

«Y QUE TOQUE EL ABUE». UNA APROXIMACIÓN A LOS OBOÍSTAS EN EL ENTORNO ECLESIASTICO ESPAÑOL DEL SIGLO XVIII

JOSEBA-ENDIKA BERROCAL CEBRIÁN *

Resumen

El oboe, el «hautbois» francés, fue un nuevo instrumento que, junto con otros modelos de instrumentos de viento, comenzó a expandirse por Europa a partir de las últimas décadas del siglo XVII. España no fue una excepción y lo recibió paulatinamente en diferentes foros: militar, cortesano, teatral y eclesiástico. Aquí se analizarán diversos aspectos referentes a este último ámbito. El trabajo pretende presentar un estado de la cuestión para algunos de los temas tratados como son el del aprendizaje y circulación de estos músicos o la relación con los oboístas de los regimientos.

The oboe, the French «hautbois», was a new instrument that along with other wind instruments, spread through Europe during the last decades of the 17th century. Spain was no exception, and it was increasingly introduced in different performance contexts: military music, Court, theatre and Church. This article focuses on the latter. It aims to summarize the background of this question, and then analyses some aspects of particular interest such as the learning process and circulation of these musicians or their contacts with the oboe players working in a military context.

* * * * *

«Y Sus Señorías, con vista de la dicha petición, decretaron el que el dicho José de Legarra sea admitido por Bajón y Oboe de la Iglesia matriz de Señor Santiago y demás parroquias de esta Villa [de Bilbao]»¹.

De una forma aparentemente tan sencilla, en 1706 el oboe da sus primeros pasos dentro de las capillas de música eclesiásticas españolas. José de Legarra, quien había sido tiple de la capilla bilbaína, vuelve a ser readmitido, esta vez en calidad de instrumentista. La llegada del nuevo siglo marca para nuestra musicología una frontera cómoda de ci-

* Estudiante de Doctorado en la Universidad de Zaragoza.

¹Decreto consistorial de 28 de mayo de 1706, en *Libro de Decretos o Acuerdos de la Villa de Bilbao*, Tomo de 1706. fol. 88-88v, 28-5-1706. Agradezco a M.^a Carmen Rodríguez Suso la información referente a esta fuente.

tar² a partir de la cual solemos decir que una nueva generación de instrumentos se suman, o en ocasiones sustituyen, a los timbres preexistentes. Así, el violín, el oboe, las nuevas flautas, la trompa o el fagot van siendo nombrados en los memoriales de los centros eclesiásticos dieciochescos, citados tanto por parte de los músicos como por parte de los cabildos enfrentados a esta aparición.

No es difícil confirmar que varios de estos instrumentos llegaron a menudo de la mano de un mismo músico; los hábitos musicales del período considerado, permitían y potenciaban esta multiplicidad de habilidades como forma de aumentar la probabilidad de contratación. Sin olvidar esta no-especificidad, el presente artículo pretende centrarse en diferentes aspectos de uno sólo de estos instrumentos, el oboe, y concretamente en el entorno que rodea su uso dentro de las capillas españolas de ámbito religioso³.

La esfera religiosa no fue la única en sentir esta nueva presencia: son de destacar los estrechos lazos que unieron al oboe con los mundos cortesano⁴ —Real Capilla⁵— y teatral. En este artículo dichos foros no serán foco de nuestra principal atención; por contra, otros aspectos y relaciones fundamentarán el eje del discurso.

Estos aspectos, a menudo entrelazados entre sí, pueden ser adelantados brevemente: los diferentes caminos seguidos por el oboe para introducirse en la iglesia y la relación de este fenómeno con el mundo de la música en los regimientos militares; la articulación del aprendizaje de dicho instrumento, incluyendo el fenómeno habitual de aparición de dinastías. También nos referiremos a ciertos temas de índole administrativa: el nivel comparado de estos músicos; las supuestas complicaciones de salud que ocasionalmente acompañaron a ciertos instrumentos

²Por supuesto que este punto de inflexión de 1700 puede ser ocasionalmente considerado como demasiado tardío. Para el caso que nos ocupa, el del oboe, parece ser que su uso en la Corte fue más común de lo que se ha dado en creer, como se pone de manifiesto en CARRETERAS, J. J. *Conducir a Madrid estos Moldes: Producción, dramaturgia y recepción de la fiesta teatral «Destinos vencen finezas» (1698/99)*, *Revista de Musicología*, 1996, t. XVIII, pp. 113-143.

³Tres de entre las varias lecturas que ayudarían a poner en contexto el caso español son: FLEUROT, F. *Le hautbois dans la musique française (1650-1800)*. París: Picard, 1984, HAYNES, B. *Lully and the rise of the oboe as seen in works of art*. *Early Music*, August 1988, t. XVI, n.º 3, p. 324-338 y LASOCKY, D. *The french hautboy in England, 1613-1730*. *Early Music*, August 1988, t. XVI, n.º 3, p. 339-357.

⁴Como puede ser la llegada de oboístas franceses a la Corte, expuesta en BERROCAL, J. E. 1701, la boda de Felipe V, con Maria Luisa Gabriela de Saboya: nuevo proyecto para establecer una *musique française de chambre* en la Corte. Comunicación presentada en el Congreso Internacional *Poder, mecenazgo e instituciones en la música mediterránea. 1400-1700*. Ávila, 18 al 20 abril, 1997.

⁵Esta institución ha sido objeto de estudio en KENYON DE PASCUAL, B. *Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Real Capilla desde 1701 hasta 1749*. *Actas del Congreso internacional «España en la música de Occidente»* Salamanca 29 de octubre al 5 de noviembre de 1985, Vol. 2. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, pp. 93-97

de viento y, por consiguiente, la licitud de intercambio entre los mismos. El debate referente a la creación de plazas estables de oboísta o la adquisición de los instrumentos que deberían utilizar son algunos otros de estos puntos. Asimismo, se tocarán ciertos temas que, o por su prolongación en el tiempo o por su horizonte geográfico, no permiten una interpretación inmediata de los datos disponibles⁶. Todas las generalizaciones que aquí se propongan irán, en la medida de lo posible, acompañadas de referencias concretas a fuentes documentales dieciochescas.

Un primer aspecto básico al que he hecho referencia es la datación y descripción del proceso por el que fueron admitidos los primeros oboes en las plantillas eclesiásticas. No abundan los testimonios anteriores a la década de los Veinte. Presentando una concisa panorámica, se conocen los casos de Bilbao 1706⁷, Capilla Real de Madrid 1708⁸, Salamanca 1712⁹, Daroca 1718¹⁰, Palencia 1718¹¹, Toledo 1720¹², Monasterios de Monserrat y Escorial¹³ y, sin duda, algunos otros lugares más. Sin embargo, en los ejemplos citados se encuentran las principales claves para entender la casuística posterior.

* * *

Ya se ha hecho una referencia a la capilla musical de la Villa de Bilbao; la documentación conservada describe el paso natural de la voz

⁶ Como referente, el enfoque de circuitos aplicado y presentado, entre otros, por MARÍN, M. A. Estructura y jerarquía de los circuitos andaluces en el siglo XVIII. y BOMBI, A. Dinámicas de mercado, rivalidades y colaboraciones artísticas: las capillas de la Valencia del siglo XVIII. Ponencias presentadas en el Seminario *La catedral como institución musical (1500-1800)*. «vila, 10 al 12 mayo, 1996.

⁷ Siendo José de Legarra el músico citado: Ver nota 1

⁸ José Jezebek: «Oboes./ Estos instrumentos no fueron comprendidos en la nueva planta./ D.n Joseph Gesembic [ÉL firma siempre «Jezebek»] fue admitido en la Capilla por músico oboe, por el mes de diciembre de 1708». Archivo del Palacio Real, Capilla Real, Caja 224, exp. 1, (Relación de 1736). Consultar también KENYON DE PASCUAL, B. El primer oboe español que formó parte de la Real Capilla: Don Manuel Cavazza. *Revista de Musicología*, 1984, t. VII, n.º 2, p. 431-434.

⁹ Juan Pedro Hagelstein: A.C. Cat. De Salamanca, Vol. 48, fol. 234. Recogido en: PÉREZ PRIETO, M. La Capilla de música de la catedral de Salamanca durante el período 1700-1750: historia y estructura. (empleos, voces, instrumentos, plantillas, provisión de plazas y nómina). *Revista de Musicología*, 1995, t. XVIII, n.ºs. 1 y 2, p. 158-9.

¹⁰ Juan Francisco Solso: A.C. Cat. de Palencia, Vol 1717-19, fol. 136v, 31-10-1718. Recogido en LÓPEZ-CALO, J. *La música en la catedral de Palencia*. Tomo II: Actas capitulares (1463-1784) Palencia: Diputación de Palencia, 1981, p. 63.

¹¹ Juan Custodio de Llamas: A.C. Cat. de Palencia, Vol 1717-19, fol. 105, 26-4-1718. Recogido en LÓPEZ-CALO, J. *Ibidem*. p. 62.

¹² Juan Bautista Cavazza: Toledo, L.G.a. 1720, fol. 133v. en ASENJO BARBIERI, F. *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)* Vol. I, Edición a cargo de CASARES, E. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986, p.105, [MSS. 14.0241].

¹³ Consultar, entre otras descripciones de la temprana existencia del oboe en estos monasterios, la vida de Fray Matías Cardona en BARBIERI, F.A. *Op.cit.* p. 117-8, [MSS. 14.02537-38] y [MSS. 14.084].

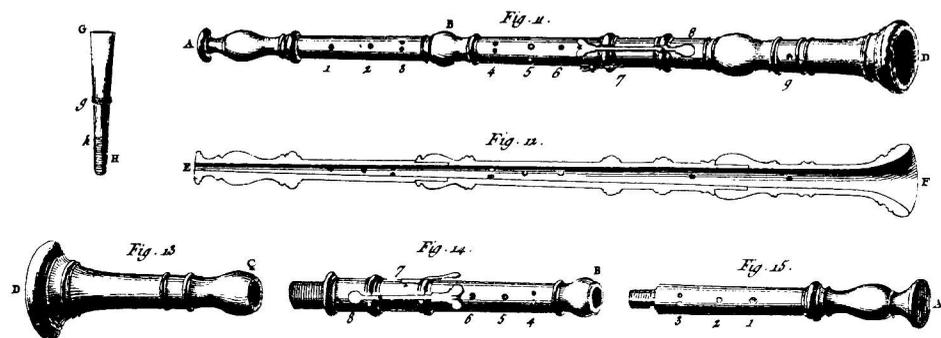


Fig. 1. Hautbois. Grabado extraído de la Encyclopédie de Diderot y D'Alambert. Vol. VI. Paris. 1756.

al instrumento. El caso de José de Legarra es similar al de tantos niños de coro que prolongan su carrera musical más allá del cambio de voz al haber estudiado uno o varios de los instrumentos utilizados en las capillas. Durante el siglo XVII, la tendencia en este sentido fue la de enseñar a tañer el órgano, el bajón, la chirimía, la corneta o el violón por citar sólo las alternativas más comunes. Estas opciones no son abandonadas en el XVIII, pero el advenimiento de los nuevos instrumentos supone en ocasiones que los niños deben buscar su educación por otros cauces no habituales, bien fuera de la institución o incluso fuera de la localidad:

«queriendo salirse dicho Santiago Martínez del colegio y marchar a Bilbao o Madrid, para aprender con alguna perfección los instrumentos que tañe [Bajón, oboe y violín], por no haber aquí quien le pudiese enseñar (...) y dicho hermano del maestro de capilla le ha estado dando lección casi dos años, en cuyo tiempo ha logrado el aprovechamiento»¹⁴.

Santiago Martínez, mozo de coro sobresaliente en la catedral de Burgos —y que llegaría a ser admitido en la Catedral de Toledo¹⁵— tuvo que recurrir a tomar lecciones particulares en la ciudad con un antiguo miembro de la capilla visto que Agustín del Barrio, primer ba-

¹⁴A.C. Cat. de Burgos. Vol. 103, fol. 343, 14-1-1737. Recogido en LÓPEZ-CALO, J. *La música en la catedral de Burgos. Vol. VI, Documentario musical: Actas Capitulares (IV) (1706-1776)*. Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1996, p. 189. El referido hermano del maestro de capilla es Vicente Hernández Illana, músico que había renunciado a su plaza en la capilla 6 años antes.

¹⁵A.C. Cat. de Burgos. Vol. 106, fol. 207, 23-9-1750. Recogido en LÓPEZ-CALO, J. *Ibidem* p. 250.

jón y oboe, no parecía tener el nivel suficiente¹⁶. Otros candidatos, sobre todo en las primeras décadas, no tuvieron esta posibilidad y optaron por trasladarse:

«Juan Custodio de Llamas, ministril corneta, pide licencia dos meses para ir a Madrid a aprender a tocar bien un instrumento que llaman abue. Pide dos doblones para comprar el instrumento»¹⁷.

¿Desde donde llegaron los profesores de esta primera generación de oboístas españoles? Así como la presencia del violín fue considerada como uno de los rasgos de la influencia musical italiana en la península ibérica, este no parecía ser el caso de los nuevos instrumentos de viento dieciochescos. Antes bien, nos encontramos ante una acumulación de testimonios referentes a músicos centroeuropeos¹⁸, a menudo explícitamente ligados a los recién reformados regimientos borbónicos¹⁹. La Guerra de Sucesión a la corona española, librada en frentes repartidos por todo el continente, supuso que durante los tres primeros lustros del siglo España fuera recorrida por soldados europeos pertenecientes a los dos bandos contendientes.

El conocido como *Ejército de las Naciones* de la monarquía española contaba en sus filas con una significativa proporción de nativos flamencos, italianos, alemanes, irlandeses, suizos o franceses, por citar algunos. Dichos militares se encontraban agrupados en regimientos habitualmente en función de sus orígenes —es paradigmático el caso de las Reales Guardias Valonas— y sus Estados Mayores, por lo general en manos nobiliarias, contaban con su propia capilla de música. La misma era mantenida y ejercía sus funciones de forma no necesariamente ligada a los pífanos, clarines y tambores, quienes tenían otra posición en la Planta.

«Es mi voluntad, que por distinción conserven mis Regimientos de Guardias, la Musica, que hasta ahora han tenido, compuesta de ocho instrumentos los más propios que les parezca a sus Coroneles para el objeto de su servicio; y a fin de que puedan mantenerse, de habilidad, y con lucidos uniformes, como han tenido siempre, se abonará a cada

¹⁶A.C. Cat. de Burgos. Vol. 102, fol. 590, 10-9-1734. Recogido en LÓPEZ-CALO, J. *Ibidem* p. 169.

¹⁷Ver nota 11.

¹⁸Una de las enumeraciones más prolijas se encuentra en RODRÍGUEZ SUSO, C. *Viejas Voces de Bilbao. La Música en la Villa Durante los Siglos XVIII y XIX*. Bilbao, *Arte e Historia*. Bilbao: Dip. foral de Bizkaia, 1991, p. 240.

¹⁹La llegada de la nueva administración con la dinastía entrante implicó, entre otras muchas medidas, la creación de una estructura basada en los «regimientos» frente a los «tercios» heredados del ejército de los Austrias. Para una mayor comprensión de los fenómenos ligados a dichas reformas SAMANIEGO, J.A. *Disertación militar sobre la antigüedad de los Regimientos de Infantería, Caballería y Dragones de España*. Madrid, 1738. Edición y prólogo de GÓMAS RUIZ, M. y ALONSO JUANOLA, V. Madrid: Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica, 1992.



Fig. 3. «Timbalero de las Reales Guardias de Corps», recogido en el manuscrito ilustrado con acuarelas. Alfonso Taccoli. Teatro Militare d'Europa, t. I. Madrid. 1760.

cuerpo mensualmente, cuatro mil, y quinientos reales de vellón, sin descuento, según lo establecido»²⁰.

Entre estos ocho instrumentos se encuentra representado el nuevo oboe francés hasta el punto de que, en ocasiones, éste parece ser el instrumento hegemónico dentro del grupo²¹.

«Cuerpo de Alabarderos. Haber mensual, 6 músicos de 120 reales, 720. un tambor, 120, un pífano 120. Total = 960. 25 regimientos de Infantería, 2880 reales mensuales del haber de 8 músicos de el regimiento de Granaderos que eran 6 oboes a 360 reales cada uno y dos trompetas, a 370 reales cada uno»²².

El compositor y teórico Francisco Valls, en su Mapa Armónico, también dedica una sección a este punto, e incluso deja escritos algunos de los pocos ejemplos españoles conocidos de música militar de la primera mitad de siglo.

«Estilo Coraico. (...) Sirve también este estilo, para las marchas de la tropa; por o regular es su composición a dos voces; y el acompañamiento para los obuesses, y el Fagotto, cuyos golpes después imita el tambor alternándose unos y otros instrumentos. [A continuación transcribe una *Marcha* a 3.] Otras marchas hay no tan serias, como la pasada, para alegrar las tropas, que son como la que sigue, con una voz sola, que tocan todos los obuesses del regimiento»²³.

Pero parece que este empleo no era considerado lo suficientemente atractivo como para evitar el que algunos de dichos *obuesses* solicitaran a menudo a los cabildos de las ciudades donde se encontrase acuartelado el regimiento su admisión en la capilla. En las diferentes

²⁰Trat. 2.º, Tit. 2.º.- «Vestuario, Armamento, y Musica que han de tener mis regimientos de Guardias, y consignación de gratificaciones para mantener estos objetos», Art. 8, en *Ordenanzas de S.M. para el regimen, gobierno, servicio, y disciplina de los regimientos de guardias de infanteria Española, y Walona, en la Corte, en Guarnición, Campaña, y Quartel; y tambien para los sueldos, gratificación, franquicia, hospitalidad, vestuario, y Armamento de los mismos Cuerpos. Divididas en quatro tratados de orden de S.M. en Madrid: En la Imprenta de Pedro Marin, impresor de la Secretaria del Despacho Universal de la Guerra. Año de 1773*. Para una aproximación a las ordenanzas españolas dieciochescas: SALAS LÓPEZ, F. *Ordenanzas militares en España e Hispanoamérica*. Madrid: Mapfre, 1992. Col. Mapfre 1492.

²¹La sustitución de los anteriores instrumentos de doble caña por el 'hautbois' y su bajo natural, el fagot, ha sido estudiado para el mundo germánico por HILDEBRAND, R.; Traducción de READ, J. The oboe ensemble in german military and city music up to 1720. *Journal of the International Double Reed Society (IDRS)*.1981, n.º 9. Internet [http://idrs.colorado.edu/publications/DR/DR.Index.]

²²«Noticia de los fondos y obligaciones de la Corona en cada un año regulado por el de 1758», en BARBIERI, F.A. *Op. cit.* Vol. 2, p. 163-4. [MSS. 14.0172]

²³*Mapa harmónico práctico (...)*. Escribiolo el R.do Francisco Valls (...). [1742], Trat. VII, p. 230-1. Es igualmente clarificador el tratado *Guía para los principiantes (...)* de Pedro Rabassa. También se puede ampliar la visión sobre la música militar del XVIII en URBELTZ, J.A. *Música militar en el País Vasco. El problema del «zortziko»*. Pamplona: Pamiela, 1989.



Fig. 4. *Marcha para los oboes del regimiento recogida en el Mapa Armónico de Francisco Valls de 1742.*

oposiciones a las que se presentan, en ocasiones en grupo²⁴, destaca la gran cantidad de instrumentos que dicen dominar²⁵ y que duda cabe que éste fue una de las principales vías de introducción del oboe —entre otros instrumentos— en los centros eclesiásticos españoles.

Por supuesto, muchas capillas²⁶ optaron a lo largo de todo el siglo por solicitar la colaboración puntual de los músicos militares para aquellas solemnidades que requirieran, a juicio del cabildo o del maestro de capilla, de un apoyo tímbrico o dinámico. Singularmente, no se da una estricta correlación con los recursos monetarios de que disponía una capilla; así, cabildos con pocos medios dieron cabida estable a estos instrumentos en sus plantas mientras que hasta las catedrales de más capacidad no renunciaron a apoyarse ocasionalmente con instrumentistas externos. De nuevo, son muchos los testimonios que reflejan la posibilidad que los ciudadanos tenían de escuchar a los músicos a cargo de los estamentos militares, incluso fuera de la Península:

«Musique du régiment du Brabant.— Le 29 septembre 1748, les Espagnols occupaient encore la Savoie, et le régiment de Brabant était en garnison à Rumilli. Il fêta ce jour-la son patron, saint Michel, dans

²⁴A.C. Cat. de Palencia, Vol. 1740-1, fol. 52, 28-5-1740. Recogido en LÓPEZ-CALO, J. *La música en la catedral de Palencia. Op. cit.* p.112.

²⁵Los ejemplos son innumerables, citamos aquí a Francisco de Ex, músico del Regimiento de Pavía, que saca la plaza de bajón, toca oboe, traversa, fagot y violín. A.C. Cat. de Palencia, Vol. 1740-1, fol. 102v, 27-10-1740. Recogido en LÓPEZ-CALO, J. *Ibidem.* p. 114.

²⁶Un tema ligado a éste de los recursos disponibles es el de la fundación de nuevas capillas en el siglo XVIII. Está documentado el caso de la Venerable Unión de Bellpuig, agrupación de dicha ciudad y que en 1753 cubre los 4 primeros puestos de su recién creada capilla con 2 oboes y 2 violines. Recogido en BARBIERI, F.A. *Op. cit.* Vol. 1, p. 523, [MSS. 14.02299]

l'église de la Visitation, qui fut parée et illuminée; pendant la grand'messe, la musique du régiment fit entendre des symphonies»²⁷.

No es tan habitual el caso contrario; el de aquellos músicos eclesiásticos que colaboran con la música de un regimiento. Aún así, no faltan peticiones por ambas partes al respecto:

«Mes fonch vista una peticio presentada en nom de Geroni Juan musich de la Capella de esta S^{ta} Ig^a ab que representa a su S^{ra} es servesca conservar lo que té â señalat en ella, y concedirli permis de admeter la plassa de Abuhé del Regiment de Dragons, que se troba en lo prit Ligue, y asso ab animo de no faltar â la obligacio que li toca de asistir a totas las musicas. Y fonch result concedir al dit Geroni Juan Musich, lo que suplica ohyda la relacio feta sobre dita demanda per lo S^{or} Canoge Barceló Protector de dita Capella de la musica»²⁸.

«Que el Maestro de capilla nombre a dos violinistas que puedan ir a la Villa de Vigo a ponerse a disposición del Comandante General sin que se note falta ninguna en las Vísperas y día de la Purificación»²⁹.

* * *

Si prestamos atención a otras vías de introducción del oboe en la iglesia destaca, como no puede ser menos, la llegada de instrumentistas españoles formados en centros que se hubiesen iniciado antes en el proceso de ampliación tímbrica. Esto implicaría hablar de un segundo momento temporal; aquél en el que la presión laboral y otros condicionantes desplazan a músicos desde una sede a otra. El nivel alcanzado por este tipo de músicos eclesiásticos no parecía dejar nada que desear con respecto a sus compañeros de otros ámbitos. El Padre Soler recogió el comentario altamente elogioso hecho por Luis Misón —flautista y oboísta de las Reales Guardias de Infantería Española y de la Real Capilla³⁰— tras haber tenido la oportunidad de tocar con Fray Pedro Serra,

²⁷ CROISOLLET, *Hist. de Rumilly*, cita en DUFOR, A. y RABUT, F. *Les musiciens, la musique et les instruments de musique en Savoie du XIIIe au XIXe siècle*. Chambéry: Albert Bottero, 1878. Reimpr. facsímil con prólogo de BOUQUET-BOYER, M-T. Torino: Centro Studi Piamontesi, 1983, p. 157. En la ciudad de Lima también fue celebrada una fiesta con el apoyo de una gran cantidad de músicos, quedando reflejada en la *Breve relacion, en que se da noticia del festejo, con que el Señor General D. Joseph de Llamas aplaudio la acertada Residencia, que se le tomo al excelentísimo Señor Marques de Castelfuerte, del tiempo de su feliz gobierno*. En Lima en la Imprenta Real, Año de 1737. D. Antonio Miguel de Arevalo. Capitan de la infanteria Española del Batallon de la ciudad de Lima. Especialmente p. 394 a 405.

²⁸ A.C. Cat. de Palma de Mallorca, Vol. 1746-49, fol. 6. 21-1-1746.

²⁹ A.C. Cat. de Tui, Vol. XX, fol. 90. 18-1-1771. Recogido en TRILLO, J. y VILLANUEVA, C. *La música en la catedral de Tui*. Santiago: Dip. de la Coruña, 1987, p. 424.

³⁰ «Señor. Dn. Luis Misón Obue y flauta de las Reales Guardias de Infantería Española puesto a los reales pies de V.M. dice, como hallándose sin destino seguro, para poder mantenerse, y atender a su pobre familia, y teniendo vivos deseos de servir a V.M. en su Real Capilla sup.ca a V.M. le haga la honra de admitirle en ella, en plaza de oboe, y flauta (...)» [La cursiva es mía]. Archivo del Palacio Real, Capilla Real, Caja 103, exp. 5, (Memorial de junio de 1748)



Fig. 5. Grupo de instrumentistas de viento en un cortejo fúnebre. Grabado sobre cobre por J. Punt a partir de una obra de P. v. Cuyck. 1.ª mitad del S. XVIII.

aspirante a la plaza de los referidos instrumentos en la capilla del monasterio de El Escorial en el año 1753:

Entonces Missón colocó sobre el atril un concierto de dos flautas y, habiendo tocado Serra con él perfectamente, dijo Missón «¡Hola paisano!, ¿y es usted el que no quería tocar? pues sepa que el papel que usted ha ejecutado, no digo yo de repente, mas aún después de estudiado, no he hallado en la Corte quien lo haya ejecutado mejor»³¹.

Finalmente, pocos son los casos documentados en los que algún músico no ligado a estos entornos militar-eclesiásticos toma plaza como oboísta en una iglesia española. Quizá de entre ellos el más digno de

³¹ Barbieri, extractando y completando a Antonio Soler, autor del obituario de Pedro Serra. Recogido en BARBIERI, F.A. *Op. cit.* Vol I, p. 448-450, [MSS. 14.084]. Conviene resaltar que el mismo padre del P. Soler, Mateo Soler, fue músico del regimiento de Numancia y trabajó durante un corto lapso en la catedral de Segovia como oboísta y flautista. Datos en BARBIERI, F.A. *Ibidem*, p. 457-8, [MSS. 14.044199-204] y LÓPEZ-CALO, J. *Documentario musical de la catedral de Segovia*. Vol. I. Actas Capitulares. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, 1990, p. 220, (fol. 157v, 14-11-1732.)

cita sea el de Ignacio Rion³². Nacido en Nápoles y de quien se ha especulado con un posible origen familiar español, Rion fue el primer profesor de oboe en el ospedale de la Pietà en Venecia, siendo compañero de Antonio Vivaldi. Tras trabajar en Roma y Nápoles, pasa a Madrid y, finalmente, Oviedo. Admitido como oboísta en la capilla de la catedral del Salvador de esta ciudad en 1731³³, Ignacio Rion fallece al poco tiempo, en 1734, dejando un gran corpus de 163³⁴ sonatas, varias flautas y un oboe, efectos todos que el cabildo decide comprar³⁵ sin que lamentablemente haya quedado traza de los mismos.

El caso de Rion no es único. El año anterior a que éste se encaminara a Oviedo, Vicente Hernández Illana, hermano del maestro de capilla de la catedral de Burgos también recibía la oferta de trasladarse desde Madrid para cubrir la plaza vacante de bajón. Será el primer oboísta citado en esta capilla después de que el cabildo pida referencias sobre él.

«hasta ahora parece no ha tenido plaza segura, aunque ha estado por poco tiempo en algunas partes, siendo aún dudoso si tiene o no sueldo en la capilla de la Encarnación de Madrid, en donde dice se hallaba, pero es cierto convienen los sujetos de quien se ha informado en la habilidad y destreza que manifestaba en los instrumentos de bajón, oboe, violín y flauta dulce (...) pues la falta de estos instrumentos es notoria en la iglesia»³⁶.

«y habiendo tratado de esto con el interesado parecía no se quedaría en esta ciudad menos que se diese 2.500 reales y cuatro cargas de trigo por decir tiene en Madrid, para la casa de un señor, tres reales todos los días, con libertad de poder asistir a todas las fiestas, en lo que tenía bastantes intereses»³⁷.

En ocasiones, las propias estructuras de enseñanza practicadas en el siglo XVIII desembocaron en la aparición de dinastías centradas en la ejecución al máximo nivel de estos nuevos instrumentos de viento³⁸. En España fueron objeto de estudio los casos de los hermanos Manuel,

³²Para la etapa italiana de Rion: BERNARDINI, A. The oboe in the venetian republic, 1692-1797. *Early Music*, August 1988, t. XVI, n.º 3, p. 378-9.

³³Los datos conservados sobre los años ovetenses de Rion están recogidos en CASARES RODICIO, E. F. *La música en la catedral de Oviedo*. Oviedo: Departamento de Arte-Musicología de la Universidad de Oviedo, 1980, y QUINTANAL, I. *La música en la catedral de Oviedo en el siglo XVIII*. Oviedo: Centro de estudios del siglo XVIII, 1983.

³⁴A.C. Cat. de Oviedo, Vol. 48, p. 106v. Recogido sin la fecha en CASARES, E. *Op. cit.* p. 117.

³⁵A.C. Cat. de Oviedo, Vol 47, fol. 6v-7, 30-8-1734. Recogido en QUINTANAL, I. *Op. cit.*

³⁶A.C. Cat. de Burgos, Vol. 101, fol. 117, 5-6-1730. Recogido en LÓPEZ-CALO, J. *La música en la catedral de Burgos*. *Op. cit.* p. 116.

³⁷A.C. Cat. de Burgos, Vol. 101, fol. 124v, 16-6-1730. *Ibidem.* p. 117-8.

³⁸En el resto de Europa abundó igualmente este fenómeno: Hotteterre, Philidor, Sanmartini, Besozzi...

Juan Bautista y José Pla, fundamentalmente apoyándose en sus carreras profesionales y en sus facetas compositivas³⁹. De una forma menos notoria no faltan otros ejemplos de estas familias, no por casualidad radicadas en algunos de los centros que antes y con mayor fuerza desarrollaron el uso del oboe. Los Barleth en Oviedo⁴⁰ y los Solso en Daroca⁴¹, son quizá las familias más numerosas en este sentido.

No se ha de cerrar la sección destinada a los primeros momentos del oboe sin hacer referencia a un aspecto radial pero muy significativo como es el hecho de que los organeros procedieran paulatinamente a adjuntar el registro de oboe a sus creaciones⁴².

* * *

Inevitablemente, dentro de los cabildos dieciochescos se trataron temas relacionados con el oboe. Casi todos ellos haciendo referencia al modo en que este instrumento había de sustituir o convivir con los ya existentes, principalmente corneta y chirimía. En ocasiones, una oposición obligaba al cabildo a tomar postura y optar entre un músico de formación más tradicional o uno versado en las nuevas disciplinas:

«[El 23-5-1732] habiendo tratado con el maestro de capilla sobre si en (...) esta santa iglesia hace falta el ministro que toca la corneta y chirimía, y si estos instrumentos se practican ya en las demás santas iglesias, le había respondido que sí»⁴³.

³⁹Una bibliografía básica referente a los Pla se puede recoger en KENYON DE PASCUAL, B. Juan Bautista Pla and José Pla -two neglected oboe virtuosos of the 18th century. *Early Music*, February 1990, t. XVIII, n.º 1, p. 109-110. Destacando especialmente los trabajos de Josep Dolcet.

⁴⁰El comentario de esta familia de, al menos, seis miembros músicos a lo largo del siglo XVIII se recoge en QUINTANAL, I. *Op. cit.* En Palencia y, posiblemente, en Segovia y Alcalá se encuentran referencias a miembros de esta familia.

⁴¹Parte de sus vidas profesionales pueden ser reconstruidas a partir del *Libro de Acuerdos y Resoluciones del cabildo de la colegiata de Daroca (Zaragoza) 1529-1852. Recopilación y transcripción de CATALÁN ALGÁS, M. C.; PASCUAL CEBRIÁN, M. I.; y RUBER CAPILLA, M. J.* Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1990, y de las Actas de la catedral de Segovia, *Op. cit.* donde trabajaron al menos dos de ellos.

⁴²Una de las primeras fuentes en tratar el caso de la introducción del registro de oboe en el órgano se recoge en: Actas del cabildo de la colegial y del capítulo parroquial de Santa María la Mayor de Borja (Zaragoza) 1546-1954. recopilación y transcripción JIMÉNEZ AZNAR, E., Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1994, p. 178, 11-9-26, fol. 372-373: « Registro de Abues: Item: dijo el señor Presidente como dicho organero [Bartolomé Sánchez], a mas de todo lo pactado avia puesto en el organo el registro nuevo de Abues (que es el primero que hay en el Reino, por ser nuevamente puesto en Madrid) el cual registro de Abues ha salido bueno, y consta de veinte y un cañños.» Para una mayor comprensión del tema: JAMBOU, LOUIS. *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. 1. Oviedo: Especialidad de Musicología de la Universidad de Oviedo, 1980, especialmente p. 270-1 y 298-9 y LAMA, J.A. DE LA. *El órgano barroca español. II. Registros (2.ª parte)* [vol. 3]. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995, p. 626-629.

⁴³A.C. Cat. de Burgos, Vol. 101, fol. 515v, 23-5-1732. Recogido en LÓPEZ-CALO, J. *La música en la catedral de Burgos. Op. cit.* p. 149.

Escala, ó Diapason de todos Los Tonos, y Semitonos del Oboú.

Naturals

Accidals

Accidals

Pique. fi.

Fig. 6. *Tabla de digitación del oboe recogida en las Reglas, y Advertencias Generales de P. Minguet y Irol. Madrid. 1754.*

Un corneta de Orense «tañe con gran primor los instrumentos la corneta, chirimía, oboe y flauta dulce (...) y los otros dos son de Soria y Osma, y el de ésta ejercita violón, violín, oboe, flauta travesera y bajón, y el de aquella tañe corneta, chirimía y bajoncillo (...). Escriban para que el corneta de Orense, que es el que se consideró más a propósito y de sobresaliente habilidad en los instrumentos que se necesitan en esta santa iglesia, comparezca a ser oído»⁴⁴

En otras ocasiones se suscita el debate en torno a los problemas físicos que parecen encontrarse ligados a la práctica de estos instrumentos. Llama la atención una vez más la capilla de la catedral de Burgos. En ella se recogen las renunciaciones por estos motivos de algunos miembros como el ya citado Vicente Hernández Illana⁴⁵, prohibiciones a un contralto recién admitido de que se siga ejercitando en el oboe y el resto de «instrumentos de boca»⁴⁶, o solicitudes para sustituir «por lo penoso que se hace» la corneta con el oboe o, en su defecto, la chirimía⁴⁷.

La coexistencia de la chirimía y del oboe en el ámbito eclesiástico dieciochesco está bien documentada. Mientras se da un reparto de papeles —procesional para la chirimía, música en estilo concertado para el oboe— hay momentos en los que ambos instrumentos trabajan en común o pueden ser intercambiados⁴⁸. Ciertas ceremonias como la referida a continuación por la proclamación de Fernando VI o el debate ligado a los instrumentos llamados a apoyar el facistol pueden ilustrar este punto:

«A las doce, se empezó a tocar, el reloj, y campana mayor (...) hasta la una (...) y acompañaron las parroquias y conventos (...) tocándose en el interior las campanas, y chirimías, y obuses, habiéndoseles dado orden a los músicos, para que alternasen, toda la hora»⁴⁹.

«Se le prevenga al maestro de Capilla disponga las funciones de modo que [el suplicante] tenga ejercicio, y al suplicante que toque al facistol obue u otro instrumento que suene, y no flauta travesera»⁵⁰.

⁴⁴A.C. Cat. de Burgos, Vol. 102, fol. 95v, 7-1-1733. *Ibidem*. p. 157.

⁴⁵A.C. Cat. de Burgos, Vol. 102, fol. 401v, 26-10-1731. *Ibidem*. p. 130.

⁴⁶A.C. Cat. de Burgos, Vol. 102, fol. 415v, 28-11-1731. *Ibidem*. p. 135 Por supuesto, el problema no parece tener mayor fundamento médico.

⁴⁷A.C. Cat. de Burgos, Vol. 107, fol. 24, 31-1-1756. *Ibidem*. p. 269.

⁴⁸Como es el caso de las *Canciones (...) para el uso de los ministriles* de Rodríguez de Hita en Palencia y de las cuales existe una transcripción parcial de la obra: *Canciones para dos oboes y Jugal*. Transc. por QUEROL GALVADÁ, M. Barcelona: Inst. Esp. de Musicología, C.S.I.C., 1973. También hay referencias documentales de este tema en BARBIERI, F.A. *Op.cit.* Vol 1, p. 11, [MSS. 14.020117]

⁴⁹Acuerdo de la colegiata de Daroca, vol. 4, fol. 222-222v, 25-12-1746, en: CATALÁN, M. del Carmen, PASCUAL, M. I., RUBER, M. J., *Libro de Acuerdos y Resoluciones del cabildo de la colegiata de Daroca*. *Op. cit.* p. 87-8.

⁵⁰Admisión de Nicolás Costa: A.C. Cat. de Plasencia, 26-2-1762. Recogido en LÓPEZ-CALO, J. *La Música en la catedral de Plasencia (Notas Históricas)*. Trujillo: Ediciones de la Coria, 1995, p. 110.

Esta última referencia hace hincapié en una cuestión que no debió de ser percibida como banal por los cabildos, y trata de la posibilidad de que estos nuevos instrumentistas queden ociosos. Tal es así que durante gran parte del siglo XVIII son difíciles de encontrar plazas de oboe desligadas de las del más utilizado bajón⁵¹. Damos un ejemplo en el que se le responde negativamente a un músico que se ofrece desde Montpellier cuando la realidad es que sí se está buscando bajón y, en menos de dos meses, se admite a Joaquín Cortés y Bernal, bajón y oboe.

«Músico instrumentista pretende plaza, se le responde no la hay en esta santa iglesia. Habiéndose hecho presente carta escrita en Montpellier a 6 del corriente por un músico instrumentista en que dice sabe tocar el oboe y flauta travesera y dulce; y desea emplearse en el servicio de V.S. en dicho ejercicio, se mandó (...) se le responda no hay plaza vacante en esta santa iglesia que corresponda a la referida habilidad»⁵².

* * *

A lo largo de todo este artículo se ha hecho referencia a un instrumento del cual no existía una tradición local que se encargara de su manufactura, por lo menos en los primeros años del siglo, así durante un tiempo los oboes parecen llegar del norte de Europa⁵³. Resta por desarrollar una investigación en el entorno del mundo del comercio, y de las ferias desarrolladas periódicamente en diferentes ciudades españolas, para poder trazar un mapa de estos caminos de importación. Hasta entonces, las pocas referencias de las que tenemos conocimiento nos remiten a los constructores centroeuropeos⁵⁴, mientras que las ca-

⁵¹La realidad del bajón y su paulatina e irregular sustitución por el fagot es un tema que, aunque muy relacionado con el que nos ocupa, hubiese necesitado más espacio para ser esbozado. Para un estudio acerca del bajón en España quedamos a la espera de la lectura de la tesis que sobre el tema prepara Josep Borrás. Igualmente contamos con las varias aportaciones al tema de Cristina Bordas.

⁵²A.C. Cat. de Burgos, Vol. 109, fol. 397, 27-2-1766. Recogido en LÓPEZ-CALO, J. *La música en la catedral de Burgos. Op. cit.* p. 320. Por otra parte también es cierto que en ocasiones se valoró por encima de todo la maestría en el oboe dejando en segundo plano la habilidad con el bajón.

⁵³Lo que no deja de llamar la atención es que este fenómeno no lleva aparejado la necesidad de hábitos transpositores ligados a los diferentes diapasones de construcción, tan comunes en otras zonas de Europa.

⁵⁴Las Provincias Unidas contaron con la equiparación al importante estatuto comercial de «nación más favorecida» a partir del Tratado bilateral de Paz de 1714: BELANDO, FRAY NICOLÁS DE JESÚS, *Historia civil de España y sucesos de la guerra y tratados de la paz; desde el año de mil seiscientos hasta el año de mil seiscientos treinta y tres*. Madrid. 1740. Parte Cuarta, p. 48 y ss. citado en DÍAZ-PLAJA, F. *Historia de España en sus documentos, siglo XVIII*. Madrid: Cátedra, 1986. p. 92-94. Para una mayor información sobre el comercio marítimo de instrumentos musicales entre España y el norte atlántico consultar GUIARD Y LARRAURI, T. *Historia del Consulado de Bilbao*. t. II:

ñas sí que eran confeccionadas y puestas a la venta en el territorio peninsular⁵⁵:

«En 23 de abril de 1735 se libraron a D. Raimundo Castaño, ministril oboe, 180 reales 4 mrs. por la costa de un oboe y flauta dulce de boj blanco, marcados de Juan Oberlender su artífice, que de orden del señor obrero mayor ha comprado para adoctrinar en dichos instrumentos a Pantaleón Carretero, seise de esta santa iglesia, valen 6.124 mrs.»⁵⁶.

Santa Cruz, fray Fernando de. (Bajonista y fabricante de boquillas, 1675-1745). (...) Cuando vino al convento ya era muy buen músico y notable bajonista; pero también era cordonero y tenía otras habilidades, en particular la de fabricar pipas o cañas para chirimía, bajón e instrumentos análogos (...) y las vendía a dos reales cada una, siendo muy buscadas por todos los músicos de dentro y de fuera del convento, como excelentes que eran. Particularmente en tiempos de Capítulo General era cuando fray Fernando despachaba muchas docenas de sus pipas a los capitulares que venían de otros conventos, quienes se las pagaban bien⁵⁷.

Respecto al género de obras que los oboístas dieciochescos se veían en la necesidad de tocar en el entorno eclesiástico, la opinión general al respecto a menudo ha sido basada únicamente en los fondos musicales existentes y ha tendido a minimizar el papel de otras composiciones de más dificultosa conservación. Destaca la polémica mantenida en el año 1741 entre el cabildo de la catedral de Oviedo y su maestro de capilla, Enrique Villaverde, acerca de la obligación de éste último de componer sonatas instrumentales⁵⁸. Es muy reveladora para el estudio del oboe y del resto de instrumentos capaces de ejecutar estas músicas, y lo es en la medida en que se pueda inferir que se trata de un fenómeno extrapolable a buena parte de otros centros eclesiásticos:

«Que el maestro de capilla haga otras sonatas para los días clásicos por variar y que procure dar otro aire a la música para que no sea siempre fúnebre como hasta aquí.»

(1700-1830). Bilbao: José de Astuy, 1914. Reimp. facsímil en Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1972, p. 395-412.

⁵⁵ Consultar también al respecto KENYON DE PASCUAL, B. Ventas de Instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII. *Revista de Musicología*, 1982, t. 5, n.º. 2, p. 309-323.

⁵⁶ Libro de Gastos de la Cat. de Toledo, fol. 127, año 1735. Citado en BARBIERI, F.A. *Op. cit.* Vol. 1, p. 134, [MSS. 14.025172-173] Para el tema de dichos constructores consultar VAN ACHT, ROB. Dutch Wind-instruments, 1670-1820. *Tijdschrift van de vereniging voor nederlandse muziek geschiedenis*, VNM. 1988, XXXVIII. p. 99-121. En él no cita a Jan Wilhelm Oberlender. El mismo, junto a su hijo, trabajó principalmente en Nuremberg.

⁵⁷ Obituario de Fray Fernando de Santa Cruz, en BARBIERI, *Ibidem*. p.439, [MSS. 14.084].

⁵⁸ Recogida y comentada en CASARES, E. *Op. cit.* p. 117-8.

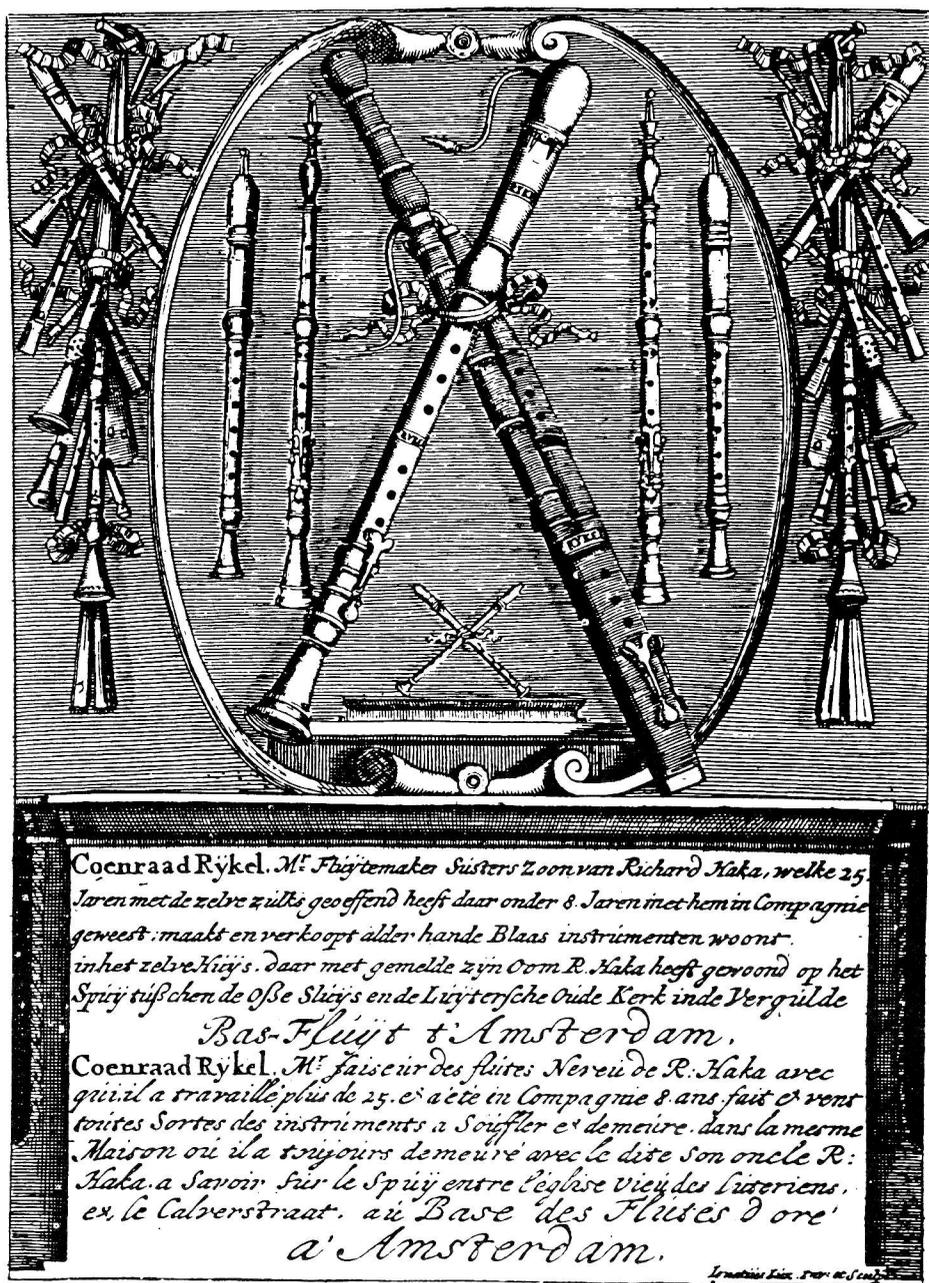


Fig. 7. Tarjeta del constructor de instrumentos de viento-madera Coenraad Rykel. Amsterdam, c. 1705.

«El maestro de capilla dijo (...) que él no tenía tiempo para hacer sonatas a los instrumentistas, ni era su obligación pues ellos por sí las hacen o las buscan, además que según las veces que aquí se tocan, pues es siempre que hay cuatro capas, necesitan muchas para diferenciar»⁵⁹. «Y en orden a las sonatas dispongan lo más conducente, de modo que [en] las fiestas dobles y ordinarias se toque el órgano [;] en las dobles mayores, órgano y violines, y en las clásicas también oboe, y éste más veces con el órgano sólo y otras con violines»⁶⁰.

* * *

Finalmente, se puede concluir que la introducción paulatina del oboe —y del resto de instrumentos de nueva implantación— en los centros eclesiásticos españoles, es un proceso que se desarrolla a lo largo de un dilatado período de tiempo —casi medio siglo— y que produce una amplia variedad de testimonios documentales que, en ocasiones, permite llenar las lagunas producidas por la no conservación de las primeras músicas a ellos destinadas. Este advenimiento puede ser interpretado en un sentido lato como cabeza de un proceso más genérico de evolución del mundo musical dieciochesco español, y puede servir de hilo de Ariadna para el estudio de otros fenómenos fundamentales como la renovación de los diversos repertorios o el control de la circulación de unos músicos que, más a menudo que otros, dejaron un amplio rastro documental en razón de su novedad.

⁵⁹A.C. Cat. de Oviedo, Vol. 48, p. 51-74v, [1741], CASARES, E. *Ibidem*.

⁶⁰A.C. Cat. de Oviedo, Vol. 48, p. 75, [1741], CASARES, E. *Ibidem*.

