

Dii menores. La reforma ceciliana entre internacionalismo y localismo*

Dii menores. The Cecilian Reform between Internationalism and Localism

ANDREA BOMBI**

Resumen

Durante gran parte del siglo XIX y hasta entrado el siglo XX, el movimiento ceciliano condicionó de forma decisiva la reflexión teórica sobre la música sacra en Europa, así como su práctica. En torno a 1820, los pensadores románticos alemanes formularon un ideario de purificación de los repertorios destinado a circular por todo el continente. En los casos italiano y español, la transferencia de esas ideas se insertó en los procesos de internacionalización de las respectivas vidas musicales. La dimensión transnacional del movimiento facilitó su éxito en el terreno de las ideas y de las prácticas interpretativas, plasmando una imagen sonora de lo sacro que aún influencia nuestra propia percepción. En el terreno práctico de la composición, al contrario, limitó la eficacia de las poéticas cecilianas cuya rigurosa aplicación supuso cortar de raíz las seculares relaciones entre la producción sacra y la profana.

Palabras clave

Música sacra, Movimiento ceciliano, Historia local, Transferencia cultural.

Abstract

The Cecilian movement decisively influenced the theoretical reflection on sacred music in Europe, as well as its practice during much of the nineteenth century and into the twentieth century. Around 1820, German Romantic thinkers formulated an ideology of purification of repertoires that was to circulate throughout the continent. In the cases of Italy and Spain, the transfer of these ideas took part into the processes of internationalization of the respective musical lives. The transnational dimension of the movement facilitated its success in the field of ideas and interpretive practices, creating a sound image of the sacred that still influences our own perception. In the practical field of composition, on the contrary, it limited the effectiveness of the Cecilian poetics whose rigorous application meant severing the secular relations between sacred and profane production.

Keywords

Sacred music, Cecilian movement, Local history, Cultural transfer.

* * * * *

* La investigación de este artículo se ha realizado en el marco del proyecto “Europeización e internacionalización de la historiografía española en el largo siglo XX” (PID2019-105646RB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

** Universitat de València. Dirección de correo electrónico: andrea.bombi@uv.es.

El brillante recorrido a lo largo del cual Orlando Figes traza la formación de *los europeos* no incluye entre sus numerosas etapas musicales una incursión en los territorios de la música de iglesia del siglo XIX.¹ Pesará en ello el hecho de que su acompañante principal por los caminos de la música sea una intérprete y compositora de música teatral como Pauline Viardot. También influirá, quizá con más peso, la percepción de una decadencia del género (o quizás lo sea de su marginalidad) respecto a otras manifestaciones musicales entonces en auge. E incluso puede que en ello influya la constatación de su eclipse en la experiencia musical actual, que admite, por supuesto, obras de música sacra, bien concebidas dentro de los criterios de la música absoluta —a la manera del *Réquiem alemán* de Brahms—, bien por la refuncionalización estética de piezas litúrgicas antiguas. En ambos casos, la calidad de lo sacro no es su categoría central sino solamente un factor entre otros de su percepción auditiva.

En su momento, sin embargo, la situación de la música de iglesia estaba al orden del día. Lo suficientemente, por lo menos, para que Guido Adler consignara en su artículo fundacional de la *Musikwissenschaft* su convicción de que la nueva disciplina —junto con el propio arte sonoro— encontraría en su seno la respuesta a las *sempiternas preguntas* de *cuándo se alcanzó la cumbre del arte sonoro o qué es la verdadera música sacra*. Preguntas que, entre otras, estimulaban *el interés de muchas personas por lo demás indiferentes* [a los temas musicológicos].²

En ese momento, los reformadores de la música sacra —a los que me referiré, con cierta simplificación, como “cecilianos”— habían logrado conducir el debate a su terreno, imponiendo como central su convicción de que era imperiosamente necesaria una reforma que levantara la música litúrgica de la decadencia en que se veía sumida. Decadencia que dependía, en parte, del naufragio de las instituciones eclesiásticas (católicas) después de la época napoleónica. Pero que, sobre todo, se concretaba en el prevalecer de una poética que se juzgaba —y seguimos juzgando, en cuanto herederos de ese punto de vista— enteramente antilitúrgica por ser en todo tributaria de la producción profana, en particular, operística. Si el diagnóstico era sencillo y compartido, mucho más complicado resultaba indicar teóricamente y concretar en la práctica cómo la aspiración a una plena liturgicidad podía fundamentar una poética capaz de producir

¹ FIGES, O., *Los europeos. Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*, Madrid, Taurus, 2020.

² ADLER, G., “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1, 1885, pp. 5-20, espec. p. 13. Es la estética musical la disciplina llamada a responder a esta pregunta y a cuestiones tales como la preeminencia de la música vocal o instrumental y de la música o el drama en la ópera; o como la relación de música y política.

resultados artísticos a la altura de otros géneros. Lo cual explicaría el porqué Adler, aun reconociendo que el tema estaba encima de la mesa, no fuera más allá de un breve apunte.

Con independencia de los fracasos y éxitos en su indagación estética, está claro que los cecilianos contribuyeron de forma substancial a moldear nuestro imaginario sonoro, como mínimo con la difusión del canto gregoriano restaurado de Solesmes y con su empeño en el redescubrimiento y recuperación de aquello que llamaban “polifonía clásica” y nosotros “música antigua”. Y en la medida en que la religión organizada seguía siendo una componente significativa de la cultura y la vida de las personas, parece indudable que las transformaciones —incluso la mera *exigencia* de estas transformaciones— que el cecilianismo quiso introducir en las ceremonias religiosas contribuyeron eficazmente a la construcción estética y emocional de “los europeos”. Porque está claro que —si bien surgido en Alemania— este movimiento alcanzó en el tiempo una dimensión continental.

Sobre esta dimensión europea pretendo indagar en lo que sigue, reflexionando sobre bien conocidas manifestaciones del movimiento ceciliano en las áreas alemana, italiana y española. No es mi intención, desde luego, proponer una visión de conjunto, siquiera esquemática del fenómeno —por sí sola la exclusión de Francia deja fuera del cuadro eventos tan trascendentes como la aludida restauración gregoriana e instituciones tan relevantes como la *Schola cantorum* de Vincent D’Indy o los *Chanteurs de Saint Gervais* de Charles Bordes—. Me propongo, más modestamente, plantear algunas cuestiones en torno a las formas de su internacionalización, a la luz también de la reconstrucción de Figes. Y reflexionar, además, desde un punto de vista local —el de la Valencia de comienzos del siglo XX— sobre cómo las peculiares formas de recepción de las ideas cecilianas pudieron influir en los resultados de la reforma.

Caminos cecilianos. El modelo alemán

En un ensayo ya casi centenario, Heinrich Bessler insistía en la extraordinaria relevancia para la música europea —en los comienzos del siglo XVII— de la teorización de la *seconda pratica*.³ Según Bessler, por un lado, la existencia de las dos prácticas, antigua y moderna, consolida la percepción de la naturaleza histórica de la música europea. Por otro

³ BESSELER, H., “La musica antica e l’epoca attuale”, en Bessler, H., *Dal Medioevo a Mozart. Saggi per una nuova storia musicale*, Milano-Lucca, Ricordi, LIM, 2007, pp. 49-84.

lado, la presencia de la segunda práctica moderna ligada de manera no exclusiva a la producción profana, y distinta de la primera práctica —esta sí específica de la producción sacra—, pone las premisas para una asociación entre música antigua y valor sacro de los repertorios.

Esta relación entre los dos estilos —antiguo y moderno— se concreta, en grandes capitales católicas como Roma, Viena o Múnich en las ceremonias de la Semana Santa. En estas ocasiones, tradiciones consolidadas asociaban la prohibición de los instrumentos con la interpretación *a cappella* de obras de los clásicos Palestrina y Allegri, sin que esto impidiese que pudiera escucharse música concertada en el resto del año litúrgico. Una situación que reflejaría Goethe en el diario de su viaje a Italia, subrayando en sus notas, que *esta gente ha sabido elaborar a la perfección las tradiciones cristianas*.⁴

La música de la primera práctica, o del “estilo severo”, se perpetúa gracias a la interpretación de obras de autores “clásicos” (en el sentido de “modélicos”) como Palestrina. Y también a través de la composición de obras nuevas en estilo antiguo —una tradición que prosigue hasta entrado el siglo XIX—. Por sus rasgos tonales estas composiciones quedan más próximas a las obras en estilo moderno, en comparación con los modelos que emulan.⁵ En otras palabras, la distinción entre estilo moderno y antiguo no impide la evolución tonal del segundo —a pesar de su especialización eclesiástica— en consonancia con la evolución global del lenguaje musical. El estilo severo es distinto, pero no aparece segregado de otros estilos musicales.

La tradición que relaciona un determinado estilo con las celebraciones eclesiásticas e identifica como *princeps musicae* a Palestrina, prepara el terreno para esa idealización del pasado medieval y renacentista formulada de forma ejemplar, en la época romántica, en los escritos de E. T. A. Hoffmann y Anton F. J. Thibaut. Es en esos siglos pasados cuando se habría alcanzado una perfecta convergencia entre lenguaje musical y espíritu cristiano. A partir de entonces, la música sacra sería obra de epígonos y se vería abocada a una ruinoso decadencia durante el periodo ilustrado. La época romántica promete, en cambio, una recuperación que debe alimentarse del estudio de los maestros antiguos, bien como fuente de recursos técnicos y de inspiración mística para una nueva música sacra

⁴ GOETHE, J. W., *Viaje a Italia* (trad. Manuel Scholz Rich), Barcelona, Ediciones BSA, 2003, p. 588, la nota está fechada en 22 de marzo 1788. Casi dos años antes, en noviembre de 1786, Goethe también había asistido a la interpretación de música concertada en estilo moderno en la iglesia de Santa Cecilia, para la fiesta de su patrona (*ibidem*, p. 158).

⁵ Un análisis ejemplar, en este sentido es el de ROCHE, J., “Monteverdi and the Prima Prattica”, en Arnold, D. y Fortune, N., *The New Monteverdi Companion*, Londres, Faber and Faber, 1985, pp. 159-182.

(Hoffmann); bien para recuperar su obra para el uso litúrgico o como modelo para una rigurosa imitación: sería esta la posición de Thibaut, quien mucho más que Hoffmann vio imprescindible separar rigurosamente el repertorio sacro de los del teatro y la sala de concierto.⁶

Este planteamiento distancia históricamente repertorios antiguos originados en una época inalcanzable desde el presente. En esto se diferencia radicalmente de las aludidas formas tradicionales de transmisión y uso del repertorio en estilo antiguo, compendiadas ejemplarmente en las funciones *a cappella* de la Capilla Sixtina, así como de otras formas de relación con repertorios del pasado ligadas esencialmente a intereses anticuarios, como fue el caso, por ejemplo, del asociacionismo que floreció en el Londres del siglo XVIII en torno a la interpretación de repertorios de un pasado más o menos lejano.

A partir de la tradicional distinción funcional entre estilo antiguo y moderno, el historicismo romántico sacralizó la música del pasado, en una operación que fundamenta las instancias de reforma de la música eclesiástica, tanto en la Europa evangélica como en la católica, esta última la más pertinente desde la perspectiva de la presente contribución. De forma esquemática podrían señalarse:⁷

- La actividad de asociaciones corales como la *Singeverein* de Thibaut en Heidelberg y la *Singakademie* de Berlín bajo la dirección de Carl Friedrich Zelter. De acuerdo con James Garrat, estas asociaciones eran muy exclusivas y sus actividades respondían a una voluntad de reforma moral a través de la práctica musical, más que al disfrute estético.
- La reforma de la presencia musical en el culto evangélico en la corte de Prusia, con las contribuciones de Otto Nicolai y Felix Mendelssohn. Es significativa, aquí, sobre todo la del primero, por su estancia en Roma a mediados de la década de 1830, estancia que le permitió asistir a las funciones *a cappella* de la capilla pontificia y enseñorearse de la técnica palestriniana bajo la dirección

⁶ Leo a estos autores en traducciones italianas (HOFFMANN, E. T. A., “Alte und neue Kirchenmusik”, en Hoffmann, E. T. A., *Dialoghi di un musicista*, Milano, Alessandro Minuziano Editore, 1945, y FAVA, E., *A. F. Justus Thibaut e la ‘Purezza della musica’*, Firenze, Olschki, 2018).

⁷ En los puntos que siguen, me apoyo fundamentalmente en GARRATT, J., *Palestrina and the German Romantic Imagination: Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press, 2009, pp. 62-66 (*Singeverein* de Heidelberg y *Singakademie* de Berlín), pp. 72-77 (Otto Nicolai), y pp. 141-159 (Prose y Witt). Resulta instructiva, además, la narración de estos acontecimientos en WEINMANN, C., *Historia de la música sagrada*, Valencia, Boletín de la Asociación Ceciliania Española, 1916, limitada, eso sí, al ámbito católico (véanse las pp. 99-104 para las contribuciones de Ett y Proske, y las pp. 105-111 para Witt).

de Giuseppe Baini (1775-1844), influyente director de la capilla pontificia y primer biógrafo de Palestrina.

- La reforma musical en la catedral de Ratisbona por parte de Carl Proske. Proske también viajó a Italia en tres ocasiones entre 1834 y 1838 para abastecerse de composiciones antiguas y relacionarse directamente en Roma con Baini. En Ratisbona surgiría, en 1874, otra institución modélica, la *Kirchenmusikschule* de Franz Xavier Haberl.

Estas actividades se caracterizan por su naturaleza elitista (las asociaciones) o bien por conformarse con la voluntad de las más altas instancias del poder: las reformas en Berlín y Ratisbona se emprendieron por voluntad de los monarcas Federico Guillermo III de Prusia y Luís I de Baviera.

La acción de Franz Xaver Witt, al contrario, respondería a la voluntad de una difusión capilar de la reforma. Formado en Ratisbona en el periodo de la reforma de Proske, Witt se distancia, sin embargo, de una veneración incondicional por Palestrina. Sobre todo, vislumbra la necesidad de extender los resultados alcanzados en pocos centros privilegiados a todos los niveles de la Iglesia católica. De ahí la fundación, en 1868, de la exitosa *Allgemeiner Deutscher Cäcilienverein*, que en 1870 recibiría la aprobación de la Santa Sede y que acabaría convirtiéndose en modelo organizativo en otros países católicos. Las revistas *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik* y *Musica sacra*, fundadas en la década de 1860, demuestran el activismo de Witt también en el terreno de la difusión y la propaganda.

Considerando globalmente estos acontecimientos, podrían reconocerse tres fases sucesivas. Un momento inicial del debate identificó y describió teóricamente el problema de la decadencia de la música sacra. Este debate fue acompañado y seguido por iniciativas ejemplares de solución. Estas, a su vez, dieron paso a una última fase de movilización más amplia y organizada, que se apoyó en las estructuras de la Iglesia y se valió de los medios que proporciona la modernidad, con la prensa y el asociacionismo en primer lugar. A grandes rasgos, este patrón se repetiría, en diferentes circunstancias, al menos en los casos italiano y español.

Caminos cecilianos. Italia y España

El movimiento ceciliano italiano —el cuadro 1 resume las fechas más destacadas en Alemania e Italia— eclosiona de forma organizada por el decisivo y entusiasta activismo del benedictino Guerrino Amelli.⁸ Por

⁸ Véase MONETA CAGLIO, E., “Il Movimento Ceciliano e la musica corale da chiesa”, *Rivista internazionale di musica sacra*, 5, 1984, pp. 273-297; para una revisión en positivo del papel de Amelli,

admisión del mismo Amelli, sin embargo, el impulso a su propia obra reformadora provino de algunas iniciativas anteriores como las siguientes:

- El pronunciamiento del obispo de Jesi contra los abusos en la música de iglesia a instancias de Gaspare Spontini y la fundación de una comisión para una reforma más amplia que sin embargo resultaría del todo inoperativa (1838). De acuerdo con Moneta Caglio, las propuestas de Spontini para la reforma tuvieron, sin embargo, amplia difusión en forma manuscrita.⁹
- Las intervenciones sobre el tema, a partir de 1842, en la *Gazzetta musicale* de Milán por parte del compositor y crítico musical Luigi Ferdinando Casamorata (1807-1881).
- La publicación, por Giovanni Battista Candotti (1809-1876), de dos opúsculos *Sul canto ecclesiastico e sulla musica sacra* (1847) y *Sul carattere della musica da chiesa* (1851), junto a su actividad de reformador como maestro de capilla de la colegiata de Cividale, cerca de Udine, en la región del Friuli.¹⁰

Alemania	Italia
1827: Reforma en la catedral de Ratisbona (C. Proske)	1874: Sección sobre arte (y música) en el primer congreso católico
1853: Empieza la serie <i>Musica divina</i> (C. Proske)	1877: Fundación de la revista <i>Musica Sacra</i>
1866: Fundación de las <i>Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik</i> (F. X. Witt)	1880: Fundación de la <i>Generale Associazione Italiana di S. Cecilia</i>
1868: Fundación de la <i>Allgemeiner Deutscher Cäcilienverein</i> (F. X. Witt)	1882: Congreso gregoriano en Arezzo
1874: <i>Kirchenmusikschule</i> en Ratisbona (F. X. Haberl)	1889: Adunanza di Soave

Cuadro 1.

En el caso español, la publicación de la *Lira Sacro-Hispana* (1852-1860) marcaría un punto de inflexión en la relación con el legado musical litúrgico español. Sin embargo, Eslava incluye en su antología unas consideraciones sobre la composición de música sacra que denuncian

CASADEI TURRONI MONTI, M., *Lettere dal fronte ceciliano. Le visioni di Don Guerrino Amelli nei carteggi conservati a S. Maria del Monte di Cesena*, Firenze, Olschki, 2011, pp. 15-22.

⁹ MONETA CAGLIO, E., “Il Movimento Ceciliano...”, *op. cit.*, pp. 277-278.

¹⁰ Acerca de Candotti, véanse CALABRETTO, R., “Tomadini, Amelli e la nascita di ‘Musica Sacra’”, en Colussi, F. y Boscolo Folegana, L. (eds.), *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra*, Udine, Forum, 2011, pp. 471-478, y COLUSSI, F., “Giovanni Battista Candotti riformatore della musica sacra: rassegna degli studi e qualche annotazione”, en Colussi, F. y Boscolo Folegana, L. (eds.), *Candotti, Tomadini...*, *op. cit.*, pp. 307-325.

su distancia de los planteamientos cecilianos, como se verá más abajo.¹¹ Todavía en 1889, en el primer congreso católico nacional, Francisco Asenjo Barbieri mantendría posiciones parecidas en su distanciamiento del purismo ceciliano.¹²

En el mismo congreso, por otra parte, tomaría la palabra un joven Eustoquio Uriarte, defendiendo contra viento y marea las cualidades del canto gregoriano reformado. La convergencia entre el entusiasmo de Uriarte por el gregoriano y las inquietudes de Felipe Pedrell hacia la música sacra desplazaron el debate al terreno cecilianista, como resultado de toda una serie de iniciativas editoriales y organizativas:

- 1891: *Tratado teórico-práctico de canto gregoriano según la verdadera tradición* de Uriarte.
- 1893: Conferencias concierto de Pedrell en Barcelona, que impulsaron el cecilianismo en Cataluña y Baleares.
- 1894: Publicación en Barcelona, entre 1894 y 1898, de la antología de compositores “clásicos” españoles *Hispaniae Scholae Musica Sacra*.
- 1895: Fundación de la Asociación Isidoriana de la Reforma de la Música Religiosa, con su relativa capilla musical, bajo el patrocinio del arzobispo de Madrid José María Cos y Macho.
- 1896: Fundación de la revista *La Música religiosa en España*, que publica contribuciones procedentes de diversas ciudades españolas y traduce artículos extranjeros.
- 1896: Celebración del Congreso internacional de música sacra en Bilbao, con la participación de Charles Bordes, Vincent d’Indy, Alexandre Guilmant y Giovanni Tebaldini, reconocido como etapa fundamental de consolidación del cecilianismo español.¹³

En torno a la revista se aglutinarían las actividades promovidas en diferentes ciudades por personalidades como Vicente Goicoechea en Valladolid, Domingo Mas i Serracant en Barcelona, Antonio Noguera

¹¹ ESLAVA, H., *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*, Madrid, Imprenta de Luis Beltrán, 1860.

¹² BARBIERI, F. A., “La música religiosa. Discurso leído en la Sesión séptima del Congreso Católico Nacional, el día 2 de mayo de 1889”, *La Ilustración Musical*, 2, 1889, pp. 82-94. Acerca de la relevancia histórica de los acontecimientos y las publicaciones mencionados aquí, véase la bibliografía citada en la nota n° 32.

¹³ Los acontecimientos citados aquí se reivindican en PÉREZ DE VIÑASPRES, F., “Apéndice pro Hispania”, en Weinmann, C., (ed.), *Historia de la música...*, *op. cit.*, pp. 143-221, espec. pp. 205-209. Acerca del congreso de Bilbao, véase RODRÍGUEZ SUSO, C., “Charles Bordes en el oasis: el cancionero folclórico y la música litúrgica como origen de la musicología española”, en Bombi, A., (ed.), *Pasados presentes. Tradiciones historiográficas en la musicología europea (1870-1930)*, Valencia, Universitat de València, 2015, pp. 129-167.

en Mallorca, Nemesio Otaño en Bilbao, Francisco Pérez de Viñaspre en Vitoria y Burgos, Vicente Ripollés en Valencia, Miguel Rué en Girona. El Motu Proprio de 1903 impulsaría finalmente una serie de congresos sobre música sacra que llevarían a la fundación, en 1908, de la Asociación Ceciliana Española.¹⁴

Viajes

La esquematización en tres fases no deja de ser una simplificación, pero ayuda a reconocer la distancia que media —dentro de un movimiento unitario, pero no homogéneo— entre una reflexión teórica en busca de una poética, la actividad de actores concretos en realidades específicas, y la pretensión de universalidad implícita en toda asociación ceciliana (y explícita, desde luego, en el Motu Proprio). Por decirlo de otra forma, una cosa era imaginar la disposición de un jardín (fase programática), otra intentar realizarla en el patio de casa (fase propositiva), y otra bien diferente pretender amoldar a esa disposición la selva entera de la catolicidad (fase organizativa).

Por otra parte, la aproximación por áreas geopolíticas oculta la fundamental dimensión transnacional del fenómeno. Elaboradas en ámbito protestante, las ideas de Hoffmann y Thibaut tienen una primera recepción en la católica Baviera, de forma que, por encima de las diferentes tradiciones en juego, las actividades de Berlín, Múnich y Ratisbona se colocan en unas mismas coordenadas conceptuales.

Ejemplo paradigmático de cómo la circulación de ideas podía influir en los acontecimientos, es el episodio del estreno del *Miserere* de Allegri en Múnich. Universalmente célebre por su empleo en la capilla papal, esta obra se ejecutó en la Semana Santa de 1816, bajo la dirección de Caspar Ett, maestro de la capilla de San Miguel: un acontecimiento que los historiadores de la música sacra han incluido entre los hitos de la reforma.¹⁵ De acuerdo con James Garratt, sin embargo, esta interpretación no se diferenciaría significativamente de las prácticas que se realizaban tradicionalmente en Múnich (y también en Viena), comparables con las de Roma. O, en otros términos, se dejaría reconducir a la relación dialéctica entre estilo severo y estilo moderno comentada más arriba. Si

¹⁴ Sobre la complicada trayectoria de esta asociación, BOMBI, A., “Informazione, formazione e propaganda nel Boletín de la asociación ceciliana española”, en Addamiano, A. y Luisi, F. (eds.), *Atti del Congresso Internazionale di musica sacra: In occasione del centenario di fondazione del PIMS*, Ciudad del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013, pp. 9-26.

¹⁵ Véase WEINMANN, C., *Historia de la música...*, *op. cit.*, pp. 99-100.

la ejecución de música renacentista es experimentada en términos de recuperación o de inmersión en el pasado, lo es, sin duda, por la temprana y eficaz recepción del célebre artículo *Alte und neue Kirchenmusik* de Hoffmann en los círculos intelectuales de la ciudad. La recepción del discurso historicista influyó decisivamente en la percepción y valoración de estas propuestas sonoras.¹⁶

A su vez, las primeras proclamas reformadoras en Italia proceden de decisivas experiencias alemanas. A pesar de sus problemas de integración en esa corte, Spontini llegaba a Jesi procedente del mismo Berlín de Zelter y Nicolai: aunque sus planteamientos son más afines a los de Eslava —como se verá— el contraste de la situación italiana con las experiencias de las que procedía se intuye decisivo para su percepción de una decadencia.¹⁷ De origen florentino, Casamorata había nacido en Würzburg, donde había empezado muy precozmente los estudios musicales. Su familia, exiliada en época napoleónica, regresó a Florencia cuando él tenía 7 años: posiblemente Moneta Caglio exagere al afirmar que *el recuerdo de las músicas oídas en Alemania no lo abandonaría jamás*,¹⁸ pero es creíble que la experiencia dejara rastro en el niño y sobre todo en los miembros adultos de la familia. Candotti actúa en un entorno periférico, pero el correspondiente centro no es Italia —aún no unificada, cuando Candotti empieza su andadura—, sino el Imperio Austrohúngaro, al cual pertenecía el Friuli, como parte del Reino Lombardo-Véneto. No conozco observaciones a este propósito, pero el detalle sería merecedor de una indagación en detalle. Sobre los desplazamientos de Guerrino Amelli insiste Tebaldini recordando cómo

*Fué al extranjero, refiriendo después sus impresiones de viaje en opúsculos que hablaban de las más celebres capillas de Alemania, Francia e Inglaterra, de los órganos y organistas: pero todo esto dió escasos resultados, y hubo momento en que se creyó que la causa de la reforma fracasara por completo.*¹⁹

¹⁶ GARRATT, J., *Palestrina...*, *op. cit.*, pp. 136-140, también en relación con los *Hauskonzerte* vieneses de Raphael Georg Kiesewetter.

¹⁷ La procedencia prusiana de Spontini fue causa del rechazo, en Roma, de sus propuestas, de acuerdo con MONETA CAGLIO, E., “Il Movimento Ceciliano...”, *op. cit.*, pp. 277-278. En el documento sobre el que volveré más abajo, Spontini compara en negativo la situación italiana con otras europeas: la profanación no la ha visto *nelle Chiese e neppure nei tempi di differenti Comunioni nella Germania tutta, né in Francia, né in Inghilterra, né in Elvezia, né in altri stati, ma solo nella mia Italia, nei Stati Pontificij, e segnatamente in Roma* (SPONTINI, G., *Rapporto intorno la Riforma della Musica di Chiesa A Sua Eccellenza Reverendissima Monsignor Primicerio ed Eccellentissima Congregazione ed Accademia di S. Cecilia in Roma*, 1838, Accademia di Santa Cecilia, Roma, ms. 730). Leo el documento en la transcripción de Alberto Galazzo disponible en la página web de la Università Popolare Biellese, <https://www.upbeduca.it/pdf/etext-rapporto-spontini.pdf>, (fecha de consulta: 14-III-2022).

¹⁸ *Il ricordo delle musiche udite in Germania non lo abbandonò più* (MONETA CAGLIO, E., “Il Movimento Ceciliano...”, *op. cit.*, p. 278).

¹⁹ TEBALDINI, G., “De la música sagrada en Italia”, *La música religiosa de España*, 1, 1896, nn. 4-8, pp. 53-56, pp. 70-73, pp. 85-87, pp. 101-105, pp. 121-124, y espec. p. 70.

La relevancia de las estancias de Pedrell en Roma y París entre 1876 y 1879 para la maduración de su vocación musicológica, y también para el establecimiento de esa red de contactos que permitiría la dimensión internacional del congreso de Bilbao es bien conocida.²⁰ Análogamente, Uriarte había conocido de forma directa el alcance del debate en torno al canto litúrgico en el congreso celebrado sobre el argumento en Arezzo en 1882 (ocasión en la que se hicieron patentes las profundas divergencias entre Ratisbona y Solesmes). Su entusiasmo por el canto gregoriano restaurado fue el resultado de visitar en 1888 el monasterio de Silos, restaurado por los benedictinos exiliados de Solesmes.²¹

Es evidente la necesidad de estos viajes, antes del perfeccionamiento técnico de los registros sonoros, para entrar en contacto directo con realidades sonoras lejanas en el espacio. Y si en principio los encuentros eran programados, el multiplicarse de las ocasiones y formas de los viajes podía producirlos casuales, como muestra este curioso episodio de marzo de 1898:

*La circunstancia de haber visitado Mallorca una numerosa expedición del Club alpin francés y otra del Círculo de Bellas Artes de Valencia, ha favorecido grandemente los intereses artísticos de la Capella. Varios conciertos dados en obsequio de los touristes [sic] que tuvieron que pasar forzosamente por Manacor para visitar las grutas de Artá, del Drach y del Pirata, bastaron para que algunos periódicos franceses y otros valencianos y catalanes se ocuparan con justicia y cariño de los maestros cantores de Manacor.*²²

El encuentro de los espeleólogos franceses con los *Meistersinger* mallorquines no deja de ser anecdótico. También es una muestra más de que su tesón reformador y purificador no aislaba a los cecilianos de los circuitos de la modernidad. De forma que si la visita de Nicolai a Roma se colocaría a medio camino entre el viaje de formación musical —como los de Schütz a Venecia o el de Mozart a Bolonia— y el *gran tour* —en la estela del viaje a Italia de Goethe—, el movimiento ceciliano *fin de siècle* no resulta ajeno a los modernos desplazamientos turísticos que contribuyeron a la negociación identitaria europea.²³

²⁰ Sobre el papel mediador de Pedrell, véase CARRERAS, J., “Hijos de Pedrell: La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)”, *Il saggialore musicale*, 8, 2001, pp. 121-169.

²¹ ASENSIO, J. C., “El P. Eustoquio de Uriarte y la restauración del canto gregoriano en España”, en Campos y Fernández de Sevilla, F. J., (ed.), *La Música en el Monasterio del Escorial, Actas del Simposium (1-4 septiembre 1992)*, San Lorenzo de El Escorial, Ediciones escorialenses, 1993, pp. 753-763.

²² NOGUERA, A., “La ‘Capella de Manacor’”, en *La Música religiosa de España*, 3/31, 1898, pp. 97-105, espec. p. 103. Fundada en 1897 por el propio Antonio Noguera, la Capella de Manacor fue el instrumento más eficaz para la propagación de la reforma en Mallorca.

²³ Véase el capítulo “Europeos en movimiento”, en FIGES, O., *Los europeos...*, *op. cit.*, pp. 247-295.

Transferencias culturales

Todo lo visto se deja inscribir con bastante facilidad en las coordenadas conceptuales de la transferencia cultural: el contacto precoz con el ideario ceciliano les permite a algunos individuos actuar, de una forma muy consciente, como mediadores en entornos culturales más o menos alejados del de origen. Por otra parte, las mismas coordenadas imponen interrogarse acerca de la manera en que las ideas transferidas interactúan y se insertan en los nuevos entornos que las reciben.²⁴

Acabamos de ver cómo la recepción de los escritos de Hoffmann pudo resignificar actuaciones que se insertaban en gran medida en formas de actuación consuetudinarias: ideas nuevas influenciaron la percepción de acontecimientos previsibles. A la inversa, la eficacia de las propias ideas estuvo condicionada por las circunstancias de su recepción. En este sentido, quizás no se haya reflexionado lo suficiente, y no desde luego de forma comparativa, sobre cómo influyó en todo ello la situación política y las complicadas relaciones de la Iglesia católica con los diferentes estados nacionales, algunos de ellos de creación muy reciente. Por ejemplo, la unificación alemana convertiría el movimiento ceciliano en instrumento de afirmación de la identidad católica bávara.²⁵ Análogamente, en Italia, la Asociación Ceciliana se funda cuatro años después que el recién unificado Reino de Italia conquistara Roma, acabando con el poder temporal de los papas, en un momento, pues, de grave confrontación entre Estado e Iglesia (cuando el papa Pío IX se consideraba prisionero del rey de Italia) y en un ambiente fuertemente anticlerical.²⁶ Desde este punto de vista, Antonio Lovato ha señalado la novedad que supondría la reflexión teórica vertida por Angelo de Santi en los artículos que publicó entre 1885 y 1892: fraguadas al calor del incipiente neotomismo, sus ideas se integrarían en el rearme ideológico de la iglesia impulsado por León XIII.²⁷ En el caso español, podría investigarse mejor en la relación entre las aspiraciones reformadoras y el regeneracionismo de finales de siglo.²⁸ Desde luego, el concordato de 1851 entre el Estado español y la Santa sede conforma un

²⁴ Véanse ESPAGNE, M. y WERNER, M., "La construction d'une référence culturelle allemande en France: genèse et histoire (1750-1914)", *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 42, 1987, pp. 969-992, y ESPAGNE, M., "Más allá del comparatismo. El método de las transferencias culturales", *Revista de historiografía*, 6, 2007, pp. 4-13.

²⁵ Véase GARRATT, J., *Palestrina...*, *op. cit.*, pp. 145-146.

²⁶ MONETA CAGLIO, E., "Il Movimento Ceciliano...", *op. cit.*, pp. 281-283.

²⁷ LOVATO, A., "Il movimento ceciliano e la storiografia musicale in Italia. Il contributo di Angelo De Santi", *Musica e storia*, 13, 2005, pp. 251-278. Según Lovato estos escritos articulan un sistema estético que fundamenta teóricamente el Motu Proprio.

²⁸ Véase NAGORE FERRER, M., "Tradición y renovación en el movimiento de reforma de la música religiosa anterior al 'Motu Proprio'", *Revista de musicología*, 27, 2004, pp. 211-236.

marco muy diferente al italiano. Sin embargo, fenómenos locales como el republicanismo blasquista en Valencia, fuertemente anticlerical, crearían entornos más complicados.

En otro orden de cosas, la inherente dimensión performativa del cecilianismo, tanto si se consideran solamente los aspectos musicales, como si se razona sobre los aspectos rituales o litúrgicos, desempeñó un papel ineludible en la transferencia de sus ideas. La confrontación en el terreno de las ideas debía conducir a resultados factuales. Y precisamente en el terreno de las actuaciones prácticas es donde encontraron mayores dificultades los cecilianos españoles e italianos.²⁹ Sobre este aspecto me concentraré en los párrafos que siguen, empezando por la lectura de posiciones discrepantes respecto al ideario ceciliano, volviendo a las contribuciones de Spontini, Eslava y Barbieri. Puntos de vista merecedores de atención porque indican posibilidades alternativas al rigorismo reformador, quizás más sensibles en lo que se refiere a las expectativas del público.

En su *Rapporto intorno la Riforma della Musica di Chiesa* de 1838 —después de enumerar una serie de edictos para el control de la música sacra, desde el siglo XIV hasta 1830— Gaspare Spontini se apoya en Baini para señalar que en el caso romano más que una decadencia se vivía una usurpación: la contaminación operística de la música de iglesia había surgido en época napoleónica, cuando una *turba di plagiari* —es decir cantantes no preparados para dirigir coros y menos para componer— sustituyeron a los desbandados miembros de la Accademia di Santa Cecilia. En los últimos *cuatro o cinco lustros* la *casa de Dios* se había visto invadida por *adultos inútiles y no instruidos, introducidos por medios irregulares en la usurpada carrera del no merecido derecho de llevar el compás en las iglesias*.³⁰ Spontini no describe una época de decadencia, sino unos abusos accidentales. También razona en términos gremiales, como evidencian tanto el léxico, como la insistencia en el papel de la Accademia di Santa Cecilia. No sorprende, a partir de aquí, la divergencia de las propuestas concretas en comparación con aquellas del cecilianismo:

No pretendo decirles a estos señores compositores y organistas: dejad de profanar la Iglesia con las lascivas e impuras melodías del teatro, de las fiestas, del baile, de vals y de marchas militares, e introducid en ella una música rancia, insignificante, trivial, monótona y aburrida: no, escoged, inventad (si sois capaces) unos cantos, unas melodías bien consonantes, nobles, grandiosas, embriagadoras, religiosas, que expresen las sagradas palabras (si las concebís, las penetráis y las sentís), palabras de júbilo,

²⁹ CASADEI TURRONI MONTI, M., *Lettere dal fronte...*, *op. cit.*, pp. 40-49.

³⁰ *Inabili e non istruiti adulti, intrusi con irregolari mezzi nella usurpata carriera del non meritato diritto di battere musiche nelle Chiese* (SPONTINI, G., *Rapporto intorno la Riforma...*, *op. cit.*, pp. 2-4). La usurpación redundaba principalmente en el abuso de la versión “a lo divino” de arias de ópera, puntualmente reconocidas y señaladas por Baini y Spontini, en una operación destinada a convertirse en lugar común de las reprobaciones de los cecilianos.

*de devoción y de alegría, de recogimiento, de melancolía, de dolor, de compunción, de arrepentimiento, de afecto divino y de otras cosas más cuando estas palabras las exijan; y evitad las maneras exageradas (...).*³¹

De haber conocido este documento, tanto Eslava como Barbieri lo habrían podido suscribir, puesto que compartían un ideario muy similar. Eslava le atribuye al compositor de música sacra el deber de realizar musicalmente el sentimiento religioso, en sus diferentes matices. Para este fin, debe valerse de todos los medios a su alcance y no *solo aquellos que usaban los grandes maestros del siglo XVI como quieren algunos*, con tal que garanticen unos resultados artísticamente correctos y estéticamente dignos, adecuados, en primer lugar, a la gravedad del entorno religioso.³² Con mayor rigor erudito que Spontini, Barbieri fundamenta su discurso sobre un bosquejo de reglamentos para el control de la música de iglesia, que documentan, a lo largo de los siglos, otros tantos momentos de crisis en la relación entre Iglesia y música. A partir de aquí, construye históricamente un modelo abierto de música sacra, fundada en el reconocimiento del patrimonio acumulado en el tiempo, con una estratificación de géneros y estilos que responden a la evolución de la experiencia religiosa. El canto eclesiástico es de pertinencia estrictamente eclesiástica. Los demás lenguajes y estilos sancionados históricamente están a disposición del compositor. El cual debe valerse de ellos con discreción, de acuerdo con las exigencias concretas de cada ocasión.³³

Por muy autorizadas que pudieran ser las voces de Eslava y Barbieri, el cecilianismo propagado por Pedrell ganaría rápidamente, como sabemos, la batalla de las ideas, esencialmente por cuatro razones. De cara a la jerarquía eclesiástica, en primer lugar, sus propuestas estaban alineadas con los reglamentos sobre música sacra promulgados en 1884 y 1894 por la Sagrada Congregación de los Ritos. Esta alineación, en segundo lugar, no sería sino un factor más de la integración de España en un escenario de renovación artística compartido a escala europea. En tercer lugar, España no se diluiría en este escenario, sino que podría ambicionar un papel protagonista, en razón de la relevancia de los grandes polifonistas españoles y la antigüedad

³¹ *Non intendo dire a questi Signori Compositori e Suonatori di Organo: cessate di profanare la Chiesa colle lascive ed impure melodie di Teatro, di Festini, di ballo, di Valz, e di marcie militari, ed introduceteci una musica rancida, insignificante, triviale, monotona e noiosa; no, scegliete, inventate (se ne siete capaci) dei canti, delle melodie, belle consonanti, nobili, grandiose, inebrianti, religiose, esprimenti le sacre parole (se le concepite, le penetrate, e le sentite), parole di giubilo, di devozione e di allegrezza, di raccoglimento, di melancolia, di dolore, di compunzione, di pentimento, di affetto divino e di altro ancora allorché queste parole lo esigono; ed evitate le maniere esagerate (...)* (SPONTINI, G., *Rapporto intorno la Riforma...*, op. cit., p. 7).

³² ESLAVA, H., "Breve memoria histórica...", op. cit., p. 41.

³³ BARBIERI, F. A., "La música religiosa...", op. cit.

de sus tradiciones de canto eclesiástico.³⁴ Finalmente, la rigurosa segregación del arte sacro proporcionaba un criterio transparente para orientar la selección del repertorio existente o en la composición del nuevo.³⁵

Comparado con los dos primeros —internacionalización y nacionalismo— este último aspecto es manifiestamente más complejo, porque supone desplazarse del terreno de la reflexión al de acción. Desde el punto de vista de la composición, es evidente la dificultad de equilibrar la exigible perfección técnica de las obras y su funcionalidad litúrgica, a su vez directamente vinculada a su eficacia estética, utilizando recursos compositivos muy limitados. En el terreno de la música antigua, sus repertorios no son, por supuesto, indiferenciados, ni desde el punto de vista de las poéticas, ni desde el de los resultados artísticos: aquí también deben definirse unos criterios de selección. Sobre todo, la recuperación de música antigua choca con los horizontes de expectativa de los fieles y también de los propios intérpretes. Dos colectivos muy poco o para nada familiarizados con estos repertorios y, al contrario, muy familiarizados con la música antilitúrgica que se pretendía sustituir. La puesta en acto del proyecto ceciliano se toparía, entre otras muchas dificultades, precisamente con aquellas derivadas de esta situación.

Dii menores

Al igual que sus inspiradores de otros países europeos, los cecilianos españoles mantuvieron una relación más bien conflictiva con el pasado musical más reciente. Propongo dos ejemplos significativos, el primero relativo al juicio sobre la labor de Hilarión Eslava; el segundo, más amplio, sobre el trato (crítico) dispensado al compositor Salvador Giner (1832-1911), figura hegemónica del mundo musical valenciano del último cuarto del siglo XIX y en el primer decenio del sucesivo.³⁶

³⁴ Sobre el uso del canto llano en la creación de una memoria histórica hispana, véase BOYNTON, S., *Silent music. Medieval Song and the Constructions of History in Eighteenth-Century Spain*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2011. Resultan intelectualmente muy modestos los planteamientos nacionalistas, en el mismo terreno de PÉREZ DE VIÑASPRE, F., “Apéndice...”, *op. cit.*, pp. 146-157.

³⁵ Los discursos y las actividades de Eslava, Barbieri y Pedrell son fundamentales en el proceso de elaboración de una memoria histórico-musical española descrita en CARRERAS, J. J., “La invención de la música española”, en Carreras, J. J., (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica, 5. La música en la España del siglo XIX*, Madrid-México, Fondo de Cultura Económica, 2018, pp. 151-283, aunque más desde el prisma de la recuperación de repertorios antiguos que desde el de la reforma de la música sacra, que es objeto de un capítulo aparte en el mismo volumen [CASCUDO, T., “Restauración y dignificación de lo sacro”, en Carreras, J. J., (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica, 5. La música en la España...*, *op. cit.*, pp. 587-593].

³⁶ Véase GALBIS LÓPEZ, V. y SANCHO GARCÍA, M., “Giner Vidal, Salvador”, en Casares Rodicio, E., (ed.), *Diccionario de la música valenciana*, Madrid-Valencia, ICCMU, Institut Valencià de la Música, 2006, pp. 442-448.

Entre las iniciativas promovidas por la Asociación Ceciliana Española se encuentra la traducción de la *Historia de la música sacra* de Karl Weinmann, publicada en 1914. El traductor, Francisco Pérez de Viñaspre, completó la obra con un muy reivindicativo *Apéndice pro Hispania* que se concluye con dos apartados finales dedicados a *La música religiosa en España durante el pasado siglo XIX* y, por supuesto, al *Movimiento de restauración desde los últimos años del siglo pasado hasta nuestros días*.³⁷ El primero empieza con la destrucción y dispersión de fuentes e instituciones durante las guerras napoleónicas, y prosigue con una reseña de los desastres generados por la nueva situación, especialmente en el terreno de la composición: los términos son comparables a los empleados por Spontini en el caso de Roma, aunque en este caso el elemento corruptor no es la melodía operística sino la ‘marca’ de Haydn que interfiere incluso en *las composiciones de más ‘fuste’, como ‘Lamentaciones’, ‘Salmos’, etc.*³⁸

A partir de esta reconstrucción, Viñaspre ensalza la figura de Eslava, reconociendo sus méritos como formador, desde el Conservatorio de Madrid, y como recuperador de la música sacra hispana por la publicación de la *Lira Sacro-Hispana*. Sin embargo, el juicio sobre el Eslava compositor para la iglesia es muy severo, especialmente con las obras de mayor difusión, puesto que

*sus Salves [a excepción (sic) de la en Re menor] sus Letrillas y el famoso Misere-re, son sencillamente una aberración: sus Lamentaciones se resienten de un sabor dramático incomprensible.*³⁹

Viñaspre acaba, eso sí, reconociéndole a Eslava una capacidad de mejora, con el tiempo, en el terreno de la música de iglesia. Un reconocimiento, sin embargo, dirigido más a atenuar la crítica a un prestigioso maestro, que a proponer su integración en el canon de los compositores plenamente litúrgicos.⁴⁰

Una devaluación similar se reconoce en la semblanza de Salvador Giner publicada por el ceciliano Luis Villalba en la revista *Biblioteca sacromusical*.⁴¹ Tres años después de su muerte, Villalba formula una valoración que sepulta en el pasado a un compositor que *pertenece á los que fueron, á esa época que ya es un capítulo pasado en la historia de la música española, y*

³⁷ PÉREZ DE VIÑASPRE, F., “Apéndice...”, *op. cit.*, pp. 195-204, y pp. 204-221.

³⁸ *Ibidem*, p. 196.

³⁹ *Ibidem*, p. 200.

⁴⁰ Es reveladora la indemostrable conjetura de que si Eslava si hubiese vivido *algunos años más* se habría convertido en paladín *de inestimable precio* de la reforma ceciliana (PÉREZ DE VIÑASPRE, F., “Apéndice...”, *op. cit.*, p. 202).

⁴¹ La leo recopilada en VILLALBA MUÑOZ, L., *Últimos músicos españoles del siglo XIX*, vol. I, Madrid, Alier, 1914, pp. 193-201.

*conforme á ella debe ser juzgado.*⁴² La producción sacra de Giner es imponente —incluye, entre otros géneros, dieciséis misas, diez réquiems y veintidós salmos— como resultado de su honda religiosidad católica.⁴³ Villalba, sin embargo, no alude nunca a este aspecto, al contrario, diluye sistemáticamente las composiciones de iglesia en el resto de la producción musical, como uno de los diferentes géneros practicados por Giner. En este sentido son instructivas las escasas líneas, que proponen lo más parecido a una consideración crítica:

*la música religiosa, dentro de la fácil lírica que entonces dominaba, las piezas líricas de concierto, las sinfonías en su forma lírica también, en la de los poemas expresivos y sentimentales, eran los géneros que se repartían la fecunda inventiva de Giner.*⁴⁴

Villalba sí destaca el rasgo principal universalmente reconocido a la obra de Giner, es decir su asimilación del “lirismo regional” valenciano, plasmado musicalmente en los géneros del poema sinfónico, las cantatas líricas y la ópera.⁴⁵ También relaciona la extrema popularidad de Giner en su vejez —ya convertido en máxima autoridad musical local— con la excesiva generosidad y falta de criterio con que aceptaba encargos de la gran multitud de quienes le profesaban amistad y admiración: su buen carácter redundaría, pues, en una producción insustancial.

El caso de Salvador Giner puede enfocarse también desde otra perspectiva, más personal, porque entre sus numerosos discípulos se encuentra Vicente Ripollés (1867-1943), *uno de los prestigios mejor cimentados en el actual renacimiento de la música religiosa*, según Villalba.⁴⁶ Como maestro de capilla del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia y en contacto con Felipe Pedrell, Ripollés había empezado ya en 1897 su militancia ceciliana, documentada en dos importantes publicaciones, y también en su correspondencia con Pedrell.⁴⁷ Precisamente en dos cartas de 18 de mayo y 21 de diciembre de 1898, Ripollés comenta una misa a cuatro voces compuesta observando *solos los elementos armónico-melódicos de la escuela española del siglo XVI*, concluyendo que *puede indudablemente colocarse entre*

⁴² *Ibidem*, p. 194.

⁴³ Véanse las sucintas notas en CLIMENT, J., *Historia de la música contemporánea valenciana*, Valencia, Del Cenia al Segura, 1978, pp. 32-34.

⁴⁴ VILLALBA MUÑOZ, L., *Últimos músicos...*, *op. cit.*, p. 196 (la frase resaltada en el texto es mía).

⁴⁵ *Ibidem*, p. 197.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 206.

⁴⁷ RIPOLLÉS, V., “Memoria sobre la reforma de la música del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia”, *La música religiosa en España*, 2, 1897, nn. 19-21, pp. 296-303, pp. 310-318, y pp. 330-334, documento aprobado por el propio Salvador Giner, y RIPOLLÉS, V., “Del concepto y norma de la música religiosa”, *La música religiosa de España*, 3, 1898, nn. 32-35, pp. 113-116, pp. 129-136, pp. 145-148 y pp. 161-165. Las cartas de Ripollés se conservan en la Biblioteca de Catalunya, Correspondència del Fons Pedrell, M964/1275.

la buena música religiosa moderna. Sin embargo, Ripollés ve a Giner más bien tibio en el tema de la reforma.

Trece años más tarde, el juicio de Ripollés sobre la obra sacra del que aún considera su maestro ha cambiado. El 16 de noviembre 1911, Ripollés comenta de esta manera la muerte del maestro (la frase resaltada en el texto es mía):

Aquí hemos tenido, y aun colea, á la musicalería y populachería enormemente alborotadas con la muerte de mi maestro Giner: á boca cerrada hemos tenido que aguantar un aluvión de simplezas, tonterías et reliqua. Por suerte para D. Salvador, Dios habrá tomado en menta su hombría de bien á casta cabal, porque si le hubiera de salvar la música religiosa, como no entrara por mucho la buena voluntad (...) R. I. P.

Como se ve, lo que preocupa a Ripollés no sólo es la calidad de la música del maestro, sino el afecto acrítico que rodea su figura, y que vuelve repetidamente en el epistolario bajo el término de “ginerismo”. No está claro si la palabra remite a la intrusión del regionalismo en la música sacra o a un excesivo desparpajo y falta de seriedad, pero siempre aparece referido a los músicos valencianos, incluyendo al maestro de capilla de la catedral Juan Bautista Pastor y el organista de la casa profesa Mariano Baixauli, que obstaculizan la aplicación del motu proprio de Pío X.⁴⁸ Significativamente, el “ginerismo” se acompaña con la ignorancia o indiferencia respecto a los compositores “clásicos”, que Ripollés denuncia en una carta del 5 de marzo 1914, afirmando que *esos asnos de sus compatriotas* —se refiere a los compatriotas de Antonio Eximeno— aprecian sólo a Giner y José Úbeda *como si no estuvieran aquellos magnos Cotes, Comes, Cavanillas, Eximeno, Andrés y otros muchos que tanto honran a la patria chica.* En una carta del 26 de noviembre 1916, el desprecio hacia el “ginerismo” musical va parejo con un aislamiento de Ripollés quien se confiesa *metido en casa sin relaciones artísticas con nadie más que con algún libro y algún joven estudioso. No hay aquí redención posible.*

A estas posiciones se corresponde, coherentemente, la desaparición de la música de Giner —y también de la de Eslava— de las funciones del Real Colegio de Corpus Christi, la institución donde, como se ha dicho, Ripollés había emprendido su carrera de reformador, y que se había consolidado como bastión de la reforma (véase Cuadro 2).⁴⁹

⁴⁸ Así en cartas de 18-I-1910, 1-XII-1911, 15-III-1912 y 4-XII-1912.

⁴⁹ Fuentes: 1899, carta de V. Ripollés a F. Pedrell del 29-III-1899; 1928, *Boletín del Real Colegio de Corpus Christi* 1928 (marzo). La distribución por géneros no respeta el orden en las funciones. Evidenciados en negrita los compositores modernos, en negrita y cursiva los modernos valencianos. Lamberto Plasencia había sido maestro de capilla del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia entre 1875 y 1893.

1899	Ramos	Miércoles	Jueves	Viernes
Motetes	J. G. Pérez			I. Escorihuela, J. G. Pérez
Passio	J. B. Comes			J. B. Comes
Misa	A. Cotes		H. Eslava (Gloria); S. Giner	
Salmos	J. G. Pérez			
Motetes	T. Ortells		Victoria	
Responsorios		Victoria	Victoria	Victoria
Lam. I		J. B. Guzmán	H. Eslava	Gregoriano
Lam. II		Gregoriano	Gregoriano	S. Giner
Lam. III		J. Úbeda	Gregoriano	L. Plasencia
Benedictus		J. G. Pérez	J. G. Pérez	J. G. Pérez
Christus		J. B. Comes	J. B. Comes	J. B. Comes
Miserere		S. Giner	G. Allegri	S. Giner
Motetes			(Monumento) Victoria, Palestrina, H. Eslava , I. Escorihuela, M. Haller	(Entierro) Palestrina, L. Plasencia , Victoria, adéspoto
1928	Ramos	Miércoles	Jueves	Viernes
Motetes			I. Mitterer , Victoria	I. Mitterer , Victoria, J. G. Pérez
Passio	J. B. Comes			J. B. Comes
Misa	Victoria		M. Kagerer , Victoria	
Responsorios		Victoria	Victoria	Victoria
Lam. I		O. Ravello	V. Goicoechea	F. X. Witt
Lam. II		Victoria	F. X. Witt	J. M. Beobide
Lam. III		F. X. Witt	J. Úbeda	F. X. Witt
Benedictus		J. G. Pérez		J. G. Pérez
Christus		J. B. Comes		J. B. Comes
Miserere		N. Otaño		N. Otaño
Motetes			(Monumento) M. Haller , Victoria, H. Eslava	(Entierro) I. Mitterer , Palestrina

Cuadro 2.

Con toda probabilidad, un estudio detenido de los escritos, públicos y privados, de los cecilianos demostraría que la acusación de ignorancia o mal gusto musical, o bien de incultura litúrgica fue una de las armas preferidas en los enfrentamientos dialécticos que les imponía su militancia. El acierto en su uso es aquí menos relevante que la constatación de que la militancia transnacional del movimiento ceciliano pudo redundar en un aislamiento absoluto a nivel local.

Aún muchos años después, esta situación debía pesar, cuando Ripollés volvió de nuevo sobre el tema, esta vez en un articulillo publicado en catalán en la revista *Vida Cristiana*. Aquí Ripollés rememora la existencia de esas glorias locales menores, ‘*dii menores*’ que *per vergonya de la cultura* ofuscaban la memoria de los grandes maestros del glorioso pasado musical:

De tal manera estaban fanatizados (y aún lo están, porque la cola aún se menea) los fieles, los sacerdotes y las comunidades de sacerdotes y religiosos, y hasta los propios cabildos por estos ídolos de barro, que constituía un delito de lesa religión o patriotismo la más pequeña descortesía o menosprecio hacia ellos.⁵⁰

Y así prosigue hasta la conclusión, censurando el mal gusto de las composiciones y, sobre todo, las parodias, más o menos sacrílegas, de obras célebres en las piezas litúrgicas.

Conclusiones

Es difícil resistir la tentación de asimilar la soledad de Vicente Ripollés en la Valencia “ginerista” con la segregación de la música sacra que impuso el paradigma ceciliano de la liturgicidad o pureza de los repertorios. Lo que no veía Ripollés, ni los demás cecilianos, era la medida en que la reforma que promovieron subvertía el secular y difícil equilibrio que históricamente la Iglesia había mantenido con la música.

Reinhard Strohm ha sintetizado eficazmente los términos de ese equilibrio, recordando que la música “enredaba” la Iglesia en el mundo a través de los sentidos y que esto exigía un cuidadoso control:

Se podría decir que la música ‘enredó’ a la Iglesia con el mundo: con los sentidos, en primer lugar. Lo que resultaba potencialmente peligroso. Teólogos y gestores eclesiales tenían la tarea de mantener esa relación en orden —preservando una jerarquía bien controlada en la que la música, como toda otra preocupación secular, quedaba

⁵⁰ *De tal manera anaven (i encara hi van, perquè la cua encara belluga) fanatitzats els fidels, els sacerdots i les comunitats de sacerdots i religiosos, i àdhuc els mateixos Capítols per aquests ídols de fang, que constituïa un delict de lesa religió o patriotisme la més petita descortesia o menyspreu envers ells* (RIPOLLÉS, V., “La música religiosa a Espanya abans del Motu Proprio”, *Vida cristiana*, 15, 1929, pp. 64-66, espec. p. 65).

*atada a su lugar adecuado—. La Iglesia en su conjunto no podía ni rechazar toda la música como 'demasiado mundana' ni mantenerla como podría hacerlo un 'patrono' individual. Esas decisiones debían ser dejadas a grupos de presión particulares, organizaciones o individuos.*⁵¹

La historia de la música sacra está jalonada por incontables normativas eclesiásticas y por periódicas alarmas acerca de su deplorable estado, normativas y alarmas que los cecilianos citaban escrupulosamente en sus escritos y que testimonian lo difícil que resultaba mantener ese equilibrio: una dificultad, por otra parte, inherente a la propia misión pastoral de la Iglesia. En todo caso, es justo dentro del marco descrito por Strohm, dentro de ese “enredo” con el mundo, donde surgieron las obras maestras que el siglo XIX conceptualizó como música divina y que no dejaban de ser, sin embargo, producciones humanas.

Por otra parte, la parodia, o reutilización de músicas preexistentes —que los cecilianos dudaban si clasificar antes como plagio o como profanación—, había sido, como todo el mundo sabe, una práctica común, que se dio siempre casi por descontada. Más en general, como indica Oscar Mischiati, *a los compositores, a los fieles y a los eclesiásticos de las diferentes épocas siempre les pareció correcto, es más incluso un deber, ofrecer siempre nuevos productos a título de plegaria: desde la música a los paramentos, de la pintura a la escultura a la arquitectura.*⁵² De forma que, para Mischiati, esta idea de la consagración como plegaria de lo nuevo (entendido también como adelanto técnico), permite conectar directamente las grandes misas *a cappella* de los compositores renacentistas con las equivalentes obras de Mozart, Haydn, Schubert y Bruckner, así como también de Rossini y Verdi, a través de las diferentes generaciones de compositores. En esta perspectiva, el rechazo de los más modernos fue el resultado arbitrario de la identificación de Palestrina con un “modelo metahistórico”, arquetipo de perfección litúrgica y musical.⁵³

⁵¹ *One could say that music 'entangled' the Church with the world: with the senses, in the first place. This was potentially dangerous. Theologians and Church administrators had the task of keeping this relationship in order —preserving a well-controlled hierarchy in which music, like all other secular concerns, was kept in its proper place. The Church as a whole could neither reject music altogether as being 'too worldly' nor support it as an individual 'patron' could. Such choices had to be left to particular pressure-groups, organizations or individuals* (STROHM, R., *The rise of European music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 269. Strohm piensa aquí en la Iglesia bajomedieval, pero el sistema articulado entonces se perpetuó hasta el colapso del Antiguo Régimen).

⁵² *Ai compositori, ai fedeli e agli ecclesiastici delle diverse epoche è sembrato corretto, anzi doveroso, offrire sempre cose nuove a titolo di preghiera: dalla musica ai paramenti, dalla pittura alla scultura all'architettura* (MISCHIATI, O., “Il Concilio di Trento e la polifonia. Una diversa proposta di lettura e di prospettiva bibliografica”, en Curti, D. y Gozzi, M. (eds.), *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, Trento, Provincia di Trento, 1995, pp. 19-29, espec. p. 23).

⁵³ MISCHIATI, O., “Il Concilio di Trento...”, *op. cit.*, pp. 21-22. A este respeto, véanse también las observaciones de LOVATO, A., “Il movimento ceciliano...”, *op. cit.*, pp. 276-278, quien reconoce en los

Surgido en entornos intelectuales desde los que se vislumbraba una nueva era donde la religión se fundiría en el arte gracias a la música, el ideario ceciliano recorrió, aparentemente intacto, la Europa de las revoluciones burguesas, para alcanzar sus máximos efectos sociales en el momento en que triunfaba, junto con la idea de la música absoluta, también el credo de la religión del arte. En ese momento, los cecilianos lograron en gran medida su propósito de desterrar la música secularizada de los templos. Pagaron, sin embargo, para ello un doble precio: el de interrumpir una tradición que empleaba la música como instrumento vital de conexión del clero con los fieles, y el de perder el contacto con un mundo artístico musical al cual no supieron imponer la liturgicidad como valor estético absoluto.

escritos de De Santi la pobreza de horizontes del cecilianismo en cuanto a los modelos posibles para la música litúrgica, superada solamente por las formulaciones posteriores del Concilio Vaticano II.