

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Musicología



TESIS DOCTORAL

**La colección de música de la Casa de Navascués: de Luis
Misón a los Beatles**

**La transformación del gusto musical a través de un fondo de
aficionado**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María Álvarez-Villamil Bárcena

Directora

Cristina Bordas Ibáñez

Madrid, 2019

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Musicología



**LA COLECCIÓN DE MÚSICA DE LA CASA DE
NAVASCUÉS: DE LUIS MISÓN A LOS BEATLES**

**La transformación del gusto musical a través de
un fondo de aficionado**

Memoria para optar al Grado de Doctor presentada por:

María Álvarez-Villamil Bárcena

Bajo la dirección de la doctora

Cristina Bordas Ibáñez

VOLUMEN I: ESTUDIO

Madrid, 2018

Agradecimientos

En primer lugar quiero agradecer profundamente el apoyo paciente y amable de mi directora, la Dra. Cristina Bordas Ibáñez. Es justo decir que este trabajo existe gracias a su confianza en mí, y en este proyecto del que es partícipe desde sus orígenes. Más allá de lo estrictamente profesional, se ha involucrado y me ha apoyado en cada paso de este largo proceso que supone elaborar una tesis. Por su carácter infatigable, su compromiso con la musicología y el rigor con el que afronta cada uno de sus proyectos supone un referente para mí. Gracias por tus consejos, por tu generosidad, y por inculcarme el valor de la sencillez y la claridad en la escritura (espero de verdad haberlo conseguido).

A la familia Navascués, doña Inés de Navascués, don Faustino Menéndez-Pidal y su hijo, don Ignacio, quiero transmitirles mi más profundo agradecimiento, por muchos motivos. Por confiar en mí para emprender este proyecto tan gratificante; por poner a mi disposición los medios necesarios con el fin de facilitarme el trabajo; por abrirme las puertas de su casa y su archivo, meticulosamente ordenado por don Faustino, y poner a mi disposición no solo los documentos necesarios sino información resultado de sus propias investigaciones, fundamental para esta tesis; y sobre todo por su paciencia. En nombre de la musicología y de los que creemos en el valor del patrimonio histórico gracias por preservar este maravilloso fondo que no solo nos ha permitido acercarnos un poco más al universo de los aficionados, sino que nos permite recuperar un importante repertorio de nuestro patrimonio musical hasta ahora desconocido.

Quiero agradecer a Gerardo Arriaga, por quien siento un gran respeto y admiración, su apoyo desde mis primeros pasos en la musicología, siempre dispuesto a ayudarme y a resolver cuantas dudas me han ido surgiendo a lo largo de mis años de estudiante, y durante la elaboración de la tesis; a Judith Ortega, por su apoyo constante, su interés por mi trabajo y sus útiles consejos, siempre tan acertados; y a quienes en algún momento de la investigación me han ofrecido su ayuda, Álvaro Torrente, Javier-Suárez-Pajares, María Gembero, María Díez Canedo, Carlos González, Alfredo Vicent, Cristina Martí, Arsenio Sánchez, Julio Gimeno, Josetxu Obregón, Ernesto Mayhure, Miguel Trápaga, Eugenio Tobalina, Ana del Valle y al personal de bibliotecas y archivos siempre amables y dispuestos a ayudarte.

También quiero dar las gracias a la Sociedad de Estudios Históricos de Navarra (SEHN) por acoger los primeros resultados de esta investigación tras la catalogación del fondo, y

a la Fundación Juan March, muy especialmente a Miguel Ángel Marín, por ofrecer un espacio de difusión para la interpretación de parte del repertorio inédito de F. Ferandiere localizado en el fondo.

A Susana Muñoz por ayudarme, literalmente hasta el último minuto, con el soporte informático que ha hecho posible la consulta en papel de la base de datos del catálogo y su integración dentro de la tesis.

Por último, quiero agradecer a mi familia su apoyo constante e incondicional. Sin vuestra comprensión esto no hubiera sido posible.

INDICE GENERAL

VOLUMEN I: ESTUDIO

Resumen	9
Abstract	11
Índice de figuras	13
Índice de tablas.....	17
Índice de gráficos.....	19
Abreviaturas y siglas.....	21
INTRODUCCIÓN.....	25
I. OBJETO DE ESTUDIO, JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS.....	27
II. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL.....	31
III. ESTADO DE LA CUESTIÓN	34
IV. FUENTES Y METODOLOGÍA.....	47
V. ESTRUCTURA DEL TRABAJO.....	51

PARTE I

LA CASA DE NAVASCUÉS, UNA FAMILIA HIDALGA DE NAVARRA

I. CONSIDERACIONES PRELIMINARES.....	57
I.1. Origen de la Casa de Navascués y primeras generaciones en la villa de Cintruénigo	57
I.2. El concepto de “casa” y “familia” en Navarra y su reflejo en los Navascués.....	63
II. LA VILLA DE CINTRUÉNIGO EN EL SIGLO XVIII	67
II.1. Localización estratégica y apoyos provechosos.....	67
II.2. Entorno urbano y sonoro de la familia Navascués.	71
Configuración de la villa: familias, casas e iglesias	71
II.3. La casa familiar de los Navascués	80
III. ENTRE NAVARRA Y MADRID: NUEVOS TIEMPOS, NUEVAS FORMAS DE VIVIR.....	84
III.1. “De las Armas a las letras”	84
III.2. Primeros indicios de prácticas musicales en la Casa de Navascués.....	87
IV. DE LA ILUSTRACIÓN AL LIBERALISMO	92
IV.1. Joaquín José de Navascués (1731-1802).....	92
Articulación social y lazos parentales de los Navascués en la villa de Cintruénigo	94
Ideas ilustradas, vida de corte en la Ribera Navarra	97
Los años en Pamplona (1771-1792).....	103
El ascenso definitivo a la Corte: últimos años de la vida de Joaquín José de Navascués en Madrid (1792-1802)	109
IV.2. Tomás de Navascués (1788-1848): entre Madrid y Cintruénigo	117
El origen de las ideas liberales en la familia Navascués.....	120
Años difíciles en Cintruénigo.....	123
V. FINAL DE UNA ETAPA. CONVIVENCIA DEL IDEAL LIBERAL CON LA TRADICIÓN	129
V.1. Los hijos de Tomás de Navascués y Ramona Aysa.....	129

PARTE II

BIBLIOTECA MUSICAL DE LA CASA DE NAVASCUÉS

VI. DESCRIPCIÓN Y ETAPAS CRONOLÓGICAS DE LA BIBLIOTECA MUSICAL	135
VII. ANÁLISIS Y DESCRIPCIÓN DE LA PRIMERA ETAPA CRONOLÓGICA DEL FONDO NAVASCUÉS (CA.1770-CA.1840): REPERTORIO, COMPOSITORES, FUENTES.....	140
VII.1. Análisis cuantitativo y descriptivo del repertorio	140
VII.1.1. Música Instrumental: repertorio y compositores	141

Obras "a solo" (sin bajo)	143
Obras "a solo" con bajo	147
Dúos	151
Tríos	155
Cuartetos	157
Un quinteto y un concierto	157
Conjuntos instrumentales amplios	158
Otros	159
Compositores	159
VII.1.2. Música vocal: repertorio y compositores	169
VII.1.3. Material didáctico	176
VII.1.4. La música perdida del fondo Navascués y su relación con Tomás de Navascués y Pedro Domingo Ligués, intérpretes de guitarra y flauta	180
<i>VII.2. Estudio de las fuentes</i>	181
VII.2.1. Estudio de las marcas de agua	183
Procedencia del papel y aproximación a la datación de las obras manuscritas e impresas	183
Análisis cuantitativo según la procedencia del papel	185
Aproximación a la cronología. Papeles de origen español	189
Papeles procedentes de Cataluña	189
Papeles procedentes de Navarra	199
Papeles procedentes de Guipúzcoa	202
Papeles procedentes de las proximidades de Madrid	203
Gárgoles (Guadalajara)	¡Error! Marcador no definido.
Pastrana (Guadalajara)	205
Aproximación a la cronología. Papeles originarios del resto de países europeos	206
Papeles procedentes de Francia	207
Papeles procedentes de Italia	213
Papeles procedentes de Holanda	220
Otras marcas de procedencia desconocida	221
Algunos formatos y usos del papel	222
La marca R. Romaní en las fuentes del fondo Navascués. Modelos y tipos	229
VII.2.2. La colección de manuscritos del fondo Navascués	242
Fuentes autógrafas de Tomás de Navascués y otras fuentes con nombre de propietario	243
Las ediciones manuscritas y su presencia en la prensa madrileña	248
VII.2.3. Edición Impresa	262
Compositores y repertorio en las ediciones impresas	266
Periodo de adquisición	268
<i>VII.3. Casos particulares de estudio de la primera etapa cronológica del fondo Navascués</i>	275
VII.3.1. El repertorio para/con violín	275
Las fuentes: procedencia y cronología	278
El Repertorio	287
De las Diferencias del minueto del Marqués de la Ensenada, a las variaciones de Francesco Vaccari y Felipe Libón para violín y bajo; y en dúo de Joseph Dobal	287
Los conjuntos: dúos concertantes de violín y tríos para violines y bajo (o violonchelo)	292
Juego Filo Armónico para componer minues para violines o flautas y bajo por el Sr. Hayden... ..	294
VII.3.2. El repertorio para/con flauta travesera	298
Tres sonatas para flauta y bajo y tres tríos para flauta, violín y bajo de Luis Misón (ca. 1720-1766)	301
Un trío para flauta, violín y violonchelo de Tomás Garcín	313
Concierto n.º 3 en Re mayor para flauta, cuerdas y trompas de Charles (Carl) Stamitz	317
Six duos concertants pour deus flûtes, Oeuvre 7 de Antoine Hugot	319
VII.3.3. La guitarra de cámara	320
Métodos y cuadernos de estudio	322
Compositores y repertorio	330
Las obras para guitarra sola de carácter festivo: José Avellana	332
Los géneros camerísticos en la guitarra	335
Las sonatas de guitarra	336

Las sonatas con bajo de F. Ferandiere, I. Laporta y J. de Arizpacochaga	336
Un cuaderno de sonatas (con bajo y sin bajo), anónimas	340
Los dúos para guitarra: El repertorio máspreciado por la Casa de Navascués.	343
Los dúos de guitarra atribuidos a un autor.....	343
Tres cuadernos con dúos de guitarras, anónimos	348
Los dúos de violín y guitarra de Fernando Ferandiere	349
Los dúos de flauta y guitarra de I. Pleyel y F. Moretti, y uno incompleto de Mariano Alonso y Castillo.....	352
Los dúos de flauta o violín y guitarra de otros autores europeos	354
Tríos y cuartetos para guitarra y cuerda de Fernando Ferandiere	355
El repertorio.....	361
Obras tempranas de autor: Minuet flautado de François de Fossa, Sonata laudatoria de Fernando Sor y Gran Sinfonía Teatral de Ferdinando Carulli.....	369
Los Arreglos para guitarra de obra instrumental y obra vocal	373
La danza en la guitarra: Juego Filarmónico para componer vales y Britano	376
La música perdida para guitarra sola del fondo Navascués. Un Inventario de 1954.....	380
VII.3.4. El repertorio de violonchelo	383
Un aria de oboe y violonchelo de Pablo Vidal (ca. 1730-1807).....	386
VII.3.5. La música vocal del fondo Navascués, datos sobre su recepción.....	389
Los dramas escénicos y los dúos de concierto. Estudio de un cuaderno de arias	389
Una tonadilla y una opereta desconocidas, en el fondo Navascués	400
<i>El novio sin novia</i> , una tonadilla de Pablo del Moral	400
<i>El maestro de dibujo</i> de José Ángel Martinchique ¿opereta o tonadilla?	415
Las seguidillas del fondo Navascués. <i>Los canónigos, madre</i> de Fernando Sor (1778-1839), a dos voces con acompañamiento de flautas, violines y bajo	417
La canción española.....	425
VIII. ANÁLISIS Y DESCRIPCIÓN DE LA SEGUNDA ETAPA CRONOLÓGICA DEL FONDO NAVASCUÉS (CA.1840-CA.1929): REPERTORIO, COMPOSITORES, FUENTES.....	426
VIII.1. Análisis cuantitativo y descriptivo del repertorio	428
VIII.1.1. El repertorio.....	440
VIII.1.2. Los compositores y su procedencia.....	449
VIII.1.3. Las fuentes. Editores según su origen	460
VIII.2. Fuentes hemerográficas filarmónicas en el fondo Navascués.....	465
VIII.2.1. “Melodías Celestes”: una colección perteneciente a <i>La Iberia Musical y Literaria</i>	466
VIII.2.2. <i>La Cítara</i> (Madrid, 1849): una publicación periódica de partituras.....	469
VIII.2.3. Colecciones temáticas: <i>Los placeres del estudio y Música de baile</i>	477
VIII.2.4. La música en las revistas de moda: los suplementos en <i>La Moda Elegante</i> (Cádiz-Madrid, 1842-1927) y <i>La Guirnalda</i> (Madrid, 1867-1882).....	480
VIII.2.5. <i>La Lira de la Esperanza</i> (Madrid, 1870-1872): colecciones de carácter propagandístico	483
VIII.2.6. <i>El Tango Popular</i> : nuevas modas-nuevos repertorios.....	487
VIII.3. Fuentes manuscritas de la segunda etapa cronológica	490
IX. EPÍLOGO. TERCERA ETAPA CRONOLÓGICA DEL FONDO NAVASCUÉS (1960-1980): REPERTORIO, COMPOSITORES, FUENTES.....	493
X. INSTRUMENTOS CONSERVADOS EN LA CASA DE NAVASCUÉS.....	495
<i>La Guitarra</i>	495
<i>El Pífano militar</i>	499
<i>El Piano</i>	500
<i>Otros elementos</i>	501
Arco de violín	501
Arcón para instrumentos	503
CONCLUSIONES	507
BIBLIOGRAFÍA.....	515

VOLUMEN II: APÉNDICES

Apéndice I: CATÁLOGO DE LA BIBLIOTECA MUSICAL DE LA CASA DE NAVASCUÉS.....	1

Apéndice II: CORPUS DE FILIGRANAS.....	355

Apéndice III: EDICIÓN CRÍTICA.....	539

Criterios de selección de las obras

Fuentes

Criterios generales de edición

Criterios generales de edición musical

Notas editoriales de las obras

1. Sonata de flauta y bajo en Re mayor, Luis Misón.....	555
2. Sonata de flauta y bajo en Sol mayor, Luis Misón.....	559
3. Sonata de flauta y bajo en Mi mayor, Luis Misón.....	568
4. Trío I de flauta, violín y bajo en Sol mayor, Luis Misón.....	581
5. Trío II de flauta, violín y bajo en Do mayor, Luis Misón.....	594
6. Trío III de flauta, violín y bajo en Mi menor, Luis Misón.....	602
7. <i>Diferencias del minueto del Marqués de la Ensenada</i>	609
8. Variaciones para violín y bajo, Felipe Libón.....	620
9. Variaciones para violín y bajo, Francesco Vaccari.....	673
10. Tema de Polaca para dos violines, Joseph Dobal.....	690
11. Dúo I de guitarras en Sol mayor, Fernando Ferandiere.....	698
12. Dúo II de guitarras en Re mayor, Fernando Ferandiere.....	705
13. Dúo III de guitarras en Re menor, Fernando Ferandiere.....	710
14. Dúo IV de guitarras en Mi menor, Fernando Ferandiere.....	715
15. Dúo V de guitarras en Do mayor, Fernando Ferandiere.....	721
16. Dúo I de guitarra y violín en Do mayor, Fernando Ferandiere.....	727
17. Dúo II de guitarra y violín en Re mayor, Fernando Ferandiere.....	735
18. Dúo III de guitarra y violín en Sol mayor, Fernando Ferandiere.....	741
19. Trío I de guitarra, violín y bajo en Re mayor, Fernando Ferandiere.....	749
20. Trío II de guitarra, violín y bajo en Re mayor Fernando Ferandiere.....	754
21. Trío III de guitarra, violín y bajo en La menor, Fernando Ferandiere.....	763
22. Trío Pastoral de guitarra, violín y bajo en Si mayor, Fernando Ferandiere.....	770
23. Trío 2º de guitarra, violín y bajo en Si mayor, Fernando Ferandiere.....	778
24. Cuarteto de guitarra, violín, viola y bajo en Fa mayor, Fernando Ferandiere.....	785
25. Cuarteto de guitarra, violín, viola y bajo en Fa mayor, Fernando Ferandiere.....	799
26. Cuarteto de guitarra, violín, viola y bajo en Si menor, Fernando Ferandiere.....	807
27. Cuarteto de guitarra, violín, viola y bajo en Re mayor, Fernando Ferandiere.....	815
28. Cuarteto de guitarra, violín, viola y bajo en Re menor, Fernando Ferandiere.....	825
29. Cuarteto de guitarra, violín, viola y bajo en Re menor, Fernando Ferandiere.....	833
30. Cuarteto de guitarra, violín, viola y bajo en Mi bemol mayor, Fernando Ferandiere.....	847
31. Cuarteto de guitarra, violín, viola y bajo en Mi menor, Fernando Ferandiere.....	854
32. Aria para oboe y violonchelo, Pablo Vidal.....	861
33. <i>El novia sin novia</i> , Pablo del Moral.....	869
34. <i>Los canónigos, madre</i> , arr., Fernando Sor.....	917

Resumen

En la casa de los Navascués en la villa de Cintruénigo (Navarra) se conserva un fondo de más de mil partituras cuyo origen se remonta al último tercio del siglo XVIII. Hasta el momento, se han realizado estudios sobre colecciones particulares de músicos y compositores, o de la Corte y casas nobles donde se ejercía el mecenazgo; práctica que no se observa en la Casa de Navascués. Sin embargo, el fondo Navascués, coleccionado a lo largo de más de dos siglos por los miembros de dicha familia, contiene música característica de los aficionados de cada época, hecho que ha permitido analizar la transformación de los gustos musicales en el entorno de la familia Navascués.

Hacia finales de siglo XVIII, el repertorio de los aficionados de la Casa de Navascués se centra en la música instrumental de cámara (solos, dúos, tríos, cuartetos, un quinteto, un concierto y pequeños conjuntos); así como en números vocales extraídos de las óperas más exitosas del momento. No obstante, se aprecia una especial predilección por el repertorio para violín, flauta, violonchelo y, sobre todo para la guitarra, a solo (con bajo) y en dúo en las que las funciones didáctica y lúdica se mezclan. La danza también tiene su espacio conviviendo lo popular nacional (fandangos y seguidillas boleras), con lo cortesano importado de Francia (minués y contradanzas) que adquiriría una gran importancia entre las clases elevadas. La presencia de compositores tanto españoles como del resto de Europa, en su mayoría contemporáneos a la familia, reflejan la fluida circulación de música entre España y otros países europeos. A mediados de siglo, la irrupción del piano en los hogares transformará radicalmente el repertorio conservado – a partir de este momento íntegramente pianístico – al tiempo que se introduce un nuevo elemento en el panorama filarmónico, la prensa musical que aunarà en la mayoría de los casos actualidad y música.

Esta tesis aborda cuestiones sociales como el origen de la Casa de Navascués, (genealogía); el entorno y los espacios en los que desarrollaron su vida (etnografía); y las relaciones personales que establecieron (prosopografía) con el fin de situar el fondo en un espacio y tiempo concretos. También se analiza el conjunto de obras desde una doble perspectiva: diacrónica y sincrónica, ofreciendo además un estudio de las fuentes. Por último, se realiza un estudio detallado de algunas de las obras únicas localizadas en el fondo, en el que se tratan cuestiones relativas a la recepción de las obras. Todo ello explica

las razones y las consecuencias de la profunda transformación de los gustos musicales que se observan en el fondo particular de la Casa de Navascués. El estudio se completa con tres apéndices que incluyen: el catálogo de obras, el *corpus* de filigranas y la edición crítica de treinta y cuatro obras inéditas.

Abstract

At Navascues's home in the village of Cintruenigo (Navarre), is preserved a collection made up of more than a thousand music scores. Its origin goes back to the last third of the 18th century. So far, studies have been made about private collections owned either by musicians, the Court or noble houses where the patronage was seen. However, patronage can't be observed in the House of Navascues. The House of Navascues music collection, gathered during more than two centuries by the members of the family, includes characteristic amateur music during each period. This enables the analysis of the transformation of the musical tastes in the surroundings of Navascues family.

In the late 18th century, the musical repertoire of the House of Navascues was focused on the instrumental chamber music (the solos, the duets, the trios, the quartets, one quintet, one concert, and small-ensemble); as well as in vocal compositions taken from the most renowned operas of the moment. Nevertheless, in this repertoire we can observe a special predilection for the violin, the flute, the violoncello and, above all for the guitar on the solo (with bass) and the duets, which had a didactic and recreational function. The dance music had its place too, living together the national popular music (fandangos y seguidillas boleras) with court music (minuets y contredanses), which would acquire a great importance in high social classes. The composers, which are mainly contemporaries of the members of the family, were both Spaniards and from the rest of Europe. This demonstrates the fluent circulation of music between Spain and other European countries. By the middle of the century, the appearance of the piano in the houses completely changed the music they collected; it became mainly pianistic. Furthermore, this change would introduce a new element in the philharmonic scene: the musical press, which combined news updates and music.

This thesis treats social questions as the origin of the House of Navascues (genealogy), the surroundings and context in which the life of the family has developed during history (ethnography) and the interpersonal relationships established since the 18th century (prosopography) with the objective of situating the collection in a particular place and time. The musical works are analysed from two perspectives: diachronic and synchronic, offering a study of the sources. Finally, a thorough research of some of the unique pieces in the collection has been carried out in which, questions about the reception theory are

treated. These explain the reasons and the consequences of transformation of the musical tastes in the House of Navascues. The study is completed with three appendices that include: a catalogue of works, a *corpus* of watermarks and a critical edition of the thirty-four unseen pieces.

Índice de figuras

FIG. 1. ESCUDO DE ARMAS DE LOS NAVASCUÉS	58
FIG. 2. ÁRBOL GENEALÓGICO ORÍGENES DE LA CASA DE NAVASCUÉS (ss. XV-XVIII)	66
FIG. 3. CADENAS Y CONCESIÓN DEL PRIVILEGIO.....	69
FIG. 4. PLANTA DE APOSENTAMIENTO DE LA INFANTA DOÑA LUISA ISABEL DE FRANCIA, 18 DE OCTUBRE DE 1739	70
FIG. 5. IMAGEN AÉREA DE LA VILLA DE CINTRUÉNIGO.....	72
FIG. 6. FACHADA DE LA CASA DE NAVASCUÉS	81
FIG. 7. VÍTOR CONCEDIDO POR LA VILLA A DON JOAQUÍN	82
FIG. 8. VÍTOR CONCEDIDO POR LA VILLA A DON JOAQUÍN	82
FIG. 9. GALERÍA DE LA CASA DE LOS NAVASCUÉS.....	83
FIG. 10. FRATRÍA DE LOS NAVASCUÉS-AYSA-FERRÁNDEZ-ECHEVERRÍA Y LIGUÉS Y SUS CASAS DE CINTRUÉNIGO	95
FIG. 11. MÚSICA DE DON PEDRO DOMINGO LIGUÉS	180
FIG. 12. EL BRITANO (BMCN C12 05).....	244
FIG. 13. VIOLONCELLO Á LA MISA (BMCN C9 11)	245
FIG. 14. ARIA. “NON NE VOGLIO SAPER NIENTE”, V. FIORAVANTI (BMCN C12 09)	246
FIG. 15. METODO PARA VIOLONCELLO, M. TILLIÈRE (BMCN C17 17)	246
FIG. 16. TOQUES DE CORNETA (BMCN C13 03) Y TRATADO DE TÁCTICA PARA LA INFANTERÍA LIGERA, CÁDIZ, 1814 (BNE)	247
FIG. 17. ALMACÉN DE LAS UROSAS (BMCN C2 01 y BMCN C9 08)	250
FIG. 18. VOLUMEN FACTICIO DE CUARTETOS (BMCN C1 02).....	252
FIG. 19. ALMACENES DE TORRE Y COMPAÑÍA, JAIME CAMPINS Y CORREA (BMCN C1 02, Nº 6)	253
FIG. 20. DETALLE DE LA ORLA TORRE Y COMPAÑÍA	253
FIG. 21. TRÍO PARA GUITARRA, VIOLÍN Y BAJO, MOZART, DEL ALMACÉN DE MINTEGUI (BMCN C8 01)	254
FIG. 22. SEIS DUOS DEL SEÑOR PLEYEL (BMCN C5 02).....	255
FIG. 23. PORTADA GRABADA E ILUSTRADA POR ANTONIO GONZÁLEZ Y [JUAN BERNABÉ] PALOMINO (BMCN C2 02)	256
FIG. 24. CAVATINA LA RACHELINA [LA MOLINARA], PAISIELLO (BMCN C11 03)	257
FIG. 25. TRES SOBRESALIENTES DÚOS A DOS FLAUTAS, I. PLEYEL (BMCN C11 14)	258
FIG. 26. ARIA DE OBOE Y VIOLONCHELO, [PABLO] VIDAL (BMCN C5 11).....	259
FIG. 27. QUARTETTO A DUE VIOLINI, VIOLA E BASSO, J. HAYDN (BMCN C2 06)	260
FIG. 28. GUITARRA EN LOS 6 RONDOES DEL SR PLEYEL POR DN A.P.E. (BMCN C11 08)	260
FIG. 29. EDITOR WALTMANN (BMCN C8 04 y BMCN C16 03)	269
FIG. 30. EDITOR WALTMANN COMO DISTRIBUIDOR (BMCN C16 02 y BMCN C3 03).....	270
FIG. 31. TRE SONATE PER IL CLAVICÉMBALO O FORTE-PIANO CON UN VIOLINO E VIOLONCELLO, OP. 57, J. HAYDN, EDITADA POR ARTARIA (BMCN C6 05)	271
FIG. 32. TRES QUARTETOS PARA FLAUTA, VIOLÍN, VIOLA Y VIOLONCHELO, F. DEVIENNE, EDITADA POR IMBAULT (BMCN C3 01).....	272
FIG. 33. TROIS QUATUORS CONCERTANTS POUR FLUTE, VIOLON, ALTO ET BASSE, F. A. HOFFMEISTER, EDITADA POR SIEBER (BMCN C4 05).....	273
FIG. 34. VOLÚMENES FACTICIOS CON REPERTORIO PARA VIOLÍN	279
FIG. 35. VARIACIONES PARA VIOLÍN (BMCN C1 01)	280
FIG. 36. DÚOS DE VIOLINES (BMCN C1 03)	284
FIG. 37. BASSO CONTÍNUO DEL PRIMER JUEGO DE VARIACIONES, F. LIBÓN (BMCN C1 01).....	289
FIG. 38. BAJO A LAS VARIACIONES, F. LIBÓN (BMCN C1 01).....	290
FIG. 39. JUEGO FILO ARMÓNICO PARA COMPOSER MINUES PARA VIOLINES O FLAUTAS CON EL BAJO POR EL SR. HAYDEN (BMCN C17 15).....	296
FIG. 40. JUEGO FILARMÓNICO PARA COMPOSER MINUES CON SUS TRIOS (E-Mn M/14856)	297
FIG. 41. JUEGO FILO ARMÓNICO PARA COMPOSER MINUÉS (BMCN C17 15)	297

FIG. 42. SONATA DE FLAUTA Y BAJO Y III TRÍOS DE FLAUTA, VIOLÍN Y BAJO, LUIS MISÓN (BMCN C5 09 y BMCN C8 05)	305
FIG. 43. SONATAS DE FLAUTA Y BAJO, LUIS MISÓN (BMCN C5 08 y BMCN C5 10)	305
FIG. 44. OBRAS DE LUIS MISÓN LOCALIZADAS EN EL FONDO NAVASCUÉS. DESCRIPCIÓN	308
FIG. 45. PLAN ORGANIZATIVO TRÍOS PARA FLAUTA TRAVESERA, VIOLÍN Y VIOLONCHELO, LUIS MISÓN	311
FIG. 46. TRÍO DE FLAUTA OBLIGADA, VIOLÍN Y VIOLONCELLO OBLIGADOS, TOMÁS GARCÍN (BMCN C7 07)	315
FIG. 47. PASAJES A SOLO DEL ALLEGRO DEL TRÍO DE FLAUTA OBLIGADA, VIOLÍN Y VIOLONCHELO, TOMÁS GARCÍN	316
FIG. 48. CONCERTO POUR UNE FLUTTE PRINCIPALE AVEC ACCOMPAGNEMENT DE VIOLONS, ALTO, BASE ET CORS, CHARLES STAMITZ (BMCN C9 07)	317
FIG. 49. ESCALA EN LLAVE DE VIOLÍN (BMCN C17 10)	325
FIG. 50. [CUADERNO DE ESTUDIO PARA GUITARRA], JOSÉ RODRÍGUEZ (BMCN C17 06, F.1R)	327
FIG. 51. [CUADERNO DE ESTUDIO PARA GUITARRA], JOSÉ RODRÍGUEZ (BMCN C17 06, F.1V)	328
FIG. 52. THEMA CON VARIACIONES DE F. FERANDIERE (ANT. 1799) [E-MM MUS-720-57]	328
FIG. 53. VALS DE LA REYNA GOBERNADORA, ANÓNIMO (BMCN C17 08, F. 22R-22V)	330
FIG. 54. OBRA 2ª, JOSÉ AVELLANA (BMCN C11 19)	333
FIG. 55. BOLERAS CON SUS PASACALLES, JOSÉ AVELLANA (BMCN C14 17)	334
FIG. 56. COMPARATIVA GRAFÍAS	334
FIG. 57. SONATA SEXTA DE GUITARRA A SOLO Y BAJO, FERNANDO FERANDIERE, ADAGIO (BMCN C11 15B)	339
FIG. 58. SONATA DE GUITARRA Y BAJO, SI MENOR, ISIDRO LAPORTA, ADAGIO (BMCN C5 17)	339
FIG. 59. SONATA DE GUITARRA Y BAJO, RE MENOR, ISIDRO LAPORTA, ALLEGRO (BMCN C5 16)	339
FIG. 60. MINUET DE MORETTI (BMCN C13 07, F. 2V)	340
FIG. 61. SONATA IV (BMCN C13 04, F. 5V)	341
FIG. 62. SONATA IX, 2ª MOV. (LARGO) (BMCN C13 04, F. 12V)	341
FIG. 63. DÚOS DE FLAUTA Y GUITARRA DE PLEYEL Y MORETTI (BMCN C11 01 y BMCN C11 09)	352
FIG. 64. GUITARRA AL DÚO DE PLEYEL (BMCN C11 01)	353
FIG. 65. GUITARRA AL DÚO DE MORETTI (BMCN C11 09)	353
FIG. 66. PORTADA GRABADA E ILUSTRADA POR ANT[ONIO] GONZ[ÁLEZ] [RUIZ] Y [JUAN BERNABÉ] PALOM[IN]O (BMCN C2 02)	360
FIG. 67. TRES TRÍOS PARA GUITARRA, VIOLÍN Y BAJO, F. FERANDIERE (BMCN C8 03)	361
FIG. 68. PORTADAS QUARTETOS DE GUITARRA, VIOLÍN, VIOLA Y BAJO, F. FERANDIERE (BMCN C2 02)	365
FIG. 69. MINUET FLAUTADO PARA GUITARRA, FRANÇOIS DE FOSSA (BMCN C11 10)	369
FIG. 70. MINUET FLAUTADO, F. FOSSA (BMCN C11 10) Y SONATA LAUDATORIA, F. SOR (BMCN C C29 03)	370
FIG. 71. TRÍO DE GUITARRA, VIOLÍN Y BAJO DEL S.º MOZART (BMCN C8 01)	375
FIG. 72. TRÍO DE GUITARRA, VIOLÍN Y BAJO DEL S.º MOZART. PARTES (BMCN C8 01)	375
FIG. 73. JUEGO FILARMÓNICO PARA COMPOSER VALSES (BMCN C17 16)	376
FIG. 74. VALSES COMPUESTOS CON EL JUEGO FILARMÓNICO (BMCN C12 06)	377
FIG. 75. ANUNCIO DE EL BRITANO, DM, 2/12,1836, N.º 613, P. 4	378
FIG. 76. EL BRITANO, PARA CLAVICEMBALO O PIANOFORTE Y PARA GUITARRA (BMCN C12 05/06)	380
FIG. 77. DRAMAS ESCÉNICOS: SU ESTRENO GENERAL, Y EN LOS TEATROS ESPAÑOLES	396
FIG. 78. PARTITURA Y TEXTO DEL DÚO "BELLA NICE T'ARRESTA M'INTENDI", B. ASIOLI (BMCN C14 23 y BMCN C14 22)	398
FIG. 79. TONADILLA EL NOVIO SIN NOVIA, PABLO DEL MORAL (BMCN C10 02)	413
FIG. 80. EL MAESTRO DE DIBUJO, J. A. MARTINCHIQUE (BMCN C12 11)	416
FIG. 81. THE GEISHA, SIDNEY JONES	431
FIG. 82. CARMENCITA, LORENZO ANDREU	432
FIG. 83. LA PRIMERA LÁGRIMA: MELODIA EGECUTADA (SIC) CON GRAN ÉXITO POR LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS, MIGUEL MARQUÉS	433
FIG. 84. ALBORADA GALLEGA, PASCUAL VEIGA	434
FIG. 85. ORIAMENDI, MARCHA CARLISTA	436
FIG. 86. POLKA AUSTRIACA LLAMADA DE LAS CASTAÑUELAS	437

FIG. 87. VOLÚMENES ENCUADERNADOS DE LA SEGUNDA ETAPA CRONOLÓGICA	443
FIG. 88. ZARAGOZA: <i>GRAN JOTA ARAGONESA</i> , J. TREMPs	447
FIG. 89. <i>LAS GOLONDRINAS</i> , "PANTOMIMA", JOSÉ MARÍA USANDIZAGA.....	456
FIG. 90. <i>JE M'APELLE TWO STEP</i> , CLIFTON WORSLEY	458
FIG. 91. <i>EL TANGO DE AMOR</i> , E. FILIPPUCI, EDICIÓN DE ENOCH & CIE Y WHISPERING (MURMURES), JOHN SCHONBERGER, EDICIÓN DE FRANCIS SALABERT.....	463
FIG. 92. "MELODÍAS CELESTES", COLECCIÓN DE <i>LA IBERIA MUSICAL Y LITERARIA</i>	467
FIG. 93. <i>LA CITARA</i> , LODRE Y HERMOSO	470
FIG. 94. <i>CATALINA Ó LA HIJA DE LAS MONTAÑAS</i> , "TARANTELA"	472
FIG. 95. <i>PLACERES DEL ESTUDIO</i> , CASIMIRO MARTÍN	477
FIG. 96. <i>MÚSICA DE BAILE</i> , MARTÍN Y SALAZAR	478
FIG. 97. SUPLEMENTO MUSICAL DE <i>LA MODA ELEGANTE</i>	482
FIG. 98. <i>LA LIRA DE LA ESPERANZA</i> , "WALS DE DOÑA MARGARITA"	486
FIG. 99. <i>EL TANGO POPULAR</i> : REVISTA MUSICAL.....	488
FIG. 100. <i>YESTERDAY</i> , THE BEATLES	494
FIG. 101. GUITARRA DE MANUEL MUÑOA (1803)	495
FIG. 102. DETALLES DE LA GUITARRA	496
FIG. 103. PÍFANO MILITAR.....	499
FIG. 104. PIANO I. PLEYEL	500
FIG. 105. ARCO DE VIOLÍN	501
FIG. 106. NUEZ Y CABEZA DEL ARCO	501
FIG. 107. ARCÓN PARA INSTRUMENTOS	503
FIG. 108. DETALLE DEL INTERIOR DEL ARCÓN PARA INSTRUMENTOS, Y PLANO	504
FIG. 109. DETALLE DEL PERFIL REBAJADO.....	505

Índice de tablas

TABLA 1. RELACIÓN DE COMPOSITORES DE MÚSICA INSTRUMENTAL DE LA 1ª ETAPA CRONOLÓGICA	160
TABLA 2. REPERTORIO VOCAL DE LA 1ª ETAPA CRONOLÓGICA.....	170
TABLA 3. MARCAS DE AGUA EN FUENTES MANUSCRITAS E IMPRESAS, POR SU ORIGEN	188
TABLA 4. MARCAS DE AGUA EN MANUSCRITOS E IMPRESOS DE LA 1ª ETAPA CRONOLÓGICA	223
TABLA 5. RELACIÓN DE FUENTES CON PAPEL R. ROMANÍ	236
TABLA 6. RELACIÓN DE EDITORES/DISTRIBUIDORES DE LA 1ª ETAPA CRONOLÓGICA.....	265
TABLA 7. REPERTORIO PARA/CON VIOLÍN DEL FONDO NAVASCUÉS	276
TABLA 8. REPERTORIO PARA/CON FLAUTA DEL FONDO NAVASCUÉS.....	299
TABLA 9. SONATA A SOLO, CON BAJO Y SIN BAJO DEL FONDO NAVASCUÉS.....	337
TABLA 10. DÚOS DE GUITARRAS DEL FONDO NAVASCUÉS.....	344
TABLA 11. DÚOS DE VIOLÍN O FLAUTA Y GUITARRA DEL FONDO NAVASCUÉS.....	351
TABLA 12. OBRAS DE FERNANDO FERANDIERE, CA.1740-CA.1816 DEL FONDO NAVASCUÉS.....	359
TABLA 13. RELACIÓN DE OBRAS PARA GUITARRA SOLA DE UN INVENTARIO DE 1954	382
TABLA 14. RELACIÓN DE OBRAS DEL PERIÓDICO MUSICAL LA CÍTARA DEL FONDO NAVASCUÉS.....	475

Índice de gráficos

GRÁFICO 1. ETAPAS CRONOLÓGICAS DEL FONDO NAVASCUÉS	137
GRÁFICO 2. REPERTORIO DE LA 1ª ETAPA CRONOLÓGICA POR TIPOLOGÍAS	140
GRÁFICO 3. FORMACIONES INSTRUMENTALES DE LA 1ª ETAPA CRONOLÓGICA.....	142
GRÁFICO 4. OBRAS “A SOLO” (SIN BAJO) POR INSTRUMENTOS.....	144
GRÁFICO 5. OBRAS “A SOLO” SIN BAJO POR GÉNEROS	145
GRÁFICO 6. OBRAS “A SOLO” CON BAJO POR INSTRUMENTOS	148
GRÁFICO 7. OBRAS “A SOLO” CON BAJO POR GÉNEROS	149
GRÁFICO 8. OBRAS EN DÚO POR FORMACIÓN INSTRUMENTAL.....	151
GRÁFICO 9. OBRAS EN DÚO POR GÉNEROS	152
GRÁFICO 10. OBRAS EN TRÍO POR FORMACIÓN INSTRUMENTAL.....	155
GRÁFICO 11. OBRAS EN TRÍO POR GÉNEROS	155
GRÁFICO 12. REPRESENTACIÓN DE PAÍSES EN FUNCIÓN DEL N.º DE AUTORES.....	162
GRÁFICO 13. REPRESENTACIÓN DE PAÍSES EN FUNCIÓN DEL N.º DE OBRAS	163
GRÁFICO 14. INSTRUMENTOS POR NACIONALIDADES.....	165
GRÁFICO 15. REPERTORIO VOCAL POR PLANTILLA DE VOCES E INSTRUMENTOS.....	172
GRÁFICO 16. RELACIÓN GÉNERO VOCAL / PLANTILLA INSTRUMENTAL	173
GRÁFICO 17. DRAMA ESCÉNICO POR GÉNEROS.....	174
GRÁFICO 18. REPERTORIO VOCAL POR NACIONALIDADES.....	175
GRÁFICO 19. MATERIAL DIDÁCTICO	176
GRÁFICO 20. MARCAS DE AGUA SEGÚN SU PROCEDENCIA	186
GRÁFICO 21. DISTRIBUCIÓN DE MARCAS DE AGUA POR PROVINCIAS (ESPAÑA) Y PAÍSES (RESTO DE EUROPA)	187
GRÁFICO 22. 2ª ETAPA CRONOLÓGICA. TIPOLOGÍA	428
GRÁFICO 23. MÚSICA PARA PIANO. GÉNEROS/FORMAS.....	429
GRÁFICO 24. TRANSFORMACIÓN DEL REPERTORIO DE LA 2ª ETAPA CRONOLÓGICA (CA.1840-CA.1929)	441
GRÁFICO 25. 2ª ETAPA CRONOLÓGICA. COMPOSITORES SEGÚN SU PROCEDENCIA	450
GRÁFICO 26. 2ª ETAPA CRONOLÓGICA. EDITORES SEGÚN SU ORIGEN	461

Abreviaturas y siglas

Generales

Acomp. Acompañamiento
An. Ancho
Arr. Arreglo
Atr. Atribuido
Conj. Conjunto instrumental
Cto. Concierto
Ctr. Cuarteto
D. Diámetro
Fig. Figura
F. Folio
Fil. Filigrana
Imp. Impreso
Instr. Instrumento
L. Longitud
Lib. Libro
Ms. Manuscrito
N.º Número
pp. Páginas
Qnt. Quinteto
S. s/bj. Solo sin bajo
S. c/bj. Solo con bajo
Sign. Signatura
Tit.º Título
Ton. Tonalidad
Vol. Volumen

Instrumentos musicales/voces

B Bajo (voz)
Bj. Bajo

C Contralto (voz)
Cl. Clarinete
Fgt. Fagot
Fl. Flauta
Gtr. Guitarra
P Piano
Pf. Pianoforte
S Soprano (voz)
T Tenor (voz)
Vl. / Vls. Violín/violines
Vla. Viola
Vch. Violonchelo

Archivos y bibliotecas

ACT Archivo de la Catedral de Tarazona
ACN Archivo de la Casa de Navascués
AEPDT Archivo Esclesiástico Palacio Decanal de Tudela
AGN Archivo General de Navarra
AHDFV Archivo Histórico de la Diputación Foral de Vizcaya
AMC Archivo Municipal de Cintruénigo
APNT Archivo de Protocolos Notariales de Tudela
AHN Archivo Histórico Nacional
BHM Biblioteca Hitórica Municipal de Madrid
BL British Libray
BMCN Biblioteca Musical de la Casa de Navascués
BnF Biblioteca Nacional de Francia
BNE Biblioteca Nacional de España
BRCSMM Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
CSIC Centro Superior de Investigaciones Científicas
I-VEas Archivio di Stato de Verona
LOC Library of Congress

Siglas de Archivos y bibliotecas asociados a una signatura

D-Bsa Sing-Akademie zu Berlin
 D-Mbs Bayerische Staatsbibliothek, München
 D-HVs Stadtbibliothek, Musikabteilung, Hannover
 E-Mc Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Madrid
 E-Md Centro de Documentación de Música y Danza, Madrid
 E-Me Monasterio de la Encarnación, Madrid
 E-Mjl Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina
 E-Mmh Biblioteca Histórica Municipal, Madrid
 E-Mn Biblioteca Nacional de España. Departamento de Música y Audiovisuales, Madrid
 E-Mp Biblioteca del Palacio Real de Madrid
 F-Pn Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, París
 GB-Lbl The British Library, London
 I-Bc Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna
 I-Mc Biblioteca dell'Abbazia di Montecassino, Italia
 US-Wc The Library of Congress, Music Division, Washington, D.C.

Otros

DEMF Dictionaire des editeurs de musique français
DM Diario de Madrid
DMEH Diccionario de Música Española e Hispanoamericana
FJM Fundación Juan March
GM Gaceta de Madrid
IBIS Base de datos de Patrimonio Bibliográfico de Patrimonio Nacional, España
RISM Repertoire International des Sources Musicales
TNGD The New Grove Dictionary of Music and Musicians
VIAF Virtual International Authority File

INTRODUCCIÓN

I. Objeto de estudio, justificación y objetivos

Esta tesis doctoral tiene como objeto de estudio el fondo de partituras de la Casa de Navascués.

La familia Menéndez Pidal de Navascués, continuadora de la línea sucesoria del linaje Navascués, conserva un fondo de partituras que comenzó a coleccionarse por la propia familia en las últimas décadas del siglo XVIII y continuó creciendo en sucesivas generaciones hasta el último cuarto del siglo XX. Dos siglos de música cuyo amplio repertorio, sin duda, encontró su espacio de interpretación entre los muros de la casa familiar situada en la Villa de Cintruénigo (Navarra) que aún hoy la alberga.

El proyecto de catalogación de dicho fondo llegó afortunadamente a mí tras varias pesquisas por parte de la familia interesada hacía tiempo en emprender dicha catalogación. El fondo de partituras se encontraba inventariado por la familia, no obstante, era deseo de la propia familia llevar a cabo la catalogación de la colección con el fin de preservarla, y de obtener un conocimiento más profundo tanto de cada una de las fuentes como del conjunto en general que permitiera en última instancia vincularlo a determinados miembros de la familia. En el proceso de catalogación llegué a la conclusión (apoyada por mi directora, Cristina Bordas) de que las partituras conservadas en el fondo Navascués, en lo formal, en el contenido y en su conjunto, ofrecían la posibilidad de adentrarnos en el universo de aquellos primeros aficionados filarmónicos surgidos en España entrada ya la segunda mitad del XVIII. El hecho de que esta afición se mantuviera en las sucesivas generaciones a lo largo del XIX y comienzos del XX contribuye a facilitar un mayor conocimiento de la relación entre los diferentes espacios en los que se desarrollaron, máxime cuando un amplio porcentaje de las fuentes provienen de espacios alejados de Cintruénigo, entre ellos Madrid. De tal manera, que el proyecto que surgió como una catalogación derivó en la tesis que tienen ahora en sus manos.

El fondo Navascués, además de su valor intrínseco (fuentes, repertorio y, de forma particular, la presencia de fuentes únicas), posee dos características de gran interés para su estudio: por un lado, el mencionado amplio marco temporal al que pertenece que permite, a través de las fuentes conservadas, trazar diferentes etapas cronológicas en la práctica musical; y por otro, los diferentes ambientes en los que se desarrolla, entre una pequeña villa de la Ribera Navarra (Cintruénigo), Pamplona, Madrid y finalmente Zaragoza. Ambas circunstancias ofrecen la posibilidad de emprender sendas líneas de

estudio complementarias, que podrían considerarse las dos principales aportaciones que el presente trabajo pretende brindar a la musicología. En cuanto a la primera, nos permite conocer las transformaciones del gusto musical en el seno de una familia a lo largo de dicho periodo, y cómo fueron integradas y gestionadas dichas transformaciones en el entorno familiar. Esto implica el análisis de los profundos cambios experimentados en el paso del siglo XVIII al XIX como son el origen de nuevas figuras, nuevos repertorios, nuevos espacios de producción y representación que sin duda tuvieron una gran repercusión en la práctica musical; y en cuanto a la segunda, nos ofrece por un lado la posibilidad de estudiar cuestiones relativas a las prácticas musicales y la recepción en entornos alejados (o no tan alejados como veremos) de los grandes centros urbanos; y por otro cómo afectaron los distintos espacios a dichas prácticas. Como ejemplo, Cintruénigo, por su privilegiada situación geográfica, fue vía de paso de la Corte Real desde Francia hacia Madrid, convirtiéndose en varias ocasiones en lugar de descanso de la comitiva Real. Los aposentamientos en las mejores casas de la villa, entre las que se encontraba la casa de los Navascués, darían un vuelco a la vida cotidiana tanto del pueblo, como de la familia, hecho de sumo interés por lo que implica desde nuestra perspectiva de estudio. Con tales circunstancias podemos contribuir a reforzar la idea de la fluida circulación de la música entre la capital española y determinadas provincias así como con el resto de países europeos a través de nuevos datos extraídos de este caso particular.

La principal dificultad que suponía emprender un proyecto de estas características es el amplio marco temporal que cubre el fondo, nada menos que dos siglos de música. Por ello, barajamos la posibilidad de centrarnos en el periodo quizá más desconocido, el paso del XVIII al XIX, para apuntar al final, a modo de epílogo, la dirección que tomaría la música una vez asentadas las prácticas del siglo XIX. Sin embargo, extraer del estudio todo lo que sucede en el fondo a partir de esa fecha era perder una parte fundamental del interés que me animó a emprenderlo. Esto es, cómo a lo largo del periodo citado fueron transformándose no solo los gustos de la familia Navascués, sino todos los procesos que configuran el universo musical de los “aficionados”, desde sus orígenes hasta nuestros días: los repertorios, los espacios de creación, edición y compra, de influencia (recepción), la educación musical, las cuestiones de sexo y su relación con determinados instrumentos. En fin, un estimulante campo de estudio del que no se podía prescindir. No obstante, se prestará especial atención al periodo comprendido entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, por ser en el que confluyen los hechos de mayor interés: el

importante cambio social, los distintos espacios en los que se desarrolló la vida de la familia y la diversidad de material musical.

La decisión de emprender el trabajo sobre el conjunto íntegro del fondo plantea necesariamente algunos inconvenientes del que el más evidente es que algunos aspectos, como el análisis musical de las obras, no han podido ser estudiados en profundidad, no obstante quedan compensados por las ventajas que ofrece una mirada “a media distancia” que permite detectar los cambios, describirlos e interpretarlos integrándolos por un lado, en las circunstancias familiares (políticas-sociales-económicas y culturales) y por otro, con su entorno. Trascendiendo el hecho musical, veremos como tales circunstancias se encuentran muy relacionadas con el momento social vivido en España como fueron los movimientos migratorios del estamento formado por la hidalguía de provincias hacia la capital que por otra parte nunca perderían el contacto con sus lugares de origen. Esta circunstancia se convierte en un aspecto fundamental de nuestro estudio ya que plantea la posibilidad de que la música, que pasó a formar parte de la vida cotidiana de este sector de la población pudo a través de este grupo, circular por España con cierta fluidez, manteniendo al día de las innovaciones musicales a una parte de la población de provincias próxima a las élites.

Estas circunstancias nos hace plantearnos varias cuestiones: ¿cuáles fueron los espacios de influencia de la familia Navascués? previa a la red de distribución originada por los propios almacenistas ¿pudo la familia Navascués (como otras familias en circunstancias similares, que veremos) contribuir a la difusión de las prácticas musicales propias de la corte en sus lugares de origen gracias a su contacto con la capital?; el repertorio interpretado, ¿tiene relación con los gustos musicales de la sociedad en general, o presenta particularidades?; ¿En qué medida afectó la inestabilidad política y económica del periodo a la actividad musical de dicha familia?, así como el origen de la afición por la música en la familia, la relación entre el estatus social y las prácticas musicales domésticas, la recepción tanto de obras como de compositores, el tipo de repertorio, los espacios de compra...

Por consiguiente, el propósito de esta tesis es describir e interpretar (en el sentido de determinar su significado a través del análisis) la colección de partituras conservada por la Casa de Navascués, con una mirada de dentro hacia afuera, de la partitura (desde un doble punto de vista, formal y de contenido) a su entorno en cada espacio y tiempo

concretos. Esto conlleva el análisis del papel de la música en el entorno particular de la Casa de Navascués y su integración en el ámbito socio-cultural a lo largo de los distintos periodos en los que tuvieron lugar; o lo que es lo mismo, los entornos de influencia a su vez muy relacionados con los espacios de difusión musical, y las modas. Con la presente tesis pretendo contribuir: (1) a reforzar la idea de que las prácticas musicales aficionadas asociadas tradicionalmente a la burguesía de comienzos del XIX comenzaron a gestarse en la segunda mitad del XVIII, en buena medida y tal como se aprecia a través del fondo conservado por la Casa de Navascués, entre los hidalgos de provincias cercanos a la corte (no pertenecientes a la alta nobleza en las que se practicaba el mecenazgo, no obstante, próxima a ella). Dicha actividad no fue un hecho aislado sino que formó parte de una costumbre arraigada en el entorno de las familias de cierto nivel en España y en el resto de Europa, constituyendo la antesala de la cultura burguesa, moderna y cosmopolita que definiría el siglo XIX representada en parte por las generaciones siguientes de aquellas familias; (2) a conocer las circunstancias del origen de dicho fondo y, por consiguiente, de la afición por las prácticas musicales por parte de la familia Navascués; (3) a mejorar nuestro conocimiento sobre la circulación de obras; (4) a entender los procesos de cambio de repertorios, contextos de creación, estilos compositivos, procesos de recepción, naturaleza de las fuentes (estudio del soporte y los formatos) y su transmisión, prácticas interpretativas y, dado el amplio arco temporal de dicho fondo, la transformación de los gustos musicales, que tienen su reflejo en el fondo Navascués; y (5) por último, a recuperar un rico patrimonio musical por medio de la edición musical¹.

En definitiva, la música es, en todo momento, el hilo conductor sobre el que se irá tejiendo el discurso de la vida musical cotidiana de una familia cuyas circunstancias dependieron a lo largo de su existencia, como muchas otras, de los profundos cambios que vivió la sociedad española y que tienen su reflejo en dicha música².

¹ Considero la edición musical un paso ineludible para la recuperación del patrimonio histórico con lo que ello implica, ya que por un lado, se consigue la salvaguarda del mismo, y por otro se proporcionan las herramientas necesarias para su posterior interpretación, completando, a mi juicio, un círculo deseable en el caso que nos ocupa ya que con ello pasaría a formar parte del ideario musical español y en el mejor de los casos internacional.

² Debo agradecer a la familia y en particular a don Faustino y a don Ignacio Menéndez Pidal de Navascués la cesión de gran cantidad de información en torno a la familia, haciéndome entrega de apuntes producto de su propia investigación sin la cual este trabajo hubiera sido una tarea muy complicada. Por otro lado, las publicaciones realizadas por don Faustino Menéndez Pidal de Navascués, que se irán citando a lo largo del trabajo, también han sido de vital importancia.

II. Marco teórico y conceptual

En base a los objetivos planteados, centrados en investigar sujeto y objeto de un mismo proceso histórico-musical, asentaremos la presente tesis sobre dos pilares fundamentales:

1. La Nueva Historia Cultural. Nuevos enfoques con una perspectiva pluridisciplinar e integradora propuestos por autores como Peter Burke³ y Roger Chartier⁴ cuya aplicación en la musicología ha ofrecido interesantes resultados en el estudio de la música de la Edad Moderna⁵. Considero que dicha perspectiva es particularmente interesante para nuestro periodo de estudio (a caballo entre la Edad Moderna y la Edad Contemporánea) por tratarse de un periodo desestabilizador que, a raíz del desmantelamiento del Antiguo Régimen, da origen a un nuevo orden social en el que se encuentra inmersa la familia Navascués afectando a todas las áreas de su vida (económica, política, social y cultural). Dependientes de la nueva historia cultural adoptaremos dos líneas de estudio, en las que una es consecuencia de la otra.

En base a los diferentes entornos urbanos y la importancia que estos adquieren en la vida de las personas, y en concreto en la vida de los Navascués, adoptaré las perspectivas de la Musicología Urbana⁶. En este sentido, resulta pertinente la aplicación del modelo centro-periferia adoptados en musicología por autores como el pionero Strohm, (1985 y 1992⁷) sobre la ciudad de Brujas, y Miguel Ángel Marín (2002) sobre la ciudad de Jaca quienes afrontan la realidad musical catedralicia insertada en un amplio contexto cultural. Desde la perspectiva de este trabajo, el sujeto no será una institución sino la familia que, en el periodo de estudio y en el entorno cultural (navarro) en el que se desarrolla, adquiere carácter de institución, máxime cuando ostentaron cargos de poder. Es en este sentido, en el que el enfoque propuesto por ambos autores resulta fundamental para entender las relaciones entre las diferentes “instituciones” (familias) que operan en los pequeños centros urbanos (en el caso,

³ BURKE, 1991 (1ª edición 1978).

⁴ CHARTIER, 1991 (1ª edición 1989).

⁵ Para el caso español puede consultarse CARRERAS, 2004 y BOMBI & CARRERAS, 2005, más centrado en la musicología urbana.

⁶ Los contextos de creación de esta disciplina surgida hacia los años 80 fueron expuestos por Tim Carter (2002).

⁷ La edición consultada es de 2003.

Cintruénigo⁸) alejados de las grandes ciudades, y cómo se establecen las conexiones entre ambas, así como las relaciones entre estas y las instituciones, y los repertorios existentes. Estas relaciones nos permiten descubrir redes de diversa índole que garantizan la flexible conexión entre los distintos espacios⁹. En tales circunstancias el estudio del contexto urbano se revela imprescindible para descubrir las complejas relaciones y “constantes procesos de contacto e intercambio cultural”¹⁰, que por supuesto afectaría a la difusión de la música.

Como consecuencia, resulta pertinente la adopción de nuevos enfoques propuestos por Pedro Carasa en su artículo “De la Teoría de las Élite a la Historia de las Élite”¹¹ desde los parámetros de la historia social. Carasa establece una nueva valoración del concepto de poder como “transacción social e influencia cultural” en el que la Familia se convierte en uno de los factores más activos y eficaces. El origen de una nueva élite unida por unos ideales culturales comunes ha obligado a la historia social a establecer un nuevo marco conceptual como familia¹², patronazgo, redes sociales, élites, espacios de relación, espacios sociales, descartando algunos conceptos y viejos usos de clasificación como “burguesía” (de profundas connotaciones ajenas a las ciencias sociales); “aristocracia” y “nobleza” (de criterios jurídicos); “notables”, que dejan fuera la raíz social y su mundo cultural, “imprescindibles para la comprensión del poder”¹³; así como la “clasificación socio-profesional” (cambiante a lo largo de la historia e insuficiente para una clasificación social en los que ha quedado demostrado que la relación personal es el factor más influyente en la estratificación social). Partiendo de esta revisión de conceptos, Carasa ofrece una interesante perspectiva de la familia y la amistad, fundamentales en la construcción de la sociedad, que permiten unir “a cada individuo con los demás en una vasta red de relaciones que se reconoce a

⁸ En 1786 Cintruénigo lo componían 1.736 habitantes y una década más tarde la población sería de 1.984 habitantes, *cf.* ALFARO PÉREZ, 2007: 122.

⁹ En el taller organizado por la profesora Tess Knighton (dentro de un proyecto más amplio financiado por la Marie Curie Foundation; y los apoyos de ICREA, de la Institución Milà i Fontanals (CSIC) y de la Societat Catalana de Musicologia), *Hearing the city: Musical Experience as Portal to Urban Soundscapes* celebrado entre el 24 y el 26 de septiembre de 2015 en la sede del Institut d’Estudis Catalans, se planteó la necesidad de reevaluar tanto el objeto como los objetivos y los procedimientos de la disciplina con ponencias que mostraron un giro con respecto a los intereses centrales previos (patronazgo, historia institucional e historia social). Una síntesis de los resultados del taller pueden consultarse en BERTRÁN, 2016.

¹⁰ MARÍN, 2004: 167.

¹¹ CARASA, 2007.

¹² Sobre los conceptos de familia y casa en la sociedad navarra, *cf.* CARO BAROJA, 1982.

¹³ CARASA, 2007: 73.

sí misma como clase”, fundada no ya en el aspecto económico sino en “la comunicación intensa de ideas, valores y experiencias en las relaciones personales [...]”¹⁴. Esta nueva visión resulta particularmente útil para la adopción de nuevas herramientas o métodos de análisis de los que haremos uso para la mejor comprensión de nuestro estudio, y que se citarán en el epígrafe de metodología.

2. La teoría de la estética de la recepción de Jauss (1970¹⁵) resulta imprescindible por la posición activa que otorga al público receptor en el triángulo: autor, obra y público, como formador de historia, rompiendo con “la oposición entre el aspecto estético de las obras y su aspecto histórico”¹⁶ en un doble sentido: (1) nos permite valorar cómo el repertorio de obras presentes en el fondo se integra en el conjunto de la historia de la música, teniendo en cuenta su función y el público para el que fueron creadas. Estas obras (y autores) que en su día cumplieron los horizontes de expectativas, hoy son consideradas menores; en este sentido, son tan importantes las obras que están como las que no están. Solo el estudio desde la perspectiva de la recepción nos permitirá situarlas en el lugar que ocupan dentro de la historia, algo de suma importancia para la musicología; y (2) nos permite entender los “cambios de horizontes” que dieron lugar a la transformación de los gustos musicales.

Una tercera y última línea de pensamiento válida para la presente tesis es la desarrollada por Richard Leppert¹⁷ y Ruth A. Solie¹⁸ en torno a la representación de música en la esfera doméstica tanto en el campo de la iconografía como en el de la literatura, que en el entorno de la musicología ha sido defendida por Christina Bashford¹⁹. La autora cuestiona la historiografía británica que ha mantenido el origen del diletante, y como consecuencia el origen de la práctica musical doméstica, asociado al piano de salón, al repertorio vocal y al entorno femenino, negando la existencia de música instrumental de cámara desde comienzos del XIX²⁰, crítica perfectamente aplicable a España y que en la última década hemos comenzado a superar. Bashford establece nuevos datos sobre la práctica musical

¹⁴ *Ibidem*: 75-76. En la misma línea, Carasa sostiene que la cultura burguesa era una “cultura híbrida, en buena medida impregnada por la de la nobleza” (*Ibidem*: 71).

¹⁵ Edición consultada 2000.

¹⁶ JAUSS, 2000: 159.

¹⁷ LEPPERT, 1998.

¹⁸ SOLIE, 2004.

¹⁹ BASHFORD, 2010.

²⁰ *Ibidem*: 292.

doméstica en el XIX británico, al tiempo que expone la necesidad de replantearse el uso de determinados términos como son lo “público” y lo “privado” categorías que adquieren una nueva perspectiva en el entorno doméstico de los siglos XVIII y XIX²¹.

III. Estado de la cuestión

No existen estudios relativos a los Navascués, salvo el trabajo realizado por el propio Faustino Menéndez-Pidal de Navascués *Genealogías de los Navascués y sus enlaces*²² que me ha permitido establecer la columna vertebral sobre la que se desarrollará la primera parte de la tesis. No obstante y en base a los objetivos planteados, contamos con aportaciones, tanto desde la historia general como desde la musicología, que abordan aspectos concretos tanto del periodo como de los temas planteados que han sido fundamentales.

En cuanto a la historia general desde una perspectiva revisionista de la historia social han sido de especial interés para la elaboración de un marco de referencia del que la familia Navascués formará parte activa, los trabajos de David R. Ringrose, “Ciudad, País y revolución burguesa: Madrid, del siglo XVIII al siglo XIX”; Gracia Gómez Urdañez: “Reflexiones sobre la revolución burguesa en España. Una aproximación a los orígenes, ideario y práctica del pensamiento liberal”; y Jesús Cruz Valenciano, *Los Notables de Madrid. Las bases sociales de la Revolución Liberal Española y El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*²³. Los tres autores defienden una nueva corriente historiográfica orientada a la reformulación o revisión del paradigma de la revolución burguesa que ha comenzado por discernir quiénes eran y cómo se formó esa nueva clase social denominada burguesía cuyos intereses coincidieron en ocasiones con los de la nobleza. Ringrose en su artículo “Ciudad, País y

²¹ Bashford emplea el término “esfera privada” para referirse a la vida social doméstica, un ámbito caracterizado por la informalidad y la intimidad, aunque, un modo de vida que no se basa exclusivamente en la unidad familiar, sino que se extiende a los amigos más allegados en contraposición a “esfera pública” para indicar un ambiente social más formal en el que las ideas circulan y se discuten colectivamente, y que en el contexto de la música se circunscribe a la sala de concierto, fenómeno que surge a finales del XVIII. *Ibidem*: 292. Lo “público” y lo “privado” coexisten en un beneficio mutuo y los hogares se convierten en la fuente de ideas del espacio público. Estas teorías las toma Bashford de las teorías de HABERMAS, 1991 y SOLIE, 2004: 122-126.

²² MENÉNDEZ-PIDAL, 1959.

²³ RINGROSE, 1986; GÓMEZ URDAÑEZ, 1996; CRUZ VALENCIANO, 2000 y 2014.

revolución burguesa: Madrid, del siglo XVIII al siglo XIX”²⁴ defiende la existencia de estrechas relaciones dinámicas ciudad-país, propias de una civilización agraria, que fomentaron la aparición de nuevas estructuras sociales y políticas en la capital. La confluencia de un grupo ligado a la burocracia desde la segunda mitad del siglo XVIII, formado en su mayoría por hidalgos que venían de provincias, constituyó “el núcleo social que impulsaría la revolución liberal y daría carácter a la burguesía de la segunda mitad del XIX”²⁵. Por su parte, Cruz Valenciano y Gómez Urdañez en la misma línea que Ringrose reflexionan sobre los orígenes de la burguesía desde una perspectiva más general, aunque en el caso de Cruz, también centrado en Madrid, y cuestionan la tradicional idea de identificar la burguesía como un grupo vacío de contenido, “cajón de sastre” de todas las clases intermedias, que encabezaron la revolución que puso fin al Antiguo Régimen, formada por burócratas, comerciantes, profesionales y propietarios, sin tener en cuenta que una gran parte de esas clase medias estuvo integrada por grupos de origen nobiliario. Este grupo, “se articuló en sus orígenes como una clase de notables que controlaba los mecanismos de ascenso sirviéndose de redes de parientes, paisanos y clientes”²⁶ y consiguió, según Gómez Urdañez “la perpetuación en el poder de las clases privilegiadas del Antiguo Régimen a través de la mutación de sus antiguos mecanismos de dominación”²⁷. Esta nueva perspectiva nos permite comprender, e integrar en su entorno, los distintos caminos que tomaron los miembros de la familia Navasués a lo largo de su existencia y sus efectos sobre la música que pasaría formar parte de sus vidas. Para comprender todo este entramado, resulta de referencia obligada el estudio, aún vigente, de Caro Baroja, *La Hora Navarra del siglo XVIII*²⁸, que aunque centrado en la figura de Juan de Goyeneche como precursor del grupo de navarros que se estableció en Madrid desde mediados del siglo XVIII, ofrece un profundo estudio de la repercusión de esta comunidad que ocuparía altos cargos en la capital pero, y esto es lo más importante desde nuestra perspectiva de estudio, nunca dejaron de estar ligados a sus lugares de procedencia.

²⁴ RINGROSE, 1986.

²⁵ CRUZ VALENCIANO, 2014: 25 cita a RINGROSE, David R., *España, 1700-1900. El mito del fracaso*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, pp. 369-388.

²⁶ CRUZ VALENCIANO, 2014: 25.

²⁷ GÓMEZ URDAÑEZ, 1996: 340

²⁸ CARO BAROJA, 1969.

En esta misma línea y desde la historia cultural en España ha sido particularmente útil el trabajo de Gloria Franco Rubio²⁹ que aborda cuestiones sobre la domesticidad burguesa en el Antiguo Régimen.

En cuanto a trabajos sobre Cintruénigo, Alfaro Pérez³⁰, Orta Rubio³¹, Tarifa Castilla³² y Carrasco Navarro³³ ofrecen en su conjunto un exhaustivo estudio de la villa desde distintas perspectivas, históricas, sociales, arquitectónicas etc... y aportan información relevante desde el punto de vista de las genealogías, demografía y sociedad que tuvieron lugar en la villa en el periodo de estudio de esta tesis.

En cuanto a los estudios musicológicos relacionados con la Ribera Navarra, por lo general, han estado centrados en destacar las importantes personalidades que surgieron de esta región y que tuvieron una gran repercusión. Sin embargo, el trabajo realizado por Begoña Domínguez, aunque centrado en esta misma línea de estudio biográfico de grandes compositores, adopta una perspectiva integradora en la historia social, cultural y económica del entorno y del momento que ha sido de gran importancia para la contextualización de la primera etapa del presente estudio, en el que además se manejan cuestiones que tienen que ver con la importancia de las relaciones personales³⁴.

La figura del aficionado del siglo XVIII-XIX ha sido un campo poco estudiado hasta época reciente, tanto por la escasez de fuentes conservadas, como por la diseminación de las mismas. No obstante, son varios los estudios musicológicos sobre aspectos parciales que abordan de forma directa o indirecta la práctica musical doméstica de comienzos del XIX fundamentales para la elaboración de la presente tesis como son los centrados en: (1) colecciones particulares de la época, que permiten establecer un marco comparativo; (2) estudio de fuentes y comercio musical; (3) repertorios; y (4) cuestiones relativas a ambientes musicales, fundamentales para reconstruir los paisajes sonoros en los que se conforma el fondo Navascués, que detallo a continuación.

²⁹ FRANCO RUBIO, 2012.

³⁰ ALFARO PÉREZ, 2007.

³¹ ORTA RUBIO, 2003.

³² TARIFA CASTILLA, 2004.

³³ CARRASCO NAVARRO, 2007.

³⁴ DOMÍNGUEZ CAVERO, 2008.

Con respecto a las colecciones de música particulares, por lo general, se encuentran circunscritas a los ambientes cortesanos y la alta nobleza. No obstante, constituyen una información de interés para nuestro estudio ya que junto al carácter institucional, y el grado de apoyo (mecenazgo) que adquiere la música en los distintos espacios de “representación” de dichos ambientes, se encuentra la música “íntima”, desarrollada en la “esfera privada” con la que podemos encontrar cierto paralelismo en relación con la Casa de Navascués.

Uno de los primeros estudios realizados sobre una biblioteca particular es el trabajo sobre la Casa de Alba de José Subirá en 1927. En dicho estudio, el autor incluye aspectos extra-musicales tales como iconografía musical, cartas y algunos otros datos que aportan información relevante para la contextualización de la biblioteca³⁵. Este trabajo iniciado por Subirá fue continuado por George Truett Hollis³⁶ que en 1993 da a conocer un *Inventario y tasación de los instrumentos y papeles de música propiedad de Don Fernando de Silba Alvarez de Toledo*, duodécimo Duque de Alba que, en palabras de Truett Hollis, “no solo muestra al Duque como un conocedor internacional de la música para cuerda sino que además presenta de una manera válida a Madrid como centro de creación de música de cámara por compositores españoles e italianos residentes en España y su interpretación, de forma privada, en las casa de los nobles como el Duque de Alba.”³⁷.

En el entorno del III Congreso Nacional de Musicología se encuentra el trabajo realizado por Lothar Siemens sobre la Biblioteca Musical de la Casa de Orleans, Duques de Montpensier adquirida en el año 1973 en Madrid por el Cabildo Insular de Gran Canaria. Dicho fondo albergaba la biblioteca particular de la infanta María Luisa Fernanda de Borbón, a la que posteriormente se unió la biblioteca musical particular del noble francés el duque de Montpensier, don Antonio de Orleans, con quien fue desposada. Tras el exilio al final de la monarquía orleanista, en 1848, establecieron su lugar de residencia en Sevilla³⁸. Lothar Siemens aporta la relación de obras del fondo y posteriormente Celsa Alonso, aunque no realiza un estudio descriptivo de las fuentes, destaca la importancia de

³⁵ SUBIRÁ, 1927.

³⁶ TRUETT HOLLIS, 1993.

³⁷ TRUETT HOLLIS, 2004: 171.

³⁸ SIEMENS HERNÁNDEZ, 1991 y 2012; y ALONSO GONZÁLEZ, 1999.

este legado en lo que respecta a la música española profana del siglo XIX, especialmente en lo que se refiere a la música de salón y música lírica.

Miguel Ángel Picó Pascual, da noticias de dos bibliotecas musicales privadas encontradas en los protocolos notariales valencianos: los inventarios de Luis Vicente Simian (1788) e Ignacio Baeza y Mas de Pelayo (1834) que recogen el contenido detallado de los catálogos de sus ricas bibliotecas, sin embargo, al no conservarse las fuentes solo podemos hacernos una idea del repertorio y de sus gustos musicales³⁹.

Aunque más centrado en cuestiones de mecenazgo, Juan Pablo Fernández–Cortés aborda el estudio de los linajes de las Casas de Osuna y Benavente. Da a conocer los gustos y las prácticas musicales, así como la importante repercusión que tuvieron ambas familias en la vida musical española en el periodo 1733-1882, aportando información sobre la movilidad de los músicos y las diferentes vías de adquisición del repertorio⁴⁰.

Coetánea a nuestro objeto de estudio es la colección de partituras del infante don Francisco de Paula Antonio de Borbón, cantante aficionado y hermano menor de Fernando VII cuya vida corre paralela a uno de los miembros de la Casa de Navascués. En la introducción del catálogo realizado por Isabel Lozano Martínez y José María Soto Lanuza se dibuja el contexto general y además, se incluye una descripción de la colección de gran interés para esta tesis⁴¹. La “presentación” del catálogo a cargo de José Carlos Gosálvez apunta algunas cuestiones que son claves para entender la esencia de este tipo de bibliotecas particulares/domésticas en las que se observan ciertos paralelismos. Por un lado, en el tipo de partitura conservada concebida para la práctica musical (y no para su colección) que permite conocer tanto los gustos de los propietarios, como “las peculiaridades interpretativas de la época y las capacidades técnicas de su propietario”; y por otro, en el concepto de “aficionado” de la época que no significaba necesariamente tener menos conocimiento del arte que cualquier profesional, sino que por el contrario se observa en algunas partituras un alto nivel técnico.

³⁹ PICÓ PASCUAL, 2000.

⁴⁰ FERNÁNDEZ-CORTÉS, 2007. Anteriormente se habían publicado algunos estudios parciales de esta casa noble, ORTEGA, 2004 y 2005. Existen otros estudios sobre la actividad musical en el entorno de las casas nobles a finales del siglo XVIII que no han sido incluidos en el cuerpo de texto ya que se encuentran en época anterior al periodo de estudio y los datos aportados, aunque novedosos y de gran utilidad para recrear el paisaje sonoro de la época, están muy centrados en cuestiones de mecenazgo, GEMBERO-USTÁRROZ, 2001 Y 2013.

⁴¹ LOZANO MARTÍNEZ & SOTO LANUZA, 2012.

Desde una perspectiva pluridisciplinar y centrada en la historia social y cultural de la música Carolina Queipo en su tesis, *Élite, coleccionismo y prácticas musicales en La Coruña de la Restauración (ca. 1815-1848): El fondo musical Adalid*⁴², reconstruye la historia de la biblioteca musical de la familia Adalid residentes en La Coruña conectándolo con las prácticas musicales domésticas durante la restauración absolutista. Las relaciones que la familia mantuvo con Londres y París les permitieron conocer las convenciones sociales y prácticas musicales internacionales que se vieron reflejadas en su propia práctica. Queipo ahonda en cuestiones relativas al papel de la música para definir grupos sociales, mejorar relaciones y establecer redes económicas y de negocios. Trata cuestiones relacionadas con los nuevos tipos de mecenazgo musical y la recepción de música de cámara instrumental “clásica” al tiempo que realiza un análisis profundo de algunas fuentes primarias de especial interés. Las perspectivas del trabajo planteadas por Queipo han constituido un referente para el presente estudio.

Las bibliotecas objeto de los estudios citados se desarrollaron en algún momento de forma paralela a la actividad de la Casa de Navascués mostrando ciertas coincidencias que deben tenerse en cuenta como la presencia de obras de músicos cuya actividad estaba adscrita bien a la corte, bien a una casa noble (Francesco Vaccari, Luis Misón, Felipe Libón...), el gusto por determinados músicos extranjeros (como Haydn y Pleyel) o por determinadas agrupaciones (el dúo y el cuarteto de cuerda), formatos (la transformación y adaptación de las grandes formas operísticas para ser interpretadas en contextos camerísticos) o géneros (la importancia de la canción a partir de los años 30 del XIX hecho del que tanto la reina M^a Cristina y los duques de Montpensier son un claro exponente), incluso los espacios de compra, almacenistas y editores. Por otro lado, el hecho de que gran parte de estos fondos se coleccionaron en distintos puntos de la geografía Española me permite integrar el fondo de la Casa de Navascués en un amplio contexto (aunque sea solo desde el punto de vista del repertorio). Es en estos aspectos donde los trabajos detallados aportan información relevante para la presente tesis.

Una de las primeras referencias centrada en la aproximación rigurosa a las fuentes documentales es la monografía dirigida por Boyd y Carreras, *La música en España en el*

⁴² QUIEPO GUTIÉRREZ, 2015.

*siglo XVIII*⁴³. En lo que concierne a esta tesis, los trabajos de Cristina Bordas y Javier Suarez Pajares, son particularmente útiles ya que dan referencias de la gran actividad del comercio musical, y de la existencia de la figura del aficionado (diletante) relacionado tanto con la venta de instrumentos como con el auge de la “guitarra moderna” a finales del XVIII⁴⁴, de la que el fondo tiene una considerable representación.

En cuanto al estudio de las fuentes y la edición musical he partido de los estudios realizados por José Carlos Gosálvez, *La edición musical española hasta 1936. Guía para la datación de partituras* y “Aproximación al estudio de la edición musical manuscrita en Madrid”⁴⁵, fundamentales para entender el funcionamiento del comercio musical y la importancia de la edición manuscrita en los orígenes de la figura del aficionado dando noticias de importantes editores y almacenistas que operaban en España desde finales del siglo XVIII; Miguel Ángel Marín, “Music-Selling in Boccherini’s Madrid”, donde aporta grandes avances en el estudio del comercio musical en el entorno de Madrid⁴⁶; y en la misma línea que el segundo estudio de Gosálvez, centrado en la identificación de la ediciones manuscritas, resulta de interés el trabajo de Stanley Boorman, “Identifying and studying published manuscripts”⁴⁷. En 2012, el estudio de conjunto *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII- XX)* supuso un gran avance en cuanto al conocimiento de técnicas, establecimientos y publicaciones periódicas⁴⁸, que han sido particularmente útiles para el repertorio del siglo del XIX. Resulta de referencia obligada el estudio de fuentes del *Fondo Borbone*, colección de manuscritos musicales de los Reyes de Etruria, Luis de Borbón y María Luisa de Borbón, hija de Carlos IV⁴⁹, realizado por Lluís Bertrán, Ana Lombardía y Judith Ortega; periodo que corre paralelo a la primera etapa del fondo Navascués (1794- 1824). Los autores aportan además una valiosa información con respecto al repertorio y los espacios de compra. El auge de la producción y el consumo de música de cámara en Madrid en el paso del siglo XVIII al XIX, la situará a la vanguardia de la recepción del repertorio internacional que convivirá perfectamente con

⁴³ BOYD & CARRERAS, 2000. Los trabajos recogidos en este volumen se presentaron en el congreso internacional de musicología en la Universidad de Gales en Cardiff en el año 1993, aunque la publicación no se realizó hasta el año 2000.

⁴⁴ BORDAS, 2000: 201-217. SUÁREZ-PAJARES, 2000: 251-270.

⁴⁵ GOSÁLVEZ LARA, 1995, 2014.

⁴⁶ MARÍN, 2005.

⁴⁷ BOORMAN, 2011.

⁴⁸ LOLO & GOSÁLVEZ LARA, 2012.

⁴⁹ BRETRÁN, LOMBARDÍA, ORTEGA, 2015.

una producción propia local de gran repercusión, ambas presentes en la colección de los reyes. Los autores muestran la importancia que adquieren los comercios de música en el entorno urbano de Madrid, lugar de compra de algunos ejemplares presentes en la colección Navascués, aportando también una relación de marcas de agua halladas en el papel manuscrito⁵⁰.

El estudio de las marcas de agua adquiere especial relevancia, dadas las características de nuestro estudio⁵¹, cuyo interés para los estudios musicológicos es una realidad desde hace más de medio siglo. Sin embargo, no se ha materializado en la investigación⁵² de forma tan notoria como cabría esperar, salvo en el caso de Alan Tyson quien ha aportado el más notable avance en el estudio de las marcas de agua centrado en la identificación de la obra de autor⁵³. Sin embargo, en la musicología española parece que no ha terminado de considerarse como una herramienta complementaria (más que útil) para el estudio de fuentes primarias. Solo unos pocos investigadores, generalmente centrados en la Edad Moderna, han emprendido el estudio de las marcas de agua como parte de sus trabajos⁵⁴.

⁵⁰ Los autores recogen las marcas de agua de 320 manuscritos de origen español. Sin embargo, no muestran la reproducción de las filigranas por lo que no es posible compararlas con el fin de encontrar coincidencias. Aun así la información extraída resulta de gran interés.

⁵¹ Desde hace algún tiempo se viene reclamando en la musicología, la necesidad de adentrarse en el campo documental cuando se trabaja con fuentes primarias sin cuya información el estudio se considera incompleto, *cf.* LARUE, 1961: 120-146; GONZÁLEZ VALLE, 1996; EZQUERRO, 2000: 19-69. Por otro lado, la propia problemática de esta disciplina, hace de ella un proyecto coral, en el que es importante concienciarse de que las pequeñas o grandes aportaciones que podamos realizar permitirán, a la larga, crear un corpus lo suficientemente representativo como para que finalmente la marca de agua pueda ser considerada como una fuente fiable de información, no solo para el estudio en cuestión sino para investigaciones futuras. La decisión de recoger las marcas de agua presentes en el fondo surgió, por lo tanto, con el fin de proporcionar un inventario o corpus de filigranas que se sumara a los ya realizados. Sin embargo, una vez elaborado el trabajo de recogida y reproducción de las marcas de agua (y observar las posibilidades que podría reportar un estudio más detallado) tomé la decisión de dar un paso más y adentrarme en el estudio de las posibles relaciones existentes entre las marcas de agua y otros elementos que me permitieran profundizar en la investigación y encontrar respuestas que no lograría de otro modo.

⁵² El avance ha sido grande en los últimos años sobre todo por parte de archivos y bibliotecas, que facilitan la labor de búsqueda (véase la Introducción de la presente tesis, epígrafe IV, Fuentes y Metodología).

⁵³ TYSON, 1975, 1980, 1987 y fundamentalmente su estudio de las marcas de agua incluido en la edición completa de las obras de Mozart, TYSON, 1992. (citados por LABRADOR, 2004: 701, nota 4).

⁵⁴ Tal es el caso de Dámaso García Fraile (1981) sobre el archivo catedralicio de Salamanca, Paul Robert Laird (1986) sobre el villancico en San Lorenzo del Escorial. Ambos citados por EZQUERRO ESTEBAN, 2000: 21 o los más recientes de Antonio Ezquerro (2000) sobre las Catedrales de Zaragoza y Judith Helvia García Marín (2013) sobre el archivo de la Parroquia de los Santos Juanes de Nava del Rey (Valladolid) iniciativas sin duda dignas de admiración dado que las fuentes para este periodo y sobre todo en España ofrecen escasa información.

Cercanos a nuestro periodo de estudio, la tesis de Jacqueline A. Shadko, *The Spanish Symphony in Madrid from 1790 to 1840. A Study of the Music in its Cultural Context*⁵⁵, aunque no se detiene en un estudio profundo, recoge nueve marcas de agua, algunas de ellas de características similares a las presentes en los manuscritos del fondo Navascués; David Wynn, por su parte, en “Sinfonías austriacas en el Palacio Real de Madrid”⁵⁶ destaca el empleo del papel *R. Romaní*; y por último, Francisco Javier Romero en su trabajo “Martín y Soler (1754-1806): una aportación a su producción religiosa”⁵⁷ se sirve de la marca de agua para aventurar la posible factura del *Salve Regina* inédito del compositor.

No obstante, Germán Labrador es quien ha emprendido el estudio más exhaustivo de los realizados hasta la fecha en lo que respecta a la búsqueda de una datación fiable en base a los diferentes modelos y versiones del papel *R. Romaní*⁵⁸ con sus trabajos: “El papel *R. Romaní* y la datación de la música española de finales del siglo XVIII (1775-1800). Una nueva vía de investigación en la obra de L. Boccherini” y “La datación de la obra de G. Brunetti (1744-1798): Una propuesta de cronología comparada”⁵⁹, cuyos avances han sido fundamentales en el desarrollo de la presente tesis. Sirviéndose del cruce de diversos elementos, Labrador consigue asignar fechas a determinadas parejas de filigranas del papel *R. Romaní* estableciendo así una cronología en las obras tanto de Brunetti como de Boccherini. Esto supone un avance de suma importancia, no solo por lo expuesto por el autor sino porque a partir de su estudio podemos ir completando una cronología de la marca *R. Romaní* en base a los sucesivos cambios detectados en la marca de agua presente en otras fuentes.

Las investigaciones realizadas sobre los distintos reinados del periodo de estudio muestran cómo, tanto la corte como la nobleza ejercieron una importante influencia sobre los gustos y costumbres de la sociedad, sobre todo en determinados ambientes que nos permiten reconstruir como decía el paisaje sonoro de la época de gran interés para la

⁵⁵ SHADKO, 1981

⁵⁶ WYNN JONES, 2000.

⁵⁷ ROMERO NARANJO, 2001. Germán Labrador cita la tesis de RAMOS RENÉ, Mario: *The Symphonies of Gaetano Brunetti (1746-1798)*. Tesis. Universidad de Indiana, 1997, UMI n.º 9834556, que no he podido consultar.

⁵⁸ Papel de gran calidad procedente de la región de Capellades en Cataluña, profusamente empleado desde la segunda mitad del siglo XVIII tanto en España como en las colonias americanas.

⁵⁹ LABRADOR, 2004 y 2005. También en GOSÁLVEZ & LABRADOR, 2004 sobre las fuentes españolas de L. Boccherini localizadas en el Conservatorio Superior de música de Madrid.

contextualización del fondo. En este sentido, cabría destacar la tesis de Judith Ortega, *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*⁶⁰, que estudia desde una perspectiva institucional la actividad musical en las cortes de Carlos III y Carlos IV. La autora trasciende los límites de Palacio para dar noticia de la integración de los músicos cortesanos en la vida musical de la ciudad en busca de nuevas formas de obtener ingresos extras participando en el teatro y casa nobles (fundamentalmente las casas de Alba y Benavente-Osuna) o comercializando su música, hecho que tuvo su repercusión en la práctica musical de aficionado y que nos permite comprender la presencia de determinados autores en el fondo Navascués.

Los trabajos de Luis Robledo Estaire, “La Música en la Corte de José I”⁶¹; y Begoña Lolo, “La música en la Real Capilla después de la guerra de la Independencia. Breve esbozo del reinado de Fernando VII”⁶², demuestran que, aunque de forma reducida, la vida musical de la corte siguió su curso ejerciendo cierta influencia en el entorno como había sucedido en épocas anteriores. María Gembero por su parte, en su trabajo “La música en España e Hispanoamérica durante la ocupación napoleónica (1808-1814)” propone un punto de partida para la reconstrucción del paisaje sonoro de la España napoleónica centrando su estudio en cuatro aspectos: la música en la calle, la música teatral, actividad musical en salones y casas particulares y, el ceremonial litúrgico-musical. Aunque se trata de una “visión panorámica”, tal como ella misma asegura, sienta las bases de un periodo desconocido, que ha sido de gran importancia para esta tesis⁶³.

La gran influencia que ejerció María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1806-1878) en la vida musical española en distintos aspectos: pedagógico, interpretativo y compositivo ha sido estudiado por Sara Navarro Lalanda en su tesis, *Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1806-1878)*⁶⁴ en las diferentes etapas: consorte, regente y madre. La democratización de la cultura musical y el origen de nuevos repertorios promovidos desde la Corona incidirán en la creación de un nuevo gusto musical. Navarro aporta uno de los primeros estudios musicológicos descriptivos y analíticos de una biblioteca particular, la de la reina, integrándola en los diferentes espacios musicales de la época, así como un estudio de los índices e inventarios

⁶⁰ ORTEGA, 2010.

⁶¹ ROBLEDO ESTAIRE, 1991.

⁶² LOLO, 1995.

⁶³ GEMBERO-USTÁRROZ, 2006.

⁶⁴ NAVARRO LALANDA, 2013.

de la Biblioteca del Real Conservatorio. En estos últimos cuatro años se han celebrado dos Bienales de música Isabelina⁶⁵ en las que se han aportado importantes estudios, que han sido de gran ayuda para contextualizar el periodo en el que fueron adquiridas gran parte de las obras contenidas en el fondo Navascués.

En lo relativo a repertorios y su incidencia en la práctica musical doméstica he contado con dos tesis realizadas por investigadores de universidades americanas, Richard Xavier Sánchez, *Spanish chamber music of the eighteenth century*; y Jacqueline Andrea Shadko, (ya citada en relación a las marcas de agua) en los años 1975 y 1981, respectivamente sobre la notable presencia de música instrumental en España que, paradójicamente, no tuvieron continuidad en la historiografía española. A pesar de que quizá, sus principios epistemológicos se encuentren en el entorno de la historiografía tradicional, sin duda renovaron la percepción sobre la música del periodo en una época en la que aún nuestra historiografía se encontraba centrada en los ambientes eclesiásticos y teatrales⁶⁶.

El trabajo de conjunto realizado por diversos especialistas y dirigido por Màrius Bernadó y Miguel Ángel Marín, *Instrumental music in late eighteenth-century*⁶⁷, es una referencia ineludible por tratarse de la última gran aportación para el conocimiento de la música instrumental de finales del siglo XVIII que afronta el estudio desde diversas perspectivas: los géneros, la copia manuscrita, el mercado de música y el estilo⁶⁸. Han sido especialmente útiles (dentro del trabajo citado) las investigaciones de Ana Lombardía, “Violin duets in Madrid: *divertimento alla europea*”; Judith Ortega, “Los copistas del Rey: la transmisión de la música en la corte española en la segunda mitad del siglo XVIII”; Lluís Bertrán, “Eligiendo las piezas: Los tríos de Gaetano Brunetti y la recepción de la música instrumental europea”; y Joseba Berrocal “Las sonatas para violín y bajo de Gaetano Brunetti: reconsideración de un género”⁶⁹. El trabajo de Berrocal aunque centrado en la figura de Brunetti aporta algunas claves sobre cuestiones interpretativas de gran interés para nuestro estudio.

⁶⁵ Dirigidas por Fernando Delgado: I Bienal de Música Isabelina: *La modernización de la vida musical en la España Isabelina: en torno a Martín Sánchez Allú (1823-1858)*, 7 y 8 de Marzo de 2014, Museo Nacional del Romanticismo, Madrid; II Bienal de Música Isabelina: *Fronteras y definiciones en la Música Isabelina*, 1 y 2 de Abril de 2016, Museo Nacional del Romanticismo, Madrid.

⁶⁶ SÁNCHEZ, 1975 y SHADKO, 1981. Shadko, además, incluye en su tesis una relación de marcas de agua extraídas de las fuentes consultadas.

⁶⁷ MARÍN & BERNARDÓ, 2014.

⁶⁸ BERNARDÓ & MARÍN, 2014.

⁶⁹ Todos los trabajos pueden consultarse en la bibliografía por autor con el año 2014.

Para cuestiones relativas a la recepción de la música clásica (cámara y sinfónica) en Madrid entre los años 1830-1860, ha sido fundamental el trabajo de Judith Etzion, “Música Sabia: The reception of Classical Music in Madrid (1830-1860)”⁷⁰.

En relación tanto a la producción como a la recepción del repertorio de flauta, la canción, el piano y la guitarra, del que el fondo Navascués conserva una relevante muestra, existen cuatro tesis que han sido de gran importancia para este estudio ya que todas ellas suponen una revisión de los prejuicios adoptados por nuestra historiografía y contribuyen a redibujar el panorama musical desde la segunda mitad del siglo XVIII y durante el siglo XIX. La tesis de María Díez Canedo, *Perspectiva general de la flauta travesera en la Nueva España de 1700 a 1780: uso y repertorio. Estudio del cuaderno de flauta travesera XII Sonatas a Solo Flauta, é Basso di Pietro Locatelli y otros autores, México, 1759*⁷¹, aunque centrada en la flauta travesera en la Nueva España de 1700 a 1780 ha sido fundamental por ofrecer una profunda revisión del repertorio de dicho instrumento tanto en Europa como en España, además de aportar nuevos datos de Luis Misón, de quien el fondo conserva una pequeña colección de obras. El trabajo de Celsa Alonso, *La canción lírica española en el siglo XIX*⁷², continúa siendo una obra de referencia aún no superada abordando también cuestiones relacionadas con el ámbito doméstico. En cuanto al piano las tesis de Laura Cuervo, *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*⁷³ que aporta nuevos datos sobre la recepción de la obra pianística en Madrid a principios del siglo XIX, y ofrece información de interés relativa al desarrollo de la industria editorial de música, corrientes didácticas y repertorios; y Gemma Salas Villar, *El piano romántico español, 1830-1855*⁷⁴. Por último, Ricardo Aleixo, *La guitarra en Madrid (1750-ca. 1808): Fuentes y difusión*⁷⁵, realiza un profundo estudio de la guitarra de la segunda mitad del siglo XVIII desde diversos enfoques: organológico, iconográfico, estilístico y tratadístico o pedagógico. Partiendo de la información extraída de los libros de viaje de diferentes autores, el autor muestra en su tesis el lugar destacado que adquirió la guitarra de finales del XVIII en la sociedad española. La guitarra como “instrumento nacional” adquirió gran popularidad y

⁷⁰ ETZION, 1998: 185-231.

⁷¹ DIEZ CANEDO, 2014

⁷² ALONSO, 1998. Sobre el salón decimonónico consultar de la misma autora, cf. *Ibidem*, 1993.

⁷³ CUERVO, 2012.

⁷⁴ SALAS VILLAR, 1997.

⁷⁵ ALEIXO, 2015.

versatilidad lo que le permitió introducirse en diferentes espacios: populares, teatrales y cortesanos. Esto dio lugar a la perfecta convivencia entre la guitarra académica y la guitarra popular. Aleixo recoge en los apéndices un catálogo de la música punteada para guitarra de finales del siglo XVIII y primeros años del XIX conservada en las bibliotecas madrileñas (BNE, BHM, BRCSMM, Biblioteca del Senado y Real Biblioteca), además de las conservadas en la Colección Cortabarría y Archivo Foral de Bizkaia que han sido de gran utilidad para este trabajo.

En 2014 y 2018 dos importantes publicaciones, dentro de los estudios generales pertenecientes a la colección *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, recogen los últimos avances referidos al panorama musical de los siglos XVIII y XIX, dirigidas por José Máximo Leza⁷⁶ y Juan José Carreras⁷⁷, respectivamente. Con respecto al volumen del siglo XVIII, del que son co-autores Álvaro Torrente, Miguel Ángel Marín, Juan José Carreras y Leonardo Waisman, se tratan por primera vez de forma específica y desde una perspectiva integradora en el contexto europeo, los aspectos más relevantes que permiten comprender las prácticas musicales de finales de siglo. Cabe destacar el capítulo dedicado al periodo comprendido entre los años 1780-1808, en el que Miguel Ángel Marín y José Máximo Leza analizan el auge de determinados aspectos relacionados con la vida musical como el mercado de la música, los conciertos privados, los conciertos públicos o la diversidad de géneros que se relacionan con la consolidación de un público aficionado no solo como consumidor pasivo, sino también activo de la música que suponen un aporte de gran relevancia para la presente tesis. En el volumen del siglo XIX, del que también son co-autores Celsa Alonso, Cristina Bordas, Teresa Cascudo y José Máximo Leza, se realiza una profunda revisión del XIX español desde una perspectiva transnacional y pluridisciplinar (historia social; historia de los conceptos; historia intelectual). Ha sido fundamental e inspirador para el estudio del repertorio conservado en la Casa de Navascués, sobre todo en lo que se refiere a cuestiones relativas a la irrupción del piano romántico y recepción de determinados repertorios.

Por último, un trabajo de referencia para nuestro estudio que aborda el cambio en la vida musical europea entre 1750-1830, es el realizado por el historiador William Weber, *The*

⁷⁶ LEZA, 2014.

⁷⁷ CARRERAS, 2018.

*Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*⁷⁸.

A través del estudio de los programas de los conciertos de cuatro importantes ciudades europeas (Viena, París, Leipzig y Londres) su contribución nos permite obtener una visión transnacional del cambio en el gusto musical. La ruptura que se produce entre la música “ligera” y la música “seria”, que durante mucho tiempo compartieron cartel en conciertos “miscelánea”, reflejan los nuevos ideales que surgieron a principios del XIX fomentando la distancia entre lo popular y lo clásico hasta hacerse irreconciliable.

IV. Fuentes y metodología

Debido a las características de este trabajo, el peso fundamental del estudio ha recaído sobre las fuentes musicales y documentales. Dado que el paso previo para la consecución del estudio ha sido la catalogación del fondo, se han empleado para tal efecto todas las herramientas disponibles para la localización de obras y autores: diccionarios especializados, accesos electrónicos a VIAF, RISM, catálogos en línea de bibliotecas y archivos tanto nacionales como internacionales, así como fuentes hemerográficas fundamentales para la datación de determinado repertorio, que se pueden consultar en la bibliografía. En este proceso se han podido reunir algunas obras que se encontraban fragmentadas y dispersas dentro del fondo; identificar obras cuyos títulos o autor no constaban y datar de forma más o menos exacta gran parte del repertorio. Una de las principales preocupaciones en la elaboración del catálogo ha sido la localización de segundas fuentes del material conservado con el fin de dedicar parte del estudio a aquellas fuentes que podemos considerar por el momento fuentes únicas, que por su interés documental y musicológico, han sido recogidas en el epígrafe “Casos particulares de estudio”.

Para el estudio de las marcas de agua he requerido una metodología particular. Dada la localización del fondo (una casa particular), con el fin de obtener una reproducción de las marcas de agua con unas condiciones mínimas de calidad y rigor, la familia trasladó el fondo a un espacio hábil para su manipulación. El método empleado para la reproducción de las mismas ha sido por medio de una mesa retro-iluminada y papel vegetal o papel cebolla. Los criterios de elaboración del corpus de filigranas quedan detallados en el *Apéndice II*.

⁷⁸ WEBER, 2008.

Las principales fuentes para la identificación de las marcas de agua provienen de estudios realizados desde comienzos del siglo XIX por bibliógrafos, cuyas recopilaciones, aún hoy siguen vigentes, aunque es necesario destacar que ninguna de ellas hace mención a papeles de música. Para el entorno europeo en el periodo que nos ocupa, se han empleado las recopilaciones de Labarre, Churchill y Heawood. Centrados fundamentalmente en el entorno español: principalmente Valls i Subirá y Gayoso Carreira⁷⁹. Bofarull y Sans ha sido fundamental para aspectos relacionados con la presencia de animales en las filigranas⁸⁰. La Asociación Hispánica de Historiadores del Papel (AHHP) lleva organizados XI congresos de periodicidad bianual desde el año 1995 en el que se dan a conocer los resultados en torno a las últimas investigaciones realizadas desde distintas perspectivas: técnicas de fabricación, comercio, filigranas, arqueología industrial, léxico, etc... que ha supuesto una fuente de información de gran utilidad para la localización y datación de determinadas marcas de agua⁸¹.

Por otra parte, se ha realizado por parte de archivos y bibliotecas una destacable labor de recogida e identificación de marcas de agua como el catálogo de manuscritos musicales anteriores a 1800 de la Biblioteca Nacional de Francia⁸². El acceso on-line ha sido fundamental no solo para la identificación de determinadas marcas de agua, sino para la localización de otras fuentes primarias que comparten algunas de las filigranas presentes en el fondo como RISM donde ya han sido incluidas las marcas de agua. El *Consortium European Research Libraries* ofrece a través de su web el acceso a una red de bases de datos con marcas de agua de diversa procedencia y época⁸³, como *Wasserzeichen-Informationssystem*⁸⁴ y *Bernstein. The Memory of Paper*⁸⁵, además de ofrecer la

⁷⁹ HEAWOOD, 2003 y VALLS I SUBIRÁ, 1970 (sobre el papel en Cataluña); LABARRE, 1952; CHURCHILL, 1990; VALLS I SUBIRA, 1982; GAYOSO CARREIRA, 1994.

⁸⁰ BOFARULL Y SANS, 2008.

⁸¹ Los trabajos presentados en los diferentes congresos pueden ser consultados a través de las actas publicadas. Para más información <http://www.ahhp.es/?display=congresos> (13/03/2017).

⁸² GRAND & MASSIP, 1999.

⁸³ https://www.cerl.org/resources/links_to_other_resources/bibliographical_data#watermarks.

⁸⁴ Proyecto de colaboración, iniciativa de DFG – German Research Foundation, que surge en el año 2010 en el que participan: Landesarchiv Baden-Württemberg (LABW); Württembergische Landesbibliothek (WLB) Stuttgart; Bayerische Staatsbibliothek München (BSB); Universitätsbibliothek Leipzig (UBL); Österreichischen Akademie der Wissenschaften; Die Staatsbibliothek zu Berlin (SBB) y Deutsche Nationalbibliothek, Leipzig (DNB). <https://www.wasserzeichen-online.de>.

⁸⁵ <http://www.memoryofpaper.eu>.

posibilidad de visionar la marca a tamaño real redirigiendo al usuario, en algunos casos, a la fuente de la que procede, entre ellas RISM.

Además de las fuentes musicales, ha sido fundamental el archivo personal de la familia localizado en la propia casa, en Cintruénigo. Contiene: información de carácter económico, como libros de cuentas, recibos...; administrativo; jurídico como testamentos, capitulaciones matrimoniales, otros papeles notariales y por último, personal como correspondencia, de gran importancia para el estudio. El interés particular de la familia por los estudios históricos y el conocimiento detallado de su archivo ha sido fundamental tanto para reconstruir las circunstancias particulares de la familia como para relacionarla con el entorno, siendo la propia familia la que en muchas ocasiones me ha facilitado el camino en la búsqueda de información. De forma complementaria, ha sido necesaria una labor de rastreo en el Archivo de Tudela y Archivo Histórico Nacional de Madrid.

Las fuentes hemerográficas han sido fundamentales para la reconstrucción de los lugares de compra y la repercusión de determinados compositores y repertorio. Las fuentes literarias, con la cautela necesaria, son de consulta obligada en el periodo en cuestión. Fuentes que se irán citando a lo largo de la tesis.

En base a las líneas de investigación propuestas he empleado las siguientes perspectivas metodológicas:

I. Método histórico-crítico

- 1) Analítico-sintético (heurística y hermenéutica)
- 2) Deductivo-inductivo
- 3) Cronológico, genealógico, etnográfico

Con especial énfasis en las herramientas propuestas por la historia social:

- 4) Prosopografía, para descubrir redes individuales y sociales de poder
- 5) Historia de las élites, para un análisis cualitativo del poder centrado en los aspectos cultural y simbólico.

II. Método analítico-cuantitativo de la colección de partituras desde cuatro perspectivas complementarias sobre las bases propuestas por la teoría de la recepción⁸⁶:

1) Sincrónica, centrada en dividir la heterogénea multiplicidad de las obras de cada periodo en “estructuras equivalentes, antitéticas y jerárquicas”⁸⁷ con el fin de descubrir posibles sistemas de relación. Se emplearán para ello, los siguientes pasos en los que se incorporan gráficos y tablas que ilustran y facilitan la comprensión de los datos aportados:

i. Análisis cualitativo y cuantitativo del repertorio:

- a. Tipología de repertorio
- b. Tipología de instrumentación
- c. Material didáctico
- d. Recepción de obras/compositores

ii. Análisis material de las fuentes:

- a. Manuscritos (estudio de papel, marcas de agua, formas y formatos de presentación de la música ...)
- b. Impresos (editores)
- c. Importancia de las fuentes hemerográficas en la difusión de la música
- d. Espacios de compra (almacenistas)

2) Diacrónica, centrada en reconocer el sentido de las obras en el desarrollo histórico. Solo así podremos comprender la transformación de los gustos musicales entre dichas etapas detectadas a lo largo del periodo en el que fue coleccionado el fondo.

⁸⁶ Jauss (2000, 1ª edición en 1970) plantea siete tesis sobre las que fundamentar metodológicamente la teoría de la recepción que podrían resumirse en: (1) Eliminar prejuicios del objetivismo histórico; (2) Reconstruir el horizonte de expectativas; (3) Detectar la “distancia estética”; (4) Detectar la “diferencia hermenéutica entre la comprensión del ayer y de hoy de una obra”; (5) Analizar diacrónicamente, en la sucesión de obras; (6) Analizar sincrónicamente en un momento de la evolución; (7) Analizar la función social de la obra. En base a las características del fondo conservado emplearemos estrictamente cuatro de las tesis propuestas por Jauss (3, 5-7), quedando las otras de alguna manera implícitas en estas.

⁸⁷ JAUSS, 2000 (1ª edición en 1970).

- 3) “Historia especial”⁸⁸ de la obra con respecto a la historia general. Este apartado se realizará exclusivamente sobre un determinado grupo de obras seleccionadas⁸⁹ en base a unos criterios establecidos (que se explicaran en cada caso) con el fin de descubrir y analizar su función social.
- 4) Análisis de la “distancia estética”, origen de los “cambios de horizontes”, que nos permita comprender la transformación de los gustos musicales en el seno de la familia Navascués.

Por último, la edición y recuperación de repertorio único presente en el fondo y relevante en la historia de la música instrumental, en general y de guitarra en particular en España de finales del XVIII y principios del XIX.

V. Estructura del trabajo

La tesis doctoral consta de dos volúmenes. El primero contiene el estudio y el segundo los apéndices.

El estudio se articula en dos partes: en la primera se abordan las circunstancias biográficas, desde una perspectiva fundamentalmente social y redes de influencia de la Casa de Navascués en relación con el contexto histórico. En esta primera parte me propongo exponer los orígenes y el entorno de la Casa de Navascués: transformaciones económicas, sociales y políticas que de alguna manera marcaron el curso de su destino. Se han valorado diversas opciones para la narración del estudio social de la familia, sin embargo, dado el amplio arco temporal que representa la biblioteca musical y estando tan ligada, tanto a las distintas generaciones de la familia como a los cambios socio-culturales de las diferentes épocas, decidí que el fondo de partituras, cuyas primeras obras datan de finales del siglo XVIII, debía ser en todo momento mi guía y la razón del discurso.

Aunque las partituras más tempranas datan de finales del siglo XVIII, he considerado de vital importancia mostrar, aunque no de forma exhaustiva pero sí con datos relevantes, el contexto espacio temporal en el que se desarrolla el origen de la familia puesto que sin

⁸⁸ JAUSS, 2000: 186.

⁸⁹ Pueden verse bajo el epígrafe VII.3. *Casos particulares de estudio...*

este análisis previo, el estudio quedaría incompleto y resultarían de difícil comprensión los hechos posteriores en los que tuvo lugar la creación de la biblioteca musical.

A partir de los documentos del fondo me aproximaré al devenir de la familia ya que continuamente ofrece información de dónde y de quién, de sus gustos e inquietudes, llegando a ser la música una vía de expresión en determinadas épocas cuyas circunstancias políticas complejas dieron lugar a un repertorio muy particular.

La segunda parte del estudio se centra en el análisis y la descripción del fondo de partituras. En base a la homogeneidad del tipo del repertorio conservado, la colección ha sido dividida en tres etapas cronológicas, que conforman los tres grandes bloques en los que se divide esta segunda parte, realizando de cada una de ellas un análisis cuantitativo de obras, en función del tipo de repertorio, compositores y un estudio de las fuentes: manuscritos e impresos (en ocasiones, los soportes aportan datos relevantes que permiten situar a determinados miembros de la familia en espacios definidos en cada una de las etapas). Esta subdivisión permite reconocer por un lado, las preferencias musicales de la familia en cada periodo y por otro, la transformación tanto de los gustos como de las prácticas musicales de un periodo a otro. No obstante, la primera etapa cronológica centrará gran parte de la atención de la tesis por confluir en ella varias circunstancias de interés: (1) mayor volumen de partituras conservadas en relación al resto del conjunto; (2) variedad de plantillas instrumentales y géneros representados; (3) presencia de un elevado número de compositores, algunos de ellos desconocidos; (4) convivencia de fuentes impresas procedentes de la importación, que reflejan la fluida circulación de música con Europa, con ediciones manuscritas del comercio madrileño, y lo que es más relevante (5) un elevado número de obras que pueden considerarse, hasta la fecha, fuentes únicas. El estudio formal de las fuentes de la primera etapa cronológica resulta de gran interés por la variedad que presenta. Se ha dividido en tres epígrafes en los que se recoge: (1) la colección de manuscritos que dividiremos en fuentes de factura particular y ediciones manuscritas procedentes del comercio; (2) edición impresa que incluye un análisis cuantitativo de los editores y, (3) el estudio de las marcas de agua. Un último epígrafe de esta primera etapa cronológica recoge los casos particulares de estudio en el que se muestran las fuentes únicas por instrumentos localizadas en el fondo Navascués, en el que se incluye un estudio de las obras. Por último, se expone una breve descripción de los instrumentos conservados en la actualidad por la familia Navascués.

El segundo volumen se divide en tres apéndices: catálogo de obras; corpus de filigranas y edición crítica de las fuentes únicas del fondo Navascués.

PARTE I

*LA CASA DE NAVASCUÉS,
UNA FAMILIA HIDALGA DE NAVARRA*

I. Consideraciones preliminares⁹⁰

I.1. Origen de la Casa de Navascués y primeras generaciones en la villa de Cintruénigo⁹¹

A lo largo de las líneas que siguen mostraré el origen de la familia poniendo especial interés, por su relevancia para el objetivo de la tesis, en el aspecto social (en su sentido más amplio) o lo que es lo mismo, en el papel que jugaron dentro de la sociedad a lo largo de su existencia y como fueron adaptándose a los profundos cambios políticos, sociales culturales y económicos. Esto nos permitirá apuntar cómo pudo introducirse la práctica musical en sus vidas y el papel que la música desempeñaría desde ese momento en su vida cotidiana.

El linaje de la Casa de Navascués es originario de la villa de Navascués, cabeza del Almiradío de su nombre en la Merindad de Sangüesa, en el Reino de Navarra. Como era costumbre, el nombre de la región de origen se estableció como verdadero apellido al trasladarse algunos miembros de la familia a otras tierras a finales del siglo XV⁹².

El primer ascendiente que se conoce de la familia data de comienzos del siglo XV: Martín Ximénez, cuya familia sería conocida con el sobrenombre *Matticolargo*⁹³. En lo que respecta a los descendientes de los Navascués Maticolargo, se prueba que era “casa noble, solariega y con armas propias” y por tanto hidalgos antiguos⁹⁴ poseedores de su propio

⁹⁰ Un primer acercamiento a la Casa de Navascués y al fondo de música fue presentado, tras la catalogación del mismo, en el *VIII Congreso General de Historia de Navarra*, celebrado entre el 22 y el 25 de septiembre de 2014, cf. ALVAREZ-VILLAMIL BÁRCENA Y MENÉNDEZ-PIDAL DE NAVASCUÉS, 2015.

⁹¹ Agradezco profundamente a Faustino Menéndez Pidal de Navascués, a su esposa, Inés de Navascués y a su hijo, Ignacio Menéndez-Pidal de Navascués, su gentileza al haberme permitido consultar el archivo particular de la familia (A[rchivo de la] C[asa de] N[avascués], en adelante ACN), así como por facilitarme información fruto de sus propias investigaciones. Sobre la historia de Cintruénigo ha sido fundamental el trabajo realizado por ALFARO PÉREZ, 2007.

⁹² Esta práctica debe tenerse en cuenta ya que dio origen a familias del mismo apellido pero sin tener relación de parentesco alguna, cf. MENÉNDEZ PIDAL, 1959: 3.

⁹³ El origen de este sobrenombre, según apunta don Faustino Menéndez Pidal, pudiera ser el resultado de la unión de *Martico*, diminutivo de Martín y, *Largo* haciendo alusión a la elevada estatura de algunos miembros de la familia, que perduró en la rama asentada en Cintruénigo como veremos más adelante, cf. MENÉNDEZ PIDAL, 1959: 3.

⁹⁴ La aplicación del término hidalguía a determinados individuos es un fenómeno hispano-cristiano que aparece en los núcleos de resistencia a la dominación árabe. Se origina en el Norte de España donde nace la resistencia y se inicia la Reconquista (siglo VIII). A partir del siglo X, a medida que avanza la Reconquista, se van incorporando nuevos vasallos, soldados que venían combatiendo y liberando el suelo de sus antepasados de la ocupación de los árabes, que obtienen la condición de hidalguía por sus méritos. Son los que se conocerán como hidalgos de privilegio o por origen de repartimiento, cf. PARDO DE VERA, 2016. Además de los padrones de vecinos de los concejos, distinguiendo quien era hidalgo y quien pechero, se dispone de censos generales de población. El primero de la edad moderna es el de Castilla, de 1591 y los últimos, para toda España de la segunda mitad del siglo XVIII. En el ordenado por el Conde de

escudo de armas⁹⁵, uno de los rasgos distintivos de la condición de hidalgos cuyos elementos identifican el origen del linaje. Según la costumbre española, era habitual que los escudos se modificaran añadiendo los elementos propios de diferentes linajes que se unían en matrimonio, lo que se denomina armas compuestas. El escudo de los Navascués Matticolargo se consideró indivisible al menos desde el siglo XVI.



Fig. 1. Escudo de armas de los Navascués

Floridablanca en 1787, la población española era de 10.409.879 personas, de las cuales 480.589 eran hidalgos, lo que supone un porcentaje del 4,61%. Coinciden todos los censos en que los hidalgos residían sobre todo en Asturias, Cantabria, León, Burgos, Vizcaya, Guipúzcoa y valles del norte de Navarra. En algunas de estas zonas el porcentaje de hidalgos superaba el 60% de la población. A medida que nos desplazamos hacia el sur estos porcentajes decrecen mucho llegando en 1787 a menos del 2% e incluso del 1% en Extremadura y Andalucía. En Aragón el porcentaje era del 1,5%, en Navarra del 11,1%, en el reino de Valencia del 0,14% y en el Principado de Cataluña del 0,16%, cf. PARDO DE VERA, 2016 (vicepresidente de la Real Asociación de Hidalgos de España).

⁹⁵ Hecho que se demuestra en el “pleito sostenido por don Juan de Navascués Beaumont [generación IX] y sus primos en 1695, en el que mostró parte la villa de Navascués. Pretendía ésta que a don Juan no correspondían otras armas que las usadas por la villa y que únicamente podían gozar de la hidalguía de privilegio, como todos los vecinos, pero ante la Real Corte se demostró cómo los Navascués Matticolargo habían usado siempre las propias del linaje”, ACN, Títº I, caja 2, n.º 48 (MENÉNDEZ PIDAL, 1959: 11). Cuando un hidalgo necesitaba probar su condición de hidalguía, debía presentar su demanda ante los tribunales que en cada reino tenían competencia sobre cuestiones de hidalguía (En Castilla, la Sala de los Hijosdalgo de la Reales Chancillerías de Valladolid y Granada; en Navarra, el Consejo Real y la Real Corte; en Aragón, Justicia y la Real Audiencia, etc.). Si la sentencia le era favorable, obtenía la Real Ejecutoria de Hidalguía de manera que ya nadie, en ningún lugar, podía ponerla en cuestión, cf. PARDO DE VERA, 2016

Según Faustino Menéndez Pidal, resulta difícil saber cuál es el origen de cada uno de los cuarteles que componen el escudo sin embargo, del cuartelado cabría destacar el primer cuartel que corresponde a las armas primitivas en el que aparece representada una cruz. La cruz, es particularmente frecuente dentro de la heráldica navarra, en la Merindad de Sangüesa⁹⁶. Su situación en primer lugar prueba la antiquísima vinculación al linaje por su presencia en armerías de otras familias originarias de Navascués, y en las mismas armas de esta villa de donde debió tomar su origen, desde que en 1417 Carlos III de Navarra concediera el privilegio de hidalguía a los vecinos de esta villa por los servicios prestados en la defensa de los límites y fronteras del Reino de Navarra, dada su localización en los límites fronterizos con Aragón⁹⁷. Desde ese momento cualquier vecino de la villa podría hacer uso del escudo de armas de la región.

Es necesario señalar la importancia que a partir del siglo XV adquieren las probanzas y sentencias de hidalguía para demostrar la *hidalguía inmemorial*, hijo de padres y abuelos que lo fueron, y distinguirla de la *hidalguía de privilegio*⁹⁸. Es aquí donde surge quizá la necesidad de diferenciar entre la nobleza y la hidalguía⁹⁹. La nobleza es un concepto amplio y la hidalguía es una parte específica de ella. De ahí que exista la llamada *hidalguía de privilegio* que es aquella concedida por el Rey (los soberanos “pueden dar honra de fijosdalgo a los que no lo fueran por linaje”) que sería lo que entendemos como noble. Esta condición de noble estaría adscrita a quién es concedida pero nunca transformaría la calidad de las generaciones anteriores, como sucede con la hidalguía¹⁰⁰.

De las obligaciones desinteresadas del hidalgo: la participación en la guerra y, el desempeño de cargos públicos en los Concejos, se derivan sus privilegios que en su origen fueron el reparto de tierras reconquistadas, exentas de contribución pero, con la obligación de defenderlas, poblarlas y cultivarlas. Con el tiempo, el hidalgo comenzó a participar de las derramas del Concejo y determinados impuestos del municipio,

⁹⁶ Guenduláin, Arboniés, Redín, Zaldaiz, Oronz, Medioroz, Ureta, etc..., cf. MENÉNDEZ PIDAL, 1959: 7.

⁹⁷ “Los vecinos de Navascués gozaban desde 1185 del fuero que les concedió Sancho, el Sabio. En él les otorgaba la calidad de francos, libres e ingenuos, librándoles de toda servitud, con la obligación de dar dos sueldos cada casa por la fiesta de San Juan Bautista. Carlos II [de Navarra] confirmó este privilegio en 1354, y más tarde, en 1417, también Carlos III [de Navarra], en recompensa de los servicios hechos por los habitantes de la villa «et atendido otrosí que son poblados en frontera (de Aragón) et trabajan continuament en defender los limites et fronteras de nuestro Regno, los havemos fecho et facemos por las presentes ingenuos, francos e fijosdalgo», cf. MENÉNDEZ PIDAL, 1959: 11.

⁹⁸ Cf. *Hidalguía*: 1973: n.º 121, pp. 813-816 (“La condición de hidalgo”).

⁹⁹ Alfonso X “el sabio” en *Las Partidas* decía: “Hidalguía es Nobleza que viene a los Hombres por linaje”, cf. HERALDARIA, 2016.

¹⁰⁰ Cf. *Ibidem*.

“mientras que continuaba exento de los pechos reales [...] hasta el primer tercio del siglo XIX, es decir, hasta la confusión de Estados, fecha hasta la cual tenía obligación de acudir a la guerra, pero siempre que en ella participase el Rey en persona”¹⁰¹.

Por lo tanto, la hidalguía (o infanzonía) en el siglo XIV eran sinónimos casi exclusivos de exención de ciertas cargas fiscales, y adolecían del prestigio social, del que se dotó a las personas de esta condición entre finales del siglo XV y el siglo XVIII. Por eso, en la Edad Media se podía ser “infanzón y desempañar todo tipo de oficio sin mostrar ningún signo externo de notoriedad salvo a la hora de [...] no pagar impuestos”. En cambio en la Edad Moderna, el ser hidalgo llevaba ligado un prestigio social del que se hacía gala a través de comportamientos y signos externos, muchas veces unido a un poder económico y político¹⁰².

Es a partir de 1495 cuando, Gracián de Navascués, nieto de Martín Ximénez de Navascués, tomaría carta de vecindad en la villa de Cintruénigo abandonando su villa natal. Tal como apunta Faustino Menéndez Pidal, la elección de Cintruénigo como lugar donde asentarse pudo estar relacionada con la fertilidad de la tierras de la Ribera, lugar de destino de la trashumancia del ganado procedente de los valles de Roncal y Salazar (al que geográficamente pertenece Navascués) hasta las Bárdenas Reales¹⁰³.

Además, los vecinos de Cintruénigo, al igual que aquellos de Navascués, gozaban de ciertas “franquezas y libertades” concedidas por los monarcas navarros, con el fin de fomentar la población en la zona fronteriza ostensiblemente reducida a causa de las continuas guerras entre Navarra y Castilla. Desde 1353, según aparece en el *Libro del monedage de Tudela*, en la villa de Cintruénigo solo aparecen “fidalgos et infanzones, pudientes y non pudientes, entre los que figura posiblemente la única persona no cristiana

¹⁰¹ Cf. *Hidalguía*, 1974: n.º 122, pp. 7-10 (“Los antiguos privilegios del Hidalgo como contrapartida de sus prestaciones”). Por lo tanto, después de 1812, liquidado el Antiguo Régimen, se inicia la supresión de toda clase de diferencias en los derechos de los ciudadanos: “*En los negocios comunes, civiles y criminales no habrá más que un solo fuero para toda clase de personas*”. Lo que no se abolió fue la propia condición de noble, reconocida en el ordenamiento constitucional como *prerrogativa de honor*, sin ninguna otra consecuencia legal, cf. PARDO DE VERA, 2016.

¹⁰² ALFARO PÉREZ, 2007: 100.

¹⁰³ MENÉNDEZ PIDAL, 1959: 17. La ganadería será la base de la riqueza, en esta región asolada continuamente por las guerras entre Castilla y Navarra, que se mantendrá, como veremos hasta bien entrado el siglo XIX.

de la villa, Muça moro”¹⁰⁴. Años después, el 22 de noviembre de 1369, doña Juana de Navarra ratifica en Olite los privilegios concedidos a la villa de Cintruénigo:

*(...) de no hallarse en los libros de la tesorería del Reyno que dicha villa hubiese pagado jamas pecha alguna ni otra servidumbre como labradores, y querer que dicha villa se repoblase pues hallándose a las fronteras de Castilla la habían desamparado muchos de sus vecinos por los frecuentes daños que sufrían en las guerras*¹⁰⁵.

Desde 1430, un privilegio de don Juan y doña Blanca “hacía salvos y seguros a todos los que, habiendo cometido algún delito, vinieran a morar a esta villa” a no ser que cometiesen “(...) crímenes de lesa magestad, monopolio contra ella o moneda falsa”¹⁰⁶.

Hasta la segunda década del siglo XVI no empezarían a observarse signos de modernidad en la Ribera Navarra cuya situación geográfica estratégica entre las monarquías de Francia y la alianza matrimonial castellano-aragonesa la convirtió en el foco de continuas contiendas que finalmente se resolvieron en la anexión de Navarra a Castilla bajo el reinado de Carlos I de España¹⁰⁷.

Esta nueva etapa histórica de Cintruénigo, marcada por la paz y la estabilidad, favoreció un incremento demográfico y el desarrollo de la villa, estableciendo una estructura administrativa y política propia. Cintruénigo pasó a ser una villa de realengo, pasando a disponer de *Vara de Alcalde*, alcalde y juez ordinario y rompiendo con la dependencia que hasta ese momento había tenido con respecto a Tudela, cabeza de Merindad¹⁰⁸.

¹⁰⁴ ALFARO PÉREZ, 2007: 100 cita a Uranga, J.J., “Documentos sobre la población de Navarra en la Edad Media. *Libro del Monedaje de Tudela*”, Pamplona: *Príncipe de Viana*, núms. 86 y 87, año 23, 1962, pp. 243-300.

¹⁰⁵ *Ibidem*: 101 (tomado de ACN, tit.II, caja 88, n.º 4, “Apuntación de varios privilegios concedidos a Cintruénigo por los Reyes de Aragón, Navarra y Castilla”)

¹⁰⁶ ALFARO PÉREZ, 2007: 101 (tomado de *Apuntación de varios privilegios concedidos a Cintruénigo por los Reyes de Aragón, Navarra y Castilla*, ACN, Títº II, caja 88, n.º 4).

¹⁰⁷ Siempre supone un conflicto cronológico el paso de un periodo a otro, sobre todo cuando se trata de espacios concretos cuyas peculiaridades adelantan o retrasan los hechos que establecen la diferencia entre épocas. La situación de crisis que se vivía en Navarra a inicios del siglo XVI tras largos años de contiendas, al menos desde el siglo XIV, hacen que el avance hacia la Edad Moderna en el caso de la Ribera Navarra (región a la que pertenece Cintruénigo), Alfaro Pérez lo sitúe tras la pérdida de la independencia navarra y su anexión a Castilla trasladando de la misma manera el fin del periodo a “1841 cuando mediante la Ley Paccionada Navarra adaptó definitivamente su estructura político-administrativa de reino para constituirse en una provincia singular”, cf. ALFARO PÉREZ, 2007: 102-111.

¹⁰⁸ *Ibidem*: 166.

Fue en este entorno en el que el hijo de Gracián (de Navascués), Pedro de Navascués (I)¹⁰⁹, nacido en Navascués en los últimos años del siglo XV, desarrolló su carrera como Regidor y Síndico de Cintruénigo.

Siguiendo una arraigada costumbre en Navarra, de los siete hijos que nacieron del matrimonio (una mujer y seis varones, uno de ellos fallecido en edad temprana) el mayor continuaría el linaje en la casa de la familia¹¹⁰, mientras que tres de los otros cuatro miembros varones *no elegidos para la casa*, optarían por la milicia, sin duda, la salida más habitual propiciando grandes posiciones para muchos de ellos: Francisco, que murió en la batalla de Calais en 1539; Miguel, que sirvió en los ejércitos del Emperador en Flandes y murió en el sitio de Maastrich en 1567 y Pedro Celedón, que también marchó a los Países Bajos dónde luchó durante más de veinte años, conocido después como Pedro Navarro o el “Capitán Navarro” por sus actos heroicos. Sirvió entre las tropas que defendieron el castillo de Amberes construido por el Duque de Alba (1567) hasta que finalmente regresó a España. Pedro Celedón construyó una de las tres casas¹¹¹ que fueron de los Navascués en Cintruénigo en la que colocó el escudo de armas de Navascués en piedra, cuya certificación fue dada por Pedro de Azcárraga, rey de armas de Navarra. Finalmente, muere en San Sebastián en 1613 como “Gobernador de la gente de guerra y Teniente Capitán General de aquella plaza”¹¹².

Pedro de Navascués (II) (1520-1611), el primogénito, continuará la línea de la familia, ejerciendo como Regidor y Síndico de Cintruénigo tal como lo hiciera su padre, además

¹⁰⁹ Dada la repetición de los nombres en las diferentes generaciones y para evitar confusiones se añadirá un número entre paréntesis correspondiente a su posición dentro de la familia.

¹¹⁰ La familia fue el fundamento de la hidalguía y su sistema patriarcal aseguraba la continuidad de ella, mientras que el mayorazgo fue el sistema a través del cual mantener todos los bienes materiales vinculados para su preservación asegurando la continuidad del linaje en el primogénito. El resto de los hermanos debían ser educados para obtener una buena posición en la sociedad, encontrando en la iglesia, la milicia o el comercio sus formas de vivir, *cf. Hidalguía*, 1973: n.º 121, p. 816 (“La condición de Hidalgo”). Los destinos militares estuvieron sujetos a las coyunturas políticas virando de los tercios de Flandes, que acogería a la milicia durante el siglo XVI, a América a partir del siglo XVII (destino que se convertiría en el “nuevo viejo Dorado de algunos cirboneros”), *cf. ALFARO PÉREZ*, 2007: 132. Cirboneros es el gentilicio por el que se conoce a los oriundos de Cintruénigo.

¹¹¹ La casa, conocida popularmente como la “casa de las cigüeñas”, tuvo diferentes moradores que se fueron sucediendo a lo largo de su historia “mediante herencia y nunca por compra”, hasta acabar en manos del Conde de Guevara “como resultado de una polémica herencia”. Fue demolida en 1992. Sobre la historia de esta casa *cf. CARRASCO NAVARRO*, 2007.

¹¹² MENÉNDEZ PIDAL, 1959: 19-22. Para más información sobre el “Capitán Navarro” *cf. ALFARO PÉREZ*, 2007: 232-235.

de ser nombrado Justicia¹¹³ de Cintruénigo a perpetuidad, “por Real Cédula de 27 de septiembre de 1546 dada en Pamplona por el Virrey Duque de Alburquerque”¹¹⁴ cargo que llevaba ejerciendo desde años atrás¹¹⁵, y que heredaría su nieto Pedro de Navascués (III)¹¹⁶ por su expreso deseo y que les traería a ambos (y a futuras generaciones) profundas enemistades con otras familias de la villa y con los Concejos “que procuraban a toda costa apoderarse del oficio”¹¹⁷.

Alfaro Pérez sugiere que posiblemente, en este nombramiento a perpetuidad, influyera la relación de amistad que mantenía Pedro de Navascués con Pedro de Goñi y con su hijo Jerónimo, por aquel entonces Justicia Mayor del Reino de Navarra¹¹⁸.

I.2. El concepto de “casa” y “familia” en Navarra y su reflejo en los Navascués

A mediados del siglo XVI la Casa de Navascués ya había adquirido una posición de prestigio social que se vería incrementado a lo largo de futuras generaciones por los estratégicos enlaces matrimoniales que propiciaron no solo el incremento patrimonial, sino el establecimiento de valiosas alianzas con familias destacadas de su entorno, que les permitirían años después adquirir puestos de relevancia en la corte, destino que sin duda constituyó un objetivo claro de las familias de rango que habían surgido en Navarra y que incrementarían su poder a lo largo de los siglos.

Y es que la familia constituirá un pilar fundamental en la sociedad navarra. La primera condición de una familia estable es la permanencia constante del patrimonio en poder de la misma. La importancia de conservar la casa, el hogar paterno, al cual están vinculadas las tradiciones de la familia, quedaría plasmada en las condiciones establecidas con respecto a la herencia del segundo de los mayorazgos de los Navascués fundado por Marcelo de Navascués, hijo y continuador del linaje de Pedro de Navascués (II) y María Virto de Vera, y su esposa (y prima segunda) Jerónima Virto de Vera, “con todos los bienes que poseían en Navarra y Aragón, más el tercio y quinto de los que poseían en

¹¹³ “El cargo de justicia recordaba la figura del representante del rey en el concejo, siempre recibida con hostilidad por su resonancias dominicales y no tanto por el ejercicio de sus funciones”, cf. ALFARO PÉREZ, 2007.

¹¹⁴ ALFARO PÉREZ, 2007: 167, cita A(rchivo) M(unicipal de) C(intruénigo), lib. N.º 2, fol. 204.

¹¹⁵ Pedro de Navascués obtuvo la *Vara de Justicia* de Cintruénigo el 28 de noviembre 1545. ACN, Títº I, caja 3, n.º 59.

¹¹⁶ Pedro de Navascués (III), hijo de Gregorio Martínez de Lizama, hijo ilegítimo de Pedro de Navascués que tomaría los apellidos de su madre Ana González de Lizama o Lezama.

¹¹⁷ MENÉNDEZ PIDAL, 1959: 23-24.

¹¹⁸ ALFARO PÉREZ, 2007: 167. Sobre Pedro de Goñi, cf. MENÉNDEZ PIDAL, 1955.

Castilla”¹¹⁹. En las condiciones designará “por heredero a su hijo mayor y a los descendientes de él, en segundo lugar sucederán los demás hijos y después las hijas, con obligación de casar con deudo del apellido Navascués y usarlo en primer lugar, y en caso de extinguirse toda la descendencia de los fundadores, llaman a la sucesión a su sobrino Pedro de Navascués (II) Martínez de Lizama y sus descendientes”¹²⁰. Dados los beneficios que suponía para el heredero único, era habitual que el beneficiario se encargara de procurar un futuro a los hermanos. De tal manera quedará expresado en el testamento de hermandad elaborado por el matrimonio que el sucesor en el Mayorazgo quedaba “obligado a dar diez años de estudios de Facultad a sus hermanos y mil ducados a cada hermana; si alguno quisiera ser religioso *ha de cumplir con él como un padre*”¹²¹.

Las siguientes generaciones, a lo largo del siglo XVII hasta la guerra de sucesión en las primeras décadas del XVIII, vivirán en un Cintruénigo que según apunta Alfaro Pérez “se afianzó como villa consolidando e incluso incrementando sus derechos”¹²². La situación de crisis que vivía la corona por las continuas guerras y el agotamiento de las arcas reales, condujo al aprovechamiento de tales circunstancias por parte de poblaciones que como Cintruénigo gozaban en aquel tiempo de cierta estabilidad convirtiéndose en los acreedores de la Corona a cambio de “más derechos sobre tierras y mercedes, mal vendidos por la necesidad”¹²³.

El linaje Navascués continuó su ascenso social en la comarca con personalidades que destacaron tanto en la milicia como en la administración como Claudio de Navascués y Virto de Vera, quién para evitar los continuos enfrentamientos por la vara de Justicia entre el concejo de la villa y la familia Navascués que poseía desde 1633, renunció a sus derechos en favor de la villa el 7 de enero de 1635. Dicha renuncia le propició la insaculación en la bolsa de Regidores¹²⁴ ascendiendo en 1644 a la bolsa de Alcaldes. De tal manera que “en virtud de las sentencias del Consejo de Navarra, salió elegido en los años 1648-49, 1650-51, 1652-53 y 1654-55 en que murió”¹²⁵. Los cargos como regidor y Alcalde de la villa se mantuvieron a lo largo de las siguientes generaciones, no así la

¹¹⁹ MENÉNDEZ PIDAL, 1959: 27 (tomado de ACN, Títº I, caja 9, n.º 28).

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² ALFARO PÉREZ, 2007: 112.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*: 172, AMC, lib.2, fol.235.

¹²⁵ MENÉNDEZ PIDAL, 1959: 29.

capitanía en la Infantería española de los Tercios de Navarra, ya que a partir del siglo XVIII, como veremos, la vida militar fue dejando paso a las letras.

Por otro lado, las alianzas matrimoniales de la Casa de Navascués a lo largo de varias generaciones con las casas de Virto de Vera, Ochoa y Orobio, y Arguedas propició que el 14 de julio de 1696 se les concediera a José Roque de Navascués y Arguedas (línea 1ª) y a Juan Bautista de Navascués, Beaumont y Ochoa y Orobio (línea 2ª)¹²⁶, la sentencia de Nobleza de la Real Corte de Navarra como descendientes de las casas citadas¹²⁷. Ambos fundaron mayorazgo en Cintruénigo: el primero, junto con su esposa, Isabel María Ana de Zabalza y Salazar¹²⁸, cuya casa principal será la denominada “casa de la cadenas”, mientras que la del segundo será la casa de la carrera de Tarazona¹²⁹, lugar donde actualmente se conserva el fondo de música de la Casa de Navascués.

Del matrimonio de la línea primera nacieron dos hijas: Manuela (1699-1769) e Isabel (1702-1766), por lo que siguiendo las indicaciones establecidas por Marcelo de Navascués (su bisabuelo) quien había mandado que si llegase a heredarlo una mujer debía casarse con un pariente de apellido Navascués para que este no se perdiera, contraerían matrimonio con sus sobrinos pertenecientes a la línea segunda: José (1702-1753) y Juan (1700-1766), de Navascués, Alfonso Enríquez Orobio Diez de Ulzurrun y Beaumont (fig.2, generación XI). De esta manera se conseguía el doble propósito de perpetuar el apellido Navascués, y preservar el mayorazgo dentro del linaje.

Manuela, heredera del mayorazgo de la “casa de las cadenas”, se casaría con el hermano menor, José, y Ana Isabel con Juan, heredero de la actual casa de los Navascués. Así los cuatro percibirían su herencia.

¹²⁶ Nietos de Claudio de Navascués y Virto de Vera y primos entre sí.

¹²⁷ MENÉNDEZ PIDAL, 1959: 35.

¹²⁸ Firmado el 28 de septiembre de 1723 ante el escribano José Semper, *ibidem*.

¹²⁹ *Ibidem*: 40.

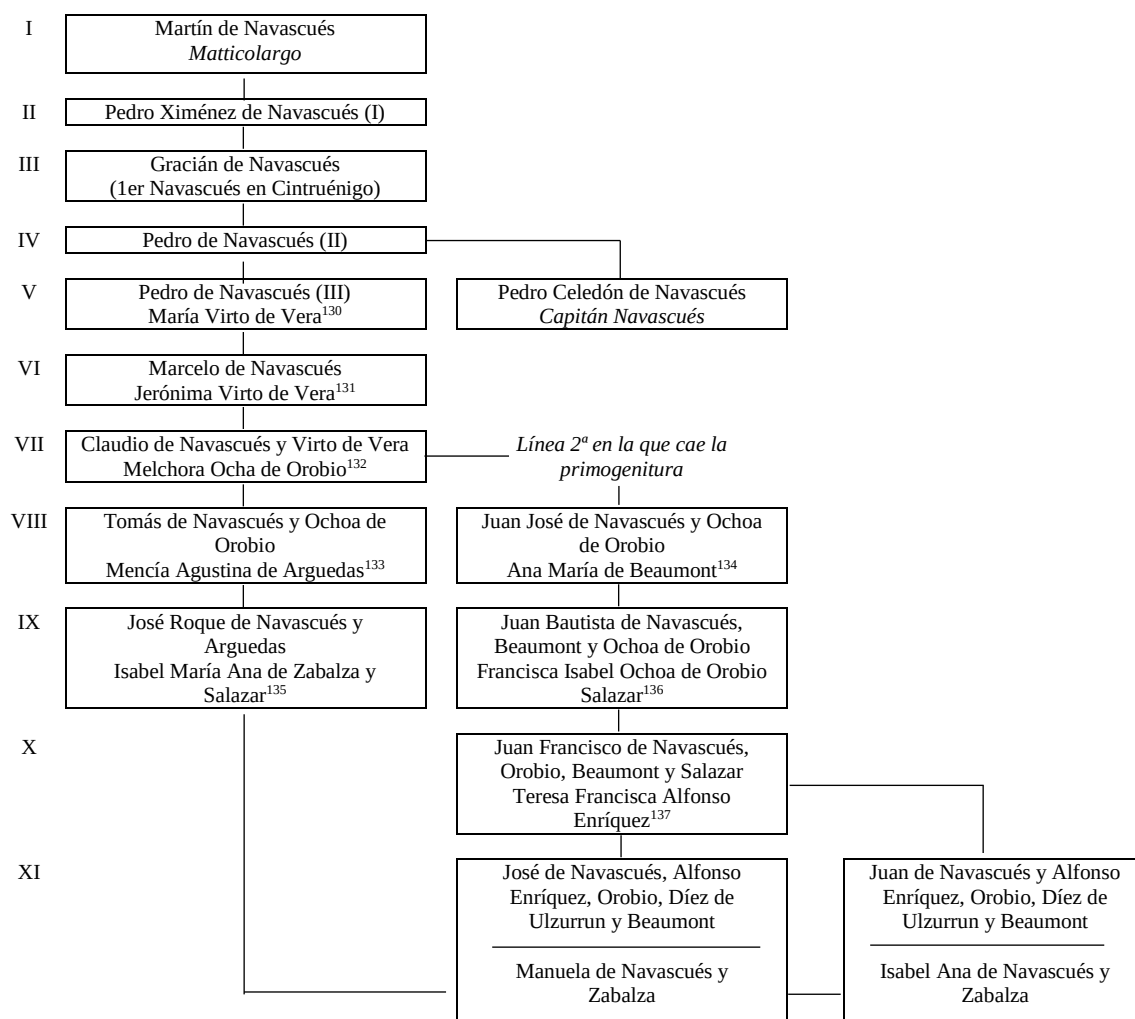


Fig. 2. Árbol genealógico orígenes de la Casa de Navascués (ss. XV-XVIII)

¹³⁰ “[...] hija de Francés Virto de Vera y de Catalina Gracia, vecinos de Corella; nieta de Luis Virto de Vera, vecino del lugar de Peroniell de los Fidalgos, en Soria, soldado de los ejércitos de don Juan de Aragón [...] y de Elvira de Vera y Morales [...] poseedores de la casa de la calle Real de Peroniell, agregada a los doce linajes de Soria, y tronco de toda la familia Virto de Vera.” MENÉNDEZ PIDAL, 1959: 24.

¹³¹ “[...] hija de Antonio Virto de Vera y Catalina Virto; nieta de Antonio Virto de Vera y de Isabel de Ribas Orozco, y bisnieta de Luis Virto de Vera, tronco de este linaje y bisabuelo también de Marcelo de Navascués.” *Ibidem*: 27.

¹³² “[...] hija de Mateo Ochoa de Orobio y López de Moreda, Regidor perpetuo de Agreda, y de doña Catalina Pérez de Salazar.” *Ibidem*: 29.

¹³³ “[...] hija de don Diego Jacinto de Arguedas, Capitán de los Tercios de Navarra, Alcalde Mayor de Ablitas, Familiar del Santo Oficio, y de doña Agustina del Palo.” *Ibidem*: 31.

¹³⁴ “[...] hija de don Luis de Beaumont y González Briones, Regidor y Alcalde de la Santa Hermandad de Alfaro, y de doña Leonor Juana de Copones y Santángel, originaria de Valmadriz.” *Ibidem*: 39.

¹³⁵ “[...] hija de don Miguel de Zabalza, Caballero de Santiago, Capitán de Infantería española, Corregidor de Medina del Río Seco, y de doña Ana María de Salazar de Ocón.” *Ibidem*: 35.

¹³⁶ Prima segunda del contrayente e “[...] hija de don Francisco Antonio Ochoa de Orobio y García de Vera, Gentilhombre de Felipe IV, y de doña Isabel de Salazar y Mora.” *Ibidem*: 40.

¹³⁷ “[...] hija de don José Jorge Alfonso Enríquez y Cisneros, natural y originario de Cascante, y de doña Josefa Díez de Ulzurrun y Peralta.” *Ibidem*: 42.

II. La Villa de Cintruénigo en el siglo XVIII

II.1. Localización estratégica y apoyos provechosos

Dos circunstancias hicieron de Cintruénigo un lugar atractivo para muchas familias. Por un lado, su privilegiada situación geográfica¹³⁸, lugar de paso siguiendo la ruta del Ebro donde confluían dos de las principales vías de comunicación de la época: (1) el tránsito que comunicaba el Mediterráneo con el Cantábrico y (2) la Gran Vía o Camino Real que ponía en contacto a Francia con Castilla, regularizándose este itinerario en el siglo XVIII¹³⁹, y por otro, la posición pro-borbónica que adoptó Navarra en la guerra por la sucesión. Como descendientes directos de la Corona Navarra (exiliada por la invasión y posterior anexión del reino a España en 1512) tras la victoria, Felipe V permitió a Navarra mantener unos derechos de origen medieval siendo el único lugar de la España peninsular con aduanas interiores¹⁴⁰. Esta condición junto con la proximidad entre los reinos de Navarra, Castilla y Aragón, hicieron de esta comarca un lugar destacado desde el punto de vista comercial acogiendo a familias notables especialmente en el siglo XVIII (Loygorri y Ligués en Cintruénigo, Alonso, Gorraiz, Virto de Vera, Aguado, Sanjuan en Corella o Ezquerria en Tudela). El negocio fundamental, radicaba en la compra-venta de lana, un producto que se adquiría en tierras castellanas para su posterior reventa en el sur de Francia, aunque la materia prima llegó a otros puntos de Europa.

Unos (exportadores) y otros (importadores) estaban relacionados a través de una redes clientelares de las que formaron parte Pedro de Ligués y Gracián de Loygorri y en menor medida Juan de Navascués, durante el siglo XVIII. Los hermanos, Pedro Miguel y Juan Manuel de Ligués, junto a su cuñado Blas Antonio de Echeverría, ya en la segunda mitad del siglo XVIII, crearon una compañía mercantil, *Ligués y Echeverría*, dedicadas a la exportación de lanas finas¹⁴¹:

¹³⁸ La villa de Cintruénigo está situada en el suroeste de Navarra, en el margen derecho del río Alhama, afluente del Ebro, lindando al norte y noroeste con Corella, al este y sur con Tudela, y al oeste con Fitero.

¹³⁹ Las postas en Navarra entraban de Agreda a Cintruénigo, pasaban por Valtierra, Marcilla y Tafalla, a Oriz y de allí a Pamplona. Luego se marca paso por Ostiz, Lanz, Berroeta, y Maya, para salir a Ainhoa, Ostariz y Bayona. CARO BAROJA, 1982: 236 cita "Mapa de las carreras de postas de España dedicado el Exc^{mo} S^{or}. Dn. Josef de Moñino, Conde de Floridablanca, Caballero pensionado de la Rl. Orden de Carlos III, Consejero de Estado del despacho y Superintendente General del Reyno. Por don Bernardo Espinalt y García, Oficial del Correo Gl. de esta corte. Año 1784" grabado por Juan Fernando Palomino.

¹⁴⁰ DOMÍNGUEZ CAVERO, 2008: 28.

¹⁴¹ En cuanto al funcionamiento del negocio de las lanas, Alfaro transcribe una interesante correspondencia entre Andrés Laussat, de Olorón, y don Juan de Navascués, en 1743. ALFARO PÉREZ, 2007: 212-216. Un importante exponente del comercio de lana con Francia será la familia de los Vidarte pamploneses, estudiado por ANDUEZA UNANUA, 2015.

[...] a los centros fabriles de Normandía. Compraban lana a vecinos de Torrecilla de Cameros, Pineda de la Sierra, Burgos, Segovia y Madrid (Vicente Alfaro y su esposa, Manuela Salazar). Las lanas se vendían a comerciantes de Rouen (viuda de Léon Duvergier, Nicolás Le Boucher y Cia y Questel Hnos. y Cia), Bayona (viuda de Lalanne e Hijos), Orleans (Michel Hnos.) y Reims (Elías Salle padre e hijo). También mantuvieron correspondencia con firmas de Lyon (Boytartraille y Cia) y Amsterdam (Juan Ludolf Cramer e Hijo)¹⁴².

El apoyo de Navarra a la dinastía Borbónica posiblemente fuera el motivo por el que en el camino real Madrid-Pamplona-Bayona que se cruzaba con el corredor del Ebro, a la altura aproximada de Corella-Castejón, los monarcas prefirieran “remontar el Ebro desde Cataluña para atravesar por Cintruénigo-Ágreda el Sistema Ibérico antes que adentrarse por un camino más corto, molesto y peligroso como sería adentrarse por la austracista ibérica aragonesa”¹⁴³.

Prueba de ello es el aposentamiento de la Comitiva Real en Cintruénigo en varias ocasiones. Entre ellas, el 4 de junio de 1706, en el que Felipe V llegó a la villa en su tránsito hacia Madrid hospedándose en la casa de José de Navascués y Arguedas¹⁴⁴, casa principal del segundo de los mayorazgos fundado por los Navascués. Por este motivo, el rey Felipe V le otorgaría el privilegio de las cadenas que implicaba la concesión de manera perpetua del derecho de asilo ante la justicia:

Para que por razón de aver yo onrado la dicha vuestra casa de la villa de Cintruénigo, hospedándome en ella y en memoria dello poner y pongáis cadena a las puertas della y gozar de esta preminencia vos y vuestros herederos y sucesores, señaladamente en la dicha casa perpetuamente para siempre jamás¹⁴⁵.

¹⁴² MIKELARENA PEÑA, 2005 cita a AZCONA GUERRA, 1996: 436.

¹⁴³ ALFARO PÉREZ, 2007: 273 (nota 610).

¹⁴⁴ Real Cédula de Felipe V por la que concede "el privilegio de cadena perpetua, con todas las amplitudes que gozan las demás casas nobles donde Yo he estado" a la de don José de Navascués en Cintruénigo. En el Buen Retiro, a 14 de junio de 1707. Firma de Felipe V. ACN, Títº I, caja 16, n.º 38.

¹⁴⁵ CARRASCO NAVARRO, 2007: 23 (cita CASATORRE VIDAURRE, 2005: 164 (voz: cadena y cadenas). En 1646, Felipe IV, como parada de su viaje a Pamplona, se alojó en la “casa de las cigüeñas” (como se recordará, primera casa construida en Cintruénigo por los Navascués), cf. CARRASCO NAVARRO, 2007: 19.

Las cadenas se colocaban físicamente en la puerta de la casa como representación de tal privilegio lo que le valió el sobrenombre de la “casa de las cadenas”¹⁴⁶. Las cadenas se conservan aún hoy, en la actual casa de los Navascués.



Fig. 3. Cadenas y concesión del privilegio

Años después, el 18 de octubre de 1739, la infanta doña Luisa Isabel de Francia, primogénita de Luis XV, cuando a sus doce años venía a España para casarse con el infante don Felipe, hijo de Felipe V, se aposentó en esta misma casa. De aquella estancia se conserva la *planta de aposentamiento* (fig. 4) con unas trescientas personas, en la que se dice que la Casa de Palacio debía instalarse en casa de “don Joseph de Navascués y Arguedas” y se identifica con todo detalle los lugares en que debían alojarse todos y cada uno de los miembros de la comitiva¹⁴⁷.

El largo periodo de estabilidad posterior a la guerra unido a las circunstancias citadas, contribuyeron al desarrollo cultural de la zona, la creación de redes personales, sociales e interesantes relaciones económicas que propiciaron el desarrollo de unas potentes oligarquías locales y comunales¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Esta casa aunque “divida y maltrecha”, se mantiene todavía, cf. MENÉNDEZ PIDAL, 1995.

¹⁴⁷ ACN, Títº I, caja 16, n.º 41. Tal como apunta Alfaro Pérez, “con anterioridad a la llegada de la comitiva real, los encargados de prepararla (los *apostentadores*) se trasladaban a la localidad de acogida y estudiaban el modo más adecuado de alojar a toda la comitiva. Una vez elaborada la *planta de aposentamiento*, la misma se colocaba ocasionalmente en los lugares públicos de la localidad para saber en todo momento dónde estaba cada huésped”, cf. ALFARO PÉREZ, 2007: 276 (nota 613).

¹⁴⁸ El panorama cambiará cercano a la primera mitad del XIX en el que las presiones de la administración central obligarán a Navarra a suprimir las aduanas y a no acuñar moneda propia, cf. DOMÍNGUEZ CAVERO, 2008: 22.

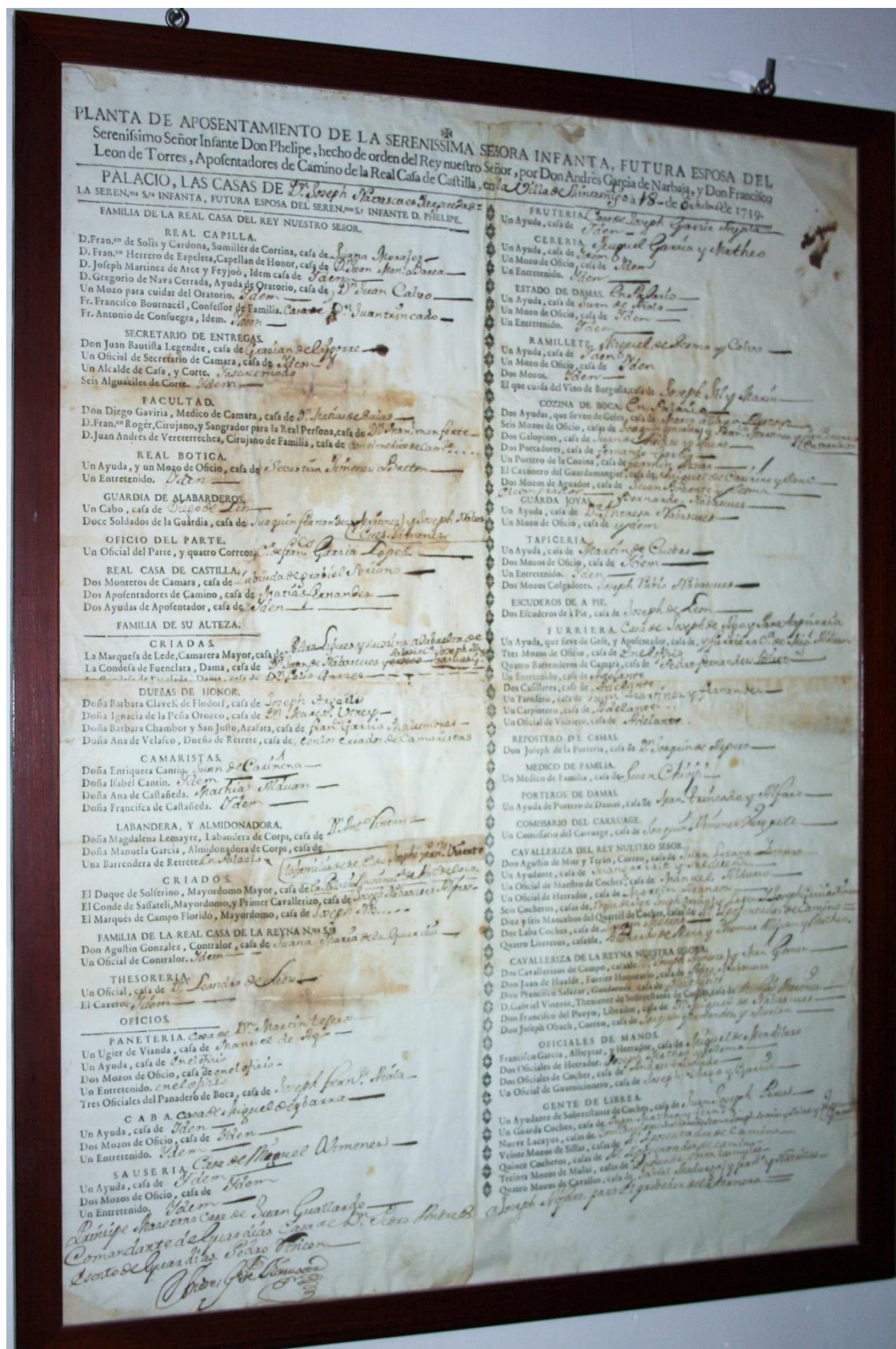


Fig. 4. Planta de aposentamiento de la infanta doña Luisa Isabel de Francia, 18 de octubre de 1739

II.2. Entorno urbano y sonoro de la familia Navascués.

Configuración de la villa: familias, casas e iglesias

La prosperidad de Cintruénigo, en los siglos XVII y XVIII se ve reflejada en las numerosas casas señoriales que configuran tan particular villa. Madoz lo confirma, diciendo: “Tiene sobre 500 casas, que forman veintisiete calles y una plaza, siendo hermosos sus edificios y la villa, una de las mejores de Navarra”¹⁴⁹.

Cintruénigo, junto a Tudela y Corella, será una de las principales localidades de la Ribera Navarra en las que despierta el arte barroco navarro¹⁵⁰ y en la que se albergarán un destacado conjunto de estos edificios, tanto en la arquitectura eclesiástica como en la arquitectura civil. Las casas señoriales no son solo el lugar donde habitar sino que forman parte de la lógica urbanística. Tal como apunta Carrasco Navarro: “escenario voluntario de sus fiestas, orgulloso telón de sus perspectivas y protagonista de su paisaje, luchando para no pasar desapercibido”¹⁵¹. Estas grandes familias que se habían asentado en Cintruénigo encontraron en la construcción de sus casas la máxima expresión de su nueva condición. Los palacios estaban dispuestos para ser vistos y debían mostrar la grandeza de quienes los poseían.

Sorprende, en una villa como Cintruénigo, de parcelación medieval, con calles estrechas y angulosas, encontrar tan elevado número de palacios concentrados en un reducido perímetro urbano en torno al eje formado por la calle Barón de la Torre, la arteria principal de la población, que coincide con la carretera general de Pamplona a Madrid, y su paralela la calle Larga continuada por la calle San Francisco unidas en la Plaza de los Fueros, cruzadas por las calles Cantón de la Villa, la Rúa y Ligués, que formaban una única vía desde la Plaza Carnicerías, pasando por la Plaza de los Fueros (fig. 5)

Las casas señoriales serían el reflejo de la prosperidad que vivió en los siglos XVII y XVIII. El plano que sigue muestra la localización de diez casas señoriales de familias que finalmente acabaron emparentadas.

¹⁴⁹ MADOZ IBÁÑEZ, 1845-1850.

¹⁵⁰ Sobre la arquitectura Barroca navarra, cf. GARCÍA GAINZA, 1980-1997. Más concretamente la arquitectura civil de Cintruénigo en pp. 85-88.

¹⁵¹ CARRASCO NAVARRO, 2007: 31.

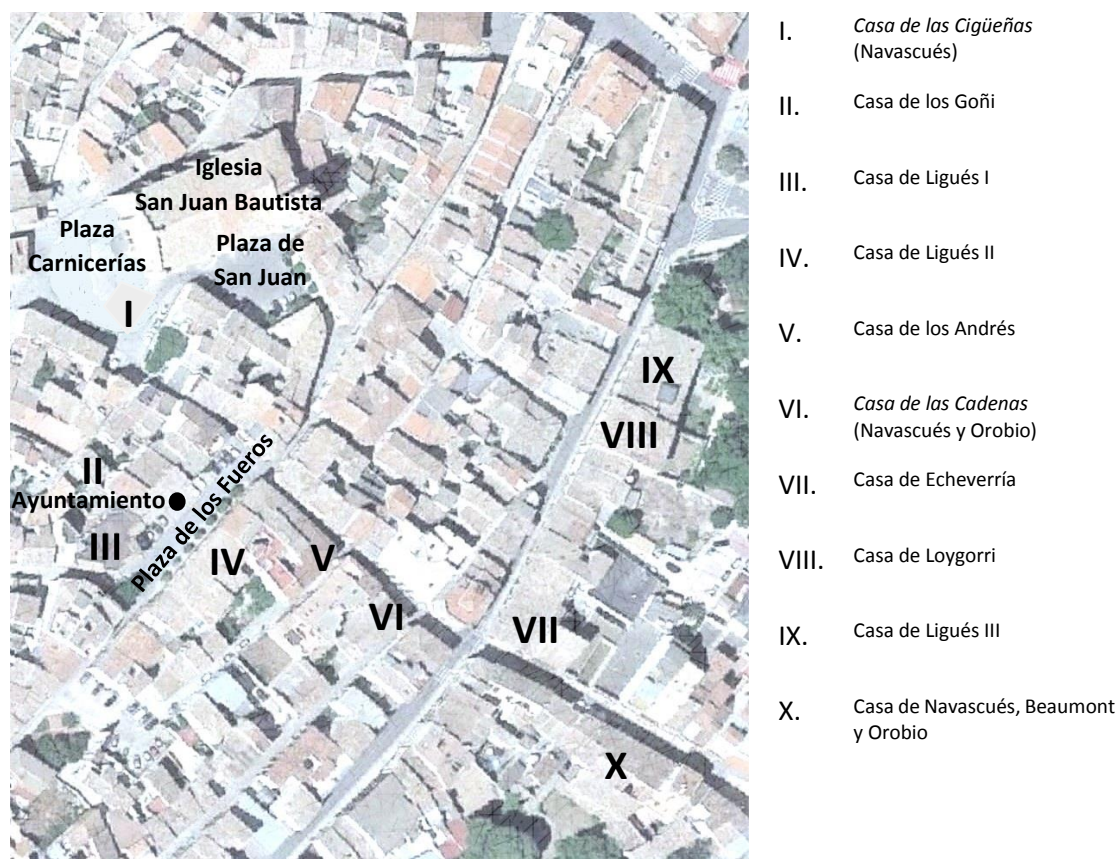


Fig. 5. Imagen aérea de la villa de Cintruénigo¹⁵²

En la plaza de Carnicerías, próxima a la Iglesia de San Juan Bautista, se encuentra la “casa de la cigüeñas” (fig. 5, casa I), primera casa de los Navascués construida por Pedro Celedón de Navascués, el “capitán Navarro”, en 1580-1585, ampliada luego por sus descendientes el mariscal de campo Francisco Alonso de Rueda y Herrera y los condes de Murillo. En esta casa se alojó Felipe IV en 1646 y Felipe V en 1719¹⁵³. Muy cerca, se encuentra el callejón que daba a la parte posterior del ayuntamiento en la que se encontraba la casa construida hacia 1530 por el Oidor del Real Consejo de Navarra y caballero de la Orden de Calatrava, Pedro de Goñi (casa II), casado con Margarita de Baztán o de Elizondo, hija de Juan de Elizondo, médico del rey Francisco Febo, y Juez de Finanzas del reino. El mayorazgo fundado por los Goñi lo heredaría Ignacio Ezpeleta y Arizcun, dueño del Palacio de Beire¹⁵⁴.

¹⁵² La villa no ha cambiado en lo esencial por lo que se ha empleado la imagen actual de *Google Earth*. La localización de las casas ha sido tomada de CARRASCO NAVARRO, 2007: 41.

¹⁵³ MENÉNDEZ PIDAL, 1998: 743.

¹⁵⁴ CASATORRE VIDAURRE, 2004: 378.

La plaza de los Fueros, se encontraba flanqueada por dos casas señoriales pertenecientes a los Ligués¹⁵⁵: la primera casa del primer mayorazgo de Ligués (casa III)¹⁵⁶, fundado por Pedro de Ligués¹⁵⁷ y su esposa María Antonia Laborda en 1764, “cuyos balcones corridos hacían las veces de improvisadas gradas desde las que los vecinos más afortunados disfrutaban con la suelta de toros en una plaza que se convertía en albero durante las fiestas”¹⁵⁸ y la segunda casa (casa IV) del segundo mayorazgo de los Ligués, frente al ayuntamiento, cuyo último sucesor por vía masculina fue Tomás de Ligués y Bardají de Navascués y Azara, caballero de la orden de San Juan¹⁵⁹.

La primera casa (casa III) recaería en su hijo primogénito Pedro Miguel, que luego pasaría a su hijo Pedro Domingo de Silos de Ligués y Bobadilla (1806-1888), quien construiría en 1830 una nueva casa (casa IX) en la carrera de Corella (actual Barón de la Torre)¹⁶⁰. Caballero de la Real Maestranza de Granada, Pedro Domingo fue nombrado gentilhombre de cámara de S.M. la Reina doña Isabel II, distinción que le fue concedida por haber hospedado en su casa a S.M. el Rey D. Francisco de Asís en distintas ocasiones que fue a tomar baños a Fitero¹⁶¹. Según Saldoni, viviría en Madrid en los años de 1867 (donde fallecería) siendo conocido como flautista aficionado¹⁶², prueba de ello es la existencia de un inventario de música en la que se recoge la “Música de Dn Pedro Domingo Ligués” con dúos de guitarra y flauta, y cuartetos de flauta y cuerda¹⁶³.

Juan Manuel de Ligués (1737-ca.1799), hijo segundo de Pedro de Ligués, Ministro honorario de la junta de Comercio y Moneda y caballero pensionado de la orden de Carlos III, contrajo matrimonio con Joaquina María de Navascués (hermana de Joaquín José de Navascués) con quien fundaría un segundo mayorazgo (Casa IV). Obtuvo pruebas de

¹⁵⁵ Los Ligués, familia originaria de Larraun en el valle de Soule, de la Navarra Francesa, fueron hábiles comerciantes. A mediados del siglo XVII, una rama de la familia se estableció en Navarra, primero en Cortes, más tarde en Tudela y a partir de 1732 pasó a Cintruénigo con motivo de la boda celebrada entre Pedro Ligués y Villanueva y María Antonia Laborda y Laguardia. Sobre el linaje de los Ligués cf. ALFARO PÉREZ, 2007: 306-307 (nota 662); OTERO ENRÍQUEZ, 1912 y MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, 1959: [211]-217.

¹⁵⁶ Esta casa, construida a mediados del siglo XVIII (1754-1756) sería demolida en 1995, *ibidem*: 147.

¹⁵⁷ Pedro Ligués ejerció oficios en el Ayuntamiento, en cuyas bolsas de Alcaldes y Regidores estuvo insaculado desde el año 1748 por sentencia del Real y Supremo Consejo de Navarra. En 1756 ganó la ejecutoria de Hidalguía en la Real Corte de Navarra cf. MENÉNDEZ-PIDAL, 1959: 214.

¹⁵⁸ ALFARO PÉREZ, 2007: 147 (nota).

¹⁵⁹ ALFARO PÉREZ, 2007: 150.

¹⁶⁰ ALFARO PÉREZ, 2007: 148.

¹⁶¹ MENÉNDEZ-PIDAL, 1959: 215.

¹⁶² SALDONI, 1986: IV, 164.

¹⁶³ Cf. epígrafe VII.3.3. *La guitarra de cámara*, el apartado *Un inventario de 1954....*

nobleza en 1790. En febrero de 1793 estaba de director del Giro en el Banco Nacional, residente en la villa y corte de Madrid¹⁶⁴. Su hijo, Pedro Clemente de Ligués y Navascués, (1772-1859)¹⁶⁵ fue jefe político en Cádiz y Pamplona hasta su muerte¹⁶⁶. Del matrimonio de Pedro Clemente con Joaquina de Bardaxí y Azara nacieron siete hijos entre los que se encontraban Eladia (1814-1834) y Benigna (1816-1890) Ligués y Bardají, ambas, cantantes aficionadas. Según Saldoni, que parece que fue amigo personal de la familia, Eladia aprendió “con un pariente de la familia a acompañarse en la guitarra”¹⁶⁷. Fueron tales sus progresos, que finalmente acabaría dedicándose a la música, siendo su primer maestro Tomás Genovés¹⁶⁸. Hacia 1832 gozaría de gran fama en los círculos filarmónicos

¹⁶⁴ CARASATORRE VIDAURRE, 2004: 449, (AGN Proceso n.º 7790 folio 183v).

¹⁶⁵ Pedro Clemente Ligués y Navascués (véase genealogía, p. 95) ingresaría en el Real Seminario de Nobles de Madrid (23 de agosto de 1786) a la edad de 14 años abandonándolo el 7 de julio de 1789 (AHN, Universidades, L.1333, “Admisión y matrícula de seminaristas”). Desde 1783, bajo la dirección de Antonio Angosto, brigadier y caballero de la Orden de Santiago, el Seminario vive su etapa de mayor estabilidad. Los niños podían acceder al Seminario desde los 7-8 años permaneciendo allí hasta los 15 años aproximadamente, sin embargo no había ni una edad, ni un periodo fijo de entrada ni de salida, lo cual suponía un problema para el avance de las materias, algo de lo que se quejaron los maestros en repetidas ocasiones (Tal sería el caso de Cadalso que ingresó en 1758 con 17 años y salió en 1760, cf. SOUBEYROUX, 1995: 208). El plan de estudios de 1785 exponía en relación al baile que habría tres maestros: “uno para imponer a los seminaristas en los principios, esto es a volver los pies, primeras posiciones, y a tener bien derecho el cuerpo, y el pecho bien sacado y sin afectación; los otros dos enseñan muy bien pues son maestros de fama y procuran instruir con primor a sus discípulos en cuanto permite este arte, tanto por alto como por baxo [sic]; también imponen a los seminaristas el modo de quitarse el sombrero, hacer cortesías, tanto parados como caminando; empleando en esta habilidad hora y media”, y a bailar “el minuét, el paspié (del francés *passepied*), diversos pasos del bayle inglés, contradanzas y las figuras de estas” (AHN, Universidades, 689, Exp. 1, pp. 11-12). Los maestros de baile serían Gerónimo Camañez, Jacinto Carrera; Juan Gamot y Estevan Peré (AHN, Universidades, 674, Exp. 1). En lo que se refiere a la música, el plan de estudios es menos explícito, propone “el conocimiento de los principios de la música y del manejo del violín”, quedando a cuenta del seminarista la compra del violín (*Ibidem*: 20-21). Su enseñanza estaría encargada a “un célebre maestro de la Capilla Real”, teniendo “a sus órdenes a otros dos que enseñan lo que manda el primero en hora y media de tiempo” (AHN, Universidades, 689, Exp. 1). Las clases de música “con destino al violín” serían impartidas por Francisco Rexach, (hijo Salvador Rexach, músico de la Real Capilla), Juan Balado y Manuel Carrera y Gayoso ambos músicos de la Real Capilla (AHN, Universidades, 674, Exp. 1). Por lo que he podido comprobar a través de los partes de estudio de los seminaristas, mientras que a las clases de danza asistían la totalidad de los seminaristas, solo una selección de ellos lo hacía a las clases de música. De tal manera que Pedro Clemente Ligués no aparece entre los asistentes a las clases de música, así que parece que solo asistió a las clases de baile con el maestro Jacinto Carrera. Podemos deducir por ello que la asistencia a dichas clases fuera más bien una decisión de los padres. El baile siguió teniendo más importancia posiblemente por su practicidad a nivel social.

¹⁶⁶ OTERO, 1912: 496-504.

¹⁶⁷ Los datos obtenidos del estudio del fondo de música (2ª parte de la presente tesis) confirman que Tomás de Navascués (véase epígrafe IV.2.) sería aficionado a la guitarra entre otros instrumentos ¿Sería posible que este pariente, al que se refiere Saldoni, fuera Tomás de Navascués, primo segundo de Eladia? sin duda sería una hipótesis plausible dada la cercanía tanto parental como física, ambos vecinos de Cintruénigo.

¹⁶⁸ Para más datos sobre Genovés cf. SALDONI, 1986: II, 231-235.

de Madrid por su voz de “medio tiple acontraltado”¹⁶⁹. Su muerte prematura (a los veinte años) sumiría a su padre en un profundo dolor no pudiendo, en palabras de Saldoni “volver *jamás* á oír *cantar á nadie*, ni aun á su otra hija doña Benigna, la cual, que como su hermana doña Eladia cantaba también con bastante perfección y escelente (sic) voz de tiple, tenia que ir á casa de su maestro, que lo era el que esto relata, á estudiar y á dar lección, para evitar al padre el triste y doloroso recuerdo de la pérdida horrible y cruel de su hija”¹⁷⁰. Benigna se casaría con su primo segundo, Rafael de Navascués y Bobadilla (1811-1880), poseedores de la “casa de las cadenas”, segunda casa de los Navascués (casa VI). Fruto del matrimonio, nacería Victoria Navascués y Ligués (1845-1888), también cantante y pianista aficionada a quién Saldoni le dedicaría una romanza¹⁷¹.

Próxima a estas casas se encontraba la casa de la familia Andrés (casa V). Los Andrés eran una familia originaria de Ustárriz (Navarra) poseedores de carta de Hidalguía en la Real Corte de Navarra desde 1528. Pedro Andrés y Gabari, abogado de los Reales Tribunales, en 1766 solicita a la Real Corte licencia para trasladar su piedra armera a la casa nueva que había construido en la Calle de Rúa en Cintruénigo. Destaca Fernando Magallón Andrés de la Peña y Monreal de Sarriá, descendiente de la villa por vía materna que fue caballero de justicia de la Orden de San Juan, en 1767 Secretario de la embajada de París, Ministro de la Real Junta de Comercio y Moneda (1766), del Supremo Consejo de las Indias (1773), Académico de la Real Academia Española, y Ministro Plenipotenciario en la Corte de Parma (1780)¹⁷². Este linaje emparentaría con los Aysa y los Navascués, como veremos más adelante.

En la calle de Barón de la Torre se encontraban la “casa de las cuatro esquinas”, denominación que se le daba a la casa de los Echeverría (casa VII); la de Loygorri García (Arista)¹⁷³ (casa VIII), y la de Ligués (como se dijo, casa IX), colindante a la anterior. Los Echeverría originarios de Tolosa (Guipuzcoa) se asentaron en Cintruénigo al contraer matrimonio Blas Antonio Echeverría con Juana María de Ligués y Laborda¹⁷⁴, hija de

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ SALDONI, 1986: I, 280-281.

¹⁷¹ *Dalprimo di ch'io vidi* (segundo), 1863 (SALDONI, 1986: I, 85; IV, 225), conservada en la BRCSM con sig.: M-RCSM Inv-2212.

¹⁷² MENÉNDEZ-PIDAL DE NAVASCUÉS, 1959: 181-192; y ALFARO PÉREZ, 2007: 153.

¹⁷³ Dos casas más tuvieron en Cintruénigo la familia Loygorri, cf. ALFARO PÉREZ, 2007: 150.

¹⁷⁴ *Ibidem*: 215. Del matrimonio nacería una hija, doña Antonia, esposa de don Atilano Fernández, Ferrández de Heredia y de Navascués, padres de don Benito Ferrández Echeverría, mecenas de la gran ampliación de la parroquia de Cintruénigo en el siglo XIX (véase genealogía, p. 95).

Pedro Ligués y cuñado por tanto de Pedro Miguel y Juan Manuel de Ligués con quienes fundaría la compañía de exportación de lanas, *Ligués y Echevarría*, mencionada. Entre los Loygorri destacaron Bernardo de Loygorri, natural de Cintruénigo, inquisidor del Santo Oficio de Navarra y abogado de los Reales Consejos en 1745, entre otros cargos; Gracián de Loygorri, administrador de asuntos eclesiásticos de la villa como el hospital y gran mercader de proyección internacional; y María Josefa Loygorri y Virto, casada con Martín Manuel García Arista y Luna de cuyo matrimonio nació en 1759 Martín Manuel García Arista y Loygorri, Teniente General reorganizador del Cuerpo de Artillería de España. Destacaron por ser poderosos comerciantes y por su vinculación con la administración eclesiástica y su vocación militar¹⁷⁵. Por último, la casa de los Navascués en la antigua carretera de Tarazona (hoy calle Ligués).

El poder y la posición social de las familias nobles no solo quedaban reflejados en sus casas particulares, los espacios sagrados conformaron a lo largo de los siglos XVI a XIX, un lugar de vital importancia por la repercusión que tuvieron en el desarrollo de la vida en sus zonas de influencia. Relacionado con las casas nobles, la formación de capellanías¹⁷⁶ aunaba la devoción religiosa con la demostración de un alto poder económico, que en muchos casos quedaba reflejado en extraordinarias obras de arte (retablos, imaginería...). Las capellanías, en algunos casos, acabarían convirtiéndose en verdaderos centros de mecenazgo musical, en Tudela, Tarazona, Corella o Borja.

El brazo de estas casas nobles era largo y alcanzaba una amplia extensión geográfica, motivada por los enlaces matrimoniales, conformando valiosas redes personales y familiares en diferentes lugares alejados entre sí. Tal sería el caso de los Ágrede, familia procedente de esta misma localidad soriana que da nombre al linaje, cercana a Tarazona, quienes se trasladaron a Tudela en el siglo XIV. En el siglo XVI se trasladaron a Cintruénigo donde fundaron en 1520 una capellanía en la capilla de San Miguel de la Iglesia parroquial de San Juan Bautista a la que siguieron otras fundadas por otras familias ilustres de Navarra. A finales del XVII y principios del XVIII los Ágrede se encontraban

¹⁷⁵ *Ibidem*: 212.

¹⁷⁶ La formación de capellanías en la Ribera Navarra ha sido estudiado por Domínguez Cavero (2008: 33-42) del que se han extraído los datos que apunto. Para el caso concreto de Cintruénigo cf. ALFARO PÉREZ, 2007: 252-260.

en Corella, donde fundaron dos capellanías para músicos en la parroquia de San Miguel Arcángel de la misma ciudad¹⁷⁷.

La Iglesia de San Juan Bautista de Cintruénigo¹⁷⁸ centraba los acontecimientos de la vida de los miembros de la comunidad, desde que fue edificada en el siglo XVI sobre el templo medieval anterior para “dar cabida a la numerosa feligresía” que surgió del aumento demográfico en la era de paz tras la anexión de Navarra al reino castellano¹⁷⁹. Desde ese momento se sucedieron varias etapas de ampliaciones en parte costeadas por las limosnas y los donativos de los parroquianos. Ya se ha apuntado la importancia de la formación de capellanías no solo desde el punto de vista devocional sino desde el punto de vista social en el que la música contribuiría a crear un ambiente de mayor prestigio. En 1604 se colocó el órgano¹⁸⁰ (que sería sustituido en 1860 por uno nuevo). A mediados del siglo XVIII Antonio Plo¹⁸¹ intervino en algunas reformas y ampliaciones, no solo de la iglesia sino de otros espacios de Cintruénigo, como veremos. La Guerra de la Independencia sería el fin de las mejoras que se retomarían a finales de siglo gracias a Benito Ferrández Echeverría¹⁸².

En el censo de población de Floridablanca (1786) es donde se muestra por primera vez de forma detallada la composición de la población de Cintruénigo por edades, sexos, estados y condiciones. En él se recogen “1.736 almas”, que excluyendo las personas dependientes (mujeres, niños y ancianos), se dividían en: 1 cura, 5 beneficiados, 1 teniente de cura, 1 sacristán, 1 acólito, 7 capellanes, 9 hidalgos, 1 abogado, 1 escribano, 4 estudiantes, 47 labradores, 240 jornaleros, 2 comerciantes, 13 fabricantes, 18 artesanos, 8 criados, 7 empleados reales, 1 empleado de la Inquisición, 1 hospitalera, 14 frailes

¹⁷⁷ DOMÍNGUEZ CAVERO, 2008: 38-39.

¹⁷⁸ TARIFA CASTILLA, 2004. Dado que el fondo Navascués muestra un conjunto de música de aficionado adquirido en espacios alejados de Cintruénigo, no se ha considerado necesario el estudio de la actividad musical que pudo tener lugar en la Iglesia Parroquial de San Juan Bautista, que sería materia para otra investigación. Sin embargo, me ha parecido oportuno apuntar su posible existencia y la importancia que tuvo la Iglesia dentro de la actividad del pueblo, así como las conexiones que pudo tener con otros centros religiosos, con el fin de completar el paisaje urbano que pretendo mostrar en el que la familia se encontraba inmersa.

¹⁷⁹ TARIFA CASTILLA, 2004: 24.

¹⁸⁰ El plano del órgano se conserva en ACN, Tit.º II, caja 91, n.º 7, reproducido en ALFÁRO PÉREZ, 2007: 249.

¹⁸¹ Antonio Plo y Camín, arquitecto del siglo XVIII que destacó, entre otras obras, por el cierre de la cúpula de San Francisco el Grande en Madrid, entre 1761 y 1770, una de las más grandes del mundo con 33 metros de diámetro y 58 metros de altura. Publicó el libro *El arquitecto práctico* (Madrid, 1767), construyó en Madrid el Palacio del Marqués de Santa Cruz en la calle de San Bernardino, cf. MENÉNDEZ PIDAL, 1995: 3

¹⁸² ALFÁRO PÉREZ, 2007: 242-251.

profesos capuchinos, 8 novicios capuchinos, 4 legos, 2 donados y 2 criados de dichos frailes capuchinos, no haciendo mención ninguna a músicos¹⁸³. En el censo de Godoy (1797) hay un aumento demográfico, con una población de 1.984 habitantes, en el que no se observa una variación sustancial del estamento eclesiástico, aunque sí en el nobiliario que lo componían 15 hidalgos con 6 mayorazgos¹⁸⁴. De lo que se deduce que a pesar de la importancia que fue adquiriendo la Iglesia nunca contó con capilla musical. No obstante, en el siglo XVIII (como venía sucediendo desde el siglo XVI), numerosas parroquias de Navarra contaban con órgano y organistas propios, aunque no tuvieran capilla de música, convirtiéndose en el núcleo de la actividad musical de cada población¹⁸⁵.

Tal como sostiene Begoña Domínguez, Cintruénigo, aunque muy inferior al movimiento musical desarrollado en Tudela, Tarazona o Corella, también mostró cierto interés por insertarse en la red cultural que ya había surgido en aquellas poblaciones. Prueba de ello es que sostuvo al menos desde comienzos del siglo XVIII un organista en su parroquia pagado de la primicia de la misma. La iglesia de Cintruénigo, dependiente de la diócesis de Tarazona¹⁸⁶ cuyo canónigo tesorero tenía también las funciones de Abad o párroco de la Iglesia de Cintruénigo¹⁸⁷, entre sus devengos, contribuía con la Iglesia de Tarazona mientras que el resto de sus gastos iban destinados al mantenimiento de la iglesia, entre los que se encontraba el pago al organista y el campanero¹⁸⁸.

El primer organista identificado será, en 1651, Juan Francisco Randez¹⁸⁹. Según datos aportados por Begoña Domínguez, en 1788 entrará como organista José Soberano, organista de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Tudela que “había preferido dejar esta parroquia tudelana por la de San Juan Bautista de Cintruénigo”,

¹⁸³ Esto no implica que quizá entre los comerciantes, fabricantes o artesanos pudiera encontrarse alguna persona relacionada de forma indirecta con la música.

¹⁸⁴ ALFARO PÉREZ, 2007: 122.

¹⁸⁵ Cuarenta y cuatro nuevos órganos fueron construidos en Iglesias de Navarra durante el siglo XVIII a los que habría que sumar numerosos arreglos de mayor o menor envergadura en instrumentos ya existentes, *cf.* GEMBERO-USTÁRROZ, 2016: 108-109, cita a Sagaseta y Taberna (1985). Sin embargo, en el listado que muestra la autora no aparece el órgano de Cintruénigo, del que en 1772 se contabilizan “seiscientos sesenta y dos [reales] por la composición del órgano”, *cf.* TARIFA CASTILLA, 2004: 73.

¹⁸⁶ En la actualidad depende de la archidiócesis de Pamplona.

¹⁸⁷ TARIFA CASTILLA, 2004: 25.

¹⁸⁸ ALFARO PÉREZ, 2007: 260 (nota 577): “El organista, contratado por trienios [...] tenía un sueldo [...], pagaderos en varias veces y en ocasiones parcialmente en especias que era costeadado tanto por la parroquia como por el ayuntamiento”.

¹⁸⁹ CARASATORRE VIADURRE, 2004: 614. (AGN, Proceso n.º 23352, folio 86).

habiendo ostentado el cargo antes que él, Ignacio Marqueta quien dejó este puesto el 19 de julio de 1744¹⁹⁰.

Además de la Iglesia de San Juan Bautista, había cuatro ermitas dedicadas a San Sebastián, San Martín, San Roque y la Inmaculada, que acabaría transformándose en basílica (única de todas ellas que hoy día queda en pie), y un convento de PP. Capuchinos¹⁹¹ que, fundado a principios del siglo XVII, sufriría una primera exclaustación de sus religiosos por José Bonaparte durante la Guerra de la Independencia y la supresión definitiva del convento en 1837 con la desamortización de Mendizabal (actualmente derribado, se encontraba ubicado en el solar que hoy ocupa la plaza de toros)¹⁹².

Aunque no había capilla de música, en fechas señaladas se contrataban músicos procedentes de fuera como ocurrió con motivo de la celebración de la Virgen de la Paz, (actual patrona de la villa), el 24 de Enero de 1787¹⁹³, en que se solicitaron los servicios del tenor del cabildo tudelano Pedro Arrubla junto con tres músicos más:

*(...) pidió Arrubla se le permitiese ir a Cintruénigo, con tres músicos más, a cantar una salve y missa que hacían celebrar los labradores de aquel lugar a la virgen de la Paz, en acción de gracias a la conservación de sus cosechas. Y su Señoría se lo concedió*¹⁹⁴.

La contratación de músicos era algo habitual con motivo de las fiestas más solemnes que inundaban el calendario de la localidad¹⁹⁵. Por enumerar las más destacadas: el Corpus Christi, San Roque¹⁹⁶, la mencionada Virgen de la Paz, San Juan Bautista y la Inmaculada Concepción¹⁹⁷.

¹⁹⁰ El 10 de febrero de 1788 se elevó a público el *Nombramiento de organista de la iglesia parroquial de Santa Maria Magdalena de esta ciudad [Tudela] en Antonio Quijada* (APNT, Tudela, Joaquín García, año 1788, n.º 153). DOMÍNGUEZ CAVERO, 2008: 164. *Salario del organista para este año de 1744* (ACN, titº, II, caja 90).

¹⁹¹ Sobre el convento de los PP. Capuchinos, cf. ORTA RUBIO, 2003.

¹⁹² ALFARO PÉREZ, 2007: 288-297.

¹⁹³ Desde 1823 las fiestas con motivo de la Virgen de la Paz se trasladaron al mes de septiembre, cf. ALFARO PÉREZ, 2007: 265.

¹⁹⁴ DOMÍNGUEZ CAVERO, 2008: 164, AEPDT, ACT, 1784-1789, s.n., Cabildo de 28 de septiembre de 1787.

¹⁹⁵ Sobre las fiestas y celebraciones en Cintruénigo, cf. ALFARO PÉREZ, 2007: 261-277.

¹⁹⁶ Patrón de la villa, "en 1632 [...] se armó el toril, un tablado, se trajeron músicos *gaiteros* (de flauta), *danzadores*, etc." (AMC, lib. n.º29, *Cuentas de la villa*), ALFARO PÉREZ, 2007: 269.

¹⁹⁷ En las fiestas con motivo de la *Purísima* "de 1672 hubo comedias, procesión, misa, sermón, 8 toros [habituales en las celebraciones] y una danza de *muchachas con guitarra y violín* (AMC, lib. n.º 49). ALFARO PÉREZ, 2007: 269.

Sin duda, estos pocos datos aportados nos dan idea del ambiente que debió respirarse en una villa como Cintruénigo que, aunque de reducidas dimensiones, albergó entre sus calles una notable concentración de familias de elevada posición. Una sociedad, como se ha apuntado, amante de las festividades y las celebraciones, cuya religiosidad y devoción, transformaba sus calles, y posiblemente sus casas, en un ambiente festivo en el que la música, sin duda, tuvo su espacio.

II.3. La casa familiar de los Navascués

La casa de los Navascués fue construida por Juan de Navascués Beaumont¹⁹⁸, capitán de Infantería de los Tercios de Navarra, y su mujer Isabel de Orobio y Salazar, a mediados del siglo XVII. Junto con las dependencias, la huerta o jardín anexo y algunas fincas, se vincula en mayorazgo en 1697. En 1714 se anexionó una pequeña casa por la parte derecha, uniformando la fachada.

La posición privilegiada de las familias quedaría expresada en la proliferación de elementos externos que ostentarían las casas en las que habitaban. Uno de los rasgos habituales sería el gran número de balcones, “lugares para ver el entorno y ser vistos” motivo por el cual solían situarse en los recorridos de las procesiones o, en el caso de Cintruénigo, de los cortejos de personalidades¹⁹⁹.

¹⁹⁸ ACN, Títº I, caja 2, n.º 48.

¹⁹⁹ CARRASCO NAVARRO, 2007: 34.



Fig. 6. Fachada de la Casa de Navascués²⁰⁰

No obstante, el escudo constituirá el verdadero emblema del linaje familiar adornando la fachada de todas estas casas señoriales y que aún hoy, aunque muy desgastado, puede verse en la fachada de la casa de los Navascués. Esta será la única de las tres casas constituidas por la familia Navascués que ostenta las armas de Navascués, Beaumont y Orobio. Además del escudo, aparecen dos vítores²⁰¹ concedidos cuando un miembro de la familia era ascendido a algún cargo político, militar o eclesiástico, adosándose a las fachadas para que quedara memoria de ello entre sus vecinos²⁰². Según Carrasco Navarro, este galardón iba acompañado de una mención en el pleno municipal, festejos y

²⁰⁰ Fotografía cedida por la familia Menéndez-Pidal de Navascués en la que pueden apreciarse el escudo y los vítores.

²⁰¹ Copia de los originales que se encuentran en la galería trasera del jardín de la casa.

²⁰² Esta práctica de mostrar públicamente el orgullo por el origen y los logros de la familia no pasaría desapercibida para el sacerdote francés Joseph Branet, de la diócesis de Toulouse, que tuvo que abandonar Francia en 1792 permaneciendo entre Zaragoza, Teruel y Tudela hasta 1800, de cuya experiencia dejó constancia escrita en cuatro cuadernos. Su relato, del que se ha extraído este pasaje, es considerado un interesante testimonio sobre la ciudad de Tudela y su comarca: “*Los navarros son muy celosos de su nobleza. La fachada de casi todas las casas de la ciudad está adornada con las armas de los propietarios esculpidas en piedra y fijadas sobre la puerta principal. A veces hasta se ven, al lado del escudo principal, vitores que son tableros de madera pintada sobre los que se escribe en letras mayúsculas los altos hechos de la familia o la promoción de alguno de sus miembros. Se dice que gustan pasar por liberales, y que lo son en efecto quisiera creerlo; pero lo ignoro*”. Texto traducido extraído de ORTA RUBIO, 1992: 33-34. Para el texto original completo (en francés), cf. BRANET, 1924: 647-648.

celebraciones que incluían corridas de toros, fuegos artificiales, procesiones, quema de tracas...²⁰³.



Fig. 7. Vitor concedido por la villa a don Joaquín José de Navascués, hacia 1780²⁰⁴



Fig. 8. Vitor concedido por la villa a don Joaquín de Navascués, hacia 1793

Un aspecto destacado de las casas señoriales de la zona será la escasez de jardines consecuencia de las limitaciones que imponía la construcción dentro del casco urbano. Sin embargo, las casas situadas fuera de las murallas, como son las de Ligués y Loygorri en la carretera de Madrid y especialmente la de Navascués, “sí disponían de jardines al disponer de un espacio suburbano de huertas y campos”²⁰⁵ de tal manera que entre 1764 y 1767²⁰⁶ se agrandó por la parte izquierda y se hizo el *veranil* o galería de la fachada posterior construido por el arquitecto Antonio Plo, que igualmente firma un reloj de sol encima de la galería del jardín.

²⁰³ NAVARRO CARRASCO, 2007: 88-89.

²⁰⁴ ALFARO PÉREZ, 2007: 141 y CARRASCO NAVARRO, 2007: 89-90. El vitor de la izquierda en forma de cruz dice: *El M. Il^{te}. Señor Don Joachin Jph. De Navasques Cavall^o de la Orden de Santiago Col^{al}. q. fue del Mayor de San Ildefonso Univ^d. de Alcalá Oidor del Con^o de Navarra Decano del Con^o de S.M. A.C^{de}. de la Corte Mayor de este R^{no}. Nat^l. de la Villa de Zintruenigo*. Y el de la derecha dice: *El M.Y.S.D. Joachin Jose De Navasques Cav^o. de la Orden de Santiago Colegial S^e. fue del Mayor de S. Ildefonso Univ^d. de Alcalá del Gremio y Claustro de esta su Cathed. de Visperas del Cons^o de S.M. en el R^l. de Nav^a. Rejente de la R^l. Aud^a de Cataluna y actualmente en el Sup^{mo}. de las Ordenes Nat^l. de la Villa de Zintruenigo*.

²⁰⁵ CARRASCO NAVARRO, 2007: 36.

²⁰⁶ Información facilitada por la familia Menéndez Pidal de Navascués (ACN, Tít^o I, caja 27, núm. 9).



Fig. 9. Galería de la casa de los Navascués

El *veranil* se trata de una construcción singular dentro de la arquitectura señorial barroca de Navarra. Tal como apunta Carraco Navarro, “es una construcción culta que rememora la tradición italiana de villas porticadas como espacios intermedios de comunicación con la naturaleza; pero que al mismo tiempo recuerda a la práctica francesa de abrazar el espacio delantero de un edificio a modo de patio de honor”²⁰⁷. Desde el 22 de mayo de 1995 este edificio fue declarado *Bien de Interés Cultural* por Decreto Foral del Gobierno de Navarra²⁰⁸.

²⁰⁷ CARRASCO NAVARRO, 2007: 37.

²⁰⁸ MÉNEDEZ-PIDAL, 1995.

III. Entre Navarra y Madrid: nuevos tiempos, nuevas formas de vivir

III.1. “De las Armas a las letras”

Alcanzar alguno a ser eminente en letras le cuesta tiempo, vigili­as, hambre, desnudez, vaguidos de cabeza, indigestiones de estómago, y otras cosas á esta adherentes, que, en parte, ya las tengo referidas; mas llegar uno por sus términos a ser buen soldado le cuesta todo lo que al estudiante, en tanto mayor grado, que no tiene comparación, porque a cada paso está en pique de perder la vida. [...]

*El Quijote*²⁰⁹

La llegada de los Borbones originó un cambio de ideas y valores. El viejo reino de Navarra comenzará a abandonar su papel de baluarte defensivo para convertirse en un espacio propicio para el desarrollo de otras actividades más productivas que dará lugar al origen de un destacado grupo social conformado, por un lado, por hombres de negocios y comerciantes y por otro, por hombres de letras que llegarán a ostentar altos cargos administrativos próximos a la corte, lugar natural para lograr el mayor ascenso social posible por la cercanía al rey. En algunos casos ambas opciones se aunarán en una sola persona como fue el caso de Juan de Goyeneche, “modelo pionero de emprendimiento”²¹⁰ y protagonista de la “hora Navarra” de Caro Baroja²¹¹.

Juan y José de Navascués (fig. 2, generación XI (pág. 66)) nacidos recién inaugurado el siglo, serán los primeros descendientes de la Casa de Navascués en asistir al Estudio de Villagarcía de Campos, de la Compañía de Jesús²¹², y en graduarse en las Universidades

²⁰⁹ Faustino Menéndez Pidal sugiere que el origen de este viraje hacia las letras comienza a fraguarse a finales del siglo XVI, hecho que queda reflejado en el “[...] *Curioso discurso que hizo Don Quijote de las Armas y las Letras*” (Libro I, capítulo 38).

²¹⁰ IMÍCOZ BUNZA, 2012: 139.

²¹¹ Juan de Goyeneche y Gastón (Arizcun, 1656 – Madrid, 1735). Fue el origen de una de las más famosas dinastías de comerciantes y políticos navarros. Hijo de la casa Goyenechea, del barrio de Ordoqui, de niño fue enviado a Madrid, donde se encontraba ya en 1670. Se formó en los Reales Estudios de Letras Humanas que gobernaban en la corte los jesuitas y fue, simultáneamente, aficionado, bibliófilo y estudioso de asuntos históricos y hombre emprendedor y dado a las finanzas. Creaba cerca de Madrid, en los años 1709-1713 (Nuevo Baztán), un complejo industrial con fábricas de paños, vidrio fino, zapatos, sombreros, pañuelos de seda, colonias, cerería y confitería y otros productos de lujo para abastecer a la corte, en que llegaron a trabajar hasta quinientos operarios, cf. IMÍCOZ BUNZA, 2012: 139. Avanzada su carrera fue tesorero privado del rey Carlos II y tesorero asimismo de las reinas Mariana de Neoburgo y María Luisa de Saboya, esto último ya en tiempos de Felipe V además de tesorero general de las milicias. Creó el primer periódico español con vida regular, la *Gaceta de Madrid* (23/03/1697), que en el siglo XX recibiría el nombre de “Boletín Oficial del Estado”, cf. CARO BAROJA, 1969.

²¹² ACN, Títº I, caja 21, n.º 24.

de Valladolid (Colegio de San Ambrosio) y Alcalá. Cumplidos los diecisiete años, el hijo mayor Juan de Navascués, ya poseía los dos mayorazgos de la familia que le habían sido cedidos por su padre en diciembre de 1717. Inusual cesión, que como sugiere Faustino Menéndez Pidal, debió hacerle su padre, Juan Francisco, para “poder dedicarse de lleno a la carrera de las armas que siguieran su padre y su abuelo, ya que sus dos hijos prefirieron las letras”.

Juan se ocupó en Cintruénigo de la administración de las rentas de la Villa y, como diputado asistió a las Cortes en 1757²¹³, y José estudió dos años de filosofía y cinco de leyes en la Universidad de Alcalá, graduándose de Bachiller en Cánones el 28 de enero de 1720, lo que le permitió acceder a la Alcaldía de Cintruénigo sin haber llegado a la mayoría de edad²¹⁴. “Fue también Alcalde Mayor de Castejón y Santacara por el Conde de Siruela, Señor de estos lugares”²¹⁵.

Uno de aquellos dos mayorazgos cedidos a Juan de Navascués será el de Salazar en Alfaro, que comprendía el patronato de la capilla del Santo Oficio de la Iglesia de San Andrés de Madrid y una casa en la Plazuela del Ángel y el otro, aquel cuya casa principal será la actual Casa de Navascués, la única que ostentaba los escudos de Navascués, Beaumont y Orobio. Por su parte, José de Navascués, su hermano (descrito en palabras del padre Isla, como veremos), recibirá la “casa de las cadenas”.

Juan y José pertenecerán por lo tanto a esa sociedad de hidalgos navarros instruidos en letras, muchos de ellos asentados en Madrid, que ostentaron cargos de importancia en la administración. Aquella sociedad, que describe Caro Baroja en su obra *La hora Navarra del siglo XVIII* desde la perspectiva de los navarros de origen baztanés, encabezada por Juan de Goyeneche, pudiendo hacerse extensible a navarros procedentes de otras comarcas del reino, que se constituyó claramente a fines del siglo XVII y tuvo su hora

²¹³ MENÉNDEZ PIDAL, 1959: 42.

²¹⁴ “Cédula de don Antonio José de Cepeda, virrey en cargos de Navarra, mandando pasar a la bolsa de alcaldes presentes de Cintruénigo el tejuelo de don José de Navascués y Alfonso, aunque le faltan once meses para cumplir los veinticinco años de edad, pues ha corrido las Universidades de Valladolid y Alcalá, cursando dos años de Filosofía y cinco de Leyes, y la Villa de Cintruénigo le ha elegido para los principales negocios por ser notoria su capacidad tanto en los Reales Tribunales de Pamplona como de Madrid. En Pamplona, a 12 de septiembre de 1726. Sello de placa de don Antonio de Cepeda. Sobrecarta del Consejo de Navarra” (ACN, Títº I, caja 21, n.º 6).

²¹⁵ MENÉNDEZ PIDAL, 1959: 44.

máxima en tiempos de Felipe V, de 1700 a 1740 y, casi, desaparecería con la guerra de la Independencia²¹⁶.

Un grupo de hombres de la misma tierra, de origen parecido, con educación similar, con actividades económicas parecidas entre sí, que llegan a adquirir posiciones muy fuertes para ellos y su familia y que, como apunta Caro Baroja, “[...] sin desdeñar las viejas ambiciones nobiliarias, viven guiados por una mentalidad económica aunque no un sistema [...] anticipo de la Ilustración: un anticipo templado, claro es y dentro de la más estricta ortodoxia”²¹⁷.

Esta sociedad será a la que hace mención en tono burlesco el padre Isla en su relato sobre las fiestas que se hicieron en Pamplona *Triunfo del Amor, y de la Lealtad. Día grande de Navarra en la gloriosa aclamación del Católico Rey don Fernando VI de Castilla*²¹⁸. Es precisamente el padre Isla quien inmortalizará a través de una fina sátira el semblante de José de Navascués y Alfonso como diputado de Felipe V, exaltando su extraordinaria altura (rasgo distintivo de la familia que desde sus orígenes les valió el sobrenombre de *Maticolargo*):

A todo el mundo he oído decir, que este es un Caballero de una Gran Cabeza. Creolo sin que me den tormento; pero no quiero infernar mi alma, y así confieso, que solo se la he conocido en los efectos, mas en quanto à verla yo no se la he visto, por falta de Telescopio, y es que caput inter nubila condit. Su estatura, midase por donde se midiere, es de tal tamaño, que à su lado no hay hombre grande que no parezca tamaño. Quando es menester hacerle algún vestido, los Sastres andan por esos

²¹⁶ CARO BAROJA, 1969: 7.

²¹⁷ CARO BAROJA, 1969: 351. La principal economía del hidalgo superior en cultura con respecto al resto de la sociedad, estaba constituida por su desempeño de cargos en los concejos, justicia y administración. Esta masa de la hidalguía ha venido siendo el centro de la administración española a partir de la segunda mitad del siglo XVI. El sector administrativo constituiría la base de la clase media, “en realidad, esencia de la hidalguía, en donde se disolvió aquella para adaptarse a las exigencias de la nueva organización social [...] al que se unía una cultura media, se añadía una educación y se completaba con una serie de principios que constituían la realidad social de la nación.” Los padrones mandados hacer por Felipe II y los ordenados por Carlos III demuestran la participación de la hidalguía en las tareas de todas las actividades de la Nación. A esta se unían las incipientes profesiones liberales de las que participaban una minoría selecta compuesta por los hombres de ciencia y de letras poseedores de una amplia cultura y una posición social a la que corresponden los bachilleres y los licenciados, los doctores y los catedráticos, los clérigos y los hombres de negocios. Finalmente, las posesiones que conservaban en sus lugares de origen completaban su economía general, cf. *Hidalguía*, 1974: n.º 126, p. 717 (“La economía del hidalgo”).

²¹⁸ La repercusión de esta obra tal como apunta Caro Baroja, fue muy grande. Agotada rápidamente la primera edición de 1746, tuvo otra impresión el mismo año. La tercera edición es de 1793 y la cuarta de 1804. CARO BAROJA, 1969: 7.

cerros, para tomarle la medida; y al fin no encuentran otra medida de su cuerpo que la de su grande alma. [...] Es gusto oír las diferentes definiciones, con que explican el concepto de su estatura los que quieren celebrarla. Unos dicen que es Navarra alta, y baja, Navarra toda seguida. Otros desmienten à los que tratan de pequeño un Reyno, donde cave Don Joseph de Navasques vestido, y calzado. Otros aludiendo à lo bien instruido, que está en la Jurisprudencia, dicen, que es el Cuerpo del Derecho civil, el Fuero Antigo de Navarra, y la nueva Recopilación, todo en un tomo de à folio²¹⁹.

III.2. Primeros indicios de prácticas musicales en la Casa de Navascués

El movimiento de personalidades procedentes de Navarra que llegaban a Madrid en busca del ascenso social fue constante desde finales del siglo XVII. La necesidad de buscar apoyos y establecer relaciones de grupo dentro del entorno cortesano será el motivo por el que los navarros residentes en Madrid, el 7 de julio de 1683 día de San Fermín fundaron la Real Congregación de San Fermín de los Navarros, que se ha mantenido hasta nuestros días, en cuya iglesia las campanas repicaban “minuetos y alemandas”, según decía Pedro de Répide²²⁰. Encabezados por Miguel de Navascués y Domingo Díez de Ulzurrun²²¹ y con Juan de Goyeneche como figura más destacada, los congregantes no solo se dedicaron a honrar a su santo patrono, sino que pronto llevaron a cabo una intensa labor “benéfica en hospitales y cárceles”²²². Sin embargo, este no fue el único motivo que impulsó la creación de la congregación navarra en 1684, tal como sostiene Pérez Sarrión, “apenas dos años después, en 1686, se creaba la primera asociación empresarial de Gremios Mayores de Madrid, auténtica corporación industrial, comercial y financiera, para tomar en arriendo los impuestos del rey en la capital”. Los Cinco Gremios Mayores de Madrid fue clave para el desarrollo de la capital, convirtiéndola en el principal centro mercantil y

²¹⁹ ISLA, 174: 21-23 (se ha mantenido la ortografía original).

²²⁰ RÉPIDE, [1914]: 194.

²²¹ SAGÜES AZCONA, 1963: 305. No se ha encontrado ninguna vinculación entre Miguel de Navascués y la familia objeto de estudio. En lo que respecta a Ulzurrun, es posible que estuviera emparentado con doña Josefa Díez de Ulzurrun y Peralta (posiblemente hermanos), suegra de Juan Francisco de Navascués, Orobio, Beaumont y Salazar, padre de don Juan y don José de Navascués.

²²² Dirá Caro Baroja: “He aquí a los navarros constituidos en “nación”, como se decía antiguamente, sin dar a la palabra tanto sentido político como hoy. Y en cantidad respetable de hombres y mujeres, pues el elenco de fundadores cuenta con 327 miembros, todos ingresados antes de que terminara el año 1684”. Seguían en esto el ejemplo de otras congregaciones madrileñas, fundadas por otros grupos: en 1579 ya hubo un hospital de *Italianos*, bajo la advocación de San Pedro y San Pablo; se fundó luego San Andrés de los *Flamencos*. En 1606 San Antonio de los *Portugueses*: aun más tarde, San Luis de los *Franceses* (1613) y San Patricio de los *Irlandeses* (1635). La Congregación de San Fermín de los navarros tuvo una gran influencia en España y las Indias, cf. CARO BAROJA, 1969: 17-18.

financiero de España. La posición de grupos de navarros (y también de vascos, cuya congregación se fundaría en 1715) era ya poderosa tanto en la administración real como en el mundo financiero madrileño de tal manera que la Congregación supondría “la expresión social de un poder creciente”²²³.

Cabe destacar que esta primera generación de nobles navarros nunca abandonaron definitivamente sus localidades de origen, y la razón es clara, Madrid era el lugar apropiado para mejorar sus vidas y las de sus familias pero por lo general, la casa principal del mayorazgo, “instrumento de la nobleza para asegurar su continuidad histórica”, se encontraba en el lugar del que provenían. El mayorazgo era fundamentalmente una institución que perseguía la continuidad del linaje, y por lo tanto su contenido no era exclusivamente económico sino que, tal como sostiene Cruz Valenciano, estaba repleto de implicaciones sociales²²⁴. Incluso aquellos que llegaron a poseer grandes palacios en la Corte, como fue el caso de Goyeneche, no perdería nunca el contacto con el Baztán, lugar al que acabaría regresando al final de sus días.

El contacto más o menos fluido entre Madrid y Cintruénigo que se deriva de esta circunstancia, unido al hecho de que la villa se convirtió en un lugar de aposentamiento en los largos viajes de la corte en varias ocasiones, aporta una nueva visión con respecto a la presencia de determinadas prácticas “cortesanas” en ambientes alejados de Madrid.

Las primeras pruebas del gusto por la música las encontramos en el “rolde de bienes”²²⁵ realizado entre el 24 de Abril y 1 de Mayo de 1769²²⁶ a la muerte de Manuela de Navascués y Zabalza (fig. 2, generación XI), casada con José de Navascués (descrito anteriormente por el padre Isla), hija de José de Navascués y Arguedas e Isabel María Ana de Zabalza y Salazar, casados en la Iglesia de San Martín de Madrid, el 26 de noviembre de 1693 (cuya misa nupcial se oiría en Cintruénigo el 5 de mayo de 1699)²²⁷, y fundadores del mayorazgo en Cintruénigo cuya casa principal, la “casa de las cadenas”,

²²³ PÉREZ SARRIÓN, 2007: 223.

²²⁴ Historiográficamente el mayorazgo ha sido interpretado como un instrumento a través del cual la nobleza ejercía su control sobre los medios de producción, sin embargo, se ha visto que los resultados económicos de los mayorazgos no eran muy brillantes por la que aquellos poseedores vieron en la carrera administrativa y en la corte una más que aceptable salida económica manteniendo sus mayorazgos, al menos en este periodo, cf. CRUZ VALENCIANO, 2000: 107.

²²⁵ El término “rolde” es habitual encontrarlo como sinónimo de inventario, posiblemente provenga de la unión de *rol* (según el DRAE, “lista”) y la preposición *de*.

²²⁶ APNT, Cintruénigo, Iñigo, Francisco de, 1769, 18º.

²²⁷ MENÉNDEZ PIDAL, 1959: 35.

fue la residencia de paso de la corte en repetidas ocasiones, como señalé anteriormente. Aunque no figuran músicos en la *planta de aposentamiento* conservada, debemos tener en cuenta que las visitas reales constituían acontecimientos extraordinarios que iban aparejadas de diversas ceremonias y grandes festejos: corridas de toros, luminarias, cohetes, fuegos artificiales. En la visita de 1706, según apunta Alfaro Pérez, “se trajeron músicos de Tudela para las funciones de la Iglesia”²²⁸.

Quizá podíamos apuntar que tan ilustres inquilinos, unido a las evidentes conexiones con Madrid y el ambiente ilustrado que se vivía en Cintruénigo, pudieron propiciar la afición por la música en una joven Manuela que al final de sus días dejaba, entre los bienes no vinculados del mayorazgo²²⁹, a dos de sus hijos: Joaquín José y Joaquina María los siguientes instrumentos: *Una arpa de música, dos salterios, dos guitarras balencianas* (sic), *un tenor valenciano, un violín*²³⁰.

Realmente no sorprende este conjunto, ya que debieron ser los instrumentos más cultivados por los aficionados de entonces; recordemos simplemente el título del tratadillo de Pablo Minguet e Irol, una de las iniciativas en relación a la elaboración de piezas musicales por medio del grabado calcográfico que se produjeron a mediados del siglo XVIII, publicado pocos años antes de la muerte de Manuela de Navascués²³¹:

²²⁸ ALFARO PÉREZ, 2007: 273 (el autor no especifica la fuente).

²²⁹ Era costumbre que el reparto de los bienes libres, no vinculados, (que por lo general era todo el mobiliario y enseres), se hiciera entre los hermanos que no heredaban el mayorazgo. En este caso, el mayorazgo le correspondió al hermano 2º, José Joaquín, por ser incompatible con el mayorazgo, perteneciente a la línea segunda que ya había heredado su hermano Joaquín José, el primogénito, por parte de su tío, don Juan (hermano de su padre, que murió sin descendencia), al que le hubiera correspondido como era costumbre.

²³⁰ APNT, Cintruénigo, Iñigo, Francisco de, 1769, 18º, f. 11r. Existen dudas sobre el verdadero significado de los términos “Balencianas” y “valenciano”, ya que por un lado encontramos en el DM, 1/10/1799, p. 3, el siguiente anuncio: “Ventas. Quien quiera comprar una primorosa *guitarra valenciana* de 6 ordenes, su autor Sanguino, acudirá al portal tienda del carpintero que vive en la calle de Embaxadores entre las calles de la Encomienda y dos Hermanas, frente al almacén de azúcar” (las cursivas son mías); y por otro es conocido el guitarrero y violero Juan Valenzano (nacido en Asti, en el Piamonte) se estableció en Madrid en 1797 que se anunciaría en el *Diario Curioso* de 25.5.1797: “Habiendo llegado a esta Corte Juan Valenzano, de nación piamontés, fabricante de violines al estilo de Cremona, hace saber (...) [que está en la calle San Antón 6 y hace] violines, arcos, bajos o contrabajos (...) guitarras, *tenores* y tiples” (KENYON DE PASCUAL, 1982: 321, citado en BORDAS, 2004: 266). En anuncios de compraventa de instrumentos se le llamaría Antonio “Valenciano” (sic, por Valenzano), cf. BORDAS, 2004: 121. Sobre la mujer y la guitarra entre las clases elevadas en España, cf. PINNELL, 1998.

²³¹ En el pie de imprenta de la obra de Minguet solo consta la ciudad, Madrid, y el nombre del impresor, Joaquín Ibarra, pero no el año. Se suele fechar en 1754, aunque la aprobación que figura en el libro está firmada en 1752 y sabemos que el 5 de junio de 1753 la obra apareció anunciada en *GM*, cf. SANHUESA, 2000: 588. A partir de esos años los anuncios de venta de partituras comenzaron a multiplicarse tanto en la *GM* como en el *DM*, sin duda como consecuencia de la proliferación de aficionados.

*Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violín, flauta, travesera, flauta dulce y la flautilla : con varios tañidos, danzas, contradanzas y otras cosas semejantes, demostradas y figuradas en diferentes laminas finas, por musica y cifra al estilo castellano, italiano, catalàn y francès ... para que qualquier Aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad, y sin Maestro [...]*²³².

No sabemos cómo se hizo finalmente el reparto de bienes entre los hermanos ya que lamentablemente no se conserva ninguno de estos instrumentos. Pudiera ser que le hubieran correspondido a Joaquín José, cuyos descendientes directos son los poseedores del fondo objeto de este estudio pero que se hubieran perdido, o por el contrario que le hubieran correspondido a Joaquina María, a quien le concedería los bienes no vinculados en mayorazgo²³³, casada con Juan Manuel de Ligués, fallecido en Madrid²³⁴, en cuyo caso es posible que se encontraran en el testamento o inventarios de bienes de la familia Ligués²³⁵.

En inventarios posteriores, en tiempos de un nieto de Manuela, Tomás de Navascués (1788-1848), hijo de Joaquín José y último poseedor de los mayorazgos y vínculos completos de la casa²³⁶, se constata la existencia de otros instrumentos: *Los violones con sus cajas, guitarra negra con la suya, trompas y papeles de música*²³⁷, *un violín sin arco, de papá*²³⁸ (Joaquín José de Navascués) y *una caja de guitarra, con una guitarra y un guitarro*²³⁹, de los que se hablará más adelante.

²³² El subrayado es mío.

²³³ APNT, Cintruénigo, Iñigo, Francisco de, 1769, 18º.

²³⁴ Sobre Juan Manuel Ligués, cf. epígrafe II.2. *Entorno urbano y sonoro de la familia Navascués. Configuración de la villa: familias, casas e iglesias.*

²³⁵ Solo hemos podido localizar un poder para testar otorgado por Juan Manuel de Ligués a favor de Joaquina Mariana de Navascués, ante el escribano Antonio Dorotheo Llorente con fecha 26/08/1794, en AHPM (archivo histórico de protocolos de Madrid). T. 20302, fols. 133 r. – 135 r., 1ª foliación.

²³⁶ Como se verá en el epígrafe IV.2 la casa se dividirá entre los hijos de don Tomás. Actualmente se encuentra íntegra aunque se puede apreciar la división que se realizara en su día.

²³⁷ ACN, Tit. I, caja 28, n.º 51. "Razón de lo que en dinero y efectos doy á mi hijo [don Tomás de Navascués] por su voda [22 de julio de 1818]".

²³⁸ ACN, Tit. I, caja 30, n.º 5. "Testamento de doña Josefa Dorotea de Navascués en Corella, a 31 de mayo de 1823, ante Domingo Laquidáin, esno. [...] Inventario de bienes en Cintruénigo y Corella, no pudiendo alcanzar a los de Pamplona a causa del bloqueo por el Ejército realista".

²³⁹ ACN, Tit. I, caja 32, n.º 2. "Borrador de un inventario de los enseres de la casa, habitación por habitación. Principios del siglo XIX". El guitarro, según Vidal Benito Revuelta (libro localizado en el fondo, BMCN C C29 07, p. 22), es compañero de la jota con cinco cuerdas de tripa que se afinan en do, fa, si bemol, re y sol.

No podemos saber si las guitarras y el violín, que son los instrumentos que se repiten en los diferentes inventarios, son los mismos que se mencionan en el inventario de bienes de Manuela de Navascués y Zabalza de 1769. En cualquier caso, puede deducirse de este hallazgo que sus hijos: Joaquín José, Joaquina María y José Joaquín debieron ser instruidos en el arte de la música a juzgar por la colección de partituras que ha llegado hasta nuestros días a través de los descendientes de Joaquín José de Navascués, y en cuya casa se conservan.

IV. De la ilustración al liberalismo

IV.1. Joaquín José de Navascués (1731-1802)²⁴⁰

La vida de Joaquín José de Navascués, hijo de José de Navascués, aquel a quien describiera el padre Isla, y Manuela de Navascués y Zabalza, poseedora de los primeros instrumentos hallados en el entorno de la familia, se desarrolla en los dos últimos tercios del siglo XVIII entre Cintruénigo, Pamplona y Madrid. A pesar de ser el mayor, no pudo heredar el mayorazgo constituido por la “casa de las cadenas” por ser incompatible con el que ya poseía, la actual casa de la familia Navascués de la calle Tarazona (actual calle Ligués) que había heredado de su tío, Juan de Navascués²⁴¹.

Joaquín José estuvo enteramente dedicado al mundo de las letras, medio de vida elegido desde la generación anterior para lograr el ascenso social, abandonando el negocio de la exportación de lana que había explotado con éxito su abuelo Juan de Navascués y Orobio y que había sido la principal fuente de ingresos en Cintruénigo durante el siglo XVIII y seguiría siéndolo durante algún tiempo para aquellos que continuaron con el negocio como sucedió con la asociación *Ligués y Echeverría*²⁴².

La defunción de Joaquín José, el 25 de marzo de 1802 en Madrid²⁴³, fue difundida por la *Gaceta de Madrid*, el 30 de abril siguiente, publicando este elogioso artículo en su memoria:

El 25 de Marzo falleció en esta corte á los 71 años de edad el Sr. Don Joachín Joseph de Navasqües, caballero de la orden de Santiago²⁴⁴, y Ministro del Real Consejo de

²⁴⁰ Los datos referentes a los logros profesionales de don Joaquín José de Navascués que aparecen a continuación han sido cedidos por la familia Menéndez-Pidal de Navascués, a quienes agradezco su generosidad. Mi labor por tanto ha sido integrarlo en los distintos espacios en los que desarrolló su vida.

²⁴¹ El matrimonio formado por don Juan de Navascués y doña Isabel Ana (hermana de doña Manuela), no tuvieron hijos. Esta fue la razón por la que nombraron como heredero a su sobrino, y ahijado, don Joaquín José de Navascués, motivo por el cual se cambiaría el orden de la primogenitura, pasando a la actual Casa de Navascués, quedando como poseedores de la “casa de las cadenas” la línea segunda, su hermano José Joaquín.

²⁴² Cf. el epígrafe, II.1 Localización estratégica y apoyos provechosos.

²⁴³ ACN, Títº I, caja 24, n.º 4.

²⁴⁴ “En el Buen Retiro, el 8 de agosto de 1751 el rey Fernando VI le hizo merced de hábito de la Orden de Santiago. Las informaciones se practicaron en Cintruénigo, Tudela, Ablitas y Logroño; aprobadas sin dispensación, recibió el hábito en la iglesia del Carmen Descalzo de Pamplona, de manos del Marqués de Belzunce [ostentado por los Goyeneche] y apadrinado por Don Nicolás Arnau, y después fue armado caballero en la iglesia de San Hermenegildo de la Orden de Ntra. Sra. del Carmen de Madrid” (ACN, Títº I, caja 23, n.º 8).

las Ordenes²⁴⁵: fue Colegial en el mayor de S. Ildefonso, universidad de Alcalá, y Catedrático de ella²⁴⁶; el año de 1771 le nombró S. M. Alcalde de la Corte mayor de Navarra²⁴⁷, y en el 1779 Oidor de aquel Consejo²⁴⁸, en donde sirvió al mismo tiempo las comisiones de Ministro de la junta de tabaco²⁴⁹, Presidencia de la de temporalidades²⁵⁰, Juez conservador de montes y plantíos²⁵¹, con otras de la mayor confianza. En el de 1793 fue nombrado Regente de la Real Audencia de Barcelona²⁵², y Consejero de Ordenes, manifestando en todos sus empleos el mayor amor á nuestros Soberanos. Su dulzura, generosidad, desinterés y zelo hacen recomendable su memoria.

Este recuerdo muestra claramente el perfil del personaje ilustre que fue Joaquín José de Navascués, que además fue Alcalde Mayor de Castejón y Santacara, puesto en el que sucedió a su padre en 1754 con dispensa del Virrey por no ser aún mayor de edad, y que luego ostentaría su hijo Tomás²⁵³. En 1758 obtuvo el cargo de Comisario Juez Apostólico

²⁴⁵ "Título de Ministro Supernumerario del Real Consejo de las Ordenes a favor de don Joaquín José de Navascués, caballero de la de Santiago. En Aranjuez a 28 de mayo de 1793. Firma estampillada de Carlos IV, sello de placa del Real Consejo." (ACN, Títº I, caja 23, n.º 42) y "Título de Ministro del Real Consejo de las Ordenes, correspondiente a la de Santiago, a favor de don Joaquín José de Navascués, supernumerario del mismo tribunal. En Aranjuez, a 7 de marzo de 1799. Firma estampillada de Carlos IV, sello de placa del Real Consejo" (ACN, Títº I, caja 23, n.º 45).

²⁴⁶ Se licenció en Cánones *nemine discrepante* y recibió el grado de Doctor en 1756, tras haber defendido unas tesis dedicadas al Duque de Alba (ACN, Títº I, caja 23, n.º 7).

²⁴⁷ "Cédula de Carlos III nombrando a don Joaquín José de Navascués Alcalde de la Corte Mayor de Navarra. En San Ildefonso, a 5 de septiembre de 1771. Firma estampillada del Rey. Firma del Conde de Aranda y de don Pedro Rodríguez de Campomanes. Sello de placa del Real Consejo de Navarra. Sobrecarta del Real Consejo. Certificación de don José Ignacio de Goyeneche, secretario de la Cámara de Gracia y Justicia y Estado de Castilla de haberse prorrogado la toma de posesión (ACN, Títº I, caja 23, n.º 16).

²⁴⁸ "Oficio firmado por don Manuel Ventura Figueroa comunicando a don Joaquín José de Navascués su nombramiento de Oidor del Consejo de Navarra. En Madrid a 16 de octubre de 1779" (ACN, Títº I, caja 23, n.º 20).

²⁴⁹ "Oficio firmado por Miguel de Múzquiz comunicando a don Joaquín José de Navascués su nombramiento por el Rey como Ministro de la Junta del Tabaco de Navarra. En San Ildefonso, a 5 de octubre de 1781. Tomas de razón" (ACN, Títº I, caja 23, n.º 24).

²⁵⁰ "Certificación expedida por el actuario de la Junta de Temporalidades, del nombramiento de don Joaquín José de Navascués para presidente de la Junta Municipal de Pamplona. En Pamplona, a 17 de noviembre de 1787" (ACN, Títº I, caja 23, n.º 23).

²⁵¹ "Nombramiento hecho por don Manuel de Azlor y Urries, Virto de Vera y Gurrea de Aragón, Virrey de Navarra, de Juez Conservador de Montes y Plantíos a don Joaquín José de Navascués. En Pamplona, a 12 de octubre de 1781. Firma del Virrey. Plantilla impresa con el escudo de armas grabado de don Manuel de Azlor" (ACN, Títº I, caja 23, n.º 26).

²⁵² "Título de Regente de la Real Audiencia del Principado de Cataluña extendido por Carlos IV a favor de don Joaquín José de Navascués. En Aranjuez, a 8 de abril de 1793. Firma estampillada del Rey, sello de placa de la Cancillería" (ACN, Títº I, caja 23, n.º 38).

²⁵³ "Título de Alcalde mayor de Santa Cara y Castejón expedido por don Francisco María Spinola, Velasco y Cueva, duque de San Pedro etc. a favor de don Joaquín José de Navascués. En San Ildefonso, a 20 de enero de 1754 [...] (ACN, Títº I, caja 26, n.º 6); "Dispensa por no tener edad suficiente concedida por el Virrey en cargos de Navarra, don Tomás Pinto Miguel, a don Joaquín José de Navascués para ejercer el empleo de Alcalde Mayor de Santa Cara y Castejón. En Pamplona, a 7 de marzo de 1754. Sello de placa de

subdelegado de la Santa Cruzada, Mostrencos y Abintestatos de la Ciudad de Alcalá de Henares y su partido²⁵⁴. En una vida tan exitosa como la que muestra la necrológica de la *Gaceta de Madrid* (junto con los documentos conservados en la Casa de Navascués que apoyan todas y cada una de las afirmaciones de dicha necrológica), se podría pensar que no había espacio para la práctica de la música. Sin embargo, los inventarios de instrumentos (anteriormente citados) y el fondo musical conservado por la familia, muestran una realidad bien distinta. Con el fin de desentrañar esta incógnita es esencial integrar esta vida dedicada a la administración con su entorno y vida cotidiana. Para ello realizaremos el mismo itinerario que siguió a la largo de su vida, comenzando en Cintruénigo, siguiendo por Pamplona hasta llegar a Madrid con el objetivo de conocer tanto las redes personales que fue tejiendo a su alrededor como el entorno en el que transcurrió su vida y que influiría, sin ninguna duda, en su desarrollo cultural.

Articulación social y lazos parentales de los Navascués en la villa de Cintruénigo

A partir del siglo XVIII, el concepto de familia, tan relevante en la sociedad navarra, se amplía en busca de alianzas que adquirieron una gran importancia en la articulación social de Cintruénigo²⁵⁵. En el epígrafe II.2 quedó explicado cómo estaba configurada la villa, quienes eran las familias, y el ambiente que se vivía. En este punto mostraré la relación que había entre estas familias.

Desde finales del siglo XVIII hasta finales del siglo XIX, podríamos destacar siete casas señoriales que además estaban conectadas por lazos familiares constituyendo una fratría²⁵⁶ formada por los Navascués-Aysa-Ferrández-Echeverría y Ligués (fig. 10).

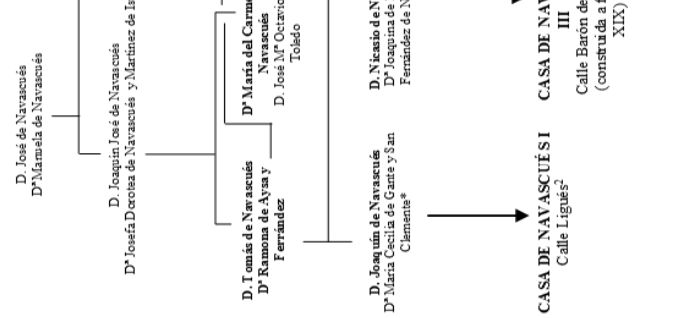
don Tomás Pinto Miguel. Sobrecarta del Consejo de Navarra.” (ACN, Títº I, caja 26, n.º 5); “Título de Alcalde y Juez ordinario del señorío de Castejón expedido por el Virrey de Navarra Conde de Ezpeleta, a propuesta de la marquesa de Santa Cara, a favor de don Tomás de Navascués. En Pamplona, a 24 de enero de 1816.” (ACN, Títº I, caja 26, n.º 1).

²⁵⁴ “Nombramiento [...] por el Comisario Apostólico general don Andrés de Cerezo. En Madrid, a 27 de octubre de 1758. Sello de placa de don Andrés de Cerezo.” ACN, Títº I, caja 23, n.º 13.

²⁵⁵ José María Imízcoz expone de forma muy ilustrativa cómo era la sociedad navarra del antiguo régimen: “[...] era mayoritariamente una sociedad muy local, doméstica, endogámica, corporativa y señorial. Estaba compuesta por casas, familias y parentelas, por comunidades de aldea, villa y ciudad, por señoríos, por corporaciones laborales y religiosas con un fuerte carácter corporativo. Los individuos se hallaban adscritos a estas familias, comunidades, corporaciones y señoríos por vínculos de pertenencia que venían dados generalmente por el nacimiento, que estaban regulados por la tradición y que condicionaban fuertemente la condición social y los márgenes de libertad individual.”, cf. IMÍZCOZ BEUNZA, 2015: 139

²⁵⁶ Término empleado por Alfaro Pérez, haciendo alusión al agrupamiento de varios clanes, cf. ALFARO PÉREZ, 2007: [143].

Fig



*M^a Cecilia de Gante y San Clemente, nacida conservados en el fondo. ACN, Tit^o VIII, caj.

¹ Cuadro tomado de ALFARO PÉREZ conservadas en el fondo, a los que

² Se han empleado los nombres que

A pesar del fuerte localismo y una arraigada tradición, estas familias supieron abrirse al mundo y construir redes más allá de su entorno al mismo tiempo que poseían una fuerte conciencia de grupo que trascendía el interés puramente personal. El concepto de familia se amplía y traspasa los lazos consanguíneos para conformarse por un grupo de personas que eran parientes y amigos entre sí, que al mismo tiempo eran vecinos de una misma calle o de un mismo lugar²⁵⁷. La familia y la amistad juegan entonces un papel primordial, uniendo a cada individuo con los demás en una vasta red de relaciones cuyos vínculos trascienden lo socio-económico, estableciendo sus raíces en cuestiones más profundas que tienen que ver con la cercanía de intereses, cohesión de ideas, valores y experiencias, ejerciendo una gran capacidad de influencia sobre el entorno²⁵⁸.

Más allá de estos “entornos densos”, como los denomina Imizcoz Beunza, los miembros de una familia podían establecer relaciones más abiertas y ocasionales que conectaban con espacios sociales más heterogéneos en que se jugaban sus intereses. Así se configuraban redes mercantiles²⁵⁹, relaciones con los notables de otras localidades de la comarca, con las instituciones del reino, con los tribunales reales o con la corte del rey, como veremos.

La comunicación entre poblaciones era fluida. Ya hemos hablado de la situación geográficamente privilegiada que tenía la Ribera Navarra (Tudela, Corella, Borja, Alfaro, Cintruénigo...) con Pamplona y Madrid pero es que, al margen de ello o quizá gracias a ello, estas grandes familias, clanes, extendían sus redes hacia todas estas localidades donde poseían bienes vinculados en mayorazgo en parte por la política matrimonial tan arraigada en Navarra.

Se puede deducir de todo ello lo complejo que resulta apuntar siquiera un posible origen de determinadas prácticas culturales. La red de influencia tanto proyectada como recibida es enorme y en ella entran en juego muchos aspectos de diferente índole: status social, intereses económicos, redes familiares y clientelares todas ellas conectadas entre sí y en torno a todos estos aspectos la fuerza de la tradición, por un lado y el origen de un cambio

²⁵⁷ IMÍZCOZ BEUNZA, 2015: 140. El autor hace alusión a Pierre Chaunu, quien denomina esta circunstancia «el círculo de la aldea»: un horizonte de dos a tres leguas a la redonda, que se calcula era el radio de los enlaces matrimoniales del 90% de la población europea en el siglo XVII.

²⁵⁸ CARASA, 2007.

²⁵⁹ Como la mencionada de Echeverría-Ligués que a su vez conectaba con Dutari, banqueros establecidos en Madrid originarios de Zugarramurdi.

de mentalidad en que empieza a surgir la importancia del cómo, más que el qué, y del parecer más que el ser; una cultura tradicionalmente denominada “burguesa” y por lo tanto asociada a la burguesía. ¿Cómo se conjugan la austeridad y la tradición de estas familias hidalgas con este cambio de mentalidad y el origen del lujo?.

Como ha quedado demostrado, Cintruénigo no era un lugar aislado. Las ilustres familias que la habitaban, cuyas residencias debían trasladarse a lo largo de determinados periodos a otros espacios, podríamos decir más “cosmopolitas”, actuaban de alguna manera de importadores de “nuevos aires” manteniendo a la villa al día de las nuevas prácticas culturales adecuando sus formas de vivir a aquellas. Para ello resulta necesario mostrar cómo era la vida en aquellos espacios más allá de Cintruénigo. Espacios en los que continuó la vida de Joaquín José de Navascués que en 1771, habiendo sucedido ya a su tío en el mayorazgo de Cintruénigo, comenzaría su carrera en la administración real, estableciendo su residencia en Pamplona por un tiempo, hasta llegar definitivamente a Madrid.

Ideas ilustradas, vida de corte en la Ribera Navarra

A mediados del siglo XVIII prenden en algunas minorías intelectuales las ideas de la ilustración que ya venían fraguándose desde la generación anterior en la constitución de tertulias eruditas en las casas de las más ilustres familias que admiraban cuanto venía de Francia. Estas reuniones serían el precedente de las Sociedades Económicas de Amigos del País, centro de discusión sobre los más variados temas y cuyo fin sería el de contribuir a transformar la vida de sus compatriotas con interesantes proyectos que saldrían de sus reuniones. La *Sociedad Bascongada de Amigos del País*, constituida en 1748, sería la primera, y modelo de las sociedades que irán constituyéndose en las ciudades más importantes del país²⁶⁰. Así nació, en 1778, la *Sociedad Tudelana de los Deseos del Bien Público o Real Sociedad Económica Tudelana de Amigos del País*, cuyos socios fundadores serán: Vicente de Borja, Felipe González de Castejón, Joaquín Conchillos, el poeta Cristóbal María Cortés, el marqués de Montesa, Manuel Vicente de Murgutio y Gaytán de Ayala, Manuel Cruzat y los marqueses de San Adrián y de Castelfuerte²⁶¹. Esta

²⁶⁰ Sobre la Sociedad Bascongada de Amigos del País, cf. BAGÜES, 1990-91.

²⁶¹ En el primer año de su fundación completaron la lista de los fundadores treinta y cuatro personas más, encontrándose como socios honorarios, don Bernardo Marqués del Campo, el marqués de Guirior y don Juan José de Vertiz; como socios de mérito, el marqués de González de Castejón y Fuenmayor, el conde de Gómara, y el marqués de Camporreal, y como socios conservadores, el marqués de Santa Cruz y

sociedad tuvo su precedente en las tertulias de las casas del Marqués de San Adrián y de Montesa o salones como el de los señores de González y Castejón, donde se representaban obras como la tragedia titulada *Pelayo*, interpretada por señoras y caballeros de la buena sociedad,²⁶² cuyo autor fue Cristóbal María Cortés, poeta miembro de la Sociedad²⁶³.

El verdadero impulsor de la Sociedad será Francisco Magallón Beaumont y Navarra (1707-1778), V Marqués de San Adrián²⁶⁴, en cuya casa se organizaban, “tertulias elevadas a rango de Academia”²⁶⁵. En ellas se leían y exponían trabajos dirigidos al fomento moral y material de la ciudad desde 1773 y en estas tertulias se fraguaron las bases de la constitución de esta nueva sociedad²⁶⁶.

Cabe mencionar que Francisco era sobrino de Beatriz de Magallón y Beaumont (1657-1733), III Marquesa de San Adrián²⁶⁷ quien junto con su esposo Francisco Alonso de Herrera y Rueda se convirtieron en los poseedores del I mayorazgo fundado por la Casa de Navascués cuya casa principal sería la “casa de las cigüeñas”, construida por el “capitán Navarro”, Pedro Celedón de Navascués²⁶⁸. Tras la temprana muerte de la madre de Francisco en 1709, los hermanos pasaron al cuidado de su tía Beatriz, que corrió con los gastos de su crianza, educación y colocación. Cuando en 1730 Francisco Magallón se casó con María Teresa Mencos Ayanz y Navarra, hija de los condes de Guenduláin, la

Cadreita, el duque de Granada de Egea y el conde de Campomanes incluso el Príncipe de la Paz, Manuel Godoy, llegó a ser director de dicha Sociedad Económica tudelana, cf. CASTRO ÁLAVA, 1972: 14-30.

²⁶² Castro Álava menciona que para la representación “se confeccionaron los trajes de las señoras tomando modelo de las láminas que ilustran la obra del P. Flórez, *Las Reinas Católicas*”, cf. CASTRO ÁLAVA, 1972: 14.

²⁶³ En una de las primeras reuniones, Cristóbal María Cortés leyó su *Égloga entre Fileno y Menandro*. Publicada en *Memorias de la Real Sociedad Tudelana de los deseosos del bien público*, impresas en Madrid, en la Imprenta Real, 1787, cf. CASTRO ÁLAVA, 1972: 14.

²⁶⁴ Título creado oficialmente el 13 de noviembre de 1729 por el rey Felipe V cuyo Real decreto había sido otorgado por Carlos II, el 13 de octubre de 1696, a don Joaquín de Magallón y Beaumont, cf. CASTRO ÁLAVA, 1972: 15.

²⁶⁵ PÉREZ ARCHE, 1993: 7.

²⁶⁶ PÉREZ ARCHE, 1993: 5.

²⁶⁷ Hermana de don Joaquín Magallón y Beaumont, I marqués de San Adrián, que al morir en 1698 sin descendencia el título fue recayendo en sus hermanas: primero, en doña Francisca, II marquesa de San Adrián (1698-1715); después en doña Beatriz y por último en Bernardina, IV marquesa de San Adrián (1733-1753). Al no dejar descendencia, ninguna de ellas, el título pasó finalmente a su sobrino don Francisco hijo de Ana María Magallón y Beaumont (fallecida antes de poder ostentar el título) y de José Lorenzo Magallón y Chávarri, cf. GUIJARRO SALVADOR, 2007: 980-981.

²⁶⁸ Al morir sin descendencia, dejaron como heredero a su sobrino Juan José Ramírez de Arellano, hijo del matrimonio de su cuñada Juana con don Carlos Ramírez de Arellano y Navarra, nombrado en 1692 Conde de Murillo, apellido que llevará la “casa de las cigüeñas” hasta el siglo XIX, cf. CARRASCO NAVARRO, 2007: 20-21.

entonces III marquesa de San Adrián sufragó la boda y se comprometió a tenerlos en su casa²⁶⁹ y a darles los alimentos necesarios para su manutención²⁷⁰.

Francisco moriría poco tiempo después de constituirse la Sociedad, de tal modo que el alma de la Sociedad Tudelana, como apunta Castro Álava “el Peñaflorida tudelano”, sería José María Magallón, Mencos, Ayanz de Navarra (1735-1799), hijo de Francisco, señor y VI marqués de San Adrián, cuya familia se había establecido en Tudela, casado con María Josefa Armendáriz y Acedo (1743-1787)²⁷¹, natural de Pamplona, hija de Juan Esteban de Armendáriz, IV marqués de Castelfuerte²⁷².

En realidad, entre los primitivos propósitos de la sociedad no se encontraban el fomento de una élite cultural o el mecenazgo de excelencias, de virtuosos, sino más bien practicar mejoras técnicas de ingeniería, como la desviación del río Ebro para el control de sus avenidas, o la mejora de las vías de comunicación con Castilla (por el camino de Alfaro); y humanitarias o sociales, como la construcción de la Real Casa de la Misericordia²⁷³, tal como rezaba el emblema de la Sociedad propuesta por José María de Magallón:

“Píntese a la felicidad, a quien representan los mitológicos [...] con una inscripción en la base o pedestal de esta figura que diga Felicitas. Póngase debajo un corazón

²⁶⁹ Debo aclarar que lo que pretendo es establecer solo la relación personal que existía entre los diferentes personajes ya que el hecho de que fueran poseedores de la casa de Cintruénigo no implica que residieran habitualmente allí, no obstante, a partir de finales del siglo XVII el movimiento de familias nobles tanto de Navarra como de otros lugares fue grande y muchas de ellas pasaron a residir a espacios que podían ofrecerles mayores posibilidades de ascenso y relaciones, fundamentalmente Madrid pero otras se trasladaron a Tudela o a Pamplona. Sin embargo, las relaciones eran sólidas y la distancia como se viene demostrando no suponía ningún problema para mantener los contactos vivos.

²⁷⁰ GUIJARRO SALVADOR, 2007: 981, AMSA, Magallón, Leg. 4, n.º 22: *Papel en dro. impreso por D. Franco. Magallón en el pleyto que tubo con su tía D^a Bernardina Magallón sobre que le señalara esta 1.500 ducados de alimentos por razón de ser inmediato sucesor de todos sus mayorazgos, año de 1748*, pp. 281 y ss. y AMSA, San Adrián, Leg. 8, n.º 30: *Copia de los contratos matrimoniales entre Francisco Magallón y M^a Teresa Mencos. Tafalla. José de Irulegui. 1730.*

²⁷¹ En cuya boda celebrada en Tudela se interpretaría: *Drama para Música en celebridad del casamiento de los Muy ilustres Señores Don Joseph María Magallón Beaumont y Navarra, hijo de los Señores Marqueses de San Adrián; y Doña María Joseph Armendáriz y Azedo, Monreal, Loyola, Belasco y Roxas, hija de los Señores Marqueses de Castelfuerte. Compuesta en música por Don Antonio de Múxica, Maestro de Capilla* (s.l., s.a. [1762]) (cuya partitura no se conoce). Juan Antonio Múgica, músico natural de Bilbao, en 1759 trabajaba en la Capilla de la Soledad de Madrid; entre 1761 y 1773 fue tenor y maestro de capilla de la colegiata de Tudela y maestro de capilla de la catedral de Pamplona entre 1773 y 1779, cf. GEMBERO-USTÁRROZ, 2001: 412.

²⁷² El hijo del matrimonio don José María Magallón y Armendáriz será admitido como alumno el viernes 15 de septiembre de 1774 con diez u once años de edad. Personaje relevante en la corte de José Bonaparte, no ingresará en la Sociedad (como socio conservador) hasta el 7 de febrero de 1832, cf. PÉREZ ARCHE, 1993: 7.

²⁷³ DOMÍNGUEZ CAVERO, 2008: 36.

exhalando vivas apacibles llamas con esta letra latina alrededor de ellas: *Ardentes Desideria Cordies, publicae felicitate dicamus o bien la castellana Ardiente aspiro y anhelo el bien de mi patrio suelo*”²⁷⁴.

Sabemos que la música formó parte de las actividades de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País como lo demuestra el hecho de que en 1782 José Ferrer Beltrán, organista de la catedral de Pamplona entre 1777-1786, ingresara como socio profesor de la misma²⁷⁵. No podemos decir lo mismo de la Sociedad Tudelana. Hasta la fecha no hay indicios en tal sentido que nos permitan trazar un paralelismo con aquella²⁷⁶, sin embargo, el interés particular que profesaron hacia la música tanto los marqueses de San Adrián como los marqueses de Castelfuerte²⁷⁷, de la que formaron parte activa, debió propiciar la celebración de veladas musicales en el transcurso de las tertulias, máxime cuando el lugar de reunión fue hasta 1783, salvo en algunos periodos, la casa de los Marqueses de San Adrián²⁷⁸.

Estas familias nobles, pudientes e ilustradas, poseían en herencia algunas de las principales capellanías o dieron lugar a la fundación de otras, siendo piezas clave en la promoción de los músicos de la región cuyos beneficiados empleaban para dar mayor solemnidad a sus ceremonias²⁷⁹, reflejo de la relación que existía entre la religiosidad, la nobleza y la música. Las capellanías, en algunos casos, se convirtieron en auténticos centros de mecenazgo y formación de músicos que aunque centrados en un ambiente religioso, trascendieron a los ambientes más privados de sus mentores.

Este interés de los miembros de la Sociedad por la música se ve reflejado en la dedicatoria que hace José Castel, maestro de capilla de la catedral tudelana y compositor de música

²⁷⁴ PÉREZ ARCHE, 1993: 8, tomado de MS. “Copia de los Artículos de el Plan levantado por la Conversación y de lo determinado por la misma uno por uno según su Orden”, págs. 10 y ss., Archivo Particular del Marqués de San Adrián, Archivo Municipal de Tudela.

²⁷⁵ Ferrer participó en 1784 en las Juntas Generales de la sociedad celebradas en Bilbao y al menos una misa compuesta por él fue interpretada en una función religiosa de dicha institución celebrada en Bergara, Guipuzkoa, cf. BAGÜÉS, 1990: 87-88, 206.

²⁷⁶ No obstante es muy revelador el hecho de que José M^a Magallón y Mencos (1735-1799), VI marqués de San Adrián, enviara a su hijo, José M^a Magallón y Armendáriz, VII marqués de San Adrián a estudiar al Seminario de Vergara desde 1782 hasta 1785, donde podía compaginar “el estudio con el aprendizaje de las lenguas francesa y latina, el baile y algún instrumento, como el violín [...]” antes de enviarlo a París para completar su educación, cf. GUIJARRO SALVADOR, 2016: 129.

²⁷⁷ Para conocer la vinculación con la música y las actividades de mecenazgo que realizaron los Armendáriz, Marqueses de Castelfuerte cf. GEMBERO-USTÁRROZ, 2001.

²⁷⁸ PÉREZ ARCHE, 1993: 9.

²⁷⁹ DOMÍNGUEZ CAVERO, 2008: 34-36.

teatral de Madrid, a Manuel Vicente Murgutio socio fundador junto a los marqueses de San Adrián y Castelfuerte de su obra *Sei trio a due violini e basso* (París, [F.] de Roudelle, ca. 1785)²⁸⁰.

Sorprendentemente, la sociedad Tudelana será la única sociedad que funcionó en Navarra. Pero el hecho de que Tudela fuera el único lugar donde estas familias ilustradas se unieron en un proyecto común no implica que estas mismas inquietudes no surgieran en otros entornos de Navarra. Prueba de ello es que hubo un intento de crear una sociedad similar en Pamplona durante el reinado de Carlos IV: “el 18 de mayo de 1782 se ordenó por el consejo de S. M. que se expidiese la Real Cédula aprobando los estatutos [...], pero [...] no obtuvo la sobrecarta del Real Consejo de Navarra, para que tuviera vigencia en este reino”, que no llegó a fructificar²⁸¹.

De tal modo, que este ambiente ilustrado propiciado por la convivencia de un gran número de casas nobles no solo se dio en Tudela sino que se hizo extensible a otros lugares de la Ribera Navarra principalmente Corella, Villafranca o Cintruénigo, en donde hubo una gran afluencia de familias notables a juzgar por la multitud de palacios y casas señoriales que inundaban sus calles y cuyos blasones adornaban sus fachadas²⁸².

Por otra parte, los teatros empezaron a hacer acto de presencia en algunas localidades de la zona como en Tudela, “puerta del Ebro”, situada en un punto estratégico, por donde pasaban las compañías musicales y teatrales más importantes que se dirigían a Madrid, Pamplona, Zaragoza²⁸³ o Logroño, como queda recogido en los libros de cuentas de Tudela²⁸⁴.

Pamplona, contaba con un único teatro público, la *Casa de Comedias*, en el que se representaban los géneros habituales de la época: comedias, entremeses, tonadillas,

²⁸⁰ GEMBERO-USTÁRROZ, 2016:120 cita a FERNÁNDEZ-CORTÉS, 2006. José Castel publicó en París dos colecciones de piezas camerísticas, una de ellas será esta, dedicada a Murgutio.

²⁸¹ CASTRO ÁLAVA, 1972: 29.

²⁸² GARCÍA GAÍNZA, 1980-87: XXXIV.

²⁸³ En esta época existía en Zaragoza un teatro o *casa de comedias*, perteneciente al Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, en el que se representaban numerosas comedias, cf. CALAHORRA MARTÍNEZ, 1977: 67. Una compañía influyente en la Ribera de Navarra y asentada en Zaragoza era la de Mateo Pulpillo (1778) procedente de Granada. Su hija, María Pulpillo y Barco, segunda esposa del compositor corellano Blas de Laserna y Nieva, fue una destacada cantante de los teatros madrileños. Dato, uno más, que viene a reafirmar como esta región estaba bien comunicada, estando al día en cuestiones musicales, inserta en las principales redes seguidas por las principales compañías teatrales, cf. DOMÍNGUEZ CAVERO, 2008: 49.

²⁸⁴ DOMÍNGUEZ CAVERO, 2008: 48.

sainetes, óperas y zarzuelas. En base a la relación de obras representadas, recogida por D'Ors²⁸⁵, María Gembero demuestra que durante el periodo 1760-1779 hay un aumento en las representaciones, movimiento que se observa también en otros teatros en España. La ópera, aunque escasa, tendrá su presencia entre 1777 y 1799, a través de las compañías italianas de Joseph Croce y Carlo Barlassina, que adaptándose a los usos y costumbres de la cultura española programarían también tonadillas²⁸⁶.

También existían en Pamplona otros espectáculos tales como los conciertos públicos, los bailes en la Casa del Ayuntamiento, las “máscaras” en la plaza de toros o en otros lugares, y los “intermedios” orquestales en determinadas celebraciones religiosas. Cabría destacar, el intento de formación de “academias de música”²⁸⁷, que no llegaron a fructificar. Sin embargo solo la iniciativa es, a mi juicio, suficientemente ilustrativa. Por último, de la misma forma que en Tudela surgieron las veladas musicales, en Pamplona se sabe que Girolamo Sertori trabajó al servicio de los marqueses de Castelfuerte, entre 1758 y 1772²⁸⁸. Recuérdese que los marqueses de Castelfuerte fueron miembros de la Sociedad Tudelana desde sus orígenes²⁸⁹.

Tanto las iniciativas públicas como, en mayor medida, las iniciativas privadas y el mecenazgo ejercido por algunas de estas casas nobles con algunos músicos, sin duda alguna favorecieron el desarrollo cultural del eje formado entre la Ribera Navarra y Pamplona.

²⁸⁵ D'ORS, 1974.

²⁸⁶ GEMBERO-USTÁRROZ, 1990, en especial pp. 620 y 635.

²⁸⁷ “El 26 de Junio de 1779, la *Compañía de Asociados Académicos bajo la dirección de Petronio Setti*, su autor propone celebrar en la capital navarra unas academias compuestas por arias italianas y españolas, entremeses en castellano, tonadillas en castellano, zarzuelas de tramoyas y también un poco de bayle, función que puede hacerse diferente cada noche, y que durará unas dos horas, o dos horas y media (...)”

GEMBERO-USTÁRROZ, 1990: 634 (AMP, “Diversiones públicas. Comedias”, leg.60, n.º 20.

²⁸⁸ GEMBERO-USTÁRROZ, 2001.

²⁸⁹ Cf. epígrafe IV.1.2. *Ideas ilustradas, vida de corte*.

Los años en Pamplona (1771-1792)

Joaquín José de Navascués abandonó Cintruénigo pero no para dirigirse a la Corte, al menos de momento, sino que su nombramiento como Alcalde de la Corte Mayor de Navarra²⁹⁰ le llevaría a Pamplona, donde se estableció el 26 de Noviembre de 1771²⁹¹.

A finales del XVII, Navarra, y en concreto Pamplona, se convierte en un importante centro de comercio internacional que enlaza directamente – por vías terrestres –, con Bayona, que a su vez se transformaría en un puerto importante tras el impulso de Burdeos y del desarrollo del comercio francés con América. Los comerciantes navarros pasaron a tener una gran influencia en el comercio internacional de la zona con especial dedicación a la lana como vimos. El interés de este comercio atrajo a Pamplona a importantes familias de la Baja Navarra o Ultrapuertos como los Vidarte²⁹², Zaro o Iturbide²⁹³.

Pero aparte de esta dinámica económica, Pamplona, cabeza del reino de Navarra²⁹⁴, ofrecía multitud de posibilidades de tipo administrativo. No debemos olvidar que Navarra como reino dentro de la monarquía conservaba sus fueros, y por lo tanto su administración y sus competencias, manteniendo su hacienda y sus rentas fiscales siempre arrendadas a particulares²⁹⁵.

²⁹⁰ “Cédula de Carlos III nombrando a don Joaquín José de Navascués Alcalde de la Corte Mayor de Navarra. En San Ildefonso, a 5 de septiembre de 1771. Firma estampillada del Rey. Firma del Conde de Aranda y de don Pedro Rodríguez de Campomanes. Sello de placa del Real Consejo de Navarra. Sobrecarta del Real Consejo. Certificación de don José Ignacio de Goyeneche, secretario de la Cámara de Gracia y Justicia y Estado de Castilla de haberse prorrogado la toma de posesión” (ACN, Títº I, caja 23, n.º 16).

²⁹¹ “Habiendo llegado a esta ciudad de Pamplona el día 26 de noviembre de 1771...” (ACN, Títº I, caja 25, n.º 3, f.60).

²⁹² Sobre los Vidarte cf. ANDUEZA UNANUA, 2015.

²⁹³ GONZÁLEZ ENCISO, 2007: 23-25.

²⁹⁴ En el estudio demográfico sobre Pamplona realizado por María Gembero-Ustárriz, podemos ver entre los censos de 1679 (apeo), 1787 (de Floridablanca) y 1797 (de Godoy), un notable aumento en el número de funcionarios y burócratas en 1787 que vuelve a descender en 1797 (166, 229, 190, respectivamente), cf. GEMBERO-USTÁRROZ, 1986: 77. El intervalo tan grande entre ambos censos (1679-1787) nos impide saber a partir de qué momento empezó a experimentarse esa subida.

²⁹⁵ González Enciso muestra de forma clara dónde se encuentra la conexión entre la burocracia y el comercio, a través de la figura de Juan de Goyeneche. Goyeneche llega a Madrid y pronto ostentaría un importante cargo en la administración. Además de puestos de confianza de la reina y del rey, consigue establecerse como negociante con cargos en los que podía manejar grandes cantidades de dinero. Como jefe de clientelas, pudo repartir los oficios a quienes más le interesaba, creando una extensa red de influencias que pervivirá largo tiempo; y repartir prebendas entre parientes y allegados, creando una tupida red de intereses. Una de las claves de Goyeneche es que no se olvidó de Navarra en sus negocios. La compañía que arrienda la renta de *tablas* (oficinas situadas en torno a las fronteras y puntos estratégicos del reino similares a las aduanas castellanas que toman su nombre hacia 1480 de la palabra francesa *table*, en referencia a la mesa donde se colocaban los recaudadores, Yanguas y Miranda, J., *Diccionario de antigüedades del Reino de Navarra*, tomo II, 1962, p. 360) en 1693 está formada por seis

Este ambiente hizo de Pamplona un importante foco de atracción para muchas personas, que como Joaquín José de Navascués, se trasladaran aquí como primer lugar para ampliar las oportunidades antes de pasar a la corte, algo que hizo antes que él, Miguel de Goyeneche entre otros, quien sin duda supo aprovechar la oportunidad “plasmándolo en la acumulación de un patrimonio que aportó prosperidad no solo a sí mismo sino también a sus descendientes”²⁹⁶.

Contaba Joaquín José de Navascués con las relaciones de su padre José, como el Marqués de Iturbieta, Miguel (II) de Arizcun²⁹⁷ y Pedro Fermín de Goyeneche, hijo de Miguel de Goyeneche²⁹⁸. El “capital relacional”, como lo denomina Imizcoz²⁹⁹, permitía integrarse en la dinámica de los negocios y las carreras, amén de la valía personal. De tal manera que la relación personal se convertirá en uno de los factores más influyentes de estratificación social. Tal como sostiene, Pedro Carasa, “solo una relación individual puede realmente definir el lugar de un individuo en la sociedad”³⁰⁰, por ello conviene exponer brevemente quienes fueron estos personajes con los que Joaquín José estableció lazos de amistad.

Pedro Fermín de Goyeneche³⁰¹, tuvo una exitosa vida profesional en la que convivían de manera paralela los negocios y algunos nombramientos importantes, como el de tesorero

personas entre las que se encuentran Juan de Goyeneche y Juan Medineta. es aquí donde se produce la conexión entre los triunfadores de la administración de Madrid y los negociantes de Navarra, ambos se apoyan mutuamente, al menos en los comienzos de la influencia mercantil navarra. Hacia 1700 esta conexión entre administración y renta de tablas siguió procurando un futuro estable para quienes estuvieron involucrados (GONZÁLEZ ENCISO, 2007: 26-27).

²⁹⁶ Se desconoce el parentesco que unía a Miguel de Goyeneche con Juan de Goyeneche (personaje navarro procedente del Baztán afincado en Madrid que protagonizó *La hora navarra* de Caro Baroja). Tal como sostiene Pilar Andueza, “resulta difícil determinar el parentesco que unía a todas estas gentes dada la endogamia existente entre ciertas familias y linajes en aquellas tierras”. Hijo de Pedro Fermín de Goyeneche, aunque nació en Pamplona en 1694, era originario de la casa Buraldea de la baztanesa localidad de Garzáin, cf. ANDUEZA UNANUA, 2003: 60.

²⁹⁷ Como se verá más adelante Pedro Fermín de Goyeneche comenzó su relación profesional con Miguel de Arizcun padre del 1er Marqués de Iturbieta del mismo nombre, Miguel de Arizcun. Para evitar confusiones se añadirá (II) al hijo.

²⁹⁸ “Esquela de visita de don José de Navascués y su hijo don Joaquín José al Marqués de Iturbieta y a don Pedro Fermín de Goyeneche. Devolución de la visita de éstos en la misma”. En Madrid. ACN, Títº I, caja 21, n.º 5. Don José de Navascués, falleció en 1753 y su hijo don Joaquín no llegó a Pamplona hasta 1771. No sabemos hasta qué punto esta relación personal que mantuvo su padre benefició a don Joaquín, pero dada la importancia que tuvo José de Navascués y la importancia que se la daba a los vínculos personales en la sociedad Navarra, podemos deducir que de alguna manera pudieron contribuir, al margen de la valía personal de don Joaquín, a su ascenso social primero en Pamplona y finalmente en Madrid.

²⁹⁹ IMIZCOZ BEUNZA, 2015: 155.

³⁰⁰ CARASA, 2007: 74.

³⁰¹ Fué nombrado el 29 de julio de 1716 para administrar la renta de estafetas y postas en lo referente a todo el reino de Navarra por Juan Tomás de Goyeneche e Irigoyen, cf. ANDUEZA UNANUA, 2003: 61 (AGN,

general de guerra del reino de Navarra en 1729, entre otros. Su situación económicamente desahogada le permitió, como era habitual en muchos hombres de negocios de este momento, realizar préstamos monetarios a la corona que “lógicamente traían consigo importantes intereses o beneficios para su recobro e incluso el otorgamiento de mercedes reales”³⁰². Estuvo relacionado económicamente con Miguel de Arizcun, baztanés, primo carnal de la esposa, quien tal como asegura Caro Baroja, tenía una “considerable cantidad de casas en la corte” a comienzos del siglo XVIII. La muerte de Miguel de Arizcun en 1720 no acabaría con la relación profesional de ambas familias sino que se continuó a través de su hijo Miguel (2) de Arizcun, I Marqués de Iturbieta, que se trasladaría a Madrid donde a mediados del siglo XVIII se alzaba en la carrera de San Jerónimo, esquina a la antigua calle del Baño, el Palacio de los Marqueses de Iturbieta³⁰³.

El ambiente en Pamplona, no solo era propicio para los ascensos y el futuro profesional, las posibilidades lúdicas que ofrecía la ciudad eran enormes y sin duda Joaquín José participó de ellas como hemos podido saber por un librito de cuentas que se conserva de su estancia en Pamplona. De tal manera que en el mes de Junio de 1772, les da a sus

Libro del Reino. Caminos, leg. 1, n.º 56 (1717); *Ibidem*, Tribunales Reales n.º 32.448). Juan Tomás de Goyeneche e Irigoyen, hijo de Andrés de Goyeneche y de María de Irigoyen y sobrino por tanto de Juan de Goyeneche, nació en 1681, obtuvo el hábito de la orden de Santiago en 1703, contador mayor de Hacienda, tesorero y caballerizo de la reina viuda de Carlos II, Mariana de Neoburgo (encargado por nombramiento real de la administración de todas las estafetas, correos y carreras de postas de los reinos de España), cf. CARO BAROJA, 1969: 195-197.

³⁰² “En 1733, aprovechando uno de sus numerosos viajes a Madrid, solicitó al monarca la concesión de una plaza como oidor en el tribunal de la Cámara de Comptos reales del reino. Felipe V, en atención a los servicios prestados a la corona, le concedió el 5 de diciembre de 1733 la posibilidad de ocupar el cargo cuando quedara en aquel organismo una vacante. No obstante, tuvo que esperar hasta 1748 cuando tras el fallecimiento del oidor Fermín de Eguiarreta, Fernando VI le concedió la plaza de oidor supernumerario de aquel tribunal económico. Sin embargo no fue hasta el año siguiente cuando, de nuevo una real cédula, emitida en el Buen Retiro y fechada el 28 de enero, le otorgó el cargo de oidor numerario de capa y espada”, cf. ANDUEZA UNANUA, 2003: 61-62.

³⁰³ Miguel de Arizcun, al morir en 1741, dejaría su primer mayorazgo junto con el título de Marqués a su hermano don Francisco de Arizcun, “pagador general de juros y mercedes en Madrid” (cf. CARO BAROJA, 1969: 268), casado con doña María Josefa de Irigoyen. Sobre Miguel de Arizcun cf. CARO BAROJA, 1969: 262-272. Caro Baroja distribuye en tres grandes categorías los negocios en que intervino: “1ª) *el de aprovisionar de víveres a la Marina*, 2ª) *El de administrar las rentas generales de las lanas de los reinos de Castilla y Aragón*. 3ª) *El de administrar las rentas provinciales del reino de Galicia*”. Sobre la localización del Palacio, cf. MESONERO ROMANOS, 1990: 238.

criados Manuel y Silvestre 4 [reales?] *para la ópera*³⁰⁴ y 44 [reales?] *por el balcón de la Corrida*. El día 25 de Julio otra vez, *por las óperas* 21 [reales?]³⁰⁵.

Ambos eventos, ópera y toros, además de la función lúdica, fueron y siguen siendo, lugares de encuentro, de relación social para ver y ser vistos. Tuvieron gran importancia tanto en la corte como otras localidades alejadas de los centros de poder.

El librito de cuentas mencionado nos permite comprobar la fluida conexión que existía con Madrid, lugar donde estas familias nobles se nutrían de los productos de lujo, como correspondía a personajes de su condición. Madrid era el gran centro de comercio, de tal manera que se fue conformando como un espacio de servicios a escala regional y sobre todo a escala nacional dónde llegaban todas las novedades que venían de fuera³⁰⁶.

No sería Joaquín quien realizara estos viajes sino sus sirvientes u otras personas que viajaban a Madrid, así encontramos varias anotaciones de entregas de dinero a particulares y criados con encargos de compras en Madrid, como por ejemplo: *Importo el gasto del mes de marzo más pago a Peña Carrillo por los 6 puños y golillas que me trajo de Madrid*, compra que llama la atención ya que era esta una época en la que se habían empezado a adoptar costumbres extranjeras y se tendía a glorificar la modernidad. Curiosamente, para designar aquellos tiempos se echaba mano con frecuencia de las modas masculinas que los caracterizaron. En este sentido apunta Martín Gaité: “allá cuando España estaba cerrada a todo comercio extranjero, en el tiempo de las golillas”³⁰⁷. Y es que, las golillas consideradas ropas anticuadas y oscuras, al mismo tiempo estaban

³⁰⁴ Se ha tratado de encontrar las obras que estuvieron programadas en ese periodo en la *Casa de Comedias* de Pamplona, sin éxito. En la relación de representaciones publicada por D'ORS, 1974 no aparece ninguna programación entre 1771 y 1776. Posteriormente en el estudio realizado por GEMBERO, 1990, también se mantiene esa laguna. Sabemos por María Gembero que el 1769 estaba activa la compañía de Carlos Vallés y que posteriormente en 1776 se firmó con el italiano Joseph Croce, cf. *Ibidem*: 613-4.

³⁰⁵ ACN, Títº I, caja 25, n.º 3.

³⁰⁶ CRUZ VALENCIANO, 2000: 10. Con respecto al gusto por el lujo que comenzaría a generarse en el último tercio del siglo XVIII la Sociedad Vascongada de Amigos del País puntualizaría en 1777: “Si por voz lujo se entiende absolutamente el uso voluptuoso y ruinoso de los bienes, es evidente que no puede hablarse en su favor sin temeridad y escándalo”, pero añade a continuación que hay otro sentido “...puramente político, cual es el de que las gentes ricas y acomodadas, gastando sus caudales en consumir géneros costosos para su lucimiento, comodidad y regalo, fomentan las artes y contribuyen al mantenimiento, honesta ocupación de los que en ellas se emplean”, cf. MARTÍN GAITE, 1987: 35 cita a SARRAILH, Jean, *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, F.C.E., 1957, p. 244.

³⁰⁷ MARTÍN GAITE, 1987: 80 cita a RAMÍREZ Y GÓNGORA, Manuel Antonio, “Óptica del cortejo, espejo claro en que con demostraciones prácticas del entendimiento se manifiesta lo insustancial de semejante empleo”, en *Ocios políticos de don...*, Córdoba, 1774, p. 7.

“impregnadas de los atributos de honra y virilidad inherentes a los caballeros que la usaron [...] y de un comportamiento más severo y reflexivo”³⁰⁸ algo que comenzaba a rechazarse en favor de una vida más abierta y despreocupada.

*Desde los jóvenes más tiernos hasta los ancianos más intruidos [han]... puesto en execración y mofa la memoria del reinado del pundonor, tratando como droga vieja la antigüedad y como ignominia el tiempo de las calzas atacadas y la golilla con que se adornaban los caballeros cuando eran menos vanos y más beneméritos*³⁰⁹.

Joaquín José contraerá matrimonio en agosto de 1783, a los 52 años de edad, con su sobrina Josefa Dorotea de Navascués y Martínez de Isunza³¹⁰, hija de su hermano menor, que contaba 18 años. La boda se celebró en la *Casa de las Cadenas*, propia del padre de la contrayente, sin la asistencia de Joaquín José que estuvo representado por su cuñado Juan Manuel de Ligués³¹¹, esposo desde 1761 de Joaquina, hermana de Joaquín José. Actuaron de testigos Pedro Andrés y Gabari y José de Loygorri. Continuó residiendo en Pamplona donde fue nombrado presidente de la Junta Municipal de la ciudad en 1787³¹² y donde nació el 29 de diciembre de 1788 su hijo Tomás³¹³. El matrimonio tendría una segunda hija, M^a del Carmen, que nacería ya en Madrid.

La costumbre de recibir a los amigos de un modo más o menos habitual en las propias casas, derivaría en el deseo de embellecerlas. Era un importante paso en los comienzos de la vida social. Así que nos encontramos frente a un personaje fiel a la tradición, que al mismo tiempo, y posiblemente a raíz de su matrimonio, es capaz de adaptarse a las tendencias de modernidad de su tiempo como se refleja en el mobiliario de estilo francés que aún hoy se conservan en la casa de Cintruénigo y que Faustino Menéndez-Pidal sugiere que probablemente fueran trasladados a este lugar al levantar la casa de

³⁰⁸ *Ibidem*: 81.

³⁰⁹ MARTÍN GAITE, 1987: 81 cita a CLAVIJO Y FAJARDO, José, *Pragmática del celo y desagravio de las damas*, Madrid, 1975, p. 7.

³¹⁰ ACN, Títº I, caja 24, núm. 6.

³¹¹ Recuérdese que fue ministro honorario de la junta de Comercio y Moneda y caballero pensionado de la orden de Carlos III. Obtuvo pruebas de nobleza en 1790. En febrero de 1793 estaba de “*Director del Giro en el Banco Nacional, residente en la villa y corte de Madrid*”, cf. CARASATORRE VIDAURRE, 2004: 449, (AGN Proceso n.º 7790 folio 183v). Fundaría junto con su esposa un segundo mayorazgo de la Casa Ligués (véase fig. 5, Casa IV, en epígrafe II.2. *Entorno urbano y sonoro de la familia Navascués*).

³¹² “Certificación expedida por el actuario de la Junta de Temporalidades, del nombramiento de don Joaquín José de Navascués para presidente de la Junta Municipal de Pamplona. En Pamplona, a 17 de noviembre de 1787. Legalizada.” ACN, Títº I, caja 23, n.º 23.

³¹³ Bautizado ese mismo día en la parroquial de San Nicolás. ACN, Títº I, caja 28, n.º 1.

Pamplona³¹⁴. Apuntaba una tendencia a glorificar la novedad y los muebles heredados habían dejado de estar de moda entre la gente que se tenía por elegante, deslumbrada por los estilos extranjeros³¹⁵.

Con objeto de hacer más agradable la reunión, se solían ofrecer refrescos, dulces y chocolate “alimento favorito de los españoles dos veces al día y que se tiene por tan benéfico, o al menos por tan inocuo, que no se les niega ni siquiera a los moribundos”³¹⁶ y del que se han encontrado anotaciones de compras encargadas a Madrid³¹⁷.

Un aditamento importantísimo del atavío femenino durante el siglo XVIII lo constituyó el abanico, del que actualmente se conservan algunos modelos en la casa de Cintruénigo. Era uno de los artículos de lujo más consumidos y constituía una pieza esencial en la vestimenta femenina, hasta el punto de considerarse desdoro no estrenar uno nuevo si había que acudir a alguna ceremonia. Manejado de forma experta conformaba un lenguaje con el que comunicarse³¹⁸.

Por último, durante los años en que José Joaquín permaneció alejado de la villa, Cintruénigo se convertiría en el lugar donde pasar sus periodos de descanso tal como apunta en su librito de cuentas: [...] *antes de ir a Cintruénigo por vacaciones de agosto* [...] ³¹⁹. El hecho de que determinados miembros de estas familias cambiaran de residencia con el ánimo de labrarse un futuro, no significaba que dejaran definitivamente sus lugares de origen. Las familias que trasladaban su domicilio por un periodo de tiempo vivían arrendadas mientras que mantenían sus palacios o casa señoriales en sus lugares de origen donde se encontraban sus raíces. Podemos considerar al emigrante como el

³¹⁴ “Destacan dos consolas doradas con tapa de estuco de la época de Carlos III, una sillería tipo Adam y las cornucopias compradas en Bilbao por su cuñado Don Juan Manuel de Ligués.” Información facilitada por la familia Menéndez-Pidal de Navascués, a quienes agradezco su amabilidad.

³¹⁵ MARTÍN GAITE, 1987: 43.

³¹⁶ MARTÍN GAITE, 1987: 38 cita a BOURGOING, J. François, *Nouveau voyage en Espagne ou tableau de l'état actuel de cette monarchie*, París, 1788, t. II, p. 316.

³¹⁷ ACN, Títº I, caja 25, n.º 3, Libro de cuentas. Es preciso mencionar que don Joaquín José de Navascués fue nombrado Juez Conservador del Ramo de Chocolate por el Virrey don Francisco de Paula Bucareli y Ursúa. En Madrid, a 13 de octubre de 1776. ACN, Títº I, caja 23, n.º 17.

³¹⁸ MARTÍN GAITE, 1987: 48-50.

³¹⁹ ACN, Títº I, caja 25, n.º 3.

“sustentador [...] del equilibrio familiar, de la permanencia del linaje, de la estabilidad de la casa solar”³²⁰ invirtiendo parte de la renta en hacer mejoras en la casa principal³²¹.

Joaquín José supo emplear con habilidad y con acierto, no solo sus propias aptitudes sino su “capital relacional”, como decíamos, procurándose el ascenso definitivo y su traslado a Madrid³²².

El ascenso definitivo a la Corte: últimos años de la vida de Joaquín José de Navascués en Madrid (1792-1802)

Desde mediados del siglo XVII, se observa un ascenso en no pocas trayectorias familiares navarras que acabarían triunfando en Madrid y alcanzando una proyección social elevada no solo para ellos sino para las generaciones futuras. El caso más destacado es sin duda el de Goyeneche. Pero no será el único. Habrá otros como Mendinueta y Múzquiz, Aldaz, Dutari o Gastón de Iriarte³²³. En estos años se produce la confluencia de dos posibilidades para quienes buscaban proyección: la intervención en negocios de diversa índole – con especial atención al comercio lanero – y el acceso a cargos en la administración. Los Navascués participaron de ambos a lo largo del siglo XVIII. El fenómeno que se produjo con la marcha de parte de la población navarra a la corte, en su mayoría hidalgos, para buscar el triunfo social fue según González Enciso “lo más natural del mundo”³²⁴, sobre todo en una sociedad monárquica de base estamental que ofrecía una notable diferencia entre las posibilidades del mundo local y las oportunidades que se abrían especialmente en la corte. En Madrid confluían “todos los prototipos sociales en busca de fortuna, pero también destino de muchas personas necesarias para cubrir los numerosos cargos que allí se ofrecían”³²⁵. Esta circunstancia no fue exclusiva del siglo XVIII ya que la relación entre la corte y los navarros fue una relación de interés mutuo en el que se fueron

³²⁰ GONZÁLEZ ENCISO, 2007: 54 tomado de USUNÁRIZ GARAYOA, Jesús M^a, *Una visión de la América del siglo XVIII, correspondencia de emigrantes guipuzcoanos y navarros*, Mapfre, Madrid, 1992.

³²¹ ACN, Títº I, caja 23, n.º. 49. “Real permiso concedido a don José Joaquín de Navascués para tomar a censo sobre el mayorazgo 1.300 ducados y emplearlos en la construcción de tres casas y repastos de la principal. En Pamplona, en el Real Consejo, a 15 de septiembre de 1772. Firma del virrey en cargos, sello de placa y estampilla”.

³²² La marcha de don Joaquín se produce meses antes del comienzo de la Guerra contra la Convención Francesa (1793-95), que afectó especialmente a Navarra, Cataluña y Vascongadas. No sabemos si su marcha pudo estar relacionada con esta circunstancia. María Gembero menciona la disminución de casas que hubo en Pamplona entre 1787 y 1796 cuya explicación podría deberse a las demoliciones llevadas a cabo durante la guerra contra la Convención francesa (1793-95), para facilitar la defensa de la ciudad, cf. GEMBERO-USTARROZ, 1986: 44.

³²³ Para más información sobre estos personajes, cf. GONZÁLEZ ENCISO, 2007.

³²⁴ GONZÁLEZ ENCISO, 2007: 17.

³²⁵ *Ibidem*.

sucediendo diferentes circunstancias que favorecieron en cada momento a uno u otro. Su condición de reino dentro de la Monarquía hasta 1789, y su situación estratégica, procuró pingües beneficios a las familias que supieron aprovecharlo. El modelo cambia cuando llega la Guerra de Sucesión, momento en el que los negocios en Navarra podrán estar directamente relacionados con los intereses de la corte, en concreto con los abastecimientos militares. Es entonces cuando la actividad subirá de intensidad. La monarquía necesitaba una ayuda tan buena como fiable, y Navarra cumplía con las dos por su posición abiertamente en favor de la dinastía borbónica que favorecía las relaciones creadas ya con Francia y, porque además proporcionaba un camino seguro para las tropas de Felipe V. Después de la Guerra de Sucesión, la atracción de Madrid tendrá un elemento personalizado más fuerte que antes, un pariente poderoso que les sirve de trampolín³²⁶.

Madrid se convirtió en el principal centro financiero de España³²⁷. Solo en la capital se podían obtener determinados servicios, sobre todo los relacionados con el giro de letras de cambio en lo que tuvo mucho que ver la fundación del Banco de San Carlos. En el siglo XVIII se fue consolidando la figura del “cambista” que a mediados de siglo se convertiría en banquero³²⁸ en la medida en la que comenzaba a realizar operaciones financieras. Es en este punto donde se produce la confluencia entre el sector financiero de Madrid y el comercio lanero localizado principalmente en Navarra³²⁹. El comercio de la lana se convirtió en la principal fuente de riqueza de España hasta finales del siglo XVIII. Aunque todas las actividades relacionadas con la lana se realizaran en lugares alejados de la corte, las operaciones dinerarias se realizaban en Madrid³³⁰. No debemos olvidar que, por lo general, las familias que se dedicaban al comercio de la lana pertenecían al grupo de hidalgos procedentes de Navarra, la Rioja, Álava, Bilbao y Santander que mantuvieron sus actividades comerciales al tiempo que ascendían en la

³²⁶ GONZÁLEZ ENCISO, 2007: 28-33.

³²⁷ En la década de 1750 la economía española estaba creciendo a un ritmo acelerado. La estabilidad de su política internacional y la activa promoción estatal en el interior creaban un marco de seguridad y estabilidad conveniente para la proliferación de intercambios económicos y oportunidades, *cf.* TORRES SÁNCHEZ, 2007: 298.

³²⁸ El paso de cambista a banquero sería posible gracias a una acumulación de capital, producto de negocios fructíferos, en su mayoría de origen comercial.

³²⁹ CRUZ VALENCIANO, 1986: 455.

³³⁰ Lo que diferenció Madrid del resto de capitales europeas, incluso (dentro de España) de Barcelona es que desde el punto de vista comercial mantuvo una fuerte dependencia de las manufacturas procedentes de mercados extrarregionales (*cf.* FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, 1996: 65) de tal manera que aunque mantuvo su carácter de centro político, funcionaba como centro articulador de los mercados regionales, de las formaciones sociales y en última instancia de las corrientes culturales que trascendían los límites de su espacio para llegar a todos los rincones de la nación.

escala social y adquirirían puestos de relevancia próximos a la corte en los servicios de la administración del Estado o de profesiones liberales quienes, por otra parte, serían la principal clientela de estos banqueros³³¹.

Unos personajes de gran relevancia en el Madrid de este periodo que tuvieron una relación estrecha con las familias procedentes de Navarra y en concreto con la familia Navascués, fueron Dutari Hermanos³³². Dutari aparecerá entre los papeles de Joaquín José de Navascués, conservados en el archivo particular de la familia a los que se hará mención más adelante. Dutari es un ejemplo de (1) diversificación profesional, buscando siempre los resquicios con el objetivo de ascender no solo económica sino socialmente; y (2) utilización de diversas conexiones entre diferentes miembros de la comunidad Navarra, algunos de ellos emparentados con la familia Navascués, en busca de apoyos y el beneficio mutuo. Lo que se ha dado en llamar “capital relacional”. Estas circunstancias nos permiten entrever una especie de microcosmos en el que todos los personajes estaban conectados en una tupida red de relaciones cuyo interés radica, para nuestro estudio, en que finalmente repercutían en sus hábitos y costumbres.

La participación de Dutari en el mundo de los negocios de Madrid le procuró la acumulación de capital y su consolidación, permitiéndole ampliar sus miras hacia otras actividades económicas dirigiendo sus servicios financieros hacia el negocio de la lana en el mejor momento posible, cuando la demanda internacional de lana española experimentaba un fuerte aumento. Aunque originario de Navarra, fue el “capital relacional” acumulado por Dutari en sus actividades comerciales y financieras con la nobleza madrileña lo que le permitiría acceder al mundo de los grandes propietarios de ganado que residían en Madrid, y que le llevó a entrar en contacto con Navarra como un medio para seguir desarrollando su negocio lanero, donde había un activo grupo de exportadores de lana hacia Bayona. Dutari había comenzado su relación con el comercio de la lana como comisionista de Miguel Arizcun, marqués de Iturbieta, que en su “dinámica de negocios con el estado consiguió el arrendamiento de la Renta de Lanos entre 1731 y 1748 [...] cuando dicha renta pasó a administración directa”³³³. Cuando a

³³¹ *Ibidem*: 458.

³³² Juan Bautista Dutari, originario de Zugarramurdi, se trasladó a Madrid hacia 1740. “En 1742 Juan Bautista era propietario de un comercio de mercería y especiería de la Plaza Mayor, lo que le daba derecho a pertenecer a uno de los prestigiosos Cinco Gremios Mayores de Madrid”, cf. CRUZ VALENCIANO, 1986: 456.

³³³ TORRES SÁNCHEZ, 2007: 298.

mediados del siglo XVIII el próspero negocio lanero navarro empieza a decaer³³⁴, Dutari aprovecha para intermediar, beneficiándose de los contactos abiertos con alguno de los antiguos comisionistas navarros de la Ribera con fuertes vínculos con la comarca riojana de Cameros. Fue el caso de Vidarte de Pamplona³³⁵ o Pedro Ligués de Cintruénigo, con quienes Dutari ya había tenido alguna relación previa³³⁶. La expansión que alcanzó Dutari le llevó a hacerse cargo de todo el proceso de comercialización de la lana en el exterior, hasta su venta en los puertos de Roan, Amsterdam o Londres³³⁷. Dutari se convirtió en una especie de banquero de los navarros en Madrid hasta el punto de que el reino de Navarra utilizará sus servicios para pagar a los dos diputados que tenía en la Corte, como expone Torres Sánchez, a través de una fuente hallada en el Archivo Histórico del Banco de España: “Dutari a Pedro Juan Acha, en Pamplona, 10-6-1780: *puede disponer de nuestra facultad para la entrega del dinero, a los dos diputados que tiene en esta Corte ese Ilmo Reyno [Navarra/Pamplona]*”³³⁸. Uno de aquellos diputados sería Joaquín José de Navascués.

³³⁴ Desde 1793, el *gran comercio* en Navarra, se vería interrumpido por la guerra contra la Convención francesa “colapsando las principales casas mercantiles” como la de *Ligués-Echeverría* que durante un tiempo no pudieron recaudar el dinero de sus acreedores franceses o los Vidarte que tuvieron que huir de Pamplona (ALFARO PÉREZ, 2007: 303). La exportación lanera navarra retrocedió en beneficio de comerciantes riojanos y alaveses, y la vía de exportación hacia los puertos cantábricos comenzó a ganar importancia, especialmente Bilbao y Santander, cf. *Ibidem*: 298 cita a AZCONA GUERRA, Ana, *Comercio y comerciantes en la Navarra del siglo XVIII*, Pamplona: Gobierno de Navarra, 1996, p. 159.

³³⁵ MIKELARENA PEÑA, 2005: 71-72 tomado de AZCONA GUERRA, 1996: 288.

³³⁶ Esta había sido el endoso de letras de cambio hacia Madrid. Torres Sánchez describe de la siguiente manera cómo era la mecánica de esta relación tan productiva y que por supuesto tuvo otras consecuencias provechosas como veremos: “Ligués podría comprar lana directamente para los encargos de Dutari, a la vez que conseguía un financiero de todas las actividades necesarias para desarrollar el negocio y por su parte Dutari, disponía de alguien de confianza que se encargara de las actividades de compra-venta que él desde Madrid no podría realizar, pero sí pagar. Esta relación además ofrecía la posibilidad a Dutari de ofrecer sus servicios financieros a nobles propietarios de pilas [de lana]. Al mismo tiempo, la compra de una pila le permitía a Dutari abrir una cuenta personal con el noble propietario madrileño en la que descontar los servicios financieros que aquellos nobles pudieran demandar, por ejemplo, trasladar rentas desde sus estados hacia Madrid, préstamos con la garantía de la pila o simplemente adquisición de géneros coloniales en la tienda de Dutari. La vinculación entre la tienda y la lana seguía adelante, ahora con el concurso de relaciones desde fuera de Madrid. La relación entre Ligués y Dutari llegó a ser muy fluida incluso llegó a una intensa amistad”, cf. TORRES SÁNCHEZ, 2007: 299.

³³⁷ *Ibidem*: 300.

³³⁸ *Ibidem*: 302 (nota 29: AHBE, libro 18.538).

Los rasgos fundamentales para el ascenso social serán la hidalguía³³⁹, la educación, el especial sentido de la solidaridad familiar y la posesión de un activo padrinazgo³⁴⁰. Todas estas condiciones se cumplían en Joaquín José de Navascués que en agosto de 1792, hace una petición para pasar a la corte. Tras la llegada de Godoy al gobierno³⁴¹, obtiene una licencia de dos meses que después se prorrogaría. Una vez en Madrid, solicita a Carlos IV ascensos, cargos o una pensión para su mujer e hijo³⁴². En 1793, pretende en primer lugar una plaza togada en el Consejo de Hacienda³⁴³. En abril de este año es nombrado Regente de la Real Audiencia del Principado de Cataluña³⁴⁴ y en mayo del mismo año Ministro supernumerario del Real Consejo de las Órdenes Militares y por fin, en marzo de 1799, Ministro titular correspondiente a la Orden de Santiago³⁴⁵. Logros que quedaron reflejados en los vítores dedicados por el Ayuntamiento de Cintruénigo que como vimos adornan la fachada de su casa. No cabe duda de que Joaquín supo aprovechar las oportunidades profesionales que le brindaría la capital. Lamentablemente disponemos de escasa información de índole privada sobre la vida en Madrid. No obstante, conocemos el entorno madrileño (en el que debió integrarse) que junto con algunos datos obtenidos del archivo particular de la familia y el fondo musical, que en un amplio porcentaje fue adquirido en Madrid, nos permiten acercarnos a lo que pudieron ser sus años en Madrid.

La presencia de la corte en Madrid, sin duda, estimulaba el fomento del arte en todas sus vertientes hacia otros centros de difusión como fueron los teatros y los cafés al tiempo que se mantenían las reuniones en las casas particulares, donde las tertulias, el baile y la música se mezclaban. La música vivió una expansión hacia los hogares hecho que coincide cronológicamente con el mayor volumen de partituras conservadas en el fondo de la casa de los Navascués, gran parte de ellas adquiridas en el comercio madrileño³⁴⁶.

³³⁹ En 1787, de acuerdo con el censo del año, había en España 119 grandes, 535 títulos y cerca de 500.000 hidalgos, aproximadamente 1 noble por cada 20 españoles. KANY, 1932: 123. Un paso más en la escala social sobre los hidalgos será el caballero, miembro de las órdenes militares de Alcántara, Calatrava, Santiago y Montesa, fundadas en 1156, 1158, 1161 y 1317 respectivamente (*Ibidem*: 125). Don Joaquín José de Navascués, pertenecería a la Orden de Santiago desde 8 de agosto de 1751.

³⁴⁰ GONZÁLEZ ENCISO, 2007: 50.

³⁴¹ El ascenso de Godoy y el traslado de Joaquín José a Madrid se produjeron casi de forma paralela. Recordemos que Godoy fue nombrado miembro de la Sociedad Tudelana. Es posible que se conocieran personalmente y esto facilitara su traslado.

³⁴² ACN, Títº I, caja 23, n.º 32-34.

³⁴³ ACN, Títº I, caja 23, n.º 36.

³⁴⁴ ACN, Títº I, caja 23, n.º 38 y ss.

³⁴⁵ ACN, Títº I, caja 23, n.º 45.

³⁴⁶ cf. epígrafe VII.2.2 *La colección de manuscritos...*, el apartado *Las ediciones manuscritas y su presencia en la prensa madrileña*.

He podido constatar dos residencias diferentes en el tiempo que estuvieron en Madrid gracias al *Kalendario manual y guía de forasteros en Madrid*. En 1794³⁴⁷, su domicilio se encontraba en la calle del Espejo³⁴⁸ donde permanecerán hasta el año 1796, año en el que trasladan su domicilio a la calle Relatores³⁴⁹ coincidiendo con el ascenso de Joaquín José de Navascués de la sala de justicia a la sala de gobierno del *Consejo Real de las Órdenes*³⁵⁰. Tenemos constancia de que permanecieron en ese domicilio al menos hasta 1802³⁵¹, fecha en la que fallece Joaquín José de Navascués³⁵². En la documentación consultada en el archivo particular de la familia aparecen dos casas en Madrid vinculadas directa o indirectamente con los Navascués bien como administradores (calle Jesús y María³⁵³), o bien como parte del mayorazgo heredado (Plazuela del Ángel, actual Plaza del Ángel³⁵⁴) cuyos pisos tenían arrendados. Aparece una tercera casa en la calle del Baño (actual Ventura de la Vega) en la que no he podido constatar que residieran pero en la que es posible que permanecieran un tiempo ya que existe una cuenta de gastos por el traslado de “trastos” desde esta casa a la de Relatores³⁵⁵ en 1796, domicilio al que se trasladarían en esa misma fecha, tal como aparece en el *Kalendario...* (1796). Parece que era

³⁴⁷ *Kalendario manual y guía de forasteros en Madrid*, 1794, p. 83 (Hemeroteca digital de la BNE). En este año, Joaquín José de Navascués ya había sido nombrado ministro supernumerario de la sala de justicia del *Consejo Real de las Órdenes*. En los años anteriores, a pesar de que aparece citado (Joaquín José de Navascués) no se detalla el domicilio, así como el de ninguno de los miembros del Consejo.

³⁴⁸ Según Mesonero Romanos, situada en lo que fuera el arrabal de San Ginés, “la tortuosa [calle] del Espejo [...] conducía [...] al puentecillo que daba el paso a los *Caños del Peral*”, cf. MESONERO ROMANOS, 1990. Se mantiene con el mismo nombre en la actualidad, y se encuentra situada entre la calle de Santiago y la de la Independencia.

³⁴⁹ Aún se conserva con el mismo nombre. Se encuentra entre las calles principales de Atocha y la Magdalena, cercana a la sala de Alcaldes, cf. MESONERO ROMANOS, 1990.

³⁵⁰ *Kalendario manual y guía de forasteros en Madrid, para el año 1796*, p. 86 (Hemeroteca digital de la BNE).

³⁵¹ *Ibidem*, 1802, p. 85.

³⁵² Después de esta fecha desconocemos el domicilio de la familia.

³⁵³ Perteneciente al barrio de Lavapiés. (ACN, Títº I, caja 30, n.º. 16, “Cuenta de los alquileres percibidos de una casa en Jesús y María, manzana 11 n.º 10, perteneciente a la capellanía que posee don Fernando Galindo, tío de doña Josefa Dorotea, esposa de don Joaquín José, Canónigo de la Sta Iglesia de León (desde 1798), 16 de diciembre de 1802”. Varias cartas enviadas a don Joaquín José y a Josefa Dorotea desde León por su tío Galindo de Nájera a Madrid desde Enero de 1801, en las que se agradecen las gestiones).

³⁵⁴ La casa de la Plazuela del Ángel, pertenecía al mayorazgo de Salazar donde se efectuaron los desposorios de Francisco Antonio de Orobio, gentilhombre de la Casa de S.M., con Isabel de Salazar, natural de Alfaro, en marzo de 1656, antepasados de Joaquín José de Navascués de quienes heredó el mayorazgo (ACN, Títº I, caja 3, n.º 20). La Plazuela del Ángel se encuentra en lo que fue el Arrabal de la Santa Cruz, ahora el barrio de la Musas (o de las Letras), entre las Plazas de Santa Ana y Benavente en la confluencia de las calles de San Sebastián, Cruz, Espoz y Mina y Huertas.

³⁵⁵ ACN, Títº I, caja 24, n.º. 22 (Cuenta por “obra de carpintería, que yo Antonio Martin, tengo hecha por orden del sr Dn Juaquin primeramente, aber quitado todos los trastos en la casa de la calle del Baño, y conducirlos a la calle de Relatores...” en 1796. No sabemos si este traslado de “trastos” pudiera corresponder a un cambio de domicilio de la calle del Baño a la de Relatores, o por el contrario se vaciaba la casa de la calle del Baño para hacer otro uso de ella).

relativamente habitual que aquellos nobles que se asentaban en Madrid por un tiempo alquilaran casa mientras permanecían en la capital³⁵⁶, hecho que explicaría tal circunstancia. El interés por el domicilio de la familia radica en el entorno de tales viviendas y de lo que de ello se deriva.

La calle del Baño, localizada entre el Prado y la Puerta del Sol por la Carrera de San Jerónimo, aparece en los documentos del archivo asociada a Dutari Hermanos, como se dijo personajes de gran relevancia en el Madrid de este periodo que tuvieron una relación estrecha con las familias procedentes de Navarra³⁵⁷. Fue un distrito que desde principios del siglo XVII adoptó la configuración que aún se mantenía en tiempos de Mesonero Romanos. Se convirtió por su buena ubicación en el distrito más importante del nuevo Madrid y desde entonces fue el preferido de las familias de elevada posición, cubriéndose de espléndidas casas particulares, como la del duque de Lerma (después de Medinaceli), los duques de Villa-hermosa, el duques de Maceda, la marquesa del Valle, el duque de Híjar o los marqueses de Casa-Pontejos. En la misma Carrera de San Jerónimo esquina a la calle del Baño se encontraba la casa propia de los marqueses de Iturbietta con quienes como se recordará tuvo Joaquín José una relación de amistad. Próxima a la calle del Baño se encontraba el sotanillo llamado la *Botillería de Canosa*³⁵⁸ – abierta a finales de siglo (cerraría hacia 1838) fue descrita por Antonio Flores en el cuadro VI de su *Ayer*³⁵⁹ y en palabras de Mesonero Romanos haría “las delicias de nuestros padres y abuelos”³⁶⁰ y la famosa fonda y café de la *Fontana de Oro*³⁶¹.

³⁵⁶ Tal como expone el Marqués del Saltillo: “[...] hubo casos frecuentes, de poseer magníficos palacios en las villas señoriales, mientras que en Madrid tenían casa alquilada: el conde duque de Benavente moraba en la casa del consejero de la Inquisición, Pedro de Tapia; el Cardenal Zapata, en la del conde de Puñonrostro, llamada del Cordón por el que es ostentaba en su fachada, y el patriarca Don Diego de Guzmán, en el de los Lujanes; el conde de la Puebla de Montalbán, D. Alonso Téllez Girón, en la de D. Rodrigo de Herrera y Ribera; en la de D. Diego Zapata de Cárdenas vivió el conde de Risco, D. Antonio Dávila y el conde de Monterrey, en la de Don Pompeyo de Tassis”, cf. SALTILLO, 1945.

³⁵⁷ “Cuenta de don Joaquín José con Dutari Hnos. Otras cuentas y notas” (ACN, Títº I, caja 24, n.º. 22).

³⁵⁸ Esperanza y Sola, a propósito del origen de la Sociedad de Cuartetos y Jesús de Monasterio, narra cómo en esta primera reunión en un “saloncillo” en el Conservatorio de Música de Madrid el 1 de febrero de 1863 “en un grupo de jóvenes se hablaba de Joachim, Vieuxtemps, Beriot y Sivori, otro, compuesto de gente ya proveya, se deleitaba con los triunfos que Asensio, Vaccari (compositor del que se conservan en el fondo unas *Variaciones para violín y bajo*, sign: BMCN C1 01) y Brunetti obtenían en los cuartetos que daban en la casa de la renombrada y ya histórica botillería de Canosa”, cf. ESPERANZA Y SOLA, 1906: I, 31. También citada por PEÑA Y GOÑI, 1881: 517.

³⁵⁹ Citado por ALONSO, 1998: 78.

³⁶⁰ MESONERO ROMANOS, 1990: 238.

³⁶¹ Inmortalizada por Galdós en su primera novela homónima, cf. PÉREZ GALDÓS, 2010. Los cafés se convirtieron en un foco de irradiación de la cultura y costumbres francesas, precursores “como centros informales de la opinión pública”, cf. FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, 1996: 65 cita a DOMÍNGUEZ ORTIZ, 1976:

La Plazuela del Ángel (perteneciente al mayorazgo de Joaquín José de Navascués) se encontraba muy próxima a Relatores, calle en la que viviría la familia Navascués a lo largo de siete años (1796-1802). Su feligresía era acogida por la Iglesia de Santa Cruz hasta que en 1550 se construyó la de San Sebastián, momento a partir del cual quedó dividida (la feligresía) entre ambas parroquias. La iglesia parroquial de San Sebastián contaba con un cementerio contiguo que daba a la calle de las Huertas y a la de San Sebastián³⁶² dónde sería enterrado José Joaquín de Navascués³⁶³. Sin duda, el entorno fue especialmente propicio a las reuniones y a las actividades lúdicas³⁶⁴. Entre sus calles se realizaron las primeras representaciones escénicas a mediados del siglo XVI en los corrales de comedias de las calles del Sol, del Príncipe, de Cruz y del Lobo (actual calle de Echegaray) quedando a lo largo del siglo XVIII los Coliseos de la Cruz y del Príncipe. Cuenta Mesonero Romanos que tanto Lope de Vega como el rey Felipe IV tuvieron

497) que surgieron como espacios de diversión y esparcimiento, de charla informal y tertulias literarias para convertirse a raíz de la Revolución francesa en centros de discusión de carácter marcadamente político y difusión de ideas. De tal manera que en 1791 se prohíbe leer periódicos en los cafés y demás casas públicas (FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, 1996: 75. "Edicto de Carlos IV, *Reglas que han de observarse en las fondas, cafés y demás casas públicas de esta clase en la Corte* (Novísima Recopilación, t. II, ley XXVI, pp. 165-166), prohibiéndose expresamente la lectura de "gazetas ni otros papeles públicos", así como la utilización por los clientes de "piezas ocultas e interiores" de manera que la clientela se reúna, coma, beba en habitaciones "manifiestas y abiertas para todos"). Corta fue la etapa aristocrática-ilustrada de los cafés que hicieron su entrada en España en época tardía con respecto al resto de Europa. Cuando los cafés proliferan en España el ambiente liberal comienza a abrirse paso y convertirse en el principal foco de las conversaciones (*Ibidem*: 80).

³⁶² *Ibid.*:147-148. La prohibición en 1809 de José Bonaparte de emplazar los enterramientos en el interior de la ciudad hizo que aquel cementerio se levantara trasladando los cuerpos, entre los que se encontraba el de Lope de Vega "confundidos y arrumbados", cf. MESONERO ROMANOS, 1990: 148.

³⁶³ Agradezco profundamente a don José Miguel de Mayoralgo y Lodo, Conde de los Acevedos, amigo personal de don Faustino Menéndez-Pidal, la información facilitada producto de su trabajo de investigación "Necrologio nobiliario madrileño del siglo XVIII (1701-1808)", que está en curso de publicación en la revista "Hidalguía": "El 25-marzo-1802 falleció en Madrid don Joaquín José de Navascués, Caballero de Santiago, del Consejo de Órdenes, de 71 años, casado con doña Josefa de Navascués. Hijos y herederos, don Tomás y doña María del Carmen. Testó en Pamplona el 19-enero-1788 ante José Carlos Tabar. Fue enterrado en la iglesia parroquial de San Sebastián. (Archivo parroquial de San Sebastián, libro 38 de difuntos, folio 434 v.)".

³⁶⁴ En la casa contigua al cementerio, se había establecido en 1765, una especie de liceo o academia privada la *Fonda de San Sebastián*, perteneciente a los hermanos Gippini, naturales de Milán, que ya tenían otras en Barcelona, Cádiz, Puerto de Santa María y Sevilla, de la misma clase que *La Fontana de Oro* (por considerar que esta no era suficiente), en las que se aunaba casa de posadas para caballeros y juntamente hostería, "al uso de Italia", cf. GONZÁLEZ PALENCIA, 1925: 549. La Fonda de San Sebastián alcanzó una gran fama y una poderosa influencia durante el reinado de Carlos III por albergar en ella una importantísima tertulia literaria iniciada por Nicolás Fernández de Moratín que seguiría los pasos de la *Academia del Buen Gusto*, fundada por Josefa de Zúñiga y Castro, condesa de Lemos, marquesa de Sarriá, en su palacio de la calle del Turco que tuvo su actividad entre enero de 1749 y septiembre de 1751, en la que concurrían Ignacio López de Ayala, Juan Bautista Muñoz, José Cerdá y Rico, José Cadalso, Tomás de Iriarte...y a la que también acudían el marqués de Valdeflores, el duque de Béjar, el de Medina-Sidonia, el de Arcos y otros nobles, cf. GONZÁLEZ PALENCIA, 1925: 553 y MARTÍN GAITE, 1987: 32.

preferencia por el de la Cruz, quien “solía asistir de incógnito a él, entrando por la Plazuela del Ángel y casa contigua (y que luego fue incorporada al mismo teatro), en la cual [...] vivió el célebre Poeta d. Jerónimo Villaizán”³⁶⁵. En la misma Plazuela del Ángel se encontraban la casa de los Condes de Montijo y de Teba³⁶⁶.

Es importante recordar que la calle Relatores, próxima también a la de las Urosas, se encontraba en el corazón del comercio musical madrileño de cuyos almacenes el fondo conserva algunas partituras³⁶⁷.

IV.2. Tomás de Navascués (1788-1848): entre Madrid y Cintruénigo

Tomás de Navascués nació en 1788 en Pamplona³⁶⁸, donde permaneció hasta que en 1792, a los 4 años de edad, la familia se trasladó a Madrid. Desde 1798 percibió, con bula pontificia, una pensión sobre las rentas del Arzobispado de Zaragoza hasta que contrajo matrimonio³⁶⁹. Posteriormente, Carlos IV le otorgó una plaza de paje que por ser mayor de lo exigido por el reglamento, se le conmutó por otra pensión de doce mil reales sobre la mitra de Sigüenza³⁷⁰. Cursó sus estudios en la Universidad Benedictina de Irache³⁷¹, donde obtuvo el grado de bachiller en Filosofía en 1806 otorgado *nemine discrepante*, ya fallecido su padre³⁷².

Durante este periodo la familia debió continuar su residencia en Madrid. Un Madrid que por estas fechas (año 1800), Pedro de Répide³⁷³ describe de la siguiente manera:

La jácara, el regodeo, el pícaro y el hidalgo, la maja y la dama. La carroza del Prado, la calesa de San Isidro, los claveles de la Moncloa, las albahacas de Lavapiés y las rosas espléndidas y egregias del Buen Retiro. [...] El alma de Madrid [...] es graciosa, noble, pícaro, sutil, llena de sol y de encanto de la vida.

³⁶⁵ MESONERO ROMANOS, 1990: 147.

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ Cf. epígrafe VII.2. *Estudio de las fuentes*, en particular VII.2.2. *La colección de manuscritos...*

³⁶⁸ ACN, Títº I, caja 28, n.º 1.

³⁶⁹ “[...] excepto siete anualidades por causa de la guerra. Zaragoza, 19 de diciembre de 1833” (ACN, Títº I, caja 28, n.º 43).

³⁷⁰ ACN, Títº I, caja 28, n.º 44.

³⁷¹ Sobre los orígenes de la Universidad de Irache, cf. GOÑI GAZTAMBIDE, 2008.

³⁷² ACN, Títº I, caja 28, n.º 11.

³⁷³ RÉPIDE, 1908: 6-8.

Tomás de Navascués vivirá junto con su hermana M^a del Carmen, nacida en Madrid³⁷⁴, con la que compartirá su afición por la música³⁷⁵. Un Madrid de contradicciones, en el que se viven dos realidades paralelas tan ciertas una como la otra: la de puertas para fuera, la de la calle que nos muestra Pedro de Répide y la de puertas para adentro, el fracaso del proyecto político de los Borbones que empieza a hacer mella en los últimos años del reinado de Carlos IV en los que la crisis económica, motivada por una mala política internacional, llevará a la ruina a la hacienda española³⁷⁶.

Desconocemos el momento en el que la familia abandonaría definitivamente Madrid tras la muerte de Joaquín José de Navascués (1802). Lo que no cabe duda es que al menos hasta el comienzo de la Guerra de la Independencia debieron mantener su residencia en Madrid y, posiblemente, con posterioridad a esta fecha su contacto con Madrid debió permanecer activo a juzgar por el volumen de obras conservadas en el fondo, tanto manuscritas como impresas, procedentes del comercio madrileño, fechadas por estos años³⁷⁷.

Desde el punto de vista musical, aunque sin duda la vida operística se vería mermada por la situación bélica, la actividad no cesaría tal como muestran los anuncios de los teatros incluidos en los diarios³⁷⁸. Sin embargo, las obras serían en un amplio porcentaje de

³⁷⁴ En base a la partida de matrimonio, celebrado en Cintruénigo el 15 de febrero de 1819, con don José María Octavio de Toledo, sabemos que doña M^a del Carmen de Navascués nació en Madrid, aunque no sabemos ni el año ni el lugar exacto como ya se ha explicado en el epígrafe anterior. No habiendo sido hallada la partida de bautismo en el trabajo de investigación realizada por don José Miguel de Mayoralgo y Lodo, Conde de los Acevedos (véase nota 363), es posible que la partida, tal como el mismo autor me sugiere, a quien agradezco su cortesía, pudiera haber estado en alguna de las parroquias quemadas en 1936: San Luis o San Andrés principalmente.

³⁷⁵ Se conserva en el fondo el acompañamiento de violonchelo o fagot al aria "*Non ne voglio saper niente*" de Fioravanti en cuya portada se puede leer el siguiente texto: "*D^a Maria del Carmen Navasqües y Dn Tomás Navasqües, los dos Hermanos que se quieren y estiman con la mayor ternura*" (sign: BMCN C12 09).

³⁷⁶ Cf. FONTANA: 2007: 8-9.

³⁷⁷ Aunque es conocida la red de distribución existente entre los editores/almacenistas madrileños con las provincias todo apunta a que las partituras fueran adquiridas directamente por los miembros de la familia en Madrid al menos hasta los primeros años del siglo XIX, lo que no descarta la posibilidad de que en alguna ocasión recibieran algún ejemplar por otros medios, ya fuera por envío o a través de un comerciante, cf. VII.2. *Estudio de las fuentes*.

³⁷⁸ Algunos estudios sobre la música durante la España Napoleónica y el reinado de Fernando VII han ido completando la laguna que existía en materia no solo de creación sino también de recepción musical entre el final del reinado de Carlos IV (1808, año en el que tradicionalmente se cierra el siglo XVIII) y el ascenso de Isabel II al trono (1833, comienzo tardío de un siglo XIX inmerso en el romanticismo), nada menos que veinticinco años de enigmas que comienzan a descifrarse, cf. ROBLEDO ESTAIRE, 1991; LOLO, 1995; MORAL RONCAL, 2004 Y 2005; BARREIRO LASTRA, 2006; GEMBERO, 2006; BARBA DÁVALOS, 2013 Y NAVARRO LALANDA, 2013 quien con su tesis sobre la figura de la reina M^a Cristina de Borbón-Dos Sicilias completa el puente que nos lleva a una España plenamente romántica. Si bien es cierto, existen estudios

compositores de éxito de procedencia francesa como Gretry, Dalayrac, Boldieu, Isouard, Cherubini..., pero también de procedencia italiana como Paisiello y Cimarosa o la ópera *El Preso* de Manuel García, obras que tendrían una gran acogida por parte del público y de las que podemos encontrar una selección en el fondo Navascués³⁷⁹.

Si bien, las continuas guerras y el constante estado de alerta en el que se encuentra España a lo largo del XIX no favorecerían la existencia de aquellas veladas musicales que caracterizaron el XVIII, la música encontraría a lo largo del siglo nuevos espacios y formas de expresión. El componente social y la capacidad para mover afectos que tiene la música es un tema que ha suscitado mucho interés y que le es innegable. Sin embargo, quizá sea el siglo XIX en el que esta característica se llevaría al límite de sus posibilidades³⁸⁰. La música se convertiría en la herramienta para reivindicar los deseos y las ilusiones de un pueblo cuya voz encontraría en la música el medio para ser escuchado llegando a todos los rincones del país a través de los cantos e himnos patrióticos. Un género que se desarrollaría en Francia a partir de la Revolución Francesa y que en España tendría un gran éxito tanto entre las clases populares como entre las élites³⁸¹. Los cantos patrióticos no se quedarían en la calle, sino que llegarían hasta el teatro como piezas musicales insertas dentro de obras anti-francesas en determinadas obras³⁸² o como argumento en óperas tanto “en forma alegórica como en argumentos basados en acontecimientos históricos del momento”³⁸³ al tiempo que la tonadilla escénica se mantenía en cartel, en lo que serían los años de declive de su existencia³⁸⁴. Los bailes de corte popular insertos en las obras teatrales, fundamentalmente en las tonadillas, como las seguidillas, el fandango y boleros de marcado carácter español constituirían una forma

parciales sobre el periodo en cuestión en relación a la canción y la música patriótica, géneros que durante este periodo vivieron un fuerte impulso, cf. ALONSO, 1997 Y 1998, LOLO, 2007.

³⁷⁹ BMCN C5 14; BMCN C9 01; BMCN C11 03; BMCN C11 04; BMCN C12 01; BMCN C14 25.

³⁸⁰ Sobre este particular cf. KALTENECKER, 2004.

³⁸¹ GEMBERO, 2006: 179. María Gembero (p. 180) hace notar esta capacidad de la música de mover los afectos, tema conocido desde la Antigüedad clásica, resaltando la obra de Joaquín Tadeo de Murguía, organista de la Catedral de Málaga, *La música considerada como uno de los medios más eficaces para excitar el patriotismo y el valor*, Málaga: Carreras e Hijos (1809); ed. facsímil en Siemens, Lothar (1982), “Joaquín Tadeo de Murguía, propulsor de la música patriótica durante la invasión napoleónica”, en *Revista de Musicología*, V-1, pp. 163-185, en la que el músico pretendía “fomentar la composición de música militar y patriótica anti-francesa por parte de los músicos españoles”.

³⁸² Cf. GEMBERO, 2006: 197 (cita a CORREDOR ALVAREZ, M^a José (1996-97), “Aportaciones musicales de la Guerra de la Independencia a un nuevo género musical: la zarzuela”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, pp. 51-56.

³⁸³ GEMBERO, 2006: 198, por ejemplo, la opereta *Las cuatro columnas del trono español*, con libreto de Félix Enciso Castrillón, estrenada en Cádiz el 30 de mayo de 1809.

³⁸⁴ Cf. SUBIRÁ, 1933: 25-31.

de ensalzar el sentimiento patriótico. Todas estas circunstancias tienen su paralelismo en el fondo Navascués³⁸⁵.

El origen de las ideas liberales en la familia Navascués³⁸⁶

De origen hidalgo y de convicciones liberales, Tomás de Navascués representará los valores de la vieja sociedad de la España Moderna que se estaba derrumbando frente al empuje de unos nuevos ideales que cristalizarían en la Constitución de Cádiz en 1812, como veremos.

El impulso de la ilustración había calado profundamente en una parte de la sociedad que llevaba un siglo familiarizada con las nuevas prácticas económicas, prueba de ello son los protagonistas de *La hora Navarra* de Caro Baroja, ampliamente citada. El traslado de estas familias a la corte tuvo como consecuencia el crecimiento de la ciudad y la de sus grupos dominantes que, aunque no llegaron a ser tan numerosos como en Londres y París por aquellos mismos años, adquirieron posiciones relevantes en las esferas de poder de la capital³⁸⁷ formando un espectro social variado que jugó un papel decisivo en el desmantelamiento del Antiguo Régimen³⁸⁸.

El antiguo orden había ido interiorizando lentamente un estilo de vida que luego se identificaría con el de la burguesía³⁸⁹, de tal manera que buena parte de la alta y media

³⁸⁵ Cf. PARTE II. BIBLIOTECA MUSICAL DE LA CASA DE NAVASCUES.

³⁸⁶ El análisis del proceso de transición del antiguo régimen feudal al sistema capitalista provocado por una supuesta “revolución burguesa” que tuvo lugar entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, siguen siendo hoy tema de debate y continuas revisiones por parte de los historiadores. Obviamente no es mi intención realizar un análisis de estas cuestiones que exceden la materia de este trabajo. No obstante, mostraré algunos aspectos relevantes relacionados con la adaptación de la familia al nuevo orden social a través de la figura de Tomás de Navascués.

³⁸⁷ A pesar de que la sociedad madrileña se encontraba más polarizada, el núcleo de estos grupos dominantes estaría formado por lo que “los publicistas de la primera mitad del siglo XIX conocieron con el genérico apelativo de clases medias”, cf. CRUZ VALENCIANO, 2000: 9.

³⁸⁸ Según Jesús Cruz, el modelo de la revolución burguesa, durante la primera mitad del siglo XIX, reside en la aceptación de la existencia de una nueva clase social emergente promotora de los cambios revolucionarios en los sistemas políticos de los países de la Europa occidental (Inglaterra o Francia) que afectaron profundamente a las economías y, en buena medida, favorecieron espacios sociales más dinámicos. En la base de este modelo “descansa la clásica premisa marxista de la lucha de clases como motor de la historia y la definición de clase social en función de su localización en el proceso productivo”, sin embargo en la últimas décadas se está reevaluando este modelo ya que los historiadores llegaron a la conclusión de que en los años en los que empieza a fraguarse la “revolución” no existía una auténtica burguesía y allá donde verdaderamente existió, es decir, Inglaterra no hubo prácticamente conflicto social durante el siglo XIX, además de que una considerable parte de la nobleza no se opuso al liberalismo revolucionario, cf. CRUZ VALENCIANO, 2000: 20-21.

³⁸⁹ Durante el Antiguo Régimen pudieron convivir las prácticas habituales de los privilegiados con una creciente presencia de valores posteriormente atribuidos a la burguesía liberal, baste citar a los hermanos

nobleza, abrazaron el ideal “burgués”, no solo desde el punto de vista económico sino también desde el punto de vista cultural: el gusto por el lujo y las modas que empezaban a verse desde la segunda mitad del siglo XVIII³⁹⁰, como ha quedado expuesto en el estilo de vida que adoptaron los Navascués desde su traslado a Pamplona³⁹¹. El hecho de que determinadas “estéticas estamentales” como la limpieza de sangre, el concepto de honor o determinados privilegios fiscales siguieran manteniéndose, no impidió que otros ideales como “la riqueza material, el dinero líquido y el acceso a la propiedad” comenzaran a abrirse paso y se convirtieran en factores de vital importancia³⁹².

El liberalismo se basaba en tres principios: la propiedad, la libertad de mercado y la igualdad ante la ley con el doble objetivo de lograr la riqueza particular y el bienestar propio y en última instancia el ascenso social. La propiedad, “único criterio selectivo que medía la aptitud del individuo” y “base del sufragio censitario”³⁹³ fue, más que ninguna otra cosa, la gran ambición de esta nueva sociedad, propiedad que en un amplio porcentaje estaba en manos de la nobleza y que a la altura de 1812 permanecía reservada al uso y disfrute de los privilegiados y excluida del libre comercio mercantil. La reducción de los ingresos de la vieja clase dominante como consecuencia de la desintegración de los viejos mecanismos del Antiguo Régimen provocaron la falta de liquidez de un sector de la nobleza que percibió en las nuevas propuestas una salida más que aceptable³⁹⁴. En este sentido, una de las figuras jurídicas que el liberalismo se propuso abolir fue la vinculación, medida que sin duda benefició a una parte de la nobleza. Con el giro que

Dutari como ejemplo más inmediato, mencionado anteriormente, cuyo funcionamiento económico se regía por pautas que anunciaban el origen del capitalismo sobre la base de una red de relaciones clientelares y de paisanaje tan propia de la época. Sobre las prácticas capitalistas del siglo XVIII, cf. TORRES SÁNCHEZ, 2012, centrado en cómo los Cinco Gremios Mayores aprovecharon una nueva coyuntura política y económica para expandir el negocio de la provisión de víveres al ejército español durante el siglo XVIII en una mezcla de conveniencia empresarial y servicio al Estado. Accedieron al mercado de los préstamos en Madrid, llegando a desarrollar una destacada función de banco privado. Aceptaban depósitos privados a cambio de interés, entre los que se ofrecía el servicio de rentas vitalicias. Además, concedían préstamos a particulares, siendo precisamente Madrid un lugar privilegiado para el mercado de deuda privada. Esta creciente fuente de capitalización privada les permitió sostener su servicio al rey en una coyuntura de pérdidas. A la larga, esta proximidad a la fuente de poder del Estado le procuraría importantes privilegios.

³⁹⁰ Sobre el nacimiento de la domesticidad burguesa en el Antiguo Régimen, cf. FRANCO RUBIO, 2012 y CRUZ VALENCIANO, 2014.

³⁹¹ Cf. epígrafe IV.I. *Joaquín José de Navascués*, el apartado *Los años en Pamplona (1771-1792)*.

³⁹² FERNÁNDEZ, 1985:48, citado por GÓMEZ URDAÑEZ, 1996: 329 (nota 5).

³⁹³ GÓMEZ URDAÑEZ, 1996: 333.

³⁹⁴ Según expone Gracia Gómez Urdañez la burguesía les brindaba: “participación en los procesos legislativos y representación en los órganos de poder a cambio de renunciar a los derechos señoriales y permitir la transformación de la vieja propiedad en nueva propiedad libre, individual y absoluta [...]”. GÓMEZ URDAÑEZ, 1996: 334.

estaban tomando las cosas, aquellos bienes vinculados en mayorazgo³⁹⁵ – “el mecanismo más firme de transmisión de riqueza”³⁹⁶ que en su día salvaguardaron el patrimonio familiar y su continuidad histórica³⁹⁷ – se habían convertido en un verdadero problema más que en un beneficio para algunos propietarios³⁹⁸. Lanzar los bienes vinculados a la libre circulación comercial aportaba liquidez para pagar deudas³⁹⁹. No obstante, algunos historiadores han demostrado que la vinculación no implicaba poner fuera de mercado los bienes afectados por tal privilegio⁴⁰⁰. Cuando la propiedad vinculada no resultaba rentable el propietario podía solicitar una licencia real para desamortizar la propiedad por lo que se convirtió en un recurso bastante frecuente⁴⁰¹. En cualquier caso, los funcionarios, los profesionales y los hacendados se convertirían en los defensores más fieles de los ideales liberales⁴⁰². La figura del hacendado (como categoría social) aparecerá en las instituciones de poder del Estado liberal a partir de las Cortes de Cádiz y se mantendrá durante el Trienio Liberal y sobre todo después de 1834⁴⁰³. Sin embargo, en muchas ocasiones la condición de hacendado coincidía con el ejercicio de una profesión, la

³⁹⁵ Los mayorazgos no solo incluían tierras, también podían incluir capellanías, inmuebles, incluso títulos.

³⁹⁶ CRUZ VALENCIANO, 2000: 105.

³⁹⁷ Teoría defendida por DOMÍNGUEZ ORTIZ, 1976: 329 en contra de la teoría defendida por otros historiadores que ven en el mayorazgo una forma de propiedad territorial feudal, un mecanismo para el control de la producción de la nobleza y por lo tanto contraria al nuevo marco de relaciones económicas que se quería imponer, *cf. Ibidem*: 106-107.

³⁹⁸ “Durante la segunda mitad del siglo XVIII el mercado de la propiedad agraria conoció una expansión sin precedentes. El crecimiento de la población provocó un aumento generalizado de la demanda de los productos agrarios; la consecuencia inmediata fue el desarrollo de una agricultura comercial. Las rentas aumentaron a un ritmo similar e incluso superior al de los precios de los alimentos, circunstancias que convirtieron la compra de las tierras en una de las inversiones más rentables de aquellos días. No es de extrañar que en este contexto se produjera una auténtica fiebre por conseguir propiedad agraria. [...] algunas casas nobiliarias preferían deshacerse de algunos mayorazgos cuyo valor podría ser superior en el mercado a las rentas que generaba. Mi impresión [continúa Cruz Valenciano] basándome en la aún evidencia disponible, es que a finales del siglo XVIII el mayorazgo estaba perdiendo su valor económico, aunque todavía preservara buena parte del valor simbólico”, *cf. CRUZ VALENCIANO*, 2000: 108.

³⁹⁹ GÓMEZ URDAÑEZ, 1996: 337.

⁴⁰⁰ CRUZ VALENCIANO, 2000: 107 cita a HERNÁNDEZ BENÍTEZ, Mauro, *A la sombra de la Corona: poder y oligarquía urbana (Madrid, 1606-1808)*, Madrid: Siglo XXI de España, 1995, p. 139; y YUN CASALILLA, 1987: 236.

⁴⁰¹ Por ejemplo el caso de Antonio González Yebra, del Consejo de Castilla, quien obtuvo una facultad real para vender en 165.000 reales la casa de la calle del Turco que constituía la base de uno de sus mayorazgos, *cf. CRUZ VALENCIANO*, 2000: 109-110.

⁴⁰² Tal como defiende Cruz Valenciano, 2000: 95: “Si en algo coinciden la mayoría de los historiadores es en que, tanto las ideas como las actitudes que animaron a la liquidación del Antiguo Régimen en España, partieron mayoritariamente de aquellas capas sociales próximas a la administración del Estado y al mundo profesional”.

⁴⁰³ “Entre los más notables políticos liberales de la primera mitad del siglo XIX apenas destacaron unos cuantos financieros y comerciantes mientras que la burguesía industrial ni siquiera existía como grupo social articulado”, *cf. CRUZ VALENCIANO*, 2000: 95-96.

ocupación de cargo público y/o la propiedad de un título universitario⁴⁰⁴. Tal será el caso de Tomás de Navascués, licenciado en Filosofía, Alcalde y Juez Ordinario de Castejón y varias veces Alcalde de Cintruénigo que representaría la política constitucional, junto con Mariano de Aysa y Andrés y Pedro Clemente Ligués y Navascués, todos ellos grandes propietarios de la villa de Cintruénigo, descendientes de familias ilustres de origen hidalgo que habían ejercido posiciones de poder durante el Antiguo Régimen y que ahora abrazaban los ideales liberales.

Años difíciles en Cintruénigo

Tomás de Navascués contrajo matrimonio el 22 de julio de 1818 con Ramona de Aysa y Ferrández en el oratorio de la casa del padre de la novia⁴⁰⁵, en Cintruénigo⁴⁰⁶. Fue alcalde y juez ordinario de Castejón⁴⁰⁷; varias veces alcalde de Cintruénigo⁴⁰⁸, y último poseedor de los mayorazgos y vínculos completos de su casa.

Desde la invasión francesa, Cintruénigo había quedado dividida entre liberales representados por el clero y la élite local en contra de la ocupación francesa, y un grupo menor, que Alfaro clasifica como de extracción social media-alta “inmediatamente inferior al grupo de los grandes hacendados”, que vieron la oportunidad de reemplazar el lugar de la élite social⁴⁰⁹. Al finalizar la guerra y con la llegada de Fernando VII, las cosas se complicarían aún más para la élite local cuyas ideas liberales y su apoyo a la Constitución de Cádiz sería vista desde la Corte como un agravio y por tal motivo serían marginados e incluso perseguidos al tiempo que seguirían sufriendo la presión de aquellos grupos que pretendían su posición. Los avances que se habían logrado a raíz de la

⁴⁰⁴ Cruz Valenciano realiza un análisis de una serie de biografías personales de funcionarios, profesionales y políticos de Madrid, con el fin de obtener un retrato colectivo del grupo social que más nítidamente participó en el debate político que condujo al Estado liberal, cf. CRUZ VALENCIANO, 2000: 95-167.

⁴⁰⁵ ACN, Títº I, caja 31, n.º 6. Véase en epígrafe II.2. plano de Cintruénigo - casa V. “La casa había sido construida a mediados del siglo XVIII por Don Pedro Andrés y Monreal de Sarriá, dejando la que antes habitaba esta antigua familia de Cintruénigo en el barrio o calle de los Charquillos, y la había heredado, con toda la hacienda, Don Mariano Aysa y Andrés, padre de Doña Ramona. Su mujer, Doña Francisca Ferrández, Fernández de Heredia y Navascués, era prima segunda de Don Tomás”.

⁴⁰⁶ La madre de Tomás de Navascués, Josefa de Navascués, dejó entonces la casa de la carrera de Tarazona. Siguió viviendo en Cintruénigo y en 1821 contrajo segundo matrimonio con José Rodríguez de Biedma y Pérez de Tudela (ACN, Títº I, caja 30, n.º 1). Murió, sin hijos de este matrimonio, en 1823.

⁴⁰⁷ “Título de Alcalde y Juez ordinario del señorío de Castejón expedido por el Virrey de Navarra Conde de Ezpeleta, a propuesta de la marquesa de Santa Cara, a favor de don Tomás de Navascués. En Pamplona, a 24 de enero de 1816.” (ACN, Títº I, caja 26, n.º 1).

⁴⁰⁸ “Título de Alcalde ordinario de la villa de Cintruénigo expedido por el Virrey duque de Castro Terreño, a propuesta de la Villa, a favor de don Tomás de Navascués. En Pamplona, a 13 de abril de 1830.” (ACN, Títº I, caja 28, n.º 13).

⁴⁰⁹ ALFARO, 2007: 308.

Constitución de Cádiz quedarían abolidos restituyendo la monarquía absoluta. Esta situación pudo ser el motivo por el cual Tomás de Navascués, el 25 de mayo de 1816, vende la casa de la Plazuela del Ángel (vinculada en mayorazgo⁴¹⁰) e invierte en construir varias casas pequeñas en Cintruénigo⁴¹¹. Años después, Tomás de Navascués pide a la Corte de Navarra en dos ocasiones: 1815 y 1821, sendas copias autorizadas de los bienes que tiene registrados en el Catastro y la tasación de los bienes “libres por la ley”⁴¹² pertenecientes al mayorazgo fundado por Juan de Navascués y Beaumont, que había heredado⁴¹³. Aunque desconocemos las intenciones de dicha petición podemos suponer que quizá existiera la necesidad de desprenderse de algunos de los bienes inmuebles con el fin de disponer de liquidez monetaria tras los difíciles años de reinado absolutista.

En 1820, durante el Trienio Liberal, la élite local pudo recuperar su lugar y ocupar cargos importantes dentro de la administración del reino. Se creó la Milicia Nacional Local, una fuerza cívico-militar que sería uno de los principales apoyos del liberalismo en las ciudades⁴¹⁴ para salvaguardar el orden en la villa y, en enero de 1821, en su paso a Zaragoza, recibirían la vista del general Riego,⁴¹⁵ de cuyo paso Alfaro muestra el siguiente recuerdo:

(...) Será interminable querer detallar el entusiasmo con que en toda la carrera ha sido recibido este Padre de la Libertad Española (...). El Señor Jefe Político interino de Navarra, Don Pedro Clemente Ligués⁴¹⁶, le salió a

⁴¹⁰ Véase nota 354.

⁴¹¹ “Ante el escribano Santiago de Estepar, Don Tomás, poseedor del vínculo mayorazgo que fundaron Dn Pedro Salazar y Doña Ana Colmenaras la casa de la Plazuela del Ángel número 20, manzana doscientos quatro, vendida al señor Dn Tomás Pérez, en precio de cincuenta y seis mil doscientos quatro reales de vellón.” (ACN, Títº I, caja 11, n.º 58).

⁴¹² La Ley de Desvinculación entró en vigor el 11 de diciembre de 1820, en virtud de la cual se suprimieron los mayorazgos y vinculaciones, abriendo la puerta para que los nobles vendieran sus tierras.

⁴¹³ ACN, Títº I, caja 28, n.º 39. “Petición de don Tomás de Navascués a la Corte de Navarra de una copia autorizada de los bienes que tiene registrados en el Catastro. Certificación de lo solicitado, 1815 y 1821.”; ACN, Títº I, caja 28, n.º 38. “Petición de don Tomás de Navascués para que se tasen sus bienes que quedan libres por la ley, antes pertenecientes al mayorazgo que fundó don Juan de Navascués y Beaumont.” [s.f].

⁴¹⁴ Cf. FONTANA, 2007: 98.

⁴¹⁵ Cf. ALFARO PÉREZ, 2007: 307-310.

⁴¹⁶ Meses antes, el 12 de julio de 1820, Pamplona celebraría la jura de la Constitución por Fernando VII, reuniendo “las músicas de los regimientos de Barcelona y Toledo, y dada la señal a las 12 de la noche, emprendió la sociedad su marcha procesionalmente [...] entonado las músicas himnos patrióticos. [...]” El día 13 continuarían los festejos hasta por la noche “puso el jefe político D. Pedro Clemente Ligués una hermosa iluminación en su casa, frente de la cual siguieron las danzas” (cf. *El Universal*, 20 de julio de 1820, n.º 70).

*recibir a la frontera de la provincia, desde donde le acompañó a Cintruénigo a cuya entrada se había erigido un arco triunfal (...)*⁴¹⁷.

El fracaso del proyecto liberal puso en serios problemas a la élite local por cuyas ideas constitucionalistas sufrieron duras persecuciones en las épocas de reacción absolutista, como muestra un informe del 17 de octubre de 1824, en el que se recogen las mujeres y los hombres “marcados por liberales” en la villa⁴¹⁸, cuya lista estaba compuesta por ocho mujeres entre las que se encontraban: Ramona Aisa, esposa de Tomás de Navascués; Paula Aisa, hermana de Ramona; Joaquina Bardají, esposa de Pedro Clemente Ligués y hermana de Eusebio Bardají⁴¹⁹, Secretario de Estado en las Cortes de Cádiz; Concepción Bobadilla, esposa de Pedro Miguel de Ligués y María del Carmen de Navascués, hermana de Tomás de Navascués⁴²⁰; y “veintinueve hombres entre los que se encontraban todos los fundadores de la Milicia Nacional Local”⁴²¹. Tomás de Navascués no aparece en la lista, posiblemente porque ya había estado preso, en la cárcel de Pamplona, desde diciembre de 1823 hasta que le fue concedido un indulto en mayo de 1824, pasando a quedar preso en su casa⁴²². Finalmente tuvo que expatriarse y todos sus bienes fueron embargados⁴²³.

Durante la Guerra de la Independencia surge el liberalismo femenino en el entorno de familias ilustradas que se regían por un cierto igualitarismo en las relaciones entre sus miembros de ambos sexos⁴²⁴. Sin embargo, este sentimiento no será exclusivo de espacios urbanos tal como exponen Fuentes y Garí⁴²⁵ sino que se extenderá a lo largo y ancho del territorio nacional, allá dónde las familias ilustradas habían extendido sus redes de influencia. Por ello no es extraño encontrar ese movimiento liberal femenino en un lugar tan alejado de Madrid como Cintruénigo y posiblemente en otros espacios de fuertes convicciones liberales.

⁴¹⁷ *Ibidem*: 310 cita de *El Patriota del Pirineo* (periódico clandestino), Jueves 11 de Enero de 1821, n.º 3.

⁴¹⁸ ACN, Títº 2, caja 105, n.º 7.

⁴¹⁹ MENÉNDEZ-PIDAL, 1959: 216.

⁴²⁰ Todos estos nombres pueden verse en la fig. 10, p. 95

⁴²¹ *Ibidem*: 314.

⁴²² ACN, Títº I, caja 28, n.º 24-25.

⁴²³ “Expediente formado por el tte. de alcalde de Cintruénigo Antonio Leoz contra don Tomás de Navascués, acusado de haberse ausentado por ser voluntario del ejército revolucionario, sobre embargo de sus bienes”. ACN, Títº I, caja 28, n.º 21. De esta misma fecha es el pasaporte expedido en Pamplona a Tomas vecino de Cintruénigo en 1830 para viajar durante tres meses” (ACN, Títº I, caja 28, n.º 6).

⁴²⁴ Sobre la participación de la mujeres en los movimientos liberales, cf. FUENTES & GARÍ, 2013.

⁴²⁵ *Ibidem*: 45.

La responsabilidad política de las mujeres (principalmente esposa e hijas) emparentadas con los liberales solía circunscribirse al ámbito de lo doméstico y lo simbólico: celebrar reuniones, tertulias, que indefectiblemente iban acompañadas de cánticos revolucionarios, y “llevar prendas y adornos que eran en sí mismos una declaración de principios, en particular cintas verdes – el color liberal por excelencia – y abanicos con dibujos o inscripciones *ad hoc*, como el lema *Constitución o muerte*”⁴²⁶. El padre o el marido, como centro de esta red político-familiar, era quien desempeñaba una función activa, compartida a veces con los hijos varones, como militar constitucional, miliciano, cargo público o elector. La vida social semiclandestina que se originó durante la década ominosa pudo formar parte de la economía sumergida a la que tenían que recurrir los perseguidos por el gobierno⁴²⁷. Otra alternativa sería la de dirigirse a Londres, como tantas familias “con tacha” donde pudieron continuar su vida, con más o menos dificultades, constituyendo una importante colonia de españoles⁴²⁸.

El 31 de marzo de 1830 se publica la Pragmática Sanción que restablecía el pleno derecho de las mujeres a heredar la corona. Pocas semanas después, el anuncio del embarazo de la reina M^a Cristina hace desvanecer la esperanza del infante Carlos de suceder a su hermano y resurgir nuevamente el ideal liberal, al tiempo que la reina M^a Cristina concedía el indulto general a los presos y exiliados. Semanas después encontramos que Tomás de Navascués es nombrado Alcalde de Cintruénigo, “a propuesta de la Villa”⁴²⁹.

⁴²⁶ *Ibidem*: 115.

⁴²⁷ A propósito del cual tenemos un interesante testimonio aportado por Fuentes y Garí relativo al músico Francisco Vaccari, profesor de violín del Infante don Francisco de Paula. Vaccari había perdido su empleo de violinista en la Capilla Real, víctima de la depuración del personal de Palacio, motivo por el cual comenzaría a organizar conciertos en su casa. El temor a las reuniones durante la Década Ominosa en las que pudieran encontrarse personas que promovieran actos de traición, hizo que prohibieran expresamente los conciertos en casa de Vaccari (por los que se cobraba la asistencia), que en su caso y tal como lo defendió su esposa ante el alcalde de Casa y Corte, se habían convertido en su único medio de vida. “Cuando el alcalde de Casa y Corte le reprochó a la mujer de Vaccari que su único deseo era *ganar pesetas*, la interpelada le respondió *que nada tenía de extraño que su marido buscase los medios de ganarlas en su misma profesión como lo había hecho constantemente en España y fuera de ella*. Un agente de policía se hizo eco de esta conversación y de las esperanzas que tenían algunos aficionados de que al final se autorizarían los conciertos”. Parte de 1 de diciembre de 1825, AHN, Consejos, 12335 (citado en FUENTES, 2013: 209). No parece que los conciertos se reanudaran, dado que existe constancia de que el matrimonio abandonó España para dirigirse a Londres. Más datos sobre Francesco Vaccari, en el epígrafe VII.3.1. *El repertorio para/con violín*.

⁴²⁸ Sobre los exiliados liberales, cf. RAMÍREZ ALEDÓN, 2003. El autor ofrece un interesante repaso por la historiografía relacionada con los exilios liberales del siglo XIX tanto en Londres como en Francia.

⁴²⁹ “Título de Alcalde ordinario de la villa de Cintruénigo expedido por el Virrey duque de Castro Terreño, a propuesta de la Villa, a favor de don Tomás de Navascués. En Pamplona, a 13 de abril de 1830, ACN, Títº I, caja 28, n.º 13.

Tras el fallecimiento de Fernando VII en 1833 no cesarían las rivalidades que ahora cambiarían su foco hacia el problema sucesorio, arrastrando a España a una sucesión de guerras en favor del hermano de Fernando VII, el infante don Carlos, cuya primera contienda tendría lugar entre 1833-1839. Como había sucedido hasta ahora, Tomás de Navascués no se mantendría al margen, fiel a sus principios militaría al lado de la futura reina Isabel en favor de una monarquía constitucional surgida de la ilustración y en contra del modelo absolutista erigido por Fernando VII que sería continuado por su hermano Carlos. Sin embargo, los isabelinos se encontrarían en franca minoría en Cintruénigo cuya población había abrazado en un amplio porcentaje el bando carlista. De tal manera que durante la Regencia de M^a Cristina, Tomás de Navascués como Alcalde de Cintruénigo y Comandante de la Milicia Urbana de Cintruénigo entre 1834 y 1835⁴³⁰, mantendrá los ánimos relativamente templados⁴³¹. Sin embargo las presiones debieron continuar, a juzgar por las siguientes palabras de Tomás de Navascués, hasta el punto de solicitar la renuncia de su cargo como alcalde:

*En esta villa reina un espíritu nada favorable a la causa de la Reina nuestra Señora Doña Isabel 2^a, y mucho a la de su Enemigo Don Carlos. Así me lo ha demostrado la experiencia de los tres años y cinco meses que llevo de Alcalde [...] Se dice, aunque no podré acaso justificarlo, [...] que los individuos del Ayuntamiento [liberales] estamos robando al Pueblo [carlista]. Por tal motivo pide la renuncia de su cargo [...] viviendo persuadido que mi existencia, la de mi familia y la de mis intereses está identificada con la del trono de Su Majestad la Reina Nuestra Señora, y mi ruina, la de mi familia y la de aquellos con el triunfo de Don Carlos*⁴³².

En 1837 se le nombró miembro de la "Comisión central de liquidación y suministros" de Navarra, cargo al que renunció a poco⁴³³.

⁴³⁰ ACN, Títº I, caja 32, n.º 40.

⁴³¹ Como atestigua una carta enviada por el Capitán General de Aragón a don Tomás el 20 de Noviembre de 1834: "[...] Me causa la mayor satisfacción la noticia que Usted me da en su oficio del 13 de haber calmado la efervescencia de los ánimos exaltados en ese pueblo e inmediatos [...]", ACN, Títº, II, caja 104 (citado por ALFARO PÉREZ, 2007: 317).

⁴³² Carta enviada por don Tomás al Barón de Mee, Virrey de Navarra, ACN, Títº II, caja 105 (citado por ALFARO PÉREZ, 2007: 320).

⁴³³ "Oficio de la Diputación Provincial de Navarra comunicando a don Tomás de Navascués su nombramiento como representante de la merindad de Tudela en la Comisión Central de Liquidación y suministros con sede en Tafalla. En Pamplona, a 22 de abril de 1837. Firma del presidente Domingo Luis de Jáuregui, y del secretario, José de Yanguas y Miranda (ACN, Títº I, caja 28, n.º 15).

A pesar de haber finalizado la primera guerra carlista se ejercieron medidas de control de desplazamiento de las personas teniendo que solicitar “pases para viajar” en los que quedaba especificado el radio de distancia permitido desde el lugar de residencia⁴³⁴. Entre 1840 y 1846 Tomás de Navascués realizará distintos viajes a Pamplona, Tudela, Cataluña, San Sebastián y Tolosa⁴³⁵.

Tomás de Navascués falleció en Cintruénigo el 11 de diciembre de 1848. De acuerdo con su disposición testamentaria y las nuevas leyes, el mayorazgo fundado por Juan de Navascués Beaumont que había poseído se dividió en 1850 entre sus hijos Joaquín y Nicasio de Navascués y Aisa. Ramona Aysa, su esposa, murió en Zaragoza en 1871.

⁴³⁴ Pase para viajar durante 4 meses (dentro del radio de 8 leguas) expedido el 2 de Julio de 1840 (ACN, Títº I, caja 28, n.º 7).

⁴³⁵ Cinco billetes de diligencia para viajar a Pamplona, el 14 de febrero de 1840?; De San Sebastián a Tolosa y viceversa el 15 de Agosto de 1843; De Cataluña a Pamplona en Julio de 1844; De Tudela a Pamplona el 22 julio 1846; Otro para Tudela 12 agosto 1846 (ACN, Títº I, caja 28, n.º 8).

V. Final de una etapa. Convivencia del ideal liberal con la tradición

V.1. Los hijos de Tomás de Navascués y Ramona Aysa

Los hijos de Tomás de Navascués y Ramona Aysa: María Luisa, Joaquín José y Nicasio vivieron ya en una España que nada tenía que ver con la que vivieron sus antepasados. Los principios liberales ya habían calado en la sociedad y, a pesar del bloqueo que el regreso de Fernando VII supuso en los avances realizados, el ideal liberal se mantuvo firme en quienes decidieron defenderlo, aunque algunos elementos de la tradición permanecieran inalterables.

La hija mayor, María Luisa Josefa Joaquina Mariana Ramona, bautizada en Cintruénigo el 25 de agosto de 1820, contrajo matrimonio en la villa el 15 de noviembre de 1842 con Eusebio Jiménez y Guenduláin, capitán de Infantería. No tuvieron sucesión.

En cuanto a los varones, volvemos a ver un giro en las preferencias formativas. No cabe duda que los últimos años de guerras y dificultades inclinarían la balanza nuevamente hacia la formación militar, de tal manera que tanto Joaquín José (1826-1787), nacido en Pamplona, como Nicasio, nacido en Cintruénigo (1827-1885) ingresarían en el Real Colegio de Artillería⁴³⁶. Tenemos constancias del envío de documentos probatorios de la genealogía y nobleza de Joaquín José por ambas líneas hasta sus bisabuelos, requisitos indispensables para el ingreso⁴³⁷. Las certificaciones de nobleza siguieron siendo, como lo habían sido siempre, una tarjeta de presentación a la que no se renunciaría a pesar de abrazar el ideal liberal⁴³⁸. Sin duda, la tradicional cultura del linaje familiar tendrá “un

⁴³⁶ ACN, Títº I, caja 33, n.º 23 “Cartas y oficios relativos al ingreso en el Colegio de Artillería de don Joaquín José y don Nicasio de Navascués y Aisa. 1836-1838”.

⁴³⁷ El Real Colegio de Artillería, en rigor, *Real Academia de Caballeros Cadetes del Real Cuerpo de Artillería* tiene su origen en 1764 en el Alcázar de Segovia. La “Oración” de apertura sería pronunciada por el padre jesuita Antonio Eximeno y Pujades de cuya Academia sería profesor primario. “El Oficial de Artillería *debe ser un gran matemático, un grande histórico, un gran político, un gran filósofo, un héroe*” (Antonio Eximeno, S.J. 16-v-1764). Sin duda, toda una declaración de intenciones; las armas y las letras unidas por una causa común “el servicio a S.M.” Concluirá su oración diciendo: “[...] *moriré gustoso empuñando la pluma para enseñar á mis discípulos á morir con la espada en la mano*”. Durante el siglo XIX y a consecuencia de la invasión de los “Cien mil hijos de San Luis” (1823) y la llegada del general Bessieres a Segovia con el fin de tomar el Alcázar, provocó la marcha de profesores y alumnos con destino a Badajoz, quedando el Colegio clausurado por un tiempo. En junio de 1825 y 1830 se reabría el Colegio con dos sedes en Segovia y Alcalá de Henares, respectivamente. La amenaza carlista haría que en 1837 el Colegio se trasladara nuevamente, esta vez al Seminario de Nobles de Madrid para volver al Alcázar de Segovia el 16 de noviembre de 1839. Periodo en el que estuvieron ingresados los hijos de don Tomás. [<http://www.realcolegiodeartilleria.es/> (30/5/2017)].

⁴³⁸ ACN, Títº I, caja 33, n.º 25.

fuerte contenido retrospectivo” identificando la valía de cada individuo por su pertenencia al grupo⁴³⁹.

Luego, sus vidas seguirían destinos totalmente distintos. Joaquín José continuó su vida militar como Oficial de Infantería, participando en el alzamiento militar iniciado en Pamplona, Bilbao y Vitoria en octubre de 1841⁴⁴⁰, legitimado con una proclama de Leopoldo O'Donnell en contra de Espartero, al cual acusaba de destruir los fueros, y en favor de la Regencia de M^a Cristina⁴⁴¹. Sin embargo, tras la muerte de su padre en 1848, y como continuador de la línea sucesoria, dejaría la carrera militar para dedicarse al cuidado de la casa⁴⁴² como marcaba la tradición⁴⁴³. Contrajo matrimonio el 15 de julio de 1854 con Cecilia de Gante y San Clemente⁴⁴⁴. Poseyó la mitad de los mayorazgos de la familia que “de acuerdo con la disposición testamentaria de don Tomás” se dividieron entre sus hijos varones⁴⁴⁵.

⁴³⁹ CRUZ VALENCIANO, 2000: 238.

⁴⁴⁰ ACN, Tit^o I, caja 33, n.º 28-34.

⁴⁴¹ FONTANA, 2007: 188 Levantamiento que resultaría fallido y por el que fueron fusilados los generales Montes de Oca, Borso de Carminati y Diego de León.

⁴⁴² ACN, Tit^o I, caja 33, n.º 35-36.

⁴⁴³ Recientes estudios en el campo de la historia social y de la historia cultural han hecho hincapié en la autonomía de las estructuras sociales y culturales respecto a las económicas y políticas. La aceptación de nuevas circunstancias externas y la reorganización de un sistema de vida desde el punto de vista económico y político no implica la re-evaluación de normas y costumbres. Esta serie de estructuras internas de percepción, de pensamiento y acción, profundamente arraigadas a la conciencia de los hombres, denominado por los historiadores *habitus*, tiene una relativa autonomía y cambian con más lentitud que las estructuras económicas. Aunque cambiara el marco jurídico, las relaciones de parentesco, la amistad y el patronazgo se mantuvieron como mecanismos esenciales de reproducción, *cf.* CRUZ VALENCIANO, 2000: 171-209. En esta dicotomía es donde entra en juego la división entre la esfera pública que se desarrollará en las sociedades de amigos del país, en los cafés, salones, Parlamento... en los que el discurso estaba dirigido a la búsqueda de la modernidad y el deseo de la equiparación a los países más desarrollados de la Europa de la época, y la esfera privada entendida como “soluciones a los desafíos de la vida cotidiana” fuertemente marcados por los valores y la tradición que Bordieu denomina como capital cultural o simbólico (*Ibidem*: 176). Como resultado, nos encontramos cómo habiendo adoptado posiciones abiertamente liberales (debo reseñar, en lo económico), las vidas privadas y las soluciones adoptadas a determinadas cuestiones seguirán el curso de la tradición.

⁴⁴⁴ Nacida en Tafalla el 22 de noviembre de 1820, hija de Antonio de Gante y Evencia de San Clemente y Montesa. Fruto de este matrimonio nacerán cinco hijos. Seguirá la línea sucesoria Ricardo de Navascués (1861-1933), general de Artillería, casado en segunda nupcias con Pilar de Juan de cuyo enlace nacerán nueve hijos. Continuará la línea Joaquín de Navascués (1900-¿?), catedrático, académico de la Real de la Historia de Bellas Artes de San Fernando, casado con María del Pilar Fermina Amalia de Palacio y de Azara, padres de Inés de Navascués, casada con Faustino Menéndez-Pidal de Navascués, actuales propietarios de la casa de los Navascués en Cintruénigo y poseedores del archivo y biblioteca musical.

⁴⁴⁵ ACN, Tit^o I, caja 31, n.º 15 (“Escritura de partición del mayorazgo fundado por don Juan de Navascués Beaumont, que poseyó don Tomás de Navascués, entre sus hijos don Joaquín y don Nicasio de Navascués y Aisa, otorgada por doña Ramona Aisa, madre de los referidos, de acuerdo con la disposición testamentaria de don Tomás. En Cintruénigo, a 29 de octubre de 1850”).

Nicasio de Navascués, fue abogado e ingresó en la carrera judicial⁴⁴⁶. Fue Alcalde Mayor de Mayagüez (Cuba) y la Habana⁴⁴⁷, y Teniente Fiscal de su Audencia⁴⁴⁸. Representó al distrito de Borja como Diputado en las primeras Cortes de la Restauración. En 1854 tenía su domicilio en la calle Arenal de Madrid⁴⁴⁹. Siendo Teniente Fiscal de la Habana, contrajo matrimonio en la Iglesia de San Martín de Madrid, el 12 de octubre de 1873, con Cayetana de la Sota y Fernández de Navarrete, bautizada en la parroquia de San Sebastián de Madrid el 20 de enero de 1851⁴⁵⁰. Murió en Zaragoza el 17 de enero de 1885 y sus restos fueron trasladados a la capilla de nuestra señora de las Angustias de la Colegiata de Borja, cuyo patronato heredó Tomás de Navascués, con los demás bienes de esta ciudad, de su tío Benito Ferrández (poseedor de la casa de las 4 esquinas⁴⁵¹).

La presencia de los nombres de los hijos de Tomás de Navascués en dos fuentes musicales con material didáctico en el fondo confirman que al menos Nicasio y Joaquín de Navascués, fueron educados en la música, en el tiempo en el que debieron permanecer en la casa⁴⁵². No obstante, desconocemos si el interés por la música (práctica) continuó en años posteriores. Lo que parece evidente, como se verá por el repertorio conservado a partir de mediados del siglo XIX, es que desde la irrupción del piano en los hogares, la música sería interpretada exclusivamente por las *Srtas de Navascués*⁴⁵³.

⁴⁴⁶ ACN, Títº I, caja 34, n.º 20.

⁴⁴⁷ ACN, Títº I, caja 34, n.º 13.

⁴⁴⁸ ACN, Títº I, caja 34, n.º 22.

⁴⁴⁹ ACN, Títº I, caja 34, n.º 7 (“Empadronamiento de don Nicasio de Navascués en Madrid, calle del Arenal núm. 11. pral. 1854”).

⁴⁵⁰ Hija de Carlos de la Sota y Rada, del Río y Espinosa y de Teotiste Fernández de Navarrete y Jiménez-Navarro. Fue padrino de la boda don Antonio Cánovas del Castillo, *cf.* MENÉNDEZ-PIDAL, 1959: 50.

⁴⁵¹ *Cf.* fig. 10, p. 95.

⁴⁵² BMCN C13 07; BMCN C17 11.

⁴⁵³ BMCN C25 27.

PARTE II

BIBLIOTECA MUSICAL DE LA CASA DE NAVASCUÉS

VI. Descripción y etapas cronológicas de la biblioteca musical

La biblioteca musical de la Casa de Navascués es una colección cuyo origen se remonta al último tercio del siglo XVIII y se enriquece a lo largo de sucesivas generaciones hasta los años 80 del siglo XX cubriendo un periodo de dos siglos de música. Sin embargo, es preciso recordar que la biblioteca aún está “viva”, quiero decir con ello que es susceptible de seguir creciendo a través de algunos miembros que mantienen cierta tradición por la música. Esto supone un hecho de gran valor para el estudio de la evolución del fondo y la transformación de los gustos musicales a lo largo de la historia de la familia Navascués.

La biblioteca se conserva en su lugar de origen, la casa de los Navascués en la Villa de Cintruénigo en Navarra, junto con el archivo particular de la familia que contiene no solo lo relativo a la Casa de Navascués sino también la documentación procedente de todos los entronques matrimoniales de quienes constituyeron la línea sucesoria, hecho que también puede verse en algunas partituras⁴⁵⁴.

El fondo de partituras se encontraba inventariado y recogido en carpetas por la familia, empresa que se llevó a cabo para la consecución del BIC que finalmente sería concedido el 22 de mayo de 1995 sobre la casa, el archivo la biblioteca y la biblioteca de música. En este epígrafe, no entraré en el detalle de los criterios de catalogación puesto que se encuentran en la introducción del catálogo con el fin de centrarme en la descripción del fondo. Solo mencionaré que no se han alterado ni el orden ni la distribución en las carpetas asignados por la familia por considerarse de interés para el estudio, dado que muestra una intencionalidad y cierto conocimiento del fondo tal como lo demuestra la agrupación más o menos por repertorio y en un orden más o menos cronológico. Solo la unión de algunas obras cuyas partes se encontraban dispersas en el fondo justifica el movimiento de algunas partituras. Por ello no debe extrañar que la ordenación del catálogo se encuentre en base a la numeración de las carpetas asignadas por la familia, como iremos viendo⁴⁵⁵.

⁴⁵⁴ Motivo por el cual resulta de gran interés reseñar en el árbol genealógico los nombres de los diferentes miembros que pueden verse manuscritos en algunas de las partituras.

⁴⁵⁵ La ordenación por carpeta y signatura en orden correlativo también facilita el acceso a las fichas catalográficas de las obras, a las que se hará referencia a lo largo de la tesis. En el caso de una publicación posterior del catálogo, el criterio a seguir sería en base al repertorio, como es habitual.

El catálogo del fondo se compone de 466 asientos de documentos musicales que recogen una colección de más de 1.000 composiciones⁴⁵⁶, y 47 obras didácticas (28 impresas y 19 manuscritas) como métodos, estudios, cuadernos (manuscritos) y libros.

Podemos dividir el contenido en diferentes etapas cronológicas, no solo en función del repertorio sino también en base al tipo de fuentes. Ambas circunstancias, y la presencia de los nombres de algunos miembros de la familia en algunas partituras, permiten asociar las partituras a dichos personajes y en última instancia a diferentes épocas y circunstancias sociales y culturales.

A modo de introducción mostraré dicha división aportando los rasgos generales de cada una de las etapas cronológicas.

En epígrafes siguientes analizaré el detalle de cada una de ellas en base a tres criterios: (1) la tipología del material musical (obra instrumental, obras vocal y didáctica), con un desglose minucioso de cada uno de ellos en el que se detallarán los aspectos más relevantes; (2) el análisis de los compositores representados desde distintas perspectivas (número de obras, lugar de origen del compositor y tipo de repertorio; y (3) por último, el estudio de las fuentes (impresas y manuscritas) completará la visión del conjunto.

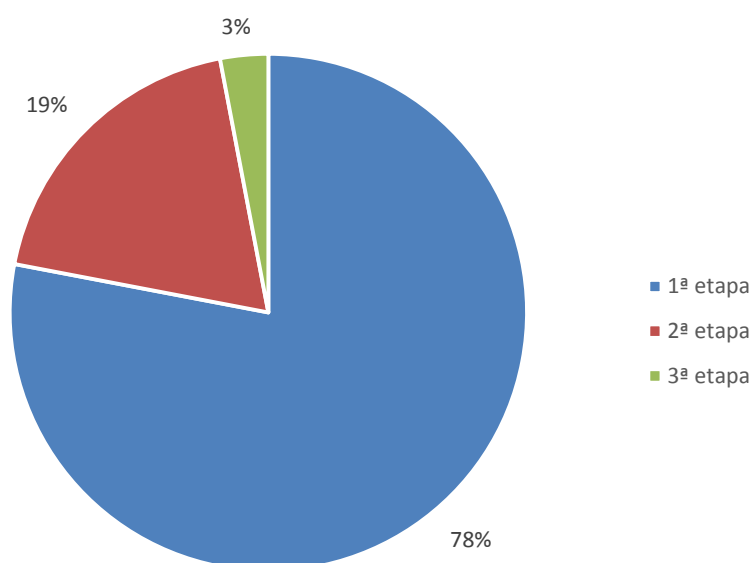
El análisis detallado de cada uno de estos aspectos permite ahondar tanto en las cuestiones relacionadas con la transformación de los gustos musicales, como con la evolución del material documental. El uso de gráficos y tablas facilitarán las explicaciones y la comprensión del contenido del fondo.

Algunas de las composiciones, por tratarse de fuentes únicas y dado su interés documental y musicológico, serán analizadas en epígrafes aparte, hecho que se detallará en cada caso.

En la colección se aprecian tres series o etapas cronológicas:

⁴⁵⁶ Los asientos recogen volúmenes ficticios y colecciones agrupadas por un mismo título o número de opus. Para mostrar el n.º total de composiciones se ha desglosado cada asiento con el fin de exponer el volumen real del fondo. Se han dejado fuera de este recuento las obras didácticas: métodos, estudios o pequeños libros de enseñanza que aunque también contienen composiciones, no se ha considerado necesario el detalle (contabilizándose cada obra didáctica como un elemento), aunque se hará mención de las mismas en el capítulo correspondiente al material didáctico.

Gráfico 1. Etapas cronológicas del fondo Navascués



Como puede apreciarse en el gráfico 1, la primera etapa comprendida entre ca.1770-ca.1840⁴⁵⁷, constituye la parte más voluminosa, el 78% del total del fondo. No obstante, solo unas pocas partituras podrían fecharse con anterioridad a 1790⁴⁵⁸, fecha a partir de la cual se produce un incremento notable de partituras y un consumo continuado en el tiempo y, por tanto entendemos, la consolidación de las prácticas musicales. El repertorio de esta etapa consta fundamentalmente de obra instrumental de formación camerística. Se conservan algunos conjuntos instrumentales de plantilla reducida que podríamos calificar también como camerísticos. En cuanto a los géneros, son fundamentalmente: aires, variaciones, fantasías, sonatas y una gran colección de música de danza: fandangos, seguidillas, boleras, contradanzas y minuetos, así como material didáctico: cuadernitos de solfeo, métodos de violonchelo, flauta, guitarra, lecciones de “violón”. Aunque de presencia reducida, se conservan interesantes piezas vocales, algunas de ellas con acompañamiento de piano (forte-piano o clave), instrumento del que también se conservan algunas obras en este periodo.

⁴⁵⁷ Como se ha demostrado en la primera parte de la presente tesis, la afición por la música se detecta en la familia con anterioridad al año 1769, cf. epígrafe III.2. *Primeros indicios de prácticas musicales...*, aunque no se conserva música anterior a esta fecha.

⁴⁵⁸ Véase epígrafe VII.3 *Casos particulares de estudio...*

La segunda etapa está comprendida entre los años 30-40 del XIX hasta el primer tercio del XX (1929), la cual supone el 19% del fondo. Casi cien años de música cuya recopilación evidentemente es producto de varias generaciones. No se observa un proceso paulatino de transformación del gusto sino que por el contrario hay una ruptura, al menos en lo que se refiere al uso de determinados instrumentos. Desde los últimos años de la primera etapa, como veremos, existen algunas partituras para fortepiano o clave cuya presencia irá ganando espacio a la diversidad de instrumentos que caracterizaron la riqueza musical de la etapa anterior. Por lo tanto, desaparecen los conjuntos instrumentales y ya no hay presencia de obras para cuerda, flauta y/o guitarra. El piano, se convierte en el gran protagonista. En cuanto a los géneros, se mantiene el gusto por la música de danza, y la música vocal adquiere más protagonismo, por lo general en formato de arreglo. Las obras de este periodo son fundamentalmente reducciones para piano de arias de zarzuela y ópera, obras a 4 o 6 manos, fantasías y variaciones sobre temas de ópera, canciones, rigodones, schottish, polkas, mazurkas, galop, redowas, valeses... los más tardíos, foxtrots, tangos, jotás, serenatas... La obra vocal, cuya presencia es ligeramente superior al periodo anterior, sigue esta misma línea, arias y dúos de zarzuela y ópera con acompañamiento de piano.

Entre la última obra fechada en la segunda serie en 1929 y el año 1968 no se conservan partituras. Tan solo puedo apuntar que coincide con la Gran depresión del 29 que aunque fue una crisis que se centró en EEUU tuvo cierta repercusión internacional. En España no empezarían a verse los efectos hasta uno o dos años después, coincidentes con el final de la dictadura de Primo de Ribera y el comienzo de la II República. Posteriormente la Guerra civil y la dictadura de Franco, sin duda supusieron un retroceso en las artes. Sin embargo, resulta difícil aportar una razón a la ausencia de partituras en el fondo a lo largo de estos años, fundamentalmente porque, como he querido mostrar en el capítulo 1, durante la primera etapa en la que se conserva un porcentaje elevado de partituras, la familia había vivido momentos tan complicados como lo fueron la Guerra contra la Convención Francesa (1792-1798), la Guerra de la Independencia (1808-1814), las persecuciones de los Cien mil hijos de San Luis (1823) y la primera Guerra Carlista (1833-1839). Aunque indudablemente debieron influir, obviamente, no podemos centrar las razones de la ausencia de partituras en circunstancias externas a la familia. Por las pocas obras que se conservan a partir de esta fecha es evidente que el interés por la interpretación de la música fue decreciendo con el tiempo.

La tercera serie cronológica ocupa el 3% del fondo en el que se conservan fundamentalmente piezas facilitadas para piano.

Existe en el fondo un cuadernito con un índice de obras manuscrito realizado en el año 1954⁴⁵⁹, en el que aparecen inventariadas con bastante exactitud las obras contenidas en la primera etapa del fondo ordenadas en base al repertorio. A través de dicho cuaderno hemos podido constatar que el repertorio de guitarra sola, que se detalla, no se corresponde en su totalidad con el que en la actualidad se conserva en el fondo, sino que faltan un elevado número de obras que en su día debieron pertenecer a la colección⁴⁶⁰. Se han podido recuperar un pequeño porcentaje de esas obras que habían sido trasladadas a Cádiz, lugar de residencia de uno de los miembros de la familia, junto con dos instrumentos (una guitarra y un pífano militar⁴⁶¹), que han sido devueltos a la casa con el fin de unirlos al resto del conjunto⁴⁶². El resto de obras siguen desaparecidas⁴⁶³.

⁴⁵⁹ BMCN C28.

⁴⁶⁰ Cf. epígrafe VII.3.3. *La guitarra de cámara*.

⁴⁶¹ Cf. epígrafe X. *Instrumentos conservados en la Casa de Navascués*.

⁴⁶² Debemos agradecer a don Javier de Navascués y de Palacio, el haber accedido a devolver a la casa de Cintruénigo el conjunto que ahora se encuentra unido a la colección.

⁴⁶³ En el apartado dedicado a la guitarra se hará mención a dicho repertorio.

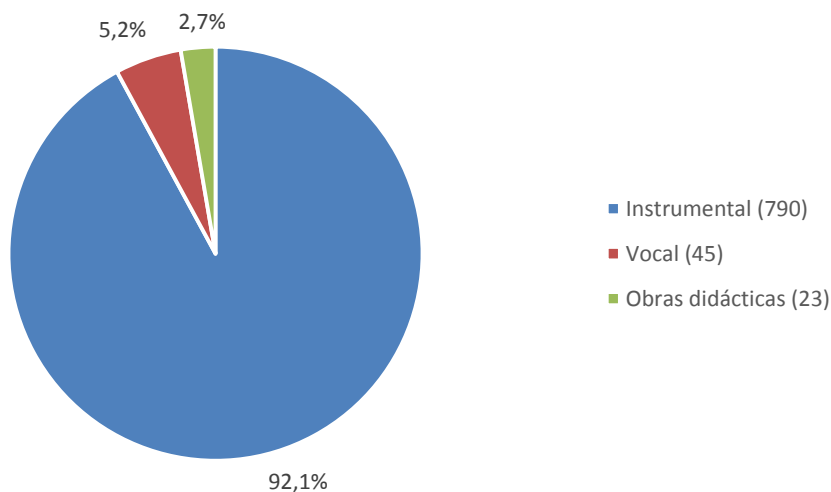
VII. Análisis y descripción de la primera etapa cronológica del Fondo Navascués (ca.1770-ca.1840): repertorio, compositores, fuentes.

La primera etapa alberga obras del periodo comprendido entre las últimas décadas del siglo XVIII hasta los años 40 del siglo XIX. Esta primera etapa cronológica es el producto de tres generaciones representadas por Joaquín José de Navascués (1731-1802) (epígrafe, IV.1), su hijo Tomás (1788-1848) (epígrafe, IV.2), y los hijos de este, posiblemente en su etapa infantil, Nicasio y Joaquín, cuyos nombres aparecen en alguna de las partituras⁴⁶⁴, de la que participaron también otros miembros del entorno y que se mencionarán a lo largo de la tesis⁴⁶⁵.

VII.1. Análisis cuantitativo y descriptivo del repertorio

Como ya se anunciaba en el epígrafe anterior, esta primera etapa representa el conjunto más voluminoso del fondo: 790 obras de formación instrumental camerística y 45 piezas vocales, a las que habría que añadir 23 obras didácticas entre métodos y pequeños cuadernos de estudio, recogidos en 246 asientos del catálogo⁴⁶⁶:

Gráfico 2. Repertorio de la 1ª etapa cronológica por tipologías



⁴⁶⁴ BMCN C13 07 y BMCN C17 11 (esta última se trata de una obra didáctica para flauta).

⁴⁶⁵ Cf. fig. 10 (p. 95).

⁴⁶⁶ Se encuentra localizado entre las sign: BMCN C1 - C14 y BMCN C 29 01-05 (procedentes de Cádiz). Los métodos y cuadernitos de estudio se encuentran en las signaturas: BMCN C16-C17.

VII.1.1. Música Instrumental: repertorio y compositores

En cuanto a las formaciones instrumentales, el violín, la flauta, la guitarra, y el violonchelo y un breve repertorio para el forte-piano con alguna presencia de clarinete, trompa, y oboe, aparecen en el fondo Navascués casi como una muestra de los diferentes instrumentos que adquirieron una importante acogida entre los aficionados de finales del XVIII⁴⁶⁷.

Encontramos en el fondo obras a solo (con o sin bajo de cada uno de los instrumentos), dúos, tríos, cuartetos, un quinteto, un concierto y pequeñas agrupaciones. Obras en la que se muestra la intercambiabilidad de los diferentes instrumentos, sobre todo del violín y la flauta, y un abundante repertorio con todas las combinaciones posibles entre el violín, la flauta y la guitarra (esta última a veces con función de bajo, y otras adoptando la función melódica; rasgos característicos de este periodo en el que comienzan a explorarse las posibilidades del instrumento). Es característico el uso indiscriminado de los términos violonchelo/violón/bajo que en ocasiones identifican un mismo instrumento, reflejo sin duda del momento de profundos cambios y riqueza musical de la época en la que se desarrolla esta primera etapa⁴⁶⁸.

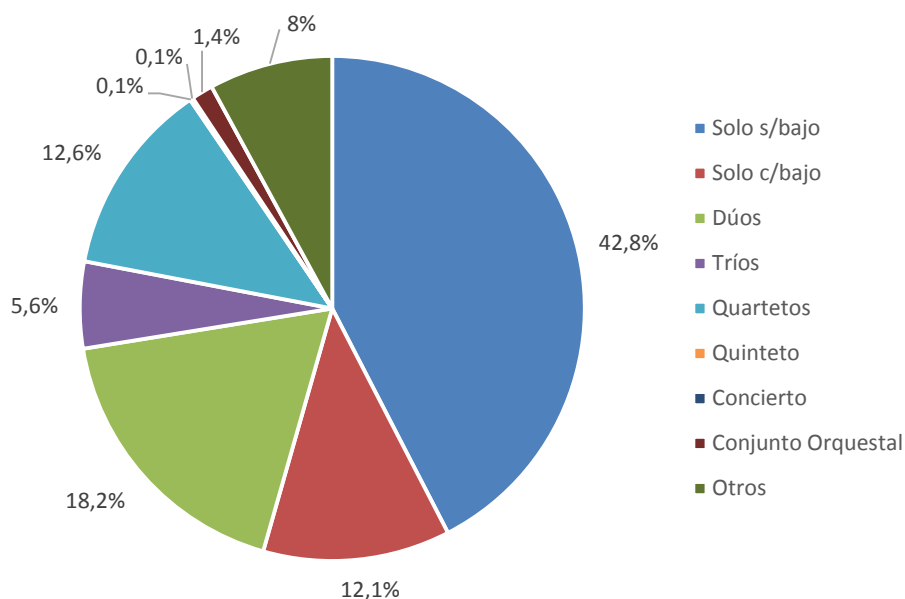
Quisiera precisar que se han incluido las composiciones procedentes de arreglos de obras vocales por tratarse en definitiva de formaciones instrumentales, a pesar de su origen vocal⁴⁶⁹ (gráfico 3).

⁴⁶⁷ En algunas ocasiones, y a efectos de clasificación, resulta complejo situar una obra en una, u otra formación. Esto sucede principalmente en el caso de las obras *a solo* con bajo y los dúos. La diferencia entre una y otra es clara, y no merece explicación. Sin embargo, existen un conjunto de obras en cuyo título se expresa: “con acompañamiento de”, en las que el instrumento que acompaña no es expresamente un bajo, y de hecho no hace función de tal, por lo que plantea la duda sobre si clasificarla en la categoría de “dúo” ya que, aunque desde el punto de vista musical no lo son, a efectos de conjunto muestran tal agrupación; o en la de “solo c/bajo”, dado que la función del segundo instrumento está supeditada al instrumento principal. Por poner un ejemplo claro: *Pot-Pourri ou Choix d'airs Romances & Marches, Arranges Pour la Guitare avec Accompagnement de Flûte ou Violon N.º 1*, de Leonhard von Call (BMCN C6 08) En rigor, no cabría en ninguna de las categorías, sin embargo, se ha decidido adoptar el siguiente criterio: la obras acompañadas por piano se han incluido en la categoría de “solo c/bajo” (BMCN C11 06; C6 11) mientras que la obra anteriormente citada se ha incluido en la categoría de *dúo*. La especificación de estas obras se verá en el apartado de géneros y formas.

⁴⁶⁸ Todas estas cuestiones son analizadas en el epígrafe, VII.3. *Casos particulares de estudio...*

⁴⁶⁹ El repertorio vocal se trata en los epígrafes VII.1.2 *Música vocal...* y algunos casos particulares en el epígrafe VII.3.5. *El repertorio vocal del fondo Navascués...*

Gráfico 3. Formaciones instrumentales de la 1ª etapa cronológica



Formación	N.º asientos	N.º obras
Solo (s/bajo) ⁴⁷⁰	60	340
A solo c/bajo ⁴⁷¹	27	96
Dúos ⁴⁷²	44	142
Tríos ⁴⁷³	17	44
Cuartetos ⁴⁷⁴	21	100
Quintetos ⁴⁷⁵	1	1
Concierto ⁴⁷⁶	1	1
Conjunto instrumental ⁴⁷⁷	11	11
Otros ⁴⁷⁸	18	55

⁴⁷⁰ BMCN C1 01(1); BMCN C4 06; C9 03-04; C9 06; C11 02; C11 10-11; C11 18-19; C12 03-06; C12 08; C12 10; C13 03-04(26); C13 06-08(23); C13 10-11; C13 13; C14 01; C14 04-12; C14 16; C14 19-21; C14 31; C14 33-34; C14 39-40; C14 44-45; C14 47; C14 53-55; C14 57; C14 61-63; C14 65-66; C14 68-69; C C29 01-03.

⁴⁷¹ BMCN C1 01(10); C5 08-10; C5-12; C5 15-17; C6 11; C9 08- 09(A-D)-10(A-D); C9 12-13(A-B); C9 15; C11 06; C11 15(A-B); C13 04 (28); C13 08(3).

⁴⁷² BMCN C1 01(1); C1 03; C5-01-07; C5 11; C5 13; C5 18-20; C6 02; C6 07-10; C6 12-15; C7 01-06; C7 08; C9 05; C9 14; C11 01; C11 09; C11 14; C12 12; C13 01; C13 04(5)-05; C13 08(10); C14 17; C14 32; C14 38 C14 52.

⁴⁷³ BMCN C6 04-05; C7 07; C8 01-03; C8 05-08; C11 21-22; C13 04(5); C13 08(3)-09; C14 15; C14 30.

⁴⁷⁴ BMCN C1 02; C2 01-08; C3 01, 02(A-C)-05; C4 01-05. Es preciso aclarar que la sign: C3 02(A-C) contiene 34 piezas breves (arreglos de arias de diferentes óperas de V. Bellini).

⁴⁷⁵ BMCN C8 04.

⁴⁷⁶ BMCN C9 07.

⁴⁷⁷ BMCN C10 05; C11 12-13; C11 16-17; C11 20; C12 13-14; C14 13-14; C14 37.

⁴⁷⁸ Se han incluido en este apartado, los bajos de algunas obras incompletas de los que resulta difícil saber la agrupación a la que corresponden: BMCN C11 08(6); C13 12(9); C14 48(8) y partes sueltas: C14 02(4);

El desglose por instrumentos y por formas empleadas de cada una de las formaciones ofrece una idea más clara. Este procedimiento se llevará a cabo en cada una de las formaciones instrumentales.

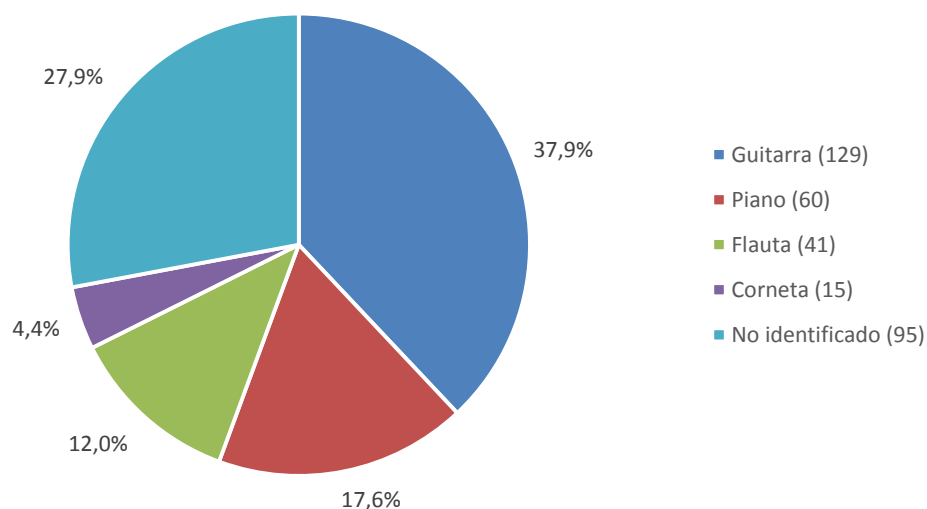
El análisis detallado de una selección del repertorio de cada uno de los instrumentos lo veremos en el epígrafe correspondiente (VII.3. *Casos particulares de estudio...*), con especial atención al repertorio de guitarra del que el fondo conserva una amplia colección, con el fin de ahondar en aspectos estilísticos.

Obras “a solo” (sin bajo)

Las obras con un instrumento solo constituyen el volumen más elevado, 340 piezas en 60 asientos. Como se puede apreciar en el gráfico 4, la presencia de composiciones para guitarra destaca sobre los demás instrumentos. La existencia de un elevado volumen de obras de las que no se ha podido constatar el instrumento al que se encuentran dirigidas deriva del hecho de que en este periodo, como ya se ha mencionado anteriormente, se está viviendo un proceso de exploración de nuevos recursos, fundamentalmente de la guitarra. Como consecuencia, no es extraño encontrar una escritura típicamente melódica que bien podría ser para violín o flauta, en cuyo encabezado aparece dirigido a la guitarra, o fandangos escritos para flauta o violín. Por lo que, dado que aventurarnos a asignar un instrumento u otro a una composición puede llevarnos a error, se ha decidido salvo en circunstancias en las que aparece de forma clara, no atribuir un instrumento si no se especifica en la fuente.

C14 03(8); y fragmentos C14 64(1). Se ha diferenciado entre “fragmento” y obra “incompleta”, designando como “fragmento”, las obras inacabadas; mientras que el término “incompleta” identifica las obras de las que solo se conservan una o algunas partichelas. La razón de hacerlo así es que en ocasiones se conservan partichelas dispersas en otros fondos que permiten completar la obra.

Gráfico 4. Obras “a solo” (sin bajo) por Instrumentos



Es necesario precisar que las obras a solo se corresponden en su mayoría con pequeñas composiciones, podríamos decir, de carácter lúdico/pedagógico, algunas de ellas recogidas en pequeños cuadernos. Todas ellas se encuentran manuscritas excepto un pequeño conjunto de arreglos vocales para guitarra, que se encuentran en partitura impresa, como veremos. De todo este conjunto, solo doce obras tienen atribución, de las que hablaremos en su momento, el resto son anónimas.

Como puede verse en el gráfico siguiente (5), entre las formas empleadas, la danza constituye el repertorio más representado, fundamentalmente de origen europeo valeses, minuetos y contradanzas, también rigodones, alemandas, un *passpied*⁴⁷⁹ y una gavota⁴⁸⁰ tanto para guitarra, como para flauta, violín o piano (casi de forma simbólica). No obstante, las danzas de carácter popular encuentran su representación en el fandango y las seguidillas boleras⁴⁸¹, tanto para guitarra (*Fandango de Sevilla*⁴⁸²), como para flauta⁴⁸³, y violín⁴⁸⁴; así como la jota y la gaita gallega para piano⁴⁸⁵.

⁴⁷⁹ BMCN C13 04 (f.30v).

⁴⁸⁰ BMCN C13 08 (f.24v).

⁴⁸¹ BMCN C11 18 y BMCN C14 07.

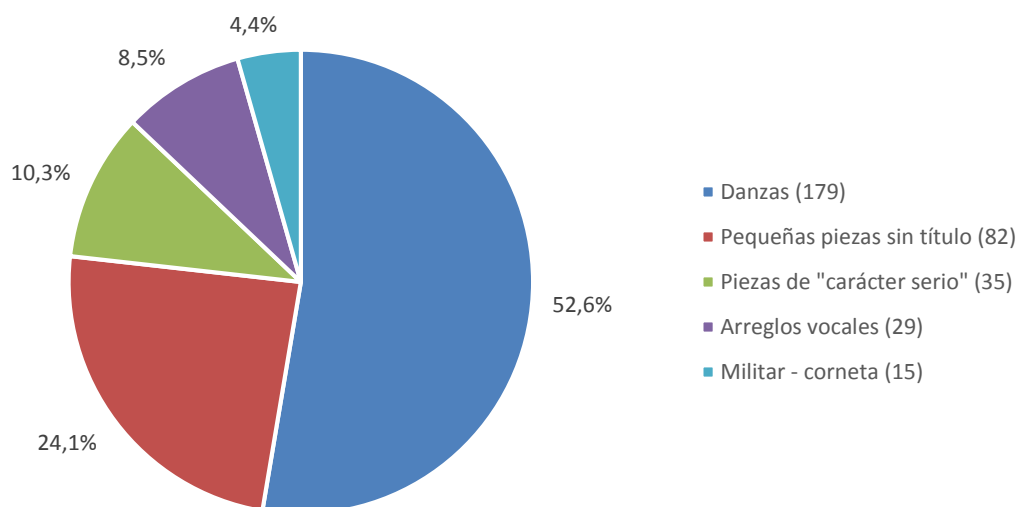
⁴⁸² BMCN C11 11.

⁴⁸³ BMCN C13 11.

⁴⁸⁴ BMCN C1 01 (f.30r).

⁴⁸⁵ BMCN C13 06, junto con una tanda de rigodones y un arreglo de la “*Sinfonía en la ópera de Los Fígaros* del M[aes]tro Mercadante”: tiempo de fandango; tiempo de *volero*; tiempo de tirana; Pata de Cebra.

Gráfico 5. Obras "a solo" sin bajo por géneros



Cabría destacar unas pocas obras con atribución, todas ellas para guitarra⁴⁸⁶:

1. *Minuet Flautado para guitarra* de François de Fossa (1775-1849)⁴⁸⁷.
2. *Boleras con sus Pasacalles*⁴⁸⁸ y *Obra 2ª en tres movimientos*⁴⁸⁹, ambas de José Avellana (siglo XVIII).
3. Un minueto de Federico Moretti (1765-1838)⁴⁹⁰.

La presencia de mazurcas para piano y alguna muñeira para interpretar con flauta⁴⁹¹ estarían ya en el límite de esta primera etapa cronológica.

En el grupo de pequeñas piezas sin título, se puede distinguir cierto carácter dancístico, a pesar de no encontrarse identificadas como tal.

⁴⁸⁶ Las obras para guitarra se analizan en el capítulo VII.3.3. *La guitarra de cámara*.

⁴⁸⁷ BMCN C11 10.

⁴⁸⁸ BMCN C14 07.

⁴⁸⁹ BMCN C11 19. En La mayor: minuet-andantino / contradanza-andantino / rondo vivo.

⁴⁹⁰ BMCN C13 07. A este minueto le siguen otros que podrían ser también de Moretti, pero al no estar identificados no podemos asegurarlo.

⁴⁹¹ Aunque en la partitura no se identifica el instrumento, tanto la escritura como la existencia de un cuaderno de estudio de flauta (BMCN C17 12) en el que se recogen otras muñeiras, nos anima a pensar que la partitura está escrita para dicho instrumento.

Tienen su presencia, aunque de forma minoritaria, las composiciones que podríamos calificar “de carácter serio”, como son: sonatas (para guitarra)⁴⁹², allegros, rondós, andantes y dos temas con variaciones⁴⁹³ y un capricho⁴⁹⁴.

En este conjunto también encontramos algunas atribuciones:

1. *Gran sinfonía Teatral* de Ferdinando Carulli (1770-1841) [Ouverture, op. 6[a], ii, la mayor]⁴⁹⁵.
2. *El Britano*, allegro, anónimo arreglado por el sr. Castillejo⁴⁹⁶, tanto para piano (en do mayor)⁴⁹⁷ como para guitarra (en re mayor)⁴⁹⁸.
3. *Modulaciones para guitarra de D[o]n R. Parejas*⁴⁹⁹.
4. *Allegro* de Arizpachochaga⁵⁰⁰.
5. *Sonata laudatoria*⁵⁰¹ [Sonata n.º 2, op.15b], en un único movimiento en do mayor de Fernando Sor.
6. Llama la atención en un cuaderno que contiene sesenta y cinco composiciones entre sonatas y minuetos, un *Paso de guitarra*, escrito en música, de Gaspar Sanz (1640-1710)⁵⁰² que, a pesar de la falta de algunos compases, se corresponde con el *Passo* que aparece en cifra en la página 3, del Libro Tercero de la *Instrucción de música sobre la guitarra española, y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza* del autor, impreso en 1697⁵⁰³.

⁴⁹² BMCN C13 04.

⁴⁹³ BMCN C14 20.

⁴⁹⁴ BMCN C13 08: “Capricho” (f.11v-13v).

⁴⁹⁵ En el catálogo temático del autor, realizado por Mario Torta, el autor precisa que esta obertura fue publicada con el título “Sinfonia Brillante e facile per Chitarra a solo composta e dedicata al dilettante Signor Ferdinando Ceccopieri”, sin número de opus pocos años antes de la edición que se hizo del conjunto de tres oberturas (de las que la presente es la ii) en “París : A la Typographie de la Syrene Chez Carli et C.ie M.d de Musique Livres Italiens et Cordes de Naples Péristyle du Théâtre Favart côte de la Rue Mariveaux”. TORTA, 1993.

⁴⁹⁶ La obra contiene en la portada el siguiente texto que identifica al compositor: [...] *El Signor Castillejo, Primer Violín, / segunda Guitarra, tercer Clarinete, quarta Flauta y Primer / Organista de Cirbón*. BMCN C12 05.

⁴⁹⁷ BMCN C12 05.

⁴⁹⁸ BMCN C12 06.

⁴⁹⁹ Compositor del que no se ha hallado ninguna información. BMCN C13 08 (f.17r-20r).

⁵⁰⁰ BMCN C13 07 (f.1v-2r).

⁵⁰¹ BMCN C C29 03.

⁵⁰² BMCN C13 04 (f.3r).

⁵⁰³ SANZ, 1674-1697. Se conserva en el fondo un ejemplar del método de Gaspar Sanz en la sign: BMCN C C29 05, ligeramente deteriorado.

7. En este mismo cuaderno se conserva la última composición con atribución, de las obras *a solo* de carácter “serio”, un Rondó de Ignace Pleyel (1757-1831), arreglado para guitarra⁵⁰⁴.

Tres asientos del catálogo recogen 29 arreglos de obras vocales, dos de ellos manuscritos:

1. *Variaciones de la ópera la Cenerentola* [G. Rossini (1792-1868)]⁵⁰⁵ y *Cavatina* [“Regnava nel silenzio”] de la ópera *Lucia de Lammermoor* de Gaetano Donizetti (1797-1848), ambos arreglos anónimos⁵⁰⁶ para guitarra.
2. *Selections of Beauties for the Flute*, n.º 7 y n.º 9, recoge 27 pequeñas composiciones que forman parte de una colección del compositor Charles Nicholson (1795-1837), editada en Londres por J. Fentum⁵⁰⁷.
3. Aunque, en rigor, no se trata de una obra vocal, pero sí forma parte de ella, incluiré aquí la *Sinfonía de la ópera de los Fígaros* de Mercadante,⁵⁰⁸ arreglada para piano.

Por último, como música militar se conservan los “Toques de corneta”, copia manuscrita de la partitura que se incluye en el *Tratado de Táctica para la infantería ligera publicado por orden de la regencia de las Españas*, impreso en Cádiz en 1814⁵⁰⁹.

Obras “a solo” con bajo

Las obras a solo con bajo constituyen una parte importante del fondo no solo por el volumen (96 obras en 27 asientos) sino por la variedad y la información que nos ofrece en relación al periodo en cuestión (gráfico 6). Todas ellas atribuidas a compositores tanto españoles como extranjeros.

La guitarra vuelve a ser el instrumento con mayor número de obras, seguido del violonchelo. Tanto el violín como la flauta tienen prácticamente la misma representación.

⁵⁰⁴ BMCN C13 04 (f.44r).

⁵⁰⁵ BMCN C12 03. Estrenada en el Teatro Valle de Roma el 25 de enero de 1817 y el 23 de abril de 1822 en el Teatro del Príncipe de Madrid, cf. CARMENA Y MILLÁN, 2002: 61.

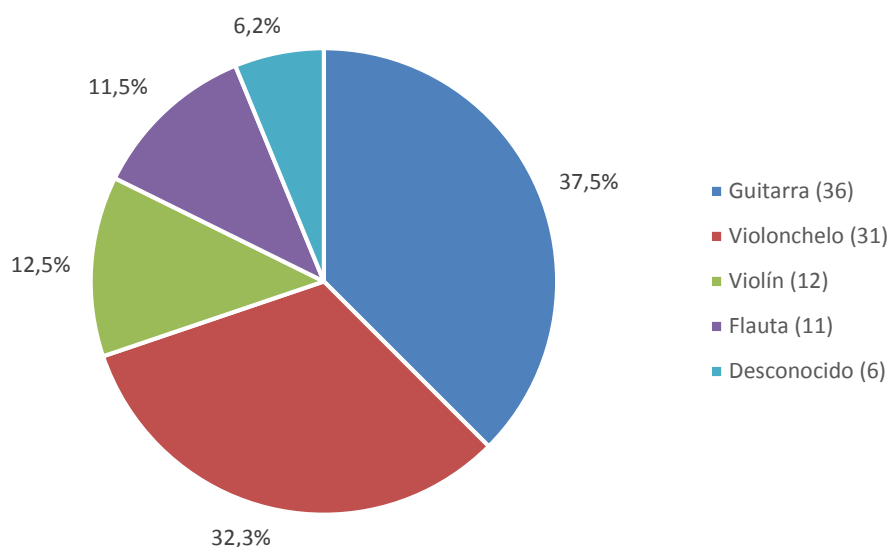
⁵⁰⁶ BMCN C C29 01. Estrenada en el Teatro de San Carlos en Nápoles el 26 de septiembre de 1835 y el 2 de agosto de 1837 en el Teatro de la Cruz de Madrid, cf. CARMENA Y MILLÁN, 2002: 86. Ambas óperas tendrían abundantes reposiciones desde la fecha del estreno madrileño.

⁵⁰⁷ BMCN C9 06A-B.

⁵⁰⁸ BMCN C13 06 (f.4v-8v). Representada el 26 de enero de 1835 en el Teatro del Príncipe de Madrid, cf. CARMENA Y MILLÁN, 2002: 81.

⁵⁰⁹ Accesible en BNE: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000085086&page=1> (p.27 y [105]).

Gráfico 6. Obras “a solo” con bajo por Instrumentos



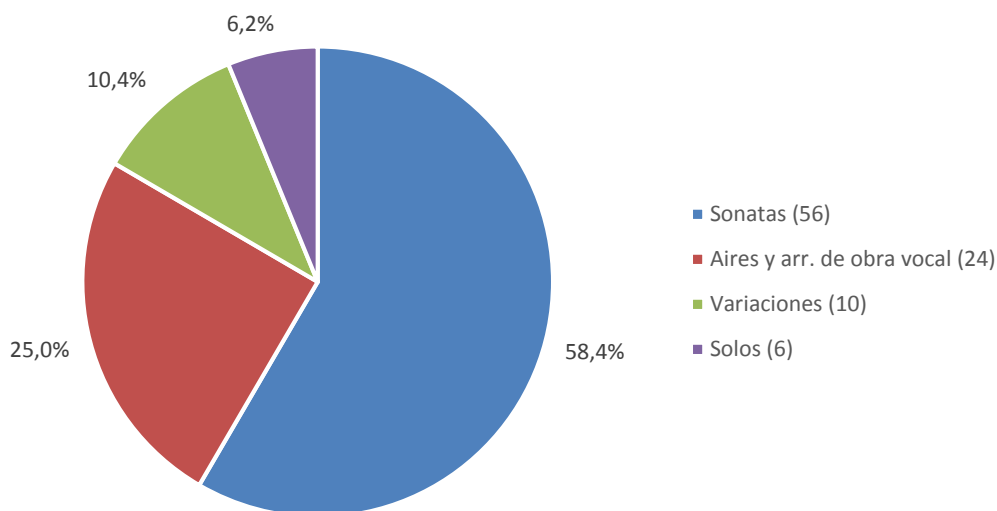
Se ha incluido en el gráfico el término “desconocido” para hacer referencia a una obra de Pleyel de la que solo se conserva la parte del bajo, *Bajo a los 6 solos*⁵¹⁰ por lo que ignoramos el instrumento al que pudiera estar dirigido.

En cuanto a los géneros, la sonata es la forma más empleada en las composiciones *a solo* con bajo⁵¹¹, sin embargo existe una pequeña representación de arreglos de obras vocales, y aires y variaciones.

⁵¹⁰ BMCN C9 08 (6). No hemos hallado los *Solos* a los que se hace alusión en la partitura, en el catálogo temático del autor (BENTON, 1977).

⁵¹¹ En el proceso de emancipación de la música instrumental la sonata sería la gran protagonista. La sonata para violín con continuo gestada en Italia a mediados del siglo XVII, llegará a España gracias a los músicos italianos que desarrollaron su actividad en España y pronto sería adoptada por otros instrumentos como la flauta, el oboe, el violonchelo incluso la guitarra. Para más información acerca del origen de la sonata para instrumento a solo con bajo y la sonata en trío consúltese la síntesis de Miguel Ángel Marín en MÁXIMO LEZA, 2014: 291-307.

Gráfico 7. Obras “a solo” con bajo por géneros



En cuanto a las sonatas se conservan para violín el primer libro de una colección de seis, de Joseph Bologne Saint-George (1745-1799)⁵¹², en dos movimientos cuyo segundo movimiento en los tres casos, es un aria con variaciones. Se trata de una obra póstuma del autor, en edición de Pleyel. Entre las sonatas para flauta encontramos unas de las composiciones más interesantes del fondo puesto que constituyen fuentes únicas del compositor Luis Misón⁵¹³ que trataremos en un epígrafe aparte. El repertorio para violonchelo representa una importante colección dentro del fondo. Se conservan las sonatas para violonchelo y bajo (14) de los autores Valentino Nicolai (1775-1798?), Jean Baptiste Sébastien Bréval (1753-1823)⁵¹⁴ y Giovanni Battista Cirri (1724-1808), las dos primeras manuscritas y esta última impresa, editada en Londres por Weckler, datada hacia 1775, por lo tanto se encuentra entre las obras más tempranas del fondo⁵¹⁵. Los *Solos* de Pleyel, aunque se han contabilizado de forma individual es muy posible que tuvieran forma sonata, tal como sucede con los de Cirri. Por último, las sonatas para guitarra con bajo suponen el repertorio más importante. Solo cinco de ellas están atribuidas a autores como Juan de Arizpachoga (siglos XVIII-XIX), Isidro Laporta (1750-1808) y Fernando

⁵¹² BMCN C9 15 (3).

⁵¹³ BMCN C5 08-10 (3).

⁵¹⁴ BMCN C9 09 A-D (4); BMCN C9 10 A-D (4). Otras fuentes de las sonatas de ambos compositores han sido halladas en una misma colección en US-Wc M233.A2 B (case).

⁵¹⁵ BMCN C9 12 (6). Con copias conservadas en F-Pn; GB-Lbl y I-Bc (RISM, sign: A/I C 2528).

Ferandiere (ca.1791-ca.1816)⁵¹⁶, las demás se encuentran en dos cuadernos con una amplia colección de obras para guitarra⁵¹⁷.

Entre los aires se conservan para violonchelo y bajo también de Jean Baptiste Bréval los números 1 y 3 de una colección de doce números editados por el propio autor que posteriormente fueron editados por Imbault, ambas ediciones grabadas por Richomme⁵¹⁸. Las dos composiciones realizadas tomando como base una obra vocal son, en ambos casos, variaciones para flauta. Una de ellas, firmadas por Hennig⁵¹⁹, sobre seis temas del singspiele *Das DonauWeibchen (Las Damas del Danubio)* de Ferdinand Kauer⁵²⁰ (1751-1831), editadas por Böhme⁵²¹. La otra, también para flauta pero con acompañamiento de pianoforte⁵²², son las variaciones sobre *God Save the King*, de Louis François Droüet (1792-1873)⁵²³, editada en Londres por Monzani and Hill entre 1813 y 1819.

Por último, las variaciones sobre un tema (no vocal) para flauta con acompañamiento de pianoforte de J.F. Taubert (1750 -1801?),⁵²⁴ cuyos únicos datos (sobre el autor) los aporta Fétis⁵²⁵; y las variaciones para violín que se encuentran recogidas en un volumen encuadernado⁵²⁶ con composiciones de Francesco Vaccari y Felipe Libón junto a las que se conservan las *Diferencias del Marqués de la Ensanada* [sic] y las folías con 37 variaciones, que posiblemente se encuentren entre las obras más tempranas del fondo, que se tratarán en el epígrafe dedicado al violín.

⁵¹⁶ BMCN C5 15-17 (3) y BMCN C11 15 A-B (2).

⁵¹⁷ BMCN C13 04 (28) y C13 08 (3).

⁵¹⁸ BMCN C9 13 A-B (17).

⁵¹⁹ Es muy posible que el autor se corresponda con Charles Hennig o C. Hennig o Karl Henning, compositor del que se han hallado en RISM otros arreglos sobre temas de ópera, para dúo de violín y flauta, algunos de ellos manuscritos; también para flauta *a solo* y para flauta, acompañado de bajo y violín.

⁵²⁰ Compuesta en 1798, esta obra supondría el reconocimiento del compositor austriaco, siendo representada hasta en cien ocasiones, a lo largo de cuarenta años en el Leopoldstadt de Viena. La buena acogida que tuvo esta obra daría lugar al origen de su primera secuela de la mano de Goethe con el título *Die Saalnixe* siendo representada en Weimar y mencionada en su novela *Die Wahlverwandschaften (Las afinidades electivas)*, 1809)⁵²⁰. Posteriormente podemos encontrar otra referencia a la obra en la primera velada de *Der Goldne Topf (El Puchero de Oro)*, 1814 y 1819) de E.T.A. Hoffmann. Fue muy representada en otros países, incluso Escandinavia, cf. Branscombe, "Kauer, Ferdinand", en *TNGD*, 2001.

⁵²¹ BMCN C5 12 (6).

⁵²² Aunque en rigor no pertenecerían a esta categoría, dado que el documento se encuentra incompleto y solo disponemos de la parte de flauta, desconocemos la función real del pianoforte, por lo que hemos decidido incluirlo entre las obras a solo con el soporte de un bajo.

⁵²³ BMCN C6 11.

⁵²⁴ BMCN C11 06.

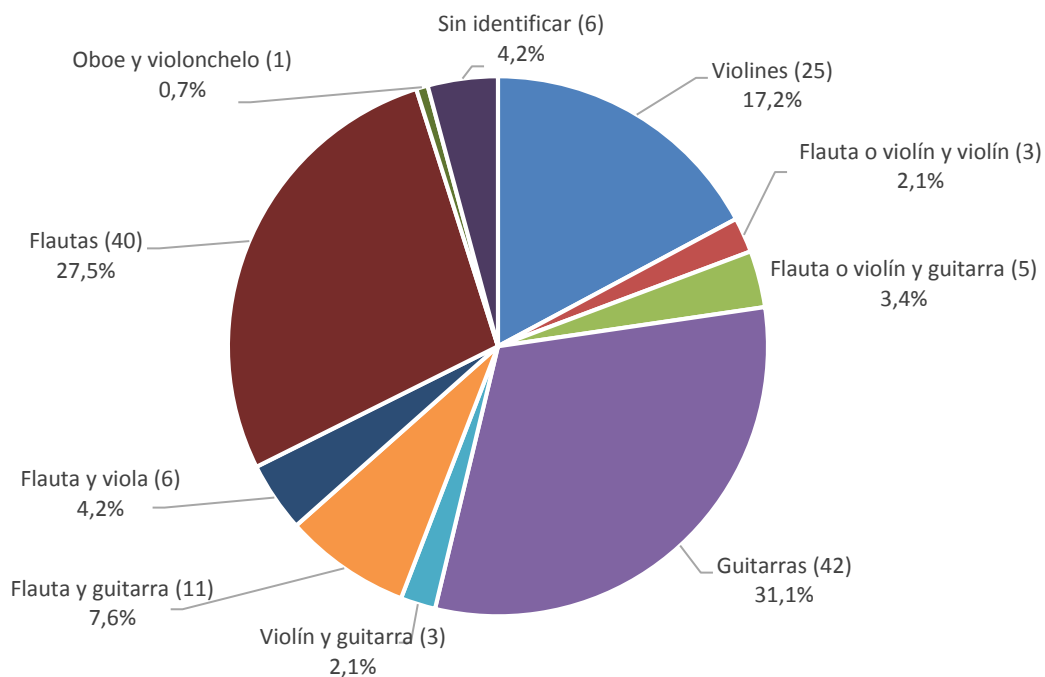
⁵²⁵ Véase epígrafe VII.1.1. *Música instrumental: repertorio y compositores*.

⁵²⁶ BMCN C1 01.

Dúos

142 dúos recogidos en 44 asientos conforman el 18,2% del repertorio de esta primera etapa cronológica.

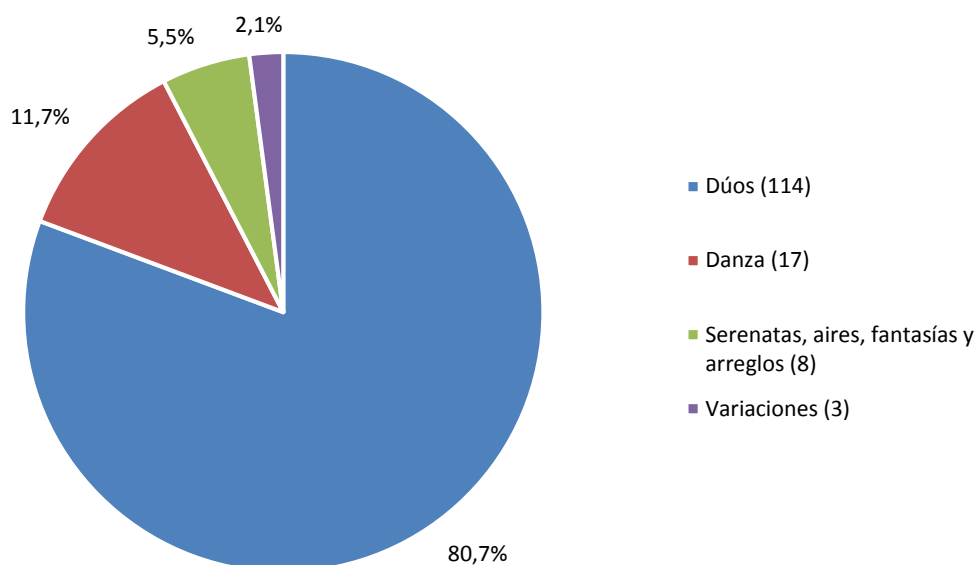
Gráfico 8. Obras en dúo por formación instrumental



Es particularmente notable la diversidad de combinaciones entre la guitarra, la flauta, el violín y el violonchelo que conforman el repertorio, entre las que cabría destacar una única obra para oboe y violonchelo.

Podríamos, sin embargo, desglosar el repertorio de los dúos en diferentes grupos en base a su denominación en el título, es decir, aquellos que se identifican como tal, “Dúos de...” y aquellos en los se especifica el género, como danzas, serenatas, aires, variaciones...

Gráfico 9. Obras en dúo por géneros



Como “Dúo de...” se conservan para:

1. Flautas: de François Devienne⁵²⁷, Ignace Pleyel⁵²⁸, Antoine Hugot (1761-1803)⁵²⁹ y Franz Anton Hoffmeister (1754-1812)⁵³⁰.
2. Violines: de Giovanni Felice Mosel (1754-ca.1812), Nicola Mestrino (1748-1789), Jean Jacques-Grasset (1769-1839)⁵³¹, Ignace Pleyel⁵³², Joseph Gravrand (1770-1847)⁵³³.
3. Flauta o violín y violín de Ignace Pleyel (1757-1831)⁵³⁴.
4. Flauta y viola de François Devienne (1759-1803)⁵³⁵.
5. Violín y guitarra de Fernando Ferandiere⁵³⁶.

⁵²⁷ BMCN C6 02 (3) (incompleto).

⁵²⁸ BMCN C6 12 (3); BMCN C7 03 (3); BMCN C11 14 (3) (incompleto); BMCN C13 01 (6).

⁵²⁹ BMCN C7 01 (6).

⁵³⁰ BMCN C7 02 (3).

⁵³¹ Los tres autores en volumen encuadernado BMCN C1 03 (6-3-6).

⁵³² BMCN C5 02 (6).

⁵³³ BMCN C7 05 (3).

⁵³⁴ BMCN C5 01 (3).

⁵³⁵ BMCN C7 04 (6).

⁵³⁶ BMCN C5 06 (3).

6. Guitarras: de Pierre Porro (1750-1831)⁵³⁷, J.B. Lintant⁵³⁸, Isidro Laporta⁵³⁹, Fernando Ferandiere⁵⁴⁰, Zapata⁵⁴¹ y Manuel Ferau⁵⁴². Otros anónimos⁵⁴³.
7. Flauta y guitarra: de Mauro Giuliani (1781-1828)⁵⁴⁴, Louis-Jean Jacques *Printemps* (1800-1837)⁵⁴⁵, Ignace Pleyel⁵⁴⁶ y Federico Moretti (1765-1838)⁵⁴⁷.
8. Otros tres dúos sin identificar los instrumentos⁵⁴⁸.

Del grupo de dúos en cuyo título se identifica el género: serenatas, fantasías, variaciones, aires... encontramos para:

1. Flautas:
 - i. *Valses para dos flautas*, anónimo⁵⁴⁹.
 - ii. *Sinfonía a dos flautas de la ópera de «Los dos ciegos»*⁵⁵⁰ traducción de *Les deux aveugles de Toléde*, letra de M. Marsollier y música de E. N. Méhul⁵⁵¹.
2. Violines: *Thema de Polaca para dos violines con variaciones*, de Josef Dobal⁵⁵².

⁵³⁷ BMCN C5 03 (6); BMCN C5 04 (4).

⁵³⁸ BMCN C5 05 (3).

⁵³⁹ BMCN C5 13 (1); BMCN C5 20 (2) (incompleto); BMCN C9 14 (1) (junto con otros cinco dúos de otros autores); BMCN C13 04 (2) (f.44v-46r – el mismo que el dúo 1º en BMCN C5 20; f.47v-48r – el mismo que BMCN C14 52); BMCN C14 52 (1).

⁵⁴⁰ BMCN C5 07 (5); BMCN C5 19 (3) (incompleto).

⁵⁴¹ BMCN C9 14 (1) (junto con otros cinco dúos de otros autores).

⁵⁴² BMCN C13 08 (f.8v-10r)(1).

⁵⁴³ BMCN C9 14 (4), BMCN C13 04 (1); C13 08 (8).

⁵⁴⁴ BMCN C6 14 (1) (incompleto); BMCN C7 06 (1) (incompleto).

⁵⁴⁵ BMCN C7 08 (3) (incompleto).

⁵⁴⁶ BMCN C11 01 (1).

⁵⁴⁷ BMCN C11 09 (1).

⁵⁴⁸ BMCN C13 05 (3).

⁵⁴⁹ BMCN C5 18 (12) (incompleto).

⁵⁵⁰ BMCN C9 05.

⁵⁵¹ Representada en París en 1806, el *DM* anunciaría el 24/11/1810, la ópera cómica *Les Deux Aveugles de Toléde* 1806, con libro de M. Marsollier y música de Étienne Nicolás Méhul, traducida al español: "En el [Teatro] Del Príncipe, a las 7 de la noche, se ejecutará la ópera nueva traducida del francés, en un acto, titulada *Los dos Ciegos*, música de Mr. Mehul, y la comedia en un acto titulada *El Zeloso por fuerza*". Dicha obra sería la base sobre la que Moinaux Y Offenbach realizarían su adaptación *Les Deux Aveugles* estrenada en 1855 en París con gran éxito. Sería adaptada por Olona y Barbieri y estrenada el 25 de octubre del 1855 en el Teatro del Circo, unos meses después del estreno de París. La obertura de la ópera de Méhul fue bastantes veces interpretada en los conciertos madrileños de la época y de todo el siglo XIX, cf. PEDROSA, 2014 y COTARELO Y MORI, 2009: 342 y 671.

⁵⁵² BMCN C1 01.

3. Guitarras: *Minue de las quejas*, anónimo⁵⁵³.
4. Flauta o violín y guitarra:
 - i. *Grande Sérénade pour Guitare et Flûte ou violon. Oeuvre 82 y Sérénade pour Guitare et Flûte ou violon. Oeuvre 127* de Mauro Giuliani (1781-1828)⁵⁵⁴.
 - ii. *Pot-Pourri ou Choix d'airs Romances & Marches, Arranges Pour la Guitare avec Accompagnement de Flûte ou Violon N.º 1* de Leonhard von Call (1767-1815)⁵⁵⁵.
5. Flauta y guitarra:
 - i. *Variaciones para Flauta y Guitarra, oeuvre 2* de F. Gaude (1782-1835)⁵⁵⁶.
 - ii. *Souvenir D'Orient Fantaisie Brillante pour Guitarre et flûte. Oeuv: 12* de Onorato Costa (ca.1818-ca.1832)⁵⁵⁷.
 - iii. *Variations pour Flûte et Guitarre. Oeuvre 4* de Anton Bernhard Fürstenau (1792-1852)⁵⁵⁸.
 - iv. *Acompañamiento de guitarra a la flauta en la Fantaisie sur des motifs de la Famille Suisse* de D[on] [Mariano] A[lonso] y C[astillo]⁵⁵⁹.
6. Oboe y violonchelo, *Aria de oboe e violoncello con variaciones* de Pablo Vidal⁵⁶⁰.
7. Piezas breves para instrumentos que no queda especificado en la partitura: *Minue, Alemanda, Polaca*, anónimos⁵⁶¹.

⁵⁵³ BMCN C14 32 (incompleto).

⁵⁵⁴ BMCN C6 13 (1); BMCN C6 15 (1).

⁵⁵⁵ BMCN C6 08 (3).

⁵⁵⁶ BMCN C6 07.

⁵⁵⁷ BMCN C6 09.

⁵⁵⁸ BMCN C6 10.

⁵⁵⁹ BMCN C12 12, cf. epígrafe VII.3.3. *La guitarra de cámara*, el apartado *Los dúos de flauta y guitarra...*

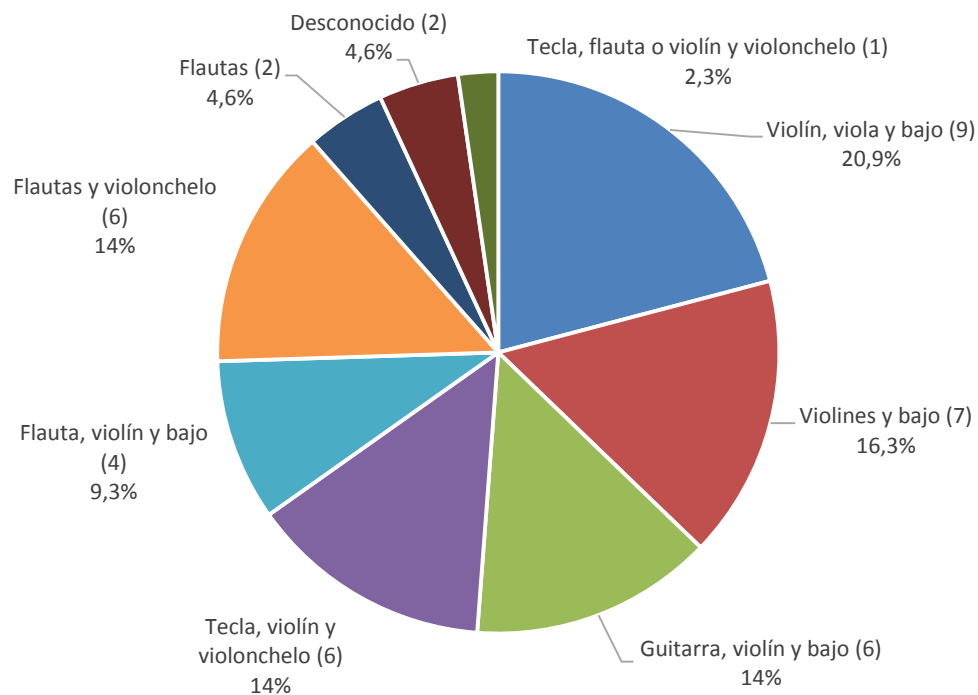
⁵⁶⁰ BMCN C5 11.

⁵⁶¹ BMCN C14 17 (3).

Tríos

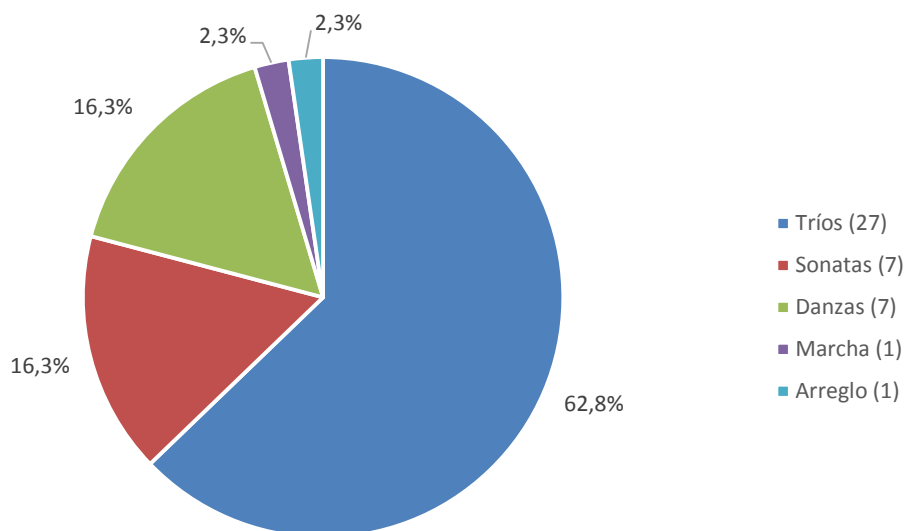
Se conservan 43 tríos en 17 asientos. Al igual que en el apartado de dúos, las formaciones instrumentales son variadas:

Gráfico 10. Obras en trío por formación instrumental



De la misma manera, se ha realizado una subdivisión, en este caso, entre aquellos cuya denominación es “Trío de...” y aquellas en las que el género forma parte del título.

Gráfico 11. Obras en trío por géneros



Como “Trío de...” se conservan para:

1. Flautas, anónimo⁵⁶².
2. Flauta, violín, violonchelo (bajo) de Luis Misón⁵⁶³ y Tomás Garcín⁵⁶⁴.
3. Flautas y violonchelo de Johann Georg Mezger (1746-1793)⁵⁶⁵.
4. Guitarra, violín, bajo de Fernando Ferandiere⁵⁶⁶.
5. Violines y bajo de Ignace Pleyel⁵⁶⁷.
6. Violín, viola y bajo de Wolfgang Amadeus Mozart⁵⁶⁸ e Ignace Pleyel⁵⁶⁹.

Entre las sonatas se conservan siete para tecla, violín y violonchelo:

1. *Tre Sonate per il Clavicembalo o Forte-piano con un Violino e Violoncello, opera 57*, de Haydn, editada por Artaria hacia 1790⁵⁷⁰.
2. *Trois Sonatas pour piano avec Acompagnement de Violon et Violoncelle, N.º 87*, de Haydn editada por Pleyel en 1803⁵⁷¹.
3. *Bajo a la sonata* [para piano forte o clave, flauta o violín y violonchelo, B 431, arr.] de Pleyel⁵⁷².

Se conservan seis *Minues* en trío para violines y bajo⁵⁷³, una marcha y un vals para trío, de pequeña extensión, anónimas, en las que no se identifican los instrumentos,⁵⁷⁴ y un arreglo para guitarra, violín y bajo, anónimo, en edición manuscrita, del aria “Ein Mädchen oder Weibchen”, de la *Flauta Mágica* de W. A. Mozart⁵⁷⁵.

⁵⁶² BMCN C11 22 (2).

⁵⁶³ BMCN C8 05 (3).

⁵⁶⁴ BMCN C7 07 (1).

⁵⁶⁵ BMCN C8 02 (6).

⁵⁶⁶ BMCN C8 03 (3); BMCN C11 21 (2); BMCN C13 04 (f.46v-47r+48v-49r/f.49-incompleto), mismo que BMCN C11 21 (trío 1º); BMCN C13 08 (f.13v-15v), mismo que BMCN C11 21 (trío 2º). Ambos, en distinta tonalidad.

⁵⁶⁷ BMCN C8 06 (1).

⁵⁶⁸ BMCN C8 07 (3).

⁵⁶⁹ BMCN C8 08 (6).

⁵⁷⁰ BMCN C6 05 (3).

⁵⁷¹ BMCN C6 04 (3).

⁵⁷² BMCN C13 09 (1). La obra completa sin el bajo se encuentra en la sign: BMCN C13 04 (f.39r-43v).

⁵⁷³ BMCN C14 15 (6).

⁵⁷⁴ BMCN C14 30 (2).

⁵⁷⁵ BMCN C8 01 (1).

Cuartetos

100 cuartetos en 21 asientos:

1. Cuerda de Ignace Pleyel⁵⁷⁶ y Joseph Haydn⁵⁷⁷.
2. Flauta y cuerda de Ignace Pleyel⁵⁷⁸, François Devienne (1759-1803)⁵⁷⁹; Bernardo Porta⁵⁸⁰, Georg Abraham Schneider (1770-1839)⁵⁸¹, Giuseppe María Cambini (1746-1825)⁵⁸², Franz Anton Hoffmeister (1754-1812)⁵⁸³.
3. Flauta o violín, violín, viola, bajo de Wolfgang Amadeus Mozart⁵⁸⁴ e Ignace Pleyel⁵⁸⁵.
4. Clarinete, violín, viola y violonchelo de Wenceslao Pichl (1741-1805)⁵⁸⁶.
5. Guitarra, violín, viola, bajo de Fernando Ferandiere⁵⁸⁷.

Se conserva además, el arreglo para cuarteto de flauta y cuerdas de las óperas: *Opéras Italiens arranges en quatuors pour Flute, Violon, Alto el Basse: Norma, Il Pirata y La Straniera* de Vincenzo Bellini (1801-1835), editado en París, por Schonenberger, en torno al año 1837⁵⁸⁸, que contiene 34 (es importante precisar que son piezas breves) de los 100 cuartetos que se han contabilizado en el fondo.

Un quinteto y un concierto

El Quinteto, K.174 de W.A. Mozart, editado en Lisboa por la Casa Waltmann y adquirido en Madrid en el almacén de casa de Churrucilla⁵⁸⁹; y el *Concierto 3 pour une Flutte principale avec accompagnement de Violons, Alto Basse et Cors* de Charles [Carl Philipp

⁵⁷⁶ BMCN C1 02 (6); BMCN C2 01 (3); BMCN C2 07 (1).

⁵⁷⁷ BMCN C1 02 (2); BMCN C2 06 (1); BMCN C4 04 (1).

⁵⁷⁸ BMCN C2 03 (6); BMCN C4 02 (6).

⁵⁷⁹ BMCN C2 05 (6); BMCN C3 01 (3); BMCN C4 01 (3).

⁵⁸⁰ BMCN C3 04 (3).

⁵⁸¹ BMCN C3 05 (3).

⁵⁸² BMCN C4 03 (6).

⁵⁸³ BMCN C4 05 (3).

⁵⁸⁴ BMCN C2 04 (1).

⁵⁸⁵ BMCN C2 08 (1).

⁵⁸⁶ BMCN C3 03 (3).

⁵⁸⁷ BMCN C2 02 (8).

⁵⁸⁸ BMCN C3 02, A-C (34)(incompleto). *Il Pirata*, se estrenaría en la Scala de Milán el 27 de octubre de 1827 y tendría su primera representación en España el 9 de mayo de 1830 en el Teatro de la Cruz, cf. NAVARRO LALANDA, 2013: 212.

⁵⁸⁹ BMCN C8 04. Este quinteto aparece anunciado en el *DM* por la casa de Sancha el 23 de mayo de 1791, junto con un numeroso conjunto de obras de cámara importadas desde Alemania, cf. ACKER, 2007: n.º 589.

o Karl] Stamitz, 1745-1801⁵⁹⁰, editado en París por De la Chevardiere, este último fuente única, completan el repertorio camerístico del fondo.

Conjuntos instrumentales amplios

Se conservan 11 obras con una plantilla amplia, todos ellos manuscritos, y en partichelas, excepto uno (3.v de la relación “Otras agrupaciones de cámara...” de la página siguiente) que conforman el 1,4% de esta primera etapa.

En este apartado se han incluido:

1. Oberturas/sinfonías (4) *Obertura con Violines, Oboes, Trompas, Viola y Bajo* de Joseph Haydn (arreglo de la Sinfonía H.I, n.º 39 en sol menor)⁵⁹¹; *Obertura con Violines, Viola, Clarinetes, Trompas, y Bajo* de Gioachino Rossini (1792-1868)⁵⁹² que, al final de cada parte, contiene el *Vals del Barbero de Sevilla*; *Sinfonía con Violines, Oboes, Viola y Baxo* (arreglos de la sinfonía, op. 12 en Re mayor) de Adalbert Gyrowetz (1763-1850)⁵⁹³ y la *Sinfonía Armónica concertante "Nell' opera del presso" a due violini, due oboetti, due corni, fagotto, alto, timpani, e Basso*, traducción de *Le prisonnier ou La ressemblance* (1798) de Domenique della Maria⁵⁹⁴.
2. Dos conjuntos anónimos:
 - i. Para trompa 1ª, trompa 2ª, violín 1º, violín 2º y violón⁵⁹⁵.

⁵⁹⁰ BMCN C9 07.

⁵⁹¹ BMCN C11 12.

⁵⁹² BMCN C11 13.

⁵⁹³ BMCN C11 16.

⁵⁹⁴ BMCN C12 13. Existen al menos tres obras con el mismo título: *El preso*, pero diferentes, que al ser contemporáneas han planteado algunos problemas de atribución. Por un lado, se encuentra el monólogo atribuido a Manuel García, cuyo libreto parece que fue escrito por Manuel Bravo, cf. HERRERA NAVARRO, 1992: 57 que sería estrenado en el Teatro de los Caños el 1 de enero de 1806, cf. ANDIOC y COULON, 2008: 831; por otro, *El preso*, opereta también de Manuel García, estrenada en el Teatro de los Caños el 10 de abril de 1803, cf. COTARELO Y MORI, 2009: 218-219; ANDIOC y COULON, 2008: 831; PEÑA Y GOÑI, 2004: 73; y finalmente la obra a la que corresponde la sinfonía conservada en el fondo, *El preso ó el parecido*, ópera en un acto, traducción de *Le prisonnier ou La ressemblance* (1798) de Alexandre-Vincent Duval (1767-1842) por Eugenio de Tapia (LAFARGA, 1997: 281) y del compositor Domenique della Maria, que sería representada en el Teatro del Príncipe el 1 de octubre de 1800 (HERRERA NAVARRO, 1992: 435; ANDIOC y COULON, 2008: 831) con los arreglos de Pablo del Moral y Bernardo Gil (recibos 16 y 10 oct. respectivamente en Barbieri: 14057²), cf. ANDIOC y COULON, 2008: 948. Se puede consultar en Gallica la partitura digitalizada (BNF.fr, 27-05-2013: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9067479w/f5.image>).

⁵⁹⁵ BMCN C14 14.

- ii. Para flauta, oboe 1º, oboe 2º, fagot 1º, fagot 2º, trompa 1ª, trompa 2ª, violín 1º principal, violín 1º *ripieno*, violín 2º principal, violín 2º *ripieno*, viola 1ª, viola 2ª, violonchelo y bajo⁵⁹⁶.
- 3. Otras agrupaciones de cámara, anónimas, de diferentes danzas (excepto la última):
 - i. Seguidillas Bolerías con acompañamiento de flauta, violines y bajo⁵⁹⁷.
 - ii. Bolerías para flauta obligada, flauta 2ª, violín 1º, violín 2º, corno 1º, corno 2º y bajo⁵⁹⁸.
 - iii. *Padedu*⁵⁹⁹ *del Caballo* para flauta 1º, flauta 2º, clarinete 1º, clarinete 2º, corno 1º, corno 2º, fagot 1º y 2º, violín 1º, violín 2º, viola 1ª y 2ª, bajo 1º y bajo 2º⁶⁰⁰.
 - iv. Vals para violín 1º, violín 2º, clarinete 1º, clarinete 2º y bajo⁶⁰¹.
 - v. Partitura (sin partichelas) de una obra anónima, incompleta, para trompa, oboe (2), violín (2) y viola⁶⁰².

Otros

Entre las partituras de difícil clasificación se encuentra *Guitarra en los 6 Rondos del Sr. Pleyel*, (quizá pudiera tratarse de un dúo), arreglada por D. A[ntonio] P[érez] E[nríquez]⁶⁰³.

Compositores

En torno a un 44% de las obras instrumentales (347 de 792) se encuentran atribuidas a un autor⁶⁰⁴. A lo largo de la descripción de este primer periodo cronológico se han ido citando el nombre de algunos de los compositores presentes en el fondo. En este epígrafe los analizaremos con más detalle. Para obtener una visión más clara del conjunto se ha elaborado la siguiente tabla:

⁵⁹⁶ BMCN C10 05.

⁵⁹⁷ BMCN C11 17.

⁵⁹⁸ BMCN C11 20.

⁵⁹⁹ Proviene del francés *pas de deux* (paso a dos).

⁶⁰⁰ BMCN C12 14.

⁶⁰¹ BMCN C14 13.

⁶⁰² BMCN C14 36.

⁶⁰³ BMCN C11 08(6). Véase epígrafe siguiente (*compositores*).

⁶⁰⁴ Un amplio porcentaje del 56% restante se corresponde con piezas breves.

Tabla 1. Relación de compositores de música instrumental de la 1ª etapa cronológica

Compositores	Procedencia/actividad**	Repertorio*									
		Solo	S. c/bj.	Dño	Trio	Crt.	Qnt.	Cto	Conj.	Total Ob.	Instr. P.
Alonso y Castillo, Mariano (D.A. y C.)	España			1v						1v	Gtr.
Arizpacochaga, Juan, siglos XVIII-XIX	España	1	1							2	Gtr.
Avellana, José, siglo XVIII	España	1								2	Gtr.
Bellini, Vincenzo, 1801-1835, arr.	Italia					3v(34)				34v	
Bréval, Jean Baptiste Sébastien, 1753-1823	Francia		6[v](21)							21[v]	Vch.
Call, Leonhard von, 1767-1815	Austria			1v(3)						3v	Gtr. y Fl. o Vl.
Cambini, Giuseppe Maria, 1746-1825	Italia					1(6)				6	Fl.
Carulli, Ferdinando, 1770-1841	Italia	1								1	Gtr.
Castillejo	España	1								1	P.
Ciri, Giovanni Battista, 1724-1808	Italia		1(6)							6	Vch.
Costa, Onorato, ca.1818-ca.1832	Austria**			1						1	Gtr.
Della Maria, Dominique, 1769-1800	Francia								1v	1v	
Devienne, François, <i>el joven</i> , 1759-1803	Francia			2(9)		3(12)				21	Fl.
Dobal, Josef	¿?			1						1	Vl.
Droüet, Louis François Philippe, 1792-1873	Francia		1v							1v	Fl. y Pf.
Ferandiere, Fernando, ca.1740-ca.1816	España		2	3(11)	1(3)	1(8)				24	Gtr./Vl.
Feráu, Manuel, siglos XVIII-XIX	España			1						1	Gtr.
Fossa, François de, 1775-1849	Francia	1								1	Gtr.
Fürstenau, Caspar, 1772-1819	Alemania			1						1	Fl. y Gtr.
Garcín, Tomás, siglos XVIII-XIX	Francia				1					1	Fl.
Gaude, Theodor, 1782-1835	Alemania			1						1	Fl. y Gtr.
Giuliani, Mauro, 1781-1829	Italia			4						4	Gtr. y Fl. o Vl.
Grasset, Jean Jacques, 1769-1839	Francia			1(6)						6	Vl.
Gravrand, Joseph (Jainé), 1770-1847	Francia			1(3)						3	Vl.
Gyrowetz, Adalbert, 1763-1850	Austria** (R. Checa - Bohemia)								1	1	
Haydn, Joseph, 1732-1809	Austria				2(6)	3(4)			1	11	
Hennig, ?, siglos XVIII-XIX	¿?		1v(6)							6v	Fl.
Hoffmeister, Franz Anton, 1754-1812	Austria			1(3)		1(3)				6	Fl.
Hugot, Antoine, 1761-1803	Francia			1(6)						6	Fl.
Laporta, Isidro, 1750-1808	España		2	4(5)						7	Gtr.
Libon (Livon), Felipe 1775-1838	España		1(6)							6	Vl.
Lintant, Jean Baptiste, 1759-1830	Francia			1(3)						3	Gtr.

VII. Análisis y descripción de la primera etapa cronológica (ca.1770-ca.1840):
Repertorio, compositores, fuentes

Compositores	Procedencia/actividad**	Solo	S. c/bj.	Dúo	Trío	Crt.	Qnt.	Cto	Conj.	Total Ob.	Instr. P.
Mestrimo, Nicola, 1748-1789	Italia			1(3)						3	VI.
Mezger, Johann Georg, 1746-1793	Alemania				1(6)					6	Fl. y Vch.
Misón, Luis de, ca.1720-1766	España		3		1(3)					6	Fl.
Moretti, Federico, 1765-1838	España**	1(+)		1						2	Gtr./Fl.
Mosel, Giovanni Felice (Felix), 1754-cal 812	Italia			1(6)						6	VI.
Mozart, Wolfgang Amadeus, 1756-1791	Austria				2[1v](4)	1	1			6[v]	
Nicholson, Charles, 1795-1837	Inglaterra	2v(27)								27v	Fl.
Nicolai, Valentino, 1775-1798?	¿? Activo Inglaterra y Francia		4							4	Vch.
Parejas, R.	España?	1								1	Gtr.
Pichl, Wenzel, 1741-1805 (Pichl, Václav)	Austria** (R. Checa - Bohemia)					1(3)				3	Cl.
Pleyel, Ignace, 1757-1831	Austria	1	1(6)	7(25)	3(8)	6(23)				63	
Porro, Pierre Jean, 1750-1831	Francia			2(10)						10	Gtr.
Porta, Bernardo, 1758-1829	Italia					1(3)				3	Fl.
Printemps, Louis-Jean Jacques, 1800-1837	Francia			1(3)						3	Fl. y Gtr.
Rossini, Gioacchino, 1792-1868	Italia								1	1	
Saint-George, Joseph Bologne, 1745-1799	Francia		1(3)							3	VI.
Sanz, Gaspar, 1640-1710	España	1								1	Gtr.
Schneider, Georg Abraham, 1770-1839	Alemania					1(3)				3	Fl.
Sor, Fernando, 1778-1839	España	1								1	Gtr.
Stamitz, Carl, 1745-1801	Alemania							1		1	Fl.
Taubert, J.F., 1750-1801?	Alemania		1							1	Fl. y P.
Vaccari, Francesco, 1773-1832?	España**		1							1	VI.
Vidal, Pablo, m. 1807	España			1						1	Ob. y Vch.
Zapata, siglos XVIII-XIX	España			1						1	Gtr.

Abreviaturas: S. c/bajo (solo con bajo); Crt. (cuarteto); Qnt (quinteto); Cto (concierto); Conj. (Conjunto instrumental); Total ob. (total obras); Instr. P. (Instrumento principal)

Gtr. (guitarra); Vch. (violonchelo); Fl. (flauta); VI. (violín); P. (piano); Pf. (pianoforte); Cl. (clarinete); Ob. (obo)

* Los valores detallan el nº de asientos en el catálogo, mostrando entre paréntesis el número total de obras. La "v" hace referencia a las composiciones que provienen de una obra vocal. Si aparece entre corchetes es que sólo designa a una parte del conjunto conservado.

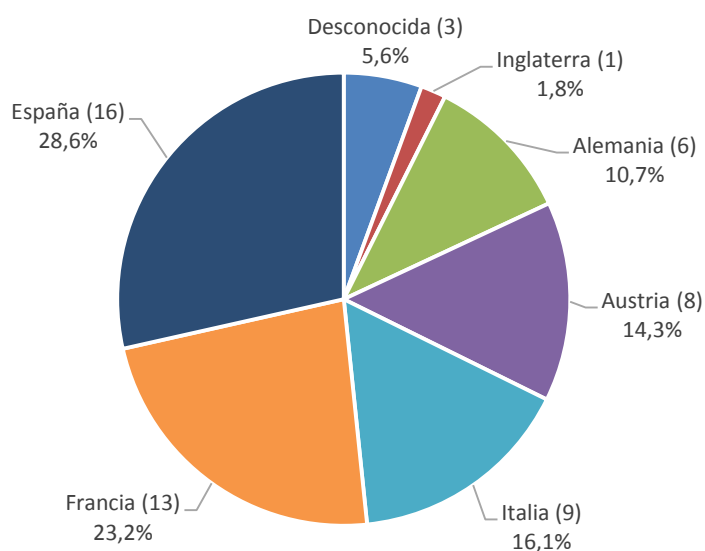
** Los compositores que proceden de la República Checa se han incluido en Austria por pertenecer parte de esta región al Imperio durante el periodo en cuestión. En el caso de Costa, aunque se desconoce su procedencia, se sabe que desarrolló su actividad en Austria (JEFFERY, 2003a). Lo mismo sucede en el caso de Vaccari y Moretti quienes, aunque de procedencia italiana, desarrollaron gran parte de su actividad en España, perteneciendo a esta etapa las obras contenidas en el fondo. En el caso de Moretti el signo (+) hace alusión a otras obras de dudosa atribución (cf. epígrafe VII.3.2. La guitarra de cámara en el fondo Navascués)

Los compositores en negrita son aquellos de los que se conservan copias únicas, hasta la fecha.

En la tabla se detallan los compositores (correspondientes a la primera etapa cronológica), destacando tres rasgos: en primer lugar, la nacionalidad; en segundo lugar, el tipo de repertorio y el total de obras de cada autor, y por último, debido a la clara preferencia por determinados instrumentos que se observa en el conjunto, se detalla la relación autor/instrumento que, por lo general, se corresponde con la actividad que desarrollaría dicho compositor. Los casos en los que no destaca ningún instrumento sobre otro se muestra la casilla en blanco como es el caso de Haydn y Pleyel entre otros⁶⁰⁵.

El cruce de estos datos trasladados a un gráfico ofrece una visión más clara del conjunto.

Gráfico 12. Representación de países en función del n.º de autores

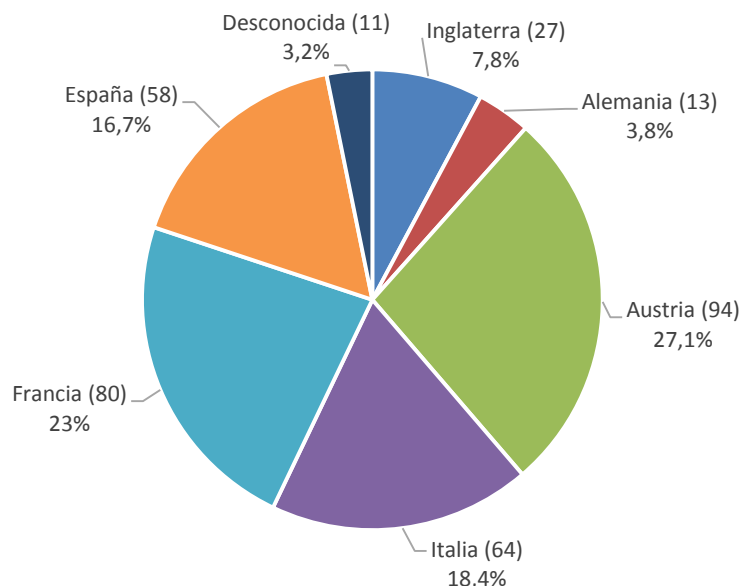


La representación de autores de origen español, o que desarrollaron su actividad en España, es superior al número de compositores originarios de cada uno de los diferentes países europeos representados: Alemania, Austria, Francia, Italia e Inglaterra (aunque inferior en relación al total de autores en su conjunto).

⁶⁰⁵ Dado que algunos de los autores son poco conocidos, se irán aportando en notas a pie algunos datos de los mismos traídos de fuentes bibliográficas u otros documentos con el fin de aportar información de interés que den una respuesta a la presencia de estos compositores en un fondo de aficionado como es el que nos ocupa. Para aquellos autores cuyas obras presentes en el fondo han sido consideradas fuentes únicas, se remitirá al epígrafe correspondiente que se tratará en el epígrafe VII.3. *Casos particulares de estudio...*

Si analizamos la representación de las distintas nacionalidades en función del total de obras conservadas por autores, el panorama varía:

Gráfico 13. Representación de países en función del n.º de obras



Austria, Francia e Italia se convierten ahora en los países más representados en cuanto a las obras conservadas por autor. Una mirada detenida al conjunto muestra que la razón de este cambio no se debe tanto a un mayor número de “acciones de compra” como a que, en general, las obras conservadas de los compositores europeos se encuentran en colecciones de entre 3 y 6 obras agrupadas en un número de opus, algo que no es tan habitual entre las obras conservadas de compositores españoles, excepto en el caso de F. Ferandiere o Misón y en última instancia Libón, un compositor que tendría trascendencia internacional.

En cualquier caso, podríamos destacar a tres compositores sobre los demás, con más de 20 obras. En primer lugar Pleyel, de origen austriaco pero residente en París, es el compositor con el mayor número de obras y con un repertorio variado, algo que no sorprende en absoluto. Pleyel representaría una de esas personalidades prolíficas aglutinando en su persona todas las vertientes del negocio filarmónico: construcción de pianos, composición, edición, y difusión musical desde su salón de conciertos, que le permitiría acceder a todos los rincones hasta llegar a convertirse en uno de los compositores preferidos por los aficionados de toda Europa de finales del siglo XVIII. Él

mismo arreglaría sus propias obras para diferentes instrumentos posiblemente para adaptarlas a las habilidades de los aficionados. No obstante, podemos encontrar sus obras arregladas o facilitadas por otros compositores y profesores como Lachnith⁶⁰⁶, quien publica una selección de cuartetos originalmente concebidos para cuerda, arreglados para flauta, violín, viola y violonchelo; y D. A.[ntonio] P.[érez] E.[nriquez], profesor de música cuyos trabajos serían anunciados en el *Diario de Madrid*,⁶⁰⁷ del que se conserva en partitura manuscrita la *Guitarra en los 6 rondoes de Pleyel*⁶⁰⁸. Entre los autores más representados del fondo, se encuentran junto a Pleyel: F. Devienne, de origen francés, con repertorio para flauta, y F. Ferandiere, con repertorio para guitarra, cuya presencia nos da idea del interés que suscitó el compositor español, cuando menos, en el entorno de la familia.

Otras presencias notables obedecen, en los casos de V. Bellini y C. Nicholson, al arreglo de pequeñas composiciones procedentes de obra vocal agrupadas en tres y dos colecciones respectivamente, y en el de J. B. S. Breval a un conjunto de 17 pequeñas composiciones que proceden igualmente de obra vocal (canciones) arregladas para violonchelo en dos colecciones; mientras que las obras restantes del compositor son 4 sonatas para el mismo instrumento con acompañamiento de bajo.

Del resto de autores se conservan entre 1 y 11 composiciones, lo que a mi juicio parece indicar que el interés por el repertorio estaba más relacionado con el éxito de determinadas piezas, y no tanto con la predilección por un determinado compositor, salvo las excepciones mencionadas.

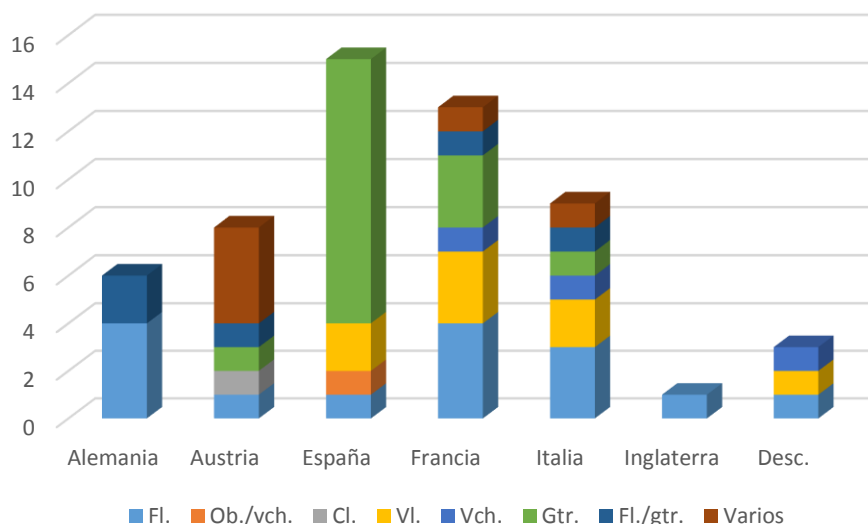
Por último, la relación entre determinados instrumentos que adquieren un papel protagonista y las diferentes nacionalidades arroja también datos muy interesantes (gráfico 14):

⁶⁰⁶ BMCN C4 02. Posiblemente se corresponda con Louis- Wenceslas Lachnith, natural de Praga. Los únicos datos biográficos del compositor son los aportados por Fétis, quien da noticias de su obra compositiva tanto en el teatro como en música instrumental (en su mayoría editada por Sieber, otras inéditas). Fétis hace alusión un arreglo de Lachnith para piano, violín y violonchelo de ocho cuartetos de Pleyel (cf. FÉTIS, 1863: V, 155-56), pero no hace mención a este arreglo para cuarteto con flauta (editado por Sieber).

⁶⁰⁷ Cf. epígrafe VII.3.3. *La guitarra de cámara*, el apartado *Los arreglos para guitarra...*

⁶⁰⁸ BMCN C11 08.

Gráfico 14. Instrumentos por nacionalidades



Entre los autores de procedencia española destacan los compositores/guitarristas⁶⁰⁹, algunos de ellos músicos de reconocido prestigio como G. Sanz, F. Moretti (de procedencia italiana pero que desarrollaría parte de su actividad en España), F. Ferandiere y F. Sor, pero también otros como Alonso y Castillo u otros conocidos con el término “aficionado” como Arizpacochaga, Avellana, Ferau, Laporta, Parejas y Zapata de cuyas vidas se tienen escasas o ninguna información y cuya producción es prácticamente desconocida, pero que tendrían muy buena acogida por parte de los aficionados⁶¹⁰. Completan el conjunto otros autores de origen español como Luis Misón, con obras para flauta⁶¹¹; Felipe Libón, Francesco Vaccari (de procedencia italiana que, al igual que Moretti, desarrollaría parte de su actividad en España) y Josef Dobal, todos ellos con obras para violín⁶¹², y por último, Pablo Vidal con un *Aria con variaciones para oboe y violonchelo*⁶¹³. Finalmente, Castillejo, un compositor desconocido, posiblemente cercano a la familia.

La guitarra se convertiría en el instrumento preferido de la familia, prueba de ello es la presencia entre los compositores europeos de importantes guitarristas cuyas obras trascendieron los límites de su propio entorno. Aunque cuestiones sobre la guitarra se

⁶⁰⁹ Véase tabla 1, (p.160-1).

⁶¹⁰ La obra para guitarra y sus compositores se tratará en el epígrafe VII.3.3. *La guitarra de cámara*.

⁶¹¹ Cf. epígrafe VII.3.2. *El repertorio para/con flauta travesera*.

⁶¹² Cf. epígrafe VII.3.1. *El repertorio para/con violín*.

⁶¹³ Cf. epígrafe VII.3.4. *El repertorio de violonchelo*.

tratarán en un capítulo aparte, es importante destacar la influencia que en este periodo ejercería el violín en la exploración de las posibilidades técnicas de ésta, hecho sobre el que ya han llamado la atención algunos investigadores⁶¹⁴. Esto se verá reflejado en la proliferación de violinistas/guitarristas como lo fuera F. Ferandiere, entre otros. Sin embargo, tanto las modas musicales como la versatilidad de la guitarra haría que compositores, cuyos orígenes estuvieron vinculados a otros instrumentos de cuerda, “migraran”, en palabras de Barceló⁶¹⁵, a la guitarra, dejando un importante repertorio a comienzos del siglo XIX, tal es el caso de los italianos F. Carulli⁶¹⁶ (violonchelista) y M. Giuliani⁶¹⁷ (violonchelista y violinista). En el caso de Giuliani, las obras conservadas en el fondo están dirigidas a conjunto de flauta y guitarra, en este sentido, quisiera resaltar también la presencia en el fondo de flautistas/guitarristas procedentes de otros países europeos, de cuyas vidas se tiene muy poca información, como los alemanes: C. Fürstenau y T. Gaude; el austriaco, L. Von Call y el francés L.-J. J. Printemps⁶¹⁸.

Sin duda, Francia es, junto con España, la nación con mayor número de guitarristas presentes en el fondo entre los que encontramos a P. J. Porro, J. B. Lintant⁶¹⁹ y F. de Fossa⁶²⁰. Por último, Onorato Costa del que, aunque se desconoce su origen, sabemos que desarrollaría su actividad en Austria⁶²¹.

Además de los flautistas mencionados, cuyas obras conservadas en el fondo se encuentran asociadas a la guitarra, encontramos una importante representación de flautistas

⁶¹⁴ Sobre la influencia del violín en la guitarra cf. HECK, 1971; SUÁREZ-PAJARES, 1995 y BARCELÓ, 2010.

⁶¹⁵ *Ibidem*: 53.

⁶¹⁶ Guitarrista virtuoso y compositor italiano. Autor del primer método completo para guitarra clásico-romántica. Gran parte de sus obras serían publicadas en París, Viena, Hamburgo y Milán. Desde 1809 hizo de París su residencia habitual, donde, en palabras de Torta, “he was at the centre of the phenomenon known as *guitaromanie*”, cf. Mario Torta, “Carulli, Ferdinando (M[aria?] Meinrado Francesco Pascale Rosario)”, en *TNGD*, 2001: 5, 212-3.

⁶¹⁷ Guitarrista virtuoso y compositor italiano. Llegó a ser “virtuoso onorario di camera” de la emperatriz María Luisa, segunda esposa de Napoleón, hacia 1814. Volvió a Italia en 1819. En Nápoles fue acogido bajo el patronazgo de la nobleza de la corte del Reino de la dos Sicilias hasta su muerte, cf. Thomas F. Heck, “Giuliani, Mauro (Giuseppe Sergio Pantaleo)”, en *TNGD*, 2001: 9, 910-1.

⁶¹⁸ Más información sobre estos autores en el epígrafe VII.3.3. *La guitarra de cámara*, el apartado *Los dúos de flauta o violín y guitarra de otros autores europeos*.

⁶¹⁹ Sobre estos autores, cf. epígrafe VII.3.3. *La guitarra de cámara*, el apartado *Los dúos de guitarra de músicos españoles y europeos. El repertorio más apreciado por la Casa de Navascués*.

⁶²⁰ Sobre Fossa, cf. epígrafe VII.3.3. *La guitarra de cámara*, el apartado *Obras tempranas de autor...*

⁶²¹ Poco se sabe de este compositor cuya música sería, según Jeffery, publicada en Viena entre 1818 y 1832. Trabajaría bajo el patronazgo de “Madame la Comtesse Catherine de Philippesko” de origen Rumano, tal como aparece en la portada de la obra conservada en el fondo editada por Richault y que aparecería igualmente en la edición de Viena fuente empleada por Jeffery para la edición de esta misma obra, cf. JEFFERY, 2003 (la introducción a la edición puede consultarse en <https://tecla.com>).

procedentes de Alemania, de hecho todos los compositores de origen alemán con obras en el fondo, como puede apreciarse en el gráfico, lo hacen con una obra para flauta en distintas formaciones: J. F. Taubert⁶²² (con variaciones acompañadas de pianoforte); J. G. Mezger⁶²³ (con tríos de dos flautas y violonchelo); G. A. Schneider⁶²⁴ (con cuartetos de flauta con cuerda) y C. Stamitz⁶²⁵ (con un concierto). También otros compositores como, F. A. Hoffmeister⁶²⁶, de origen austriaco (con cuartetos de flauta y cuerda y en dúo); y el francés: T. Garcín⁶²⁷ (con un trío de flauta, violín y violonchelo), F. Devienne⁶²⁸, ya mencionado (con cuartetos de flauta y cuerda y dúos), A. Hugot⁶²⁹ (con dúos), y L. F. P. Droüet⁶³⁰ (con unas variaciones con acompañamiento de pianoforte); y de origen italiano

⁶²² La única referencia sobre este autor es aportada por Fétis. Tauber o Taubert (J.-F.), fue flautista y compositor. Realizaría sus estudios musicales bajo la dirección de Goetze en Dresde. Esrtuvo al servicio del príncipe de Bernbourg. Solo se conservan una pocas obras de este compositor: Conciertos para flauta, n.ºs 1 y 2, editados por Peters; y Variaciones con orquesta, op. 2, 3, 4, editados por Heckel, cf. FÉTIS, 1860: VIII, 189.

⁶²³ Existen dos compositores con el mismo apellido, Franz (pianista) del que han sido halladas algunas obras en el Fondo Borbone (cf. BERTRAN, LOMBARDÍA, ORTEGA, 2015) y Johann Georg, a quien corresponde la obra conservada en el fondo Navascués, del que no se han hallado datos biográficos salvo la noticia de su origen alemán a través de VIAF. RISM recoge un total de 23 fuentes de este compositor entre la que se encuentra la obra conservada (cf. BMCN C8 02).

⁶²⁴ Perteneció a la orquesta de corte del príncipe Heinrich de Prussia en Rheinsberg, donde compuso y publicó obras tanto para orquesta como para cámara. En 1803 pasaría a la Orquesta Real de Berlín. En Berlín, fue director de la *Königliche Schauspiele* (1820) y la *Royal Prussian Kapellmeister* (1825). En 1818 fundó la, *Musikalische Übungsakademie zur Bildung der Liebhaber*, cf. William J. Rogan, "Schneider, Georg Abraham", en *TNGD*, 2001: 22, 555.

⁶²⁵ Cf. epígrafe VII.3.2. *El repertorio para/con flauta travesera*.

⁶²⁶ Editor y compositor cuya actividad se desarrollaría principalmente en Viena. Como editor publicaría obras de destacados compositores como Clementi, Pleyel, Süßmayr, Beethoven, Haydn y particularmente Mozart (de quien sería amigo a quien le dedicaría el Cuarteto "Hoffmeister", K499). Como compositor fue muy prolífico y sus obras fueron muy populares fuera de Viena y editadas en Amsterdam, Londres, París y Venecia. Quizá cabría destacar en su producción su repertorio para flauta con 25 conciertos; 12 quintetos y 46 cuartetos con flauta (estos últimos en 12 juegos) y 125 dúos de flautas en 32 juegos publicados tanto en Viena como en Londres, París...), cf. Alexander Weinmann, "Hoffmeister, Franz Anton", en *TNGD*, 2001: 11, 598-600.

⁶²⁷ Cf. epígrafe VII.3.2. *El repertorio para/con flauta travesera*.

⁶²⁸ Flautista, fagotista, compositor y profesor. Publicó un famoso método para flauta de una llave en 1794 en el que incluía dúos de una dificultad elemental e intermedia con la articulación propia de finales del siglo XVIII. Devienne contribuyó al crecimiento del nivel del repertorio de instrumentos de viento en la Francia de finales del siglo XVIII, cf. William Montgomery, "Devienne, François", en *TNGD*, 2001: 7, 266-8.

⁶²⁹ Cf. epígrafe VII.3.2. *El repertorio para/con flauta travesera*.

⁶³⁰ Intérprete de flauta de gran éxito en Francia. Tras la restauración de Luis XVIII, Rey de Francia y Navarra (1814) sería nombrado primera flauta de la Capilla Real. En 1817 visitaría Inglaterra, donde causó sensación rivalizando durante un tiempo con Nicholson. Desde 1819, viajaría por toda Europa, obteniendo un gran reconocimiento por parte del público, cf. Philip Bate/Fiona Clampin, "Drouet, Louis (-François-Philippe)", en *TNGD*, 2001: 7, 599.

pero ambos activos en Francia: G. M. Cambini⁶³¹ y B. Porta⁶³² (ambos con cuartetos de flauta y cuerda). Por último, de origen inglés: C. Nicholson⁶³³ (con flauta sola). De procedencia desconocida: Hennig⁶³⁴ (con unas variaciones para flauta y bajo de un tema de ópera).

Tanto Italia como Francia ofrecen una importante representación de compositores violinistas como: G. F. Mosel⁶³⁵ y N. Mestrino⁶³⁶, J. J. Grasset⁶³⁷, J. B. Saint-George⁶³⁸ y J. Gravrand⁶³⁹; y violonchelistas, todos ellos con sonatas con bajo, como J. B. Breval⁶⁴⁰

⁶³¹ Violinista y compositor. Conocido como “the *galant* Parisian composer *par excellence* – facile, charming, brilliant and very occasionally novel”. Publicó sendos métodos para violín (1795) y para flauta travesera (1799). Sus cuartetos y sinfonías concertantes serían particularmente valorados por sus contemporáneos hasta los años 90 en que su fama comenzó a decrecer entre la crítica. Después de 1810 no se tienen más noticias del compositor. Es considerado el impulsor del cuarteto de cuerda en Francia, cf. Chappell White/Jean Gribenski/Amzie D. Parcell, “Cambini, Giuseppe Maria (Gioacchino)”, en *TNGD*, 2001: 4, 858-61.

⁶³² Compositor y director italiano activo en Francia. Alumno de Magrini. Su composición se centra fundamentalmente en el drama escénico estando una gran parte de su música instrumental dirigida a principiantes, cf. Paulette Letailleur/David Charlton, “Porta, Bernardo”, en *TNGD*, 2001: 20, 177.

⁶³³ Flautista virtuoso muy popular en Inglaterra por su estilo de bravura y el gran sonido que confería a la flauta gracias a un novedoso diseño organológico del instrumento que comercializó a través de fabricantes como Clementi & Co., Astor, y Potter, cf. Philip Bate/Christina Bashford, “Nicholson, Charles”, en *TNGD*, 2001: 17, 868; y en <http://www.standingstones.com/irflute2.html> (cuyos datos han sido tomados de John Solum, *The Early Flute*, Oxford University Press, 1992, p. 65).

⁶³⁴ Véase nota 519.

⁶³⁵ Mosel, violinista y compositor italiano. Estudió violín con su padre (alumno de Tartini) y completó sus estudios con Pietro Nardini. Fue músico en la gran orquesta ducal, hasta el año 1793 en el que paso a ser su director, cf. Sergio Martinotti, “Mosel, Giovanni Felice”, en *TNGD*, 2001: 17, 176-7.

⁶³⁶ Mestrino, violinista y compositor italiano de la corte del príncipe Esterházy, bajo la dirección de Haydn entre el 1780-85, cf. Schwarz/White, “Mestrino, Nicolò”, en *TNGD*, 2001: 16, 507-8.

⁶³⁷ Grasset, violinista y compositor francés. Sus conciertos con la orquesta de la nueva Sociedad de Artistas de París en el Teatro Louvois, del que sería director desde 1798 le valieron el reconocimiento del público: “The audience is pleased to pay tribute to the intelligence with which Citizen Grasset conducts the orchestra, which itself is made up of the most skilful artists to be found in Paris” (*Courrier des spectacles*, 29 March 1798), cf. Charlton/Audéon, “Grasset, Jean Jacques”, en *TNGD*, 2001: 10, 302-3.

⁶³⁸ Saint-George, compositor y violinista francés, cf. Gabriel Banat, “Saint-Georges [Saint-George], Joseph Bologne, Chevalier de”, en *TNGD*, 2001: 22, 100-2.

⁶³⁹ No se han hallado datos biográficos del autor salvo las fechas de nacimiento y muerte (VIAF). En RISM aparecen 18 entradas de dúos de violines y tríos de violines y bajo del autor.

⁶⁴⁰ Compositor y chelista. Estudió con Jean-Baptiste Cupis y posiblemente recibió clases de Bertau. Fue miembro desde 1776 de la *Société Académique des Enfants d’Apollon*. El conjunto de su obra sería escrita entre 1775 y 1805. Fue valorado como uno de los mejores compositores para los aficionados por sus contemporáneos, no obstante, sería eclipsado por J. L. Duport y J. B. Janson, en parte por su técnica que sería percibida como anticuada y obsoleta. Después de publicar su *Traité du violoncelle* op.42 (1804), que no sería bien recibido, no volvió a publicar ningún trabajo, cf. Brook/Vlano/Walden, “Bréval, Jean-Baptiste Sébastien”, en *TNGD*, 2001: 4, 332-3.

y G.B. Cirri⁶⁴¹. De procedencia desconocida, pero activo en Inglaterra y Francia: V. Nicolai⁶⁴².

La presencia de un solo conjunto para clarinete (tres cuartetos para clarinete, violín, viola y violonchelo) es del compositor y violinista checo W. Pichl, que desarrollaría su actividad primero en Praga y luego entre Italia y Viena⁶⁴³.

Por último, los compositores cuyas obras conforman un repertorio variado proceden fundamentalmente de Austria: Haydn, Mozart, Pleyel y Gyrowetz. Aunque se conservan dos oberturas, una de Rossini y otra de Della María⁶⁴⁴.

VII.1.2. Música vocal: repertorio y compositores

Se conserva un pequeño conjunto de piezas vocales (45 composiciones en 26 asientos) que conforman el 5,2% del repertorio de esta primera etapa (tabla 2)⁶⁴⁵.

⁶⁴¹ Compositor y chelista italiano. Pudo haber estudiado con el Padre Martini. Desde 1758 fue miembro de la *Accademia Filarmonica*, de Bolonia. Viajó por París y Londres. Participó en los conciertos Bach-Abel. Las dedicatorias de sus publicaciones testimonian su patronazgo por la nobleza y la aristocracia Inglesa, cf. Edwards/Walden, "Cirri, Giovanni Battista", en *TNGD*, 2001: 5, 867-8.

⁶⁴² Compositor y pianista. Fue violinista con J. C. Bach y Abel en la orquesta de cámara de la princesa Charlotte. Sus composiciones aparecerían en Londres hacia 1776 y desde 1782 su obra sería reimpresa en París. Algunas de sus obras fueron muy populares siendo reimpresas en EEUU, Europa y Dublín, cf. Kidd, "Nicolai [Nicolay], Valentino [Valentin]", en *TNGD*, 2001: 17, 875.

⁶⁴³ Compositor y violinista checo, fue contratado por Dittersdorf como violinista y director asociado para la orquesta privada del obispo Adam Patachich, en Rumanía. Bajo la recomendación de la emperatriz María Teresa llegó a ser el director de música y de cámara del archiduque Ferdinando d'Este. en Milán. Gyrowetz menciona en su autobiografía que Pichl era apreciado como uno de los más destacados compositores europeos de su tiempo. estuvo en contacto con el padre Martini, Cherubini....Sus composiciones fueron interpretadas para Esterházy por Haydn con quien habría tenido algún contacto, cf. Poštolka, "Pichl [Pichel], Václav [Venceslaus; Wenzel]", en *TNGD*, 2001: 19, 717-8.

⁶⁴⁴ Compositor francés de origen italiano, dedicado especialmente al drama escénico, su primer destino sería Italia donde estudió con Nicola Sala y Paisiello donde estrenaría algunas de sus obras. En 1797 se asentaría en París donde haría amistad con Alexandre Duval, quien le proporcionaría el libreto *Le Prisonnier*, de cuya obertura se conserva en el fondo una copia manuscrita, que sería su primer y gran éxito en el género de la *opéra-comique*, siendo representada hasta 150 veces en la *Opéra-Comique* entre 1798 y 1814, y varios de sus aires se publicarían de forma independiente, cf. Patrick Taïeb, "Della-Maria, (Pierre-Antoine-)Dominique", en *TNGD*, 2001: 17, 172.

⁶⁴⁵ Con el fin de obtener una visión más clara del conjunto conservado se ha elaborado una tabla en la que se han incluido todas las piezas vocales, al margen de que se encuentren íntegras o no (podemos deducir que, aunque algunas de ellas no se conserven completas debieron estarlo en algún momento), dado que el objetivo que se persigue es mostrar el tipo de repertorio que era interpretado por la familia, señalando en su caso las que se encuentran incompletas: con el texto (frag.). Debo llamar la atención sobre un dato que podría parecer un error. El número de obras conservadas son 45 aunque en la tabla aparezcan numeradas hasta el 43. Esto es porque el n.º 10 contiene 3 canciones y por tanto los gráficos se elaborarán sobre la base de 45 obras. No quisiera dejar de mencionar la existencia de un Kyrie con la sign.: C13 02 cuyo papel se encuentra cortado voluntariamente en la esquina superior derecha que no se ha incluido por tratarse de la única pieza vocal de música religiosa.

Tabla 2. Repertorio vocal de la 1ª etapa cronológica

Nº	Forma	Acomp.	Género	País	Título	Compositor	Sign.
1	1v	sin acomp.	Seguidilla	España	<i>Prépárense la tumba</i>	Sor, F.?, 1778-1839	BMCN C14 46
2	Aria (1v)	vch. o fgt.	<i>D. gíocoso</i>	Italia	[Astuta in amore] "Non ne voglio saper niente"	Foravanti, V., 1764-1837	BMCN C12 09
3	Aria (1v)	sin mus./sin acomp.	<i>D. gíocoso</i>	Italia	[Villanella rapita] "Nel lasciarti idolo amato" [XIX]	Bianchi, F., 1752-1810	BMCN C14 22
4	Aria (S)	p.?	Concierto	Italia	<i>Una vaga giovanetta</i>	Anónimo	BMCN C14 27
5	Canción	sin acomp.	Concierto	España	<i>La ausencia</i> (frag.)	Moretti, F., 1765-1838	BMCN C13 08 (f.26r)
6	Canción (S)	p.(c)letra	<i>Opéra-comique</i>	Francia	[Richard Cœur-de-Lion] "Pienso con él de noche hablar" ("Je crains de lui parler la nuit")	Grétry, A.-E.-M., 1741-1813	BMCN C12 01
7	Canción (S)	p.(c)letra	<i>Opéra-féerie</i>	Francia	[Cendrillon] "Soy modesta" ("Je suis modeste")	Isouard, N., 1773-1818	BMCN C12 01
8	Canción (S)	pf./gtr.	Concierto	España	<i>El retrato, La primavera, El deseo inocente</i>	Moreno, E., ca. 1830	BMCN C6 06
9	Canción (S)	gtr.	<i>Opéra-féerie</i>	Francia	[Cendrillon] "Soy modesta" ("Je suis modeste")	Isouard, N., 1773-1818	BMCN C9 01
10	Canción (S)	p.(c)letra	<i>Opéra-féerie</i>	Francia	[Cendrillon] "Qué bien trae la riqueza"	Isouard, N., 1773-1818	BMCN C9 02
11	Canción (T)	sin acomp.	Canción	España	<i>Acabados mis viajes</i>	Navascués, T., 1788-1848	BMCN C10 01
12	Cavatina (S)	gtr./bj.	<i>D. gíocoso</i>	Italia	[Molinara] "La Rachelina molinarina"	Paisiello, G., 1740-1816	BMCN C11 03
13	Dueto	fl./vl./bj.	Seguidilla	España	<i>Los canónigos, madre</i>	Sor, F., 1778-1839	BMCN C11 05
14	Dueto (C,T)	bj.(en blanco)	Concierto	Italia	<i>Che cangi temprà mai più non spero</i> [III]	Asioli, B., 1769-1832	BMCN C12 07 BMCN C14 22
15	Dueto (C,T)	bj.	Concierto	Italia	<i>Bella Nice t'arresta m'intendi</i> (T) <i>Nel seguirmi...</i> (C) [XII]	Asioli, B., 1769-1832	BMCN C14 23 BMCN C14 22
16	Dueto (C,T)	p.	Concierto	Italia	<i>Perche Vezzosi rai</i> [I]	Asioli, B., 1769-1832	BMCN C14 28 BMCN C14 22
17	Dueto (C,T)	p.	Concierto	Italia	<i>In amor chi mai finora</i>	Asioli, B., 1769-1832	BMCN C6 01
18	Dueto (C,T)	p.	Concierto	Italia	<i>Va va più non dir</i>	Asioli, B., 1769-1832	BMCN C6 01
19	Dueto (C,T)	p.	Concierto	Italia	<i>Vorei che al men per gioco</i>	Asioli, B., 1769-1832	BMCN C6 01
20	Dueto (C,T)	p.	Concierto	Italia	<i>Se lontan ben mio tu sei</i>	Asioli, B., 1769-1832	BMCN C6 01
21	Dueto (C,T)	p.	Concierto	Italia	<i>Per che mai ben mio</i>	Asioli, B., 1769-1832	BMCN C6 01
22	Dueto (C,T)	p.	Concierto	Italia	<i>Questo monte quell'antiro</i>	Asioli, B., 1769-1832	BMCN C6 01
23	Dueto (C,T)	p.	Concierto	Italia	<i>Sempre saro costante</i> [V]	Asioli, B., 1769-1832	BMCN C6 01 BMCN C14 22

VII. Análisis y descripción de la primera etapa cronológica (ca.1770-ca.1840):
Repertorio, compositores, fuentes

24	Dueto (C,T)	p.	Concierto	Italia	<i>Ch'io mai vi possa lasciar</i> [IV]	Asioli, B., 1769-1832	BMCN C6 01 BMCN C14 22
25	Dueto (S,B)	gtr./bj.	Óp. semiseria	Italia	[Griselda] "L'angel che stá sul nido" [II]	Paer, F., 1771-1839	BMCN C6 01 BMCN C14 22
26	Dueto (S,S)	sin acomp.	Óp. seria	Italia	[Elfrida] "Un marmo istesso in un funesto" "Credi la mia ferita" [IX]	Paisiello, G., 1740-1816	BMCN C14 25 BMCN C14 22
27	Dueto (S,S)	vls./vla./bj.	Óp. seria	Italia	[Olympiade] "Ne'giorni tuoi felici" - <i>Megacle</i> "Perché così mi dici" - <i>Aristea</i> [VII]	Paisiello, G., 1740-1816	BMCN C5 14 BMCN C14 22
28	Dueto (S,T)	gtr./bj.	<i>D. giocoso</i>	Italia	[Molinara] "Nel cor piu non mi sento"	Paisiello, G., 1740-1816	BMCN C13 04 (f.28r-29r)
29	Dueto (S,T)	sin mus./sin acomp.	Concierto	Italia	<i>Voci canore e tenere</i> [XV]	Asioli, B., 1769-1832	BMCN C14 22
30	Dueto (S,T)	sin mus./sin acomp.	Concierto	Italia	<i>Parlagli d'un periglio</i> [XVI]	Asioli, B., 1769-1832	BMCN C14 22
31	Dueto (S,T)	sin mus./sin acomp.	Concierto	Italia	<i>Ve come i lampi strisciamo</i> [XVII]	Asioli, B., 1769-1832	BMCN C14 22
32	Dueto (S,T)	sin mus./sin acomp.	Concierto	Italia	<i>De'll mare all'onda instabile</i> [XVIII]	Asioli, B., 1769-1832	BMCN C14 22
33	Dueto (S,T)	sin mus./sin acomp.	<i>Farsa</i>	Italia	[Teresa e Claudio] "M'e dolce, m'e grato" (S) [VI]	Farinelli, Giuseppe 1769-1836	BMCN C14 22
34	Dueto (S,T)	sin mus./sin acomp.	<i>D. giocoso</i>	Italia	[Matrimonio Segreto. Deh ti conforta] "Stendimi pur la mano" [X]	Cimarosa, D., 1749-1801	BMCN C14 22
35	Dueto (S,T)	bj.	Oratorio	Francia	[Athalie] "Quisiera tus labios juntar con los míos" [VIII]	Racine, J., 1639-1699 Comella, L. (tr.), 1751-1812	BMCN C14 24 BMCN C14 22
36	Dueto (S,T)	p.	Concierto	Italia	<i>Sei troppo scaltra</i>	Asioli, B., 1769-1832	BMCN C6 01
37	Dueto [S,S]	gtr.(solo)	Óp. semiseria	Italia	[Griselda] "Vederlo sol brano" [XIV]	Paer, F., 1771-1839	BMCN C6 03 BMCN C14 22
38	S,T,B	vls./bj.	Opereta	España	<i>El Maestro de Dibujo</i> (incompleta)	Martinichique, J. A., ppio XIX	BMCN C12 11
39	S,T,T	orquesta	Tonadilla	España	<i>El Novio sin Novia</i>	Moral, P. del, 1765-1805	BMCN C10 02
40	S,T,T	orquesta	Tonadilla	España	<i>Ir por Lana</i>	Moral, P. del, 1765-1805	BMCN C10 03
41	Terceto (S,S,C)	gtr.(c/letra)	Óp. seria	Italia	[Elfrida] "Rasserena amico amore"	Paisiello, G., 1740-1816	BMCN C11 04
42	Terceto (S,T,B)	sin mus./sin acomp.	Oratorio	Austria	[Die Schöpfung. In holder Annut stehn] "D'erbette e vaghi fior" [XIII]	Haydn, J., 1732-1809	BMCN C14 22
43	Terceto (S,T,B)	fl./vl./gtr.	<i>D. giocoso</i>	Italia	[Villanella rapita] "Mandina amabile"/Mozart, W.A.** "Oh! Come siete..." (S) [XI]	Bianchi, F., 1752-1810	BMCN C14 29 BMCN C14 22

* Los números romanos identifican la posición de los textos (sin música) en el cuaderno con sign.: BMCN C14 22

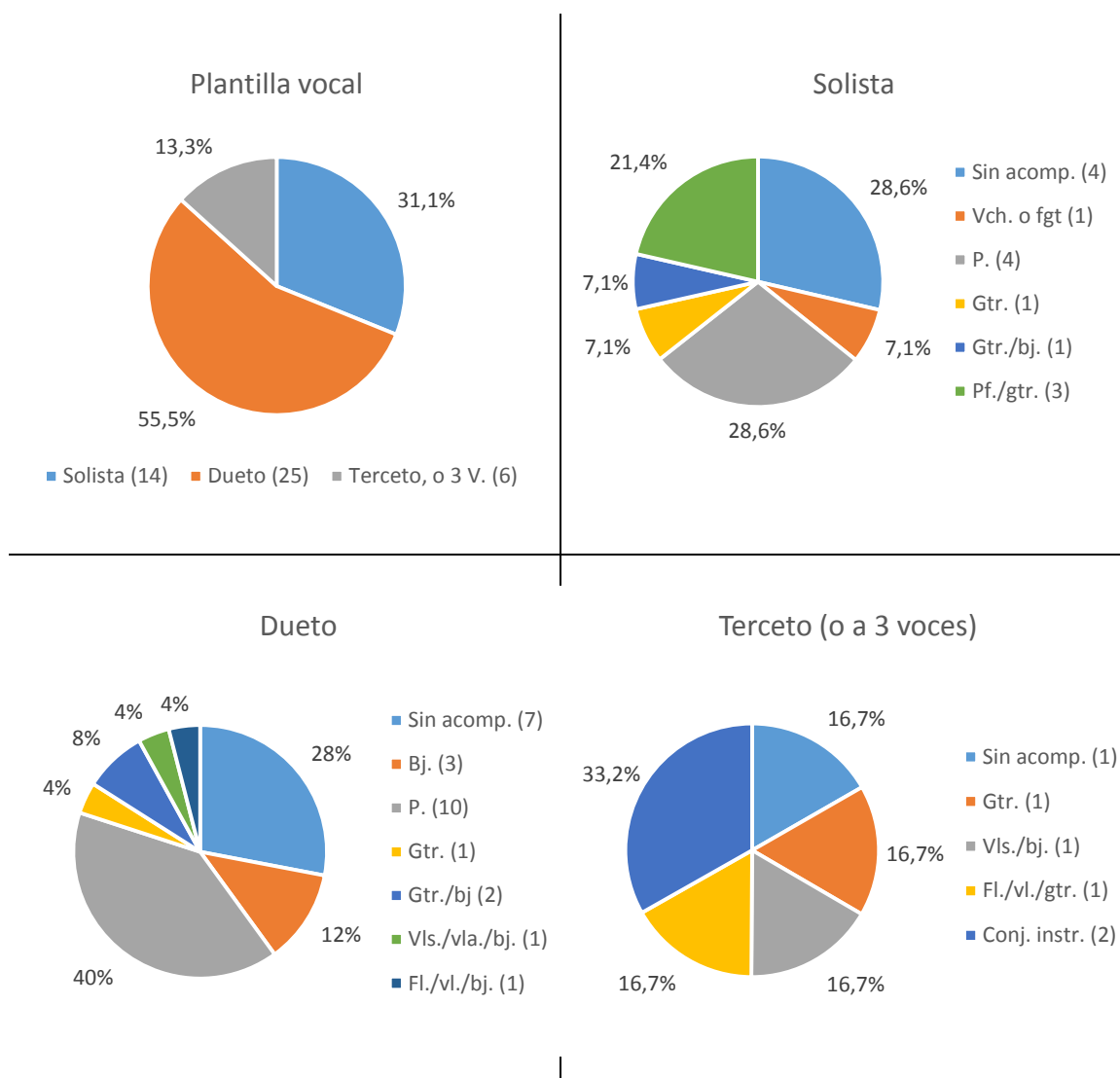
**Terceto incluido en la ópera a modo de pasticcio

Drama escénico

Pieza de concierto

Siguiendo el mismo criterio empleado en la música instrumental se hará un análisis del conjunto vocal desde la perspectiva de las diferentes plantillas, cruzado con las diferentes formaciones instrumentales que realizan el acompañamiento.

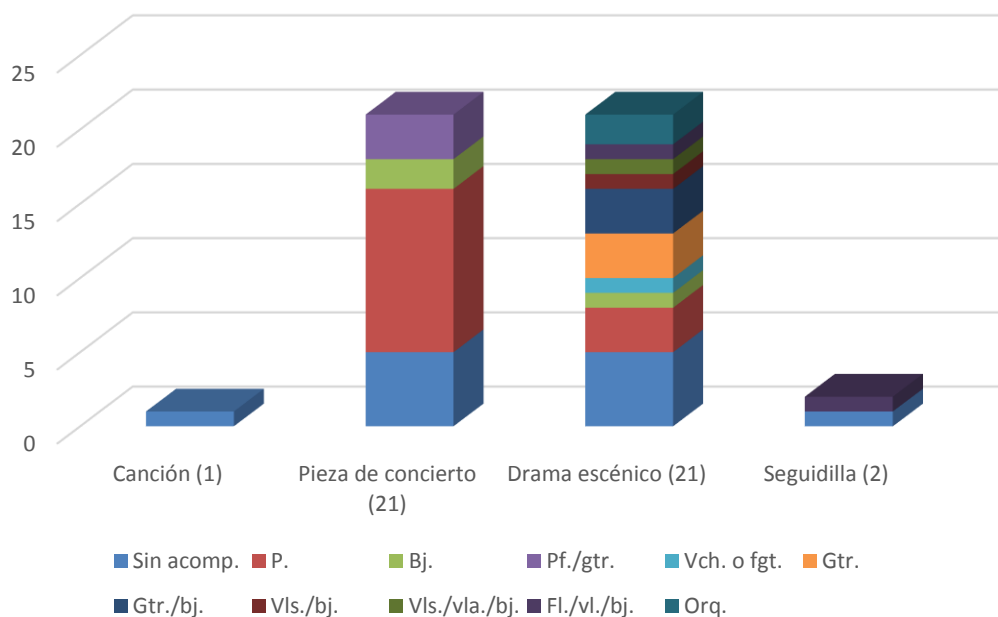
Gráfico 15. Repertorio vocal por plantilla de voces e instrumentos



El dueto es la plantilla vocal más usual dentro del fondo: 25 piezas distribuidas en 16 piezas de concierto; 8 números de distintos dramas escénicos y 1 seguidilla. Las obras a tres voces se distribuyen en 3 tercetos extraídos de dramas escénicos y tres obras a tres (una opereta y dos tonadillas). Por último, las piezas para solista se dividen en arias y canciones, fundamentalmente procedentes de dramas escénicos (7) y de concierto (5), aunque se conserva una seguidilla (tabla 2: n.º 1) y una canción de carácter popular (tabla

2: n.º 11). En cuanto a las formaciones instrumentales para el acompañamiento encontramos diversas opciones, dentro siempre del conjunto que caracteriza el repertorio de la Casa de Navascués, no obstante, no varían especialmente en función de la plantilla vocal, salvo en el caso del piano en relación con el dueto. Un análisis por géneros en relación con la plantilla instrumental nos ofrece una visión más clara del conjunto:

Gráfico 16. Relación género vocal / plantilla instrumental



Como decíamos, el piano es el instrumento preferido para el acompañamiento de los duetos pero, como puede apreciarse en el gráfico, fundamentalmente en las piezas de concierto. A mi juicio, la razón podría ser porque era tal como se componían y, posteriormente se comercializaban, como en el caso de los duetos de Asioli⁶⁴⁶. No obstante, también se comercializarían arregladas para guitarra por José Rodríguez⁶⁴⁷. Sencillamente eran obras concebidas desde su origen para el uso y disfrute de los aficionados y por lo tanto acompañadas por los instrumentos más populares, o como sucedería con las canciones a solo de Moreno para pianoforte y guitarra (tabla 2: n.º 8). Los números extraídos de obras dramáticas presentan una mayor libertad y variedad en las opciones de acompañamiento, posiblemente por tratarse de arreglos para su consumo

⁶⁴⁶ Véase tabla 2: n.ºs 16-24 y 36. Los n.ºs 29-32, de los que no se conserva la música, serían casi con toda seguridad acompañados también por el piano como se ha podido comprobar en otras fuentes conservadas del autor.

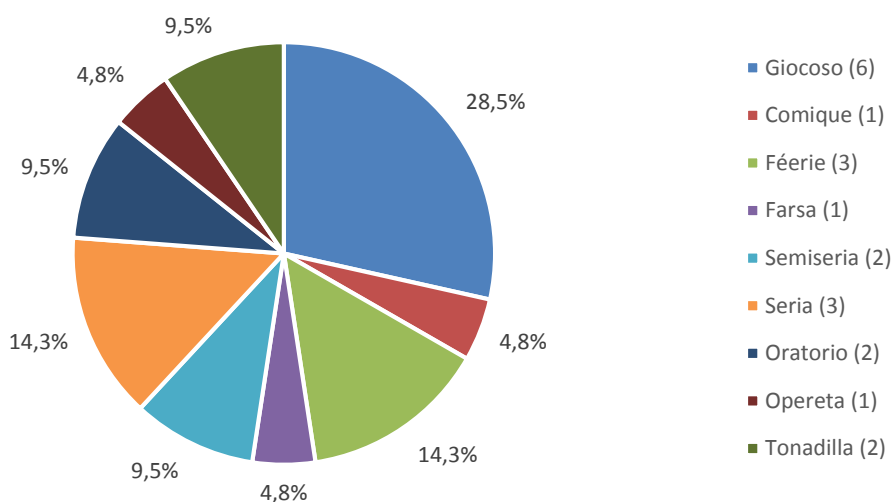
⁶⁴⁷ El 19/1/1808 se publicaría en el *DM* el siguiente anuncio: "En el almacén de música y papel rayado de la carrera de San Jerónimo frente de la Soledad `...24 dúos de Asioli,[...] con acompañamiento de guitarra, puesto por Don Josef Rodriguez León, músico de la real capilla de S.M.C.", cf. ACKER, 2007: n.º 1588.

doméstico, y por tanto adaptadas a las aptitudes instrumentísticas de los aficionados. Este dato resulta muy interesante ya que veremos cómo a partir del segundo tercio del siglo el piano se convertirá en la única opción para el acompañamiento tanto de canciones como de arias extraídas del drama escénico. En cuanto a las piezas sin acompañamiento, es muy posible que algunas tuvieran su partitura, aunque no se haya conservado, dado que muchas de ellas pertenecen bien al conjunto de piezas de concierto o bien a números extraídos de los dramas escénicos⁶⁴⁸.

Es preciso aclarar que el conjunto orquestal que acompaña a las dos tonadillas es un conjunto reducido⁶⁴⁹.

Volviendo a los géneros, tanto la canción⁶⁵⁰ y el aria de concierto como los números extraídos del drama escénico son los dos géneros más representados. Otro análisis de interés resulta de desglosar el conjunto escénico en los diferentes géneros dramáticos. En el gráfico siguiente podemos ver que en la Casa de Navascués convivirían géneros dramáticos tan dispares como el modelo (serio) metastasiano y el oratorio, con la ópera bufa, la *opéra-féerie* y la tonadilla. Todas ellas, obras que serían representadas en los teatros de la época, (véase epígrafe VII.3.5 *La música vocal...*).

Gráfico 17. Drama escénico por géneros



⁶⁴⁸ Cf. tabla 2.

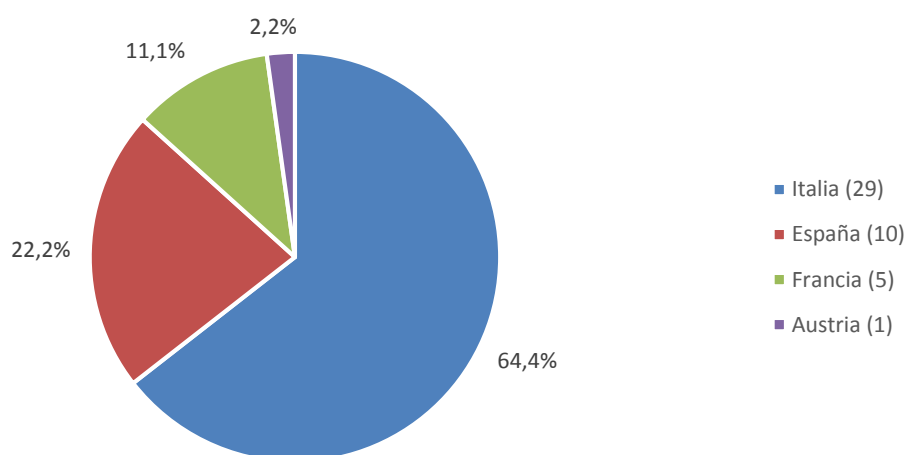
⁶⁴⁹ Cf. volumen II, apéndice I: *Catálogo de la biblioteca musical de la Casa de Navascués*, sign: BMCN C10 02-03.

⁶⁵⁰ La canción que representa la primera columna identifica una obrita posiblemente compuesta por un miembro de la familia por ello no se ha incluido con el resto de las canciones de concierto (n.º 11 de la tabla 2).

El conjunto vocal que representa el drama escénico en el fondo Navascués se hace visible a través de números extraídos de las obras que tuvieron especial acogida entre el público de la época y que en algunos casos se convertirían en piezas de concierto⁶⁵¹. Sin embargo, se conservan dos tonadillas de Pablo del Moral (*El novio sin novia*⁶⁵² e *Ir por lana*⁶⁵³) y una opereta de José Angel Martinchique⁶⁵⁴ de las que solo permanece completa una de ellas (*El novio sin novia* de Pablo del Moral). Tanto *El novio sin novia* de Moral como *El Maestro de Dibujo* de Martinchique son obras desconocidas hasta la fecha por lo que, dado su interés, se tratarán en un capítulo aparte.

Un último gráfico nos muestra la división del conjunto por nacionalidades:

Gráfico 18. Repertorio vocal por nacionalidades



Se aprecia una clara preferencia por el repertorio vocal de compositores de procedencia italiana que se corresponde con canciones de concierto y números extraídos de dramas escénicos. Es preciso matizar que la única obra de origen austriaco es *La Creación* de Haydn, cuyo terceto se conserva en su versión italiana, de la misma manera que cabe

⁶⁵¹ Cf. tabla 2.

⁶⁵² BMCN C10 02.

⁶⁵³ BMCN C10 03. Solo se conserva en el fondo el manuscrito musical y no el libreto, no obstante, se conserva una copia completa (libreto y música) en la BHM (E-Mmh MUS 137-3). Según la copia conservada en la BHM la plantilla consta de violín primero, violín segundo, oboe primero, oboe segundo, clarinete, trompa primera, trompa segunda, fagot y contrabajo. La copia conservada en el fondo solo contiene los oboes, las trompas y el bajo. Aunque en el capítulo XXX se hablará del uso de los instrumentos en el entorno de la familia podemos adelantar que el “bajo” como denominación dentro del fondo podría estar asociado bien a la guitarra o bien al violonchelo dado que son los instrumentos en los que debieron formarse a juzgar por los métodos y cuadernos de estudio que se conservan.

⁶⁵⁴ BMCN C12 11.

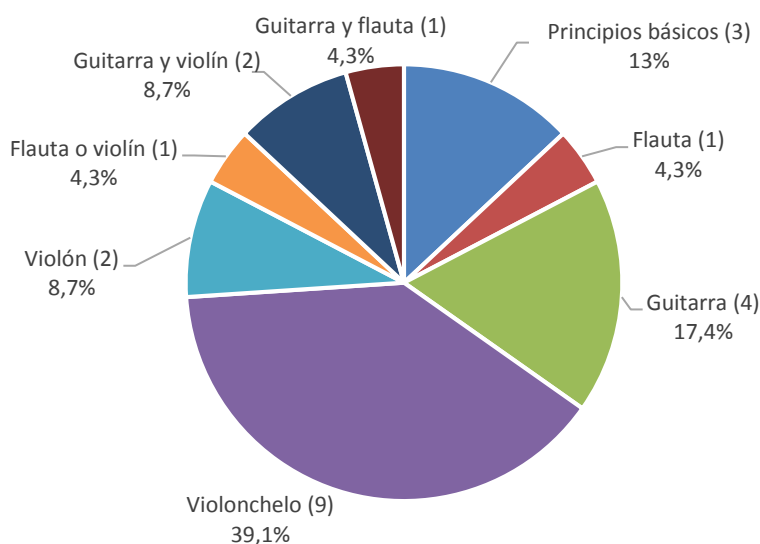
destacar que, las pocas piezas de origen francés presentes en el fondo, serían consumidas por el público español en su versión española (tabla 2, n.ºs 6, 7, 9, 10 y 35). Junto a este conjunto de origen europeo se conserva un pequeño, pero destacable, conjunto de música de autores españoles, algunos ya mencionados (tabla 2, n.ºs 1, 5, 8 (3), 11, 13, 38-40 de la tabla)⁶⁵⁵.

VII.1.3. Material didáctico

El último gran bloque dentro de esta primera etapa lo conforma la obra didáctica. De las 47 piezas que se conservan en el fondo, 23 pertenecen a este primer periodo cronológico⁶⁵⁶ entre los que encontramos: cuadernitos de solfeo, métodos y ejercicios prácticos de violonchelo y guitarra, principios de flauta, lecciones de “violón”, tanto en música como en tablatura, en el que he incluido dos juegos filarmónicos para componer minués y valeses.

En el gráfico que sigue podemos ver cómo se conforma este material didáctico por instrumentos:

Gráfico 19. Material didáctico



⁶⁵⁵ Sobre la recepción de los dramas representados en el fondo y otras cuestiones de interés del repertorio vocal, cf. epígrafe VII.3.5. *El repertorio vocal del fondo Navascués. Datos sobre su recepción y conservación*.

⁶⁵⁶ Véase volumen II, apéndice I: *Catálogo de la biblioteca musical de la Casa de Navascués*, carpetas 16 y 17.

El violonchelo es el instrumento al que se dedican el mayor número de obras didácticas⁶⁵⁷. Lo conforman fundamentalmente métodos y estudios procedentes de compositores y chelistas franceses en edición impresa:

1. *Methode pour le violoncelle dédiée A Monsieur Rigaut Physicien de la Marine composée par M. Tillière [activo, 1750-1790] eleve du Célèbre Bertau*, calcografiado en París. Una etiqueta de la Casa Waltmann pegada en el pie de imprenta tapa los datos del editor⁶⁵⁸. Curiosamente, esta obra se conserva también en fuente manuscrita con las iniciales de T[omás] N[avascués], *Methode pour le violoncelle* de Tillière⁶⁵⁹.
2. *Etudes pour le violoncelle d'une difficulté progressive* de Pierre-François Olivier Aubert (1763-ca.1830), editado en Lisboa por S.B. Waltmann [1793-1803]⁶⁶⁰.
3. *Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet* de Jean-Louis Duport (1749-1819) editado en París, por [Janet et Cotel] [sucesores de Imbault] [entre 1812 y 1824]⁶⁶¹, pero adquirido y encuadernado, por los Navascués, el 15 de junio de 1831. Incluye los 21 estudios que posteriormente se comercializarían por separado⁶⁶².

El resto del conjunto lo conforman ejercicios, escalas y un método anónimo en edición manuscrita⁶⁶³, dos de ellos dirigidos al “violón” (*Escala y lecciones de violón y Lecciones para violón*⁶⁶⁴). La misma grafía empleada en las fuentes: *Escala y lecciones de violón y Sonatas a solo para violonchelo y bajo* de Breval, confirma un uso arcaísta del término para referirse al violonchelo⁶⁶⁵.

⁶⁵⁷ Cf. VIII.3.4. El repertorio de violonchelo.

⁶⁵⁸ BMCN C16 02. La primera edición de este método se publicaría en París en 1764, cf. FÉTIS, 1865: 8, 225.

⁶⁵⁹ BMCN C17 17 (cf. VII.2.2. La colección de manuscritos..., el apartado, *Fuentes autógrafas de Tomás de Navascués y VII.2.3. Edición impresa*).

⁶⁶⁰ BMCN C16 03 (cf. VII.2.3. Edición impresa). La primera edición de estos estudios aparecería con el título: *Etudes pour le violoncelle suivies de trois duos et de trois sonates, d'une difficulté progressive op. 8*, París: Offenbach 1800, cf. “Aubert, Pierre-François-Olivier” MGG: 1, 1147. La BnF posee un ejemplar en edición de Imbault con n.º de plancha 469 (FR-BNF42822968, consultable en Gallica). La fuente localizada en el fondo Navascués posee el mismo contenido pedagógico pero prescinde de los dúos y las sonatas.

⁶⁶¹ BMCN C16 01. La primera edición sería publicada por Imbault hacia 1806, cf. Valerie Walden, “Jean-Louis Duport [le jeune]”, *TNGD*, 2001.

⁶⁶² LLORENS, 2012: 10.

⁶⁶³ BMCN C17 02, C17 04-05, C17 07, C17 18.

⁶⁶⁴ BMCN C17 13 y BMCN C17 14.

⁶⁶⁵ Cf. vol. II, ap. I: *Catálogo de la biblioteca musical...*, sign: BMCN C17 14 (*Escala y lecciones de violón*) y BMCN C9 10 (*Sonatas a solo. Violoncelo y bajo del Sor. Breval*), realizados por la misma mano y muy

En segundo lugar se conservan quizá dos de los más importantes métodos para guitarra que se publicaron en sus respectivas épocas, ejemplares en edición impresa, que tuvieron una gran acogida por parte del público aficionado:

1. *Instrucción de música sobre la guitarra española, y método de sus primeros rudimentos*, de Gaspar Sanz de 1697⁶⁶⁶, posiblemente el tratado español más importante dedicado a la guitarra barroca (de cinco órdenes).
2. *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes, precedidos de los Elementos generales de la música* de Federico Moretti, en la edición de 1807,⁶⁶⁷ dirigido a la guitarra como instrumento de acompañamiento, cuya primera edición sería de 1799.

Junto a estos métodos, se conservan cuadernos manuscritos de estudio para guitarra, entre los que encontramos:

1. *Principio per apprendere la Chitarra originalmente prodotti da Dn Rafael Pagliara*⁶⁶⁸ *Napolitano in seguito varie sonate minuetti ed altre cose per uso del dilettante Dn Tomaso Navasques*⁶⁶⁹.
2. *Quaderno de guitarra para uso de Dn Evencio de Gante* en tablatura⁶⁷⁰, fechado en el documento en 1833, que contiene repertorio tanto para guitarra como para violín.
3. *Principios de flauta*⁶⁷¹, la única obra didáctica dirigida a este instrumento.

posiblemente adquiridos juntos. Acerca de la ambivalencia de los términos violón y violonchelo tenemos una noticia recogida por Antonio Martín Moreno en relación a los instrumentos del cuarto del infante don Luis en el que figuraba “el nombre y sueldo del compositor y violonchelista Luigi Boccherini (1743-1803): “D. Luis Boccherini, violón de S. A.”, cf. ANDRÉS, 2009: 516-7 (cita a MARTÍN MORENO, 1985).

⁶⁶⁶ BMCN C C29 05.

⁶⁶⁷ BMCN C C29 04.

⁶⁶⁸ El *DM* hace mención a este profesor el 25/9/1803: “En la librería de Arribas calle de las Carretas se hallan de venta las obras nuevas de música siguientes [...]: 6 minuets nuevos polcados con sus contradanzas sobre sus intentos, para violín y acompañamiento de guitarra, dispuestos para bailar, por D.A.P.E. [...]: 6 contradanzas y 6 alemandas para guitarra, por D. Rafael Pagliara, napolitano: 6 contradanzas galopadas para fortepiano: 6 para guitarra: 6 para flauta, y 6 para violín [...]” (ACKER, 2007: n.º 1327).

⁶⁶⁹ BMCN C17 10.

⁶⁷⁰ BMCN C17 09.

⁶⁷¹ BMCN C17 12.

Otras partituras contienen lecciones y apuntes como un cuadernillo sin título en el que se recogen pequeñas composiciones, y en cuyo primer folio se puede leer al pie Josef Rodríguez⁶⁷². Por último, un cuaderno anónimo escrito tanto por música como por cifra para violín y guitarra⁶⁷³; apuntes de escalas⁶⁷⁴, ejecución de trinos⁶⁷⁵, *Principios de Solfa* de José María Lestosa⁶⁷⁶, completan el conjunto didáctico.

Por último, dos juegos filarmónicos uno para componer minuetos, para violines o flauta con el bajo atribuido a Joseph Haydn y otro, para componer valeses para guitarra⁶⁷⁷, anónimo, que se han incluido aquí por tratarse de un ejercicio, que aunque puramente lúdico, podemos considerarlo parte del aprendizaje.

⁶⁷² BMCN C17 06. Pienso que se trata de José Rodríguez [de León], según Saldoni, instrumentista de viola de la Real Capilla desde 1801, aunque también sería examinado en el violín. Murió en 1818, *cf.* SALDONI, 1868: I, 192. La información más completa sobre este autor puede consultarse en BRISO DE MONTIANO, 1995: 61-66 quien aporta nuevos datos sobre el autor llamando la atención sobre su vertiente guitarrística. Celsa Alonso establece la separación entre este compositor y José León, violinista en los teatros de Madrid, casado con Laureana Correa, *cf.* Celsa Alonso, "León, José", *DMEH*, 1999-2002: 6, 870-1.

⁶⁷³ BMCN C17 08.

⁶⁷⁴ BMCN C17 01.

⁶⁷⁵ BMCN C17 03.

⁶⁷⁶ BMCN C17 11.

⁶⁷⁷ BMCN C17 15 y BMCN C17 16.

VII.1.4. La música perdida del fondo Navascués y su relación con Tomás de Navascués y Pedro Domingo Ligués, intérpretes de guitarra y flauta.

Existen dos inventarios de partituras⁶⁷⁸, posiblemente elaborados por el propio Tomás de Navascués, que actualmente se encuentran perdidas, en parte o en su totalidad. En una de ellos se detalla un conjunto de obras pertenecientes a Pedro Domingo Ligués; y en el otro, repertorio de obra vocal manuscrita.

El primero de ellos (fig. 11) contiene obras de Giuliani y *Printemps*, para flauta y guitarra; junto con los arreglos para cuarteto de flauta de óperas de Bellini, fechados entre la segunda y la tercera década del siglo XIX⁶⁷⁹. La parte de flauta de todo este repertorio se encuentra actualmente perdida.

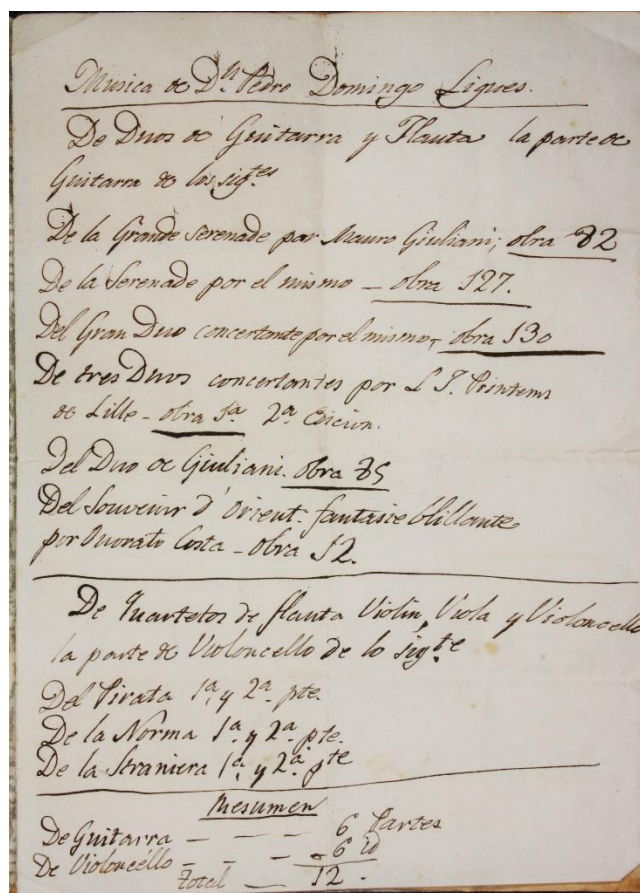


Fig. 11. Música de don Pedro Domingo Ligués

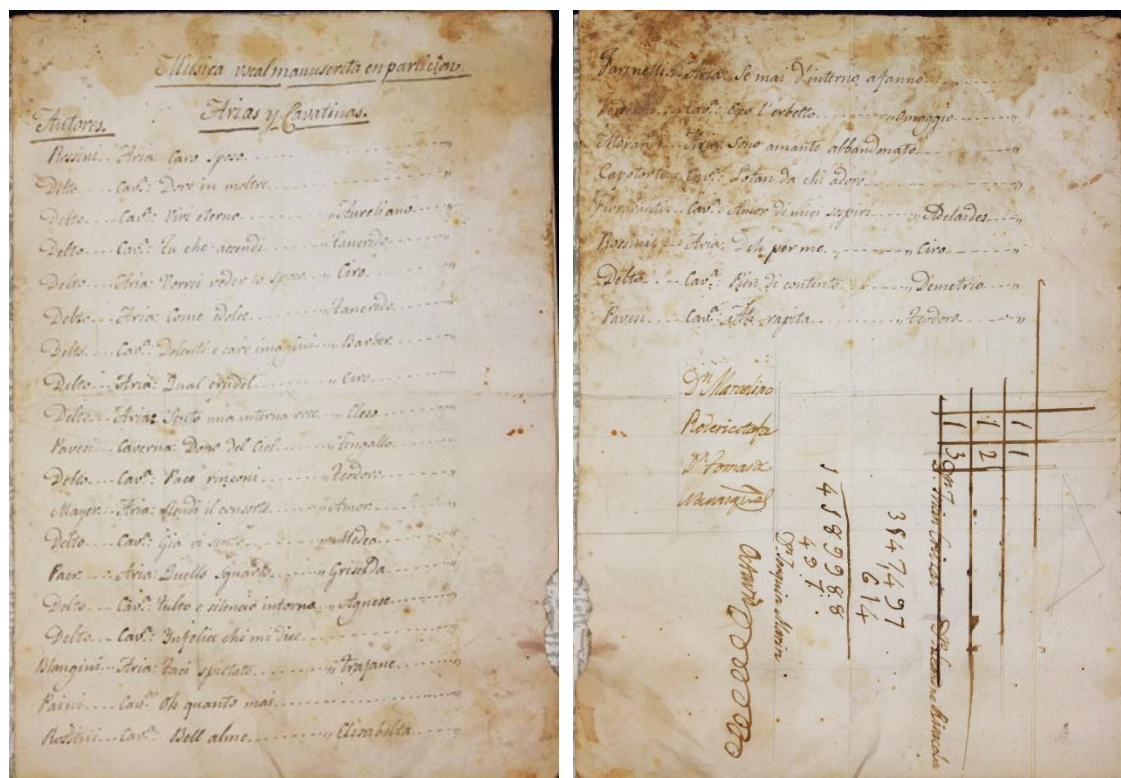
Recuérdese que Pedro Domingo Ligués fue un flautista de cierto nivel tal como lo relata el propio Saldoni y de cuya familia parece que debió ser amigo personal (cf. Parte I. II.2).

⁶⁷⁸ BMCN C28.

⁶⁷⁹ BMCN C3 02A-C; BMCN C6 13-15; BMCN C7 06; BMCN C7 08.

De ello se deduce que las partes de guitarra y de violonchelo que se contabilizan en la parte inferior del documento son las que pertenecieron a Tomás de Navascués, con quien Ligués interpretaría dicho repertorio, motivo por el cual hoy se encuentran entre las partituras localizadas en el fondo.

La segunda contiene un extenso repertorio vocal (arias y cavatinas) manuscrito perdido en la actualidad⁶⁸⁰:



VII.2. Estudio de las fuentes

El fondo consta en su primera etapa cronológica de 246 partituras que se dividen en un 81,4% (200) de música manuscrita y un 18,6% (46) de música impresa. Esta notable diferencia trasciende el hecho particular y tiene su explicación en circunstancias coyunturales del mercado musical español que propiciaron un importante auge de la edición manuscrita en nuestro país y, de forma paralela, el retraso de la imprenta musical hasta los años 40 del siglo XIX que podrían resumirse en: (1) una demanda de música que, a pesar de su evidente existencia tal como se deduce de la prensa madrileña, no debió

⁶⁸⁰ Se encuentran también perdidas un elevado número de obras para guitarra recogidas en un inventario de 1954 que se expondrá en el epígrafe VII.3.3. *La guitarra de cámara*, el apartado *La música perdida de guitarra del fondo Navascués*.

ser lo suficientemente interesante como para realizar la elevada inversión que requerían los medios necesarios para la impresión de la música; (2) la imposibilidad de competir con el mercado de edición extranjero, plenamente consolidado; y (3) las grandes ventajas que ofrecía la edición manuscrita como el bajo coste y la inmediatez que facilitaban una copia rápida y barata. La familia Navascués, tal como se ha demostrado que sería el proceder del aficionado de la época, demandaba piezas de reducida extensión, composiciones populares de producción española, danzas (seguidillas, fandangos, minuetos, canciones con acompañamiento de piano o guitarra, obras para guitarra, flauta, violín...) y arreglos de obras de compositores extranjeros para pequeños conjuntos instrumentales, es decir, obras que no entraban en competencia con la producción extranjera, ediciones procedentes principalmente de París, Londres y Viena, que de forma paralela importaban y vendían los almacenistas colocando una estampilla con los datos propios impresos pegada en la cubierta tapando los datos del editor extranjero⁶⁸¹.

Me propongo analizar el origen de las fuentes tanto geográfico como cronológico relacionándolo con el tipo de repertorio y los compositores representados, con especial atención a posibles características diferenciadoras entre manuscritos e impresos. Para ello se ha dividido el análisis en tres grandes bloques de estudio formado por: (1) las marcas de agua tanto para manuscritos como para impresos; (2) las fuentes manuscritas divididas entre aquellas de origen particular, copias autógrafas del propio Tomás de Navascués, y

⁶⁸¹ Sobre el mercado musical en España, cf. GOSÁLVEZ LARA, 1995a y b, 1999, 2000, 2002; IGLESIAS, 1996; El verdadero impulso en el estudio del mercado musical en España se produce en 2012 con la publicación colectiva editada por Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez (cf. LOLO y GOSÁLVEZ, 2012) fruto de investigaciones realizadas por más de treinta especialistas. Sobre la actividad comercial de partituras manuscritas en Madrid (cf. MARÍN, 2005). Otros estudios más recientes afrontan cuestiones particulares como es el caso de Judith Ortega, en torno a los copistas del Rey: sus funciones, perfiles, formación... (cf. ORTEGA, 2014); Rudolf Rasch sobre primeras ediciones madrileñas de Boccherini (cf. RASCH, 2014) y nuevamente José Carlos Gosálvez que hace una primera aproximación al estudio de la edición musical manuscrita (cf. GOSÁLVEZ, 2014). Anterior al estudio realizado por José Carlos Gosálvez en torno a la edición manuscrita, puede consultarse el trabajo de Stanley Boorman centrado en una colección concreta de manuscritos italianos que muestra características similares a las que describe Gosálvez en las colecciones españolas (cf. BOORMAN, 2011). El último gran estudio que toca de lleno el mercado musical en el entorno urbano madrileño es el propuesto por Judith Ortega, Lluís Bertrán y Ana Lombardía, sobre el fondo Borbone perteneciente a los Reyes de Etruria (Luis de Borbón y María Luisa de Borbón, hija de Carlos IV) en el que los autores ofrecen una relación detallada de todas las figuras que intervienen en el proceso de creación de la partitura musical: el copista, el editor, el almacenista y el ilustrador (cf. BERTRÁN, LOMBARDÍA, ORTEGA, 2015). Dos síntesis recientes del mercado de la música en España son las propuestas por MARÍN, 2014c y BORDAS, 2018a) Paralelo a los estudios en torno al mercado musical existen interesantes investigaciones sobre el papel y las marcas de aguas cuyas aportaciones resultan imprescindibles para una aproximación a la datación de fuentes, como veremos a continuación.

aquellas pertenecientes a la edición manuscrita o procedentes del comercio; y (3) las fuentes impresas.

Para la datación de los documentos, a falta de la existencia de fechas en los mismos se ha acudido a las herramientas de datación existentes para material impreso⁶⁸², empleando para los manuscritos diversos criterios tales como las portadas ilustradas, las marcas de agua⁶⁸³ y las similitudes en la escritura, entre otros elementos que se detallarán en cada caso.

*VII.2.1. Estudio de las marcas de agua*⁶⁸⁴

Procedencia del papel y aproximación a la datación de las obras manuscritas e impresas

El hallazgo aislado de una filigrana ofrece escasa información, al menos en lo que se refiere a la datación, sencillamente porque una marca de agua debe compararse con otras y sus dimensiones deben ajustarse a la perfección con aquella que pudiera estar fechada, de lo contrario, siempre cabe el error. Jan LaRue demostró que con una cantidad suficiente de material se puede reconstruir una relativa cronología de un papel en base al deterioro que sufre la filigrana por el uso hasta el punto de carecer de alguno de sus elementos, algo que es posible distinguir en la marca de agua⁶⁸⁵. Un gran avance en el estudio de las filigranas es el descubrimiento de la vida útil de una filigrana que se estima en torno a los tres-cinco años, tal como lo demostró Heawood⁶⁸⁶, hecho también observado por Labrador en su estudio sobre la marca de agua R. Román⁶⁸⁷.

⁶⁸² DEVRIÈS Y LESURE, 1979-1988; GOSÁLVEZ LARA, 1995a; SQUIRE, 1912; HUMPHRIES Y C. SMITH, 1954; HOPKINSON, 1979.

⁶⁸³ Aunque las marcas de agua no nos dan una fecha exacta, nos permiten realizar una primera aproximación, para ello se han consultado algunas fuentes para la datación de algunas de ellas: GAYOSO CARREIRA, 1994; VALLS I SUBIRÁ, 1982 y en formato digital: *Bernstein The Memory of paper* http://www.memoryofpaper.eu:8080/BernsteinPortal/appl_start.disp#.

⁶⁸⁴ A lo largo del capítulo se emplearán indistintamente los términos filigrana y marca de agua, aunque en rigor, la filigrana remite a la figura de alambre, y la marca de agua a la huella que queda sobre el papel, cf. EZQUERRO ESTEBAN, 2000: 20, nota 2.

⁶⁸⁵ LaRue muestra el deterioro sufrido por dos marcas de agua en las que puede apreciarse la pérdida de algunas de las partes de la filigrana, cf. LARUE, 1961: 128-130.

⁶⁸⁶ HEAWOOD, 2003: 31.

⁶⁸⁷ Esto puede observarse en una tabla sobre la cronología del papel *R Román* realizada por el autor en la que establece lo que denomina “la marca del año”, es decir, las parejas de filigranas y su pervivencia en el tiempo, cf. LABRADOR, 2004: 722.

No obstante, la datación no es el único beneficio que ofrece el estudio de la marcas de agua. Pueden ayudarnos también a unificar hojas dispersas de un conjunto⁶⁸⁸ o por el contrario detectar adiciones a uno ya creado⁶⁸⁹; pueden permitirnos atribuir obras a un autor cuya preferencia por un papel determinado ha sido reconocida⁶⁹⁰ y por último, pueden mostrarnos la procedencia del papel. Quizá la marca de agua no ofrece pruebas definitivas, pero señala el camino hacia dónde mirar. El hecho de tratarse de una colección particular, implica que hay determinados elementos que pueden ponerse en relación como es la caligrafía, determinadas anotaciones realizadas por el aficionado, la presencia de los nombres de algún miembro de la familia en la fuente, alguna obra datada dentro del fondo o incluso determinado repertorio vinculado entre sí por una misma marca de agua. La interrelación de pequeños elementos será la que nos lleve a conclusiones a las que no llegaríamos si estos se valorasen de forma individual. Además, a lo largo del periodo en el que fue coleccionándose el fondo, los anuncios de venta de música tanto en el *Diario de Madrid* como en la *Gaceta de Madrid* resultan de gran ayuda ya que en ocasiones es posible encontrar referencias a obras concretas que se corresponden con las localizadas en el fondo; esto permite la datación aproximada de una marca de agua cuyo papel ha sido a su vez empleado en otras obras. De tal manera que en las líneas que siguen, me propongo realizar el mencionado cruce de elementos que permita establecer un espacio concreto y una cronología de las obras, y como consecuencia la vinculación de algunas de las obras a determinados miembros de la familia. Confío que las razones aportadas sirvan para justificar este capítulo de mi tesis en el que además pretendo mostrar el beneficio que el estudio de las marcas de agua ha reportado al conocimiento del fondo Navascués.

⁶⁸⁸ "In the autograph of the Mozart Requiem, for example, the sections completed by Süssmayr stand out clearly even in a rapid inspection of the watermarks", cf. LARUE, 1961: 124.

⁶⁸⁹ "[...] the editing of the Thomas Attwood manuscripts, Professor Erich Hertzmann faced the delicate task of isolated the exact notes added by Mozart as corrections to his pupil's exercises. [...] An inspection of the manuscript revealed some sheets of English paper watermarked "I TAYLOR". Since John Taylor did not begin manufacturing this paper until 1787, and Attwood left Vienna in February of that year, the Taylor paper could reasonably be eliminated from Mozart documents", cf. LARUE, 1961: 125.

⁶⁹⁰ "Some years ago I attempted to identify an anonymous symphony in a Swiss library. [...] On comparing the watermark with a file of tracings, however, I found that it corresponded with watermarks of Wanhal symphonies in Vienna. With tis clue [...] I had located the work in my Wanhal thematic catalogue, a covincing demonstration of the value of watermarks as direction-finders for research." o "[...] Professor Fritz Stein examined all the *Jena [Symphony]* manuscripts, discovering a duplication of the "JAS" watermark in the symphonioy ascribed to "Beethoven" in the wind part of a symphony in A major by Friedrich Witt. He did not pursue this promising watermark clue, however [...] the attribution of the work to Friedrich Witt emerged only in 1957 as a by-product of a quiet different investigation by Robbins Landon", cf. LARUE, 1961: 126.

Se han elaborado tres tablas con el fin de mostrar una visión más clara del conjunto. La primera de ellas (tabla 3, p. 188), muestra: (1) la relación de marcas de agua (tanto en manuscritos como en impresos); (2) su origen y (3) el n.º de fuentes en las que han sido halladas en el fondo Navascués. La segunda (tabla 4, pp. 223-228) presenta la relación de fuentes de la 1ª etapa cronológica en las que se ha constado la presencia de una marca de agua (excepto R. Romaní) dividida en dos bloques: manuscritos e impresos. La tabla contiene los siguientes campos: (1) marca de agua; (2) n.º de filigrana asignado; (3) título de obra; (4) compositor; (5) almacenista/portada (elementos distintivos); (6) Precio/Serie/Otros (elementos de interés); y (7) signatura (del catálogo de obras). Por último, la tercera tabla (tabla 5, pp. 236-240) recoge las fuentes sobre papel con marca R. Romaní. Dada la variedad de modelos y tipos de dicha marca de agua⁶⁹¹ localizados en el fondo, he considerado necesaria la elaboración de una tabla independiente del resto de filigranas con el fin de facilitar el estudio y la exposición del conjunto. La tabla posee seis de los siete campos detallados en la tabla 4, siendo sustituido el campo 2 (n.º de filigrana) por el campo “tipo” con el fin de ofrecer una visión más detallada del conjunto.

Además de las tablas citadas, puede consultarse el apéndice II, el *Corpus de Filigranas*.

[Análisis cuantitativo según la procedencia del papel](#)

Se han recogido las marcas de agua de un total de 180 fuentes: 173 manuscritas y 7 impresas que representan en torno a 60 fabricantes.

El mayor porcentaje (91%) se concentra en la primera etapa cronológica, en el que se observa material de todo tipo: impresos con marca de agua, impresos con guardas que llevan marca de agua, ediciones manuscritas y, otros manuscritos sin indicios aparentes de haber sido adquiridas en comercio alguno, por lo tanto de posible factura particular. El 9% restante (16 partituras con las marcas A. Bonastre Vilaseca / Barcelona (fil. 1); José Vilaseca (fil. 33) y S.O.P (fil. 44) pertenecen al final de la segunda etapa cronológica por lo que se tratarán en el epígrafe correspondiente⁶⁹².

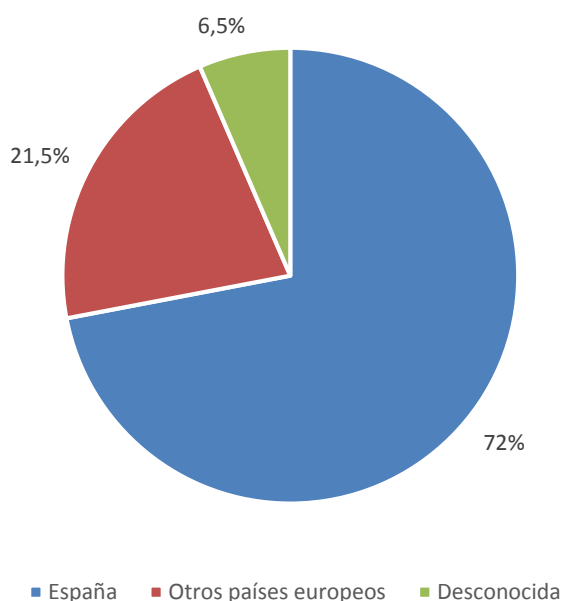
El papel de origen español supone más de las dos terceras partes del total de fuentes con marca de agua (gráfico 20). No obstante, es importante la presencia de papel de otros

⁶⁹¹ Los tipos de marca se definen por las pequeñas variaciones que se observan en los elementos que componen la marca de agua, que en sus rasgos generales podría considerarse idéntica, cf. LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, 2004.

⁶⁹² Por tratarse solo de tres marcas de agua se han incluido en la tabla general (tabla 3) con el fin de proporcionar una visión del conjunto, aunque pertenezcan a una etapa posterior.

países europeos ya que teóricamente, hacia finales del XVIII con el auge de fábricas papeleras en España se había reducido la importación de papel extranjero. Caben varias posibilidades: (1) que siguiera importándose papel europeo; (2) que las partituras fueran adquiridas en Europa; (3) que fueran importadas por almacenistas españoles y por tanto, adquiridas en España. Solo un análisis más detallado nos dará la clave para entender el origen del papel europeo. El 6,5 % restante es el resultado de ocho marcas de agua de procedencia desconocida halladas en un total de trece partituras (tabla 3).

Gráfico 20. Marcas de agua según su procedencia

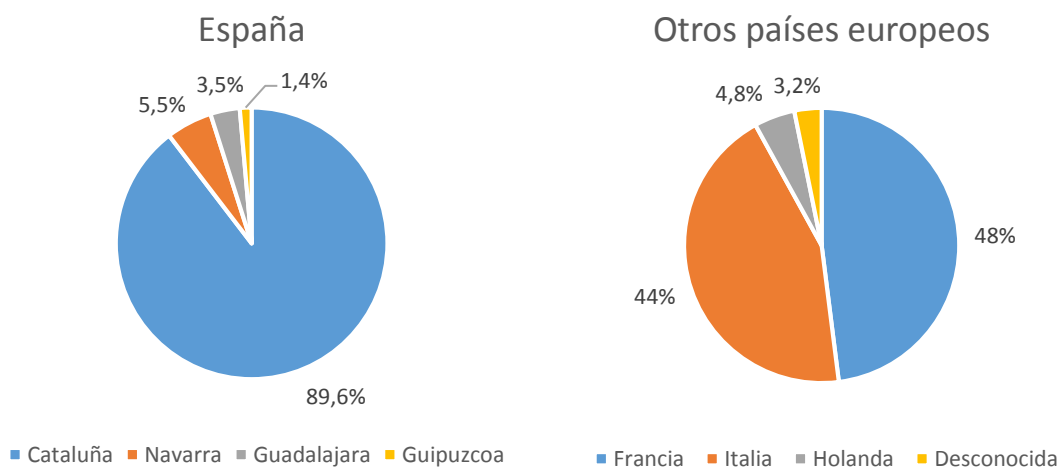


Es importante también el recuento de marcas de agua por provincias, en el caso de España, y por países, en el resto de Europa (gráfico 21).

El papel español pertenece al periodo de esplendor del papel en nuestro país originado a mediados del siglo XVIII, en el que la calidad del papel alcanzó la excelencia, principalmente en la franja de Valencia y Cataluña, seguido del de Pastrana y Gárgoles (poblaciones situadas en la provincia de Guadalajara)⁶⁹³.

⁶⁹³ A pesar de la competencia italiana y francesa a mediados del siglo XVIII se origina un impresionante desarrollo de la industria papelera en España (que ya contaba con 200 molinos de papel), al ser declarado el libre comercio entre Cataluña y las Colonias de América por el rey Carlos III (12 de octubre de 1778). El negocio genovés decae y el gobierno de Madrid, consciente de la buena calidad del papel catalán, y con el fin de mejorar la calidad de los molinos del resto de España, el 3 de diciembre de 1778, entregará un memorando a los fabricantes de Capellades, por medio de la Junta de Comercio y Moneda, para que precisen cómo debe elaborarse el papel, cf. VALLS I SUBIRÁ, 1970: I, 131-136 (el autor transcribe el

Gráfico 21. Distribución de marcas de agua por provincias (España) y países (resto de Europa)



El porcentaje más alto de papel procede de Cataluña, concretamente de la región de Capellades⁶⁹⁴. Hecho que no es de extrañar dado que fue el papel de mayor calidad fabricado en España hasta bien entrado el siglo XVIII. En lo que respecta a Guadalajara, proceden de Gárgoles y Pastrana; en el caso de Navarra, su origen se encuentra en Pamplona, Aoiz y Leyza; y por último el papel procedente de Guipúzcoa es de Tolosa. Esta pequeña presencia de otros papeles, como veremos más adelante, están sujetos a unos usos muy concretos en algunos casos.

En lo que respecta al papel de otros países europeos, aunque buena parte de ellos no han sido hallados en la bibliografía consultada, existen muchos indicios que me llevan a pensar que proceden de los países sugeridos, como se verá en el apartado correspondiente. El 3,2 % de origen desconocido son papeles importados, pero no queda claro el país de origen (tabla 3).

cuestionario redactado por el interventor D. Miguel Gerónimo Suárez Núñez y un extracto de la Real Cédula de franquicias emitida por Carlos III aconsejado por la Junta de Comercio y Moneda, el 26 de octubre de 1780). Según el censo de 1799 había en España una cifra total de 326 molinos de papel⁶⁹³ entre los que destacan los de Cataluña, Valencia, provincias limítrofes de Madrid a la que servían el papel, fundamentalmente Guadalajara y Aragón. El éxito se mantiene hasta el siglo XIX, a pesar de que se vuelve a permitir la entrada de papel extranjero con la invasión napoleónica (1808-1814), aunque no logra asentarse. Las guerras carlistas (1833-1840) provocan un desplazamiento de la población: los molinos situados lejos de las rutas normales y de los núcleos urbanos fueron los primeros en cerrar sus puertas o redujeron su producción para abastecer a las necesidades locales, otros derivaron a empresas textiles. En el año 1845 llega la fabricación del papel a mano hoja a hoja y las instalaciones de las primeras máquinas de papel continuo hecho a base de pasta de celulosa de madera o de papel de hilo mecánico hecho con trapos, cf. *Ibid.* I, 137.

⁶⁹⁴ La larga historia papelera de la región de Capellades, es la razón por la que alberga hoy el Molino-Museo del Papel, cf. VALLS I SUBIRÁ, 1970: I, 124.

Tabla 3. Marcas de agua en fuentes manuscritas e impresas, por su origen

Fabricante / marca de agua	Nº fil.	Origen	Nº fuentes
1 [Escudo / barras]	54	España / Cataluña ?	2
2 [Escudo / columna] (imp.)	53	España / Cataluña ?	1
3 A. Bonastre Vilaseca	1	España / Cataluña	1
4 Elías y Cia	8	España / Cataluña	3
5 Francesc Claramunt	10	España / Cataluña	6
6 Francesc Romani i Soteras	16	España / Cataluña	12
7 Francisco Guarro	29/30	España / Cataluña	6
8 Jacinto Domènec (imp.)	32	España / Cataluña	1
9 Jn Guarro y M	28	España / Cataluña o Valencia	4
10 Jose Vilaseca	33	España / Cataluña	10
11 Juan Riu	34	España / Cataluña ?	7
12 Miguel Elías	37	España / Cataluña	2
13 Pedro Lucía	39	España / Cataluña ?	5
14 Ramón Romani	40-42	España / Cataluña	62
15 Santiago Serra	45	España / Cataluña	5
16 Serra	46	España / Cataluña	3
17 Soteras	47	España / Cataluña	1
18 Viñals	51	España / Cataluña	1
19 Viñals (imp.)	50	España / Cataluña	1
20 Ysidro Gamundi	52	España / Cataluña	1
21 Garg S (imp.)	19	España / Guadalupe	1
22 Pastrana Mauro	38	España / Guadalupe	4
23 Tolosa de GA.	49	España / Guipuzcoa	2
24 Fab.te Ragueta - Aolz	12	España / Navarra	3
25 Fab.te Ragueta - Hospital de Pamplona	11	España / Navarra	2
26 Fab.te Ragueta - Leyza	13	España / Navarra	1
27 Hospital de Pamplona ?	56	España / Navarra	1
28 Leyza	35	España / Navarra	1
29 C [corazón] F	5	España o Francia ?	2
30 [Lira] (imp.)	55	Francia	1

Fabricante / marca de agua	Nº fil.	Origen	Nº fuentes
31 [Racimo de uvas]	25	Francia ?	1
32 B [corazón] Richard	4	Francia ?	1
33 Court	7	Francia ?	1
34 G.L. Bourge	27	Francia ?	1
35 GA (estrella)	17	Francia ?	1
36 GA (uvas)	18	Francia ?	6
37 J. Chavagnac	31	Francia ?	3
38 M. Jnonay	57	Francia ?	1
39 M. Brun	36	Francia	2
40 Raguete T. Arbes	43	Francia ?	1
41 Timbre Imperial (imp.)	48	Francia	1
42 C & I Honig	58	Holanda	1
43 J. Kool (imp.)	26	Holanda	1
44 [Escudo / estrellas]	63	Italia ?	1
45 AGFC	2	Italia ?	1
46 Fabiani, Gian Battista	14/15	Italia	3
47 GBT	20	Italia ?	1
48 GC [Flor de lis]	21	Italia ?	1
49 GFA - SOTO IPERIAL (imp.)	23	Italia ?	1
50 GM - Almasso	3	Italia	2
51 REAL - GF	22	Italia	4
52 [3 O]	24	Italia, Francia o España	2
53 F T [figura animal]	62	Desconocida	1
54 F. Andrieu	9	Desconocida	1
55 GF	59	Desconocida	2
56 Irreconocible	60	Desconocida	1
57 Irreconocible	64	Desconocida	1
58 J [corazón] T	61	Desconocida	1
59 S. O. P.	44	Desconocida	5
60 TD - PR - CD (imp.)	6	Desconocida	1

Aproximación a la cronología. Papeles de origen español

Papeles procedentes de Cataluña

No fue solo Romaní quien dio la fama a Capellades, otras familias y habitantes de la región construyeron sus propios molinos como fueron Coca, Guarro, Ferrer, Lluçà, Romeu, Tort, Costas, Esteva, Borull, Miguel Ferreras etc... Es destacable el papel fabricado por la familia Guarro, establecidos como agricultores desde el siglo XVI, quienes obtuvieron a finales del XVII, a través del fundador de la dinastía Ramón Guarro, la concesión que les permitiría construir su propio molino papeler⁶⁹⁵.

El éxito alcanzado por estos papeleros se extiende hacia otras localidades de Cataluña, excediendo las propias fronteras para extenderse por todo el territorio español hasta el punto de concederles exenciones reales y franquicias. La primera de ellas será concedida a Romaní mediante una Real Cédula de Felipe V, fechada en El Pardo, el 14 de marzo de 1735 y más tarde por Carlos III a Francisco y Pedro Guarro, hermanos, fabricantes de La Puebla de Claramunt, en Aranjuez, el 21 de junio de 1773⁶⁹⁶.

Por eso no es extraño encontrar entre los papeles más utilizados de la época los procedentes de esta región y en especial *R. Romaní*⁶⁹⁷ (fil.40-42) y *Guarro*⁶⁹⁸ (fil.28-30).

La marca *R. Romaní* supone un 32% del total de documentos con marca de agua (58 obras) y un 41% entre las marcas de procedencia española. Esta representación tan

⁶⁹⁵ VALLS I SUBIRÁ, 1982: 158.

⁶⁹⁶ VALLS I SUBIRÁ, 1982: 159-167. El autor transcribe ambos documentos extraídos de A.C.A.RA. Reg. 214 Diversorum III años 1735-1736 Fol. 28; A.C.A.RP. Registro Superintendencia General 1/27 año 1749, fol. 870 vº y siguientes y A.C.A. RP. Superintendencia General año 1773 Reg. 1/51.

⁶⁹⁷ La familia Romaní son figura señera dentro de la papelería catalana, poseen una larga y variada lista de filigranas desde 1620 (la filigrana más antigua hallada) hasta 1832. Instalada en Capellades, reformaron el molino célebre del "Turo", cercano a la Poble de Claramunt. Ocuparon luego molinos importantes. Sin duda la filigrana que más trascendencia ha tenido es la del escudo de la riera de Carme que comienza ya en 1670 manteniéndose hasta el siglo XIX, que no solo se conoce en España sino que se encuentra en abundantes documentos en América Central y del Sur, así como en Filipinas, cf. VALLS I SUBIRÁ, 1970: II, 113 (fil. 774).

⁶⁹⁸ Ramón Guarro, procedente de Poble de Claramunt y fundador de la dinastía Guarro, al morir en el año 1736 deja como heredero a su hijo Joan Guarro i Milà, que muere a su vez en 1743, dejando como heredero a su hijo y así sucesivamente hasta 1827. No obstante, a partir de 1735 comienza la famosa serie de la Torre, en la que excepcionalmente aparece, en la página contraria de la torre, el nombre o las iniciales de uno de los Guarro: Ramón en 1729 y Francesc Guarro i Milà, otro hijo de Ramón (1738- 1775). Uno de los descendientes, Joan Guarro i Tort, se desplazó a Bunyols (Valencia). Pau Guarro i Milà, rompe con el dibujo familiar y se establece en Sant Celoni, junto al río Tordera, con unas filigranas parecidas a un ataúd o una urna. Según Valls i Subirá vuelven las filigranas de la Torre hasta Juan Romaní y Martí que emplea su nombre y el escudo barrado catalán con el texto al pie: "Catalonia", cf. VALLS I SUBIRÁ, 1970: I, 280-281

notable de la marca junto con las investigaciones previas realizadas por Germán Labrador⁶⁹⁹ nos ha permitido realizar un estudio más profundo de esta marca, con el fin de establecer una posible cronología de las obras que la contienen. Dado que el estudio realizado está muy relacionado con otros aspectos que se tratarán en el epígrafe siguiente cuyas conclusiones afectan al resto del conjunto, he decidido situarlo al final del capítulo. Así que continuaré con la familia Guarro.

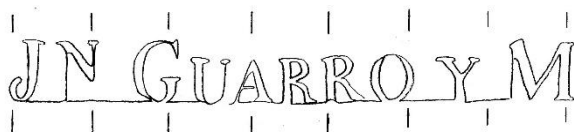
Encontramos en el fondo la presencia de tres modelos diferentes de la dinastía Guarro: dos de Francisco Guarro (fil. 29-30) y un tercer modelo con las iniciales *Jn Guarro y M.* (fil. 28):



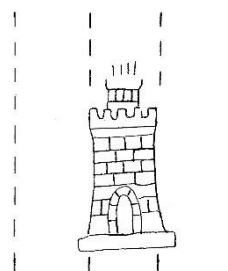
Fil. 29⁷⁰⁰



Fil. 30⁷⁰¹



=



Fil. 28⁷⁰²

La familia Guarro tuvo diferentes ubicaciones, alejados de Capellades: Sant Joan los Fonts, La Riba, Súria, Papiol, Ripollet, etc... y fuera de Cataluña, en Bunyol (Valencia), Pastrana (Guadalajara), Madrid, y cerca de Zaragoza. Siempre se mantuvo la filigrana de la torre desde que se adoptó en 1735 salvo algunas excepciones que no aparecen de forma muy clara en la bibliografía consultada⁷⁰³. Mientras que la marca de Francisco Guarro procede de la región de Capellades⁷⁰⁴. Las iniciales de la marca *Jn Guarro y M.*, no hallada en la bibliografía consultada, se corresponden con dos miembros de la familia, por un

⁶⁹⁹ LABRADOR, 2004.

⁷⁰⁰ Tabla 4, n.ºs 33-37, 39.

⁷⁰¹ Tabla 4, n.º 38.

⁷⁰² Tabla 4, n.ºs 62-64 y Tabla 5, n.º 61.

⁷⁰³ VALLS I SUBIRÁ, 1970: I, 280-281.

⁷⁰⁴ VALLS I SUBIRÁ, 1982: 165-166, 202; GAYOSO CARREIRA, 1994: 153.

lado, Joan Guarro i Milá, hijo del fundador Ramón Guarro, que muere en 1743 y Joaquín Guarro Moscardó, miembro de la línea familiar que se trasladó a Valencia (Buñol o Bunyol)⁷⁰⁵. La fecha de 1743 o anterior quizá sea una fecha demasiado temprana dado el conjunto conformado por el fondo Navascués por lo que me inclino a pensar que pudiera pertenecer a la región de Buñol.

Sin embargo, existieron otros papeles procedentes de Cataluña de calidad similar, prueba de ello es la presencia en el fondo de obras escritas indistintamente sobre papeles de diversos papeleros procedentes de la misma región que solo es posible distinguir a través de la marca de agua. Tal es el caso de los papeles *Francesc Claramunt* (fil.10), *Francesc Romaní i Soterias* (fil.16), *Elías y Cía* (fil.8), *Pedro Lucía* (fil.39), *C [corazón] F* (fil.53), que aparecen, sin perjuicio para ninguno de los anteriores, junto a papeles de *R. Romaní y Guarro*.

La marca de agua *Francesc Claramunt* (fil 10) la encontramos en seis fuentes⁷⁰⁶. El escudo que muestra la filigrana de *Francesc Claramunt* es el de Carme, molino al que pertenece este papel y que fue muy utilizado por los papeleros procedentes de este molino. De las 4 filigranas de la fábrica de *Francesc Claramunt* que muestra Valls i Subirá [fil. 262 (1779), 263 (1780), 264 (1798), 265 (1809)] la que muestra más similitudes sin duda es la fil. 262 (es fundamental la distancia entre corondeles, más estrechos en esta marca que en las demás), que según el autor ha sido hallada en documentos fechados en 1779 y 1795⁷⁰⁷.

En cuanto a *Francesc Romaní i Soterias* (fil 16), se encuentra en trece fuentes⁷⁰⁸. Trabajó en el molino de Vallbona, con la muy conocida filigrana del relicario. Se fue a regentar el molino de “de’n Clavet” en Cardona desde 1760 hasta 1768. Y según consta en las actas del Archivo de la Comunidad de Presbíteros de la ciudad de Cardona, se le concedió el título de Maestro Papelero por la buena calidad de papel que fabricó siempre. Finalizado su contrato con Cardona se instaló en el molino “d’En Fages” y después en el de “la Vila” (actualmente Museo)⁷⁰⁹.

⁷⁰⁵ GAYOSO CARREIRA, 1994: I, 245.

⁷⁰⁶ Tabla 4, n.ºs 19-23 y Tabla 5, n.º 44.

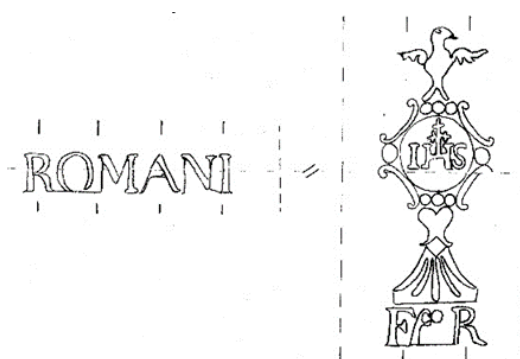
⁷⁰⁷ VALLS I SUBIRÁ, 1970: I, 259.

⁷⁰⁸ Tabla 4, n.ºs 23-32 y Tabla 5, n.ºs 38, 44, 60.

⁷⁰⁹ VALLS I SUBIRÁ, 1972: I, 310-316.



Fil.10



Fil. 16

En lo que respecta al fabricante *Elías*, se han localizado dos modelos en el fondo Navascués: *Miguel Elías* (fil.37), en dos fuentes⁷¹⁰ y *Elías y Cia* (fil.8) en cuatro fuentes. Ambos son de gran calidad, prueba de ello es que varios papeles con esta última marca de agua (fil.8) aparecen en partituras junto con papeles de *Francisco Guarro* y *R. Romani*⁷¹¹, sin que sea posible distinguir la diferencia de papel, salvo por la presencia de la marca de agua, como ya comenté. Según Valls i Subirá, junto al río Llobregat, en el pueblo de Collbató, en una ladera de la montaña de Montserrat, se encontraba un Elías, como obrero en el molino papelero de dicho lugar. Años después, aparece un Josep Elías en Capellades, 1765; después en Barbará y Ripollet, donde se afianza en 1794. Las filigranas en que consta la inicial C^a (fil. 8) son producto de la asociación de Miguel Elías con Oleguer Argemir, propietario del edificio (y por tanto posterior a *ML Elías*)⁷¹².



Fil.37



Fil.8

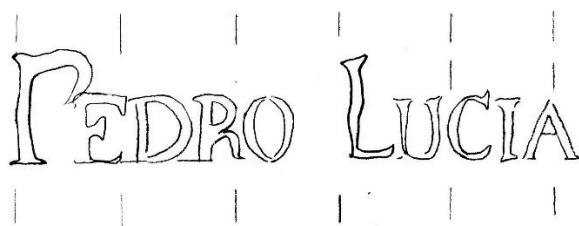
⁷¹⁰ Tabla 4, n.ºs 69-70.

⁷¹¹ Tabla 4, n.º 39 y Tabla 5, n.ºs 23, 28, 41.

⁷¹² VALLS I SUBIRÁ, 1972: I, 264.

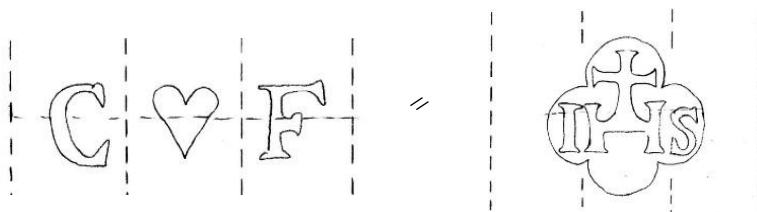
Las dos marcas de agua que siguen aparecen en partituras tanto solas como mezcladas con otros papeles de origen catalán. Aunque no se ha podido confirmar su origen, he decidido incluirlas en este apartado por las similitudes halladas con el papel procedente de esta región y por otros motivos que se detallan a continuación.

La marca de agua *Pedro Lucía*, localizada en cinco fuentes del fondo⁷¹³, no ha sido hallada en las obras de referencia consultadas, sin embargo, podemos intuir el origen posiblemente español del nombre. No obstante, no podemos confirmarlo.



Fil.39

Distinto es el caso del papel con la marca *C [corazón] F*, presente en dos fuentes⁷¹⁴. Ha sido localizada en París por Heawood, en un documento del año 1761⁷¹⁵. El corazón empleado como separación entre nombres o iniciales fue en origen una característica distintiva del papel francés⁷¹⁶ que fue adoptada por los maestros papeleros españoles, fundamentalmente de la región de Capellades como puede apreciarse en las marcas *R. Romani*, *Francesc Claramunt* o *Francisco Guarro*. El hecho de aparecer mezclado con papel de origen catalán siembra la duda sobre su verdadero origen.



Fil.5

⁷¹³ Tabla 4, n.ºs 13, 23, 75-76 y Tabla 5, n.º 62.

⁷¹⁴ Tabla 4, n.ºs 12-13.

⁷¹⁵ HEAWOOD, 2003: 375, fil. 2919, de mayores dimensiones.

⁷¹⁶ LARUE, 1961: 134.

Otros papeles de la región, de gran calidad, son los de los fabricantes *Serra* (fil.45-46)⁷¹⁷, que aparece en siete fuentes del fondo con dos modelos diferentes⁷¹⁸; *Soteras* (fil.47)⁷¹⁹ y *Viñals* (fil.51)⁷²⁰, localizadas cada una en una única fuente del fondo⁷²¹.



Fil. 45

Fil. 46

La filigrana de *Soteras* es siempre el águila que descansa generalmente sobre una hoja de palma⁷²². Tanto la marca del águila⁷²³ como la del León⁷²⁴ provienen de las fábricas italianas y fue importado en España. El león fue adoptado en particular en los dominios de la corona de Aragón en la segunda mitad del siglo XIV. Sin embargo el águila de frente con la cabeza de perfil, muy común en los documentos desde el primer tercio del siglo XIV, fue de los primeros papeles que recibieron los comerciantes mallorquines y catalanes durante aquella época.

⁷¹⁷ Aunque la Cruz de Malta es la marca de los Serra, en ocasiones emplean la sierra como marca o sencillamente el nombre. Con los Romaní y los Romeu se acreditaron para el papel de imprimir, y fue tanto su éxito que junto con los dos papeleros citados, fue usado para las pruebas de estado del famoso pintor y grabador Francisco de Goya Lucientes. Los famosos *Desastres de la Guerra* y *La Tauromaquia* son impresos en su mayoría sobre papel de Santiago Serra y se guardan en el Museo del Prado. Su fama ha hecho que se adoptase la cruz de los Serra como filigrana del Museo-Molino Papelero de Capellades, cf. VALLS I SUBIRÁ, 1972: I, 324-325.

⁷¹⁸ Tabla 4, n.ºs 87-88, Tabla 5, n.º 3, 39, 42; Tabla 4, n.ºs 89-90.

⁷¹⁹ La filigrana de *Soteras* pertenece tanto a Josep como a Joan Soteras que ocuparon varios molinos en la Pobla y la Torra de Claramunt, Capellades y Riudebitlles. Como era habitual la movilidad intrínseca a la labor del molinero les hizo unirse o emparentarse con otros molineros como fueron los Llubí, los Roca y con los Romaní. El día 16 de abril de 1710 Francesc Martí i Romaní arrendó el molino del Turo a Antoni Soteras que venía fabricando papel desde 1700. No obstante las filigranas de *Soteras* no empezaron a ser conocidas hasta el año 1753, y se expandieron por toda España y América del Sur, cf. VALLS I SUBIRÁ, 1970: I, 327-328.

⁷²⁰ En Riudebitlles, el molino de Viñals data de 1765 aunque luego arrendaría otros dos por el periodo de 30 años (1767-1797), cf. VALLS I SUBIRÁ, 1970: I, 339.

⁷²¹ Tabla 4, n.º 91; Tabla 4, n.º 94.

⁷²² Según Bofarull y Sans, el animal ha sido desde tiempos remotos el elemento más poderoso que más se ha empleado en la composición y adorno de monumentos: el buey, el águila, el ciervo, el león, el caballo...La profusión del animal como símbolo, dice el autor se generalizó tanto en el arte que desde el siglo XIV se extendió a la industria y al comercio, para utilizarla como marca industrial. Los primeros ejemplos se observan en el papel italiano, inventores de la filigrana en el papel, al que le siguieron el resto de países europeos, cf. BOFARULL Y SANS, 2008: I-XX.

⁷²³ *Ibid.*: 158-160.

⁷²⁴ *Ibid.*: 149-150.



Fil.47



Fil.51

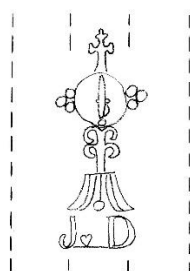
Existe una gran variedad de modelos de la marca Soterias cuyas fechas oscilan desde 1763 hasta 1814, aunque no ha sido posible encontrar correspondencias entre estas y la localizada en el fondo Navascués. Se puede observar que las marcas más antiguas por lo general llevan el doble círculo enmarcando el águila entre cuyas líneas aparece el texto “Fabrica de Joseph Soterias Capellades”. En los diferentes modelos podemos ver el águila en diferentes posiciones pero siempre de perfil con la cabeza de frente, coronada, y a veces con el sol en la esquina superior izquierda, en el lateral izquierdo, o encima, e incluso a veces sin él. Este modelo de filigrana se encuentra hasta el año 1774⁷²⁵ excepto dos, de tamaño más reducido y más toscas que no llevan el doble círculo y llevan las iniciales del papelerero al pie *J.S* (una con un corazón entre las iniciales, y la otra no, fechadas en 1772)⁷²⁶. En fechas posteriores la filigrana pierde el doble círculo, o no, pero el texto se traslada al pie de la marca y se reduce al nombre del papelerero: “Soterias”, en todas ellas el sol ha desaparecido y están fechadas entre 1778-1814⁷²⁷. Estas filigranas pertenecen tanto a Josep como a Joan Soterias que ocuparon varios molinos en la Pobla y la Torra de Claramunt, Capellades y Riudebitlles. El precio en la partitura en el que se ha empleado el papel del *Soterias*, confirma el origen comercial de la fuente.

⁷²⁵ VALLS I SUBIRÁ, 1972: II, 139-140 (fil. 962-964,967-969).

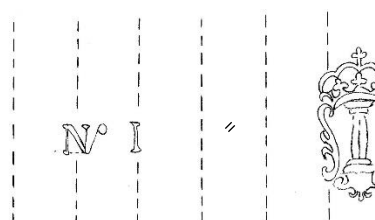
⁷²⁶ VALLS I SUBIRÁ, 1972: II, 139-140 (fil. fil. 965, 966).

⁷²⁷ VALLS I SUBIRÁ, 1972: II, 140-141 (fil. 971-980).

Las fábricas de papel ofrecían diferentes tipos de papel en función, claro está, del uso que se le fuera a dar, muestra de ello son los papeles de *Jacinto Doménec*⁷²⁸ (fil. 32), *Viñals* (fil. 50) y el papel con el motivo [escudo/columna] (fil. 53), empleados como hojas de guarda de la encuadernación de las diferentes partichelas de *Trois quatuors concertants pour flute, violon, alto et basse, oeuvre XVIII* (sic) de F.A. Hoffmeister, editado por la casa Sieber, fechado en torno a 1793⁷²⁹.



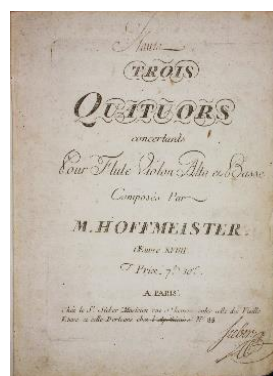
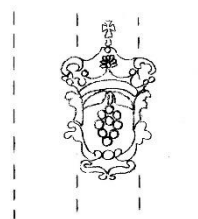
Fil.32



Fil.53



Fil.50 (A-B)

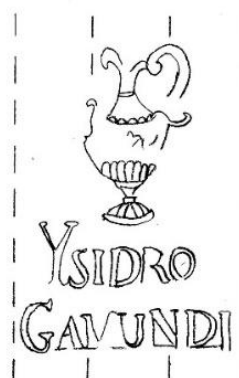


⁷²⁸ En el molino llamado de “Cal Sarjant”, que luego fue de los Rovira, en Sant Joan les Fonts, trabajó Isidre Doménec, del que se tiene noticia en el primer cuarto del siglo XVIII. Luego su hijo Agustí Domènec trabajó en uno de los molinos que hay junto al río Terri, en Borgonyà, donde, como otros papeleros, elaboró la filigrana de Gerona. La filigrana hallada en el fondo sigue el mismo dibujo “que tanto crédito le dio a los Alva y a los Germá”, y que podemos encontrar en diferentes tamaños, cf. VALLS I SUBIRÁ, 1970: I, 262-263.

⁷²⁹ Tabla 4, n.º 99.

Desconocemos si la encuadernación fue un encargo del comprador o una iniciativa del comerciante. Sea como fuere, confiere a la obra un valor añadido que podría sugerir cierta estima del propietario por dicha partitura. La encuadernación de partituras podemos encontrarla también en otra obra, también un cuarteto de flauta pero de Devienne (véase más adelante, *Papeles procedentes de las proximidades de Madrid*).

El papel *Ysidro Gamundi* (fil.52), aunque se desconoce la localidad, Gayoso Carreira lo sitúa en Cataluña⁷³⁰. Es el único papel de la primera etapa que contiene la fecha en la que fue utilizado: 1811⁷³¹.



Fil.52

De procedencia dudosa es la marca de agua [escudo /barras] (fil. 54) (barrado catalán o ¿Escudo de la merced?) cuyas similitudes con otros ejemplos procedentes del papelerero Llorens Miguel de Capellades mostrados por Valls i Subirá⁷³² invitan a pensar que pudiera proceder de esta región, no obstante desconocemos el periodo de actividad de dicho papelerero. Llamam la atención, el elevado gramaje del papel, superior al que podemos encontrar en papeles como Romaní, Serra, Fabiani...., que le confiere un cierto aspecto tosco y la tipografía de la portada, nada usual. Este papel lo encontramos tanto en las sonatas de Breval, como en la obra didáctica *Escala y lecciones de violón*⁷³³. La cruz en la portada, el uso del término violón, y el aspecto sobrio de las fuentes, podrían indicar

⁷³⁰ GAYOSO CARREIRA, 1994: III, 80 (fil. 170). Hallada en "Gramática francesa" de Lhomond, en Madrid, fechada en 1821.

⁷³¹ Tabla 4, n.º 95.

⁷³² VALLS I SUBIRÁ, 1970: I, 290-291; *ibid.*: II, 88-89 (fil. 604-605). Entre las filigranas típicamente catalanas figuran principalmente las del escudo barrado, representación de la Corona de Aragón, cf. *Ibid.*: I, 152.

⁷³³ Tabla 4, n.ºs 4-8.

el origen eclesiástico de estas fuentes. Algo que no sorprende dada la vinculación de la familia con el entorno religioso⁷³⁴.



Fil.54

Por último, la marca, *Juan Riu* (fil.34)⁷³⁵ aunque no ha sido hallada en ninguna de las obras de referencia, en base al apellido de origen catalán y la filigrana con forma de relicario tan habitual entre los papeleros de la zona (Alva, Costas, Domènec, Ferre, Francesc Romaní i Soteras...) es muy posible que proceda de los molinos catalanes.



Fil. 34

El papel *Juan Riu*, junto con otros papeles fabricados en molinos navarros localizados en el fondo como veremos a continuación, es un papel cuyo fino gramaje obliga a presentarlo siempre doblado ya que la tinta cala el verso del papel. Este papel tiene un uso particular en el fondo ya que se emplea por lo general para elaborar una segunda copia de alguna de las partes (partichelas) en los conjuntos en los que se encuentra. Sirva este comentario

⁷³⁴ Cf. epígrafe VII.2.2. *La colección de manuscritos...*, el apartado *Fuentes autógrafas de Tomás de Navascués*.

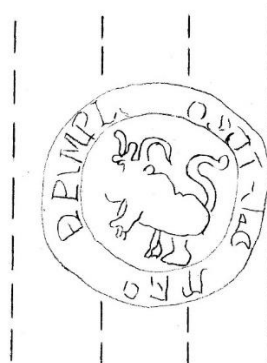
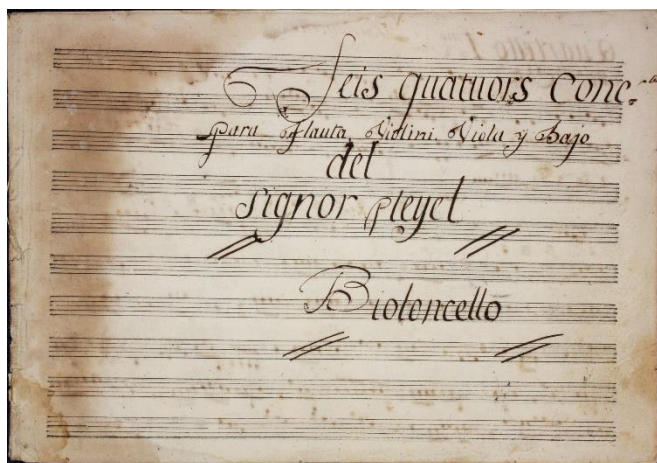
⁷³⁵ Tabla 4, n.ºs 13, 18 y Tabla 5, n.ºs 7, 14, 34, 36, 59.

como adelanto de las particularidades de los formatos que se verán más adelante (véase más abajo *Formatos y usos del papel*).

Papeles procedentes de Navarra

Se han hallado cinco marcas de agua que proceden de Navarra, concretamente de Pamplona, Aoiz y Leiza.

En Navarra existían molinos papeleros al menos en trece municipios⁷³⁶. Los testimonios más antiguos recogidos por Gayoso Carreira, que es quien aporta más información sobre la industria papelera navarra, comienzan aproximadamente hacia mediados del siglo XIX, excepto en Pamplona y Aoiz cuya información data de las dos últimas décadas del siglo XVIII. En lo que se refiere a Pamplona, disponemos de una Real Orden del 1 de diciembre de 1775, en la que se le *concede exención de Derechos de Renta Generales y tablas de todo el papel que se trabaje en la fábrica del Hospital General de Pamplona, y extraiga para introducirlo en los Reynos de Castilla y demás Provincias [...]*⁷³⁷. Hallado en un documento impreso por Joseph Longàs, Gayoso Carreira muestra una filigrana fechada en 1791, en la que se observan grandes similitudes con la que sigue⁷³⁸.



Fil.56

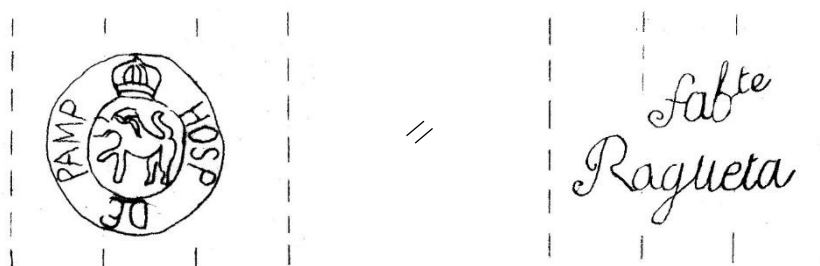
⁷³⁶ Alsasua, Allo, Aoiz, Cordovilla, San Miguel de Irurzun, Leiza, Oroz-Betelu, Pamplona, Sangüesa, Tudela, Vera de Bidasoa, Viana y Villava, cf. GAYOSO CARREIRA, 1994: I, 217-219.

⁷³⁷ GAYOSO CARREIRA, 1994: I, 218, información extraída por el autor del Archivo Histórico Nacional. sign. HACIENDA, Libro 8020, Folios 96 y 97. El molino del Hospital General de Pamplona procede de un antiguo molino de pólvora de propiedad Real que fue transferido a la institución benéfica con el fin de transformarla en un molino papelerero. El 1 de agosto de 1753 se procede a la compra del molino y un mes después Jaime Fábrega, vecino de Gerona, fabricante de molinos papeleros, se encarga del acondicionamiento del molino, que concluyó a final de ese mismo año. "De esta manera en septiembre de 1754 comenzó la primera fábrica de papel de Navarra. Hasta ese momento había existido una dependencia absoluta de los aprovisionamientos exteriores, que en buena medida procedían de Francia", cf. ITÚRBIDE, 1997: 139-149.

⁷³⁸ GAYOSO CARREIRA, 1994: I, 218.

El papel fabricado en Pamplona llevaba en la filigrana un león pasante y una corona real – como en el escudo de la ciudad – dentro de un doble círculo en el que aparecía la leyenda abreviada “Hospital General de Pamplona”⁷³⁹ localizado en una única fuente del fondo, mostrada en la imagen superior⁷⁴⁰. El Hospital de Pamplona fue el único fabricante de papel en el reino de Navarra entre 1754 y 1773, año en el que empezó a producirse papel también en Aoiz, propiedad de la familia Guirior.

Al igual que en otros molinos, pasaron por la fábrica varios maestros hasta que el 27 de agosto de 1787 se suscribió un nuevo arriendo con el papelerero francés Bernardo Ragueta⁷⁴¹; Bernardo Ragueta muere el 14 de junio de 1795 y le suceden al frente de la fábrica su viuda y su hijo, Francisco Ragueta, para lo cual firmaron en 1796 un contrato que revalidaba el de 1787, que se mantuvo hasta 1806⁷⁴². De este papelerero se han localizado dos fuentes en el fondo⁷⁴³.



Fil.11

⁷³⁹ GAYOSO CARREIRA, 1994: I, 218. La ubicación de la filigrana en la costura del bifolio y lo desgastado del papel no me han permitido realizar una reproducción más limpia de la marca de agua.

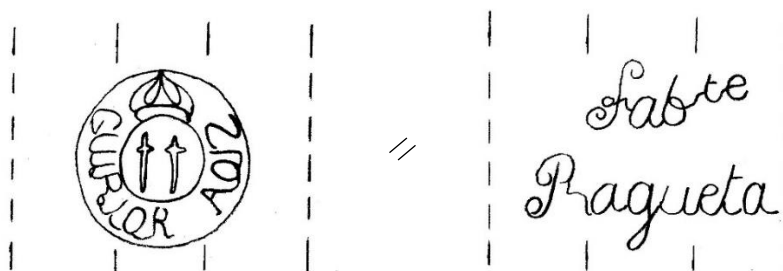
⁷⁴⁰ Tabla 4, n.º 52.

⁷⁴¹ Las tensiones laborales francesas que precedieron a la revolución sirvieron para que muchos maestros papeleros localizados en Francia emigrasen a nuestro país para instalarse en los molinos españoles como obreros especializados o tomar arrendado algún molino, tal como ocurría un siglo antes en Logroño y Cuenca, con papeleros franceses e italianos respectivamente, *cf.* VALLS I SUBIRÁ, 1982: 17. Por otro lado, el empuje de la industria papelera en España fue grande y en 1791 otra vez la Junta General de Comercio y Moneda cursa otras “Prevenciones para el fomento de la fabricación del papel” sobre la instalación de molinos, control de marcas y filigranas, órdenes precisas sobre las calidades del papel, prohibiendo expresamente entremezclar diferentes clases de él en las mismas resmas, castigos sobre la suplantación de marcas, contratos con aprendices..., *cf. Ibid.*, 1970: I, 137. De tal manera que, desde mediados del siglo XVIII hasta 1808 aproximadamente, la competencia extranjera (Francia e Italia), ante la dificultad que dichas mejoras representaban para la importación de papel hacia España, comienza a establecerse en distintos molinos españoles, *cf. Ibid.*, 1982: III, 18.

⁷⁴² ITÚRBIDE, 1997: 141 (cita, APNN. Juan Antonio Riezu, Legajos: 1305, 1790-IV-20; 1307, 1792-III-28; 1309, 1795-VIII-18; y 1310, n.º 18, 1796-IV-18).

⁷⁴³ Tabla 5, n.ºs 21, 27.

De las filigranas que siguen no se han encontrado muestras en ninguna de las obras de referencia consultadas, sin embargo la contramarca *Fab[rican]te Ragueta* apunta a que este papelerero no solo regentó el molino del Hospital de Pamplona sino también el de Aoiz, molino que perteneció al Marqués de Guirior⁷⁴⁴, título que le fue concedido a Manuel Guirior y Portal, Virrey de Perú, oriundo de Aoiz, en 1785 ; y el de Leiza⁷⁴⁵, de los que se han localizado en el fondo tres y una fuentes, respectivamente.



Fil.12⁷⁴⁶



Fil.13⁷⁴⁷

Los papeles con fil. 11 y 12, al igual que el papel citado *Juan Riu* (fil. 34), eran de gramaje fino y debían doblarse evitando el verso del papel ya que calaba la tinta (véase más abajo *Formatos y usos del papel*). Sin embargo el papel de Leyza con contramarca del papelerero *Ragueta* (fil. 13), no lleva corondeles, lo que denota un papel elaborado con técnicas más avanzadas, además de la excelente calidad que muestra. Se conserva otro modelo de la

⁷⁴⁴ GAYOSO CARREIRA, 1994: I, 217. Información extraída de los *Bailly-Bailliere* de 1884 a 1900 por el autor. Gayoso muestra dos filigranas de Aoiz en las que no aparece “Guirior” pero de características similares: doble círculo con letra entre ambas líneas y dos espadas en el interior, en documentos fechados en 1779 y 1787, cf. GAYOSO CARREIRA, 1994: III, 128 (fil. 295 y 296).

⁷⁴⁵ Solo contamos con la información expuesta por Miñano en su *Diccionario geográfico-estadístico de España* publicado en 1826 en el que dice: “[...] se ha reedificado una fábrica de papel con tres ruedas y tres pilas, y como el agua es tan cristalina se trabaja de calidad superior”, citado por GAYOSO CARREIRA, 1994: I, 218. El autor no especifica, ni tomo, ni página, no obstante, he podido confirmar en la fuente (MIÑANO, 1826-1828: V, 188) que Miñano no aporta una fecha que pudiera servir de referencia, sin embargo, el tiempo empleado “se ha reedificado” sugiere que pueda ser una fecha cercana a la que escribió el texto, ca. 1826.

⁷⁴⁶ Tabla 4, n.º 13 y Tabla 5, n.ºs 34, 59.

⁷⁴⁷ Tabla 4, n.º 66.

localidad de Leyza, en una única fuente que contiene *Bajo. Rigodones y vales*. Éste sí tiene corondeles y es de menor calidad. En este sentido, se han hallado dos filigranas de esta localidad, recogidas por Gayoso Carreira, ambas marcas dobles: una de ellas, sin corondeles, hallada en un documento de Madrid, fechada en 1827⁷⁴⁸, que no guarda ningún tipo de similitud con ninguna de las dos filigranas de este lugar halladas en el fondo y la otra, con corondeles⁷⁴⁹, hallada en un pliego de un poder notarial otorgado en Guembe (Navarra) de 1837 en la que la marca con el texto “Leyza” se corresponde con el localizado en el fondo Navascués (fil. 35)⁷⁵⁰.



Fil.35

Papeles procedentes de Guipúzcoa

El primer molino que se estableció en Tolosa fue en 1817 por Martín Olano en Igarondo y aún hoy sigue en pie con el nombre de “Papelera Tolosana, S.A.”⁷⁵¹ Gayoso Carreira, señala hasta diez molinos en esta localidad pero solo recoge cuatro filigranas, todas ellas procedentes de la Tolosana cuya marca en forma de concha y en dos de ellas con el texto al pie: “T^A de G^A” (una con el nombre de Uranga propietario del molino desde 1842) y la otra sin él, confirma el hecho de que el papel hallado en el fondo con la marca de agua que se expone a continuación procede de este molino⁷⁵².

Las dos partituras del fondo que se encuentran sobre este papel: *Principios de flauta* y *Principios de Solfa* pertenecieron a Nicasio de Navascués, hijo de Tomás de Navascués nacido en Cintruénigo, el 14 de Diciembre de 1827⁷⁵³, tal como aparece en la portada:

⁷⁴⁸ GAYOSO CARREIRA, 1994: III, 130 (fil.298).

⁷⁴⁹ *Ibidem* (fil. 299).

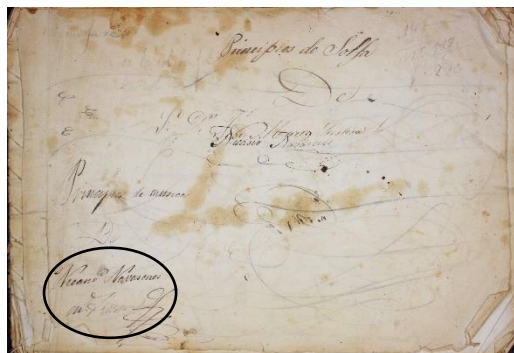
⁷⁵⁰ Tabla 4, n.º 65.

⁷⁵¹ GAYOSO CARREIRA, 1994: I, 262-263. A modo de curiosidad, la “Papelera Tolosana, S.A.” es la fábrica de la sale el papel galgo, tan conocido en nuestro días.

⁷⁵² GAYOSO CARREIRA, 1994: III, 169-170 (fil. 365-366). Ambas están fechadas en 1862.

⁷⁵³ ACN, Titº. 1, caja 34, n.º 1.

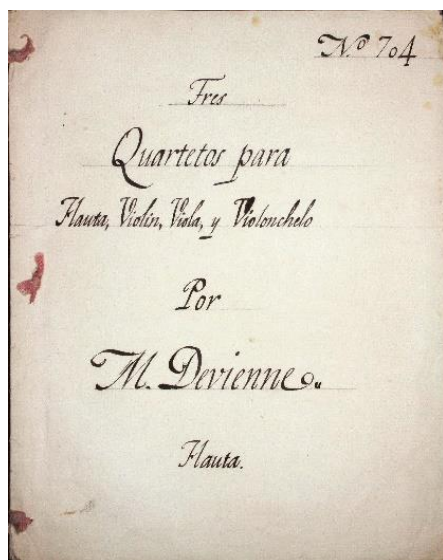
“Nicasio Navascués en Tudela”. Los garabatos que “adornan” la portada y el contenido de las fuentes sugieren que debía ser un niño que comenzaba sus estudios en la música. Por lo que quizá podríamos situar estos papeles hacia mediados de los años 30.



Fil. 49⁷⁵⁴

Papeles procedentes de las proximidades de Madrid *Gárgoles (Guadalajara)*

La obra *Tres quartetos para flauta, violín, viola y violonchelo* de François Devienne editada por Imbault, fue encuadernada con un papel con la marca de agua: Garg.^s (fil.19)⁷⁵⁵, procedente de Gárgoles.



Fil. 19

⁷⁵⁴ Tabla 4, n.ºs 92-93.

⁷⁵⁵ Tabla 4, n.º 97.

Gárgoles de Abajo tenía su molino a orillas del río Cifuentes, desde 1774-75 aunque de vida efímera, según Valls i Subirá, parece ser que el papel fue de bastante buena calidad⁷⁵⁶. Debieron pasar por el molino, varios papeleros aunque solo se tiene noticias del famoso Santiago Grimaud como queda reflejado en algunas de las filigranas del papel procedente de este lugar⁷⁵⁷. Según Gayoso Carreira, el “*Almanak Mercantil o Guía de Comerciantes para el año 1795* anuncia que el papel de esta fábrica [...] se vendía en Madrid en el almacén sito en la calle de Santa Ana del Rastro”⁷⁵⁸. En 1800 se estableció en Gárgoles de Arriba otra fábrica de papel cuyo fundador y propietario fue también Santiago Grimaud, a quien los avances en el papel le hicieron merecedor de la medalla de Oro en la Exposición de la Industria Española celebrada en Madrid en Junio de 1827. Los éxitos no dejaron de llegar a esta fábrica cuya moderna maquinaria y adelantos la situaron a la vanguardia de las fábricas de papel, volviendo a conseguir la Medalla de oro en 1841. Los testimonios sobre este molino se mantienen hasta 1888⁷⁵⁹. Las evidentes similitudes entre la marca que Gayoso Carreira recoge en su estudio⁷⁶⁰ y la aquí expuesta, induce a pensar que el papel empleado para encuadernar la fuentes del fondo Navascués pudiera proceder de este molino. Además, hay que destacar una particularidad, nada habitual en el papel de la época y es la ausencia de corondeles. En la exposición de la Industria Española de 1827, Grimaud presentó entre sus manufacturas: “Muestras de papel imitando al de la China, a propósito para litografía, marca mayor”⁷⁶¹. Los papeles orientales no suelen tener verjura⁷⁶² porque la forma con finas tablillas de bambú y cordel

⁷⁵⁶ VALLS I SUBIRÁ, 1982: 125-127. El autor hace referencia a Antonio Ponz, *Viage de España en el que se da noticias de las cosas apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Ed. Antonio Ponz, Madrid. Segunda edición. Tomo XIII (1788), Por la Viuda Ibarra, hijos y Compañía. En origen, la filigrana que marcaba su papel se componía de la imagen del obispo de Sigüenza (Don Juan Díaz de la Guerra), de quien partió la iniciativa de construir el molino, dadas las magníficas condiciones del entorno, con una mitra y un báculo cruzados.

⁷⁵⁷ VALLS I SUBIRÁ, 1982: 129.

⁷⁵⁸ GAYOSO CARREIRA, 1994: I, 81. El autor muestra una descripción de la fábrica que el propio Jovellanos dejó escrita en su *Diario*. Además, con fecha del 4 de septiembre de 1798 escribe: “Viene el fabricante Grimaud; trae el papel encargado pero necesito de otras clases; se ofrece a completarlo, encajonarlo, dirigirlo a Madrid de su cuenta y ponerla en todo el importe. Nos acompaña a comer, es sujeto racional; nacido en Orán, tuvo comisiones de la Corte en África; es activo y de gran crianza”. Esta fábrica fue destruida en un incendio en 1897.

⁷⁵⁹ GAYOSO CARREIRA, 1994: I, 32-33.

⁷⁶⁰ GAYOSO CARREIRA, 1994: III, 36 (fil. n.º 54, fechada en 1821).

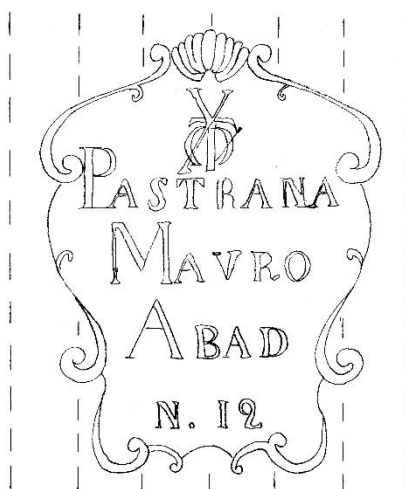
⁷⁶¹ GAYOSO CARREIRA, 1994: I, 82.

⁷⁶² Verjura es la huella de la forma del papel y la tina con fibras en suspensión. La forma es una herramienta con varias piezas, la principal un marco rectangular de madera que sujeta una fina red de alambres de cobre o latón. La huella se manifiesta como una malla de líneas que se cruzan. Las más separadas se llaman corondeles y las que están más juntas son los puntizones, cf. Rafael León, *Papeles sobre el papel*, Universidad de Málaga, 1997, p. 312.

que se utilizaba no presenta protuberancias. Esto nos remite a un papel de gran calidad que reúne “limpieza, tersura y blancura” tal como describían en la Memoria de la Junta calificadora los productos exhibidos⁷⁶³, que coincide con el papel localizado en el fondo Navascués.

Pastrana (Guadalajara)

Hasta cuatro fuentes del fondo contienen un papel que procede de la localidad de Pastrana, dos obras didácticas para violonchelo; unas *Seguidillas boleras con acompañamiento de flauta, violines y bajo*, anónima; y el *Minuet flauteado para guitarra* de F. Fossa⁷⁶⁴.



Fil. 38

Pastrana contaba con un molino de papel propiedad del Duque del Infantado, señor de Pastrana⁷⁶⁵. Desde su origen pasaron por el molino varios maestros papeleros siendo arrendado en 1774 por Pedro Guarro, quien se mantuvo como oficial del molino hasta finales del siglo XVIII⁷⁶⁶. Durante los siglos XVIII y XIX en que la fábrica fue dirigida por Guarro, suministraba papel a los impresores de Alcalá de Henares y de Madrid. “Uno de sus fiadores al efectuar el arrendamiento del molino papelerero era Antonio Sánchez,

⁷⁶³ GAYOSO CARREIRA, 1994: I, 82.

⁷⁶⁴ Tabla 4, n.ºs 71-74.

⁷⁶⁵ En la primera mitad del siglo XVII la economía castellana se resiente por la emigración a América, y la expulsión de los moriscos. En el caso del duque de Pastrana, empezaron a tomar medidas e iniciaron una política de repoblación de oficiales portugueses y flamencos para resurgir la actividad industrial. “Los datos documentales disponibles sobre su fundación se remontan a la segunda mitad del siglo XVII. En 1658 ya existen noticias sobre el funcionamiento; puesto que es arrendado el molino papelerero a un maestro de hacer papel genovés. Aunque es posible que llevara ya algunos años en funcionamiento, cf. GARCÍA LÓPEZ, 1997: 365-375.

⁷⁶⁶ GARCÍA LÓPEZ, 1997: 367, tomado de P.N.P. (Protocolos Notariales de Pastrana), e.p. Dionisio García Márquez, 4 de marzo de 1774.

mercader y librero de Madrid”⁷⁶⁷, circunstancia que puede indicar que se podían formar pequeñas compañías a la hora de comercializar el papel⁷⁶⁸. Existen testimonios de este molino hasta 1888⁷⁶⁹. No obstante, no se ha hallado ninguna filigrana similar a la presente en la bibliografía consultada.

Aproximación a la cronología. Papeles originarios del resto de países europeos

Los papeles de procedencia europea, aunque pequeña en cantidad de obras, es bastante variada, habiendo una mayor presencia de papel francés, posteriormente italiano y por último holandés (tabla 3, p. 188)

Algunas de ellas han sido halladas en las obras de referencia (Churchill, Heawood, Valls i Subirá) o bases de datos (Bernstein o Wasserzeichen). Muchas de las que no han sido halladas poseen elementos comunes con otras localizadas, sin embargo, debemos ser cautelosos puesto que las conexiones e intereses que hubo entre los diferentes países desde el punto de vista comercial, hace que algunos motivos, seña de identidad de un determinado país, fueran tomados por otro con el fin de hacer pasar su papel, según las épocas, por italiano, francés u holandés⁷⁷⁰ para darle una mejor salida comercial. Tal es el caso de la filigrana de las tres lunas o *Three O's* de origen genovés; o las tres medias lunas o *Three crescent*, de origen veneciano; el racimo de uvas, de origen francés o el cuerno, de origen holandés⁷⁷¹.

A partir del siglo XVIII comienza a identificarse el papel, bien con el nombre de la localidad, bien con el nombre del propietario del molino, o con ambos. Esto, sin duda, facilita su identificación. Si aparece solo el nombre del propietario, la etimología del nombre puede ayudarnos a localizarlo, pero habrá que contrastarlo con otras cuestiones para aceptarlo como dato definitivo ya que por ejemplo, Romaní, dinastía de maestros papeleros tan asociado a Cataluña, se trataba de un apodo con el que se conocía a Ramón Romaní, fundador de la dinastía y cuya etimología nada tiene que ver con Cataluña⁷⁷².

⁷⁶⁷ GARCÍA LÓPEZ, 1997: 369, tomado de P.N.P.(Protocolos Notariales de Pastrana), e.p. Dionisio García Márquez, 4 de marzo de 1774.

⁷⁶⁸ GARCÍA LÓPEZ, 1997: 369.

⁷⁶⁹ GAYOSO CARREIRA, 1994: I, 85.

⁷⁷⁰ Sobre la preferencia de determinados papeles y sus consecuencias, cf. CHURCHILL, 1990 y VALLS I SUBIRÁ, 1970.

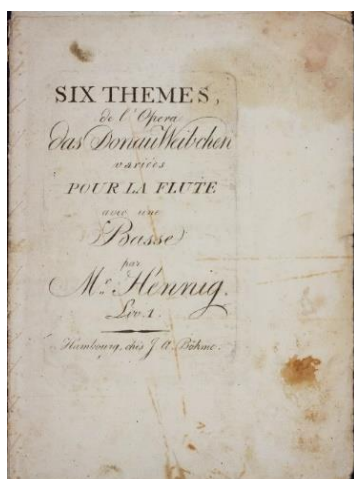
⁷⁷¹ Sobre los rasgos típicos de cada país cf. HEAWOOD, 2003: 23-28 y LARUE, 1961: 131-142.

⁷⁷² GAYOSO CARREIRA, 1994.

Como decía al comienzo, la importación de papeles procedentes tanto de Francia como de Italia comenzó a decaer hacia finales del siglo XVIII, periodo en el que empieza a coleccionarse el fondo Navascués. El papel español había adquirido una calidad superior por lo que la compra de papel procedente de otros países europeos ya no era necesaria. Sin embargo, tanto uno como otro siguieron entrando en España, a juzgar por las fuentes localizadas en el fondo Navascués, no obstante, veremos que existen otros motivos para su presencia en el fondo.

Papeles procedentes de Francia

Entre los papeles de origen francés hay dos en copia impresa: (1) *Timbre Imperial* (fil.48)⁷⁷³ del maestro papelero Georget, cuyo molino se encontraba en Quimperlé y fabricaba papel timbrado para uso del Estado⁷⁷⁴. Aunque no se aprecia en el dibujo, la figura que aparece en el interior se ha podido confirmar que es un águila⁷⁷⁵. Aparece en una obra calcografiada editada en Hamburgo, por la casa J.A. Böhme (BMCN C5 12). Aunque el documento está en formato de cuarto mayor (27 a 30 cm), la partitura posee un formato en octavo (18 cm), más reducido de lo habitual, lo que se llamaban *partitura miniatura* o *partitura de bolsillo*, a veces empleada como partitura de estudio. No sabemos muy bien cual pudiera ser la finalidad de esta partitura de la que solo se conserva este ejemplo;



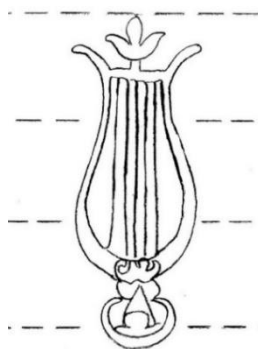
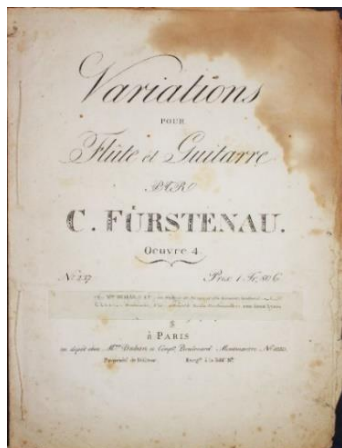
Fil.48

⁷⁷³ Tabla 4, n.º 102.

⁷⁷⁴ CHURCHILL, 1990: 59.

⁷⁷⁵ Dado el emplazamiento de la filigrana en la costura del papel, no se ha podido realizar una buena copia.

y (2) la marca [lira] (fil.55)⁷⁷⁶ que, aunque no ha sido hallada en la bibliografía consultada, es uno de los motivos que caracterizan el papel de procedencia francesa. Por otro lado, la partitura procede de la casa Mme Duhan et Compagnie [1807].



Fil.55

Entre los papeles manuscritos, encontramos el papel *M. Brun* (fil.36), procedente de Oloron tal como parece apreciarse en la contramarca⁷⁷⁷, municipio situado al suroeste de Francia, en el Bearne muy próximo a la frontera con España, una vía de entrada de papel francés habitual desde 1750⁷⁷⁸.

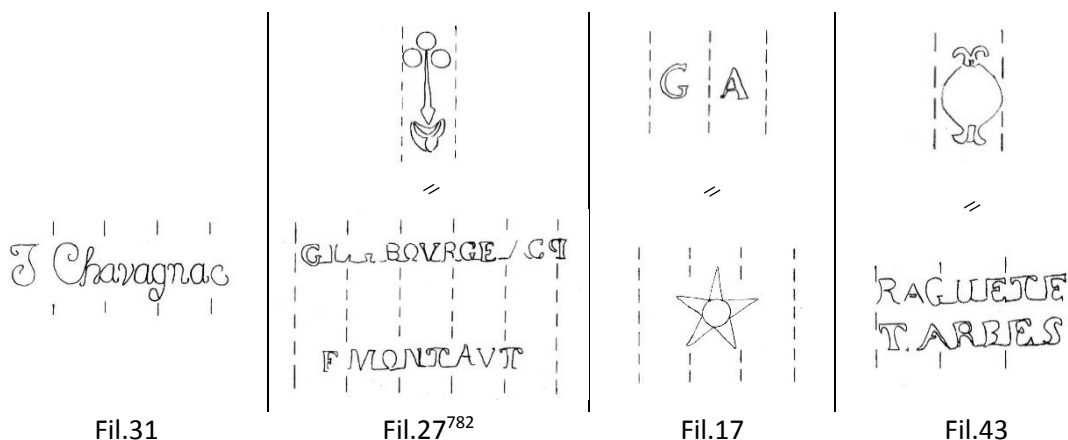
El papel *B [corazón] Richard* (fil.4), no ha sido hallado en la bibliografía consultada, sin embargo, se tienen noticias de un papelerero llamado Richard cuya fábrica en Auvergne, uno de los centros papeleros más importantes de Francia, se mantuvo en funcionamiento durante más de dos siglos. Tras la revolución, el número de molinos en la zona se redujo a la mitad (de 60 a 33) y una de las que desapareció, tal como apunta Churchill fue la

⁷⁷⁶ Tabla 4, n.º 96.

⁷⁷⁷ Ha sido hallado en documentos en un archivo de Pontevedra. En Galicia, el papel tardó mucho en fabricarse. Fueron Francia, Cataluña, Italia y Valencia los que por este orden dominaron el mercado gallego durante los siglos XVII y XVIII, cf. VALLS I SUBIRÁ, 1982: 78 (fil. 12).

⁷⁷⁸ Dada la proximidad y vinculación de Francia con Navarra, el interés por introducir el papel en España por parte de algunos comerciantes que consideraban el papel europeo de mayor calidad, se materializa a través de un documento redactado por "Los Sres. Comisarios para las cuestiones de los Asuntos de Comercio", firmado el 3 de junio de 1750 en el que se permite la entrada del papel con el nombre de *Papier aux trois O* (tres lunas) a imitación del papel Genovés, aunque de peor calidad a través del Béarn y Angulema (principalmente), tomando tres posibles vías: Oloron, para pasar a Aragón por Jaca; Saint-Jean-Pied-de-Port, para llegar a Pamplona y la vía marítima, desde cualquier punto del golfo de Vizcaya (Biarritz, Saint Jean de Luz) hacia cualquier puerto de costa cantábrica, cf. VALLS I SUBIRÁ, 1982: 19-21 (el autor muestra una traducción al español del documento extraído de A.N.P.: *Procès Verbaux de Bureau du Comerce*, du Mercredy, 3 Juin 1750. Cote F. 12. 97).

Por último, cuatro marcas cuyos nombres podrían remitir a un posible origen francés son las que se detallan a continuación:



La mayoría de las marcas de agua aquí expuestas aparecen en una única fuente, excepto la filigrana 18 (GA [racimo de uvas])⁷⁸³, que aparece en seis (con la particularidad de que en una de ellas se encuentra junto con un papel con la fil.57, *M. ¿nnonay*⁷⁸⁴); y la filigrana 31 (J. Chavagnac)⁷⁸⁵, que aparece en tres. Algunos de estos papeles contienen pequeñas piezas anónimas con una grafía poco cuidada (fil.25⁷⁸⁶), como en los mencionados papeles *M. Brun* (fil.36) y *B. Richard* (fil.4) que, a mi juicio, pudieron ser adquiridos para uso particular; otras contienen obras de autor pero lo más llamativo es que encontramos interesantes concordancias entre las fuentes que contienen dichas marcas que nos permiten establecer conexiones entre determinados repertorios del fondo Navascués, como veremos a continuación.

En cuanto a las obras de autor se encuentra *Trois Grands Duos Concertants Pour Deux Guitares par J. B. Lintant* (1758-1830) violinista y guitarrista nacido en Grenoble en 1758, sobre papel con la filigrana 7 (COURT)⁷⁸⁷, cuyo título aparece íntegramente en Francés, algo poco habitual entre las ediciones manuscritas de obras de compositores europeos copiadas por copistas españoles que por lo general, se españolizaban o adoptaban un estilo mixto manteniendo los títulos en el idioma de origen y los nexos

⁷⁸² Tabla 4, n.º 40.

⁷⁸³ Tabla 4, n.ºs 42-47.

⁷⁸⁴ Tabla 4, n.º 47.

⁷⁸⁵ Tabla 4, n.ºs 59-61.

⁷⁸⁶ Tabla 4, n.º 9.

⁷⁸⁷ Tabla 4, n.º 14.

traducidos al castellano. Obsérvese también que aparece *1er Guitare*. Por lo que cabe la posibilidad de que fuera adquirido si no en Francia, al menos fuera importado desde allí.



BMCN C5 05 (fil.7)

Con respecto al papel con la filigrana 18 (GA [racimo de uvas]), quisiera llamar la atención sobre las evidentes conexiones entre las fuentes, además de contener obras de Luis Misón⁷⁸⁸.



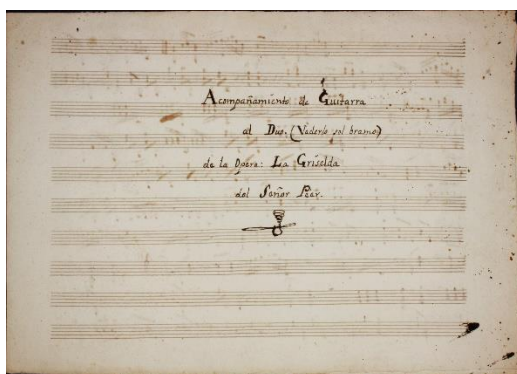
BMCN C5 09 (fil.18)



BMCN C8 05 (fil.18)



BMCN C5 14 (fil.18)



BMCN C6 03 (sin filig.)

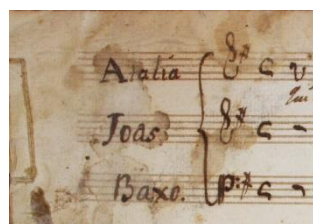
⁷⁸⁸ Sobre las obras de Luis Misón localizadas en el fondo cf. epígrafe VII.3.2. *El repertorio para/con flauta travesera*.



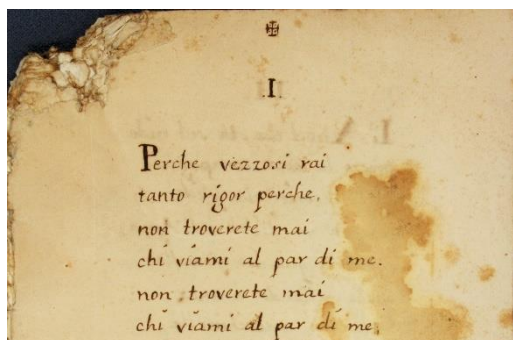
BMCN C8 02 (fil.18,57)

Puede apreciarse la similitud en la caligrafía, el ennegrecimiento de la letra capital y la rúbrica en las cuatro primeras (la cuarta fuente (BMCN C6 03) no contiene filigrana pero comparte los elementos citados). La quinta imagen (BMCN C8 02) comparte con las anteriores la presencia de la rúbrica. Conviene añadir, que esta última partitura hace uso del papel con filigrana *M. ¿nnonay* (fil. 57) como portada de la parte de la flauta II, sin que se aprecie en absoluto la diferencia de papel.

La filigrana *J. Chavagnac* (fil. 31) que aparece en tres partituras de repertorio vocal comparte igualmente la misma mano que las anteriores como se apreciará en la imagen siguiente:



La filigrana *Raquete T Arbes* (fil. 43)⁷⁸⁹ aparece en un cuaderno que contiene las letras de una serie de arias de Anelli, Donizetti, Asioli, Foppa... (BMCN C14 22); y el papel con la marca GA [estrella] (fil.17)⁷⁹⁰ contiene igualmente música vocal, pero para dúo, de Paer y Asioli (BMCN C6 01) que conectan todo el repertorio mostrado sobre diferentes papeles cuyas filigranas remiten a un posible origen francés⁷⁹¹.



BMCN C14 22 (fil.43)



BMCN C6 01 (fil.17)

Es evidente que todos estos papeles que parecen ser de origen francés pertenecen a un mismo periodo y fueron escritos por una misma mano. La presencia, además, de otra partitura (sobre un papel sin marca de agua), en cuya portada se puede leer: “Aria / # Non ne voglio saper niente # / Violonchelo ó Fagote / Da María del Carmen Navasqües y Dn Tomás Navasqües, los dos hermanos que se adoran y se estiman con la mayor ternura#”⁷⁹², induce a pensar que todo este repertorio fuera compartido por ambos hermanos⁷⁹³.

Papeles procedentes de Italia

He localizado siete marcas de agua procedentes de Italia. Aunque algunas no han sido localizadas en otros fondos, en base a las evidentes similitudes entre ellas, al igual que en las marcas de origen francés, podemos aventurar su posible origen italiano.

⁷⁸⁹ Tabla 4, n.º 77.

⁷⁹⁰ Aunque la estrella no sea un rasgo típicamente francés, se observará que comparte la contramarca GA con la filigrana 18 que lleva la marca [racimo de uvas] (tabla 4, n.º 41).

⁷⁹¹ Por ejemplo, la partitura del aria *Perche vezzosi rai* cuyo texto aparece en la primera página del cuaderno mostrado (BMCN C14 22) se encuentra en la signatura BMCN C14 28 sobre papel J. Chavagnac (fil.31) (tabla 4, n.º 60).

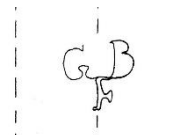
⁷⁹² BMCN C12 09.

⁷⁹³ Sobre las fechas de representación del repertorio operístico cf. epígrafe VII.3.5 *El repertorio vocal...*

Tres fuentes contienen la marca *GBF* (fil.14/15), que se muestra en dos versiones con diseños ligeramente distintos. Además una de ellas lleva la contramarca *Fabiani* (fil. 14).



Fil. 14



Fil. 15

Es fácil deducir, que a pesar de las pequeñas diferencias que se aprecian, ambas debieron pertenecer al mismo fabricante, Gian Batista Fabiani⁷⁹⁴ que solía ir acompañado de un Caballo con lanza y un toro, o de un escudo de la marca hacia 1768-1770⁷⁹⁵. La fil. 14 (con contramarca) se halla en la partitura *Seis quartetos a dos violines, viola y Biolonchelo, op. 11* de I. Pleyel, adquirido en el comercio madrileño en el almacén de Torre y Compañía y Jaime Campins⁷⁹⁶, con portada ilustrada por Gordillo. La fil. 15 se halla en dos partituras: un cuaderno con varias piezas para guitarra; y el *Quartetto a due violini, viola e Basso* de J. Haydn en cuya portada se incluye el incipit musical⁷⁹⁷, prueba de su procedencia del comercio. Esto confirma que efectivamente a finales del siglo XVIII-principios del XIX seguía importándose papel procedente de Europa, al menos de Italia.

En las fuentes consultadas no aparece la marca doble (marca/contramarca) sino que encontramos por un lado, la contramarca *Fabiani* en varios documentos procedentes de la colección Tecnicelpa de Portugal⁷⁹⁸ fechados entre 1777 y 1825 así como una muestra en el fondo de Marcos Antonio Portugal (1782-1830)⁷⁹⁹ fechada en 1802 (todas versiones de dimensiones inferiores); y por otro lado, la marca *GBF*. Cabe destacar la localización de la marcas (*GBF*), aunque de mayor dimensión, en el manuscrito autógrafo de los *Seis quintetos de Brunetti op.1*, dedicados a Carlos IV, conservados en la Biblioteca Estatal

⁷⁹⁴ VALLS I SUBIRÁ, 1982: 28.

⁷⁹⁵ LABARRE, 1952: 340-342

⁷⁹⁶ Tabla 4, n.º 16.

⁷⁹⁷ Tabla 4, n.ºs 17-18.

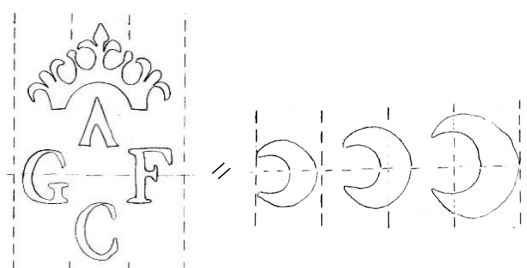
⁷⁹⁸ El corpus de marcas de agua de Tecnicelpa (la Asociación portuguesa de técnicos de Industrias de Celulosa y Papel) está accesible a través de *Bernstein, The Memory of paper*, el problema es que no se detalla la fuente de la que ha sido extraída.

⁷⁹⁹ *Bernstein – The Memory of paper*.

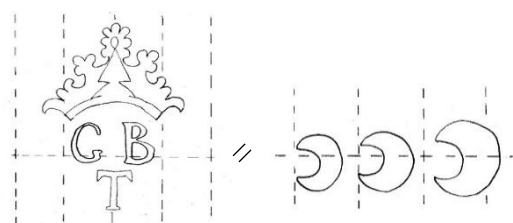
de Berlín, fechada en 1771⁸⁰⁰. Resulta de gran interés este dato dado que buena parte de la obra autógrafa tanto de Brunetti como de Boccherini se encuentra sobre papel *Romani*⁸⁰¹ (veremos que también emplearon otros papeles aunque de forma minoritaria).

Existen evidentes similitudes entre las marcas de agua siguientes: *AGFC* (fil.2), *GBT* (fil.20), *GFA-SotoiPerial* (fil.23), y *REAL-GF* (fil. 22). Las 3 medias lunas (también conocidas como *Three crescent*) es un motivo típicamente italiano, concretamente veneciano, que fue profusamente empleado. Sin embargo solo se han hallado muestras de *GFA-SotoiPerial* y *GF-REAL*, como veremos.

Las marcas *AGFC* y *GBT* aparecen en los *Quartetos de Guitarra, violín, viola y bajo* de Fernando Ferandiere, en partichelas⁸⁰², junto con el papel procedente de la fábrica de Ramón Romani (fil. 41a). No se percibe ninguna diferencia en la calidad del papel pero no se trata de un caso como los anteriormente citados en los que la mezcla de papel parece aleatoria y realizada en la elaboración de la copia, sino que se trata de una mezcla producto del montaje posterior de las obras, como en una edición facticia. Dada la relación que tiene con la ordenación del conjunto de obras y la posible pertenencia a un ciclo, o no, se tratará en el epígrafe del autor⁸⁰³.



Fil. 2



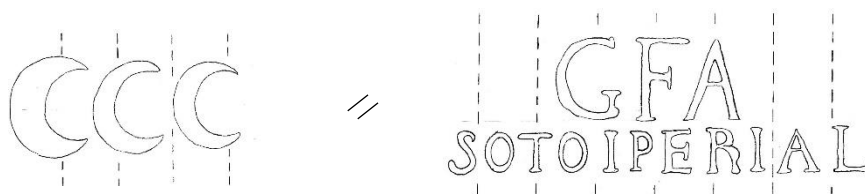
Fil. 20

⁸⁰⁰ *Wasserzeichen – Informationssystem*, procedentes de RISM: (D-B) Mus.ms.autogr. Brunetti, G.4 N (RISM ID no.: 464130134).

⁸⁰¹ LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, 2005: 354-365 e *Ibid.*, 2004: 699-741.

⁸⁰² Tabla 5, n.º 21.

⁸⁰³ Cf. epígrafe VII.3.3. *La guitarra de cámara*, el apartado *Tríos y cuartetos para guitarra y cuerda de Fernando Ferandiere*.



Fil.23

El papel *GFA-Sotoiperial* contiene la obra *Tre Sonate per il clavicémbalo o Forte-piano con un Violino e Violoncello, opera 57*, editada por Artaria hacia el año 1790, en partichelas⁸⁰⁴, recoge el conjunto una portada manuscrita, lo que nos dice que forma parte de las obras impresas importadas para su comercialización a través de los almacenistas, seguramente de Madrid.

El papel *Real-GF* (fil.22), procede de la región de Toscolano-Maderno, Brescia y las siglas GF remiten a su fabricante Gaudenzio Fossati⁸⁰⁵. Ha sido hallado en varias fuentes manuscritas autógrafas de Hoffmeister, Gluck, Caneti, Cavalier fechadas entre finales del siglo XVIII (1770) y comienzos del siglo XIX (1820)⁸⁰⁶. La gran calidad de este papel hizo que se convirtiera en el preferido por Mozart a juzgar por el número de obras del autor en las que puede encontrarse esta marca de agua, en diferentes modelos y versiones, fechadas entre 1768 y 1784⁸⁰⁷.

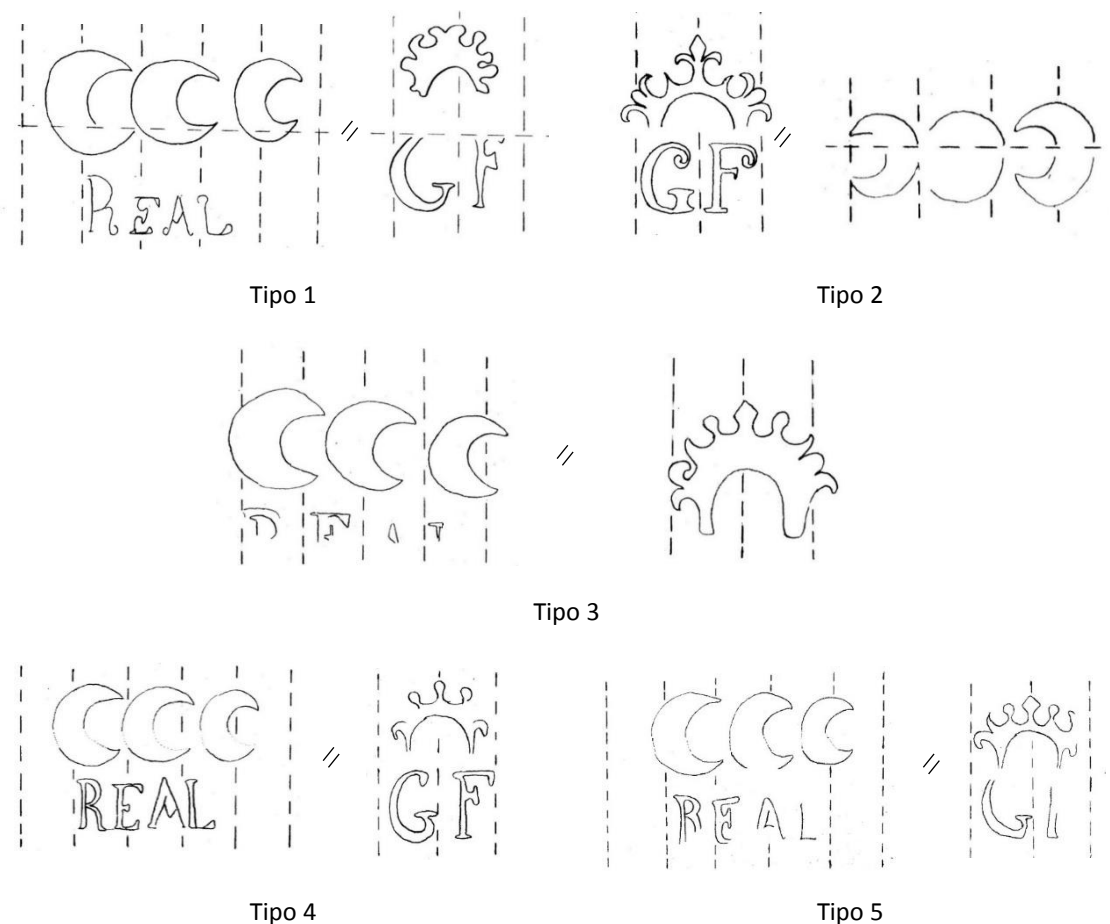
Hemos hallado en el fondo cinco tipos diferentes de esta marca de agua que podrían remitir a su evolución:

⁸⁰⁴ Tabla 4, n.º 98.

⁸⁰⁵ <http://memoryofpaper.oeaw.ac.at/aes/aes.php?Nummer=131>.

⁸⁰⁶ Bernstein, *The Memory of paper y Wasserzeichen* remiten a RISM.

⁸⁰⁷ Tyson, Alan, 1992.



Fil. 22

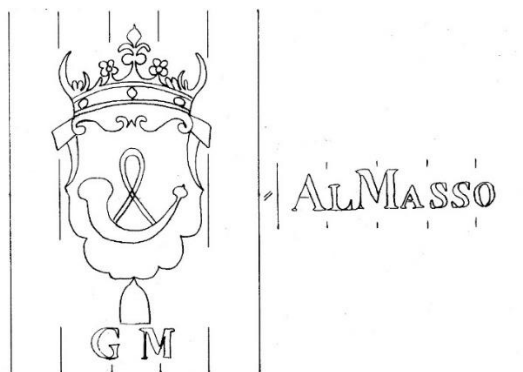
Los tipos 1 y 2 se encuentran en dos Sonatas de guitarra y bajo de Isidro Laporta, mientras que el modelo 3 aparece en otra sonata para guitarra y bajo de Arizpachoga. Ambos, compositores que gozaron de gran popularidad entre el público aficionado de finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. Por último, los tipos 4 y 5 son la pareja empleada simultáneamente que marca el papel sobre el que se encuentran las cuatro Sonatas para violonchelo y bajo de Valentino Nicolai, compositor de finales del XVIII⁸⁰⁸.

Encontramos dos filigranas más de procedencia italiana. Una de ellas, en dos fuentes: una de ellas anónima y la otra, una *Sinfonía con violines, oboes, viola y baxo* de Adalbert Gyrowetz⁸⁰⁹. La filigrana con contramarca *AlMasso* (fil.46) muestra unas particularidades dignas de mencionar. Se han hallado, en las fuentes bibliográficas consultadas, tres modelos de esta marca de agua: una versión cuya marca tiene forma de escudo pero

⁸⁰⁸ Tabla 4, n.ºs 78-84.

⁸⁰⁹ Tabla 4, n.ºs 50-51.

contiene un águila en su interior, cuyo fabricante es Nicolo Polleri e. F.⁸¹⁰; otra, con la misma marca que contiene el nombre casi completo del fabricante, Gior[gio] Magnani⁸¹¹; y por último la que se muestra en el fondo Navascués en el que la marca muestra un escudo con trompa en el interior, elemento típicamente holandés,⁸¹² con las iniciales al pie GM.



Fil. 3

La coincidencia de las iniciales nos lleva a pensar que el fabricante fuera Giorgio Magnani, procedente de Italia, sin embargo en ninguna de las fuentes consultadas se da este dato como definitivo. Por lo que he podido indagar, es en la obra de Marcos Antonio Portugal (1782-1830) el lugar donde se conserva la representación más numerosa de la filigrana GM–AlMasso⁸¹³ en cuya colección se han podido identificar hasta cuatro versiones fechadas entre 1806 y 1825, sin embargo podemos confirmar que existe coincidencia entre la versión 3 recogida por Antonio Jorge Marqués del fondo de Marcos Antonio Portugal, fechada en 1820, y la filigrana hallada en el fondo Navascués⁸¹⁴.

⁸¹⁰ Marca sin identificar y sin fechar hallada en manuscritos de música litúrgica localizados en la Biblioteca de la Universidad de Leipzig. *Wasserzeichen-Informationssystem* (23/02/2017).

⁸¹¹ HEAWOOD, 2003: 504 (fil. 3748, fechado en 1822-23). Según el autor empleado al norte de África (*ibid.*, p.147).

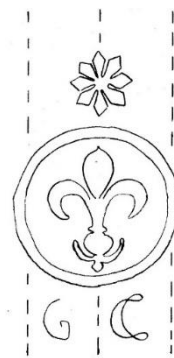
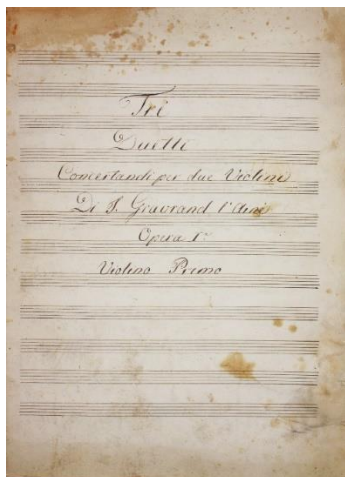
⁸¹² CHURCHILL, 1990: 8. Existen evidentes similitudes con otras filigranas mostradas por el autor (pp. 249-258, fil. 313-331) procedentes de Holanda.

⁸¹³ Este fondo ha sido estudiado por António Jorge Marques, *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia*, Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical 2012. El estudio de las marcas de agua realizado por el autor puede verse en el *Proyecto Bernstein. The Memory of Paper* (<http://www.memoryofpaper.eu>).

⁸¹⁴ *Bernstein. The Memory of Paper*.

(<http://memoryofpaper.oeaw.ac.at/marcosmus/marcosmus.php?id=4>).

Por último, una filigrana de la que a pesar de no haber sido hallada en ninguna de las fuentes bibliográficas consultadas, podemos aventurar su posible origen italiano ya que tal como expone Heawood, es en Italia dónde se pueden encontrar el mayor número de ejemplos del motivo de la flor de lis sola, dentro de un círculo simple o doble⁸¹⁵.



Fil.21⁸¹⁶

Llaman la atención en esta partitura: el formato y el idioma. En cuanto al formato vertical en ediciones manuscritas no muy habitual en España, se han encontrado otros ejemplos que muestran que, aunque de forma esporádica, fue utilizado⁸¹⁷. La portada escrita en un perfecto italiano, tal como sucedía con la partitura en francés comentada líneas atrás, no es algo habitual entre las ediciones manuscritas realizadas en Madrid, salvo en los títulos de arias claro está, en las que solía mantenerse el idioma original. Por lo general, se españolizaban los nombres total o parcialmente, como ejemplo “*Tre Sonate per il Clavicembalo o Fortepiano con un Violino e Violoncello*” de Haydn⁸¹⁸ ya mostrada. El hallazgo del siguiente anuncio en el *DM* (26/5/1791), anima a pensar que quizá esta obra manuscrita, al igual que aquella en francés, fueran importadas al igual que se hacía con los impresos:

Han llegado de Alemania unas obras nuevas de música instrumental para violín, violón, flauta, oboe, clave y pianoforte, tituladas: Preenumeraciones, impresas en Viena, y compuestas por los célebres maestros Pleyel, Hoffmeister, Wranizky, Grill, Mozart y Forster; así mismo han llegado de Inglaterra 6 sonatas para clave o pianoforte, flauta, violín o violón, compuestas por el referido Pleyel, hermosa

⁸¹⁵ HEAWOOD, 2003: 24.

⁸¹⁶ Tabla 4, n.º 48.

⁸¹⁷ BMCN C5 01 y BMCN C5 02.

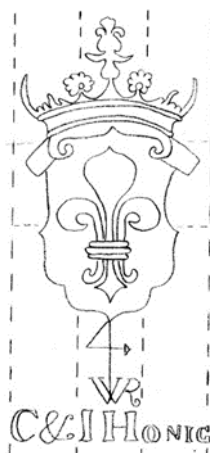
⁸¹⁸ Tabla 4, n.º 98.

*impresión en Londres; se vende además otra música impresa y manuscrita de Italia, en la Librería de Copin, Carrera de San Gerónimo.*⁸¹⁹

Papeles procedentes de Holanda

Holanda, dependiente de Alemania, Francia, Suiza y Génova en la importación de papel a comienzos del siglo XVII, pronto alcanzó una importante posición en la industria papelerera europea, convirtiéndose en un referente al que imitar.

Encontramos en el fondo dos papeles con marcas holandesas: (1) *C & I Honig* (fil. 58), empleado como cubierta de la partitura manuscrita *Misa para violonchelo*⁸²⁰; y (2) *J. Kool* (fil.26) en una obra impresa. Ambos papeles fueron profusamente utilizados tanto en Holanda como en Francia, país vecino con el que los empresarios papeleros holandeses tuvieron siempre una estrecha relación⁸²¹.



Fil. 58

En la filigrana del fabricante *C & I Honig* (fil. 58) se pueden apreciar entre la marca y el nombre del fabricante, las iniciales del maestro papelero WR que corresponden a Wendelin Riehel de Basle. Esta marca recogida en Churchill, W. A.⁸²² contiene una

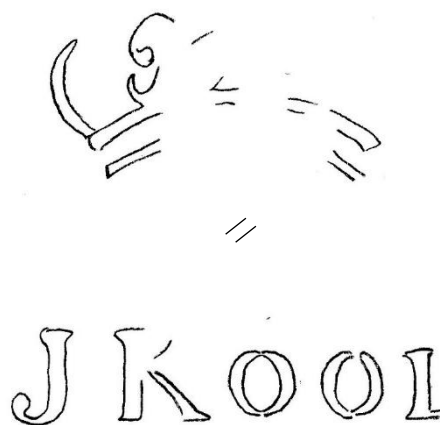
⁸¹⁹ ACKER, 2007.

⁸²⁰ Esta partitura se encuentra en un papel con marca *GF* (fil.59) del que no se ha encontrado ninguna información y por tanto ignoramos su procedencia (tabla 4, n.º 11).

⁸²¹ Durante el siglo XVII, papeleros franceses fabricaron papel para el mercado holandés, empleando la marca holandesa y las iniciales del maestro papelero como contramarca, que se mantendría en algunos casos a lo largo de generaciones, cf. CHURCHILL, 1990: 21. Por otra parte, con la revocación del Edicto de Nantes (1685), protestantes y hugonotes entre los que se encontraban muchos de los maestros papeleros debieron dejar Francia y refugiarse en Inglaterra y Holanda, cf. CHURCHILL, 1990: 7. Sobre la relación entre Holanda y Francia, cf. CHURCHILL, 1990: 5-54.

⁸²² CHURCHILL, 1990: [15], [38], [83] y 303 (fil. 408) Publicación sobre medicina, Amsterdam, 1760, en colección del autor.

contramarca “IV”, iniciales del maestro papelerero francés Jean Villedary. No podemos confirmar la existencia de esta contramarca en el papel que se conserva en el fondo, puesto que el papel tiene un corte paralelo a la marca que ha separado y perdido la mitad del pliego en la que debiera aparecer. Sin embargo, a pesar de ser un papel que fue muy utilizado no hay constancia de su empleo en partituras. Como se ha dicho, el papel conservado en el fondo con esta marca, que no muestra pauta, se trata de la cubierta de una partitura. Da la impresión de ser un papel sobrante, utilizado de manera casual para recoger una partitura cuyo papel procede de otro papelerero como se ha dicho. En cuanto a la marca *J. Kool* (fil.26)⁸²³ cuya reproducción se ha podido realizar solo parcialmente, ha sido clave para conocer la procedencia y el editor, de origen holandés, en este impreso con seis dúos para flauta de I. Pleyel, sin portada. Tras la comparación con otros impresos pude averiguar que pertenecía al editor Johann Julius Hummel, que fundó su primera firma en Berlín, continuando la que ya hubiera comenzado su hermano hacia 1766 en Amsterdam. El número de plancha (783) indica que debió ser impresa hacia 1791⁸²⁴.



Fil. 26

Otras marcas de procedencia desconocida

De un total de nueve marcas no he podido constatar su procedencia por diferentes motivos; en la mayoría de los casos por no encontrarse recogidas en las obras de referencia⁸²⁵. Comentaré solo acerca de dos de ellas que resultan ilustrativos: (1) La marca 3O (fil.24) es una filigrana de origen genovés que tuvo muchos imitadores tanto en

⁸²³ Tabla 4, n.º 100.

⁸²⁴ BNE, catálogo acceso electrónico, editor J.J.Hummel; IMSLP, http://imslp.org/wiki/J._J._Hummel (22/03/2017).

⁸²⁵ Tabla 3, n.ºs 52-60.

Francia como en España. La presencia de esta filigrana en el papel se consideraba muestra de calidad, y de una segura salida comercial, por lo que resulta complicado confirmar su procedencia⁸²⁶; y (2) en cuanto al papel *F. Andrieu* (fil.9) presente solo en una obra: *Trío de flauta obligada, violín y violoncello obligados* de Tomás Garcín⁸²⁷ ha sido hallado en copias de obras de Boccherini localizadas en la colección de Louis Picquot, fechadas entre 1790 y 1810⁸²⁸.

Algunos formatos y usos del papel

El papel empleado para escribir música era un papel de gramaje superior a los empleados para la escritura. Sin embargo, se han hallado en el fondo un grupo de papeles con un gramaje inferior al requerido que, sin embargo fueron empleados en algunas partituras. Al poseer un gramaje inferior, deben plegarse con el fin de evitar que la tinta cale el papel y dificulte su lectura. De tal manera que estos pliegos cuyas dimensiones son aproximadamente de 43 x 31,5 cm al plegarse verticalmente adoptan las medidas 21,5 x 31,5 cm (folio apaisado) dejando el interior sin escribir. Las partituras realizadas sobre este papel, llevan por tanto las hojas dobles y por lo general han sido cosidas en el lomo. Las marcas de estos papeles son *Juan Riu* (fil. 34), *Fab.te Ragueta – Hospital de Pamplona* (fil. 11), *Fab.te Ragueta – Aoiz* (fil. 12) y *GF* (fil. 59). Estos papeles, excepto *GF*, tienen un uso muy particular en el fondo. De las ocho partituras que contienen este tipo de papel al menos en cinco ocasiones son empleados para la realización de una segunda copia de viola o bajo, por lo general en cuartetos de cuerda. Las características del papel, señaladas así como la distinta grafía de estas copias con respecto al conjunto de referencia hacen evidente que esta copia fue realizada por el intérprete, posiblemente un miembro de la familia. Estas copias contienen la parte copiada (viola o bajo) transportada a la clave G2⁸²⁹. Es difícil precisar el motivo por el cual se hicieron dichas copias, ya que caben al menos dos posibilidades, bien doblar la voz o bien, sustituirla por otro instrumento⁸³⁰.

⁸²⁶ Tabla 4, n.º 1-2.

⁸²⁷ Tabla 4, n.º 15. Sobre esta obra cf. epígrafe, VII.3.2. *El repertorio para/con flauta travesera*, el apartado *Un trio para flauta, violín y violonchelo de Tomás Garcín*.

⁸²⁸ GRAND, 1999, n.º 1436, 1444, 1470, 1475.

⁸²⁹ Tabla 4, n.ºs 13, 18 y Tabla 5, n.ºs 7, 14, 28, 34, 36, 59.

⁸³⁰ Pueden verse en volumen II, apéndice I: *Catálogo de la biblioteca musical de la Casa de Navascués*, las obras en las se ha realizado esta segunda copia: BMCN C2 01; BMCN C2 06; BMCN C2 08; BMCN C4 01 y BMCN C12 13. Existe otra partitura con sign: BMCN C8 03 que muestra también una segunda copia de la parte de bajo pero cuyo papel no contiene marca de agua.

VII. Análisis y descripción de la primera etapa cronológica (ca.1770-ca.1840):
Repertorio, compositores, fuentes

Tabla 4. Marcas de agua en manuscritos e impresos de la 1ª etapa cronológica

	Marca de agua	Nº fil.	Título	Autor personal	Almacenista / Portada	Precio / Serie / Otros	Signatura
1	[3 O]	24	El Faborcito	Anónimo			BM CN C14 47
2	[3 O]	24	[Fragmento]	Anónimo			BM CN C14 56
3	[Escudo / 3 estrellas]	63	Boleras	Anónimo			BM CN C11 20/1-7
4	[Escudo / Barras]	54	Escala y Lecciones de violón	Anónimo	Portada con letras dobles tipo imprenta		BM CN C17 14
5	[Escudo / Barras]	54	Sonata a Solo, Violoncelo y Baxo	Bréval, Jean-Baptiste, 1753-1823	Portada con letras dobles tipo imprenta		BM CN C9 10 A
6	[Escudo / Barras]	54	Sonata a Solo, Violoncelo y Baxo	Bréval, Jean-Baptiste, 1753-1823	Portada con letras dobles tipo imprenta		BM CN C9 10 B
7	[Escudo / Barras]	54	Sonata a Solo, Violoncelo y Baxo	Bréval, Jean-Baptiste, 1753-1823	Portada con letras dobles tipo imprenta		BM CN C9 10 C
8	[Escudo / Barras]	54	Sonata a Solo, Violoncelo y Baxo	Bréval, Jean-Baptiste, 1753-1823	Portada con letras dobles tipo imprenta		BM CN C9 10 D
9	[Racimo de uvas]	25	[4 piezas breves]	Anónimo			BM CN C14 66
10	B [corazón] Richard	4	[8 piezas breves]	Anónimo			BM CN C14 21
11	C & I Honig ; GF	58, 59	Violoncello a la Misa	Anónimo			BM CN C9 11
12	C [corazón] F	5	Walters	Anónimo			BM CN C4 06
13	C [corazón] F ; Pedro Lucía ; Fab.te Ragueta (2) ; Juan Riu	5, 39, 12, 34	Tres quartetos de flauta	Devienne, François, 1759-1803			BM CN C4 01/1-5
14	Court	7	Trois Grands Duo Concertants Pour Deux Guitares	Lintant, Jean Baptiste, 1759-1830			BM CN C5 05/1-2
15	F. Andrieu	9	Trio de Flauta obligada, Violín y Violoncello obligados	Garcín, Tomás	Portada firmada por Fornells		BM CN C7 07/1-3
16	Fabiani	14	Seis Quartetos a dos violines, viola y Biolonchelo, op. 11	Pleyel, Ignace, 1757-1832	Madrid, Torre y Compañía / Jaime Campiús, [ca.1791 - ca.1802]. (Portada ilustrada por Gordillo)	Numeración en portada: "nº 188...". Precio: 40 r[eales] (parte violín)	BM CN C1 02/1-4 (6)
17	Fabiani	15	[Cuaderno con varias piezas para guitarra]	Sin identificar			BM CN C13 08
18	Fabiani ; Juan Riu	15, 34	Quartetto a due violini, Viola, E Basso	Haydn, Joseph, 1732-1809	Portada con incipit musical.		BM CN C2 06/1-5

19	Francesc Claramunt	10	Quarteto del sr Pleyel [B.354]	Pleyel, Ignace, 1757-1831	Cartela Romboidal en portada de todas las partes	BM CN C1 02/1-4 (1)
20	Francesc Claramunt	10	Minue, Alemanda, Polaca	Moretti, Federico, 1765-1838		BM CN C14 17
21	Francesc Claramunt	10	Minue de las quejas (incompleto)	Anónimo		BM CN C14 32
22	Francesc Claramunt	10	[4 piezas breves]	Anónimo		BM CN C14 34
23	Francesc Claramunt ; Francesc Romaní i Soteras ; Pedro Lucia	10, 16, 39	Tres Dúos para Guitarra y Violín	Ferandiere, Fernando, ca.1740-ca.1816		BM CN C5 06/1-2
24	Francesc Romaní i Soteras	16	El Novio sin Novia. Tonadilla a 3	Moral, Pablo del, 1765-1805		BM CN C10 02/1-11
25	Francesc Romaní i Soteras	16	[Fragmentos de El novio sin novia]	Moral, Pablo del, 1765-1805		BM CN C10 04/1-6
26	Francesc Romaní i Soteras	16	[Fragmento]	Anónimo		BM CN C14 36
27	Francesc Romaní i Soteras	16	[Conjunto orquestal][Fragmento] (incompleto)	Anónimo		BM CN C14 37
28	Francesc Romaní i Soteras	16	[3 piezas breves]	Anónimo		BM CN C14 61
29	Francesc Romaní i Soteras	16	[3 piezas breves]	Anónimo		BM CN C14 63
30	Francesc Romaní i Soteras	16	[12 Piezas breves]	Anónimo		BM CN C14 69
31	Francesc Romaní i Soteras	16	Seis Dúos para dos guitarras	Porro, Pierre Jean?, 1750-1831	Portada con líneas laterales enmarcando el título.	BM CN C5 03/1-2
32	Francesc Romaní i Soteras	16	[Dúos de guitarra] (incompleto)	Ferandiere, Fernando, ca.1740-ca.1816		BM CN C5 19
33	Francisco Guarro	29	El Retorno	Anónimo		BM CN C C29 02
34	Francisco Guarro	29	El Britano para Clavicembalo ó Forte-Piano	Castillejo	Copiado por: "Profesor Seusavan"	BM CN C12 05
35	Francisco Guarro	29	Acompañamiento de Guitarra a la flauta en la Fantasie sur des motifs de la Famille Suisse	Alonso y Castillo, Mariano?		BM CN C12 12
36	Francisco Guarro	29	Andante con variaciones	Anónimo		BM CN C14 11
37	Francisco Guarro	29	Vals [para conjunto]	Anónimo		BM CN C14 13
38	Francisco Guarro	30	Método para violoncello	Tilliére, [Joseph Bonaventure]?, ca.1750-1790 (en documento, inicial M)	Portada con cartela circular enmarcando el título, lazos en lomo.	BM CN C17 17

VII. Análisis y descripción de la primera etapa cronológica (ca.1770-ca.1840):
Repertorio, compositores, fuentes

39	Francisco Guarro ; Elías y Cia	29, 8	El Deseo [vales]	Anónimo			BM CN C11 02
40	G.L. Bourge	27	[Cuaderno de estudio]	Anónimo			BM CN C17 08
41	GA [estrella]	17	Dúo de la ópera Griselda con acompañamiento de Baxo y Guitarra "L'angel che stá sul nido" ...	Paer, Ferdinando, 1771-1839 ; Asioli, Bonifazio, 1769- 1832			BM CN C6 01
42	GA [racimo de uvas]	18	Waltz	Anónimo			BM CN C14 40
43	GA [racimo de uvas]	18	Allegro moderato [Fragmento]	Anónimo			BM CN C14 41
44	GA [racimo de uvas]	18	Sonata de Flauta y Baxo	Misón, Luis de, ca.1720-1766	Misma grafía BM CN C5 14		BM CN C5 09
45	GA [racimo de uvas]	18	Aristea y Megade. Dúo de Paisiello con acompañamiento de Violines, Viola y Bajo ("Nei giorni tuoi felici")	Paisiello, Giovanni, 1740- 1816	Misma grafía BM CN C5 09		BM CN C5 14
46	GA [racimo de uvas]	18	III Trios para Flauta, Violín y Baxo	Misón, Luis de, ca.1720-1766			BM CN C8 05
47	GA [racimo de uvas]; M. ?non on ay?	18, 57	Sis trios a dos Flautas Traveseras y Violoncello	Mezger, [Johann Georg, 1746-1793]			BM CN C8 02/1-3
48	GC [flor de lis]	21	Tre duetti concertandi per due violini, Opera Iª	Gravrand, Joseph (l'ainé), 1770-1847			BM CN C7 05/1-2
49	GF	59	Vals de las campanas de París [y otras obras]	Anónimo	Anunciado en DM*: 22/06/1807 (anuncio nº 1530).		BM CN C14 05
50	GM - Almasso	3	Sinfonía con Violines, Oboes, Viola y Baxo	Gyrowetz, Adalbert, 1763- 1850	Precio? en portada de parte de bajo: "46"		BM CN C11 16/1-8
51	GM - Almasso	3	[Andante con variaciones][Fragmento]	Anónimo			BM CN C14 42
52	Hospital de Pamplona?	56	Seis Quatuors Con[er]ta[n]te para flauta, violini, viola y Bajo	Pleyel, Ignace, 1757-1831			BM CN C2 03/1-4
53	Irreconocible		Misa a dúo : Kyrie	Anónimo			BM CN C13 02
54	Irreconocible		[Vales, contradanza y polaca] : (trompa 2ª)	Anónimo			BM CN C14 03
55	Irreconocible		Bella Nice t'arresta m'intendi, arr.	Asioli, Bonifazio, 1769-1832			BM CN C14 23
56	Irreconocible		[Allegro y 3 muñeiras]	Anónimo			BM CN C14 39
57	Irreconocible		Lecciones para violón	Anónimo			BM CN C17 13
58	Irreconocible		Vales para dos Flautas (incompleto)	Anónimo			BM CN C5 18

59	J. Chavagnac	31	Atalía y Joas. Quisiera tus labios juntar con los míos	Anónimo			BM CN C14 24
60	J. Chavagnac	31	Perche Vezzosi rai	Asioli, Bonifazio, 1769-1832			BM CN C14 28
61	J. Chavagnac	31	Mandina amabile, arr.	Mozart, Wolfgang Amadeus, 1756-1791			BM CN C14 29
62	Jn Guarro y M	28	Tríos de Flauta	Anónimo			BM CN C11 22/1-3
63	Jn Guarro y M	28	Cuatro Valses para Forte-Piano	G.		Nombres en portada: "Nicasio, Nemesio Bobadilla, "Manuel"	BM CN C12 10
64	Jn Guarro y M	28	Contradanza y Allegreto	Anónimo			BM CN C14 31
65	Leyza	35	Bajo. Rigodones y Valses [Mazurca y Galop]	Anónimo			BM CN C14 48
66	Leyza - Fab.te Ragueta	13	[Acompañamiento de guitarra a voz][Fragmento]	Anónimo			BM CN C14 49
67	M. Brun	36	[Conjunto instrumental]	Anónimo			BM CN C14 14
68	M. Brun	36	[Trío - minues]	Anónimo			BM CN C14 15
69	Miguel Elías	37	Seis valsos para Flauta	Anónimo			BM CN C9 04
70	Miguel Elías	37	Sinfonía a dos flautas de la ópera de "Los dos ciegos", arr.	Méhul, Étienne-Nicolas, 1763-1817			BM CN C9 05/1-2
71	Pastrana Mauro	38	Minuet Flautado para guitarra	Fossa, François de, 1775- 1849		Anunciado en DM (sin autor): 11/02/1803 (anuncio nº 1285).	BM CN C11 10
72	Pastrana Mauro	38	Seguidillas-Boleros con acompañamiento de Flauta, Violines y Baxo	Anónimo			BM CN C11 17/1-4
73	Pastrana Mauro	38	[Ejercicios de violonchelo]	Anónimo			BM CN C17 02
74	Pastrana Mauro	38	Methodo para aprender a tocar el violoncello	Anónimo			BM CN C17 18
75	Pedro Lucía	39	[12 Piezas breves]	Anónimo			BM CN C14 20
76	Pedro Lucía	39	[Fragmento]	Anónimo			BM CN C14 59
77	Ragueta T. Arbes	43	[Cuaderno con letras de arias] [manuscrito]	Varios Autores			BM CN C14 22

VII. Análisis y descripción de la primera etapa cronológica (ca.1770-ca.1840):
Repertorio, compositores, fuentes

78	Real - GF	22	Sonata de Guitarra y Bajo	Anizpacochoaga, Juan, siglos XVIII-XIX	Portada con líneas laterales enmarcando el título	Signo en esquina superior (irreconocible). Anunciado el autor en <i>DM</i> : 16/12/1805 (anuncio 1452)	BM CN C5 15
79	Real - GF	22	Sonata de Guitarra y Bajo	Laporta, Isidro, 1750-1808		Número en portada: 4º?	BM CN C5 16
80	Real - GF	22	1ª Sonata a Solo concertante de Violoncello y Bajo	Nicolai, Valentino, 1775-1798?			BM CN C9 09 A
81	Real - GF	22	2ª Sonata a Solo concertante de Violoncello y Bajo	Nicolai, Valentino, 1775-1798?			BM CN C9 09 B
82	Real - GF	22	3ª Sonata a Solo concertante de Violoncello y Bajo	Nicolai, Valentino, 1775-1798?			BM CN C9 09 C
83	Real - GF	22	4ª Sonata a Solo concertante de Violoncello y Bajo	Nicolai, Valentino, 1775-1798?			BM CN C9 09 D
84	Real ? - GF	22	Sonata de Guitarra y Bajo	Laporta, Isidro, 1750-1808		Número en portada: nº 9	BM CN C5 17
85	S.N	64	Rigodones	Anónimo			BM CN C14 04
86	S.N ; J [corazón] T.	60, 61	Cavatina La Rachelina	Paisiello, Giovanni, 1740-1816	Portada con cartela ovalada enmarcando título.	Precio en portada, "8 reales de vellón"	BM CN C11 03
87	Santiago Serra	45	Quarteto particular, op. 18 [quarteto 3º, [B.335]]	Pleyel, Ignace, 1757-1832		Numeración en portada: "206"	BM CN C1 02/1-4 (3)
88	Santiago Serra	45	Canción de la Cenicienta, arr. ; Canción de la ópera Ricardo Corazón de León, arr.	Isouard, Nicolas, 1773-1818 ; Grétry, André-Ernest-Modest, 1741-1813			BM CN C12 01
89	Serra	46	Thema con variaciones para violín	Vaccari, Francesco, 1773-1832?	Portada con cartela cuadrada enmarcando título.		BM CN C1 01 (1)
90	Serra	46	Juego Filo Armónico para componer minues para violines o flauta con el bajo	Haydn, Joseph, 1732-1809		En portada, texto: "Revisado"	BM CN C17 15
91	Soteras	47	Tres grandes duetos	Pleyel, Ignace, 1757-1831		Precio en portada: "30 reales"	BM CN C5 01/1-2
92	Tolosa de GA	49	Principios de Solfa	Lestosa, José María			BM CN C17 11
93	Tolosa de GA	49	Principios de flauta	Anónimo			BM CN C17 12

94	Vñals	51	[Canción "Acabados mis viajes"]	Navascués, Tomás, 1788-1848 ?		BM CN C10 01
95	Ysidro Gamundi	52	Operetta à 3s Titulada El Maestro de Dibujo con Violines y bajo	Martindique, Josef Angel (ppios. XIX)	Fecha en doc.: 1811	BM CN C12 11/1-5

IMPRESOS

Marca de agua	Nº Fil.	Título	Autor personal	Almacenista / Portada	Precio / Serie / Otros	Signatura
[Lira]	55	Variations pour Flûte et Guitare, Oeuvre 4.	Fürstenau, Caspar, 1772-1819	Paris, au dépôt chez Mme Duhan et Comp[agnie] [1807]		BM CN C6 10/1-2
Garg.S (en portada)	19	Tres Quartetos para Flauta, Violín, Viola y Violonchelo	Devienne, François, 1759-1803	Paris, Imbault [1799-1802]	Encuadernada con portada manuscrita	BM CN C3 01/1-4
GFA - SOTO IPERIAL	23	Tre Sonate per il Clavicembalo o Forte-piano con un Violino e Violoncello, opera 57	Haydn, Joseph, 1732-1809	Viena, presso Artaria Compagni [1790]	Portada manuscrita	BM CN C6 05
J. Domènec; Viñals ; [Escudo / columna] (en guardas)	32, 50, 53	Trois quatuors concertants pour Flute, Violon, Alto et Basse, Oeuvre XVIII	Hoffmeister, Franz Anton, 1754-1812	Paris, chez le Sr Sieber [ca.1793]	Encuadernada	BM CN C4 05/1-4
J. Kool	26	[Seis] Duos Flauta	Pleyel, Ignace, 1757-1831	Sl., s.n.		BM CN C13 01/1-2
TD - PR - CD	6	Opéras Italiens arranges en quatuors pour Flute, Violon, Alto el Basse : Il Pirata (incompleto)	Belini, Vincenzo, 1801-1835	Paris, chez Schonenberger [ca. 1837]		BM CN C3 02 Aa-b
Timbre Imperial	48	Six themes de l'Opera Das Donau Weibchen variées pour la Flute avec une Basse, Liv. 1, arr.	Hennig, ???	Hambourg, chés J. A. Böhme		BM CN C5 12

Los volúmenes facticios han sido desglosados con el fin de mostrar con exactitud las marcas de agua que contiene cada obra (BM CN C1 01; BM CN C1 02 y BM CN C1 03). El número entre paréntesis remite a la posición de la obra dentro del cuaderno.

El texto entre corchetes remite al motivo de la marca de agua, cuando carece de contramarca.

Las celdas en negrita muestran las obras que contienen varias marcas de agua.

* Acker, 2007. El número de anuncio entre paréntesis, remite al número asignado por la autora en su publicación.

La marca R. Romaní en las fuentes del fondo Navascués. Modelos y tipos

Según Germán Labrador, establecer una cronología en base al soporte solo es factible si se desarrolla en un “contexto coherente” es decir, que exista un suministro continuo; que las muestras de papel estén datadas de forma fiable y que exista una serie cronológica y continuada de papeles datados⁸³¹. Aunque en el entorno de una casa particular, como es el caso que nos ocupa, no podemos hablar de “contexto coherente”, sí podemos establecer una aproximación a la cronología en base a diferentes criterios, entre los que las marcas de agua forman una variable importante a tener en cuenta.

Una colección privada ofrece siempre una ventaja con respecto a otros fondos dispersos en archivos o bibliotecas, y es el hecho de conformar un conjunto cerrado elaborado en un entorno y momento concretos, ya sea por uno o varios miembros de la familia. En este sentido, podríamos hablar entonces de un relativo “contexto coherente”. Además, tenemos la certeza de que el fondo de la Casa de Navascués comenzó a coleccionarse hacia finales del siglo XVIII y, tanto el repertorio como las obras impresas que han podido datarse con las obras de referencia para tal fin nos muestran que al menos la 1ª etapa del fondo (en la que se concentra el mayor porcentaje de marcas de agua) debió mantenerse aproximadamente hasta los años 40 del siglo XIX.

Labrador realiza su estudio en el Archivo del Palacio Real, espacio en el que partiendo de las obras de oposición, cuyos documentos están fechados, y las cuentas en las que constan las compras de papel más o menos continuada, el autor pudo establecer una cronología de las obras de Boccherini en base a las pequeñas variantes que se producen en la marca de agua (*R. Romaní*) a lo largo de los años⁸³². Una vez establecida la cronología de las filigranas e identificados los diferentes modelos de la misma, ha sido posible aplicarla a otros documentos por comparación como es el caso de la obra de Brunetti, realizada por el mismo autor⁸³³.

Tras la recogida y reproducción de las marcas de agua *R.Romaní* halladas en el fondo y comparándolas con las muestras halladas por Labrador pude encontrar similitudes entre ellas. Esto ofrece un punto de partida con una base lo suficientemente sólida a partir de

⁸³¹ LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, 2004: 707-708.

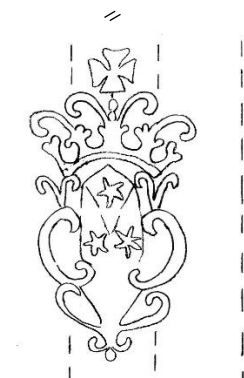
⁸³² LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, 2004.

⁸³³ LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, 2005.

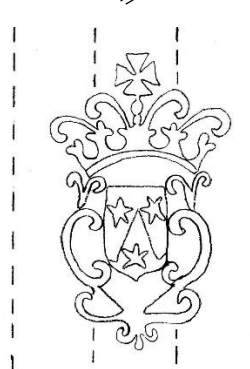
la cual establecer, si no una datación exacta, por las razones que iré explicando, sí una posible cronología.

Por lo tanto, mi objetivo es, siguiendo la misma línea comenzada por Labrador y empleando el método comparativo, establecer una posible cronología partiendo de las muestras halladas por el autor y las posibles concordancias con las muestras presentes en el fondo de Navascués.

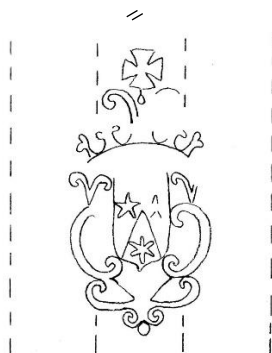
Se han hallado cuatro modelos diferentes de la marca *R Romaní* en las fuentes del fondo Navascués:



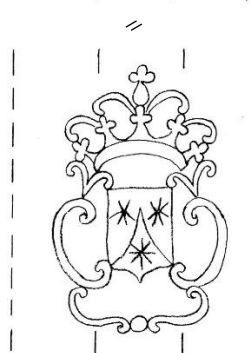
Modelo A (fil. 40)



Modelo B (fil. 41a)



Modelo B' (fil. 41b)



Modelo C (fil. 42)

Dado que el presente estudio se fundamenta en los avances realizados por Labrador se empleará la misma terminología con el fin de facilitar la comprensión de lo expuesto.

De los cuatro modelos hallados en el fondo solo los dos primeros muestran correspondencias con los expuestos en el estudio de Labrador. Estos dos modelos de filigranas, como se observará, muestran una diferente distribución de las estrellas en los cuarteles del escudo. El primer modelo y más antiguo, identificado como modelo A, muestra solo una estrella en el cuartel superior; la segunda, modelo B, muestra la disposición contraria del escudo situando las dos estrellas en la parte superior.

Cada filigrana consta de dos elementos independientes: marca (escudo) y contramarca (nombre R. Román). En la fabricación de papel hecho a mano o “de molde”, por lo general, se empleaban dos tinajas donde verter la pasta y como consecuencia dos modelos de filigranas que formaban las gemelas que Labrador identificará como marca del año: dos marcas y dos contramarcas que se empleaban durante un periodo de tres o cuatro años hasta que se deterioraban y eran reparadas o sustituidas por otras. El deterioro de cada parte no era simultáneo por lo que es habitual encontrar filigranas en las que uno de los elementos tiene correspondencia con otro de los elementos de otra filigrana.

Las pequeñas diferencias entre las distintas versiones de cada modelo serán las que justifiquen la cronología del papel, de tal manera que Labrador establece ocho marcas del año, A₁-A₈ (16 filigranas) del modelo A, entre 1775 y 1793; y dos marcas del año, B₁-B₂ (4 filigranas) del modelo B, entre 1793 y 1800⁸³⁴.

Hemos hallado algunas correspondencias con las marcas localizadas en el fondo Navascués. Para una mejor comprensión mostramos, en base a las tablas elaboradas por Labrador⁸³⁵, la siguiente tabla cronológica con los elementos de cada marca del año

⁸³⁴ LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, 2004: 721, Tabla n.º 8 (“Descripción de los elementos de cada «marca del año»”). Las filas destacadas son los tipos de marca que se corresponden con las localizadas en el fondo Navascués.

Marca del año	marca	contramarca	marca	contramarca
A ₁	1	I	a	α
A ₂	1	I	b	α
A ₃	1	I	b	β
A₄	2	I	b	β
A₅	3	II	c	χ
A ₆	3	II	d	δ
A ₇	4	III	d	δ
A₈	4	III	e	δ
B₁	5	IV	f	ε
B₂	6	V	g	φ

⁸³⁵ Resultado de la combinación de las tablas n.º 7 (“Cronología de los elementos de cada filigrana” y n.º 8 realizadas por Labrador, cf. LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, 2004: 720-1.

adaptada a las muestras halladas en el fondo (las letras y números en negrita son los elementos que se corresponden con los localizados en el fondo):

Año	M. año	marca	contramarca	marca	contramarca
1782	A ₄	2	I	b	β
1783	A ₄ , A ₅	2, 3	I, II	b, c	β, χ
1784-1786	A ₅	3	II	c	χ
1787-1788	-	-	-	-	-
1789-1792	A ₈	4	III	e	δ
1793	A ₈ , B ₁	4, 5	III, IV	e, f	δ, ε
1794-1795	B ₁	5	IV	f	ε
1796	B ₁ , B ₂	5, 6	IV, V	f, g	ε, φ
1797-1800	B ₂	6	IV	g	φ

En lo que se refiere al modelo A, las muestras halladas en el fondo Navascués se corresponden con las marcas del año A₄, A₅ y A₈. Sin embargo, en el modelo B se han observado algunas particularidades. Las marcas del año A₄ (2-I/b-β) y A₈ (4-III/e-δ) aparecen completas en las fuentes del fondo Navascués sin embargo, la marca del año A₅ (3-II/c-χ) se muestra solo con una de sus filigranas (c-χ). Los espacios en blanco en la tabla indican el periodo en el que se emplearon las marcas del año A₆ y A₇ designadas por Labrador, de las que no se han hallado ejemplos en el fondo⁸³⁶.

En lo que respecta al modelo A (fil 40), ha sido localizado en cuatro fuentes del fondo, con obras de los compositores Pablo Vidal⁸³⁷, Pleyel y Haydn, además de una partitura anónima. En base a los datos obtenidos podríamos fechar la obra más temprana, con la marca A₄, entre 1782 y 1783, otra con la marca A₅, entre 1783 y 1786 y las dos últimas, con la marca A₈, entre 1789 y 1793 (tabla 5, n.ºs 4-7).

En lo que respecta al modelo B de *R. Romání* (fil. 41a) ha sido localizado en treinta y siete fuentes, sin duda el papel más empleado en el total del fondo Navascués, del que además se han hallado diez tipos de marca diferentes. Solo cuatro de ellas se corresponden con las mostradas por Labrador, mientras que las demás podríamos considerarlos nuevos tipos de la marca, no identificados hasta la fecha⁸³⁸.

⁸³⁶ Las marcas del año A₆ y A₇, comparten con las marcas A₅ y A₈, respectivamente una de sus filigranas, sin embargo, no se han considerado por no aparecer completa, tal como se muestra en el fondo.

⁸³⁷ Sobre el autor y la obra localizada en el fondo, cf. VII.3.4. *El repertorio de violonchelo...*

⁸³⁸ La numeración de los nuevos tipos, solo los identifican y no guardan relación con una posible cronología. Las muestras a tamaño real pueden verse en el apéndice II, *Corpus de filigranas*, fil. 41a.

Según Germán Labrador, desde la utilización a partir del año 1793 del modelo B (con dos estrellas en el cuartel superior y una en el cuartel inferior) se mantiene la coincidencia de los dos elementos (marca/contramarca) que componen la filigrana. Sin embargo, he podido comprobar que aunque la marca del año B₁ identificada por Labrador, coincide con uno de los tipos de marca hallados en el fondo Navascués, la marca del año B₂ establecida por el autor (marca 6/contramarca V; marca g/contramarca φ), aparecen en el fondo con los elementos intercambiados (tipos 3 y 4 del cuadro siguiente). No obstante, dicha combinación permanece estable en la totalidad de los documentos del fondo. Por este motivo, se han mantenido las fechas propuestas por el autor ya que considero que la mezcla de los elementos no implica su empleo en fechas posteriores y porque creo que el hecho de que mantenga una correlación con la presencia de los modelos A y B₁, y el repertorio que recogen, es motivo suficiente para considerar que debieron pertenecer al mismo periodo.

Año	Casa Navascués	Labrador, Germán
1793-1796	Tipo 1 (L. B ₁) ⁸³⁹	Marca 5 / contramarca IV
1793-1796	Tipo 2 (L. B ₁)	Marca f / contramarca ε / ε'
1796-1800	Tipo 3 (L. B ₂)	Marca 6 / contramarca φ
1796-1800	Tipo 4 (L. B ₂)	Marca g / contramarca V / V'
		Nuevos tipos
	Tipo 5	-
	Tipo 6	-
	Tipo 7a	Contramarca completa
	Tipo 7b	Contramarca completa
	Tipo 7a'	Misma CM 5a / diferente M
	Tipo 7b'	Misma CM 5b / diferente M

En las contramarcas ε' y V' el nombre del fabricante ha perdido la "I" de tal manera que solo puede leerse *R. Román*. Podemos deducir que la "I" era el elemento más débil de la contramarca y debía desprenderse con frecuencia del resto del conjunto.

Si seguimos el criterio establecido, en torno a 3-4 años de pervivencia de las parejas de filigranas (lo que constituiría la marca del año), con un año puente en el que dos marcas diferentes conviven, la presencia de los 6 tipos nuevos nos llevaría en torno al año 1809-12. Sin embargo, no parece posible esta periodización, a la vista de los resultados obtenidos. La utilización de papeles con diferentes tipos para una misma partitura, en un

⁸³⁹ L. identifica la marca de Labrador.

elevad número de fuentes plantea importantes dudas (tabla 5, pp. 236-240). Sin duda, la posibilidad de que efectivamente los papeles más tempranos formaran parte de un remanente de papel es una hipótesis plausible en la combinación de dos o tres tipos diferentes, pero como se puede apreciar en los números 22, 28 y 30 de la tabla 5, aparecen hasta 4 tipos. Además los tipos empleados no muestran una constante sino que aparecen de manera dispar. Por ejemplo, las dos obras procedentes de *Las Urosas*, ambas de Pleyel (tabla 5, n.ºs 14 y 43) poseen los tipos 1/2 y 7a/7b, respectivamente. A su vez los tipos 7a/7b, aparecen con los tipos 3/4 (tabla 5, n.º 28) y 4/6 (tabla 5, n.º 30). No parece que haya una ruptura clara entre unos tipos y otros sino que por el contrario se observa cierta continuidad.

Ante estas circunstancias, hay varias cuestiones a tener en cuenta. No debemos olvidar que, como ya he mencionado, el fabricante R. Romaní disfrutó de exenciones reales y franquicias desde el año 1735. En 1778, Carlos III declaró el libre comercio entre Cataluña y las Colonias de América y más tarde en 1791 la Junta General de Comercio y Moneda cursa otras “Previsiones para el fomento de la fabricación del papel”. Aunque es posible que la forma habitual de elaboración de papel se realizara mediante el uso de parejas de filigranas, no parece posible que este sistema pudiera cubrir la creciente demanda de papel que debió derivarse de la apertura del mercado a las colonias Americanas, no olvidemos que era un trabajo manual, de hecho muy posiblemente las prevenciones cursadas en el año 1791 por la Junta de Comercio y Moneda serían un impulso para cubrir la demanda generada. Por lo tanto, la hipótesis planteada por LaRue en lo referente al empleo de más de dos parejas de filigranas en la elaboración del papel cobra sentido.

No podemos establecer una cronología ajustada tal como lo hiciera Labrador, puesto que carecemos de una fecha de referencia salvo las aportadas por el autor en relación a las marcas del año, ya que siempre queda la posibilidad de que el papel empleado en las fuentes del fondo Navascués fuera parte de un remanente. Sin embargo, en base a (1) la correspondencia entre las marcas de agua mostradas por Labrador; (2) la continuidad observada entre los tipos de marca hallados por Labrador y los nuevos tipos localizados en el fondo Navascués; (3) el elevado número de obras que fueron adquiridas en los primeros almacenes de música de Madrid que comenzaron su actividad hacia finales del XVIII: Las Urosas, Mintegui, Torre y Compañía y Jaime Campins; (4) la presencia de

portadas grabadas por Antonio González y Palomino⁸⁴⁰; y (5) los anuncios hallados en el *Diario de Madrid*, en los que se muestran tanto la venta de determinadas obras (tabla 5, n.º 8, 41), como el trabajo de autores desconocidos como Antonio Pérez Enríquez (tabla 5, n.º 32) o Pagliara (tabla 5, n.º 37), podemos aventurar que todas estas obras con marca de agua *R. Romaní* debieron realizarse entre la década de los 80 del siglo XVIII y 1808, aproximadamente⁸⁴¹.

El modelo *R Romaní B'* (fil. 41b) no ha sido hallado en la bibliografía consultada y solo aparece en dos obras: una de ellas junto con un papel *R. Romaní B* (fil. 41a), y la otra en la obra adquirida en el almacén de Mintegui cuya actividad comenzó en 1805⁸⁴².

Por último, la marca *R. Romaní C* (fil. 42) se encuentra en diecisiete fuentes⁸⁴³. No obstante, se han hallado en las obras de referencia papeles con dicha marca fechadas desde 1708⁸⁴⁴ hasta 1800⁸⁴⁵. Por lo tanto su fabricación fue paralela a los otros modelos.

⁸⁴⁰ Sobre los almacenistas y las portadas grabadas, cf. epígrafe, VII.2.2. *La colección de manuscritos...*, el apartado *Las ediciones manuscritas y su presencia en la prensa madrileña*.

⁸⁴¹ A estos anuncios habría que añadir otros que podrían relacionarse con fuentes con marcas de agua distintas a *R. Romaní* (tabla 4, n.º 49, 71, 78).

⁸⁴² Tabla 5, n.º 22 y 45.

⁸⁴³ Tabla 5, n.º 46-62.

⁸⁴⁴ VALLS I SUBIRÁ, 1972: II, 113 (fil. 775).

⁸⁴⁵ VALLS I SUBIRÁ, 1972: II, 114 (fil. 779).

Tabla 5. Relación de fuentes con papel R. Romani

	Marca de agua	Tipo de marca	Título	Autor personal	Almacenista / Portada	Precio / Serie / Otros	Signatura
1	R. Romani (mod. no reconocible)		Contradanza de Guitarra [y otras obras]	Anónimo			BM CN C14 08
2	R. Romani (mod. no reconocible)		[Fragmento]	Anónimo			BM CN C14 58
3	R. Romani (mod. no reconocible) Santiago Serra (fil. 45)		Seis duetos concertantes para dos violines	Mosel, Giovanni Felice (Felix), 1754-ca1812			BM CN C1 03/1-2 (1)
4	R. Romani A (fil.40)	(L. A8)	[Duo Flautas] [Fragmento]	Anónimo			BM CN C14 38
5	R. Romani A (fil.40)	(L. A5)	Aria de oboe e violoncello con variaciones	Vidal, Pablo, m.1807		Precio en portada: "3 r[eale]s" (parte oboe)	BM CN C5 11/1-2
6	R. Romani A (fil.40)	(L. A8)	Trio 6 a dos Violines e Basso	Pleyel, Ignace, 1757-1831		Precio en portada de parte de violín 1º: "6 R[eale]s".	BM CN C8 06/1-3
7	R. Romani A (fil.40) Juan Riu (fil. 34)	(L. A4)	Obertura con Violines, Oboes, Trompas, Viola y Bajo, arr.	Haydn, Joseph, 1732-1809			BM CN C11 12/1-9
8	R. Romani B (fil. 41a)	?	Boleras con sus pasacalles	Avellana, José, siglo XVIII		Anunciado en DM: 2/1/1797 (anuncio nº 955).	BM CN C14 07
9	R. Romani B (fil. 41a)	?	[Fragmento]	Anónimo			BM CN C14 51
10	R. Romani B (fil. 41a)	?	[Fragmento, Fagot]	Anónimo			BM CN C14 64
11	R. Romani B (fil. 41a)	?	[Cuaderno de estudio para guitarra?]	Rodríguez, Josef			BM CN C17 06
12	R. Romani B (fil. 41a)	1 (L. B ₁)	[2] Duetto de Guitarra (in completo)	Laporta, Isidro, 1750-1808			BM CN C5 20
13	R. Romani B (fil. 41a)	1 (L. B ₁)	Marcha y Boleras	Anónimo			BM CN C11 18
14	R. Romani B (fil. 41a) Juan Riu (fil. 34)	1/2 (L. B ₁)	3 Cuartetos, op. 25	Pleyel, Ignace, 1757-1831	Madrid, Las Urosas y Relatores [ca. 1791] (excepto copia parte bajo - Juan Riu)		BM CN C2 01/1-5

VII. Análisis y descripción de la primera etapa cronológica (ca.1770-ca.1840):
Repertorio, compositores, fuentes

15	R. Romani B (fil. 41a)	1/2 (L. B ₁)	Quartetto a due Violini, Viola e Basso	Pleyel, Ignace, 1757-1831	Portada con líneas laterales enmarcando el título.	BM CN C2 07/1-4
16	R. Romani B (fil. 41a)	1/2 (L. B ₁)	Sonata Tercera de Guitarra à Solo y Baxo, Obra 1ª	Ferandiere, Fernando, ca.1740-ca.1816	Portada con líneas laterales enmarcando el título	BM CN C11 15 A
17	R. Romani B (fil. 41a)	1/2 (L. B ₁)	Sonata Sexta de Guitarra à Solo y Baxo, Obra 1ª	Ferandiere, Fernando, ca.1740-ca.1816	Portada con líneas laterales enmarcando el título	BM CN C11 15 B
18	R. Romani B (fil. 41a)	1/2 (L. B ₁)	Obra 2ª de Josef	Avellana, José, siglo XVIII		BM CN C11 19
19	R. Romani B (fil. 41a)	1/2 (L. B ₁)	[Cuaderno con varias piezas para guitarra] Selección de autores	Sanz, Gaspar, 1640-1710 ; Ferandiere, Fernando, ca.1740-ca.1816 ; Laporta, Isidro, 1750-1808 ; Otros autores, sin identificar		BM CN C13 04
20	R. Romani B (fil. 41a)	1/2/5	Quarteto particular [H. III, n. 43]	Haydn, Joseph, 1732-1809	Madrid, Torre y Compañía / Jaime Campins, [ca.1791 - ca.1802]. (Portada ilustrada de Gordillo)	Numeración en portada: "nº 197" / Precio: 20 r[eales] / Catálogo de Jaime Campins (parte Báj)o
21	R. Romani B (fil. 41a) AGFC (fil. 2) GBT (fil. 20)	1/2/5	6 [8] Quartetos de Guitarra, violín, viola y bajo	Ferandiere, Fernando, ca.1740-ca.1816	Titulo enmarcado por círculos concéntricos. Portada ilustrada por Antonio Gonzalez y Palomino.	BM CN C2 02/1-4
22	R. Romani B (fil. 41a) R. Romani B' (fil. 41b)	1/5/6/7a	Poloneyse / Quarteto	Haydn, Joseph, 1732-1809		BM CN C1 02/1-4 (4)
23	R. Romani B (fil. 41a) Elías y Cia (fil. 8)	1/7a'	Un Grande Quarteto de Flauta Op. 81, arr.	Mozart, Wolfgang Amadeus, 1756-1791	Portada ilustrada por Antonio Gonzalez y Palomino.	Precio en portada de la parte de flauta "26 r[eales]".
24	R. Romani B (fil. 41a)	2 (L. B ₁)	Dúo de Guitarra	Laporta, Isidro, 1750-1808		BM CN C5 13/1-2
25	R. Romani B (fil. 41a)	3/4 (L. B ₂)	[Cinco] Dúos de Guitarra	Ferandiere, Fernando, ca.1740-ca.1816	Portada ilustrada de Antonio Gonzalez y Palomino	BM CN C5 07/1-2

26	R. Romani B (fil. 41a)	3/4 (L. B ₂)	[Obra orquestal]	Sin identificar		Precio en portada de violín I di ripieno: "20 r[ea]les]"	BM CN C10 05/1-15
27	R. Romani B (fil. 41a)	3/4 (L. B ₂)	[Cuaderno con varias piezas para guitarra] Selección de autores	Arespacochaga, Juan, siglos XVIII-XIX; Moretti, Federico, 1765-1838; Paisiello, Giovanni, 1740-1816; Otros autores, sin identificar		Nombres en portada: "Nicasio, Joaquín José de Navasques"	BM CN C13 07
28	R. Romani B (fil. 41a) Elías y Cia (fil. 8) Fab.te Ragueta (fil. 11)	3/4/7a/7b	Quarteto de Flauta de Pleyel	Pleyel, Ignace, 1757-1831	Portada ilustrada por Antonio González y Palomino (excepto copia viola <i>Fab.te Ragueta</i> (2))		BM CN C2 08/1-5
29	R. Romani B (fil. 41a)	4/6	Thema de Polaca para dos violines	Dobal, Josef			BM CN C1 01 (3)
30	R. Romani B (fil. 41a)	4/6/7a/7b	Variaciones de violín	Libon, Philippe [Felipe], 1775-1838			BM CN C1 01 (2)
31	R. Romani B (fil. 41a)	5	20. Sonata de Flauta Travesera y Baxo	Misión, Luis de, ca.1720-1766			BM CN C5 10
32	R. Romani B (fil. 41a)	5	Guitarra en los 6 Rondoes del Sr. Pleyel, arr.	Pérez Enríquez, Antonio (m. 1808)		Anuncio del autor en <i>DM</i> : 25/9/1803(anuncio 1327)	BM CN C11 08
33	R. Romani B (fil. 41a)	5	Fandango de Sevilla	Anónimo			BM CN C11 11
34	R. Romani B (fil. 41a) Fab.te Ragueta (fil. 11 y 12) Juan Riu (fil. 34) FT [figura animal] (fil. 62)	5	Obertura con Violines, Viola, Clarinetes, Trompas, y Bajo, arr.	Rossini, Gioachino, 1792-1868			BM CN C11 13/1-11
35	R. Romani B (fil. 41a)	5/6	Seis Duos	Pleyel, Ignace, 1757-1831	Portada ilustrada sin editor	Numeración en portada: "nº 4"	BM CN C5 02/1-2

VII. Análisis y descripción de la primera etapa cronológica (ca.1770-ca.1840):
Repertorio, compositores, fuentes

36	R. Romani B (fil. 41a) Juan Riu (fil. 34)	5/6	Sinfonía Armónica concertante "Nell' opera del presso" a due violini, due oboetti, due corni, fagotto, alto, timpani, e Basso	Lamarie, Domenico	Portada con líneas laterales enmarcando el título.		BM CN C12 13/1-11
37	R. Romani B (fil. 41a)	5/6	Principio per aprender la Chitarra originalmente prodotti da Dn Rafael Pagliara Napolitano in seguito varie sonate minuetti ed altre cose per uso del diletante Dn Tomaso Navasques	Pagliara, Rafael		Anunciado el autor (junto con D.A.P.E. - Pérez Enríquez, Antonio) en DM: 25/9/1803 (anuncio nº 1327).	BM CN C17 10
38	R. Romani B (fil. 41a) Francesc Romani i Soteras (fil. 16)	7a	Quarteto a dos violines, viola y bajo [B.334]	Pleyel, Ignace, 1757-1831	En portada, firmado por <i>Gironda</i> .		BM CN C1 02/1-4 (2)
39	R. Romani B (fil. 41a) Santiago Serra (fil. 45)	7a	Seis Duos Concertantes para dos violines, Obra 1	Grasset, Jean Jacques, 1769-1839			BM CN C1 03/1-2 (3)
40	R. Romani B (fil. 41a)	7a	Bajo a la sonata de Pleyel	Pleyel, Ignace, 1757-1831			BM CN C13 09
41	R. Romani B (fil. 41a) Elías y Cia (fil. 8)	7a'	3 Sobresalientes Duos a dos flautas (incompleto)	Pleyel, Ignace, 1757-1831		Precio en portada, "36 r[eale]s". Anunciado en DM a 32 rs: 10/10/1803 (anuncio 1329)	BM CN C11 14
42	R. Romani B (fil. 41a) Santiago Serra (fil. 45)	7a/7b	Tres Duos Concertantes para dos violines, Op. 3	Mestrino, Nicola, 1748-1789			BM CN C1 03/1-2 (2)
43	R. Romani B (fil. 41a)	7a/7b	Bajo a los 6 solos	Pleyel, Ignace, 1757-1831	Madrid, Las Urosas y Relatores [ca. 1791]		BM CN C9 08
44	R. Romani B (fil. 41a) Francesc Claramunt (fil. 10) Francesc Romani i Soteras (fil. 16)	7b'	Padedú del Caballo	Anónimo		Numeración en portada parte de violín: "nº 33"	BM CN C12 14/1-14
45	R. Romani B' (fil. 41b)		Trío para Guitarra, Violín y Bajo, arr.	Mozart, Wolfgang Amadeus, 1756-1791	Madrid, [Mintegui] [1805]	Precio: "30 [reales]"	BM CN C8 01

46	R. Romani C (fil. 42)		Sonata Laudatoria para guitarra	Sor, Fernando, 1778-1839			BM CN C 29 03
47	R. Romani C (fil. 42)		[Dúo de flauta y guitarra]	Pleyel, Ignace, 1757-1831	Misma grafía BM CN C11 09		BM CN C11 01/1-2
48	R. Romani C (fil. 42)		Vifth Variations for a Flute and Piano forte Acompainment	Taubert, J.F., 1750 -1801?	Portada con líneas laterales enmarcando el título		BM CN C11 06
49	R. Romani C (fil. 42)		[Dúo de flauta y guitarra]	Morette, Federico, 1765-1838	Misma grafía BM CN C11 01		BM CN C11 09/1-2
50	R. Romani C (fil. 42)		Variaciones de la ópera La Cenerentola	Anónimo			BM CN C12 03
51	R. Romani C (fil. 42)		Wals	Anónimo			BM CN C12 04
52	R. Romani C (fil. 42)		El Britano	[Castillejo]			BM CN C12 06
53	R. Romani C (fil. 42)		Minuto y Allegro	Anónimo			BM CN C14 53
54	R. Romani C (fil. 42)		[8 piezas breves]	Anónimo			BM CN C14 55
55	R. Romani C (fil. 42)		[2 piezas breves]	Anónimo			BM CN C14 65
56	R. Romani C (fil. 42)		[3] Duos de Vienne (incompleto)	Devienne, François, 1759-1803			BM CN C6 02
57	R. Romani C (fil. 42)		Canción en la ópera "La Cenicienta", arr.	Isouard, Nicolas, 1773-1818			BM CN C9 01
58	R. Romani C (fil. 42)		Gran Sinfonía Teatral	Carulli, Ferdinando, 1770-1841	Precio en portada: "20 rs".		BM CN C9 03
59	R. Romani C (fil. 42) Fabte Ragueta (fil. 12) Juan Riu (fil. 34)		Los canónigos, madre, no tienen hijos, arr.	Sor, Fernando, 1778-1839			BM CN C11 05/1-7
60	R. Romani C (fil. 42) Francisco Romani i Soteras (fil. 16)		Ir por Lana. Tonadilla a 3	Moral, Pablo del, 1765-1805			BM CN C10 03/1-6
61	R. Romani C (fil. 42) Jn Guarro y M (fil. 28)		Canción 2ª en la ópera "La Cenicienta", arr.		Portada con líneas laterales enmarcando el título.		BM CN C9 02
62	R. Romani C (fil. 42) Pedro Lucia (fil. 39)		Trío de Guitarra, violín y bajo	Ferandiere, Fernando, ca.1740-ca.1816			BM CN C11 21/1-3

El estudio de las marcas de agua muestra una importante presencia de papel de origen español, fundamentalmente procedentes de las empresas papeleras de la región de Capellades cuya calidad los convertiría en los papeles más demandados para la edición manuscrita. Aunque se hace evidente la especial predilección por el papel *R. Romaní*, hemos podido comprobar la existencia de otros fabricantes Elías, Francesc Claramunt, Francesc Romaní i Soteras, Francisco Guarro, Santiago Serra.... cuyos papeles, de gran calidad, serían empleados por los editores de partituras manuscritas junto con *R. Romaní* sin perjuicio para aquellos. También, aunque de forma minoritaria, los papeles de Guadalajara que adquirieron gran calidad consiguieron hacerse un hueco en el comercio de Madrid, tal como se deduce por su presencia entre las partituras del fondo⁸⁴⁶.

En cuanto a los papeles procedentes de Navarra de menor gramaje, muestran un uso más bien particular, excepto el procedente del Hospital de Pamplona (fil. 56). La existencia de copias realizadas de determinadas partes de algunas de las obras, así como algunas partes de conjunto amplios sugiere que este papel pudo ser adquirido para un uso particular.

Las obras que contienen todos estos papeles muestran una cohesión en lo que se refiere al repertorio y son un fiel reflejo de la vida de la familia a caballo entre Madrid y Cintruénigo en esta etapa de sus vidas. Sin embargo, el papel procedente de Guipúzcoa, fechado en torno a 1840 muestra, con las obras didácticas que contiene, la presencia de una nueva generación que comienza a instruirse en la música.

No obstante, y a pesar de la expansión de las empresas papeleras en España a lo largo del siglo XVIII, los papeles de otros países europeos siguieron importándose⁸⁴⁷. Observamos que es el papel de origen italiano (*Fabiani*, *AGFC*, *GBT*, *GM-AlMasso*, *Real-GF*) el que contiene obras que parecen proceder del comercio musical madrileño, mientras que en la mayoría de los casos del papel francés no se aprecian signos de uso comercial. Esto puede tener que ver con la situación geográfica de Cintruénigo, próxima a Francia y zona de paso hacia Madrid, que facilitaría la adquisición de los papeles procedentes de Francia. En cualquier caso, hemos podido comprobar que no solo se importaba el papel o las

⁸⁴⁶ Para ilustrar esta circunstancia solo apuntar el hecho de que en las fuentes españolas de la colección de los reyes de Etruria, se han recogido las marcas *R. Romaní*, *Francesc Claramunt (FCT)*, *Elías y Ca*, *Guarro*, *Gárgoles y Sant y Serra* entre otras, cf. BERTRÁN, LOMBARDÍA, ORTEGA, 2015: 164-165.

⁸⁴⁷ Papel Italiano: Tabla 2, n.ºs 16-18, 50-51, 112, 139-145. Papel Francés: Tabla2, n.ºs 10, 14, 40-47, 59-61, 138.

ediciones impresas, sino que cabe la posibilidad que al menos dos fuentes con papel francés (*Court*) y papel italiano (*GC [flor de lis]*) con obras de J. B. Lintant y J. Gravrand⁸⁴⁸ fueran importadas desde Europa.

De los dos papeles de origen holandés, uno de ellos, *C & I Honig*, es más bien una presencia circunstancial como ya se ha comentado, aunque el otro, *J. Kool*, de una obra impresa, nos ha permitido averiguar el nombre del editor, que posiblemente hubiéramos descubierto con tesón, pero, sin duda, la marca ha permitido reducir en gran medida la labor de rastreo.

Como decíamos al principio las marcas de agua por si solas no ofrecen datos definitivos pero ofrecen la posibilidad de extraer algunas conclusiones en el cruce con otros elementos tales como la grafía, las portadas identificativas del comercio musical, los anuncios en prensa o los avances realizados en materia de investigación de las marcas de agua (realizado en nuestro caso por Germán Labrador). De tal manera que, el estudio nos ha permitido establecer un posible origen cronológico de parte de las partituras manuscritas del fondo Navascués, en torno a los años 80 del siglo XVIII (en base a la marca *R. Romaní A*), posiblemente uno de los papeles más tempranos del fondo.

VII.2.2. La colección de manuscritos del fondo Navascués

El fondo Navascués contiene, en su primera etapa cronológica, 200 fuentes musicales manuscritas, entendidas en este contexto como unidades bibliográficas (correspondientes a asientos catalográficos). En muchos casos, los asientos se corresponden con pequeñas colecciones agrupadas en un número de opus, motivo por el cual no se ha hecho el recuento interno de cada asiento, ya que no se ha considerado necesario para el estudio de la fuente. No obstante, existen tres colecciones de volúmenes encuadernados (facticios⁸⁴⁹) que contienen una serie de obras de diferente procedencia (un total de dieciséis fuentes) independientes y con entidad propia⁸⁵⁰. Esta circunstancia resulta de

⁸⁴⁸ Tabla 4, n.ºs 14 y 48.

⁸⁴⁹ Según la DRAE, *Facticio* tiene dos acepciones: 1. “Artificial”; y 2. “Dicho de un libro o volumen: Que recoge libros o impresos diversos”. No obstante, emplearemos el término para identificar dichos volúmenes, aunque se trate de ediciones manuscritas, por ajustarse al hecho de que cada uno de los documentos es de procedencia diversa (<http://dle.rae.es>).

⁸⁵⁰ BMCN C1 01; BMCN C1 02; BMCN C1 03.

gran interés ya que, en mi opinión, denota un particular interés por la conservación⁸⁵¹. Al margen de las tres colecciones citadas, podríamos destacar los cuartetos de Ferandiere, agrupados en partichelas (por instrumento) bajo una misma portada (sin encuadernar) que como veremos no pertenecen a una sola colección⁸⁵².

Podemos dividir el conjunto de fuentes en dos grandes bloques: (1) fuentes que no proceden del comercio y que pudieron ser realizadas por la propia familia o allegados; y (2) fuentes que fueron o pudieron ser adquiridas por compra, algunas de ellas anunciadas en los periódicos de la época.

Fuentes autógrafas de Tomás de Navascués y otras fuentes con nombre de propietario

Según datos aportados por la propia familia el fondo musical podría haber comenzado a coleccionarse a través de la figura de Tomás de Navascués reconocido en la familia como músico aficionado, que como vimos nació en Pamplona en 1788 y falleció en 1848 en Cintruénigo⁸⁵³. Los datos obtenidos del análisis de las fuentes, sustentado por otros hallazgos como la existencia de un violín así como partituras para dicho instrumento en fechas anteriores a Tomás de Navascués, nos lleva a considerar el origen de la colección de música en la generación anterior. En cualquier caso, comenzar con la premisa planteada por la familia nos permite, gracias a la presencia en el fondo de una partitura autógrafa de Tomás de Navascués (fig. 12), encontrar conexiones entre algunas de las fuentes y como consecuencia con el repertorio que nos ayuden a despejar las dudas.

⁸⁵¹ Los cuadernos correspondientes a las sign.: BMCN C1 01 y BMCN C1 03, por contener exclusivamente música para violín, son analizados en el epígrafe VII.3.1. *El repertorio para/con violín*.

⁸⁵² Sobre este particular cf. epígrafe VII.3.3. *La guitarra de cámara*.

⁸⁵³ Cf. Parte I. epígrafe IV.2 *Tomás de Navascués (1788-1848): entre Madrid y Cintruénigo*.

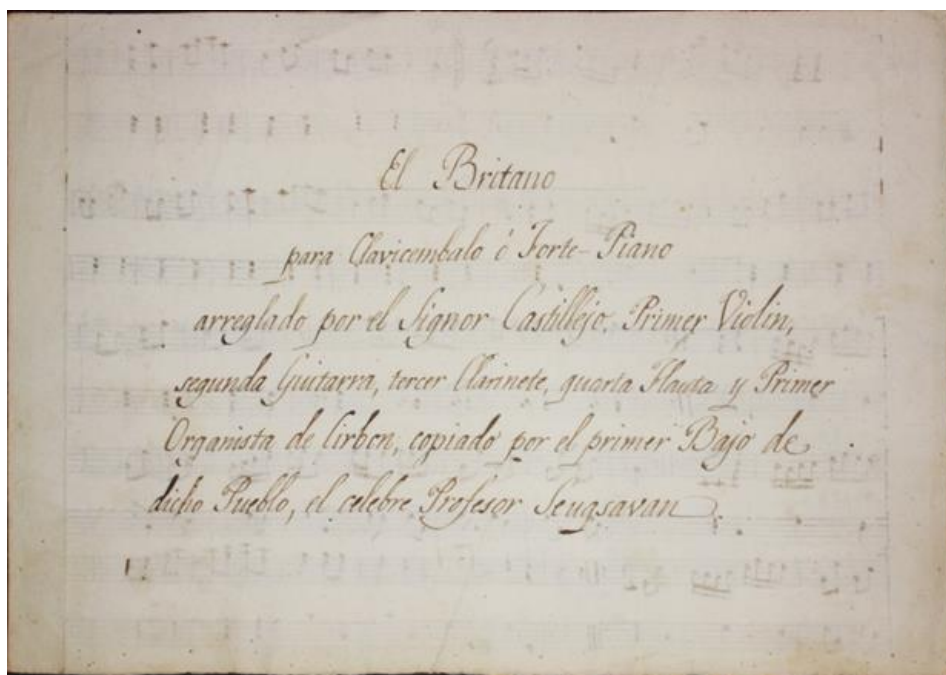


Fig. 12. *El Britano* (BMCN C12 05)⁸⁵⁴

Al margen del sentido del humor que se desprende de la portada expuesta (fig. 12), podemos extraer varios datos. En primer lugar, el *Profesor Seugsavan* (Navascués, al revés), es decir, Tomás de Navascués es quien copia la partitura con una grafía limpia y cuidada que constituye un primer paso para la localización de otras partituras de la colección escritas por este miembro de la familia. Esto nos permite, en primer lugar, clasificarlas como fuentes autógrafas y no como *edición* manuscrita; en segundo lugar, da a conocer su condición de intérprete de bajo, que como veremos, podría estar asociada tanto al violonchelo como a la guitarra (en base al repertorio conservado en el fondo en el que tanto la guitarra como el violonchelo adquieren función de bajo), lo que nos lleva a vincular determinado repertorio con el personaje; y en tercer lugar, nos muestra una relación de instrumentos que se corresponde con gran parte del repertorio conservado por la Casa de Navascués vinculados a un segundo personaje, Castillejo (desconocido) con quien pudieron interpretarse gran parte de las obras.

⁸⁵⁴ “El Britano para Clavicembalo ó Forte-piano arreglado por el Signor Castillejo. Primer Violin, segunda Guitarra, tercer Clarinete, quarta Flauta, y Primer Organista de Cirbon [Cintruénigo], copiado por el primer Bajo de dicho Pueblo, el célebre Profesor Seugsavan”. Sobre la obra cf. epígrafe VII.3.3. *La guitarra de cámara*, el apartado *La danza en la guitarra*....

La siguiente partitura (fig. 13) escrita posiblemente del puño y letra de Tomás de Navascués, junto a la anterior en la que se hace mención al organista, refleja su vinculación con el entorno religioso.



Fig. 13. Violoncello á la Misa (BMCN C9 11)

Esta cuestión podría explicar la existencia de conjuntos instrumentales amplios, incluso de la presencia de la opereta de Martinchique, maestro de capilla de la catedral de Tarazona, fechada en 1811 (con filigrana Ysidro Gamundi) localizada en el fondo. La Iglesia de San Juan Bautista de Cintruénigo dependía de la diócesis de Tarazona por lo que una hipótesis plausible sería también la posible relación personal entre Martinchique, por aquel entonces maestro de capilla de la Catedral de Tarazona, y Tomás de Navascués⁸⁵⁵.

Siguiendo la estela de este documento y su relación directa con Tomás de Navascués encontramos las siguientes partituras con idéntica grafía.

⁸⁵⁵ Para la marca de agua cf. epígrafe VII.2.3 Estudio de las marcas de agua; y para la obra, VII.3.5 El repertorio vocal..., el apartado Una tonadilla y una opereta....

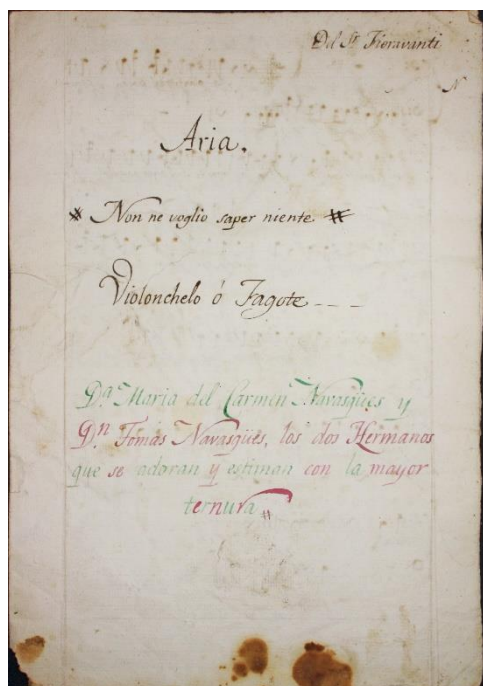


Fig. 14. Aria. "Non ne voglio saper niente",
V. Fioravanti (BMCN C12 09)



Fig. 15. Metodo para Violoncello por M. Tillière.
T[omás] N[avascués] (BMCN C17 17)

El empleo de colores es un hecho llamativo que relaciona ambas fuentes y nos permite constatar el interés tanto por el violonchelo, que se muestra particularmente evidente por la presencia del método (fig.15) (al que habría que unir otros también localizados en el fondo) como por el repertorio vocal (fig.14) en un mismo periodo y, posiblemente, interpretado en el ámbito más privado de la familia por los hermanos María del Carmen y Tomás de Navascués⁸⁵⁶. Cabría resaltar que el Método de Tillière sería, según Fétis, uno de los primeros métodos de violonchelo del que se hicieron posteriores ediciones (Sieber, Imbault y Frère⁸⁵⁷). La fuente manuscrita del fondo Navascués se trata en realidad de una copia en castellano del método en fuente impresa localizada también en el fondo⁸⁵⁸ que mantiene de forma fiel la copia impresa⁸⁵⁹, excepto en la sonata final que ha sido sustituida por un vals. Este hecho resulta bastante significativo, ya que viene a demostrar

⁸⁵⁶ cf. epígrafes VII.3.4. *El repertorio de violonchelo...* y VII.3.5 *El repertorio vocal...*

⁸⁵⁷ FÉTIS, 1865: VIII, 225.

⁸⁵⁸ Además de este método se conserva el Método de Duport impreso por Janet y Cotelle hacia 1815, pero adquirido en 1831 (véase epígrafe siguiente VII.2.3. *Edición impresa*) junto a otros ejercicios, escalas y Lecciones de Violón manuscritos, algunos de ellos copiados por el propio Tomás de Navascués.

⁸⁵⁹ Sabemos por la prensa de la época que los impresos extranjeros importados por los almacenistas y libreros eran posteriormente copiados, generalmente por encargo. Podríamos pensar que efectivamente esta copia manuscrita tan cuidada, con una portada tan elaborada, fuera fruto de un encargo pero los rasgos de la grafía y la existencia de las fuentes mostradas confirman que fue copiada por el propio Tomás de Navascués.

una clara preferencia por el repertorio de danza tan característico de la época, del que el fondo Navascués conserva una amplia representación. Siguiendo en esta línea de encontrar relación entre las fuentes, en lo que se refiere al repertorio vocal, como vimos, existe una clara conexión (tanto por la grafía como por el papel empleado⁸⁶⁰) entre otras fuentes conservadas de obra vocal, y algunas fuentes que contienen composiciones de Luis Misón, como vimos en el estudio de las marcas de agua (pp. 211-213).

Entre las partituras que pudieron ser copiadas por el propio Tomás de Navascués encontramos también este curioso documento: los *Toques de Corneta* (fig. 16) que aparecen relacionados exactamente en el mismo orden que en el *Tratado de Táctica para la infantería ligera* publicado por orden de la regencia de la España en Cádiz en 1814⁸⁶¹. La presencia de este tipo de música militar guarda relación con el proceso vital de Tomás de Navascués expuesto en la primera parte de la presente tesis⁸⁶².

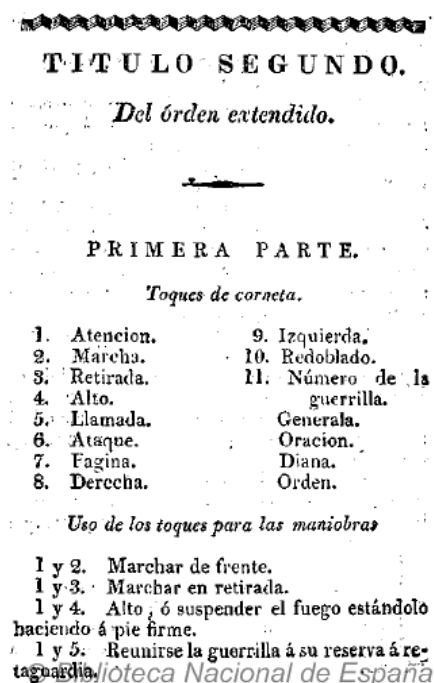
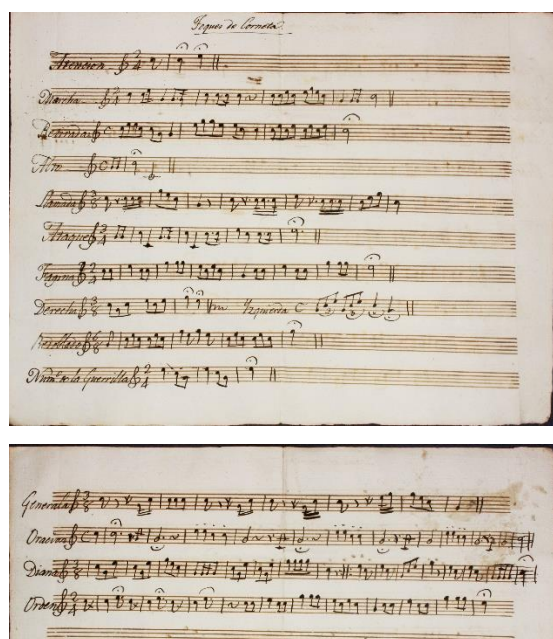


Fig. 16. *Toques de Corneta* (BMCN C13 03) y *Tratado de Táctica para la infantería ligera*, Cádiz, 1814 (BNE)

⁸⁶⁰ Cf. epígrafe VII.2.1. *Estudio de las marcas de agua...*

⁸⁶¹ E Mn M/882 (Lámina 1). Se pueden encontrar referencias a este tratado y en particular a los "Toques de corneta" en SUBIRÁ, 1953: 679.

⁸⁶² cf. epígrafe, IV.2 *Tomás de Navascués (1788-1848)...*, el apartado *El origen de las ideas liberales en la familia Navascués*.

Algunas fuentes que posiblemente no procedan del comercio musical contienen los nombres de algunos de los miembros de la familia, por lo general métodos y cuadernos de estudio, quizá elaborados por un profesor, como el cuaderno de guitarra del profesor Rafael Pagliara, que tendría su actividad en torno a 1806, dirigido a Tomás de Navascués⁸⁶³; los método de solfeo y flauta de Nicasio, hijo de Tomás de Navascués⁸⁶⁴, y un cuaderno de guitarra de Evencio de Gante, fechado en 1833 (corrigiendo una fecha anterior, quizá 1811)⁸⁶⁵.

Las ediciones manuscritas y su presencia en la prensa madrileña

Acostumbramos a tratar los manuscritos como objetos únicos, sin embargo, la copia manuscrita constituyó, a veces, el único medio de comercialización de la música que empezaba a tener cierta demanda. Estas copias manuscritas realizadas “en serie”, generadas como producto comercial, es lo que Gosálvez identifica como edición manuscrita. Ediciones que aparecían anunciadas en los periódicos de la época y relacionadas en catálogos facilitados por los editores, almacenistas y libreros que ofrecían la música de moda⁸⁶⁶.

Teniendo en cuenta el importante desarrollo del mercado musical, el estudio de las fuentes manuscritas en este periodo plantea como primer reto su identificación como posible edición manuscrita, es decir, concebida para su venta. Esto nos permitirá además conocer la procedencia tanto geográfica como cronológica de las fuentes, constituyendo una herramienta fundamental para vincular las obras a cada uno de los miembros de la familia y en definitiva establecer una cronología del repertorio.

Para ello se han empleado diversos recursos como el estudio de los elementos gráficos identificativos de la edición manuscrita señalados por Gosálvez⁸⁶⁷; la información de la que disponemos por los estudios realizados hasta la fecha (véase nota 681); los anuncios de venta de música de la prensa de la época (*Gaceta de Madrid* y *Diario de Madrid*)⁸⁶⁸; y el estudio de las marcas de aguas del papel. Se tendrán también en cuenta otros

⁸⁶³ BMCN C17 10. Sobre este cuaderno cf. epígrafe VII.3.3. *La guitarra de cámara*, el apartado *Métodos y cuadernos de estudio*.

⁸⁶⁴ BMCN C17 11 y BMCN C17 12.

⁸⁶⁵ BMCN C17 09. Este cuaderno también es analizado en el epígrafe VII.3.3. *La guitarra de cámara*, el apartado *Métodos y cuadernos de estudio*.

⁸⁶⁶ GOSÁLVEZ, 2014.

⁸⁶⁷ GOSÁLVEZ, 2014.

⁸⁶⁸ SUSTAETA, 1993 y ACKER, 2000.

elementos que, por tratarse de una colección privada, pueden ayudar tanto a la aproximación del origen como a la datación de las fuentes como son: la presencia de nombres de los miembros de la familia, la existencia de algún documento datado dentro de la colección que por comparación pueda ayudar a datar otros, así como la grafía o el repertorio (menos fiable) u otros detalles que explicaré en cada caso.

Las ediciones manuscritas contienen elementos comunes que reflejan su condición de obra comercial. Gosálvez identifica diez rasgos distintivos que podrían ayudar a identificar una edición manuscrita, unos más certeros que otros (como él mismo asegura), tales como el estilo de copia, el repertorio, el formato de presentación, el precio en la portada, la unidad bibliográfica, los números de serie, los elementos decorativos en cubiertas y portadas, las estampillas impresas y pegadas en la cubierta (que por lo general aparecen sobre impresos extranjeros importados⁸⁶⁹), los pequeños incipits musicales y el papel⁸⁷⁰. De los diez rasgos distintivos que propone Gosálvez, nos centraremos fundamentalmente en cinco de ellos: (1) las cubiertas y portadas grabadas, (2) los precios, (3) los números de serie, (4) los incipits, y (5) las marcas de agua del papel (ya analizadas). Datos que se cruzarán con información extraída de los anuncios publicados en los periódicos de la época⁸⁷¹ por tratarse de un elemento fiable y de gran ayuda para la identificación de la edición manuscrita. En ocasiones, la apariencia de algunas fuentes plantea dudas sobre su posible origen comercial: por su grafía algo descuidada; la ausencia de precio⁸⁷² o un número de serie, únicos elementos que demostrarían definitivamente la adquisición por compra. Por otro lado, las portadas ilustradas no solo identificaban un taller o almacén con el fin de diferenciarlo de los demás, sino que podían adquirirse sueltas para embellecer las partituras⁸⁷³. De tal manera que en muchos casos el único elemento que puede demostrar la pertenencia al universo de fuentes de edición manuscrita es precisamente su presencia en la prensa madrileña, además de ayudar a la

⁸⁶⁹ Cf. epígrafe VII.2.3. *Edición impresa*.

⁸⁷⁰ GOSÁLVEZ, 2014. El trabajo sobre la colección de manuscritos musicales españoles de los reyes de Etruria en la Biblioteca Palatina de Parma (fondo Borbone) realizado por Bertrán, Lombardía y Ortega ha sido fundamental para la realización del presente estudio ya que se han podido hallar algunas coincidencias con otras fuentes procedentes del comercio madrileño, cf. BERTRÁN, LOMBARDÍA, ORTEGA, 2015.

⁸⁷¹ Los anuncios de venta de música aparecidos en la prensa han sido recogidos en distintos trabajos: MOLL, 1969; SUSTAETA, 1993; ACKER, 2007; GARCÍA ANTÓN, 2017 (anexo III).

⁸⁷² La ausencia del precio puede estar relacionada, tal como apuntan Bertrán, Lombardía y Ortega en su estudio sobre el fondo Borbone, con la posibilidad de que se trate de un encargo y por lo tanto el precio estaría acordado de antemano, cf. BERTRÁN, LOMBARDÍA, ORTEGA, 2015: 129.

⁸⁷³ GOSÁLVEZ, 2014: 240.

datación de las fuentes (de forma aproximada) y a la identificación de aquellas cuyo autor se desconocía hasta la fecha. Con el fin de facilitar la comprensión de las conexiones entre las diferentes fuentes y las marcas de agua, se añadirá entre paréntesis a cada una de las obras aludidas la referencia a la misma en las tablas 4 (pp. 223-8) y 5 (pp.236-40).

Entre las portadas con grabados distintivos encontramos tres comercios que realizaron su actividad en el entorno urbano de Madrid, lo que supone una importante fuente de información acerca de los espacios de compra que frecuentaba la familia:

1. Las Urosas, uno de los primeros almacenes de venta de música e instrumentos que comenzaría su actividad en torno a 1789⁸⁷⁴, con pie de imprenta: *Almacen de papeles, e instrumentos de Musica, Calle de las Urosas N.º 24 /. y en la de Relatores N.º 6. q[uar]to Bajo* [Churruvilla]⁸⁷⁵ (del que se conservan dos obras: *3 Quartetos* [flauta] *de Pleyel op.25*⁸⁷⁶ (tabla 5, n.º 14) y *Bajo a los 6 solos de Pleyel* (tabla 5, n.º 43) del que solo se conserva esta parte de bajo (fig. 17).



Fig. 17. Almacén de las Urosas (BMCN C2 01 y BMCN C9 08)

Llama la atención el signo de interrogación que aparece incluido en el título de la primera imagen que podría achacarse a un error tipográfico. El cuarteto op. 25 sería anunciado en

⁸⁷⁴ Sobre el almacén de las Urosas, cf. GOSÁLVEZ LARA, 1994b: 377 y ss. (Cuadro de almacenistas del siglo XIX en p. 373), citado en BORDAS, 2004: 124. El 26/7/1792 en el *DM* se anunciaría el traslado del almacén situado en la calle de las Urosas n.º 24: “Se avisa al público que las obras, e instrumentos de música, y demás géneros del almacén de la calle de las Urosas, n. 24, se han trasladado a la de Relatores n. 6, cuarto bajo, en donde se hallarán con una copiosa colección de obras de música para fortepiano y demás instrumentos, y de los mejores compositores de Europa, como son Haydn, Pleyel, &c. en dicho almacén se hallarán también instrumentos para probar las obras con todo comodidad;[...],” cf. ACKER, 2007: 152, n.º 664.

⁸⁷⁵ Se conservan dos fuentes impresas adquiridas en el almacén de la calle de Relatores n.º 6 en cuya etiqueta se identifica como Churruvilla, cf. epígrafe VII.2.3. *Edición impresa*.

⁸⁷⁶ La parte de flauta ha perdido la portada.

la *Gaceta de Madrid* del día 13-11-1792⁸⁷⁷: “Seis quartetos de Pleyel op. 25 y 26; otros seis del mismo dedicados al Rey de Nápoles (...) en el Almacén de música de la calle de Urosas (...) y en la de Relatores n.º 6 en donde se distribuye gratis el catálogo de ellos.” Dos años antes Las Urosas había publicado en el mismo diario un anuncio en el que ofrecía un amplio repertorio tanto de Pleyel como de Haydn que incluye 36 solos, entre los que muy posiblemente se encontrasen los localizados en el fondo⁸⁷⁸.

Estas fuentes tan tempranas plantean una cuestión fundamental ¿fue realmente Tomás de Navascués quien dio origen al fondo de música a comienzos del XIX?⁸⁷⁹ Todo apunta a que no. El inventario de principios del XIX realizado por Tomás de Navascués y su madre, Josefa Dorotea de Navascués responde en parte a esta cuestión ya que en él se constata la existencia de un violín “de papá”⁸⁸⁰, instrumento al que podríamos vincular el abundante corpus de obras para violín que debieron ser adquiridas a finales del siglo XVIII, y por lo tanto anterior al repertorio generado por el propio Tomás de Navascués. Esto explicaría también la presencia de las tres colecciones (BMCN C1 01, 02 y 03) conformadas por siete volúmenes facticios: variaciones para violín y bajo (un volumen), cuartetos de cuerda, en partichelas (cuatro volúmenes) y duetos de violín, también en partichelas (dos volúmenes), en los que las partituras han sido elaboradas con gran cuidado – algunas de ellas por conocidos almacenistas ubicados en Madrid. Todos los volúmenes poseen las mismas características de encuadernación: tipo holandesa en formato apaisado, con puntas y lomo en piel marrón, y etiqueta en el frontal con el título. Las cubiertas, en pasta, se encuentran forradas con un papel al agua, típico de principios del siglo XIX. En el interior, se puede apreciar cómo algunas partituras fueron guillotizadas para su encuadernación. Solo trataremos aquí el volumen dedicado a los cuartetos (fig. 18) por la presencia de un importante almacenista, dejando las otras dos colecciones dedicadas al violín como instrumento principal para su estudio posterior⁸⁸¹.

⁸⁷⁷ SUSTAETA, 1993.

⁸⁷⁸ *GM*, 16/11/1790, n.º 92, p. 760, cf. SUSTAETA, 1993: 237.

⁸⁷⁹ Recuérdese que Tomás de Navascués nació en 1788.

⁸⁸⁰ Cf. epígrafe III.2. *Primeros indicios de prácticas musicales...*

⁸⁸¹ Es destable la diversidad de compositores que se recogen en las tres colecciones. Mientras que la colección de cuartetos que aquí se trata (BMCN C1 02) contiene obras de Haydn y Pleyel, profusamente anunciados en la prensa madrileña, los compositores presentes en las colecciones de variaciones (BMCN C1 01) y dúos de violín (BMCN C1 03): Francesco Vaccari, Felipe Libón (ambos relacionados con la corte española), Josef Dobal, J. F. Mosel, N. Mestrino y J. J. Grasset, no han sido hallados en la prensa madrileña, quizá indicio de que debieron llegar a un ámbito reducido de aficionados, al menos en España y en concreto en Madrid, cf. epígrafe VII.3.1 *El repertorio para/con violín*.



1. *Quarteto del Señor Pleyel.*
2. *Quarteto de D[o]n Ignacio Pleyel á dos Violines, Viola y Bajo. Gironda.*
3. *Quarteto particular de Pleyel, op.18ª (quarteto 3º).*
4. *Poloneyse, Quartetto del S[e]ñor. Haydn.*
5. *Quartetto particular con Viol. Viola, y Bajo. Por el Sig. Haydn.*
6. *Seis Quartetos a dos Violines, Vio.[l]a y B[iolonchel]o, Por el Sr. Pleyel op.11 (solo aparecen tres).*

Fig. 18. Volumen facticio de cuartetos (BMCN C1 02)

El volumen contiene seis fuentes (con ocho cuartetos⁸⁸²) cuyas portadas muestran diversas tipologías⁸⁸³: (n.º 1) cartela romboidal⁸⁸⁴ (tabla 4, n.º 19); (n.º 2) trazos elaborados en el título con una firma: *Gironda*, posiblemente del editor (tabla 5, n.º 38), que aparece en otra fuente del fondo (un impreso del editor Pleyel) asociada al almacén de Churrucilla, en este caso como distribuidor⁸⁸⁵; (n.º 3) la grafía sencilla con una cruz en el encabezado y un n.º, posiblemente de catálogo, en la parte superior izquierda (quizá de las Librerías Campo o Dávila, véase texto en relación a la fig. 25, p. 258) (tabla 4, n.º 87); (n.º 4) la grafía sencilla sin elementos distintivos de edición manuscrita (tabla 5, n.º 22); y finalmente dos fuentes (n.ºs 5 y 6) con portadas ilustradas por Francisco Gordillo (1770-1828) grabador de la Real Casa de la Moneda, ambas con n.º de serie y precio (tabla 5, n.º 20 y tabla 4, n.º 16, respectivamente)⁸⁸⁶, en cuyo encabezado puede leerse: *Catálogo de la Música Instrumental, y Vocal, que se halla en las librerías de Jayme Campins, calle de las Carretas, en la de Correa, frente de las gradas de San Felipe, y en el Almagacen Plazuela de la Morería, núm. 7. Quarto 2. En Madrid.* De este texto podemos deducir por un lado que Gordillo (ilustrador) debió trabajar para diferentes

⁸⁸² La última fuente con cuartetos de Pleyel op. 11, contiene tres cuartetos y no los seis que anuncia en la portada.

⁸⁸³ Entre paréntesis el número correspondiente a la obra que aparece detallada en la fig. 18.

⁸⁸⁴ Puede verse un ejemplo de cartela romboidal en GOSÁLVEZ, 2014: 256 (fig. 8.19).

⁸⁸⁵ BMCN C8 08.

⁸⁸⁶ La n.º 5, *Quartetto particular con Viol. Viola, y Bajo. Por el Sig. Haydn*, con n.º de serie 197 y 20 reales, que incluye además un catálogo con la oferta musical (en la parte de bajo); y la n.º 6, *Seis Quartetos a dos Violines, Vio.[l]a y B[iolonchel]o, Por el Sr. Pleyel op.11*, con n.º de serie 188 y 40 reales.

almacenistas⁸⁸⁷ y por otro, que debió existir algún tipo de acuerdo entre Jayme Campins, Correa y el almacenista de la Plazuela de la Morería n.º 7, *Torre y Compañía*, cuyo nombre aparece en la orla que encabeza la portada (fig. 19-20)⁸⁸⁸.



Fig. 19. Almacenes de Torre y Compañía, Jaime Campins y Correa (BMCN C1 02, n.º 6)



Fig. 20. Detalle de la orla Torre y Compañía

La *Gaceta de Madrid* publicaría el 1/07/1791 el siguiente anuncio: “[...] En librería de Correa, se vende [...] un concierto y seis quartetos op. 11 del Sr. Pleyel [...]”⁸⁸⁹. Fecha coincidente con las correspondientes a las partituras procedentes del almacén de las Urosas, contribuyendo a confirmar nuestra hipótesis sobre el origen temporal del fondo.

⁸⁸⁷ Sobre las portadas de Gordillo, Bertrán, Lombardía y Ortega, hacen mención a un anuncio fechado el 3-10-1794 en *GM* en la que se hace mención a dos géneros de portadas nuevas para escribir música cuya venta solo se producía en la Plazuela de la Morería: «En las librerías de Campins, calle de las Carretas, y de Correa, frente a las Gradas de San Felipe, se hallan dos géneros de portadas nuevas para escribir música, sacadas de los mejores pensamientos, y es colección que seguirá. Los precios son a real y medio cada una, y por cientos a 130 reales, y estos solo se venden en el almacén de música, plazuela de la Morería, número 7, quarto 2º» (*GM*, n.º 79, 3-10-1794, p. 1169), cf. BERTRÁN, LOMBARDÍA Y ORTEGA, 2015: 137.

⁸⁸⁸ Sobre *Torre y Compañía* se ha encontrado una mención en *GM*, 15/04/1796: “A cuenta del sr. Torre y Compañía se han hecho por el maestro D. Damián Romera las obras de música siguientes (...) Librería de Correa”, cf. SUSTAETA, 1993:265.

⁸⁸⁹ SUSTAETA, 1993: 448.

Desconocemos el motivo por el cual debieron encuadernarse los volúmenes facticios citados. Una hipótesis plausible es que estos volúmenes, que recogen obras manuscritas elaboradas con cierto cuidado y con portadas, algunas de ellas, elegantemente ornamentadas, pudieron pertenecer posiblemente al padre de Tomás de Navascués, Joaquín José de Navascués, poseedor del violín recogido en el inventario del XIX. La presencia de repertorio que podría datarse en torno a los años 70 del siglo XVIII en uno de los volúmenes (BMCN C1 01), junto con las partituras anteriormente citadas, confirmaría esta cuestión⁸⁹⁰. Este pudo ser el motivo por el cual se tomara la decisión de mandar encuadernar el conjunto. Otra posible hipótesis podría ser la estrictamente interpretativa dada la encuadernación en partichelas (excepto en el primer volumen que recoge obras a solo con bajo). Finalmente, creo que ambas hipótesis podrían ser válidas. Tomás de Navascués, como músico aficionado, pudo encargarse de la encuadernación de las obras con la intención de mantener unido un material de “gran valor sentimental”, y musical, para su conservación, pero con la precaución de agruparlas para su posterior interpretación⁸⁹¹.

Otro almacenista presente en el fondo cuya actividad comienza hacia 1805⁸⁹² y por tanto, ya en el tiempo de Tomás de Navascués es Mintegui (fig. 21).



Fig. 21. Trío para guitarra, violín y bajo, Mozart, del almacén de Mintegui (BMCN C8 01)

⁸⁹⁰ cf. epígrafe VII.3.1 El repertorio para/con violín.

⁸⁹¹ De forma paralela al repertorio presente en los volúmenes desde el punto de vista cronológico se conservan en el fondo un abundante corpus de fuentes impresas, cf. epígrafe VII.2.3 Edición impresa.

⁸⁹² GOSÁLVEZ, 1995: 66.

Mintegui es uno de los primeros editores/almacenistas que se dedica exclusivamente a la venta de música, cuyo pie de editor sería: *Carrera de S Geronimo frente a la Soledad Tienda de Papel rayado y Musica* de quien se conserva con el título: *Trío para guitarra, violín y bajo*, de Mozart, un arreglo del aria de Papageno, “Ein Mädchen oder Weibchen” (tabla 5, n.º 45).

Las portadas citadas hasta ahora se encuentran asociadas al almacenista, no obstante, existía un mercado de venta de portadas sueltas para embellecer los manuscritos, reservando en ellas el espacio necesario para incluir el título, sin firmas de grabador, ni ilustrador. Un ejemplo de ello puede verse a continuación (fig. 22), en los *Seis Dúos del Señor Pleyel* (tabla 5, n.º 35).

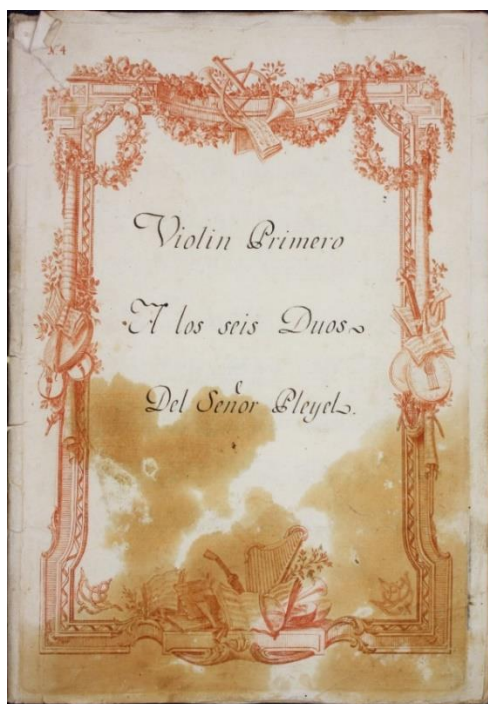


Fig. 22. *Seis Duos del Señor Pleyel* (BMCN C5 02)

Se puede apreciar en la esquina superior izquierda el n.º 4 (nótese que el número pertenece al grabado) posiblemente identificando el número de portada dentro de una colección de ellas que los almacenistas ofrecían a los aficionados, práctica ya mencionada en el caso de Jaime Campins y que también llevaría a cabo Mintegui⁸⁹³. No obstante, ambos

⁸⁹³ DM, 20 /5/1805: “En el almacén que se ha puesto de papel rayado para música en la Carrera de San Gerónimo, enfrente de la Soledad, hay portadas finas para música de todos colores finos, é iluminadas de mucho gusto [...]”.

almacenistas incluirían en sus portadas ilustradas el pie con el domicilio del almacén. La correspondencia de la propuesta iconográfica de esta portada con otra en formato apaisado conservada en el *Fondo Borbone*, lleva a pensar que podría pertenecer a la Librería de Arribas⁸⁹⁴, situada en la calle de las Carretas⁸⁹⁵.

Cabría resaltar en el conjunto de portadas grabadas, las firmadas por Antonio González Ruiz (1711-1788, ilustrador) y [Juan Bernabé] Palomino (1692-1777, grabador)⁸⁹⁶ ambos académicos de San Fernando (fig. 23).



Fig. 23. Portada grabada e ilustrada por Antonio González y [Juan Bernabé] Palomino (BMCN C2 02)

⁸⁹⁴ BERTRÁN, LOMBARDÍA Y ORTEGA, 2015: 156, la partitura de la fuente localizada en el *Fondo Borbone* se encuentra firmada por el profesor Antonio Pérez.

⁸⁹⁵ MARÍN, 2005: 168 (nota 1).

⁸⁹⁶ Cf. GOSÁLVEZ, 1995a: 38. La firma de la portada con la mención únicamente del apellido (Palomino) plantea problemas de atribución entre el padre, Juan Bernabé o el hijo Juan Fernando (m. 1793), ambos grabadores. De Juan Fernando Palomino (hijo) se conservan portadas de música grabada a principios de la década de 1770, (RASCH, 2014, citado por BERTRÁN, LOMBARDÍA y ORTEGA, 2015: 136, n. 65), mientras que de Juan Bernabé no se han hallado portadas de obras musicales. Sin embargo la asociación Juan Bernabé-Antonio González, tal como aparece en las portadas conservadas en el fondo, es habitual, prueba de ello es la existencia de una colección de grabados que representan diferentes alegorías: *Alegoría al grabado de medallas* (1756), *Alegoría de la acuñación de medallas* (1755), Sig: E/251 ; *Alegoría de la arquitectura* [ejemplar en pdf, 3/34089(5) (ESTAMPA, P. 19)] (1757), *Alegoría de la escultura* (1756), E / 251 *Alegoría de la estampación calcográfica* (1754), INVENT/13056; *Alegoría de la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1753), INVENT/43637; *Alegoría de la pintura* (1756), *Alegoría del Arte de grabar* (1755) E / 251, conservados en la BNE, sugiere que posiblemente la portada localizada en el fondo Navascués pudiera tratarse de la *Alegoría de la Música*, dadas las evidentes similitudes existentes entre esta y aquellas. Es posible que los almacenes de música ofrecieran dicha ilustración para embellecer las partituras más preciadas de sus clientes. Se conservan dos fuentes de esta portada en la Biblioteca Palatina de Parma (1794-1824) cuyos propietarios fueron Luis de Borbón, hijo del Duque Fernando I de Parma y María Luisa de Borbón, hija de Carlos IV de España (fuentes A5, Félix Máximo López; A8, Giovanni Paisiello), cf. BERTRÁN, LOMBARDÍA y ORTEGA, 2015: 136.

Se conservan cuatro portadas en dos versiones: tonos cian, y tonos grises que se corresponden con las obras: 6 [8] *Quartetos de Guitarra, violín, viola y bajo D.F.F.* (Fernando Ferandiere) y *Dúos (de Guitarra) de Ferandieri*; *Un Grande Quarteto de Flauta de Mozart Op. 81*, que muestra además el precio en la partitura; y un *Quarteto de Flauta* de Pleyel. Todas fueron copiadas por distintas manos, en papel *R Romaní*, en algunos casos junto con otros papeles de gran calidad (tabla 5, n.ºs 21, 23, 25, 28). Resulta muy revelador el uso de una portada tan finamente ilustrada para embellecer las partituras de dos composiciones de Ferandiere reflejo, a mi juicio, de la alta estima que se tenía del compositor así como del resto de obras citadas. Estas partituras, junto con las recogidas en los volúmenes facticios mostrados, podrían identificar las obras que pudieron tener un valor especial para los miembros de la familia.

En relación a los precios en las portadas, se han localizado un total de once fuentes (tabla 4, n.ºs 16, 86, 91 y tabla 5, n.ºs 5, 6, 20, 23, 26, 41, 45, 58), algunas de ellas con las portadas ilustradas, ya mencionadas)⁸⁹⁷. Destacaré aquellas que aparecen anunciadas en la prensa de la época como la siguiente (fig. 24) que encontramos en la *Gaceta de Madrid* del 22/12/1797: “Cavatina graciosa, La Rachelina, con acompañamiento de guitarra y otra general de Paisiello [...] en librería Fernández” (tabla 4, n.º 86), que podría corresponderse con la siguiente obra localizada en el fondo, en cuya portada aparece el precio. El anuncio saldría publicado nuevamente el 29/01/1799⁸⁹⁸.



Fig. 24. *Cavatina La Rachelina [La Molinara], Paisiello (BMCN C11 03)*

⁸⁹⁷ BMCN C1 02 (2); BMCN C2 04; BMCN C5 01; BMCN C5 11; BMCN C8 06; BMCN C9 03; BMCN C10 05; BMCN C11 03; BMCN C11 14.

⁸⁹⁸ SUSTAETA, 1993: 277, 284.

Esta fuente aporta nueva información de gran interés, ya que pueden apreciarse las marcas de doblez que indican que pudo ser enviada por correo⁸⁹⁹. Caben al menos dos posibles opciones: (1) que se trate de la adquisición vía postal, quizá desde un almacén de música de Madrid; o (2) que fuera enviada de forma particular, bien por algún miembro de la familia o bien por un allegado. Sea como fuere, este gesto refleja nuevamente el importante papel que la música representaba en la familia Navascués.

El 10/10/1803 aparece anunciado en el *Diario de Madrid*: “En la librería de Dávila, calle de las Carretas, se hallan de venta las obras de música siguientes: [...] 6 [minuetes] de Ferrau para dicho [guitarra], 10; 4 graciosas polacas para dicho de Ferandiere, 14; 6 contradanzas para dicho de Laporta, 10 rs.; 6 boleras 10; [...] y 3 *sobre salientes* (sic) dúos de flauta, de Pleyel, 32 rs”⁹⁰⁰ (tabla 5, n.º 41). Pueden observarse en el anuncio la mención a otros autores también presentes en el fondo.

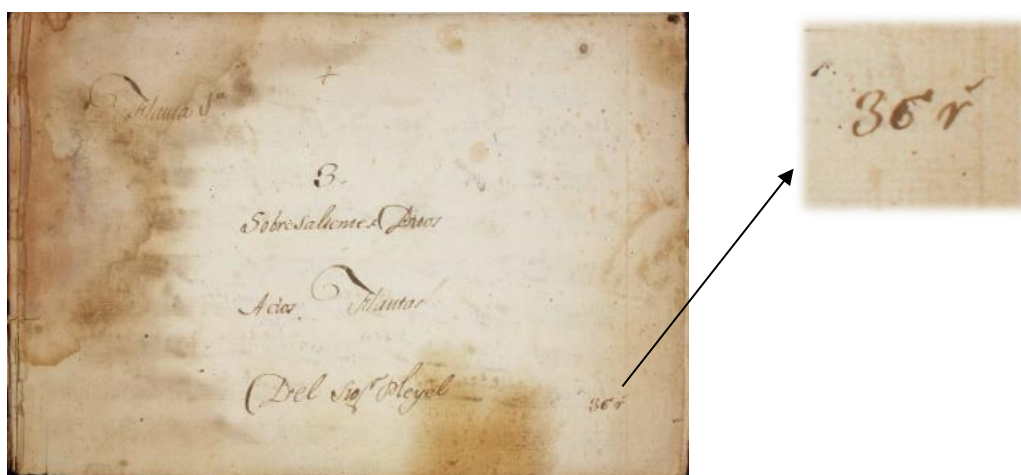


Fig. 25. Tres Sobresalientes Dúos a dos flautas, Pleyel (BMCN C11 14)

Es preciso destacar la diferencia entre el precio anunciado y el precio que aparece en la portada (fig. 25), sin embargo, en base a la cruz en la parte superior del título, rasgo característico de las librerías Campo y Dávila, y las similitudes con fuentes localizadas en el *Fondo Borbone*, pudo efectivamente ser adquirida en alguna de estas librerías⁹⁰¹.

⁸⁹⁹ Vuelve a anunciarse en el *DM*, 21/10/1805 la venta en la librería Dávila, calle de las Carretas un gracioso duetino para dos guitarras por Porro, sobre el tema de *La Rachelina*. La existencia de este anuncio 8 años después del primer anuncio revela que, a pesar del interés por lo “moderno”, determinado repertorio pervivirá entre los compositores, como fuente de inspiración para nuevas obras, y entre los aficionados.

⁹⁰⁰ ACKER, 2007, n.º 284, p. 1135 (1329). El subrayado es mío.

⁹⁰¹ Según Bertrán, Lombardía y Ortega, las librerías de Dávila (calle de las Carretas, frente al agujero del correo) y Campo (calle de Alcalá, frente al Buen Suceso) presentan idénticas características, obra de un

En ocasiones, sorprende la sencillez tanto en la portada como en la grafía empleada en la partitura. Tal es el caso de la siguiente fuente (fig. 26) cuyo precio (3 reales) confirma sin duda alguna su adquisición por compra. Se trata de un aria con variaciones para oboe y violonchelo de Vidal, posiblemente Pablo Vidal⁹⁰², en papel *R. Romaní* (tabla 5, n.º 5). Aunque no he encontrado esta obra en la prensa madrileña, resulta muy interesante el siguiente anuncio de la *Gaceta de Madrid* comunicando la venta de partituras en casa del propio compositor el 27/12/1796: “[...] en casa de d. Pablo Vidal, primer violín de la Real Capilla de la Encarnación, Calle Leganitos n. 22, quarto principal, se vende una escuela de violoncello, con todo el arte del instrumento [...]”⁹⁰³.

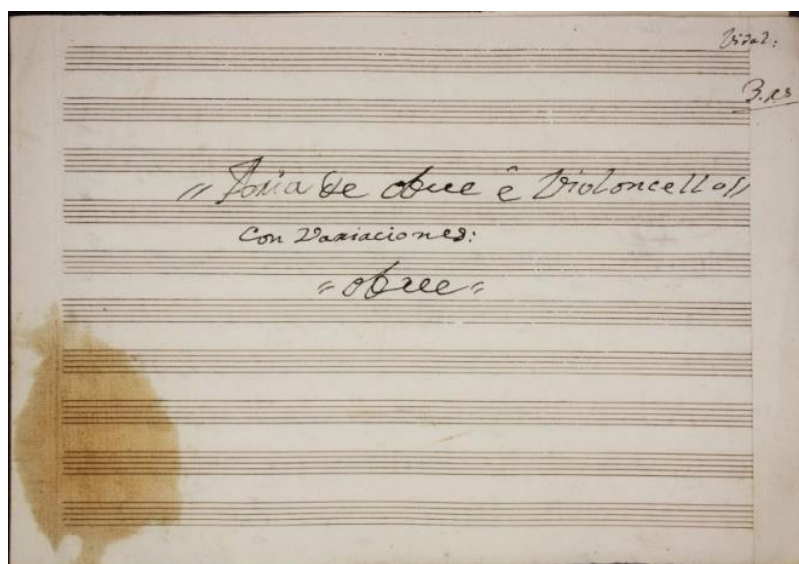


Fig. 26. *Aria de oboe y violonchelo*, [Pablo] Vidal (BMCN C5 11)

mismo copista. BERTRÁN, LOMBARDÍA Y ORTEGA, 2015: 151. Para más información sobre la localización de las librerías cf. *ibid.*: 149, n. 87.

⁹⁰² Un estudio detallado de la obra puede verse en el epígrafe VII.3.4. *El repertorio de violonchelo...*

⁹⁰³ SUSTAETA, 1993: 270. Hubo varios casos de músicos comerciantes que desde sus domicilios ofrecían sus repertorios como Avellana, Laporta y Ferandiere, cf. epígrafe VII.3.3. *La guitarra de cámara*.

Solo una fuente contiene el íncipit en la portada (fig. 27), rasgo distintivo de edición manuscrita:

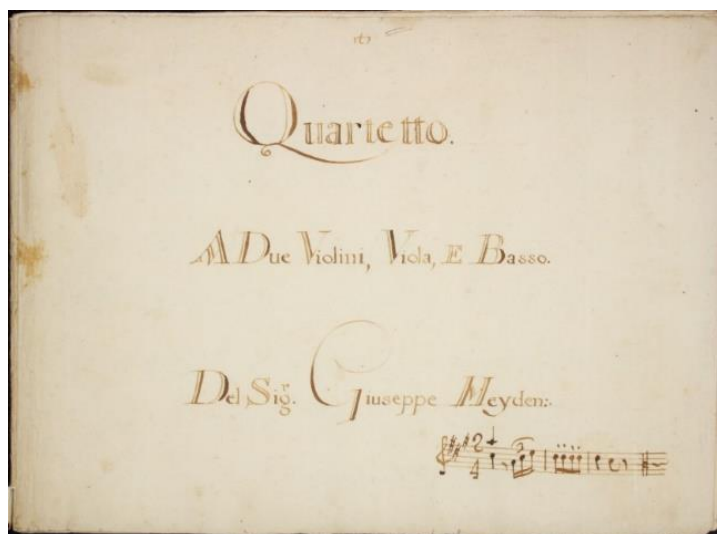


Fig. 27. *Quartetto a due violini, viola e basso, J. Haydn (BMCN C2 06)*

Era habitual que algunos profesores y compositores arreglaran obras de otros autores, generalmente para piano o para guitarra, a veces facilitadas para el consumo de los aficionados tal como se expone en algunos anuncios. Se conserva en el fondo esta partitura (fig 28), *Guitarra a los seis rondoes del Sr. Pleyel* (tabla 5, n.º 32).

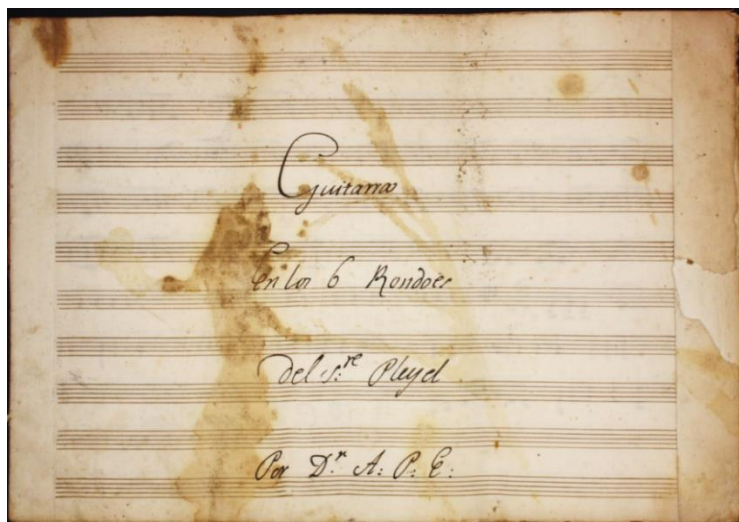


Fig. 28. *Guitarra en los 6 rondoes del Sr Pleyel por Dn A.P.E. (BMCN C11 08)*

No contiene elementos distintivos de edición manuscrita, no obstante, el autor D[on] A[ntonio] P[érez] E[nríquez] sería anunciado en el *Diario de Madrid* como “profesor de

música de esta corte”⁹⁰⁴, que parece tendría algún tipo de acuerdo con la Librería Arribas⁹⁰⁵.

El corpus de partituras manuscritas del fondo Navascués tiene un origen diverso: unas tienen su origen en el entorno particular de la familia, algunas incluso fueron elaboradas por el propio Tomás de Navascués; y otras pertenecen al conjunto de ediciones manuscritas que surgieron a finales del siglo XVIII. Sin embargo, en ciertos casos no es fácil diferenciar las fuentes procedentes del comercio musical de las particulares, ya que no siempre aquellas obedecen a unos criterios de calidad que en principio cabría esperar, sobre todo si tenemos en cuenta que, como hemos visto en este caso, las copias autógrafas de Tomás de Navascués muestran un cuidado excepcional.

El estudio codicológico, la identificación de las marcas de agua⁹⁰⁶ y la prensa de la época constituyen, sin duda, las tres líneas metodológicas fundamentales para el estudio del material manuscrito. No obstante, al tratarse de un fondo privado, como el fondo en cuestión, debemos tener en cuenta aquellos rasgos particulares y únicos que nos puedan ayudar a encontrar las respuestas a nuestras preguntas.

La colección manuscrita del Fondo Navascués no fue originada tal como pensábamos en un principio a partir de Tomás de Navascués sino posiblemente por su padre, Joaquín José de Navascués. La presencia, en la relación de bienes conservada en el archivo de la casa, de un violín específicamente señalado como “de papá” junto con algunas partituras conservadas en el fondo lo corroboran. Igualmente la abundancia de obras para guitarra encuentran su correspondencia en el mismo inventario con Tomás de Navascués.

Por lo tanto, en lo que se refiere al consumo de edición manuscrita por parte de la familia y su relación con la cronología de las marcas de agua, creo que estos pocos ejemplos mostrados son suficientemente ilustrativos para demostrar que efectivamente una parte importante del fondo fue adquirido en Madrid entre aproximadamente ca.1790 y 1808 coincidente con el comienzo de la Guerra de Independencia.

⁹⁰⁴ DM 25/9/1803, n.º 259, p. 1075: “En la librería de Arribas calle de las Carretas se hallan de venta las obras nuevas de música siguientes [...]: 6 minuets nuevos polacados con sus contradanzas sobre sus intentos, para violín y acompañamiento de guitarra, dispuestos para bailar, por D.A.P.E. [...]”. Otros anuncios del profesor saldrían publicados en el mismo Diario el 5/2/1805 y el 27/4/1807.

⁹⁰⁵ Sobre Antonio Pérez cf. BERTRÁN, LOMBARDÍA Y ORTEGA, 2015: 153-155.

⁹⁰⁶ Todas estas obras se encuentran sobre papel con marcas de agua R. *Romaní*, *Romaní*, *Francesc Romaní* i *Soteras* o *Serra* datadas hacia la última decena del siglo XVIII, principios del XIX.

Paralelamente, es preciso destacar que a partir del año 1807 debió decaer la venta de partituras, al menos durante el periodo de guerra⁹⁰⁷, a juzgar por el siguiente anuncio, publicado en el *Diario de Madrid* el 30 de octubre de 1807⁹⁰⁸ del almacenista Mintegui:

En el acreditado almacén que subsiste⁹⁰⁹ en el carrera de San Jerónimo, frente a la de Soledad [Mintegui], hay la música siguiente: sonatas, variaciones, caprichos, sinfonías, rondós &c. de los señores Ayden, Pleyel, Mozart, Steibelt, Clementi, Offmeister, Kozelac y otros varios: también hay contradanzas y minués de Pleyel, valeses y polonesas de Mozart, y una colección de arias de dicho Mozart, de varias óperas hechas, y puestos los acompañamientos por el mismo autor [...].

Evidentemente, el comercio de música manuscrita en España continuó activo, pero fue tomando otro rumbo hacia la edición de música impresa. A los primeros intentos de imprenta musical creada por Vicente Garviso en 1801, le seguirá Mintegui en 1805 y tras la Guerra de Independencia comenzarán a surgir nuevos proyectos impulsados por la Sociedad Económica Matritense. De esta iniciativa surge la figura de Bartolomé Wirmbs hacia 1815 y comienzan en España los primeros grabados calcográficos, de forma más o menos sistemática,⁹¹⁰ de los que la Casa Navascués posee algunos ejemplos, como veremos.

VII.2.3. Edición Impresa

La edición impresa en la primera etapa cronológica supone un pequeño, pero representativo corpus (46 fuentes). A continuación analizaremos el origen de las fuentes, los compositores representados y el repertorio, así como una posible aproximación al periodo de adquisición.

El mayor número de obras impresas lo representan las partituras realizadas por casas editoriales francesas (33), aunque también se conservan partituras procedentes de

⁹⁰⁷ Según Gosálvez, el mayor consumo de ediciones manuscritas se dio en España durante el periodo comprendido entre 1815 y 1835, los años en los que ya habían surgido los primeros conservatorios y se dispararía el consumo de música y aún no se habría consolidado la imprenta musical, cf. GOSÁLVEZ, 2014: 226.

⁹⁰⁸ ACKER, 2007: n.º 305, pp. 525-6.

⁹⁰⁹ El subrayado es mío.

⁹¹⁰ GOSÁLVEZ LARA, 1999: 612-13. Un ejemplar del grabador Wirmbs: *Tres canciones españolas con acompañamiento de Piano Forte y Guitarra* de Esteban Moreno puede verse en la signatura BMCN C6 06, del fondo fechado en 1820.

Londres (5), Lisboa (2), Berlín (1), Hamburgo (1), Viena (1), además de tres partituras editadas en Madrid (2) y Zaragoza (1). Cabría destacar la variada representación de editores en un corpus de ejemplares tan reducido, ya que aparecen representados 28 editores en las 46 fuentes conservadas. En el caso del conjunto procedente de París, el más voluminoso, las 33 partituras conservadas corresponden a 17 editores diferentes. La casa Pleyel (1795-1834), la más representada con siete partituras, muestra en las fuentes conservadas cuatro pies de imprenta con domicilios diferentes, incluido *Pleyel et fils*, de los muchos que la marca tendría a lo largo de los 39 años en los que se mantuvo activa⁹¹¹. Le siguen, (Jean-Georges) Sieber (1771-1834)⁹¹², con cuatro fuentes, además de *Sieber fils.*, hijo de Sieber (Georges-Julien), firma de la que el fondo conserva una fuente, quien tras un tiempo con su padre se establecerá en solitario desde 1799. Ya en el siglo XIX, la casa Richault (1816-1866)⁹¹³, más tardía, con cinco fuentes; y Schonenberger (1830-1875)⁹¹⁴ de la que se conservan tres fuentes pertenecientes a una misma colección. Del resto de editores, tanto franceses como de otros países europeos, se conservan entre 1 y 2 fuentes (tabla 6, p. 265).

Dejando al margen las ediciones españolas, podemos dividir el conjunto en cuatro grupos de editores europeos: (1) Las más tempranas que cesarían su actividad entre finales del XVIII y primeros años del XIX: La Chevardière (París, 1758-1784)⁹¹⁵, (Peter) Welcker, (Londres, 1762-1778)⁹¹⁶; Bailleux (París, 1765-1801)⁹¹⁷; Longman & Broderip (Londres,

⁹¹¹ Pleyel es, posiblemente el más prolífico de los editores surgidos en este periodo. Fundada en 1795, se mantuvo durante 39 años con aproximadamente 4000 trabajos. A lo largo de su existencia cambió en varias ocasiones de domicilio lo que facilita en gran medida la labor de datación. En el fondo encontramos ejemplares con los siguientes pies de imprenta: Pleyel Rue Neuve des Petits Champs, n.º 728 (4) [1798-1803]; Ignace Pleyel, rue Neuve des Petits Champs, n.º 1286/ vis-à-vis la Trésorerie Nationale (1) [ca. 1803]; Pleyel auteur et editeur de Musique Rue Neuve des Petits Champs, n.º 13 vis-à-vis le Tresor Public (1) [ca. 1807]; I[gna]ce Pleyel et Fils aine, Boulevard Monmartre (1) [ca. 1816], cf. BENTON, 1990.

⁹¹² Entre 1795 y 1799 su hijo, Georges-Julien trabajó en la editorial cambiando en este periodo el pie de imprenta por Sieber Père et Fils, cf. Richard Macnutt, "Sieber, Jean-Georges", en *TNGD*, 2001; DEVRIÈS Y LESURE, 1979: I, 141-8.

⁹¹³ Con posterioridad a 1866, el hijo de Sieber continuó la actividad editorial con la firma *Richault et Cie.*, cf. Richard Macnutt, "Richault", en *TNGD*, 2001; DEVRIÈS Y LESURE, 1988: II, 362-9.

⁹¹⁴ Cf. Richard Macnutt, "Schonenberger, Georges", en *TNGD*, 2001; DEVRIÈS Y LESURE, 1988: II, 394-6.

⁹¹⁵ La Chevardière adquirió los fondos de Le Clerc. Se asoció en 1759 con Huberty. Después trabajaría en solitario hasta 1780 que cedió la dirección de la editorial a su hija. Su actividad como editor se desarrolló paralela a la consolidación de la Escuela de Mannheim, cf. Anik Devriès/Lesure, "La Chevardière, Louis Balthazard de", en *TNGD*, 2001; y DEVRIÈS Y LESURE, 1979: I, 90-4.

⁹¹⁶ Desde su muerte en 1775, sería dirigida por su viuda Mary hasta 1778, cf. Frank Kidson/William C. Smith/Peter W. Jones, "Welcker", en *TNGD*, 2001; y HUMPHRIES, 1954: 327.

⁹¹⁷ Cf. DEVRIÈS Y LESURE, 1979: I, 19; y David Tunley, "Bailleux, Antoine", en *TNGD*, 2001.

1776-1798)⁹¹⁸; Breval (1775-1805), más conocido como compositor, también fundaría un sello editorial⁹¹⁹, e Imbault (1784-1803)⁹²⁰; (2) aquellas que siendo tempranas se mantendrían activas hasta bien entrado el siglo XIX como la mencionada Sieber; (John) Fentum, (Londres, 1763-1835)⁹²¹; Artaria (Viena, 1768-1858)⁹²²; J.J. Hummel (Amsterdam/Berlín, 1753-1822)⁹²³; (Johann August) Böhme (Hamburgo, 1780-1839)⁹²⁴; (3) y otras que comenzarían su actividad en los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX como la citada Pleyel; Decombe (París, 1795-1806)⁹²⁵; (Henri) Simrock (París... 1802-1812)⁹²⁶; Waltmann (Lisboa, 1801-1824)⁹²⁷; Monzani & Hill (Londres, 1807-1829)⁹²⁸; Mme Duhan y Comp[agn]ie (París, 1802-1837)⁹²⁹; Jouve (París, ca.1802-1819)⁹³⁰; Carvin (París, 1817-1821)⁹³¹.

⁹¹⁸ El pie de imprenta del ejemplar conservado en el fondo se adoptaría desde 1782 hasta 1792, *cf.* Peter W. Jones/Peter Williams/Charles Mould, "Longman & Broderip", en *TNGD*, 2001; HUMPHRIES, 1954: 216.

⁹¹⁹ *Cf.* Barry S. Brook/Richard Viano/Valerie Walden, "Bréval, Jean-Baptiste Sébastien", en *TNGD*, 2001: 4, 332-3.

⁹²⁰ Comenzó unido a Sieber en 1783, continuando su actividad en solitario desde 1784. En 1812 fue vendida a Janet y Cotellet, *cf.* DEVRIÈS Y LESURE, 1979: I, 85.

⁹²¹ En 1835 le sucedió su hija Mary Ann hasta 1844, *cf.* HUMPHRIES, 1954: 145.

⁹²² Artaria comienza su actividad en Mainz en 1765 y en 1768 se traslada a Viena, convirtiéndose en la principal casa editorial de la ciudad, *cf.* Alexander Weinmann/Rupert Ridgewell, "Artaria", en *TNGD*, 2001; HILMAR, 1977: 135.

⁹²³ Hummel estableció su primera casa editorial en Amsterdam ca.1753. En 1770 abre una sucursal en Berlín, ciudad en la que se grabó el ejemplar localizado en el fondo Navascués. A partir de 1774 el pie de imprenta sería el que reza en el ejemplar conservado, modificándolo a partir de entonces por B. Hummel et fils o B. Hummel en Zoon. Tras su muerte en 1798, la firma continuó bajo la dirección de su hijo hasta 1822, con un nuevo pie de imprenta, *cf.* Cari Johansson, "Hummel", en *TNGD*, 2001: 11, 827. La obra conservada de Hummel, se trata de unos dúos de flauta de Pleyel, (ca. 1791) editados con anterioridad al establecimiento de la editorial que el propio Pleyel fundaría en 1795.

⁹²⁴ "Böhme", en IMSLP.

⁹²⁵ *Cf.* DEVRIÈS Y LESURE, Lesure (BnF); y DEVRIÈS Y LESURE, 1979: I, 54-5.

⁹²⁶ Henri Simrock, hermano de Nicolas (fundador de la editorial en Bonn en 1793), *cf.* DEVRIÈS Y LESURE, 1979: I, 148-9. La rama descendiente de Nicolas se encuentra entre las firmas más longevas y de gran expansión. Su origen se produce en Bonn en 1793. En 1802 funda oficina en París y después en Colonia. Se traslada a Berlín en 1870 y abren oficina con posterioridad en Leipzig, London y New York, *cf.* Rudolf Elvers, "Simrock", en *TNGD*, 2001; y DEVRIÈS Y LESURE, 1979: I, 148-9.

⁹²⁷ Aunque João Baptista Waltmann fundaría un establecimiento de venta de música e instrumentos desde 1792, hasta 1801 no comenzó su actividad como editor, siendo continuada después de su muerte en 1824 por su viuda y su hijo hasta 1827, y posteriormente con B. J. Gomes (músico) como Waltmann e Companhia hasta 1832, *cf.* ALBUQUERQUE, 2006: 57, 128-134.

⁹²⁸ William C. Smith/Peter W. Jones, "Monzani & Hill", en *TNGD*, 2001; HUMPHRIES, 1954: 236-7.

⁹²⁹ DEVRIÈS Y LESURE, 1979: I, 60-2.

⁹³⁰ DEVRIÈS Y LESURE, 1979: I, 90.

⁹³¹ DEVRIÈS Y LESURE, 1979: I, 46. Los tres domicilios que aporta Devirès, (1817: rue du Temple, n.º 108; 1818: rue Monmartre, n.º 141; 1819: rue Monmartre, n.º 158) no coinciden con el que aparece en el ejemplar localizado en el fondo (rue Neuve des Petits Champs, n.º 74, près la Place Vendôme). Las fechas de actividad del editor que aporta la autora están tomadas del DL por lo que cabe la posibilidad de que la actividad comenzara unos años antes en la dirección que aparece en dicho ejemplar.

VII. Análisis y descripción de la primera etapa cronológica (ca.1770-ca.1840):
Repertorio, compositores, fuentes

Tabla 6. Relación de editores/distribuidores de la 1ª etapa cronológica

Lugar	Editor	Distribuidor	Fecha	Total obras	Compositor	Repertorio
Zaragoza	Herederos de Diego Dormer		1697	1	Sanz, Gaspar, 1640-1710	Gtr. (métodos)
París	Bailleux?	Waltmann (Lisboa)	1765-1800	1	T illière, [Joseph Bonaventure], ca.1750-1790	Vch. (métodos)
Londres	Welcker		1775	1	Cirri, Giovanni Battista, 1724-1808	Vch. (c/bj.)
París	La Chevardiere		ca.1775	1	Stamitz, Carl, 1745-1801	Fl. (conciertos)
París	Le Duc (sucesor de La Chevardiere)	Pujolas (Montpellier)	ca.1785	1	Devienne, François, 1759-1803	Fl./vla (dúos)
París	Sieber	Pujolas (Montpellier)[1] ¹	1790-1793	4	Hoffmeister, Franz Anton, 1754-1812 Devienne, François, 1759-1803 Pleyel, Ignace, 1757-1831 Cambini, Giuseppe Maria, 1746-1825	Fl. (cuartetos)
Berlín	Johann Julius Hummel		1791	1	Pleyel, Ignace, 1757-1831	Fl. (dúos)
Lisboa	J.B. Waltmann	Churrullilla (Madrid) [1]	1793-1803	2	Mozart, Wolfgang Amadeus, 1756-1791 A ubert, Pierre-François Olivier, 1763-1830?	VL (quintetos) Vch. (métodos)
Londres	Longman and Broderip	Waltmann (Lisboa)	1795	1	Pichl, Wenzel, 1741-1805 (Pichl, Václav)	Cl. (cuartetos)
Viena	Artaria Compagni	[Portada manuscrita (Madrid?)]	1796-1801	1	Haydn, Joseph, 1732-1809	Pf./vL/vch. (sonatas)
París	Pleyel	Churrullilla (Madrid) [1]	1797-1806	6	Pleyel, Ignace, 1757-1831 Haydn, Joseph, 1732-1809 Saint-George, Joseph Bologne, 1745-1799 Hoffmeister, Franz Anton, 1754-1812	VL(2)/vch (tríos) P./vL/vch (sonatas) VL (sonatas) Fl. (dúos)
París	Breval		1799	2	Breval, Jean-Baptiste, 1753-1823	Vch. (c/bj.)
París	Imbault	[Portada manuscrita (Madrid?)]	1799	1	Devienne, François, 1759-1803	Fl. (cuartetos)
París	Sieber fils		1799	1	Mozart, Wolfgang Amadeus, 1756-1791	VL/vla./bj (tríos)
París	Decombe [Michot (grabador)]	Louis (París)	1800-1804	1	Porta, Bernardo, 1758-1829	Fl. (cuartetos)
París	N. Simrock (Bonn)	Louis (París)	1803-1804	1	Schneider, Georg Abraham, 1770-1839	Fl. (cuartetos)
Madrid	Librería de Sancha		1807	1	Moretti, Federico, 1765-1838	Gtr. (métodos)
París	Mme Duhan et Comp[agn]ie		1808-1810	2	Gaude, Theodor, 1782-1835 ? Fürstenau, Caspar, 1772-1819	Fl./gtr (var.)
París	Jouve		1810	1	Hugot, Antoine, 1761-1803	Fl. (dúos)
París	Janet et Cotelie (sucesores de Imbault)	Fraise (Perpignan)	1812-1824*	1	Duport, Jean-Louis, 1749-1819	vch. (métodos)
Londres	Monzani & Hill		1815-1829	1	Drohet, Louis François Philippe, 1792-1873	Fl./pf. (var.)
París	Pleyel et fils		ca.1816	1	Call, Leonhard von, 1779-1815	Gtr./fl. o vl (var.)
París	Carvin		1817-1821	1	Printemps, Louis-Jean Jacques, 1800-1837	Fl./gtr (dúos)
Madrid	Wirms		1820	1	Moreno, Esteban, ca.1830	Voc./pf./gtr
París	Richault		1825-1841	5	Giuliani, Mauro, 1781-1829 Costa, Onorato, ca.1818 - ca.1832	Gtr./fl. o vl (dúos)
París	Schonenberger		1837	3	Bellini, Vincenzo, 1801-1835, arr.	Fl. (cuartetos)
Hamburgo	J.A. Böhme		18..	1	Hennig, ???	Fl. (c/bajo)
Londres	J. Fentum		18..	2	Nicholson, Charles, 1795-1837	Fl.

¹ Sólo una del total de fuentes conservadas del editor, procede del distribuidor citado / *Aquirido en 1831

Se produce la particularidad de que dos de los editores presentes en el fondo fueron sucesores de otras casas editoriales también presentes en el fondo, como los casos de Pierre Leduc [Le Duc], (1795-1811)⁹³², sucesor de La Chevardière, en cuyo ejemplar incluye además un catálogo de obras en el que aparecen las planchas que fueran de La Chevardière; y Janet y Cotelie (1810-1837)⁹³³ sucesora de Imbault. (4) Finalmente, las más tardías Richault y Schonenberger ya mencionadas. Todas estas circunstancias resultan de gran interés ya que reflejan la compra continuada y dilatada en el tiempo de partituras impresas de músicos de origen europeo que se desarrollaría de forma paralela a la música en edición manuscrita.

En este corpus europeo, las fuentes impresas españolas se sitúan en diferentes momentos cronológicos. Una, entre las más primitivas, el ejemplar del método de guitarra de G. Sanz de los Herederos de Diego Dormer (1697); otra, la edición por la Librería de Sancha, a principios del siglo XIX (1807), del método de F. Moretti; y por último, la edición de Wirmbs (1820), de una obra vocal de E. Moreno con doble acompañamiento alternativo de guitarra y piano, característico de la época. Wirmbs sería un grabador alemán establecido en Madrid entre 1815 y 1839 y precursor en España de la calcografía y el uso del número de plancha, plenamente consolidados en Europa⁹³⁴. Todas ellas marcan un hito en el desarrollo musical español y de alguna manera reflejan la gran repercusión que tendría la guitarra, y posteriormente el piano, en la vida doméstica de la familia Navascués y de los aficionados en general, hasta el punto que tales obras fueron merecedoras de trascender el mercado de obra manuscrita, para situarse entre las escasas obras impresas que se realizaron en España en el periodo citado. Esto nos permite entrar en la cuestión del repertorio.

Compositores y repertorio en las ediciones impresas

El repertorio de las fuentes impresas es íntegramente de cámara (a solo (sonatas), solo c/bajo, dúos, tríos, cuartetos, un quinteto y un concierto) y cinco métodos: los dos de guitarra citados (Sanz y Moretti) impresos en Zaragoza y Madrid; y tres de violonchelo

⁹³² Hermano de Simon Leduc, comenzó su actividad como editor (independiente de su hermano) y vendedor de instrumentos musicales en 1775. En 1784 adquirió los fondos de La Chevardière. En 1804 cede la empresa a su hijo Pierre-Jean-Jacques Leduc (1792–1855). Vuelve a estar activo en París, entre 1808 y 1811 publicando además revistas musicales, cf. Jean Harden, “Leduc [Le Duc]” (2), en *TNGD*, 2001; y DEVRIÈS Y LESURE, 1979: I, 99-105).

⁹³³ Sería una de las principales firmas francesas de los años 20 y 30, cf. DEVRIÈS Y LESURE, 1988: II, 233-8.

⁹³⁴ Sobre Wirmbs, cf. GOSÁLVEZ, 1995; GOSÁLVEZ, 2002; CARPINTERO FERNÁNDEZ, 2012.

que veremos a continuación. Solo se conserva una obra vocal, la mencionada de E. Moreno del editor Wirmbs, aunque podríamos incluir quizá los cuartetos de Bellini del editor Schonenberger, por tratarse de arreglos de algunas de sus óperas, ambas editadas en 1820 y 1837 respectivamente, por lo que se encontrarían entre los impresos más tardíos de esta etapa cronológica. Salvo por esta circunstancia, el conjunto no difiere notablemente del repertorio encontrado en fuentes manuscritas, no obstante podemos destacar que tanto el quinteto (de Mozart) como el concierto, ambas en formato impreso, son las únicas representaciones en el fondo de dichas plantillas, así como los métodos de músicos europeos de los que no se conserva ningún ejemplar en edición manuscrita, salvo la copia del método impreso de Tilliére, a la que se hizo alusión anteriormente, realizado casi con seguridad por el propio Tomás de Navascués. La diferencia principal entre los formatos manuscritos e impresos no radica tanto en el repertorio como en los compositores representados ya que, por lo general, en las fuentes impresas no aparecen aquellos presentes en las fuentes manuscritas, más centrado en compositores españoles o europeos que desarrollaron su actividad en Madrid, salvo en los casos de Haydn, Pleyel, Mozart, Devienne y Breval. Sin duda un hecho significativo en cuanto a la idea que ofrece en relación a la repercusión que debieron tener estos compositores entre el público aficionado.

Entre las ediciones impresas, el repertorio de flauta destaca en diferentes plantillas: a solo c/bajo, en dúo, en cuarteto (con cuerda), incluso en concierto. Entre las fuentes más tempranas de este conjunto se conserva el Concierto III de flauta en Re mayor, con cuerdas y trompas de Carl (Charles) Stamitz (1745-1801), segunda generación de Mannheim, en edición de La Chevardière (ca. 1775), que podemos considerar fuente única, al menos hasta la fecha. Dado el particular interés de la fuente se tratará en el epígrafe dedicado el repertorio de flauta.

En cuanto al repertorio con presencia de guitarra, al margen de los métodos mencionados, se encuentra en su mayoría en fuentes manuscritas. Las fuentes impresas surgen ya en la segunda década del siglo XIX, siendo las más tempranas las ediciones de Mme Duhan et Comp[agn]ie, Pleyel et fils y Carvin y posteriormente las de Richault que alcanzan ya el año 1841. El repertorio de las fuentes impresas es siempre de guitarra en dúo con flauta, y guitarras, flauta o violín de compositores que desarrollarían su actividad en París (véase epígrafe VII.3.3. *La guitarra de cámara* y tabla 11).

Existe una pequeña representación de obras con el violín como instrumento principal, en quinteto de Mozart; en trío de Pleyel, Mozart y Haydn (2 sonatas); y solo (sonata) de Saint-George que se encuentran entre las fuentes más tempranas de los editores, Waltmann, Pleyel, Sieber fils y Artaria.

Periodo de adquisición

Tanto el n.º de plancha como el pie de imprenta nos proporcionan las herramientas necesarias para la datación de los impresos, no obstante, aunque en el periodo objeto de estudio había cierta inmediatez entre la edición y su consumo, no siempre sucede así. La presencia en algunas de las fuentes conservadas de etiquetas del distribuidor (procedimiento que sería empleado de forma habitual por los distribuidores, como veremos) constituye un hecho de gran interés para nuestro objeto de estudio ya que nos acercan de una manera más fiel a la posible fecha de adquisición de las partituras. La mayor parte de las partituras fueron posiblemente importadas y adquiridas en Madrid, aunque solo algunas de ellas muestran tales pruebas como el *Grand Quintetto pour deux Violons deux Altos & Violoncelle. N.º 2* de Mozart (K. 174, si bemol mayor) editado por la Casa Waltmann de Lisboa (fig. 29) pero comprado en el “Almacén de Música de Churrucilla y compañía, calle de Relatores, número 6, quarto baxo”, tal como puede leerse en la etiqueta que el mismo almacén pegaría en la portada sobre los datos del editor. En el mismo almacén de Churrucilla se adquirirían los *Six trios pour deux violons et violoncelle* [B.410-415] de Pleyel, editada por el propio autor (BMC C8 08). Que pudieron ser adquiridas en los primeros años del siglo XIX (ca. 1800, fecha en la que coinciden la edición de las partituras y el periodo de actividad del almacenista)⁹³⁵.

⁹³⁵ Churrucilla sería almacén de venta de instrumentos y partituras, al igual que el almacén de las Urosas. En el *DM*, 18/08/1800 (p.3) encontramos el siguiente anuncio: “En el almacén de papeles, é instrumentos de música de la calle de Relatores, n. 6 qto. baxo, se venden dos violines, el uno del célebre artífice Andrés Ámatus, y el otro de Nicolás Amatus tasados en 5500 rs. de vn., juntos ó separadas, y se admite papel en pago [...]”. Ambos almacenes, el de las Urosas y Churrucilla debieron tener algún tipo de acuerdo a juzgar por las portadas, localizadas en el fondo, en las que se detallan las direcciones de ambos almacenes cf. BMCN C2 01 y BMCN C9 08. Se ha hallado el siguiente anuncio: “Se vende una guitarra hecha en Málaga, su autor Martínez [...]. En la calle de Relatores, quarto baxo (domicilio que fuera de Churrucilla) donde hai (sic) una almoneda, darán razón de ella.” (*DM*, 19/5/1812) El hecho de que no se mencione al almacenista, cuando en los anteriores anuncios se explicitaba, apunta a que quizá su actividad como almacenista había cesado.

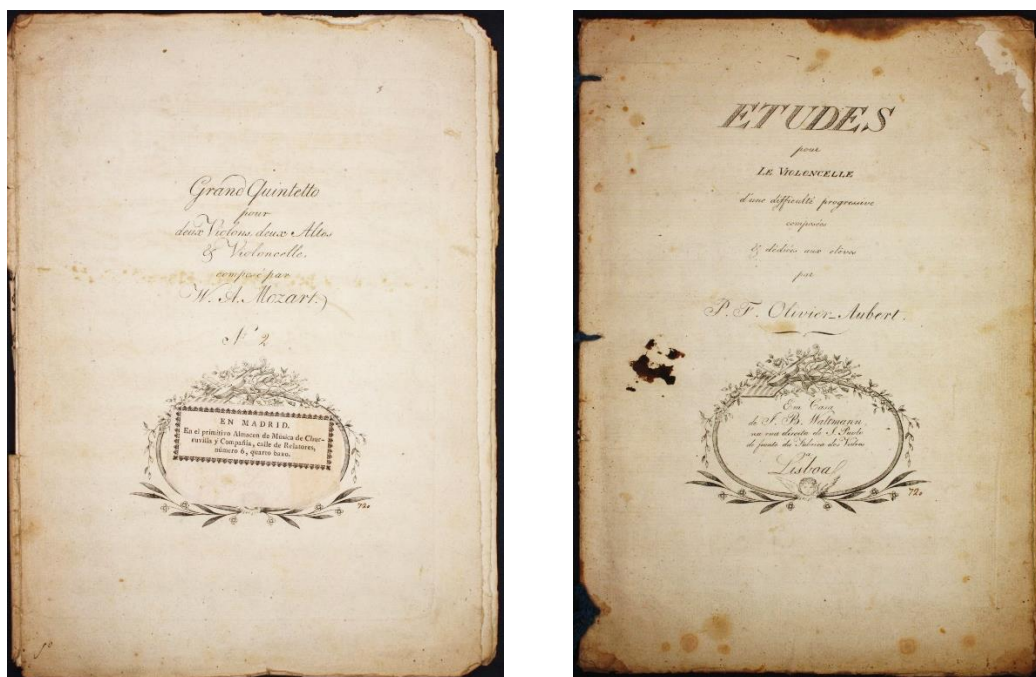


Fig. 29. Ediciones de Waltmann (BMCN C8 04 y BMCN C16 03)

De Waltmann (fig. 29) también se conserva la obra, *Etudes pour le violoncelle d'une difficulté progressive* de Aubert, Pierre-François Olivier, n. (1763-1830?), esta vez sin etiqueta de distribuidor. En base al pie de imprenta, parece que ambas obras pudieron ser editadas entre 1793 y 1803⁹³⁶. La Casa Waltmann, además de editar y exportar sus propias ediciones, importaría impresos procedentes de Londres, París y Alemania desde 1792⁹³⁷. Tal es el caso de dos obras que contienen una etiqueta del editor/distribuidor Waltmann: el método de Tillière, uno de los primeros métodos de violonchelo editado en París en 1764 del que se hicieron varias ediciones por Sieber, Imbault y Frère⁹³⁸, en el que se adivina tras la etiqueta de Waltmann, al editor Bailleux; y el cuarteto para clarinete y cuerda de W. Pichl, editado en Londres por Longman and Broderip, ambos editores activos en las últimas décadas del siglo XVIII (fig. 30).

⁹³⁶ ALBUQUERQUE, 2006: 133, 184.

⁹³⁷ *Ibidem*.

⁹³⁸ FÉTIS, 1865: 8, 225.

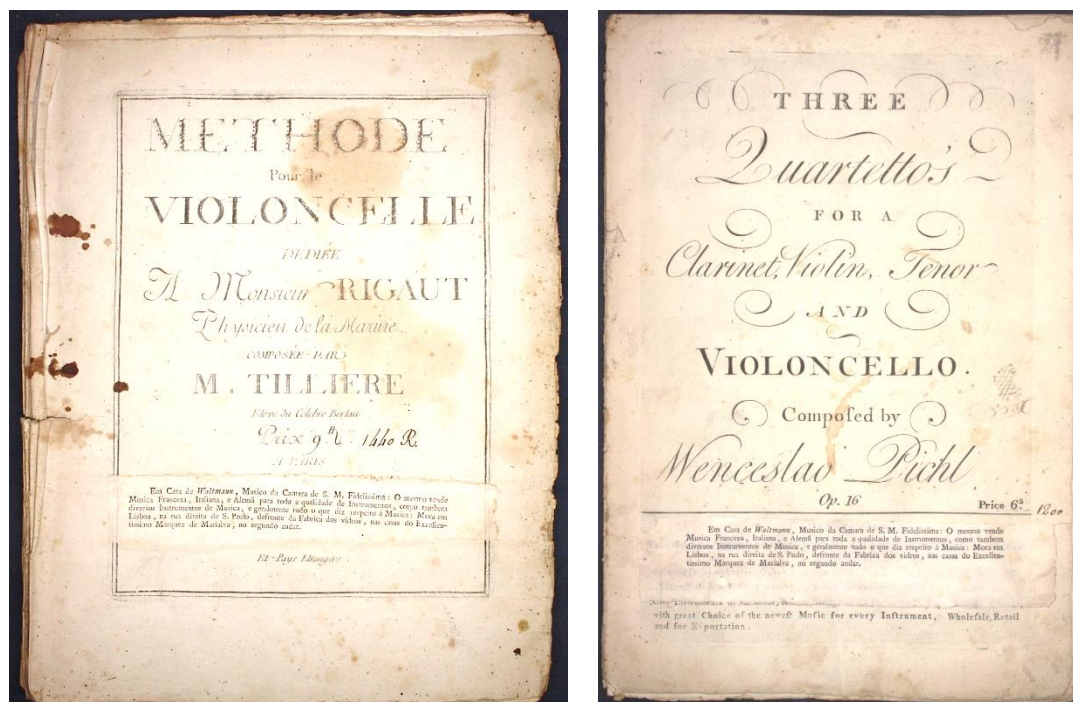


Fig. 30. Editor Waltmann como distribuidor (BMCN C16 02 y BMCN C3 03)

La ausencia de datos de compra de partituras en libros de cuentas del archivo de la casa de los Navascués nos impide saber si estas obras fueron adquiridas unas en Lisboa y otras en Madrid tal como podríamos deducir por los datos de portada, o si de lo contrario se adquirieron en Madrid al margen de la presencia de la etiqueta identificativa del almacenista/distribuidor⁹³⁹.

⁹³⁹ Según Subirá, buena parte de la música de cámara adquirida para la Corte madrileña en los últimos decenios del siglo XVIII era suministrada directamente desde Londres por el editor Bremner, quien la enviaba en volúmenes encuadernados “estableciendo en cada tomo, el índice de las obras agrupadas, las cuales procedían de varios editores. Al pie de este índice se lee [...]: *The Book made up at Bremner’s Music Shop in the Strand. London [...]*”, conservadas en la BNE y en la Biblioteca Real, entre las que se encuentran ediciones de Welcker, Longman & Broderip y Hummel. También debió haber algún editor o librero francés que enviaría las ediciones de La Chevardière, Leduc y Sieber, entre otros. Todos ellos editores presentes en el fondo. Entre los compositores del gusto de la Corte, encontramos en estos volúmenes, (también presentes en la Casa de Navascués) a Cambini (cuartetos), Gyrowetz (serenata), Haydn, Hoffmeister (sinfonías), Mozart, Pichl (cuartetos y sonatas), Pleyel (sinfonías y sextetos), St. George (sinfonías), Charles Stamitz (tríos y dúos). Algunos de ellos también representados en fuentes manuscritas perteneciente al Palacio Real junto con Breval (cuartetos) y Vaccari (sonata), cf. SUBIRA, 1946: 187-194. Según Judith Ortega, a pesar de la presencia de copistas, parte de la música que se adquiría para la cámara del rey (Carlos IV) era manuscrita siendo uno de los proveedores Juan Maus, cf. ORTEGA, 2010: 176. Esto ratifica el paralelismo existente en el consumo de música impresa y manuscrita, incluso en el ambiente cortesano.

Se conservan dos partituras impresas a las que se les ha retirado la portada del impresor sustituyéndola por portadas manuscritas que debieron ser adquiridas en algún almacén de Madrid: *Tre Sonate per il Clavicémbalo o Forte-piano con un violino e violoncello*, opera 57 de Joseph Haydn (1732-1809) en edición de Artaria (n.º plancha 239)⁹⁴⁰ (fig. 31); y *Tres Quartetos para flauta, violín, viola y violonchelo* de Devienne, en edición de Imbault (n.º plancha 704) (fig. 32). En la edición de Artaria se ha incluido el nombre del editor en la portada manuscrita, mientras que en la de Imbault conocemos al editor por la presencia de su catálogo de obras que se incluye en la partitura. Además, el número en la parte superior derecha de la partitura de Imbault se corresponde con el n.º de plancha del editor.

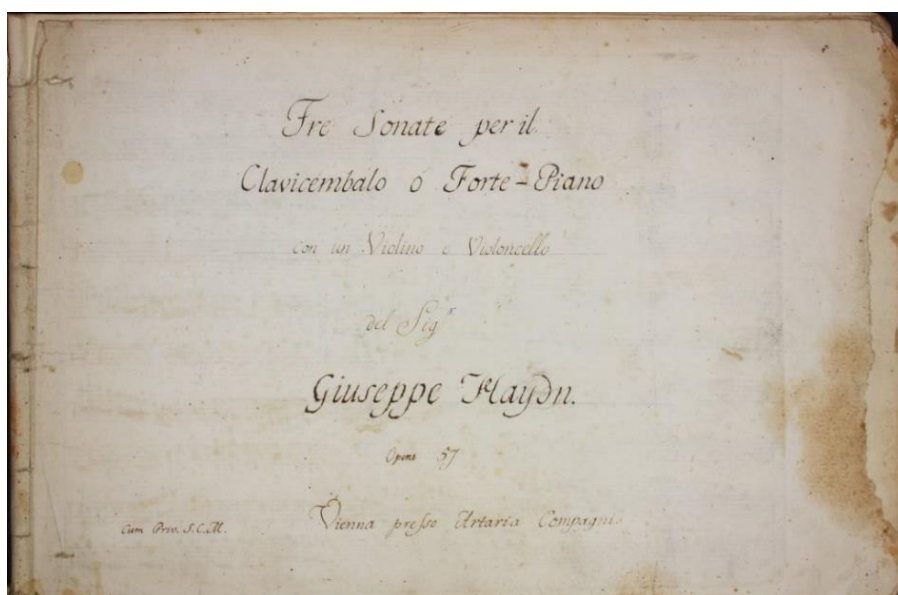


Fig. 31. *Tre Sonate per il Clavicémbalo o Forte-piano con un violino e violoncello*, op. 57, Joseph Haydn, editada por Artaria (BMCN C6 05)

⁹⁴⁰ Según Bertrán, debió haber una relación directa entre Gabriel de Sancha y Artaria ya que “al menos en tres ocasiones, en 1786, 1790 y 1791, Gabriel de Sancha recibió directamente de Viena una considerable cantidad de impresos, casi exclusivamente de Artaria y de muy reciente publicación”, cf. BERTRÁN, 2014: 414.

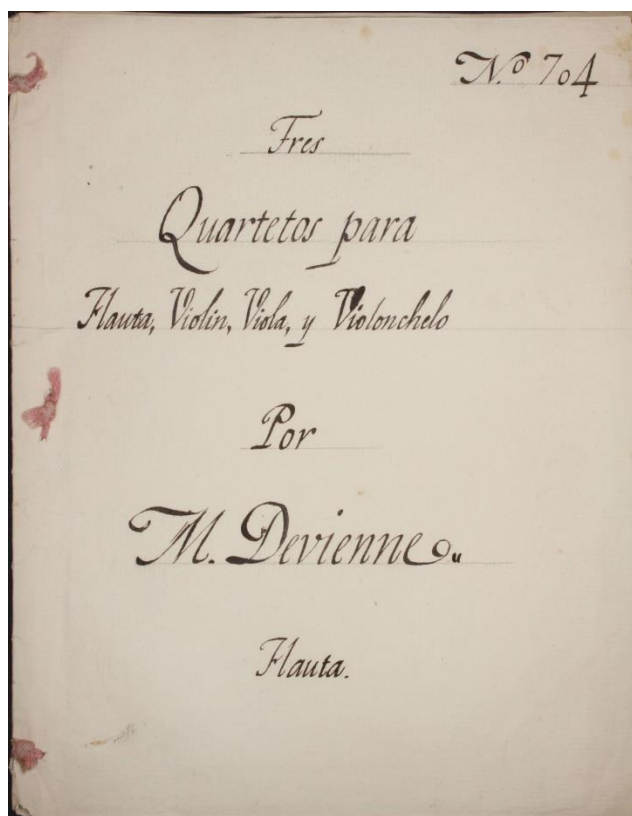


Fig. 32. *Tres Quartetos para flauta, violín, viola y violonchelo, Devienne, editada por Imbault (BMCN C3 01)*

Entre estas portadas encontramos la empleada para los *Trois quatuors concertants pour Flute, Violon, Alto et Basse* de Hoffmeister (fig. 33), editada por Sieber (n.º plancha 1203) apodado por quien lo encuadernó "Quartetos / Flauta / Santillana" (BMCN C4 05). Aunque la fuente podríamos fecharla hacia 1790, el tipo de papel empleado en la encuadernación es típicamente del XIX y de características muy similares al empleado en otras encuadernaciones empleadas para agrupar algunas de las obras del fondo (BMCN C1 01-03)⁹⁴¹.

⁹⁴¹ Cf. epígrafe VII.3.1. *El repertorio para/con violín.*

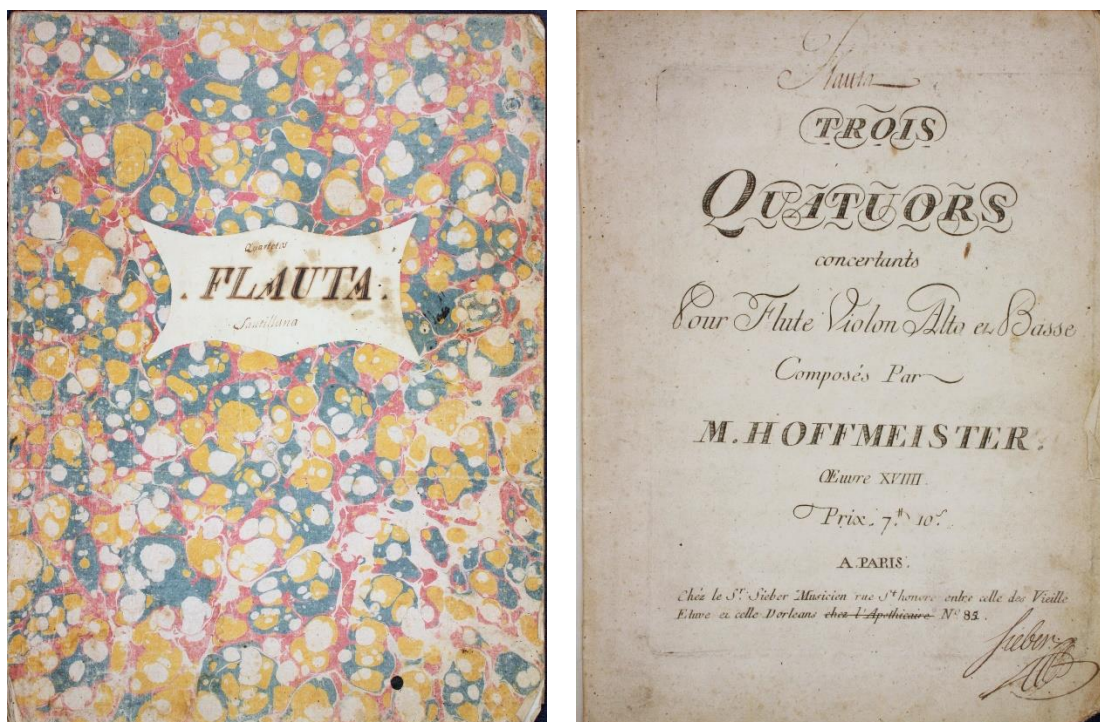


Fig. 33. *Trois quatuors concertants pour Flute, Violon, Alto et Basse* de F. A. Hoffmeister, editada por Sieber (BMCN C4 05)

Otras fuentes contienen etiquetas de almacenes distribuidores de Montpellier (Pujolas), París (Louis, 1795-1818) y Perpignan (Fraisse) dónde debieron adquirirse las obras. No se ha hallado información de Pujolas⁹⁴², almacén en el que se adquirieron dos obras de Devienne, ambas para flauta⁹⁴³. En lo referente a Louis (Jean- François) de París, se conserva un cuarteto para flauta y cuerda de B. Porta. Louis fue editor y distribuidor, activo entre 1795 y 1818 en París. En base al domicilio que aparece en la fuente conservada en el fondo (“rue de Roule, n.º 6 ou 290”), pudo adquirirse entre los años 1802-1805⁹⁴⁴ ya que con posterioridad a esta fecha cambiaría de domicilio. No obstante, también pudieron ser encargadas y remitidas por correo tal como aparece en otra fuente del fondo, el método de Duport editado por Janet et Cotellet⁹⁴⁵, adquirida a través de la casa Fraisse de Perpignan. En el interior de la cubierta con la que fue encuadernado el método se detallan los precios de compra, portes y encuadernación, además de aportar la

⁹⁴² Fétis recoge en su diccionario a J. Pujolas (m. 1806), violinista y profesor de música, activo en Orleans, pero no hace mención a una posible actividad ni como editor, ni como distribuidor, cf. FÉTIS, 1864: 7, 139.

⁹⁴³ BMCN C2 05; BMCN C7 04.

⁹⁴⁴ DEVRIÈS Y LESURE ET LESURE, 1979: I, 113.

⁹⁴⁵ El método de Duport tendría su primera edición en ca.1805 por Imbault. Janet y Cotellet tras adquirir las planchas de Imbault reeditaría el método entre 1812 y 1824. Para más información desde el punto de vista interpretativo del método de Duport, cf. LLORENS, 2012.

fecha de compra: "Por este método, valor 30 Ps, portes derechos y comisión 9 pes... 39 pes / día 15 de Junio de 1831. Encuadernación...2 pes 1/2 / Suma... 41 pes 1/2" (BMCN C16 01).

En conclusión, podríamos decir que las fuentes impresas tienen como hilo conductor el repertorio de flauta en distintas agrupaciones, con una presencia aunque pequeña nada desdeñable, de repertorio para violín y violonchelo como instrumentos principales o solistas, y la guitarra siempre en dúo. En base a estos datos, podemos dividir el conjunto en dos grandes bloques: por un lado, un grupo de fuentes tempranas procedentes de una primera generación de editores que comenzaron su actividad en las últimas décadas del siglo XVIII hasta los primeros años del XIX, entre las que encontramos las agrupaciones más amplias (tríos, cuartetos, el quinteto y el concierto); y por otro, un grupo cronológicamente posterior que se reduce a dúos (excepto el cuarteto de Bellini) en los que entra a formar parte la guitarra, siempre con flauta o violín. El piano, aunque aparece tímidamente entre las partituras impresas de principios del XIX, lo encontramos en una partitura de Wirmbs como acompañamiento de repertorio vocal.

VII.3. Casos particulares de estudio de la primera etapa cronológica del fondo Navascués

VII.3.1. El repertorio para/con violín

El repertorio para y con violín, dejando al margen los conjuntos instrumentales amplios, consta de 174 obras (en diecinueve asientos catalográficos, véase tabla 7⁹⁴⁶): trece solos con bajo y uno sin él, veintiocho dúos (de violines), trece tríos (de violines y bajo) más siete en los que el violín (junto con otros instrumentos) hace el acompañamiento (tabla 7, n.ºs 19-21); once cuartetos (y un acompañamiento en cuarteto a un dúo vocal), un quinteto⁹⁴⁷ y un juego filarmónico.

En este epígrafe trataremos el repertorio con el violín como instrumento principal que es, junto con el repertorio para guitarra, y la flauta, el más notable del fondo⁹⁴⁸. El conjunto conservado por la familia conforma una representativa muestra que confirma algunos hechos que se observan en España a nivel general: (1) la popularidad que alcanzó el violín entre los aficionados de cierto nivel⁹⁴⁹; (2) la existencia de un variado repertorio violinístico cultivado en España desde mediados del siglo XVIII⁹⁵⁰ y; (3) la convivencia de repertorio de origen español con aquel importado de otros países europeos a la largo del siglo XVIII que seguiría cultivándose hasta principios del XIX e interpretándose, al menos por los aficionados de la Casa de Navascués⁹⁵¹.

⁹⁴⁶ Nótese (en la signatura) que las obras con los n.ºs 1-6 + 8; 9-11 y 22-27 pertenecen a los tres volúmenes ficticios.

⁹⁴⁷ Se han incluido los cuartetos de cuerda con el fin de destacar su presencia en relación con los cuartetos de flauta de los que el fondo Navascués conserva una elevada representación, como se verá en el epígrafe siguiente. El quinteto es la única representación de dicha agrupación en el fondo.

⁹⁴⁸ Cf. epígrafe VII. Análisis y descripción de la primera.... Recuérdese que en los inventarios de la casa se ha hallado la presencia tanto de un violín como de guitarras, cf. epígrafe III.2. *Primeros indicios de prácticas musicales...* y X. *Instrumentos conservados en la Casa de Navascués*.

⁹⁴⁹ Así lo atestiguó en su día la relación tanto de instrumentistas como de personajes de la sociedad española poseedores de violines en tiempos de Carlos III y Carlos IV detallado por el P. Asensio, cf. RUIZ CASAUX, 1959.

⁹⁵⁰ El repertorio de violín de mediados del siglo XVIII ha sido recientemente estudiado por Ana Lombardía en su tesis doctoral defendida en 2015 en la Universidad de La Rioja, *Violin music in mid-18th-century Madrid: contexts, genres, style*, de la que solo hemos podido consultar un resumen accesible a través de Dialnet.

⁹⁵¹ En base a los anuncios de clases particulares recopilados entre 1758 y 1768, realizado por Cristina Bordas, el violín es el tercer instrumento en importancia, después de las guitarras y del piano, desapareciendo en los años siguientes, cuando la música de cámara alcanzaba su máximo esplendor entre los aficionados de cierto nivel (BORDAS, 2004: 263). Cristina Bordas achaca la falta de anuncios sobre la enseñanza del violín al descenso general en las ofertas de enseñanza musical que se puede observar entre 1768 y 1808; quizá también a que las clases particulares se ofrecían sobre todo a señoritas (por eso la guitarra, canto, clave y piano son los favoritos) mientras que el violín era propio del mundo masculino.

Tabla 7. El repertorio para/con violín del Fondo Navascués

Nº	Autor personal	Título	imp/ms	Signatura
Solos				
1	Anónimo	Fandango	ms	BMCN C1 01 (4')
Solos c/ bajo				
2	Vaccari, Francesco, 1773-1832?	Tema con variaciones [11] para violín*	ms	BMCN C1 01 (1)
3	Libon, Philippe, 1775-1838	Variaciones de violín [6 temas + 10; 4; 7; 8; 10; 9 var]*	ms	BMCN C1 01 (2)
4	Anónimo	Las Folias con 37 variaciones	ms	BMCN C1 01 (4)
5	Anónimo	[14] Diferencias del minueto del Marqués de la Ensenada*	ms	BMCN C1 01 (5)
6	Anónimo	[Pieza sin título]	ms	BMCN C1 01 (6)
7	Saint-Georges, J. B., 1745-1799	Six Sonates Pour le violon, 1 Livre [3], op. Post	imp	BMCN C9 15
Dúos				
8	Dobal, Josef	Tema de polaca para dos violines con variaciones [6]*	ms	BMCN C1 01 (3)
9	Mosel, G. Felice (Felix), 1754-ca1812	Seis duetos concertantes para dos violines, op.1	ms	BMCN C1 03/1-2 (1)
10	Mestrino, Nicola, 1748-1789	Tres duos concertantes para dos violines, op.3	ms	BMCN C1 03/1-2 (2)
11	Grasset, J. J., 1769-1839	Seis duos concertantes para dos violines, op.1	ms	BMCN C1 03/1-2 (3)
12	Pleyel, Ignace, 1757-1831	Tres grandes duetos. Flauta o violín	ms	BMCN C5 01/1-2
13	Pleyel, Ignace, 1757-1831	Seis dúos [B.513-518]	ms	BMCN C5 02/1-2
14	Gravrand, Joseph (l'ainé), 1770-1847	Tre duetti concertandi per due violini, op. I	ms	BMCN C7 05/1-2
Tríos (y acompañamiento en trío con violín)				
15	Pleyel, Ignace, 1757-1831	Trio 6 a dos Violines e Basso [B. 409]	ms	BMCN C8 06/1-3
16	Pleyel, Ignace, 1757-1831	Six trios pour deux violons et violoncelle [B.410-415]	imp	BMCN C8 08
17	Anónimo	[Trío violines y bajo - minuetos (6)]	ms	BMCN C14 15
18	Stadler, Maximilian, 1748-1833?	Juego Filo Armónico para componer minues	ms	BMCN C17 15
19	Haydn, Joseph, 1732-1809	Tre Sonate per il Clavicembalo o Forte-piano con un Violino e Violoncello, opera 57	imp	BMCN C6 04/1-3
20	Haydn, Joseph, 1732-1809	Trois sonatas pour piano avec Acompagnement de Violon et Violoncelle, N° 87	imp	BMCN C6 05
21	Martinchique, Josef Angel (ppios. XIX)	El Maestro de Dibujo con violines y bajo* (incompleto)	ms	BMCN C12 11/1-5
Cuartetos cuerda (y acompañamiento con cuarteto)				
22	Pleyel, Ignace, 1757-1831	Quarteto del sr Pleyel [B.354]	ms	BMCN C1 02/1-4 (1)
23	Pleyel, Ignace, 1757-1831	Quarteto a dos violines, viola y bajo [B.334]	ms	BMCN C1 02/1-4 (2)
24	Pleyel, Ignace, 1757-1832	Quarteto particular, op. 18 (cuarteto 3°, [B.335])	ms	BMCN C1 02/1-4 (3)
25	Haydn, Joseph, 1732-1809	Poloneyse / Quarteto	ms	BMCN C1 02/1-4 (4)
26	Haydn, Joseph, 1732-1809	Quarteto particular [H.III, n. 43]	ms	BMCN C1 02/1-4 (5)
27	Pleyel, Ignace, 1757-1832	Seis Quartetos a dos violines, viola y Biolonchelo, op. 11 [sólo 3]	ms	BMCN C1 02/1-4 (6)
28	Haydn, Joseph, 1732-1809	Quartetto a due violini, viola, e basso	ms	BMCN C2 06/1-5
29	Pleyel, Ignace, 1757-1831	Quartetto a due violini, viola e basso	ms	BMCN C2 07/1-4
30	Haydn, Joseph, 1732-1809	Quarteto n° 74	ms	BMCN C4 04/1-4
31	Paisiello, Giovanni, 1740-1816	[L'Olympiade]. Aristeia y Megacle ("Nei giorni tuoi felici"). Dúo con acompañ. de violines, viola y bajo	ms	BMCN C5 14
Quinteto cuerda				
32	Mozart, W. A., 1756-1791	Grand Quintetto pour deux Violons deux Altos & Violoncelle, N° 2	imp	BMCN C8 04

*Fuente única. Sólo se consideran copias únicas las obras de autor, de las que podemos confirmar su extravío o desconocimiento. Las obras anónimas, excepto en el caso de la obra del Marqués de la Ensenada cuyo título considero lo suficientemente significativo como para confirmar su condición de copia única, he preferido no destacarlas.

Los autores representados son de diversa procedencia: (1) compositores activos en la corte madrileña como Francesco Vaccari (1773-1825)⁹⁵² y Felipe Libón (1775-1838)⁹⁵³; (2) un desconocido *Joseph Dobal*⁹⁵⁴; y (3) compositores con actividad en las cortes europeas como Felix Mosel (1754-después 1811)⁹⁵⁵, tal como se detalla en el título “Primer Violín del Gran Duque de Toscana”; Nicola Mestrino (1748- 1789), violinista y compositor de la corte del príncipe Esterhazy bajo la dirección de Haydn entre el 1780-85, y músico de cámara del conde Erdody en 1785. Debutó en el *Concert Spirituel* de París en noviembre de 1786 con gran éxito⁹⁵⁶; Jean Jacques Grasset (1769-1839), popular

⁹⁵² Francesco Vaccari, violinista virtuoso, nacido en Módena y formado con Pietro Nardini, llegó al servicio de la Real Capilla española como músico honorario del príncipe de Parma. En 1794 obtuvo la plaza de violín supernumerario, pasando a ser músico titular (viola) en 1795. Desde junio de 1796 se incorpora a la Real Cámara de Carlos IV. Casado con Luisa Brunetti (hija de G. Brunetti) se traslada a Londres con la llegada de José I. Desde ese momento su vida se desarrolla entre Madrid y Londres (los datos biográficos más recientes del autor pueden consultarse en ORTEGA, 2010: II, 113-4 y SUÁREZ-PAJARES, 2010a y b). Fue profesor de violín de Francisco de Paula hacia 1806, en cuya biblioteca musical se conserva su obra *Introduction and God save the King with variations for the violin with an accompaniment for the piano forte* editada por Monzani & Hill, [ca. 1820] (cf. LOZANO MARTÍNEZ & SOTO DE LANUZA, 2012: 22) de la que la BL conserva otra fuente [GB- Lbl h.1751.f.(9.)]. Otras referencias al autor en FÉTIS, 1865: 8, [289]-290 y EITNER, 1904: 10, 17 (tomada de Fétis), no obstante los datos se encuentran incompletos, no haciéndose referencia a su estancia constatada en Londres, y situándole en otros espacios como París y Lisboa.

⁹⁵³ Los datos más recientes del autor son los aportados por GARCÍA SÁNCHEZ, 2017. Felipe Libón (Livon), violinista y compositor, de padres franceses, natural de Cádiz. Comenzó su formación en Londres bajo la dirección de Viotti (a dónde se trasladaría Viotti en 1792) hasta 1796. En Londres participó de la intensa vida musical en diversos conciertos públicos. Perteneció a la Real Cámara de Lisboa (1796). En 1798 se trasladó a Madrid. Tenemos pocos datos de su estancia en Madrid, salvo que actuó en los *Conciertos Espirituales* celebrados en los Caños del Peral. De esta circunstancia Eslava destaca que sería el primero en hacer oír en la corte madrileña “varios pasos que hoy llamamos armónicos, y que entonces se les dio el nombre de *flauteados*” (*Gaceta Musical de Madrid*, el 29/7/1855, p. 4). Existen dudas sobre si entró a formar parte del servicio personal de Carlos IV, afirmación realizada por Fétis (cf. FÉTIS, 1860-65:5, 296), desmentida por Eslava (*Gaceta Musical de Madrid*, el 29/7/1855, p. 4) y mencionada nuevamente por Ruiz Casaux (1959: 29) en el discurso entre los profesores de instrumentos de arco (violín) de la Real Capilla y Cámara de S. M. (Carlos IV). Según las últimas investigaciones realizadas sobre la biografía del autor (cf. GARCÍA SÁNCHEZ, 2017) y en base al funcionamiento de las capillas y las academias en la corte de Carlos IV estudiado por Judith Ortega (cf. ORTEGA, 2010: 158) pudo participar de las academias sin encontrarse necesariamente incluido en la sección de la Real Cámara del monarca. En 1800 se trasladó a París hasta su muerte donde frecuentaría los salones más notables de la capital. En París fue músico particular de la emperatriz Josefina y acompañante de la emperatriz María Luisa (1810) conservando después de la restauración su posición oficial en la música de palacio (cf. GARCÍA SÁNCHEZ, 2017: 58).

⁹⁵⁴ Las únicas referencias al compositor han sido localizadas en el *Catálogo de la música vocal e instrumental arreglada para guitarra por el Cavallero Federico Moretti. 2ª Ten[ien]te de R[eale]s Guardias Valonas. Académico filarmónico de Bolonia (E-Mn mss/14.060/23)*; y el *DM*, del 27/08/1806 en el que se anuncian una colección de seguidillas nuevas, de un *Sr. Dobal*, para piano y guitarra, cf. ACKER, 2007: n.º 1477.

⁹⁵⁵ Giovanni Felice Mosel, violinista y compositor italiano. Estudió violín con su padre (alumno de Tartini) y completó sus estudios con Pietro Nardini. Fue músico en la gran orquesta ducal, hasta el año 1793 en el que paso a ser su director, cf. FÉTIS, 1860-65: 6, 214 (en *TNGD* se transcriben los datos aportados por Fétis, cf. Sergio Martinotti, “Mosel, Giovanni Felice”, *TNGD*, 2001: 17, 176-7).

⁹⁵⁶ Cf. Boris Schwarz/Chappell White, “Mestrino, Nicola [Nicolò]”, *TNGD*, 2001: 16, 507-8.

en los ambientes parisinos⁹⁵⁷, y Joseph Gravrand (Graverand o Gravrard l'ainé)⁹⁵⁸ quizá el menos prolífico de todos ellos, junto al omnipresente Pleyel o el virtuoso Saint-Georges⁹⁵⁹, además de algunas obras anónimas de especial interés. Un variado elenco de compositores reflejo de la existencia tanto de un fluido comercio internacional como de un estilo internacional que facilitaría la asimilación de dicho repertorio entre los aficionados de toda Europa. El juego filarmónico para componer minués para violines o flautas con bajo atribuido a Haydn completa el conjunto.

Las fuentes: procedencia y cronología

La mayoría de las fuentes son manuscritas (tabla 7) excepto dos: *Six Sonates pour le violon* (de las que solo se conservan tres) de Saint-Georges (tabla 7, n.º 7) y, *Six trios pour deux violons et violoncelle [B.410-415]* de Pleyel (tabla 7, n.º 16), ambas del editor Pleyel. La primera en edición póstuma fechada en 1803⁹⁶⁰, y la segunda entre 1799-1803⁹⁶¹. Esta segunda lleva una estampilla pegada en el pie de imprenta del almacén Churrquilla, comerciante activo en Madrid desde finales de siglo hasta, posiblemente, la primera década del siglo XIX⁹⁶². En lo referente a los manuscritos, nos encontramos con la particularidad de que buena parte del conjunto se encuentra en dos volúmenes facticios de igual encuadernación (fig. 34). En uno de ellos se recogen las obras para violín y bajo (variaciones, folías y diferencias) en el que se incluye el dúo de violines de Dobal, seguramente por tratarse también de variaciones; y en el otro, los dúos concertantes de

⁹⁵⁷ Jean Jacques Grasset, violinista y compositor francés, alumno de Bertheaume. Fue segundo violín de la orquesta del *Concert Spirituel*; director de la del Théâtre du Marais en 1792 y 1793, de la *Société des Artistes* desde 1798; y del *Théâtre Italien* desde 1804 hasta 1830, además de profesor del conservatorio de París desde 1800 hasta 1816, cf. David Charlton/Hervé Audéon, "Grasset, Jean Jacques", en *TNGD*, 2001: 10, 302-3.

⁹⁵⁸ Joseph Gravrand. La primera referencia al compositor ha sido localizada en CHORON & FAYOLLE, 1817: I, 290 de quien posiblemente toma los datos FÉTIS, 1860-65: 4, 91. Violinista, alumno de Baillot, fue profesor de violín y canto en Caen (Francia). Según datos aportados por Fétis el repertorio del compositor se circunscribe a siete opus de dúos de violines (op. 1-5, 7 y 8, de tres obras c/u), editados por *Les Frères Gaveaux*. P. Petit y Schlesinger; y tres tríos para dos violines y violonchelo, op. 6, editadas en París por *Les Frères Gaveaux*. La BnF dispone de otra fuente de la obra localizada en el fondo Navascués, los dúos de violines op. 1, en edición de *Les Frères Gaveaux* (1797), accesible en *Gallica*. No obstante, la fuente conservada por los Navascués es manuscrita.

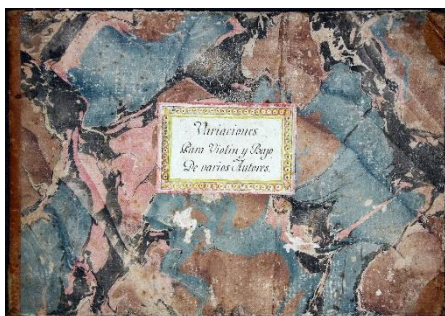
⁹⁵⁹ Joseph Bologne, Chevalier de Saint-Georges, compositor y violinista virtuoso francés, cuyo origen africano no le impidió hacerse un lugar en la sociedad parisina (esclavista) de mediados de siglo, llegando a ser el director musical de *Le Concert des Amateurs*, cf. Gabriel Banat, "Saint-Georges [Saint-George], Joseph Bologne, Chevalier de", en *TNGD*, 2001: 22, 100-2.

⁹⁶⁰ BENTON, 1990: 204.

⁹⁶¹ BENTON, 1977: 183 (4102, 4012.5).

⁹⁶² Más información sobre el almacén Churrquilla y otras fuentes procedentes de dicho almacén en el epígrafe de la presente tesis VII.2.3. *Edición Impresa*.

violines. Recuérdesse que existe un tercer facticio de cuartetos⁹⁶³ (con la misma encuadernación) que junto con estos, conforma una colección en sí misma.



*Variaciones para violín y bajo*⁹⁶⁴:

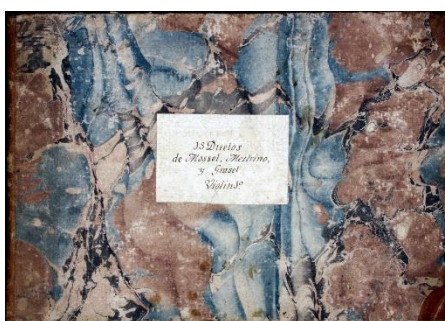
Francesco Vaccari

Felipe Libón

Josef Dobal (para dos violines)

Folías con 37 Variaciones y un fandango

Diferencias del minueto del Marqués de la Ensanada [sic].



*15 Duetos de Violín*⁹⁶⁵:

J. Felix Mosel

Nicola Mestrino

Jean Jacques Grasset

Fig. 34. Volúmenes facticios con repertorio para violín

Las fuentes contenidas en el primer volumen (tabla 7, n.ºs 1-6, 8), muestran portadas poco elaboradas con grafías sencillas muy diferentes entre sí (fig. 35, las imágenes están dispuestas en el mismo orden en el que aparecen en el volumen). Curiosamente, las fuentes presentan cierta involución en varios de sus elementos como la grafía; el papel; y la terminología empleada (nótese el uso de los términos *diferencias* y *variaciones*) que remiten a la diacronía de las obras y, lo que es más interesante, una ordenación cronológicamente inversa a la composición de las obras⁹⁶⁶; es decir, que fueron encuadernadas de la más moderna a la más antigua.

⁹⁶³ Cf. epígrafe VII.2.2. *La colección de manuscritos...*, el apartado *Las ediciones manuscritas y su presencia en la prensa madrileña*.

⁹⁶⁴ BMCN C1 01.

⁹⁶⁵ BMCN C1 03.

⁹⁶⁶ Esta misma circunstancia la veremos en el orden en el que fueron dispuestos los cuartetos de F. Ferandiere localizados en el fondo (cf. epígrafe VII.3.3. *La guitarra de cámara*, el apartado *Tríos y cuartetos para guitarra y cuerda de F. Ferandiere*).



Fig. 35. Variaciones para violín (BMCN C1 01)

De tal manera que la colección debió comenzar con las *Diferencias del minueto del Marqués de la Ensenada* (la indicación de año, *ANNO MDXVII* es evidentemente erróneo⁹⁶⁷) y las folías, hasta llegar a las variaciones de Vaccari.

En este sentido, existe una circunstancia de sumo interés y es la existencia de una segunda fuente del *Minueto del Marqués de la Ensenada* (no así de las *Diferencias*, única fuente localizada hasta la fecha). Se encuentra incluida en un *Libro de piezas de danza para violín solo o a dúo*, con más de trescientas danzas anónimas, localizado en la BNE y fechado ca.1770⁹⁶⁸. La venta de cuadernos de estas características en el comercio madrileño debió ser algo habitual a partir del último tercio del siglo XVIII tal como se deduce de los anuncios publicados en la prensa de la época:

[...] *Un cuaderno con 10 minués, dos paspiés, 6 contradanzas, 2 bailes ingleses y una alemanda de música moderna para violín. Otro cuaderno con 12 contradanzas y explicación de figuras. 2 duetos a 2 violines. [...] Se hallarán en la Librería de Fernández frente a las Gradass de San Felipe (DM, 6/9/1787)*⁹⁶⁹.

La grafía empleada en ambas fuentes es de características similares, lo que nos anima a pensar que la fuente localizada en el fondo Navascués pudiera no solo proceder también del comercio madrileño, sino que podría encontrarse cronológicamente cercana a la localizada en la BNE, convirtiéndose entonces en una de las fuentes más antiguas del fondo⁹⁷⁰. En cuanto al resto de las fuentes que conforman el cuaderno, en las que no se aprecian elementos distintivos propios de la edición manuscrita, salvo quizá la cartela que enmarca el título de las variaciones de Vaccari (elemento utilizado en las portadas de otras partituras comerciales⁹⁷¹), no podemos descartar su origen en el comercio madrileño. En cuanto a la cronología del resto de las obras, excepto las folías, que posiblemente se encuentren cronológicamente cercanas al *Minueto del Marqués de la*

⁹⁶⁷ Zenon de Somodevilla y Bengoechea, fue nombrado Marqués de la Ensenada en 1736, Cae del gobierno en 1754 y desterrado primero a Granada y más tarde al Puerto de Santa María. Regresa en 1760 con la llegada al trono de Carlos III y en 1766 es confinado definitivamente a Medina del Campo.

⁹⁶⁸ Este cuaderno, del que se desconoce el propietario original, fue adquirido a mediados del XX según aparece escrito en la primera hoja en "la feria de Moyano de Madrid el 5 de Enero de 1959". El cuaderno incluye una lista de las piezas de la misma mano de quien debió adquirirlo en la fecha indicada, asignando el n.º 20 al *Minueto del Marqués de la Ensenada* (E-Mn MC/4824/2, consultable en Biblioteca Digital Hispánica). Más información sobre el libro en LOMBARDÍA, 2014: 96.

⁹⁶⁹ ACKER, 2007: 71, n.º 306.

⁹⁷⁰ Recuérdese que se ha podido constatar la presencia de un violín en la Casa de Navascués en fechas tempranas, cf. epígrafe III.2. *Primeros indicios de prácticas musicales...*

⁹⁷¹ cf. GOSÁLVEZ, 2014.

Ensenada, podemos apuntar un periodo estimado en base a varios elementos: el papel empleado; la existencia de otras fuentes; y otras circunstancias que iré señalando en cada caso.

En cuanto al papel empleado, las variaciones de Libón y Dobal se encuentran sobre papel *R. Romani*⁹⁷² y, las de Vaccari en papel de tono azulado *Serra*⁹⁷³, lo que nos permite fechar el conjunto entre 1800 y 1803, quizá unos años antes. No obstante, en los casos de Libón y Vaccari, han sido fundamentales tanto sus circunstancias personales, de las que tenemos algunos datos⁹⁷⁴, como la localización de parte de su repertorio para establecer una fecha aproximada de las obras.

En lo que respecta a la obra conocida de Libón, aún hoy es bastante reducida. El repertorio hasta ahora localizado es íntegramente para violín y editado en París por diferentes editores⁹⁷⁵ a partir de 1800, entre las que no se encuentran las variaciones localizadas en el fondo Navascués⁹⁷⁶; no habiéndose hallado hasta la fecha obras ni de su etapa de juventud en Cádiz, ni de su estancia tanto en Londres como en Portugal (1796) y Madrid (1798). El hecho de que no exista correspondencia entre la fuente del fondo Navascués y las obras editadas en París, ciudad donde pasaría gran parte de su vida hasta su fallecimiento, implica que es muy posible que pudieran haberse compuesto en fecha anterior a su traslado a París. Otro hecho destacable es que dichas obras aparezcan junto a las variaciones de Vaccari, compositor perteneciente a la cámara de Carlos IV y, con el que quizá pudo tener algún contacto en el tiempo en el que Libón estuvo en Madrid participando juntos en alguna de las academias que se realizaban en el ambiente

⁹⁷² Cf. en apéndice II, *Corpus de filigranas*, fil. 41a, sig. 1 y 2.

⁹⁷³ *Ibidem*, fil. 46. Este mismo papel (y realizado por la misma mano que las variaciones de Vaccari) es el empleado para realizar una copia del bajo de las variaciones de Libón (posiblemente con el fin de facilitar su interpretación).

⁹⁷⁴ Véanse notas 952 y 953 (breve biografía de los autores).

⁹⁷⁵ FÉTIS, 1860-5: 5, 298. Seis conciertos para violín; *Airs variés pour violon et orchestre op. 8* (dos libros); *Trois trios pour deux violons et violoncelle, op. 3*; *Trois trios pour deux violons et violoncelle, op. 6*; *Trois grands duos concertantes pour deux violons, op. 4*; *30 caprices pour violon seul, op. 13*; *Airs variés pour violon et quator ou piano, op. 12* (dos libros); *Deuxième recueil d'airs variés pour violon et quator, op. 12*. Al listado expuesto por Fétis hay que añadir tres obras localizadas por GARCÍA SÁNCHEZ (2017: 65): *Air de La Cenerentola varié pour le violon avec accompagnement de piano*; *Romance Dis moi ce que j'éprouve* para violín y piano (1800) y *Concierto para oboe en do menor* (manuscrito incompleto de 1809). Algunas obras del autor han sido localizadas en distintas bibliotecas: E-Mn (3); F-Pn (5); US-Wc (5); D-HVs (1); D-Mbs (1) y B-Lc (2).

⁹⁷⁶ Una aproximación a la obra de Libón en GARCÍA SÁNCHEZ, 2017: 61-66.

cortesano. Aunque son conjeturas que de momento no podemos confirmar, concuerdan con las fechas que nos aporta el papel empleado para ambas fuentes.

En el caso de Vaccari, a pesar de haber pertenecido a la Capilla Real (desde 1796), solo se ha localizado hasta la fecha una sonata para violín con acompañamiento de violonchelo para la oposición de abril de 1818 en el Archivo del Palacio Real de Madrid, parte del conjunto de las obras de oposición para la Real Capilla⁹⁷⁷. El resto de obras localizadas del autor se encuentran en la British Library⁹⁷⁸. No obstante, contamos con una afortunada coincidencia, y es la existencia de una segunda fuente del *Recitativo ad Libitum* y el *Allegro Spiritoso* – con el que Vaccari finaliza las variaciones localizadas en el fondo Navascués – en cuya portada se incluye la fecha, 1802 (fecha que concuerda nuevamente con las fechas estimadas en base al papel). La fuente se encuentra en un volumen facticio⁹⁷⁹ que contiene la parte de violín de un repertorio variado de varios autores. La presencia del ex libris L.V. además de la firma *De Veldrof*, en varias de las fuentes del volumen confirma que debió pertenecer a Luis Veldrof y Plaza (1791-1849)⁹⁸⁰.

Las fuentes del segundo volumen (tabla 7, n.ºs 9-11) muestran grafías más elaboradas y pueden apreciarse evidentes similitudes lo que lleva a pensar que todas ellas se encuentran cronológicamente cercanas (fig. 36). En cuanto al posible lugar de adquisición de las obras, nos encontramos con la misma circunstancia que en el volumen anterior en relación a la falta de elementos indicativos de copia comercial, pero encontramos, por ejemplo, en

⁹⁷⁷ Estudiadas por Judith Ortega (2010) y editadas por la misma autora junto con Joseba Berrocal, cf. ORTEGA & BERROCAL, 2011.

⁹⁷⁸ *Introduction avec six variations sur l'air favori God save the King, pour le violon avec accompagnement de piano* [GB-Lbl h.1608.(17.)]; *Pot-pourri pour le violon avec accompagnement de piano forte* [GB-Lbl h.1751.f.(8.) y h.210.b.(12.)] y *Three Favorite Spanish Boleros, as sung by Madame Vaccari, arranged with an accompaniment for the Spanish guitar, or piano forte* [GB-Lbl G.809.m.(3.)] y unos dúos para violín o flauta y guitarra del autor, que debieron publicarse entre 1813 y 1816 como parte de la colección *Vaccari's Miscellaneous Selection for the Spanish Guitar, humbly Dedicated to H.R.H. The Princess Charlotte* [GB-Lbl h.255.a.(2)], estas dos últimas estudiadas por Suárez-Pajares (2010a y 2010b). Fétis hace mención a cuatro obras del compositor editadas todas ellas en París (Louis, Janet y Cotelie, Leduc, Schonenberger): (1) *Duos pour deux violons*; (2) *God save the King, varié pour violon avec piano*; (3) *Pol-pourri varié sur le Fandango et Robin Adair, avec accompagnement de piano*; (4) *L'Écossaise, nocturne dialogue pour piano et violon* de los que, excepto del n.º 2, no he localizado ninguna fuente.

⁹⁷⁹ El cuaderno se encuentra actualmente en una colección particular. Debo agradecer al propietario, José Luís García Blanco, su hospitalidad al permitirme ver dicho cuaderno.

⁹⁸⁰ Hijo del Aposentador Mayor y conserje del Real Palacio, entra a formar parte de la Real Capilla en 1814 como viola tercero y en 1815 se le concede una plaza en la Real Cámara. En 1830 fue nombrado Adicto facultativo del Conservatorio de Música y en 1833 es nombrado maestro primero de violín, cf. PONS CASASI, 2012-2013. Más detalles sobre dicho volumen pueden consultarse en la tesis en curso, dirigida por Cristina Bordas, de Ana María del Valle, *Formación y profesionalización de los violinistas en Madrid (1831-1905)*, a quién agradezco su amabilidad al compartir conmigo detalles de su investigación.

la partitura de Mosel, lo que a mi juicio podría considerarse un “reclamo” para su venta, y es el hecho de incluir en el título la condición del compositor: “Primer violín del Gran Duque de Toscana”. En cuanto a la cronología, nuevamente las marcas de agua: *Sant Serra* (Mosel) y *R. Romaní* (Mestrino y Grasset), ofrecen la información necesaria para su datación en torno a 1802⁹⁸¹.

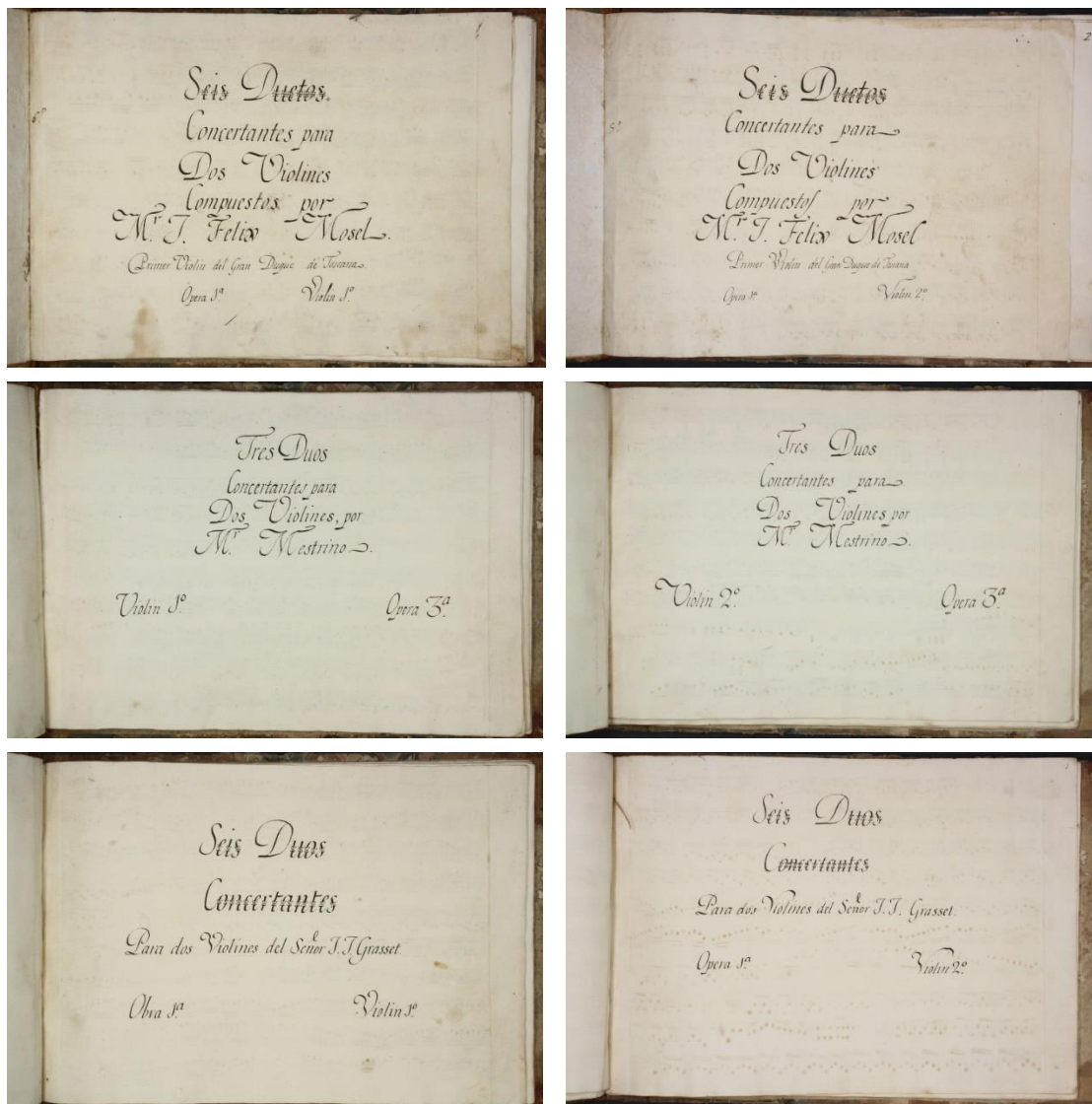


Fig. 36. Dúos de violines (BMCN C1 03)

Existe la posibilidad de que todos estos volúmenes facticios hubieran sido adquiridos en el comercio ya que, como he demostrado anteriormente, la prensa de la época anunciaba la venta de cuadernos con repertorio variado. No obstante, existen varias circunstancias que nos llevan a pensar que la encuadernación se hizo con posterioridad a la adquisición

⁹⁸¹ Cf. apéndice II, *Corpus de filigranas*, fil. 45 (signatura 2); fil. 41^a (signaturas: 6 y 7).

de las obras, como: (1) la utilización de la misma encuadernación para los siete cuadernos de la colección; (2) la diacronía en las fuentes del primer cuaderno y (3) la variedad de repertorio que conforma el conjunto: variaciones de violín (1 libro), los dúos de violín (2 libros), y los cuartetos⁹⁸² (4 libros)⁹⁸³. Pienso que la propia familia (quizá Tomás de Navascués) realizó la encuadernación de las obras, en el primer tercio del siglo XIX, para su conservación.

En cuanto a algunas fuentes manuscritas de Pleyel (tabla 7, n.ºs 12-13, 15) son, sin duda, ediciones procedentes del comercio madrileño. Una de ellas ha sido descrita anteriormente por presentar una portada ilustrada (BMCN C5 02)⁹⁸⁴ y las otras dos (BMCN C5 01 y C8 06) incluyen sendos precios en las portadas, 30 reales y 3 reales respectivamente. No obstante, existe una gran diferencia en las fechas que proporcionan las marcas de agua de los papeles utilizados. Las fuentes con sig. BMCN C5 01 y 02 se encuentran respectivamente, en papel de *Soteras* del que hemos hallado documentos datados en un amplio periodo, entre 1763-1800⁹⁸⁵, y *R. Romaní* (modelo B) fechado hacia 1800⁹⁸⁶, por lo tanto cercana a las fuentes anteriores. La fuente con sig, BMCN C8 06 posee la marca, *R. Romaní* (modelo A) fechada por Labrador, entre 1782-1789, que además aparece en otras cuatro fuentes⁹⁸⁷. Se deduce por ello que las fechas aportadas en base a la marca de agua del papel son orientativas. Siempre debemos valorar la posibilidad de que sean remanentes de papel, no obstante, y a la luz de las fechas aportadas, la presencia de determinados comercios madrileños y el conjunto conservado, podemos considerar que se encuentran entre las obras más tempranas del fondo Navascués. No demos olvidar que dos de las obras impresas del conjunto, de Pleyel y Mozart (tabla 7, n.ºs 16, 32) proceden del almacén de Churrucilla, activo entre finales del XVIII y la primera década del XIX⁹⁸⁸.

Tres de las obras del conjunto: los minuetos en trío de violines y bajo, anónimo (tabla 7, n.º 17); el dúo de *Aristea y Megacle* (tabla 7, n.º 31) y los dúos de Joseph Gravrand (tabla

⁹⁸² Cf. epígrafe VII.2.2. *La colección de manuscritos...*, el apartado *Las ediciones manuscritas y su presencia en la prensa madrileña*.

⁹⁸³ Los números hacen referencia al número de libros, ya que han sido encuadernados por partichelas.

⁹⁸⁴ Cf. epígrafe, VII.2.2. *La colección de manuscritos...*, el apartado *Las ediciones manuscritas y su presencia en la prensa madrileña*.

⁹⁸⁵ Cf. apéndice II, *Corpus de filigranas*, fil. 47.

⁹⁸⁶ *Ibidem*, fil. 41a (signatura 13).

⁹⁸⁷ *Ibidem*, fil. 40.

⁹⁸⁸ Cf. epígrafe VIII.2.3. *Edición Impresa*, el apartado *Periodo de adquisición*.

7, n.º 14) se encuentran en papeles procedentes de otros países europeos. Las dos primeras de origen francés⁹⁸⁹; y la tercera en un papel posiblemente de origen italiano⁹⁹⁰. En cuanto a la primera, parece por su grafía, estilo y brevedad una partitura de factura particular, quizá con fines didácticos. Sin embargo la segunda que realmente se trata de repertorio vocal con acompañamiento de violines, viola y bajo, contiene una portada cuyas características la vinculan cronológicamente con el repertorio de flauta⁹⁹¹. Dada la situación geográfica tanto de Cintruénigo como de Pamplona (donde la familia paso algunos años⁹⁹²), zona de paso desde Francia, no extraña encontrar un papel de estas características en el fondo. En cuanto a la tercera, en base al formato y al título, íntegramente en italiano, pudo ser importada de Italia y adquirida en el comercio madrileño. Todas estas particularidades han sido descritas en el epígrafe dedicado a las marcas de agua⁹⁹³.

Sobre los cuartetos de cuerda, algunos de ellos pertenecientes al volumen facticio (tabla 7, n.ºs 22-27), puede verse el epígrafe *Las ediciones manuscritas y su presencia en la prensa madrileña*. Por último, el acompañamiento de violines y bajo a la opereta *El Maestro de dibujo* de Martinchique (tabla 7, n.º 21) se encuentra fechada en el manuscrito en 1811. Por tratarse de repertorio vocal y además fuente única localizada hasta la fecha se tratará en el epígrafe dedicado al repertorio vocal (VII.3.5).

En base a los datos aportados podemos concluir que una parte importante del repertorio de violín como instrumento principal se encuentra entre las obras más tempranas conservadas por los Navascués, y por lo tanto, muy posiblemente interpretadas por Joaquín José de Navascués, poseedor del violín presente en los inventarios de la familia⁹⁹⁴, que fallecería en Madrid en 1803. No obstante, el repertorio de violín siguió interpretándose en el entorno de la familia a juzgar por las partituras conservadas posteriores a la fecha del fallecimiento de Joaquín José de Navascués.

⁹⁸⁹ Cf. apéndice II, *Corpus de filigranas*, fil. 36 y 18.

⁹⁹⁰ *Ibidem*, fil. 21.

⁹⁹¹ Cf. VII.2.1 *Estudio de las marcas de agua*, el apartado *Papeles procedentes de Francia*.

⁹⁹² Cf. IV.1., *Los años en Pamplona (1771-1792)*.

⁹⁹³ Cf. VII.2.1 *Estudio de las marcas de agua*, y en apéndice II, *Corpus de filigranas*, fil. 40.

⁹⁹⁴ Cf. III.2. *Primeros indicios de prácticas musicales...*

El Repertorio

De las Diferencias del minueto del Marqués de la Ensenada, a las variaciones de Francesco Vaccari y Felipe Libón para violín y bajo; y en dúo de Joseph Dobal

El incremento del mercado musical y el auge de los aficionados propiciarían, hacia la década de 1770 en España, un mayor consumo de repertorio instrumental en ambientes privados y semiprivados que se mantendría hasta comienzos del siglo XIX. Quizá, una de las plantillas que mejor puede ajustarse a la función didáctica y recreativa que de alguna manera se le exigía a dicho repertorio, es la de un instrumento solo con bajo⁹⁹⁵. Paralelamente, la forma tema con variaciones constituye por un lado, una de las primeras expresiones de la emancipación de la música instrumental y por otro, un procedimiento que aplicado a una danza o a un tema popular cumpliría a la perfección el ideal galante de entretener. De tal manera que aquellas danzas de origen popular debidamente estilizadas y utilizadas como tema de variaciones pasarían a formar parte del repertorio de los aficionados, no solo para deleite de los oídos sino que además permitirán resaltar las capacidades técnicas de su intérprete. La Casa de Navascués conserva un conjunto de obras de dicho repertorio que pueden considerarse hasta la fecha fuentes únicas⁹⁹⁶.

El volumen facticio que recoge el conjunto de variaciones compuestas para violín, contiene tres danzas variadas: la folía, cuya tradición se remonta a finales del siglo XVI convirtiéndose durante los siglos XVII y XVIII en uno de los temas más populares e inspiradores para la composición de variaciones tanto en España como en Italia y Francia⁹⁹⁷; el minueto (del marqués de la Ensenada), y el tema de polaca (españolización del italiano *alla polacca*) de carácter alegre y brillante (de Dobal). Las tres danzas se presentan en las habituales dos secciones de ocho compases (4 + 4) en las que la progresión armónica se mueve en la primera parte en el eje tónica - dominante, para volver en la segunda parte a la tónica. Tanto en la folía como en el minueto se mantiene la misma tonalidad para todas las variaciones con una textura de solo con bajo en la que

⁹⁹⁵ La plantilla de un instrumento solo con bajo sería muy utilizada para la sonata del último tercio del siglo XVIII en el contexto de la Casa Real, como materia de oposición, cf. ORTEGA, 2010. Una edición de las mismas puede consultarse en ORTEGA & BERROCAL, 2010. Aunque centrado en la figura de Brunetti, BERROCAL (2014) hace una interesante revisión del género.

⁹⁹⁶ La edición de una selección del repertorio puede consultarse en el apéndice III de la presente tesis.

⁹⁹⁷ Aunque existe una gran tradición en la interpretación de folías en la vihuela o en la guitarra existen notables ejemplos de variaciones sobre la folía para violín (Corelli, 1700); viola (Marais, 1701), para clave (D'Anglebert, 1689; A. Scarlatti y C.P.E. Bach, 1778) y para conjunto de cámara (Vivaldi, 1705)..., cf. Giuseppe Gerbino/Alexander Silbiger, "Folia" en *TNGD*.

la música (del bajo) se muestra bien en el último pentagrama del folio (en el caso de la folía), o bien en el tema⁹⁹⁸ (en el minueto). La folía se presenta en su característica forma tardía (i-V-i- VII-III-VII-i-V / i-V-i- VII-III-VII-i-V-i), sin *ritornellos* y en Re menor⁹⁹⁹, con 37 variaciones; y el minueto, con 14 *diferencias*, contiene un bajo en *ostinato* aplicable a todas las variaciones. El tema de polaca de Dobal introduce ya dos tonalidades diferentes, alternando la tonalidad de La mayor, en el tema y las variaciones 1ª, 2ª y 6ª, con su homónima menor, en las variaciones 3ª-5ª. No obstante, se mantiene en todas las variaciones un estatismo armónico. En este caso, las variaciones están indicadas para dos violines, aunque presenta una textura de melodía acompañada por un segundo violín que en ocasiones se limita a la función de bajo armónico¹⁰⁰⁰. A continuación de la folía, y con la misma grafía que ésta, aparece una cuarta danza sin variaciones, un fandango.

La doble función citada del repertorio en cuestión: (1) el deleite personal y; (2) la enseñanza, claramente dirigida al perfeccionamiento de la técnica pueden apreciarse en las tres danzas. Los temas se presentan invariablemente con un perfil sencillo que se transforma en perfiles técnicamente más complejos a medida que avanza en las variaciones. En el minueto pueden apreciarse con claridad: cuerdas dobles (6ª variación) y triples (c. 223¹⁰⁰¹); pasajes ornamentados (cc. 25-30); en décimas o superior (5ª variación), escalísticos (7ª variación), escalas en terceras (cc. 137-142); arpegiados (c. 85 y sig.).

Uno de los conflictos que este repertorio ha generado es el instrumento con el cual debe interpretarse la parte de bajo, en parte por el uso indiscriminado en este periodo de los términos bajo, violón y violonchelo, como también por la ausencia de cifrado en el bajo. Se ha demostrado que, al menos en las sonatas para violín y bajo pertenecientes a las cortes de Carlos III y Carlos IV la parte de bajo era interpretada por un violón (instrumento del tamaño aproximado de un violonchelo) o por un violonchelo¹⁰⁰². Evidentemente, el repertorio que tratamos nada tiene que ver con la sonata, sin embargo,

⁹⁹⁸ El bajo aparece de forma explícita en el tema (identificado como la 1ª variación) y las variaciones 6ª y 11ª (posiblemente a modo de recordatorio).

⁹⁹⁹ En las *Reglas y advertencias generales...* (1754), Pablo Minguet denominaría a este tipo de folías “italianas”, designando a las folías tempranas “folías españolas”.

¹⁰⁰⁰ Cf. en apéndice III, partitura [7].

¹⁰⁰¹ El pasaje completo (cc. 217-224), tal como aparece escrito en la fuente (blanca con puntillo abarcando todo el compás) entraña cierta dificultad técnica, teniendo en cuenta que no es un pasaje rápido, sino que se encuentra en tempo de minueto.

¹⁰⁰² Cf. ORTEGA & BERROCAL, 2010: XVII “Algunas consideraciones sobre el acompañamiento”.

la problemática es la misma por lo que entendemos que tanto las folías como el minueto posiblemente adoptaran la misma plantilla empleada para las sonatas cortesanas.

Las variaciones de Libón y Vaccari se construyen sobre un tema de nueva creación de líneas sencillas en dos secciones de ocho compases con un bajo en *ostinato* para todas las variaciones (tal como sucede en el minueto)¹⁰⁰³, con algunas excepciones y particularidades destacables en cada una de las obras.

El conjunto de variaciones de Libón se compone de seis juegos independientes, todos ellos en diferentes tonalidades (Mi b mayor; Sol mayor; La mayor; Si b mayor; Fa mayor; La mayor), con un número variado de variaciones. El bajo aparece en la partitura explícitamente como *Basso continuo* (fig. 37) en clave de sol en segunda¹⁰⁰⁴, lo que induce a pensar que debía interpretarse con un instrumento polifónico (o quizá con varios instrumentos).

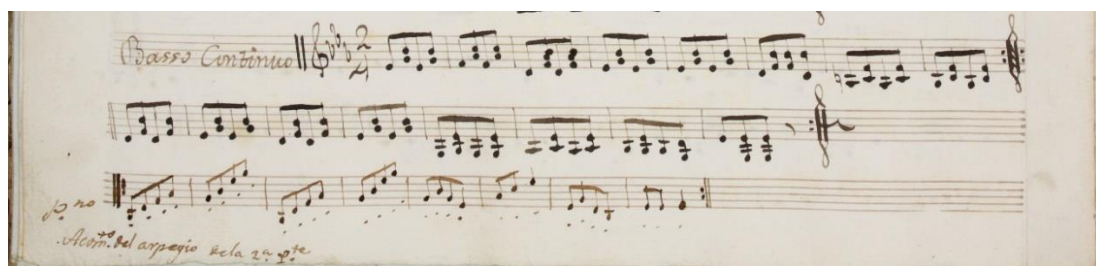


Fig. 37. Basso continuo del primer juego de variaciones de F. Libón (BMCN C1 01)

En la segunda fuente se omite el término *continuo* y se emplea solo *Bajo* (fig. 37). En cualquier caso, la escritura no se corresponde con el concepto de bajo continuo sino que por lo general hace uso de los bajos: *Alberti*, arpegiado, o de tambor, típicamente galantes, tal como se aprecia en las imágenes que siguen:

¹⁰⁰³ El bajo se escribe por lo general en los dos últimos pentagramas del primer folio (recto) o con el tema, y a veces se repite a lo largo de la serie, cf. apéndice III, partituras [8] y [9].

¹⁰⁰⁴ Las tres sonatas de Saint-George contienen también una línea de acompañamiento en clave de sol en segunda, en este caso, quizá pensada para un segundo violín. Concebidas en dos movimientos, en todas ellas el 2º movimiento es un aria con variaciones (BMCN C9 15).

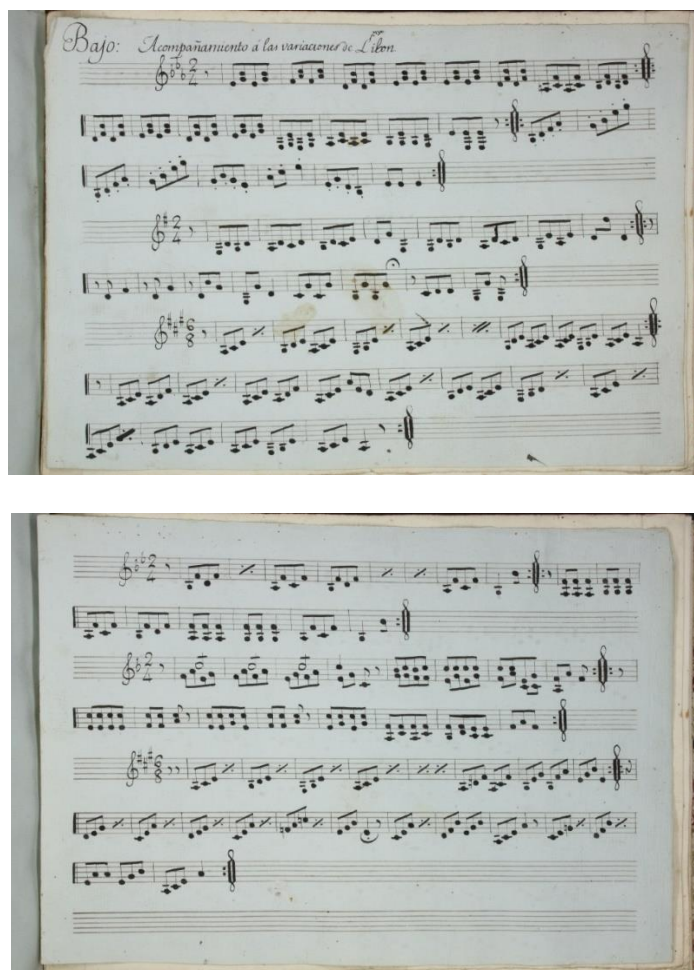


Fig. 38. Bajo a las variaciones de F. Libón (BMCN C1 01)¹⁰⁰⁵

El primer juego de variaciones incluye una segunda línea de bajo de 8 compases que indica: “Acom[añamien]to del arpeggio de la 2ª parte” que parece haber sido añadido con posterioridad (fig. 37) y que se ha transcrito también en la copia (fig. 38). No obstante, tal como parece transcrita en la copia (fig. 38), con los puntos de repetición a ambos lados, parece una tercera sección, cuando realmente tal sección no existe en la melodía.

En los juegos 3º y 6º, ambos en La mayor, se rompe con el esquema simétrico de 8+8 añadiendo cuatro y seis compases respectivamente a la segunda sección¹⁰⁰⁶, en ambos

¹⁰⁰⁵ La fuente se trata de una copia, en hoja suelta, de la parte del bajo de las variaciones de Libón. Los últimos ocho compases del bajo de la primera serie son un acompañamiento añadido, tal como figura en la partitura.

¹⁰⁰⁶ Sobre el estilo de composición desde mediados del siglo XVIII es particularmente interesante el estudio de Schmitt (2014), del que se han extraído las ideas que siguen. Desde mediados del siglo XVIII, para extender las obras rompiendo con la simetría del movimiento suite hacían falta, según Thomas Schmitt, “nuevos conceptos dinamizantes que empujaran la música hacia adelante”, cf. SCHMITT, 2014: 346. Esto tendrá sus consecuencias en el papel del bajo que quedará subordinado a la melodía hasta su desaparición por la “falta de funcionalidad” (*ibid.*: 347). En este sentido, Antonio Eximeno en 1796 (*Del origen y reglas de la música*, Madrid: Imprenta Real, tomo 2, p. 78) hablará de “bajo aparente o artificial”,

casos con la misma función aunque resuelta de forma diferente. Los cuatro compases (2+2) añadidos en el tercer juego al principio de la segunda sección, introducen una sección más brillante con una melodía sobre la dominante entre las dos secciones de ocho compases idénticos. De tal manera que aunque de subdivisión binaria se establece una estructura melódicamente tripartita, que armónicamente se mantiene estable en la tónica, quedando los compases agrupados de la siguiente manera: 8+:||: 4+8. En el sexto juego de variaciones, se introducen los seis compases (3+3) también al principio de la segunda sección, pero en este caso se establece el habitual eje tónica-dominante. La estructura, como en el tercer juego, se presenta: 8+:||: 6+8 pero en este caso, la armonía se presenta I-V:||:V-I. En el estilo de Libón destacan la destreza técnica, las cualidades expresivas y el lirismo propio de la escuela francesa transmitida por su maestro Viotti. Las exigencias técnicas pueden apreciarse en sus variaciones: (1) sobre la 4ª cuerda¹⁰⁰⁷; (2) armónicos¹⁰⁰⁸; (3) saltos melódicos¹⁰⁰⁹; (4) articulaciones rápidas¹⁰¹⁰; (5) acordes paralelos de tres y cuatro notas en el que se incluyen intervalos en sexta, quinta y octava¹⁰¹¹; (6) escalas de figuraciones rápidas¹⁰¹²; (7) dobles cuerdas en diferentes intervalos (sexta, quinta, cuarta, octava) paralelos¹⁰¹³; (8) *bariolages*¹⁰¹⁴. Hace uso de otras técnicas como el *pizzicato* y *sul pontichelo* en las variaciones en SolM o de cromatismos¹⁰¹⁵. Es característico en las variaciones en SolM el calderón en el antepenúltimo compás de gran expresividad, anunciando el final en las cuatro variaciones; este será un recurso que emplee también en el 6º juego de variaciones, en LaM, para enfatizar el final de la sección central. Por último, ilustrativo del lirismo de Libón es el empleo de una versión libre del aria de Papageno *Ein Mädchen oder*

cf. SCHMITT, 2014: 351, n. 10. De tal manera que el equilibrio debe proporcionarlo una correcta organización de las frases musicales. Lo que Riepel (*Anfangsgründe zur musicalischen Stezkunst*, Regensburg-Wien: Emerich Felix Bader, 1752) denomina *ars combinatoria* (citado por SCHMITT, 2014: 347, n. 4). El abandono del bajo continuo hará posible el origen de los juegos filarmónicos del que el fondo conserva dos ejemplares de los que se hablará más adelante.

¹⁰⁰⁷ Series en: MibM, 5ª var.; LaM (juego 3º), 4ª var.; SibM, 3ª var.; FaM, 5ª var.; LaM (juego 6º), 6ª var.

¹⁰⁰⁸ Series en: MibM, 9ª var.; SolM, 3ª var.; FaM, 9ª var.; LaM (juego 6º), 8ª var. Según Eslava, Libón introduciría en España los armónicos (véase nota 953)

¹⁰⁰⁹ Series en: SolM, 2ª var.; LaM (juego 3º), 3º var.; SibM, 6º var.; LaM (juego 6º), 3ª var.

¹⁰¹⁰ Series en: MibM, 6º var.; SolM, 4ª var.; SibM, 1ª var.; FaM, 6ª var.; LaM (juego 6º), 5ª var.

¹⁰¹¹ Serie en MibM, 8ª var.

¹⁰¹² Series en: MibM, 10ª var.; SolM, 4ª var.; LaM (juego 6º), 1ª var.

¹⁰¹³ Serie en FaM, 2ª var.

¹⁰¹⁴ Series en: FaM, 1ª var.; LaM (juego 6º), 2ª var.

¹⁰¹⁵ Series en: MibM, 3ª var.; LaM (juego 3º), 5º var.; SibM, 5ª var.

Weibchen, para el tema de las variaciones en Fa mayor, cuya variación 5ª sobre la 4ª cuerda lleva la expresión *andante cantabile*.

Finalmente, Vaccari presenta un tema en La menor que se alterna con su homónimo mayor en las variaciones pares (2ª, 4ª, 6ª, 8ª y 10ª), para terminar en la tonalidad principal en la variación 11ª. La alternancia mayor/menor, heredera de las formas de danza, consigue romper con la monotonía de una armonía estática que se mantiene a lo largo de las 11 variaciones en el eje tónica-dominante. El bajo (en clave de fa en cuarta)¹⁰¹⁶, aunque sin indicación explícita como sucedía con las variaciones de Libón, muestra una escritura de bajo continuo. En este sentido, es muy ilustrativo el hecho de que el tema, en aire de *andante con expresión*, se presente en forma tripartita (8+8+8 cc.): “solo”/ ”tutti”/ “solo” para cerrar en “tutti” (4 cc.) a modo de *ritornello*. De la indicación de “Tutti” se deducen dos cuestiones: por un lado, la interpretación del bajo a cargo de varios instrumentos, y por otro la adopción de una inusual forma de concierto integrándola a una forma de tema con variaciones. De tal manera que, el *ritornello* que cierra el tema, aparece al final de la 1ª variación (La menor) y cada dos variaciones emparejadas en base a la dualidad mayor-menor, es decir, tras las variaciones 3, 5, 7, 9, 11. Las variaciones de Vaccari son técnicamente exigentes con escalas (a veces de terceras) en figuraciones rápidas alternadas con *bariolages* (var. 1ª, 4ª, 6ª y 11ª); dobles cuerdas (var. 2ª); la interpretación sobre la 4ª cuerda (var. 9ª); en notas altas (indicadas a la 8ª en la var. 8ª) o con trinos. Es particularmente interesante el contraste entre el lirismo de la variación 3ª, el estilo fugado de la variación 5ª y el aire de danza del ritmo apuntillado de la variación 8ª. Un *Recitativo ad libitum* y un *Allegro Spiritoso* cierran el juego de variaciones de los que se conserva otra fuente en el mencionado cuaderno de Luis Veldrof y Plaza¹⁰¹⁷.

Los conjuntos: dúos concertantes de violín y tríos para violines y bajo (o violonchelo)

En relación al repertorio de violín, los dúos (28) constituyen el corpus más destacable¹⁰¹⁸. Los dúos cumplían a la perfección las expectativas del público diletante ya que su formato

¹⁰¹⁶ La línea de bajo aparece tanto en el tema como en cada una de las variaciones. No obstante, en algunas de ellas (1ª, 4ª, 8ª) se encuentra en blanco, posiblemente porque debe repetirse el bajo. Esta cuestión se comenta en la edición crítica de la obra, en el apéndice III.

¹⁰¹⁷ Curiosamente, mientras que en el *Recitativo ad libitum* existe una total correspondencia entre ambas fuentes; el *Allegro Spiritoso* de la fuente Veldrof, no contiene el bajo que se detalla en la fuente Navascués.

¹⁰¹⁸ El dúo es la plantilla más representada en el conjunto total del fondo. No obstante, es el dúo de guitarras el corpus más representado en el total de dúos del fondo, cf. VII.1. *Análisis cuantitativo y descriptivo del repertorio* y VII.3.3. *La guitarra de cámara*.

reducido, su fácil adaptabilidad y sus posibilidades didácticas (en definitiva, su capacidad de entretener) hicieron del género, al igual que la plantilla a solo con bajo, una plantilla ideal entre los aficionados de toda Europa. En cuanto a la producción de dúos de violín en Madrid por autores españoles, según Ana Lombardía, sería de gran importancia en el periodo comprendido entre 1760-ca.1819 (98 obras localizadas hasta la fecha)¹⁰¹⁹. Si bien, un amplio porcentaje del conjunto de dúos mostrados por la autora revelan una producción concentrada entre 1760 y 1786¹⁰²⁰, periodo anterior a las fuentes localizadas en el fondo Navascués. Esto podría explicar, entre otras razones como podría ser el gusto personal, la ausencia de compositores españoles. Las fuentes conservadas en el fondo Navascués proceden, dejando al margen a Joseph Dobal de quien desconocemos su origen, de compositores de origen tanto francés como italiano.

Una tercera función asignada a los dúos, al margen del entretenimiento y la enseñanza sería la del género consolidado de cámara o “dúo concertante”, que por otra parte podía superponerse con las anteriores¹⁰²¹. El estilo concertante, en los que ambos instrumentos dialogan de igual a igual, sugiere, por lo general, un nivel técnico elevado dentro del repertorio concebido para los aficionados¹⁰²². Los dúos presentes en el fondo son todos en estilo “concertante” incluso los que no aparecen como tal, como es el caso de las colecciones de Pleyel (tabla 7, n.º 12), posiblemente de ahí su nombre *Tres Grandes duetos* (articulados en dos movimientos) y, los B.513-518 (tabla 7, n.º 13) que serían publicados por algunos impresores europeos como concertantes¹⁰²³. No obstante, un estudio de las características del conjunto nos ofrece una muestra de la combinación aludida, entre el estilo de cámara, y el entretenimiento representado por la danza y las variaciones. Los dúos se agrupan en tres o seis obras bajo un mismo número de opus y se articulan en todos los casos en dos y tres movimientos en los que es habitual la inserción de un minueto, una polonesa, un rondó o unas variaciones, por lo general en el último

¹⁰¹⁹ En relación a la notoria producción y publicación de dúos de violín en el periodo comprendido entre 1750-ca.1830 en Madrid, cf. LOMBARDÍA, 2014: 86.

¹⁰²⁰ De José Herrando, Manuel Pla, Gaetano Brunetti, Carlo Canobbio, Luigi Boccherini, Antonio Montoro, José Castel, Manuel Canales. Solo 14 dúos de Juan Oliver, José Cañada y Manuel Coco estarían fechados en los años 1797 y 1800-ca.1819 (*Ibidem*: [87-91]).

¹⁰²¹ LOMBARDÍA, 2014: 71-2 (la autora cita a Ulrich Mazurowicz, *Das Streichduett in Wien von 1760 bis zum Tode Joseph Haydns*, Tutzing: Hans Schneider, 1982, pp. 142-159).

¹⁰²² El dúo concertante más exigente, se cultivaría fundamentalmente en Viena, cf. LOMBARDÍA, 2014: 71, nota 5 (Ulrich Mazurowicz, *Das Streichduett in Wien von 1760 bis zum Tode Joseph Haydns*, Tutzing: Hans Schneider, 1982, pp. 67-141).

¹⁰²³ Cf. BENTON, 1977: 245.

movimiento¹⁰²⁴. Esto mismo podemos verlo tanto en las tres sonatas para violín, primer libro de *Six Sonates pour le violon* de Saint-George¹⁰²⁵, única representación del género para violín en el fondo cuyo 2º (y último) movimiento, en los tres casos, es un aria con variaciones; como en los tríos de violines con bajo¹⁰²⁶ y el *Tema de polaca para dos violines con [6] variaciones* del desconocido Joseph Dobal¹⁰²⁷.

En el corpus de tríos se distinguen tres estilos diferentes que se corresponden con cada una de las obras conservadas y que podrían ajustarse a las funciones descritas para los dúos. En primer lugar, los seis minuets en trío, son piezas sencillas en dos partes de ocho compases que se repiten, claramente destinadas a la diversión y quizá al aprendizaje, en las que los dos violines, por lo general, doblan la melodía (al unísono, a distancia de tercera, sexta...), mientras que el bajo cumple estrictamente la función de sostén armónico. El *Trío 6 a dos violines e basso*, de Pleyel [B. 409], alterna pasajes doblados melódicamente con texturas de melodía acompañada, por último, en los *Six trios pour deux violons et violoncelle* [B.410-415], se puede apreciar un intento de independencia entre las voces. En ambas obras de Pleyel el bajo mantiene su función armónica pero en la segunda, dirigida expresamente al violonchelo, encontramos ciertos rasgos melódicos que en las otras obras no se aprecian¹⁰²⁸.

Juego Filo Armónico para componer minues para violines o flautas y bajo por el Sr. Hayden

El *Juego Filarmónico* es el ejemplo perfecto de obra para aficionados que tendría su origen a mediados del siglo XVIII¹⁰²⁹, cuyo sistema aleatorio a través de los dados ofrecía una forma fácil de elaborar un repertorio variado de música. El fondo Navascués conserva dos juegos, ambos manuscritos: uno para componer minuets para trío de violines o

¹⁰²⁴ Cf. BMCN C1 03; BMCN C7 05; BMCN C5 01 Y 02.

¹⁰²⁵ La sonata para violín y acompañamiento fue muy cultivada en Madrid entre 1750 y 1770. Se ha podido documentar la composición de más de noventa obras de autores activos tanto en Madrid como en Toledo, de las que han sido localizadas aproximadamente la mitad, cf. LOMBARDÍA, 2013.

¹⁰²⁶ Cf. BMCN C9 15; BMCN C8 06 y 08.

¹⁰²⁷ Cf. BMCN C1 01 (3) y en apéndice III, partitura [10].

¹⁰²⁸ Una síntesis del paso de la sonata en trío al trío de cuerda puede consultarse en MARÍN, 2014: 304-7.

¹⁰²⁹ En 1757 se publicó en Berlín una obra de Johann Philipp Kirnberger (1721- 1783) titulada *El compositor permanente de minuets y polonesas (Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist)*. (Accesible en https://archive.org/details/bub_gb_EZy7AAAAIAAJ).

flautas con el bajo, atribuido a Haydn; y otro para componer vales para guitarra¹⁰³⁰, anónimo, que se tratará en el epígrafe dedicado al repertorio de guitarra.

En cuanto al primero, la prensa madrileña publicaría varios anuncios tanto en su versión para “fortepiano” como para otros instrumentos¹⁰³¹. No obstante, solo han sido localizados en España, por el momento, tres ejemplares en su versión para “fortepiano”¹⁰³².

Con respecto a la autoría de Haydn, Anthony van Hoboken incluye el *Gioco Filarmonico* entre las obras de atribución dudosa cuya publicación estuvo a cargo del editor Marescalchi en 1790. En 1973, Günter Thomas demostró que el *Gioco Filarmonico* es una obra de juventud del compositor austríaco Maximilian Stadler (1748-1833), publicada en Artaria en 1781. No obstante, y posiblemente de forma consciente, parece que el error se perpetuó por parte de los editores, dada la enorme popularidad que adquirió Haydn entre los aficionados¹⁰³³.

El manuscrito de la Casa Navascués fue adquirido posiblemente en Madrid (fig. 39). Puede verse en la esquina inferior derecha el texto, “revisado”, habitual en el comercio de edición manuscrita para confirmar la ausencia de errores. La marca de agua *Serra* nos permite fechar la fuente en torno al año 1803¹⁰³⁴.

¹⁰³⁰ BMCN C17 15 y BMCN C17 16.

¹⁰³¹ *DM*, 27/7/1792, “En la Librería de Correa, frente a las gradas de S. Felipe, se halla la célebre obra de sonatinas del Sr. Haydn, en cuatro cuadernos, y el juego filarmónico para que los aficionados compongan minués, con sus tríos; le hay para fortepiano y violín [...]”; y 8/3/1808, “En el almacén de música de la calle del Príncipe se halla [...] juego filarmónico para componer minués con sus tríos de piano, violín, flauta y guitarra; escuela o método de tocar la guitarra, por Abreu [...]”, cf. ACKER, 2007: 152 (n.º 666), 457 (n.º 1594).

¹⁰³² Dos en Madrid: uno en la BNE (E-Mn M/14856), fechado en 1790?, perteneciente al conde de Santa Rosa, José Vicente Beltrán y Bravo de Acuña, tercer conde de Santa Rosa en 1785, presbítero domiciliario del obispado de Guadalajara (<http://blog.bne.es/blog/el-manuscrito-de-el-juego-filarmonico/> por Isabel Lozano); y otro en la colección privada de la familia Taltavull. El tercero se encuentra, según Beryl Kenyon, en una colección particular en Cádiz, cf. KENYON DE PASCUAL, 1984 (cf. <http://www.bne.es/webdocs/Catalogos/JuegoFilarmonico.pdf> del Departamento de Música y Audiovisuales Biblioteca Nacional de España).

¹⁰³³ *Ibidem*.

¹⁰³⁴ Cf. Apéndice II, *Corpus de Filigranas*, fil. n.º 46.

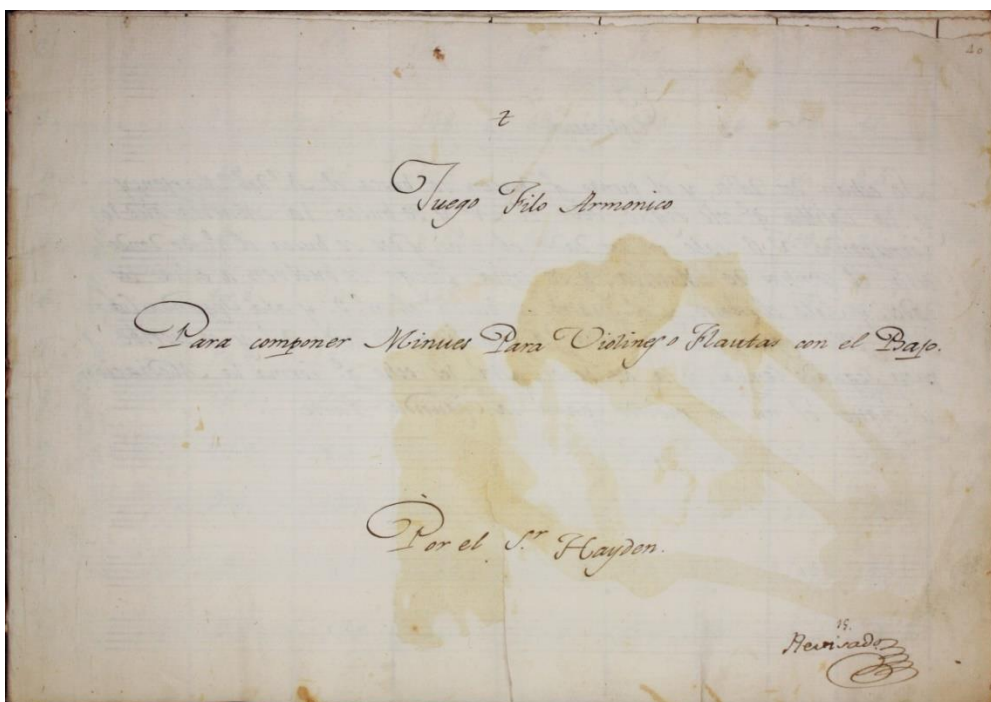


Fig. 39. *Juego Filo Armonico para componer minues para violines o flautas con el bajo por el Sr. Haydn*
(BMCN C17 15)

A pesar de estar concebido para violines o flautas con bajo es evidente que tiene su fundamento en el *Juego Filarmónico* de Stadler¹⁰³⁵ para “fortepiano”, realmente concebido para piano y violín del que la BNE conserva una copia¹⁰³⁶. No obstante, se observan algunas diferencias. La fuente del fondo Navascués no contiene las tablas para componer el trío, sino que solo muestra las de las dos partes que conforman el minueto mostrando la misma numeración de los compases que aparece en la fuente de la BNE. En cuanto a la música asignada a cada uno de los compases, se mantienen en lo esencial las mismas líneas, aunque se observan algunas diferencias como el uso de acordes simultáneos de dos notas que en la fuente de la BNE se emplean en las tres voces (fig. 40), mientras que en la fuente Navascués se prescinde de ellos (fig. 41). En cuanto a la función de cada uno de los instrumentos, en la fuente de la BNE la mano derecha del piano en el pentagrama superior, dobla por lo general la parte del violín (en el pentagrama central) a distancia de tercera superior, mientras que en la fuente Navascués el pentagrama superior es interpretado por uno de los instrumentos melódicos ya fuera violín o flauta.

¹⁰³⁵ En adelante emplearemos el término piano. Cabe destacar que en la fuente conservada en la BNE aparecen los términos “fortepiano” en la portada y “clave” en el pentagrama (fig.7). El uso indiscriminado de uno u otro instrumento habitual en este periodo podría aludir a la perfecta convivencia de ambos instrumentos.

¹⁰³⁶ E-Mn M 14856. Accesible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000058728>.

El violín 2º (en el pentagrama central) alterna las funciones melódica y de bajo. Esto puede apreciarse en los primeros compases:



Fig. 40. Juego Filarmónico para componer minues con sus trios (E-Mn M/14856)



Fig. 41. Juego Filo Armónico para componer minués (BMCN C17 15)

Una escritura no idiomática permitía el uso indistinto de instrumentos. Teniendo en cuenta la función que cumplían estas obras y el público al que iban dirigidas, aficionados intérpretes de violín, flauta, piano y guitarra fundamentalmente, no es extraño encontrar tales características en el repertorio de la época. En la medida en que la oferta era más abierta la posibilidad de venta era mayor. En este sentido, en el manuscrito de la BNE se puede apreciar que junto al texto “violín” que aparece al final del segundo pentagrama, indica un número “2” ¿querría decir esto que el primer pentagrama en el que se detalla “clave” (mano derecha) podría ser interpretado por un violín 1º? posiblemente sí, desde luego la escritura lo permite, de manera que clave y violín 1º interpretarían la misma voz. No obstante, la fuente Navascués presenta una escritura facilitada con respecto a la de la BNE.

VII.3.2. *El repertorio para/con flauta travesera*

La colección consta de más de 126 obras en 47 asientos catalográficos para o con flauta travesera (tabla 8) en diversas plantillas: sola (7 asientos), con bajo (4), en dúo (13)¹⁰³⁷, en trío (5), en cuarteto (15), en concierto (1), además de unos *Principios*¹⁰³⁸. El conjunto se divide en un 50% de fuentes manuscritas e impresas. El repertorio está formado por obras de danza tanto de corte popular (fandango y seguidillas boleras) como cortesano (vals), así como composiciones con un claro referente vocal (tabla 8, n.ºs 8, 16, 19, 31-33), pero fundamentalmente consta de una importante representación de obras de estilo camerístico¹⁰³⁹.

Me centraré, por tratarse de fuentes únicas, en las obras de Luis Misón (1727-1766): tres sonatas (para flauta y bajo) y tres tríos (para flauta, violín y bajo); un trío (para flauta, violín y violonchelo) de Tomás Garcín, autor prácticamente desconocido, todas ellas en fuentes manuscritas; y el concierto n.º 3 para flauta de Charles (Carl) Stamitz (1745-1801); además de seis dúos concertantes para dos flautas, op. 7 de Antoine Hugot (1761-1803)¹⁰⁴⁰, en fuentes impresas. Nos detendremos brevemente en cada una de ellos con especial atención en Luis Misón por tratarse de un compositor cuyo repertorio instrumental camerístico es prácticamente desconocido, a pesar de la gran fama de la que gozó en su tiempo.

¹⁰³⁷ Se conservan también 14 dúos para flauta y guitarra. Con la intención de no duplicar información y dada la importancia del repertorio de guitarra en el fondo, se ha tomado la decisión de incluirlos en el epígrafe cf. VII.3.3. *La guitarra de cámara*. Puede verse la relación de obras en la tabla 11.

¹⁰³⁸ Estos *Principios de flauta* contienen pequeñas piezas fáciles de danza (vals, muñeira, rigodón, contradanza) para una y dos flautas. Se corresponde, por la grafía y el papel empleado como cubierta con unos *Principios de Solfa* firmados por José María Lestosa, deducimos que como profesor, pertenecientes a Nicasio de Navascués (1827-1885), hijo de Tomás de Navascués, por lo que, podríamos situarlos cronológicamente al final de esta primera etapa (véase Parte I. V. *Final de una etapa. Convivencia del ideal liberal con la tradición*).

¹⁰³⁹ Cabe mencionar que la plantilla de flauta, violín, bajo/guitarra se emplea como acompañamiento de dos partituras de repertorio vocal localizado en el fondo: con bajo, *Los canónigos*, madre de Sor para dúo vocal (BMCN C11 05) y con guitarra, "Mandina amabile" de Mozart, perteneciente a la ópera *pasticcio* de Bianchi, *La Villanella rapita* (BMCN C14 29).

¹⁰⁴⁰ Ninguna de estas obras han sido halladas en el catálogo de Vester, cf. VESTER, 1985.

VII. Análisis y descripción de la primera etapa cronológica (ca.1770-ca.1840):
Repertorio, compositores, fuentes

Tabla 8. El repertorio para/con flauta del Fondo Navascués

Nº	Autor personal	Título	imp./ms	Signatura
Solos				
1	Anónimo	<i>Fandango</i>	ms	BMCN C13 10
2	Anónimo	<i>Fandango para flauta sola</i>	ms	BMCN C13 11
3	Anónimo	<i>[Valses para flauta]</i>	ms	BMCN C14 19
4	Anónimo	<i>Walzers</i>	ms	BMCN C4 06
5	Anónimo	<i>Seis valsos para Flauta</i>	ms	BMCN C9 04
6	Nicholson, C., 1795-1837	<i>Selection of Beauties for the Flute, nº 9</i>	imp	BMCN C9 06 A
7	Nicholson, C., 1795-1837	<i>Selection of Beauties for the Flute, nº 7</i>	imp	BMCN C9 06 B
Solos c/ bajo				
8	Hennig, ???	<i>Six themes de l'Opera Das DonauWeibchen variées pour la Flute avec une Basse, Liv. 1. , arr.</i>	imp	BMCN C5 12
9	Misión, Luis de, ca.1720-1766	<i>Sonata de Flauta y Baxo*</i>	ms	BMCN C5 09
10	Misión, Luis de, ca.1720-1766	<i>20.Sonata de Flauta Travesera y Baxo*</i>	ms	BMCN C5 10
11	Misión, Luis de, ca.1720-1766	<i>16. Sonata de Flauta y Basso*</i>	ms	BMCN C5 08
Dúos				
12	Anónimo	<i>[Dúo Flautas] [Fragmento]</i>	ms	BMCN C14 38
13	Anónimo	<i>Valses para dos Flautas (incompleto)</i>	ms	BMCN C5 18
14	Devienne, F., 1759-1803	<i>[3] Duos de Vienne (incompleto)</i>	ms	BMCN C6 02
15	Devienne, F., 1759-1803	<i>Six duo concertants pour flute et alto, Vme Oeuvre de duo</i>	imp	BMCN C7 04/1-2
16	Droüet, L. F. P., 1792-1873	<i>God save the King with Variations for the flute and a Piano forte Accompaniment (incompleto)</i>	imp	BMCN C6 11
17	Hoffmeister, F. A., 1754-1812	<i>Trois duos concertants pour deux Flûtes, Oeuvre 53</i>	imp	BMCN C7 02/1-2
18	Hugot, Antoine, 1761-1803	<i>Six duos concertants pour deux flûtes, Oeuvre 7*</i>	imp	BMCN C7 01/1-2
19	Méhul, É.-N., 1763-1817	<i>Sinfonía a dos flautas de la ópera de "Los dos ciegos", arr.</i>	ms	BMCN C9 05/1-2
20	Pleyel, Ignace, 1757-1831	<i>[Seis] Duos Flauta</i>	imp	BMCN C13 01/1-2
21	Pleyel, Ignace, 1757-1831	<i>Douze petits duos pour deux flûtes. 1 Livraison , arr.</i>	imp	BMCN C7 03/1-2
22	Pleyel, Ignace, 1757-1831	<i>3 Sobresalientes Dúos a dos flautas (incompleto)</i>	ms	BMCN C11 14
23	Pleyel, Ignace, 1757-1831	<i>Tres grandes duetos</i>	ms	BMCN C5 01/1-2
24	Pleyel, Ignace, 1757-1831	<i>Trois Duos pour deux Flutes. 4e. Livre</i>	imp	BMCN C6 12/1-2
25	Taubert, J.F., 1750-1801?	<i>Fifth Variations for a Flute and Piano forte Acompañiment</i>	ms	BMCN C11 06
Tríos				
26	Anónimo	<i>Seguidillas-Boleros con acompañamiento de Flauta, Violines y Baxo</i>	ms	BMCN C11 17/1-4
27	Anónimo	<i>Tríos de Flauta</i>	ms	BMCN C11 22/1-3
28	Garcin, Tomás	<i>Trío de Flauta obligada, Violín y Violoncello obligados*</i>	ms	BMCN C7 07/1-3
29	Mezger, J. G., 1746-1793	<i>Sis trios à dos Flautas Traveseras y Violoncello</i>	ms	BMCN C8 02/1-3
30	Misión, Luis de, ca.1720-1766	<i>III Tríos para Flauta, Violín y Baxo*</i>	ms	BMCN C8 05
Cuartetos				
31	Bellini, Vincenzo, 1801-1835	<i>Opéras Italiens arranges en quatuors pour Flute, Violon, Alto el Basse : Il Pirata (incompleto)</i>	imp	BMCN C3 02 Aa-b
32	Bellini, Vincenzo, 1801-1835	<i>Opéras Italiens arranges en quatuors pour Flute, Violon, Alto el Basse : La Straniera (incompleto)</i>	imp	BMCN C3 02 Ba-b
33	Bellini, Vincenzo, 1801-1835	<i>Opéras Italiens arranges en quatuors pour Flute, Violon, Alto el Basse : Norma (incompleto)</i>	imp	BMCN C3 02 Ca-b
34	Cambini, G. M., 1746-1825	<i>Six quatuors concertants pour Flute, Violons, Alto et Basse, Oeuvre [23] et 4m. livre de Quatuors de flute</i>	imp	BMCN C4 03/1-4
35	Devienne, F., 1759-1803	<i>Six Quatuors concertants pour flute, violons alto et basse, Oeuvre XVI et 2m livre de Quators</i>	imp	BMCN C2 05/1-4
36	Devienne, F., 1759-1803	<i>Tres Quartetos para Flauta, Violín, Viola y Violonchelo</i>	imp	BMCN C3 01/1-4
37	Devienne, F., 1759-1803	<i>Tres quartetos de flauta</i>	ms	BMCN C4 01/1-5
38	Hoffmeister, F. A., 1754-1812	<i>Trois quatuors concertants pour Flute, Violon, Alto et Basse, Oeuvre XVIII</i>	imp	BMCN C4 05/1-4
39	Mozart, W. A., 1756-1791	<i>Un Grande Quarteto de Flauta Op. 81 , arr.</i>	ms	BMCN C2 04/1-4

La colección de música de la Casa de Navascués:
De Luis Misón a los Beatles

40	Pleyel, Ignace, 1757-1831	<i>3 Quartetos, op. 25</i>	ms	BMCN C2 01/1-5
41	Pleyel, Ignace, 1757-1831	<i>Seis Quatuors Conc[erta]nte para flauta, violini, viola y Bajo</i>	ms	BMCN C2 03/1-4
42	Pleyel, Ignace, 1757-1831	<i>Quarteto de Flauta de Pleyel</i>	ms	BMCN C2 08/1-5
43	Pleyel, Ignace, 1757-1831	<i>Trois Quatuors de Ign. Pleyel arrangés pour Flute, Violon, Alto et Basse [2 colecciones]</i>	imp	BMCN C4 02
44	Porta, Bernardo, 1758-1829	<i>Trois quatuors pour Flute, Violon, Alto et Basse concertante, Oeuv. 1ª de Flauta</i>	imp	BMCN C3 04/1-4
45	Schneider, G. A., 1770-1839	<i>Trois quatuors pour Flute, Violon, Alte & Basse, Oeuvre XI.</i>	imp	BMCN C3 05
Concierto				
46	Stamitz, Carl, 1745-1801	<i>Concerto 3 pour une Flutte principale avec accompagnement de Violons, Alto, Basse et Cors*</i>	imp	BMCN C9 07
Didáctica				
47	Anónimo	<i>Principios de flauta</i>	ms	BMCN C17 12

* Fuente única. Las obras anónimas y los arreglos no han sido considerados para la calificación.

Tres sonatas para flauta y bajo y tres tríos para flauta, violín y bajo de Luis Misón (ca. 1720-1766)

El repertorio de flauta de mediados del siglo XVIII en España tuvo su espacio tanto en el entorno religioso como en la música instrumental de cámara con sonatas para flauta de compositores adscritos a la Capilla Real como Cavaza (“primer oboe de la Capilla Real y compañero de atril de Misón”¹⁰⁴¹), Herrando o el propio Misón, o bien aquellos que se establecieron en las cortes europeas como los hermanos Pla, Antonio Rodil, Juan Oliver Astorga y Felipe Lluch, entre otros, de quienes han sido localizadas una mínima pero significativa parte de sus obras¹⁰⁴². Un importante testimonio del gusto por la flauta en España es la presencia de algunas obras para flauta de compositores europeos de la talla de Johann Adolf Hasse (1699-1783) y Alessandro Besozzi (1702-1793) entre otros, en la impresionante biblioteca musical del XII Duque de Alba¹⁰⁴³ a quién Misón dedicaría doce sonatas para flauta, y donde posiblemente el compositor tuvo la oportunidad de familiarizarse con los nuevos estilos procedentes de Europa.

La presencia de Luis Misón o Misson (se emplearían ambas opciones) en el fondo Navascués supone un hecho de gran valor ya que es el único compositor no contemporáneo al resto de autores presentes en la primera etapa cronológica del fondo (véase epígrafe VII.1.1. *Música instrumental..., compositores*) del que además se posee una representación de obras bastante significativa. Esta circunstancia viene a confirmar, a mi juicio, el gran prestigio del que gozó un compositor (e intérprete) cuyas obras no solo viajaron hasta México, dónde ha sido hallada una sonata para flauta travesera en un

¹⁰⁴¹ Cf. DÍEZ CANEDO, 2007: 50 (Agradezco a Álvaro Torrente y a Judith Ortega la información acerca de la existencia del trabajo de Díez-Canedo). Sobre Cavaza y Misón en la Real Capilla, cf. ORTEGA, 2010: 65.

¹⁰⁴² Entre las obras a solo con bajo y en trío han sido localizadas: Manuel Cavaza, *Sonata para flauta para oposiciones (sola y bajo)* de 1777 (ORTEGA, 2010: II, 334); José Herrando, *Tres sonatas para violín y bajo solo y una más para flauta travesera o violín...* (SIEMENS, 1987); Josep Pla, *Sis sonatas per Flauta, Violí i Baix Continu* (DOLCET y MARTÍNEZ, 2000), aparecidas en Londres y París entre 1754 y 1770; Antonio Rodil, *Sei sonate A Solo per Flauto Traversiero e Basso...*, Londres: Welcker, 1775 (British Library); Oliver Astorga, *Six Sonatas for two German Flutes or two violins and a Bass*, [op. 3], Londres, R. Bremner, c. 1769 y Preston and Son, c. 1790 (British Library) y otra sonata para flauta y bajo en la colección de sonatas de violín, op.1 (SIEMENS, 1991); Felipe Lluch, *Sonata for flauto Traverso by Filippo Lluce*, Amsterdam: Broekmans & Van Poppel, [c. 1940], (British Library). Sobre Lluch, cf. MARTÍN, 1985 y DÍEZ-CANEDO, 2007: 51 (n. 57). Más información sobre el repertorio de flauta, cf. DÍEZ-CANEDO, 2007 y sobre la sonata en trío, cf. LEZA, 2014, 304-307 [Miguel Ángel Marín]].

¹⁰⁴³ *Six Sonatas for two German Flutes or two Violins and a Bass. Composed by Signor Giovanni Adolffo Hasse*, London. Printed and sold by I. Walsh. [1739, publicado, de nuevo, alrededor de 1750] y *VI Sonatas in Three Parts for a German Flute, or Violin with a Thorough Bass for the Harpsichord Compos'd by Sig. Alesandro Besozzi Musician in Ordinary to the King of Sardenia* [1747c]. Compondría 20 más entre 1750 y 1764, cf. TRUETT HOLLIS, 2004.

manuscrito de 1759¹⁰⁴⁴, sino que además seguirían escuchándose en los teatros de Madrid más de veinte años después de su muerte¹⁰⁴⁵, algo nada habitual en una época en la que una de las cualidades que entre los aficionados más se demandaba en la música, era la “modernidad”.

Subirá ofrece las primeras referencias a Luis Misón trazando un perfil claro del compositor en el que destaca sus habilidades como ejecutante de flauta y oboe. Habilidades que le valdrían un puesto como instrumentista en la Capilla Real y también como compositor en la Casa de Alba¹⁰⁴⁶, además de asistir desde 1738 a las funciones reales de San Ildefonso, Aranjuez y El Pardo, acompañar en el real cuarto a Farinelli¹⁰⁴⁷ y formar parte de la orquesta del Coliseo del Buen Retiro. Ensalzado por sus contemporáneos: Iriarte, Samaniego y Cadalso entre otros, adquirió una gran reputación como tonadillero, un género teatral existente, que en palabras de Subirá “intensific[ó] [...] por su valía como compositor de amplio espíritu y fértil inspiración”¹⁰⁴⁸. Los últimos datos biográficos de Misón relacionados con sus orígenes, su vinculación familiar con el teatro y los procesos de contratación en el Palacio Real han sido descubiertos por Díez-Canedo¹⁰⁴⁹.

Uno de los temas que ha suscitado más controversia con respecto a la figura de Misón tiene que ver con las doce sonatas para flauta travesera que el compositor le dedicaría al duque de Alba – perdidas en el incendio de la Casa de Alba durante la guerra civil – divididas en dos partes de seis sonatas cada una, dadas a conocer por Subirá¹⁰⁵⁰. La primera parte llevaría el título: *Seis Sonatas / A Flauta Travesera y Viola, Obligadas. / echas [sic] / Para el Ex.mo S.or / El Señor Duque de Alba / por / Dn Luis Mison*, indicando en la página que sigue “Segunda parte de otras seis sonatas” con la numeración

¹⁰⁴⁴ Localizado en la colección antigua de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México con signatura M-T53, cf. DIEZ CANEDO, 2007 y 2014.

¹⁰⁴⁵ DM, 22/3/1789, n.º 86, p. 324: “En el Coliseo de los Caños del Peral, tocarán un concierto de dos flautas compuesto por el célebre profesor D. Luis Misón, D. Manuel y D. Joseph Julián hermanos, y músicos de las Reales Guardias Walonas.” Saldría publicado nuevamente el 26/3/1789, cf. ACKER, 2007: 89, n.º 407.

¹⁰⁴⁶ SUBIRÁ, 1927 y 1928-1930.

¹⁰⁴⁷ Sobre Luis Misón al servicio de la corona, además de una síntesis de los datos biográficos del compositor, cf. ORTEGA, 2010: II, 70.

¹⁰⁴⁸ SUBIRÁ, 1927: 199. Sobre la faceta tonadillera de Misón, cf. SUBIRÁ, 1928-1930.

¹⁰⁴⁹ Cf. Díez-CANEDO, 2007: 58-63.

¹⁰⁵⁰ SUBIRÁ, 1927.

del siete al doce¹⁰⁵¹. Ha habido cierto desconcierto entre el título y la apreciación de Subirá de la posible pérdida de la parte de viola mencionada en dicho título¹⁰⁵². Martín, Siemens y recientemente Díez-Canedo¹⁰⁵³ aseguran que la parte de *viola* mencionada en el título (posiblemente, *viola da gamba*), sería la encargada de hacer el bajo que aparece en la misma partitura¹⁰⁵⁴ aludiendo a la escasa tradición de una plantilla de estas características (flauta, viola y bajo), que llegaría años después. Martín, alude a la imagen aportada por Subirá del último tiempo “Variaciones. Allegro à la francesa” de la sonata VI en el que se indica “Fin de las Sonatas echas para su Ex.a” pero tal como apunta Subirá ¿dónde están las prometidas variaciones? posiblemente a cargo de la viola como él mismo opina. Siemens, por su parte, pone el foco en la rareza de una “viola de brazo” en la España de entonces, sin embargo, en el inventario y tasación de los instrumentos y los papeles de música del duque de Alba de 1777 consta que el noble, intérprete tanto de violín como de viola¹⁰⁵⁵, poseía nada menos que tres violas (Guadagnini, Asensio y Piatellini)¹⁰⁵⁶.

Bajo mi punto de vista, no debe pasarse por alto el destinatario de tales sonatas, reconocido intérprete de viola (bien instruido por Herrando¹⁰⁵⁷) y mecenas de Misón quien le dedicaría estas sonatas, presumiblemente concebidas para su lucimiento. Como consecuencia, no cabría la asociación del término viola con el de *viola da gamba*. Subirá además aporta razones de peso para su apreciación, como la ausencia de las variaciones de las sonatas V, VI, X y XI posiblemente destinadas a la viola. Otra cuestión importante,

¹⁰⁵¹ SUBIRÁ, 1927: 199-204, se incluye una fotografía de la portada y el final de la sonata VI (“Variaciones. Allegro a la Francesa”) (Láminas XXXIII-XXXIV).

¹⁰⁵² Cf. Fernando J. Cabañas Alamán, “Misón, Luis”, *DMEH*, 1999-2002: 7, 617-618.

¹⁰⁵³ Cf. MARTÍN, 1985: [3]; SIEMENS, 1992: [1]; y Díez-CANEDO, 2007: 64.

¹⁰⁵⁴ Como consecuencia de los profundos cambios tanto en la composición como en la organología que se experimentan en este periodo, sigue generando cierta confusión la identificación del instrumento o instrumentos con el que debiera interpretarse la parte de bajo. A mediados del siglo XVIII, el uso del clave para tal función comenzaba a desaparecer en favor de otros instrumentos. Esto se refleja en la terminología tan dispar empleada en los títulos de las obras. Desde el genérico “bajo” hasta el empleado por Misón “viola” (si finalmente se demuestra que el término alude a la viola de gamba para interpretar la parte de bajo de las sonatas dedicadas al duque de Alba) u otros como “violón” o “violonchelo” (por lo general en las obras más tardías, finales del XVIII y principios del XIX). En este cambio, a mi juicio, tendría mucho que ver la aparición de la figura del aficionado. El empleo del genérico bajo, daría al diletante la libertad de hacer uso del instrumento que poseía para la interpretación de tal función, en muchos casos, posiblemente una guitarra, cf. epígrafe VII.3.3. *La guitarra de cámara*.

¹⁰⁵⁵ Esto queda documentado, tal como apunta Truett Hollis, en el *Libro de diferentes lecciones para la viola. Para el Excmo. Sr. Duque de Alba* [después de 1775] de José Herrando que el propio Subirá cita en su estudio (SUBIRÁ, 1927: 350-51), cf. TRUETT HOLLIS, 2004: 153.

¹⁰⁵⁶ TRUETT HOLLIS, 2004: 163, 164 y 171.

¹⁰⁵⁷ SUBIRÁ: 1927.

es el empleo del término *obligadas*, para calificar ambas partes (flauta y viola), lo que implica cierto equilibrio en el peso musical que de apreciarse en la parte de bajo ¿no lo habría mencionado Subirá en su descripción del conjunto?.

A mi juicio, es muy posible que Subirá no errara en su apreciación, de hecho, si tal como apunta el autor, estas sonatas fueron presumiblemente interpretadas por el propio Misón a la flauta y el duque de Alba a la viola¹⁰⁵⁸, no hubiera sido de “buen gusto” destinar la parte de bajo al mecenaz en la que sus habilidades interpretativas quedarían ensombrecidas por el propio Misón. ¿Qué mayor deleite para el noble que medirse con uno de los flautistas más reputados de la época gracias a la generosidad del propio flautista/compositor? Desafortunadamente el conjunto se encuentra irremediablemente perdido y no podemos confirmar esta cuestión. El motivo de plantear esta duda razonable saliéndome del objeto de mi tesis es que no parece un tema menor. La plantilla habitual en tales agrupaciones sería de dos instrumentos iguales con el bajo, ya fueran violines, flautas, oboes... Para el caso del violín, encontramos en las series II y IV de los tríos de Brunetti, denominados “divertimento”, los primeros ejemplos de la formación violín, viola y violonchelo, escritas en 1773 y 1775 que, según Bertrán, suponen “una contribución fundamental a la génesis misma del trío con viola como género”¹⁰⁵⁹. En el caso de la flauta, la situación es similar, aunque en ocasiones la segunda flauta podía intercambiarse con el violín¹⁰⁶⁰. Por lo tanto, de ser cierta la observación de Subirá estaríamos ante uno de los primeros ejemplos de tal agrupación, circunstancia que concuerda a la perfección con el carácter innovador de Luis Misón.

Las fuentes

En base a las características estéticas, la grafía empleada y la marca de agua podemos distinguir tres tipos de fuentes en el conjunto de obras de Misón. Por un lado, las sonatas de flauta y bajo; y los tríos de flauta, violín y bajo (fig. 42) que se realizaron sobre un papel de las mismas características (tabla 4, n.ºs 44 y 46)¹⁰⁶¹ y por la misma mano;

¹⁰⁵⁸ SUBIRÁ, 1927: 200-204.

¹⁰⁵⁹ Anterior a estos tríos de Brunetti estarían el trío de Haydn (Hob. V:8) de 1765 y los op. 14 de Boccherini de 1772, cf. BERTRÁN, 2014: 398.

¹⁰⁶⁰ Cf. VESTER, 1985.

¹⁰⁶¹ Véase en el epígrafe VII.2.1 *Estudio de las marcas de agua...*, el apartado, *Papeles procedentes de Francia* en el que se muestran las similitudes con las fuentes que contienen repertorio vocal y *Seis tríos para dos flautas traveseras y violonchelo* de J. G. Mezger (1746-1793).



Fig. 42. Sonata de flauta y bajo y III Tríos de flauta, violín y bajo, Luis Misón (BMCN C5 09 y BMCN C8 05)

y por otro, cada una de las sonatas de flauta y bajo que contienen una numeración en el encabezado 16 y 20 respectivamente (fig. 43) que parecen estar escritas por distintas manos y además fueron realizadas en papeles de diferente procedencia. La que lleva el número 16 no contiene marca de agua¹⁰⁶² y la otra, con el número 20, se encuentra sobre papel R. Romaní (tabla 5, n.º 31)¹⁰⁶³.

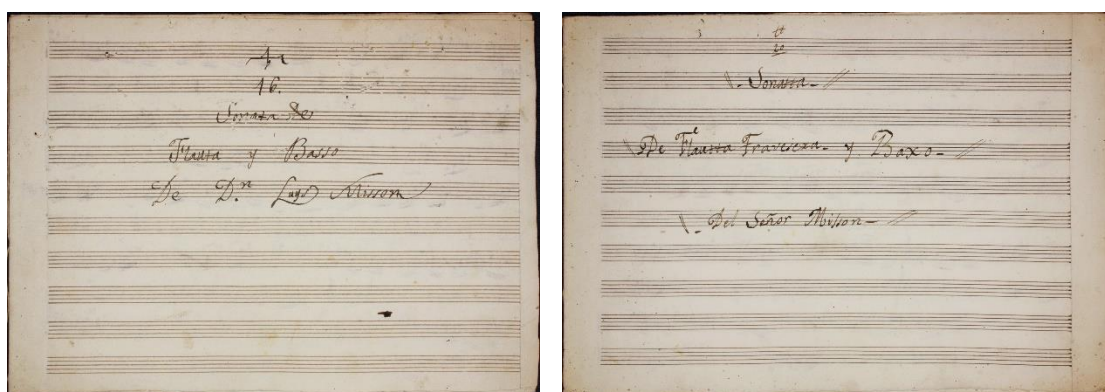


Fig. 43. Sonatas de flauta y bajo, Luis Misón (BMCN C5 08 y BMCN C5 10)

Estas fuentes plantean algunas cuestiones importantes. Recordemos que Misón fallecería en 1766. Podemos asegurar sin miedo a equivocarnos, que estas fuentes son sin duda alguna *post mortem*. En base a las marcas de agua (unas, de origen francés y otra, R. Romaní) y a las similitudes con otras fuentes conservadas en el fondo, podríamos

¹⁰⁶² El papel empleado era habitualmente de marca mayor, y lo habitual sería situar la marca en el centro de manera que ambos bifolios quedaran marcados al cortarlos para su uso. No obstante, hay marcas que se situaban en uno de los folios de manera que en el corte de bifolios, uno quedaría con marca y el otro no. Por ello no es raro que en ocasiones los papeles carezcan de marca a pesar de que en este periodo era habitual que la llevaran.

¹⁰⁶³ Véase epígrafe VII.2.1 Estudio de las marcas de agua..., R. Romaní.

fecharlas entre 1801 y 1817¹⁰⁶⁴. Nos encontramos por lo tanto ante un caso singular en esta primera etapa cronológica del fondo; un repertorio cuya fecha de composición podemos situarla como mínimo treinta y cinco años antes de su adquisición. Misón, al igual que otros compositores que pertenecieron tanto a la Real Capilla como a la Real Cámara, trascendió los límites de palacio para realizar actividades profesionales tanto en el entorno de los teatros como al servicio de otras casas nobles¹⁰⁶⁵. Como se dijo, la música de Misón seguiría escuchándose en los teatros de Madrid a finales del siglo XVIII¹⁰⁶⁶. No obstante, es importante precisar que no se ha encontrado ningún tipo de alusión a la venta de partituras de Luis Misón ni en la *Gaceta de Madrid* ni en el *Diario de Madrid* (lo que no quiere decir que no existiera, quizá por encargo). Por otro lado, las fuentes no muestran ninguno de los rasgos distintivos de edición manuscrita que pudieran demostrar que fueron adquiridos en el comercio madrileño, lo que no implica que debamos desechar la idea de que puedan tratarse de ediciones manuscritas (véase epígrafe VII.2. *Estudio de las fuentes*). Estas circunstancias generan varias preguntas que por ahora no podemos contestar: ¿cuál podría ser su origen treinta y cinco años después de la muerte del autor? ¿Dónde se encontraban las fuentes a partir de las cuales se realizaron estas copias? ¿Quizá entre las obras propiedad de los teatros en los que desarrollaría gran parte de su actividad como compositor? Es posible que entre los fondos conservados en el Archivo Histórico Municipal de Madrid algún día aparezcan estas u otras obras de cámara del autor entre las tonadillas que el compositor compuso para los teatros de Madrid. Sea como fuere, estas obras llegaron a la Casa de Navascués convirtiéndose en la actualidad en uno de los pocos testimonios conservados de la música instrumental de cámara compuesta por Luis Misón¹⁰⁶⁷.

¹⁰⁶⁴ Se conservan dos fuentes con repertorio operístico (*Griselda*, dúo “Vederlo sol bramo” de F. Paer y *L’Olimpiade*, dúo “Ne’giorni tuoi felice” de G. Paisiello) que presentan la misma grafía que las de Misón (fig. 1). Basándonos en las fechas de representación de dichas obras en España hemos podido establecer unas fechas aproximadas de las fuentes, cf. epígrafe VII.3.4 *El repertorio vocal....*

¹⁰⁶⁵ Sobre este particular puede consultarse ORTEGA, 2010: 225-230.

¹⁰⁶⁶ SUBIRÁ, 1927.

¹⁰⁶⁷ Se conserva también una sonata para oboe y bajo atribuida a Luis Misón en un cuaderno de sonatas de Ledesma compilado hacia 1760 y localizado en la biblioteca del Conde de Fernán Núñez, cf. SIEMENS, 1992.

Las obras¹⁰⁶⁸

A finales del siglo XVII se produjeron en Italia importantes transformaciones en la música instrumental de cámara que “cristalizarían”¹⁰⁶⁹ en la sonata a solo con continuo y la sonata en trío en el repertorio de violín. Estas prácticas serían heredadas por otros instrumentos, principalmente, la flauta, el oboe, el violonchelo y la guitarra¹⁰⁷⁰, de la mano de importantes compositores activos a mediados del siglo XVIII entre los que se encuentra Luis Misón. En el caso de la flauta y el violín, la deliberada ausencia de una escritura idiomática permitió que un gran número de obras ofrecieran (en el título) la alternativa de ser interpretadas por uno u otro instrumento, posiblemente con la intención de procurarse, desde el punto de vista comercial, mayores beneficios. No obstante, debió ser una práctica más habitual en Europa¹⁰⁷¹ que en España, al menos a mediados del siglo XVIII. En este sentido, encontramos ejemplos de reconocidos violinistas, como la *Sonata en La mayor para flauta travesera o violín* de José Herrando (ca. 1720-1763) que es calificada por Lothar Siemens como “un espécimen rarísimo de encontrar entre la literatura instrumental hispana del periodo central del siglo XVIII”¹⁰⁷². En fecha posterior (Londres, 1767), existe la *Sonata I para [flauta travesera o] violín y bajo* de Juan Oliver Astorga (1733-1830)¹⁰⁷³. Ambos compositores contemporáneos de Misón. En cuanto al bajo de las sonatas hay una total ausencia de cifrado en las sonatas españolas de violín (y por tanto extensible a otros instrumentos) de la época (Herrando y Manalt), según Siemens: “como si se quisiera siempre un apoyo seco y carente de desarrollos *verticales*, aunque tal vez más retóricos u *horizontales* al adornarlos”¹⁰⁷⁴. En lo relativo a los tríos, la pareja de violines sustentadas por un bajo continuo que formaron la sonata en trío barroca, se irá transformando en el trío de cuerdas que se consolidaría a partir de 1770 con unas características particulares como: la desaparición del continuo, ahora interpretado por el violonchelo con una escritura más melódica; y una textura en la que las tres voces van adquiriendo su independencia¹⁰⁷⁵. Para las flautas en trío, la flauta 2ª

¹⁰⁶⁸ Partituras en apéndice III, n.ºs 1-6.

¹⁰⁶⁹ MARÍN, 2014a: 292.

¹⁰⁷⁰ Cf. epígrafe, VII.3.3. *La guitarra de cámara*, el apartado *Tríos y cuartetos para guitarra...*

¹⁰⁷¹ Véanse notas 1041 y 1042.

¹⁰⁷² SIEMENS, 1987: 7.

¹⁰⁷³ SIEMENS, 1991.

¹⁰⁷⁴ SIEMENS, 1991: 8.

¹⁰⁷⁵ MARÍN, 2014a: 304.

podía ser sustituida por un violín, plantilla empleada por Misón para los tríos localizados en el fondo Navascués¹⁰⁷⁶.

No existen correspondencias entre las obras localizadas en el fondo Navascués y las escasas fuentes halladas hasta la fecha del Luis Misón¹⁰⁷⁷. No obstante, muestran características similares en algunos aspectos como la construcción en tres movimientos, la forma binaria y la inserción del minueto y variaciones siguiendo la práctica habitual de la época (fig. 44), no así la inserción de alguna canción o canto popular que incluiría en la sonata VI de las que fueran de la Casa de Alba. Se pueden destacar algunas coincidencias así como particularidades reseñables en el conjunto localizado en el fondo Navascués.

	Sonata [1] ¹⁰⁷⁸	Sonata (16)	Sonata (20)	Trío I	Trío II	Trío III
Ton.	Re M	Sol M	Mi M	Sol M	Do M	Mi m
Mov. 1	Allegro, 2/2	Allegro moderato, 4/4	Andante, 4/4	Allegro, 2/2	Andante, 2/2	Andante, 4/4
Mov. 2		Adagio (Mi m), 3/4	Adagio (La M), 3/4	Andantino (Sol m), 2/4	Andantino-minueto, 3/4	Minueto, 3/4
Mov. 3		Tempo de minueto, 3/4	Ala francesa con diferencias	Minueto, 3/4		

Fig. 44. Obras de Luis Misón localizadas en el fondo Navascués. Descripción

De las tres sonatas a solo con bajo, solo una de ellas [1] contiene un único movimiento en allegro. Cabe la posibilidad de que la obra esté incompleta, sin embargo, el verso en blanco del papel en el que se escribe el final del movimiento hace dudar de la existencia de otros movimientos. Las otras obras se desarrollan en tres movimientos, como sería habitual en la época.

¹⁰⁷⁶ Pueden encontrarse otros ejemplos en otros autores, ca. 1763: Stefano Galeotti (1723-1790c), violonchelista y compositor italiano, *Six Sonatas or Trios for Two Violins or a German Flute & Violin with a Bass for the Violoncello or Harpsichord... Op:2"*. (Walsh Catalogue, nos. 650, 651), cf. TRUETT HOLLIS, 2004: 162 (n. 90).

¹⁰⁷⁷ Las doce sonatas, descritas por Subirá, que Misón dedicaría al duque de Alba (cf. SUBIRÁ, 1927: 199-204); y otras obras localizadas por María Díez-Canedo: la sonata en La menor (cf. DÍEZ-CANEDO, 2007); y movimientos sueltos en otras colecciones latinoamericanas, descritos por la autora, cf. *Ibidem*: 65.

¹⁰⁷⁸ Llamaremos a la sonata en Re mayor [1], para identificarla más fácilmente.

En los primeros movimientos en allegro de las sonatas [1] (32cc.:||:53cc.) y 16 (29cc.:||:52cc.), la forma binaria AB se ve ampliada en la segunda sección gracias al regreso a la tonalidad principal, hacia la mitad de esta segunda sección (sonata [I], c.60; sonata 16, c.48), con el tema inicial, a modo de reexposición anunciando ya la forma tripartita de la sonata clásica. Este procedimiento sería también empleado por José Herrando (1720-1763) en su única sonata para flauta travesera o violín, en La mayor¹⁰⁷⁹. Sin embargo, en la sonata 20, el primer movimiento en andante se presenta en una forma binaria equilibrada (20cc.:||:26cc.), comenzando la segunda sección (B) con el tema inicial en la dominante característica de la forma binaria barroca¹⁰⁸⁰ y regresando a la tonalidad principal a continuación (c.29), nuevamente con el tema principal.

Con respecto a la presentación del material musical, frente al monotematismo de la sonata 16, expuesto en un *perpetuum mobile* típicamente barroco, las sonatas [1] y 20 apuntan al bitematismo con la introducción de motivos contrastantes en la dominante (sonata [1], cc.13...; sonata 20, cc.7: tercer tiempo...), que en la parte B aparecen mezclados con el tema inicial¹⁰⁸¹ sugiriendo apenas la intención de un desarrollo. Ambas sonatas ([1] y 20) muestran ciertas características del estilo galante como son las pequeñas frases de dos compases con silencios y notas largas al final que contribuyen a alcanzar el equilibrio y la regularidad en el discurso, sobre todo en el tema inicial. En general, destacan la variedad de motivos, los pasajes virtuosísticos de figuraciones rápidas, los abundantes cambios de ritmo (tresillos, puntillos, síncopas, silencios y apoyaturas)¹⁰⁸², la textura ligera y el ritmo armónico lento. En cuanto al bajo, es simple y seco en la sonata [1], habitual en las sonatas a solo como ya anunciaba anteriormente. No obstante, llaman la atención por un lado, la utilización del bajo de tambor, tan característico del estilo galante, en la sonata 16, que contrasta con una melodía libre y expresiva; y el bajo de la sonata 20, por momentos en homofonía, más integrado melódicamente (cc. 1-8). Vemos por tanto un continuo ir y venir entre lo antiguo y lo moderno.

El segundo movimiento en adagio en las sonatas 16 y 20, es expresivo y aporta cierto sentimentalismo cantáble a la obra (más en la sonata 16 que en la 20). Ambas sonatas

¹⁰⁷⁹ SIEMENS, 1987: 47.

¹⁰⁸⁰ ROSEN, 2010: 159.

¹⁰⁸¹ Dado que no se aprecia la presencia clara de un tema B, el tema A lo denominaremos tema inicial o principal.

¹⁰⁸² Estas mismas características pueden apreciarse en la Sonata en La menor estudiada por DÍEZ-CANEDO, 2007: 68.

muestran diferentes características. La sonata 16, instalada en el relativo menor (Mi m), prescinde de la doble barra aunque puede apreciarse de manera implícita la cesura que dividiría el movimiento en dos partes iguales (31cc.||30cc.), empezando la segunda parte con los primeros siete compases con los que empieza el movimiento. No obstante, se incluyen al final del movimiento los signos de repetición. La sonata 20 se desarrolla en la subdominante (La M) y mantiene la habitual forma binaria, presentando en la parte B el tema inicial en la dominante (Mi M).

De particular interés es el tercer movimiento de la sonata 20 que, como en la sonata VI dedicada al duque de Alba, titula *Ala Francessa* (en forma binaria), pero con *diferencias* (2) y no con *variaciones* tal como las denomina en aquellas, con la utilización de un bajo en *ostinato*, que se anuncia al final del tema *Ala francessa* con un *D.C. al bajo*¹⁰⁸³. La utilización del término *diferencias* podría achacarse al empleo de un arcaísmo (recuérdese que la fuente es de principios del siglo XIX) o por el contrario, que la copia haya mantenido la terminología original con lo que podríamos situar la factura de esta sonata quizá en un tiempo anterior a las dedicadas al duque de Alba. La segunda *diferencia* requiere, sin duda alguna, la destreza de un flautista experimentado.

Los tríos (junto con los dúos) se convertirían desde mediados del siglo XVIII en una de las plantillas más queridas por el público aficionado y como consecuencia, muy cultivada por compositores tanto españoles como de origen europeo que seguiría vigente hasta final de siglo¹⁰⁸⁴. Un ejemplo de ello es el importante número de tríos pertenecientes a la biblioteca musical de la Casa de Alba inventariados en 1777¹⁰⁸⁵, con la que Misón tuvo necesariamente contacto. Aunque no hay noticias de que el compositor español saliera de la península ibérica¹⁰⁸⁶, este repertorio cercano al músico, tanto local (F. Montali, J. Herrando, M. Mencía y Corselli), como extranjero (A. Besozzi, C. A. Campioni, G. Fritz y G. B. Sammartini)¹⁰⁸⁷ que se desarrolló en la Casa de Alba y en la Capilla Real¹⁰⁸⁸, debió constituir una indiscutible fuente de inspiración para el compositor.

¹⁰⁸³ SUBIRÁ, 1927: 202. Subirá llamaría la atención sobre el uso del término *variaciones* en la fuente de la Casa de Alba.

¹⁰⁸⁴ MARÍN, 2014a: 305.

¹⁰⁸⁵ 362 tríos se han contabilizado en la biblioteca musical del duque de Alba en el inventario de 1777, cf. TRUETT HOLLIS, 2004: 169. Hecho destacado por Lluís Bertrán, cf. BERTRÁN, 2014.

¹⁰⁸⁶ DÍEZ-CANEDO, 2007: 63.

¹⁰⁸⁷ BERTRÁN, 2014: 388.

¹⁰⁸⁸ ORTEGA, 2010.

Mientras que el trío I está organizado, como era habitual, en tres movimientos, son de particular interés los tríos II y III, por encontrarse estructurados en dos. Esta estructura sería empleada ocasionalmente en España por compositores como Brunetti, en su serie 0 de tríos para cuerda (1767); y Rexach, años más tarde (1775). Según Bertrán, dada la conexión de Brunetti con la Casa de Alba, esta nueva estructura podría estar influenciada por la escuela de Sammartini quien invariablemente, articulaba sus tríos en dos movimientos¹⁰⁸⁹. Tríos que también debió conocer Misón. La presencia de obras de Sammartini en el mismo lugar dónde se encuentran localizadas las obras de Rexach, el archivo del Santuario de Aranzazu, así como los seis tríos excepcionalmente articulados en dos movimientos de los hermanos Pla¹⁰⁹⁰, cuya actividad se desarrollaría por Europa y que debieron conocer la escuela del compositor italiano, contribuyen a confirmar la influencia de Sammartini en esta nueva concepción, lo que supone un importante rasgo de modernidad en la obra de un autor como Misón que fallecería en 1766.

De la misma manera que en las sonatas *a solo*, pueden observarse diferentes formas de exponer el material musical (fig. 45):

	Trío I en Sol M		Trío II en Do M		Trío III en Mi m	
	<i>Allegro</i>		<i>Andante</i>		<i>Andante</i>	
Secc.:	A	B + coda	A	B + coda	A	B + coda
N.º cc.:	28	31 + 7	40	35 + 7	38	45 + 6
Cc.:	1-28 : :	29-60/1 ¹⁰⁹¹ + 60/2-66	1-40 : :	41-76/1 + 76/2-82	1-38 : :	39-84/1 + 84/2-89
Ar./MT: ¹⁰⁹²	I-V (c.9-Ts ¹⁰⁹³)	V (Ti) - I (c.45-Ti)	I-V(c.11-Ts)	V-I (c.46)	i-III (c.9-Ti)	III-i (c.53-Ti)
	<i>Andantino</i> (Sol m)					
Secc.:	A	B + coda				
N.º cc.:	19	20 + 7				
Cc.:	1-19 : :	20-39 + 40-46				
Ar./MT:	i-III (c.6-Ts)	III (Ti) - i (c.33-Ti)				
	<i>Minueto</i> (Sol M)		<i>Minueto-andantino</i> (Do M)		<i>Minuetto</i> (Mi m)	
Secc.:	A	B	A	B	A	B
N.º cc.:	22	46	19	36	12	32
Cc.:	1-22 : :	23-68	1-19 : :	20-55	1-12 : :	13-44
Ar./MT:	I-V (c.8-f ₂)	V(f ₁) - si m(c.31-f ₃) - I (c.47-f ₁ +f ₂) ¹⁰⁹⁴	I-V (c.12-f ₂)	V(f ₃)-I(c.35-f ₁ +f ₂)	i-III	III (f ₂)-i (c.28-f ₁)

Fig. 45. Plan organizativo Tríos para flauta travesera, violín y violonchelo de Luis Misón

¹⁰⁸⁹ BERTRÁN, 2014: 390.

¹⁰⁹⁰ SIEMENS, 1990: 8. Siemens sugiere que esta estructura también podría tener relación con la obra teclística de Albero y Scarlatti.

¹⁰⁹¹ Primer tiempo de compás.

¹⁰⁹² Ar.: armonía/ MT: Material temático.

¹⁰⁹³ Ts: Tema secundario / Ti: Tema inicial.

¹⁰⁹⁴ f: frase. Término más apropiado para el minueto.

El trío I presenta el segundo movimiento en el homónimo menor, mientras que en los tríos II y III, concebidos en dos movimientos, se mantiene la misma tonalidad¹⁰⁹⁵.

En cuanto al material temático, cada uno de los tríos presenta distintas particularidades. Los tríos I (tanto en el allegro como en el andantino) y II (andante) apuntan al bitematismo, como veíamos en las sonatas, con la aparición de un segundo material en la dominante, pero derivado del primero, mientras que el trío III, monotemático, vuelve a emplear el tema inicial para establecer el III grado en la primera sección.

Los tríos I (tanto en el allegro como en el andantino) y III emplean el material inicial al comienzo de la segunda sección en la nueva tonalidad, práctica habitual del barroco, volviendo a aparecer (el tema inicial) avanzada la segunda sección en la tonalidad principal a modo de reexposición. Sin embargo, el primer movimiento en andante del trío II emplea una forma libre en la que no vuelve a hacer uso del tema inicial en la forma presentada al comienzo, no así el motivo principal (dos corcheas, blanca) que aparece en formas variadas (corchea con puntillo, semicorchea, blanca) como una idea que subyace a todo el material temático y con el que cierra el movimiento (véanse cc.23; 26; 37-39; 41-45; 80-81). El material temático tanto el inicial como el que podríamos llamar secundario aparece por lo general en pequeñas frases de dos compases, a veces de tres, que se repiten y que vuelven a parecer en la segunda sección pero con la sensación, sin llegar a la retrogradación, de una vuelta al inicio.

Cabría resaltar en el minueto del trío I la introducción en la primera sección de la segunda frase en la dominante, y el comienzo de la segunda sección con la frase inicial, aún en la dominante, a la que le sigue una tercera frase en el relativo menor, consiguiendo el habitual contraste mayor-menor que encontraremos con la presencia del trío del minueto. Le sigue la reexposición en la tonalidad principal de todo el material temático (frases 1 y 2). Podemos ver en esta organización la integración de una forma en tres partes (minueto-trío-minueto) en una forma binaria.

No incidiré en los detalles melódico-rítmicos del estilo de Misón ya apuntados en las sonatas pero sí en la textura ya que se observa una diferente concepción en cada uno de

¹⁰⁹⁵ El empleo de la misma tonalidad en los dos movimientos, por lo general, un primer movimiento en allegro o andante, y un segundo movimiento con forma de minueto, puede verse también en los dúos para guitarra localizados en el fondo, cf. epígrafe VII.3.3 *La guitarra de cámara*, el apartado *Los dúos con guitarra*...

los tríos. El primero se presenta en la manera habitual de la sonata en trío con dos voces principales que comparten el material temático, incluso con el uso de entradas fugadas, contra un violonchelo, a veces con función de bajo y otras, más integrado. Mientras que los tríos II y III adoptan más la textura de solista (flauta) con acompañamiento (violín y violonchelo) más cercano al estilo galante.

A modo de conclusión se puede resaltar la facilidad melódica de Misón, hecho destacado ya por Subirá¹⁰⁹⁶. Este conjunto localizado en el fondo Navascués se encuentra más cercano a la sonata en La menor descrita por Díez-Canedo e igualmente alejado de la descrita por Siemens para oboe y bajo¹⁰⁹⁷. Es evidente que Misón apunta hacia el estilo galante, la modernidad, heredero de las aportaciones de Tartini y Sammartini. No obstante, se aprecia un continuo ir y venir entre lo antiguo y lo moderno, de movimientos monotemáticos propios del barroco a un incipiente bitematismo propio de la sonata preclásica. De temas desarrollados en un *continuum* a otros estructurados en frases cortas y regulares con cadencias claras, a veces con cierto sentimentalismo cercano al *sturm und drang* alemán. En general, presenta características de las obras de transición que se desarrollaría en el último tercio del siglo XVIII. En definitiva, pueden verse claramente en la obra de Misón influencias de origen europeo, en gran medida gracias a los entornos en los que desarrolló su actividad profesional. Posiblemente este camino de Misón hacia el estilo moderno tan demandado por los aficionados hizo posible que su obra perdurara varias décadas después de su muerte.

Un trío para flauta, violín y violonchelo de Tomás Garcín

No es mi intención hacer un análisis profundo de todas las obras de las que el fondo conserva fuentes únicas, sino resaltar aquellas particularidades que contribuyan a conocer más profundamente el fondo Navascués y lo que supone dentro del repertorio de aficionado. Todas estas obras contienen algún elemento destacable que las hace diferentes y que en ocasiones trasciende la propia composición, como es el caso de las obras que siguen.

Además de los tríos de Misón se conservan tríos de dos compositores de los que no se han hallado datos biográficos¹⁰⁹⁸: (1) J. G. Mezger (1746-1793) del que RISM recoge

¹⁰⁹⁶ Cf. SUBIRÁ, 1927: 200.

¹⁰⁹⁷ Cf. DIEZ-CANEDO, 2007: 70.

¹⁰⁹⁸ Cf. epígrafe VII.1.1. *Música instrumental: repertorio y compositores*.

veintitrés fuentes localizadas en Alemania, Polonia, Dinamarca, Suecia, Finlandia, Gran Bretaña y EE.UU.¹⁰⁹⁹ entre las que se encuentra la obra *Seis tríos à dos Flautas traveseras y Violoncello*¹¹⁰⁰ localizada en el fondo Navascués¹¹⁰¹, lo que demuestra la expansión que alcanzó dicho compositor; y (2) Tomás Garcín (o Garzin), con un *Trío de flauta obligada, violín y violoncello obligados*¹¹⁰², del que solo he hallado dos referencias que le sitúan en el entorno de los teatros como “maestro compositor y director del Teatro de Alicante en 1790, habiéndolo sido antes del de Barcelona”¹¹⁰³, y como maestro de música y director de teatro en Puy a finales del XVIII - principios del XIX¹¹⁰⁴. La fuente conservada en el fondo Navascués sería por el momento la única obra hallada de dicho autor.

Resulta de gran interés la presencia de la rúbrica de *Fornells* en la portada (fig. 46), que podría pertenecer a Manuel Fornells y Vila (1775-1828) músico adscrito a la Real Capilla en 1815 como intérprete de fagot que, según Saldoni, “fue una notabilidad en el fagot y en la flauta, pero sobre todo en el primer instrumento no conocía rival, y lo mismo en España que en el extranjero, en donde parece que estuvo”¹¹⁰⁵. Por su parte Mitjana habla de la vinculación de Fornells con Dámaso Cañada, violín de baile en la corte de Carlos IV desde 1798¹¹⁰⁶, en cuya “humilde vivienda se reunía una pequeña orquesta compuesta por virtuosos de primera fila entre los cuales estaban, además de los dos hermanos

¹⁰⁹⁹ Entre las fuentes de RISM aparece tanto repertorio religioso como camerístico (solos, dúos, tríos, cuartetos), tres conciertos y una sinfonía.

¹¹⁰⁰ BMCN C8 02.

¹¹⁰¹ Las fuentes correspondiente a los tríos del fondo se encuentran editados en Berlín, por Hummel y se encuentran tanto en *Conservatoire royal de Bruxelles, Bibliothèque - Koninklijk Conservatorium Brussel, Bibliotheek* como en *The Library of Congress, Music Division* (RISM).

¹¹⁰² BMCN C7 07.

¹¹⁰³ Cf. SALDONI, 1986: IV, 119.

¹¹⁰⁴ Cf. GARDETON, 1822: 583. Gardeton no hace referencia al nombre, pero dada la coincidencia en la profesión y el periodo de actividad entendemos que se trata de la misma persona. La fuente sobre un papel de origen francés de principios del XIX (véase volumen II, apéndice II: *Corpus de filigranas*, “Filigrana 9”), contribuye a confirmar esta afirmación y sugiere la posibilidad de que Puy fuera posterior a su estancia en España.

¹¹⁰⁵ “[...] fué el asombro de cuantos le oyeron, por su gran tono, ejecución rápida y limpia, gusto, expresión, energía y sentimiento; que como concertista de flauta era también muy sobresaliente, pero que no llamaba tanto la atención ni arrebatava como en el fagot, causando no poca admiración que en una misma función tocara un concierto, primero de flauta y luego de fagot, casi con igual ruidoso éxito. Juró plaza de fagot de la Real Capilla el día 12 de Marzo de 1815”, cf. SALDONI, 1986: II, 530-531. Mitjana se refiere al músico como un virtuoso del fagot, vinculado durante muchos años al servicio de la corte, cf. MITJANA, 1993: 444.

¹¹⁰⁶ Cf. ORTEGA, 2010: 160.

Rosquellas (Andrés y Francisco), el fagot Fornells, el flautista Jardín y el trompa italiano Sineo"¹¹⁰⁷.

Evidentemente en algún momento Fornells y Garcín debieron conocerse. No obstante, queda sin resolver la pregunta de cómo esta obra de un compositor cuya actividad se desarrolló, aparentemente, tan alejada del entorno de la Casa de Navascués llegó a parar al fondo de la familia ¿sería Fornells copista de algún comercio madrileño? ¿Es posible que algún miembro de la familia Navascués o Ligués (quienes fueron intérpretes de flauta), dada su vinculación con la música, tuvieran algún tipo de relación con Fornells? Quizá en investigaciones futuras podamos encontrar, al menos, la relación existente entre Fornells y este compositor tan desconocido.

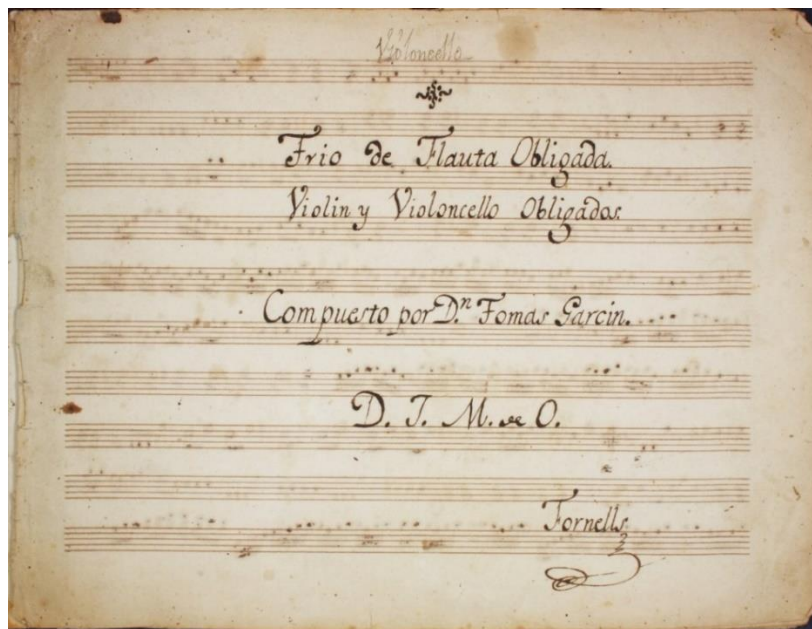


Fig. 46. *Trío de Flauta Obligada, Violín y Violoncello obligados, Tomás Garcín (BMCN C7 07)*

La obra, en Re mayor, está concebida en tres movimientos: *Allegro moderato* - en forma binaria - *Minuet con variaciones* y *Rondo allegreto*. En el allegro, tras la exposición del tema inicial en los diez primeros compases a cargo de la flauta, mientras que el violín y el violonchelo acompañan con un bajo Alberti y armónico respectivamente, se suceden, ya en la dominante, pasajes a solo de los tres instrumentos: primero la flauta, luego el violín y finalmente el violonchelo, en figuraciones rápidas de tipo virtuosístico mientras que los otros instrumentos en *piano* adoptan la función de acompañamiento y bajo

¹¹⁰⁷ Cf. MITJANA, 1993: 297.

armónico (fig. 47). Este procedimiento se repite en la segunda sección armónicamente a la inversa, es decir, con el tema inicial en la dominante y los pasajes a solo en la tonalidad principal.

Flauta (cc. 11-19)



Violín (cc. 20-32)



Violonchelo (cc. 36-46)

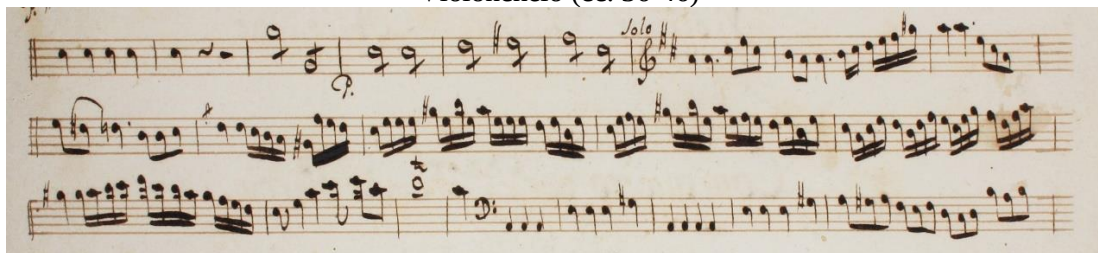


Fig. 47. Pasajes a solo del Allegro del Trío de Flauta obligada, violín y violonchelo, Tomás Garcín

En el *minueto*, la flauta destaca su carácter distintivo sobre el violín y el violonchelo, mientras que tal como se anunciara en el primer movimiento, cada instrumento adquiere en cada una de las variaciones mayor protagonismo: en la primera, la flauta, en la segunda, el violín y en la tercera, el violonchelo, para volver a conceder el protagonismo a la flauta en la cuarta variación. Esta concepción del trío en el que cada intérprete tenía la oportunidad de lucirse formará parte del repertorio más querido por el público aficionado.

Concierto n.º 3 en Re mayor para flauta, cuerdas y trompas de Charles (Carl) Stamitz

Como ya se anunciaba en el estudio de las fuentes impresas, se conserva en el fondo Navascués el *Concierto n.º 3 en Re mayor* para flauta, con cuerdas y trompas de Carl Stamitz (1745-1801), en edición de De la Chevardière (fig. 48).

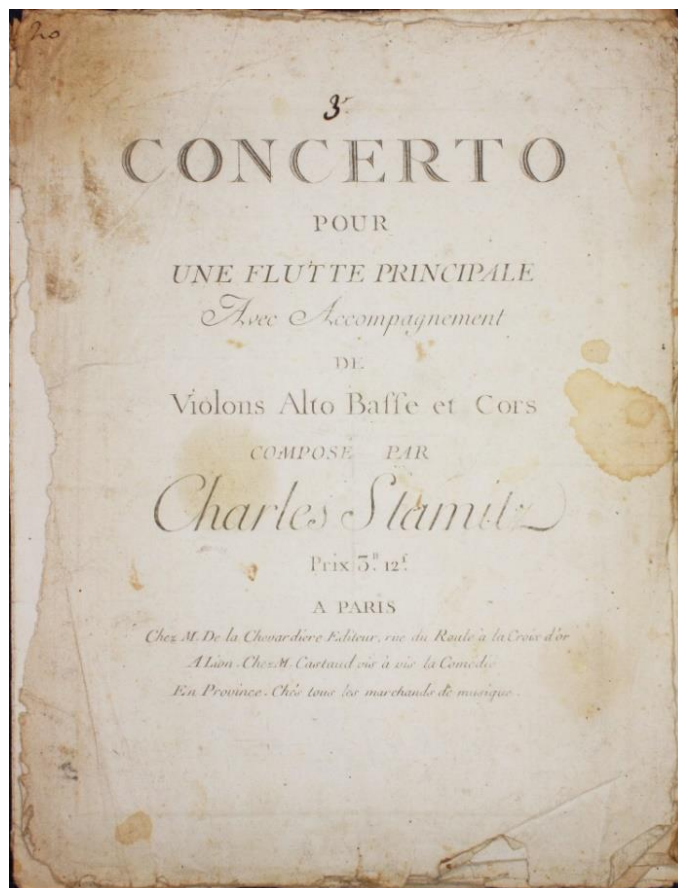


Fig. 48. *Concerto pour une flutte principale avec accompagnement de violons, alto, base et Cors*, Charles Stamitz (BMCN C9 07)

A pesar del elevado número de obras localizadas del autor, algunas de ellas se encuentran aún hoy perdidas¹¹⁰⁸. Tal es el caso de los conciertos para flauta de los que, según el catálogo temático del compositor (1962)¹¹⁰⁹ habría compuesto quince. Vester (1985) cita en el repertorio para flauta del compositor un total de 18 - más dos atribuciones erróneas

¹¹⁰⁸ El catálogo completo de sus obras fue publicado en 1810, pero desde 1812 está desaparecido, cf. Fritz Kaiser/Eugene K., Wolf, "Stamitz [Stamic]" (2), en *TNGD*, 2001.

¹¹⁰⁹ F.C. Kaiser: *Carl Stamitz (1745–1801): biographische Beiträge, das symphonische Werk, thematischer Katalog der Orchesterwerke*, Tesis doctoral, Marburg: Universidad de Marburg, 1962. Lamentablemente no ha sido posible su consulta, pero he podido extraer la información de BROOK, 1997: 430 (1236-7).

según MGG - con diferentes plantillas: orquesta; cuerdas (2 violines, viola y bajo y 2 violines, 2 violas y bajo); cuerdas, 2 oboes y 2 trompas *ad libitum*; cuerdas, 2 oboes, 2 trompas; cuerdas, 2 trompa y bajo (órgano) además de la presente¹¹¹⁰. Por último, *TNGD* (2001) recoge en el listado de obras del autor un total de 8 conciertos para flauta de los que solo se conservan cuatro¹¹¹¹. En ninguna de las referencias citadas se hace alusión al concierto localizado en el fondo Navascués¹¹¹². No obstante, entre las fuentes que han llegado a nuestros días se conserva un ejemplar del Concierto II en Mi mayor perteneciente a la misma serie y edición (La Chevardiere), localizado en la Biblioteca del Conservatorio “Benedetto Marcello” de Venecia¹¹¹³. Aunque ambas obras se encuentran sin fechar, sabemos que en 1771 Stamitz se instalaría en París como compositor y director del duque Luis de Noailles¹¹¹⁴ dónde tuvo contacto con otros músicos como Gossec, Leduc, Sieber and Beer. En el tiempo en el que permaneció en París publicó algunas nuevas composiciones, además de participar junto con su hermano Anton en los *Concert Spirituel* en varias ocasiones a lo largo de los años 70 (1771-1773; 1775), haciéndose eco de estas interpretaciones el *Mercure de France*. No existe la certeza de cuándo abandonó París, no obstante hay noticias de que en 1777 (hasta 1780) sería un intérprete activo en Londres donde publicó también parte de su obra¹¹¹⁵. En base al domicilio detallado en el pie de imprenta, podemos apuntar que la edición de La Chevardiere debió realizarse hacia 1775, periodo en el que Stamitz aún se encontraba en París, por lo que cabría la posibilidad de que se tratara de una primera edición.

¹¹¹⁰ Cf. VESTER, 1985: 465-6. Publicado, veintitrés años después del trabajo de Kaiser. Es muy posible que la diferencia existente en el número de obras entre ambos autores resida en la localización de nuevas fuentes.

¹¹¹¹ 1, Re mayor (1775–7) ed. *Erbe Deustcher Musik* (EDB, vol. 5, 1964] (la plantilla no se corresponde con el localizado en la casa de los Navascués); 1, Mi mayor (según *TNGD*, 1778–9), [La Chevardière]; 1, Sol mayor, op.29, [del que se han hecho varias ediciones (VESTER, 1985: 466)] (Fritz Kaiser/Eugene K., Wolf, “Stamitz [Stamic]” (2), *TNGD*, 2001). Según *TNGD* se conserva otro concierto en el Benediktinerstift, Musikarchiv, Lambach (Austria, A-LA), pero no ha sido posible constatar su existencia (no se encuentra entre las cinco fuentes del compositor perteneciente a dicho archivo recogidas en RISM). A las obras citadas en *TNGD* habría que añadir el concierto con órgano, citado en VESTER, 1985: 465, en edición ms, localizado en Einsiedeln, Kloster (CH-E 19,31 Ms.1847 [RISM ID no.: 400013124]) y el Concierto n.º 3 en Re Mayor para flauta y cuerda editado por Breitkopf & Härtel, cf. VESTER, 1985: 466.

¹¹¹² Además del catálogo de Vester se ha realizado una exhaustiva búsqueda a través de VIAF, RISM, IMSLP y grandes bibliotecas mundiales (LoC, Bnf, BL, DNB....) no habiendo hallado ninguna otra fuente, ni manuscrita ni impresa de la obra.

¹¹¹³ RISM A/I: S 4467. Permanece sin localizar el concierto n.º 1 de la serie.

¹¹¹⁴ En el tiempo que estuvo bajo el protectorado del duque realizó giras como virtuoso por Viena (1772), Frankfurt (1773), Augsburgo (1774) y Estrasburgo, cf. Fritz Kaiser/Eugene K., Wolf, “Stamitz [Stamic]” (2), *TNGD*, 2001.

¹¹¹⁵ *Ibidem*.

La obra de Carl Stamitz, hijo de Johann Stamitz y miembro de la segunda generación de Mannheim, supuso una importante contribución a la literatura tanto sinfónica como de concierto¹¹¹⁶. No entraré en estas cuestiones que exceden el propósito de la tesis, pero sí quisiera destacar la problemática de un apellido como Stamitz que recoge a tres grandes compositores e intérpretes (Johann, Carl y Anton) de gran prestigio internacional que conforman una trinidad a veces difícil de resolver y que ya ha originado algunas confusiones¹¹¹⁷. En cualquier caso, el prestigio adquirido por Carl Stamitz, a lo largo de las giras que realizó por toda Europa, llegaría a España. Prueba de ello es que sus obras fueron interpretadas con asiduidad en los bailes, fiestas y academias musicales que se celebraron en los palacios de los Duques de Osuna y Condes-Duques de Benavente¹¹¹⁸. El 2 de marzo de 1788 (“Domingo IV, de quaresma), el *DM* anunciaría en el programa de concierto de los Caños del Peral: “[...] un concierto de fagot y clarinete de D. Carlos Stamit, por D. Carlos Caillet y D. Esteban Francois. [...]”, lo que implica que la fama de Stamitz trascendió los palacios españoles para llegar al público aficionado a través de los teatros de Madrid.

*Six duos concertants pour deus flûtes, Oeuvre 7 de Antoine Hugot*¹¹¹⁹

Por último, Antoine Hugot [*le jeune*], flautista y compositor del que se tienen escasas noticias que fue reconocido como gran intérprete de flauta desde que en 1780 formara parte de los *Concert Spirituel* de París. Fue profesor del conservatorio de París desde su inauguración en 1795. Murió antes de concluir el que sería el método oficial del conservatorio, siendo completado por su colega Wunderlich en 1804¹¹²⁰. El catálogo de obras del autor se circunscribe al repertorio para flauta e incluye conciertos, solos, variaciones, estudios y ejercicios, dúos, sonatas y tríos. El repertorio de dúos está conformado por varias colecciones, desde XXIV dúos fáciles, primer suplemento del método del Conservatorio de París, hasta cinco series de 6 dúos (op. 1, 2, 4, 7, 9). La serie op. 9 (concertante como la op. 2) ha sido editada por diferentes casas editoriales en varias

¹¹¹⁶ Cf. Jean K. Wolf/Eugene K. Wolf (texto), Fritz Kaiser/Eugene K., Wolf, (lista de obras), “Carl (Philipp) Stamitz”, *TNGD*, 2001.

¹¹¹⁷ Cf. VESTER, 1985: 464. Hasta cinco anuncios entre 1788 y 1807 hemos hallado en el *DM* en el que se hace mención a Stamitz, con diferentes grafías (Estamiz, Stamit) entre el grupo de compositores europeos de quienes se ofrecían sus obras, sin posibilidad de confirmar a cuál de los tres debemos atribuir la mención, cf. ACKER, 2007: n.ºs 335, 684, 702, 1470, 1554.

¹¹¹⁸ Cf. FERNÁNDEZ-CORTÉS, 2005: I, 530. La Condesa-Duquesa tenía en su archivo de música 13 sinfonías del compositor, cf. *Ibidem*: II, 99.

¹¹¹⁹ BMCN C7 01.

¹¹²⁰ Cf. Sherwood Dudley, “Hugot, Antoine [*le jeune*]”, *TNGD*, 2001.

ocasiones, sin embargo el resto de dúos, excepto el op. 2 del que se conserva una fuente en Aarhus Statsbiblioteket, se encuentran perdidos¹¹²¹. El op. 7 localizado en el fondo Navascués podemos considerarlo por el momento fuente única. Se encuentra en una edición *post mortem* por Jouve (París), que pudo ser editada anteriormente (en vida del autor) por Sieber en París¹¹²².

El conjunto de obras para flauta conservado por la Casa de Navascués nos da una idea de la importancia que este repertorio tuvo para la familia. Un repertorio que junto con el de la guitarra y el del violín, en muchas ocasiones compartido, configura una rica vida musical en el entorno doméstico de la familia. El nuevo estilo galante conseguiría unir en una misma colección a compositores aparentemente tan dispares como el mannheimer Stamitz, el italiano Giuliani, el francés Devienne, junto al español Luis Misón cuya obra perviviría en el repertorio de los aficionados (tan preocupados por la “modernidad”) treinta años después de su muerte gracias, a mi juicio, al “nuevo estilo” adoptado por el compositor. Esto, que por sí solo constituye una gran aportación para el conocimiento de las prácticas musicales aficionadas en España, se ve acrecentado por el hecho de tratarse de fuentes únicas cuya localización contribuye tanto al enriquecimiento del repertorio flautístico de la época, que en el caso español es bastante escaso, como a la recuperación de patrimonio musical español de compositores de la talla de Misón.

VII.3.3. La guitarra de cámara¹¹²³

El fondo de música para guitarra conservado por la familia Navascués pertenece casi en su totalidad a la primera etapa cronológica¹¹²⁴. Contiene aproximadamente 200 obras (en 78 asientos: 65 manuscritos y 13 impresos), lo que lo convierte en el mayor corpus

¹¹²¹ Cf. VESTER, 1985: 244-245.

¹¹²² Cf. VESTER, 1985: 245. Catálogo de WHISTLING, 1975 (1ª edición 1828), Posteriormente se haría un arreglo para flauta y bajo, también por Sieber. No han sido localizadas, al menos hasta la fecha, fuentes de ninguna de las dos composiciones.

¹¹²³ No es mi intención hacer un análisis profundo de todas y cada una de las piezas de guitarra contenidas en el fondo dado que excedería el objetivo de la tesis. No obstante, se destacarán aquellas cuestiones que considero esenciales para el conocimiento del repertorio y, lo que es más importante, para su integración en el fondo Navascués.

¹¹²⁴ Se conservan cuatro libros monográficos de guitarra del siglo XX, cf. BMCN C C29 06 (1908); BMNC C C29 07 (1962); BMCN C C31 (1979) y BMCN C C30 (1980).

guitarrístico de aficionado del paso del XVIII al XIX localizado hasta la fecha¹¹²⁵. En torno a un 50% están atribuidas a un autor¹¹²⁶. Este conjunto es el reflejo de una doble realidad: (1) el grandísimo interés que este repertorio suscitó en la familia y (2) la notable presencia de la guitarra en el universo musical de los años de transición entre los siglos XVIII y XIX. Pero el interés no radica solo en su valor como conjunto, y por lo tanto en la oportunidad de observar la transformación del repertorio guitarrístico en este periodo, sino en el hecho de que muchas de las obras que lo componen son fuentes desconocidas o perdidas¹¹²⁷ de compositores-guitarristas que tuvieron una gran actividad en dicho periodo y que además, parte de ellas son testimonio de la fluida circulación de material musical que existió entre Europa y España.

En estos años, la guitarra experimentará importantes cambios en todos sus aspectos¹¹²⁸. Pero si hay algo que caracteriza la guitarra de este periodo es el nacimiento de una nueva concepción del instrumento y su papel dentro del conjunto instrumental. Se irá abandonado el estilo mixto (rasgueado y punteado) propio del barroco, para dar paso a la diferenciación de estilos con una clara preferencia por el punteado con el fin de “elevar la guitarra al nivel de los demás instrumentos”¹¹²⁹. Esta nueva concepción dará lugar al origen de una diversidad de enfoques en los recursos y posibilidades de la guitarra entre los compositores-guitarristas preclásicos¹¹³⁰. La cuestión es ¿cómo se refleja esta diversidad en el fondo Navascués?

¹¹²⁵ Cabría destacar el fondo de guitarra localizado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, parte del archivo de música legado por D. José María Sbarbi a la institución, estudiado por Briso de Montiano, cuyo paralelismo con el fondo de la Casa de Navascués es notorio, *cf.* BRISO DE MONTIANO, 1995.

¹¹²⁶ La mayoría de las composiciones anónimas se encuentran en tres cuadernos, aunque contienen algunas pocas obras con atribución (entre paréntesis el número de composiciones anónimas): BMCN C13 04 (59), BMCN C13 07 (14), BMCN C13 08 (35), *cf.* volumen II, apéndice I: *Catálogo de la biblioteca musical de la Casa de Navascués*.

¹¹²⁷ No emplearé el término inéditas puesto que muchas de estas obras son “ediciones manuscritas” realizadas por copistas profesionales que se vendían en los almacenes de Madrid, *cf.* BOORMAN, 2011 y GOSÁLVEZ, 2014.

¹¹²⁸ Desde un punto de vista organológico, pasará de una encordadura de cinco órdenes a seis órdenes y definitivamente a seis cuerdas simples y desde el punto de vista de la notación, de la escritura por cifra, a la escritura por música.

¹¹²⁹ *Cf.* ALEIXO, 2015: 243. Un estudio profundo de la evolución de los tratados de guitarra desde finales del siglo XVII hasta principio del XVIII, con especial atención a las técnicas de rasgueo y punteado puede consultarse en ALEIXO, 2015.

¹¹³⁰ El año 1799 supondría una eclosión de la literatura didáctica para guitarra con la publicación de los tratados de Ferandiere, Abreu-Prieto, García Rubio y Moretti, que prefigurarán el origen de “escuelas de guitarras diferentes que tendrán una larga vigencia”, *cf.* SUÁREZ-PAJARES, 1995: 330.

Los cambios experimentados (que supondrían, a la larga, cambios definitivos en el repertorio de la guitarra) convivieron durante el periodo objeto de estudio. Esto contribuyó a enriquecer la literatura musical de la guitarra que sería consumida por los aficionados en general, y por los Navascués en particular, con la creación de un repertorio rico en la diversidad de estilos ideal para el ambiente doméstico. Prueba de ello es la convivencia de obras de marcado carácter popular autóctono, como fandangos y seguidillas boleras, con un repertorio de cámara que comenzaba a surgir en la guitarra y cuya importancia ha quedado desdibujada a lo largo de la historia por la notoria escasez de fuentes conservadas. La presencia de importantes métodos y algunos libritos didácticos nos permite ahondar en las particularidades de la enseñanza. Por ello, un primer paso para el análisis de este corpus será el estudio de la obra didáctica, con el fin de observar cómo se integran los diferentes estilos en el proceso de aprendizaje para, en última instancia encontrar posibles vinculaciones entre las obras didácticas y el repertorio conservado.

Métodos y cuadernos de estudio

Seis obras didácticas se conservan en el fondo Navascués entre métodos y pequeños cuadernos entre los que sorprende encontrar, por lo lejano de la época y del resto del repertorio conservado, el método de Gaspar Sanz¹¹³¹, posiblemente el tratado español más relevante dedicado a la guitarra de cinco órdenes del que se hicieron hasta ocho ediciones y, cuyo tercer libro saldría a la luz en 1697. Es difícil confirmar cuándo debió ser adquirido por la familia, ¿quizá en un periodo anterior a 1769, fecha en la que se firmaría el inventario realizado en el fallecimiento de Manuela de Navascués en el que se ha constatado la existencia de guitarras?¹¹³² De ser así, sería la única fuente de guitarra perteneciente a ese periodo conservada en el fondo Navascués. Sin embargo, el hecho de que no se conserve ninguna otra fuente de esas fechas, y de que un siglo después siguiera anunciándose en la prensa madrileña¹¹³³, lleva a pensar que este tratado que promovía tanto la técnica de rasgueado como la de punteado (“[...] si alguno desea adelantarse, y saber puntear bien la Guitarra [...]”¹¹³⁴) fuera adquirido a finales del XVIII junto con gran

¹¹³¹ BMCN C C29 05, *Instrucción de música sobre la guitarra española, y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza: con dos laberintos ingeniosos, variedad de sonos y danzas de rasgueado y punteado, al estilo español, italiano, francés, y inglés: con un breve tratado para acompañar [...] arpa y órgano [...] y exemplos [...] de contrapunto y composición* (SANZ, 1697).

¹¹³² Véase capítulo III.2 *Primeros indicios...*

¹¹³³ Anunciado en el *DM*, 8/3/1791 (ACKER, 2007: n.º. 554)

¹¹³⁴ SANZ, 1697: 7.

parte del repertorio guitarrístico, como parte de la primera fase de enseñanza¹¹³⁵, posiblemente de Tomás de Navascués de quien, como veremos más adelante, se conserva otro librito didáctico. La presencia de un *Paso de guitarra* de Sanz escrito por música en un cuaderno junto con una colección de sonatas y minuets y otras pequeñas composiciones¹¹³⁶, del que se hablará más adelante, contribuyen a apoyar esta tesis.

Posteriores al tratado de Sanz, se conservan ya para la guitarra de seis órdenes, los *Principios para tocar la guitarra* de Moretti¹¹³⁷ en la edición de 1807, y dos obras didácticas que podríamos situarlas cronológicamente cercanas pero que desarrollan diferentes aspectos de los recursos guitarrísticos, como veremos. En este sentido, el tratado de Moretti¹¹³⁸ se caracteriza por defender la guitarra como un instrumento ideal por su capacidad para acompañar tanto el canto, ensalzando su facilidad para ejecutar acordes, como otros instrumentos; por ello pone especial énfasis en el aprendizaje del bajo cifrado. Según Suárez-Pajares el tratado de Moretti será “un digno heredero de los grandes tratados italianos de guitarra barroca”¹¹³⁹ y quizá por ello una transición natural desde los primeros pasos en la instrucción de la guitarra a través del tratado de Sanz hacia la plena autonomía de la guitarra. El reflejo de esta concepción subordinada de la guitarra en el repertorio conservado podemos observarlo tanto en el repertorio vocal, principalmente en los números extraídos del drama escénico¹¹⁴⁰, como en las numerosas composiciones con bajo. La importancia que Moretti le atribuye a la guitarra en su condición de soporte armónico constituye para nuestro estudio, una interesante contribución a tener en cuenta dado el abundante número de obras, no solo de guitarra sino de otros instrumentos, en los que encontramos la presencia de un bajo (*basso* o *baxo*) por lo general sin atribuir a un instrumento concreto. A este respecto, Moretti puntualiza: “[...] los Italianos y los Franceses [...] en lo *instrumental* procuran disponer todo lo que es *canto* en los violines, violas, flautas &c. y la parte del *Baxo* y *lleno de armonía* para la

¹¹³⁵ Aunque desde la segunda mitad del siglo XVIII los tratados de guitarra irán excluyendo el rasgueado se mantendrían vigentes las teorías de los autores anteriores (Amat, Sanz, Murcia), cf. ALEIXO, 2015: 253. Como consecuencia, según Aleixo, los estilos de rasgueado y punteado determinarían el aprendizaje guitarrístico, siendo el primero claramente apuntado como el más asequible y casi siempre como antecedente del segundo, más complejo y en el que serían necesarios más conocimientos musicales, cf. ALEIXO, 2015: 276-7.

¹¹³⁶ BMCN C13 04 (f.3r). Cf. capítulo VII.1.1. *Música instrumental...*, el apartado *Obras a solo (sin bajo)*.

¹¹³⁷ *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes, precedidos de los Elementos generales de la música*, Madrid: Josef Rico, 1807 (1.ª edición Madrid: Sancha, 1799).

¹¹³⁸ Sobre este autor puede consultarse CARPINTERO, 2016.

¹¹³⁹ SUÁREZ-PAJARES, 1995: 331.

¹¹⁴⁰ Cf. Capítulo VII.1.2. *Música vocal: repertorio y compositores*.

guitarra: yo mismo sigo este sistema, y no puedo menos de aconsejar a todos los que se aplican a tocar la *guitarra* que lo prefieran a cualquiera otro”¹¹⁴¹. Ahondaré en esta cuestión en el apartado dedicado al repertorio.

Otros autores (Abreu, Ferandiere) defenderían las posibilidades melódicas de la guitarra y por tanto su autonomía, como el autor del cuaderno fechado hacia 1806, Rafael Pagliara compositor-guitarrista y maestro napolitano afincado en Madrid, del que se tienen escasas referencias¹¹⁴². Pagliara nos ofrece una valiosa información proporcionando el nombre del destinatario: *Principio per apprendere la Chitarra originalmente prodotti da Dn Rafael Pagliara Napolitano in seguito varie sonate minuetti ed altre cose per uso del dilettante Dn Tomaso Navasques*¹¹⁴³. Este manuscrito contiene unos breves preliminares didácticos (4 p.) generales: como tonos, figuraciones, tiempos, acordes (*acuerdos*) y, específicos (del instrumento): cadencias, acordes, escalas, una *lección de notas*. Quizá, cabría destacar la mención explícita a la *llave de violín* (fig. 49)¹¹⁴⁴, de la que podemos extraer dos ideas: por un lado, que la escritura por música aún no estaba consolidada y por otro, la influencia del violín en la emancipación de la guitarra como instrumento solista en su evolución hacia la escritura polifónica posterior¹¹⁴⁵. Por ello, no será extraño encontrar

¹¹⁴¹ Cf. MORETTI, 1807: 21. En este sentido, Vargas y Guzmán ya en su tratado de 1773, para guitarra de seis órdenes, distingue los diversos usos de la guitarra (rasgueada, punteada y con función de bajo) refiriéndose a los tipos de notación. En los casos en los que la guitarra hace función de bajo, emplea la clave de fa: “La escala de Ffaut, o llave de bajo, que es de la que usa la guitarra para hacer la parte de él, se compone de dieciséis signos empezando desde el primer Elami hasta el último Ffaut.”, cf. SUÁREZ-PAJARES, 2000: 259 cita a Medina, A (ed.), *Juan Antonio de Vargas y Guzmán: Explicación de la guitarra (Cádiz, 1773)*, Granada, 1994, p. 72.

¹¹⁴² El DM hace mención a este profesor el 25/9/1803: “En la librería de Arribas calle de las Carretas se hallan de venta las obras nuevas de música siguientes [...]: 6 minuets nuevos polcados con sus contradanzas sobre sus intentos, para violín y acompañamiento de guitarra, dispuestos para bailar, por D.A.P.E. [...]: 6 contradanzas y 6 alemandas para guitarra, por D. Rafael Pagliara, napolitano: 6 contradanzas galopadas para fortepiano: 6 para guitarra: 6 para flauta, y 6 para violín [...]”, cf. ACKER, 2007: n.º 1327. Prat cuenta que fue un “compositor guitarrista italiano de principios del siglo XIX. En el año 1812 el *Allgemeine Musikalische Zeitung*, de Leipzig, le publicó *Divertimenti spagnuoli per chitarra*”, cf. PRAT, 1934: 234.

¹¹⁴³ BMCN C17 10.

¹¹⁴⁴ Según Suárez-Pajares, es Vargas de Guzmán en su *Explicación de la guitarra* (1773: 49), quien da la más temprana explicación para la adopción de la clave de sol para la escritura mensural: “Las claves o llaves son tres: de Gsolreut, de Csolfaut y de Ffaut [...] estas claves tienen diferentes aplicaciones porque la de Gsolreut sirve para instrumentos; la de Csolfaut, para voces; y la de Ffaut, para el bajo”. También exponen la misma opinión en sus respectivos tratados, Ferandiere (1799: 8 y Lámina 5) y Moretti (1807: 2), cf. SUÁREZ-PAJARES, 2000: 259.

¹¹⁴⁵ La escritura polifónica quedaría plenamente desarrollada en los métodos de Aguado (1825) y Sor (1830).

aficionados bien con sus denominaciones genéricas: valeses, contradanzas, minuets, rondós, fandangos, canciones... o bien con piezas de éxito que se anunciaban en la prensa madrileña y que podían adquirirse tanto sueltas como incluidas dentro de un cuaderno, como el *Vals de las campanas de París*, en 1807¹¹⁵⁰, localizada al menos en dos fuentes además de la conservada en el presente fondo¹¹⁵¹ y el *Minué de la corte con su gavota*¹¹⁵², anunciada para forte-piano en 1804, y para guitarra en 1805¹¹⁵³ también presente en otras colecciones¹¹⁵⁴.

Un segundo cuaderno contiene el nombre de *Josef* [José] *Rodríguez*¹¹⁵⁵, posiblemente [de León] (como puede apreciarse en la esquina inferior derecha de la fig. 50). Rodríguez fue viola de la Real Capilla desde 1801, intérprete de violín y guitarra¹¹⁵⁶, y profesor. Compuso y arregló composiciones de éxito para los aficionados, tal como podemos comprobar a través del *Diario de Madrid*¹¹⁵⁷. El cuaderno contiene unas 20 composiciones, salvo la página mostrada (fig. 50) en la que se ofrecen breves nociones didácticas. En la misma línea que el cuaderno anterior, explota fundamentalmente las

¹¹⁵⁰ *DM*, 22/6/1807 (ACKER, 2007: n.º 1530).

¹¹⁵¹ Conservada en el fondo con la sign: BMCN C14 05 y en dos manuscritos anónimos: [Ejercicios para guitarra] de la BNE (E-Mn (MP/1659) (documento que fue propiedad de Vicente Quiroga López, cf. VICENT, 2007-2008) fechado hacia 1810 (cf. ALEIXO, 2015: 432) y *Música para guitarra* de la Biblioteca Pública Víctor Espinós (E-Mam, sign. I-233) fechado en 1833 (cf. *Ibidem*: 431, nota 1163).

¹¹⁵² BMCN C13 08 (f.24v).

¹¹⁵³ *DM*, 30/3/1804 (ACKER, 2007: n.º. 1363) y *DM*, 18/3/1805, p.3. Ambas anunciadas "En la librería de Dávila de la calle de las Carretas [...] el minúete de la corte con su gavota, [...], 6 rs; [...]".

¹¹⁵⁴ [Método para guitarra] en la BNE (E-Mn M/880) fechado en 1815, cf. ALEIXO, 2015: 432-3. La gavota que le sigue en el ms. pertenece a la misma composición, tal como sería anunciada en la prensa. Aunque se observan algunas discrepancias tanto en la tonalidad (la del manuscrito en La mayor y la del fondo Navascués en Re mayor) como en la figuración de algunos compases y en la ausencia de la línea del bajo en la fuente Navascués, es evidente que remiten a la misma composición. Cabe destacar que el manuscrito de la BNE lleva la misma portada de Antonio González, y Palomino empleada para embellecer algunas de las obras del fondo Navascués (entre ellas los Cuartetos de F. Ferandiere), cf. capítulo de *ediciones manuscritas*. El autor menciona otra fuente del Archivo de Música de la Catedral de Albarracín (Muneta Martínez de Moretín, Jesús María y Abril Crusellas, Pilar. *La guitarra. Dos cuadernos del archivo de música de la catedral de Albarracín*, Tramacastilla (Teruel): Centro de Estudios de la Comunidad de Albarracín, 2009, p. 44) con una obra del mismo título pero con grandes discrepancias con la conservada en la BNE. cf. *Ibidem*: nota 1171.

¹¹⁵⁵ BMCN C17 06.

¹¹⁵⁶ Quien aporta más datos sobre el autor es Briso de Montiano, cf. BRISO DE MONTIANO, 1995: 61-66. Murió, según Saldoni, en 1818, cf. SALDONI, 1986: I, 192-3.

¹¹⁵⁷ El *DM* publicaba el 26/10/1805 (n.º 300, p. 477): "En el almacén de papel de música de la Carrera de San Gerónimo, frente de la Soledad, se venden las piezas de música siguientes para guitarra: seis minués, seis contradanzas inglesas, y seis valeses, todo nuevo, composición de D. Josef Rodríguez León: en dicha casa se darán todas las que hasta ahora se conocen, y en adelante componga dicho Profesor." Aun el 19/1/1808 mismo diario (n.º 19, p. 79) se anunciarían: "[...] las arietas o canciones, y los 24 dúos de Asioli [...] con acompañamiento de guitarra, puesto por D. Josef Rodríguez León, músico de la real capilla de S. M. C.".

posibilidades melódicas de la guitarra en estilo violinístico, a través de un repertorio variado entre las que se encuentran minuetos, contradanzas, rondós, pasacalles, seguidillas y una pastorela. Es importante resaltar la indicación de *Flautas*, o armónicos (rodeado en rojo a la izquierda de la fig. 50) entre las breves nociones didácticas expresadas por José Rodríguez.

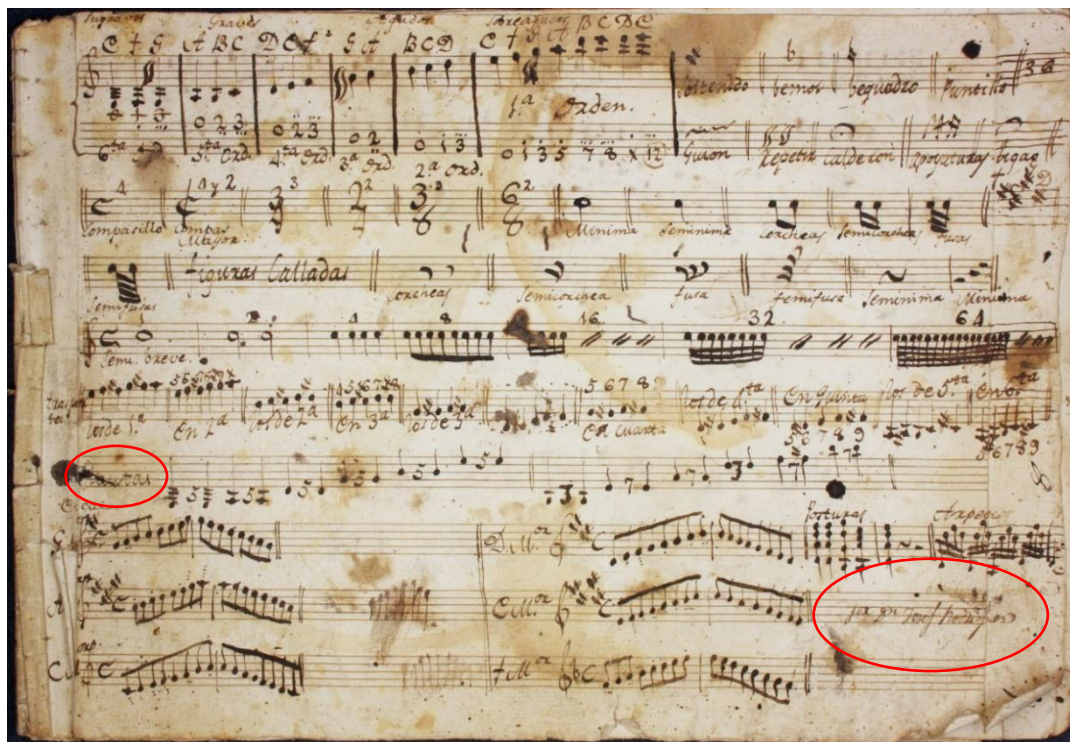


Fig. 50. [Cuaderno de estudio para guitarra], José Rodríguez (BMCN C17 06, f.1r)

Los armónicos también llamados *flautados*, es una técnica que surgiría del violín (empleada ya entre los violinistas de la época). Ferandiere trataría, de hecho, los armónicos naturales y artificiales en su *Prontuario músico* (Málaga, 1771)¹¹⁵⁸ dedicado al violín. Aunque Ferandiere no introduce la técnica de flautado en su *Arte de tocar la guitarra española* de 1799, hace mención a ella en los preliminares: “[la guitarra] tiene otras muchas particularidades, como son: [...] la facilidad de imitar otros instrumentos como Flautas, Trompas, Fagotes &c.”¹¹⁵⁹, técnica que emplearía en la tercera variación

¹¹⁵⁸ “A un célebre Aficionado oí tocar en Oviedo, que gustaba mucho de los Autores *Giardino* [sic por Giardini] y *Ferrari*: estos suelen traer en sus Alegros renglones enteros de Flauta y Flautino; y como él no sabia mas que dos, ó tres puntos en cada cuerda, que es lo que algunos suelen saber, le fue preciso arrinconar muchas de estas obras, con sentimiento por ser buenas : En verdad, que si hubiera tenido la fortuna que yo tuve, de haber encontrado un Artécillo de *Mondovila* [sic por Mondonville], Autor Francés, que trata largamente de hacer Flauta en el Violín, no hubiera arrimado tan buenos Autores.”, cf. FERANDIERE, 1771: 27-30 (“Los secretos del violín”).

¹¹⁵⁹ FERANDIERE, 1799: 5.

de su *Thema con diez variaciones para guitarra* con el subtítulo: “imitando clarines y flautas”¹¹⁶⁰ compuesto con anterioridad a 1799¹¹⁶¹. No fue un hecho aislado el de Ferandiere como lo demuestra este librito de José Rodríguez¹¹⁶². Estos preliminares en la técnica de *flautado* tendrán su aplicación en una contradanza con dos variaciones recogida en el mismo cuaderno. Dividida en dos secciones: la primera, se ejecuta pisando la cuerda y la segunda, en armónicos (fig. 51).



Fig. 51. [Cuaderno de estudio para guitarra], José Rodríguez (BMCN C17 06, f.1v)

Pueden observarse las evidentes similitudes en el empleo de esta técnica en la contradanza de José Rodríguez y la mencionada tercera variación de F. Ferandiere (fig. 52). Ambos autores emplean los *flautados* naturales en la segunda sección de la pieza, sobre el 5º y 7º traste, con el mismo tipo de indicación.



Fig. 52. *Thema con variaciones* de F. Ferandiere (ant. 1799) [E-Mm MUS-720-57]

¹¹⁶⁰ Cf. SUÁREZ-PAJARES, 2000: 267-8.

¹¹⁶¹ Fecha de composición estimada en base a la presencia de la obra en el catálogo de obras que el autor incluyó en su *Arte de tocar la guitarra* de 1799, cf. BRISO DE MONTIANO, 1995: 94-95.

¹¹⁶² No obstante, conviene recordar que mientras que en el violín se utilizarían los armónicos artificiales, en la guitarra, en esta primera época, solo se emplearían los naturales. Según Gimeno, existen dos fuentes de 1781 y 1786 que tratan los armónicos naturales: *Nouvelle méthode* de P. J. Baillon y *Nouvelle méthode de guitarre* de Francesco Alberti, respectivamente, cf. Gimeno, Julio, “Los armónicos en la música para guitarra” (artículo del Suplemento de la *Enciclopedia de la Guitarra* de Francisco Herrera) consultable en <http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/armonicosjulio2011/armonicosjulio2011.html> (26/02/2018).

Un autor que sería particularmente conocido por su aportación a la técnica de *flautado* en la guitarra sería François de Fossa, de quien se conserva una obra en el fondo en la que se explota dicho recurso. No obstante, con el fin de no desviarnos del tema, centrado en los cuadernos de estudio, y por la relación que esta obra tiene con otras obras del fondo, se tratará más adelante.

Otros dos cuadernos completan el conjunto didáctico para guitarra, que contienen repertorio tanto para guitarra como para violín. (1) *Quaderno de guitarra para uso de Dn Evencio de Gante*¹¹⁶³, que tendría un propietario anterior tal como puede apreciarse en la portada cuyo nombre se encuentra tachado al igual que la fecha, posiblemente 1811, y sustituido por el nombre citado (Evencio de Gante) con fecha 1833 (hermano de Cecilia de Gante casada con Joaquín de Navascués, hijo de Tomás de Navascués)¹¹⁶⁴. Contiene preliminares didácticos y seis contradanzas para guitarra de seis órdenes, y cinco contradanzas para violín, con la particularidad de estar escrito por cifra en su totalidad (sobre pentagrama al que se le ha añadido una línea en la parte superior en el caso de la guitarra, y se prescinde de la línea inferior del pentagrama para el violín). Se pueden distinguir dos grafías. La primera, más cuidada y limpia, posiblemente del maestro, detalla toda la parte didáctica y la segunda, más descuidada, escribe las contradanzas, posiblemente de la mano del aprendiz. No obstante y a pesar del cambio de fecha, el contenido del cuaderno con un repertorio de características similares a la de los anteriores cuadernos, parece pertenecer íntegramente a la primera fecha, en torno a 1811, posiblemente alguien contemporáneo a Tomás de Navascués.

El último cuaderno¹¹⁶⁵, sin nombre de propietario, se trata de un documento con cubiertas en pergamino. Contiene un repertorio contemporáneo a los anteriores pero se extiende hasta al menos 1831, en el que se recogen igualmente unos preliminares didácticos y un repertorio variado de contradanzas y minuets en diferentes tonos además del violín 1º de un cuarteto de Pleyel escritos por música. Al final del cuaderno se recogen, escritas por cifra, piezas que debieron ser muy conocidas por el público aficionado como un dúo de la ópera *Norma* y varios vales entre los que se encuentra el *Vals de la Reina*

¹¹⁶³ BMCN C17 09.

¹¹⁶⁴ Véase genealogía (p. 95). El archivo de la Casa de Navascués posee tanto los archivos propios como los archivos de las familias troncales entre las que se encuentra la familia de Gante.

¹¹⁶⁵ BMCN C17 08.

Gobernadora, (María Cristina) a quien los músicos de la corte le dedicarían un elevado número de partituras a su llegada a España (fig. 53)¹¹⁶⁶.



Fig. 53. *Vals de la Reyna Gobernadora*, anónimo (BMCN C17 08, f. 22r-22v)

A estas alturas la notación mensural estaría totalmente consolidada, sin embargo la cifra seguiría constituyendo un sistema factible para la interpretación de piezas conocidas en las que la ausencia de figuración no suponía ningún problema.

Compositores y repertorio

Considero importante insistir en el equilibrio existente entre el número de autores de origen español y aquellos procedentes de otros países europeos¹¹⁶⁷ que evidencian la fluida circulación de músicos y músicas. No obstante, en este epígrafe estableceré una posible cronología de consumo de las obras, y mostraré la relación repertorio/autor (español/resto de países europeos) con la idea de resaltar aquellos elementos característicos de unos y otros que pudieron resultar atractivos para los aficionados de la

¹¹⁶⁶ Como José Nonó y Mariano Rodríguez de Ledesma. Según Navarro Lalanda coincidiendo con la fecha del enlace de Fernando VII con María Cristina de Borbón, se publicaría en La Habana en el suplemento de la revista *La moda o Recreo Semanal del Bello Sexo de la Habana*, V. II, 5/V/1830, p. 48, donde se insertaría una obra de Trespuentes titulada *Wals de la reina de España María Cristina* para piano (citada en LAPIQUE BECALI, Z. *Música colonial cubana en las publicaciones periódicas (1812-1902)*. La Habana: Letras cubanas, 1979, pp. 12, 92.), cf. NAVARRO LALANDA, 2013: 350.

¹¹⁶⁷ Esta información pueden consultarse en el epígrafe VII.1.1 *Música instrumental: repertorio y compositores...*, el apartado *Compositores*.

familia, y en última instancia observar la transformación de los gustos musicales de los Navascués.

Se pueden distinguir en el fondo Navascués dos promociones de compositores-guitarristas¹¹⁶⁸ (al margen de su nacionalidad) que reflejan el paso del nacimiento de la guitarra moderna hacia la guitarra clásica consolidada que llegaría hacia 1825 con los métodos de Aguado y Sor. No obstante, pueden apreciarse en cada uno de los compositores los diferentes “estados” y formas de hacer, reflejo del momento de cambio. En este sentido, cabe destacar que en gran medida todos los compositores fueron contemporáneos de Tomás de Navascués (1788-1848) quien, como se ha visto, sería al menos uno de los intérpretes del repertorio de guitarra. Esto resulta de gran interés ya que dada la cercanía entre la creación y el consumo (y el interés por estar al día tan propio de la mentalidad de la época) parece que posiblemente Tomás de Navascués, construyó el repertorio de guitarra de forma paralela a las innovaciones que fueron aportando cada uno de los autores no solo en su propio estilo sino, y lo que es más importante, en el desarrollo de la guitarra como instrumento emancipado trazando preferencias claras por unos compositores sobre otros.

En cuanto al repertorio, cabe destacar la perfecta convivencia de la guitarra de acompañamiento vocal¹¹⁶⁹ con la que podríamos denominar festiva, tanto de carácter popular: fandangos, boleras, seguidillas, como “cortesana”: valeses, minuets, contradanzas y rondós, con arreglos de arias de ópera (tan característicos de la época), aires, romanzas, fantasías, serenatas o variaciones en su mayoría de compositores extranjeros, como veremos siempre en dúo con flauta o violín. No obstante, existe una clara preferencia por las formaciones camerísticas, culminación de la guitarra melódica: sonatas para guitarra y bajo; dúos, tríos y cuartetos, estos últimos representados en el fondo a través de la figura de Fernando Ferandiere. No obstante, se conservan algunas partituras destacables para guitarra sola, que veremos a continuación¹¹⁷⁰.

¹¹⁶⁸ Sobre las promociones/generaciones españolas del siglo XIX, cf. SUÁREZ-PAJAREZ, 1995.

¹¹⁶⁹ Cf. epígrafe VII.3.5. *La música vocal...*

¹¹⁷⁰ La colección de repertorio para guitarra sola del fondo Navascués contenía un elevado número de obras que actualmente se encuentran desaparecidas, cf. epígrafe VII.3.3 *La guitarra de cámara*, el apartado *La música perdida para guitarra sola...*

Las obras para guitarra sola de carácter festivo: José Avellana

Al hablar de los métodos y cuadernos hemos visto que los contenidos se circunscribían a piezas de carácter podríamos decir festivo; en su mayoría danzas con la presencia de algún dúo que exploraba la vertiente “más seria” de la guitarra. Como se dijo, este repertorio formaría parte de las primeras etapas formativas. El gusto por “lo festivo”, tan de la época, podemos verlo en las dos obras de José Avellana conservadas en el fondo: *Obra 2ª* y *Boleras con sus pasacalles*, ambas obras con dimensiones reducidas.

Avellana, de quien solo poseemos información a través del *Diario de Madrid*, publicaría obras entre 1788 y 1796¹¹⁷¹ aunque hasta ahora no se había localizado ninguna. Avellana fue compositor de música para guitarra, y maestro de canto en español e italiano en Madrid. También arreglaría obras de Pleyel y Haydn para el público aficionado¹¹⁷². Quizá habría que resaltar de este compositor su vertiente didáctica con la publicación de un laberinto para componer contradanzas del que no se conserva ningún ejemplar¹¹⁷³, que muy posiblemente estaba en la misma línea del juego filarmónico de Stadler (atribuido a Haydn) u otros que circularon entre los aficionados de los que el fondo Navascués conserva como ya mencioné interesantes ejemplos (el juego dirigido a la guitarra lo trataré más adelante¹¹⁷⁴).

La *Obra 2ª*¹¹⁷⁵ es una composición original al estar concebida en tres movimientos de danza, casi como una suite: Minuet (fig. 54), Contradanza y Rondó, con la habitual alternancia mayor/menor.

¹¹⁷¹ Según Saldoni publicaría hasta 1796, cf. SALDONI, 1881: IV, 23, sin embargo, aún el 25/11/1806 se anunciarían en el *DM* obras de este autor, cf. ACKER, 2007: 420-421, n.º 1492.

¹¹⁷² *DM*, 3/6/1793: “Don Joseph Avellana [...] ha arreglado para dicho instrumento 4 rondós de Pleyel, y 2 Minés de Haydem, con sus Tríos que compusieron para forte-piano, ofreciendo continuar publicando otras obras de las más selectas de dichos autores; y se alguno las quisiese en cifra se las pondrá igualmente; se hallarán estos ejemplares a 15 rs. cada uno en la calle de Silva n. 19 [...]”, cf. ACKER, 2007: 177, n.º 732.

¹¹⁷³ *DM*, 19/5/1795: “Laberinto de 192 compases diferentes, repartidos en tres tablas en cuadro, para guitarra en sexta orden, con el que fácilmente y sin auxilio de maestro, puede cualquiera componer contradanzas en música de tres partes para dicho instrumento, cuya explicación se manifiesta en los ejemplares que se venden en casa de su Autor D. Joseph Avellana, calle de Silva n.º 9, a 20 rs. cada ejemplar, y si se encargasen en cifra se pondrá al mismo precio.”, cf. ACKER, 2007: 205, n.º 839.

¹¹⁷⁴ Sobre el otro juego filarmónico, cf. epígrafe, VII.3.1. *El repertorio para/con violín*.

¹¹⁷⁵ BMCN C11 19.

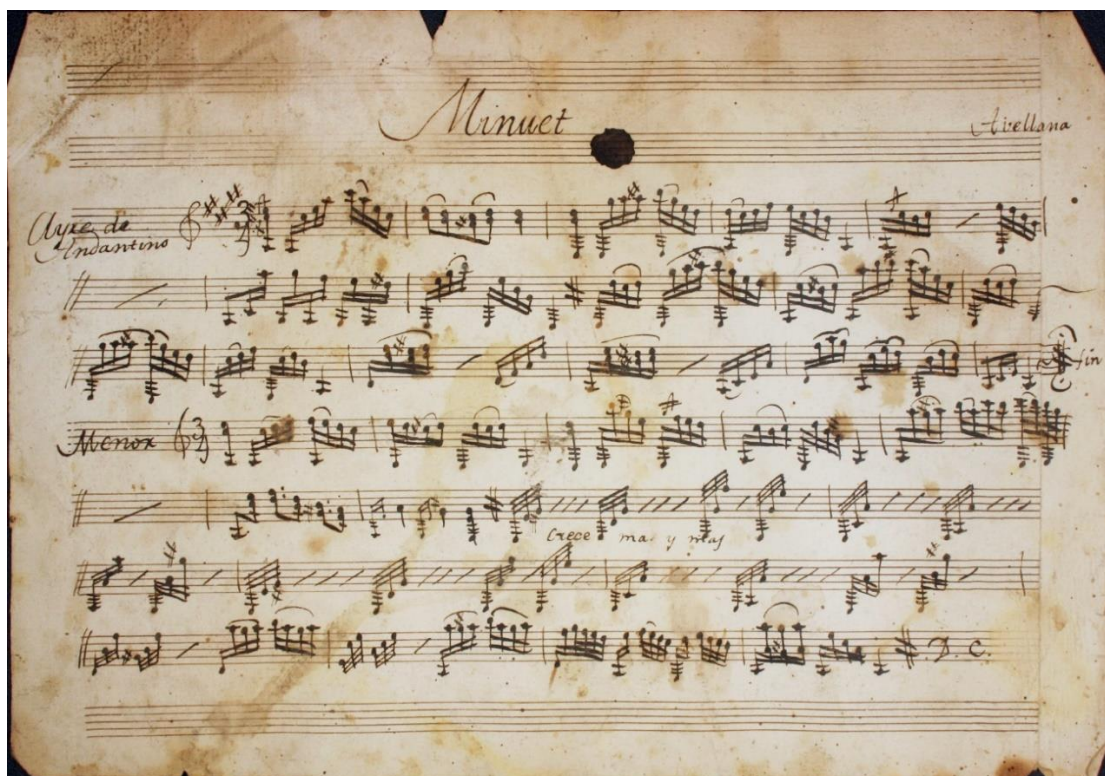


Fig. 54. Obra 2ª, José Avellana (BMCN C11 19)

Las *Boleras con sus pasacalles*¹¹⁷⁶ adopta la original forma de interludiar los pasacalles con las boleras. Esta obra saldría anunciada en 1797 en el *Diario de Madrid*¹¹⁷⁷.

A pesar de que ambas composiciones presentan una escritura “violínística”¹¹⁷⁸, pueden apreciarse en las *Boleras con sus pasacalles* algunos gestos (rodeados en rojo) que muestran una intención de separar las voces (fig. 55)¹¹⁷⁹.

¹¹⁷⁶ BMCN C14 07.

¹¹⁷⁷ *DM*, 2/1/1797: “Polaca con diferencias: marcha militar francesa; boleras con sus pasacalles: contradanzas inglesas: minuet afandangado con variaciones: guaracha glosada, a 8 rs. cada composición en música y cifra, puesta para guitarra de sexta orden. Se venden en casa del autor D. Josef Avellana. Calle de Silva, n. 19 cto. Principal.”, cf. ACKER, 2007: 240, n.º 955.

¹¹⁷⁸ Las voces nos son independientes en los que respecta a sus valores rítmicos, por lo tanto no hay diferenciación en la dirección de las plicas, ni silencios completivos, cuya finalidad es diferenciar en la partitura las distintas voces, cf. ALEIXO, 2015: 326.

¹¹⁷⁹ Este tipo de notación inconsistente también puede encontrarse en otras obras de la época. Según Aleixo es posible que el objetivo no fuera tanto separar las voces como utilizar una forma de escritura más clara para el aficionado, cf. ALEIXO, 2015: 327.

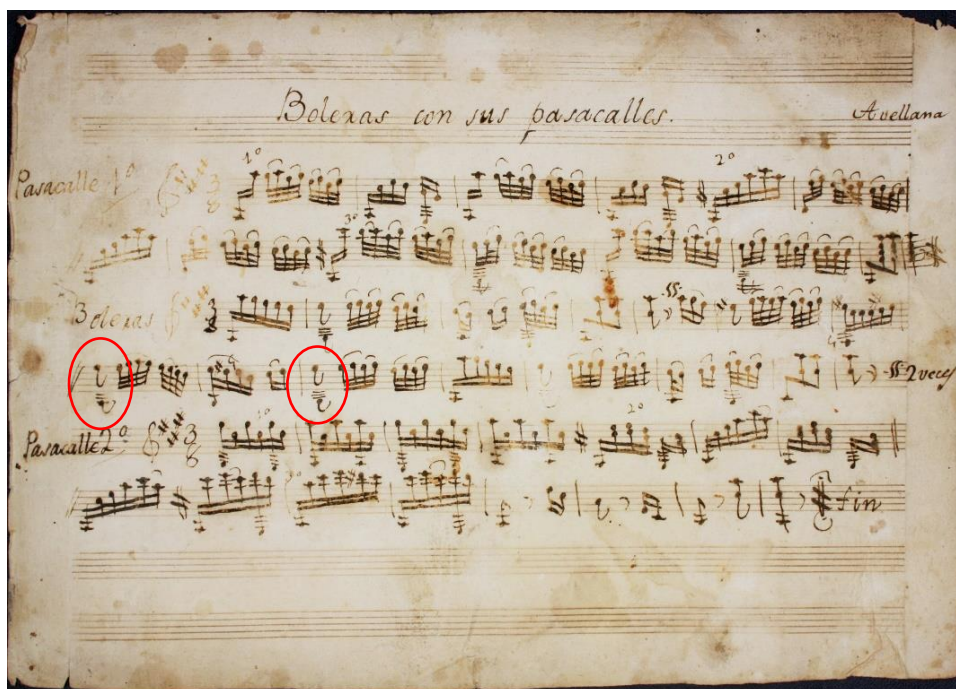


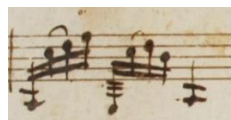
Fig. 55. *Bolerias con sus pasacalles*, José Avellana (BMCN C14 07)

De las evidentes similitudes en la escritura de ambas obras se deduce que debieron ser escritas por un mismo copista, quizá por el propio Avellana, quien parece que vendería sus composiciones en su propia casa¹¹⁸⁰.

Bolerias con sus pasacalles



Obra 2ª



Fandango de Sevilla

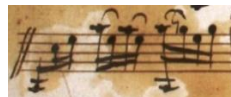


Fig. 56. Comparativa grafías

La misma grafía que presentan estas obras atribuidas a Avellana la encontramos en el *Fandango de Sevilla*¹¹⁸¹ (fig. 56), sin atribución, que anima a pensar que pudiera ser una composición del mismo autor, máxime cuando el 4 de febrero de 1789 aparecería anunciada en el *Diario de Madrid* entre sus obras: “Tres fandangos nuevos, a salón: el de

¹¹⁸⁰ Véanse notas 1172 y 1177.

¹¹⁸¹ BMCN C11 11.

Madrid, Cádiz y Sevilla, puestos en música, o cifra para guitarra de 5ª y 6ª orden con 40 diferencias cada uno, composición de Josef Avellana”¹¹⁸². Es destacable el calificativo “a salón” que emplea el anuncio para designar su colección de Fandangos (de Madrid, Sevilla y Cádiz) aludiendo explícitamente a una estilización del género que se convertiría en necesaria para la introducción de este tipo de danzas populares en los salones. No obstante, es preciso señalar que sería anunciada con cuarenta variaciones mientras que la conservada en el fondo, contiene treinta y nueve¹¹⁸³.

Los géneros camerísticos en la guitarra

Al margen de las obras citadas de Avellana las composiciones de los autores españoles o que desarrollaron su actividad en España entre los últimos años del siglo XVIII y primeros años del XIX muestran la evolución del repertorio guitarrístico hacia los géneros camerísticos entre los que podemos encontrar algunos autores europeos de gran interés. Desde un punto de vista cronológico encontramos los primitivos violinistas-guitarristas, que Suárez-Pajares prefigura como los “antecedentes” de la guitarra moderna¹¹⁸⁴, representados por Fernando Ferandiere, ca.1740-ca.1816 (cuya presencia en el fondo es particularmente notable como veremos); Isidro Laporta, 1750-1808¹¹⁸⁵; el mencionado, José Rodríguez [de León], m. 1818 y Federico Moretti, 1765-1838, quien parece que pudo haber tocado también instrumentos de arco¹¹⁸⁶. A todos ellos habría que añadir al violinista y profesor, Antonio Pérez Enríquez (m. 1808), activo en Madrid desde finales del XVIII¹¹⁸⁷. Junto a ellos, guitarristas como “el aficionado” Juan de Arizpachochaga, que según Saldoni publicaría desde 1797 a 1800¹¹⁸⁸; Manuel Ferau, que parece que tendría relación con Laporta con quien comparte la autoría de una obra conservada en la

¹¹⁸² ACKER, 2007: 86, n.º 393.

¹¹⁸³ Saldoni da noticias de un *Fandanguillo Sevillano con cuarenta y dos diferencias, para guitarra sola* compuesto por Isidro Laporta que saldría anunciado el 22 de abril de 1800, cf. SALDONI, 1881: IV, 158-9.

¹¹⁸⁴ SUÁREZ-PAJARES, 1995: 327.

¹¹⁸⁵ Compositor y guitarrista. Desarrolló su actividad musical en Madrid durante los últimos años del s. XVIII y principios del XIX. Entre sus composiciones se encuentran numerosas obras para guitarra, pero también escribió música para violín, clave o salterio, así como música de cámara instrumental. Compuso además obras escénicas [...] que se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid. Saldoni [...] da varias noticias sobre este autor, y recoge diversos anuncios publicados en *GM*, dónde se anuncia la venta de obras suyas desde 1790 hasta 1805, cf. Judith Ortega, “Laporta, Isidro”, *DMEH*, 1999-2002: 6, 745.

¹¹⁸⁶ POSELLI, 1973: 11-19.

¹¹⁸⁷ Véase en este mismo epígrafe el apartado *Los arreglos para guitarra...*

¹¹⁸⁸ SALDONI, 1881: IV, 19 (en Saldoni, Areopachochaga). Para más información sobre el autor cf. Javier Suárez-Pajares, “Arizpachochaga”, *DMEH*, 1999-2002: 1, 686-687.

BHM¹¹⁸⁹; y Zapata, ambos activos también entre finales del siglo XVIII y principios del XIX¹¹⁹⁰. Por último, R. Parejas, un autor cuya única información la ofrece Saldoni¹¹⁹¹, de quien se conservan unas interesantes *Modulaciones para guitarra*¹¹⁹² incluidas dentro de un cuaderno junto con otras obras anónimas, y de otros autores.

Las sonatas de guitarra

Las sonatas con bajo de F. Ferandiere, I. Laporta y J. de Arizpacochaga

Se conservan veintitrés sonatas para guitarra en el fondo Navascués (tabla 9). Seis están atribuidas a cuatro compositores: F. Ferandiere¹¹⁹³ (2), I. Laporta¹¹⁹⁴ (2), J. de Arizpacochaga¹¹⁹⁵ (1), todos ellos contemporáneos; y Fernando Sor (1), perteneciente a una promoción posterior por lo que se tratará más adelante.

La sonata a solo con bajo representa sin duda alguna la emancipación de la música instrumental al desarrollar una escritura más idiomática. Este avance en la autonomía de los instrumentos, que tendría su origen en el repertorio de violín, fue heredado por otros instrumentos como la flauta, el oboe, el violonchelo hacia mediados del siglo XVIII¹¹⁹⁶ y, por supuesto, la guitarra, cuyo desarrollo como instrumento de cámara llegaría a finales de siglo¹¹⁹⁷. De todos ellos pueden encontrarse testimonios en el fondo Navascués.

¹¹⁸⁹ E-Mmh 721-8 (cf. BRISO DE MONTIANO, 1995: 102).

¹¹⁹⁰ La escasa información sobre Feray y Zapata se puede consultar en BRISO DE MONTIANO, 1995: 49-50 y 68-69.

¹¹⁹¹ "PAREJAS, D...: el día 24 de Julio de 1801 publicó en Madrid, de su composición, una pieza para guitarra, que intituló: *Marcha ó rondó de Bonaparte*", cf. SALDONI, 1884: IV, 245.

¹¹⁹² BMCN C13 08 (f.17r-20r).

¹¹⁹³ Ferandiere compuso dieciocho sonatas para guitarra y bajo de las que hasta el momento solo han sido localizadas la tercera y la cuarta en la BRCSMM (E-Mc M/36 y M/37). La sonata 6ª, localizada en el fondo Navascués, es fuente única.

¹¹⁹⁴ Briso de Montiano elabora una lista de composiciones para guitarra del autor en base a información extraída de Saldoni (1986), Moll, (1969) y el *DM*, no obstante, el corpus de obras localizadas del autor se compone de 11 composiciones cf. BRISO DE MONTIANO, 1995: 51-52. En lo que se refiere a las sonatas solo han sido localizadas dos en la BHM (E-Mmh Mus 721-9, 721-10), que no se corresponden con las sonatas encontradas en el fondo Navascués.

¹¹⁹⁵ Solo han sido localizadas cuatro obras de este compositor, una de ellas es esta *Sonata en La M* con sign: BMCN C5 15, de la que existe otra fuente en la BHM [E-Mmh Mus 720-23]. Más información sobre las obras del autor en BRISO DE MONTIANO, 1995: 45 y 82-4.

¹¹⁹⁶ Cf. MARÍN, 2014a: 291-2.

¹¹⁹⁷ Posiblemente, los ejemplos más tempranos de Sonatas para guitarra de seis órdenes y continuo sean las trece sonatas de Antonio Vargas y Guzmán que se recogen en el ejemplar Veracruzano del tratado del mismo autor: *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra* [...] de 1776, a las que habría que añadir dos sonatas (de un conjunto de 14 de las solo se conservan estas dos), anónimas, procedentes del Archivo Musical del convento de Santa Rosa de Valladolid (Morelia), conservadas en copia moderna de 1939, cf. CORONA ALCAIDE, 2007: 206.

VII. Análisis y descripción de la primera etapa cronológica (ca.1770-ca.1840):
Repertorio, compositores, fuentes

Tabla 9. Sonatas a solo de guitarra, con bajo y sin bajo, del Fondo Navascués

	Autor/signatura	Título	Ton.	Movimientos
1	Anónimo (BM CN C13 04 - f.1v-2v)	Sonata 1ª y XXII de los Bajos	Do M	Andante, Lamentable (la m), Allegro
2	Anónimo (BM CN C13 04 - f.3v-4r)	Sonata II sin bajo	Re m	Fuga
3	Anónimo (BM CN C13 04 - f.4v-5r)	Sonata III y XXVII de los Bajos	La M	Fugatto
4	Anónimo (BM CN C13 04 - f.5v-6r)	Sonata IV	Mi m	Allegro
5	Anónimo (BM CN C13 04 - f.8v-9r)	Sonata VI (con bajo)	Do M	Rondó Allegretto
6	Anónimo (BM CN C13 04 - f.9v-10r)	Sonata VIII (con bajo)	Do M	Allegro
7	Anónimo (BM CN C13 04 - f.12r-13r)	Sonata IX	La M	Allegro, Largo (re m), Allegro
8	Anónimo (BM CN C13 04 - f.13v-15r)	Sonata X (con bajo - línea de bajo sin escribir)	La M	Un mov. sin indicación de tempo
9	Anónimo (BM CN C13 04 - f.15v-16r)	Sonata XI (con bajo)	La M	Un mov. sin indicación de tempo
10	Anónimo (BM CN C13 04 - 16v)	Sonata XII	Sol M	Un mov. sin indicación de tempo
11	Anónimo (BM CN C13 04 - f.17r-17v)	Sonata XIII	La m	Adagio, Pastorela (mi m), Allegro
12	Anónimo (BM CN C13 04 - f.17v-18r)	Sonata XIV	La M	Andante
13	Anónimo (BM CN C13 04 - f.18v-19r)	Sonata XV	Re M	Allegretto
14	Anónimo (BM CN C13 04 - f.25r)	Sonata XVI (con bajo)	Fa m	Adagio
15	Anónimo (BM CN C13 04 - f.26r-27r)	Sonata XVII (con bajo)	Do m	Allegro, Adagio (sol m), Allegretto
16	Anónimo (BM CN C13 04 - f.31v)	Sonatina (con bajo)	Re M	Un mov. sin indicación de tempo
17	Anónimo (BM CN C13 04 - f.32r)	Sonatina (con bajo)	La M	Un mov. sin indicación de tempo
18	Arizpacochaga, Juan, siglos XVIII-XIX (BM CN C5 15)	Sonata de Guitarra y Bajo [E-M m Mus 720-23]	La M	Allegro, Minueto expresivo (fa # m), Rondó (1ª menor / 2ª menor)
19	Ferandiere, Fernando, ca.1740-ca.1816 (BM CN C11 15 A)	Sonata Tercera de Guitarra à Solo y Baxo, Obra 1ª [E-M c M-36]	Sol M	Allegro cómodo, Rondó allegro
20	Ferandiere, Fernando, ca.1740-ca.1816 (BM CN C11 15 B)	Sonata Sexta de Guitarra à Solo y Baxo, Obra 1ª	Re M	Allegro, Adagio (si m), Final Allegro
21	Laporta, Isidro, 1750-1808 (BM CN C5 16)	Sonata de Guitarra y Bajo	Re m	Allegro, Adagio (fa M), Allegro
22	Laporta, Isidro, 1750-1808 (BM CN C5 17)	Sonata de Guitarra y Bajo	Si m	Allegro comodo, Adagio (re M), Rondó (1ª mayor / 2ª mayor) - Final
23	Sor, Fernando, 1778-1839 (BM CN C29 03)	Sonata Laudatoria [op. 15b]	Do M	Allegretto

Es importante precisar que todavía a finales del siglo XVIII, el término “sonata” en la guitarra aludiría a un tipo de composición en sus características preclásicas aún no consolidado como género, y por lo tanto con grandes variantes en algunos de sus rasgos como por ejemplo, en el número de movimientos, oscilando entre uno, posiblemente con una función didáctica (como veremos)¹¹⁹⁸, y tres (tabla 9). Solo en las cinco obras de los compositores citados encontramos diferentes opciones que revelan el momento de transformación en la concepción del género. Mientras que en la *Sonata sexta* de Ferandiere y la *Sonata en Re m* de Laporta presentan rasgos típicos del modelo barroco tardío como la construcción en tres movimientos: rápido-lento-rápido; las sonatas de Arizpachochaga (La M) y Laporta (en Si m) en tres movimientos y la Sonata tercera de Ferandiere, desarrollada en dos (movimientos), emplean una forma de danza, el rondó, para su movimiento final, más característico del estilo galante. Arizpachochaga también hará uso del minueto para el movimiento central.

En cuanto a la estructura interna de los primeros movimientos todas ellas presentan una forma binaria más o menos elaborada, en la que la segunda sección comienza con un breve desarrollo adquiriendo en la segunda mitad carácter recopilatorio. No obstante, esto puede apreciarse de forma más definida en Laporta y sobre todo en Arizpachochaga, cuya segunda sección duplica en número de compases la primera, ofreciendo una forma más cercana a la sonata en tres partes (a pesar de la subdivisión binaria). Para los movimientos centrales lentos (si los hubiera) se emplean formas más libres.

Estas sonatas dejan ver la vertiente más melódica del instrumento con melodías sencillas y regulares por lo general con texturas de una sola voz, heredera del violín, en las que el bajo se limita en algunos casos a una función armónica y en otras se aprecia una texturas más de melodía acompañada cercana al estilo clásico¹¹⁹⁹. Es posible observar algunas características particulares en las obras de estos tres autores. Ferandiere deja ver una herencia más clara del violín en sus largos pasajes en escalas a veces en terceras (fig. 57), quedando los acordes más llenos para los pasajes cadenciales.

¹¹⁹⁸ Recuérdense los *Escercizi* de Scarlatti.

¹¹⁹⁹ Laporta y Arizpachochaga estarían entre los autores mencionados por Aguado de los que diría que “llegaron a ejecutar mucho, y aun a conocer en parte el genio de este instrumento; pero que no fueron tan felices en manifestar en el papel lo que practicaban con sus manos”, cf, AGUADO, 1825: I.



Fig. 57. Sonata sexta de guitarra a solo y bajo, Fernando Ferandiere, adagio (BMCN C11 15B)

En Laporta, aunque es evidente la influencia del violín, y la existencia de cierto tradicionalismo tanto en la construcción en tres movimientos: Allegro, Adagio, Allegro como en la estructura interna de cada movimiento, se observa una evolución hacia un lenguaje más idiomático como puede apreciarse en el siguiente pasaje (fig. 58);

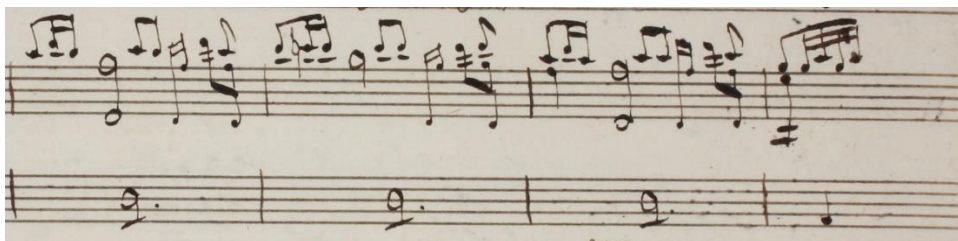


Fig. 58. Sonata de guitarra y bajo, si menor, Isidro Laporta, adagio (BMCN C5 17)

y en el uso de un bajo de mayor relieve en algunos compases (fig.59). Apréciase también la diferenciación de voces en el último compás de la imagen.

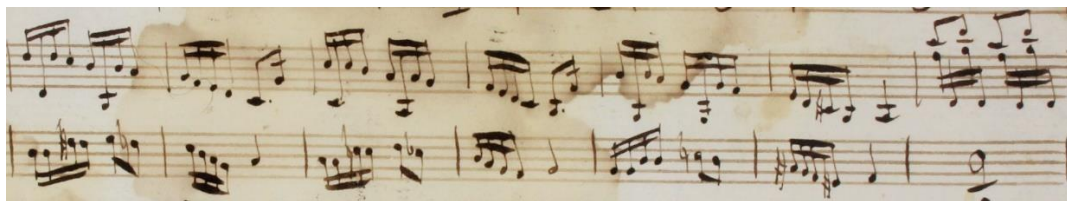


Fig. 59. Sonata de guitarra y bajo, re menor, Isidro Laporta, allegro (BMCN C5 16)

Arizpacochaga ofrece mayores muestras de modernidad¹²⁰⁰, trasladando estos avances al conjunto de la obra, que en los casos de Ferandiere y Laporta aparecen de forma puntual, en algunos pasajes de sus composiciones. De Arizpacochaga se conserva también el *Allegro en Re mayor*¹²⁰¹ en dos fuentes distintas, ambas dentro de cuadernos que

¹²⁰⁰ Sobre los aspectos estilísticos de la música para guitarra de finales del siglo XVIII puede consultarse, *Ibid.*: 367-72; y SUÁREZ-PAJARES, 2000: 265-70.

¹²⁰¹ Según Suárez-Pajares, el Allegro es una composición “difícil y brillante que demuestra un conocimiento del instrumento bastante adelantado en su tiempo”, cf. Javier Suárez-Pajares, “Arizpacochaga”, *DMEH*, 1999-2002: 1, 686-7. El propio Arizpacochaga elaboraría una segunda versión para dos guitarras y continuo titulada *Sonata del S.or Arizpaccochaga puesta en trío* (E-Mmh Mus 720-22).

contienen un amplio repertorio¹²⁰². En una de estos cuadernos, se conserva al menos un minueto desconocido de Moretti, de dimensiones reducidas (fig. 60) al que le siguen otros tres de las mismas características, sin atribución que podrían pertenecer también al autor¹²⁰³, en el que se aprecia una escritura mucho más avanzada. El cuaderno recoge un total de catorce composiciones con repertorio variado¹²⁰⁴.



Fig. 60. Minuet de Moretti (BMCN C13 07, f. 2v)

Un cuaderno de sonatas (con bajo y sin bajo), anónimas

Se conserva un cuaderno (BMCN C13 04) que contiene un total de dieciséis sonatas y dos sonatinas, todas anónimas (tabla 9). Las sonatas aparecen numeradas del 1 al XVII (todos en romanos menos la 1ª, en arábigo, con un salto en la numeración del VI al VIII), aunque no parece que haya ninguna lógica en la sucesión: unas son con bajo, otras sin bajo y otras mencionan en el título la necesidad de añadir un bajo al que se le asigna una numeración (p.e. *Sonata 1ª y XXII de los bajos*), incluso se conserva una sonata a dos guitarras en un movimiento (Presto). Una posible hipótesis a la mención de los bajos es la existencia de un cuaderno en el que se recogieran dichos bajos, sin embargo, si fuera así no se ha conservado. Otra hipótesis, que considero más factible, es que este cuaderno tuviera una función didáctica y la interpretación de los bajos estuviera a cargo del maestro, razón por la cual no se conservan en el fondo. En cuanto a las tonalidades tampoco se observa ninguna conexión o coherencia tonal, aunque hay preferencia por la tonalidad de

¹²⁰² BMCN C13 04 (f.34v-35r) y BMCN C13 07 (f.1v-2r). La única fuente de este *Allegro* se encuentra impreso dentro de la *Premier Chatier de piezes pour la guitare ou lyre des meilleurs auteurs spagnols*, editada por Salvador Castro de Gistau en París (E-Mmh 722-9[iii]).

¹²⁰³ En un catálogo de Moretti, conservado en la BNE (E-Mn MSS/14060/23/1) se hace referencia a una *Colección de minués* (op. 2) para guitarra sola del autor (citado en CASARES, 1998: 313 (doc. 562)

¹²⁰⁴ BMCN C13 07.

La mayor (habitual en la guitarra), se emplean otras tonalidades como Do m, Fa M, Re m, Do M, La m, Sol M, Re M, Fa m. En lo que se refiere a la escritura, en algunas de ellas no aparecen en absoluto los recursos polifónicos de la guitarra (fig. 61), mientras que en otras aparecen de forma bastante desarrollada (fig. 62).



Fig. 61. Sonata IV (BMCN C13 04, f. 5v)



Fig. 62. Sonata IX, 2ª mov. (Largo) (BMCN C13 04, f. 12v)

Formalmente, los primeros tiempos rápidos presentan fundamentalmente tres formas: binaria simple (sonatas 1ª, IX, XI-XII, XVI, además de ambas sonatinas); binaria con pasaje de carácter recopilatorio en la segunda mitad de la segunda sección (sonatas IV, X, XV y XVII); y binaria rimada¹²⁰⁵ (sonata VIII). La división entre secciones a veces muestra los signos de repetición propias de la danza, y otras prescinde de ellos. Los tiempos lentos, se ajustan en algunos casos a la estructura binaria pero pueden adoptar formas más libres. En cuanto al número de movimientos, no hay tampoco una consistencia, aunque la mayoría son en un movimiento hay cuatro sonatas concebidas en tres movimientos. Las de un movimiento muestran opciones variadas: adagio, andante, allegretto, allegro, presto, fuga¹²⁰⁶, fugatto, rondó allegretto, estando algunas de ellas sin indicación; de las cuatro sonatas en tres movimientos, dos alternan rápido-lento-rápido, mientras que las otras dos se presentan en: andante, lamentable, allegro y; adagio, pastorela, allegro, respectivamente, que como se apreciará en ambos casos el primer

¹²⁰⁵ Traducción del término “balanced binary” de Hepokoski y Darcy (2006) propuesto por Lombardía (2015: 753).

¹²⁰⁶ El antecedente de incluir un movimiento fugado en la sonata puede verse en las seis sonatas *da chiesa* op. 5 de A. Corelli (1653-1713) para violín y violón o clave de 1700, serie más exitosa del compositor cuyo alcance e influencia llegaría al repertorio de guitarra barroca (de cinco órdenes) muy posiblemente por su capacidad didáctica con transcripciones no solo de la mano de Santiago de Murcia (*Códice Saldivar*), (LEZA, 2014: 295 [Miguel Ángel Marín]), sino en otro manuscrito copiado hacia 1740 con el título de *Tavlatura Musical* localizado en la Biblioteca Nacional de México (sign.: Ms. 1560 [olim 1686]), cf. ARRIAGA, 1982.

movimiento se encuentra en tempo lento. Junto a las sonatas, encontramos también piezas de danza (treinta minuets; un *passpied*; una contradanza y dos rondós anónimos y uno de Pleyel), un preludio, una pieza vocal, incluso composiciones de algunos autores como el *Paso de guitarra* de G. Sanz y el *Allegro* de Arizpachoga, intercalado entre las composiciones citadas. Una sonata de Pleyel; dos dúos de Laporta y dos tríos de Ferandiere, en las últimas páginas, completan el cuaderno¹²⁰⁷. Observamos por tanto en el variado contenido de este cuaderno la convivencia natural de las tres corrientes musicales predominantes en la época: la francesa, con la presencia de danzas de origen francés; la española, con la presencia de compositores como Gaspar Sanz, Arizpachoga, Laporta y Ferandiere; y la italiana, con la presencia de Pleyel, que a pesar de su origen austriaco (y residencia en París) compondría en un estilo *galante*, típicamente italiano, con aspectos particulares como los fraseos regulares y la presencia del bajo alberti. No obstante, lo más destacable del cuaderno es que se observa que las prácticas propias del barroco seguirían vigentes, como el uso de la fuga o el paso de guitarra de Sanz, incluso se puede intuir la influencia de Scarlatti en las sonatas en un movimiento de las que el compositor dejaría una notable colección identificadas con el denominativo *Essercizi* con una función claramente didáctica. Esta sea quizá la clave de este cuaderno cuya rica diversidad junto a los rasgos mencionados lleva a pensar que debió tener una función didáctica, hecho que se apoya en que la grafía empleada aparece en los cuadernos didácticos de José Rodríguez y Rafael Pagliara, mencionados anteriormente, en los que se pueden apreciar varias manos siendo una de ellas la que debió elaborar este cuaderno. La conclusión planteada en torno a este cuaderno incide en la idea general propia de la ilustración de formar y entretener, incluso con alumnos de cierto nivel, cuya culminación del cuaderno serían las composiciones de autores reconocidos de la época recogidos al final del cuaderno. El hecho de que en la mayoría de las obras, el bajo no descienda por debajo del Mi2 (Mi3 en la partitura¹²⁰⁸), junto con la presencia del tratado de Moretti en el que se desarrolla el método para ejecutar el bajo continuo, lleva a pensar que el bajo fuera posiblemente, al menos en el entorno de la familia Navascués, interpretado por una segunda guitarra¹²⁰⁹.

¹²⁰⁷ Cf. volumen II, apéndice I: *Catálogo de la biblioteca musical de la Casa de Navascués*, BMCN C13 04.

¹²⁰⁸ No hay que olvidar que la guitarra adopta la clave de sol (o clave de violín) que no representa la altura real del sonido, sino una octava más alta.

¹²⁰⁹ Solo se alcanza el Re1 en la *Sonata tercera* de F. Ferandiere, (1er mov., c. 9) y en la *Sonata en Re menor* de I. Laporta (3er mov. c. 36 y 38). Una hipótesis plausible para estos casos es que se tocaran una octava

Los dúos para guitarra: El repertorio máspreciado por la Casa de Navascués.

El dúo de guitarra es la formación más cultivada dentro del repertorio guitarrístico de cámara de la Casa de Navascués con un total de 41 obras (tabla 10)¹²¹⁰. Este elevado número de obras, junto con la importante presencia de fuentes únicas, supone una gran contribución del fondo Navascués al estudio del repertorio guitarrístico de la época. De la misma manera que la sonata, el dúo nacido en el entorno de los instrumentos melódicos sería adoptado por los guitarristas desde finales del siglo XVIII, prueba de ello es que del total de 41 obras, 28 están atribuidas a seis compositores diferentes.

Los dúos de guitarra atribuidos a un autor

Encontramos en el fondo obras de Isidro Laporta¹²¹¹ de quien el *Diario de Madrid* anunciaría para su venta, entre otras obras del autor, sonatas y dúos ya en 1789¹²¹², y por supuesto de Ferandiere, que en 1799 ya habría compuesto 6 dúos para guitarra¹²¹³ tal como recoge él mismo en su *Arte de tocar la guitarra española*¹²¹⁴. Dos dúos más, de Manuel Ferrou¹²¹⁵ y Zapata¹²¹⁶, completan el conjunto de obras de autores españoles¹²¹⁷.

superior. En este sentido, es muy ilustrativo que las catorce sonatas para guitarra con continuo del Archivo de Santa Rosa de Valladolid, se recogieran en el catálogo como “sonatas a dos guitarras”, cf. CORONA ALCAIDE, 2007: 206.

¹²¹⁰ Para consultar los porcentajes con respecto al resto del repertorio, cf. VII.1.1 *Música instrumental: repertorio y compositores*.

¹²¹¹ La producción de Laporta es incierta (véase nota 1185). Hasta la fecha se han localizado algunos dúos en la BRCMM (cinco dúos para dos guitarras, E-Mc M-47) y en la BHM (siete dúos [E-Mmh Mus 721-2 – Mus 721-7; Mus 721-8 (con Ferrou); Mus 721-11 (11bis)]). Del conjunto de dúos del autor localizados en el fondo Navascués, solo uno de ellos es fuente única (tabla 10).

¹²¹² El primer anuncio hallado en relación a la venta de dúos se publica en el *DM* el 17/7/1789: “En la Librería de Corominas, calle de las Carretas, se halla el fandango, y una Pastorela nueva en música para guitarra, y transportado en cifra para los aficionados a ella; así mismo se hallan varias obras de sonata, minués, contradanzas, dúos y rondós, de D.Isidoro de Laporta, y de otros autores modernos.”, cf. ACKER, 2007: 92, n.º 420.

¹²¹³ Algunos aspectos estilísticos de las obras de Laporta, Ferandiere y Arizpacochaga localizadas en la BHM y en BRCMM) pueden consultarse en SUÁREZ-PAJARES, 2000.

¹²¹⁴ FERANDIERE, 1799: 31. Se conservan en la BHM Seis dúos de Ferandiere (E-Mmh 720-56], dado que en el catálogo del *Arte de tocar...* solo se recogen 6 dúos, uno de las dos series es posterior a 1799. No obstante, no deben estar muy alejadas en el tiempo puesto que también se conserva el primer dúo de la serie localizada en la BHM en el fondo Navascués (tabla 2, n.º 19).

¹²¹⁵ BMCN C13 08 (f.8v-10r).

¹²¹⁶ Zapata no aparece mencionado en el fondo pero hemos podido confirmar su autoría en un dúo de guitarras dentro de un conjunto de seis sin atribución por ser una segunda fuente del conservado en la BHM. cf. BMCN C9 14, dúo V.

¹²¹⁷ La escasa información sobre Ferrou y Zapata se puede consultar en BRISO DE MONTIANO, 1995: 49-50 y 68-69.

Tabla 10. Dúos de guitarras del Fondo Navascués

Nº	Autor/signatura	Título	Nº	Ton.	Movimientos
1	Anónimos (BMCN C9 14/1-2)	[6 Dúos de Guitarra] (2ª copia del dúo 3º en nº 41; y dúo 5º en nº 27 de esta misma tabla)	Dúo 1º	Do M	Minue, All[egr]o
2			Dúo 2º	Re M	And[an]te, All[egr]o
*			Dúo 3º	Sol M	And[an]te, Rondó [Zapata]
3			Dúo 4º	La M	And[an]te, Pastoral, Minue (fa # m)
*			Dúo 5º	Mi M	Allegro, Minue [Laporta, Isidro]
4			Dúo 6º	Sol M	And[an]te, Minue (trío), All[egr]ito
5	Anónimo (BMCN C13 04, f.7v-8r)	Sonata V a dos guitarras		Do M	Presto
6	Anónimo (BMCN C13 08)	[Cuaderno sin título]	[Dúo] 5	Re M	Allegro, Minuetto (f.1r) (incompleto)
7			[Dúo] 6	Sol M	Allegro, Minuetto (f.1v-2r)
8			[Dúo] 7	Re M	Allegro, Minuetto (f.2v-3r)
9			[Dúo] 8	Re M	Allegro, Minuetto (f.3v-4r)
10			[Dúo] 9	Re M	Allegro, Minuetto (f.4v-5r)
11			[Dúo] 10	Re M	Allegro, Minuetto (f.5v-6r)
12			[Dúo] 11	Re M	Allegro, Minuetto (f.6v-7r)
13			[Dúo] 12	Sol M	Allegro, Minuetto (f.7v-8r)
14	Ferandiere, Fernando, ca.1740-ca.1816 (BMCN C5 07/1-2)		Dúo 1º	Sol M	Andante Allegre[ito], All[egr]o final
15			Dúo 2º	Re M	All[egr]o comodo, Pastorela All[egr]o
16			Dúo 3º	Re m	All[egr]o, Minue And[an]te (re M)
17			Dúo 4º	Mi m	Adagio, Rondó All[egr]o vivo (mi M)
18			Dúo 5º	Do M	Romance And[an]te, Minue Alemán
19	Ferandiere, Fernando, ca.1740-ca.1816 (BMCN C5 19)		Dúo 1º	Do m	Allegre[ito], Minue patético and[an]te
20		[E-Mmh, Mus 720-56 (dúo 1º)]**	Dúo 2º	Sol M	Andantino, [sin indicación de tempo]
21			Dúo 3º	Sol M	[Sin indicación de tempo], [sin indicación de tempo]
22	Ferau, Manuel, XVIII-XIX (BMCN C13 08, f. 8v-10r)	Dúo de Guitarra		La M	All[egr]o moderato, Minuetto

VII. Análisis y descripción de la primera etapa cronológica (ca.1770-ca.1840):
Repertorio, compositores, fuentes

23	Laporta, Isidro, 1750-1808 (BMCN C5 20)	[2] Dueto de Guitarra (2ª guitarra) [E-Mc M-47 (Dúos nº 1 y 2)]	Dúo 1º	Fa M	All[egr]o Comodo, Rondó (Gtr 1ª en BMCN C13 04 - 44v-46r)
24			Dúo 2º	Sol M	Andante, Rondó All[egr]o
25	Laporta, Isidro, 1750-1808 (BMCN C14 52)	[Dúo de guitarras]		Mi M	Más que And[an]te
26	Laporta, Isidro, 1750-1808 (BMCN C5 13/1-2)	Dúo de Guitarra [E-Mc M-47 (Dúo nº 5)]		Si b M	Allegro cómodo, Grave (sol menor), Allegro rondó
27	Laporta, Isidro, 1750-1808 (BMCN C9 14/1-2)	Dúo 5º en [6 Dúos de Guitarra] [E-Mmh Mus 721-11]		Mi M	Allegro, Minue
28	Lintant, Jean Baptiste, 1759-1830 (BMCN C5 05/1-2)	Trois Grands Duo Concertants Pour Deux Guitares	Dúo 1º	Do M	Allegro comodo, Tempo di minuetto
29			Dúo 2º	La M	Allegro non tropo, Rondó Allegretto
30			Dúo 3º	Fa M	Allegro Brillante, Andantino con variaciones (3)
31	Porro, Pierre Jean, 1750-1831 (BMCN C5 03/1-2)	Seis Dúos para dos guitarras	Dúo 1º	Do M	Larghetto sostenuto, Polaca
32			Dúo 2º	Sol M	And[an]te Larghetto, Rondó alegreto
33			Dúo 3º	Re M	Romance, Rondo con grazia
34			Dúo 4º	Fa M	Largo expresivo sostenuto, Rondó Allegro Moderato, Allegretto
35			Dúo 5º	Mi b M	Andante lento, Allegro (do m)
36			Dúo 6º	Sol M	Andante comodo, variazioni (4) e capriccio
37	Porro, Pierre Jean, 1750-1831 (BMCN C5 04/1-2)	[4] Dúos de guitarra	Dúo 1º	Sol M	Andante, Allegretto Valtz
38			Dúo 2º	Mi M	Lento-Rondó andante, Allegro
39			Dúo 3º	Sol m	Introducción largo, Rondo Allegretto (sol M)
40			Dúo 4º	Sol M	Lento, Rondo
41	Zapata, ppios XIX (BMCN C9 14/1-2)	Dúo 3º en [6 Dúos de Guitarra] [E-Mmh Mus 721-11]		Sol M	And[an]te, Rondó

* Existe una segunda copia en otra fuente del fondo con atribución a autor, por ello y con el fin de evitar duplicaciones, no se le ha asignado número a dicha obra.

** Otras fuentes localizadas se señalan entre corchetes.

Entre estas obras tempranas se encuentran dos compositores europeos, ambos franceses, que habría que unir al grupo de violinistas/guitarristas y compositores de la época: Pierre Jean Porro (1750-1831)¹²¹⁸ y Jean-Baptiste Lintant, (1759-1830), de quienes se conservan 10 y 3 dúos respectivamente, en fuentes manuscritas (tabla 10, n.ºs 28-40). La escasa información que tenemos de Lintant la aporta Fétis. Fue un compositor que se formó en el violín con Bertheaume y en la guitarra con Benoit Pollet y desarrolló su actividad durante un tiempo como primer violín en el Teatro Feydeau de París¹²¹⁹. En la actualidad, se conserva un pequeño corpus de obras. En cuanto a Porro, desarrolló una importante actividad en el comercio madrileño en su condición de músico-editor¹²²⁰, prueba de ello sería el anuncio publicado el 31/8/1799:

*El Ciudadano Pedro Porro, mercader de todo género de música y de instrumentos, que vive en París, calle de Beaurepaire núm. 16 previene a los Mercaderes y Aficionados de música Españoles que hace un comercio general en estos dos ramos, y particularmente en el de música de guitarra, de la cual posee la más numerosa colección de Europa, que consiste en canciones italianas y francesas con acompañamiento, sonatas, dúos, tríos, oberturas, preludios, minués, rondós &c. &c. haciendo en sus precios la posible equidad. Previniéndose también que el editor del Diario de Madrid admitirá en su despacho principal carrera de San Jerónimo sin otro objeto que el de servir al público, los encargos de las personas que no tengan correspondencia en París.*¹²²¹

¹²¹⁸ Aunque no suele destacarse la condición de violinista de Pierre Porro debió conocer perfectamente el instrumento, prueba de ello son las obras que compuso para dicho instrumento entre las que se encuentran 3 *Duos concertants pour deux violons* conservado en la BnF (FRBNF43212395). Cabe destacar de Porro el hecho de que en 1784 publicara una *Sonata en do mayor* para guitarra sola, que podría considerarse a excepción de las 13 sonatas de Vargas y Guzmán uno de las obras de este género más tempranas para la guitarra clásica, cf. <http://stanleyates.com/goodies/forward.pdf> (02/03/2018).

¹²¹⁹ Su nombre ha originado una confusión de personalidades en parte provocada por la asociación que realiza Fétis en su diccionario entre los nombres de Charles Doisy, al que erróneamente le atribuye el apellido "Doisy-Lintant" (FÉTIS, 1834: III, 34-35), y Jean-Baptiste Lintant (al que Fétis incluye también en su diccionario, *Ibid.*: V, 313), confusión que posteriormente transmite Prat (1934: 109). A esto se le une que podemos encontrar su nombre en dos formas como Jean Baptiste o con la inicial C. que posiblemente remita al término "citoyen" (ciudadano) y que fácilmente podría confundirse por Charles (BnF). Según Fétis, tan solo 9 conjuntos conforman el repertorio de este compositor entre cuartetos de cuerda, dúos de violín, sonatas para guitarra y violín, para guitarra y viola, variaciones para guitarra, un método de guitarra para acompañar y romances con acompañamiento de guitarra y los *Tres dúos para dos guitarras*, publicados en París por Naderman, que posiblemente se correspondan con la copia manuscrita que se conserva en el fondo, que no podemos confirmar dado que no se ha encontrado ningún ejemplar (se han consultado VIAF, RISM, BnF, LOC y BL).

¹²²⁰ En 1784 se asociaría con Joseph Baillon y más tarde con su viuda (1786-7) para la edición la revista musical periódica *Journal de guitare* (1784-1811), *Etrennes de guitare* (1784-6) y *Recueil d'airs nouveaux français et étrangers* (1784-) entre otras.

¹²²¹ ACKER, 2007: 293-4, n.º 1161.

Los anuncios en prensa se sucederían en los años siguientes, al menos hasta 1807, ofreciendo un amplio repertorio de guitarra del compositor¹²²².

En cuanto al repertorio, existe bastante homogeneidad en la construcción de los dúos articulados en su mayoría en dos movimientos, ambos en la misma tonalidad, excepto en dos casos de Ferandiere (tabla 10, n.ºs 16 y 17) en los que comienza con un primer movimiento en modo menor, mientras que el segundo movimiento se desarrolla en mayor. En la mitad de los casos en los que la estructura es en dos movimientos, el primero se indica en allegro, y el segundo en forma de danza, por lo general un minueto, y en menor medida un rondó. El gusto por la danza en el último movimiento se extiende a otras formas en Ferandiere haciendo uso de una pastorela (tabla 10, n.º 15) y en Porro, de una polaca (tabla 10, n.º 31) y un vals (tabla 10, n.º 37). Cabría destacar el tema con variaciones empleado por Lintant en el segundo movimiento de su dúo 3º (tabla 10, n.º 30); y por Porro como único movimiento en el dúo 6º (tabla 10, n.º 36), ambos últimos dúos de la serie. En el caso de Porro, la 4ª variación y última, lleva la indicación “Allegreto Polacca”, retomando la danza para el cierre del dúo y la serie. El uso de la variación remite a un estilo de composición más avanzada en la que la guitarra despliega sus recursos más idiomáticos, hecho que resaltaría Ferandiere en el título de su *Thema con variaciones música característica y propia de este instrumento*¹²²³ y que Porro de alguna manera sugiere, añadiendo a la indicación del movimiento el término “capricio” para resaltar su naturaleza virtuosística.

La otra mitad de los dúos en dos movimientos comienzan con un movimiento lento, rasgo típicamente francés, cuyo origen se encuentra en la obertura francesa y del que sería heredera la sonata *da camera*. Por ello, no extraña encontrarlo en los diez dúos de Porro¹²²⁴ conservados en el fondo (aunque no en Lintant). No obstante, podemos ver que

¹²²² DM, 21/12/1805, n.º 295, p. 457; DM, 21/7/1806, n.º 202, p. 96: “[...] un gracioso duo á dos guitarras de Porro, 14 rs.[...]”; DM, 22/4/1807, n.º 112, p. 479; DM, 18/8/1807, n.º 230, p. 207); GM, 14/7/1807, n.º 61, p. 726: “[...] un divertimiento á dos guitarras, de Porro, 18 [...]”; GM, 29/9/1807, n.º 87, p. 1812 “[...] un dueto á dos guitarras, de Porro, 14.”; GM, 10/11/1807, n.º 100, p. 1168. Citado en ALEIXO, 2014: [2], n.º 3.

¹²²³ E-Mmh Mus 720-57. Hecho destacado por SUÁREZ-PAJARES, 2000: 267.

¹²²⁴ Fétis hace referencia a cuatro libros de dúos para dos guitarras editados en París por el propio Porro (FÉTIS, 1864: VII, 101-102); Heck, recoge entre los trabajos del compositor los dúos para dos guitarras opp. 18, 28 y 32 (cf. Thomas Heck, “Porro, Pierre Jean”, *TNGD*, 2001: 20, 175), sin embargo, no he conseguido localizar ninguna fuente de los dúos compuestos por el autor, salvo un dúo para dos guitarras

también lo adoptarían, en ocasiones, los compositores españoles, como Ferandiere que emplea este recurso en cuatro de sus dúos (tabla 10, n.ºs 14, 17, 18, 20) y Laporta en uno (tabla 10, n.º 24) fuertemente influenciados en esta época, no solo por el estilo italiano sino también por el francés. Además, se conservan otros tres dúos anónimos cuyo primer movimiento es también lento (tabla 10, n.ºs 2-4, siendo dos de ellos en tres movimientos).

Al igual que en las sonatas, los primeros movimientos se presentan en general en forma binaria, aunque las formas lentas a veces presentan formas más libres (apéndice III, n.º 14, el Adagio del dúo en Mi menor n.º 4 y;apéndice III, n.º 15, el Romance Andante del dúo en Do mayor n.º 5 de Ferandiere). En general, el material temático de las obras de los compositores mencionados se basa en escalas y arpeggios. En cuanto a las texturas, alternan los pasajes homorrítmicos habitualmente en terceras, pero también en sextas; con otros de melodía acompañada, alternándose ambas guitarras en una u otra u otra función (véanse enapéndice III, n.º 14, el dúo en Mi menor n.º 4 y, n.º 15, el dúo en Do mayor n.º 5 de Ferandiere) más cercana a la guitarra clásica. En ocasiones se hace uso del estilo concertante o pasajes dialogados. En Ferandiere puede apreciarse cierto uso del contrapunto en algunos pasajes, sobre todo en el dúo 1º (apéndice III, n.º 11). La combinación de todos estos recursos en una misma obra suponía tanto para los intérpretes como para los oyentes un gran estímulo. Posiblemente esta fue la razón por la que los dúos se convertirían en el repertorio ideal de los intérpretes aficionados de cierto nivel.

Tres cuadernos con dúos de guitarras, anónimos

El conjunto de dúos anónimos se recogen en tres cuadernos (tabla 10, n.ºs 1-13): (1) uno que contiene cuatro dúos (más el dúo de Zapata, mencionado, y otro de Laporta); (2) el citado cuaderno de sonatas en el que como se dijo se conserva la única sonata, denominada como tal, para dos guitarras en un solo movimiento; y (3) un cuaderno de características similares al mencionado de las sonatas por la gran variedad de obras que contiene¹²²⁵. Además de los 8 dúos (que debieron ser 12 por la numeración que llevan) contiene pequeñas piezas sin título, piezas de danza como rondós, una gavota, valeses, boleros, minuetos y fragmentos de piezas a modo de apunte, algunas de ellas para guitarra

localizado en la Biblioteca del Senado de Madrid (E-Ms FH C-219-36 [1]/[2]) (ALEIXO, 2015: 447), que no se corresponde con ninguno de los conservados en el fondo Navascués.

¹²²⁵ BMCN C13 08. Le faltan las primeras hojas. Comienza el cuaderno con la parte de la 2ª guitarra del dúo 5º. Le suceden 7 dúos más numerados de forma correlativa hasta el dúo 12. A estos les sigue el dúo de Feráu (f.8v-10r).

sola y otras para guitarra con bajo. No obstante, los dúos de este cuaderno (BMCN C13 08) plantean algunas dudas en cuanto al instrumento al que se dirigen, ya que la línea melódica es limpia y clara, no aparece ningún acorde, ni pasajes en terceras habituales en la guitarra como se ha dicho, ni ninguna figuración que de alguna manera llene la melodía o sugiera que deba ser para guitarra, por lo que podría perfectamente estar dirigido a un violín (de principiante, sin duda). Sin embargo, el hecho de que el ámbito mostrado en el conjunto no supere el Re4 (Re5 en la partitura), casi en el límite superior de la guitarra y muy por debajo del límite superior del violín (si se lee en la altura real representada) lleva a pensar que están escritos para guitarras, hipótesis que se refuerza con el resto del repertorio, escrito íntegramente para guitarra. En todo este conjunto cabría destacar la presencia de un *Capricho* (característico del violín) para guitarra sola; un trío de Ferandiere (véase *Tríos y cuartetos para guitarra y cuerda de Fernando Ferandiere*) y las mencionadas *Modulaciones para guitarra* de R. Parejas, que hacen pensar que tuviera, como el cuaderno de sonatas, una función didáctica, en el que la sencillez de los dúos muestran una etapa temprana de aprendizaje.

Los dúos de violín y guitarra de Fernando Ferandiere

La guitarra en dúo con violín sería también cultivada por compositores como Ferandiere, del que se conservan tres dúos de violín y guitarra en fuente manuscrita (de los 18 compuestos por el autor)¹²²⁶. La repercusión que debió tener Ferandiere entre los aficionados sería la razón por la cual estos mismos dúos fueran incluidos entre “los primeros ensayos del descubrimiento de la imprenta de música” del impresor Vicente Garviso en 1801¹²²⁷ con el título: *3 dúos nuevos para guitarra y violín*, del que se conserva un ejemplar incompleto (solo la parte de violín) en la Biblioteca Nacional de España¹²²⁸. Los tres dúos de guitarra y violín de Ferandiere son las únicas obras con esta plantilla localizada en el Fondo Navascués (tabla 11, n.ºs 6-8) salvo algunos casos en los que se ofrecía la posibilidad de intercambiar la flauta por el violín (claramente por razones comerciales), que se verán más adelante.

¹²²⁶ BMCN C5 06.

¹²²⁷ ACKER, 2001: 322, n.º 1238. Garviso aparecería entre los suscriptores del *Arte de tocar...* de Ferandiere (véase apartado *Tríos y cuartetos para guitarra y cuerda de Fernando Ferandiere*).

¹²²⁸ E-Mn M/2463. Sobre las particularidades de ambas fuentes véase *volumen II, apéndice III: Edición Crítica*.

Los dúos están articulados en dos (1º y 2º) y tres movimientos (3º) siendo, en este caso, el movimiento central un *romance andante*. El movimiento final es en las tres obras una danza (rondó en el 1º y minueto con trío en el 2º y el 3º). Los tres dúos se presentan en modo mayor y mantienen la misma tonalidad para todos los movimientos. La estructura de los primeros movimientos (rápidos) se encuentra en forma binaria. Por lo general, presentan en la segunda mitad de la segunda sección un pasaje con carácter reexpositivo. Mantiene la habitual alternancia tonal I-V:||:V-I, no obstante, en el dúo 2º (en Re mayor) llegará a la dominante en la segunda sección tras un breve paso por el IV grado (subdominante), procedimiento que empleará en la segunda sección desde la dominante (La mayor) pasando igualmente por el iv grado (Re menor) para regresar a la tonalidad principal al final del movimiento (*cf.* partituras en apéndice III, n.ºs 16-18).

Las melodías se encuentran dentro de los parámetros del estilo galante ya mencionado: melodías sencillas, con un fraseo regular de periodos cortos y cadencias claras. En cuanto a las texturas, sorprendentemente y a pesar de las reivindicaciones de Ferandiere en favor de las posibilidades melódicas de la guitarra, en el allegro del dúo 1º presenta una guitarra supeditada a las funciones de acompañamiento y de bajo armónico salvo en breves pasajes en los que se establece un diálogo entre ambos instrumentos (cc. 19-20) u otras en los que comparten la melodía (cc. 40-41). No sucede lo mismo en el segundo movimiento en rondó, en el que guitarra y violín se alternan dejando espacio para la guitarra a veces en solitario (cc.15-17). En el primer movimiento del dúo 2º la guitarra, aunque mantiene algunos pasajes en función de acompañamiento con bajo Alberti, comparte más material temático con el violín (dúo 2º, cc. 1-4; 9-16...). Habría que resaltar, en este sentido, la entrada en estilo imitativo de la segunda sección del dúo 2º (c. 49). Sin duda alguna, el dúo 3º es el que muestra mayor equilibrio entre guitarra y violín en el primer movimiento mientras que en el segundo movimiento el violín adquiere todo el protagonismo. En general, es en los últimos movimientos en danza donde se percibe mayor equilibrio entre ambos instrumentos.

VII. Análisis y descripción de la primera etapa cronológica (ca.1770-ca.1840):
Repertorio, compositores, fuentes

Tabla 11. Dúos de violín o flauta y guitarra del Fondo Navascués

Nº	Autor/signatura	Título	Nº	Ton.	Movimientos
1	Alonso y Castillo, M., siglos XVIII-XIX (BM CN C12 12)	Acompañamiento de Guitarra a la flauta en la Fantaisie sur des motifs de la Famille Suisse (incompleto)		Sol M	Tema con variaciones
2	Call, Leonhard von, 1779-1815	Pot-Pourri ou Choix d'airs Romances & Marches,	1	Do M	Andantino
3	BM CN C6 08/1-2	Arranges Pour la Guitare avec Accompagnement de Flûte ou Violon N° 1	2	La m	Andante
4			3	Do M	Moderato (Allegro, Andantino, Allegretto)
5	Costa, Onorato, ca.1818 - ca.1832 BM CN C6 09	Souvenir D'Orient Fantaisie Brillante pour Guitarre et flûte, Oeuv: 12 (incompleto)		Mi M	Andante sostenuto, Adagio, Allegro vivace, Piu moderato, Andante amoroso Romance grecque: Hios Lambros. Soleil Lumineux, Tempo primo, Largo Sirtos Danse grecque nationale, Allegretto Hongroise, Allegro Assai.
6	Ferandiere, Fernando, ca.1740-ca.1816	Tres Dúos para Guitarra y Violín	Dúo 1º	Do M	Allegro Magestuoso, Rondo Allegro
7	(BM CN C5 06/1-2)	[E Mn M/2463 (violin), 1801]	Dúo 2º	Re M	Allegro brillante, Minuet Allegretto (trío andante espacioso)
8			Dúo 3º	Sol M	Allegretto, Romance Andante, Minuet Andante (trío)
9	Fürstenau, Caspar, 1772-1819 BM CN C6 10/1-2	Variations pour Flûte et Guitarre, Oeuvre 4		Sol M	Tema (Moderato) + 6 variaciones + Allegretto
10	Gaude, Theodor, 1782-1835? BM CN C6 07/1-2	Variations pour Flûte & Guitarre, Oeuvre 2		Sol M	Tema (Andante) + 12 variaciones
11	Giuliani, Mauro, 1781-1828 (BM CN C6 14)	[Gran dúo concertante para guitarra y flauta, Op. 85] (incompleto)		La M	All[egr]o Maestoso, Andante molto sostenuto, Scherzo vivace (Trio), Allegretto Espressivo.
12	Giuliani, Mauro, 1781-1828 (BM CN C6 15)	Sérénade pour Guitare et Flûte ou violon, Oeuvre 127 (incompleto)		Sol M	Maestoso, Minuetto allegretto (trío), Thema andantino mosso + 3 variaciones, Rondo allegro.
13	Giuliani, Mauro, 1781-1828 (BM CN C7 06)	Gran dúo concertant pour Guitare et Flûte, Oeuvre 130 (incompleto)		La M	Allegro, Menuetto (Trio), Rondo All[egr]o Moderato).
14	Giuliani, Mauro, 1781-1828 (BM CN C6 13)	Grande Sérénade pour Guitare et Flûte ou violon, Oeuvre 82 (incompleto)		Re M	Thema grazioso + 3 variaciones, Minuetto (Trio), Allegro Brillante, Marcia Maestoso, Trio.
15	Moret, Federico, 1765-1838 (BM CN C11 09/1-2)	[Dúo de flauta y guitarra]		Do M	And[anti]no
16	Pleyel, Ignace, 1757-1831 (BM CN C11 01/1-2)	[Dúo de flauta y guitarra]		Sol M	All[egre]to
17	Printemps, Louis-Jean Jacques, 1800-1837	Trois duos concertants pour Flûte & Guitare, Oeuvre 1 (incompleto)	Dúo 1º	Re M	Moderato, Bolero, rondo grazioso
18	(BM CN C7 08)		Dúo 2º	Sol M	All[egre]o spiritoso, Adagio, rondo allegretto
19			Dúo 3º	Do M	All[egre]o molto, Andantino, Andante con Variazioni.

Los dúos de flauta y guitarra de I. Pleyel y F. Moretti, y uno incompleto de Mariano Alonso y Castillo.

Se conservan en el fondo dos fuentes manuscritas de Pleyel y Moretti (tabla 11, n.ºs 15-16). El dúo de Pleyel, es casi con toda seguridad un arreglo, como tantos que se hicieron de su obra, no obstante no ha sido posible encontrar la obra de referencia¹²²⁹. En cuanto al dúo de Moretti se trata de una obra desconocida del compositor. Aunque el compositor emplearía esta plantilla para acompañar obra vocal¹²³⁰, hasta ahora no se había localizado ningún dúo del compositor de estas características. Ambos dúos debieron adquirirse en el mismo almacén a juzgar por las similitudes en la grafía de ambos documentos (fig. 63). No obstante, sorprende que la parte de guitarra de Moretti presente una grafía diferente, de hecho se encontraba en el fondo separada de la parte de flauta. Es difícil encontrar una explicación a la diferente grafía cuando es evidente que ambas partes (flauta y guitarra) completan la misma obra.

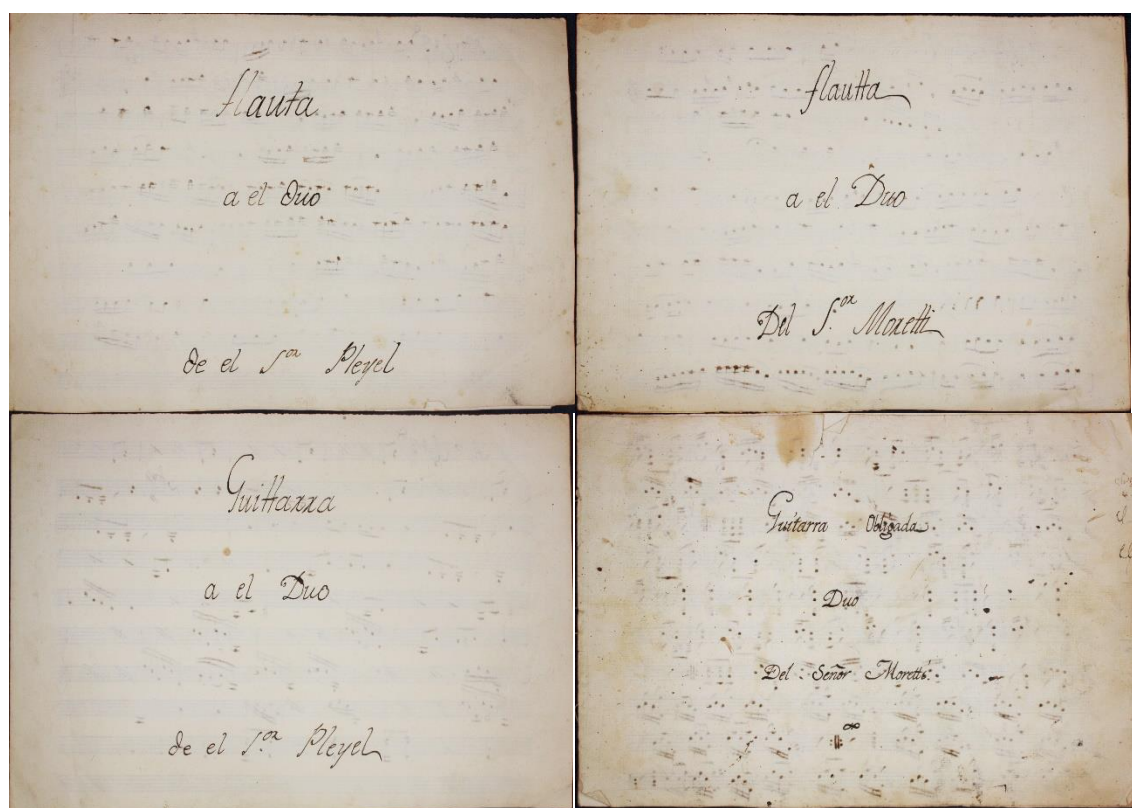


Fig. 63. Dúos de Flauta y guitarra de Pleyel y Moretti (BMCN C11 01 y BMCN C11 09)

¹²²⁹ El íncipit ha sido cotejado con el catálogo del autor (BENTON, 1977).

¹²³⁰ CARPINTERO, 2009: 130.

Ambos dúos son en un solo movimiento; sin embargo, las diferencias entre una y otra son notables. Solo en los primeros compases de ambas obras se puede ver la diferente concepción existente entre ambas. La complejidad en la escritura de la guitarra de Moretti (fig. 65), no se observa en la partitura de Pleyel (fig. 64).

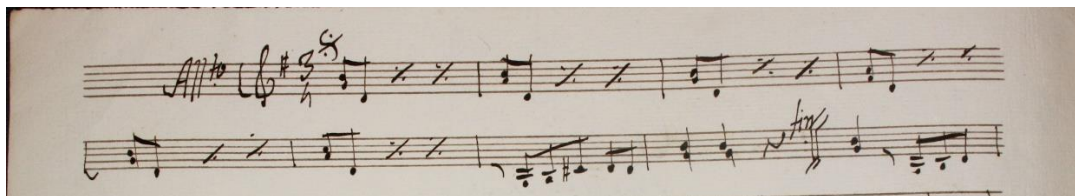


Fig. 64. Guitarra al dúo de Pleyel (BMCN C11 01)



Fig. 65. Guitarra al dúo de Moretti (BMCN C11 09)

En la obra de Pleyel la guitarra adopta una función de sostén armónico en la que algunos compases presentan una textura de acompañamiento sencillo dejando todo el peso de la melodía a la flauta. Por el contrario, en la obra de Moretti¹²³¹ la intención ya queda reflejada en el título al anunciar “guitarra obligada” que, aunque supeditada a la flauta en la función de acompañar, adquiere mayor peso. Concebida en forma rondó, la pieza comienza en anacrusa con la guitarra presentando la melodía a modo de *ritornello* mientras que la flauta calla hasta su entrada con el tema principal en la última corchea del compás ocho. La melodía se construye sobre la regularidad del fraseo, en periodos cortos de dos o cuatro compases y con cadencias marcadas propias del estilo galante. Los juegos entre flauta y guitarra se suceden en una combinación de pasajes concertantes; texturas homorrítmicas y de melodía acompañada con bajos de tambor y Alberti, siempre con texturas llenas que aluden al gran conocimiento que tenía Moretti del instrumento. La melodía sencilla y natural, y la combinación de texturas sería una característica común de estas obras concebidas para el disfrute del público aficionado, tanto del oyente como de los intérpretes, ofreciéndoles la posibilidad de compartir momentos musicales entre

¹²³¹ Sobre Moretti, cf. CARPINTERO, 2016.

amigos (posiblemente entre algún miembro de la familia Ligués y Tomás de Navascués¹²³²) gracias a una escritura pensada para agradar.

Por último, se conserva una obra del compositor español Mariano Alonso y Castillo (tabla 11, n.º 1). El nombre del compositor aparece en la fuente manuscrita del fondo con las iniciales D. A y C, (Don Alonso y Castillo) por lo que deducimos que pertenecen a este guitarrista de principios del siglo XIX¹²³³. Se trata del arreglo para guitarra y flauta de la ópera en tres actos *Famille Suisse* basada en *Die Schweizerfamilie* de Joseph Weigl (1766-1846) estrenada el 14 de marzo de 1809 en Viena. La ópera sería conocida en París como *Emmeline ou La Famille Suisse* en 1827¹²³⁴. Desafortunadamente, solo se conserva la parte de guitarra, al igual que en parte de las obras que citaremos a continuación.

Los dúos de flauta o violín y guitarra de otros autores europeos

En el entorno europeo habría un mayor interés por la composición de dúos para violín o flauta y guitarra que luego serían consumidos en España (tabla 11). Prueba de ello, es la presencia en el fondo de obras que fueron impresas en Europa pero adquiridas en Madrid, de compositores de diferente perfil. Por un lado, el célebre concertista y compositor Mauro Giuliani, 1781-1829¹²³⁵, cuyas obras conservadas están entre las obras más extensas de su catálogo de dúos (sobre todo las op. 82, 85 y 127 al estar concebidas en cuatro movimientos). Junto a él, aparecen otros autores que no han trascendido de igual manera hasta nuestros días, pero que fueron muy demandados por el público aficionado por su estilo sencillo y de los que en la actualidad se han localizado un escaso número de

¹²³² Cf. epígrafe II.2. *Configuración de la villa: Familias y Casas*.

¹²³³ Según Soriano Fuertes (Tomo IV, p. 217) Alonso es autor de una colección de dúos para guitarra que dedicó a Federico Moretti. (PRAT, 1934: 23). Suárez-Pajares amplía esta información dando noticias de la existencia de una obra de este compositor en la BNE, una canción para soprano con acompañamiento de guitarra o piano titulada *La avispa*, cf. Javier Suárez-Pajares, "Alonso Castillo, Mariano", *DMEH*, 1999-2002: 1, 327.

¹²³⁴ Rudolph Angermüller/Teresa Hrdlicka-Reichenberger, "Joseph Weigl (ii)", en *TNGD*, 2001. Se han hallado otros arreglos de esta ópera para guitarra y flauta *La Famille de Suisse: pour guitare et flute* por F. Brand en BSB (Bayerische Staatsbibliothek digital – accesible en http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11143675_00001.html, 18/12/2017) y posteriormente para guitarra *Variations et finale sur un motif favori de la famille suisse de Weigl*, Op. 2 de Napoleon (Claude Antoine Jean George) Coste (1805-1883), impreso por Richault. (IMSLP – procedente de la Royal Danish Library), encontrándose también recogida en la integral del compositor: *The Guitar Works of Napoléon Coste*, ed. S. Wynberg (Monaco, c1981–3) [facs. and Urtext; 9 vols.] ("Coste, Napoléon", *TNGD*, 2001).

¹²³⁵ La colección casi completa del autor puede consultarse en ed. facsímil en JEFFERY, 1984-8.

obras como Leonhard von Call, 1767-1815¹²³⁶; o Caspar Fürstenau, 1772-1819¹²³⁷ y Theodor Gaude, 1782-1835¹²³⁸, de quienes se conservan sendas variaciones para flauta y guitarra; o los más tardíos, Louis-Jean Jacques *Printemps*, 1800-1837¹²³⁹, quien incluye un bolero como segundo movimiento del primer dúo, y Onorato Costa, ca.1818 - ca.1832¹²⁴⁰. Una hipótesis planteada por la familia para la ausencia de las partes de flauta de este conjunto, y que se sustenta en los datos encontrados sobre la familia Ligués y su afición por la flauta¹²⁴¹, es que dicha parte se hubiera quedado en el entorno de la familia Ligués. Apoyando esta afirmación recuérdese el inventario de “Música de Don Pedro Domingo Ligués”, en el que se recogen parte de las obras aquí mencionadas¹²⁴².

Tríos y cuartetos para guitarra y cuerda de Fernando Ferandiere

En los epígrafes anteriores se ha hecho mención a algunas obras presentes en el fondo de este compositor integradas en el amplio repertorio tanto de sonatas a solo como de dúos del que participan otros compositores. He considerado que merecía la pena no extraerlas del conjunto, con el fin de ofrecer una visión global, ya que pienso que estudiarlas de forma independiente habría restado interés en el contexto de esta tesis. No obstante, la presencia, además de las obras citadas, de otras agrupaciones del compositor, únicos ejemplos en el fondo en cuanto a la plantilla utilizada, justifica detenerse brevemente en esta figura. Ferandiere no solo se encuentra entre los autores más representados del fondo

¹²³⁶ Guitarrista y compositor Austriaco, cf. Alois Mauerhofer, “Call, Leonhard von”, *TNGD*, 2001: 4, 836.

¹²³⁷ Flautista y compositor alemán. Junto con su hijo Anton Bernhard haría varias giras por las principales ciudades europeas, cf. Gaynor G. Jones, “Fürstenau, Caspar”, *TNGD*, 2001: 9, 356. En *TNGD* no se menciona su condición de guitarrista aunque en la relación de obras se hace alusión a sus obras para guitarra y flauta. Será Prat quien alude a su notabilidad como guitarrista, cf. PRAT, 1934: 136.

¹²³⁸ Flautista y guitarrista de origen Alemán. Debutó en París como guitarrista solista con gran éxito de público lo que le llevó a organizar una gira de conciertos por Europa en 1814 que terminaría en San Petersburgo pero que no pudo llevar a cabo a causa de una enfermedad. Compuso cerca de noventa obras que fueron editadas en Alemania, cf. BONE, 1914: 120-1 y PRAT, 1934: 145. Más datos biográficos y de recepción, junto con una relación de obras del autor, pueden consultarse en el artículo en línea de Tom Moore (s.f.) https://www.academia.edu/28661757/The_Flute_Music_of_Theodor_Gaude (08/04/2018).

¹²³⁹ Muy pocos datos biográficos se tienen de este autor salvo las pocas líneas que le dedica Prat en base a unos apuntes encontrados en el archivo guitarrístico del maestro José Ferré. Prat cita algunas de sus obras, cf. PRAT, 1934: XXX. Las fechas de n. y m. han sido tomadas de BnF donde se conservan sus obras editadas por Carvin (4); Richault (2); A. Petit (2); Porcieux (1) y Duvau (1), cf. VIAF.

¹²⁴⁰ Una reimpresión (no facsímil) de esta obra puede consultarse en JEFFERY, 2003a, en cuya introducción el autor aporta los únicos datos conocidos del compositor junto con una relación de obras conocidas (La introducción esta accesible en <https://tecla.com>).

¹²⁴¹ Cf. epígrafe, II.2 Entorno urbano y sonoro de la familia Navascués...

¹²⁴² Cf. epígrafe, VII.1.4. La música perdida del fondo Navascués y su relación con Tomás de Navascués y Pedro Domingo Ligués, intérpretes de guitarra y flauta.

Navascués¹²⁴³, sino que es el compositor del que se han podido recuperar un mayor número de obras que se encontraban perdidas y por lo tanto, podríamos considerarlas por el momento fuentes únicas. Por ello, traemos algunos datos biográficos de interés¹²⁴⁴.

Violinista, guitarrista y compositor tuvo su actividad entre los últimos años del siglo XVIII y comienzos del XIX. Además de su obra teórica, Fernando Ferandiere compuso tanto obra religiosa, como escénica e instrumental. Su vida transcurrió entre Zamora, como colegial del *Seminario de Músicos*, centro que servía al coro de la Catedral de Zamora, de donde salió ya como violinista hacia la Catedral de Mondoñedo. Poco más de dos años después se trasladó a la Catedral de Oviedo, después a Málaga dónde escribiría su *Prontuario Músico para el instrumentista de violín y cantor*, Málaga, 1771¹²⁴⁵ en cuya portada aparece como *Profesor de Musica, Compositor de Teatros, y Violín de ésta Santa Iglesia Catedral de Málaga*¹²⁴⁶ para pasar después a Cádiz, donde permaneció hasta 1779 como compositor y primer violín del Teatro Español y Francés de la ciudad¹²⁴⁷. Su destino definitivo sería Madrid donde obtuvo la plaza de músico en la Compañía de Juan Ponce para los dos teatros de Madrid: la Cruz y el Príncipe, aunque se conservan siete tonadillas y música para dos comedias¹²⁴⁸. A pesar de su plaza en los teatros de Madrid, existen documentos que muestran el deseo de Ferandiere de regresar a los templos como la petición de una plaza de contrabajo en la Catedral de Oviedo en el año 1785 que le fue denegada¹²⁴⁹.

En 1799 publica en Madrid su *Arte de tocar la guitarra española por música*¹²⁵⁰, uno de los tres primeros tratados impresos para guitarra de seis órdenes¹²⁵¹, y adquiere gran notoriedad como guitarrista a juzgar por la cantidad de anuncios insertados en los periódicos de Madrid: *Diario y Gaceta*¹²⁵². Es en esta obra donde Ferandiere reivindica por primera vez la guitarra melódica en las notas “Al lector”¹²⁵³:

¹²⁴³ Véase epígrafe VII.1.1 *Música Instrumental...*, el apartado *Compositores*.

¹²⁴⁴ Sobre Ferandiere se pueden consultar, BRISO DE MONTIANO, 1995; Javier Suárez-Pajares, “Ferandiere, Fernando”, *DMEH*, 1999-2002: 5, 21-24; y VICENT, 2002.

¹²⁴⁵ E-Mn M/3602.

¹²⁴⁶ VICENT, 2002: 33.

¹²⁴⁷ *Ibidem*: 45.

¹²⁴⁸ *Cf. Ibidem*: 226-232.

¹²⁴⁹ *Ibidem*: 23.

¹²⁵⁰ Madrid: Pantaleón Aznar, 1799.

¹²⁵¹ ABREU-PRIETO, 1799 y MORETTI, 1799. Se incluye en el tratado la *Lista de los Señores y Señoras Suscriptores* entre los que se incluye a Brunetti, José Avellana y Vicente Garviso.

¹²⁵² Javier Suárez-Pajares, “Ferandiere, Fernando”, *DMEH*, 1999-2002: 5, 21-4.

¹²⁵³ E-Mn M/2452 y 2ª edición, 1816, E-Mn M/4562 y M/2144.

... con solo un buen Maestro y este libro [...] será suficiente para [...] tocar un instrumento nacional tan completo y hermoso, que todas las naciones lo celebraran, aun sin saber hasta donde llegan las fuerzas de nuestra Guitarra, porque los unos se contentan con rasgear el Fandango y la Jota, los otros con acompañarse unas Boleras; los Músicos con acompañarse Arias, Tonadillas, &c.

*Pero á la verdad no son estos los méritos de la Guitarra de que voy hablando, pues yo no deseo solo que haya acompañantes, sino tocadores, que hagan cantar á el instrumento, y que el resto de los demás instrumentos le hagan la sinfonía mientras éste se dispone para hacer un paso de campanelas, un paso cantante expresivo, un paso de carreras tan dilatado, que llegan á unirse los dedos de la mano izquierda con los de la derecha...*¹²⁵⁴.

Tenemos constancia de la composición de un gran número de obras, gracias al catálogo de su música que él mismo incluyó en su *Arte* de 1799, de las que solo conservamos una pequeñísima parte, en el que figuraban: 12 Minués; 12 Rondós; 18 Sonatas; 6 Diálogos de Violín y Guitarra; 18 Dúos de Violín y Guitarra; 6 Dúos de dos Guitarras; 6 Piezas de Guitarra sola; 40 Tríos de Guitarra, Violín y Bajo; 40 Cuartetos de Guitarra, Violín, Viola y Bajo; 18 Quintetos de dos Guitarras, dos Violines y Bajo; una ópera instrumental; *Los cuatro tiempos del año*, dividido en 6 cuartetos; *La Historia del hijo Pródigo*, dividida en 6 cuartetos; 6 Conciertos de Guitarra a gran orquesta; 6 Adagios en cuartetos para las Iglesias. Separado de estas obras con el título *Música nueva*: 6 Polacas de Guitarra y Bajo; 6 Boleras para cantar y tocar; 6 Minués con sus Rondós; 6 Dúos de Flauta y Guitarra; 6 Tiranas para cantar, con acompañamiento a la Guitarra; un Tema con variaciones “para los tocadores de Guitarra”; Obra instrumental, titulada: *El Ensayo de la naturaleza*, explicada en tres cuartetos de Guitarra, Violín, Flauta y Fagot¹²⁵⁵.

Según Alfredo Vicent¹²⁵⁶ la obra instrumental localizada de Ferandiere consta solo de 8 obras completas: Sonata Tercera y Cuarta de guitarra a solo y bajo¹²⁵⁷; Seis divertimentos para dos guitarras¹²⁵⁸; Seis dúos para dos guitarras¹²⁵⁹; Ocho lecciones incluidas en su

¹²⁵⁴ FERANDIERE, 1799: a3v s. p. - a4 s. p.

¹²⁵⁵ FERANDIERE, 1799: 31-2 (“Catálogo de la música compuesta para guitarra por D. Fernando Ferandiere”).

¹²⁵⁶ VICENT, 2002: 232-243.

¹²⁵⁷ E-Mc M/36 y M/37.

¹²⁵⁸ E-Mc M/55, M/56 y M/57.

¹²⁵⁹ E-Mmh Mus 720-56.

Arte¹²⁶⁰; Rondó¹²⁶¹; Andante y Tema con diez variaciones¹²⁶²; y algunas incompletas¹²⁶³. los mencionados dúos para guitarra y violín de Vicente Garviso¹²⁶⁴, de las que solo queda la parte de violín; *Los cuatro tiempos del Año* - seis cuartetos para guitarra, violín, viola y violonchelo¹²⁶⁵, de los que solo queda la parte de viola y violonchelo; dos dúos para dos guitarras¹²⁶⁶, de cual solo se conserva la parte de guitarra 2ª. Recientemente Ricardo Jorge de Sousa Aleixo da noticias de otra obra del compositor: *Caprichos, Preludios, Fantasías, o modulaciones, formación de los tonos mayores y menores, siguiendo el orden de los signos de la música, explicación de sus nombres según el método italiano, francés y español. Obra de guitarra escrita por dn Fernando Ferandiere, en Cadiz año de 1790*¹²⁶⁷ y dos dúos que se corresponden con el segundo y el quinto de los seis conservados en la Biblioteca Histórica de Madrid con “variantes considerables” y un *Allº del Signore Ferandier* en la Colección Cortabarría¹²⁶⁸.

El fondo de la Casa de Navascués conserva un total de 26 obras de este autor, todas ellas manuscritas: 8 cuartetos, 5 tríos, 8 dúos de guitarra (3 incompletos), 3 dúos de guitarra y violín y 2 sonatas de guitarra y bajo, de las cuales, 24 son fuentes únicas (tabla 12)¹²⁶⁹.

¹²⁶⁰ E-Mn M/2452.

¹²⁶¹ AHDFV M 119/03.

¹²⁶² E-Mmh 722-9 y 720-57, respectivamente.

¹²⁶³ VICENT, 2002: 244-248.

¹²⁶⁴ E-Mn M/2463.

¹²⁶⁵ E-Mmh Mus 722-27.

¹²⁶⁶ E- Mc M/53 y M/54.

¹²⁶⁷ E-Mn MP/1659.

¹²⁶⁸ ALEIXO, 2015: 481-482.

¹²⁶⁹ Se han incluido en la tabla las sonatas y los dúos, aunque ya aparecieran en las tablas anteriores, con el fin de recoger en un mismo documento el corpus total de obras del autor localizadas en el Fondo Navascués.

VII. Análisis y descripción de la primera etapa cronológica (ca.1770-ca.1840):
Repertorio, compositores, fuentes

Tabla 12. Obras de Fernando Ferandiere, ca.1740-ca.1816 del Fondo Navascués

Título	Otras fuentes	Composiciones	Signatura
6 [8] Cuartetos de Guitarra, violín, viola y bajo [ms] [Cuartetos, guitarra, violín, viola, bajo. Selección]		Quarteto 1º; Fa mayor: Andante expresivo / Minuetto Allegro / Rondó Quarteto 2º; Fa mayor: Rondó comodo / Minuetto Allegro mucho (Trio) Quarteto 3º; Si menor: Rondó Allegretto / Minuetto Allegro Spiritoso Quarteto 4º; Re mayor: Allegretto con brio / Minue Allegro (Trio) / Allegretto Rondó Quarteto 5º; Re menor: Fuga / Minuet Andante Amoroso Quarteto 6º; Re menor: Allegro / Adagio / Allegro final Quarteto 7º; Mi bemol mayor: Adagio un poco andante / Minuet Allegro Quarteto 8º; Mi menor: Adagio / Minuet Alemán Vivo (Trio)	BMCN C2 02/1-4
Tres Tríos para Guitarra, Violín y Baxo [ms] [Tríos, guitarra, violín, bajo, n. 1-3]		Trio 1º; Re mayor: All[egr]o Brillante / Minue que imita las trompas (And[an]te) Trio 2º; Re mayor: All[egr]o / All[egr]o Final vivace Trio 3º; La menor; All[egr]o / Minue Alemán - All[egr]o mucho + Trio sólo	BMCN C8 03/1-3
Trio de Guitarra, Violín y Baxo [ms]*		Trio 2º; Si mayor: All[egr]o / Minuet comodo	BMCN C13 04 (f.46v-47r + 48v-49r)
Trio de Guitarra, Violín y Baxo [ms]* (sin atribución)		Trio Pastoral, Si mayor: [Allegro] / Minuet / All[egr]o	BMCN C13 08 (f.13v-15v)
Tres Dúos para Guitarra y Violín [ms] [Dúos, guitarra, violín, n. 1-3]	E-Mn M/2463 (parte violín) 1801	Dúo 1º; Do mayor: Allegro Magestuoso / Rondó Allegro Dúo 2º; Re mayor: Allegro brillante / Minuet. Allegretto (Trio Andante Espacioso) Dúo 3º; Sol mayor: Allegretto / Romance Andante / Minuet Andante (Trio)	BMCN C5 06/1-2
[Cinco] Dúos de Guitarra [ms] [Dúos, guitarras. Selección]		Dúo 1º; Sol mayor: Andante All[egr]to / All[egr]o final Dúo 2º; Re mayor: All[egr]o comodo / Pastorela All[egr]o Dúo 3º; Re menor: All[egr]o / Minue And[an]te Dúo 4º; Mi menor: Adagio / Rondó All[egr]o vivo Dúo 5º; Do mayor: Romance And[an]te / Minue Alemán	BMCN C5 07/1-2
[Dúos de guitarra] [ms] (incompleto)	E-Mm Mus 720-56 (dúo 1º)	[Dúo 1º]; Do menor: All[egr]to / Minue patético and[an]te [Dúo 2º]; Sol mayor: Andantino / [sin indicación de tempo] [Dúo 3º]; Sol mayor: [sin indicación de tempo] / [sin indicación de tempo]	BMCN C5 19
Sonata Tercera de Guitarra à Solo y Baxo, Obra 1ª [ms] [Sonata, guitarra, bajo, op.1, n. 3]	E-M c M-36	Sol mayor: All[egr]o comodo / Rondó allegro	BMCN C11 15 A
Sonata Sexta de Guitarra à Solo y Baxo, Obra 1ª [ms] [Sonata, guitarra, bajo, op.1, n. 6]		Re mayor: All[egr]o / Adagio / Final Allegro	BMCN C11 15 B

* Se conserva una fuente en el fondo (BMCN C11 21) que contiene una 2ª copia de ambos tríos en otra tonalidad: el *Trio 2º*; en Do M; y el *Trio Pastoral*, en La M. A continuación del *Trio 2º*, aparece un *Trio 3º* del que sólo aparece el Allegro de la guitarra y los primeros compases del Allegro del violín (f. 49v).

Parte del conjunto debió adquirirse en diferentes comercios de Madrid entre finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX¹²⁷⁰ aunque ninguna de ellas presenta elementos distintivos evidentes (ya sea un n.º de serie o el precio), salvo portadas más o menos elaboradas. En base a las evidentes similitudes tanto en el estilo de la portada como en la grafía empleada entre las sonatas conservadas en el fondo Navascués y las localizadas en la BRCSMM podemos confirmar que fueron hechas por la misma mano¹²⁷¹. En cuanto al resto de las obras, presentan diferente estilo de escritura, unas más cuidadas como en el caso de los dúos, parte de los tríos y los cuartetos, y otra en la que resulta difícil la lectura como la mencionada segunda copia de los tríos (2º y Pastoral, BMCN C11 21), que evidencian una factura particular (sin fines comerciales). Es particularmente destacable la portada utilizada para embellecer las partituras de los cuartetos (BMCN C2 02) y los cinco dúos de guitarra (BMCN C5 07)¹²⁷² ilustrada por Antonio González Ruiz (1711-1788) y grabada por [Juan Bernabé] Palomino (1692-1777), empleada en otras obras del fondo¹²⁷³, que muestran, a mi juicio, un particular interés por estas partituras (fig. 66).



Fig. 66. Portada grabada e ilustrada por Ant[onio] Gonz[ález] Ruiz y [Juan Bernabé] Palom[in]o (BMCN C2 02)

¹²⁷⁰ Los aficionados podían adquirir las obras bien en los almacenes de música, o bien, como vimos en el caso de Avellana, en la casa del propio autor práctica que también vemos en el caso de Ferandiere como muestra este anuncios publicado en el *DM* el 18/1/1800: “Música para las tres horas del Viernes Santo; siete adagios para guitarra, flauta, violín y violón hechos a propósito para la contemplación de las Siete Palabras que Jesucristo nuestro Redentor dijo en la Cruz. Su autor Ferandiere, en cuya casa se vende” (Acker, *Música y danza*, p. 298, n.º 1183). (El subrayado es mío).

¹²⁷¹ Cf. vol. II, ap. I: *Catálogo de la biblioteca musical de la Casa de Navascués*, BMCN C11 15A y 15B.

¹²⁷² Las portadas se vendían sueltas y con el espacio para el título en blanco para embellecer los manuscritos, cf. GOSÁLVEZ, 2014.

¹²⁷³ *Un grande quarteto de flauta de Mozart op. 81* (BMCN C2 04) y un *Quarteto de flauta de Pleyel* (BMCN C2 08), cf. epígrafe VII.2.2. *La colección de manuscritos...*, el apartado, *Las ediciones manuscritas y su presencia...*

El repertorio

En la década de 1760-70 se produjo el nacimiento de una serie de combinaciones camerísticas sin la intervención del teclado. Aunque el dúo sería como hemos visto la plantilla más popular, tanto el trío como el cuarteto de cuerda (formaciones camerísticas por excelencia) constituirían una parte fundamental de la actividad del músico aficionado de cierto nivel. La combinación más popular del trío de cuerda sería para dos violines y violonchelo; no obstante, el violonchelo en la mayoría de los casos, mantendría la antigua función rítmico-armónica del continuo, dejando la función melódica para los otros instrumentos. La presencia de la guitarra en tríos¹²⁷⁴ y cuartetos desarrollando su capacidad melódica muestra el nuevo status musical que estaba adquiriendo el instrumento.

Cinco son los tríos localizados en el Fondo Navascués¹²⁷⁵ en fuentes manuscritas. Una de las fuentes contiene tres en cuya portada se atribuyen a Ferandiere (fig. 67)¹²⁷⁶.

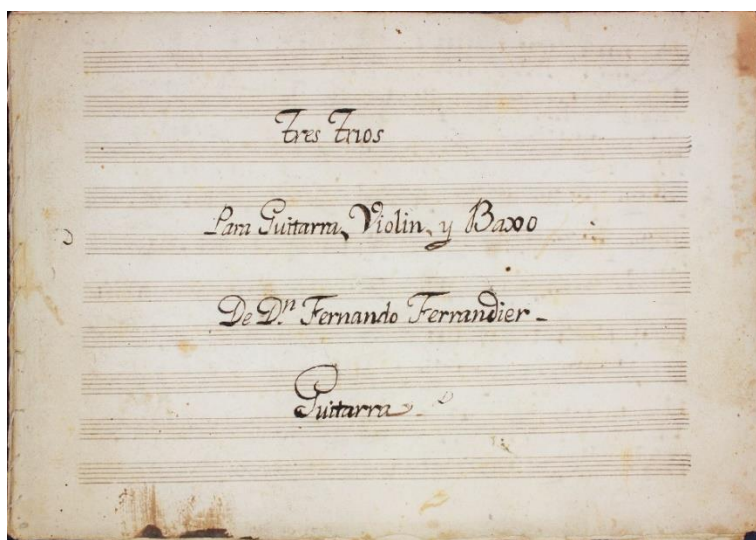


Fig. 67. Tres tríos para guitarra, violín y bajo, F. Ferandiere (BMCN C8 03)

¹²⁷⁴ Aunque debió ser una formación usual en el repertorio de aficionado, solo han sido localizados de autores españoles *Seis Tríos para guitarra, violín y bajo* de Isidro Laporta (editados por Luis Briso de Montiano, cf. LAPORTA, 1996) y *Trois Trios pour Guitare, Violon et Basse, op. 1*, París: Vidal, 1789 (Biblioteca Nacional de París) y *4 sobresalientes Tríos a Guitarra, Violín y Basso* de Antonio Ximénez (editados por Eugenio Tobalina, cf. XIMÉNEZ, 2014)

¹²⁷⁵ Estos tríos, junto con los dúos (de guitarras y, violín y guitarra) han sido interpretados en el ciclo *Ferandiere inédito: la guitarra en la cámara*, realizados entre los meses de abril y mayo de 2018 en la Fundación Juan March (FJM), cf. ALVAREZ-VILLAMIL, 2018. Los audios de los conciertos están disponibles en www.march.es/musica/audios. Agradezco a la Fundación, y muy especialmente a Miguel Ángel Marín, su apoyo no solo en la difusión del repertorio de Ferandiere de la Casa de Navascués, sino en su labor de difusión del patrimonio musical español.

¹²⁷⁶ Esta fuente no contiene marca de agua.

De los otros dos tríos se conservan dos fuentes, con la particularidad de encontrarse cada una de ellas en una tonalidad: (1) una de las fuentes (BMCN C11 21), sin portada, ni atribución a autor, recoge ambos tríos: uno en Do mayor, y el otro, con el sobrenombre *Trío Pastoril*, en La mayor; y (2) en la segunda fuente los tríos ya no se muestran juntos sino que los encontramos por separado en los dos cuadernos mencionados anteriormente, donde se recoge un variado repertorio de guitarra (BMCN C13 04 y BMCN C13 08). En esta segunda fuente, ambos tríos se encuentran en Si mayor: uno de ellos, el que aparece en la otra fuente en Do mayor, aparece en el cuaderno con el título *Trío 2º* atribuido aquí a F. Ferandiere; y el otro, aparece aquí como *Trío Pastoral* (en vez de *Pastoril*) y sin atribución (tabla 12, n.ºs 12-13). El hecho de que ambos tríos aparezcan juntos en una de las fuentes (BMCN C11 21), además de la habitual práctica de Ferandiere de añadir sobrenombre a sus obras¹²⁷⁷, nos lleva a pensar que el *Trío Pastoral* podría pertenecer también al compositor, aunque no podemos asegurarlo. En cuanto a la tonalidades, en principio, parece extraño el transporte a Si mayor, una tonalidad nada usual en la guitarra, no obstante, parece que pudo ser esta la tonalidad original por resultar más cómoda para el intérprete de guitarra¹²⁷⁸. Una posible hipótesis para el transporte de las obras a otra tonalidad es que tratándose de cuadernos con una clara función didáctica se tomaran los tríos para tal ejercicio.

Los cinco tríos están articulados en dos y tres movimientos. Al igual que en las otras agrupaciones estudiadas, el último movimiento suele reservarse al minueto, excepto en el *Trío 2º* que se desarrolla en allegro, o en el *Trío Pastoral*, en tres movimientos, en el que el minueto se sitúa en el movimiento central. Cabría destacar el minueto del *Trío 1º* con el sobrenombre “que imita a las trompas”, recordemos que Ferandiere aseguraba en su *Arte para Tocar* que la guitarra tiene “la facilidad de imitar otros instrumentos como Flautas, Trompas, Fagotes &c.”¹²⁷⁹. El recurso que emplea Ferandiere para tal efecto son

¹²⁷⁷ Recuérdense sus obras en seis cuartetos (guitarra, violín, viola y violonchelo): *Los cuatro tiempos del año* (las parte de violín y guitarra están actualmente desaparecidas, y la de viola se encuentra incompleta) y *La historia del hijo pródigo* (ambas anunciadas en *GM*, el 10/06/1796, n.º 47, p. 492. SUSTAETA, 1993: 267) o *El Ensayo de la Naturaleza* en tres cuartetos (flauta, fagot, guitarra y violín), actualmente desaparecidos. Podríamos destacar también la presencia de un *Allegro pastoril* (primer movimiento, de tres) en el cuarteto n.º 2 de *Los cuatro tiempos del año*, cf. VICENT, 2002: 244-5, 249.

¹²⁷⁸ La interpretación de los tríos en la FJM estuvo a cargo de *La Ritirata*: Hiro Kurosaki (violín), Ernesto Mayhuire (guitarra) y Josetxu Obregón (violonchelo), quienes decidieron interpretarlo en la tonalidad de Si mayor. Agradezco a Josetxu Obregón y a Ernesto Mayhuire que compartieran conmigo tales observaciones.

¹²⁷⁹ FERANDIERE, 1799: 5.

acordes llenos con ritmos apuntillados en el registro medio-grave de la guitarra que se completan con la ayuda del violín y el violonchelo¹²⁸⁰.

En los tres tríos para guitarra, violín y violonchelo de Ferandiere, la guitarra adopta casi siempre la función melódica, mientras que el violonchelo mantiene la función armónica habitual en los tríos tempranos. Sin embargo, el papel del violín es en el que podemos encontrar mayores variaciones entre los diferentes tríos. En el *Trío 1º*, violín y violonchelo se unen en la función puramente armónica mientras que la guitarra expone todo el material melódico. En el *Trío 2º* el violonchelo no cambia de función pero hay un mayor juego entre la guitarra y el violín. El violín a veces refuerza la función del violonchelo como en los primeros compases; otras comparte el material melódico con la guitarra; o lo presenta en solitario mientras la guitarra acompaña con un bajo Alberti y el violonchelo sostiene el conjunto (cc.18-29); e incluso mientras despliega la melodía la guitarra hace función de bajo armónico (cc.34-35). El *Trío 3º* es el que presenta mayor equilibrio entre los diferentes instrumentos con una presencia un poco más visible del violonchelo sin perder su función de soporte armónico. La guitarra adquiere un protagonismo especial en el minueto en el que la parte del Trío la desarrollará en solitario.

En el trío en Do mayor guitarra y violín comparten el material temático y la función de acompañar alternado los pasajes en uno u otro sentido, estableciendo un diálogo entre ambos instrumentos. Por último, en el *Trío pastoral* el violín es el que desarrolla todo el material melódico al que se le unen a veces la guitarra, a veces el violonchelo mientras el otro instrumento (ya sea la guitarra o el violonchelo) establece el soporte armónico. Se ve en este trío cierta evolución con respecto a los otros.

En cuanto a los ocho cuartetos, se encuentran agrupados en un solo documento. Desde un punto de vista formal resulta muy útil el estudio del papel y la forma en la que los cuartetos fueron agrupados en el documento que hoy ha llegado a nuestros días. Una de las primeras cuestiones que debíamos averiguar era si los cuartetos pertenecen a una sola colección o no. Un ciclo de ocho obras es del todo inusual, por lo general suelen agruparse en 3 o 6 composiciones bajo un mismo número de opus. En el caso de Ferandiere, como podemos ver en su catálogo, esta práctica se cumple en algunas de sus formaciones, aunque el mismo recogería en su catálogo 40 cuartetos sin ninguna subdivisión.

¹²⁸⁰ Puede consultarse la partitura en el apéndice III, partitura [19].

La presencia de varias portadas en el interior del documento indica que no se trata de un conjunto homogéneo y que debieron ser adquiridos en momentos diferentes. Las portadas se distribuyen de la siguiente manera: (1) una portada en el interior de cada parte, agrupando los cuartetos 1º- 4º; (2) otra preludiando el 5º, 6º y 7º de forma individual y (3) una portada sencilla en la que solo se muestra el título sin ningún tipo de adorno antecediendo el cuarteto n.º 8. En base a las marcas de agua he podido analizar cómo está distribuido el papel y observar que la agrupación varía un poco.

El siguiente esquema muestra cómo se distribuye el papel por cuartetos en los distintos instrumentos:

	R. Romaní	AGFC	GBT
Guitarra	1º, 2º, 3º, 4º y 8º	5º y 6º	7º
Violín	1º, 2º, 3º, 4º y 8º	6º y 7º	5º
Viola	1º, 2º, 3º, 4º y 8º	6º y 7º	5º
Bajo	1º, 2º, 3º, 4º y 8º	6º y 7º	5º

Por otro lado, el montaje del conjunto también presenta una forma particular, de tal manera que los cuartetos, con papel *R. Romaní*, 1º-4º, son 4 bifolios montados uno sobre otro, como era habitual, de tal manera que los folios 1-8 pertenecen al mismo bifolio, 2-7, 3-6, 4-5; y el cuarteto 8º es un bifolio que corresponde a los folios 15-16, el final del conjunto, luego es evidente que fue añadido con posterioridad a pesar de presentar la marca *R. Romaní*. De igual manera los cuartetos, 5º, 6º y 7º, son de 1 bifolio cada uno (con sus folios correlativos, por lo tanto independientes).

En base a los datos expuestos, cabría suponer que los cuartetos se fueron adquiriendo y añadiendo al conjunto, tal como aparecen. Sin embargo, excepto el cuarteto 8º, como se ha dicho, todas llevan una cartela de círculos concéntricos en cuyo interior se muestra el título completo en una de las partes, por lo general en la parte de bajo, excepto en los primeros 4 cuartetos en los que el título aparece en la parte de guitarra. En el resto de partes, la portada solo identifica el instrumento. Todo el conjunto se encuentra cosido, y posee la cubierta de González y Palomino en todas las partes excepto en la de guitarra, que debió perderse. La numeración de los cuartetos expuesta hasta el momento se

corresponde con su posición dentro del conjunto, y aparece así señalado en cada uno de ellos al comienzo del primer movimiento, pero como se verá no se corresponden con el título.



N.º1. Parte guitarra que identifica Crts. 1º-4º



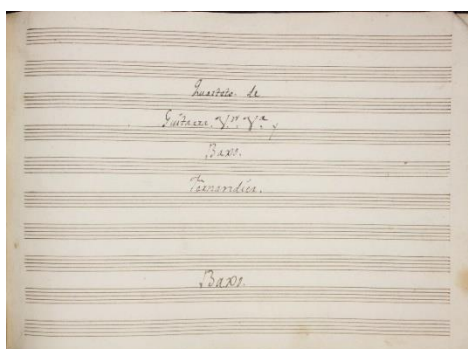
N.º2. Parte bajo que identifica Cr. 5º



N.º3. Parte bajo que identifica Cr. 6º



N.º4. Parte bajo que identifica Cr. 7º



N.º5. Parte bajo que identifica Cr. 8º

Fig. 68. Portadas Quartetos de Guitarra, violín, viola y bajo de F. Ferandiere (BMCN C2 02)

Salta a la vista que las portadas de los cuartetos 5º, 6º y 7º, que además se corresponden con las marcas AGFC y GBT, fueron realizadas por un mismo copista. No obstante, parece que solo dos de ellas identifican cuartetos que pertenecen a un mismo ciclo, aquellas que llevan los números 1º (fig. 68, n.º 2) y 6º (fig. 68, n.º 4) cuyas portadas son

idénticas. Algunas diferencias, como la ausencia de numeración o la manera en la que está escrito el nombre del autor de la otra portada de características similares (fig. 68, n.º 3), lleva a pensar que identifica un cuarteto independiente de los anteriores. Por otro lado, la primera portada, en cuyo título señala *6 Quartetos...* solo recoge cuatro (Crt. 1-4), y la última (Crt. 8) sobre papel *R. Romaní*, tampoco tienen relación.

Por lo tanto, podemos hacer al menos cuatro divisiones: (1) los cuartetos 1º-4º; (2) el 5º y el 7º (siendo el 7 el 1º; y el 5 el 6º, posiblemente de una serie de seis); (3) el cuarteto 6º; (4) y por último el cuarteto 8º. Posteriormente fueron agrupadas con un orden y numeración diferente al de origen, podríamos decir, en una “colección facticia”, lo que probablemente nos remita a alguna preferencia interpretativa por parte de quien se tomó la molestia de ordenarlos de esta manera.

Los cuartetos se articulan en dos (5) y tres movimientos (3). Todos contienen un minueto, excepto el cuarteto 6º, bien como último movimiento, en aquellos presentados en dos movimientos, o bien en el central, si se articula en tres. Sin embargo, no existe homogeneidad en cuanto a cómo están concebidos: dos de ellos comienzan en tempo lento (*Adagio*, 7º-8º); dos, en tempo moderado o rápido (*Andante*, el 1º; *Allegretto*, el 4º y *Allegro*, el 6º); uno (5º) comienza con una fuga; y otros dos (2º y 3º) comienzan con un rondó, siendo por lo tanto ambos movimientos, en los dos cuartetos, en forma de danza (rondó, minueto). A simple vista podrían estar agrupados por tonalidades: Fa mayor (2); Si menor (1); Re mayor (1); Re menor (2); Mi b mayor (1); Mi menor (1). Sin embargo, no es un orden que obedezca a una lógica tonal. En el siguiente esquema se muestra el plan organizativo de los primeros movimientos de los ocho cuartetos, puesto que en ellos es dónde se producen en este periodo los mayores cambios:

N.º	Ton.	Mov.	Mov. 1º	N.º cc.	n.º cc. por sección	Plan Tonal
1º	Fa M	3	Andante	120	47:73	I-V (Do M) : : V-Fa m-Si b M-I
2º	Fa M	2	Rondó	109	A-B-A-C-A-D-A	Mayor/menor
3º	Si m	2	Rondó	101	A-B-A-C-A	Menor/mayor
4º	Re M	3	Allegretto	80	40:40	I-V : : V-I
5º	Re m	2	Fuga	100	50:50	i-III : : III-i
6º	Re m	3	Allegro	65	29:36	i-III : : III-i
7º	Mi b M	2	Adagio	59	31:28	I-V : : V-I
8º	Mi m	2	Adagio	58	28:30	i-III : : III-i

Los primeros movimientos muestran una estructura y un plan tonal sencillos, muy de la época, que oscila entre el I-V-I en las tonalidades mayores y i-III-i en las tonalidades menores. Todos ellos, excepto los que están en forma rondó, presentan una estructura en forma binaria con ambas secciones, en casi todos los cuartetos, equilibradas en cuanto al número de compases. No obstante, los cuartetos, 4º, 6º y 7, muestran un pasaje de carácter reexpositivo en la segunda mitad de la segunda sección que no se muestra en el cuarteto 8º. Finalmente, el cuarteto 1º muestra un desarrollo más elaborado ajustándose a una estructura A:||:BA' cercana al modelo de sonata tripartita. Si nos centramos en la extensión de cada uno de los movimientos, observamos que el número de compases varía considerablemente del primer cuarteto al último, o más bien del último al primero, en una sucesión ascendente hasta llegar a una diferencia de más del doble de compases entre los primeros tiempos de los cuartetos 1º y 8º. Esto nos ofrece una interesante información, sobre la que ahondaré más adelante.

En general, comparten una concepción aún alejada del estilo ideal del cuarteto de mostrar una escritura distintiva y peculiar en cada instrumento, pero se pueden apreciar algunas particularidades en cada uno de ellos, sobre todo en el tratamiento de la melodía. Si analizamos los cuartetos a la inversa, es decir empezando por el cuarteto 8º, de dimensiones más reducidas, el orden cobra sentido. Este cuarteto en Mi menor tiene un carácter nostálgico. La línea melódica del primer movimiento en Adagio presenta frases irregulares, no hay un equilibrio proporcionado por un antecedente/consecuente. La relación rítmica es flexible. En cuanto a la textura, no hay una contribución íntegra de cada una de las partes al conjunto sino que el chelo y la viola interpretan la línea del bajo similar a la del continuo, mientras que las voces superiores (guitarra y violín) comparten casi todo el material temático. El cuarteto 7º también en Adagio comienza con un motivo principal, (negra, corchea con puntillo semicorchea y dos negras) que será el hilo conductor de todo el movimiento. El motivo se presenta con una textura en homorritmia en los cuatro instrumentos y en progresión ascendente en los tres primeros compases que recuerda a las fanfarrias típicamente barrocas. La viola se despega del chelo en su función armónica para participar tímidamente del material temático uniéndose al violín (cc. 21-24; 47-49), momentos en los que la guitarra se une al chelo en la función armónica. El cuarteto 6º es posiblemente el más exigente para la guitarra con largos pasajes en escalas ascendentes y descendentes, y arpeggios sin, prácticamente, momentos de descanso, mientras que el resto de los instrumentos acompañan, puntualizan o rellenan

armónicamente. El violín participa del material melódico de forma muy puntual. Recordemos que este cuarteto está articulado en tres movimientos *rápido, lento, rápido* propio de barroco tardío. El cuarteto 5º, quizá marca la división entre los cuartetos anteriores (6º, 7º y 8º) y los cuatro primeros con un primer movimiento que aunque presenta el material temático en forma fugada¹²⁸¹ no posee la estructura propia del género, además de tener secciones que adoptan la textura de melodía acompañada. Por el contrario, los otros cuatro cuartetos muestran en sus primeros movimientos una línea melódica bastante diferente a las anteriores: frases cortas, regulares, equilibradas a modo de antecedente, consecuente y separadas generalmente por silencios. En cuanto a la textura se mantiene cierta separación entre los instrumentos (2 a 2), pero ya hay una mayor participación de todos los instrumentos en el material temático. Sin duda, el primero es el que proporciona mayores innovaciones, en cuanto a la extensión, la estructura, el plan tonal, el juego entre los cuatro instrumentos y la escritura de la guitarra que pasa a hacer una utilización más clara, aunque incipiente, de sus recursos polifónicos (cc. 1-15).

Aunque las distintas formas de sonata coexistieron durante muchos años, es evidente que los cuartetos 5º, 6º, 7º y 8º tienen aún un estilo más conservador, heredero del barroco, mientras que los cuartetos 4º-1º muestran una clara evolución en el lenguaje compositivo del compositor, presentando un estilo galante más propio de la época. En base a todo lo expuesto, parece que el orden en el que se organizaron los cuartetos de Ferandiere tiene su fundamento en una sucesión cronológica siendo el Cuarteto 1º el “más moderno” y el Cuarteto 8º el más antiguo, en este sentido es preciso recordar que el cuarteto 7º realmente sería el 1º de la serie, mientras que el cuarteto 5º sería el 6º de esa misma serie, lo que contribuye a apoyar esta teoría.

¹²⁸¹ Cabe hacer mención, por la influencia que tuvo entre los músicos guitarristas, al hecho de que Corelli adoptara la práctica de incluir un movimiento fugado en sus sonatas *da chiesa*: Op.1 y 3; 5 (en las seis primeras) y en los Op. 6, *concerti grossi* (en los ocho primeros).

Obras tempranas de autor: Minuet flautado de François de Fossa, Sonata laudatoria de Fernando Sor y Gran Sinfonía Teatral de Ferdinando Carulli

Es destacable la presencia de compositores cuya actividad se desarrollaría más allá de los años citados, pero de quienes se conservan obras correspondientes a etapas más o menos tempranas. Particularmente interesante es la única obra, desconocida hasta ahora¹²⁸², de François de Fossa (1775-1849) con el título, *Minuet flautado para guitarra* (fig. 69), en el que se hace uso de los armónicos naturales¹²⁸³.



Fig. 69. *Minuet flautado para guitarra*, François de Fossa (BMCN C11 10)

¹²⁸² Puede consultarse la relación de las obras del autor en OPHEE, 1981: 62-66.

¹²⁸³ Aguado atribuiría la invención de los armónicos artificiales aplicados a la guitarra a Fossa. En el prólogo de su *Escuela de guitarra* (1825) hace mención a Fossa en los términos que siguen: “amigo mío y sugeto de gusto de grandes conocimientos músicos, se ha servido honrar esta escuela rectificando algunas teorías, y completándola con un compendio de reglas para modular en la guitarra, cuyo instrumento le es familiar” (p. II). Será explícitamente en el capítulo dedicado a los armónicos (II, p. 49-51) donde Aguado incluirá los tres modos de ejecución de los armónicos, extraído del estudio que Fossa publicaría en el preámbulo de la pieza *Ouverture du jeune Henri arrangée pour deux Guitares*, datada por Matanya Ophee en 1821-22. La amistad entre ambos sería la que probablemente le llevara a Fossa a traducir y editar el método de Aguado al francés: *Méthode complète pour la guitare / publiée en espagnol par D. Aguado ; traduite en français sur le manuscrit corrigé et augmenté de la 2e édition espagnole par F. de Fossa* (accesible en <http://gallica.bnf.fr>). Según Ophee existen fuentes anteriores a Fossa que hacen uso de la técnica de los armónicos artificiales en la guitarra como *L’art de jouer de la guitare* de Joly, (ant. 1819); la segunda edición parisina del *Nouvelle Méthode* de Franceso Molino (ca. 1820); el *Méthode Générale pour la Guitare* (ca. 1820-22), Antonio Pacini atribuye la invención de los armónicos artificiales a J. F. Salomon (PACINI 1820-22: 92). Matanya Ophee menciona un anuncio de 1819 en el que Salomon se ofrecía a enseñar “cómo producir armónicos en todos los tonos y semitonos de los que es capaz el instrumento” (OPHEE, Matanya: “Introduction” a la edición facsímil de François de Fossa, *Ouverture du Jeune Henri de Méhul*. Boston: Orphée, 1984), cf. Gimeno, Julio, “Los armónicos en la música para guitarra” (artículo del Suplemento de la *Enciclopedia de la Guitarra* de Francisco Herrera) consultable en <http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/armonicosjulio2011/armonicosjulio2011.html> (26/02/2018).

La obra de Fossa muestra una escritura notablemente evolucionada con respecto a los compositores citados y propone, en relación a Rodríguez y Ferandiere, otras opciones al uso de armónicos en su obra. Fossa ya no busca el contraste entre secciones como muestran las obras de los otros autores sino que emplea los armónicos en determinados compases produciendo efectos sonoros contrastantes a lo largo de la pieza. Sabemos que Fossa, en su condición de militar, estuvo en Madrid al menos en cuatro ocasiones¹²⁸⁴. Según Ophee, Fossa habría compuesto para guitarra al menos desde 1808, tal como expone el mismo Fossa en una carta enviada a su hermana escrita desde Madrid, en la que relata sus intentos de complementar su sueldo de militar con la venta de su música para guitarra¹²⁸⁵. Es muy posible que conociera a los músicos guitarristas de la época, si no de forma personal sí, al menos su música en la que comenzaban a utilizar dicha técnica. En cualquier caso, es difícil corroborar una posible influencia entre los músicos y su relación con la fecha en la que pudo ser compuesta y adquirida dicha obra¹²⁸⁶. No obstante las similitudes en la grafía de esta obra de Fossa con la *Sonata laudatoria*¹²⁸⁷ de Fernando Sor (1778-1839), también la única obra conservada de este autor, nos hace pensar que pudieron ser adquiridas en los mismos años (fig. 70).



Fig. 70. *Minuet flautado*, F. Fossa (BMCN C11 10) y *Sonata laudatoria*, F. Sor (BMCN C 29 03)

¹²⁸⁴ En 1793, 1803, 1810 y 1823. Información extraída de: Ophee, Matanya. *François de Fossa, un guitarrista francés en México*, traducido por Briso de Montiano (accesible en <http://www.guitarandluteissues.com>).

¹²⁸⁵ Señalando en la carta que sus admiradores lo llamaban “el Haydn de la guitarra”, cf. OPHEE, 1981: 53-66.

¹²⁸⁶ No obstante, años después, se anunciaría en el *DM*, 18/8/1818, (n.º 229, p. 231): “En la guitarrería de Muñoa, calle angosta de Majaderitos, se hallan de venta seis minuetes por D. Salvador Gil, tres por Fossa y cuatro por el Sr. Sors, todos para guitarra.” (guitarrero al que pertenece la guitarra conservada por la familia Navascués fechada en 1803).

¹²⁸⁷ BMCN C 29 03.

Se trata de la segunda sonata (op. 15b) de las cuatro que compondría Sor. Yates piensa que Sor pudo componerla entre 1797 y 1800 periodo en el que Sor se encontraba en Barcelona, ambiente propicio para la asimilación de las características de la obertura Italiana que presenta la obra¹²⁸⁸. En 1806 se publicarían dos anuncios en la *Gaceta de Barcelona* de la venta en Madrid de una “Gran sinfonía” y “una sonata” para solo de guitarra por Sor, que según Yates, podrían corresponder a las sonatas 1ª (op.14) y 2ª (op.15b) del compositor. Se han localizado varias fuentes de esta sonata que presentan diferencias entre sí¹²⁸⁹. La más temprana de ellas, editada por Castro de Gistau en su revista *Journal de Musique Etrangère pour la Guitare* (ca. 1802-14), es la que presenta mayores divergencias con el resto pero que, por el contrario, coincide de forma bastante fiel con la fuente conservada por los Navascués. Hay dos coincidencias definitivas entre ambas, que las separan del resto: el tempo en Allegretto (frente al Allegro o Allegro moderato de las demás fuentes) y un número de compases¹²⁹⁰ que presentan las dos y que no aparecen en el resto de las fuentes. Es difícil discernir la posible relación que pudo haber entre ambas fuentes. No obstante, la escritura puede ayudarnos a establecer una posible cronología ya que la fuente de Castro presenta, aunque tímidamente, la diferenciación de voces y la presencia de silencios completivos, rasgos que no aparecen en la fuente Navascués. Podemos concluir por ello que la fuente conservada en el fondo Navascués podría ser anterior. En base a los datos aportados podemos plantear la posibilidad de que ambas obras hubieran sido adquiridas en torno a 1808, periodo en el que coincidieron tanto la estancia de Fossa en Madrid, fecha en la que comercializaba su música, y el anuncio en prensa de venta de las sonatas de Sor.

Esta sonata continuaría comercializándose en 1824, fecha en la que aparece anunciada con el mismo título que muestra la fuente localizada en el fondo Navascués, *Sonata Laudatoria de Sors*, en el *Catálogo de la música vocal e instrumental que se halla en el almacén de San Gerónimo, casa del Buen Retiro, frente a la Soledad. Madrid: En la oficina de Don Antonio Fernández*¹²⁹¹. El hecho de que no aparezca anunciada también la obra de Fossa, descarta la posibilidad de que fueran adquiridas en dicho almacén en la fecha indicada.

¹²⁸⁸ YATES, 2001 (recurso electrónico) y 2003.

¹²⁸⁹ Una de ellas manuscrita, en el Monasterio de Monserrat, titulada *Allegro*, posiblemente la más temprana; y seis impresas entre 1802 y 1824, cf. YATES, 2001 y 2003.

¹²⁹⁰ Compases 52-5 y 74-7 (YATES, 2001).

¹²⁹¹ [MSS. 14.068], cf. CASARES, 1988: 322 (564).

El Allegro de la primera Obertura (op. 6[a]) de Ferdinando Carulli (1770-1841) se encuentra también entre las composiciones tempranas de este autor. Carulli, nacido en Nápoles, fue un guitarrista virtuoso y compositor que en 1809 hizo de París su residencia habitual¹²⁹². En París se asociaría con el editor Carli para la publicación de sus obras. No obstante, antes de esta fecha algunas de sus obras fueron publicadas en Augsburgo, París, Viena, Hamburgo y Milán por otros editores¹²⁹³, motivo por el cual su obra sería conocida en Madrid al menos desde 1805, año en el que podemos encontrar los primeros anuncios de venta de su música que se mantendrían a lo largo del primer cuarto del siglo XIX¹²⁹⁴. La obra conservada en el fondo Navascués sería comercializada en Madrid con el título *Gran Sinfonía Teatral*¹²⁹⁵ y forma parte de una colección de tres oberturas en dos movimientos (Largo/Allegro), cuya primera edición sería publicada en París por Carli hacia 1809¹²⁹⁶. Existen otras fuentes manuscritas de la obra localizada en el fondo (Obertura I, segundo movimiento-Allegro) en el Archivio di Stato di Verona (I-Veas)¹²⁹⁷. Las pequeñas diferencias entre la edición de Carli y la fuente Navascués, que pueden apreciarse en los primeros compases¹²⁹⁸, demuestra que la fuente Navascués no tomó como referencia la de Carli. Dada la trascendencia que tuvo Carulli y la difusión que su música adquiriría con anterioridad a su llegada a París, cabe la posibilidad de que existiera otra edición manuscrita o impresa en fechas próximas a la edición de Carli que sirviera de fuente primaria para la elaboración del ejemplar conservado en el fondo Navascués. Esta hipótesis queda avalada por la existencia de una fuente anterior a la edición de Carli de la obertura II¹²⁹⁹.

¹²⁹² Cf. Mario Torta, "Carulli, Ferdinando (M[aria?] Meinrado Francesco Pascale Rosario)", *TNGD*: 5, 212-3. Fue autor del primer método completo para guitarra clásico-romántica.

¹²⁹³ Augsburgo por Gombart (1803); en París y Viena por Leduc, Pleyel y Artaria; en Hamburg por Böhme, y en Milan por Monzino (1806-7) (*Ibidem*)

¹²⁹⁴ *GM* (Guitarra en el *DM*): *GM* 155, 5/2/1805; *GM* 179, 30/10/1805; *GM* 277, 12/8/1811 ("En la librería de Bermúdez, calle del Carmen, se hallarán las piezas siguientes de música para guitarra sin equivocaciones y modernas: [...] sinfonía de Carulli, en 18."; *GM* 315, 24/3/1814; *GM* 371, 12/8/1817; *GM* 422, 10/11/1818; *GM* 871, 12/10/1829, cf. GARCÍA ANTÓN, 2017: Anexo III.

¹²⁹⁵ BMCN C9 03.

¹²⁹⁶ TORTA, 1993: 27-8.

¹²⁹⁷ Estas fuentes se encuentran sin fechar, *Ibidem*.

¹²⁹⁸ No ha sido posible consultar la fuente de Carli, no obstante, el catálogo de Torta incluye el íncipit en el que se pueden apreciar las diferencias citadas, cf. TORTA, 1993: 26.

¹²⁹⁹ En 1807, Monzino (Milán), con el título *Sinfonía Brillante e facile per Chitarra a solo composta e dedicata al diletante Signor Ferdinando Ceccopieri*, conservada en GB-Lspencer, cf. TORTA, 1993: 28.

Los Arreglos para guitarra de obra instrumental y obra vocal

Los arreglos de composiciones procedentes de todos los géneros (vocal, camerístico, sinfónico), sobre todo para pianoforte y guitarra, constituirán una parte importante del repertorio de los aficionados. No solo se adaptarían obras de tipo sinfónico para hacerlas accesibles al entorno doméstico, también aquellas que aun siendo obras de cámara se adaptarían a los instrumentos de mayor uso entre los aficionados. Uno de los compositores del que se haría un mayor número de arreglos sería I. Pleyel. En este sentido, había determinados compositores y profesores que serían conocidos por ello como Antonio Pérez Enríquez (m. 1808)¹³⁰⁰ de quien se conserva *Guitarra en los seis rondos del Sr. Pleyel*¹³⁰¹. Entre los numerosos arreglos que haría Pleyel de sus propias obras se encuentra *Six rondos [D,G,B|b,D,A,F] arrangées très faciles pour le clavecín ou piano avec violon ad libitum* editado por Artaria en 1790¹³⁰². Los seis rondos son una selección extraída de otras obras del autor (cuartetos y sinfonías)¹³⁰³ cuyo arreglo consiste en la transcripción de la melodía del violín I en la mano derecha del piano mientras que la mano izquierda reproduce la parte del violín II. Solo disponemos de la parte de guitarra en el arreglo de Pérez, sin embargo, reproduce en el instrumento la mano izquierda del piano, pero en clave de sol. Es muy posible que Pérez tomara como fuente la edición de Artaria¹³⁰⁴ siguiendo la práctica habitual de comercializar las obras en ambas versiones (para piano y para guitarra). Podríamos deducir por ello que quizá el arreglo de Pérez fuera un dúo de violín y guitarra, dado que la mención explícita en el título de “Guitarra en...” descarta la posibilidad de que fuera para dos guitarras, en cuyo caso pienso que no hubiera sido necesaria la aclaración. Pleyel se convertiría en un referente en el desarrollo

¹³⁰⁰ En 1803, *DM*, 25-9-1803 (ACKER, 2007: n.º 1327) donde aparecería con las iniciales D.A.P.E. tal como aparece en la obra conservada en el fondo; y *DM*, 3-11-1803 (*Ibidem*: n.º 1336); en 1805, *DM*, 5-2-1805 (*Ibidem*: n.º 1391) y en 1807 *DM*, 27-4-1807 (*Ibidem*: n.º 1518). Baltasar Saldoni da noticias de un violinista Don Antonio Pérez Enríquez, posiblemente el mismo, que falleció, el 14 de diciembre de 1808 en Pozuelo de Alarcón, cf. SALDONI, 1881: III, 359. También lanzaría una publicación periódica con obras para guitarra con el título *Seminario filarmónico* con música para guitarra (cf. referencias al *DM* del año 1805 citadas). Se han hallado arreglos de este profesor en el Fondo Borbone de los Reyes de Etruria localizado en la Biblioteca Palatina de Parma, cf. BERTRÁN, LOMBARDÍA, ORTEGA, 2015: 153-154. Estos investigadores demuestran que Antonio Pérez sirvió como copista en las librerías de Esparza, Arribas y Campo y Dávila de Madrid.

¹³⁰¹ BMCN C11 08.

¹³⁰² Benton, n.º de catálogo 5916.

¹³⁰³ Cf. volumen II, apéndice I: *Catálogo de la biblioteca musical de la Casa de Navascués*, BMCN C11 08.

¹³⁰⁴ El editor parisino Imbault editaría *Petits airs et rondos d'une exécution facile, pour le Clavecin ou le Pianoforte, avec Accompagnement d'un Violon, ad-Libitum. Tirées des Compositions de Mr. Ignace Pleyel* (1794-1806) formado por 11 libros con 6 sonatinas entre cuyos movimientos se encuentran estos rondos. (Accesible en IMSLP).

del primer repertorio de música para guitarra, con arreglos como el citado u otros realizados por Avellana (anunciados en la prensa madrileña) o Porro¹³⁰⁵. No obstante, es muy ilustrativo, en nuestro caso, el traspaso de una escritura idiomática propia del violín, que les es ajena, al piano y posteriormente a la guitarra en la búsqueda, sin duda alguna, del impulso comercial que a la larga tendría sus consecuencias en el desarrollo de la guitarra.

La obra vocal, fundamentalmente procedente de la obra escénica, sería a lo largo de todo el periodo el gran referente para la obra instrumental y su interpretación doméstica. Lo más habitual en este periodo sería la reducción del acompañamiento orquestal de los números vocales para pianoforte o guitarra, aunque también se harían reducciones para dos o tres instrumentos¹³⁰⁶. No obstante, la enorme difusión de la ópera junto con la creciente demanda del público aficionado daría origen a los arreglos para conjunto instrumental, fundamentalmente cuartetos de cuerda o flauta y cuerda¹³⁰⁷ de números vocales. Según Wyn Jones, su origen se produciría a finales del siglo XVIII en Viena pero tendría una gran aceptación en París hacia los años 20 no solo para cuarteto sino para cualquier plantilla instrumental de cámara¹³⁰⁸, un repertorio muy poco conocido en España, pero que sin duda debió cultivarse. El fondo Navascués conserva un curioso arreglo para *Trío de Guitarra Violín y Bajo del S^{or} Mozart* del aria de Papageno (“Ein Mädchen oder Weibchen”)¹³⁰⁹ en fuente manuscrita, adquirida por 30 reales en el almacén de música de Madrid de Mateo Mintegui (fig. 71)¹³¹⁰, en el que la guitarra adquiere todo el protagonismo llevando el peso de la línea melódica mientras que el violín realiza el acompañamiento y el bajo hace el soporte armónico (fig. 72).

¹³⁰⁵ Cf. SUÁREZ-PAJARES, 1995: 334 (n. 14)

¹³⁰⁶ Cf. epígrafe VII.1.2. *Música vocal: repertorio y compositores*.

¹³⁰⁷ Véase BMCN C3 02.

¹³⁰⁸ WYN JONES, 2003: 211 (citado por QUEIPO, 2015: 242) El Fondo Adalid conserva diecinueve cuartetos de cuerda procedentes de obras vocales (*Ibidem*).

¹³⁰⁹ BMCN C8 01.

¹³¹⁰ Según Gosálvez, Mintegui comenzaría su actividad hacia 1805, GOSÁLVEZ LARA, 1995: 66.



Fig. 71. *Trio de Guitarra, Violín y Bajo del S.º Mozart (BMCN C8 01)*

Gtr.



VI.



Bj.

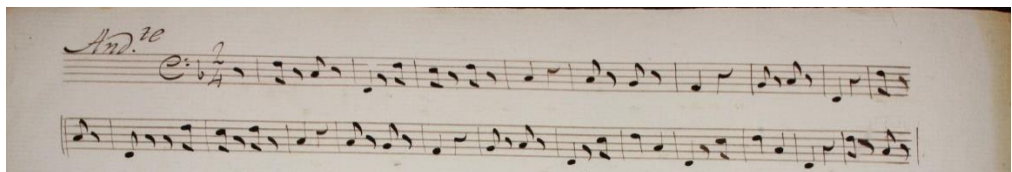


Fig. 72. *Trio de Guitarra, Violín y Bajo del S.º Mozart. Partes*

La danza en la guitarra: Juego Filarmónico para componer vales y Britano

Se conservan en el fondo dos juegos filarmónicos: uno para componer minués para violines o flautas y bajo atribuido a Haydn¹³¹¹, y el que sigue para componer vales a la guitarra. A diferencia del juego filarmónico atribuido a Haydn que consta de una partitura con 196 compases (en trío) numerados, y dos tablas en las que se recogen dichos números para la diferentes combinaciones, éste prescinde de las tablas y mantiene la asignación de números a cada compás del uno al doce, en dos partituras de siete filas (siendo la 7ª y la 8ª común) que se corresponden con el número de compases de cada parte hasta un total de 168 compases. Solo consta de una hoja escrita por ambas caras, mostrando en dos líneas con el enunciado “Nota”, las instrucciones del juego (fig. 73).

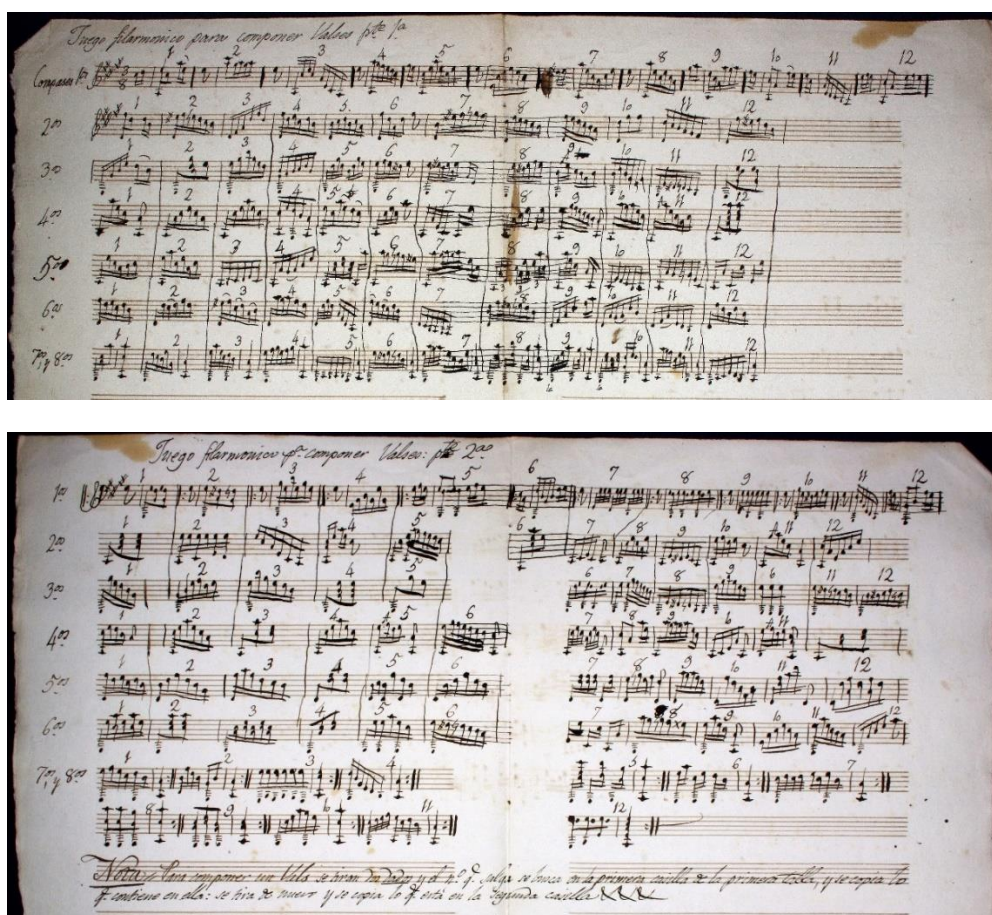


Fig. 73. Juego Filarmónico para componer vales (BMCN C17 16)

¹³¹¹ Véase epígrafe VII.3.1. El repertorio para/con violín, el apartado Juego Filo Armónico para componer minués para violines o flautas y bajo por el Sr. Hayden.

Han sido hallados en el “Inventario del archivo de música de la XV Condesa-Duquesa de Benavente (1824)”¹³¹², nada menos que seis ejemplares de un juego filarmónico para guitarra atribuidos a “Don Antonio Nava”, que quizá pudieran tratarse del mismo juego localizado en el fondo Navascués.

La particularidad de este juego es que se conserva en el fondo una partitura haciendo uso de dicho juego, que con seguridad fue compuesta por Tomás de Navascués (fig. 74). La partitura contiene cinco valsos a los que se les asignaron los nombres de algunos miembros de la familia: *Vals mío* (Tomás); *Vals de Ramona* (esposa); *Vals de la Luisa* (cuñada), *Vals de Joaquín* (hijo) y *Vals de Nicasio* (hijo)¹³¹³.



Fig. 74. Valses compuestos con el juego filarmónico (BMCN C12 06)

Tomando como ejemplo el primero de ellos, *Vals de la Luisa*, podemos apreciar que está formado en la 1ª parte por los compases: 4-4-4-10-5-4-5 y en la 2ª parte por los compases: 7-8-6-9-4-6-12.

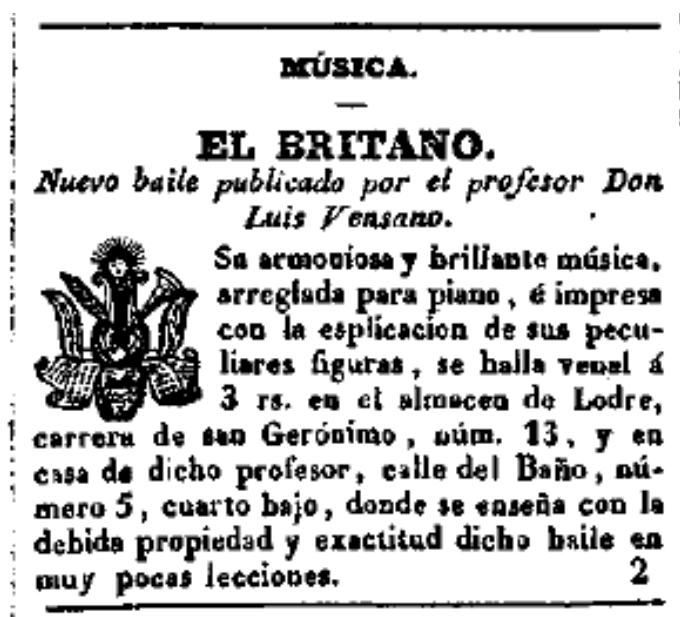
El juego filarmónico que trascendió entre los aficionados fue el de componer minuets con su trío. No obstante, el minuetto (y la contradanza), propio de la danza francesa

¹³¹² “Juego Filarmónico puesto en dos tablas para componer por medio de los dados un número infinito de valsos para la guitarra sin saber nada de la composición por Don Antonio Nava. Seis ejemplares”, cf. FERNÁNDEZ-CORTÉS, 2005: II, apéndice 3, p. 96 [3/70].

¹³¹³ BMCN C12 06 (véase árbol genealógico, p. 95).

durante el siglo XVIII, fue decayendo a principios del siglo XIX en favor del vals. Dado que la lógica musical de ambas danzas es de características similares: compás ternario, dos secciones de ocho compases cada una, y modulaciones elementales, el método sería perfectamente aplicable al vals. Sin embargo, existen algunas particularidades como el compás en 3/8 (3/4 para el minueto); el comienzo en anacrusa que se incluiría en la primera tirada de dados junto con el compás primero y la unión en la misma tirada de los compases 7º y 8º. Además, en el juego para la guitarra se empleará la tonalidad de La mayor más cómoda para la guitarra, (en vez de Re mayor empleada para los minuets en el fortepiano). Por último, no parece que la partitura fuera adquirida en el comercio, de hecho puede apreciarse una enorme similitud en la grafía con otras presentes en otras fuentes del fondo que invita a pensar que el copista de este juego filarmónico para guitarra fue el propio Tomás de Navascués.

El mismo manuscrito de los valeses, contiene una obra, también para guitarra, titulada *El Britano*, un baile importado de Italia, arreglado para piano, que sería anunciado en la prensa madrileña (fig. 75).



MÚSICA.

EL BRITANO.

Nuevo baile publicado por el profesor Don Luis Vensano.

Se armoniosa y brillante música, arreglada para piano, é impresa con la explicacion de sus peculiares figuras, se halla venal á 3 rs. en el almacén de Lodre, carrera de san Gerónimo, núm. 13, y en casa de dicho profesor, calle del Baño, número 5, cuarto bajo, donde se enseña con la debida propiedad y exactitud dicho baile en muy pocas lecciones. 2

Fig. 75. Anuncio de *El Britano*, DM, 2/12,1836, n.º 613, p. 4

Este baile generaría algunas disputas en relación a su enseñanza. Un mes antes de la publicación anterior saldría publicado el siguiente anuncio:

El Sr. Vensano, profesor de baile [...] tiene la satisfacción de ofrecer al público dos nuevos bailes que ha traído recientemente de Italia. El Britano y las Italianas; estas

*dos hermosas composiciones que ofrecen mucha novedad, que son sencillas, elegantes y no violentas, que tienen la ventaja de bailarse con un número de parejas indeterminado, deben ser seguramente bien recibidas. Su música brillante, armoniosa y muyailable, y sus lindas figuras se están imprimiendo y se publicarán en breve. El deseo de ver generalizados en Madrid dos bailes de tanta novedad y gusto, que llamaron la atención de dicho profesor, en las primeras capitales de Italia, le induce a que se ofrezca participarlos, a sus compañeros los demás profesores de su clase, a fin de que todos puedan desde luego enseñarle con uniformidad. [...]*¹³¹⁴.

Al anuncio citado le seguiría una queja del profesor Vensano a través del *Eco de Comercio* en relación a una “academia de un tal Miquel” en la que “la noche del 20 del actual [noviembre de 1836] se ha bailado con bastante impropiedad, malísima ejecución, y extraordinaria violencia el primero de dichos dos bailes.”¹³¹⁵ Por su puesto, la protesta no se quedaría sin respuesta y semanas después saldría publicado: “El Britano y las italianas, bailes nuevos que se enseñan en la academia de D. Antonio Miguel, tal cual se bailan en sus respectivos países, y de ninguna manera parecidos a los ridículos que con tales nombres se enseña en casa del Sr. Vensano”¹³¹⁶.

Del hecho narrado se pueden extraer varias conclusiones. La importación de bailes nuevos sería una práctica habitual para satisfacer la demanda del público aficionado ilustrado, siempre deseosos de mantenerse al día con lo propio, y sobre todo con lo ajeno si venía de Europa, que se mantendría a lo largo del siglo XIX. Los periódicos continuamente hacían llegar a sus lectores las novedades sociales y culturales de las capitales europeas que en la medida de lo posible eran trasladadas a los salones domésticos¹³¹⁷. Introducir un baile nuevo en el ambiente ilustrado debía aportar pingües beneficios a quien era capaz de enseñarlo y por tanto, la competencia en tal empresa se convertiría en motivo de conflicto.

El fondo Navascués conserva además una versión de este baile para “clavicémbalo” o “fortepiano”, arreglada por el señor Castillejo, figura desconocida, cuya partitura sería copiada, tal como se dice en la portada, por Tomás de Navascués.

¹³¹⁴ *DM*, 3/11/1836, n.º 584, p. 2.

¹³¹⁵ *Eco del Comercio*, 26/11/1836, n.º 941, [p.4].

¹³¹⁶ *DM*, 16/12/1836, n.º 627, p. 3.

¹³¹⁷ Cf. capítulo VIII.2. Fuentes hemerográficas...



Fig. 76. El Britano, para clavicembalo o pianoforte y para guitarra (BMCN C12 05/06)

Como puede apreciarse, en la versión para guitarra se mantiene la misma escritura de la mano derecha del piano añadiendo el bajo armónico realizado por la mano izquierda del piano en algunos compases sin variar en modo alguna la escritura. Esto solo podía hacerse gracias a una escritura sencilla y ambivalente capaz de adaptarse a cualquier instrumento. La escritura no idiomática constituyó un pilar fundamental de la música del periodo tan vinculada al comercio editorial.

La música perdida para guitarra sola del fondo Navascués. Un Inventario de 1954.

Existe un inventario de 1954 (BMCN C28) en el que se detallan las obras del fondo que he considerado pertenecientes a la primera etapa cronológica. Las obras se encuentran ordenadas por tipo de repertorio. Entre ellas se menciona un numeroso conjunto de obras para guitarra sola (68) que debieron formar parte del fondo, al menos hasta la fecha señalada (1954). Desafortunadamente, un elevado número de estas obras se encuentran actualmente perdidas (tabla 13)¹³¹⁸, no obstante, la existencia de este inventario contribuye a reafirmar el gran valor que la familia Navascués concedería al repertorio de guitarra.

¹³¹⁸ cf. epígrafe VI. Descripción y etapas cronológicas de la biblioteca musical.

VII. Análisis y descripción de la primera etapa cronológica (ca.1770-ca.1840):
Repertorio, compositores, fuentes

Tabla 13. Relación de obras para guitarra sola de un inventario de 1954

Nº	Autor	Obra
1	-----	Fandango de Sevilla*
2	-----	Marcha y boleras*
3	-----	Sinfonía oriental
4	-----	Sinfonía de la ópera cómica
5	-----	Gran Vals
6	-----	Variaciones
7	-----	Vals
8	-----	Valses y contradanzas
9	-----	El Britano (fragmento)*
10	-----	3 valsés
11	-----	Variaciones de la Cenerentola*
12	-----	Andante con variaciones
13	-----	Dos dúos de valsés y danzas de Jullén para guitarra o lira con acompañamiento no obligado de otra guitarra o violón
14	Aguado	Seis divertimentos
15	Arespachoga	Allegro*
16	Avellana	Minué y contradanza op.2*
17	Bernardi	Minueto y rondó
18	Carulli	Seis movimientos op.99
19	Carulli	Gran Sonata
20	Carulli	Gran Sinfonía
21	Carulli	Gran Sinfonía Teatral*
22	Carulli	Tres dúos para dos guitarras op.104
23	D.D.V.A.S.	Cuatro rondós
24	Day di	Seis valsés de óperas de Rosini
25	Donizetti	Cavatina de Lucia de Lammermoor*
26	Fossa	Minueto y contradanza
27	Fossa	Minueto y contradanza
28	Fossa	Minueto patético y contradanza
29	Fossa	Tema con variaciones y cuatro valsés
30	Fossa	Adagio y Rondó
31	Fossa	Minueto Flauteado*
32	Gaver	Retreta
33	J.J.B.	Vals de la reina de España
34	Lacroix	Minueto

Nº	Autor	Obra
35	López Muñoz	Minueto
36	López Muñoz	Vals
37	López Muñoz	Andante
38	López Muñoz	Minueto
39	López Muñoz	Vals
40	Molino	Sonata Armónica
41	Morette	Tema y variaciones op.8
42	Morette	Gran Fandango
43	Morette	6 variaciones
44	Morette	6 minuetos
45	Morette	Minuet
46	Mozart	Cuatro vales
47	Navascués	Vals de Luisa, vals de Joaquín, Vals de Nicasio, Vals de Tomás, Val de Ramona*
48	Pérez Zaragoza	Minueto
49	Roldan	Minueto
50	Rossini	Obertura
51	Sor	Andante sentimental y Vals
52	Sor	La siciliana
53	Sor	Bolero a dos guitarras
54	Sor	Sonata Nueva
55	Sor	Gran sinfonía
56	Sor	Fantasia con variaciones
57	Sor	Intento con variaciones
58	Sor	Minueto
59	Sor	Sonata laudatoria*
60	Sor	6 minuetos
61	Sor	Variaciones
62	Sor	Variaciones
63	Sor	Tema con variaciones (Nel cor piu non mi sento)*
64	Sor	Tema con variaciones
65	Sor	Intento del Sr Pleyel puesto por Sor
66	Sor	Minueto para dos guitarras
67	Vannalb	Tema con variaciones
68	Zaragoza Godinez	Tema y variaciones

*Localizada en el fondo

VII.3.4. *El repertorio de violonchelo*

El repertorio para violonchelo como instrumento solista en el fondo Navascués supone, aunque en menor medida con respecto a los repertorios conservados de violín, guitarra y flauta, una interesante muestra¹³¹⁹. Su presencia en el fondo contribuye a reafirmar no solo la realidad de la emancipación del instrumento siguiendo, de alguna manera, los pasos marcados por el violín, sino la asimilación de tal emancipación por parte de los aficionados.

Destaca la notable presencia de material didáctico¹³²⁰ muestra del auge que experimentaría la literatura pedagógica para el violonchelo a finales del siglo XVIII y principios del XIX de autores considerados, según Arizcuren¹³²¹, tercera generación de violonchelistas en Francia como: Tillière (activo, 1750-1790)¹³²² – heredero de Francischiello y Bertau –, y Jean-Louis Duport (1749-1819) – heredero de su hermano Jean-Pierre, que a su vez sería alumno de Berteau y Francischiello, junto con Tillière y profesor del conservatorio de París entre 1813-15. Encontramos la presencia de una obra didáctica de un tercer compositor, Aubert (1763-ca.1830, no mencionado por Arizcuren), violonchelista y guitarrista francés, cuyas composiciones le llevarían a ser considerado un músico habilidoso tanto en París como en Viena, Zürich y Milán¹³²³. Curiosamente, la coincidencia violonchelista/guitarrista la encontramos en otros autores¹³²⁴ como también en el propio Tomás de Navascués, posiblemente, gracias a la versatilidad de ambos instrumentos capaces de asumir la doble función melódica y armónica. En este sentido y siguiendo la costumbre de la época, las tres obras didácticas de los autores mencionados, se presentan para dos violonchelos en el que el segundo, destinado al profesor, hace la

¹³¹⁹ Una introducción al repertorio de violonchelo en España puede consultarse en GOSÁLVEZ, 1997.

¹³²⁰ Cf. epígrafe VII.1.3. *Material didáctico*.

¹³²¹ Las escuelas de violonchelo nacen y se desarrollan en las ciudades italianas de Bolonia y Roma hacia el último tercio del siglo XVII (1665). Escuelas que en el periodo entre 1650-1850 se difundirán sobre el resto de Europa a través de una primera generación de compositores que llevarían su conocimiento a otros países (Francia, Austria; Inglaterra, Alemania y Países Bajos, España y Portugal, y Rusia). A España y Portugal llegarían Bononcini, Caldara y Boccherini, máxima figura del XVIII. Cirri [compositor también presente en el fondo Navascués] tendrá influencia en Inglaterra, cf. ARIZCUREN, 1992.

¹³²² Chelista y compositor activo en Francia entre 1750 y 1790. Fue alumno de Bertau, como Duport y Janson, cf. Mary Cyr/Valerie Walden, "Tillière [Tillier, Thillière], Joseph Bonaventure", *TNGD*: 25, 475-6.

¹³²³ Músico durante 25 años de la orquesta de la *Opéra-Comique* de París. Su interés por la guitarra llegó influenciado por Carulli desde su aparición en París en 1808, cf. Hugh Macdonald, "Aubert, Pierre-François-Olivier" en *TNGD*: 2, 159.

¹³²⁴ Cf. epígrafe VII.1.1. *Música Instrumental: repertorio y compositores*.

función de bajo¹³²⁵. Respecto a esta circunstancia, mientras que la línea de bajo se escribe siempre en clave de fa en 4ª, se produce cierta heterogeneidad en el uso de las claves del instrumento principal, posiblemente por tratarse de un periodo en el que se están explorando tanto las posibilidades melódicas del instrumento como su escritura¹³²⁶. Por ello, Tillière emplea: sol en 2ª; do en 1ª y do en 4ª; Aubert alterna las claves de sol en 2ª y fa en 4ª; y Duport, emplea la clave de sol en 2ª¹³²⁷. La segunda línea, en el caso de Duport, sería eliminada en ediciones posteriores¹³²⁸.

Se observa por lo tanto en estas tres obras didácticas la evolución en la pedagogía del instrumento a solo: el *Methode pour le violoncelle* de Tillière¹³²⁹ incluye reglas para el uso apropiado del arco y la articulación, siendo unos de los primeros chelistas en identificar y explicar el movimiento continuado del arco¹³³⁰; Aubert con sus *Études pour le violoncelle d'une difficulté progressive* será, según Fétis, el primer autor en ofrecer una obra elemental para la enseñanza del violonchelo que superará las obras de Cupis y Tillière¹³³¹; por último, el *Essai sur le doigté du violoncelle, et sur le conduite de l'archet* de Jean-Louis Duport, mejora todo lo existente en su época, constituyendo aún hoy una pieza básica en la técnica violonchelística¹³³². Las obras didácticas del fondo Navascués, tal como puede apreciarse en aquellas dedicadas a la guitarra, incluyen piezas de carácter recreativo siguiendo los principios ilustrados de enseñar deleitando. Sin embargo, el

¹³²⁵ Un estudio profundo sobre las técnicas interpretativas propuestas por Duport pueden consultarse en LLORENS, 2012.

¹³²⁶ "Hasta Boccherini, en la notación del violonchelo se utilizaron muchas claves diferentes y la clave de sol se escribía una octava más aguda que el sonido real. Fue este violonchelista italiano el que adoptó las únicas tres claves empleadas actualmente (Fa en 4ª línea, Do en 4ª y Sol en 2ª línea con sonido real)" (*Ibidem*, cita a Wasielewski, Wilhelm Joseph Von: *The Violoncello and its History*. Trad. al inglés por Isobella S. E. Stigand. Londres – Nueva York: Novello and Co., 1894 (*Das Violoncell und seine Geschichte*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1889, p. 114).

¹³²⁷ Escrita una octava más aguda que el sonido real, por lo que la música debe transportarse una octava más grave de lo que está escrita (LLORENS, 2012: 15).

¹³²⁸ En versiones posteriores, bien se omite la línea del bajo o bien se fusionan ambas líneas en la medida de lo posible, *Ibidem*: 11. En esta segunda opción podemos encontrar cierto paralelismo con la guitarra que a finales del XVIII podemos encontrarla escrita en dos partes que podían fusionarse, cf. epígrafe VIII.3.3. *La guitarra de cámara*.

¹³²⁹ Según Fétis (1865:8, 225), es uno de los primeros métodos editados en París en 1764. No obstante la fuente localizada en el fondo Navascués podríamos fecharla entre 1793 y 1803, cf. VII.2 *Estudio de las fuentes*, el epígrafe VII.2.3. *Edición Impresa*.

¹³³⁰ "He included rules for proper bowing and articulation [...] being one of the first cellist to identify and explain reversed bowing procedures for batterie and *brisure* (notes on non-adjacent strings necessitating a jump of the bow) bowing patterns", cf. Mary Cyr/Valerie Walden, "Tillière [Tillier, Thillière], Joseph Bonaventure", *TNGD*:25, 475-6.

¹³³¹ "[...] il fut le premier en France qui fit succéder un bon livre élémentaire pour cet instrument aux ouvrages insuffisants de Cupis et de Tillière", cf. FÉTIS, 1860: I, 166.

¹³³² cf. ARIZCUREN, 1992: [47].

material didáctico dedicado al violonchelo muestra una literatura más especializada, dirigida al desarrollo de técnicas instrumentales que no encontramos en las otras obras didácticas. En este sentido, cabe destacar el uso del término *estudio* que nace a mediados del siglo XVIII para otros instrumentos (fundamentalmente el violín) y que vemos empleado en las obras didácticas para violonchelo localizadas en el fondo Navascués cuyas primeras ediciones serían de 1764, 1800 y 1806, respectivamente¹³³³. Las fuentes localizadas en el fondo Navascués pertenecen a ediciones de comienzos del XIX: por Waltmann (Aubert); distribuida por Waltmann (Tillière)¹³³⁴; y editada por Janet y Cotelie (Duport). Además sabemos que el método de Duport sería adquirido el 15 de Junio de 1831¹³³⁵. No obstante, es muy ilustrativo que en la fuente manuscrita (autógrafa de Tomás de Navascués) del método de Tillière, se prescinde de la sonata (con la que concluye la fuente impresa) siendo sustituida por un vals titulado “El Charrán”.

El repertorio para violonchelo solo con bajo del fondo Navascués consta de cuatro colecciones que suponen un total de 16 obras¹³³⁶. Sorprende lo temprano de *Six solos for the violoncello and a Bass, opera XV* [n. 1-6] de G. B. Cirri (1724-1808)¹³³⁷, editado por la casa londinense Welcker fechada en torno a 1775. No hay constancia de un violonchelista en la familia anterior a Tomás de Navascués (nacido en 1788), lo que implica que el autor debió tener cierta repercusión entre los aficionados manteniendo sus obras presentes en los repertorios años después de su composición. Le siguen: *Sonata a solo. Violoncelo*, y *Baxo* [op 12: n. 1, 2, 4, 5] de J. B. S. Breval (1753-1823)¹³³⁸ y *Sonata a solo concertante de violoncello y bajo*, [n. 1-4] de Valentino Nicolai (activo, 1775-1798?)¹³³⁹, ambas manuscritas y compuestas en 1783 y 1785, respectivamente. En este

¹³³³ Cf. epígrafe VII.1.3. *Material didáctico*.

¹³³⁴ Cf. epígrafe VII.2. *Estudio de las fuentes*.

¹³³⁵ Dato que puede leerse en el interior de la cubierta (BMCN C16 01).

¹³³⁶ BMCN C9 09A-D; BMCN C9 10A-D; BMCN C9 12; BMCN C9 13A y B.

¹³³⁷ Cirri, popular solista y acompañante, participó en los conciertos de Bach-Abel, estuvo en París hacia los años 60 del siglo XVIII, pero en 1764 se trasladaría a Londres, donde fue contratado como músico de cámara del duque de York. Las dedicatorias en muchas de las ediciones de sus obras son el testimonio del patronazgo de la nobleza y aristocracia inglesas, cf. Owain Edwards/Valerie Walden, “Cirri, Giovanni Battista” en *TNGD*: 5, 867-8.

¹³³⁸ Compositor y chelista, alumno de Cupis, recibió clases de Bertau. Debutó en el *Concert Spirituel* en 1778. Entre 1781 y 1791 fue miembro de dicha orquesta. Sus composiciones están fechadas entre 1775 y 1805. Las Sonatas op. 12 serían compuestas en 1783, cf. Barry S. Brook, Richard Viano/Valerie Walden, “Bréval, Jean-Baptiste Sébastien” en *TNGD*, 2001: 4, 332-3. Fue profesor del Conservatorio de París entre 1796-1802, cf. ARIZCUREN, 1992: [47].

¹³³⁹ La información biográfica es escasa. Compositor y pianista de origen desconocido activo en Inglaterra y Francia. Sus primeras composiciones aparecen en Londres en 1776. Sus obras son reimpresas en el continente desde 1782. Estuvo en París entre 1782 y 1788 y en 1790 donde murió en 1798. Fue un

caso, el papel empleado en las sonatas de Nicolai permite situar cronológicamente la fuente en fechas más tardías y próximas a las sonatas para guitarra y bajo de Laporta y Arizpacochaga¹³⁴⁰, apoyando la contemporaneidad del repertorio del violonchelo y de la guitarra. Por último, *Recueil D'airs variés pour le violoncel, avec accompagnement de basse*, n.º 1 y 3 de J. B. S. Breval, fuente fechada en torno a 1800¹³⁴¹.

Por último, dos obras más: (1) *Violonchelo a la Misa*¹³⁴², la única obra religiosa del fondo perteneciente a la primera etapa cronológica; y (2) el *Aria de oboe e violonchelo con variaciones* de [Pablo] Vidal, compositor que según Gosálvez, se convertiría en el “principal abastecedor de piezas de violonchelo de Madrid”¹³⁴³, que se tratará a continuación de forma detallada por su particular interés.

En base a los datos aportados podemos concluir que, tanto el método de Tillière como los estudios de Aubert (ambos procedentes de la casa portuguesa Waltmann) debieron ser adquiridos en el mismo momento constituyendo una primera fase formativa (junto con las obras didácticas manuscritas) y cercanos al repertorio conservado, mientras que el método de Duport fue comprado con posterioridad con el fin de perfeccionar una técnica ya adquirida.

Un aria de oboe y violonchelo de Pablo Vidal (ca. 1730-1807)

Se tienen noticias de tres músicos con apellido Vidal: Pablo Vidal, y Cayetano y José, hijos de Pablo. En base a los datos biográficos y compositivos hallados del autor¹³⁴⁴, todo parece indicar que la obra localizada en el fondo Navascués pudiera pertenecer a Pablo Vidal, el reconocido violonchelista, pedagogo y compositor de origen catalán.

compositor muy querido por su estilo fácil. Las Sonatas localizadas en el fondo Navascués, serían publicadas como op. 1 en Berlín en 1785, como op. 8 en París ca.1786, también publicadas en Londres ca. 1788, cf. Ronald R. Kidd, “Nicolai [Nicolay], Valentino [Valentin]” en *TNGD*: 17, 875.

¹³⁴⁰ Cf. VII.2.1. *Estudio de las marcas de agua...* y en apéndice II, *Corpus de filigranas*, fil. 22.

¹³⁴¹ Barry S. Brook, Richard Viano/Valerie Walden, “Bréval, Jean-Baptiste Sébastien” en *TNGD*, 2001: 4, 332-3. La obra de Breval, se encuentra sobre un papel, y presenta la misma grafía que una de las obras didácticas de violonchelo (BMCN C17 14), cf. en apéndice II, *Corpus de filigranas*, fil. 54.

¹³⁴² BMCN C9 11.

¹³⁴³ GOSÁLVEZ, 1997: 442.

¹³⁴⁴ Sobre Pablo Vidal cf. Judith Ortega, “Vidal, Pablo”, *DMEH*, 1999-2002: 10, 864-865 y FERNÁNDEZ-CORTÉS, 2005: II, 206-207.

Primer violón en la Real Capilla del Convento de la Encarnación de Madrid desde 1775¹³⁴⁵. Estuvo en nómina en la Casa de Osuna, desde 1 de abril de 1753 hasta su muerte en 1807, primero como ejecutante de violón¹³⁴⁶ y después como personal jubilado. Vidal procedía de la orquesta de la compañía de ópera italiana de Nicola Setaro que había actuado en el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona en 1753, junto con Reixach (violín), Torner (contrabajo) y Miserach (fagot y oboe¹³⁴⁷) que también estuvieron al servicio del VIII Duque de Osuna. Entre 1781 y 1792 fue miembro de la orquesta de la Condesa-Duquesa de Benavente¹³⁴⁸. Sus hijos: Cayetano (violín), José (violón) fueron colaboradores habituales en la orquesta de las Casas de Benavente y Osuna¹³⁴⁹ pero no hay constancia de que trascendieran los límites de la interpretación hacia la composición.

Con respecto a las composiciones de Pablo Vidal se tienen noticias de tres cuadernos de *Obra de música de arias italianas con acompañamiento de guitarra* que pertenecieron al archivo de música de la XV Condesa-Duquesa de Benavente (ca. 1781-ca. 1838)¹³⁵⁰, un concierto de violonchelo¹³⁵¹ y una obra pedagógica *Arte y rudimentos y escala armónica para aprender a tocar el violonchelo con perfección y facilidad según el estilo moderno*¹³⁵², además de un *Tema nuevo y seis variaciones para guitarra sola* y un *Fandango*¹³⁵³. Por el momento, solo se conservan dos obras pedagógicas: *Arpeggio armónico de violoncello y bajo, de buen gusto y arte, según el moderno estilo para perfeccionarse en dicho instrumento, su tema Ut-Re-Mi-Fa-Sol-La*¹³⁵⁴ y *Arte y escuela del violoncello*¹³⁵⁵.

¹³⁴⁵ Cf. Judith Ortega, "Vidal, Pablo", *DMEH*, 1999-2002: 10, 864-865. En 1770 opositó a una plaza de violón en la Real Capilla que no logró.

¹³⁴⁶ La capilla musical de la Casa de Osuna parece que debió disolverse después de 1768 y antes de 1771, cf. FERNÁNDEZ-CORTÉS, 2005: 213.

¹³⁴⁷ Según Fernández-Cortés, Miserachs sea la misma persona que el oboe con nombre "Juan Suirach" que aparece en la lista de la plantilla de la orquesta, cf. FERNÁNDEZ-CORTÉS, 2005: 201.

¹³⁴⁸ Cf. FERNÁNDEZ-CORTÉS, 2005: 200-201, 203.

¹³⁴⁹ Cf. FERNÁNDEZ-CORTÉS, 2005: 228-229.

¹³⁵⁰ Localizados en "Inventario del archivo de música de la XV Condesa-Duquesa de Benavente (1824)", cf. FERNÁNDEZ-CORTÉS, 2005: II, apéndice 3, p. 97 [3/98]; p. 100 [3/163], recogidos nuevamente en un inventario posterior (ca. 1838), *Ibidem*, p. 116 [4/203].

¹³⁵¹ *DM*, 10/06/1796, cf. Judith Ortega, "Vidal, Pablo", *DMEH*, 1999-2002: 10, 864.

¹³⁵² *DM*, 20/07/1797 y 15/08/1797 cf. *Ibidem*.

¹³⁵³ *DM*, 21/10/1805 y 25/2/1806 respectivamente, cf. *Ibidem*, 865).

¹³⁵⁴ Localizada en la Catedral de Valladolid, cf. MORENO, 1988: 563.

¹³⁵⁵ E Mn MC/5307/70. Sería anunciado por el mismo compositor, de venta en su domicilio en la *GM*, 27/12/1796 (SUSTAETA, 1993: 270).

La obra conservada por los Navascués supone un importante hallazgo por varios motivos: (1) por ser la única obra, no pedagógica, hallada del compositor; (2) por ser una de las escasas obras para esta plantilla conservada de un autor español; y (3) por la forma empleada, el aria.

La fuente fue adquirida por “3Rs” tal como aparece en la esquina superior derecha de la portada¹³⁵⁶. En base a los anuncios de venta citados la obra pudo adquirirse tanto en su domicilio, calle Leganitos n. 22, quarto principal (1796) como en las librerías de Davila (1805) y Mintegui (1806). Es muy posible que al disolverse la capilla musical de la Condesa-Duquesa de Benavente en 1792, Vidal optara por vender él mismo sus propias composiciones: “[...] conciertos, tríos, sonatas y duetos para dicho instrumento y con la mayor equidad”¹³⁵⁷, algo habitual entre los compositores de la época, que aprovecharían el impulso que adquirió la música entre los aficionados. Como ya se dijo, el estatus adquirido por el violín a finales del siglo XVII como instrumento principal serviría de impulso para el resto de los instrumentos en manos de destacados compositores de la época entre los que se encontraban el citado Misón y nuestro compositor Pablo Vidal. Las mismas consideraciones en cuanto al entorno musical de Misón serían aplicables a Vidal décadas después, siendo partícipe del rico ambiente musical de la Casa de Benavente.

La obra para oboe y violonchelo de Vidal constituye la cuarta obra para dicha plantilla a sumar a las tres, todas ellas sonatas (realmente para oboe y bajo), halladas de autores españoles: Manuel Cavazza (italiano “madrileñizado”)¹³⁵⁸, Luis Misón¹³⁵⁹ y los hermanos Pla. La obra de los Pla, compuesta fuera de España, es posiblemente la más temprana, sin embargo difiere de las de los otros autores por su estilo galante tan conocido por los hermanos que desarrollaron su vida profesional por Europa¹³⁶⁰.

En este contexto, el uso del término *Aria* supone además una importante reivindicación de las capacidades solísticas y “líricas” del violonchelo que no había sido hallado hasta la fecha en una obra de autor español. Una forma (y estilo) que parece que Vidal conocía

¹³⁵⁶ Cf. epígrafe VII.2.2. *La colección de manuscritos...*, el apartado *Las ediciones manuscritas...*

¹³⁵⁷ *DM*, 29/7/1797, p. 3.

¹³⁵⁸ ORTEGA, 2010: I, 299-300; II, apéndice IV, p. 347-358. Sonata de oboe y bajo, localizada en el Archivo del Palacio Real de Madrid, concebidas para las oposiciones de 1777.

¹³⁵⁹ SIEMENS, 1992. Incluida en un cuaderno español de 1760 que perteneció a la biblioteca del Conde de Fernán Núñez.

¹³⁶⁰ MORENO, 1986. Localizada en la Kungl. Musikaliska Akademiens Bibliotek (Real Biblioteca de la Academia de Música) de Estocolmo.

a la perfección¹³⁶¹. El término aria aplicado a la música instrumental implica un modelo de escritura vocal que, desde los siglos XVII y XVIII¹³⁶², constituirá un tema ideal para posteriores variaciones¹³⁶³, como lo fueron desde el siglo XIV las melodías conocidas y los patrones de acordes/bajo, como la romanesca, la folía, la ciaccona...convirtiéndose en una práctica interpretativa habitual que sería continuada por compositores como Frescobaldi¹³⁶⁴ y aún a comienzos del XVIII por Corelli¹³⁶⁵. Podemos ver en el *Aria* de Vidal un vestigio de esta práctica a través de una sencilla melodía de dieciséis compases en forma binaria - en la que queda implícita la forma ternaria (c. 13)¹³⁶⁶ - presentada por el oboe, sobre un bajo en homofonía configurado por un patrón armónico a cargo del violonchelo que resulta ser el esquema melódico del aria. De tal manera que podríamos considerar el aria/tema como una expansión melódica de un patrón armónico. Oboe y violonchelo se alternan en las funciones de bajo e instrumento principal a lo largo de las ocho variaciones. Particular interés tienen para el violonchelo las variaciones dos (en tresillos), cuatro (variación rítmica), seis (en acordes de terceras y sextas con algún acorde de quintas), siete (en pasajes en escalas y arpeggios de figuraciones rápidas) y ocho (que enuncia “arpeggios *ad libitum*” con acordes hasta de cuatro notas).

VII.3.5. La música vocal del fondo Navascués, datos sobre su recepción.

Los dramas escénicos y los dúos de concierto. Estudio de un cuaderno de arias.

La música vocal adquirió gran popularidad entre los aficionados de la época constituyendo una importante fuente para la elaboración de un repertorio adaptado para la interpretación doméstica. En el caso del fondo Navascués, encontramos referencias a la obra vocal en las oberturas/sinfonías; en forma de arreglos instrumentales de algún

¹³⁶¹ Recuérdese la amplia colección de arias (vocales) que compuso para la XV Condesa-Duquesa de Benavente (véase nota 1350).

¹³⁶² Existen precedentes del uso del aria como tema de variación en compositores como el “Aria di Ruggiero per sonare” en *Varii esercizi* (1614) de Antonio Brunelli y el “Aria” de las *Variaciones Goldberg* de J.S. Bach, entre otras, cf. Jack Westrup, “Aria”, *TNGD*, 2001: I.

¹³⁶³ Mathesson (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739) propone una nueva definición del aria “a short, singable, simple melody, divides into two parts, which in most cases is so plainly drawn that one may turn it about, embellish it and vary it in countless ways” (*Ibidem*).

¹³⁶⁴ “Partite sopra l’aria della romanesca”, *Toccate e partite* (1615-16) (*Ibidem*).

¹³⁶⁵ La *Sonata para violín y bajo continuo op.5 n.º 12 “Follia”* [1700] que consiste en una serie de 22 variaciones sobre la folía.

¹³⁶⁶ Cf. apéndice III, n.º 32.

número destacado; así como en las variaciones. Junto a estos ejemplos se conserva un pequeño conjunto de piezas vocales¹³⁶⁷, entre los que encontramos números extraídos de obras escénicas. Obras que fueron representadas en los teatros de Madrid y Barcelona a finales del siglo XVIII (aunque algunas de ellas tendrían reposiciones con posterioridad).

En este epígrafe se mostrarán cuestiones que tiene que ver con la recepción de las obras. Recordemos que junto a las canciones, cavatinas, arias y dúos de origen europeo, tanto de concierto como procedentes de óperas italianas y francesas, se conservan dos pequeñas piezas de oratorio y unos pocos ejemplos de canción española (tabla 2, pp. 170-1). Resulta un repertorio bastante representativo de la época y que hace evidente la perfecta convivencia en el entorno doméstico, no solo de las tres tendencias musicales que se desarrollaron a lo largo del periodo: la italiana, la francesa y la española (aunque se aprecie una clara preferencia por el repertorio vocal de procedencia italiana), sino entre los diferentes géneros dramáticos.

En este sentido, entre las óperas bufas se conserva una de las primeras representaciones de la música teatral de Mozart en España, el trío *Mandina amabile*, integrada a modo de *pasticcio*¹³⁶⁸ en *La Villanella rapita*, de F. Bianchi¹³⁶⁹. Perteneciente a *La Molinara*,¹³⁷⁰ de G. Paisiello, dos números: la cavatina “Nel cor più non mi sento”, aria que se convertiría en una de los números favoritos no solo para el público aficionado sino para otros músicos, incluido Beethoven, que emplearía esta cavatina como tema para

¹³⁶⁷ Recordemos que son un total de 45 composiciones en 26 asientos que suponen un 6,5% del repertorio de la primera etapa cronológica del fondo, cf. VII.1.2 *Música vocal: repertorio y compositores*.

¹³⁶⁸ CAPDEPÓN VERDÚ, 2016: 48.

¹³⁶⁹ En dos actos, con libreto de Giovanni Bertati, se estrenaría en 1783 en el Teatro Giustiniani di San Moisé de Venecia. Posteriormente se daría a conocer en 1785 tanto en Milán como en Viena, para cuyo estreno Mozart compuso dos fragmentos nuevos para ser intercalados a modo de *pasticcio*: el cuarteto *Dite almeno, in che mancai*, KV 479 y el trío *Mandina amabile*, KV 480 para soprano, tenor y bajo. Para el estreno en Viena, también se incluirían fragmentos de compositores de Paisiello, Guglielmi, Ferrari, Sarti, y Martín y Soler, cf. CAPDEPÓN VERDÚ, 2016: 48, tomado de RADIGALES, 2006: 18 y 19. Solo se ha hallado una representación de dicha obra, el 29 de abril de 1788 en el Teatro de los Caños del Peral en Madrid, cuyo libreto atribuye Carmina y Millán a Ferrari, cf. CARMENA Y MILLÁN, 2002: 26. Es importante destacar que tanto el 27 de marzo como el 27 de octubre de 1787, un año antes, había sido representada en el Teatro de la Santa Cruz en Barcelona, cf. CAPDEPÓN VERDÚ, 2016: 48.

¹³⁷⁰ Drama jocoso en tres actos, también conocida como *L'amor contrastato*, con libreto de Palomba, estrenado en el Teatro dei Fiorentini de Nápoles en otoño de 1788, cf. Michael F. Robinson, “Paisiello, Giovanni”, *TNGD*, 2001: 18, 906-914. Se estrenaría en Madrid en el teatro de los Caños del Peral con el título *La Molinara astuta*, el 16 de mayo de 1789, con reposiciones el 20 de junio de 1792, el 23 de mayo de 1809, el 24 de abril de 1810, cf. CARMENA Y MILLÁN, 2002: 28, 32 y 45 y COTARELO Y MORI, 2004: 314, 317, 318 y 344.

variaciones y tres fantasías¹³⁷¹; y la cavatina *La Rachelina*, con acompañamiento de guitarra. Casi diez años después del estreno de la ópera en España se seguiría anunciando la venta de la partitura en la *Gaceta de Madrid*¹³⁷². También el aria “Non ne voglio saper niente” de *L’Astuta in Amore* de V. Fioravanti¹³⁷³, de la que a pesar de no haber constancia de su representación en los teatros de Madrid¹³⁷⁴ se conserva una partitura completa en la BHM procedente del Archivo de música de los teatros de la Cruz, Príncipe y Caños del Peral con fecha 1803¹³⁷⁵.

Dos obras más de cuyos duetos solo se conservan los textos (sin música)¹³⁷⁶: *Il Matrimonio Segreto* de Cimarosa¹³⁷⁷, ópera bufa en dos actos, representada por primera vez en el Teatro de los Caños el 21 de septiembre de 1793¹³⁷⁸; y *Teresa y Claudio*, farsa en dos actos compuesta por Giuseppe Farinelli con libreto en italiano de Giuseppe Maria Foppa¹³⁷⁹, que se representaría en Barcelona por primera vez el 4 de noviembre de 1803 por la compañía italiana¹³⁸⁰. Parece que no se representaría en Madrid, lo que no impidió

¹³⁷¹ Cf. Michael F. Robinson, “Paisiello, Giovanni”, *TNGD*, 2001: 18, 906-914.

¹³⁷² Cf. VII.2.2. *La colección de manuscritos...*, el apartado *Las ediciones manuscritas...*

¹³⁷³ Ópera bufa en dos actos, también llamada *L’astuta in amore, ossia, Il furbo malaccorto* estrenada en el Teatro Nuovo de Nápoles en 1795. (Marvin Tartak, “Fioravanti, Valentino”, *TNGD*, 2001: 8, 880-881).

¹³⁷⁴ Fuentes consultadas: CARMENA Y MILLÁN, 2002; PEÑA Y GOÑI, 2004; COTARELO Y MORI, 2004; ANDIOC y COULON, 2008; HERRERA Y NAVARRO, 1992.

¹³⁷⁵ E-Mmh Mus 208-1. También se conserva la partitura en la Real Biblioteca de Carlos IV (E-Mp MUS/MSS/53 y MUS/MSS/54; Publicación: Nápoles, 1795?).

¹³⁷⁶ BMCN C14 22.

¹³⁷⁷ Con libreto de Giovanni Bertati, basado en la obra *The Clandestine Marriage* de Colman y Garrick. La ópera estrenada en el Burgtheater de Viena, el 7 de febrero de 1792 obtuvo tanto éxito que Leopoldo II ordenaría que fuera representada esa misma noche en su cámara privada, cf. Jennifer E. Johnson/Gordana Lazarevich, “Cimarosa, Domenico”, *TNGD*, 2001: 5, 850-855.

¹³⁷⁸ Con reposiciones en los Caños, 12/01/1794; 5/05/1798; 30/11/1808; 9/04/1809. (CARMENA Y MILLÁN, 2002: 33 y ss.). Según ANDIOC y COULON habría otra reposición en los Caños el 4/09/1806. Se ha hallado otra representación en los Caños el 23/01/1809, anunciada en el *DM*. En el Teatro del Príncipe 7/09/1795; 09/09/1796; 17/07/1797; 06/09/1806; 07/09/1815; 11/05/1818, cantadas con letra española, traducción de Comella. Se haría una representación en el Teatro de la Cruz el 24/01/1799 (ANDIOC y COULON, 2008: 448 y 781; también cf. KLEINERTZ: II, 82 (Texto: E- Mm tea 165-42 (Ms.), E- Mn mss.14524-5; Música: E- Mm mus 289-I u.290); HERRERA NAVARRO, 1992: 116 (según Herrera se hicieron dieciséis representaciones seguidas desde su primera representación en el Teatro del Príncipe).

¹³⁷⁹ Finco sería el auténtico apellido de este compositor que tomaría el apellido de Carlo Broschi (Farinelli) en señal de gratitud por su ayuda y protección durante su formación. *Teresa y Claudio* se estrenó el 9 de septiembre de 1801 en el Teatro San Luca de Venecia. Farinelli destacaría entre los compositores de *opera buffa* de finales del siglo XVIII y principios del XIX, siendo considerado el sucesor de su contemporáneo (20 años mayor) D. Cimarosa, cf. Giovanni Carli Ballola, “Farinelli, Giuseppe [Finco, Giuseppe Francesco]”, *TNGD*, 2001: 8, 569.

¹³⁸⁰ Con reposiciones el 21/11; 26/11 intermediada con un *padedú* (recuérdese la presencia de un *padedú* en el fondo, cf. BMCN C12 14); 3/12; 6/12; 14 y 15/12 en celebración de la Princesa de Asturias... (cf. SUERO ROCA, 1987: II, 112-115). El éxito de *Teresa y Claudio* haría que aún se representara el 29 de octubre de 1804, incluso poniendo título independiente al segundo acto “Teresa viuda” para su representación durante el mes de Noviembre de ese mismo año, cf. SUERO ROCA, 1987: II, 145.

que al menos un dueto de la obra se comercializara en la librería Argueta de la calle de la Montera de Madrid, cuyo anuncio saldría publicado el 4 de agosto de 1806¹³⁸¹.

Solo una obra, *Griselda*, de F. Paer, de la que se conservan dos dúos, representa la ópera semi-seria, que sería programada en diferentes teatros en repetidas ocasiones. Uno de los dúos conservado, “Vederlo sol bramo”, sería interpretado también de forma independiente, en concierto¹³⁸².

El drama serio lo representan dos óperas de G. Paisiello: *Elfrida*¹³⁸³, que se estrenaría en Madrid en el teatro de los Caños del Peral el 25 de agosto de 1794 “en celebridad del feliz día de la Reina nuestra señora”¹³⁸⁴ (María Luisa de Parma), y *L'Olympiade*,¹³⁸⁵ cuyo libreto de Metastasio sería ampliamente adaptado y representado en España tanto en su versión teatral como musical¹³⁸⁶. Aunque no hay constancia de la representación de la versión realizada por Paisiello¹³⁸⁷, se conserva otra fuente del dúo “Ne’ giorni toui felice”

¹³⁸¹ “En la librería Argueta, calle de la Montera, se halla un surtido de música impresa para varios instrumentos y un dueto copiado de la ópera Teresa y Claudio, del Sr, Farinelli”, cf. ACKER, 2007: n.º 1474.

¹³⁸² *Griselda ossia la virtù al cemento*, ópera semiseria en dos actos, cuyo estreno tuvo lugar en el Teatro Ducale de Parma, en enero de 1798 (S.L. Balthazar/Julian Budden, “Paer, Ferdinando”, *TNGD*, 2001: 18, 882-885). Se representará por primera vez para el público español en el teatro de Barcelona el 4 de noviembre de 1801 “en celebridad del día de nuestro augusto soberano” (Carlos IV) con varias representaciones a lo largo del mes de noviembre, incluso solo el 2º acto (días 23-28). Aún se representará íntegramente los meses de diciembre (días 5 y 14), enero (día 14) y febrero (días 3 y 22) del año siguiente. El 31 de enero de 1803 y el 23 de enero de 1804) se cantarán un dúo (del 2º acto) y arias (del 1er y 2º acto) respectivamente. El 23 de noviembre de 1812 se cantará el dúo en castellano “Vederlo sol bramo” (en el mismo programa en el que se representaría *El Presidiario* de Pablo del Moral), cf. SUERO ROCA, 1987: II, 59 y ss. Sin embargo, no llegará a Madrid hasta el 4 de octubre de 1817 al Teatro del Príncipe, con solo una reposición el 10 de agosto de 1819 (CARMENA Y MILLÁN, 2002: 57 y 58). *Griselda*, sería la ópera con la que Manuel García debutaría en París, el 11 de Febrero de 1808, tras abandonar España, comenzando su exitosa carrera fuera del país. cf. PEÑA Y GOÑI, 2004: 74. Se conserva una copia en la Real Biblioteca, procedente de “Superlibros Real de la época de Fernando VII” fechado entre 1817-1823 con sign: MUS/MSS/649 (5).

¹³⁸³ Ópera seria en dos actos, con libreto de Calzabigi, estrenada el 4 de Noviembre de 1792, en el Teatro San Carlos de Nápoles, cf. Michael F. Robinson, “Paisiello, Giovanni”, *TNGD*, 2001: 18, 906-914.

¹³⁸⁴ cf. COTARELO Y MORI, 2004: 370. Con reposición el 1 de enero de 1801, cf. CARMENA Y MILLÁN, 2002: 35 y 40.

¹³⁸⁵ Ópera seria en tres actos estrenada en el Teatro San Carlos de Nápoles el 20 de Enero de 1786, cf. Michael F. Robinson, “Paisiello, Giovanni”, *TNGD*, 2001: 18, 906-914.

¹³⁸⁶ Sería traducida al castellano, por diferentes autores, con los títulos: *La más heroica amistad y el amor más verdadero* (traducida por Manuel Vicente Guerrero), “drama músico” que se representó en el Teatro de los Caños en 1745, dedicada al Marqués de Scotti, cf. HERRERA NAVARRO, 1992: 230. *La Olimpiada* de Goldoni (traducida por Juan Pedro Maruján Cerón), “drama en música”, representada en el Teatro italiano de Cádiz en 1762 (cf. *Ibidem*: 297) y *Competencias de amistad amor, furor y piedad* (traducida por Ramón F. de la Cruz Cano y Olmedilla), “Comedia heroica y pastoral en tres actos” que sería representada por primera vez en el Teatro del Príncipe, entre el 24 de diciembre de 1769 y el 6 de enero de 1770, cf. *Ibidem*: 138.

¹³⁸⁷ Además de las representaciones citadas, se realizarían otras tres de las que no se especifica si fueron traducciones o se interpretaron en su versión original: el 30 de mayo de 1795 en el que se anunciaría

localizado en el fondo, en la BHM¹³⁸⁸ acompañado de conjunto orquestal, procedente del archivo de música de los teatros de la Cruz, Príncipe y Caños del Peral, con fecha ca. 1793, lo que implica que al menos el dúo debió ser interpretado.

Todas las piezas extraídas de las óperas citadas se conservan en italiano. En este sentido, es importante recordar que a partir de 1799 y por Real Decreto las óperas tenían que interpretarse en castellano, debiendo ser ejecutadas por actores y actrices españoles, decreto que no afectaría a Barcelona debido a su legislación regional¹³⁸⁹. Como consecuencia de ello se instaló una compañía española en 1800 y todas las óperas representadas desde marzo de 1800 hasta el 25 de enero de 1808 se ajustaron al Real Decreto hasta que en mayo de 1808 se volvieron a cantar en italiano por una compañía italiana que había actuado en Barcelona y que se detuvo en Madrid. Sin embargo, no existe la certeza de que con posterioridad a 1808 hasta julio de 1810, año en el que cesó definitivamente la ópera en los Caños, volvieran en las condiciones impuestas por mandato real¹³⁹⁰.

Entre las óperas de origen francés, se conservan canciones en su versión traducida al castellano: *Ricardo corazón de León*, traducción de la *opéra-comique*, *Richard Coeur de Lion*, con letra de Sedaine y música de A.E.M. Grétry¹³⁹¹, que se representaría en el Teatro de la Cruz¹³⁹² el 3 de mayo de 1812¹³⁹³ y *La Cenicienta*, estrenada el 9 de enero de 1815 en el Teatro de Cruz, pero no la de Rossini que llegaría al Teatro del Príncipe el 23 de

como estreno en el Teatro de la Cruz, una “comedia” titulada *La Olimpiada*, pero sin especificar si es en música, volviendo a representarse en el Teatro del Príncipe el 25 de mayo de 1798 y nuevamente en la Cruz el 30 de mayo de 1802 cf. ANDIOC Y COULON, 2008: I, 450, 464, 495. De esta última representación, el *DM* publicaría un anuncio con el texto “pieza en tres actos” (*DM*, 30/5/1802, p.4) por lo que es posible que se tratara de la obra de Paisiello, no obstante, no podemos asegurarlo.

¹³⁸⁸ E-Mmh Mus 649-9.

¹³⁸⁹ Cf. CARREIRA, 2000: 40

¹³⁹⁰ Cf. CARMENA Y MILLÁN, 2002 : 24, 43

¹³⁹¹ Ópera en prosa, en tres actos, estrenada en la *Comédie Italien* de París, 21 de octubre de 1784, cf. David Charlton/M. Elisabeth C. Bartlet, “Grétry, André-Ernest-Modeste”, *TNGD*, 2001: 10, 385-395.

¹³⁹² Cuya partitura se conserva en la BHM (E-Mmh, Mus 329-2). Se harían reposiciones el 1 de enero de 1817 y el 23 de abril de 1818, cf. CARMENA Y MILLÁN, 2002: 55-57. La BNE conserva el manuscrito del libreto (con sign: 191-12) fechado en 1814, cf. COTARELO Y MORI, 2009: 401.

¹³⁹³ El 12 de julio de 1817 se anunciaba en el *DM* la venta de canciones de óperas para piano entre las que se encontraban las de *Sandrillon* (*Cendrillon*) y *Ricardo* “en el almacén de música, plazuela de S. Martín, casa llamada de Santa Teresa [...]” (*DM*, 12-7-1817, p. 4).

abril de 1822¹³⁹⁴, sino la *opéra féerie*¹³⁹⁵ de Nicolás Isouard, *Cendrillon*, con letra de Etienne¹³⁹⁶ que según Cotarelo y Mori, sería el mayor éxito de ese año¹³⁹⁷.

En temporada de cuaresma, el oratorio constituiría el medio para seguir programando drama escénico tan del gusto del público cuyas primeras representaciones en el Teatro de los Caños de Madrid se producirían en la cuaresma de 1800 con tres oratorios: *Atalía*, *Judit* y *Nabucodonosor*¹³⁹⁸. Del primero de estos oratorios, *Atalía*, drama sacro basado en la obra de Racine, el fondo Navascués conserva el dúo “Quisiera tus labios juntar con los míos”. Esta obra de Racine sería objeto de dos adaptaciones que se representarían en el teatro de los Caños del Peral de Madrid. Quizá la más conocida sería una traducción de Llaguno y Amírola en cinco actos, ajustada al libreto de Racine que, aunque sería compuesta en 1754, no se representaría hasta el 25 de Febrero de 1804¹³⁹⁹. La segunda, a la que pertenece el dúo conservado por la Casa de Navascués, sería en dos actos y se estrenaría el 2 de marzo de 1800¹⁴⁰⁰, cuatro años antes, cuya adaptación ha sido atribuida,

¹³⁹⁴ Cf. CARMENA Y MILLÁN, 2002: 61.

¹³⁹⁵ La *opéra féerie* fue un género de ópera francés u ópera-ballet basado en los cuentos de hadas, a menudo con varios elementos mágicos en sus historias. Fue un género muy popular en la Francia del siglo XVIII, principalmente desde la época del compositor Jean-Philippe Rameau en adelante, llegando a su punto álgido con obras como *La belle au bois dormant* de Michele Carafa y esta obra, *Cendrillon*, de Nicolas Isouard, a principios del siglo XIX, cf. M. Elizabeth C. Bartlet, “Opéra féerie”, *TNGD*, 2001: 18, 484.

¹³⁹⁶ En tres actos, estrenada en la *Opéra-Comique (Salle Feydeau)* de París, el 22 de febrero de 1810. En el estreno madrileño del Teatro de la Cruz, fue interpretada por las hermanas Benita y Francisca Moreno, hijas de Francisco Moreno, primer violín del infante don Gabriel, que se trasladaría a Italia en 1802 con sus hijas, posiblemente para su educación, y de cuya estancia habían regresado en 1814, obteniendo una gran acogida por parte del público madrileño, cf. COTARELO Y MORI, 2000: 160-162.

¹³⁹⁷ Cf. COTARELO Y MORI, 2009: 387.

¹³⁹⁸ En un escrito del Marqués de Astorga, Hermano Mayor de la Real Junta de Hospitales y protector de la Empresa de la Ópera del teatro de los Caños del Peral, siendo Domingo Rossi el empresario y Melchor Ronzi el «profesor de música» fechado el 13 de febrero de 1800, anuncia la interpretación en los Caños de los tres oratorios con permiso oficial en base a la Real Orden de 27 de enero de 1796 por la que Godoy, príncipe de la Paz, instaba a que se representasen en cuaresma «piezas dramáticas de las conocidas en Italia con el nombre de oratorios cuyos argumentos sean sacados del Antiguo Testamento», así como otra Orden de 28 de abril de 1799. AHN, Consejos, legajo 17.778, que contiene numerosos documentos. (citado por TOLIVAR ALAS, 1989: 382). Esta iniciativa se anunciaría el 27 de febrero de 1800 en el *DM*, cf. ACKER, 2007: n.º 1191.

¹³⁹⁹ Cf. *DM*, 25 de febrero de 1804.

¹⁴⁰⁰ Cf. COTARELO Y MORI, 2009: 212 (n.º 86). Los días 27, 29 y 30 de marzo volvería a representarse haciendo el papel de Joyada, Manuel García. En esta misma temporada se representarían *Nabucodonosor*, el 15 de marzo, y *Judit* el 31 de marzo y 1, 2, 3 y 5 de abril, cf. *Ibidem*: 589-590.

por Tolivar Alas, a Luciano Comella, a pesar del anonimato del manuscrito,¹⁴⁰¹ y cuya música se le atribuye a Juan Bautista Antequera y Ramada¹⁴⁰².

Otro oratorio, *La Creación* de Haydn¹⁴⁰³, en la versión italiana, cierra el conjunto de números extraídos del repertorio escénico con un terceto del que solo se conserva el texto¹⁴⁰⁴. Su estreno en España tendría lugar en Barcelona el día 15 de mayo de 1804,¹⁴⁰⁵ no habiéndose hallado constancia de su interpretación en los teatros de Madrid, no obstante la partitura se comercializaría en un almacén de música de la capital en versiones para orquesta y piano en 1809¹⁴⁰⁶.

En el cuadro siguiente se recogen, a modo de resumen, tanto las fechas de estreno como las de la primera representación de estas obras en España (fig. 77):

¹⁴⁰¹ Puede consultarse el libreto en AHN, Consejos, legajo 17.778. El libreto se encuentra en el paquete etiquetado como *Conciertos de música en los Caños del Peral*, donde también pueden consultarse los libretos de *Nabucodonosor* y *Judit* (citado por TOLIVAR ALAS, 1989: 381-382).

¹⁴⁰² Cf. TOLIVAR ALAS, 1989

¹⁴⁰³ Compuesto entre 1796 y 98 (Hob. XXI:2), se estrenó el 29 de abril de 1798 en Viena. ("Haydn", *TNGD*). La versión en Italiano sería publicada en Viena por Artaria hacia 1801, *La creazione del mondo / messa in musica dal sig. Giuseppe Haydn ; e dal tedesco originale recata in versi italiani sotto le stesse note da Giuseppe de Carpani* (opac.isbn.it). Asioli sería el responsable de la primera interpretación en Italia del oratorio, cf. Sergio Lattes/Roberta Montemorra Marvin, "Asioli, Bonifazio", *TNGD*, 2001: 2, 112-113.

¹⁴⁰⁴ BMCN C14 22.

¹⁴⁰⁵ "Don Joseph Pintauro, en cumplimiento de su empeño avisa a los señores aficionados que el jueves próximo día 17 del corriente mes de mayo en la sala del Palao, se cantará el acreditado Oratorio de la *Creación del mundo*, de la composición del célebre señor maestro Hayden: previniéndoles al mismo tiempo que se executará dicha pieza completa, y dividida en tres partes tal qual es su íntegro original, y para que no sea la función demasiado larga, ha determinado disponer se cante en la citada noche la primera y la segunda parte, y sucesivamente la tercera precedida de la primera. Espera que una y otra función merezca favorable acogida de un Público de tan fino gusto, así por el mérito intrínseco de la composición como por la habilidad y el talento de los executores de ella, quedando de este modo recompensados los muchos cuidados que le han costado para dignamente poder llevar a efecto su intento, no obstante las muchas y casi insuperables dificultades que se han puesto al éxito de tan peligrosa empresa." (SUERO ROCA, 1987: II, 132) Volviendo a interpretarse, en periodo de cuaresma el 22 de febrero de 1805: "Don Joseph Pindauro, habiendo conseguido el correspondiente permiso para dar diez conciertos de música vocal e instrumental durante la próxima cuaresma, ha dispuesto para el fin tres oratorios, á saber: el Triunfo de Judith: la Creación del Mundo; y las Quatro estaciones del año, el primero de la composición del acreditado maestro Guillelmi, y los otros dos del célebre maestro Hayden, los que se alternarán durante el citado tiempo en cada noche de los domingos y jueves en el salón del Palao, siendo director y primer violín de la orquesta Don Melchor Ronzi, músico de Cámara de S.M. (cf. SUERO ROCA, 1987: II, 160), luego se trasladarían a la Casa-Teatro (p.161).

¹⁴⁰⁶ *DM*, 30/12/1809, p. 4-5: "En la calle de Relatores, núm. 6, quarto baxo, se vende [...] la creación del mundo, compuesta por Haydn á grande orquesta y para forte-piano, y las siete palabras que pronunció nuestro redentor en la cruz".

Título	Compositor	Estreno	Recep. España
<i>Villanella rapita</i>	Bianchi, F., 1752-1810	Viena, 1785	Barcelona, 1787
<i>La Molinara o L'amor contrastato</i>	Paisiello, G., 1740-1816	Nápoles, 1788	Caños, 1789
<i>Il matrimonio Segreto</i>	Cimarosa, D., 1749-1801	Viena, 1792	Caños, 1793
<i>L'Astuta in amore ossia Il furbo malaccorto</i>	Fioravanti, V., 1764-1837	Nápoles, 1795	Caños, 1803?
<i>Teresa e Claudio</i>	Farinelli, G., 1769-1836	Venecia, 1801	Barcelona, 1803
<i>Griselda ossia la virtù al cemento</i>	Paer, F., 1771-1839	Parma, 1798	Barcelona, 1801
<i>Elfrida</i>	Paisiello, G., 1740-1816	Nápoles, 1792	Caños, 1794
<i>L'Olympiade</i>	Paisiello, G., 1740-1816	Nápoles, 1786	Madrid, 1793*
<i>Ricardo Corazón de León [Richard Cœur-de-Lion]</i>	Grétry, A.-E.-M., 1741-1813	París, 1784	Cruz, 1812
<i>La Cenicienta [Cendrillon]</i>	Isouard, N., 1773-1818	París, 1810	Cruz, 1815
<i>Atalía [Athalie]</i>	Racine, J., 1639-1699	Caños, 1800	-
<i>La Creazione [Die Schöpfung]</i>	Haydn, J., 1732-1809	Viena, 1798	Barcelona, 1804

Fig. 77. Dramas escénicos: su estreno general, y en los teatros españoles

Por último, dos tonadillas de Pablo del Moral, *El novio sin novia*¹⁴⁰⁷ e *Ir por lana* (incompleta)¹⁴⁰⁸ y una opereta de José Angel Martinchique¹⁴⁰⁹, titulada *El Maestro de Dibujo*, todas ellas a tres, completan el repertorio dramático del fondo Navascués. Solo de la tonadilla *Ir por Lana* se conserva una copia completa (libreto y música) en la BHM¹⁴¹⁰, siendo las otras dos obras fuentes únicas por lo que se tratarán en un capítulo aparte.

Junto a las piezas extraídas de obras escénicas se conserva un conjunto de dúos de concierto sobre textos en su mayoría procedentes de la pluma de Mestastasio, compuestos por Bonifazio Asioli¹⁴¹¹, un compositor prácticamente olvidado en nuestros días pero que gozaría del reconocimiento de sus contemporáneos y cuyo estilo amable le procuró una gran acogida por parte del público aficionado¹⁴¹², prueba de ello es que B. Asioli junto

¹⁴⁰⁷ BMCN C10 02.

¹⁴⁰⁸ BMCN C10 03. Solo se conserva el manuscrito musical.

¹⁴⁰⁹ BMCN C12 11.

¹⁴¹⁰ E-Mmh MUS 137-3. Según la copia conservada en la BHM la plantilla consta de violín primero, violín segundo, oboe primero, oboe segundo, clarinete, trompa primera, trompa segunda, fagot y contrabajo. La copia conservada en el fondo solo contiene los oboes, las trompas y el bajo. Aunque en el capítulo X se hablará del uso de los instrumentos en el entorno de la familia, podemos adelantar que el “bajo” como denominación dentro del fondo podría estar asociado bien a la guitarra o bien al violonchelo dado que son los instrumentos en los que debieron formarse a juzgar por los métodos y cuadernos de estudio que se conservan.

¹⁴¹¹ Cf. Sergio Lattes/Roberta Montemorra Marvin, “Asioli, Bonifazio”, *TNGD*, 2001: 2, 112-113.

¹⁴¹² Se han hallado varios anuncios en el *DM* sobre la venta de los dúos de Asioli con acompañamiento de piano o pianoforte, cf. *DM*, 27/10/1807; 30/10/1807; 19/11/1807; 19/1/1808 (ACKER, 2007: n.º 1569-70,

con su hermano Luigi serían dos de los compositores de música de cámara vocal más valorados por María Josefa Alfonso Pimentel, Condesa Duquesa de Benavente y por su hija María Manuela quienes dispondrían de varias copias de sus obras con acompañamiento de piano durante su residencia en Cádiz entre 1810 y 1813¹⁴¹³.

Se ha hecho mención al hecho de que de algunas piezas solo se conserva el texto, pero no la partitura. Todas estas piezas se encuentran en un cuaderno que recoge un total de 19 textos¹⁴¹⁴ tanto de arias de concierto como de aquellas extraídas de dramas escénicos. Algunas de ellas (10) conservadas también en partitura¹⁴¹⁵.

El cuaderno resulta de gran interés ya que, aún sin música, completa algunas de las partituras citadas anteriormente, lo que nos lleva a pensar que la finalidad del cuaderno no fue tanto recoger una colección de piezas, como facilitar la interpretación de las mismas. Esto se aprecia más claramente en los conjuntos en los que los intérpretes llevan textos diferentes, ya que en el cuaderno se recoge por lo general, la parte de la voz femenina ya sea de soprano o contralto. Las letras recogidas en el cuaderno muestran las repeticiones del texto propias de su asociación con la música, señalando con línea discontinua el momento en el que debe callar la interviniente, mientras quien ejercía de acompañante podía seguir su texto en la partitura.

Como ejemplo, tomaremos la partitura del dúo de Asioli, *Bella nice t'arresta m'intendi*. El título del dúo pertenece a la parte de tenor, mientras que en el cuaderno aparece el texto de contralto que entra en el último compás de la primera página "Nel seguirmi mi piace e mi offendi" (tabla 2, n.º 15). Pueden apreciarse en el cuaderno los rasgos descritos con anterioridad (fig. 78).

1582, 1588). Se conserva una copia manuscrita en la BNE, E-Mn MP/4039/1, Asioli, Bonifacio, *Colección de veinte y ocho dúos con acompañamiento de piano*, en el que se encuentran algunas de las obras presentes en el fondo. La Biblioteca Estatal de Montecassino conserva un abundante conjunto de obras de Asioli digitalizadas, accesibles a través de <http://www.internetculturale.it> (28/11/2017).

¹⁴¹³ FERNÁNDEZ GONZALEZ, 2005: 573.

¹⁴¹⁴ BMCN C14 22. Se conserva una partitura de guitarra con indicación de entrada de voz de la que no ha sido hallada la parte de voz correspondiente que quizá pueda estar entre las obras de este cuaderno (BMCN C14 49).

¹⁴¹⁵ Pueden consultarse las obras en la tabla 2 (en el epígrafe VII.1.2. *Música vocal*.... Son aquellas en las que en la columna de la signatura aparecen dos signaturas: (1) BMCN C14 22 (cuaderno con los textos) y (2) partitura). En la columna del título se muestra en romanos el lugar que ocupa la obra en el cuaderno. El segundo título que se muestra en algunos casos se corresponde con otra voz de la plantilla.



Fig. 78. Partitura y texto del dúo “Bella Nice t’arresta m’intendi”, B. Asoli (BMCN C14 23 y BMCN C14 22)

Para establecer un posible periodo de adquisición de las copias es preciso exponer dos cuestiones que tienen que ver (1) con el hecho de que algunas de las obras no llegaran, aparentemente, a estrenarse en Madrid donde residiría la familia desde 1792 hasta los primeros años del siglo XIX (quizá algunos años después de la primera década)¹⁴¹⁶; y (2) que habiéndose estrenado en fechas anteriores no se hayan constatado reposiciones con posterioridad. Cualquiera de las dos circunstancias no descarta que se realizaran representaciones en otros espacios. Debe tenerse en cuenta que la representación de dramas escénicos en el entorno doméstico nobiliario sería algo bastante habitual¹⁴¹⁷, y sobre todo números extraídos de ellas. De tal manera que, dado el círculo de amistades que poseía la familia, la recepción de las obras que luego conformarían el repertorio del fondo Navascués pudo haberse realizado en un entorno privado, y no necesariamente en el ambiente teatral. No obstante, la interpretación de fragmentos operísticos fue muy usual también en conciertos públicos como medio para satisfacer a los aficionados habituales

¹⁴¹⁶ Cf. IV.2. *Don Tomás de Navascués (1788-1848)*.

¹⁴¹⁷ Una síntesis de los espectáculos organizados por la nobleza, con referencias a otros estudios puede consultarse en LEZA, 2014: 211-213.

a estas representaciones, sobre todo en los periodos de crisis empresariales que afectaron a las temporadas regulares, como se ha demostrado con algunas de las obras conservadas en el fondo.

No tendremos en cuenta la prohibición de 1799 puesto que no afectó a Barcelona, de tal manera que habiendo sido estrenadas algunas obras allí, y en base a la red de comercio que existía entre los diferentes almacenistas pudieron perfectamente copiar los números más exitosos para su comercialización, al fin y al cabo el Real Decreto estaba dirigido solo a la representación en los teatros, y no a la comercialización del todo o las partes en su versión original. Además, algunas de las obras se habían estrenado en italiano con anterioridad a la prohibición por lo que es muy posible que las partituras correspondientes a los números más exitosos ya circularan entre el público aficionado o estuvieran accesibles en el comercio.

Contamos, por lo tanto, con diversas posibles vías de recepción de las obras. Las fechas de estreno de las obras en España constituyen el punto de partida para establecer el periodo aproximado en el que pudo empezar a coleccionarse el conjunto vocal, sin embargo, la horquilla es muy amplia ya que abarca desde 1787 hasta 1815. No parece probable que, siendo tan pocas obras, se adquirieran a lo largo de un intervalo tan extenso de tiempo, por otro lado las abundantes reposiciones que tuvieron algunas de ellas también plantea algunas dudas.

Lo que es evidente es que todas las obras fueron acogidas con gran entusiasmo por el público, motivo por el cual los números de mayor éxito serían comercializados durante largo tiempo. Una mirada detenida al conjunto, desde un punto de vista formal, nos lleva a descubrir evidentes conexiones en todo el material que lo conforma. Como consecuencia, la clave para establecer un posible periodo cronológico del conjunto nos la ofrece el cruce de los datos obtenidos tanto del estudio del papel, posiblemente de origen francés, como de la mano que copió una parte importante del conjunto¹⁴¹⁸. En base a estos elementos y al cuaderno de textos que recoge gran parte de este repertorio, podríamos decir que tanto los dúos de concierto, como algunas de las arias, los dúos y los tercetos procedentes del drama escénico debieron adquirirse necesariamente con posterioridad a 1804, última fecha de recepción de una de las obras contenidas en el cuaderno (el oratorio,

¹⁴¹⁸ Cf. VII.2.1. Estudio de las marcas de agua, en concreto *Papeles procedentes de Francia*.

La Creación de Haydn) que fueron escritas por la misma mano. Con posterioridad, llegarían las canciones procedentes de las obras de Isouard y Grétry cuyos estrenos en España se produjeron entre 1812 y 1815, con las que no existe ningún tipo de coincidencia formal.

Una tonadilla y una opereta desconocidas, en el fondo Navascués: *El novio sin novia*, de Pablo del Moral y *El maestro de dibujo* de José Ángel Martinchique

El novio sin novia, una tonadilla de Pablo del Moral

El fondo Navascués conserva dos tonadillas¹⁴¹⁹ atribuidas a Pablo del Moral (1765-1805): *Ir por lana* (incompleta)¹⁴²⁰ y *El novio sin novia*,¹⁴²¹ ambas a tres y con la misma plantilla orquestal. De la primera, *Ir por lana*, se ha localizado una fuente completa en la BHM¹⁴²². Sin embargo, *El Novio sin novia*, cuya fuente se encuentra íntegra en el fondo, se trata de una tonadilla de Moral no conocida hasta la fecha¹⁴²³. No obstante, he podido hallar otra fuente parcial (violines 1º y 2º, y bajo) en la BHM, procedente del archivo de música de los teatros de la Cruz, el Príncipe y los Caños del Peral, con el título *El novio sin Novia*, sin atribución a un autor y sin fechar que, puedo confirmar, se trata de la misma obra de Moral localizada en el fondo Navascués¹⁴²⁴.

¹⁴¹⁹ Cerca de 2000 tonadillas se representaron en los teatros de la Cruz y el Príncipe (se conservan en torno a 1300 libretos y la música, según Subirá, de muchas más) cuyos fondos se conservan en su mayoría en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (Dato extraído del inventario general sobre ambos teatros realizado el 11 de junio de 1831, y copiado por Barbieri, localizado entre los papeles que legó el mismo Barbieri a la BNE,). No obstante, tanto el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid como la Biblioteca Nacional de España poseen algunos libretos y manuscritos musicales procedentes, unos de la Biblioteca del Real Palacio y otros del legado Barbieri (algunas de ellas tonadillas de Laserna copiadas en partitura por encargo del propio Barbieri y copias de los existentes en la BHM), respectivamente, cf. SUBIRA, 1928-1930: I, 18-25. Tras el ingente trabajo realizado por Subirá, otros investigadores han localizado algunos ejemplares en otros centros, tanto fuera de Madrid como fuera de España: Biblioteca de Cataluña, Archivo de la catedral de Valladolid, Biblioteca de la Universidad Pública de Navarra, Biblioteca de la Universidad de Sevilla, la British Library, Weimar-Laudes Bibliothek, Biblioteca de Montpellier, etc. Un resumen detallado del número de tonadillas localizadas puede consultarse en LOLO, 2002: 440-447.

¹⁴²⁰ BMCN C10 03.

¹⁴²¹ BMCN C10 02.

¹⁴²² E-Mmh MUS 137-3, fechada en 1797. Las partes: vocal, violín 1º y 2º, clarinete y fagot, conservadas en la BHM, no han sido localizadas en el fondo Navascués.

¹⁴²³ No he hallado mención alguna a dicha composición entre las obras del compositor recogidas en las publicaciones de Subirá; ni en la biografía del compositor realizada por el profesor Casares en el *DMEH*; ni en estudios posteriores (LOLO, 2003a y ÁLVAREZ BARRIENTOS y LOLO, 2008).

¹⁴²⁴ E-Mmh Mus 189-6.

Gracias a la práctica habitual de señalar el nombre de los cantantes en las partituras de las tonadillas¹⁴²⁵ sabemos que ambas obras fueron representadas por Vicenta Laporta, Miguel Garrido y Vicente Sánchez, *Camas*¹⁴²⁶, lo que nos permite situarlas cronológicamente próximas en el tiempo¹⁴²⁷, entre abril de 1798 y mayo de 1800, al menos en lo que se refiere a su representación, periodo en el que tanto el compositor y los cantantes coincidieron en los teatros del Príncipe y de la Cruz¹⁴²⁸.

Cuestiones sobre el título, la autoría y su representación en los teatros de Madrid

La naturaleza efímera que caracterizó a este género, considerado de arte menor, hizo que ni libretistas ni compositores se cuidaran de reclamar la autoría unos, y de intitularlas de forma inequívoca otros, de manera que no quedara duda en la identificación de las obras. Este hecho, ya destacado por Subirá, es el motivo por el cual entre las tonadillas encontremos, tal como señaló el autor, abundancia de títulos “erróneos, engañosos, equívocos y defraudadores” además de obras con varios títulos y títulos comunes a varias obras¹⁴²⁹. Este último, será el caso de la obra en cuestión. Existen varias noticias referentes a *La novia sin novio* o *El novio sin novia*, desde el año 1779, en el que

¹⁴²⁵ Los nombres de los cantantes de la tonadilla *Ir por lana* aparecen en la fuente localizada en la BHM, mientras que en *El novio sin novia* aparecen en la fuente localizada en el fondo Navascués.

¹⁴²⁶ Sobre Vicente Sánchez, *Camas* cf. SUBIRÁ: I, 325-327. Puede consultarse una breve biografía de los cantantes Miguel Garrido y Vicente Sánchez en COTARELO Y MORI, 1899: 519-20 y 594-95. Para Miguel Garrido también cf. M^a Encina Cortizo, “Garrido, Miguel”, *DMEH*, 1999-2002: 5, 520-21.

¹⁴²⁷ Aunque la tonadilla *Ir por lana*, conservada en la BHM está fechada en 1797, pienso que quizá pudiera ser un poco posterior por las siguientes razones. Tras dos temporadas como sucesor de Esteve en los teatros de Madrid: una, en el Príncipe (1791-92) y otra, en la Cruz (1792-1793), Pablo del Moral renuncia por motivos de salud, sucediéndole Laserna, quien se hará cargo de ambos teatros (SUBIRÁ, 1928-1930: I, 208). Moral se reincorporará para la temporada 1798-1799 en el Teatro de la Cruz, con la compañía de Francisco Ramos (que antes era de Martínez) en la que se encontraban Vicenta Laporta, como segunda dama *de cantado* (quien se había incorporado como 5^a dama en la temporada de 1795-1796); Miguel Garrido, como “gracioso”; y Vicente Sánchez, *Camas*, como galán *de cantado* (COTARELO Y MORI, 2009: 513). Moral permanecerá con esta compañía las temporadas siguientes (1799-1802) pero en el Teatro del Príncipe (SUBIRÁ, 1928-1930: I, 322-323) que pasará desde 1800 a ser gestionado por la Junta de dirección de teatros. En mayo de 1800, Vicenta Laporta, ya como primera dama, será despedida y sustituida por La Torre, no volviendo a aparecer en la plantilla de la compañía hasta 1802 (COTARELO Y MORI, 2009: 519).

¹⁴²⁸ Quisiera mencionar por su interés para el presente estudio que en tiempo de Cuaresma de 1799, periodo en el que esta tonadilla fue representada, comenzaron a interpretarse algunos oratorios y conciertos en el teatro de la Cruz, cf. COTARELO Y MORI, 2009: 139 (n.11). Entre los oratorios interpretados estaría *Atalía*, del que el fondo Navascués conserva un dueto, cf. VII.3.5. *El repertorio vocal del fondo Navascués*.

¹⁴²⁹ Sobre esta cuestión cf. SUBIRÁ, 1928-1930: II, II.

encontramos la tonadilla a dúo de Blas de Laserna, en cuyo libreto constan los nombres de los cantantes: "Tadeo y Silva"¹⁴³⁰.

Además, Subirá menciona la existencia de una tonadilla titulada *El novio sin novia* cuyo libretista fue Gaspar Zavala y Zamora con fecha de composición 1784, aunque no menciona qué compositores pudieron utilizar dicho libreto¹⁴³¹. En cualquiera de los dos casos anteriores, se trataría de obras pertenecientes al momento de esplendor de la tonadilla entre los años 1771-1790, calificados por Subirá de “madurez y apogeo de la tonadilla”¹⁴³² en el que, según el autor, se apreciaban rasgos típicamente españoles: letras llanas, sencillas, con frecuencia vulgares, con músicas pegadizas, tarareables y muchas veces folklóricas¹⁴³³. Algunos de estos rasgos pueden apreciarse, como veremos, en la obra de Moral.

Por último, Subirá menciona una tonadilla con el mismo título, *El novio sin novia*, a tres, entre las tonadillas que se representaron en el Teatro de los Caños en 1803¹⁴³⁴, etapa tardía de la tonadilla (entre 1791-1810) que el autor califica "de hipertrofia y decrepitud" por el abandono de los rasgos musicales netamente hispánicos en favor de aquellos italianizantes¹⁴³⁵. Concretamente sería el 25 de diciembre por Joaquina Briones, Manuel García y Miguel Garrido¹⁴³⁶. El anuncio expreso del título de la tonadilla es algo que llama poderosamente la atención, ya que no era habitual la identificación de las mismas ni en el conjunto de la programación del teatro ni en las críticas que posteriormente podían leerse en los periódicos de la época. Lo más habitual es que aparecieran con el texto general “tonadilla” o “tonadilla nueva”¹⁴³⁷. Este hecho invita a pensar que fue una obra

¹⁴³⁰ Posiblemente, Faustina de Silva y Tadeo Palomino (*Ibidem*: I, 327). Conservada en la BHM (E-Mmh MUS 98-8, accesible en formato digital). La BNE, conserva la partitura impresa con signatura E Mn MC/3055/4. La mención de los actores/cantantes en los libretos permite acotar la época en que fueron representadas dichas obras.

¹⁴³¹ Cf. SUBIRÁ, 1928-1930: II, 27.

¹⁴³² Aunque algunos investigadores han señalado lo forzado de la división realizada por Subirá, (cf. LOLO, 2002; y LE GUIN, 2008) sigue constituyendo sin duda un punto de partida en la clasificación de las obras, que remite a la transformación del género en la generalidad aunque, como es lógico, cada caso particular pueda mostrar excepciones, o quizá, una lectura diferente, que lejos de desmontar las teorías de Subirá confirman la regla de un género que por su brevedad y carácter lúdico gozó de cierta libertad compositiva.

¹⁴³³ Cf. SUBIRA, 1928-1930: I, 15.

¹⁴³⁴ Cf. SUBIRÁ, 1928-1930: I, 231. Le siguieron tres representaciones más (19/1/1805; 25/4/1805 y 23/4/1806) todas ella atribuidas, según Andioc y Coulon (2008: II, 796), al dramaturgo Gaspar Zavala y Zamora, aunque el autor deja abierta la duda con respecto a la autoría del libreto. Agradezco a Judith Ortega haberme comunicado la presencia de esta obra en el trabajo citado.

¹⁴³⁵ *Ibidem*: I.

¹⁴³⁶ DM, 25/12/1803, p. 4.

¹⁴³⁷ Cf. LOLO, 2002: 451-452.

que gozó del favor del público y que tuvo cierta trascendencia dentro del repertorio tonadillesco.

Al margen de algunas excepciones y dado el coste que suponía el encargo de los mismos¹⁴³⁸ serían los propios compositores quienes elaborarían sus propios libretos, sin importar demasiado la calidad de los textos. En el caso de la obra que nos ocupa, nada tienen que ver el libreto de dimensiones más reducidas empleado por Blas de Laserna en 1779, con el utilizado por Pablo del Moral en la obra cuyo ejemplar se conserva en el fondo Navascués. No olvidemos además que la tonadilla de Blas de Laserna es a dos, mientras que la de Pablo del Moral es a tres. Por lo que respecta a la tonadilla del mismo nombre atribuida a Gaspar Zavala y Zamora, resulta imposible saber si fue utilizada por Pablo del Moral para su composición, hecho no descartable aun cuando existe más de 10 años de distancia entre la elaboración del libreto (1783) y la fecha en que supuestamente debió ser estrenada la obra, en torno a 1798.

Aunque por lo general, las tonadillas tenían una pervivencia de siete días (cada semana se renovaban las producciones), algunas de ellas lograban permanecer más tiempo en escena o se reponían tras varios años de haber sido retiradas¹⁴³⁹. Dado el volumen de trabajo al que estaban obligados los compositores de ambos teatros, la recuperación de obras de entre el archivo del teatro estaba contemplada siempre y cuando no se hubiese representado en los últimos 10 años, “para que el público la recibiese como si fueran nuevas”¹⁴⁴⁰. En principio, esta circunstancia entraría en contradicción con la representación que se hizo de esta misma obra en la temporada de 1803 en el teatro de los Caños¹⁴⁴¹ (tan solo unos años después) cuyo compositor titular era Pablo del Moral¹⁴⁴² (luego deducimos que compuesta por él) salvo por el hecho de que, tal como demostró Subirá, en ocasiones algunos autores recuperaban sus propias obras para su reposición¹⁴⁴³.

¹⁴³⁸ Los libretos se pagaban a doblón en 1784 y a 80 reales en 1801, según consta en recibos firmados por Pablo del Moral y Blas de Laserna, *cf.* SUBIRÁ, 1928-1930: II, 29.

¹⁴³⁹ *Cf.* SUBIRÁ, 1928-1930: I, 26.

¹⁴⁴⁰ *Cf.* LOLO, 2003a: 27.

¹⁴⁴¹ *DM*, 16/3/1803, p. 2. A partir de 1803 se darán representaciones en el teatro de los Caños, para cubrir el vacío producido por el incendio del teatro del Príncipe, *cf.* SUBIRÁ, 1928-1930, I, 323.

¹⁴⁴² A partir de 1804 se ofreció en el teatro una plaza de composición paralela a la de Moral que ocupó Francesconi, hecho que no debió de agradar al compositor que al año siguiente dimitió de su puesto, *cf.* Emilio Casares, “Moral, Pablo del” en *DMEH*, 1999-2002: 7, 754-5.

¹⁴⁴³ Tanto Castel como Laserna muestran casos de estas duplicaciones, *cf.* SUBIRÁ, 1928-1930: II, 85.

De tal manera que, no podemos descartar la posible recuperación de la obra por el propio Moral para ser interpretada por nuevos cantantes de la talla de Joaquina Briones y Manuel García. Esto implicaría, posiblemente, la revisión de la obra para adaptarla a las habilidades de los nuevos intérpretes, lo que sin duda le imprimiría un aire nuevo además de aligerar la carga de trabajo a la que estaba comprometido el compositor¹⁴⁴⁴.

Aún se representaría en 1815 en el Teatro de la Cruz¹⁴⁴⁵ y desde 1817 hasta 1822 podemos encontrarla representada en la “máquina de figuras corpóreas” pequeños teatros de figuras “de dos pies de alto costosamente vestidas”¹⁴⁴⁶ que se instalaron en distintas calles de Madrid¹⁴⁴⁷ y que debieron tener mucha aceptación. Los programas ofrecían un repertorio variado, en la línea de los programas de los teatros de la época. Un ejemplo de ello es la representación que se llevaría a cabo el 15 de octubre de 1820, cuyo programa transcribo: “Se dará principio con la sinfonía de la ópera *La escuela de los Celosos*; en seguida se ejecutará la primera parte de la pieza de un acto titulada *Armida y Reinaldo*; seguirá la tonadilla del *Novio sin novia*, y se dará fin con un divertido sainete, intermediado todo con otras dos sinfonías. Se abrirá á las tres y se empezará á las cuatro: precios 2, 4, 5 y 6 rs.”¹⁴⁴⁸. No podemos confirmar que todas estas representaciones fueran de la misma obra de Pablo del Moral, pero tampoco podemos descartar esta posibilidad. Sin duda, es una hipótesis plausible que podemos considerar, máxime cuando partimos de una fuente encontrada en un fondo de un aficionado de la época, cuyo conjunto, como hemos ido viendo, constituye una muestra de las obras más difundidas de cada periodo.

La obra

Debido a la escasez de ediciones actuales¹⁴⁴⁹ y al particular interés de esta obra cuyo único ejemplar existente es el localizado en el fondo Navascués he considerado provechosa la

¹⁴⁴⁴ En torno a 40 tonadillas anuales debía componer Pablo del Moral cuando se le concedió la plaza tras la jubilación de Esteve en 1790, cf. SUBIRÁ, 1928-1930: I, 208.

¹⁴⁴⁵ DM, 19/8/1815, p. 4. Saldrá anunciada en los días siguientes días 20 y 21 de agosto.

¹⁴⁴⁶ DM, 15/10/1820, p. 3.

¹⁴⁴⁷ En Caballero de Gracia, cuarto bajo interior, frente al café de Malta (DM, 7/12/1817, p. 5; En Corredera de san Pablo, casa de la fonda del Norte, n.º 6, cuarto bajo (DM, 15/10/1820, p. 3 y DM, 10/12/1820, p. 3); En calle de la Paz, n.º 15, cuarto principal (DM, 20/1/1822, p. 4 y DM, 2/2/1822, p. 3).

¹⁴⁴⁸ DM, 15/10/1820, p. 3.

¹⁴⁴⁹ Solo se han hallado las ediciones de obras a solo de Pablo Esteve (cf. CABAÑAS ALAMÁN, 1992), y diversas tonadillas de Esteve, Valledor, Moral y Laserna editadas por J. Suárez Pajares, cf. SUÁREZ-PAJARES, 1998.

edición de la composición (apéndice III, n.º 33), de la que realizo un breve estudio en las líneas que siguen.

Argumento

El novio, Bernardo; la novia, Tomasa y el soldado (sin nombre) son los tres personajes que dan vida a esta obra de carácter popular con cierto sentido del humor pero con un claro matiz crítico, rasgo esencial de las tonadillas. El futuro matrimonio de los novios se ve interrumpido por la llegada de un soldado que hace ver a la novia que está siendo engañada por su novio quien solo espera de ella que trabaje sus tierras mientras que él pasa el tiempo en la taberna.

Morfología literaria y musical

La condición social de los personajes contribuye a revivir en esta obra el carácter popular, más en el libreto que en la música, tan característico de la tonadilla.

Esta obra carece de denominaciones tales como “coplas”, “seguidillas”, “canción”, algo habitual en obras anteriores de otros autores como Castel, Laserna, Esteve... salvo la mención a las “parolas” y las indicaciones de tempo en grupos de estrofas. Formalmente, tampoco se observa (aparentemente, como veremos) el plan tripartito (entable, coplas y seguidillas epilogales) que mostraron una amplia mayoría de las tonadillas, así como tampoco una sucesión de números¹⁴⁵⁰. Por el contrario, la obra presenta una homogeneidad dramática de principio a fin, más propia de la parte central de las tonadillas (las denominadas coplas)¹⁴⁵¹. No obstante, se pueden observar reminiscencias de aquel plan tripartito a pesar de estar concebida en cuatro movimientos: *Allegro moderato*, *Marcha*, *Allegretto pastoral* y *Final* (*allegretto moderato-allegro-allegro*).

No es mi intención forzar las conexiones entre la tonadilla tardía y la temprana, que tradicionalmente han sido desdibujadas por la influencia italiana, sin embargo y a mi

¹⁴⁵⁰ En principio, las tonadillas a tres o más actores permitían cierta libertad, abandonando la morfología tripartita característica de las tonadillas a solo, para acercarse a las breves óperas cómicas con un número variable de piezas que rebasaban comúnmente la decena (arias, dúos, tercetos y concertantes), con “parolas” o declamados extensos y numerosos, cf. SUBIRÁ, 1928-1930: II, 166.

¹⁴⁵¹ Según Suárez-Pajares, desde el punto de vista musical la tonadilla resultaba de la sucesión de pequeñas formas, “de aires articulados en torno al imperio de la seguidilla como forma autóctona opuesta al aria operística. Pero en ocasiones, sobre todo en obras de Pablo Esteve, se percibe cierta intención de unificar desde el punto de vista musical las diversas partes de las que consta la tonadilla, creando de este modo una forma más compacta”, cf. SUÁREZ-PAJARES, 1998: XI.

juicio, en este proceso de transformación hacia una nueva concepción se trasluce cierta intención, al menos por parte de Moral, de mantener aquella estructura que constituyó la base de este género, tal como puede apreciarse en el cuadro siguiente:

Tempo	<i>Allegro moderato</i>		<i>Marcha</i>	<i>Allegretto Pastoral</i>		<i>Final</i>		
Tonalidad	Sol M (Re M)	Re M. - Sol M. // Sol M.-Sol m. / Re M.-Sol M.//	Re M.	Fa M.		Re M.		
Compás	3/8		2/4	6/8	2/4	2/4	3/8	6/8
N.º compás	1-87	88-186	1-196	1-138	139-188	1-84	85-192	193-238
U. Literaria	Introducción		Nudo			Desenlace		Moraleja
Correspondencia	Entable	Introducción/nexo	Coplas			Epílogo		

El cuadro requiere algunas explicaciones. En primer lugar y desde el punto de vista musical no se produce un regreso a la tonalidad principal al final de la obra, aunque por supuesto la vinculación tonal con la introducción sea evidente, lo que de alguna manera indica una cesura entre la introducción y el resto de la obra (que como puede apreciarse en el cuadro muestra claramente una unidad). Sin embargo, es muy interesante analizar cómo funciona la introducción.

Tras un breve prelude orquestal de veinticuatro compases el novio (Bernardo) y la novia (Tomas) hacen su aparición para presentarse en forma alterna con sendas estrofas en un mismo molde métrico e igual música (algo habitual en tonadillas para varios interlocutores) a modo de *ritornello*. La versificación será de seguidilla¹⁴⁵²: una copla de cuatro versos asonantados de siete y cinco sílabas, sin el usual terceto que cerraba la copla¹⁴⁵³, en compás de 3/8.

GARRIDO (Bernardo)

*Esta es la propia vida
de los casados
Ellos en la taberna
y ellas al campo*

LAPORTA (Tomas)

*La cruz del matrimonio
es muy pesada
Mas yo la trocaría
por esta carga*

¹⁴⁵² La seguidilla sería desde el origen de la tonadilla escénica parte consustancial de la misma. Aunque en origen su lugar estuviera en el cierre de la obra, a veces con un texto ajeno al contenido dramático como colofón alegre y desenfadado dado su carácter de aire de canto y baile popular, irá desplazándose a diferentes lugares de la composición, cf. SUBIRÁ, 1928-1930: II, 220.

¹⁴⁵³ Pueden verse en la *Colección de las mejores coplas de seguidillas...* de Don Preciso (Juan Antonio de Iza Zamácola) un gran número de ellas, cf. ZAMÁCOLA, 1816.

Las seguidillas alcanzarían una gran popularidad en su forma, podríamos llamar prototipo, de seguidillas boleras con la forma ABA, que solía repetirse tres veces, con el siguiente esquema¹⁴⁵⁴:

Música:	A	B	C	D	E	A	B
Verso:	1	2	2	3	4	3	4

Sin embargo, la variedad de seguidillas tonadillescas fue grande, en palabras de Subirá “desconcertante”¹⁴⁵⁵, sobre todo desde el momento en que empezó a desplazarse a otros lugares del libreto y empezaron a adquirir sentido dramático¹⁴⁵⁶. En este sentido, las seguidillas presentes en *El novio sin novia* muestran la siguiente forma en la que la alternancia de letras obedece a la fórmula: antecedente / extensión / consecuente (c. 30-39):

Música:	A	B	C	A	B	C
Verso:	1	2	2	3	4	4

Sigue a cada copla de seguidilla, una misma estrofa (refrán) a modo de estribillo en la dominante (Re M) formada por cuatro versos decasílabos, poco frecuentes en el género, con rima asonante en los pares quedando los impares libres, a la que se le ha añadido un verso de arte menor que junto con el empleo de la vocalización *ay!* tan característicos de la seguidilla, consigue cohesionar ambas estrofas de métrica tan dispar. El texto, ajeno al espíritu y la letra de la seguidilla, adopta el carácter moralizante del terceto ausente (c.57-87)¹⁴⁵⁷.

¹⁴⁵⁴ Cf. CORTIZO RODRÍGUEZ, 1993: 2019.

¹⁴⁵⁵ Cf. SUBIRÁ, 1928-1930: II, 220.

¹⁴⁵⁶ Un estudio sobre la variedad de la forma literario-musical de las seguidillas puede consultarse en PRESAS, 2008.

¹⁴⁵⁷ Las interpolaciones en las coplas de seguidillas son las que más adelante darían lugar a las boleras intermediadas cuyo auge, según Celsa Alonso, se produce después del trienio liberal, cf. ALONSO, 1998: 103; también CORTIZO RODRÍGUEZ, 1993:2021.

*Dame, dame la flor de romero
Del romero dame pues la flor
Que si al hombre le ofrece hermosura
A la abeja le ofrece licor
Ay, amor, amor*

Música:	D	E	D	E	F	G
Verso:	1	2	3	4	5	5

A pesar del aire popular que se desprende de la versificación de la seguidilla, idóneo para reflejar el *status* social de los personajes, se aprecia una evidente estilización del género debido en gran medida a una repetición simétrica de las frases que facilita su integración a una música tendente al estilo neoclásico de orientación europeísta¹⁴⁵⁸.

Con respecto a la función de esta introducción, es importante destacar que, por lo general, el prelude instrumental en las tonadillas proseguía con el entable a modo de *ritornello*¹⁴⁵⁹. Esto no tendría mayor trascendencia, dado que la ópera *buffa* a la que tendió la tonadilla empleaba este mismo recurso, sin embargo, desde el punto de vista literario, podemos establecer una relación con el entable.

El entable era un texto que cumplía diversas funciones: informar de la temporada del teatro que se iniciaba; presentar algún cómico o nueva actriz o llamar la atención del público de forma explícita. Una lectura detenida de la primera parte de la presentación (las dos coplas de seguidilla y el refrán) muestra sin duda una llamada de atención, implícita, sobre el tema que se va a exponer. La exposición carece de acción, los personajes no interactúan sino que por el contrario, exponen dos perspectivas de un mismo tema, la concepción del matrimonio, en un número cerrado que tiene sentido en sí mismo. Por otro lado, desde el punto de vista poético, no muestra cohesión con el resto de la obra. Mientras que la presentación se expone en coplas de seguidilla, con un refrán en decasílabos, el resto de la obra presenta una mayor homogeneidad (excepto los versos que le siguen que se tratan a continuación) presentándose prácticamente en su totalidad en octosílabos, rasgo típico de las coplas. Sin embargo, la independencia no es total, sino

¹⁴⁵⁸ A este respecto cf. ALONSO, 1998: 131 y ss.

¹⁴⁵⁹ Cf. LOLO, 2003b: 12.

que desde el punto de vista tonal muestra cierta cohesión musicalizando las coplas de seguidillas en Sol M y el refrán en Re M, dominante de sol que será la tonalidad central de la obra. ¿Podríamos ver aquí entonces una evolución de aquel entable, quizá un guiño o una sutileza de Moral? Al fin y al cabo, las seguidillas serían la parte más querida del público, y aunque musicalizada en este caso de forma más estilizada, sin duda proporcionaría una estimulante llamada de atención a la audiencia que conocía el género a la perfección.

Tanto los versos como la música que siguen funcionan de introducción/nexo entre el entable y la parte central o coplas, estableciendo claramente una cohesión entre las partes. Tras la presentación de los personajes descrita, le sigue un diálogo entre ambos, más o menos breve, en el que se alterna lo cantado, en cuatro versos hexasílabos con carácter de cierre tanto literario como musical (comenzando en Re M volviendo a Sol M), con una parola en la que continúa el diálogo. Al retornar la música lo hace con dos nuevas coplas de seguidillas (esta vez sin refrán) que oscilan musicalmente entre Sol M y su homónimo menor (Sol m, con pedal en Re) interpretadas en forma antifonal por ambos personajes (novio y novia). De tal manera que el número se cierra con la misma versificación (aunque los dos primeros versos llevan texto diferente) e igual melodía y tonalidad (Re M./Sol M) que antes de la parola, dando como resultado una estructura: A (parola) B A.

La parte central o *coplas*¹⁴⁶⁰ mostraban una mayor homogeneidad argumental y métrica y es donde se concentraba el mayor interés dramático. Era muy habitual que las coplas se presentaran *in medias res*, es decir, con la acción ya comenzada que no impedía “engancharse” a las sencillas tramas de las tonadillas. Lo que hubiera sucedido si la presente obra hubiera comenzado, tal como era preceptivo de aquellas tonadillas, en este pasaje. En nuestro caso, los diferentes *tempos* divididos por una “parola”, se hallan vinculados más a los personajes y las circunstancias del texto que se desarrollan en la misma escena, que a secciones claras. Así la *marcha* se asocia a la entrada del soldado, tercer personaje que completa la obra, cuyo discurso transcurre en versos de arte menor (pentasílabos) al que le sigue la intervención de ambos personajes (soldado y novia) que de forma antifonal entonan los versos de las estrofas que siguen (en octosílabos y tetrasílabos). El pasaje culmina con un breve (dos versos) pero elocuente momento a dúo

¹⁴⁶⁰ Las coplas que serían el número central de las tonadillas, donde se desarrollaba la idea y por lo tanto se justificaba la razón de la obra, irían desapareciendo a medida que las tonadillas fueron abandonando su carácter hispanista. (Sobre la copla en la tonadilla, cf. SUBIRÁ, 1928-1930: II, 192-212.

con distinto texto en homofonía que sin duda augura lo que ha de pasar. En cuanto al aire de *pastoral* se encuentra ligado a un momento amoroso/campestre¹⁴⁶¹ entre el soldado y Tomasa que termina con otro breve pasaje a dúo en homofonía esta vez con el mismo texto. El compás torna a 2/4 cuando el novio se da cuenta del engaño. Todo en versos octosílabos.

Se cierra la obra, no con una seguidilla o una tirana, como fuera habitual en las etapas anteriores de la tonadilla, o la polaca, cuya presencia en las tonadillas sería atribuible, según Subirá, al mismo Moral¹⁴⁶², sino con un “final” moralizante, típico de la etapa “decadente” de la tonadilla en la que, según Subirá, la frivolidad característica de épocas pasadas daría paso a la “instructiva lección de una prudente moraleja”¹⁴⁶³. La distancia poética con respecto a lo que fueron las seguidillas epilogales es evidente. Sin duda, la influencia italianista se deja ver en este final que consta de tres episodios el primero en *allegro moderato* y los otros dos en *allegro* delimitados por diferentes indicaciones de compás: (1) comienzo con un diálogo cantado en 2/4 entre el novio y la novia en el que entra a formar parte el soldado que concluye con el último verso a trío (cc.76-84); (2) tras una parola, sigue la alternancia entre un dúo de los amantes y las intervenciones del novio despechado, para culminar entonando los tres personajes cuatro versos a modo de moraleja, sin repetición, todo ello en 3/8; y (3) a modo de colofón y en 6/8 se repiten los versos de la moraleja entonados nuevamente con un concertante de los tres personajes que recuerda sin duda a los finales en *stretto* típicamente italianos.

Puede apreciarse por tanto en esta obra un reflejo de la hibridación entre lo hispano y el estilo *galante* de orientación europea más que una influencia directa y clara del estilo italiano (excepto el Final)¹⁴⁶⁴. El sabor hispano se observa en el empleo de una versificación sencilla, en la que predominan los versos de arte menor de rima asonante. Es característico del género, la repetición de versos, rasgo típicamente popular que mantenía el interés y despertaba la curiosidad por la continuidad de la estrofa¹⁴⁶⁵ (y que

¹⁴⁶¹ Era habitual incluir pastorales en compás de 6/8 en obras de ambiente campestre, por lo general, en las que aparecían pastores. Se pueden consultar varios ejemplos en la obra de Subirá, *cf. Ibidem*, 387.

¹⁴⁶² *Ibidem*, 271-272.

¹⁴⁶³ *Ibidem*, 89.

¹⁴⁶⁴ Sobre este la hibridación entre lo hispano y el *estilo galante* *cf.* PESSARRODONA, 2007. Según la autora, la búsqueda de la naturalidad y sencillez propia del estilo galante de la ópera italiana coincide con la propia concepción de la tonadilla de melodías sencillas, reiterativas y sin muchas pretensiones (p. 29). También *cf.* LE GUIN, 2008.

¹⁴⁶⁵ *Cf.* SUBIRÁ, 1928-1930: II, 423-424

compartía con el estilo *galante*). En lo musical, la parte vocal se muestra casi siempre en diálogos cantados *a solo* de forma antifonal o responsorial, con melodías de estilo sencillo con algunos rasgos característicos como las cadencias ornamentadas con tresillos, sobre todo en las seguidillas. Solo aparecen algunos pasajes breves a dúo o a trío (exceptuando el final) como conclusión de momentos de especial relevancia dramática.

Revelan el influjo de la ópera italiana las “parolas” (5) más o menos extensas, que se introducen a lo largo de la obra, en romance octosílabo en su mayoría, sobre silencios orquestales o como epílogo declamado¹⁴⁶⁶. También la ausencia de números independientes en favor de una homogenización del texto dramático; los pasajes estructurados en fraseos musicalmente regulares de dos o cuatro compases separados por silencios y con cadencias bien definidas; el empleo de síncopas y ritmos punteados (cc. 1-51 de la *marcha* y primeros compases del *final allegro*); así como una armonía al servicio de la melodía, sencilla y sin trabajo contrapuntístico.

La orquestación requiere: oboes (1º y 2º), clarinete en do, fagot, trompas en do (1ª y 2ª), violines (1º y 2º) y 2 bajos (formado por *violón*¹⁴⁶⁷ y posiblemente contrabajo). La ausencia del clave y la presencia del clarinete remiten a una plantilla propia de la tonadilla de fin de siglo¹⁴⁶⁸.

Hay una clara distinción funcional de los diferentes grupos instrumentales cuyo conjunto da soporte a la melodía. Los violines primeros doblan la parte vocal mientras que los violines segundos duplican homofónicamente a la misma altura o a la octava inferior al primer violín, aunque a veces se emplean los movimientos paralelos en terceras o sextas. A veces se mueven con cierta independencia con el fin de lograr mayor interés armónico.

Los instrumentos de viento constituyen el sostén armónico. Por lo general, el clarinete dobla la voz del oboe 1º, a veces a la octava inferior. Aunque solían emplearse a pares, lo mismo que los oboes y las trompas,¹⁴⁶⁹ aquí lo vemos en solitario excepto en la *marcha* en la que las trompas son sustituidas por dos clarinetes en los compases que acompañan a la entrada del soldado y su exposición (cc. 1-51) sin duda por el aire marcial del pasaje

¹⁴⁶⁶ Según Subirá, en el periodo de hipertrofia, las parolas, antes de número reducido, alcanzan mayor presencia (*Ibidem*: II, [446]).

¹⁴⁶⁷ Se conservan dos copias de la parte de bajo, identificadas como tal, sin embargo en la parte de voz y bajo hace mención expresa al *violón* en los cc. 74-80 del *allegretto pastoral*, posiblemente bajo de violón

¹⁴⁶⁸ *Ibidem*: III, 8.

¹⁴⁶⁹ *Ibidem*: II, 490.

que el clarinete refuerza con su característico timbre. Mientras, el fagot, que se empleaba desde antiguo con una misión restringida,¹⁴⁷⁰ se limita a duplicar el bajo de la cuerda. Por último, las trompas sostienen o refuerzan ciertas notas de la armonía sirviendo de pedal en algunos pasajes.

Es importante mencionar que se conservan segundas copias incompletas de algunas de las partes (violín 1º y 2º, y oboe 1º y 2º), transportadas a otra tonalidad¹⁴⁷¹ que sin embargo no parecen estar sujetas a ninguna lógica tonal. Quizá se elaboraran a modo de ejercicios, es difícil de saber. Sin embargo, cabría destacar que en uno de los fragmentos de la parte de violín 2º se indica la posibilidad de intercambiar éste por la flauta, cuando lo habitual, en las tonadillas, es que la flauta se empleara como alternativa al oboe¹⁴⁷². Quizá extraña en el contexto del género, pero no en el contexto de la familia Navascués, que como aficionados, conservan un importante número de obras en cuyas partichelas puede leerse: violín o flauta. No olvidemos tampoco que la intercambiabilidad entre flauta y violín fue en este periodo algo habitual (véase por ejemplo el repertorio de I. Pleyel tan ampliamente difundido en la época).

El hecho de que ideológicamente la tonadilla representara un fuerte carácter nacionalista, como defensora de lo propio (el *majismo*), y mordaz y cruel con lo ajeno (ya fuera francés o italiano) no impidió, según Julio Gómez y Joaquín Nin, la adopción de un estilo que el mismo Nin denominó “idioma musical universal”¹⁴⁷³. En este sentido, resulta primordial distinguir entre lo literario y lo musical, ya que desde el punto de vista del libreto, la tonadilla mantuvo a lo largo de su historia ciertos rasgos que le eran inherentes como la brevedad, la simplicidad argumental y la tipología de personajes, caracteres sociales perfectamente reconocibles por el público. Quizá es en el estilo musical en el que podemos observar los mayores cambios, y en cómo se integraron texto y música. El estilo galante había calado tanto en el público como en los compositores de tonadillas a través de la obras de Cimarosa, Paisiello, incluso Paer e Isouard cuyas obras habían inundado los teatros de Madrid, y su influencia comenzaría a verse desde fechas tempranas en las

¹⁴⁷⁰ *Ibidem*: II, 490.

¹⁴⁷¹ BMCN C10 04.

¹⁴⁷² SUÁREZ-PAJARES, 1998: XII.

¹⁴⁷³ Mencionado por PESSARRODONA, 2007: 13.

tonadillas de Esteve o Valledor, como han demostrado algunos investigadores¹⁴⁷⁴ y que observamos en la tonadilla de Moral.

La fuente



Fig. 79. Tonadilla *El Novio sin Novia*, Pablo del Moral (BMCN C10 02)

Las fuentes primarias de las tonadillas escénicas que han llegado hasta nuestros días proceden en su mayoría de los fondos de los teatros de la Cruz, del Príncipe y de los Caños¹⁴⁷⁵. Sin embargo, han podido hallarse en otros centros alejados de Madrid, unos pocos ejemplos de tonadillas de algunos autores¹⁴⁷⁶, entre ellos de Pablo del Moral, conservadas en el archivo de la catedral de Valladolid¹⁴⁷⁷. A pesar de la vinculación de Pablo de Moral a los teatros de Madrid, la representación de algunas de sus obras de mayor repercusión como fue *El Presidario*¹⁴⁷⁸ (1797) trascendieron los límites de la capital para llegar a los teatros de Valencia, Barcelona y Méjico¹⁴⁷⁹.

¹⁴⁷⁴ Tanto Nin como Julio Gómez defendieron el paralelismo existente entre los compositores de tonadillas y sus contemporáneos italianos, llegando Nin a hablar del *italianisme á la Gluck* de Esteve, hecho comentado por Pessarrodona en cuyo estudio puede consultarse un estado de la cuestión conciso y claro. Cf. PESSARRODONA, 2007. En esta misma línea la autora profundiza en el estilo musical de Jacinto Valledor, destacando los rasgos galantes en las obras del compositor.

¹⁴⁷⁵ Para otros centros en los que se conservan otras copias de tonadillas.

¹⁴⁷⁶ Cf. LOLO, 2002: 444.

¹⁴⁷⁷ *La jardinera y el cazador* y *El poder de la belleza*, ambas fuentes únicas, cf. VARELA DE VEGA, 1992.

¹⁴⁷⁸ Una de las pocas tonadillas que se imprimieron años después en Barcelona, en la imprenta de José Torner, 1839, junto con el polo de García "Yo que soy contrabandista", cf. COTARELO Y MORI, 2000: 16.

¹⁴⁷⁹ Mencionado por SUÁREZ-PAJARES, 1998: XIII, cuya información extrae de ZABALA, 1960; SUERO ROCA, 1997 y DALLAL, 1989. Se han consultado dichas fuentes, no habiéndose hallado noticias relacionadas con *El novio sin novia*.

En relación a la difusión de partituras, existe una selección muy reducida de tonadillas que se imprimieron entre los años 1761 y 1787¹⁴⁸⁰. En un *Informe sobre divulgación de tonadillas por medio de la imprenta* del 6 de mayo de 1787 rubricado por Manuel Martínez y Eusebio Ribera, se deniega la petición de dar una copia de todas las tonadillas que se cantasen en los teatros de Madrid a los editores de *El Correo de los Ciegos* para que se extendieran a beneficio del público, y sirviese de utilidad a las compañías; así como la solicitud hecha por Pedro Val de una copia fiel de la letra “no permitiendo que los compositores las impriman de su cuenta”¹⁴⁸¹. Alegan que llevar a efecto tal petición iría en detrimento de las compañías ya que si cada vecino poseyera una copia de cada obra, cito textualmente: “¿para qué han de concurrir las gentes al espectáculo, si ya pueden saber de memoria lo que van a ver en él?”. Esto llevaría forzosamente al atraso de las compañías. Con respecto a evitar que los propios compositores hicieran sus propias impresiones, sostiene que si hay algún derecho para ello “tocaba a los ingenios y compositores, que son quienes a costa de su desvelo dan a luz semejantes piezas”. Sin embargo, hacia 1790 saldrían algunas tonadillas impresas en edición de “cordel”¹⁴⁸². Ya en los albores de la tonadilla, Subirá da noticias de un anuncio insertado en el *Diario de Madrid*, el 29 de mayo de 1810, a través del cual Laserna ofrecía “bien copiada y con la mayor equidad toda clase de música” incluidas tonadillas a los aficionados de Madrid y provincias¹⁴⁸³.

¿Es posible que Moral copiara igualmente sus obras para su comercialización? Moral se mantuvo un tiempo alejado de los teatros por problemas de salud en el periodo comprendido entre 1793 y 1798. Se desconoce cuál debió ser su ocupación durante ese periodo, sin embargo, un largo periodo de inactividad tanto como músico, que fue de violín para las orquestas del teatro, y compositor, actividad a la que no regresaría hasta 1798, pudiera ser un motivo más que suficiente para procurarse unos ingresos con la copia y venta de su música. En cualquier caso, tan solo es una tentativa de una posible explicación de una copia que a todas luces fue escrita por manos profesionales y que pudo ser adquirida previo pago a pesar de no hallarse en la portada muestra alguna de los signos característicos de algunas de las ediciones manuscritas. Como ya se dijo, si bien la

¹⁴⁸⁰ SUBIRÁ, 1928-1930: I, 22-24.

¹⁴⁸¹ Informe transcrito por Subirá, cf. *Ibidem*: I, 312-314.

¹⁴⁸² *Ibidem*: I, 24.

¹⁴⁸³ *Ibidem*: I, 227.

presencia de determinados elementos atestiguan la pertenencia al grupo de manuscritos comercializados, la ausencia de los mismos no niega su posible origen comercial.

El maestro de dibujo de José Ángel Martinchique ¿opereta o tonadilla?

Las profundas transformaciones que sufrió la tonadilla escénica a lo largo de su historia, haría que desde finales del siglo XVIII fueran sustituidas por las operetas y los bailes¹⁴⁸⁴ que ocuparían los intermedios reservados a las tonadillas en los años de madurez. Desconocemos si esta fue la función de la opereta a tres (el conde, Rosmira y el marqués-padre de Rosmira) con violines y bajo de José Ángel Martinchique¹⁴⁸⁵, titulada *El Maestro de Dibujo*¹⁴⁸⁶, localizada en el fondo Navascués.

El hallazgo de esta obra adquiere un doble interés dado que (1) no figura en la detallada relación de obras que recoge Ezquerro en la biografía del autor incluida en el *DMEH*¹⁴⁸⁷, y por lo tanto entendemos que se trata de una obra desconocida del autor; y (2) porque el conjunto de sus obras localizadas es íntegramente religioso, por lo que podría considerarse una *rara avis* en el repertorio del compositor.

¹⁴⁸⁴ Aunque siguen ofreciéndose con cierta constancia tonadillas, comienzan a incluirse los bailes como boleros, minués afandangados, bailes ingleses entre otros, incluso piezas instrumentales como conciertos de flauta, violín u oberturas. Por su parte, Cotarelo y Mori, resalta el hecho de que el incremento de la presencia del baile en los entre actos hará que en una primera fase no se pierdan “los tesoros de la música indígena” (seguidillas, fandangos, boleros y manchegas) que constituyeron en su día el carácter de las tonadillas, y extraídos de estas “alegren los entre actos” con parejas de bailarines, cf. SUBIRÁ, 1928-1930: I, 215-219 y 229. En 1802, entre los programas de los Caños se incluyen: “minué afandangado”, “minué de la corte”, un “terceto de baile”, fandangos y boleros. En el año siguiente incluirían un *padedu* (*pas de deux*). En 1804, un “minué alemanado” (repertorio del que se puede encontrar testimonio en el fondo Navascués). Por su parte los teatros de la Cruz y del Príncipe se mantendrían fieles a la tonadilla durante más tiempo, sin dejar de incluir entre su repertorio los bailes que empezaron a ser del gusto del público, cf. *Ibidem*: 231.

¹⁴⁸⁵ José Ángel Martinchique, discípulo de Fajer en la seo de Zaragoza, desde 1806 se encontraba en la catedral de Tarazona donde fue maestro del músico Nicolás Ledesma, en aquel entonces niño de coro de dicha catedral (Hilarión Eslava en su *Lira Sacro-Hispana*, vol. 8, publica obras de Ledesma y las introduce con unas notas biográficas en las que se recoge este dato biográfico). En 1818 es nombrado maestro de capilla de la Catedral de Valladolid a la muerte de Fernando Ahykens. Martinchique, debió destacar en el panorama de la música religiosa del XIX, pues Felipe Pedrell, recoge su nombre en algunos de los múltiples ataques que dirigió contra estos compositores. Así en el “Catálogo de la Biblioteca Musical de la Diputación de Barcelona” (vol. 1, BCN, 1908, p. 81), refiriéndose a los instrumentos, afirma en son de burla: “que entren todos en el templo, que ya se encargarán los modernos Calahorra, Pardo, Martinchique, etc... de aumentarlos con cornetines de pistones y toda la caterva de terremotos orquestales”, cf. VIRGILI, 1984: 6, 610.

¹⁴⁸⁶ BMCN C12 11.

¹⁴⁸⁷ Cf. Antonio Ezquerro, “Martinchique, José Ángel”, *DMEH*, 1999-2002: 7, 256-258. La composición de este tipo de obra escénica profana entre los maestros de capilla ha sido estudiada a través de la figura de José Castel por FERNÁNDEZ-CORTÉS, 2001 y GURBINDO GIL, 2001.

Desgraciadamente la copia se encuentra incompleta. Solo se conservan la parte instrumental (violines y bajo) y el papel de uno de los personajes (el marqués), no habiéndose hallado las partes de los otros dos personajes, ni las parolas. Sin embargo, del material conservado cabría destacar la ambivalencia entre los términos: opereta, con el que se identifica la obra, como se puede apreciar en la portada; y tonadilla, identificativo que aparece en las partes. Sin duda, el paralelismo con la tonadilla tardía, más próxima a la ópera *buffa*, es evidente como puede apreciarse en la estructura que posee la obra en ocho movimientos divididos por *parolas*, con la presencia de seguidillas en la parte central que paso a detallar: *Andante gracioso*, do mayor, 6/8 / *Poco despacio*, si bemol mayor, 4/4 / *Adagio mucho Despacio* - poco despacio, mi bemol mayor, 3/4 / *Seguidillas despacio*, re menor, 3/4 / *Andante gracioso* a Duo, sol mayor, 6/8 / *Poco Despacio*, sol menor, 3/8 / *Andante*, sol mayor, 4/4 / *Finale Allegro* a 2 partes, do mayor, 2/4.

La obra aparece fechada en el manuscrito en 1811 (fig. 80), año en el que Martinchique fue ordenado presbítero de la catedral de Tarazona (el 21 de septiembre), dónde ejercía las labores de maestro de capilla desde 1806¹⁴⁸⁸.

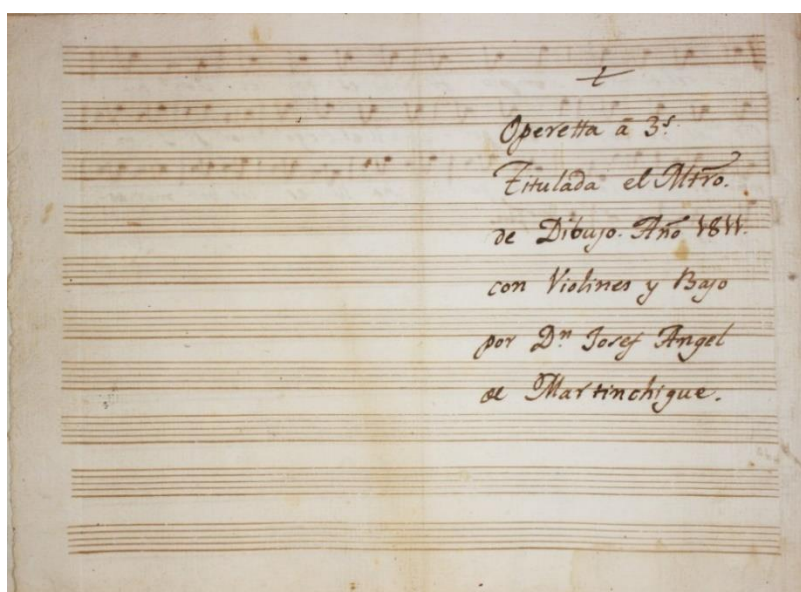


Fig. 80. El Maestro de Dibujo, J. A. Martinchique (BMCN C12 11)

Cabe la posibilidad, entonces, de que la presencia de esta obra en el fondo Navascués obedezca a una relación, si no personal al menos cercana, entre el autor y la familia. Esta afirmación se basa en dos circunstancias: (1) el hecho de que la Iglesia de San Juan

¹⁴⁸⁸ *Ibidem*.

Bautista de Cintruénigo pertenecía a la Diócesis de Tarazona cuyo canónigo tesorero tenía también las funciones de Abad o párroco de dicha Iglesia. Esto implicaría que la visita del personal de la misma a Cintruénigo fuera más o menos habitual y (2) la existencia de una fuerte vinculación entre la iglesia de San Juan Bautista y las familias de Cintruénigo¹⁴⁸⁹. En el caso concreto de la familia Navascués recuérdese la portada de uno de los manuscritos conservados en el fondo en el que se puede leer el siguiente texto: *El Britano / para Clavicembalo ó Forte-Piano / arreglado por el Signor Castillejo, Primer Violín, / segunda Guitarra, tercer Clarinete, quarta Flauta y Primer / Organista de Cirbón*¹⁴⁹⁰; *copiado por el primer Bajo de / dicho pueblo, el célebre Profesor Seuqsavan*¹⁴⁹¹. No hemos hallado más datos del sr. Castillejo, pero el hecho de ser intérprete de órgano le sitúa en el entorno eclesiástico. Posiblemente fuera el organista de la Iglesia de San Juan Bautista cuya relación con el copista, Tomás de Navascués, debió de ser cordial a tenor del evidente sentido del humor que se desprende de esta portada. Dicho esto, la posibilidad de que existiera algún tipo de contacto entre unos y otros resulta a mi juicio una hipótesis plausible, razón por la que probablemente esta obra se encuentre hoy en el fondo Navascués.

Las seguidillas del fondo Navascués. *Los canónigos, madre de Fernando Sor (1778-1839), a dos voces con acompañamiento de flautas, violines y bajo*

Dos seguidillas, ambas de Fernando Sor¹⁴⁹², se conservan en el fondo Navascués. La primera, es una versión libre de *Prepárame la tumba*¹⁴⁹³ (*Prepárenme*, en la pieza conservada en el fondo) a modo de apunte en un papel recortado, que solo muestra los dos primeros versos y carece de acompañamiento; y la segunda se trata de *Los canónigos*,

¹⁴⁸⁹ Cf. epígrafe II.2. Entorno urbano y sonoro de la familia Navascués...

¹⁴⁹⁰ Cintruénigo, cuyo gentilicio es cirbonero.

¹⁴⁹¹ BMCN C12 05.

¹⁴⁹² Son dos de las once Seguidillas para voz sola que Sor compuso antes de dejar España en 1813 junto con: *Cesa de atormentarme, De amor en las prisiones, Acuérdate, bien mío, Cómo ha de resolverse, Muchacha, y la vergüenza, Si dices que mis ojos, El que quisiera amando, Si a otro cuando me quieres, Las mujeres cuerdas*. En 1814 compondría *Mis descuidados ojos*, cf. JEFFERY, 1976.

¹⁴⁹³ BMCN C14 46. Esta seguidilla de Sor pertenece a la colección de *Seis Boleras con acompañamiento de guitarra* conservada en la BL en el manuscrito Egerton 3289. Según Celsa Alonso, muchas canciones que Sor escribió antes de su exilio se han perdido excepto algunas seguidillas boleras manuscritas que se encuentran en la BL y en otros archivos extranjeros. La razón de su pérdida es que posiblemente no llegaron a imprimirse y circularon de forma manuscrita. Varias seguidillas boleras de Sor han sido publicadas por Brian Jeffery, localizadas en Londres entre una serie de manuscritos que parecen haber sido copiados en España a comienzos del siglo XIX, cf. ALONSO, 1998: 44-45.

*madre*¹⁴⁹⁴ a dos voces con acompañamiento de flautas, violines y bajo, lo cual supone una novedad puesto que las versiones conservadas de esta seguidilla son para guitarra o piano.

Los canónigos, madre, es el nombre con el que se conocería la seguidilla¹⁴⁹⁵ de carácter satírico *Requiem aeternam* de Sor. La primera fuente hallada de esta seguidilla, cronológicamente hablando, pertenece a la colección *Spanish songs*, conservada en la Colección de Robert Spencer¹⁴⁹⁶ en formato manuscrito para una voz y piano, fechada en 1816 con el título: “*Seguidillas del réquiem eternam (sic) / con Acompto. de Forte Piano / de Sors*”, editada por Brian Jeffery¹⁴⁹⁷.

Según Alonso, las canciones de Sor fueron bastantes desconocidas en España debido al exilio del compositor; sin embargo, fueron muy admiradas en el extranjero motivo por el cual los exiliados Narciso Paz y Salvador Castro, y el editor Paccini, publicaron algunas versiones en sus colecciones parisinas, en general para varias voces¹⁴⁹⁸. De tal manera que esta seguidilla sería publicada en París por Narciso Paz en su *Troisième Collection d’Airs Espagnols avec acc.t de piano et guitare, dédiée à Son Excellence Monseigneur Le Duc de Wellington par Mr. Narcisse Paz* (pp. 2-3), por Carli, (n.º de plancha 585), a dos voces con el título: *Bolero de société*¹⁴⁹⁹, sin fechar, pero que según Jeffery podría datarse hacia 1816 (o 1815, incluso 1814)¹⁵⁰⁰. La edición moderna de esta seguidilla para dos voces y piano o guitarra también corresponde a Brian Jeffery¹⁵⁰¹.

La fuente conservada en el fondo Navascués se trata de una copia escrita para dúo vocal y acompañamiento de flautas, violines y bajo¹⁵⁰². Esta plantilla instrumental no llamaría

¹⁴⁹⁴ BMCN C11 05.

¹⁴⁹⁵ Sobre los conceptos: seguidillas, boleras y boleros cf. SUÁREZ-PAJARES, 1992 y 1993. Una síntesis puede consultarse en ALONSO, 1998: 46-50.

¹⁴⁹⁶ Clive MS, Colección de Robert Spencer pp. 89-91, cf. JEFFERY, 1976:15-16.

¹⁴⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁹⁸ ALONSO, 1998: 46.

¹⁴⁹⁹ *Ibidem*. Hacia 1819 se publicaría en Londres por The Regent’s Harmonic Institution, para dos voces y piano con la particularidad de que la música sería empleada a modo de contrafacta con un nuevo texto *No tocarán las campanas...* con el siguiente título: *Impromptu dans le genre du Bolero fait au sujet du grand bruit que l’on fait avec les Cloches l’après midi de la Toussaints en Espagne* [GB-Lbl Music Collections H.1430.(20.)]. Sobre este particular cf. JEFFERY, 2003-2: 347. Existe una 2ª versión impresa, para dos voces y piano o guitarra conservada en el conservatorio de música de Milán a la que le falta la primera página, cf. JEFFERY, 1976:15-16.

¹⁵⁰⁰ Cf. JEFFERY, 1999: X (La información para la fecha la toma el autor de Devriès y Lesure, *DEMF*, I, 1979). La signatura del ejemplar la aporta Alonso: F-Pn Vm7 87164, cf. ALONSO, 1998: 165, n.º 26.

¹⁵⁰¹ Cf. JEFFERY, 1999.

¹⁵⁰² BMCN C11 05. Se conserva dentro del fondo una bolera para la misma plantilla (sin la seguidilla) con sign.: BMCN C11 17, cf. apéndice III, n.º 34.

la atención en un contexto tonadillesco del que la seguidilla formaba parte consustancial. Sin embargo, no parece que esta seguidilla formase parte del repertorio escénico sino que su espacio fue más bien el del salón de algunos nobles para los que Sor trabajó en el tiempo que permaneció en España hasta su exilio en 1813, tras la Guerra de la Independencia¹⁵⁰³, donde por lo general serían acompañadas por guitarra o pianoforte.

En el cuadro siguiente se muestran las características de cada una de las versiones con el fin de establecer posibles correspondencias entre las diferentes fuentes publicadas y la localizada en el fondo Navascués.

	<i>Fuente 1, F. Sor a solo (Jeffery, 1976)</i>	<i>Fuente 2, N. Paz a dúo (Jeffery, 1999)</i>	<i>Fuente 3, Anón. a dúo (Navascués)</i>
TEMPO	Andante	Allegretto	Andante
COMPÁS	3/4	3/4	3/4
TONALIDAD	Do mayor	Sol mayor	Sol mayor
TEXTO	1. Los canónigos, madre 2. No tienen hijos; 3. Los que tienen en casa 4. Son sobrinitos. 5. Ay, madre mía, 6. Un canónigo quiero 7. Para ser tía	1. Los canónigos, madre 2. No tienen hijos; 3. Que los que hay en su casa 4. Son sobrinitos. 5. madre mía, 6. Un canónigo quiero 7. Para ser tía	1. Los canónigos, madre 2. No tienen hijos; 3. Los que tienen en casa 4. Son sobrinitos. 5. Ay, madre mía, 6. Un canónigo quiero 7. Para ser tía

		A									B				A							
Fuente 1	Música:	a	b	a	b'	c	c	d	e	:	f	g	h	a	b	a	b'	c	c	d	e	:
	Versos:	1	2	3	4	1	2	3	4		4	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	
											5	6	7	6	7	6	5	6	7	6	5	
Fuente 2	Música:	a	b	a	b'	c	c'	d	e		f	g	h	a	b	a	b'	c	c'	d	e	
	Versos:	1	2	3	4	1	2	3	4		5	6	7	1	2	3	4	1	2	3	4	
Fuente 3	Música: P	a	b	a	b'	c	c	d	e		f	g	h	a	b	a	b'	c	c	d	e	
	Versos:	1	2	3	4	1	2	3	4		5	6	7	1	2	3	4	1	2	3	4	

¹⁵⁰³ En 1800, instalado como oficial del ejército en Madrid, conseguiría la protección de la duquesa de Alba, A la muerte de la duquesa 1802 entró en la casa del duque de Medinaceli como administrador de bienes, en la casa ducal que poseía en Cataluña, relación que mantendría durante un breve periodo en Madrid en 1804. A finales de 1804 se lo nombró administrador real en Andalucía por lo que se trasladaría a Málaga. Estos son los años en los que compondría varios boleros para guitarra o piano que se difundieron por medio de copias manuscritas. Durante el periodo en el que Sor permaneció en Málaga (1804-1809) organizaría conciertos en la residencia del cónsul americano Kirkpatrick, cf. Ramón García-Avello, "Sor Montadas, Fernando", *DMEH*, 1999-2002: 1169-1175.

Las tres fuentes presentan correspondencias en alguno de sus rasgos. No obstante, con el análisis de las características estructurales podemos extraer algunas conclusiones.

La estructura ABABA de la fuente 1 se encuentra más cercana a la que fuera la bolera primitiva en la que la estructura musical de la composición quedaba expuesta en el cuarteto, siendo el terceto final un regreso a las secciones central (B) y final (A), casi como un rondó¹⁵⁰⁴. Esta estructura general solo se mantiene en la fuente 1 de Sor mientras que las fuentes 2 y 3 presentan una estructura ABA, más cercana al aria¹⁵⁰⁵.

Sin embargo, las tres fuentes coinciden en presentar una misma estructura musical interna (de los versos) más elaborada, que difiere notablemente de la concepción de la primitiva bolera. En la forma prototípica de la seguidilla-bolera los versos del cuarteto se repetían de la siguiente manera: 1-2-[2-3-4] -3-4. La repetición del verso 2 daba paso a la sección central (B) formada por los versos entre corchetes que eran musicalizados con una nueva frase musical (c-d-e), más elaborada que la anterior (a-b)¹⁵⁰⁶. En estas tres fuentes, se repite el cuarteto íntegro, aunque con diferente música, en la sección A. En este caso es el verso 4 (fuente 1); o directamente el 5, del terceto (fuentes 2 y 3) los que dan paso a la sección central y no el 2 como en la forma prototipo. El hecho de que la fuente 1 emplee el verso 4 del cuarteto para dar entrada a la sección central, exponiendo todo el material musical en el cuarteto para regresar a las formas BA con el terceto, remite de alguna manera a los orígenes de la seguidilla, sin embargo las fuentes 2 y 3 muestran una estructura más compacta, tratando el cuarteto y el terceto como unidades independientes con entidad en sí mismas, podríamos decir que dentro de un concepto más *clásico* de la composición.

Desde un punto de vista melódico-rítmico, el diseño es equilibrado y clasicista, no obstante dentro de esta estructura global existen algunas diferencias que otorgan a cada una de las fuentes un carácter propio. Comienza a ritmo prosódico sobre la tónica aludiendo de forma evidente al canto llano, no obstante cada una de ellas afronta el pasaje de manera distinta:

¹⁵⁰⁴ ALONSO, 1998: 50.

¹⁵⁰⁵ La estructura ABA fue habitual en las seguidillas sin terceto.

¹⁵⁰⁶ ALONSO, 1998: 54 (cita a SUÁREZ-PAJARES, 1992 y 1993; y CORTIZO, 1993).

Fuente 1; F. Sor



Fuente 2; N. Paz



Fuente 3



Los valores más largos de la fuente 2 con respecto a la 1, no se aprecian auditivamente por el tempo en *allegretto*. Mayor diferencia se ve en el comienzo en anacrusa de la parte vocal de la fuente 3 (preludiado por una pequeña parte instrumental, que veremos más adelante) junto con el final del verso 2 que concluye en la primera parte del compás, cuyo efecto queda atenuado por el calderón, para dar comienzo al verso 3 en el segunda parte del primer tiempo del compás, nuevamente en anacrusa.

No obstante, se aprecia una mayor correspondencia melódica entre las fuentes 1 y 3 ya que ambas muestran adornos: como apoyaturas y floreos (de gran relevancia en las boleras) que no aparecen tan definidos en la fuente 2 cuyo carácter queda marcado más por ritmos apuntillados, típicamente franceses. No olvidemos que la fuente 2 procede de la versión francesa de Narciso Paz. Algunos de estos rasgos se pueden apreciar en la repetición de los versos 1 y 2. Nótese que en la fuente 3 además se produce un cambio de tempo que rompe con el carácter solemne de los primeros compases contribuyendo a reforzar el aire seguidillesco y el carácter satírico.

Fuente 1; F. Sor



Fuente 2; N. Paz



Fuente 3



Algunas de estas características se aprecian también en la parte central (B) de la seguidilla, dónde por lo general se observa un mayor movimiento melódico-rítmico.

Fuente 1



Fuente 2

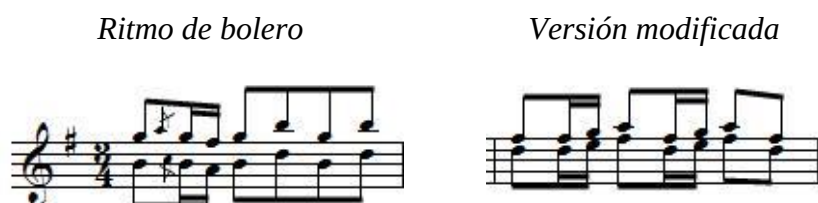


Fuente 3



Se pueden apreciar mayores similitudes entre las fuentes 1 y 3, a pesar de la diferente plantilla, como la entrada en la parte débil del segundo tiempo del compás y las vocalizaciones. La fuente 2 de Paz, sin embargo, realiza una entrada en canon de las voces del verso 5. La plantilla a dos voces (incluso a tres y cuatro voces) ofrecía mayores posibilidades contrapuntísticas de cara a un público refinado motivo por el cual se generalizaría en los salones extranjeros con las boleras publicadas en París y Londres (por compositores exiliados) que fueron transformando el género en piezas de salón romántico. Sin embargo no se aprecian en ninguna de las dos fuentes a dos voces salvo la mencionada entrada en canon de la fuente 2, tales juegos contrapuntísticos sino más bien un canto en homofonía por lo general a distancia de tercera. Según Alonso, este tipo de arreglo no parece tuviera mucha acogida en los salones españoles a juzgar por las pocas fuentes encontradas, salvo en ediciones Parisinas o Londinenses¹⁵⁰⁷.

El aire popularista característico de la bolera se refinaría también con acompañamientos de bajo Alberti (fuente 1); tambor y arpegiado (fuente 2, con abundantes cromatismos) que darían un toque clasicista a la pieza. En la fuente 3, los violines y las flautas se limitan a doblar las voces por lo general a distancia de sexta superior y en valores más largos, puntualizando los finales de frase, mientras que el bajo, siquiera esbozado, cumple su función de soporte armónico. No obstante, es significativo el empleo (en la fuente 3) del *ritmo de bolero*, característico tras la asimilación del género por los compositores europeos¹⁵⁰⁸, interpretado por las flautas y los violines, que aparece en cuatro ocasiones: en el primer compás preludiando la pieza; al final de la parte central (B); al final de la sección A (compás 16) y en el compás 19 (sección B) estas dos últimas en versión modificada (corchea y dos semicorcheas que se repite dejando para el último tiempo del compás dos corcheas):



¹⁵⁰⁷ ALONSO, 1998: 62.

¹⁵⁰⁸ Según Alonso, este ritmo sería habitual en seguidillas tardías (publicadas por Carrafa y Lodre hacia los años treinta), cf. ALONSO, 1998: 63.

La fuente conservada por la Casa de Navascués muestra, por un lado, claras similitudes melódicas con la fuente de Sor (fuente 1) y por otro, comparte con la fuente de Paz (fuente 2), tanto la plantilla en dúo como la estructura, renunciando a la repetición del cuarteto en las partes BA. Es en la instrumentación dónde quizá la fuente Navascués adquiere un carácter más personal ya que no se da, realmente una función de acompañamiento salvo por la presencia puntual en algunos compases del *ritmo de bolero*.

Las boleras de Sor fueron compuestas antes de abandonar España en 1813, entre Madrid, Barcelona y Málaga, posiblemente entre 1804 y 1809. Prueba de ello son los anuncios que saldrían publicados en los diarios tanto de Madrid como de Barcelona¹⁵⁰⁹. Sin embargo, la versión original de Sor sería a solo con acompañamiento de guitarra o piano, esto nos lleva a plantearnos el origen de la versión a dos voces y la singular instrumentación de la fuente Navascués.

Desde un punto de vista formal la fuente de Navascués se encuentra sobre diversos papeles de diferente calidad: *R*, *Romaní*, *Fab.te Raqueta-Aoiz* y *Juan Riu*. Estos últimos serían papeles de baja calidad no indicados para música por su fino gramaje pero utilizados en otras fuentes del fondo para duplicar algunas partes de conjunto (por lo general el bajo y la viola¹⁵¹⁰) lo que permite valorar la posibilidad de que la copia fuera realizada por la propia familia. Es difícil saber si la composición a dos voces del fondo Navascués tiene su fundamento en las fuentes extranjeras o sencillamente obedece al gusto particular de la familia cuya afición por los dúos vocales ha quedado patente. Una instrumentación en la que las flautas y los violines doblan las voces, tal como hemos visto en otras obras conservadas por la familia, no presentaría ninguna complejidad para quien realizara la copia, que con un *ritmo de bolero* incorporado en algunos compases consigue romper de manera singular la monotonía de la instrumentación.

Las canciones de Sor quizá no fueran tan desconocidas en España como pudiera pensarse en base a la escasez de fuentes conservadas. No olvidemos que este es un mal endémico del periodo, fundamentalmente entre las fuentes manuscritas. Evidentemente no quisiera

¹⁵⁰⁹ “Seis seguidillas a solo para guitarra del Sr. Sor” serían anunciadas en el *DM* el 4/9/1805 (ACKER, 2007: n.º 1421) y “unas graciosas seguidillas del señor Sor” el 30/9/1807 (*Ibidem*: n.º 1555). Por su parte Jeffery hace referencia al anuncio de un conjunto de “6 seguidillas de Sors para tocar”, que seguramente fueran las mismas que las recogidas en la colección de la BL, cuya venta en la librería Arribas de Madrid, sería publicada en la *Gazeta de Barcelona*, el 22 de octubre de 1806. El 16 de noviembre volvería a anunciarse en el mismo periódico, especificando el acompañamiento de guitarra, cf. JEFFERY, 1976.

¹⁵¹⁰ Véase *Corpus de filigranas* (fil. 12, 34, 42).

caer en el error de ver en este ejemplo conservado por la familia Navascués una muestra del todo o un caso paradigmático del periodo pero, tampoco debiéramos entenderlo como un caso aislado y singular, máxime cuando el fondo conservado muestra en general una clara sintonía con el entorno.

La canción española

La canción española, aunque con escasa representación, muestra algunos ejemplos destacables como la presencia, aunque sea a modo de apunte, de una de las doce canciones escritas y coleccionadas por Moretti: *La ausencia* (en el mismo cuaderno en el que se conservan algunos minuets atribuidos al autor)¹⁵¹¹; y las *Tres canciones españolas* de Esteban Moreno (ca.1830)¹⁵¹², editada en Madrid por Wirmbs hacia 1820, que según Alonso, reflejan el gusto de la época en su conjunto teniendo cada una de ellas un carácter particular: la “melodía rossiniana” de *El retrato*; el carácter más español de *La primavera* “enfaticado por el ritmo ternario aunque estilizado con un acompañamiento de vals al piano” y el estilo híbrido entre el *bel canto* y el andalucismo de *El deseo inocente*¹⁵¹³.

Dentro del repertorio cancionístico, la canción *Acabados mis viajes*, para voz sola sin acompañamiento, fue posiblemente compuesta por el propio Tomás de Navascués¹⁵¹⁴.

¹⁵¹¹ BMCN C13 08 (f.26r). Pertenece a la colección: *Doce canciones españolas, con acompañamiento de guitarra*, op. 24....que publicó Moretti en Londres en 1812 (ALONSO, 1998: 96) que han sido reeditadas por B. Jeffery, cf. JEFFERY, 1977.

¹⁵¹² BMCN C6 06. Esteban Moreno, compositor y profesor de canto de cierto prestigio en Madrid durante el reinado de Fernando VII, regentaba un almacén de música dónde vendía sus obras de salón, para voz y piano (SALDONI, 1986). Era colaborador de la "Lira de Apolo" y el calcógrafo Wirmbs (grabador alemán establecido en Madrid entre 1815 y 1839 (cf. C.J. Gosálvez Lara, "Wirmbs", *DMEH*, 1999-2002: 10, 1030-1031 con el que grabó este conjunto de canciones del que se conserva un ejemplar en la BNE, cf. Celsa Alonso, "Moreno, Esteban", *DMEH*, 1999-2002: 7, 800).

¹⁵¹³ Cf. ALONSO, 1998: 147-148. Esteban Moreno junto con Mariano Rodríguez de Ledesma, José Sobejano y Mariano Rücker, estuvo entre los autores españoles que fomentaron el “estímulo italiano” en sus obras para voz e instrumento. Sobre la influencia italianista en la canción cf. *ibidem*: 131-155.

¹⁵¹⁴ BMCN C10 01. Como se ha comentado en la primera parte, Tomás de Navascués tuvo que permanecer algún tiempo alejado de su casa por abrazar los ideales liberales, lo que le obligó a viajar por el suelo nacional desde la llegada de los Cien Mil Hijos de San Luis a España. Dichas circunstancias personales pudieron ser la razón que le llevara a componer dicha canción. Agradezco a Faustino Menéndez-Pidal su observación que, tras el estudio, es una hipótesis que comparto.

VIII. Análisis y descripción de la segunda etapa cronológica del Fondo Navascués (ca.1840-ca.1929): repertorio, compositores, fuentes.

La segunda etapa cronológica alberga casi un siglo de música conformado por obras del periodo comprendido entre ca.1840-ca.1929. El porqué de esta ficticia división tiene su explicación en la profunda ruptura que se produce en el repertorio conservado. En esta segunda etapa, el piano se convierte en el centro indiscutible de la vida musical de la familia, mientras que en la primera etapa encontramos una escasa presencia de pianoforte o clave por lo general como parte de plantillas camerísticas¹⁵¹⁵ y como acompañamiento de piezas vocales¹⁵¹⁶. A pesar de mantener cierta continuidad temporal en el consumo de partituras, el nuevo repertorio surgido con fuerza a partir de los años 40 muestra un importante giro en el gusto musical con respecto a la primera etapa. Existen razones socioculturales de peso que promoverán este profundo cambio sobre las que no entraré por encontrarse magníficamente sintetizadas en trabajos como los de Casares y Alonso (1995) y la última revisión del siglo XIX español dirigido por Juan José Carreras (2018)¹⁵¹⁷. No obstante destacaremos algunos aspectos como son: (1) la transformación del repertorio pianístico desde el primer tercio del siglo XIX que culminaría con la consolidación del lenguaje idiomático del instrumento; (2) la incorporación de mejoras técnicas¹⁵¹⁸, la reducción de su tamaño y la disminución de su coste que favoreció su comercialización y la entrada en los hogares; y (3) la capacidad del piano para ofrecer reducciones de obras orquestales y adaptarse a una grandísima variedad de géneros que constituiría uno de los grandes atractivos que le permitió independizarse y convertirse en el instrumento rey a lo largo del siglo XIX¹⁵¹⁹.

¹⁵¹⁵ *Trois sonatas pour piano avec Accompagnement de Violon et Violoncelle*, N.º 87 de J. Haydn (BMCN C6 04/1-3); *Tre Sonate per il Clavicembalo o Forte-piano con un Violino e Violoncello*, opera 57 de J. Haydn (BMCN C6 05); *God save the King with Variations for the flute and a Piano forte Accompaniment* de (BMCN C6 11); *Vifth Variations for a Flute and Piano forte Acompaniment* de J. F. Taubert (BMCN C11 06).

¹⁵¹⁶ Dúos vocales con acompañamiento de piano de Bonifacio Asioli (BMCN C6 01; BMCN C14 28); *Tres canciones españolas con acompañamiento de Piano Forte y Guitarra* de Esteban Moreno (BMCN C6 06); *Canción 2ª en la ópera La Cenicienta*, con acompañamiento de pianoforte? de N. Isouard (BMCN C9 02); *Canción de la Cenicienta y Canción de la ópera Ricardo Corazón de León*, con acompañamiento de piano (BMCN C12 01).

¹⁵¹⁷ Anteriores a esta publicación podríamos destacar los trabajos de Gallego (1991), Casares (1995), Alonso (1998b).

¹⁵¹⁸ Sobre las transformaciones organológicas del piano, cf. BORDAS, 2000, 2001a y 2004.

¹⁵¹⁹ Sobre el auge del piano en Madrid durante el primer tercio del siglo XVIII, cf. CUERVO, 2012. Para el piano español a partir de 1830, cf. SALAS VILLAR, 1997, 1999a, 1999b, 2012. Puede consultarse una síntesis en CARRERAS, 2018. En especial: Cristina Bordas, “La lira de Apolo” y “El piano: un instrumento en auge” (pp. 368-376) en cap. III. La transición a un nuevo siglo (1790-1830) y Teresa Cascudo, “El piano romántico” (pp. 423-435) en cap. IV. Modernización musical y cultura nacional (1830-1860).

Las primeras obras pianísticas que podríamos denominar “románticas” basadas tanto en la canción como en arreglos/reducciones de óperas y zarzuelas comenzarán a surgir en España en las primeras décadas del siglo XIX, a las que los Navascués no serán ajenos (recuérdese la obra de Esteban Moreno, *Tres canciones españolas con acompañamiento de piano y guitarra*, Madrid: Wirmbs, ca. 1820, conservada en el fondo¹⁵²⁰) pero el verdadero impulso se produce desde el segundo tercio del siglo XIX, conocido como el segundo romanticismo (en relación con el resto de Europa) coincidiendo con varios factores: (1) el regreso de los exiliados liberales; (2) la inauguración del Conservatorio; (3) la irrupción del piano en los espacios domésticos; (4) el impulso de la imprenta musical y (5) la proliferación de revistas musicales que ofrecerían las últimas composiciones tanto nacionales como procedentes de sociedades europeas, fundamentalmente la parisina que constituiría durante todo el siglo un referente ineludible para nuestro público aficionado.

No obstante, en el caso particular de la familia Navascués debe tenerse en consideración el aspecto extra-musical, en este caso relacionado con el cambio generacional que se produce tras el fallecimiento de Tomás de Navascués (1848), verdadero impulsor junto con su generación del repertorio y ambiente musical familiar durante la primera etapa cronológica, que haría que las nuevas inquietudes, que comienzan a detectarse de forma global hacia los años veinte del siglo XIX, no se hicieran notar de forma tan evidente en el entorno familiar hasta la década de los cuarenta. A ello habría que añadir la consolidación de la mujer como nueva destinataria del repertorio de consumo. He establecido el año 1840 como el origen de esta segunda etapa por ser la fecha de edición del *Método de piano* de Pedro Pérez de Albéniz, conservado en el fondo. Aunque desconocemos la fecha de adquisición, podemos argüir que la compra debió producirse si no el mismo año, poco tiempo después ya que el mayor volumen de fuentes con repertorio de piano se encuentra a partir de la muerte de Tomás de Navascués.

Para el estudio del conjunto mostraré en primer lugar un análisis, cuantitativo y descriptivo, del repertorio por tipología y por géneros; para pasar a analizar la transformación del repertorio que se detecta a lo largo de esta etapa cronológica,

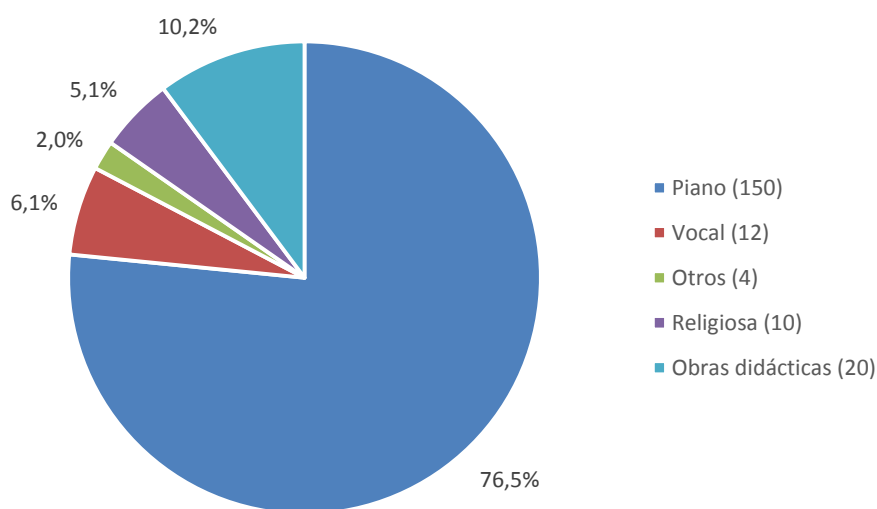
¹⁵²⁰ BMCN C6 06. Junto a esta obra se conservan además pequeñas piezas de danza para: mazurcas, valeses, rigodones en fuentes manuscritas BMCN C11 02; BMCN C12 07, 08, 10; BMCN C13 06, 13, BMCN C14 01, 04, 06, 09, 10, 16, 31, posiblemente para piano de primer tercio de siglo que podrían considerarse de transición hacia la consolidación del piano en la casa Navascués a mediados del siglo XIX.

relacionándolo con la presencia de una determinada tipología de compositores y editores. En la medida de lo posible lo integraré en su contexto aportando datos sobre la recepción de algunas de las obras, y analizando la incorporación de nuevos repertorios generados tanto en el entorno más cercano como en otros países europeos y América, que pasarían a formar parte del fondo Navascués.

VIII.1. Análisis cuantitativo y descriptivo del repertorio

Esta segunda etapa cronológica conforma el 19% del total del fondo (196 composiciones). Al igual que se hizo en la descripción de la primera etapa cronológica se mostrará un análisis cuantitativo del repertorio por tipologías y por géneros con el fin de ofrecer una visión más clara del conjunto. Dado que el repertorio es fundamentalmente pianístico, el análisis previo se realizará de forma diferente con respecto a la primera etapa cronológica (gráfico 22).

Gráfico 22. 2ª etapa cronológica. Tipología

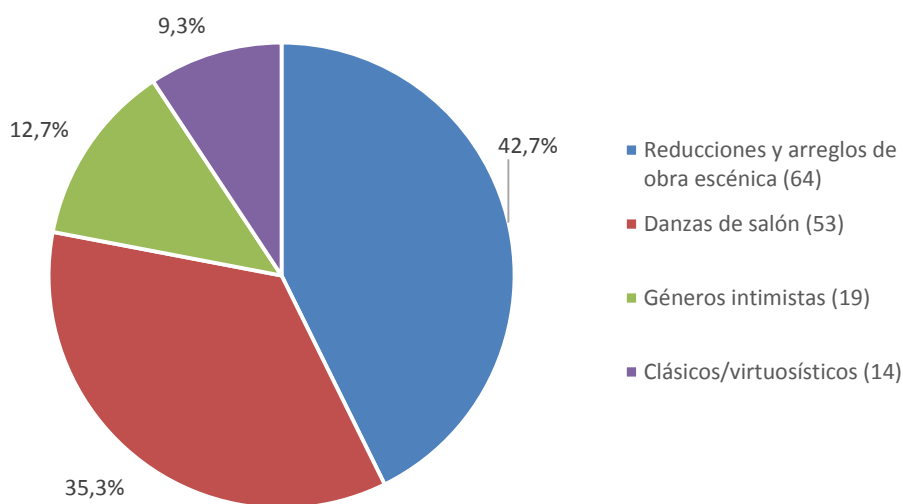


El motivo es la presencia de un pequeño corpus de piezas de carácter religioso que resulta de interés destacarlo en un primer acercamiento al repertorio y que desmembrarlo por tipologías (instrumentales) desvirtuaría el análisis del conjunto. En el apartado, “Otros” quedan agrupadas las obras (profanas) con otras plantillas no pianísticas, ya que por sí solas no se apreciarían en el conjunto dado el escaso porcentaje que suponen,

El repertorio para piano solista constituye el corpus más notable. En su clasificación por géneros (gráfico 23) podemos apreciar las particularidades del conjunto configurado por:

(I) Reducciones y arreglos de obra escénica (ópera, zarzuela, opereta, comedia musical, incluso un ballet)¹⁵²¹; (II) danzas de salón en diferentes estilos; (III) géneros intimistas de salón¹⁵²² en el que se incluyen: aire, melodía, canción, romanza, barcarola y los denominados *reverie* (ensueño), *morceau* (pieza) y *esquisse musicale* (esbozo musical), tan característicos del periodo; y (IV) géneros, que denominaremos, clásicos/virtuosísticos como el capricho (4), la fantasía, la sonatina (3) la sonata, en el que incluiremos, el impromptu y otras formas propias del romanticismo como el *Grand Galop* y la *Rapsodia*, dos únicos ejemplos de esta forma con obras de Listz.

Gráfico 23. Música para piano. Géneros/formas



(I) Entre las reducciones y los arreglos de obra escénica se aprecian algunas particularidades en cuanto al volumen y al material de referencia. La reducción representa el 72% del total de “reducciones y arreglos de obra escénica”, por lo que constituye el procedimiento más demandado por la familia, y posiblemente el más empleado cuando se trataba de adaptar los números más destacados tanto de zarzuela, *Los Diamantes de la Corona* y *Mis dos mujeres* (Barbieri)¹⁵²³; *El valle de Andorra* (Gaztambide)¹⁵²⁴, como de ópera, *La favorita*, *Lucia de Lammermoor*, *Lucrezia Borgia*, *Roberto Devereux*,

¹⁵²¹ Existen un gran número de arreglos y reducciones de óperas y zarzuelas que incluyen bien la línea vocal o bien la indicación de letra (sin el pentagrama vocal). No obstante, se ha tomado la decisión de incluirlas dentro del repertorio de piano (y no dentro del repertorio vocal), ya que entendemos que en la transformación de la obra original se ha producido un trasvase del género escénico al pianístico. No obstante, aparecerán identificados en el desglose por géneros.

¹⁵²² Término empleado por Gemma Salas Villar, cf. SALAS VILLAR, 2012: 414.

¹⁵²³ BMCN C15 01(10)-(13).

¹⁵²⁴ BMCN C15 02(04), (06).

(Donizetti)¹⁵²⁵; *Il Trovatore*, *Un Ballo in Maschera*, *Giovanna d'Arco*, *Macbeth*, *Attila*, *Hernani*, *I Lombardi*, *Jérusalem* (Verdi)¹⁵²⁶; *Cavalleria Rusticana* (Mascagni)¹⁵²⁷; *Luigi Rolla* (Ricci)¹⁵²⁸; *Anna la Prie* (Vincenzo)¹⁵²⁹; a veces incluyendo la escena completa, *El Dominó azul* (Arrieta)¹⁵³⁰, *Lucia de Lammermoor*, Donizetti¹⁵³¹; o bien de obertura o sinfonía, *Guillermo Tell* (Rossini)¹⁵³²; *Marta* (Flotow)¹⁵³³; e incluso arregladas a cuatro manos: *La Gioconda* (Amilcare Ponchielli, 1834-1886)¹⁵³⁴; *Mignon* y *Raymond* (Ambroise Thomas, 1811-1896)¹⁵³⁵; *Le Pardon de Ploërmel* (Meyerbeer)¹⁵³⁶. Es importante señalar que en el caso de la zarzuela, muchas de ellas son, bien reducciones para canto y piano, *El Estreno de un artista* (Gaztambide), *Los Cadetes de la Reina* y *El niño judío* (Pablo Luna), *Por una mujer* (Joan B. Lambert)¹⁵³⁷, o bien reducciones con indicación de letra, *Catalina* (Gaztambide)¹⁵³⁸, *El siglo que viene* (Fernández Caballero)¹⁵³⁹ y *Las Golondrinas* (Usandizaga)¹⁵⁴⁰, práctica que en el caso de la ópera no se observa.

Los arreglos suponen el 28% restante. En el caso de la ópera, el repertorio más cultivado para los arreglos es el italiano, tomando por lo general motivos y piezas destacados a partir de los cuales se compone bien una melodía evocadora, *Norma*, *La Favorita*¹⁵⁴¹, o bien una pieza a ritmo de danza como la tanda de rigodones sobre motivos de la Opereta *El Duende* de Rafael Hernando arreglado por el autor desconocido F.P.P.¹⁵⁴². Otra opción es la selección de aires a partir de los cuales realizar variaciones, *Melodía de Donizetti* y *I Capuleti e I Montecchi* de Bellini¹⁵⁴³. No obstante, la fantasía será la forma más representada (7) cuando se trata de evocar melodías de óperas europeas tanto de

¹⁵²⁵ BMCN C18 06; BMCN C15 02(37).

¹⁵²⁶ BMCN C15 01(22), (30), (42); BMCN C15 02 (13), (18), (21), (23), (27), (28), (30), (32), (34), (39).

¹⁵²⁷ BMCN C23 08.

¹⁵²⁸ BMCN C15 02(14).

¹⁵²⁹ BMCN C15 02(26).

¹⁵³⁰ BMCN C15 01(27).

¹⁵³¹ BMCN C15 01(26).

¹⁵³² BMCN C15 01(35).

¹⁵³³ BMCN C15 01(45).

¹⁵³⁴ BMCN C24 01.

¹⁵³⁵ BMCN C24 03; BMCN C24 08.

¹⁵³⁶ BMCN C24 04.

¹⁵³⁷ BMCN C15 01(28); BMCN C25 23-25.

¹⁵³⁸ BMCN C15 01(01)-(09).

¹⁵³⁹ BMCN C15 01(16).

¹⁵⁴⁰ BMCN C25 22.

¹⁵⁴¹ BMCN C15 02(24); BMCN C23 09.

¹⁵⁴² BMCN C15 02(15).

¹⁵⁴³ BMCN C15 01(33); BMCN C15 01(31).

compositores italianos, Donizetti (*Don Pasquale*); Verdi (*Macbeth* y *Luisa Miller*); Puccini (*Tosca*), como franceses o de estilo francés, Gounod (*Faust*); Auber (*L'Ambassadrice*); Meyerbeer (*L'africaine*)¹⁵⁴⁴. Ya a comienzos de siglo XX encontramos una selección de motivos de, *The Geisha, a story of a tea house*¹⁵⁴⁵ de Sidney Jones (fig. 81), comedia musical japonesa estrenada en el Daly's Theatre de Londres en 1896, cuyo éxito le llevo tanto a Nueva York como a hacer una gira por Europa. En Madrid sería representado en el Jardín del Buen Retiro el 23 de julio de 1904¹⁵⁴⁶.

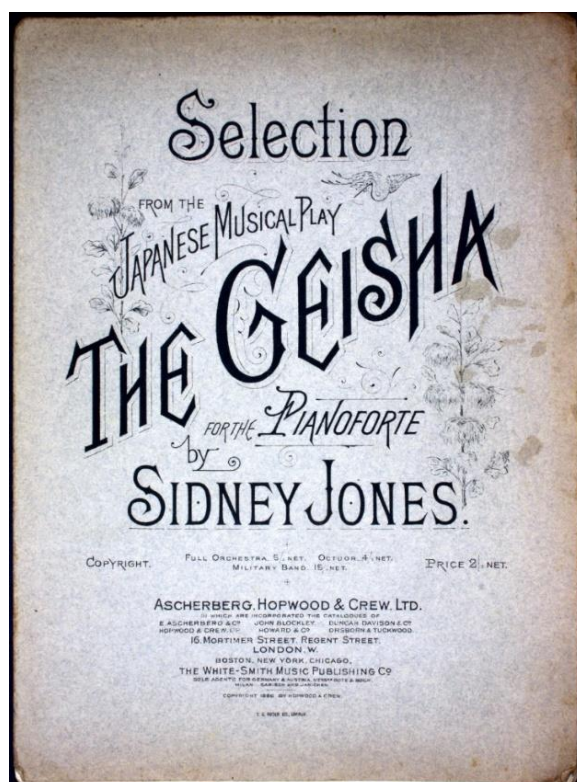


Fig. 81. *The Geisha*, Sidney Jones

(II) En cuanto a las danzas de salón, existe una variada representación: minuetto, mazurka (2); polka (10); polka-mazurka (5), seguidilla, jota (5); chotis (4); vals (12), *Tyroliene*¹⁵⁴⁷ para seis manos; *Quadrille*¹⁵⁴⁸, único ejemplo de esta danza heredera de la antigua contradanza que estuvo muy de moda en el salón de comienzos del siglo XIX¹⁵⁴⁹, y los más tardíos tangos (9) y fox-trots (3). En torno a un 37% proceden de arreglos orquestales,

¹⁵⁴⁴ BMCN C15 01(18), (20), (21), (24), (29); BMCN 23 12; BMCN C23 17.

¹⁵⁴⁵ BMCN C23 11.

¹⁵⁴⁶ *El Día, Diario independiente*, sábado, 23 de julio de 1904, p. 3 (hemerotecadigital.bne.es).

¹⁵⁴⁷ BMCN C24 02.

¹⁵⁴⁸ BMCN C18 06.

¹⁵⁴⁹ Fue muy popular en París durante el Imperio Napoleónico. Se introdujo en Londres en 1815 y en Berlín en 1821, cf. Andrew Lamb, "Quadrille", *TNGD*, 2001.

fundamentalmente los tangos, la seguidilla y las jotas, siendo el resto compuestos originalmente para piano. Además de la obra citada para piano a seis manos, encontramos otras danzas arregladas para piano a cuatro manos: suite de valsos (Ferdinand Wagner), una polka (José Erviti) y una jota (Lorenzo Andreu)¹⁵⁵⁰ que se trata de una edición a cuatro manos de “Las alegrías de Carmencita”. Esta pieza pertenecería al álbum de danzas fáciles de piano *Carmencita* (fig. 82), originalmente escrita a dos manos, de la *Biblioteca popular infantil* de Ildefonso Alíer que incluía seis números de danza: vals, mazurka, polka, schottisch, habanera y jota (la única pieza de esta colección que se conserva en el fondo).



Fig. 82. *Carmencita*, Lorenzo Andreu

(III) Entre los géneros intimistas también encontramos algunos arreglos de obras orquestales de autores europeos como una barcarola (Croze)¹⁵⁵¹ y una serenata (Toselli)¹⁵⁵² junto con obras de compositores españoles como *La primera Lágrima: melodía egecutada (sic) con gran éxito por la sociedad de conciertos*¹⁵⁵³ de Miguel

¹⁵⁵⁰ BMCN C24 06; BMCN C24 07; BMCN C24 11.

¹⁵⁵¹ BMCN C15 01(19).

¹⁵⁵² BMCN C23 06.

¹⁵⁵³ La sociedad de conciertos de Madrid fue la primera iniciativa orquestal fundada por músicos, al margen de empresarios, con el fin de interpretar conciertos de música “clásica y moderna”. En ocasiones se dedicaron conciertos monográficos de repertorio español, llegando incluso en 1899 a organizar un

Marqués (1843-1918) estrenada el 8 de junio de 1872 en el Jardín del Buen Retiro y cuyo éxito le llevó a su difusión en forma de reducción para piano a partir de septiembre de 1878 por el editor Nicolás Toledo, pasando después a la casa editorial Almagro y Cia (que también realizaría una versión para cuatro manos). La versión para piano alcanzaría una gran difusión, “apareciendo de forma habitual en las colecciones de música para piano de moda de las casas burguesas”¹⁵⁵⁴. No obstante, la fuente conservaba por los Navascués pertenece al editor [Carlos] Saco del Valle¹⁵⁵⁵ y se trata de una “transcripción” de Julián Aguirre (fig. 83).

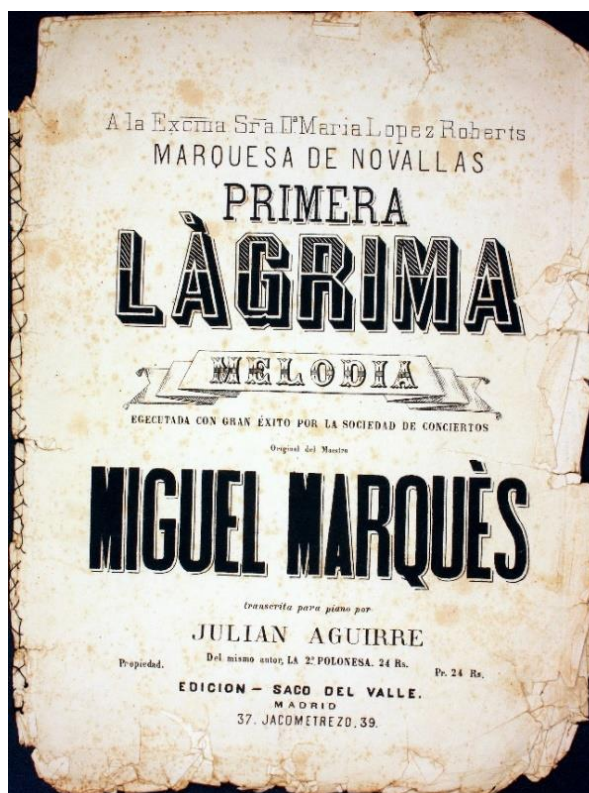


Fig. 83. *La primera Lágrima: melodía ejecutada (sic) con gran éxito por la Sociedad de Conciertos, Miguel Marqués*

concurso para premiar obras orquestales de compositores españoles. Atravesó diversas etapas, siendo dirigida por Francisco Asenjo Barbieri (1866-68), Joaquín Gaztambide (1868), Jesús de Monasterio (1869-76), Mariano Vázquez (1877-84), Tomás Bretón (1885-91), el italiano Luigi Mancinelli (1891-93), Gerónimo Jiménez (nombrado segundo director en 1893) y desde esta fecha, por maestros, casi siempre extranjeros, contratados para dirigir series determinadas de conciertos, *cf.* SOBRINO, 2004-2005. También SOBRINO, 1990; y CASARES, 1995: 279-324.

¹⁵⁵⁴ BMCN C23 07. Miguel Marqués ingresa en la sociedad de conciertos desde sus orígenes, 1867, como violinista, hasta el 12 de noviembre de 1884, *cf.* Ramón Sobrino, “Marqués, Miguel”, *DMEH*, 1999-2002: 7, 202-12.

¹⁵⁵⁵ Según C. J. Gosálvez, estuvo relacionado comercialmente con el editor, compositor y pianista Nicolás Toledo. Su almacén madrileño cambió varias veces de dirección (1875, calle Silva 44; 1876-1881, calle Jacometrezo 37 y 39 (domicilio de la fuente conservada); 1880-1882, calle Jacometrezo 65; 1882, calle Peligros 9; 1882-1885, calle Infantas; y 1884-1893, calle Arenal 20, (anteriormente almacén de Antonio Romero), *cf.* GOSÁLVEZ LARA, 1995, p. 178.

Una única obra perteneciente al folclore gallego he decidido incluirla entre los géneros intimistas por su carácter, ya que considero que se ha producido, como en tantas otras ocasiones, un trasvase de género - del folclore al salón -. Se trata de la célebre *Alborada Gallega* (con indicación de letra) de Pascual Veiga (1842-1906), una de las canciones más populares del folclore gallego originalmente compuesta para gaita acompañada de tamboril, arreglada para piano para ser interpretada en los salones¹⁵⁵⁶ (fig. 84).

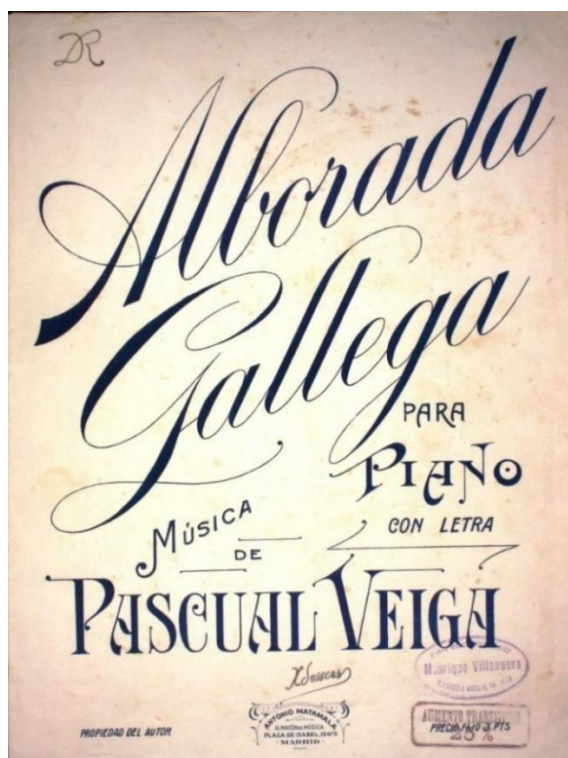


Fig. 84. *Alborada Gallega*, Pascual Veiga

(IV) Por último, las formas clásicas/virtuosísticas constituyen el corpus menos notable y se concentra hacia finales del XIX y principios del XX, entre las que quizá podríamos destacar la 2ª *Rapsodia Húngara* y el *Grand Galop Chromatique* de Listz, arregladas para cuatro manos¹⁵⁵⁷, que completan un variado repertorio para piano a cuatro manos (y seis manos) en el que encontramos desde las danzas fáciles del álbum citado (*Carmencita*) hasta obras de cierta envergadura como las citadas de Listz.

El repertorio vocal con acompañamiento de piano lo constituyen seis obras. A pesar de que la canción romántica sería uno de los géneros más queridos por el público aficionado

¹⁵⁵⁶ BMCN C25 31. Obsérvese en la esquina inferior derecha el sello de aumento transitorio del precio en un 25%.

¹⁵⁵⁷ BMCN C24 09; BMCN C24 10.

español¹⁵⁵⁸, no parece que a lo largo de esta segunda etapa cronológica tuviera gran acogida en la Casa de Navascués salvo unos pocos ejemplos, sin duda, muy interesantes. Tan solo dos canciones de mediados del siglo XIX del maestro Iradier¹⁵⁵⁹, editadas por el propio músico: la canción andaluza, *La jitana o la Buena Ventura* y *Las Ventas de Cárdenas*.

Las dos obras vocales que siguen, con un fuerte componente político, muestran la importancia que la música adquiriría en la exaltación y propagación de los ideales, propiedad de la música que ya venía siendo explotada desde periodos anteriores¹⁵⁶⁰. No obstante, para nuestro estudio, refleja un considerable giro en las convicciones políticas de las nuevas generaciones de la familia, pasando de los ideales liberales que profesaron la generación de Tomás de Navascués y por los que fueron perseguidos tanto él y su esposa como su círculo más cercano, a abrazar los ideales Carlistas en contra de la monarquía restaurada. Un reflejo de este nuevo sentimiento son dos piezas compuestas durante la restauración: el *Vals a la Reina doña Margarita de Borbón en sus días*¹⁵⁶¹, manuscrito, fechado hacia 1870, anónima, posiblemente, copiada de *La Lira de la Esperanza*, suplemento musical de la revista *La Esperanza* de ideología carlista¹⁵⁶²; y un arreglo de la marcha carlista, *Oriamendi ¡Alto, quien vive!*¹⁵⁶³ (fig. 85), posiblemente compuesta durante la primera guerra carlista (1833-1840)¹⁵⁶⁴, pero recuperada y arreglada para su interpretación al piano años después por Silvanio Cervantes¹⁵⁶⁵ (fuente conservada en el fondo), comandante y director de la formación instrumental del Regimiento de Zaragoza en Santiago de Compostela (1925). Cabe resaltar el diferente planteamiento musical de ambas piezas en favor de una causa común, por un lado, la gracia empleada por la primera que haciendo uso de un vals reivindica la legitimidad de doña Margarita de Borbón al trono creada originalmente como pieza de salón, frente al tono marcial de

¹⁵⁵⁸ ALONSO, 1998.

¹⁵⁵⁹ BMCN C15 01 (32), (34).

¹⁵⁶⁰ Sobre la canción patriótica en España puede consultarse, ALONSO, 1997. Sobre la función patriótica de la música centrada especialmente durante la regencia de María Cristina de Borbón- Dos Sicilias (1806-1878), cf. NAVARRO LALANDA, 2013.

¹⁵⁶¹ BMCN C11 07.

¹⁵⁶² Dado que pertenece a una publicación periódica, se tratará en el epígrafe VIII.2. *Fuentes hemerográficas...*

¹⁵⁶³ BMCN C25 04.

¹⁵⁶⁴ FERNÁNDEZ DE LA TORRE, 2000: 193.

¹⁵⁶⁵ BMCN C25 04. Recuérdese que además de las tres guerras carlitas (1833-1840; 1846-1849; 1872-1876); hubo varios alzamientos (1855, 1860, 1869), el último sería de 1900. Aunque fracasó, el sentimiento Carlista se mantendría vivo.

la marcha carlista, que cuarenta años después pasaría a formar parte del repertorio de salón llegando a convertirse en el himno del tradicionalismo¹⁵⁶⁶. Completan el conjunto dos pequeñas piezas anónimas, manuscritas, las canciones: *Pensión* y *Piedad* copiadas hacia 1923¹⁵⁶⁷. Otras piezas vocales sin acompañamiento son de aire popular como una copla extraída del primer acto del drama en tres actos, en verso, *La ermita, la fuente y el río* de Eduardo Marquina¹⁵⁶⁸, dos mateixas mallorquinas, dos jotas y un bolero todas ellas manuscritas, copiadas de la misma mano en la misma fecha que las anteriores¹⁵⁶⁹.



Fig. 85. Oriamendi, marcha carlista

El pequeño corpus de piezas de carácter religioso (10) tanto para voz y voz/coro al unísono (sin acompañamiento)¹⁵⁷⁰ como para voz con acompañamiento de órgano (o piano)¹⁵⁷¹, como para piano u órgano¹⁵⁷², en base a la fecha incluida en una de las

¹⁵⁶⁶ FERNÁNDEZ DE LA TORRE, 2000: 193.

¹⁵⁶⁷ BMCN C26 02-03.

¹⁵⁶⁸ Estrenada en el Teatro Fontalba de Madrid el 3 de febrero de 1927.

¹⁵⁶⁹ BMCN C26 15 (una de ellas con acompañamiento de guitarra y violín); BMCN C26 16.

¹⁵⁷⁰ BMCN C26 05, 06, 09.

¹⁵⁷¹ BMCN C26 11-13.

¹⁵⁷² BMCN C26 07, 08, 10, 14.

partituras y a la misma grafía empleada que unifica todo el conjunto¹⁵⁷³, se han podido fechar hacia 1923.

El apartado “Otros” está conformado por un curioso arreglo para castañuelas y piano de una polka austriaca “ejecutada por la Banda del regimiento de ingenieros”¹⁵⁷⁴, arreglada y editada por Casimiro Martín¹⁵⁷⁵ (fig. 86)¹⁵⁷⁶;



Fig. 86. Polka Austriaca llamada de Las Castañuelas

¹⁵⁷³ Cf. vol. II, ap. I: *Catálogo de la biblioteca musical...*, carpeta 26. En la obra con sign: BMCN C26 01, fechado en Ávila, 12 de septiembre de 1923, aparece el nombre de la propietaria, miembro de la familia: Delia Otero de Navascués.

¹⁵⁷⁴ La primera alusión hallada a la banda de ingenieros aparece en un artículo publicado en el periódico *La Ilustración* del 30 de Noviembre de 1850, p. 381: “[...] Van a dar las diez, hora del relevo de guardias... Pues señor, a la Plaza de Armas. [...] A las cuatro primeras notas de una aria de *Attila* que toca la banda de ingenieros, [...] el mal humor ha tomado el camino de Guadarrama...”. En 1851, bajo la dirección de Ignacio Cascante se renovará componiéndose de 80 plazas añadiendo a los instrumentos que ya tenía oboes, fagots y flautas, tras un viaje del director a Viena para tomar “conocimientos sobre la formación de las músicas alemanas”, hecho que sería anunciado entre otros en *El Clamor público*, 9/10/1851, p. 3. Otros anuncios hacen alusión a su participación en una función “aerostática y gimnástica” en el real sitio del Buen Retiro para interpretar entre otras, la Sinfonía del Dominó negro (*La España*, 15/11/1851, n.º 1.112, p. 4) (hemerotecadigital.bne.es).

¹⁵⁷⁵ BMCN C15 02(03). Se conservan otras dos polkas arregladas para piano que fueron ejecutadas por la “Banda de ingenieros”, editadas también por Casimiro Martín: *Polka del camino de hierro*, arreglada por Martín Sánchez Allú (BMCN C15 02(01)) y la *Del Cañon* (aunque en la partitura no aparece especificado que fuera ejecutada por la banda de ingenieros) (BMCN C15 02(02)). Todas ellas saldrían anunciadas en *El Heraldo*, 6/8/1852, p. 4.

¹⁵⁷⁶ Puede apreciarse el sello con la rúbrica del editor en esquina inferior izquierda.

un arreglo de la obertura de *Don Giovanni* para piano con acompañamiento de violín o flauta *ad libitum*¹⁵⁷⁷ y dos *Grande Vals* para piano con acompañamiento de violín, flauta, flageolet, corneta y bajo *ad libitum*, únicas obras con una plantilla más extensa pertenecientes a la segunda etapa cronológica. Es difícil precisar quién pudo haber interpretado estas obras, ya que no hay constancia en esta época de intérpretes de ninguno de estos instrumentos, en el entorno familiar.

Obras didácticas

El material didáctico (20 registros) está fundamentalmente dirigido a la interpretación del piano, con una importante presencia de métodos que formarían parte de la enseñanza de conservatorio. No obstante, desconocemos si existió algún tipo de enseñanza reglada entre los miembros de la familia, intérpretes de todo este repertorio.

El método de Pedro Pérez Albéniz (1840)¹⁵⁷⁸, fundador de la escuela pianista española y precursor del piano romántico en España¹⁵⁷⁹, es la primera obra didáctica dirigida al piano que se conserva en el fondo, y realmente la única creada por un compositor español en la primera mitad del siglo XIX surgida gracias a la normalización de la enseñanza del piano al abrigo del recién inaugurado Conservatorio de Madrid (1831). Aunque se publicaría en tres cuadernos, solo se conserva el primero (incompleto) en el que se establecen las bases de su escuela, posición del cuerpo, el movimiento de las manos, digitación, diferentes tipos de toque, elección de obras.... En el segundo cuaderno, no conservado en el fondo, desconocemos si el motivo es porque no llegó a comprarse o porque se perdió, concluye con unos temas operísticos y españoles principalmente, siendo el tercero en el que se incluyen 18 estudios: estudios fáciles de Bertini, Cramer, Clementi, Kalkbrenner, Moscheles, Hertz....¹⁵⁸⁰ que veremos que no llegarían a la Casa de Navascués hasta los primeros años del siglo XX. El siguiente método localizado en el fondo desde el punto de vista cronológico, es *La aurora de los pianistas* del editor Casimiro Martín “dedicado a los colegios de España” (1854)¹⁵⁸¹, un método que fue reeditado al menos tres veces y

¹⁵⁷⁷ BMCN C15 01(23).

¹⁵⁷⁸ BMCN C16 04.

¹⁵⁷⁹ La pedagogía del piano durante el primer tercio se centraban en trabajar la técnica del pianoforte, sin embargo, Albéniz introduce la técnica del piano romántico, cf. SALAS VILLAR, 1999b: 44.

¹⁵⁸⁰ El método de Albéniz mantuvo su vigencia durante todo el siglo XIX, erigiéndose en el modelo a seguir por los métodos que publicarían las generaciones posteriores, cf. SALAS VILLAR, 1999b: 44-45.

¹⁵⁸¹ BMCN C18 07.

que combina los principios básicos del solfeo con los de piano¹⁵⁸², también incompleto, pero en el que se proponen piezas musicales que ponen en práctica las lecciones de forma amena, siguiendo con la filosofía de aprender deleitando propia del siglo anterior y que sin duda traería pingües beneficios a los editores. Sorprende la presencia de *École du mécanisme* (1856) de Felix Le Couppey (1811-1887)¹⁵⁸³, profesor de piano del conservatorio de París¹⁵⁸⁴, del que solo se conservan cuatro hojas, pero del que podemos destacar de los preliminares del método el siguiente texto (no conservado en el fondo): “[...] La pureté, la plénitude, le *caractère vocal du son*¹⁵⁸⁵, si l'on peut s'exprimer ainsi, dépendent de trois principes fondamentaux: 1° Maintenir l'avant-bras dans un état de souplesse absolue. 2° Attaquer les notes de fort près. 3° Enfoncer complètement les touches. [...]”. Estos métodos exploran aún la capacidad del piano de evocar el “carácter vocal del sonido” así como la capacidad para trasladar obras orquestales al lenguaje pianístico. Hasta comienzos del siglo XX no entran a formar parte del repertorio los primeros estudios que desarrollan la técnica de dedos, aunque ya habrían sido recomendados tanto por Pedro Albéniz como por sus sucesores, como fueron los trabajos de: Chopin¹⁵⁸⁶, Bertini¹⁵⁸⁷, Cramer¹⁵⁸⁸, Kessler¹⁵⁸⁹, Czerny¹⁵⁹⁰, Clementi (*Gradus ad Parnasum*)¹⁵⁹¹, Kalkbrenner¹⁵⁹² y Burgmüller¹⁵⁹³, además de los *Estudios en forma de variaciones (sinfónicos)*, op. 13 de Schumann¹⁵⁹⁴. Ya en una edición de 1906 encontramos el *Estudio elemental del piano o Ejercicios, estudios y sonatas para cada*

¹⁵⁸² Sobre la enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX, cf. SALAS VILLAR, 1999b.

¹⁵⁸³ BMCN C18 08.

¹⁵⁸⁴ Durante el primer tercio del siglo XIX, la influencia de las diferentes escuelas pianísticas (inglesa, alemana y francesa) llegarán a España gracias a las traducciones de los métodos de sus máximos representantes: Clementi en 1811 (*Introduction to the playing on the Piano Forte*), línea que será desarrollada por Santiago de Masarnau quien más adelante traduciría el método de Hummel; Louis Adam como máximo representante de la escuela francesa, profesor del Conservatorio de París, con el *Adam Español. Lecciones metódico-progresivas de forte-piano* de José Sobejano y Ayala; y el *Método elemental de piano Viguerie* publicado por Carrafa y Sanz. Las ediciones de métodos extranjeros llegarían a España de forma muy limitada en las dos primeras décadas del siglo, pero a lo largo del siglo parece que al menos la relación con Francia, principal centro pianístico desde 1830, se intensifica, cf. SALAS VILLAR, 1999b: 33-35.

¹⁵⁸⁵ El subrayado es mío.

¹⁵⁸⁶ BMCN C20 03.

¹⁵⁸⁷ BMCN C19 09.

¹⁵⁸⁸ BMCN C21 01.

¹⁵⁸⁹ BMCN C22 10.

¹⁵⁹⁰ BMCN C19 07 y C18 03.

¹⁵⁹¹ BMCN C18 02.

¹⁵⁹² BMCN C19 06.

¹⁵⁹³ BMCN C21 04.

¹⁵⁹⁴ BMCN C21 01.

uno de los años en que se divide dicha enseñanza ajustados al nuevo programa oficial de Robustiano Montalbán (1850-1937)¹⁵⁹⁵.

Paralelamente, se conservan otros métodos de solfeo como el *Método completo de solfeo* de Hilarión Eslava (1807-1878) surgido al igual que el método de Álbéniz en el entorno del Conservatorio de Madrid¹⁵⁹⁶ y conservado en dos ediciones diferentes: la primera, posiblemente de mediados del XIX¹⁵⁹⁷ y la segunda, solo la tercera parte, de 1898¹⁵⁹⁸ (ambas fuentes incompletas). Ya a comienzos de siglo (1905) las *Lecciones de solfeo autografiadas divididas en tres partes, correspondientes a los tres años en que se divide la enseñanza* (primera y segunda parte) de Salvador Bustamante (n. 1853)¹⁵⁹⁹ y en 1913, *Teoría completa de solfeo. Obra dividida en tres cuadernos, conteniendo respectivamente la teoría que corresponde a cada año o curso de los tres en que se estudia la asignatura del solfeo en el Conservatorio* [Primer curso y segundo curso] de José Pinilla (1837-1902)¹⁶⁰⁰. Sorprende, por la inexistencia de repertorio para guitarra propio del periodo¹⁶⁰¹, la presencia de un método para guitarra de 1908, *Novísimo Arte de Tocar la Guitarra por cifra sin necesidad de maestro Adornado con grabados y muchas láminas de piezas y bailes, etc.* por D.A.S.M. [i.e. E.M.]¹⁶⁰², un pequeño libro que contiene gran número de ejercicios basados fundamentalmente en danzas: granadina, peteneras, mazurka, gallegada, vals, sevillanas, tango, soleares, jota, habanera, seguidillas gitanas, alegrías, polka, guajiras, panaderos, schottisch, soleares “que se llaman por el medio”, malagueñas, polka, gavota y garrotín.

VIII.1.1. El repertorio

A pesar de existir cierta continuidad en los géneros demandados, esta larga etapa de casi un siglo (1840-1929) liderada por el repertorio pianístico podemos dividirla en dos grandes bloques cronológicos (gráfico 24) basándonos en tres circunstancias que

¹⁵⁹⁵ BMCN C18 04. Se tienen pocos datos de este pianista salvo que fue autor de métodos y obras didácticas para piano. Discípulo de Manuel Mendizábal, que fuera a su vez alumno de Pedro Albéniz. Margarita DOMÍNGUEZ MOTA, 2012, “Análisis comparativo del método de piano de Pedro Albéniz con métodos posteriores” en www.docenotas.com. 13 de octubre de 2012 (01/06/2018).

¹⁵⁹⁶ Tanto el método de Albéniz como el de Eslava se mantendrían vigentes a lo largo del siglo XIX.

¹⁵⁹⁷ BMCB C19 08.

¹⁵⁹⁸ BMCN C19 02.

¹⁵⁹⁹ BMCN C19 01, editado por la Sociedad de Autores Españoles.

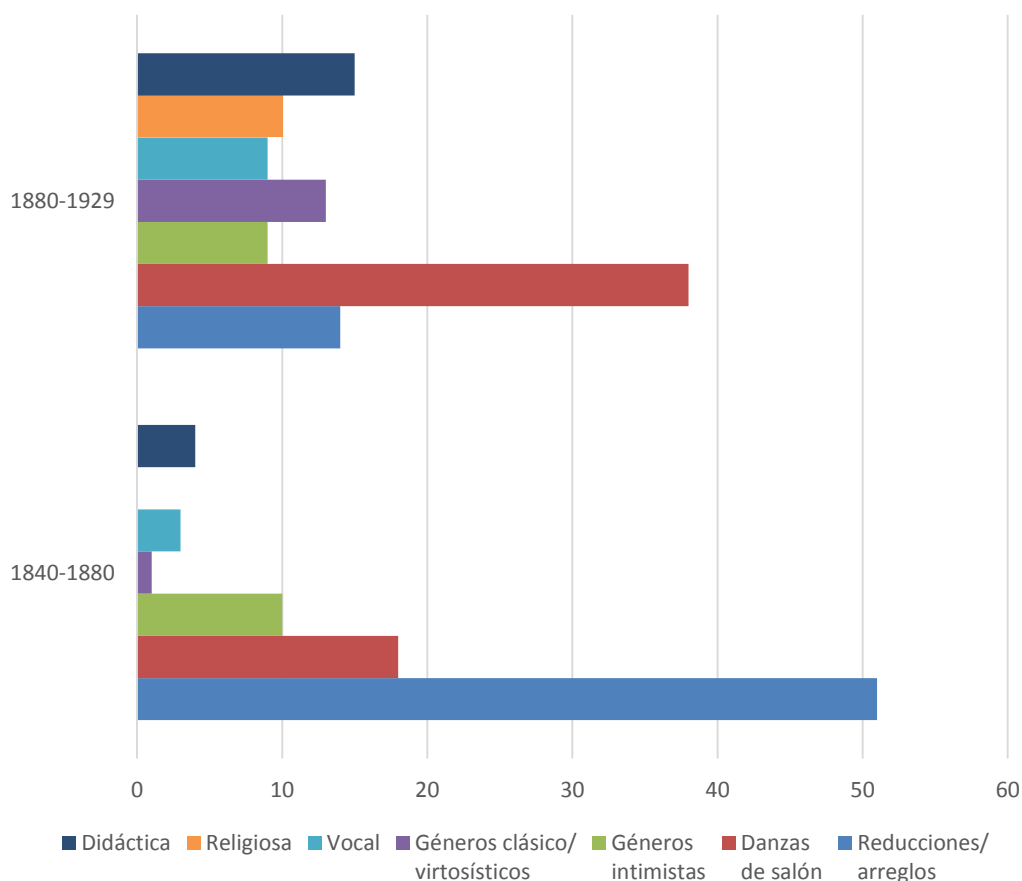
¹⁶⁰⁰ BMCN C18 01.

¹⁶⁰¹ Es preciso tener en cuenta que aunque no se ha localizado repertorio de guitarra propio de este periodo, disponían del repertorio de guitarra generado en el periodo anterior.

¹⁶⁰² BMCN CC29 06.

coinciden en el tiempo: (1) el volumen de partituras por género conservadas; (2) el aspecto formal de las partituras; y (3) los espacios de compra. La presencia de nuevos repertorios y como consecuencia nuevas preferencias musicales, no solo en unos u otros géneros sino en los estilos que los configuran (fundamentalmente en las danzas de salón) podemos relacionarla con el aspecto formal de las partituras, por ejemplo la presencia de volúmenes facticios. El repertorio incluido en dichos volúmenes muestra en su conjunto una menor presencia de determinados géneros que irán adquiriendo más peso. Este hecho observable en el conjunto ha permitido establecer las fechas que marcan la división de esta etapa; hecho que la tercera circunstancia citada, i.e. los espacios de compra, permite confirmar ya que hasta finales del siglo XIX las partituras fueron adquiridas en su totalidad en Madrid (y recogidas casi en su totalidad en los volúmenes encuadernados), mientras que desde aproximadamente 1880 un amplio volumen de partituras fueron adquiridas en almacenes de Zaragoza, circunstancia que indudablemente contribuyó a alimentar el gusto por determinado repertorio. Lo veremos con más detalle en las líneas que siguen.

Gráfico 24. Transformación del repertorio de la 2ª etapa cronológica (ca.1840-ca.1929)



El primer bloque (1840-1880)¹⁶⁰³, con 98 obras, muestra una evidente preferencia por las obras extraídas del repertorio escénico, ya fuera en forma de arreglo o reducción, que irá remitiendo a medida que avanza el siglo en favor de un repertorio genuinamente pianístico. No obstante, a lo largo del periodo se observan algunas lagunas temporales en la adquisición de partituras. Los primeros años del periodo, entre 1840-1848 podríamos considerarlo como un periodo de transición en el que comienza a descender el volumen de obras que caracterizan el repertorio de la primera etapa cronológica pero en el que aún el volumen de obras para piano es escaso. Surgen los primeros arreglos para piano de óperas italianas en forma de fantasía y variaciones, aún en vida de Tomás de Navascués. A partir de 1848 (ya fallecido Tomás de Navascués) hasta ca.1865, se produce no solo el momento de máximo consumo de partituras de este primer bloque sino que las reducciones y arreglos, tanto de ópera como de zarzuela, experimentan un gran impulso. Se observa una importante presencia de danzas de salón, por lo general, valeses, polkas, mazurcas y algunas piezas intimistas. Todo ello con el respaldo de los mencionados métodos de Albéniz, Casimiro Martín y los ejercicios de Le Couppey.

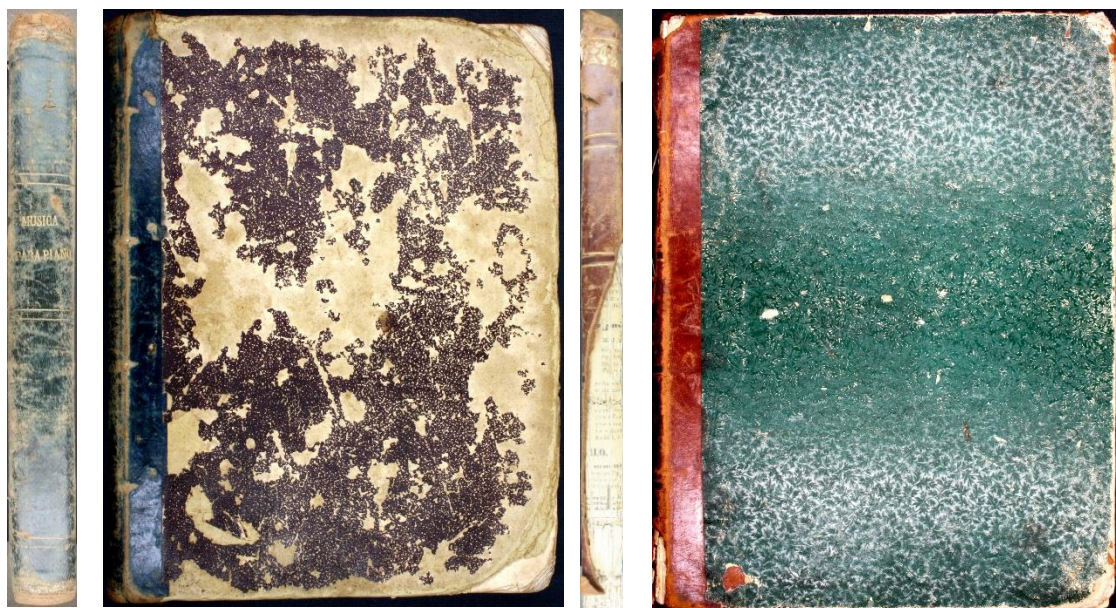
Prácticamente todo el conjunto se encuentra agrupado en tres volúmenes facticios¹⁶⁰⁴ con 7, 47 y 39 partituras respectivamente¹⁶⁰⁵. Dos de ellos (fig. 87) se encuentran encuadernados en holandesa en formato vertical. Las cubiertas son en pasta. Varían ligeramente en algunos detalles (como se puede apreciar en la imagen). Una de ellas (a la izquierda) contiene el tejuelo indicando el título: "Música para piano" en dorado. Es difícil precisar cuál pudo ser el motivo que llevó a la familia a encuadernar este conjunto de obras, no obstante, dado que todas ellas pertenecen a un periodo bastante acotado es

¹⁶⁰³ Para el estudio se han tomado como referencia las fechas de edición de las partituras. Aunque por la propia idiosincrasia del periodo es muy posible que existiera cierta cercanía entre las fechas de edición y adquisición de las partituras, debemos contemplar un posible margen de error, con respecto al posible periodo de compra, máxime cuando algunas de las fuentes, como los estudios, siguen estando vigentes en la actualidad. No obstante, en la medida de lo posible y en base a otras fuentes, como las hemerográficas, cuyo consumo se deduce inmediato, y los sellos de los comerciantes/almacenes donde se adquirieron las partituras, se han podido ajustar los posibles periodos de consumo. La coherencia observada en el repertorio que conforma las diferentes fases descritas que resulta de la aplicación de estos criterios de estudio, anima a pensar que el método puede considerarse válido y de gran utilidad para conocer la transformación del repertorio pianístico en el entorno de la familia a lo largo del periodo.

¹⁶⁰⁴ Al margen de los métodos y algunas obras sueltas.

¹⁶⁰⁵ BMCN C18 06, en formato apaisado, no se encuentra encuadernado sino que está cosido en el lomo. Contiene siete obras fechadas entre 1835 y 1859. A pesar de contener obras que fueron editadas unos años antes de la fecha que hemos establecido como el comienzo de la segunda etapa cronológica se ha incluido dentro de este periodo por encontrarse encuadernadas junto con obras bastante posteriores. Al haber perdido algunas hojas, todas las obras se encuentran incompletas; Los otros volúmenes son BMCN C15 01 y BMCN C15 02.

posible que, tal como vimos en la etapa anterior, se hiciera con el fin de conservar el repertorio que pudo pertenecer a una generación inmediatamente anterior¹⁶⁰⁶.



BMCN C15 01

BMCN C15 02

Fig. 87. Volúmenes encuadernados de la segunda etapa cronológica

En este sentido, cabe destacar en lo concerniente a la familia, el fallecimiento en 1871 de la esposa de Tomás de Navascués, Ramona; y de su nuera María Cecilia de Gante, esposa del primogénito, Joaquín José¹⁶⁰⁷ en 1886 que coincide con el descenso en el consumo de algunos de los géneros/estilos característicos del primer bloque. Esto hace pensar que quizá fueran ellas las intérpretes de este repertorio. La presencia de los nombres de los hijos de Tomás de Navacués y Ramona de Aysa, Joaquín y Nicasio, entre las partituras de la etapa cronológica anterior, indica que fueron educados en la música. Las diferentes carreras que siguieron en su vida, militar y judicial respectivamente, unido al importante cambio social y cultural del periodo (véase Parte I) haría que la práctica musical en la Casa de Navascués experimentara un cambio de género pasando de ser mayoritariamente masculina en la primera etapa a íntegramente femenina en la segunda. Cabe destacar que

¹⁶⁰⁶ Existe la posibilidad de que hubieran sido encuadernados por un almacenista y que la familia los hubiera adquirido así, no obstante, el hecho de que un elevado número de partituras procedan de periódicos musicales y que además no se muestren en el orden en el que fueron saliendo, unido a las circunstancias familiares que se exponen en el texto a continuación invita a pensar que fuera una iniciativa de la familia.

¹⁶⁰⁷ Cayetana de la Sota y Fernández Navarrete, esposa de Nicasio, segundo hijo de Tomás de Navascués y Ramona de Aysa, falleció en 1851 mucho antes del periodo en el que se detecta la transformación en el repertorio.

una parte importante del contenido de estos volúmenes son fuentes pertenecientes a publicaciones periódicas musicales, algunas de ellas dirigidas al público femenino, como *La Moda Elegante*, *La Guirnalda* o *La Cítara*... sobre las que hablaremos en el epígrafe siguiente.

El segundo bloque se desarrolla entre 1880-1929¹⁶⁰⁸, con 98 obras. No obstante, conviene precisar que el mayor volumen de partituras se encuentra entre 1880 y 1914, fecha a partir de la cual encontramos un periodo “valle” entre 1914-1919, coincidiendo con la primera guerra mundial, del que no se conserva producción, es decir, partituras editadas en esas fechas. Por supuesto, la no producción, no implica que parte del repertorio, quizá de forma más puntual, pudiera haber sido adquirido en esos años. Un 64 % de las obras de este segundo bloque (53 de 83 partituras impresas) fueron adquiridas en almacenes de “Piano, música e instrumentos” de Zaragoza, donde posiblemente la familia trasladaría su residencia (manteniendo siempre la casa de Cintruénigo)¹⁶⁰⁹. Uno de ellos es el almacén de Estanislao Luna, navarro de origen¹⁶¹⁰, del que encontramos tres domicilios diferentes que reflejan un consumo de partituras dilatado en el tiempo. El primero de ellos debió de ser Coso 35, depósito exclusivo de la Casa Dotesio tal como aparece en el sello del almacén incluido por lo general en las portadas de las partituras¹⁶¹¹, a la que le siguieron los domicilios en Constitución 1¹⁶¹²; y Alfonso I, 29¹⁶¹³. El otro almacenista es S.

¹⁶⁰⁸ El posible margen de error, entre las fechas de edición y compra, mencionado en el bloque anterior se presenta en menor medida aquí dada la presencia del sello del almacenista en que fueron adquiridas las partituras.

¹⁶⁰⁹ Aunque prácticamente todos los bautismos de los miembros de la familia siguieron produciéndose en Cintruénigo, las defunciones, con posterioridad a Tomás de Navascués se producirían en Zaragoza, así como los testamentos, no así los enterramientos que tendrían lugar en Cintruénigo.

¹⁶¹⁰ GIMENO ARLANZÓN, 2010: 326. Existían en Zaragoza desde finales del siglo XVIII un total de once almacenes situados en el centro de la ciudad para una población de cien mil habitantes que sugiere una gran afición por la música, donde además se podían alquilar o comprar pianos, *cf. Ibid.*: 323-331.

¹⁶¹¹ Según Gimeno Arlanzón en 1904 ya sería depósito exclusivo de Dotesio, con sucursales en Pamplona, Zaragoza, San Sebastián y Vitoria, *cf. GIMENO ARLANZÓN*, 2010: 326.

¹⁶¹² No se han hallado referencias a esta dirección cuyo sello aparece en dos fuentes: BMCN C24 10 y BMCN C18 04. Esta última signatura pertenece al *Estudio elemental de Piano* de Robustiano Montalbán en cinco libros para cada uno de los años de estudio. Los libros primeros llevan el sello de E. Luna con el domicilio Constitución 1 mientras que el cuarto y quinto año llevan el sello con el domicilio en la calle Alfonso I, 29. Deducimos por lo tanto que fueron domicilios correlativos posteriores a la calle Coso 35.

¹⁶¹³ Posiblemente desde 1920, *cf.* http://www.lieeverbeeck.eu/pianos_espagnoles_1850_ahora.htm (30/05/2018) hace referencia también al 'Boletín de la Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles, 1935 (Biblioteca Digital Hispánica, biblioteca Nacional de España) en el que aparece publicado un anuncio del almacén en la contraportada.

Carvajal¹⁶¹⁴, con domicilio en la calle Independencia 5¹⁶¹⁵. Es interesante el hecho de que Carvajal además celebrara audiciones “[...] los jueves no festivos de 6 a 8 de la tarde”¹⁶¹⁶. Según Gimeno Arlanzón, único ejemplo conocido de este tipo de actividad por parte de un editor-almacenista en Zaragoza, a imitación de los grandes almacenistas de Madrid.

Dada la importante presencia de fuentes procedentes de Zaragoza conviene detenerse brevemente en la gran actividad musical que durante la restauración borbónica, fundamentalmente en el periodo comprendido entre 1883-1923, se desarrollaría en Zaragoza¹⁶¹⁷, periodo que coincide con el momento de máximo consumo de partituras realizado por la familia Navascués. La favorecedora situación geográfica, la apertura de líneas de ferrocarril (1900) y nuevas vías de comunicación con otras ciudades y Francia, facilitaron tanto el comercio exterior como el intercambio cultural¹⁶¹⁸. Desde un punto de vista estrictamente musical, podemos apuntar algunos hitos que constituyen un fiel reflejo del desarrollo cultural en Zaragoza y que sin duda enriquecieron el ambiente filarmónico de la ciudad aragonesa, como el nacimiento de las sociedades de conciertos (1885), y cuartetos (1890), la creación de la *Escuela de música de Zaragoza* (1890)¹⁶¹⁹, el nacimiento de las sociedades musicales (la Sección del Música del Ateneo, 1898; la Filarmónica, 1906 y la Bretoniana, 1912)¹⁶²⁰, la proliferación de academias y clases privadas, el nacimiento de la prensa musical periódica y la inauguración de teatros¹⁶²¹. Todo ello tendrá su reflejo en la formación musical del público aficionado y como consecuencia en el gusto musical (también influenciado por las modas), la demanda de determinado repertorio y la recepción de algunos compositores (véase epígrafe siguiente),

¹⁶¹⁴ Es inevitable apuntar una posible correspondencia con el pianista Santiago Carvajal activo en Zaragoza en esos años no obstante desconocemos si fueron la misma persona. El hecho de que Gimeno Arlanzón, máxima estudiosa del periodo, no haga mención a este hecho hace dudar sobre la posible relación entre ambas personalidades.

¹⁶¹⁵ Al igual que en el *Estudio elemental de Piano* de Robustiano Montalbán, las *Lecciones de solfeo* de Salvador Bustamante se divide en tres partes correspondientes a los tres años de enseñanza del que solo se conservan el primero y segundo. Cada libro lleva el sello de un almacenista: el 1º, S. Carvajal y el 2º, E. Luna en el domicilio de Alfonso I, 29 (BMCN C19 01).

¹⁶¹⁶ Zaragoza contó a lo largo del periodo citado con un total de once almacenes – fabricantes y distribuidores- situados en el centro de la ciudad para una población de cien mil habitantes, lo que revela una gran afición por la música, cf. GIMENO ARLANZÓN, 2010: 326.

¹⁶¹⁷ Este hecho ha sido estudiado por Begoña Gimeno Arlanzón, cuyo estudio ha sido fundamental para el análisis del repertorio hallado en el fondo Navacués, cf. GIMENO ARLANZÓN, 2010.

¹⁶¹⁸ GIMENO ARLANZÓN, 2010: 41.

¹⁶¹⁹ En ella fueron profesores entre otros Ruperto Ruiz de Velasco y Faustino Bernareggi, también editor, de quienes se conserva la obra para piano *Jota Aragonesa*, uno en calidad de compositor y otro en calidad de editor (BMCN C25 36). Juntos a ellos también sería profesor Santiago de Carvajal.

¹⁶²⁰ *Ibidem*: 58.

¹⁶²¹ *Ibidem*: 232.

dando paso a un gran eclecticismo, hecho que puede apreciarse en el fondo Navascués. Comienza a verse un interés real hacia el lenguaje pianístico (más allá de las obras con referencias vocales extraídas del repertorio escénico, aunque aún seguirán componiéndose e interpretándose); y un mayor equilibrio en el consumo de los diferentes géneros, pero sobre todo, observamos un considerable incremento de los estudios (inexistentes en el periodo anterior) que desarrollan la nueva técnica pianística (escuela de dedos) y exploran los recursos reales del piano (Chopin, Bertini, Cramer, Kessler Czerny, Clementi, Kalkbrenner y Burgmuller). Cabe destacar en edición de Litolff, *Fantasía Cromática con fuga en Re menor* de J.S. Bach¹⁶²²; *4 impromptus, op. 90* de Schubert¹⁶²³; *Sonata II, op. 39* de Weber¹⁶²⁴ y *Sonatine, op. 60, n.º 3* de Kuhlau¹⁶²⁵. No obstante, siguieron comercializándose e interpretándose los géneros que habían consolidado el piano como instrumento rey del XIX, prueba de ello es la edición de las *Obras póstumas* de Guelbenzu (1819-1886), publicado por Romero en 1886, en el que se ofrece una muestra claramente representativa del repertorio pianístico que aún sería del gusto de los aficionados (arreglos para piano de música religiosa, romanzas, barcarolas, música de danza, música vocal con acompañamiento de piano...) ¹⁶²⁶.

Es en esta etapa en la que encontramos las once fuentes con obras para piano a cuatro y seis manos mencionadas, que compartieron las “señoritas de la Casa de Navascués” tal como aparece escrito en algunas de las partituras¹⁶²⁷. No obstante, la música seguirá estando orientada a la diversión y el entretenimiento. En este sentido la danza de salón, hilo conductor de todo el periodo (afición heredada del siglo anterior), alcanza un notable incremento constituyendo, sin ninguna duda, el género más querido por la familia. Desaparecen la polka y la mazurca; se mantiene el vals, pero ya con ciertas connotaciones de identidad nacional surgida en Viena como el *Valse brillante pour piano en La mayor, op. 34* y el *Scherzo-Valse pour le piano, op. 40* de Maurice Moszkowski¹⁶²⁸; y se retoman

¹⁶²² BMCN C22 06.

¹⁶²³ BMCN C22 04.

¹⁶²⁴ BMCN C22 05.

¹⁶²⁵ BMCN C22 07.

¹⁶²⁶ BMCN C27.

¹⁶²⁷ Algunas de las fuentes conservadas llevan dos nombres escritos a lápiz, uno de ellos podría ser de Julia (quizá la hija de Cecilia de Gante y Joaquín José de Navascués, nieta de Tomás de Navascués, nacida en 1856) y el otro María, de Navascués, cf. BMCN C24 02; 03; 05; 06; 09.

¹⁶²⁸ BMCN C23 01-02.

las danzas “populares”¹⁶²⁹ nacionales, fundamentalmente, la jota enmarcada en el nuevo nacionalismo musical, surgido a finales del siglo XIX y mantenido a comienzos del XX que demandaba la fusión entre lo popular y lo culto. La jota se introducirá en el salón como una pieza del folclore, eso sí, estilizada como se venía haciendo ya desde el siglo XVIII para su consumo en los ambientes cultos de la sociedad zaragozana¹⁶³⁰.

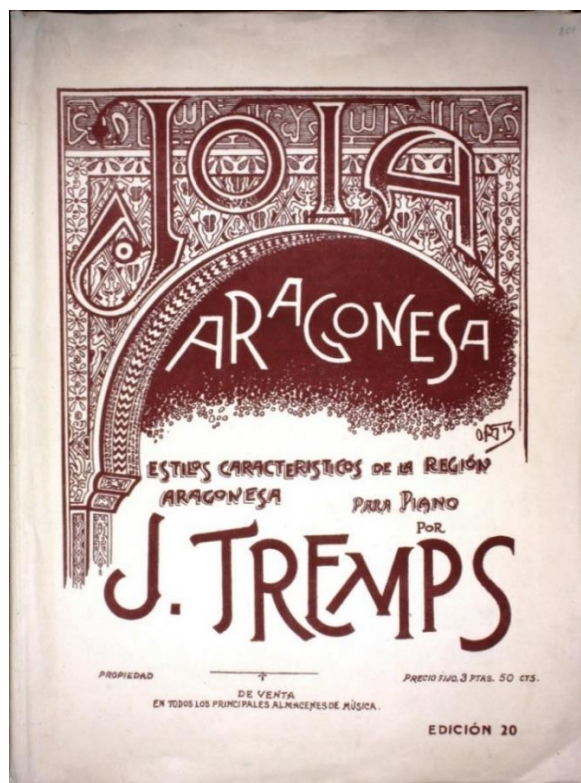


Fig. 88. Zaragoza: *Gran jota aragonesa*, J. Tremps

Cabría destacar la fuente conservada de Zaragoza: *Gran jota aragonesa* de Tremps¹⁶³¹ (fig. 88) por tratarse de la vigésima edición de esta obra, impresa y litografiada en Zaragoza por Cecilio Molino¹⁶³².

¹⁶²⁹ Los géneros populares que pasaron a formar parte del repertorio de salón, ya desde el siglo XVIII, experimentaron una cierta, pero necesaria, estilización que de alguna manera desdibujaría los límites entre lo popular/folclore y lo culto. En este sentido, resulta muy interesante el trabajo de Cristina Aguilar, “Fronteras entre lo culto y lo popular en *Los papeles españoles* de Glinka” a propósito de la Jota Aragonesa a partir de la cual Glinka compuso su *Primera obertura española*, presentado en la II Bienal de música Isabelina, 2016: *Definiciones y fronteras en la música Isabelina*. Este trabajo no se encuentra publicado, no obstante, puede consultarse su tesis, cf. AGUILAR, 2016.

¹⁶³⁰ GIMENO ARLANZÓN, 2010: 84.

¹⁶³¹ BMCN C25 19.

¹⁶³² La BNE conserva dos ediciones de esta obra: la decimonovena edición litografiada por Marín (1900) y otra sin número de edición grabada por A. Boileau y Bernasconi (1904) con la misma portada ilustrada por Ortiz que la que presenta la edición de Cecilio Molino (E Mn MP/1429/23 y E Mn MP/313/4). Gimeno Arlanzón expone en su trabajo una detallada relación de “Establecimientos zaragozanos relacionados con

A medida que avanza el siglo el repertorio de danza de salón toma un nuevo rumbo. Este periodo, que hasta 1914 se encontraría inmerso en la históricamente denominada *Belle Époque*¹⁶³³, muestra su lado más festivo con nuevas danzas de carácter popular procedentes de América, el tango y el fox-trot (este último llegaría desde París como veremos más adelante en el estudio de fuentes). La repercusión que tendría el tango entre el público aficionado daría lugar a la publicación de revistas especializadas como *El Tango popular*¹⁶³⁴.

Llama la atención por lo curioso del tema, una pieza titulada *Corta de Tablada*¹⁶³⁵ a tiempo de seguidilla, que hace referencia a una obra sobre el cauce del río Guadalquivir a su paso por Sevilla que tuvo como finalidad facilitar la navegabilidad suprimiendo algunas curvas. El proyecto se aprobó el 22 de diciembre de 1906 y las obras finalizaron en 1926¹⁶³⁶.

A partir de las década de los 40 hay una total ausencia de consumo de partituras que se retomaría años después, en lo que hemos clasificado como la tercera etapa.

Podemos concluir que esta transformación del repertorio obedece al menos a tres cuestiones: (1) los cambios generacionales dentro del entorno familiar y con ello el surgimiento de nuevas inquietudes. El primer cambio generacional (1848, fallecimiento de Tomás de Navascués) lleva aparejado por un lado la consolidación del piano como instrumento rey y con ello un trasvase de género (de masculino a femenino) en los intérpretes del entorno doméstico, algo que afectaría de forma notable, como se ha visto, al repertorio conservado; (2) el entorno (Zaragoza) cuyo rico ambiente musical unido a un fuerte sentimiento regionalista influyó, sin duda, en dar el paso a un gran eclecticismo en el repertorio presente hoy en el fondo Navascués que se vería incrementado por (3)

impresos musicales”, en el que no parece Cecilio del Molino, y del que no hemos podido hallar ninguna información, no así Manuel Marín activo entre 1899-1934, cf. GIMENO ARLANZÓN, 2010: 436-7, 443-4.

¹⁶³³ Comprendido entre 1871 (final de la Guerra franco-prusiana) y 1914 (estallido de la Primera Guerra Mundial), se caracteriza por el florecimiento de las artes, las innovaciones tecnológicas, el progreso científico, las exposiciones universales realizadas en París en los años 1889 y 1900. Aunque París fue la ciudad de referencia, rápidamente se sumaron otras ciudades como Viena, Praga, Budapest. Sus efectos se hicieron notar en España, tanto en Madrid como en otras provincias españolas, cf. ALDEYTURRIAGA, 2015.

¹⁶³⁴ Cf. VIII.3. Fuentes hemerográficas...

¹⁶³⁵ BMCN C25 35.

¹⁶³⁶ MOLLINÍ URIBARRI, Luis: *Río Guadalquivir: corta de tablada*, en Revista de Obras Públicas, 1907, 55, tomo I (1671): 542-545. (http://ropdigital.ciccp.es/pdf/publico/1907/1907_tomoI_1671_03.pdf).

los movimientos cultural-musicales internacionales que dieron lugar a nuevos repertorios que serían asimilados por la familia.

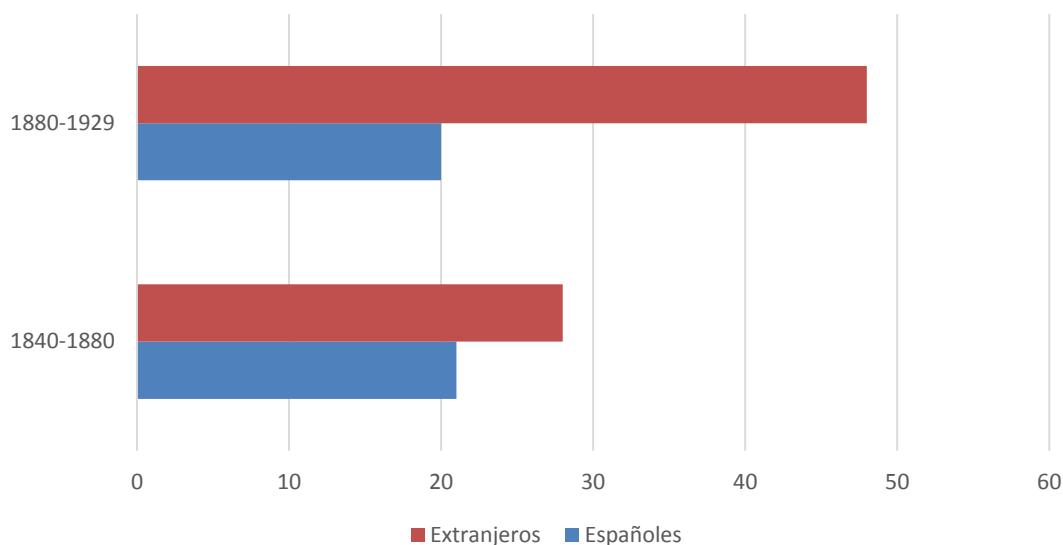
De la división del conjunto en dos bloques se ha podido extraer algunos datos de interés relacionados tanto con la presencia de determinados compositores como con el comercio musical.

VIII.1.2. Los compositores y su procedencia

Al igual que en la etapa anterior, la variedad de compositores sigue siendo el principal rasgo a destacar, prueba de ello es que se conservan las obras de 118 autores (incluidos métodos y estudios de piano) además de 11 obras anónimas. Es preciso aclarar que dado que una parte importante del repertorio se centra en reducciones y arreglos de obras escénicas, existe un grupo de autores/arreglistas a veces muy vinculados a determinados compositores tanto de ópera como de zarzuela que en ocasiones firman las obras como autor (por lo general en el caso de los arreglos: fantasías, variaciones...) que han sido incluidos en el recuento de personalidades, y que se detallarán más adelante.

Casi un 63% de los compositores son de origen extranjero, fundamentalmente europeos, con una pequeña representación de autores procedentes de América producto de la nuevas corrientes musicales que llegarían a España a finales de los años 20. El progresivo cambio tanto en los gustos musicales (y con ello la introducción de nuevos estilos), como en la concepción del piano, traerá consigo la presencia de nuevos compositores cuyos orígenes se encuentran alejados de los habituales países de creación musical, algo que puede apreciarse claramente aplicándolo a las dos bloques detectados a lo largo de esta etapa cronológica (fig. 25).

Gráfico 25. 2ª etapa cronológica. Compositores según su procedencia



Mientras que en el primer bloque hay cierto equilibrio entre la música de autores europeos y aquella de origen español, en el segundo, el consumo de repertorio de autores foráneos experimenta un notable ascenso. A continuación veremos las particularidades de este cambio.

Tal como sucediera en la primera etapa cronológica en la que podían apreciarse preferencia por algunos compositores (Pleyel, Ferandiere), en este primer bloque (1840-1880) de la segunda etapa centrada en el repertorio escénico, veremos que Verdi será, sobre todo a lo largo del periodo central (1848-1860), el autor más representado con los arreglos y reducciones de sus óperas (15) en su mayoría ediciones de Lodre y Hermoso para el periódico musical *La Cítara*, que veremos más adelante. Otro compositor ampliamente representado en el mismo periodo es Gaztambide (1822-1870), cuya amplia presencia se debe fundamentalmente a su zarzuela *Catalina*, de la que se conservan las reducciones de diez de sus números. No obstante, la figura de Gaztambide viene asociada al compositor Martín Sánchez Allú (1821-1858)¹⁶³⁷, quizá uno de los máximos representantes de la España musical isabelina, quien realizaría los arreglos para la

¹⁶³⁷ Según datos aportados por Celsa Alonso, en julio de 1850 Allú se encontraba en Madrid y entró a formar parte del equipo de la redacción de *El Pasatiempo Musical* (editada por Casimiro Martín), en la que publicó varios artículos y composiciones musicales. En los suplementos musicales de aquel semanario se repartieron obras para piano y canciones españolas del compositor, cf. Celsa Alonso, "Sánchez Allú, Martín" en *DMEH*, 1999-2002: 9, 690-692. Todas las obras de Sánchez Allú conservadas en el fondo Navascués, han sido editadas por Casimiro Martín, sin embargo no podemos confirmar si pertenecieron a dicha publicación.

interpretación al piano de las obras del compositor, tanto de la mencionada *Catalina*¹⁶³⁸ como de *El Valle de Andorra* del que el fondo conserva dos números de baile¹⁶³⁹ así como el arreglo del número “Lección de solfeo” de la zarzuela *Mis dos mujeres* de Barbieri (1823-1824)¹⁶⁴⁰. De creación propia solo se conserva del compositor (Allú), “El beso de una madre”, n.º 4 del álbum *La Cuna Real*¹⁶⁴¹, en edición para piano solo (con la copla en la cabecera). Esta es una obra originalmente formada por cuatro canciones con letras de Juan Rico y Amat, Ventura de la Vega, Temístocles Solera y José María de Albuérne, que fue lujosamente editado en 1851, dedicado a Isabel II, por aquel entonces Princesa de Asturias¹⁶⁴². Del resto de compositores se conservan entre una y seis obras. En este primer bloque encontramos además entre los autores españoles de zarzuela/opereta a Arrieta (1821-1894) y Hernando (1822-1888), mientras que entre los de ópera se encuentran además del citado Verdi, a Mozart (1756-1791), Auber (1782-1871), Bellini (1801-1835), Federico Ricci (1809-1877), Rossini (1792-1868), Donizetti (1797-1848), Friedrich von Flotow (1812-1883), Gounod (1818-1893), Battista Vincenzo (1823-1873).

En referencia a los demás géneros representados encontramos entre los compositores españoles a Barbieri que aunque mencionado entre las zarzuelas, volvemos a citarlo por conservarse una polka escrita “para las señoritas suscriptoras de *La Moda Elegante*”¹⁶⁴³ (sobre la que nos detendremos más adelante por tratarse de una revista). Las publicaciones periódicas que se convertirían en este periodo en un importante medio de difusión de partituras constituyeron una ineludible vía laboral para músicos/compositores. Algunos llegarían incluso a acuerdos con editores, como veremos más adelante, como Nicolás Toledo (m. 1881)¹⁶⁴⁴ que a pesar de ser un reconocido pianista y compositor destacará

¹⁶³⁸ BMCN C15 01(01)-(06), (08)-(09).

¹⁶³⁹ BMCN C15 02(04), (06).

¹⁶⁴⁰ BMCN C15 01(13).

¹⁶⁴¹ BMCN C15 02 (05).

¹⁶⁴² Según Hernández Mateos, es una obra original en su género cuyos “textos, en castellano, italiano y bable, giran en torno al amor materno y evocan el intento de regicidio perpetrado por Martín Merino (“El Cura Merino”) cuando la reina se disponía a salir de palacio con su hija en brazos”, cf. HERNÁNDEZ MATEOS, Alberto (2015), Ciclo de conferencias-concierto: *De Salamanca a la Corte isabelina. El compositor Martín Sánchez Allú (1823-1858)*, Concierto: “Música de salón”, Notas al programa, viernes, 7 de noviembre, 2014 (<https://bienaldemusicaisabelina.files.wordpress.com/2015/04/1-sc3a1nchez-allc3ba-salamanca.pdf>). La obra sería anunciada en la prensa madrileña: *La Época*, 22 de noviembre de 1852 (hemerotecadigital.bne.es).

¹⁶⁴³ BMCN C15 01(17).

¹⁶⁴⁴ Hermano del también músico, Fermín Toledo, fue pianista, compositor y editor. Firmó junto con Anchorena y otros músicos la Exposición del Orfeo Español solicitando la dotación de las plazas de las capillas religiosas. Como editor (con almacén en Fuencarral 11) fue “proveedor de la casa real” (como Martín y Salazar, Casimiro Martín o Antonio Romero), cf. Ramón Sobrino, “Toledo Miranzo, Nicolás”,

más, en el fondo, por sus arreglos y reducciones de ópera italiana y zarzuela, al igual que, el mencionado, Sánchez Allú, junto a otros como José Rogel (1829-1901)¹⁶⁴⁵, Daniel Gabaldá (n. 1823)¹⁶⁴⁶, Florencio Lahoz y Otal (1815-1868) quien junto con Martín y Salazar¹⁶⁴⁷ ofrecieron una importante colección de partituras entre las que se mezclaban piezas de autor con arreglos de obras de éxito en los teatros¹⁶⁴⁸; Dámaso Zabalza (1835-1894), con dos piezas de baile fáciles incluidas en *La Guirnalda*, periódico musical “dedicado al bello sexo”, que veremos más adelante; Sebastián Iradier (1809-1865) con obras de estilo intimista, y también en forma de canción¹⁶⁴⁹. Además, otros autores prácticamente desconocidos como Fernando Gardyn (m. 1853), Emilio Anchorena (m. 1880) y Feliciano Agero (n. 1825) también con piezas de danza¹⁶⁵⁰. Entre los compositores europeos destacan un importante elenco de pianistas de la época: Félix Godefroid (1818-1897), también arpista, con un capricho¹⁶⁵¹; Ferdinand de Croze (1827-1902), Sigismond Thalberg (1812-1871), Polibio Fumagalli (1830-1900), Theodor von Döhler (1814-1856), Alphonse Leduc (1804-1868), Henri Rosellen (1811-1876) y Franz

DMEH, 1999-2002: 10, 335. Cabría resaltar su faceta de arreglista, que no se menciona en la breve biografía del compositor, ya que entre las obras conservadas en el fondo [6 piezas: BMCN C15 01(47); BMCN C15 02(07), (18), (19), (21) y (39)], cuatro de ellas son reducciones para piano de obras de éxito para el público aficionado y solo dos de ellas (las dos primeras) son obra personal del compositor. Una de ella, un schotis titulado *Ciprés* [BMCN C15 01(47)], sin pie de imprenta, lleva una numeración, por lo que deducimos que debía pertenecer a una colección y está dedicada “A mi hermano Ramón”.

¹⁶⁴⁵ BMCN C15 01(07). Los únicos datos sobre este autor los aporta Saldoni. Rogel fue autor de varias zarzuelas y maestro director del teatro del Príncipe Alfonso por los años 1876, cf. SALDONI, 1986: 4, 289. Debió tener algún tipo de acuerdo con Casimiro Martín, ya que el *Diario oficial de avisos de Madrid* del 23 de diciembre de 1853, p. 4 se ofrece “el aguinaldo de la niñez, *El Facilito*”, un álbum de cinco piezas de baile, para piano sobre motivos escogidos de las obras de más éxito: *Roberto el diablo*, *Rigoletto*, *El trovador* y *Luisa Miller*, expresamente para manos pequeñas “que no pueden alcanzar la octava”. Obras que solo podían adquirirse en dicho establecimiento.

¹⁶⁴⁶ BMCN C15 01(20), (26). Los únicos datos que se conocen de este compositor son los aportados por Emilio Casares. En 1842 asistió a clases de composición con Carnicer en el conservatorio de Madrid. En 1844 obtuvo una plaza de copista en la Capilla Real y en 1847 fue profesor de solfeo y piano del Colegio Santa Isabel de Madrid, cf. Emilio Casares, “Gabaldá Bel, Daniel Sebastián”, DMEH, 1999-2002: 5, 297.

¹⁶⁴⁷ En el *Diario oficial de avisos de Madrid* del 23 de diciembre de 1853, (p. 4) se ofrece: “Aguinaldo filarmónico de 1853, compuesto por don Florencio Lahoz: se halla de venta á 8 rs. en el gran almacén de música y pianos de Martín Salazar, proveedor de S. M. bajada de santa Cruz, núm. 3. El favorable éxito que han obtenido los de los años anteriores, ha impulsado á su autor a publicar este, que se compone de una polka-mazourka de Luisa Miller, un schottisch de la linda zarzuela del señor Arrieta *La Estrella de Madrid*, y una polka-vals del *Trovador*, ópera de Verdi, que está obteniendo un asombroso resultado en los teatros de Italia, y que se va a ejecutar en el teatro Real de esta corte”. Sobre el autor cf. Celsa Alonso, “Lahoz Otal, Florencio”, DMEH, 1999-2002: 6, 705. Celsa Alonso destaca del compositor sus colaboraciones con *El Anfitrión Matritense* (1843). La única composición del autor conservada en el fondo Navascués se trata de, *Fantasia para piano sobre motivos de Luisa Miller* (BMCN C15 01(24)), editada por Salazar, no obstante, no podemos confirmar que formara parte de la colección anunciada.

¹⁶⁴⁸ Cf. GM, 20/04/1856, p. 8.

¹⁶⁴⁹ BMCN C15 02(29); BMCN C15 01 (32), (34).

¹⁶⁵⁰ BMCN C15 02 (08), (20), (38).

¹⁶⁵¹ BMCN C15 01(15).

Schubert (1797-1828) con obras de estilo intimista¹⁶⁵²; Carl Gottlieb Reissiger (1798-1859) con una pieza de danza¹⁶⁵³; y Jean –Baptiste Duvernoy (1802- 1880), Luigi Truzzi (1799-1864), Ignace Xavier Joseph Leybah (1817-1891), Henri Hertz (1803-1888) y Franz Hünten (1793-1878), fundamentalmente con fantasías, variaciones o reducciones sobre temas de óperas¹⁶⁵⁴.

Por último, se conservan obras de algunos compositores desconocidos tanto españoles como de procedencia incierta como: J.A.O, con un capricho¹⁶⁵⁵; Ricardo González, Pilodo, J. Jurdá y Nicolás Hilarión Redondo, A. Majocchi y Manuel Lahoz¹⁶⁵⁶, todos ellos con piezas de danza¹⁶⁵⁷ y F.P.P., del que se conservan tres obras editadas por *La Cítara*, periódico musical que se tratará más adelante.

De la relación detallada de los compositores de esta primera fase podemos extraer algunas conclusiones: (1) en base a las fechas de n. y m., al igual que sucedía en la primera etapa cronológica, los compositores seguirán siendo autores en activo y contemporáneos a la familia, salvo unas pocas excepciones. Esto nos lleva a la segunda conclusión (2) sigue siendo importante la inmediatez y la modernidad en el repertorio demandado; (3) existe bastante equilibrio entre la presencia de autores españoles y aquellos procedentes de otros países europeos además de observarse la presencia de nuevos países en el universo musical, ya que encontramos además de compositores de origen italiano, francés, austriaco y alemán, otros de origen suizo (Thalberg) y belga (Godefroid), aunque desarrollarían su actividad profesional en París; (4) las piezas de danza provienen de compositores españoles, excepto el *Gran Vals* de Reissiger, bien originales, o bien extraídas de obras escénicas; y por último (5), la preferencia por el repertorio escénico dará lugar a que un amplio porcentaje de los compositores presentes en el fondo, tanto españoles como europeos, se encuentren en calidad de arreglistas y no de autores, aun siendo reconocidos compositores, adoptando un papel secundario frente a la obra, verdadero “gancho” para la adquisición de determinado repertorio, tal es el caso de

¹⁶⁵² BMCN C15 01(19), (41), (43); BMCN C15 02(09), (16-17), (35), (36).

¹⁶⁵³ BMCN C15 02 (22).

¹⁶⁵⁴ BMCN C15 01 (18), (20), (21), (29)-(31), (33).

¹⁶⁵⁵ BMCN C15 01(14).

¹⁶⁵⁶ Se han hallado en la BNE dos fuentes de piezas de danza de este compositor fechadas a mediados del siglo XIX. Desconocemos si tuvo algún tipo de relación de parentesco con Florencio Lahoz.

¹⁶⁵⁷ BMCN C15 01(14), (36), (38), (44), (46); BMCN C15 02(10), (12).

Florencio Lahoz, Martín Sánchez Allú, Nicolás Toledo, Henri Hertz y Franz Hüntel por citar los más notables.

En el segundo bloque (1880-1929) el panorama cambia sustancialmente. A pesar del notable descenso de reducciones y arreglos, más de zarzuela que de ópera, se mantienen Donizetti (*La Favorita*) y Meyerbeer (1791-1864) (*La Africana* y *Le Pardon de Ploërmel*) cuyo estilo, en el caso de este último, enmarcado dentro de la *Grand opéra* comenzaba a decaer, junto con otros compositores como Ambroise Thomas, 1811-1896, un compositor asociado ya con un nuevo tipo de ópera, la *opéra lyrique* (*Mignon* y *Raymond*). La omnipresencia de Verdi, no impediría que otros autores italianos destacaran como el joven Amilcare Ponchielli, 1834-1886 con su exitosa ópera *La Gioconda* (con libreto de Boito basado en una historia de Victor Hugo); Mascagni (1863-1945), que siendo aún desconocido, alcanzaría la fama tras obtener el primer premio en un concurso de óperas en un acto organizado en 1888 por el editor milanés Sonsogno con su *Cavalleria Rusticana*¹⁶⁵⁸; y, por último, Puccini, 1858-1924 (*Tosca*) que, también saltaría a la fama gracias al concurso de Sonsogno, a pesar de no ganarlo. Encontramos otros autores como Johann Strauss, 1825-1899 (*Cagliostro*, opereta) y Sidney Jones, 1861-1946 (*The Geisha, a story of a tea house*)¹⁶⁵⁹.

Desde la primera década del siglo XX, el modernismo y el cosmopolitismo que había triunfado en Europa comienza a hacerse notar no solo en las programaciones de los teatros españoles sino en la composición de algunos de nuestros autores de obra escénica de final de siglo cuyas obras de paisajes internacionales y en una línea más europeísta, encuentran su lugar en el repertorio de los Navascués. La opereta que triunfa en Viena, París y Londres comienza a ser frecuente en los teatros españoles, y algunos autores como Pablo Luna (1879-1942) sentirán especial predilección por el género componiendo obras, en palabras de González Lapuente de “regusto vienés”¹⁶⁶⁰ como *Los cadetes de la Reina* (1913). No obstante, aún habría espacio para la zarzuela grande que vive hacia la segunda década del XX “el último renacimiento del género”¹⁶⁶¹, periodo en el que se enmarca la zarzuela de Pablo Luna *El niño judío* (1918) de la que los Navascués conservan el número

¹⁶⁵⁸ En 1890 sería estrenada en Roma obteniendo tal éxito que en 1891 ya había sido estrenada en Alemania, Suecia, Hungría, Checoslovaquia, Dinamarca y Letonia, cf. PLANTINGA, 1992: 347.

¹⁶⁵⁹ BMCN C23 08, 09, 11, 12, 17; BMCN C24 01, 03-05, 08.

¹⁶⁶⁰ Sobre la importancia de la opereta en España, cf. GONZÁLEZ LAPUENTE, 2012: 445-50.

¹⁶⁶¹ *Ibidem*, 452.

más exitoso, la canción española: “De España vengo” por la que esta obra sería más recordada. La zarzuela también tiene cabida en el repertorio familiar con el compositor Joan B. Lambert (1885-1945), uno de los representantes de la zarzuela de corte nacionalista catalán (*Por una Mujer*). Por último, Usandizaga (1887-1915), formado en la *Schola Cantorum* parisina con Vincent d’Indy entre 1901 y 1906 de quien, a pesar de ser un autor proclive a exponer en su repertorio escénico ambientes y aires populares vascos, se conserva la “Pantomima” de una de sus obras más cosmopolitas, como también puede apreciarse en la portada (fig. 89)¹⁶⁶², la zarzuela *Las Golondrinas*, con libreto de Gregorio Martínez Sierra (o María Lejárraga)¹⁶⁶³.

Dejando al margen los estudios que empiezan a adquirirse en esta fase y que sin duda reflejan ya una nueva concepción del piano mostrando un mayor interés por el aprendizaje de los recursos del piano encontramos compositores como: Friedrich Kuhlau (1786-1832), Muzio Clementi (1752-1832), Franz Schubert (1797-1828), Carl Maria von Weber (1786-1826), J. S. Bach (1685-1750), Felix Mendelssohn (1809-1847), Franz Liszt (1811-1886) con obras de estilo clásico/virtuosístico¹⁶⁶⁴.

¹⁶⁶² Todas estas obras se encuentran en las sign.: BMCN C25 22-25.

¹⁶⁶³ Estrenada en 1914 en el Teatro Circo Price de Madrid, cf. GONZÁLEZ LAPUENTE, 2012: 42.

¹⁶⁶⁴ BMCN C21 03, 05; BMCN C22 04-09; BMCN C24 09-10.



Fig. 89. *Las Golondrinas*, "Pantomima", José María Usandizaga

No obstante, el repertorio de consumo seguirá estando presente con compositores especializados en el repertorio de salón. Es muy ilustrativa, en este sentido, la programación de 1915 en el Teatro Principal de Zaragoza en el que los alumnos que fueran de Teodoro Ballo, ahora de Celso Díaz¹⁶⁶⁵, presentan el repertorio de algunos de los compositores adquirido en esos años por la familia Navascués como las obras de Ignace Jan Paderewski (1860-1941) además de Enrico Toselli (1883-1926), G. Ludovic (1835-1886), Auguste Dupont (1827-1890), Sydney Smith (1839-1889), Richard Eilenberg (1848-1927), Cécile Chaminade (1857-1944) con obras de género intimista¹⁶⁶⁶.

¹⁶⁶⁵ GIMENO ARLANZÓN, 2010: 362.

¹⁶⁶⁶ BMCN C23 06, 10, 13, 14, 16, 19, 20, 22.

El repertorio de danza, que adquirirá gran importancia en este periodo, está representado por los compositores Moritz Moszkowski (1854-1925), Benjamin Godard (1849-1895), Théodore Lack (1846-1921), Paul Étienne Victor Wachs (1851-1915), Ferdinand Wagner y Rudolphe Berger (1864-1916), con danzas de salón (fundamentalmente valeses); Junto a otros compositores como Jan Henri Ravina (1818-1906), con una *Tyrolienne*; y aquellos que representan las tendencias de comienzos de siglos con nuevas danzas importadas del otro lado del atlántico que comenzaban a bailarse en Europa: John Schonenberger (n. 1892) con un fox-trot y, Edmond Filippucci (1896-1948), con un tango¹⁶⁶⁷. En este sentido, la asimilación del tango importado de América trae consigo nuevos compositores como el uruguayo, Juan Antonio Collazo (1897-1945); el brasileño, Juca Storoni (1868-1917) y el argentino Ángel Villoldo (1861-1919) con tangos de grandísimo éxito como fueron *Garufa*, *Amapa* y el *Choclo* respetivamente¹⁶⁶⁸. Junto a ellos otros compositores que siendo europeos desarrollarían su carrera profesional en América como el italiano Lorenzo Logatti (1872-1961), que en noviembre de 1898 viajaría a Uruguay incorporándose a la orquesta del Teatro Colón donde compuso el tango *Irresistible* (1908)¹⁶⁶⁹ conservado en el fondo; y el español Manuel Jovés (1886-1927), nacionalizado en Argentina¹⁶⁷⁰. En esta misma línea de compositores españoles que adoptaron los nuevos estilos importados de América tenemos en el fondo dos casos: Pere Astort i Ribas (1873-1925), músico catalán más conocido como, Clifton Worsley, un comercial pseudónimo que le permitiría triunfar al otro lado del Atlántico con un tipo de vals al que le apodarían “Boston” por su estilo similar a los que sonaban en aquella ciudad. Aunque sería más conocido por sus valeses, Astort llegaría a escribir cerca de doscientas composiciones entre las que se encuentran otro tipo de composiciones bailables, prejazísticas como los *fox-trots*, *two-steps*...¹⁶⁷¹ entre los que se encuentra la pieza conservaba en el fondo Navascués con el título *Je m'appelle Two step*¹⁶⁷².

¹⁶⁶⁷ BMCN C23 01, 02, 04, 05, 15, 18; BMCN C24 02, 06; BMCN C25 26, 29, 37.

¹⁶⁶⁸ BMCN C25 06; BMCN C25 20.

¹⁶⁶⁹ BMCN C25 21.

¹⁶⁷⁰ BMCN C25 27-28.

¹⁶⁷¹ El mayor estudioso de la figura de Worsley es Ramón Civit, cf.

[https://ramoncivitmas.wordpress.com/\(06/06/2018\)](https://ramoncivitmas.wordpress.com/(06/06/2018)).

¹⁶⁷² BMCN C23 21.



Fig. 90. *Je m'appelle Two Step*, Clifton Worsley

El otro caso, se trata del compositor también catalán, Rafael Martínez Valls (1887-1946) quien dedicado fundamentalmente a la zarzuela y la música religiosa también compondría algunos fox-trots para piano, uno de ellos *Sighing*¹⁶⁷³, conservado por los Navascués en forma manuscrita. Valls, tal como hiciera Astort, firmaría estas obras con su pseudónimo R. Walsmay posiblemente con la misma intención puramente comercial¹⁶⁷⁴.

En lo referente a los compositores de origen español, salvo los compositores Miguel Marqués (1843-1918), José Erviti (1852-1900), con obras de género intimista¹⁶⁷⁵ y Antonio Nogués (1820-1882) con un *Capricho de género español*¹⁶⁷⁶, su presencia, a

¹⁶⁷³ BMCN C26 01.

¹⁶⁷⁴ Otros fox-trots del autor pueden consultarse en la BNE.

¹⁶⁷⁵ BMCN C23 07; BMCN C24 07.

¹⁶⁷⁶ BMCN C25 32.

partir de los primeros años del siglo XX, se circunscribe a piezas de carácter popular como las citadas canciones con acompañamiento de piano, que incluiremos aquí, Pascual Veiga (1842-1906) con la citada *Alborada Gallega* y unos desconocidos, Lorenzo Andreu y Alejandro Lázaro que junto con Genaro Monreal (1894-1974), Joaquín Larregla (1865-1945)¹⁶⁷⁷, José Tremps (m. 1923)¹⁶⁷⁸ y Ruperto Ruiz de Velasco (1858-1897)¹⁶⁷⁹, compositores/músicos activos en el ambiente musical de la capital aragonesa, ofrecen el ilustrativo repertorio de jotas¹⁶⁸⁰.

Por último, el citado Silvano Cervantes Iñigo (1891-1972) completa el conjunto con la marcha carlista *Oriamendi*¹⁶⁸¹.

En esta segunda fase se dan varias circunstancias: (1) comienza a apreciarse un mayor interés por el aprendizaje. Aunque la música de consumo seguirá constituyendo una parte importante del repertorio ya no será la única prioridad; (2) se vuelve la mirada hacia las nuevas corrientes musicales surgidas, tanto en Europa (verismo, nacionalismo) como en América (música popular), en detrimento de la producción nacional; y (3) la asimilación de los rasgos de modernidad surgidos de estas mismas corrientes por compositores españoles, dará lugar a un repertorio autóctono cuya vertiente más “popular” encontrará su lugar en el repertorio de la Casa de Navascués. Como consecuencia podemos distinguir varios perfiles de compositor: (1) la introducción de autores fallecidos aproximadamente en el primer tercio del siglo XIX que empezaban a formar parte del canon pianístico, cuyas obras se convertirán en referencia para quienes deseaban profundizar en la cultura del piano; (2) compositores contemporáneos que ofrecían un repertorio de nivel dentro de la moda del momento como Liszt; (3) aquellos que seguirían procurando a los aficionados el repertorio que llevaba demandándose desde mediados de siglo, piezas intimistas, algunas de ellas de cierto nivel; (4) los que dentro del movimiento nacionalista de revalorización de lo propio compondrán piezas de danza. En el entorno europeo, los

¹⁶⁷⁷ Joaquín Larregla, pianista navarro. Gimeno Arlanzón le menciona como uno de los intérpretes de obras Chopin en alguno de los conciertos programados por la Sociedad Filarmónica de Zaragoza entre 1906-1908, cf. *Ibidem*: 355.

¹⁶⁷⁸ José Tremps sería viola de la Sociedad de Cuartetos de Zaragoza fundada en 1890, dirigida por Teodoro Ballo en la que también participaría como pianista Santiago Carvajal, cf. GIMENO ARLANZÓN, 2010: 107.

¹⁶⁷⁹ Ruiz de Velasco, catedrático de la Universidad de Zaragoza, compositor y director de la orquesta del Teatro Principal durante algunos años, autor de un estudio crítico descriptivo sobre la jota. Inauguró las “Sesiones musicales” del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Zaragoza el 15 de abril de 1890 con su conferencia “La música en España”, cf. *Ibidem*, 102, 120 (n. 43).

¹⁶⁸⁰ BMCN C24 11; BMCN C25 05, 18, 19, 34, 36.

¹⁶⁸¹ BMCN C25 04.

vales, constituirán unos de los repertorios de danza más ricos de la época y de forma paralela y centrados en el entorno español, y en concreto el aragonés (en el que se encuentra la familia) la jota; (5) compositores defensores de las nuevas tendencias (verismo) en lo escénico encabezado por Puccini que tendría su representación en algunos autores españoles presentes en el fondo como Usandizaga; y por último (6), dentro de la música de consumo y el ambiente surgido durante la *Belle époque*, compositores de los nuevos bailes importados de América, tanto españoles como extranjeros. Como consecuencia observamos que los movimientos surgidos a final de siglo dan lugar a cierto eclecticismo en el repertorio conservado en el fondo Navascués.

VIII.1.3. Las fuentes. Editores según su origen

Esta segunda etapa cronológica está conformada por un 89,2% de fuentes impresas (175). El restante está formado por fuentes manuscritas que, excepto dos que se encuentran hacia los años 1868 y 70¹⁶⁸², podemos situarlas cronológicamente al final del periodo en torno al año 1923, con obras tanto religiosas como de danza (fox-trot)¹⁶⁸³. Todas ellas pudieron ser realizadas por la propia familia, quizá copiadas a partir de publicaciones periódicas como hemos podido confirmar en uno de los casos que se expondrá más adelante.

En este apartado mostraremos en base a los bloques cronológicos establecidos la relación de partituras importadas y aquellas de editores españoles (gráfico 26).

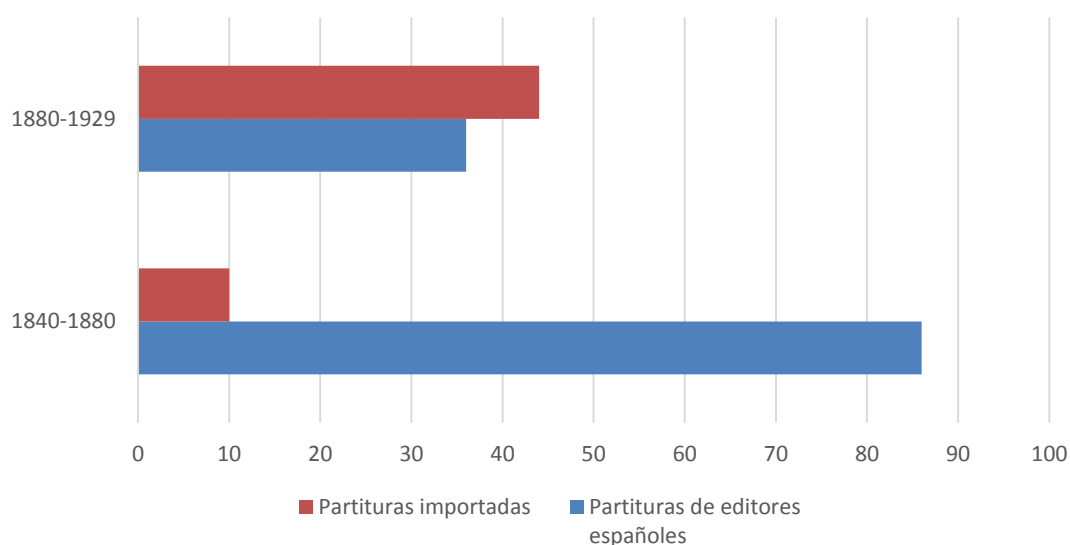
La consolidación de la enseñanza musical a lo largo del XIX provocó un aumento de la demanda de partituras y como consecuencia de la consolidación del entramado industrial y comercial musical en España. Esto puede apreciarse en la variedad de editores españoles presentes en el fondo. Las publicaciones periódicas musicales tuvieron mucho que ver en este importante desarrollo por ello se verán de forma particular en el siguiente epígrafe. A lo largo de la segunda etapa cronológica comienza a abrirse una brecha entre el consumo de ediciones españolas y aquellas importadas en parte, como consecuencia del nacimiento de nuevos repertorios en el que también tuvieron que ver factores externos como fueron los movimientos empresariales originados por Dotesio en España, y la Primera Guerra Mundial que afectaría a la producción de partituras en Europa.

¹⁶⁸² BMCN C12 02 y BMCN C11 07.

¹⁶⁸³ Véase volumen II, apéndice I: *Catálogo de la biblioteca musical de la Casa de Navascués*, carpeta 26.

Una de las primeras ediciones españolas conservadas en el fondo, que hemos decidido situar en la etapa anterior por tratarse de un repertorio más próximo a dicho periodo, es la calcografía citada de Bartolomé Wirmbs (grabador alemán establecido en Madrid entre 1815 y 1839), de las *Tres canciones españolas con acompañamiento de Piano-forte y Guitarra* de Esteban Moreno datada hacia 1820. Hasta el primer bloque (1840-1880) de esta segunda etapa cronológica, no volvemos a encontrar fuentes de casas editoriales españolas. Prácticamente todas proceden del comercio madrileño con ediciones de Carrafa, Lodre, Hermoso, Casimiro Martín, Yradier, Martín y Salazar, Antonio Romero, Bonifacio Eslava, Manuel Giménez, Andrés Vidal, hijo, con la presencia de Juan Budo de Barcelona. El importante elenco de compositores que como hemos visto concentrarían parte de su actividad en la realización de arreglos del gusto de los aficionados será posiblemente la razón de esta concentración de ediciones españolas. Un 40% de las fuentes de este bloque cronológico proceden de publicaciones periódicas.

Gráfico 26. 2ª etapa cronológica. Editores según su origen



Paralelamente, se mantiene la importación de ediciones procedentes de Europa, como había sucedido en el siglo anterior, procedentes de París: E. Troupenas (1825-1850)¹⁶⁸⁴, O. Legouix (1839-1867), e Italia: Francesco Lucca (1825-1888)¹⁶⁸⁵, Tito di Gio Ricordi

¹⁶⁸⁴ Las fechas entre paréntesis se corresponden con el comienzo de actividad con la razón social con la que aparecen en las fuentes. A veces coinciden con el inicio de actividad pero otras veces son consecuencia de cambios empresariales.

¹⁶⁸⁵ El editor milanés Francesco Lucca, autor de un gran número de ediciones de la ópera italiana de moda, tendría como representante en Madrid al editor Lodre, cf. Carlos J. Gosálvez Lara, "Lodre", *DMEH*, 1999-2002: 6, 1030-1.

(1853-1859), todos ellos editores de arreglos y reducciones de ópera. Las ediciones de J. Erviti y Saco del Valle se encontrarían a caballo entre ambos bloques cronológicos¹⁶⁸⁶.

Entre 1880-1914 se produce un notable incremento de ediciones extranjeras importadas (al igual que de compositores) en detrimento de las españolas. De tal manera que en estos años encontramos una enorme representación de editoriales europeas: París: J. Hamelle (1877), Alphonse Leduc (1841), Heugel & cie (1891), A. Durand & fils, (1891) Enoch & Cie (1895)¹⁶⁸⁷; París-Bruselas: Henry Lemoine & Cie (1796); Mainz: B. Schott's Söhne (1770) con sucursales en Bruselas (Schott Freres, 1885), Londres (Schott & Cie) y Leipzig a través del representante Otto June; Berlín: Bote & G. Bock (1838); Braunschweig: Litolf (1851); Leipzig: Peters (C. F. Peters, 1860 y *Edition Peters*, 1895); Milán: Edoardo Sonzogno y Ricordi (1898); Florencia-Siena: C. Bratti & C.; Londres: Ascherberg, Hopwood & Crew y Cranz, nacida en Hamburgo (1814), tendría sucursales tanto en Bruselas (1883) como en Londres (1890) y Leipzig (1897). A partir de 1898 podemos encontrar además las ediciones de Dotesio en varias de sus razones sociales: Louis E. Dotesio, sucesor de Antonio Romero (desde 1898); Sociedad Anónima Casa Dotesio (desde 1900); Casa Dotesio - única sucesora de las casa Romero, Zozaya, P. Martín, Eslava, Fuentes y Asenjo, Dotesio, Ripalda, y de Almagro y Cia (desde 1901); Sindicato Musical Barcelonés (desde 1902)¹⁶⁸⁸ junto otras ediciones españolas de Zaragoza: Faustino Bernareggi¹⁶⁸⁹; Pamplona: Casa Arilla & C^a e Ildefonso Alier que distribuiría tanto en Madrid como en Valencia, Barcelona y París, además de la presencia de las ediciones parisinas de Salabert (1878, Edouard; 1901, Francis)¹⁶⁹⁰ considerado uno de los precursores de la internacionalización de la música popular¹⁶⁹¹; Enoch y Cie¹⁶⁹² y

¹⁶⁸⁶ Los datos de los editores han sido extraídos, para el caso español de GOSÁLVEZ, 1995a; y para el resto de países europeos de *TNGD*, 2001; DEVRIES y LESURE, 1979-1988 e IMSLP.

¹⁶⁸⁷ Enoch & Cie, como representante del editor alemán Litolf en París, publica la serie *Le Parnasse Musical* dando a conocer en París la Colección Litolf de clásicos, cf. BMCN C22 06 esta fuente es la única que conserva la portadilla de la colección con un catálogo de más de 1000 obras para piano, no obstante es posible que las otras fuentes conservadas del editor también tuvieran esta portadilla ahora desaparecida (BMCN C22 04; BMCN C22 05; BMCN C22 07).

¹⁶⁸⁸ Louis Ernest Dotesio (1855-1915), cuya actividad se originó en Bilbao en 1885, se extendió a Madrid, Barcelona, Albacete, Alicante, Santander, Valencia y Valladolid unificando bajo su sello la actividad editorial del país y extendiéndose también hacia ciudades extranjeras como Méjico, París y Londres, cf. GOSÁLVEZ, 1995 Y ACKER, 2000: XV-XXXV (Introducción de Gosálvez Lara).

¹⁶⁸⁹ Editor y almacenista en Zaragoza entre 1878 y 1895, con fábrica de pianos en la ciudad, cf. GIMENO ARLANZÓN, 2010:440.

¹⁶⁹⁰ BMCN C25 20; 21; 26.

¹⁶⁹¹ Cf. Robert S. Nichols/Jeremy Drake, "Salabert" en *TNGD*, 2001.

¹⁶⁹² BMCN C25 29. Véase nota 1687.

Otto Junne (de Leipzig)¹⁶⁹³ a través de quienes llegaría el nuevo repertorio importado desde América (fig. 91), aunque la recepción se haría con cierto retraso con respecto al resto de países europeos¹⁶⁹⁴. Junto a las partituras importadas desde otros países europeos, encontramos los tangos de la serie “Repertorio argentino” de *El repertorio Musical*, de La Paz (Bolivia), de la que no hemos hallado ninguna información, que serían interpretados por las “Srtas de Navascués”, tal como se indica a lápiz en la partitura¹⁶⁹⁵.



Fig. 91. *El Tango de Amor*, E. Filippucci, edición de Enoch & Cie y *Whispering (Murmures)*, John Schonberger, edición de Francis Salabert

Ya al final del periodo se conservan ediciones españolas como la barcelonesa: Iberia Musical Plantada, Alegret y Ros¹⁶⁹⁶; la UME (antes Casa Dotesio, fundada en 1914) tanto de Madrid como de Barcelona (Concesionario Francisco Martí) y una edición del

¹⁶⁹³ BMCN C25 33. Contiene tres tangos que aunque poseen el mismo número de plancha de Otto Junne, pertenecen a distintos editores (dos de ellos a Salabert), de tal manera que parecen pertenecer a lo que debió ser una colección editada por Otto Junne de la que no ha sido posible encontrar ninguna referencia, ni ejemplar, habiendo consultado las grandes bibliotecas ya citadas a lo largo de la tesis.

¹⁶⁹⁴ Todas las ediciones citadas están fechadas entre 1911 y 1913, no obstante, debieron ser adquiridas hacia los años 20 tal como podemos deducir por los sellos de los almacenistas zaragozanos E. Luna y S. Carvajal.

¹⁶⁹⁵ BMCN C25 27.

¹⁶⁹⁶ Resultado de la fusión de Boileau Plantada, Alegret y Ros, para crear la editorial *Iberia Musical* especializada en la publicación de operetas y zarzuelas. En 1913 absorbía la parte de estos otros editores y le cambiaba el nombre por el de Editorial de música *Boileau*, que se conserva hasta la actualidad, cf. <https://www.boileau-music.com> (18/06/2018).

madrileño Antonio Matamala, la citada obra *Alborada Gallega* de Pascual Veiga, comprada en Vigo, tal como se puede apreciar en el sello del almacenista en la portada de la partitura¹⁶⁹⁷. De forma aislada, se conserva una partitura de una joven editorial Música Moderna¹⁶⁹⁸ adquirida en Bilbao en el almacén de la Vda de Vellido cuya actividad comenzaría en los años 40¹⁶⁹⁹. Se trata de dos jotas navarras pertenecientes a una colección de *Jotas Navarras sobre motivos netamente populares* que completa el grupo de fuentes impresas de esta etapa.

Se podrían apuntar al menos dos factores que pudieron influir en la importante presencia de ediciones extranjeras entre los años 1880 y 1914: (1) aunque la acción emprendida por Louis E. Dotesio sobre las grandes editoriales españolas desde 1898 con la compra de los bienes de la Casa Romero hasta la total absorción del mercado editorial nacional no se materializaría hasta 1900, la escasez de partituras de editores españoles presentes en el fondo en los años previos induce a pensar que la situación comenzaba a hacerse notar en el mercado; y (2) el descenso en el interés de los aficionados por los arreglos y reducciones del repertorio escénico europeo (ofertado por músicos y editores españoles) en favor de la obra original de compositores de reconocido prestigio de otros países europeos que sería importada directamente desde sus lugares de creación.

La presencia de ediciones de los años 10 importadas desde París del nuevo repertorio dancístico, de carácter festivo y popular (tango y fox-trot), procedente de América, repertorio que en los años 20 sería editado en Barcelona, y por autores catalanes, viene a confirmar la afirmación del historiador Vicente Cacho Viu, en defensa del *modelo historiográfico triangular*: “[...] París desempeña la voz cantante, mientras que Barcelona y Madrid actúan como contrapuntos disonantes”, hecho destacado por J. J. Carreras en relación a la bicapitalidad cultural del último tercio del siglo XIX musical español¹⁷⁰⁰. La relación París-España puede apreciarse de forma particular a través de las fuentes hemerográficas que veremos a continuación.

¹⁶⁹⁷ BMCN C25 31.

¹⁶⁹⁸ Fundada por Antonio Carmona en 1935 y desaparecida en 1996, cf. Carlos J. Gosálvez Lara, “Editores e impresores”, *DMEH*, 1999-2002: 4, 606-29.

¹⁶⁹⁹ Editorial fundada en Bilbao en 1910 por Manuel Vellido. Ha sido una de las casas de música más importantes situada en las Siete Calles de Bilbao, bajo las denominaciones de Manuel Vellido, Vda. de M. Vellido (años cuarenta) y Ediciones Vellido (años sesenta), cf. <http://www.eresbil.com> (18/06/2018).

¹⁷⁰⁰ CARRERAS, 2018: 28 cita a Cacho Viu, Vicente, *Repensar el 98*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1997, p. 25.

VIII.2. Fuentes hemerográficas filarmónicas en el fondo Navascués

La cultura del consumo, cuyos primeros pasos pueden apreciarse a mediados del siglo XVIII en las capas altas de la sociedad, cobrará especial vigor a comienzos del siglo XIX quedando plenamente consolidada a mediados de siglo (en parte motivada por una burguesía plenamente asentada). Una respuesta al desarrollo de esta sociedad de consumo que demandaba información sobre la actualidad, los gustos, las costumbres, las modas y las artes tanto a nivel nacional como procedentes de las principales capitales europeas (París, Londres...) fue el fuerte impulso de iniciativas editoriales a partir de los años 40 convirtiéndose como hemos visto en la principal fuente de comunicación entre la oferta y la demanda. La música, sin duda alguna, formará parte de este entramado en el que estar al día y a la moda se había convertido casi en una obligación¹⁷⁰¹. En lo que atañe al comercio de partituras musicales, las publicaciones periódicas filarmónicas constituirán desde la segunda década del siglo XIX un medio de difusión de la música de gran importancia y por lo tanto una ineludible fuente para el estudio del pulso de la vida musical cotidiana de la época¹⁷⁰². En este sentido, excepto algunas iniciativas destacables como fuera *El Tesoro de los pianistas*¹⁷⁰³, la ley de la oferta y la demanda establecería el contenido de las obras musicales, es decir, de escasas pretensiones artísticas dirigidas a pianistas y cantantes aficionados cuyo espacio de recreación sería el doméstico (estrictamente privado) y, en el mejor de los casos las reuniones sociales. Lo “nuevo” y lo “moderno” serían cualidades muy valoradas por el público aficionado, hecho que surgió a mediados del siglo XVIII y se mantendría a lo largo del siglo XIX, de tal manera que las partituras para piano, en forma de arreglos y reducciones, y para voz y piano de temas extraídos de zarzuelas y óperas de éxito junto con aires, romanzas, cavatinas..., serían el denominador común de estas publicaciones. Por lo general, las piezas que se ofrecían procedían de estrenos, a veces de la misma temporada, no solo de los teatros de

¹⁷⁰¹ Para cuestiones relacionadas con el surgimiento de la cultura burguesa, cf. CRUZ VALENCIANO, 2014. Adoptando una metodología interdisciplinar, Cruz Valenciano, realiza un análisis profundo de la evolución de los estilos vida que llevaron al origen de la burguesía y todos los factores que influyeron en ella. Sobre la cultura de consumo y la importancia de las revistas, cf. *Ibid.*: 162-204.

¹⁷⁰² Torres Mulas es el primer investigador en resaltar la importancia de este hecho en su estudio crítico-bibliográfico, cf. TORRES MULAS, 1991. Sin embargo, aunque el autor recoge más de un centenar de publicaciones en el periodo comprendido entre 1812 y 1990, en su estudio no aparecen algunas de las publicaciones localizadas en el fondo.

¹⁷⁰³ Publicación periódica de mediados del siglo XIX de los editores Lodre y Carrafa en la que Santiago de Masarnau realizó una selección del repertorio internacional para piano más destacado con obras de Mozart, Mendelssohn, Weber, Clementi, Dussek, Beethoven, entre otros, desconocidos para la mayoría del público aficionado, cf. GOSÁLVEZ LARA, 1995: 614.

Madrid sino de los teatros europeos de los que se tenía conocimiento gracias a la prensa (en este caso podía haber una distancia mayor entre el estreno y la realización de los arreglos).

El fondo de la Casa de Navascués conserva una representativa muestra de este paisaje que evidencia las distintas vías que se tomaron en el quehacer periodístico musical a lo largo del siglo XIX: (1) los periódicos de información musical, que generalmente surgían por iniciativa de músicos de reconocido prestigio, que incluían una partitura (como reclamo) en cada número ofreciendo un mayor beneficio al aficionado, como *La Iberia musical*, *Álbum filarmónico*...; (2) la venta periódica de partituras como fuera el caso de *La Lira de Apolo* de B. Wirmbs¹⁷⁰⁴; (3) Otras vías de difusión de partituras que surgirían en la segunda mitad del siglo XIX fueron las revistas de moda y los periódicos de marcado carácter político que servirían de medio de difusión de cantos patrióticos.

VIII.2.1. “Melodías Celestes”: una colección perteneciente a La Iberia Musical y Literaria

La Iberia Musical podría considerarse el primer proyecto musical de estas características que gozó de cierta estabilidad¹⁷⁰⁵ y que surgió, tal como exponía en su prospecto, con la finalidad de cubrir la laguna que existía en materia de periodismo musical a diferencia de las cien publicaciones que existían en materia de literatura. Con una periodicidad semanal, saldrá los domingos repartiendo cada mes entre 16 y 20 láminas de música de piano y canto de forma alterna de “célebres maestros tanto españoles como extranjeros”¹⁷⁰⁶.

¹⁷⁰⁴ Para más información sobre Wirmbs, cf. Carlos J. Gosálvez Lara, “Wirmbs, Bartolomé” en *DMEH*, 1999-2002: 10, 980-1. En relación a *La Lira de Apolo*, cf. SALINAS, 2012.

¹⁷⁰⁵ Posterior a la pionera *La Lira de Apolo* “Periódico filarmónico dedicado a las damas” de B. Wirmbs, cuya publicación se realizó en Madrid desde principios del 1817 hasta 1834 (en rigor se trataba de una publicación periódica de partituras, sin espacio para otro tipo de contenido) y otros proyectos de corta existencia, como *El Nuevo Anfión* (Madrid. 1830) “Periódico filarmónico para la guitarra” (del que no se conservan ejemplares), *El Eco de la ópera* (Madrid. 1834), *El Artista* (Madrid. 1834-1836) o el *Álbum filarmónico* (Madrid. 1840), en enero de 1842 surge esta nueva revista musical que presentaba el subtítulo de *Periódico filarmónico de Madrid. Diario de los artistas de las sociedades y de los teatros, dirigido por una sociedad de profesores*, entre los que se encontraban Espín y Guillén y Mariano Soriano Fuertes (fundadores), entre otros, cf. TORRES MULAS, 1991: 54-57 y 470-471.

¹⁷⁰⁶ Cf. *La Iberia Musical. Prospecto*, (todas las referencias a las publicaciones han sido consultadas en hemerotecadigital.bne.es) (Para una información más detallada de esta publicación, cf. LACÁRCEL FERNÁNDEZ, 2015: 400-409).

La colección titulada “Melodías Celestes”, cuyo único ejemplar hallado hasta la fecha es el conservado en el fondo Navascués¹⁷⁰⁷ (fig. 92), se ofrecía con *La Iberia Musical y Literaria*¹⁷⁰⁸. La primera partitura de la colección saldría el domingo, 5 de marzo de 1843 (en el n.º 10 de esta publicación filarmónica).

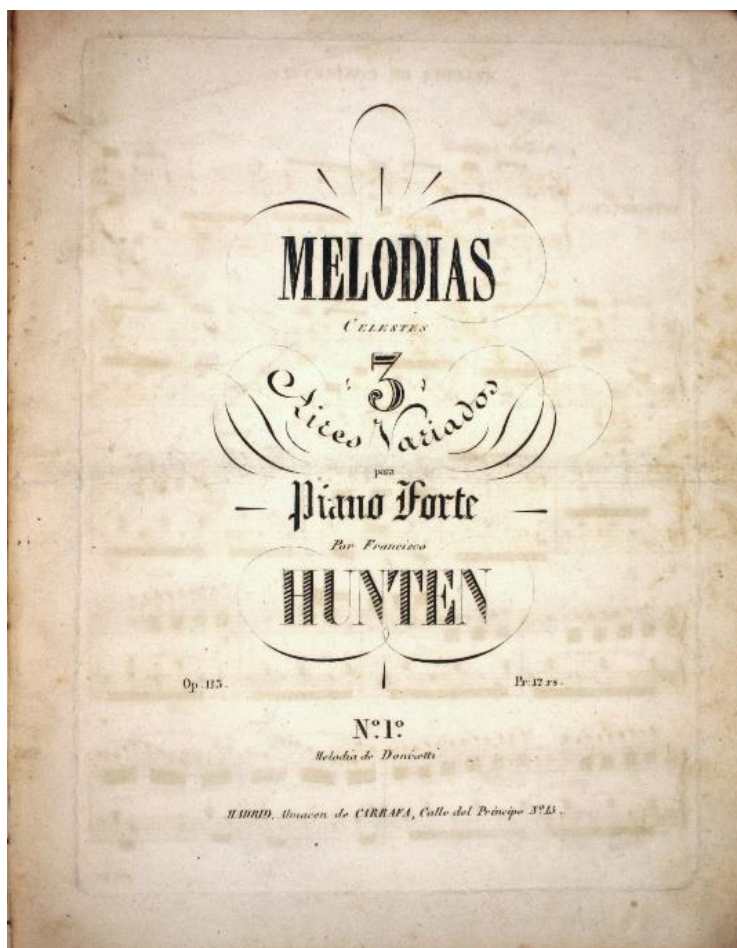


Fig. 92. “Melodías Celestes”, colección de *La Iberia Musical y Literaria*

Tanto *El Heraldo* como *El Corresponsal* publicarían sendos anuncios comunicando el lanzamiento de dicha colección:

*Este acreditado periódico ha hecho tales mejoras, que bien puede decirse con verdad que dá la MUSICA DE VALDE (sic). En este mes ha repartido el número 1.º de las Melodías celestes, para piano, de Hunten; constan de ocho láminas con su portada, y una cubierta de papel color con la elegante portada de la Iberia*¹⁷⁰⁹ :

¹⁷⁰⁷ BMCN C15 01(33).

¹⁷⁰⁸ *La Iberia Musical y literaria*, es el nombre con el que se conocerá *La Iberia Musical* en el periodo comprendido entre septiembre de 1842 hasta 1846 fecha en la que recupera el nombre original. El último número será de septiembre de 1846, cf. LACÁRCEL FERNÁNDEZ, 2015: 409.

¹⁷⁰⁹ La portada anunciada no se conserva en el fondo.

ademas el dia 19 ha repartido igualmente la linda cabatina de contralto de la ópera Eleonora de Guerna del célebre Donizetti.

Se suscribe en Madrid en la redacción calle de la Madera, número 11, cuarto segundo, y en el grande almacén de música de Carrafa, calle del Príncipe¹⁷¹⁰, á 12 reales por mes ; 30 por trimestre, 64 por semestre y 100 por año. En las provincias á 14 reales al mes, 40 por trimestre, 76 por semestre, y 140 por año. En el extranjero 160 reales por año. Se suscribe en todas las librerías, administraciones y estafetas de correos del Reino, tomando una libranza á favor del director de la Iberia musical.¹⁷¹¹

Las iniciativas hemerográficas musicales dependieron en gran medida de las grandes editoriales musicales y almacenes de venta de partituras de la época (León Lodre¹⁷¹², Antonio Hermoso, Bernabé Carrafa, Casimiro Martín y Martín Salazar)¹⁷¹³ rasgo ya resaltado por Torres Mulas¹⁷¹⁴. Esta dependencia cumplía una doble función: (1) ofrecer piezas musicales de éxito junto con la publicación que servía de estímulo al consumidor y, (2) ofrecer un escaparate comercial de los productos ofertados por las editoriales de música, ya que las partituras podían adquirirse tanto por suscripción lo que suponía un descuento considerable en el precio, como por compra directa en el almacenista asociado¹⁷¹⁵. Sin embargo, los grandes editores y almacenistas también tomarían la iniciativa en el lanzamiento de nuevas publicaciones periódicas tal como hizo en su día B. Wirmbs con *La Lira de Apolo*, prueba de ello es la siguiente publicación.

¹⁷¹⁰ Aunque la serie “Melodías Celestes” parece estar disponible solo en el almacén de Carrafa, *La Iberia Musical*, periódico al que pertenecía, también podía adquirirse en el almacén de Lodre tal como anuncia en el prospecto del periódico de enero de 1842.

¹⁷¹¹ *El Corresponsal*, 23 de marzo de 1843, p.4, también aparecería en *El Herald*, 8 de marzo de 1843, p.4. (Todas las fuentes hemerográficas citadas han sido consultadas en hemerotecadigital.bne.es).

¹⁷¹² Tras sus años de aprendiz de grabador y estampador musical con Bartolomé Wirmbs, en 1822 abre su propio taller en la Cuesta de Santo Domingo n.º 1. En 1830 funda un gran almacén de música (venta de instrumentos y edición y producción de partituras) en la carrera de San Jerónimo n.º 23 que desde ca. 1837 pasó a ser n.º 13, cf. Carlos J. Gosálvez Lara, “Lodre” en *DMEH*, 1999-2002: 6, 1030-31.

¹⁷¹³ Cf. GOSÁLVEZ LARA, 1995.

¹⁷¹⁴ Cf. TORRES MULAS, 1991: 52-53.

¹⁷¹⁵ Desconocemos si realmente la familia Navascués se encontraba suscrita a todas las publicaciones que se conservan en su fondo o si por el contrario fueron adquiridas en los almacenes de forma directa. En cualquier caso suponen un testimonio de dicha actividad.

VIII.2.2. *La Cítara (Madrid, 1849): una publicación periódica de partituras*

Años después de la desaparición de *La Iberia Musical* nace en mayo de 1849, *La Cítara*, periódico semanal de música para piano “a 4rs al mes”, no recogido hasta la fecha en ninguno de los estudios realizados en relación a la prensa musical, del que el fondo Navascués conserva un conjunto de 32 ejemplares¹⁷¹⁶. Desde finales de abril y comienzos de mayo de 1849 encontramos diversos anuncios publicados en la prensa de la época¹⁷¹⁷ en la que se promocionaba el nacimiento de este nuevo periódico semanal filarmónico:

DESEANDO PONER TERMINO al exorbitante precio de la música, lo cual hace que la mayor parte de profesores y aficionados carezca de ella por su escesivo precio, he dispuesto publicar el periódico semanal titulado La Cítara, que saldrá todos los domingos, á contar desde el próximo mayo. Cada número constara de dos láminas de música fácil de piano, correspondiente á la primera sección, y durante el mes de septiembre saldrá á luz la segunda, de música mas difícil, la que tan solo se publicará de 15 en 15 dias. El que se suscriba á este periódico tendrá la música por la cuarta parte de su precio actual. A fin de año se dará una magnífica portada correspondiente al primer libro¹⁷¹⁸, y en el acto de suscribirse se regalará la plegaria del Dos de Mayo. La suscripcion se verifica en el almacén de música de Lodre , Carrera de San Gerónimo, y en la litografía de Hermoso, frente á la casa de Cordero, á cuatro reales al mes recogiendo los números en los puntos de suscripcion, y cinco llevados á domicilio. Los que en las provincias quieran verificarlo lo harán por medio de sus corresponsales, ordinarios ó amigos, que podran recoger los números publicados¹⁷¹⁹.

Resulta inevitable realizar una asociación con aquella *Lira de Apolo* de Wirmbs, como maestro que fue de Lodre¹⁷²⁰, y ver en esta publicación la continuación de aquella iniciativa precursora de las publicaciones periódicas musicales que adquirirían un importante impulso desde mediados del XIX.

¹⁷¹⁶ Solo he hallado dos ejemplares de *La Cítara* localizados en la BNE con signatures: E-Mn MP/1946(13) y E- Mn MP/1946(18) fechadas erróneamente en 1840 y 1841 (en base a la fecha de estreno de las obras) que se corresponden con las partituras BMCN C15 02(34) y BMCN C15 02(14), respectivamente.

¹⁷¹⁷ *El Herald*, 29 de Abril de 1849, p. 4; *El Clamor público*, 2 de mayo de 1849, p. 4; *Diario oficial de avisos de Madrid*, 2 de mayo de 1849, p. 3 y *La Patria*, 2 de mayo de 1849.

¹⁷¹⁸ No conservada en el fondo Navascués.

¹⁷¹⁹ *El Herald*, 29 de Abril de 1849, p. 4.

¹⁷²⁰ Tal como investigó Gosálvez, Lodre gestionará el fondo editorial de Wirmbs “garantizando la continuidad de las colecciones periódicas iniciadas por él”, cf. Carlos J. Gosálvez Lara, “Lodre” en *DMEH*, 1999-2002: 6, 980.

La presencia entre las partituras conservadas, de la *Plegaria dedicada a las víctimas del 2 de mayo* confirma la suscripción a dicha publicación de la familia Navascués (fig. 93)¹⁷²¹.



Fig. 93. *La Cítara*, Lode y Hermoso

Un mes después y como consecuencia de la aceptación que debió tener en Madrid “por su módico precio y buena elección de piezas”, la suscripción se ampliaría a las provincias con un precio de 5 reales al mes (cada mes, “cuatro números de á dos láminas”)¹⁷²². Después se suceden varios anuncios en los que se comunican algunos títulos como el “Coro bailable de Macbeth” correspondiente a la cuarta entrega de mayo¹⁷²³, “El gran vals sobre el tema del baile *Catalina o la hija de la Montañas*”, el 2º número del mes de mayo¹⁷²⁴ (no conservado en el fondo)¹⁷²⁵, o la “Romanza de Atila”, n.º 2 del mes de

¹⁷²¹ BMCN C15 02(25).

¹⁷²² *El Herald*, 24 de junio de 1849, p. 4.

¹⁷²³ *Diario oficial de avisos de Madrid*, 27 de mayo de 1849, p. 3.

¹⁷²⁴ *Diario oficial de avisos de Madrid*, 13 de mayo de 1849, p. 3.

¹⁷²⁵ De *Catalina o la hija de las montañas* se conserva la “Tarantela”.

septiembre¹⁷²⁶. Cabe destacar el anuncio publicado en el *Diario oficial de avisos de Madrid* del 14 de enero de 1850, en el que se comunica que por petición expresa de “los señores que componen el círculo literario” se ven obligados a retirar la partitura, *Rigodones sobre motivos de la opereta el Duende* (arreglo realizado por F.P.P. para *La Cítara*) porque “perjudicaban sus intereses”. Como consecuencia, *La Cítara* comunica que no se publicarían en adelante piezas sobre motivos de obras de propiedad “según lo dispone la ley vigente”¹⁷²⁷.

Se publicarían dos series en las que encontramos reducciones para piano de óperas italianas fundamentalmente de Verdi pero también de Bellini, Donizetti, Vincenzo Battista¹⁷²⁸ o Federico Ricci¹⁷²⁹, junto con obras para piano de carácter dancístico como polkas, polkas-mazurcas y vales de Emilio Anchorena¹⁷³⁰, Carl Gottlieb Reissiger¹⁷³¹,

¹⁷²⁶ *Diario oficial de avisos de Madrid*, 10 de septiembre de 1849, p. 3.

¹⁷²⁷ *El Duende*, de Rafael Hernando y letra de Luis Olona se estrenó en el Teatro de Variedades de Madrid el 6 de junio de 1849. El periódico *La España* publica en el número siguiente una crítica del estreno en primera página que la crítica no fue favorable a la música (“sin cantantes ni orquesta no era fácil conseguir cosa de provecho”), no así al libreto de Olona, pero a pesar de todo, el “público se retiró satisfecho de la zarzuela” y concluye diciendo: “[...] que *El Duende* dará muy buenas entradas al teatro Variedades” Aunque en la partitura de *La Cítara* se refiere a ella como opereta, el autor de la crítica se refiere a la obra en todo momento como zarzuela. En este sentido, en el transcurso del texto el autor hace alusión a la ambivalencia entre la “opereta española” y la “zarzuela perfeccionada”, cf. *La España*, 9 de junio de 1849, p. 1.

¹⁷²⁸ Fétis da noticias de este compositor napolitano de mediados del XIX cuya primera ópera, *Anna La Prie*, se estrenaría en el Teatro San Carlos de Nápoles en 1843, cf. FÉTIS, 1860: 1, 272-273. Hemos podido confirmar por la prensa madrileña (que toma la noticia de la *France musicale*), que el estreno se produjo el 30 de mayo en la apertura de la temporada de ópera coincidiendo con el cumpleaños del rey Fernando II de las Dos Sicilias y el casamiento de su hermana Teresa Cristina de Borbón-Dos Sicilias (hermana de la reina M^a Cristina) a cuya función asistieron con el emperador de Brasil. La obra fue ejecutada “con particular precisión” por Gruitz, Fraschini, Tamberlick, Beneventano y Arati, cf. *El Anfitrión matritense*, 2 de julio de 1843, p. 207. A partir de febrero de 1846 se programaría en el Teatro del Circo, cf. *Diario oficial de avisos de Madrid*, 4 de febrero de 1846, p. 3.

¹⁷²⁹ Una barcarola extraída de la ópera *Luigi Rolla*, obra que se estrenaría en Florencia en el Teatro de la Pérgola, el 30 de marzo de 1841 (cf. Julian Budenn, “Ricci, Federico” en *TNGD*, 2001: 21, 318-9) y que se representaría en el Teatro de la Cruz de Madrid, el 23 de Enero de 1845, cf. *El Clamor público*, 23 de Enero de 1845.

¹⁷³⁰ Los únicos datos que se conocen de este compositor del XIX son los aportados por Emilio Casares. Firmó en 1854 el manifiesto “Exposición que dirigen a S.M. varios profesores de Madrid” en el que se pedía a la reina la disposición de las plazas de maestros y profesores de música de las iglesias catedrales tanto para seglares como para religiosos. Fue miembro del Orfeo Español, cf. Emilio Casares, “Anchorena, Emilio Vicente” en *DMEH*, 1999-2002: 1, 430. Entre las pocas obras conservadas, no se encuentra la localizada en el fondo Navascués [BMCN C15 02(20)].

¹⁷³¹ En partitura “Resiguer”, cf. John Rutter/Manfred Fensterer, “Reissiguer, Carl Gottlieb”, en *TNGD*, 2001: 21, 170-2. Sorprendentemente, en la entrada de *TNGD* no se hace referencia al diccionario de Fétis (dónde aparece como Charles-Théophile), cf. FÉTIS, 1860: 7, 222-5.

Nicolás Toledo, Feliciano Agero¹⁷³², Manuel Lahoz¹⁷³³, Nicolás H. Redondo¹⁷³⁴; barcarolas, una de ellas del compositor F.P.P. (el mismo compositor que firmaría la *Plegaria a las víctimas del dos de mayo* o los *Rigodones sobre motivos de la opereta El Duende*); y la reducción de la “Tarantela” extraída del ballet *Catalina o la hija de las Montañas*¹⁷³⁵ de varios autores (fig. 94).



Fig. 94. *Catalina ó la hija de las Montañas*, “Tarantela”

¹⁷³² Se le conoce fundamentalmente como teórico. Fue niño de coro de la catedral de Valladolid, donde estudió solfeo y piano. Según Pedrell estuvo en Madrid en 1848, donde estudió armonía y composición, asistiendo a las clases de Magín Jardín a quien suplía en sus ausencias. En 1860 es nombrado profesor interino de solfeo de conservatorio, pasando luego a numerario. Solo se conservan del autor, además de obra teórica y música religiosa, dos obras de piano editadas por la UME entre las que no encuentra en vals conservado en el fondo Navascués, cf. M^a Antonia Virgili Blanquet, “Agero Amatey, Feliciano Primo” en *DMEH*, 1999-2002: 1, 85.

¹⁷³³ Los únicos datos que tenemos de este compositor, hermano de Florencio Lahoz, es que ejerció como maestro de piano en Madrid y perteneció a la sociedad Orfeo Español y a la de Socorros Mutuos, cf. Ramón Sobrino, “Lahoz Otal, Manuel” en *DMEH*, 1999-2002: 6, 705-6. Entre las obras localizadas hasta la fecha (polkas y schotis), no se encuentran las conservadas en el fondo Navascués [BMCN C15 02(10) y BMCN C15 02(12)].

¹⁷³⁴ No se han hallado datos de este compositor.

¹⁷³⁵ BMCN C15 02(19).

Coreografiado por Antonio Appiani, sería estrenado en Londres el 3 de marzo de 1846 con el título en francés *Catarina ou La Fille du Bandit*, por M. Perrot y música del Signor Pugni y se representaría en el Teatro Lírico Italiano de Madrid el 14 de abril de 1849¹⁷³⁶. Sorprende la inmediatez con la que *La Cítara* publicaría esta pieza fechada en junio de 1849, solo tres meses después de su estreno en la capital. Otras obras de estilo más melódico de autores como Alphonse Leduc¹⁷³⁷, Henri Rosellen¹⁷³⁸, Franz Hünten¹⁷³⁹, Theodor von Döhler¹⁷⁴⁰ entre las que se conserva con el título *Melodía Schubert para piano*, el lied *Ständchen*, sin duda una edición temprana para un lied de Schubert. Aunque a mediados del siglo XIX la canción española de estilo fuertemente localista había ido perdiendo adeptos, *La Cítara* ofrecerá dentro de su colección un aire español, de Sebastián Iradier (cuya producción, por lo general, editaba y vendía él mismo)¹⁷⁴¹ que completa el conjunto de obras procedentes de *La Cítara* conservado en el fondo Navascués (tabla 14, pp. 475-476).

En lo que se refiere al pie de imprenta parece que *La Cítara* estaba disponible en el almacén de Lodre (Carrera de San Jerónimo n.º 13), la litografía de Hermoso¹⁷⁴² (calle Mayor n.º 4, frente a la casa de Cordero) y, la Litografía de la Corte, obrador de grabado y estampado situado en la calle Fuencarral n.º 6, frente a Desengaño (Madrid)¹⁷⁴³ donde

¹⁷³⁶ En la BNE se conserva un ejemplar del ballet de 1849 (Madrid: Imp. de A. Espinosa y Compañía) con signatura T/23143 que pone en la portada "Música de varios maestros / Para estrenarse / En el Teatro Lírico Italiano / el 14 de abril de 1849". En España, el término "bandit" se sustituyó por "montañas" de ahí el título "Catalina o la hija de las montañas" (Información facilitada por Laura Hormigón a quien agradezco su gentileza).

¹⁷³⁷ Leduc fue una notable familia de editores franceses: Simon, Pierre y (Antoine-Pierre) Auguste que tuvieron actividad desde el último cuarto del siglo XVIII hasta comienzos del siglo XIX. Simon y Pierre (hermanos) compatibilizaron su actividad como editores con la de violinistas, sin embargo, la faceta de músicos se pierde con Auguste (hijo de Pierre). Se tienen noticias de otro Leduc, de nombre Alphonse (1804-1868), sin relación alguna con los anteriores, que también ejerció de editor. Estudiado en el conservatorio de París y fue conocido como un excelente intérprete de bajo, flauta y guitarra, cf. Jean Harden/Richard Macnutt "Leduc" en *TNGD*, 2001: 14, 456-457.

¹⁷³⁸ Sobre este autor cf. FÉTIS, François, *Biographie...*, vol. 7, p. 311.

¹⁷³⁹ Compositor alemán y profesor de piano. Se asentó en París en 1821 para completar sus estudios, donde adquirió una gran reputación como maestro entre los aficionados aristocráticos, y como compositor de música de salón para piano. El *Allgemeine musikalische Zeitung*, le describía en 1837 como el compositor de piano favorito del momento, cf. John Rutter/Michael Musgrave, "Hüntén, Franz" en *TNGD*, 2001: 11, 873-4.

¹⁷⁴⁰ Cf. Edward Dannreuther/David Charlton, "Döhler, Theodor (von)" en *TNGD*, 2001: 7, 424.

¹⁷⁴¹ En el fondo se conservan además dos ejemplares de Iradier editados por él mismo. BMCN C15 01(32) y (34).

¹⁷⁴² Antonio Hermoso, muy activo entre los años 1826 y 1847, cf. Carlos J. Gosálvez Lara, "Editores e impresores" en *DMEH*, 1999-2002: 4, 613.

¹⁷⁴³ "[...] Especialidad para targetas de relieve de última moda de cualquier carácter de letra en cartulina inglesa superior, ciento y lámina á 26 y 30 rs. trayendo la lámina 18 reales ciento, targetas de visita: sean de lámina ó litografiadas y sea cual fuere su tamaño á 20 reales ciento, targetones de ofrecimiento de

pudo adquirirse *La Cítara* al menos hasta octubre de 1849 (los dos meses siguientes aparecen sin pie de imprenta). A partir del 1 de diciembre ya no aparece la *litografía de la corte* y aparece una nueva dirección, la calle Jacometrezo n.º 15, espacio del que no hemos podido confirmar el nombre del propietario. Curiosamente, el almacén de Carrafa¹⁷⁴⁴ (calle del Príncipe n.º 15) solo aparece en dos ocasiones grabado en el pie de imprenta (n.º 1 de mayo, n.ºs 2 y 3 de diciembre). En el caso del primer ejemplar de mayo junto con [Casimiro] Martín (calle del Correo, n.º 4). Sin embargo, y a pesar de que en el pie de imprenta aparecen Lodre, Hermoso y La Corte, tanto la *Plegaria en conmemoración a las víctimas del dos de mayo* como las demás partituras, parece que podían adquirirse también en los almacenes de Carrafa y Martín¹⁷⁴⁵.

La redacción de *La Cítara* sufriría un cambio de domicilio a lo largo de su existencia de la calle de la Ballesta núm. 9¹⁷⁴⁶ a la corredera baja de San Pablo, núm. 53, cuarto principal¹⁷⁴⁷. La última referencia localizada en relación a dicho periódico es de abril de 1850¹⁷⁴⁸ en la que se anuncia el número 1 correspondiente al mismo mes, “que contiene cuatro grandes walses, compuestos por el profesor Rodríguez” (no conservado en el fondo), fecha a partir de la cual no se vuelve a mencionar dicha publicación. Podemos deducir por ello que, como sucediera con otras publicaciones de la época, tendría una vida efímera (en torno a 12 meses) de la que el fondo Navascués conserva un importante recuerdo¹⁷⁴⁹.

casa, aviso de casamiento y de defuncion de 36 á 80 reales; señas de establecimiento y billetes para sociedades de 26 á 50 reales. Se graban láminas para targetas, facturas, membretes, sellos y timbres. Igualmente se hace todo lo concerniente á dichas artes con la mayor perfección y economía.” *El Clamor público*, 5 de mayo de 1849, p. 4. También se ha hallado escrito de la siguiente manera: *Lacorte*, cf. *Diario Oficial de avisos de Madrid*, 27 de mayo de 1849, p. 3.

¹⁷⁴⁴ Bernabé Carrafa y Carvajal fundó un almacén de música en la calle del Príncipe en 1831 que “sería el más importante de la ciudad en toda la primera mitad del siglo”, cf. Carlos J. Gosálvez Lara, “Editores e impresores” en *DMEH*, 1999-2002: 4, 613.

¹⁷⁴⁵ *El Observador*, 2 de mayo de 1849, p. 4.

¹⁷⁴⁶ *El Heraldo*, 24 de junio de 1849, p. 4.

¹⁷⁴⁷ *El Heraldo*, 2 de septiembre de 1849, p. 4.

¹⁷⁴⁸ *El Heraldo*, 11 de abril de 1850, p. 4.

¹⁷⁴⁹ Se ha podido realizar una ordenación de los ejemplares en base a la fecha de publicación. Cada ejemplar lleva en la parte superior izquierda (bajo el encabezado) el mes en el que salieron a la venta. Dado que la publicación era semanal, se numeraban de forma independiente mes a mes habiendo 4 o 5 ejemplares por mes aunque los primeros ejemplares, que abarcan los meses de mayo a mitad de julio, contienen una doble numeración: la correspondiente a la semana del mes (del 1 al 4) y la correspondiente a su posición dentro de la colección, situada en la esquina inferior derecha. Faltan algunos ejemplares correspondientes a los n.ºs 2 y 3 de mayo, n.ºs 3 y 4 de julio, n.ºs 1, 2 y 3 de agosto, n.º 4 de noviembre, n.ºs 1 y 4 de enero de 1850 y los correspondientes al mes de abril de ese mismo año, fecha a partir de la cual desaparecen los anuncios en prensa y por lo tanto desconocemos si se siguió publicando.

Tabla 14. Relación de obras del periódico musical La Cítara del Fondo Navascués.

Título	Autor	Pie de Imprenta	Fecha	Signatura
1ª Serie				
Plegaria dedicada a las víctimas del 2 de Mayo	F.P.P.	Se suscribe en los almacenes de música de Lodre y Hermoso y en la litografía de la Corte Fuencarral 6.	[Regalo por suscripción]	BMCN C15 02(25)
La florecilla del bosque	Leduc, Alphonse, 1804-1868	Se suscribe en los almacenes de Lodre, Carraña, Martín y Hermoso	Nº 1, Mayo	BMCN C15 02(16-17)
Macbeth, Coro bailable, arr.	Verdi, Giuseppe, 1813-1901	Se suscribe en los almacenes de música de Lodre y Hermoso y en la litografía de la Corte Fuencarral 6.	Nº 4, Mayo. Nº 4	BMCN C15 02(18)
Catalina ó la hija de las Montañas, "Tarantela": [baile en tres actos y cinco cuadros], arr.	Appiani, Antonio (coreógrafo)	Se suscribe en los almacenes de música de Lodre y Hermoso y en la litografía de la Corte Fuencarral 6.	Nº 1, Junio. Nº 5	BMCN C15 02(19)
La Favorita : Polka	Anchorena, Emilio, m. 1880	Se suscribe en los almacenes de música de Lodre y Hermoso y en la litografía de la Corte Fuencarral 6.	Nº 2, Junio. Nº 6	BMCN C15 02(20)
Attila, Coro de sacerdotisas, arr.	Verdi, Giuseppe, 1813-1901	Se suscribe en los almacenes de música de Lodre y Hermoso y en la litografía de la Corte Fuencarral 6.	Nº 3, Junio. Nº 7	BMCN C15 02(21)
Gran Vals	Resigner	Se suscribe en los almacenes de música de Lodre y Hermoso y en la litografía de la Corte Fuencarral 6.	Nº 4, Junio. Nº 8	BMCN C15 02(22)
Attila, Coro, arr.	Verdi, Giuseppe, 1813-1901	Se suscribe en los almacenes de música de Lodre y Hermoso y en la litografía de la Corte Fuencarral 6.	Nº 1, Julio. Nº 9	BMCN C15 02(23)
Melodía sobre un motivo de Norma de Bellini	Bellini, Vincenzo, 1801-1835	Se suscribe en los almacenes de música de Lodre y Hermoso y en la litografía de la Corte Fuencarral 6.	Nº 2, Julio. Nº 10	BMCN C15 02(24)
Roberto Deverux, Romanza "All' afflitto", arr.	Donizetti, Gaetano, 1797-1848	Se suscribe casa de Lodre, Hermoso, La Corte Fuencarral 6.	Nº 5, Julio	BMCN C15 02(37)
Melodía Schubert para piano	Schubert, Franz, 1797-1828	Se hallará casa de Lodre, Hermoso, La Corte Fuencarral 6.	Nº 4, Agosto	BMCN C15 02(36)
2ª Serie				
El suspiro : Ayre español	Iradier, Sebastián, 1809-1865		Nº 1, Septiembre	BMCN C15 02(29)
Attila, Romanza (:oh! nel fuggente nuvolo...), arr.	Verdi, Giuseppe, 1813-1901		Nº 2, Septiembre	BMCN C15 02(34)
El Delirio o Sueño : [reverte]	Rosellen, Henri, 1811-1876	Se suscribe, casa de Hermoso, La Corte Fuencarral 6, y Jacometrezo, nº 15	Nº 3 y 4, Septiembre	BMCN C15 02(35)

I Lombardi, marcha del 2º acto, arr.	Verdi, Giuseppe, 1813-1901	Se suscribe casa de Lodre, Hermoso, La Corte y Jacometrezo nº 15	Nº 1, Octubre	BMCN C15 02(28)
I Lombardi, duetto de tiple y tenor, arr	Verdi, Giuseppe, 1813-1901	Se suscribe casa de Lodre, Hermoso, La Corte y Jacometrezo nº 15	Nº 2 y 3, Octubre	BMCN C15 02(30)
Les Topazes : reverie melancolique	Hüntten, Franz, 1793-1878	Lodre, Hermoso, La Corte etc.	Nº 4, Octubre	BMCN C15 02(33)
Cristina : Polka-mazurka	Toledo, Nicolás, m. 1881		Nº 1, Noviembre.	BMCN C15 02(07)
Hemani, Cavatina de tiple en el 1er acto, arr.	Verdi, Giuseppe, 1813-1901		Nº 2 y 3, Noviembre	BMCN C15 02(27)
Jerusalén, Cavatina de tiple, arr.	Verdi, Giuseppe, 1813-1901	Madrid. Se suscribe, casa de Lodre, Hermoso, Jacometrezo nº 15	Nº 1, Diciembre	BMCN C15 02(32)
Adieu	Döhler, Theodor von, 1814-1856	Casa de Lodre, Carrafa, Hermoso, Jacometrezo nº 15	Nº 2 y 3, Diciembre.	BMCN C15 02(09)
Tanda de Rigodones sobre motivos de la Opereta El Duende	F.P.P.	Casa de Lodre y Jacometrezo nº 15	Nº 4, Diciembre.	BMCN C15 02(15)
El Recuerdo : Vals para piano	Agero, Feliciano, n. 1825	Se suscribe casa de Lodre Hermoso, y Jacometrezo nº 15	Nº 5, Diciembre	BMCN C15 02(38)
Juana de Arco, Coro final del 2º acto, arr.	Verdi, Giuseppe, 1813-1901		Nº 2, Enero.	BMCN C15 02(13)
Anna la Prie, Romanza: [tragedia lirica en tres actos], arr.	Vincenzo, Battista, 1823-1873		Nº 3, Enero	BMCN C15 02(26)
Barcarola en la ópera Luigi Rolla, arr.	Ricci, Federico, 1809-1877	Se suscribe en casa de Lodre y Jacometrezo nº 15	Nº 1, Febrero.	BMCN C15 02(14)
La Rosa : Polka	Lahoz, Manuel	Se suscribe en casa de Lodre y Jacometrezo nº 15	Nº 2, Febrero.	BMCN C15 02(10)
La Azucena : Polka-mazurka	Lahoz, Manuel	Casa de Lodre y Jacometrezo nº 15	Nº 2, Febrero.	BMCN C15 02(12)
Amalia : Vals	Redondo, Nicolás Hilarion		Nº 3, Febrero.	BMCN C15 02(11)
Barcarola	F.P.P.	Se suscribe en casa de Lodre y Jacometrezo nº 15	Nº 4, Febrero	BMCN C15 02(31)
Attila, Aria de bajo, arr.	Verdi, Giuseppe, 1813-1901		Sin especificar	BMCN C15 02(39)

VIII.2.3. Colecciones temáticas: *Los placeres del estudio y Música de baile*

Existían otras iniciativas editoriales, pequeñas colecciones que se ofrecían con una temática particular como *Los placeres del Estudio*, “cinco fantasías escogidas para piano, por Gabaldá, Berger y Lemoine”, colección editada por Casimiro Martín, presentada al Ministerio de Gracia y Justicia a efectos de la ley de propiedad literaria en noviembre de 1854¹⁷⁵⁰, de la que el fondo Navascués conserva la tercera entrega: *Tercera Fantasía Escolástica sobre Macbeth*, arreglada por Gabaldá¹⁷⁵¹ (fig. 95).



Fig. 95. *Placeres del Estudio*, Casimiro Martín

En este universo musical, las piezas de baile (la polka, la polka-mazurca, el wals, el rigodón y el *schottisch*, fundamentalmente) constituyeron un conjunto de mucho interés. En este sentido, fue Martín y Salazar quién ofrecería en varias ocasiones colecciones de *Música de Baile* que posiblemente no irían incluidas dentro de una publicación tal como hiciera *La Iberia musical* con las “Melodías Celestes” antes mencionadas. El fondo Navascués conserva un ejemplar de una de estas colecciones editadas por Martín y

¹⁷⁵⁰ cf. *La Iberia*, 14 de diciembre de 1854, p. 4 y *El Clamor público*, 16 de diciembre de 1854, p. 3.

¹⁷⁵¹ BMCN C15 01(20).

Salazar en el periodo en el que su domicilio se encontraba en la bajada de Santa Cruz n.º 3¹⁷⁵², *Schottisch de Mabilie*, por Pilodo¹⁷⁵³ (fig. 96).



Fig. 96. Música de Baile, Martín y Salazar

Desde al año 1845 el jardín de *Mabilie* de París, “establecimiento coreográfico y campestre”¹⁷⁵⁴ constituyó un foco de atención para la prensa madrileña. La práctica de la danza en París fue sin duda una constante entre las actividades de ocio de los ciudadanos parisinos. Para ello, la capital parisina organizaría dos temporadas de baile: la temporada de invierno que tenía lugar en los salones, y la de verano que se celebraría al aire libre, “bajo bosques perfumados por el gas”. Dichos “bosques” serían cuatro grandes jardines

¹⁷⁵² Domicilio en el que se encontraba como Conde M. Salazar desde enero de 1848 y que a partir de diciembre de 1849 pasará a llamarse calle Esparteros n.º 3 tal como se anuncia en el *Diario oficial de avisos de Madrid*, del 12 de diciembre. A pesar del cambio, podemos encontrar al menos hasta diciembre de 1853 ambas direcciones en la prensa, a veces especificando “calle Esparteros (antes bajada de Santa Cruz)”.

¹⁷⁵³ BMCN C15 01(36) No se han encontrado datos sobre este autor, sin embargo, en los anuncios de una colección de *Música de Baile*, incluidos por Martín y Salazar en *GM*, 27/01/1856, p. 8 (a página completa), aparece junto a otros autores como Bosisio, Musard, Tolbecque, Ettling, Fessi, Carnaud, Alkan, Wallerstein, Padeloup, Lamotte, Burgmüller, H. Marx, muchos de ellos desconocidos en la actualidad.

¹⁷⁵⁴ *El Heraldo*, 13 de mayo de 1845, p. 3.

públicos con los que contaba París para “abandonarse al rigodón, al wals y á la polka”: (1) *El Ranelagh*, enclavado en el bosque de Boulogne y fundado con la protección de la reina María Antonieta, que parece que conservaba cierto *status* a mediados del siglo XIX, siendo frecuentado por “la juventud dorada [...] en compañía de las cortesanas de moda”; (2) *La Chaumière*, lugar de reunión de los estudiantes “en compañía de las costureras, de las modistas y otras damas algo más encopetadas” que, parece ser, debían ser los más animados. Allí se disfrutaba de “las polkas más agitadas, de los walses más excéntricos [y] de los rigodones más audaces”; (3) *Château Rouge*, a un extremo del arrabal Montmartre y (4) *el jardín Mabilie*, situado en los campos Elíseos, en el que había una mezcla de la sociedad parisina¹⁷⁵⁵.

La prensa madrileña se hizo eco de este furor por la danza de los parisinos¹⁷⁵⁶ constituyendo un referente para el público español, hasta el punto de proyectar un espacio a semejanza de los jardines de Mabilie según anuncia *El Observador*, el 22 de abril de 1852:

Dícese que por un capitalista de esta corte [José Casadesús], inmediato á uno de sus paseos mas públicos se establecerá en breve un jardín montado por el estilo del célebre Mabilie de Paris, pero con aplicación á las costumbres españolas, en el que se dará cada noche de la semana un espectáculo diferente. Esto es lo único que nos faltaba en Madrid para pasar desahogados las ardientes veladas del verano próximo (sic).

Este espacio proyectado para el verano siguiente contaría con una “magnífica orquesta compuesta por instrumentistas de primer orden”, que ejecutaría entre otras “la más íntima de las polkas y *schottise* que hagan furor en *Mabilie* y *Château Rouge*”¹⁷⁵⁷, sería el origen de los Campos Elíseos de Madrid que no abriría sus puertas al público hasta el 18 de junio de 1864. También en Barcelona se crearon *Los Campos Elíseos*, un establecimiento que, según la prensa, “podía competir dignamente con los celebrados Vauxhall (de Londres), Mabilie, Château Rouge [...] (de París)”¹⁷⁵⁸.

¹⁷⁵⁵ Todos los textos entrecomillados del párrafo han sido extraídos de la publicación, *El Español*, 24 de Mayo de 1846, p.2, sección “Revista de París”.

¹⁷⁵⁶ *El Español*, 24 de Mayo de 1846, p.2, sección “Revista de París”.

¹⁷⁵⁷ *La Nación*, 28 de abril de 1852, p. 3.

¹⁷⁵⁸ *El Áncora*, 11 de marzo de 1853, p. 16.

Sin embargo, no parece que los Campos Elíseos de Madrid tuvieran la repercusión que se esperaba. Esta circunstancia, unida al hecho de que el proyecto del barrio de Salamanca comenzaría su expansión, acabaría con los jardines/espectáculo de Madrid que tanto se alabaron de París. Sorprendentemente, las referencias tanto a *Mabille* como a los bailes de París las encontraremos en los *schottisch*, en las polkas, en los valeses ofrecidos por las casas editoriales y firmados por diferentes autores. Sin duda alguna, se convirtió en un modo de reclamo para el público interesado en mantenerse al día y disfrutar de las piezas en boga importadas desde París pero posiblemente en la intimidad del hogar.

VIII.2.4. La música en las revistas de moda: los suplementos en La Moda Elegante (Cádiz-Madrid, 1842-1927) y La Guirnalda (Madrid, 1867-1882)

El cuidado de la apariencia junto con el interés por la moda como símbolo de clase y estatus social propiciaría, entre 1840 y 1850, la expansión del género de la revista de moda dirigida mayoritariamente al público femenino, proporcionando información sobre moda, cultura, literatura y aspectos domésticos, al estilo de los que se editaban en las grandes ciudades europeas¹⁷⁵⁹. Aún con planteamientos conservadores sobre el papel de la mujer como madre y esposa, estas revistas exigirían el acceso de la mujer a la educación superior, elevando el papel de la mujer en la esfera pública y convirtiéndose en importantes fuentes pedagógicas y de difusión de cultura de consumo¹⁷⁶⁰.

¹⁷⁵⁹ En Europa cabría resaltar, antes de finalizar el siglo XVIII, el *Journal des Femmes* (1759) o *Lady Journal* (1775), en Francia, y el *Giornale della donna galante ed erudita* (1780), en Italia, cf. GONZÁLEZ DÍEZ & PÉREZ CUADRADO, 2009: 54.

¹⁷⁶⁰ Cf. CRUZ VALENCIANO, 2014: 195 cita a SÁNCHEZ LLAMA, Iñigo, *Galería de escritoras isabelinas: la prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid: Cátedra, 2000, p. 142.

Fueron varias las revistas de moda que surgieron¹⁷⁶¹, sin embargo será *La Moda Elegante*¹⁷⁶² una de las publicaciones femeninas de mayor éxito por su amplia difusión (Cádiz, Madrid y otras ciudades de la península y Canarias, Lisboa, La Habana, Islas Filipinas, Puerto Rico, Buenos Aires y otras ciudades hispanoamericanas) y longevidad, pues nacida en 1842 continuó su larga vida hasta finales de 1927. Solo se ofrecían, tal como aparece en los anuncios de la época, “algunas piezas de música”¹⁷⁶³ de las que el fondo Navacués conserva dos ejemplares, ambas relacionadas con la moda: una reducción de piano (con letra) de “El coro de la Modas” de la zarzuela *El siglo que viene* con música de Fernández Caballero y libreto de Ramos Carrión editada por Andrés Vidal (sin portada)¹⁷⁶⁴; y una polka de Barbieri, *La Bordadora* (de la que no ha sido localizada otra fuente), sin editor pero, al igual que la edición de Andrés Vidal, litografiada por Ginés Ruiz, con una portada, como puede apreciarse, elegantemente decorada¹⁷⁶⁵ (fig. 97).

¹⁷⁶¹ *El Periódico de las Damas* surgido en 1822, bajo la influencia del Trienio Liberal, aunque de vida efímera (25 números a lo largo del mismo año), podría considerarse el primer periódico español dedicado íntegramente al público femenino especializado en moda que incluía también artículos, noticias de la actividad política y parlamentaria junto con otros de carácter literario.

Posteriormente, en 1833, a la muerte de Fernando VII, surge *El Correo de las Damas*, que se mantendría con interrupciones hasta enero de 1936, a imagen de las ya existentes en otras capitales europeas (*Petit Courier*, 1821-1868 y *Journal des dames et des modes*, 1797-1839), con el subtítulo “periódico de modas, bellas artes, amena literatura, música, teatros, etc.”, dirigida a un público de la alta burguesía y la aristocracia, tendrá como “objeto principal la moda (la española y la francesa), dará amplio espacio a textos de opinión, costumbres, relatos de viajes, cuentos, poesías, anécdotas, etc., así como a comentarios de teatro, música, bailes y salones y otras diversas noticias” (<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0003847834&lang=es>). No es casual que ambas revistas comenzaran su andadura en etapas, que aunque distantes en el tiempo, se encontraban en un momento de liberalización política.

¹⁷⁶² Fundada por el ingeniero, médico y escritor gaditano Francisco Flores Arenas (1801-1877), comienza a publicarse en Cádiz en 1841, con el nombre de “La Moda” y el subtítulo “revista semanal de literatura, teatro, costumbres y modas”. Al poco tiempo sería adquirida y editada por quien se iba a convertir en uno de los principales empresarios de la prensa española del XIX, el gaditano Albelardo de Carlos y Almansa (1822-1884), manteniéndose Flores Arenas como director durante mucho tiempo. En 1863 pasaría a llamarse “La Moda elegante” y al año siguiente añadiría el término “ilustrada” pasando a llamarse “La Moda elegante ilustrada”. A partir del 30 de abril de 1870 comienza a estamparse en Madrid periodo en el que contaba con el subtítulo de “Periódico de las familias” y con una leyenda en la cabecera que decía: “Contiene los dibujos más notables de las modas de París, modelos de trabajos a la aguja, crochet, de tapicería en colores, etc., etc.” que pronto cambia a: “Contiene los últimos figurines iluminados de las modas de París, grandes patrones tamaño natural...” Posteriormente la revista cambiará su subtítulo a: “Periódico de señoras y señoritas”, y añade la leyenda: “Novelas, crónicas, bellas artes, música, etc., etc.”.

¹⁷⁶³ Se han hallado varios anuncios. A modo de ejemplo se detalla una selección de periódicos de temática dispar con el fin de mostrar el interés que debió tener dicha publicación cf. *El pensamiento español*, 4 de enero de 1870, p. 4; *Gaceta de los caminos de hierro*, 2 de enero de 1870, p. 19 y *La Esperanza*, 4 de enero de 1870, p. 4.

¹⁷⁶⁴ La BNE conserva algunos ejemplares entre los que se encuentra este ejemplar del fondo Navascués con sig.: BMCN C15 01(16).

¹⁷⁶⁵ BMCN C15 01(17).

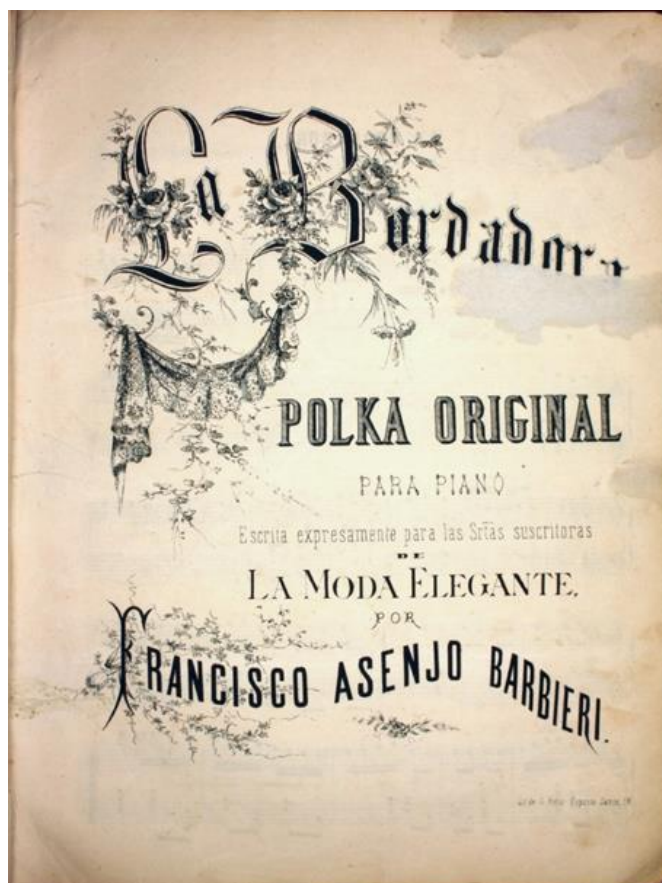


Fig. 97. Suplemento musical de *La Moda Elegante*

Otra revista de moda presente en el fondo Navascués es *La Guirnalda*, publicación de sesgo conservador, dirigida a la educación de la mujer “formada en la religión y en la familia” además de instruirla en literatura, ciencias y arte¹⁷⁶⁶. Comienza a editarse el 1 de enero de 1867, al final del periodo isabelino, y se mantiene hasta 1883, con el subtítulo “periódico quincenal dedicado al bello sexo” (los días 1 y 16 de cada mes). Las dos piezas pertenecientes a dicha revista: una polka y un chotis son de la mano de Dámaso

¹⁷⁶⁶ Su director fue el escritor vallisoletano Jerónimo Morán (1817-1872) y su propietario Vicente Oliveras Biec, doctor en Derecho, profesor de los Estudios Católicos de Madrid, secretario de gobierno del Tribunal Supremo y más tarde colaborador de *La ilustración católica* (1877-1894). [...] Entre los autores de sus textos aparecen, entre otros, A. Fernández Guerra, Manuel Cañete, J.E. Hartzenbusch, Antonio García V. Queipo, M. Ramos Carrión, José Plácido Sansón, P.A. Fernández de Córdova, Enrique Fernández Iturralde, Romualdo Gallardo, así como Blanca de Gassó y Ortiz y María Pilar Sinués de Marco. [...] A partir de diciembre de 1872 se pone bajo la dirección del ingeniero tinerfeño Miguel Honorio de la Cámara y Cruz (1840-1830). De esta nueva etapa resalta la incorporación de Benito Pérez Galdós (1840-1920), que empezará a partir de enero de 1873 una serie de “Biografías de damas célebres españolas”. La suscripción podía hacerse en “la Administración del periódico, en casa de los señores Durán, Carrera de San Jerónimo; San Martín, Puerta del Sol; Moya y Plaza, calle de las Carretas, y Calleja y compañía, en la misma calle; en las provincias en los puntos en que establezcan los corresponsales”, cf. *La Guirnalda*, Año 1, núm. 1º, 1 de enero de 1867, p. 8).

Zabalza¹⁷⁶⁷ ambas con nombre de mujer (María Teresa y Antoñita, respectivamente), entregadas juntas con el número de diciembre de 1875, que formarían parte de un álbum de seis piezas de música del compositor editados por Manuel Giménez (calle Arenal, 7) cuyo conjunto podía adquirirse en dicho almacén por 24 reales¹⁷⁶⁸. Junto con la revista se repartían mensualmente de forma alterna: dibujos de colores para bordar en cañamazo; pliegos de crochet; caprichos de alta novedad de labores varias; algunos patrones de las prendas de moda; piezas de música para piano, o canto y piano, “primorosamente litografiada”¹⁷⁶⁹ y figurines hechos expresamente en París.

Las piezas de música que se ofrecían de forma gratuita a las “señoritas suscriptoras” también se encontraban disponibles en los almacenes con un precio de 4 reales. Por lo general eran piezas fáciles, escritas expresamente para dicho periódico¹⁷⁷⁰ unidas bajo el denominativo común, *Álbum de Música*, tal como hemos podido comprobar por los ejemplares conservados en la BNE, en cuyas portadas se especifica¹⁷⁷¹. En el periódico del 1 de febrero de 1871 anuncian la entrega de “una colección de piecitas bailables para las niñas de más corta edad ó para aquellas que apenas hayan vencido las primeras dificultades del piano” (un vals, una habanera y una barcarola para canto con acompañamiento de piano¹⁷⁷²) de las que no se ha hallado ningún ejemplar.

VIII.2.5. La Lira de la Esperanza (Madrid, 1870-1872): colecciones de carácter propagandístico

Por último, se conserva una partitura que, aunque manuscrita, debió copiarse de un periódico musical del que no se tenía noticias hasta la fecha: *La Lira de la Esperanza*. Es posible que dicha publicación surgiera por iniciativa del diario *La Esperanza*, con el

¹⁷⁶⁷ BMCN C15 01(39) y BMCN C15 01(40).

¹⁷⁶⁸ *La Guirnalda*, 16 de diciembre de 1875, p. 8. La BNE conserva un ejemplar de la colección [E-Mn MP/2732/16].

¹⁷⁶⁹ *La Guirnalda*, 16 de enero de 1867, p. 1.

¹⁷⁷⁰ Al menos hasta *La Guirnalda* del 1 de junio de 1867, p. 7 (n.º 11) en la que se especifica dicha cuestión. En este número del periódico se entrega una *Reverie* de D. Zabalza de la que no se conserva ningún ejemplar.

¹⁷⁷¹ 1 de enero de 1867, *Arietta [Non so frenar il pianto]* por S. Thalberg [E-Mn MP/4586/28]; 1 de marzo de 1867, *Polka para piano* [E-Mn MP/1956(40)]; 1 de abril de 1867 (n.º 7), *Romanza* por Pablo Hernández [E-Mn MP/1956(30)]; 2 de septiembre de 1867 (n.º 17) *La Brisa: redowa* de Cosme Hernández [E-Mn MP/4566/18]; Diciembre de 1867, *La Esperanza: Melodía para canto y piano* por A. Fernández Guerra [E-Mn MP/127/30].

¹⁷⁷² *La Guirnalda*, 16 de marzo de 1871, p. 2.

subtítulo “periódico monárquico”, la cabecera más importante de la prensa absolutista afín al Carlismo durante el siglo XIX, cuyo primer ejemplar saldría el 10 de octubre de 1844 desapareciendo en enero de 1874 (tras el golpe de Estado del general Manuel Pavía)¹⁷⁷³. Desde el sector literario y periodístico se intentaron impulsar los ideales de dicho movimiento por medio de diversas publicaciones de las que la prensa nos da noticias como las *Biografías de D. Carlos y Doña Margarita de Borbón* y el *Romancero carlista de la guerra civil*, iniciativa del periódico *El Legitimista*, entre otras. *La Lira de la Esperanza* formaría parte de este movimiento revitalizador de los ideales carlistas a través de la música¹⁷⁷⁴.

El 20 de abril de 1870, *La Esperanza* publica en sus páginas el lanzamiento en el mes de mayo, con una periodicidad quincenal, de “un periódico filarmónico católico-carlista que contendrá las principales composiciones musicales que se hayan escrito ó se escriban alusivas á la causa que defiende, ó que estén en relación con los grandes hechos históricos de nuestra patria”, poniendo el énfasis en la capacidad que tiene la música para “propagar las ideas y escitar (sic) el entusiasmo”. El precio mensual sería de 8 rs en toda España; 20 rs el trimestre y 30 rs (el trimestre) en el extranjero. Los puntos de suscripción serían: el almacén de música de Romero, calle de Preciados, n.º 1, y las librerías de Olamendi, en la calle del Pez 6; y Aguado, en Pontejeos 8¹⁷⁷⁵.

La noticia será publicada en otros periódicos afines¹⁷⁷⁶ que recomendarán dicha publicación a los lectores por tratarse de una “idea excelente” para “propagar el catolicismo por todos los medios” ya que “sabido es que el arte debe tanto á la Iglesia, puede influir de una manera tan poderosa á realizar esta idea” y añaden: “todos los días una música impregnada en el sensualismo moderno llega hasta el piano de nuestros hijos y de nuestras hermanas, y es preciso desterrar del hogar doméstico todo eso que insensiblemente va pervirtiendo corazones puros, para reemplazarlo por música inspirada en el Cristianismo, que artista por excelencia (sic), ha sabido siempre encontrar las más

¹⁷⁷³ cf. *La Esperanza*, en hemerotecadigital.bne.es. Desconocemos hasta qué punto la familia pudo tener interés por esta publicación de la que el único recuerdo que se conserva es esta partitura manuscrita, por ello, lo que trataremos aquí será su importante valor musicológico.

¹⁷⁷⁴ *La Esperanza*, 27 de mayo de 1870, p. 3.

¹⁷⁷⁵ *La Esperanza*, 14 de junio de 1870, p. 4.

¹⁷⁷⁶ *El Papelito*, 29 de mayo de 1870, p. 4; *La Regeneración*, 21 de abril de 1870, p. 3.

puras armonías y los más sublimes pensamientos, como emanación del que es origen de toda belleza, y de donde, dimana toda grandeza y toda poesía”¹⁷⁷⁷.

Se ofrecían dos entregas mensuales de música “sobre temas alusivos á los principios é ideas del gran partido católico-monárquico”¹⁷⁷⁸ (carlista), hasta completar dos cuadernos de veinte canciones que hemos podido conocer por los anuncios publicados¹⁷⁷⁹:

1. *Himno de Pio IX*
2. *Himno de D. Carlos VII*
3. *Himno del Príncipe D. Jaime*
4. *Las Partidas de la Mancha*, polka militar
5. *Wals de Doña Margarita* (pieza conservada en el fondo Navascués)
6. *Al pueblo español*, seguidillas (letra de D. Justo Francés y música de Nicolás González, director de la revista)
7. *Marcha Real*
8. *Sardana*, aire popular de Cataluña
9. *La más preciosa de las Margaritas*, redowa
10. *Los carlistas presos*, plegaria a la Virgen, romanza (letra de Antonio Godró y música de Balbino Cristobal Pastor)
11. *Aragón por D. Carlos*, jota
12. *Margarita*, polka coreada
13. *El canto de los hijos*, plegaria a la virgen (letra de Godró, y música de González Martínez)
14. *¡Gloria a los zuavos pontificios!*, dedicada al alférez D. Alfonso de Borbón y de Este (letra de Lázaro y música de González Martínez)¹⁷⁸⁰
15. *La Bandera Carlista* (letra de Godró y música de González Martínez)
16. *A las víctimas del Dos de Mayo*, marcha fúnebre (letra y música de D. José Preciado)
17. *A la Patria*, melodía para canto y piano (letra de Godró y música de González Martínez)
18. *¡Pobre Madre!*, dedicada a la virgen de los Dolores (letra de González Martínez)¹⁷⁸¹

Una vez finalizado el primer cuaderno era posible adquirirlo completo por 30 reales, pero para las suscriptoras a *La Guirnalda* y periódicos católicos se ofrecería por 20 reales¹⁷⁸².

Los comentarios sarcásticos al respecto no se harían esperar en los periódicos de la oposición. *La Nación* (diario progresista) publicará: “será cosa de oír un wals en que resalta la fé mas pura; un wals católico, apostólico, leonino; un wals eclesiástico, un wals

¹⁷⁷⁷ *La Regeneración*, 21 de abril de 1870, p.3.

¹⁷⁷⁸ *La Esperanza*, 13 de diciembre de 1870, p. 4.

¹⁷⁷⁹ *La Esperanza*, 11 de agosto de 1870, p. 3; *El pensamiento musical*, 25 de agosto de 1870, p. 4; *La Esperanza*, 19 de enero de 1871, p. 4; *El Pensamiento Español*, 25 de Enero de 1871 y *La Esperanza*, 6 de mayo de 1871, p. 4.

¹⁷⁸⁰ *El Pensamiento español*, 13 de mayo de 1871, p. 3.

¹⁷⁸¹ Esta sería la última entrega que completaría el segundo cuaderno (*La Regeneración*, 15 de marzo de 1872, p. 4). En la relación de títulos faltan dos que no han sido hallados en la prensa consultada.

¹⁷⁸² *La Guirnalda*, 1 de abril de 1871, p. 2

ortodoxo, místico, religioso y ascético” y añadirá: “sería de desear que en la primera manifestación político-religiosa que celebren los curas en algún templo de Madrid: se ejecutase en el órgano ese wals, que no dudamos produciría el mejor efecto entre los concurrentes”, hasta el punto de hacer referencia a la pieza de la zarzuela *Pascual Bailón* diciendo: “ya sabíamos que no tenía nada de quimérico el tipo aquel [...] que decía: “Pensativo y penitente / Hallo mi placer mayor / En novenas y en rosarios / Y en alguna procesión. / Mas si una devota / Mi sangre alborota, / ¡Chachipé! / Aun tengo salero / Y bailo el bolero: / ¡Mire usted!”¹⁷⁸³. La publicación de la colección concluiría en marzo de 1872. El 21 de abril de 1872 comenzaría la tercera y última guerra en favor de Carlos VII, que finalizaría en febrero de 1876.

Del *Wals de doña Margarita*, el fondo Navascués conserva una copia manuscrita¹⁷⁸⁴ (fig. 98).

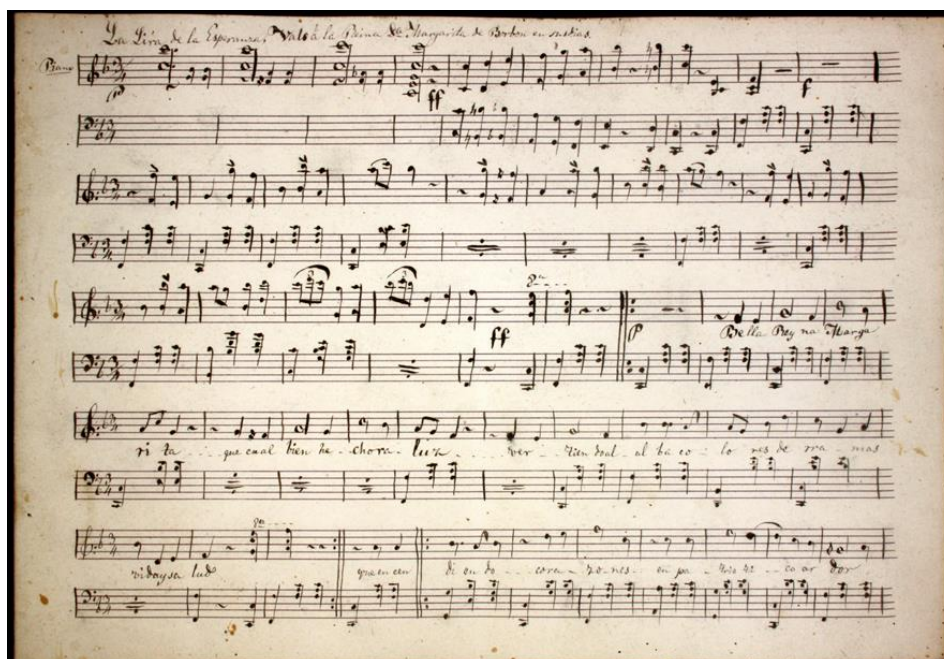


Fig. 98. *La lira de la Esperanza, “Wals de doña Margarita”*

Decía el periódico *La Regeneración* haberlo escuchado en “una numerosa y elegante reunión donde fue grandemente aplaudido [...] No dudamos alcanzará gran éxito entre las bellas aficionadas a la buena música”¹⁷⁸⁵ y, efectivamente debió ser así, ya que es la única pieza de la colección de la que se realizará una segunda edición como consecuencia

¹⁷⁸³ *La Nación*, 15 de diciembre de 1870, pp. 1-2.

¹⁷⁸⁴ BMCN C11 07.

¹⁷⁸⁵ *La Nación*, 27 de junio de 1870, p. 4.

de la infinidad de pedidos que se hicieron de la misma, llegando a venderse suelta por 8 reales,¹⁷⁸⁶ cuya letra dice:

*Bella Reyna Margarita / que cual bienhechora luz, / vertiendo al alba colores /
derramas vida y salud, / que encendiendo corazones / en patriótico ardor, / alientas
la pura llama / que levantará tu amor. / Oye el eco que inspirado / Hoy en tu aurora
feliz / emblema es de la fe pura / del español adalid, / cual flores que el sol colorea
/ y reanima con su ardor, / vuelven preciosos cambiantes / de matizado color / y
alfombrando en bellas tintas / s[u]elo de hermoso jardín, / los céfiros embalsaman
/ con sus aromas sin fin. / Tal, ¡oh! Reyna de corazones / que inspiran en tu amor /
vuelven hoy a tu ternura, / lealtad, constancia y valor. / Cual flores que el sol colorea
/ y reanima con su ardor / vuelven preciosos cambiantes / de matizado color /
alfombrando en bellas tintas / suelo de hermoso jardín / los céfiros embalsaman /
con sus aromas sin fin / y suspirando por verte / en más venturoso edén / siempre
por siempre te llaman, / su amor, su vida y su bien.*

La relación música/actualidad fue una característica esencial de este periodo y adquirirá su máxima expresión en los periódicos abiertamente propagandísticos como medio para propagar las ideas y excitar el entusiasmo (propiedad de la música ampliamente explotada a lo largo de la historia) sobre todo en un periodo políticamente inestable como fue la última guerra carlista. Sin embargo, en lo que se refiere a la familia Navascués, de la existencia de una sola pieza de la colección (en copia manuscrita), precisamente el vals cuya gran acogida daría lugar a una segunda edición, solo podemos deducir que sin duda la familia Navascués estuvo siempre interesada en mantenerse musicalmente al día.

VIII.2.6. El Tango Popular: nuevas modas-nuevos repertorios

La transformación de los gustos musicales daría lugar a la adopción de nuevos géneros importados de América. El tango que causaría furor en la capital parisina en los años 10 del siglo XX pasaría a formar parte del repertorio habitual del público aficionado español desde los años 20, prueba de ello son las mencionadas ediciones de Salabert localizadas en el fondo. Aunque buena parte de la oferta editorial, como hemos visto, procedía de países europeos (fundamentalmente de París), la demanda generada en España daría lugar

¹⁷⁸⁶ *El Pensamiento musical*, 25 de agosto de 1870, p. 4.

al nacimiento de revistas especializadas entre las que se encuentra la localizada en el fondo Navascués¹⁷⁸⁷, *El Tango popular: revista musical*¹⁷⁸⁸ (fig. 99).



Fig. 99. *El Tango popular: revista musical*

De periodicidad mensual, aunque irregular, solo se conocen la existencia de diez números de esta revista editada en Barcelona, publicados durante el mismo año, 1929¹⁷⁸⁹. El ejemplar localizado en el fondo Navascués (n.º 6) utiliza como reclamo a Manuel Buzón, reconocido pianista, cantante, director y compositor argentino, que en aquel momento se encontraba en España en una gira (Barcelona, Madrid, Murcia, Alicante, Cartagena) que

¹⁷⁸⁷ En los mismos años surgieron: *Tango de Moda* (1928-1930), *Tangomanía* (1929-ca.1930) y *Tango* (solo seis números en la década de los años 20), cf. TORRES MULAS, 1991: 776-8.

¹⁷⁸⁸ BMCN C25 30.

¹⁷⁸⁹ *Ibid.*: 776.

realizaría entre junio de 1929 y febrero de 1930¹⁷⁹⁰. Aparece entonces anunciado en la portada como “director de la gran orquesta típica que ha triunfado en su actuación en el Principal Palace” (antiguo Teatro de la Santa Cruz) de Barcelona. El periódico *La Voz* anunciaba el debut de “la formidable orquesta argentina” para el 16 de octubre de 1929 en el *Maipu Pigall's* de Madrid, “el cabaret aristocrático y más concurrido”¹⁷⁹¹.

A la vista de lo expuesto, llama la atención la inmediatez de algunas de las piezas ofrecidas, arreglos y reducciones para piano disponibles poco tiempo después de haber sido estrenada la obra de origen, ya fuera zarzuela, ópera, modas importadas desde París en la segunda mitad del XIX o nuevos géneros importados en las primeras décadas del siglo XX. “Lo novedoso” fue una condición muy valorada por los aficionados y esto sin duda lo conocían tanto editores como músicos de cuya eficiencia dependía el éxito de cada lanzamiento.

Las publicaciones periódicas filarmónicas fueron siempre una importante vía de comunicación entre los editores y los aficionados, a quienes se les hacía llegar cada nueva iniciativa por medio de anuncios con un lenguaje más o menos “publicitario”. Pero además, cabe resaltar que la prensa sería capaz de generar el interés en el público aficionado bien a través de las críticas de los espectáculos en los que se resaltaba alguna pieza que había sido más aclamada por el público asistente, o bien a través de las noticias de actualidad que hacían llegar al lector las novedades del extranjero, primero París (recuérdese *Los jardines de Mabille* del que no solo se tomarían sus danzas sino el proyecto íntegro dando lugar a la creación de unos jardines de características similares en Madrid) y luego América. Esto generaría una gran expectación entre el público lector español, que deseando emular las prácticas modernas internacionales, adquirirían aquellas piezas que tanto se escuchaban en aquellos lugares. Tal sería el caso de la familia Navascués, cuyo conjunto confirma a cada paso su deseo de mantenerse musicalmente al día.

¹⁷⁹⁰ <http://www.todotango.com> , Salvador Otero (21/06/2018).

¹⁷⁹¹ *La Voz*, 15/10/1929, p. 2.

VIII.3. Fuentes manuscritas de la segunda etapa cronológica

Evidentemente, el papel pautado siguió empleándose aunque para uso particular. Dieciseis fuentes de papel pautado con marca pertenecen al segundo bloque de esta segunda etapa: A. Bonastre Vilaseca / Barcelona (fil. 1); José Vilaseca (fil. 33) y S.O.P (fil. 44), manuscritos de factura particular, realizados casi con seguridad por los miembros de la familia.



Fil.33¹⁷⁹²



Fil.1¹⁷⁹³

No entraremos aquí en detalles históricos de fabricación ya expuestos, tan solo apuntar algunos datos sobre las marcas halladas, que nos permite situarlas en un lugar y tiempo concretos. Sobre la fábrica de *José Vilaseca* (fil. 33) se tienen noticias desde que en el almanaque “Bailly-Bailliere” de 1883/1885 aparece en la relación de fábricas abiertas en la zona de Capellades y se mantiene en activo al menos hasta 1966¹⁷⁹⁴. En cuanto a *A. Bonastre y Vilaseca* (fil. 1), localizada en Torrelavid aparece en la “Estadística” de 1934 entre las cinco fábricas que había en el municipio¹⁷⁹⁵. Sin embargo, su actividad debió comenzar antes, dado que el papel hallado en el fondo Navascués, contiene una de las dos obras fechadas del fondo: “Ávila, 12 de septiembre de 1923” (BMCN C26 01). La similitud tanto en la tinta como en la caligrafía de esta obra y las presentes sobre los

¹⁷⁹² Tabla 2, n.ºs 166-175.

¹⁷⁹³ Tabla 2, n.º 165.

¹⁷⁹⁴ Gayoso Carreira, 1994, vol. 1, p. 146.

¹⁷⁹⁵ Gayoso Carreira, 1994, vol. 1, p. 149.

papeles de *José Vilaseca* y *S.O.P* (fil. 44 - no localizada)¹⁷⁹⁶ nos lleva a pensar que todas ellas pertenecen a los mismos años.

En relación a la segunda etapa cronológica conviene destacar una circunstancia fundamental y es el hecho de que la periodización realizada en la presente tesis se basa en los momentos de adquisición (comercialización) y consumo de las obras que como es lógico no necesariamente se encuentran cercanos al de composición (más visible en esta segunda etapa que en la primera). Por el contrario, las periodizaciones realizadas desde la historiografía toman como referencia las nuevas corrientes creativas y no las de consumo. En este sentido y centrados en esta segunda etapa, es interesante observar que no todo lo que se consumía era nuevo, ni todo lo nuevo por ser “lo moderno” pasaba a formar parte del repertorio de los aficionados, al menos no siempre fue así. La cuestión es ¿cuándo comienza a producirse este desfase temporal entre la creación y la recepción en el entorno de la familia Navascués?

En líneas generales se observa a lo largo de la etapa en el fondo Navascués cierto eclecticismo que ya imperaba a nivel general en este periodo. Parece evidente que el origen de este eclecticismo podría derivarse de la convivencia de (1) una corriente europeísta presente tanto en la ópera como en piezas de salón de grandes maestros europeos a través de quienes se importan las grandes formas como la fantasía y el scherzo entre otras, (2) una corriente de tipo nacional y regional, y (3) una corriente de tipo popular importada de América. No obstante, hemos observado que en un primer momento (primer bloque) existe cierta cercanía entre lo que sucedía a nivel general en el ambiente musical creativo tanto en España como en el ámbito internacional y el consumo que observamos en el fondo Navascués. Prueba de ello es la presencia de un nutrido repertorio procedente de fuentes hemerográficas que confirman la inmediatez en muchos casos entre la creación, la edición y el consumo¹⁷⁹⁷. Pero a partir de 1890 (2º bloque) se aprecian nuevos intereses relacionados con el aprendizaje, pasando a formar parte del repertorio compositores que denominaremos clásicos, productores de un pianismo más profesional, junto con aquellos productores de música de consumo de salón que constituyó la base del

¹⁷⁹⁶ Tabla 2, n.ºs 176-180.

¹⁷⁹⁷ Algunos de los arreglos o reducciones proceden de obras que habrían sido estrenadas años atrás pero que aún seguirían vigentes en las programaciones de los teatros.

primer romanticismo europeo y que en España comenzaría a practicarse con cierto retraso (hacia mediados del siglo XIX) y en la Casa de Navascués a finales de siglo (en torno a 1880). En este sentido, es importante resaltar que dado el carácter cotidiano de la música, los grandes acontecimientos, ya fueran defunciones, traslados de domicilio o cambios en las formas de vivir¹⁷⁹⁸ en el entorno de la familia, tienen su reflejo en la colección de partituras produciendo algunos desajustes o desplazamientos en algunos de los hitos musicales de este periodo que se observan a nivel general, pero que en el entorno de la familia se observan años después.

No obstante, la llegada del modernismo (1890) trae consigo a nivel general el distanciamiento entre creadores y aficionados. Tal como defiende Dahlhaus, la “estética de lo verdadero” que sustentaba el arte avanzado (y que daría origen años después a las vanguardias) se opone a la “estética de lo bello” que seguiría dominando en la filosofía popular¹⁷⁹⁹. De tal manera que a partir de este momento lo moderno y “lo popular” que hasta ahora habían ido de la mano constituyendo el valor de lo demandado siguen caminos diferentes. Como consecuencia el valor de la música para los aficionados de la Casa de Navascués deja de estar en “lo moderno”, no así en lo nuevo, para concentrarse en “lo popular”.

¹⁷⁹⁸ Cf. capítulo V: *Final de una etapa...*

¹⁷⁹⁹ DAHLHAUS, 2014: 254.

IX. Epílogo. Tercera etapa cronológica del Fondo Navascués (1960-1980): repertorio, compositores, fuentes.

Tan solo el 3% del fondo pertenece a las décadas de los 60-80 del siglo XX¹⁸⁰⁰ con repertorio prácticamente íntegro de piano, en el que además de las obras didácticas *Tratado de solfeo* publicado por la Sociedad Didáctico Musical¹⁸⁰¹ y el *Preliminar graduado: pequeños estudios recreativos* de John Wird, editado por Boileau¹⁸⁰², encontramos pequeñas piezas de repertorio editadas por Unión Musical Española y Música Moderna de autores “clásicos”: Bach, Mozart, Chopin¹⁸⁰³, junto arreglos para voz y piano de zarzuelas que en su día tuvieron muy buena acogida de Chapí y Guerrero¹⁸⁰⁴; un álbum de vals de Johann Strauss¹⁸⁰⁵ y pequeñas piezas de música ligera para piano de gran éxito en estos años como el *Romance anónimo*, y las baladas: *Ballade pour Adeline* y “*A*” *comme amour*, editados por Tremplin en París, piezas que fueron grabadas y publicadas en años consecutivos por el pianista Richard Clayderman (Philippe Pagès), con gran éxito. La primera de ellas sería publicada en 1977 en su primer disco como resultado de una iniciativa del productor discográfico francés Olivier Toussaint y el compositor Paul de Senneville para la empresa discográfica francesa *Disques Delphine* en el que se recogían varias baladas. El sencillo (single) de esta pieza le haría saltar a la fama con la venta de alrededor de 22 millones de copias en más de 30 países¹⁸⁰⁶. Por último, *Yesterday*, la canción más exitosa (y versionada¹⁸⁰⁷) de uno de los grupos más emblemáticos de la historia de la música popular, Los Beatles, publicada en el año 65 pero conservada en el fondo Navascués en una edición para piano de la editorial barcelonesa Clipper’s del año 78¹⁸⁰⁸ (fig. 100).

¹⁸⁰⁰ Se conservan seis fuentes fotocopias de ediciones de Boileau y Música Moderna muy posiblemente de este mismo periodo con firmas: BMCN C25 10-15.

¹⁸⁰¹ BMCN C19 10.

¹⁸⁰² BMCN C19 04.

¹⁸⁰³ BMCN C22 01-03.

¹⁸⁰⁴ BMCN C25 01-03.

¹⁸⁰⁵ BMCN C23 03.

¹⁸⁰⁶ <http://www.clayderman.co.uk/> (18/06/2018).

¹⁸⁰⁷ «Most Recorded Song» (18/06/2018).

¹⁸⁰⁸ BMCN C25 17.

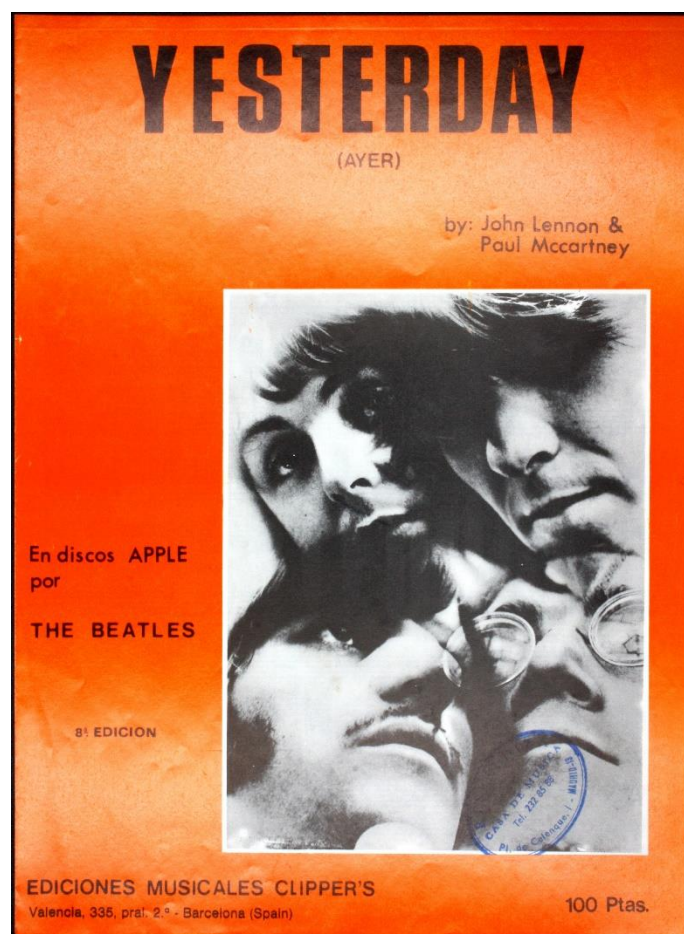


Fig. 100. Yesterday, The Beatles

Curiosamente, tras un siglo en el que la guitarra parece que había dejado de sonar en la Casa de Navascués se conservan los tres últimos libros de la colección dedicados a la guitarra: *La Guitarra, su Historia y su Industria* de Vidal Benito Revuelta; *Guía para principiantes* Segovia. *Mi libro de la guitarra* de Andrés Segovia y George Mendoza, y *Le Grand Livre de la Guitare de la Renaissance au Rock Musique, Histoire, Facure, Artistes*, de Tom y Mary Anne Evans¹⁸⁰⁹, cerrando así el círculo tras dos siglos de música.

¹⁸⁰⁹ BMCN C C29 07; BMCN C C30 y BMCN C C31.

X. Instrumentos conservados en la Casa de Navascués¹⁸¹⁰

La Guitarra



Fig. 101. Guitarra de Manuel Muñoa (1803)

Lugar:	Madrid
Constructor:	Manuel Muñoa (1779-1815)
Fecha:	180[3 (manuscrito)]
Descripción:	Tapa de pinabete ¹⁸¹¹ . Boca ornada con fileteado de maderas verdes y marrones que se repite en la cenefa también fileteada del contorno. El puente, sin cejuela y decorado con cenefa fileteada tiene los extremos rematados con dos “astas” talladas y una pieza pequeña de madera. Fondo en dos piezas con una línea de madera clara en el centro que se repite en el contorno. Los aros son del mismo tipo de madera que la del fondo. La cabeza y el mástil son de la misma madera. Diapasón de resalte de ébano?. Clavijero de doce clavijas (solo se conservan cinco). 17 trastes.
Inscripción:	“ME HIZO MANUEL MUÑOA EN MA- / DRID, VIVE CALLE DE LA GOR- / GUERA [actual Núñez de Arce]. AÑO DE 1803”

¹⁸¹⁰ Se ha tomado como modelo de ficha catalográfica la empleada en BORDAS, 2001.

¹⁸¹¹ Información facilitada por Javier de Navascués y de Palacio.

Dimensiones:	L. max. 945 mm; L. caja 430 mm; An. lóbulo menor 220; An. cintura 170; An. lóbulo mayor 280 mm; An. aros: en el tacón 107 – en la culata 120 mm; D boca 85 mm
Longitud vibrante:	600 mm
N.º de cuerdas:	12

Según información facilitada por la familia la caja fue arreglada por un carpintero (Ciriaco) de Cintruénigo hacia 1950. Años después fue llevada a la viuda de Santos (Marcelo Barbero García, 1904-1956¹⁸¹²) para su restauración donde se le pusieron las piezas de refuerzo interior y el barniz. Una de las clavijas es diferente a las demás aunque hecha a imitación, posiblemente fabricada en Cintruénigo.

Fotos de detalle:

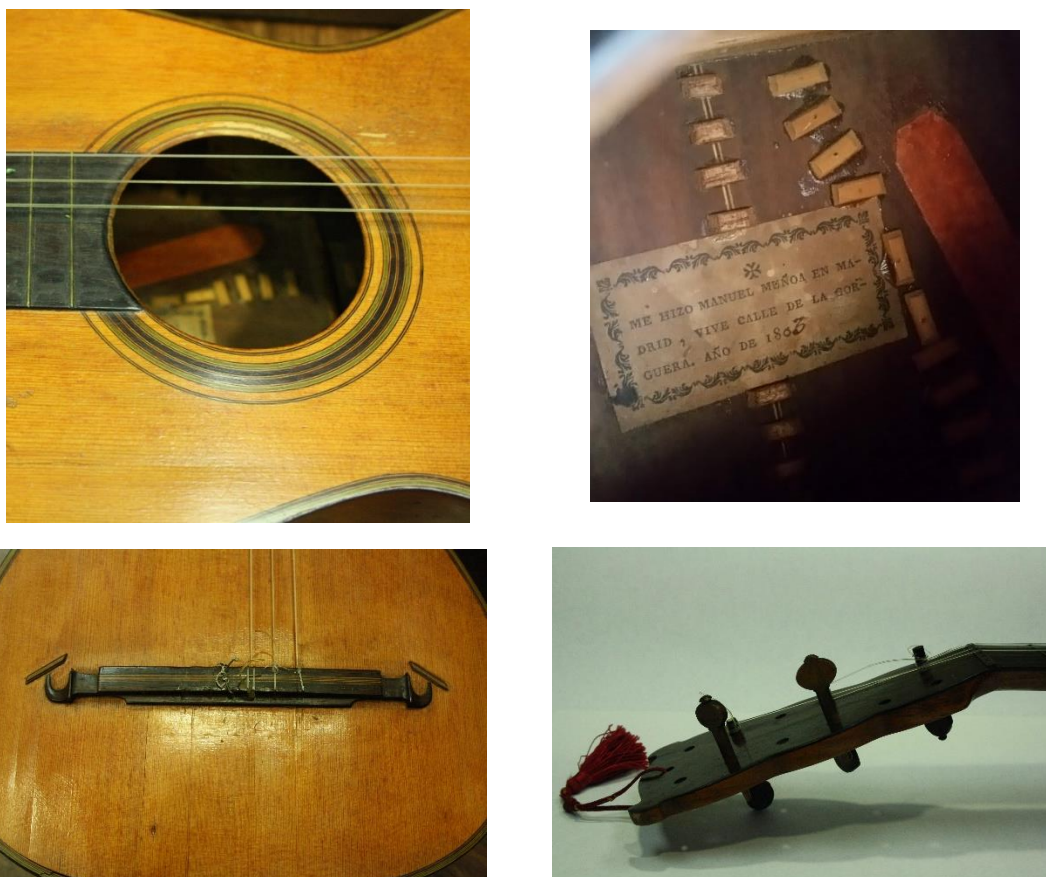


Fig. 102. Detalles de la guitarra

¹⁸¹² La viuda de Santos cedería todos los instrumentos a Marcelo Barbero para proseguir la obra iniciada por su marido, el guitarrero Santo Hernández. Desde ese momento las guitarras llevarían en la etiqueta "Viuda de Santos Hernández" (LEAL PINAR, 2008: 49).

Tal como apunta Cristina Bordas, la guitarra fue uno de los instrumentos más vendidos en España por ser uno de los instrumentos más manejados por los aficionados “para todo tipo de repertorio, solista y acompañante”¹⁸¹³. A partir de 1760, la guitarrería madrileña adquiere su momento de auge con guitarreros como Lorenzo Alonso, Juan y Manuel Muñoa y Juan Moreno. Es muy significativa la alusión de Mesonero Romanos a la escuela madrileña, vista en perspectiva en el año 1844, en relación con la Exposición de 1841: “[...] en Barcelona se hacía mucho comercio de ellas con las Américas; mas desde que este ramo adquirió la libertad de poderse fabricar, ha presentado singulares mejoras en las formas y construcción, y por consiguiente más fuerza de tono en los sonidos, haciendo más y más recomendable un instrumento característico de nuestra nación. Sin embargo, creemos que esta fabricación haya decaído en Madrid del lustre a que la elevaron el famoso Muñoa y otros constructores”¹⁸¹⁴.

A finales del XVIII se emprenderán una serie de transformaciones organológicas con el objetivo de facilitar el manejo del instrumento para adaptarlo al nuevo repertorio: “generalizan el diapason en resalte, un nuevo tipo de puente que es el antecedente del actual y una plantilla de proporciones más estables entre la caja, el mástil y el clavijero”¹⁸¹⁵. Entre los cambios más significativos, se produjo el paso de seis órdenes dobles a seis cuerdas (sencillas) hacia 1800¹⁸¹⁶. No obstante, ambas opciones convivirán durante un tiempo, como puede apreciarse en algunos de los instrumentos de la época que han llegado hasta nuestros días¹⁸¹⁷.

De Manuel Muñoa se conservan en la actualidad dos guitarras, una de 1804 (en la colección José Ramírez); y otra de 1807 (en la colección Marcelino López Nieto), ambas fabricadas en la calle Majaderitos de Madrid¹⁸¹⁸. La de 1804 es, según Romanillos, característica “de la escuela de guitarra madrileña de finales del siglo XVIII y principios

¹⁸¹³ BORDAS, 2004: 227. Sobre el comercio de instrumentos musicales en Madrid, cf. KENYON DE PASCUAL, 1982 y 1983; y BORDAS, 2004.

¹⁸¹⁴ MESONERO, 1844: 377 (citado en BORDAS, 2004: 235).

¹⁸¹⁵ SUÁREZ-PAJARES, 2000: 252. Sobre la transformación en la guitarrería y la transformación del repertorio, cf. BORDAS y ARRIAGA, 1991-1992; BORDAS, 2004: 226-259 y SUÁREZ-PAJARES, 2000.

¹⁸¹⁶ ROMANILLOS, 1991-1992: 131-133.

¹⁸¹⁷ ROMANILLOS, 1991-1992 y ROMANILLOS y HARRIS, 2002.

¹⁸¹⁸ Muñoa contrajo matrimonio el 29 de octubre de 1803. El 22 de julio de 1804 nace su primer hijo (Antonio Liborio) en la calle de Majaderitos 13. Es de suponer que la calle de la Gorguera fue el domicilio anterior donde el guitarrero, aún soltero, debió fabricar sus primeras guitarras. Para más información sobre los datos biográficos de Manuel Muñoa Díez, cf. ROMANILLOS y HARRIS, 2002: 262.

del XIX”¹⁸¹⁹. La guitarra de 1803, conservada en la Casa de Navascués, tiene unos aros particularmente anchos tal como los que presenta la de 1807¹⁸²⁰. Podemos deducir por ello una mayor sonoridad de estas guitarras por contener una caja más profunda y una boca más ancha. Esta particularidad organológica, desde mi punto de vista, puede estar relacionada con el deseo, de “alternar [la guitarra] con todos los instrumentos recibidos en la orquesta; pues para un solo defecto que tiene (que es el tener poca voz, y no mantenerla), tiene otras muchas particularidades [...]”¹⁸²¹, expresado por Ferandiere. Por otro lado, esta característica favorece de igual manera la función de bajo que, Moretti defendía en el mismo año, sería la mayor cualidad de la guitarra (véase epígrafe VII.3.3. *La guitarra de cámara*). Esta doble función se corresponde sin duda con el repertorio conservado en el fondo Navascués.

¹⁸¹⁹ Por su plantilla como por su decoración y el número de barras transversales así como la ausencia del varetaje en abanico, cf. ROMANILLOS VEGA, 1991-1992: 127.

¹⁸²⁰ No dispongo de las especificaciones organológicas de la guitarra de 1807, no obstante se puede apreciar en la fotografía del instrumento incluida en LEAL PINAR, 2008: 466-467, que el ancho de los aros es superior al resto de las guitarras de la época.

¹⁸²¹ FERANDIERE, 1799: 4.

El Pífano militar



Fig. 103. Pífano militar¹⁸²²

Lugar:	Desconocido
Constructor:	Desconocido
Fecha:	Finales del siglo XVIII – principios del siglo XIX
Descripción:	Una pieza de madera ligeramente cónica, cubierta en la cabeza y al final por una pieza de metal. Seis agujeros digitales y uno de embocadura.
Inscripción:	Irreconocible (situada entre los dos primeros agujeros digitales)
Dimensiones:	L. max. 310 mm; D. embocadura 8 mm; D. máx., exterior 19 mm e interior 12 mm; D. final del tubo, exterior 17 mm e interior 11 mm
Longitud vibrante:	250 mm

No se conserva en el fondo ninguna obra dirigida a este instrumento.

¹⁸²² A finales del siglo XVIII, Manuel de Espinosa, músico de la Capilla Real de Carlos III, realizó un compendio sobre "Toques de guerra que deberán observar uniformemente los pífanos, clarines y tambores de la infantería de S.M.". Felipe Pedrell en su tratado sobre organografía antigua española, y enumerando el inventario de Felipe II, hace alusión a una familia de pífanos de lujo de diversos tamaños, regalados o encargados para la Corte. "*Tiene dentro (de una caja) seis piphanos de marfil, los quatro menores, con brocales de plata dorada, que fueron de la Reina María*", (hermana de Carlos V), cf. RUBIO MARCO, 2003. Más información sobre el uso de los pífanos en TORRE MOLINA, 2003.

El Piano



Fig. 104. Piano I. Pleyel

Lugar:	Francia, París
Constructor:	Pleyel & Cie
Fecha:	Ca. 1880 ¹⁸²³
N.º de fabricación:	71569
Descripción:	Mueble lacado en negro con adornos tallados en los extremos del teclado. Tres patas cónicas con adornos tallados sobre ruedas y una central en forma de lira para los dos pedales: Fuerte y una corda. Teclado de siete octavas (La ₂ – La ₆) chapado en marfil y ébano.
Inscripciones:	“PLEYEL” (en el frente del teclado). Placa metálica: "EXPOSITION UNIVERSELLE 1855. AGRICULTURE.INDUSTRIE.BEAUX-ARTS / MÉDAILLE / D'HONNEUR / A / PLEYEL / & CIE / PARÍS"

¹⁸²³ *Europe Piano Atlas*, 7ª ed. Frankfurt am Main: E. Bochinsky, 1989.

Otros elementos

Arco de violín



Fig. 105. Arco de violín

Lugar:	Desconocido
Constructor:	Desconocido
Fecha:	Finales del siglo XVIII - principios del XIX
Descripción:	Arco cóncavo de vara cilíndrica, excepto en la parte inferior (hacia la nuez) que presenta forma poligonal. Entorchado con hilo verde hacia la nuez. Cabeza en forma de pico (al estilo moderno de Tourte) ¹⁸²⁴ , con placa. Nuez y tornillo de marfil (o hueso). Las cerdas salen por la parte inferior de la nuez a través de un canal estrecho y abierto (sin lámina [slide], ni anillo [ferrule]). La nuez no contiene “ojo”.
Inscripción:	No contiene
Dimensiones:	L. max. 745 mm

Fotos de detalle:



Fig. 106. Nuez y cabeza del arco

La presencia de algunos rasgos característicos del arco moderno de Tourte, como la longitud, la curvatura, el entorchado y la forma de la cabeza junto con otros más propios de aquellos primitivos como la nuez sin anillo y sin “ojo” nos lleva a pensar que podría tratarse de un arco de transición. Estos arcos, surgidos hacia 1770, se caracterizan por

¹⁸²⁴ cf. BOYDEN, 1979: 33.

presentar una gran heterogeneidad en sus características, fiel reflejo de la búsqueda de la optimización de sus posibilidades. Con la consolidación del arco moderno de Tourte, irán desapareciendo aunque convivirán con aquellos hasta comienzos del siglo XIX¹⁸²⁵. El hecho de no poseer ninguna marca de autoría resulta también muy significativo ya que los fabricantes comenzarán a marcar sus creaciones a partir de finales del siglo XVIII. Las importantes mejoras introducidas en la fabricación de los arcos por fabricantes como Dodd y Tourte, entre otros, hará que sus marcas se presenten como identificativos de calidad.

Por lo tanto, y en relación a su procedencia, no podemos descartar la posibilidad de que el arco fuese de fabricación nacional ya que en la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del XIX, se introduce en el comercio madrileño la violería al estilo de Cremona, así como la escuela francesa de Mirecourt. En ambos estilos, pero sobre todo en el primero, trabajan los violeros españoles y franceses establecidos en Madrid¹⁸²⁶.

¹⁸²⁵ A finales del siglo XVIII (ca. 1780) el arco experimentó transformaciones trascendetales en todos sus rasgos: longitud, curvatura (*cambre*), cabeza (*head*), nuez (*frog*) y tornillo (*screw bottom*), dando origen al arco moderno, cuya consolidación se le atribuye a François Xavier Tourte, 1747-1835. Entre las mejoras que introdujo Tourte en colaboración con Viotti destacan, el tornillo en la nuez, que permite regular la tensión de las cerdas, y la sujeción de las crines al arco con una pieza (*ferrule*) para evitar que estas se enredasen. Esta última, según Saint-George, se podría atribuir también a John Dodd (“English Tourte”) muy valorado por los aficionados ingleses, contemporáneo de Tourte, *cf.* SAINT-GEORGE, 1896: 37, 43. Además, Tourte añadiría una pieza de plata u oro incrustada en la nuez del arco que tendría como función compensar del peso de la cabeza y determinar el punto exacto de equilibrio del arco, para ofrecer un mayor control. Por lo general, el arco de los violines contruidos por Tourte tienen una longitud de 74 a 75 cm), mientras que el de la viola es de 74 cm y el del violonchelo, 72 o 73 cm (*Ibidem*: 54). Más información sobre la evolución del arco de violín en WOLDEMAR, 1800 y SELETLSKY, 2004.

¹⁸²⁶ Sobre la violería en España *cf.* BORDAS, 2004: 260-267.

Arcón para instrumentos

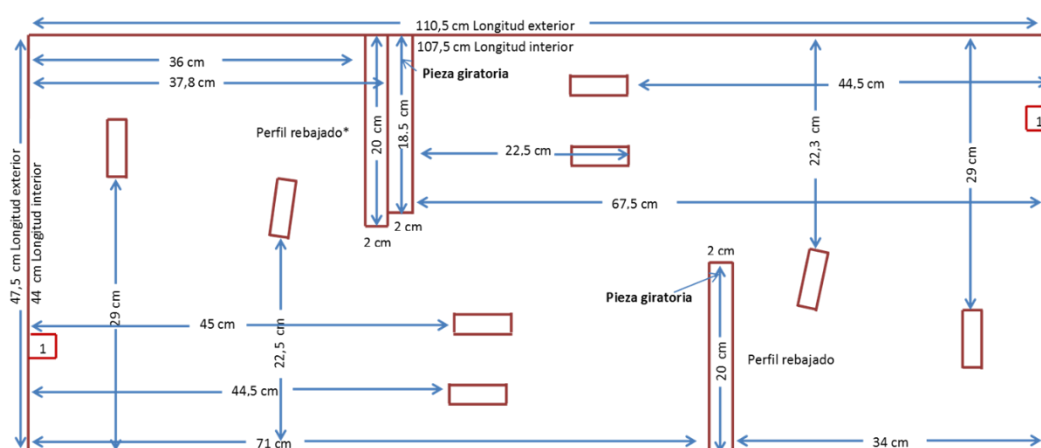
Se conserva un arcón para instrumentos, que por la posición de los elementos interiores y las distancias entre ellos, parece que podría ser para dos violines, posiblemente en sus cajas, que se colocarían enfrentados. Puede apreciarse en la imagen de detalle (fig. 108) el perfil, dibujado con una cinta roja en el lado derecho de la caja (indicado con las flechas en rojo) que muestran la forma de un instrumento de cuerda.



Fig. 107. Arcón para instrumentos

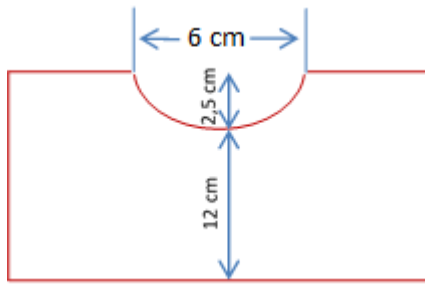
Descripción Estructura de pino ¿?. Exterior forrado de cuero, clavos de hierro, herraje central antiguo y asas en los laterales. En el interior de la tapa, a la izqda. una presilla de piel y más abajo otra de madera; en el centro/dcha, 2 presillas de cuero sujetas con clavos (posiblemente para los arcos). Interior forrado con tela verde tipo fieltro. Como se aprecia tanto en el plano como en las fotos, la estructura interior lleva dos piezas similares para sujetar. Unas cuñas elevadas 4 cm marcan el perfil de un estuche con forma redondeada como la de un violín (cintura en 8). El de la derecha tiene la base blanda (como un almohadoncillo que hubieran metido entre el fondo de la caja y la tela cosido con hilo blanco después). Tiene señalado el perfil del instrumento con una cinta de tela roja.

Detalle del interior y plano:

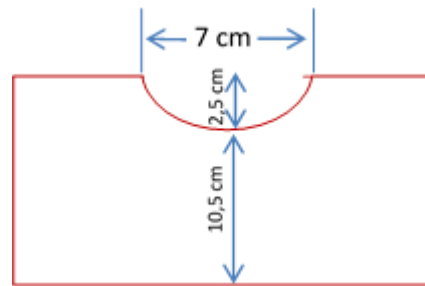


1. Pieza de madera que hace de tope: Izqda - altura 12 cm desde el fondo y Dcha - altura 14 cm desde el fondo

Fig. 108. Detalle del Interior del arcón para instrumentos, y plano



Soporte superior izquierda (según plano)



Soporte inferior derecha (según plano)

Fig. 109. Detalle del perfil rebajado

CONCLUSIONES

Esta tesis considera el sujeto (familia) y el objeto (fondo musical) de una misma realidad, integrados en tiempos y espacios concretos a lo largo de dos siglos. Los dos marcos de referencia sobre los que se ha fundamentado esta tesis, la nueva historia cultural desde la perspectiva de la musicología urbana y la teoría de la recepción, han proporcionado las herramientas necesarias para el análisis y consecución de los objetivos propuestos.

El estudio social de la familia, expuesto en la primera parte, ha permitido reforzar la idea de que la hidalguía de provincias asentada en Madrid formó parte del universo de aficionados que surgieron a mediados del siglo XVIII. Esto no constituye algo nuevo. Lo que sí que es nuevo – y permite replantear el origen de las prácticas musicales en dicho entorno – es la influencia que la corte pudo ejercer en los distintos espacios en los que se aposentaría en sus traslados desde Francia hasta Madrid, entre ellos la Ribera Navarra que se convertiría en zona de paso habitual de la corte desde comienzos del siglo XVIII. El ambiente festivo que generaba tan ilustre visita, así como presumiblemente la difusión de costumbres cortesanas, podría explicar el origen de prácticas musicales en la Casa de Navascués en épocas tempranas. En este sentido, se han hallado pruebas de dichas prácticas con anterioridad a 1769 en un inventario de bienes de Manuela de Navascués y Zabalza, nacida en 1699, en el que se detalla la presencia de instrumentos (aunque no partituras): un arpa, dos salterios y dos guitarras *balencianas* (sic), además de un tenor valenciano y un violín; instrumentos típicamente femeninos, excepto el violín, que debió pertenecer a su hijo Joaquín José de Navascués (1731-1802) posible propietario de las partituras más tempranas del fondo Navascués.

La prosperidad de la villa de Cintruénigo en los siglos XVII y XVIII queda reflejada en las numerosas casas señoriales – emparentadas entre sí – que la poblaron y que hicieron de la villa un lugar propicio para el desarrollo de un ambiente cultural (y musical) elevado. El estudio del entorno urbano y la red de relaciones personales de la familia han permitido conocer la existencia de familias cercanas a los Navascués que ejercieron el mecenazgo musical, hecho que propiciaría sin duda, entre sus familiares y amigos, un entorno favorable no solo para el conocimiento de nuevos repertorios, sino para la circulación de músicos que pueden explicar la presencia de conjuntos instrumentales amplios en el fondo Navascués. Además, la vida de la familia Navascués se desarrolló entre la capital y su lugar de origen desde etapas tempranas (finales del XVII) como tantas otras familias del entorno, contribuyendo a consolidar dichas prácticas en pequeños centros urbanos

alejados de la capital. Un hecho curioso es que los empleados de la casa constituyeron una de las estrategias para la comunicación entre Cintruénigo/Pamplona y Madrid, ya que estos serían enviados a la capital con el fin de adquirir productos de lujo que no se encontraban en otras ciudades españolas. En definitiva, Cintruénigo, cuyo contexto cultural se fundamentaba sobre la base de un elevado número de familias nobles, pudo ampliar sus fronteras más allá de los límites de la propia villa estableciendo estrechas relaciones no solo con su entorno más cercano, sino con la capital y con las poblaciones francesas próximas a nuestra frontera.

El análisis sistemático del conjunto ha permitido detectar tres etapas cronológicas (ca.1770-ca.1840; ca.1840-ca.1929; 1960-1980) ligadas a distintas generaciones de la familia pero también a las profundas transformaciones de los gustos musicales a lo largo del periodo. La primera etapa cronológica, con casi el 80% del fondo, se encuentra ligada a José Joaquín (violín), a sus hijos Tomás de Navascués (guitarra y violonchelo) y María del Carmen (voz), y a un familiar, Pedro Domingo Ligués (flauta), en la que intervinieron otras personas del entorno. Dos generaciones que vivieron en el cambio de siglo, entre las que no se detectan profundos cambios en cuanto a la música conservada de tipo camerístico. Queda constancia de la formación musical de los hijos de Tomás de Navascués (uno de ellos en la flauta) en edades tempranas, sin embargo a mediados de siglo no quedan en el fondo muestras de aquellas prácticas instrumentales que desaparecen en favor del piano.

La familia Navascués no fue ajena a las modas musicales prueba de ello es la presencia de un gran repertorio de danza, y arreglos de obras vocales para diferentes instrumentos. La danza, más que ningún otro género, refleja la dualidad del universo musical del periodo: por un lado, el interés por adoptar maneras más refinadas surgido de los manuales de cortesía basados en cultivarse y moverse con elegancia que harían que se multiplicaran los tratados sobre la danza y los bailes de corte: minuetos, contradanzas y rigodones, que podemos ver en el fondo; y por otro, la danza convertida en el ejemplo más explícito, según Burke (1991: 106), de la teoría de la penetración de la escala social de abajo a arriba, que vemos con la presencia de formas populares como el fandango con una necesaria estilización (para violín, flauta, y guitarra), y las seguidillas boleras.

La función militar de la música tiene su espacio en el fondo Navascués con unos toques de corneta. Su presencia tiene que ver con el hecho de que en 1820, durante el Trienio

Liberal, la élite de Cintruénigo que pudo recuperar sus cargos dentro de la administración del reino, creara la Milicia Nacional Local de la que participó Tomás de Navascués, junto con otros vecinos de la villa.

Por último, la composición tiene también su espacio gracias a los juegos filarmónicos, ejemplo perfecto de obra para aficionados bajo la premisa de formar y entretener, a partir de la cual Tomás de Navascués compondría un vals por cada uno de los miembros de su familia.

En cuanto a los compositores, se aprecia un claro protagonismo de Pleyel y Ferandiere aunque en general el elenco de compositores es variado, sin duda reflejo de la fluida circulación de repertorio entre España y las principales ciudades europeas que en definitiva propiciaría un rico ambiente musical durante el periodo de estudio. Como consecuencia encontramos obras de autores que estuvieron adscritos a la corte, tanto española como extranjera, como es el caso de Vaccari, Libón, Vidal..., o a casas nobles como Misón; al teatro como Pablo del Moral; al entorno eclesiástico como Martinchique; junto a compositores cuyas obras saldrían anunciadas casi diariamente en la prensa madrileña, tanto españoles como procedentes de las principales ciudades europeas, muy queridos por el público aficionado, entre los que cabría destacar el gran elenco de guitarristas presentes en el fondo. La presencia de Martinchique muestra una vía de transmisión del repertorio asentada en una posible relación personal entre los protagonistas, dada la vinculación existente entre la Iglesia de San Juan Bautista de Cintruénigo y la diócesis de Tarazona donde Martinchique estuvo por un tiempo.

Además se ha podido constatar que en la primera etapa, la educación musical fue de índole privada; conocemos incluso el nombre de uno de los maestros de guitarra de Tomás de Navascués en torno a 1806, Rafael Pagliara, activo en Madrid y desconocido hasta la fecha, que se anunciaría en la prensa madrileña.

Algo que llama poderosamente la atención es que la gran afición por el repertorio instrumental camerístico que se observa en la primera etapa cronológica se interrumpe por la irrupción del piano, al tiempo que a partir de los años 30 se produce un notable descenso en el número de partituras, conformando el 19% del total del fondo. No hay continuadores de esa profunda afición por la música instrumental camerística que marcaría la vida de dos generaciones en el cambio de siglo y posiblemente la niñez de

una tercera. Dada la omnipresencia del piano en el universo musical europeo podríamos deducir que las modas, y por qué no decirlo, el mercado, marcaron de alguna manera el contenido del fondo, y no una tradición musical familiar que parece se perdió. Por otra parte, el componente social debe tenerse en cuenta. Los intérpretes de la familia ya no serían los miembros varones (junto con sus hermanas y esposas) sino exclusivamente las “señoritas de la Casa de Navascués” tal como aparece en algunas de la partituras para piano. No obstante, en la segunda etapa se han detectado dos bloques que muestran una ligera transformación del repertorio pianístico a lo largo del periodo. Desde la concentración de arreglos de óperas y zarzuelas, variaciones...al eclecticismo de un repertorio en el que entran a formar parte obras más idiomáticas además de un abundante número de estudios muestra de un creciente interés por el aprendizaje. Se observa entonces la división cada vez más evidente entre el entretenimiento y el aprendizaje.

La amplia presencia de fuentes hemerográficas en la segunda etapa refleja la importancia que estas adquirieron desde los años 30-40, como una vía comercial de partituras más que fructífera. En ocasiones cumplen una doble función: las revistas musicales de carácter más frívolo ofrecen las novedades, sobre todo procedentes de París que se convertiría en un referente para el público español hasta el punto de proyectar la construcción de unos jardines al estilo del parisino Mabilie; y otras, de carácter más político, harían uso de la música para transmitir los ideales como la desconocida, hasta ahora, *La Lira de la Esperanza*, que formaría parte del movimiento revitalizador de los ideales carlistas a través de la música. Además de *La Lira de la Esperanza* hemos podido completar casi íntegramente la colección de partitura de una revista casi desconocida, *La Cítara*.

El repertorio pianístico recibe la influencia tanto del entorno inmediato como de los movimientos cultural-musicales internacionales. Prueba de ello es que en las fuentes del periodo comprendido entre 1880-1914 adquiridas en almacenes de venta de música de Zaragoza, encontramos compositores activos en la capital aragonesa como Ruiz de Velasco, José Tremps y Joaquín Larregla, así como repertorio popular autóctono (jotas); al tiempo que encontramos los primeros tangos y fox-trots importados desde París. El piano seguirá siendo el instrumento de los aficionados de la Casa de Navascués en la tercera y última etapa (3% del fondo) con un pequeño conjunto de obras didácticas y piezas fáciles, entre las que encontramos *Yesterday* de Los Beatles, uno de los grandes éxitos de la historia de la música popular.

A pesar de la notable diferencia entre el repertorio que conforma el origen del fondo (camerístico) y su continuación (pianístico), se mantienen en las dos primeras etapas algunos aspectos fundamentales de la música como la función lúdica, la expresión de ideas (ideales), y el cosmopolitismo que queda implícito en la presencia de determinado repertorio. En general, y desde la perspectiva de la teoría de la recepción, el repertorio “cumple las expectativas del gusto imperante” y se aproxima a la esfera del arte “de degustación” o entretenimiento (JAUSS, 2000:167).

A través del estudio de las fuentes hemos podido observar que en la primera etapa cronológica hay un gran consumo de partituras manuscritas, muchas de ellas procedentes del comercio madrileño: Las Urosas, Churrquilla, Jaime Campins, Mintegui... además de la presencia de portadas finamente decoradas por González y Palomino. Se ha podido confirmar la presencia de ediciones manuscritas en base a los precios u otros elementos distintivos, así como la posible compra de partituras a compositores que anunciaban la venta de su música en la prensa. Se han podido detectar algunas fuentes de factura particular, algunas de ellas copiadas por el propio Tomás de Navascués. Paralelamente, se produce el consumo de música importada de Europa fundamentalmente impresa, aunque hemos podido detectar al menos dos fuentes manuscritas que pudieron ser importadas, práctica que ha podido confirmarse a través de la prensa. También hemos podido encontrar al menos una obra, que pudo ser enviada por correo en base a los pliegues que se distinguen en la partitura.

El estudio de las marcas de agua supone una de las grandes aportaciones de la presente tesis. Se han recogido un total de sesenta y cuatro filigranas, procedentes de varias regiones de España (Cataluña, Guadalajara, Guipúzcoa y Navarra) y otros países de Europa (Francia, Italia y Holanda), que nos ha permitido: (1) distinguir entre papeles que pudieron ser los preferidos por los almacenistas de música y los que pudieron ser adquiridos por la familia para su uso particular; (2) vincular determinado repertorio entre sí; (3) ordenar obras en función de las marcas de agua; (4) localizar fragmentos que se encontraban separados de su obra de origen; (5) conocer la procedencia de fuentes manuscritas; y por último (6), la filigrana, también presente en la obra impresa, nos ha permitido conocer el editor de una obra sin portada. Finalmente, en algunos casos, se ha podido datar la partitura. En el caso particular de la filigrana R. Romaní, presente en sesenta y dos fuentes, y continuando con el trabajo emprendido por Germán Labrador, se

ha podido establecer una posible cronología de obras, además de aportar nuevos modelos y tipos de la filigrana de este papel que sin duda fue el más utilizado en la elaboración de partituras musicales en España. La elaboración del catálogo de filigranas pretende contribuir a la creación de un corpus de filigranas que sirva de base para futuros trabajos.

El estudio de una selección de obras de particular interés, por tratarse de fuentes únicas, ofrece la “historia especial” (JAUSS, 2000: 186) de dichas obras con respecto al contexto general, como las *Diferencias del minueto del marqués de la Ensenada*, entre las primeras obras localizadas en el fondo (ca.1770); las variaciones para violín de Vaccari, Libón y un desconocido Dobal; sonatas y tríos para flauta de Luis Misón, único compositor no contemporáneo a los intérpretes de la familia, cuyas obras seguirían interpretándose años después de su muerte; un concierto (el único del fondo) para flauta de Carl Stamitz; el abundante repertorio de guitarra que recoge interesantes partituras de compositores como José Rodríguez de León, Laporta, Ferau, Avellana, Moretti, Pleyel, Giuliani, Carulli, Fossa...y el máspreciado por la familia, Ferandiere, que muestran la transformación del repertorio guitarrístico; los juegos filarmónicos; el aria de oboe y violonchelo de Pablo Vidal, única obra no pedagógica localizada del compositor; *Los canónigos, madre* de Fernando Sor con una plantilla de acompañamiento desconocida hasta la fecha de esta obra, sin embargo habitual en el repertorio de los Navascués, reflejo de la libertad de adaptación del repertorio a los recursos de la familia; y finalmente una tonadilla y una opereta de Pablo del Moral y Martinchique, respectivamente. Un conjunto que habla de una rica vida musical en la esfera privada de la Casa de Navascués.

Los instrumentos conservados por la familia vienen a confirmar algunas de las conclusiones que se deducen del fondo. Pero sin duda cabe resaltar la guitarra de doble orden de 1803 de Muñoa que confirma que una gran parte del repertorio de guitarra conservado por los Navascués debió interpretarse con dicha guitarra.

Finalmente, la recuperación del patrimonio musical a través de la edición de una parte de las obras únicas localizadas en el fondo parecía ineludible. Con ello preservamos las obras y logramos su difusión al tiempo que procuramos nuevas vías de investigación en el estudio de la música instrumental en el cambio de siglo; particularmente en lo que se refiere al repertorio guitarrístico del se conservan escasos ejemplos en relación a lo que parece que debió existir.

BIBLIOGRAFÍA

ACKER, Yolanda (et al.) (2000), *Archivo histórico de la Unión Musical Española: Partituras, métodos, libretos y libros*, (Serie: “Catálogos de los fondos musicales de la Sociedad General de Autores y Editores-Instituto Complutense de Ciencias Musicales; 3”), Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

--- (ed.) (2007), *Música y danza en el Diario de Madrid. Noticias, avisos y artículos (1758-1808)*, Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza.

AGUADO, Dionisio (1825), *Escuela de Guitarra, por Don Dionisio Aguado. Propiedad del Autor. Precio 120 R.S [.] Con licencia: Madrid. En la imprenta que fue de Fuentenebro. Año 1825. Grabado y estampado por B. Wirmbs. Se vende en la Guitarrería de Muñoa, calle angosta de Majaderitos.*

AGUILAR HERNÁNDEZ, Cristina (2016), *Conceptos de lo español en la música rusa: De Glinka a Manuel de Falla*, tesis doctoral inédita, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [Accesible en: <https://eprints.ucm.es/42481/1/T38736.pdf>].

AGUILAR PIÑAL, Francisco (1980), “Los reales seminarios en la política ilustrada española”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 356, pp. 329-349.

ALDAYTURRIAGA MIERA, Carlota (2015), *El ambiente musical de Logroño en La Bella Época (1880-1914)*, tesis doctoral, Logroño: Universidad de La Rioja. [Accesible en: <file:///C:/Users/María/Downloads/Dialnet-ElAmbienteMusicalDeLogronoEnLaBellaEpoca18801914-45990.pdf>].

ALEIXO, Ricardo (2013), “La guitarra en España en los libros de viaje de la segunda mitad del siglo XVIII: elemento de identidad nacional”, en *Musicología global, musicología local*, ed. Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López, Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 2313-2330.

--- (2014), “Una canción patriótica de los años de la Guerra de la Independencia Española (1808-1814) en el fondo de música para guitarra de la Biblioteca del Senado de Madrid”, ponencia presentada en el Congreso Internacional *Cantos de Guerra y Paz* celebrado en la UAM entre el 12 y el 14 de noviembre de 2013. Publicado en <http://clasica2.com> el 9 de marzo de 2014 (marzo de 2018).

--- (2015), *La guitarra en Madrid (1750-ca. 1808): Fuentes y difusión*, tesis doctoral bajo la dirección de Javier Suárez-Pajares, Madrid: Universidad Complutense. Publicada en Madrid: Sociedad Española de Musicología (SEDEM), Colección: Sección C: Estudios, n.º 28, 2016.

ALFARO PÉREZ, Francisco José (2007), *Historia de la villa de Cintruénigo*, Cintruénigo (Navarra): Ayuntamiento de Cintruénigo.

ALIER I AIXALÀ, Roger (1990), *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, Barcelona: Institut d'estudis catalans societat catalana de musicología.

ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (1993), “Los salones: un espacio musical para la España del XIX” en *Anuario Musical*, n.º 48, pp. 165-206.

--- (1997), “La música patriótica en el trienio liberal: el himno de Riego y su trascendencia”, en *Homenaje a Juan Uría Rúa*, Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, vol. 2, pp. 913-952.

--- (1998a), *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), Colección Música Hispana, Textos-Estudios.

--- (1998b), “La música española y el espíritu del 98”, *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 5, pp.19-108.

--- (1999), “Un legado singular: la música lírica en la corte de los duques de Montpensier”, en *El museo canario*, n.º 54, 2 (Ejemplar dedicado a: Homenaje póstumo a Lola de la Torre Champsaur), pp. 447-462.

--- (2001), “Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructivo-recreativas”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 8-9, pp. 17-40.

ALVAREZ BARRIENTOS, Joaquín y LOLO, Begoña (eds.) (2008), *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid: Universidad Autónoma-CSIC.

ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás (1947), “Las relaciones de Haydn con la casa Benavente, II. Nuevos documentos sobre Luigi Boccherini. III. Manuel García íntimo, un capítulo para su biografía”, *Anuario Musical*, n.º 2, pp. 81-104.

ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás y GERARD, Yves (1963), “La bibliothèque musical d’un amateur éclairé de Madrid: la duchesse-comtesse de Benavente, Duchesse d’Ossuna (1752-1834)”, en *Recherches sur la Musique française classique*, III, Paris: Picard, pp. 179-188.

ÁLVAREZ-VILLAMIL BÁRCENA, María y MENÉNDEZ-PIDAL DE NAVASCUÉS, Ignacio (2015), “El fondo musical de la Casa de Navascués. El testimonio de una práctica musical en el entorno privado de una familia hidalga de Navarra”, en *Príncipe de Viana*, año LXXVI, n.º 262, vol. 2 (VIII Congreso General de Historia de Navarra), pp. 941-954.

ANDIOC, René y COULON, Mireille (2008), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2 vols. Madrid: Fundación Universitaria Española.

ANDRÉS, Ramón (2009), *Diccionario de instrumentos musicales : de la antigüedad a J.S. Bach*, prólogo de John Eliot Gardiner, Barcelona: Península.

ANDUEZA UNANUA, Pilar (2003), “El palacio de Subiza: un palacio baztanés en la Cuenca de Pamplona”, en *Príncipe de Viana*, n.º 228, pp. 59-90.

-- (2015), “El comercio con Francia en el siglo XVIII, fuente de financiación del consumo suntuario en el espacio doméstico. El caso de los Vidarte, principales exportadores de lana”, en *Príncipe de Viana*, n.º 262 (Ejemplar dedicado a: VIII Congreso General de Historia de Navarra: Comunicaciones. Historia Moderna. Historia Contemporánea. Historia del Arte y Patrimonio. Volumen II), pp. 807-820.

ANDÚJAR CASTILLO, Francisco (2004), “El Seminario de Nobles de Madrid en el siglo XVIII. Un estudio social”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejos III, pp. 201-225.

ARIZCUREN, Elías (1992), *El Violonchelo. Sus escuelas a través de los siglos*, Barcelona: Labor.

ARRIAGA, Gerardo (1982), “Un manuscrito mexicano de música barroca”, en *Revista de Musicología*, vol. 5, n.º 1, pp. 111-126.

ARTOLA GALLEGO, Miguel (1968), *La España de Fernando VII*, Madrid: Espasa-Calpe.

AXEL, Fischer (2010), *The archive of the Sing-Akademie zu Berlin, catalogue*, Berlin; New York: De Gruyter.

AZCONA GUERRA, Ana (1996), *Comercio y comerciantes en la Navarra del siglo XVIII*, Pamplona: Gobierno de Navarra.

BAGÜÉS, Jon (1988), “La enseñanza de la danza académica en el Real Seminario Patriótico bascongado de Vergara en el siglo XVIII”, en *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, Año 20, n.º 52, pp. 279-292.

--- (1988), “La música y la danza en la Real Sociedad Bascongada de los amigos del País”, en *Recerca musicològica*, n.º 8, 644, pp. 117-131.

--- (1993), *La música en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

--- (1990-91), *Ilustración musical en el País Vasco. I. La música en la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, II. El Real Seminario Patriótico Bascongado de Vergara*, San Sebastián: Real Sociedad Bascongada de Amigos del País.

BAHAMONDE MAGRO, Angel (1986), “Crisis de la nobleza de cuna y consolidación burguesa (1840-1880)”, en Bahamonde, A. y Otero de Carvajal, L. E. (ed.), *Madrid en la sociedad del siglo XIX. La ciudad*

y su entorno. *Madrid, centro de poder político. Poder económico y élites locales*, Madrid: CIDUR, vol. I, pp.325-375.

BAKER, Theodore (1978), *Baker's biographical dictionary of musicians*, 6th ed... rev. por Nicolas Slonimsky, New York [etc.]: Schirmer Books [etc.].

BARBA DÁVALOS, Marina (2013), *La música en el drama romántico español en los Teatros de Madrid (1834-1844)*. Tesis doctoral inédita de la Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras. Departamento interfacultativo de música. [Accesible en: <http://hdl.handle.net/10486/660374>].

BARCELÓ, Ricardo (trad. Gerardo Arriaga) (2010), “Del violín a la guitarra: influencias en la técnica, escritura, organología y expresión” en *Roseta*, 5, pp. 48-59.

BARREIRO LASTRA, Juan Hugo (2006), *La recepción de la ópera de Rossini en la producción lírica de los teatros del príncipe y de la Cruz durante el reinado de Fernando VII (1814- 1831)*. Tesis doctoral inédita, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. [Accesible en: <http://hdl.handle.net/10486/669857>].

BASHFORD, Christina (2010), “Historiography and Invisible Musics: Domestic chamber Music in Nineteenth-Century Britain”, en *Journal of the American Musicological Society*, 63, 2, pp. 291-360.

BEJARANO, Clara (2015), “La Audición Privada de Música en la España de los siglos XVI Y XVII”, en Iglesias Rodríguez, Juan José, Pérez García, Rafael y Fernández Chaves, Manuel F. (eds.), *Comercio y cultura en la Edad Moderna*, Editorial Universidad de Sevilla, pp. 1741-1754.

BENTON, Rita (1977), *Ignace Pleyel. A thematic catalogue of his compositions*, Pendragon: New York Press.

--- (1990), *Pleyel as music publisher: a documentary sourcebook of early 19th-century music*, Stuyvesant, NY: Pendragon Press.

BERNARDÓ, Màrius y MARÍN, Miguel Ángel (2012), “Hacia una bibliografía descriptiva de la música impresa en España durante la segunda mitad del siglo XVIII” en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez (eds.), Madrid: Universidad Autónoma de Madrid-AEDOM, pp. 201- 226.

BERROCAL, Joseba (2014), “Las sonatas para violín y bajo de Gaetano Brunetti: reconsideración de un género”, en Miguel Ángel Marín y Mariús Bernardó (eds.), *Instrumental music in late eighteenth-Century Spain*, Kassel: Reichenberger, pp. 23-46.

BERTRÁN, Lluís (2014), “Elegiendo las piezas: Los tríos de Gaetano Brunetti y la recepción de la música instrumental europea”, en Miguel Ángel Marín y Mariús Bernardó (eds.), *Instrumental music in late eighteenth-Century Spain*, Kassel, Reichenberger, pp. [383]-425.

--- (2016), “Escuchando a la musicología urbana: balance y futuro de la disciplina”, *Revista de Musicología*, vol. 39, n.º. 1, pp. 399-404. [Accesible en: <https://www.jstor.org/stable/24878561>].

BERTRÁN, Lluís, LOMBARDÍA, Ana y ORTEGA, Judith (2015), “La colección de manuscritos musicales españoles de los Reyes de Etruria en la Biblioteca Palatina de Parma (1794-1824). Un estudio de fuentes”, en *Revista de Musicología*, vol. 38, n.º 1, pp. 107-190.

BOFARULL Y SANS, Francisco de A. (2008), *Los animales en las marcas del papel*, Valladolid: Maxtor, D.L. (Reedición) Villanueva y Geltrú: Olivay, 1910.

BOMBI, Andrea, CARRERAS, Juan J., MARÍN, Miguel Á. (2005), *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Valencia: Universitat de València.

BONE, Philip James (1914), *The guitar and mandolin: biographies of celebrated players and composers*, London: Schott & Co.

BOORMAN, Stanley (2001), “Watermarks”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20.

--- (2011), "Identifying and studying published manuscripts", en *Fontes Artis Musicae*, vol. 58, n.º 2, pp. 109-126.

BORDAS, Cristina y ARRIAGA, Gerardo (1991-1992), "La Guitarra desde el Barroco hasta ca. 1950 / The Guitar from the Baroque period to de 1950s", en *La Guitarra Española / The Spanish Guitar: The Metropolitan Museum of Art, New York y Museo Municipal, Madrid, 1991-1992*, [Madrid]: Sociedad Estatal Quinto Centenario, pp. 69-95.

BORDAS, Cristina (2000), "Tradición e innovación en los instrumentos musicales", en Boyd, Malcolm, Carreras, Juan José (eds.), *La Música en España en el Siglo XVIII*, Madrid: Cambridge University Press, pp. 201-217.

--- (2001a), "Piano", en *DMEH*, 8, pp. 758-763.

--- (2001b), *Instrumentos musicales históricos en las colecciones españolas*, exposición, Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte-Fundación Museo Cerralbo.

--- (2004), *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid, 1770-1870*, Tesis doctoral inédita, Valladolid: Universidad de Valladolid.

--- (2018a), "La formación del mercado musical" en Carreras, Juan José (ed.), "La música en España en el siglo XIX", *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 5, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, pp. 363-381.

--- (2018b), "La industria musical: mercado, tecnología, instrumentos", en Carreras, Juan José (ed.), "La música en España en el siglo XIX", *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 5, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, pp. 602-640.

BOYD, Malcolm, CARRERAS, Juan José y LEZA, José Máximo (eds.) (2000), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid: Cambridge University Press.

BOYDEN, David D. (1979), *Catalogue of the Hill Collection of musical instruments in the Ashmolean Museum, Oxford*, Oxford: Ashmolean Museum Oxford and W. E. Hills and Sons.

BRANET, Alphonse (1924), *Tudela en 1797 d'après les notes d'un émigré gascon*, en *Revista internacional de los estudios vascos = Eusko ikaskuntzen nazioarteko aldizkaria = Revue internationale des études basques = International journal on Basque studies*, RIEV, vol. 15, n.º. 4, pp. 643-666. [Accesible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3418919>].

BRIQUET, Charles M. (1991), *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier des leur apparition vers 1282 jusqu'au 1600 avec 39 figures dans le texte et 16112 fac-similes de filigranes*. 4 vols. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1991. Reprod. facs. de la 2ª ed.: Leipzig: Verlag von Karl W. Hiersemann, (1923). 1ª edición, Geneve: W. Kundig et Fils, 1907.

BRISO DE MONTIANO, Luis (1995), *Un fondo desconocido de música para guitarra*, Madrid: Opera Tres.

BRITISH LIBRARY (1981-1987), *The Catalogue of printed music in the British Library to 1980*, London: Saur.

BROOK, Barry S. (1997), *Thematic catalogues in music: an annotated bibliography*, Stuyvesant (NY): Pendragon Press (2ª edición).

BROWN, A. Peter (1990), "A tribute to Jan LaRue on the publication of *A Catalogue of 18th-Century Symphonies. Vol.I: Thematic Identifier*", *The Journal of Musicology*, vol. 8, n.º 1, pp. 142-150.

BURKE, Peter (1991), *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid: Alianza (1ª edición en 1978).

--- (2000), *El Renacimiento Europeo*, Barcelona: Crítica (1ª edición 1998, con el título *The European Renaissance. Centres and peripheries*).

- CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J. ed. (1992), *Tonadillas escénicas a solo*, Pablo Esteve, Madrid: Real Conservatorio Superior de Música - Cámara Oficial de Comercio e Industria de Madrid.
- CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro (1977), *Historia de la Música en Aragón (Siglos I-XVII)*, Zaragoza: Librería general. [Accesible en: http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/30/02/_ebook.pdf].
- CAMPÓO SCHELOTTO, Diana (2015), “Danza y educación nobiliaria en el siglo XVIII: EL Método de la escuela de baile en el Real Seminario de Nobles de Madrid”, en *Ars bilduma: Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitateko Artearen Historia eta Musika Saileko aldizkaria.*, n.º 5, pp. 157-173.
- CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino (2016), “La recepción de la música de Mozart en España desde finales del siglo XVIII hasta 1832” en CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino y PASTOR COMÍN, Juan José (eds.), *Mozart en España. Estudios y recepción musical*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 33-90.
- CARASA, Pedro (2007), “De la Teoría de las élites a la historia de la élites”, en Chacón Jiménez, Francisco y Hernández Franco, Juan (eds.), *Espacios sociales, universos familiares. La familia en la historiografía española*, Universidad de Murcia, pp. 67-105.
- CARASATORRE VIDAURRE, R. (2004), *Glosario Navarro desde una perspectiva histórica de Cintruénigo*. Cintruénigo: Fundación Navarra Cultural.
- CARO BAROJA, Julio (1969), *La hora Navarra del XVIII (personas, familias, negocios e ideas)*, Pamplona: Diputación foral de Navarra.
- (1982), *La casa en Navarra*, Caja de Ahorros de Navarra, vol. IV, parte VIII, cap. IV.
- CARMENA Y MILLÁN, Luis (2002), *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, Madrid: ICCMU, Música Hispánica. Colección Retornos (ed. facsímil).
- CARPINTERO FERNÁNDEZ, Ana (2009). “Federico Moretti (1769-1839): I. Vida y obra musical”, en *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. 25, n.º 1, pp. 109-134.
- (2010). “Federico Moretti (1769-1839). II: descripción y estudio comparativo de las ediciones de los Principios”, en *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. 26, n.º 1, pp. 131-163.
- (2010). “Federico Moretti, un enigma descifrado” en *Anuario musical*, n.º 65, pp. 79-110.
- (2012). “Federico Moretti y el establecimiento de grabado y estampado de música de Bartolomé Wirmbs”, en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII- XX)*, Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez (eds.), Madrid: Universidad Autónoma de Madrid-AEDOM, pp. 245-262.
- (2016). *Vida y obra del músico Federico Moretti: estudio documental y artístico*. Tesis de doctorado inédita, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- CARRASCO NAVARRO, Carlos (2007), *La casa de las cigüeñas, la arquitectura señorial de Cintruénigo*, Cintruénigo: Ayuntamiento de Cintruénigo Colección de estudios de Cintruénigo n.º 3.
- CARRERAS, Juan José (ed.), (2018), “La música en España en el siglo XIX”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 5, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- CARRERAS, Juan José y MARÍN, Miguel Ángel (2004), *Concierto barroco: estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Logroño: Universidad de la Rioja.
- CARREIRA, Xoan M., (2000) “Ópera y ballet en los teatros públicos de la península ibérica” en Boyd, Malcolm y Carreras, Juan José (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid: Cambridge University Press, pp. 29-40.
- CARTER, Tim (2002), “The Sounds of silence: models for an urban musicology”, en *Urban History*, 29, 1, pp. 8-18.

CASARES RODICIO, Emilio (1988), *Documentos sobre música española y epistolario. Legado Barbieri*, Madrid: Fundación Banco Exterior, 2 vols.

--- (2005), “Rossini: la recepción de su obra en España”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 10, pp. 35-70.

CASARES RODICIO, Emilio & ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (1995), *La música española en el siglo XIX*, Oviedo: Universidad de Oviedo.

CASCUDO, Teresa (2018), “El piano romántico”, en Carreras, Juan José (ed.), “La música en España en el siglo XIX”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 5, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, pp. 423-435.

CASTRO ÁLAVA, José Ramón (1972), “Los Amigos del País y su ambiente histórico” en *Navarra. Temas de cultura popular*, 150, Pamplona: Diputación Foral de Navarra.

Catálogos varios de música [Manuscrito] (E-Mn MSS/14060/23/1-7): 1. Catálogo de la música vocal e instrumental arreglada para guitarra por Federico Moreti, 2º Teniente de Reales Guardias Valonas (2 h.). 2. Catálogo de la música vocal para guitarra de Federico Moreti, Fernando Sors y Fernando Carulli (2 h.). 3. Lista de las piezas copiadas para la Librería (1 h.). 4-6. Catálogos manuscritos e impresos de piezas de música en venta en distintas librerías (3 h.). 7. Lista de instrumentos de música populares en España (1 h.).

Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional, Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1989.

CHACÓN JIMÉNEZ, Francisco (2007), “Familia, casa y hogar. Una aproximación a la definición y realidad de la organización social española (siglos XIII-XX)”, en Chacón Jiménez, Francisco y Hernández Franco, Juan (eds.), *Espacios sociales, universos familiares. La familia en la historiografía española*, Universidad de Murcia, pp. 51-66.

CHARTIER, Roger (1991), “El mundo como representación”, en *Historia Social*, 10, pp. 163-175 (Publicado originariamente en *Annales ESC*. noviembre-diciembre 1989, n.º 6).

CHASE, Gilbert (1943), *La Música en España*, por Jaime Pahissa, Buenos Aires: Colección Numen, traducción española de *The Music of Spain*, New York: W. W. Norton & company, inc., 1941.

CHORON, Alexandre & FAYOLLE, François Joseph Marie (1817), *Dictionnaire historique des Musiciens Artistes et Amateurs, morts ou vivans, qui se sont illustrés en une partie quelconque de la Musique et des Arts qui y sont relatifs... précède d'un sommaire de l'Histoire de la Musique...*, Paris: Chimot, Libr. (Impr. de Valade: 1811), 2 vols.

CHURCHILL, William Algernon (1990), *Watermarks in paper in Holland, England, France, etc., in the XVII and XVIII Centuries and their Interconnection*, Nieuwkoop: De Graaf.

“Cintruénigo”, en *Gran Enciclopedia de Navarra*, Pamplona, Caja de Ahorros, 1990, pp. 267-276.

“Cintruénigo”, en Madoz Ibáñez, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, s.n., vol. VI, 1845-1850, p. 411.

CORONA ALCALDE, Antonio (2007), “Dos sonatas novohispanas para guitarra del siglo XVIII: un caso de Musicología forense”, en *Anuario musical*, n.º 62, pp. 205-228.

CORTIZO RODRIGUEZ, Mª Encina (1993), “El bolero español del siglo XIX: estudio formal”, en *Revista de Musicología*, vol. 16, n.º 4, pp. 2017-2026.

COTARELO Y MORI, Emilio (1899), *Don Ramón de la Cruz y sus obras: ensayo biográfico y bibliográfico*, [S.l.] : [s.n.], Madrid : Imp. José Perales y Martínez. [Accesible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000016456&page=1>].

--- (2000), *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid: ICCMU, Música Hispánica. Colección Retornos (ed. facsímil).

- (2004), *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid: ICCMU, Música Hispánica. Colección Retornos (ed. facsímil).
- (2009), *Isidoro Maiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid: Asociación de directores de escena de España.
- CRUZ VALENCIANO, Jesús (1986), “Cambistas madrileños de la segunda mitad del siglo XVIII”, en Bahamonde, A. y Otero de Carvajal, L. E. (ed.), *Madrid en la sociedad del siglo XIX. La ciudad y su entorno. Madrid, centro de poder político. Poder económico y élites locales*, Madrid: CIDUR, vol. I, pp.453-475.
- (2000), *Los Notables de Madrid. Las bases sociales de la Revolución Liberal Española*, Madrid: Alianza Editorial.
- (2014), *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- CUERVO, Laura (2012), *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*, Tesis Doctoral inédita, UCM.
- (2012), “La imprenta de música de José Nonó y Pedro Ardit y su establecimiento en Madrid en 1816” en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez (eds.), Madrid: Universidad Autónoma de Madrid-AEDOM, pp. 283-297.
- DAHLHAUS, Carl (1997), “Problems in reception history” en *Foundations of Music History*, Cambridge: University Press, pp. 150-165 (1ª edición en 1977).
- (2014), *La música del siglo XIX*, Madrid: Akal.
- DALLAL, Alberto (1989), *La danza en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- DE LA TORRE CAMPO, Joseba (1991), “Luchas campesinas y revolución burguesa en la Ribera de Navarra (1808-1829)”, en *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, n.º 3, pp. 5-14.
- DEVRIES, Anik y LESURE, François (1979-1988), *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, Genève: Éditions Minkoff.
- DÍEZ CANEDO FLORES, María (2007), “La flauta travesera en las dos orillas. Una sonata de flauta de Luís Misón en México”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 14, pp. 41-72.
- (2014), *Perspectiva general de la flauta travesera en la Nueva España de 1700 a 1780: uso y repertorio. Estudio del cuaderno de flauta travesera XII Sonatas a Solo Flauta, é Basso di Pietro Locatelli y otros autores, México, 1759*, Tesis doctoral, México: UNAM.
- DMEH: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (1999-2002), Director y coordinador general: Emilio Casares Rodicio; directores adjuntos: José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta; secretaria técnica: María Luz González Peña. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 10 vols.
- DOMÍNGUEZ CAVERO, Begoña (2008), *El Florecimiento musical de la Ribera Navarra en el siglo XVIII y primera mitad del XIX: José Castel, Pablo Rubla y otros compositores universales*, Tesis Doctoral, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- D’ORS, Miguel (1974), “Representaciones dramáticas en la Pamplona del siglo XVIII”, *Príncipe de Viana*, n.º 134-135, pp. 281-316.
- EITNER, Robert (1904), *Biographisch-bibliographisches Quellen Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig: Breitkopf & Haertel, 11 tomos. [Accesible en: <https://archive.org/details/biographischbibl01eitn/page/1>].
- ERDOZAÍN GAZTELU, Aurelio (1995), *Linajes en Navarra con escudos de Armas*, Sangüesa: Ayuntamiento de Sangüesa.

ESPERANZA Y SOLA, José M^a (1906), *Treinta años de crítica musical. Colección póstuma de los trabajos*, Madrid: EST. TIP. de la viuda é hijos de Tello, 3 vols.

ESSES, Maurice (1992), *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17th and Early 18th Centuries*, 3 vols. New York: Pendragon Press, Stuyvesant.

ETZION, Judith (1993), "The Spanish Fandango - from Eighteenth-Century *Lasciviousness* to Nineteenth-Century *Exoticism*", en *Anuario Musical*, n.º 48, pp. 229-250. [Accessible en: <https://openmusiclibrary.org/article/95201/>].

--- (1998), "Música Sabia: The reception of Classical Music in Madrid (1830-1860)" en *International journal of Musicology*, VII, pp. 185-231.

EZQUERRO, Antonio (2000), "El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad", en *Anuario Musical*, n.º 55, pp. 19-69.

FERANDIERE, Fernando (1771), *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor*, [Málaga]: impresor de la Dignidad Episcopal, y de la Sta. Iglesia, en la Plaza.

--- (1799). *Arte de tocar la guitarra española por música*, Madrid: Imprenta de Pantaleón Aznar, Carrera de S. Gerónimo.

FERNÁNDEZ, Roberto, (1985), "Introducción. España en el siglo XVIII o los límites de una reforma", en *España en el siglo XVIII. Homenaje a Pierre Vilar*, Barcelona: Crítica, pp. 17-53.

FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo (2001), "José Castel (1737?-1807): Un tonadillero maestro de capilla", en *Revista de Musicología*, vol. 24, n.º 1-2, pp. 115-134.

--- (2005), *El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844): un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española*, Tesis doctoral dirigida por María Gembero Ustároz, Universidad de Granada. Editado en Granada: Universidad de Granada. Ed. Madrid: SEdeM, 2007.

FERNÁNDEZ DE LA TORRE, Ricardo (2000), *Historia de la música militar en España*, Madrid: Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica.

FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier (1996), "Los primeros cafés en España (1758-1809) nueva sociabilidad urbana y lugares de afrancesamiento", en *L'image de la France en Espagne pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle = La imagen de Francia en España durante la segunda mitad del siglo XVIII: coloquio organizado por CRODEC (Centre de Recherche sur les origines de l'Espagne Contemporaine) / coord. por Jean-René Aymes*, pp. 65-82.

FETIS, François-Joseph (1860-65), *Biographie Universelle Des Musiciens*, París: Librairie de Firmin Didot Frère, Fils et Cie. Deuxième édition. 8 vol.

FISHER, Stephen Carey (2014), "Manuscript dissemination of Haydn's symphonies in Spain", en Miguel Ángel Marían y Mariús Bernardó (eds.), *Instrumental music in late eighteenth-Century Spain*, Kassel: Reichenberger, pp. 203-212.

FONTANA, Josep (2007), "La época del liberalismo", *Historia de España*, vol. 6. Fontana, Josep y Villares Ramón (directores), Barcelona: Crítica/Marcial Pons.

FRANCO RUBIO, Gloria A. (2012), "El nacimiento de la domesticidad burguesa en el antiguo régimen. Notas para su estudio", en *Revista de Historia Moderna* n.º 30, pp. 17-31.

FUENTES, Juan Francisco y GARÍ, Pilar (2013), *Amazonas de la Libertad. Mujeres liberales contra Fernando VII*, Barcelona: Marcial Pons, Ediciones de Historia, S.A.

GALLINAL HERBER, Alejandro del (1974) "La Hidalguía y el espíritu democrático" en *Hidalguía. La revista de genealogía, nobleza y armas*. Número extraordinario dedicado a Hispanoamérica, Madrid: Instituto Salazar y Castro (CSIC), Año XXII (Mayo-Junio), n.º 124, pp. 329-336.

GARCÍA ANTÓN, Fernando (2017), *La guitarra española en la conformación de una identidad sonora nacional entre ilustración y romanticismo (1789-1833)*, tesis doctoral inédita, Madrid: UAM. [Accesible en: <http://hdl.handle.net/10486/680497>].

GARCÍA FRAILE, Dámaso (1981), *Catálogo del Archivo de música de la Catedral de Salamanca*, Cuenca: Instituto de Música Religiosa.

GARCÍA GAÍNZA, M^a Concepción (1980-1987), “Merindad de Tudela”, en *Catálogo Monumental de Navarra*, vol. I, Pamplona, Institución Príncipe de Viana.

GARCÍA GONZÁLEZ, Francisco (2007), “La historia de la familia en el mundo rural. La contribución del Seminario Familia y Élite de Poder y de la Asociación de demografía histórica”, en Chacón Jiménez, Francisco y Hernández Franco, Juan (eds.), *Espacios sociales, universos familiares. La familia en la historiografía española*, Universidad de Murcia, pp. 107-136.

GARCÍA LÓPEZ, Aurelio (1997), “La fabricación del papel en Pastrana (Guadalajara), siglos XVII-XIX” en *Actas del II Congreso nacional de Historia del Papel en España*, Cuenca: Excma. Diputación Provincial de Cuenca, pp. 365-375.

GARCÍA MARTÍN, Judith Helvia (2013), “Las marcas de agua y su aplicación musicológica en una capilla castellana del siglo XVIII”, en *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su época* / Paulino Capdepón y Juan José Pastor Comín (ed.), Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 327-340.

GARCÍA SANCHEZ, Rocio (2017), “Aproximación a la obra musical de Felipe Libón (1775-1838)” en *Hoquet*, n.º 5, pp. 53-68.

GARDETTON, Cesar (1822), *Bibliographie musicale de la France et de l'étranger ou répertoire général systématique de tous les traités et oeuvres de musique vocale et instrumentale, Imprimés ou gravés en Europe jusqu'à ce jour, avec l'indication des Lieux de l'impression, des Marchands et des Prix*, París: chez Niogret, libraire-éditeur.

GAYOSO CARREIRA, Gonzalo (1994), *Historia del papel en España*, 3 vols. Lugo: Servicio de publicaciones, Diputación provincial.

GEMBERO-USTÁRROZ, María (1986), “Pamplona en los siglos XVII y XVIII: Aspectos económicos y sociales”, en *Príncipe de Viana*, n.º 177, pp. 43-111. [Accesible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=15745>].

--- (1995), *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, 2 vols., Pamplona: Gobierno de Navarra.

--- (1997), “Relaciones musicales entre franceses y españoles durante la Guerra de la Independencia (1808-1814): el caso de Pamplona”, en *Revista de Musicología*, vol. 20, n.º 1, pp. 451-466. [Accesible en: <https://digital.csic.es/handle/10261/81618>].

--- (1990), “La música en los espectáculos públicos Pamploneses del siglo XVIII”, en E. Casares y C. Villanueva (eds.), *De música hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S. J.*, 2 vols., Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, vol.1, pp. 605-646. [Accesible en: <https://digital.csic.es/handle/10261/97623>].

--- (2001), “El repertorio operístico en una corte nobiliaria española del siglo XVIII: la obra de Girolamo Sertori al servicio de los Marqueses de Castelfuerte”, en Emilio Casares y Álvaro Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, vol. I, pp. 403-453.

--- (2006), “La música en España e Hispanoamérica durante la ocupación napoleónica (1808-1814)”, en *Cortes y revolución en el primer liberalismo español. Actas de las Sextas Jornadas sobre la Batalla de Bailén y la España Contemporánea*, coord. Francisco Acosta, Jaén: Universidad de Jaén, pp. 171-231. [Accesible en: <https://digital.csic.es/handle/10261/20783>].

--- (2013a), “El patrimonio musical de Navarra: marco legal y reflexiones para el futuro”, en *TK (Asociación Navarra de Bibliotecarios)*, n.º 25, pp. 81-92. [Accesible en: <https://digital.csic.es/handle/10261/102079>].

--- (2013b), “Reflejos de la música revolucionaria francesa en la España napoleónica (1808-14): cantos y propaganda político en calles y salones” en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 25-26, pp. 143-160. [Accesible en: <https://digital.csic.es/handle/10261/100988>].

--- (2013c), “Música de Francisco Javier García Fajer para el Conde de Luque (1794-95)”, en *Musicología global, musicología local*, ed. Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López, Madrid: Sociedad Española de Musicología, Sección I: Ediciones Digitales, n.º 1, pp. 2097-2126. [Accesible en: <http://hdl.handle.net/10261/97927>].

--- (2016), *Navarra. Música*, Pamplona: Institución Príncipe de Viana, Gobierno de Navarra.

GIMENO, Julio (2007), “Dionisio Aguado (1784-1849) y la Escuela de guitarra de 1820”, en *Roseta* n.º 0, pp. 44-62.

GIMENO ARLANZÓN, Begoña (2010), *Las publicaciones periódicas musicales zaragozanas en la España de la Restauración (1883-1924): un estudio de la sociedad, cultura y actualidad artística locales*, Tesis doctoral dirigida por Antonio Ezquerro Esteban y Esperanza Velasco de la Peña, Zaragoza: Universidad de Zaragoza. [Accesible en: <http://zaguan.unizar.es/record/5433/files/TESIS-2010-053.pdf>].

GIRÓ, Joaquín (1996), “Apuntes sobre un proyecto de investigación: «Adaptación y cambio. La industria pañera hacia el capitalismo industrial, 1750-1850»”, en *Brocar* 20, pp. 261-276.

GÓMEZ AMAT, Carlos (1996), *Historia de la música española, 5. Siglo XIX*, Madrid: Alianza Música.

GÓMEZ URDAÑEZ, Gracia (1996), “Reflexiones sobre la revolución burguesa en España. Una aproximación a los orígenes, ideario y práctica del pensamiento liberal”, en *Brocar*, 20, pp. 327-345.

GONZÁLEZ DÍEZ, Laura y PÉREZ CUADRADO, Pedro (2009), “*La Moda elegante ilustrada* y el *Correo de las Damas*, dos publicaciones especializadas en moda en el siglo XIX” en *Doxa Comunicación: revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales* n.º 8, pp. 53-72.

GONZÁLEZ ENCISO, Agustín (2007), “Volver a la «hora navarra»”, en González Enciso, Agustín (Ed.), *Navarros en la Monarquía Española en el siglo XVIII*, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, pp. 14-59.

GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.) (2012), “La música en España en el siglo XX”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 7, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (1925), “La fonda de San Sebastián”, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, n.º 8, pp. 549-553.

GONZÁLEZ VALLE, José V., EZQUERRO, Antonio, IGLESIAS, Nieves, GOSÁLVEZ LARA, Carlos J. y CRESPI, Juana (1996), *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (serie A/II, manuscritos musicales, 1600 – 1850)*, Madrid: Arco libros. RISM.

GOÑI GAZTAMBIDE, José (2008), “Orígenes de la Universidad Benedictina de Irache”, en *Príncipe de Viana*, n.º 245 (Ejemplar dedicado a: Homenaje a José Goñi Gaztambide), pp. 841-868.

GOSÁLVEZ LARA, Carlos J. (1997), “Introducción al repertorio para violonchelo solista en España (siglos XVIII- principios del XIX)”, en *Revista de Musicología*, vol. 20, n.º 1 (Ejemplar dedicado a: Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología, La investigación musical en España I), pp. 439-446.

--- (1994a), “La Biblioteca Nacional: bibliotecas y archivos de música particulares integrados en el Servicio de Partituras”, en *El Patrimonio Musical Español de los siglos XIX y XX: estado de la cuestión. Edición conmemorativa del centenario de la muerte de F. A. Barbieri (1894- 1994)*, Cuaderno de trabajo, n.º 2, Trujillo (Cáceres): Ediciones de la Coria Madrid, pp. 85-101.

--- (1994b), “El comercio musical en el barrio de las Musas”, *Barrio de las Musas-Plaza Mayor. Cuaderno I*, Madrid: Cámara de Comercio e Industria.

- (1995a), *La edición musical española hasta 1936. Guía para la datación de partituras*, Madrid: Asociación Española de Documentación Musical.
- (1995b), “Barbieri y los editores musicales”, en *Anuario Musical*, n.º 50, pp. 235-244.
- (1999), “Editores e impresores”, en *DMEH*, 4, pp. 606- 629.
- (2000), “Lodre” en *DMEH*, 6, pp. 980- 981.
- (2002), “Wirmbs, Bartolomé”, en *DMEH*, 10, pp. 1030- 1031.
- (2004), “¿Una nueva sonata para violonchelo de Boccherini?”, *Revista de Musicología*, vol. 27, n.º 2, pp. 803-812.
- (2012), “La edición musical en el siglo XIX. Acercamiento a las fuentes y documentos” en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez (eds.), Madrid: Universidad Autónoma de Madrid-AEDOM, pp. 383-405.
- (2014), “Aproximación al estudio de la edición musical manuscrita en Madrid”, en Miguel Ángel Marín y Mariús Bernardó (eds.), *Instrumental music in late eighteenth-Century Spain*, Kassel: Reichenberger, pp.215-257.
- GOSÁLVEZ, Carlos J. y LABRADOR, Germán (2004), “Fuentes españolas para el estudio de la obra de L. Boccherini (1743-1805): los fondos manuscritos del Conservatorio de Madrid”, en *Revista de Musicología*, vol. 27, n.º 2, pp.743-762.
- GRAND, Cécile y MASSIP, Catherine, (1999), *Catalogue des manuscrits musicaux antérieurs à 1800 conservés au Département de la musique*, vol. 1 (A-B), París: Bibliothèque Nationale de France (En proceso).
- GUIJARRO SALVADOR, Pablo (2007), “El archivo del marquesado de San Adrián durante la Ilustración: organización, fin, utilidad y uso”, en *Príncipe de Viana*, n.º 242, pp. 977-1010.
- (2016), *El espíritu ilustrado en Navarra. Los marqueses de San Adrián y la Real Sociedad Tudelana de los Deseos del Bien Público*, Gobierno de Navarra.
- GUILLÉN, Jimeno (2014), “Notas”, en CD *Fernando Sor. Sonatas para guitarra*, Madrid: Ediciones Eudora, D.L. Intérprete: Ricardo Gallén.
- GURBINDO GIL, Beatriz (2001), “José Castel (1737-1807) y la tonadilla, entre Tudela y Madrid”, en *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. 17, n.º 1-2, pp. 243-304.
- HEAWOOD, Edward (2003), *Watermarks, mainly of the 17th and 18th centuries*, Culver City, CA : Krown & Spellman. Colección *Monumenta Chartae Papyraceae Iistoriam illustrantia*, 1 (Reproducción facsímil de Hilversum: The Paper Publications Society, 1950).
- HECK, Thomas F. (1971), *The birth of the Classic Guitar and its Cultivation in Vienna, Reflected in the Career and Compositions of Mauro Giuliani (d. 1829)*, New Haven: Yale University.
- HERALDARIA (2016), <http://www.heraldaria.com/hidalguia.php> (14/09/16).
- HERNÁNDEZ GARCÍA, Carmen (1996), “Orientación para la formación de un corpus de filigranas” en González Valle, José V., Ezquerro, Antonio, Iglesias, Nieves, Gosálvez Lara, Carlos J. y Crespi, Juana, *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (serie A/II, manuscritos musicales, 1600 – 1850)*, Madrid: Arco libros. RISM, pp. 162-168.
- Hidalguía. La revista de genealogía, nobleza y armas*, Madrid: Instituto Salazar y Castro (CSIC), Año XXI, n.º 120-121, Año XXII, n.º 122-127.
- HILMAR, Rosemary (1977), *Der Musikverlag Artaria & Comp.: Geschichte und Probleme der Druckproduktion*, Tutzing: Schneider.

HOBOKEN, Anthony van ([1957]-1978), *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Mainz: B. Schott's Söhne.

HOPKINSON, Cecil (1979), *A Dictionary of Parisian music publishers, 1700-1950*, New York: Da Capo.

HUMPHRIES, Charles y C. SMITH, William (1954), *Music Publishing in the British Isles from the earliest times to the middle of the nineteenth century*, Londres: Casell and Cie.

IGLESIAS, Nieves (1996), *La edición musical en España* (edición moderna), Madrid: Arco Libros.

IGLESIAS, Nieves (dir. Técnica) (1997), *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual: 1847-1915*, Madrid: Biblioteca Nacional, Ministerio de Educación y Cultura.

IGLESIAS, Nieves, LOZANO, Isabel (2008), *La música del siglo XIX: una herramienta para su descripción bibliográfica*, Madrid: Biblioteca Nacional de España.

IMÍZCOZ BEUNZA, José María (2015), "Entre apertura y «enclavamiento». Las redes de los navarros en la primera globalización (1512-1833)", en *Príncipe de Viana*, n.º 261, pp. 137-175.

IRIARTE, Tomás de (2004), *La música*, Madrid: Imprenta artesanal del Ayuntamiento de Madrid.

ISLA, José Francisco (1746), *Triunfo del amor y de la lealtad, día grande de Navarra en la aclamación del Catholico rey Don Fernando II de Navarra y VI de Castilla egecutada en la Corte de Pamplona el día 21 de agosto de 1746*, Madrid. [Accesible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000089873&page=1>].

ITÚRBIDE, Javier (1997), "Clases de papel, producción y precios en la segunda mitad del siglo XVIII. La fábrica de papel del Hospital General de Pamplona" en *Actas del II Congreso Nacional de Historia del Papel en España*, Cuenca: Excma. Diputación provincial de Cuenca, pp. 139-149.

JEFFERY, Brian (ed.) (1976), *Seguidillas for voice and guitar or piano*, Penderyn: Tecla editions (reimpreso en 1990).

--- (1977), *Twelve Spanish songs with guitar accompaniment* (London, c. 1812), with alternative piano accompaniment by Manuel Rucker, Londres: Tecla.

--- (1984-1988), *Mauro Giuliani. The complete works in facsimiles of the original*, London: Tecla editions.

--- (1999), *Fernando Sor. Seguidillas*, Book 2, London: Tecla editions (reimpreso en 2005).

--- (2003a), *Onorato Costa – Souvenir d'Orient for flute and guitar*, London: Tecla editions.

--- (2003b), "Sor and the seguidillas boleras form" en Gásser, Luis (ed.), *Estudios sobre Fernando Sor. Sor Studies*, Madrid: ICCMU. Colección Música Hispana. Textos, pp. 341-352.

JAUSS, Hans Robert (2000), "La Historia de la Literatura como provocación de la ciencia literaria" en *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona: Editorial Península (1ª edición en 1970).

KALTENECKER, Martin, *El rumor de las batallas: ensayo sobre la música en la transición del siglo XVIII al XIX*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.

KANY, Charles E. (1932), *Life and manners in Madrid 1750-1800*, Berkeley: University of California Press.

KENYON DE PASCUAL, Beryl (1982), "Venta de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII", en *Revista de Musicología*, vol. 2, pp. 309-324.

--- (1983) "Venta de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del s. XVIII (Parte II)", *Revista de Musicología*, vol. 6, n.º 1-2, pp. 299-308.

--- (1984), "La música aleatoria en el siglo XVIII" en *Ritmo*, vol. 54, n.º 542, pp 23-25.

KLEINERTZ, Rainer (2004), *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert. Opera - Comedia – Zarzuela*, 2 vol., Kassel: Reichenberger.

--- (ed.) (1996), *Teatro y música en España (siglo XVIII)*. *Actas del Simposio Internacional*, Salamanca 1994, Kassel: Reichenberger.

KÖCHEL, Ludwig, Ritter von (1862), *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts. Nebst Angabe der verloren gegangenen, unvollendeten, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Compositionen desselben*, Leipzig: Breitkopf und Härtel.

LABARRE, E.J. (1952), *Dictionary and Encyclopaedia paper and paper- making with equivalents of the technical terms in French, German, Dutch*, London: Oxford University Press.

LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán (2003), “Música, Poder e Institución: La Real Capilla de Carlos IV (1788– 1808)”, en *Revista de Musicología*, vol. 26, n.º 1, pp. 233-266.

--- (2003), “Gaetano Brunetti: un músico en la corte de Carlos IV”, en *Revista de Musicología*, vol. 26, n.º 1, pp. 304-306.

--- (2004), “El papel R. Romaní y la datación de la música española de finales del siglo XVIII (1775-1800). Una nueva vía de investigación en la obra de L. Bocherini”, en *Revista de Musicología*, vol. 27, n.º 2, pp. 699-741.

--- (2005), “La datación de la obra de G. Brunetti (1744-1798): Una propuesta de cronología comparada”, en *Revista de Musicología*, vol. 28, n.º 1, pp. 354-365.

LACÁRCEL FERNÁNDEZ, José Antonio (2015), *Soriano Fuertes y la prensa musical española del siglo XIX*, Tesis doctoral dirigida por Antonio Martín Moreno, Universidad de Granada. [Accesible en: <http://hdl.handle.net/10481/43468>].

LAFARGA, Francisco (ed.) (1997), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida: Edicions Universitat de Lleida.

LAIRD, Paul Robert (1986), *The villancico repertory at San Lorenzo el Real del Escorial, C. 1630-C. 1715*, PhD University of North Carolina at Chapel Hill.

LANA BERASAIN, José Miguel (1992), “La propiedad de la tierra en el gozne contemporáneo. Un esbozo de la Merindad de Tudela de finales del XVIII a la guerra civil”, en *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, n.º 4, pp. 53-80.

LAPORTA, Isidro (1996), *Seis Tríos para guitarra, violín y bajo*, [Madrid]: Ópera Tres (Briso de Montiano, ed.).

LARUE, Jan (1957a), “Abbreviated description for watermarks” en *Fontes Artis Musicae*, vol. 4, n.º 1, IAML, pp. 26-28.

--- (1957b) LaRue, Jan, “British Music Paper, 1770-1820: some Distinctive Characteristics”, *Monthly Musical Record* 87, pp.177-180.

--- (1961), “Watermarks and Musicology”, en *Acta Musicologica*, vol. 33, abril-diciembre, pp. 120-146. Reimpresión LaRue Jan, “Watermarks and Musicology”, *The Journal of Musicology*, vol. 18, n.º 2, 2001, pp. 313-343.

--- (1966). “Classification of Watermarks for Musicological Purposes”, en *Fontes Artis Musicae*, vol. 13, n.º 1, IAML, enero-abril, pp. 59-63.

LEAL PINAR, Luis (2008), *Guitarreros de Madrid: artesanos de la prima y el bordón*, Guadalajara: Llanura.

LE GUIN, Elisabeth (2008), “Hacia una revalorización de la tonadilla escénica” en Álvarez-Barrientos, J. y Lolo, B., (Eds.): *Teatro y música en España: los géneros breves en la 2º mitad del siglo XVIII*, Madrid: UAM-CSIC, pp. 183-223.

LEPPERT, Richard (1998), *Music and Image. Domesticity, ideology and socio-cultural formation in eighteenth-century England*, Cambridge: Cambridge University Press.

LEZA, José Máximo (ed.) (2014), “La música en el siglo XVIII”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 4, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

LODRE, León (ed.) *Catálogo general de la música impresa y publicada en Madrid: se halla venal en el nuevo almacén de música de Lodre, Carrera de San Gerónimo, número 23, casi frente a la Fontana de Oro* (E-Mn M.FOLL/92/1).

LOLO, Begoña (1995), “La música en la Real Capilla después de la guerra de la Independencia. Breve esbozo del reinado de Fernando VII”, en *Cuadernos de Arte*, vol.26, pp. 157-169.

--- (2002), “La tonadilla escénica, ese género maldito” en *Revista de Musicología*, vol. 25, n.º 2, pp. 439-469.

--- (2003a), *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII: la tonadilla escénica: Museo de San Isidro, Madrid, mayo-julio 2003*, [Madrid]: Museo de San Isidro: Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deportes.

--- (2003b), Notas al CD, MISÓN, Luís; ROSALES, Antonio; ESTEVE, Pablo; LASERNA, Blas de; MORAL, Pablo del, *El maestro de baile y otras tonadillas*, Ensemble Elyma. Dir. Gabriel Garrido. K617 Harmonía Mundi.

--- (2007), “La música al servicio de la política en la Guerra de la Independencia”, en *Cuadernos dieciochistas*, 8, pp. 223-245.

LOLO, Begoña y GOSÁLVEZ, José Carlos (eds.) (2012), *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid-AEDOM.

LOMBARDÍA, Ana (2013), “De las funciones formales a los esquemas *galantes*: La sonata para violín y acompañamiento en Madrid (1750-1770)”, en *Musicología global, musicología local*, ed. Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López, Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 2257-2272.

--- (2014), “Violin duets in Madrid: *divertimento alla europea*”, en Miguel Ángel Marín y Mariús Bernardó (eds.), *Instrumental music in late eighteenth-Century Spain*, Kassel, Reichenberger, pp. 69-116.

--- (2015), *Violin music in mid-18th-century Madrid: Contexts, genres, style*, Tesis doctoral inédita dirigida por Miguel Ángel Marín López (dir. tes.), Universidad de La Rioja (Accesibles el resumen, la introducción y las conclusiones en *Dialnet*).

LOZANO MARTÍNEZ, Isabel y SOTO DE LANUZA, José María (2012), *La colección de música del infante don Francisco de Paula Antonio de Borbón*, Madrid: Biblioteca Nacional de España. Colecciones singulares de la Biblioteca Nacional, 10. [Accesible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000171291&page=1>]

LLORENS MARTÍN, Ana (2012), *Los estudios para violonchelo. De Duport a Popper*, Trabajo de fin de Master, Madrid: UCM [Accesible en www.academia.edu].

MARÍN, Miguel Ángel (1996-97), “«A copiar la pureza»: Música procedente de Madrid en la Catedral de Jaca”, *Artígrafa*, 12, pp. 257-76.

--- (2001), “Arias de ópera en ciudades provincianas: las arias italianas conservadas en la Catedral de Jaca” en E. Casares y A. Torrente (eds.) *Ópera en España e Hispanoamérica*, Madrid: ICCMU, vol. I, pp. 375-401.

--- (2002), *Music on the Margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*, Kassel: Reichenberger.

--- (2004), “La difusión de la música en la Edad Moderna desde una perspectiva transcultural” en *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Logroño: Universidad de la Rioja, pp. 167-72.

--- (2005), “Music-Selling in Boccherini’s Madrid”, en *Early Music*, XXXIII, 2, pp. 165-177.

- (2014a), “A la sombra de Corelli: componer con el violín”, en Máximo Leza, José (ed.), “La música en el siglo XVIII”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 4, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, pp. 291-307.
- (2014b), “El surgimiento del cuarteto y la consolidación de la sonata”, en Máximo Leza, José (ed.), “La música en el siglo XVIII”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 4, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, pp. 373-399.
- (2014c), “El mercado de la música” y “Escuchar la música: la academia, el concierto y sus públicos”, en Máximo Leza, José (ed.), “La música en el siglo XVIII”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 4, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, pp. 439-484.
- MARÍN, Miguel A. y BERNARDÓ, Marius (ed.), (2014), *Instrumental music in late eighteenth-century Spain*, Kassel: Reichenberger.
- MARTÍN, Mariano (1985), “La flauta de pico y la flauta travesera en el siglo XVIII en España”, en *Revista de Musicología*, vol. 8, n.º 1, pp. 115-118.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1987), *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona: Anagrama.
- MARTÍN MORENO, Antonio (1996), *Historia de la música española, 4. Siglo XVIII*, Madrid: Alianza Música.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Alfredo (2007), “Familia, cultura y mentalidad”, en Chacón Jiménez, Francisco y Hernández Franco, Juan (eds.), *Espacios sociales, universos familiares. La familia en la historiografía española*, Universidad de Murcia, pp. 271-289.
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino (1955), “La Torre de Cintruénigo y sus señores”, en *Diario de Madrid*, 8-Septiembre-1955, pp. 3-4.
- (1959), *Genealogías de los Navascués y sus enlaces*, Madrid, [s.n.].
- (1994), “La destrucción de la memoria colectiva. Un ejemplo navarro”, en *Tercer Congreso General de Historia de Navarra*, Pamplona, 20-23-Septiembre-1994.
- (1995), *Casa de Navascués*, Cintruénigo, [s.n.].
- MESONERO ROMANOS, R. de (1990), *El Antiguo Madrid. Paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta Villa*, Madrid: Dossat, S.A.
- MIKELARENA PEÑA, Fernando (2005), “La biblioteca de Pedro Miguel de Ligués, comerciante de lanas de Cintruénigo”, en *Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, n.º 23, pp. 63-88.
- MIÑANO, Sebastián (1826-1828), *Diccionario geográfico y estadístico de España y Portugal*, Madrid: Imprenta de Pierart-Peralta, 10 vols.
- MITJANA, Rafael (1993), “Histoire de la Musique: Espagne-Portugal”, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, vol. 4 ed. A. Lavignac, París, Librairie Delagrave, 1920. Traducción española, *Historia de la Música en España: Arte Religioso y Arte Profano*, ed. a cargo de Antonio Álvarez Cañibano con prólogo de Antonio Martín Moreno, Centro de documentación Musical del INAEM.
- MOLL ROQUETA, Jaime (1969-1970), “Una bibliografía musical periódica del siglo XVIII”, en *Anuario Musical*, n.º 24, pp. 247-258.
- MORAL RONCAL, Antonio Manuel (2005), *¡El enemigo en palacio!: afrancesados, liberales y carlistas en la Real Casa y Patrimonio (1814-1843)*, Madrid: Universidad de Alcalá.
- (2004), “¡Los carlistas en Palacio!: la depuración política en la Capilla Real (1834- 1835)”, en *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea*, n.º 16, pp. 91-104.
- MORENO, Emilio (1986), “¿La primera, hasta ahora conocida, sonata para oboe y bajo continuo española? La sonata de Pla”, en *Revista de Musicología*, vol. 9, n.º 2, pp. 561-578.

--- (1988), “Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando (1756): El violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII”, *Revista de Musicología*, vol. 11, n.º 3, pp. 563.

NAVARRO LALANDA, Sara (2012), “La edición musical en la biblioteca particular de María Cristina de Borbón interculturalidad de una reina cosmopolita en el escenario español”, en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII- XX)*, Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez (eds.), Madrid: Universidad Autónoma de Madrid-AEDOM, pp. 309-324.

--- (2013), *Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1806-1878)*, Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. [Accesible en: <http://hdl.handle.net/10486/661874>].

OPHEE, Matanya (1981), *Luigi Boccherini's Guitar Quintets. New Evidences, to which is added, for the first time, a reliable biography of François de Fossa, his portrait, and a checklist of his known compositions*, Boston: Editions Orphée.

ORTA RUBIO, Esteban (1992), “La Ribera de Navarra hace 200 años. Memorias de un exiliado francés”, en *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, n.º. 4, pp. 29-43.

--- (2003), *Cintruénigo y su convento de Capuchinos. Dos siglos de historia 1634-1837*, Cintruénigo (Navarra): Ayuntamiento de Cintruénigo, Colección de estudios de Cintruénigo n.º 1.

ORTEGA, Judith (2000), (ed.) *Archivo histórico de la Unión Musical Española. Partituras, métodos, libretos y libros*. Madrid: SGAE-ICCMU, 2000. “Introducción” de C. J. Gosálvez Lara, pp. XV-XXXV.

--- (2004), “El mecenazgo musical de la Casa de Osuna durante la segunda mitad del siglo XVIII: el entorno musical de Luigi Boccherini en Madrid”, en *Revista de Musicología*, vol. 27, n.º 2, pp. 643-698.

--- (2005), “Repertorio musical en la Casa de Benavente-Osuna. El ‘Yndice de música’ de la condesa-duquesa de 1824”, en *Revista de Musicología*, vol. 28, n.º 1, pp. 366-391.

--- (2010), *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*, Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [Accesible en: <http://eprints.ucm.es/11739/1/T32484.pdf>].

--- (2014), “Los copistas del Rey: la transmisión de la música en la corte española en la segunda mitad del siglo XVIII”, en Miguel Ángel Marían y Mariús Bernardó (eds.), *Instrumental music in late eighteenth-Century Spain*, Kassel: Reichenberger, pp. 147-182.

ORTEGA, Judith y BERROCAL, Joseba (2011), *Sonatas a Solo de la Real Capilla 1760-1819*, Madrid: Instituto de Ciencias Musicales (ICCMU), Serie Música Hispana, Música Instrumental-Música de Cámara, n.º 45.

OTERO ENRÍQUEZ, Santiago (1912), “La Casa de Ligués”, en *Revista de Historia y Genealogía Española*, Tomo I, p. 496.

PEDROSA, José Manuel (2014), “Los dos ciegos (1855), entremés cómico-lírico de Olona y Barbieri: rumor, noticia, cuento y zarzuela” (ATU1577), Brandenberger, Tobías (ed.), *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*, Münster: LIT Verlag, pp. 105-130. [Accesible en: <https://www.academia.edu/23/04/2018>].

PEÑA Y GOÑI, Antonio (2004), *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*, Madrid: ICCMU, Música Hispánica. Colección Retornos (ed. facsímil).

PÉREZ ARCHE, María del Rosario (1993), “El nacimiento de la Sociedad Económica de Amigos del País de Tudela”, en *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, n.º. 5, pp. 5-14.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2010), *La Fontana de Oro*, Madrid: Alianza Editorial.

PÉREZ SARRIÓN, Guillermo (2007), “Las redes sociales en Madrid y la Congregación de san Fermín de los navarros, siglos XVII y XVIII”, en *HISPANIA. Revista Española de Historia*, vol. LXVII, n.º. 225, enero-abril, pp. 209-254.

PESSARRODONA I PÉREZ, Aurélie (2007), “El estilo musical de la tonadilla escénica dieciochesca y su relación con la ópera italiana a través de la obra de Jacinto Valledor (1744-1809)”, en *Revista de Musicología*, vol. 30, n.º 1, pp. 9-48.

PEYRE, M. Roger [s.a.], *Napoleón y su tiempo. El Imperio*, traducida al español por Federico Schwartz, Barcelona: Salvat e Hijo.

PICÓ PASCUAL, Miguel Angel (2000), “La presencia de libros de música en la vida cotidiana de la alta burguesía valenciana de finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX. Estudio de dos bibliotecas musicales privadas a través de los protocolos notariales”, en *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. 16, n.º 2, pp. 265-287.

PINNELL, Richard (1998), “Women and the guitar in Spain's upper classes”, en *Anuario Musical*, n.º 53, pp. 165-189.

PONS CASASI, Assumpta (2012-2013), “Luis Veldrof, profesor de violín del Conservatorio de Madrid (1833-1834). Del favoritismo a la miseria”, *Música. Revista del Real Conservatorio superior de música de Madrid*, n.º 20, Madrid: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, pp 89-97. [Accesible en: <https://rcsmm.eu/general/files/revista/20.pdf>].

PORRO, Pierre Jean (1982), *Oeuvres choisies*, Firenze: Studio per Edizioni Scelte (Archivum musicum. L'arte della chitarra tra Settecento e Ottocento; 6).

PRAT MARSHALL, Domingo (1934), *Diccionario biografico; bibliografico, historico, critico de guitarras (instrumentos afines) guitarristas (profesores, compositores concertistas, lahudistas, amateurs) guitarreros (luthiers) danzas y cantos; terminología*, Buenos Aires: Romero y Fernández.

PRESAS, Adela (2008), “Aproximación a la forma literario-musical de las seguidillas en la tonadilla escénica” en Álvarez-Barrientos, J. y Lolo, B., (Eds.): *Teatro y música en España: los géneros breves en la 2ª mitad del siglo XVIII*, Madrid: UAM-CSIC, pp. 149-164.

QUEIPO GUTIERREZ, Carolina (2006), “La guitarra como instrumento periférico en el siglo XIX” en *Periphery and Centre II*, Rubén Jarazo Álvarez (coord.), Universidade da Coruña, pp. 137-150.

--- (2013), “La música insonora del fondo Adalid o la invisibilidad de la práctica musical doméstica masculina de la élite durante la restauración” en *Brocar*, 37, pp. 61-86.

--- (2013), “El fondo musical Adalid y las prácticas musicales domésticas de la élite social urbana de la Restauración europea”, en *Musicología global, musicología local*, ed. Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López, Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 2297-2312.

--- (2015), *Élite, coleccionismo y prácticas musicales en La Coruña de la Restauración (ca. 1815-1848): El fondo musical Adalid*, Tesis doctoral inédita, Universidad de La Rioja.

RADIGALES, J. (2006), *Mozart a Barcelona. Recepció operística (1798-2006)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

RAMÍREZ ALEDÓN, Germán (2003), “Algunas consideraciones sobre los exiliados liberales en la España del siglo XIX (1814-1834)”, en Aznar Soler, Manuel (dir.), *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, Generalitat Valenciana: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, pp. 28-58.

RASCH, Rudolf (2005), *Music publishing in Europe 1600-1900: concepts and issues bibliography*, The circulation of music, vol. 1, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag.

--- (2014). “Four Madrilénian First Editions of Works by Luigi Boccherini?”, en Miguel Ángel Marían y Mariús Bernardó (eds.), *Instrumental music in late eighteenth-Century Spain*, Kassel: Reichenberger, pp. 260-300.

RÉPIDE, Pedro de (1908), *El Madrid de los Abuelos*, Madrid, M. Pérez Villavicencio.

--- [1914], *Costumbres y devociones madrileñas*, Madrid, Viuda de Pueyo.

RINGROSE, David R. (1986), “Ciudad, País y revolución burguesa: Madrid, del siglo XVIII al siglo XIX”, en Bahamonde, A. y Otero de Carvajal, L. E. (eds.), *Madrid en la sociedad del siglo XIX. La ciudad y su entorno. Madrid, centro de poder político. Poder económico y élites locales*, Madrid: CIDUR, vol. I, pp.302-323.

ROBLEDO ESTAIRE, Luis (1991), “La Música en la Corte de José I”, en *Anuario Musical*, n.º 46, pp. 205-243.

ROMERO NARANJO, Francisco Javier (2001), “Martín y Soler (1754-1806): una aportación a su producción religiosa”, en *Revista de Musicología*, vol. 24, n.º 1-2, pp. 135-162.

ROMANILLOS VEGA, José Luis (1991-1992), “Catálogo”, en *La Guitarra Española / The Spanish Guitar: The Metropolitan Museum of Art, New York y Museo Municipal, Madrid*, [Madrid]: Sociedad Estatal Quinto Centenario, pp. [97]-188.

ROMANILLOS VEGA, José Luis y HARRIS WINSPEAR, Marian (2002), *The Vihuela de Mano and The Spanish Guitar. A Dictionary of the Makers of Plucked and Bowed Musical Instruments of Spain (1200-2002). String makers, Shops, Dealers & Factories*, Guijosa (Guadalajara): The Sanguino Press.

RUBIO MARCO, Alfonso (2003), “El pífano: un antecedente musical del flautín” en *Flauta y Música. Revista de la Asociación de Flautistas de Andalucía*, año VIII, n.º 16, pp. 18-23.

RUIZ TORRES, Pedro (2007), “Reformismo e ilustración” en Fontana, Josep y Villares Ramón (dir.), *Historia de España*, vol 5, Barcelona: Crítica/Marcial Pons.

RUIZ CASAUX, Juan (1959), *La música en la Corte de Don Carlos IV y su influencia en la vida musical española, discurso del Académico Numerario Excelentísimo Señor D. Juan Antonio Ruíz Casaux y L. de Carvajal, leído en el acto de su recepción pública el día 22 de noviembre de 1959, y contestación del Excmo. Sr. D. Federico Sopeña Ibañez*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

RUSSELL, Craig H. (1987), “Imported influences in 17th and 18th Century Guitar Music in Spain” en José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta, Emilio Casares Rodicio (coord.), *España en la música de occidente*, actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, “Año Europeo de la Música”, Madrid: INAEM, vol. 1, pp. 385-403.

SAGÜES Azcona, Pío (1963), *La Real Congregación de San Fermín de los navarros (1683-1961)*, Madrid.

SAINT-GEORGE, Henri (1896), *The bow, its history, manufacture & use*, London: “The Strad”, Library, No III. (Accesible en IMSLP).

SALAS VILLAR, Gemma (1997), *El piano romántico español, 1830-1855*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo.

--- (1999a), “Aproximación a la enseñanza para piano a través de la cátedra de Pedro Albéniz en el Real Conservatorio de Madrid”, en *Revista de Musicología*, vol. 22, n.º 1, pp. 209-246.

--- (1999b), “La enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX: los métodos para piano”, en *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. 15, n.º 1-2, pp. 9-56.

--- (2012), “La difusión del piano romántico en Madrid” en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez (eds.), Madrid: Universidad Autónoma de Madrid-AEDOM, pp. 407-420.

SALAZAR, Adolfo (1972), *La música de España. La música en la cultura española*, Buenos Aires: Espasa Calpe (1ª edición en 1953).

--- (1984), *La música en la sociedad europea. Vol.3. El siglo XIX*, Madrid: Alianza.

SALDONI, Baltasar (1986), *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1860-1881. 4 vols. Ed. Moderna de J. Torres. Madrid: INAEM – Ministerio de Cultura.

- SALINAS, Elena (2012), “Bartolomé Wirms y *La lira de Apolo*: difusión de la publicación periódica musical” en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez (eds.), Madrid: Universidad Autónoma de Madrid-AEDOM, pp. 263-281.
- SALTILLO, Miguel Lasso de la Vega y López de Tejada, Marqués del (1945), “Casas madrileñas del siglo XVIII y dos centenarias del siglo XIX”, en *Revista de la biblioteca, archivo y museo*, Ayuntamiento de Madrid, n.º 51, pp. 25-102.
- SÁNCHEZ, Richard Xavier (1975), *Spanish chamber music of the eighteenth century*, Tesis doctoral inédita, Louisiana State University, Ann Arbor, Michigan: Xerox University.
- SÁNCHEZ ARANDA, José Javier (1985), “La «Gazeta Oficial de la Navarra», ejemplo de periódico afrancesado”, en *Príncipe de Viana*, n.º 176, pp. 817-836.
- SANHUESA FONSECA, María (2000), “Minguet e Yrol, Pablo”, *DMEH*, 7, pp. 588-592.
- SCHMITT, Thomas (2014), “Componer con elegancia en el estilo sencillo: la teoría de la composición en la música instrumental española del siglo XVIII”, en Miguel Ángel Marían y Mariús Bernardó (eds.), *Instrumental music in late eighteenth-Century Spain*, Kassel: Reichenberger, pp. 345-381.
- SETELSKY, Robert E. (2004), “New light on the old bow” 1 y 2, en *Early Music*, v. 32, n.º 3, pp. 286-301 y n.º 4, pp. 415-426.
- SHADKO, Jacqueline A. (1981), *The Spanish Symphony in Madrid from 1790 to 1840. A Study of the Music in its Cultural Context*, Tesis doctoral, Universidad de Yale, Ann Arbor (Michigan): UMI n.º 8411022.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar (ed.) (1987), *Tres sonatas para violín y bajo solo y una más para flauta travesera o violín: entre las que se incluye la intitulada, "El jardín de Aranjuez en tiempo de primavera, con diversos cantos de pájaros y otros animales" / José Herrando*, Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- (ed.) (1990), *Sonata en fa mayor de violín y de bajo y dos tríos, en mi mayor y en sol mayor, para dos violines y bajo / Salvador Reixach*, Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- (ed.) (1991) *Sonatas I-VI op.1, para violín y bajo: siendo la n.1 también para flauta travesera, Londres, 1767 / Juan Oliver Astorga*, Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- (1991), “Los fondos musicales españoles de los duques de Montpensier”, en *Revista de Musicología*, vol. 14, n.º 1-2, pp. 71-76.
- (1992), “Una sonata para oboe y bajo atribuible a Luis Misón”, en *Revista de Musicología*, vol. 15, n.º 2-3, pp. 761-774.
- (2012), “Fondos de música romántica española en Canarias: la biblioteca musical de los duques de Montpensier”, *Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, RACBA*, n.º 5, pp. 125-136.
- SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón (1990), “Catálogo de las obras españolas del Archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid”, en *Anuario Musical*, n.º 45, pp. 235-296.
- (2004-2005), “Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid”, en *Recerca Musicològica XIV-XV*, pp. 155-175.
- SOR, Fernando (1830). *Methode pour la Guitare, par Ferdinand Sor*.
- SORIANO FUERTES, Mariano (1855-1859), *Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, 4 vols., Madrid: Martín Salazar, Barcelona: Narciso Ramírez. [Accesible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000045741&page=1> (junio de 2017)]. Ed. facs. con introducción de Juan José Carreras, Madrid: ICCMU, 2007.

SOUBEYROUX, Jacques (1995), "El Real Seminario de Nobles de Madrid y la formación de las élites en el siglo XVIII", *Bulletin Hispanique*, tomo 97, n.º 1, pp. 201-212

SQUIRE, W. Barclay (1912), *Catalogue of printed music published between 1487 and 1800 now in the British Museum*, 2 vol., [London]: William Clovves and Sons.

STROHM, Reinhard (1985), *Music in late medieval Bruges*. Oxford: Clarendon Press.

--- (2003), "Centre and periphery: mainstream and provincial music", en Knighton, Tess y Follows, David (eds.), *Companion to Medieval and Renaissance Music*, New York: Oxford University Press, pp. 55-59 (1ª edición en 1992).

SUÁREZ-PAJARES, Javier (1995). "Las generaciones guitarrística españolas del siglo XIX", en Casares, Emilio y Alonso, Celsa (eds.), *La música españolas del siglo XIX*, Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 325-373.

--- (1998). (ed.) *Tonadillas (I)*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales-Música lírica.

--- (2000). "El auge de la guitarra moderna en España" en *La Música en España en el Siglo XVIII*, Boyd, Malcolm, Carreras, Juan José (eds.), Madrid: Cambridge University Press, pp. 251-270.

--- (2003-2004), "El Cuaderno manuscrito de obras en cifra para guitarra 3/209 de la Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid: una nueva fuente de la primera música para guitarra de seis órdenes", en *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*. n.º 10 y n.º 11, pp. 211-257.

--- (2008) (ed.). *Antología de guitarra. I, Piezas de concierto (1788-1850)*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

--- (2010a). "Obras para violín o flauta y guitarra (ca.1815) de Francesco Vaccari, violinista de la Real Capilla Española", en *Roseta*, n.º 4, pp.105-119.

--- (2010b). "Three favorite spanish boleros (1812-13) arreglados por Francesco Vaccari con acompañamiento de guitarra o piano (y una vieja polémica con Brian Jeffery)", en *Roseta*, n.º 5, pp. 83-109.

SUBIRÁ, José (1927), *La música en la Casa de Alba*, Madrid: Estudios históricos y biográficos.

--- (1928-1930), *La Tonadilla escénica*, Tomos I, II, III, Madrid: Tipografía de archivos.

--- (1932), *Tonadillas teatrales inéditas*, Madrid: Tipografía de archivos Olózaga, I.

--- (1946), "La música de cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX", en *Anuario Musical*, n.º 1, pp. 181-194.

--- (1950), *El teatro del Real Palacio (1849-1851)*, Madrid: Instituto Español de Musicología, CSIC.

--- (1953), *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona: Salvat.

--- (1958), "Necrologías musicales madrileñas", en *Anuario Musical*, n.º 13, pp. 201-223.

--- (1961), "Epistolario de F. A. Gevaert y J. de Monasterio", en *Anuario Musical*, n.º 16, pp. 217-246.

--- (1969-1970), "Un insospechado inventario musical del siglo XVIII", en *Anuario Musical*, n.º 24, pp. 227-236.

--- (1971), "Nueva ojeada histórica sobre la tonadilla escénica", en *Anuario Musical*, n.º 26, pp. 119-137.

--- (1971), "Los conciertos espirituales del s. XVIII", en *Temas musicales madrileños*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, pp. 15-24.

SUERO ROCA, María Teresa (1987), *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, 4 vols. Barcelona: Institut del Teatre.

SUSTAETA, Ignacio (1993), *La música en las fuentes hemerográficas del XVIII español. Referencias musicales en la Gaceta de Madrid y artículos de música en los papeles periódicos madrileños*. Tesis doctoral inédita, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

TARIFA CASTILLA, María Josefa (2004), *La iglesia Parroquial de San Juan Bautista de Cintruénigo*, Cintruénigo (Navarra): Ayuntamiento de Cintruénigo, Colección de estudios de Cintruénigo n.º 2.

TEIXIDOR Y BARCELÓ, Joseph (1996), *Historia de la música "española" y Sobre el verdadero origen de la música*. Edición Crítica Begoña Lolo, Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, D.L.

TNGD: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), Editor: Stanley Sadie, Londres: Macmillan.

TOLIVAR ALAS, Ana Cristina (1989), "Comella y las tragedias bíblicas de Racine: Atalía" en Lafarga, Francisco (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona: PPU (Promociones y publicaciones universitarias).

TORRE MOLINA, María José de la (2003), *Música y ceremonial en las fiestas reales de proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)*, 3 v. Tesis doctoral, María Gembero Ustároz (dir. tes.), Granada: Universidad de Granada. [Accesible en: <http://hdl.handle.net/10481/4588>].

TORRES MULAS, Jacinto (1991), *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990). Estudio crítico-bibliográfico. Repertorio General*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

--- (1993), "El trasfondo social de la prensa musical española en el siglo XIX", en *Revista de Musicología*, vol. 16, n.º 3, pp. 1679-1700.

TORRES SÁNCHEZ, Rafael (2007), "La Hora Navarra y el triunfo de los navarros. El banquero navarro Juan Bautista Dutari y sus relaciones con Navarra durante el siglo XVIII", en González Enciso, Agustín (ed.), *Navarros en la Monarquía española en el siglo XVIII*, Pamplona: ediciones Universidad de Navarra, pp. 283-307.

--- (2012), "Los Cinco Gremios Mayores y el abastecimiento de víveres al ejército español en el siglo XVIII", en *Studia Historica. Historia moderna*, n.º 34, pp. 407-432.

TORTA, Mario (1993), *Catalogo tematico delle opere di Ferdinando Carulli*, Lucca: Libreria Musicale Italiana.

Tratado de táctica para la infantería ligera, Cádiz: Imprenta Tormentaria, a cargo de D. J.D. Villegas, 1814. [Accesible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000085086&page=1>].

TRIMPERT, Dieter Lutz., (1967) *Die Quatuors concertants von Giuseppe Cambini*, Tutzing: Hans Schneider (T).

TRUETT HOLLIS, George (2004), "Inventario y tasación de los instrumentos y papeles de música de la testamentaria del Exmo. Sr Don Fernando de Silba Albarez de Toledo, duque que fue de Alba" (1777), en *Anuario Musical*, n.º 59, pp. 151-172.

TYLER, James (1980), *The early guitar: a history and handbook*, London: Music Dept., Oxford University Press.

TYSON, Alan (1975), "The problem of Beethoven's "First" *Leonore Overture*", *Journal of the American Musicological Society*, vol. 28, n.º 2, pp. 292-333.

--- (1980) "Mozart's "Haydn" Quartets: the contribution of Paper Studies" en *The String Quartets of Haydn, Mozart, and Beethoven: Studies of the Autograph Manuscripts*, ed. C. Wolff, Cambridge, Mass, Harvard University Press, pp. 179-190.

--- (1987), *Mozart: Studies of the Autograph Scores*, Cambridge, Mass: Harvard University Press.

--- (1992), "Wasserzeichen – Katalog", *Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie X (Supplement); Werkgruppe 33 (Dokumentation der Autographen Überlieferung); Abteilung 2, Kassel: Bärenreiter.

URANGA, J.J. (1962), "Documentos sobre la población navarra en la Edad Media. *Libro de monedaje de Tudela*", en *Príncipe de Viana*, n.º 86 y 87, pp. 243-300 (Cintruénigo en pp. 251-254).

VALLS I SUBIRÁ, Oriol (1970), *El papel y sus filigranas en Catalunya*, vol. 1 y 2, Amsterdam: The Paper Publication Society. Colección *Monumenta Chartae Papyraceae Historiam Illustrantia*, 12.

--- (1982), *La Historia del papel en España, siglos XVII y XVIII*, Madrid: Empresa Nacional de Celulosas, S.A., Madrid.

VARELA DE VEGA, Juan Bautista (1992), "Dos tonadillas de Pablo del Moral en el archivo de música de la catedral de Valladolid" en *Revista de Musicología*, vol. 15, n.º 1, pp. 221-230.

VARGAS LIÑÁN, M^a Belén (2012), "El suplemento musical en las revistas culturales y femeninas españolas (1833-1874)" en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez (eds.), Madrid: Universidad Autónoma de Madrid-AEDOM, pp. 463-476.

VESTER, Frans (1985), *Flute music of the 18th century: an annotated bibliography*, Monteux: Musica Rara.

VICENT, Alfredo (2002), *Fernando Ferandiere (ca. 1740 – ca. 1816). Un perfil paradigmático de su tiempo en España*, Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

--- (2007-2008), "Un cuaderno de aficionado inédito de finales del siglo XVIII. Estudio e interpretación de su contenido", en Fernández Manzano, Reynaldo (dir.), *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, n.º 3, "Homenaje a Francisco Guerrero", pp. 201-228.

--- (1997), "1799: La transición a una nueva guitarra española. Nuevas expectativas y valores musicales para el instrumento", en *Revista de Musicología*, vol. 20, n.º 1 (Ejemplar dedicado a: Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología, La investigación musical en España I), pp.433-438.

VIRGILI BLANQUET, M^a Antonia (1984), "Ambiente musical del siglo XIX", en *Historia de Valladolid*, Valladolid: Ateneo, vol. 6, pp. 597-630.

--- (2000), "El pensamiento musical y la estética de salón en la España del siglo XIX" en *Música Iberoamericana de Salón*, Venezuela (Caracas): Fundación Vicente Emilio Sojo, Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998, Tomo I, pp. 11-39.

WEBER, William (2008), *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*, New York: Cambridge University Press.

WHISTLING, Carl Friedrich, (1975), *Handbuch der musikalischen Literatur*, Hildesheim : George Olm.

WOLDEMAR, Michel (1800), *Grande méthode, ou, Etude elementaire pour le violon...*, París (2nd ed. rev.).

WYNN JONES, David (2000), "Sinfonías austriacas en el Palacio Real de Madrid", en *La música en España en el siglo XVIII*, Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), Madrid: Cambridge University Press, pp. 145-166.

--- (2003), "Beethoven and the Viennese Legacy" en Stowell, Robin (ed.) *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge: Cambridge University Press.

XIMÉNEZ, Antonio (2014), *Cuatro sobresalientes tríos for guitar, violin and violoncello*, Madrid: Eudora. (Eugenio Tobalina, ed.).

YÁBEN Y YÁBEN, Hilario (1916), *Los contratos matrimoniales en Navarra y su influencia en la estabilidad de las familias*, Madrid: Jaime Ratés.

YATES, Stanley (2003), “Sor's Guitar Sonatas: Form and Style”, *Estudios sobre Fernando Sor* (ed. Luis Gásser). Madrid: ICCMU, pp. 447-492.

YUN CASALILLA, Bartolomé (1984), “Centros comerciales e industria en Tierra de Campos: Transformaciones demográficas, propiedad agrícola e ingresos familiares en el siglo XVIII”, en *Revista de Historia Económica*, año 2, n.º 3, pp. 295-314.

ZABALA, Arturo (1960), *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*, Valencia: Instituto Alfonso el Magnánimo.

ZAMÁCOLA, Juan Antonio (1816), *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, tomo I [-II], Madrid: Imprenta de Repullés (1ª edición en Madrid: Fermín Villalpando, [1788?]).

ZUTH, Josef (1926), *Handbuch der Laute und Gitarre*, Vienna: Verlag der Zeitschrift für die Gitarre.

Recursos electrónicos

BERNSTEIN The Memory of paper,
http://www.memoryofpaper.eu:8080/BernsteinPortal/appl_start.disp#

CERL, Consortium European Research Libraries,
http://www.cerl.org/resources/links_to_other_resources/bibliographical_data#watermarks

FOSSA, François - <http://www.editionsorphee.com/solos/fossa-10.html>

HEMEROTECA DIGITAL BNE <http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm>

PARDO DE VERA, Manuel (2016),
http://cadenaser.com/m/programa/2015/09/24/ser_historia/1443086543_384668.html (14/09/16)

SOR, Fernando - <http://fernandosor.es/>

WASSERZEICHEN-Informationssystem, <https://www.wasserzeichen-online.de/>

WASSERZEICHENKARTEI PICCARD: Digital Publication of the Piccard Collection of Watermarks –
<http://www.landesarchivbw.de/web/44577>

WILC (Watermarks in Incunabula printed in the Low Countries)
<http://watermark.kb.nl/default/search/advanced/>

YATES, Stanley (2001), “Fernando Sor – Second Sonata for guitar (op. 15b)” en www.stanleyyates.com
 online articles (16/02/18)

