

LA ORQUESTA EN LAS CATEDRALES ESPAÑOLAS ENTRE C. 1770 Y C. 1820: USO DEL TÉRMINO Y CONFIGURACIÓN DE LAS PLANTILLAS*

*The Orchestra in the Spanish Cathedrals between c. 1770
and c. 1820: Use of the Term and Configuration
of the Ensembles*

Héctor Eulogio SANTOS CONDE
Universidad de La Rioja
hector-eulogio.santos@unirioja.es

Fecha de recepción: 21/06/2023
Fecha de aceptación: 29/04/2024

RESUMEN: En el presente texto se pretende documentar qué se entiende por *orquesta* en la documentación catedralicia española durante la transición del siglo XVIII al XIX. Si bien diversos trabajos han planteado la reconstrucción de este tipo de *ensembles* durante el periodo analizado, apenas se encuentran reflexiones sobre los significados y usos asociados al término. Para ello, en primer lugar, se analizan las definiciones recogidas en los diccionarios históricos y se muestran ejemplos procedentes de tratados musicales, obras literarias, publicaciones periódicas y la documentación administrativa de doce instituciones religiosas españolas, que ilustran cómo se empleó el término *orquesta* en las fuentes contemporáneas. Posteriormente, la configuración de los conjuntos instrumentales catedralicios se contrasta con la realidad europea, tomando como referencia la taxonomía propuesta por John

* Este trabajo se ha realizado al amparo de las ayudas Margarita Salas para la formación de jóvenes doctores de la Universidad de La Rioja (Resolución 761/2021, de 28 de junio), financiadas por el Ministerio de Universidades y la Unión Europea. Trabajo financiado por la Unión Europea-Next GenerationEU. Asimismo, este artículo forma parte de los resultados del proyecto I+D «La música como interpretación en España: historia y recepción (1730-1930)» (PID2019-105718GB-I00) financiado por el MCIN / AIE / 10.13039/50110001

Spitzer y Neal Zaslaw. En definitiva, este doble enfoque corrobora la integración de las catedrales españolas, aun con ciertas particularidades, dentro del consenso paneuropeo propiciado por la consolidación de la orquesta como institución.

Palabras clave: lexicología musical; orquesta; instrumentos musicales; catedrales españolas.

ABSTRACT: This text aims to answer the following question: what does «orchestra» mean in the Spanish cathedral documentation during the transition from the 18th to the 19th century? Although various studies have proposed the reconstruction of this type of ensemble during the period analyzed, there are hardly any reflections on the meanings and uses associated with the term. Firstly, I analyze the definitions collected in the historical dictionaries and I show examples from musical treatises, literary works, periodical publications and administrative documentation of twelve Spanish religious institutions, which illustrate how the term orchestra was used in the contemporary sources. Subsequently, I compare the configuration of cathedral instrumental ensembles with the European reality, taking as a reference the taxonomy proposed by John Spitzer and Neal Zaslaw. In conclusion, this double approach corroborates the integration of Spanish cathedrals, even with their peculiarities, within the pan-European consensus promoted by the consolidation of the orchestra as an institution.

Key words: musical lexicology; orchestra; musical instruments; Spanish cathedrals.

1. INTRODUCCIÓN

«La música se desarrolla en un contexto y, por eso mismo, posee ampliamente conceptos complejos, poliédricos y, sobre todo, variables que convendría problematizar a la hora de abordar la narración historiográfica» (Justiniano, 2017: 220). Con estos términos, que sintetizan la orientación del presente trabajo, finaliza Juan Carlos Justiniano su artículo acerca de la necesidad de abordar las voces técnicas que se refieren a la música desde un prisma lexicográfico. En la misma dirección se expresa Amaya García cuando afirma que «Las palabras solo tienen sentido cuando están insertas en un marco conceptual concreto, en un paradigma concreto, porque es ahí donde se cargan de significado y se vinculan a uno o varios conceptos» (García, 2020: 308). En sintonía con estas ideas, Cristina Diego resume, por tanto, que

La investigación en lexicología musical consiste, pues, en analizar un vocabulario de especialidad utilizado en situaciones concretas con una finalidad definida (interpretación, descripción de acontecimientos, pedagogía o mera exposición teórica), con el fin de situar las palabras en su contexto. (Diego Pachecho, 2022: 285)

La amalgama de significados que muchos vocablos han ido adquiriendo con el paso del tiempo, unida a la variabilidad de contextos en que se han empleado,

requieren la lectura crítica de la documentación, lo cual no puede plantearse sin establecer en primera instancia su dimensión semántica. Solo una vez expuestas las distintas acepciones es cuando se puede pasar a documentar los usos particulares de los términos en las diversas fuentes, lo que se corresponde con su dimensión pragmática¹. Para poder llevar a cabo esta última fase es necesario «recabar un amplio espectro de fuentes», como explica Juan José Carreras, puesto que solo de este modo se puede obtener «una reconstrucción histórica significativa de los distintos usos del concepto» (Carreras, 2016: 30)². Esta propuesta metodológica aparece materializada, en mayor o menor medida, en diversos trabajos recientes englobados dentro de este ámbito de investigación (Mazuela-Anguita, 2019; Santos, 2019a; García, 2020; Diego Pacheco, 2022).

En la línea de lo apuntado en el párrafo anterior, en este trabajo se pretende determinar qué se entiende por *orquesta* en España, más concretamente en los contextos catedralicios, durante el último cuarto del siglo XVIII y las dos primeras décadas del XIX. La motivación que fundamenta este texto es que, aunque numerosos estudios abordan la reconstrucción de este tipo de conjuntos instrumentales³, no se suele plantear una reflexión acerca de los significados asociados al vocablo *orquesta* y el uso que se dio a dicho término en las fuentes contemporáneas. Para alcanzar este primer objetivo, además de analizar las definiciones incluidas en los diccionarios –tanto generalistas como específicos–, se consultan tratados teóricos, obras literarias y anuncios de la prensa y se incluyen ejemplos extraídos de la documentación procedente de doce instituciones religiosas –en concreto, informes de cuentas, actas capitulares, memoriales de músicos y planes de reforma de las capillas–⁴. Por su parte, el segundo bloque presenta un enfoque comparativo. Se toma como punto de partida la lista de características que John Spitzer

1. Una explicación sobre la dimensión semántica y pragmática de los conceptos se recoge en Blanco, 2012: 12.

2. La descripción de los distintos tipos de fuentes manejados en el proyecto *Léxico Musical del Renacimiento* constituye un ejemplo paradigmático de esta afirmación (Diego Pacheco, 2022: 288-290).

3. En el ámbito religioso destacan el trabajo pionero de Raúl Arias del Valle sobre la orquesta de la Catedral de Oviedo (Arias, 1990) y las investigaciones de Francisco Javier Garbayo sobre la capilla musical de Santiago de Compostela durante los magisterios de Buono Chiodi y Melchor López (Garbayo, 1995: vol. I, 53-94 y vol. III, 2-47; Garbayo, 2013), aunque es habitual que en las monografías dedicadas a las distintas capillas se incluya algún apartado para reconstruir la configuración de la sección instrumental. Los trabajos de José Máximo Leza, Marina Barba y Josep Martínez permiten conocer la composición de las orquestas de los teatros madrileños durante la segunda mitad del siglo XVIII (Leza, 2008; Barba, 2015; Martínez, 2017: 63-65, 150, 155). Los conjuntos instrumentales que formaban parte de la Real Capilla y que conformaban la Real Cámara durante los reinados de Carlos III y Carlos IV aparecen analizados por Judith Ortega en su tesis doctoral (Ortega, 2010: vol. I, 61-66, 147-154 y 170-174). Asimismo, se debe mencionar el estudio específico que le dedica Juan Pablo Fernández a la orquesta patrocinada por la XII duquesa y XV condesa de Benavente entre los años 1781 y 1792 (Fernández, 2005: vol. I, 217-243).

4. Un trabajo que recopila y analiza las distintas tipologías de fuentes administrativas catedralicias que pueden contener informaciones relativas a la música es Montero y Gómez, 2011.

y Neal Zaslaw ofrecen para delimitar qué es una orquesta en el ámbito europeo durante la segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del XIX (Spitzer y Zaslaw, 2004: 19-22)⁵, las cuales se contrastan con la información que proporcionan las fuentes de once catedrales españolas. Es preciso recalcar que estos autores se circunscriben a cuatro ámbitos geográficos –Italia, Francia, Alemania e Inglaterra (Spitzer y Zaslaw, 2004: 137-305)– y analizan por lo general contextos laicos –ya que únicamente en el capítulo dedicado a Italia se dedica un epígrafe específico a las orquestas de las iglesias (Spitzer y Zaslaw, 2004: 160-166)–, consolidando de este modo una visión particular acerca de la historia de este tipo de agrupaciones durante el periodo estudiado. Dicho de otro modo, el enfoque aplicado por estos investigadores contribuye a fundamentar una genealogía hegemónica que perpetúa una imagen canónica y excluyente, que obvia el análisis de otras realidades y marcos geográficos. Sin embargo, aun con estas prevenciones, el hecho de que Spitzer y Zaslaw hablen de un consenso transnacional acerca de lo que se entendía que era una orquesta (Spitzer y Zaslaw, 2004: 308, 334-337) invita a preguntarse hasta qué grado las catedrales españolas participaron de él. La utilización de las dieciséis instituciones mencionadas a lo largo del texto viene determinada, preferentemente, por la existencia y la disponibilidad de documentarios o estudios concretos previos, si bien en algunas de ellas –casos de las catedrales de León y Toledo– se ha podido realizar una revisión *in situ* de las fuentes primarias.

2. ETIMOLOGÍA DEL TÉRMINO ORQUESTA: DE UBICACIÓN A CONJUNTO DE INSTRUMENTISTAS

Si bien Zaslaw ya recopilaba en 1988, por orden cronológico, cinco acepciones que se han asociado históricamente con la palabra *orquesta* –partiendo desde la antigüedad grecolatina hasta alcanzar la segunda mitad del siglo XVIII (Zaslaw, 1988: 484)–, son Spitzer y el propio Zaslaw quienes reiteran la evolución

5. Para facilitar su consulta, dichas características se añaden a continuación: «1. An orchestra is based on bowed stringed instruments of the violin family; 2. In an orchestra several instruments of the same type play each of the string parts. The violins are doubled more heavily than the other strings; 3. The instrumentation of orchestras is considerably standardized within a given time and place. As a consequence, repertoires emerge of specifically orchestral music; 4. Orchestras include one or more bowed bass instruments sounding in the 16-foot (double bass) register; 5. Orchestras have a keyboard continuo, usually either a harpsichord or an organ. They may also include plucked string continuo instruments like lutes and theorbos; 6. Orchestras perform as unified ensembles under centralized control and discipline; 7. Orchestras have distinct organizational identities and administrative structures; [...] 8. *Wind instruments*. By the end of the eighteenth century wind instruments had become an integral part of the orchestra; [...] 9. *Leadership*. Late eighteenth-century orchestras were led by the first violinist, who set tempos, led rehearsals, and maintained discipline; [...] 10. *Specialization*. By the end of the eighteenth century most orchestra musicians had become specialists on their instruments; 11. *Placement*. Orchestras became central to events in which they participated; [...] 12. *Nomenclature*. By Haydn's time the orchestra was universally called by the name "orchestra".

que tuvo el significado de este término desde el siglo XVII: de hacer referencia al lugar donde los instrumentistas se situaban en un teatro –primera mitad del XVII–, se extiende a los propios músicos que tocaban en estos emplazamientos (Spitzer y Zaslav, 2004: 15-16). Ambos autores también afirman que «By the first part of the eighteenth century, “orchestra” had come to refer unequivocally to the instrumentalists and to their collective identity as an ensemble» (Spitzer y Zaslav, 2004: 16). Esta última acepción es la que permanece vigente desde mediados del siglo XVIII (Spitzer y Zaslav, 2004: 18). Los diccionarios de los principales idiomas europeos –franceses, alemanes e italianos– aceptaron lentamente este nuevo significado de *orquesta* (Spitzer y Zaslav, 2004: 17-18), siendo la entrada que propone Jean-Jacques Rousseau para la *Encyclopedie* de Diderot y D’Alembert (década de 1750), reutilizada posteriormente en su *Dictionnaire de Musique* de 1768, una de las primeras en reconocer de forma explícita este sentido moderno (Rousseau, 1768: 358).

La voz *orchestra* –con sus variantes *orquesta* u *orquesta*–, incluida en el *Diccionario de Autoridades* (tomo quinto, 1737) y en las cuatro primeras ediciones del *Diccionario de la lengua castellana* (1780, 1783, 1791 y 1803), vincula este término con la segunda y tercera acepciones recogidas por Zaslav, de manera similar a sus homólogos europeos:

ORCHESTRA. s. f. El lugar que en los theatros estaba destinado para sentarse los Senadores Romanos a ver los juegos públicos [segunda acepción]; pero el día de hoy se toma por el tablado, que se forma, regularmente en arco, para que se sienten los músicos que tocan los instrumentos en las Comedias y otras fiestas [tercera acepción]. (Diccionario de Autoridades, 1737: vol. 5, 47-48)

De igual manera, el *Diccionario castellano* de Esteban de Terreros y Pando (Terreros y Pando, 1787: 726) incluye los tres primeros significados que menciona Zaslav en su artículo:

ORQUESTRA, vulgarmente *orquesta*, paraje delante del teatro, en el cual se ponen los coros de música [tercera acepción]. Fr. *Orchestre*. Lat. *Orchestra*, *hiposcena*. It. *Orchestra*. Entre los Griegos servía para colocar los músicos y danzantes [primera acepción]; pero entre los Latinos era el asiento de los Senadores [segunda acepción].

El primer diccionario de la lengua castellana que asocia inequívocamente el término *orquesta* con una agrupación de músicos instrumentistas es un suplemento incorporado a la cuarta edición de la Real Academia Española: «El conjunto de músicos de varios instrumentos que tocan composiciones escritas a propósito con el acorde de todos ellos» (Real Academia Española, 1803: 925). Aunque posterior al marco cronológico en el que se centra este estudio, se debe mencionar que la acepción de espacio físico todavía pervive en el diccionario sobre terminología musical de Antonio Fargas y Soler, fechado en 1852, si bien es cierto que dicho autor reconoce el sentido de un *ensemble* de músicos que interpretan música juntos como el más habitual. Es preciso destacar que la última frase de esta entrada,

relativa a poder evaluar el resultado sonoro producido por estas agrupaciones, está en buena medida calcada de la definición aportada casi un siglo antes por Rousseau⁶. En el ámbito francés, el primer diccionario de la *Académie Française* que recoge el significado de conjunto instrumental para definir el término *orquesta* fue la quinta edición, publicada en 1798, es decir, cinco años antes que en España⁷. Por su parte, en el contexto alemán, esta acepción ya aparece integrada, con veintiséis años de anticipo respecto a España, en el *Grammatisch-kritisches Wörterbuch* de Johann Christoph Adelung, fechado en 1777 (Spitzer y Zaslav, 2004: 17-18). De este modo, en el caso español también se confirma, al igual que en otros idiomas europeos, la aseveración planteada por Spitzer y Zaslav acerca de que los «Dictionaries were slow to acknowledge the new usage of orchestra as designating people rather than places» (Spitzer y Zaslav, 2004: 17).

3. DIMENSIÓN PRAGMÁTICA: EL USO DEL TÉRMINO ORQUESTA EN ESPAÑA DURANTE LA TRANSICIÓN DEL SIGLO XVIII AL XIX

3.1. Obras literarias, tratados teóricos y noticias en la prensa

A diferencia de los diccionarios, diversas fuentes teóricas, literarias y hemerográficas españolas ya empleaban desde mediados del siglo XVIII el término *orquesta* en su acepción más moderna, haciendo referencia, sin ninguna duda, a un determinado conjunto de instrumentos. Así, una crónica localizada en la *Gaceta de Madrid*, en la que se describe la entrada solemne de los reyes Fernando VI y Bárbara de Braganza en Madrid, fechada el 10 de octubre de 1746, constituye un temprano ejemplo que ilustra el uso del vocablo *orquesta* para referirse a un determinado conjunto de músicos instrumentistas. En este caso, esta etiqueta sirve para designar un *ensemble* de amplias dimensiones –conformado por «50 instrumentos de todos géneros»– ubicado sobre un tablado, el cual se distingue explícitamente de otras posibles agrupaciones instrumentales, como la que podían conformar los músicos militares⁸.

6. Fargas y Soler, 1852: 146: «ORQUESTA. Se decia antiguamente y se dice aun el dia del lugar donde están reunidos los músicos que la forman; pero la acepción de esta palabra se toma mas á menudo por el efecto que produce la ejecución de los músicos reunidos. Así se dice, que una *orquesta es buena ó mala* según sea buena ó mala la ejecución de los músicos que la componen».

7. L'Académie Française, 1798: 196: «ORCHESTRE. s. m. (On prononce *Orkestre*.) C'etoit dans le théâtre des Grecs le lieu où l'on dansoit [primera acepción]; et dans le théâtre des Romains, le lieu où se plaçoient les Sénateurs [segunda acepción]. C'est parmi nous le lieu où l'on place la symphonie, et qui sépare le théâtre du parterre [tercera acepción]. Il se dit aussi De la réunion de tous les Musiciens [cuarta acepción].»

8. *Gaceta de Madrid*, 18-10-1746, n.º 42, p. 334: «En esta forma, y sin la menor interrupción en todo el Acompañamiento, vinieron marchando sus Magestades por la Puerta de Alcalà, y al entrar en el Arco de la Calle de este nombre, *encontraron situada en un Tablado*, que se construyò á este fin por disposición de los Gremios, *una Orquesta de 50. Instrumentos de todos géneros* [cuarta acepción], que

Por su parte, Tomás de Iriarte (1750-1791), en su famoso poema *La Música* (1779), describe el órgano mediante su comparación con el resto de los instrumentos, afirmando que es «obra superior del arte humano», puesto que «Las voces de una orquesta numerosa / Se compendian en él, baxo la mano / De un solo executor» (Iriarte, 1779: 61)⁹. Los instrumentos con los que Iriarte contrasta el órgano y que, por tanto, conformarían dicha «orquesta numerosa» son, por este orden, el clave, el oboe, la trompa, la flauta y los de cuerda –violín, viola, violonchelo y contrabajo– (Iriarte, 1779: 62). Posteriormente, al describir la música teatral, especifica las funciones que cada uno de ellos debía cumplir o el carácter que evocan, añadiendo a los anteriormente mencionados el clarín, el fagot, el clarinete –asociado con el ámbito militar– y los timbales (Iriarte, 1779: 81-83).

En una entrada del *Diario de Madrid* fechada el 9 de febrero de 1790, elaborada por un autor anónimo vinculado con Iriarte (al que llega a denominar «mi amigo»), se encuentra una descripción similar del cometido encargado a cada instrumento dentro de la orquesta, también circunscrita al ámbito teatral. Justo antes de desarrollar esta explicación, este artículo presenta las distintas acepciones mencionadas por Zaslav, aunque se centra exclusivamente en las dos últimas –orquesta entendida como un lugar específico y como conjunto instrumental–:

I. Aunque la orquesta fue entre los antiguos distinta cosa que lo que es hoy; pero al presente se entiende esta parte del teatro por la delantera de la escena entre la luneta y el tablado, y en donde se colocan los coros de música. Compónese por lo común la orquesta de violines, violas, violones, contrabajos, oboes, flautas traversas, clarines, fagotes, trompas, y uno, o dos clavicordios¹⁰.

En términos similares a Iriarte, aunque con una intención crítica, se expresa Antonio Rafols, violinista primero de la Catedral de Tarragona, en su *Tratado de la Sinfonía* (1801) cuando afirma que el órgano no debe utilizarse juntamente con el resto de los instrumentos, debido a que por su mayor volumen sonoro impide escuchar a estos últimos:

Los inventores son los mismos Organistas, los quales mientras están solazándose en este género de conjuntos [sinfonías para orquesta con la participación del órgano], dando muestras de su habilidad ó agilidad, absorben frecuentemente á todos los demás Músicos [instrumentistas], de quienes no se percibe mas entonces que un inútil meneo de brazos; y así mas propiamente llamaríamos á dicha orquesta

alternando con las Musicas, y toques Marciales de la Tropa, hacían una deliciosa Harmonía». <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1746/042/A00331-00340.pdf> [resaltado en cursiva por el autor] [última consulta: 02/09/2024].

9. Esta asociación propuesta por Iriarte puede vincularse con el interés que se consolida en su época por la construcción de instrumentos que fueran capaces de aunar los sonidos de los distintos instrumentos de la orquesta (Dolan, 2003).

10. *Diario de Madrid*, 9-2-1790, n.º 40, pp. 157-159, «Poética del Teatro. Discurso sobre la Música teatral, sus especies, y variedades». Citado en Acker, 2007: 102.

monofonía, que sinfonía; pues no oímos mas que un sonido recio [el del órgano], y no la union de varios sonidos, a lo menos por parte de los otros instrumentos. (Rafols, 1801: 61)

Rafols emplea la etiqueta *orquesta* para referirse a este conjunto de músicos instrumentistas, utilizando como sinónimo el término *sinfonía*, del mismo modo que hace la quinta edición del diccionario de la *Académie Française* (1798)¹¹.

En su novela *Don Lazarillo Vizcardi*, Antonio Eximeno (1729-1809) defiende, mediante una conversación entre los personajes Narciso Ribellés y Lazarillo Vizcardi (capítulo III de la segunda parte), que una *orquesta* debía utilizarse con moderación en el ámbito eclesiástico¹². Para alcanzar dicho objetivo, recomendaba que se eliminasen los instrumentos de viento y percusión –flautas, oboes, clarinetes, trompas, órgano y timbales–, permaneciendo únicamente los de la familia del violín, por empastarse estos últimos de forma más natural con la voz humana (Eximeno, 1872: 136-137, párrafo 7).

Por su parte, Pedro Aranaz y Vides (1740-1820), maestro de capilla de la Catedral de Cuenca, junto con Francisco Olivares (1778-1854), organista primero en la de Salamanca, dedican la última sección de su *Tratado completo de composición fundamental* (1807) a describir las cualidades, características y, en algunos casos, funciones que cumplen los distintos instrumentos que denominan «de Orquesta y Capilla». Entre ellos, no solo aparecen mencionados el órgano (o pianoforte) y los habituales instrumentos de cuerda y viento que conforman una *orquesta* –violines, viola, violonchelo, contrabajo, flauta travesera, oboe, clarinete, clarín, trompa, fagot–, sino también otros asociados tradicionalmente a los espacios eclesiásticos –como el arpa, la chirimía o el bajón– y a la música militar –octavín (flautín), requinto, figle, trombón o *buccen* y corneta de llaves– (Aranaz y Olivares, 1807: 175-194).

3.2. Documentación catedralicia

Al igual que las fuentes analizadas en el apartado anterior, la documentación catedralicia española ya empleaba, desde al menos la década de 1770, la palabra *orquesta* para referirse a los conjuntos conformados por los músicos de instrumento o a las actuaciones que estos *ensembles* realizaban. En la Catedral de León, este término aparece mencionado por primera vez en el año 1772. En la de Cádiz, la

11. La tercera acepción del término *orchestre* se expresa en este diccionario del siguiente modo: «ORCHESTRE. s. m. [...] C'est parmi nous le lieu où l'on place la symphonie, et qui sépare le théâtre du parterre» (L'Académie Française, 1798: 196). Por su parte, una de las acepciones que recoge este mismo diccionario para el vocablo *symphonie* afirma que «Il se dit quelquefois Du corps des Symphonistes [= aquellos que tocan los instrumentos de música]; mais on dit plus communément *Orchestre*» (L'Académie Française, 1798: 622).

12. Sobre esta novela pueden consultarse, en particular: Rodríguez, 1995; Hernández, 2021.

utilización de este vocablo se documenta en fuentes fechadas entre 1777 y 1805 (Díez, 2004: 323-325). En Sevilla, el término se emplea habitualmente en la documentación catedralicia a partir del año 1779¹³. En las catedrales de Plasencia, Jaén y Santiago de Compostela, la palabra *orquesta* se localiza por primera vez en las actas capitulares durante los años 1795 y 1796. En otras catedrales como Burgos, Córdoba, Las Palmas de Gran Canaria o Segovia se encuentran menciones en los primeros veinte años del siglo XIX.

Una libranza de pago del año 1772 conservada en la Catedral de León hace referencia al dinero que se le debía retribuir a los músicos instrumentistas por la actuación de la *orquesta* que realizaron el día 14 de agosto, víspera de la Patrona:

Corpus, y Semana Santa e Iluminación y Orquesta del día de Nuestra Señora: Pagará VM señor Don Tomás Rodríguez López Contador de la fábrica de esta Santa Iglesia a Juan Hidalgo Longero 300 reales de vellón para repartir entre los músicos que han de asistir con instrumentos la Víspera de Nuestra Señora de Agosto a la orquesta [= actuación] que se ha de tener en los Miradores de Regla en lugar de fuegos y coste de Luminarias que por este se le abonaran a vm en sus cuentas. León. Agosto 14 de 1772. Son 300 reales de vellón¹⁴.

Esta costumbre de anunciar la víspera de la Patrona con una función independiente de los instrumentistas denominada *orquesta* está documentada hasta, al menos, el año 1836, como evidencia la siguiente carta enviada por las autoridades civiles de la ciudad al cabildo catedralicio:

Puede V.I disponer la iluminación de la fachada de la Catedral, y la orquesta con que según antigua costumbre se anuncia la celebridad del día de su Patrona. Pues que ni es de esperar que este acto se interrumpa por nada que pueda alterar la tranquilidad. Para lo que se tomarán por el señor Comandante General de la Provincia las medidas necesarias, para que se perturbe en lo más mínimo dicha función. Dios guarde a V.I León 14 de Agosto de 1836. Antonio Valcarce¹⁵.

En un edicto capitular procedente de Santiago de Compostela, fechado en julio de 1817, el término *orquesta* parece emplearse en el mismo sentido que en León, es decir, se entiende como una actuación independiente de los músicos durante la noche de la festividad del patrón de la catedral (25 de julio, aunque también puede referirse al anochecer de la víspera). Si bien no se explicita concretamente qué intérpretes son los que participaban en dicha actividad, puesto

13. La primera mención que he localizado del término *orquesta* en la documentación de la catedral hispalense aparece en un edicto capitular de marzo de 1779. Véase: E-Sc, Libro de autos capitulares, vol. 142, f. 60, 6-3-1779. Citado en: Montero, 2016: 181-182. Las siglas para referirse a los distintos archivos son las propuestas por el RISM (Répertoire International des Sources Musicales): <https://rism.info/community/sigla.html> [última consulta: 02/09/2024].

14. E-L, Fondo General, *Libranzas de fábrica de 1772*, sig. 21314.

15. E-L, Fondo General, sig. 26826.

que se emplea el término genérico «músicos», se puede pensar, por analogía con el caso leonés, que a este evento acudían exclusivamente los instrumentistas de la capilla catedralicia¹⁶.

En la Catedral de Jaén, este término se ha localizado por primera vez en un acta capitular fechada en marzo de 1796¹⁷. En dicha acta se acuerda enviar un conjunto de músicos instrumentistas de la catedral, los necesarios «para componer una orquesta», a Andújar y La Carolina para que actuasen durante los festejos celebrados con motivo del paso de la comitiva real de Carlos IV y María Luisa de Parma por dichas localidades (días 14 a 16 de marzo) en su camino de vuelta desde Sevilla hasta el Real Sitio de Aranjuez¹⁸. Este documento proporciona una información relevante, ya que menciona el número específico de músicos que eran necesarios para conformar una orquesta, según se entendía en el contexto jaenense en este momento: en concreto, se requiere la participación de cuatro violines, dos trompas, dos oboes, dos flautas, un contrabajo y un violón, es decir, un total de doce músicos. Cuatro meses antes, en diciembre de 1795, el corregidor de Trujillo (Cáceres) también solicitó al cabildo de la Catedral de Plasencia la presencia de la orquesta de la capilla catedralicia para festejar el paso de la comitiva real. De nuevo, en este caso, la etiqueta *orquesta* se vincula explícitamente con los músicos de instrumento, aunque, a diferencia de Jaén, no se especifica el número concreto de instrumentistas que acudieron a este evento¹⁹.

En la Catedral de Santiago de Compostela, sin contar el edicto de julio de 1817 incluido previamente, la primera mención de este término se ha localizado en las actas capitulares del año 1796, cuando Francisco Nicolini le pide al cabildo que ceda a algunos músicos de la catedral para que «asistan a la ópera, para completar la orquesta»²⁰. Los intérpretes solicitados eran, sin duda, los de instrumento, puesto que un mes después son ellos («individuos instrumentistas») los que piden permiso al cabildo para acudir a tocar en las óperas²¹. En ambos casos, la peti-

16. E-SC, Libro de actas capitulares, vol. 66, f. 445, 23-7-1817: «En este cabildo manifestó el señor Medrano, fabriquero, que media onza de oro que se daba a los músicos la noche del día de nuestro Apóstol por la orquesta [= actuación del conjunto instrumental?], no sabía a dónde se había de cargar, pues recibía en ello este perjuicio la fábrica; y en vista de lo más que manifestó se acordó que la media onza se saque de donde se acostumbra».

17. E-JA, Actas capitulares, vol. de 1796, acuerdo capitular de 8-III-1796. Citado en Jiménez, 1998a: 579-580.

18. La información acerca del itinerario seguido por los reyes en el viaje que realizaron a Sevilla en 1796 procede de García, 2013: 93.

19. E-P, Actas capitulares, vol. 79, ff. 422-422v., «Junta capitular en la sacristía de lo viejo, 29 de diciembre 1795». Citado en Gómez, 1982: 517-518; Martín, 2015: vol. 2, 109-110.

20. E-SC, Libro de actas capitulares, vol. 62, f. 251, 13-4-1796: «En este cabildo se ha visto memorial de don Francisco Nicolini, en que suplica al Cabildo le franquee algunos músicos que asistan a la ópera, para completar la orquesta, lo que se ha denegado, con privación de todos y cualesquier músicos que asisten sus respectivas plazas».

21. E-SC, Libro de actas capitulares, vol. 62, f. 259, 24-5-1796: «En este cabildo se ha visto memorial de los individuos instrumentistas de esta santa iglesia, en que solicitan licencia para asistir a

ción fue denegada. Por su parte, el maestro de capilla Melchor López (1759-1822) utiliza la palabra *orquesta* en diversos memoriales, en los que se refiere siempre a músicos instrumentistas. Por ejemplo, en abril de 1802 propone al músico Francisco Badía para una plaza de segundo violín con viola agregada, diciendo de esta última que es un «instrumento preciso en toda buena orquesta y muy análogo al violín» (citado en Garbayo, 1995: vol. III, 144-145, doc. 55; Garbayo, 2007: 236).

En el contexto catedralicio leonés, la palabra *orquesta* no solo designaba la intervención independiente que realizaban los músicos de instrumento durante la víspera del día de la Patrona, como ya se ha indicado, sino que también hace referencia a la propia agrupación conformada por estos individuos. Así lo atestigua un informe que Tomás Medrano, primer violinista de la capilla entre 1783 y 1807, envió al cabildo en el contexto de una oposición a una plaza de violín (1803):

Pongo en primer lugar a Dⁿ Luys Antonio de Sousa Primer violín de la S^a Yglesia Cath^l de Astorga por su mucha execuⁿ, brillantez, hermoso tono y destreza para el gobierno de una horquesta. Y en segundo a Dⁿ Fran^{co} Ballardar, Primer Violín de la compañía de cómicos q^e actualmente se halla en la ciudad de Zamora, pues este aunque es un buen Músico su tono es muy corto por lo q^e no sirbe para gobernar una orquesta. Dios guarde a V. S. Yllma. León y Febrero 7 de 1803. Thomas Medrano [firma]²².

En este documento se hace referencia a los dos aspirantes que concurren a esta plaza y se centra la atención en evaluar la habilidad de cada uno de ellos para dirigir una orquesta, entendida en su acepción de conjunto instrumental. Como se desarrollará más adelante, Medrano menciona en este documento una de las funciones asociadas al primer violinista dentro de estas agrupaciones.

En la Catedral de Burgos, la salida del instrumentista Cipriano Corral en 1803 provocó que el cabildo preguntara si era necesario adjudicar la plaza vacante a otro músico de instrumento «para completar la orquesta de la capilla»²³. Asimismo, el maestro Gregorio Yudego, ante la petición del violinista Cristóbal Andreozzi de ingresar en la capilla catedralicia (abril 1804), indica que «con su asistencia sería más brillante la orquesta y más lucidas las funciones por esta parte [= sección instrumental]». La vinculación del término *orquesta* con el conjunto instrumental de la capilla queda inequívocamente establecida cuando, más adelante, este maestro afirma que «la capilla en punto a instrumentistas está bien, pero con la asistencia de Andreozzi estaría mejor»²⁴.

la ópera, y se acordó no haber lugar».

22. E-L, Fondo General, sig. 3736, f. 7r.

23. E-BUa, Actas capitulares, vol. 124, f. 300, 31-1-1803, «Instrumentista se despide». Citado en López-Calo, 1996: 209-210.

24. E-BUa, Actas capitulares, vol. 124, f. 559, 19-4-1804, «Memorial autógrafo del maestro Gregorio Yudego». Citado en López-Calo, 1996: 223. Una breve semblanza biográfica de Cristóbal Andreozzi se puede consultar en Ortega, 2010: vol. II, 6-7.

En Córdoba, un edicto capitular fechado el 31 de octubre de 1805 indica que Miguel Reynaldi –primer violinista de la capilla, admitido en septiembre de ese mismo año y activo hasta, al menos, 1822 (Bedmar, 2009: 145, 306-307)– solicitaba un aumento de sueldo, así como una ayuda de costa para regresar de Madrid a Córdoba y «para proporcionar ciertas sinfonías y cuartetos consecuentes para el arreglo de la orquesta»²⁵. La vinculación de este documento con la petición de un violinista y la mención de géneros musicales destinados para agrupaciones instrumentales más o menos amplias no admite otra interpretación para la etiqueta *orquesta* que la de referirse al conjunto instrumental de la capilla catedralicia. En este mismo sentido se debe entender la información que aporta un ceremonial de 1774 relativo a las consagraciones de obispos procedente del Monasterio de las Descalzas Reales, ya que en dicho documento se indica explícitamente que la orquesta contratada exprofeso para este tipo de actos debía interpretar una obertura tanto al comienzo como al final²⁶.

En la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria, el maestro de capilla José Palomino (1753-1810) también emplea el término *orquesta* para denominar a la sección instrumental de la capilla, como se comprueba en el plan de reforma que elabora en el año 1809. Cuando menciona los instrumentos de viento imprescindibles en cualquier conjunto, este músico indica que «sin acordarse de clarinetes, fagotes, oboes y otros muchos instrumentos de que se está usando actualmente en grandes orquestas dentro y fuera de los templos, solo diré que son como indispensables dos clarinetes y dos trompas» (Siemens, 1980: 299). Asimismo, del violonchelo afirma que es «una de las tres cabezas principales del instrumental de una buena orquesta» (Siemens, 1980: 300).

En Segovia, un instrumentista llamado Antonio García solicitó, en 1813, una «plaza en la orquesta de capilla», comprometiéndose a aprender el contrabajo y enseñar la flauta y el clarinete a los niños de coro²⁷. Dos edictos capitulares de esta misma institución, fechados en octubre de 1825 y septiembre de 1828, revelan que dos mozos de coro, instruidos en el clarinete y la trompa respectivamente, reclamaron al cabildo que los contratara a ellos para «los días de orquesta» –es decir, aquellas festividades en las que participaba un conjunto instrumental constituido *ad hoc*–, en lugar de a otros músicos ajenos a la catedral²⁸. Del mismo modo, en Jaén (c. 1803) y Sevilla (1806), dos planes que regulaban el número de plazas en ambas capillas ya distinguían los tipos de festividades por la participación de la

25. E-C, Actas capitulares, vol. 98, fol. 28v., «jueves 31 de octubre de 1805». Citado en Bedmar, 2009: 308-309.

26. *Regla de lo que / deve bazer y Can- / tar la Capilla en / las Consagraciones / de Sres Obispos / 1774*, ff. 2r. y 6v. Ejemplar manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, sig. MSS/13874.

27. E-SE, Actas capitulares, vol. 45, f. 392v., 23-6-1813. Citado en López-Calo, 1990: 319.

28. E-SE, Actas capitulares, vol. de 1821 a 1826, 5-10-1825. Citado en López-Calo, 1990: 336; E-SE, Actas capitulares, vol. de 1827 a 1833, 3-9-1828. Citado en López-Calo, 1990: 339.

orquesta, lo que implicaba la asistencia o no de determinados instrumentos²⁹. En la catedral hispalense, un edicto de noviembre de 1811 confirma que las festividades en las que participaba la orquesta eran únicamente aquellas que tenían categoría de primera clase propia, diferenciándolas de las fiestas con aparato de primera clase³⁰.

Para concluir esta sección, es preciso resaltar la información que proporciona un informe de agosto de 1793, enviado por los instrumentistas de la Real Capilla al Cardenal Patriarca con motivo de un nuevo reparto de las mesadas eclesiásticas. Este documento evidencia, por un lado, la autoconciencia que presentan los miembros de la orquesta como un colectivo independiente dentro de esta institución, diferenciándose e, incluso, enfrentándose con otros músicos de la misma como los cantantes o los organistas, y clarifica, por otro, qué instrumentos eran los que conformaban este conjunto³¹. El plan que regula la distribución de estas mesadas, en forma de aumento de salario para todos los miembros de la Capilla Real, datado en el año siguiente (1794), muestra que dicha orquesta estaba formada por un total de 32 músicos de instrumento, manteniendo la misma estructura que ya presentaba en 1756: doce violines, cuatro violas, tres violonchelos y tres contrabajos, cuatro oboes (que también tocaban la flauta), dos fagotes, dos trompas y dos clarines³². En definitiva, la información presentada a lo largo de este apartado permite comprobar la concepción unitaria de lo que se entendía por *orquesta* durante este periodo en España, a pesar de que cambien los contextos interpretativos (teatral, religioso y cortesano).

4. CARACTERÍSTICAS Y CONFIGURACIÓN DE LOS CONJUNTOS INSTRUMENTALES CATEDRALICIOS ESPAÑOLES

Una vez establecido el uso del término, es posible plantear la siguiente cuestión: ¿qué particularidades tiene que presentar un conjunto instrumental para que se le pueda denominar *orquesta*? Como ya se indicó en la introducción, Spitzer y Zaslaw proponen una serie de características para definir qué es una orquesta a mediados y finales del siglo XVIII en el ámbito europeo (Spitzer y Zaslaw, 2004: 19-22). Debido a que estos autores no abordan el contexto español, el cotejo entre estas características y las plantillas instrumentales de determinadas catedrales

29. «Plan para la capilla [...] Estos quatro violinistas o a lo menos los tres últimos, deberán tocar otros Ynstrumentos o tener alguna voz pa. Cantar en las festividades qe. no hay orquesta» (Jiménez, 2011: 199); «VIOLINES 6 [...] PRIMERO con la obligación de asistir quando hay Orquesta [...] Vacante SEXTO con obligación de asistir quando hay Orquesta» (E-Sc, Libro de autos capitulares, vol. 169, ff. 86v.-87, 12-9-1806. Citado en Montero, 2016: 859).

30. E-Sc, Libro de autos capitulares, vol. 174, f. 70, 11-11-1811. Citado en Montero, 2016: 966.

31. E-Mpa, Real Capilla C.^a 164/24. Citado en Ortega, 2010: vol. II, 222.

32. E-Mpa, Real Capilla C.^a 164/21. Citado en Ortega, 2010: vol. II, 232-233.

hispanas se antoja pertinente, puesto que permite responder a la pregunta anterior y posibilita evaluar hasta qué punto dichos conjuntos formaban parte del consenso transnacional que caracterizó al periodo entre c. 1740 y c. 1815 (Spitzer y Zaslav, 2004: 308, 334-337).

Antes de comenzar el análisis, se debe tener en cuenta que la utilización de colegiales, acólitos o mozos de coro³³, la contratación de músicos externos para ceremonias puntuales³⁴ o la habilidad de los músicos locales en tocar varios instrumentos³⁵ impide conocer con exactitud cómo estaban conformados los conjuntos instrumentales catedralicios españoles durante este periodo. José Máximo Leza sintetiza este aspecto, indicando que «el número de los puestos oficiales que muestran los documentos no coincide necesariamente con las posibilidades musicales reales, ampliadas por refuerzos internos o externos» (Leza, 2014: 53). Al igual que en el contexto español, los efectivos instrumentales permanentes de diversas instituciones religiosas italianas nunca eran muy amplios³⁶, aunque para festividades especiales se solían aumentar mediante la contratación puntual de músicos procedentes de otros ámbitos (Spitzer y Zaslav, 2004: 161, 164-165).

En primer lugar, una orquesta es un conjunto basado en los instrumentos de la familia del violín. Además, los papeles destinados a la cuerda pueden estar interpretados por más de un músico, destinando, en todo caso, un mayor número de ejecutantes a las partes agudas que a las graves (Stowell, 1988: 28-29; Spitzer y Zaslav, 2004: 319-330). Como se comprobará a continuación, esta última práctica

33. Un plan para reorganizar las plazas de instrumentistas en la Catedral de Burgos, fechado en enero de 1804, hace referencia explícita a que los niños de coro serían los encargados de completar las vacantes que no estuviesen cubiertas por músicos con plaza fija: «Los 3130 reales que restan hasta los 19.630 se agregarán al colegio, como también las 96 fanegas de trigo; con este agregado y las rentas del colegio, que ascienden poco más o menos a 22000 reales, pueden mantenerse *doce niños de coro*, o acaso algunos más, y *con ellos bien dirigidos habrá suficiente número para completar todos los instrumentos, incluso el contrabajo*. Será en este caso obligación de los niños aprender los instrumentos que se les señalen según la necesidad de la capilla y las circunstancias del niño y tocarlas como los demás instrumentistas» (E-BUa, Actas capitulares, vol. 124, f. 510, 13-1-1804, «Plan sobre plazas de músicos instrumentistas». Citado en López-Calo, 1996: 220) [resaltado en cursiva por el autor].

34. En Sevilla, un edicto capitular de septiembre de 1815 confirma indirectamente que el maestro de capilla se encargaba de llamar a instrumentistas ajenos a la catedral para completar la orquesta (E-Sc, Libro de autos capitulares, vol. 178, f. 170v., 27-9-1815. Citado en Montero, 2016: 1091).

35. A pesar de la tendencia hacia la especialización en un único instrumento, la presencia de músicos que pudieran tocar varios permaneció habitual durante el siglo XVIII: «Such multi-tasking remained common in the profession through the eighteenth century (wind players shifting from flute through oboe to clarinet; a situation not unknown in modern pit orchestras) and to the present day (clarinetists playing saxophone), even as rising standards of instrumental performance forced increased specialisation just on specific instruments rather than their families» (Carter y Levi, 2003: 4-5); «Professional instrumentalists were frequently double-handed – that is, competent on two or more instruments» (Zaslav, 2019: 25).

36. Dexter Edge, en su reconstrucción de las plantillas orquestales de las iglesias vienesas en torno a 1780, también afirma que «Viennese church orchestras seem typically to have been quite small» (Edge, 1992: 67).

variaba entre las diferentes instituciones, pudiendo diferenciarse dos clases. Por un lado, aquellas en las que se encuentran únicamente dos o tres violinistas titulares, el tercero de los cuales solía tener agregado de viola. Por ejemplo, en la Catedral de León, los salarios recogidos en los libros de fábrica entre 1783 y 1820 evidencian la presencia de dos violinistas titulares, a los que se suma, en determinados años, un tercer violinista agregado. En la Catedral de Tuy (Pontevedra), un plan del año 1814 revela las plazas de músicos instrumentistas que debía tener, como mínimo, la capilla de música. Respecto a los violinistas, este documento menciona, en sintonía con el caso precedente, la inclusión de dos titulares y un tercero con agregado de viola: «Instrumental; primer violín con la [dotación] de 400 duc[ados]; segundo, con la de 300 duc, tercero con agregado de viola con la de 300 duc, sin este con la de 200 duc»³⁷. Pero en diversas catedrales se documenta la presencia de entre cuatro y ocho violinistas, alguno de los cuales tocaría también la viola en determinadas ocasiones³⁸. En la Catedral de Santiago de Compostela, el número de violinistas durante el magisterio de Melchor López (1783-1822) variaba entre cuatro y ocho (Garbayo, 2013: 274), de manera similar a Córdoba, donde oscilaba entre cuatro y siete a lo largo de la estancia de Jaime Balius como maestro (1785-1822) (Bedmar, 2009: 144-146). En Toledo, la capilla de música de la catedral primada contaba con alrededor de siete violinistas entre los años 1796 y 1807³⁹. Por su parte, durante el magisterio de Ramón Garay (1787-1823), la capilla musical de la Catedral de Jaén contaba habitualmente con cuatro o cinco violinistas (Jiménez, 2011: 192, 195, 197, 199, 201-202, 206, 210-211). El conjunto orquestal que propone Palomino en su plan de reforma de 1809 para reorganizar la capilla catedralicia de Las Palmas de Gran Canaria requiere, al menos, cuatro violines –dos primeros y dos segundos–, ya que considera que este número «es el más limitado que debe haber para equilibrar con las voces» (Siemens, 1980: 298). En la Catedral de Sevilla, un plan para la configuración de la capilla de música, datado en septiembre de 1806, hace referencia a seis plazas –tres primeros y tres segundos–, algunas

37. E-TUY, Actas capitulares, vol. XXXIII, f. 32, 4-2-1814. Citado en Trillo y Villanueva, 1987: 452.

38. Dexter Edge ofrece unas cifras similares para el contexto eclesiástico vienés de finales del siglo XVIII y confirma que los instrumentistas de viola no solían citarse de forma independiente en los listados de las plantillas, siendo habitualmente violinistas los que cubrirían este papel: «Of the 32 Viennese churches for which orchestra members are listed by name, 11 had string sections consisting of four violins, a single cello and a single contrabass. Since violists were seldom listed separately (although violas were undoubtedly used), it seems likely that at least one of the so-called "Violinisten" was a violist. Eight other church orchestras consisted of four violins and one contrabass, without a cello. Of the remaining orchestras, several, including the orchestra at the church "Am Hof", were even smaller. Even the largest Viennese church orchestras included at most seven violins» (Edge, 1992: 68).

39. Miguel Ángel Ríos ofrece una reconstrucción de la plantilla instrumental entre los años 1802 y 1805 (Ríos, 2020: 202-203). Por mi parte, he consultado los libros de Obra y Fábrica de los años 1796 y 1807, documentos que recogen los pagos anuales realizados a los músicos instrumentistas integrados en la capilla de música: E-Tc, Libros de Obra y Fábrica, *Frutos de 1795. Gasto de 1796*, ff. 87r.-99r.; E-Tc, Libros de Obra y Fábrica, *Frutos de 1806. Gasto de 1807*, ff. 91r.-103v.

de ellas (de la tercera a la sexta) con instrumentos agregados⁴⁰. En la Catedral de Gerona, a finales del siglo XVIII y durante la primera mitad del XIX, existen cuatro puestos de violín, dos destinados a músicos laicos y los otros dos para músicos clérigos (Galdón, 2003: vol. II, 577).

Por lo que respecta a la viola, Aranaz y Olivares exponen cuáles eran las funciones habituales que cumplía este instrumento dentro de las composiciones. Por un lado, servía de relleno armónico, completando «las especies que faltan a la armonía» (Aranaz y Olivares, 1807: 180), pero también se podía emplear, por otro, para reforzar el papel del *basso* a la octava superior, lo que Garbayo denomina «viola en clave de bajo» (Garbayo, 1995: vol. I, 277-290). Otra posibilidad consistía en transcribir dicha parte en clave de sol, sin exceder la nota sol₂⁴¹, para poder interpretarla también con un tercer violín (Garbayo, 1995: vol. I, 315-318; Santos, 2019b: 52, nota a pie n.º 80)⁴². No obstante, a pesar de la utilidad que algunas fuentes atribuyen a este instrumento (Aranaz y Olivares, 1807: 180; Siemens, 1980: 298; Garbayo, 1995: vol. III, 144-145, doc. 55), su ausencia en las plantillas era una práctica bastante extendida como evidencian numerosas obras instrumentales compuestas por músicos catedralicios (Santos, 2019b: 140-141, 148-150, 158, 577, 579-583, 585-589). Como ya se ha mencionado en el párrafo anterior, era usual que los instrumentistas que ocupaban otras plazas vieran incrementada su carga de trabajo con un agregado de viola, pero en algunas catedrales como la de Gerona o la de Las Palmas de Gran Canaria se menciona la existencia de puestos independientes para este instrumento: dos en la primera (Galdón, 2003: vol. II, 611) y uno en la segunda (Siemens, 1980: 297-298). A pesar de no documentarse plazas específicas para este instrumento, es preciso destacar que el uso de la viola en la capilla de la Catedral de Santiago durante los magisterios de Buono Chiodi (1770-1783) y Melchor López estuvo más arraigado de lo que era común en otras instituciones eclesiásticas españolas –a excepción de la Capilla Real–, dando incluso como resultado composiciones que requerían dos partes obligadas de viola (Garbayo, 1995: vol. II; Garbayo, 2007).

En cuanto a los registros graves de la sección de cuerda, Spitzer y Zaslav indican que «Orchestras include one or more bowed bass instruments sounding in

40. E-Sc, Libro de autos capitulares, vol. 169, ff. 86v.-87, 12-9-1806. Citado en Montero, 2016: 859. La génesis, aplicación y derogación de este plan, que se mantuvo en vigor entre 1806 y 1815, aparece analizada de forma específica en Pacheco-Costa, 2022. Desde la década de 1730, estos seis violinistas tenían distinta consideración contractual: dos pertenecían a la capilla, mientras que los cuatro restantes eran denominados «supernumerarios» (Montero, 2001: 130-132).

41. Para referirse a la altura de las notas se emplea el sistema franco-belga (Chiantore, Domínguez y Martínez, 2018: 112-113).

42. 33 composiciones del corpus sinfónico vinculado con la basílica de Santa María de Vilafranca del Penedès también preservan un papel de viola en clave de sol. En estas partituras se emplean, indistintamente, los términos «violeta», «alto viola» y, en menor medida, «viola». Sobre la terminología empleada para designar a la viola durante el periodo estudiado, véase Garbayo, 2007: 231-232.

the 16-foot (double bass) register» (Spitzer y Zaslav, 2004: 19). La documentación conservada en diversas catedrales confirma la inclusión de, al menos, un contrabajo en los conjuntos instrumentales de las capillas. Aranaz y Olivares sintetizan en su tratado la importancia de contar con este instrumento –concretamente el modelo de tres cuerdas (la₀, re₁ y sol₁)–⁴³ en estos *ensembles*: «El contrabajo. Yns-trumento excelente, y el más útil y necesario para la orquesta que la abraza con su profundo y bajo sonido» (Aranaz y Olivares, 1807: 181). La introducción de este último instrumento en la Catedral de Santiago de Compostela tuvo lugar durante el magisterio de Chiodi, el cual lo consideraba «indispensable para uso de la capilla», como se desprende de un memorial presentado por el mozo de coro encargado de aprenderlo en 1771 (Garbayo, 1995: vol. III, 111, doc. 13). Treinta años después, Melchor López se expresa en los mismos términos cuando afirma la necesidad de contratar un buen intérprete de este instrumento, al considerar el contrabajo «uno de los instrumentos principales de toda buena orquesta por ser cimientto sobre el que ha de estribar el edificio de la armonía» (Garbayo, 1995: vol. III, 132, doc. 39). Al igual que estos maestros, Palomino confirma en su plan de reforma de 1809 la importancia del contrabajo como fundamento sobre el que debe sustentarse cualquier orquesta:

El contrabajo es el padre y abrigo de toda la familia. Es fundamental bajo que abriga voces e instrumentos. Sin él no puede haber cuerpo de música completo, y solo en la infancia de la música se suplía con los violones de seis cuerdas y con los bajones el acompañamiento de las voces. (Siemens, 1980: 299)

Por su parte, la función de *basso* por parte del violón –o violonchelo–⁴⁴, rellenando la tesitura entre la viola y el contrabajo, viene acreditada por diversas fuentes teóricas⁴⁵. No obstante, en el tratado de Aranaz y Olivares se reconoce además la posibilidad de utilizarlo como instrumento obligado en su registro más agudo, al igual que hace Palomino en su plan de reforma de 1809 (Siemens, 1980: 298-299). Los intérpretes de violón de la Catedral de Santiago de Compostela ilustran este segundo uso, puesto que, junto con otros instrumentistas, tenían la obligación de participar como solistas en los conciertos que se celebraban en las principales

43. Para una explicación de este modelo de contrabajo, véase Gándara, 1999: 148-151. El contrabajo de tres cuerdas también aparece recomendado en el tratado de Giuseppe Scaramelli sobre las obligaciones que tenía que cumplir un violín primero que actuara como director de orquesta (Scaramelli, 1811: 12).

44. La voz «violón» del diccionario de Esteban de Terreros y Pando (Terreros y Pando, 1788: 806) plantea, por un lado, que es un instrumento grave con seis cuerdas y trastes, perteneciente, por tanto, a la familia organológica de las violas. No obstante, incluye posteriormente una segunda posibilidad, indicando que este instrumento, junto con la viola, presenta únicamente cuatro cuerdas sin trastes, evidenciando de este modo su vinculación con la familia del violín. Con respecto al violonchelo afirma que es «otra especie» de violón. En este último sentido es como se emplea en este texto.

45. Iriarte, 1779: 81-82; *Diario de Madrid*, 9-2-1790, n.º 40, pp. 157-159. Citado en Acker, 2007: 102; Aranaz y Olivares, 1807: 181.

festividades del año litúrgico desde mediados de la década de 1770 (Garbayo, 1995: vol. III, 115, doc. 19; Santos, 2019a: 26-27).

En la catedral compostelana se encuentran uno o dos violones y un contrabajo durante el magisterio de Melchor López (Garbayo, 2013: 274). En la Catedral de Jaén, se documenta la presencia de un violonchelo y/o un contrabajo a lo largo de todo el magisterio de Garay (Jiménez, 2011: 192, 195, 197, 199, 201-202, 206, 211). En la de Córdoba, la sección grave de la capilla estaba conformada, como máximo, por dos violonchelos y dos contrabajos entre 1785 y 1822 (Bedmar, 2009: 146), al igual que en Toledo⁴⁶. La de Sevilla oscilaba entre dos y cinco intérpretes, puesto que contaba con dos o tres violonchelos –uno o dos procedentes de la capilla y el otro supernumerario– y dos contrabajos –uno de la capilla (a partir de 1805) y el otro supernumerario– (Montero, 2001: 130-132). En Gerona existía una plaza titular de contrabajista durante la primera mitad del siglo XIX, aunque diversos músicos también eran capaces de tocar este instrumento (Galdón, 2003: vol. II, 633).

La utilización de uno o dos instrumentos de teclado para realizar el continuo, habitualmente el órgano, se documenta en un destacado número de obras instrumentales conservadas en diversas catedrales⁴⁷. También se han localizado diversas composiciones en las que el órgano se empleó como instrumento solista⁴⁸. Desde un punto de vista teórico, Rafols apunta en el capítulo diez de su tratado contra la participación conjunta del órgano con el resto de instrumentos, debido a los dos motivos siguientes: el primero se debe a que un excesivo volumen sonoro del órgano podía tapar a los demás instrumentistas, haciendo superflua su participación, y el segundo se vincula a que, cuando el balance permitía distinguir el timbre de todos los integrantes, se hacía patente la disonancia de temperamento entre el órgano (imperfecto en sus semitonos) y los otros instrumentos (perfectos). Por estas razones, este autor recomendaba finalmente que ambos bloques actuasen de forma separada (Rafols, 1801: 61-62). A pesar de esta preeminencia del órgano, también era posible la participación de otros instrumentos de teclado junto con los *ensembles* orquestales. Un acta capitular procedente de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria, datada en abril de 1818, atestigua la integración del piano en un conjunto instrumental con la función de acompañar las sinfonías que se tocaban durante la Octava del Corpus (citado en Torre y Díaz, 2008: 581, «Martes 21 de abril de 1818»). Por su parte, en la Catedral de Sevilla se preservan dos sinfonías de Johann Franz Xaver Sterkel (1750-1817) que incluyen una partitura específica destinada para el acompañamiento con el claviórgano, debido a

46. Véanse Ríos, 2020: 202-203; E-Tc, Libros de Obra y Fábrica, *Frutos de 1795. Gasto de 1796*, ff. 88v., 89v.; E-Tc, Libros de Obra y Fábrica, *Frutos de 1806. Gasto de 1807*, ff. 91v., 100v.

47. Los tres juegos de versos orquestales para vísperas preservados en la Catedral de Segovia, fechados entre c. 1793 y 1835, constituyen un buen ejemplo de esta realidad (Santos, 2019b: 210-211, 649-680).

48. El repertorio de veintidós conciertos preservado en la Catedral de Málaga, compuesto por los organistas José Barrera, Esteban Redondo y Joaquín Tadeo de Murguía, es uno de los principales resultados de esta práctica (Pino, 2013).

que la capilla de esta institución contaba con un ejemplar de este último instrumento (Santos, 2020: 208-209).

Como indican Spitzer y Zaslaw, los instrumentos de viento se incorporan generalmente por parejas (Spitzer y Zaslaw, 2004: 21, 315). Un informe del maestro Melchor López, fechado en marzo de 1819, atestigua de forma explícita la necesidad de incluir siempre un par de cada uno de estos instrumentos, porque si no «resultaría, en parte, incompleta la armonía» (citado en Garbayo, 1995: vol. III, 192-193, doc. 95). Los diferentes planes de reforma, así como las tablas de salarios de las catedrales mencionadas hasta el momento, confirman esta afirmación. Además, entre estos instrumentistas se comprueba una mayor tendencia a ejecutar más de un instrumento, aunque la plaza que tuvieran asignada estuviera asociada solo a uno de ellos. Esta habilidad era apreciada por los cabildos a la hora de designar a un músico para un puesto determinado, ya que les permitía gastar un único sueldo por un profesional que podía cumplir diversas tareas. Los propios músicos resaltaban en sus memoriales esta aptitud para obtener una plaza o una mejora de salario y aquellos puestos que incluían el agregado de otro instrumento solían estar mejor dotados económicamente. Debido al elevado número de documentos que atestiguan esta realidad, a continuación, se presentarán solamente algunos a modo de ejemplo. Así, en la Catedral de León, un acta capitular de mayo de 1789 revela que la plaza de bajón segundo vacante tenía como instrumentos agregados el oboe, la chirimía y la flauta⁴⁹. Por su parte, los libros de cuentas de la Catedral de Toledo atestiguan que Josep Peix, músico ministril de la capilla entre, al menos, 1796 y 1807, tenía la obligación de «tocar quatro instrumentos a saber Fabot [= fagot], Flauta, trompa y violín, quando se le mande por el Mtro de Capilla»⁵⁰. Del mismo modo, en el plan de 1806 de la catedral sevillana, a los dos oboístas también se les impone la obligación de tocar la flauta, el fagot y, algo poco habitual en el ámbito catedralicio español, el corno inglés⁵¹. En Las Palmas de Gran Canaria, Palomino recomendaba que los dos clarinetes practicasen asimismo con la flauta por si el maestro las consideraba precisas en alguna composición, mientras que los trompas debían acudir diariamente a la catedral para tocar el bajón (Siemens, 1980: 297, 299). Por último, el informe de 1814 procedente de la Catedral de Tuy requería la presencia de seis instrumentistas de viento: dos flautas, a las que se les pagaría más si también tocaban el oboe; dos trompas, que podrían reforzar la sección de los bajones, y dos bajonistas, al primero de los cuales se le daría un mayor sueldo si era además capaz de ejecutar el fagot⁵².

Como indican Iriarte, la entrada anónima de 1790 extraída del *Diario de Madrid* y Palomino en su informe de 1809, estos instrumentos se utilizaban para

49. E-L, Actas capitulares, vol. 10047, f. 157r., 25-5-1789, «Diego González pide se le confiera la plaza de bajón, negado».

50. E-Tc, Libros de Obra y Fábrica, *Frutos de 1795. Gasto de 1796*, f. 90v.

51. E-Sc, Libro de autos capitulares, vol. 169, ff. 86v.-87, 12-9-1806. Citado en Montero, 2016: 859.

52. E-TUY, Actas capitulares, vol. XXXIII, f. 32, 4-2-1814. Citado en Trillo y Villanueva, 1987: 452.

reforzar y, de este modo, potenciar la sonoridad del bloque conformado por las cuerdas, así como para proporcionar una mayor variedad en las composiciones mediante sus diversas combinaciones⁵³. Es en este sentido como se puede entender un edicto capitular de julio de 1775 procedente de la Catedral de León, en el que un canónigo se quejaba de que los oboes y las flautas «no acompañasen a los violines», es decir, no los doblasen reforzando de ese modo la sonoridad global del conjunto durante las intervenciones puramente instrumentales que tenían lugar en las misas de las principales fiestas⁵⁴.

Cada uno de estos instrumentos tenía asociado un carácter, derivado de sus cualidades tímbricas, y se le adjudicaba una determinada función dentro de los *ensembles*⁵⁵. Del oboe se destaca su similitud con la voz humana y su capacidad de mover los afectos (sonido «patético») (Iriarte, 1779: 82, XXII; Aranaz y Olivares, 1807: 184). Por lo que respecta a la flauta travesera, las fuentes teóricas coinciden en manifestar su sonoridad dulce, lo que la hace más apta para «las composiciones de afectos tristes, y amorosos, que para los de fortaleza y brillantez» (Aranaz y Olivares, 1807: 183). Palomino, refiriéndose a las trompas, justifica su integración en los conjuntos orquestales explicando que proporcionan «una alma a la armonía [puesto que ayudan a completarla en la tesitura de contralto] y un cierto brillo que nadie puede suplir por ellas» (Siemens, 1980: 299). El tipo de trompa y la práctica interpretativa que explican Aranaz y Olivares en su tratado –con tonos intercambiables («cañones») para formar las distintas tonalidades y la utilización de una técnica consistente en introducir la mano en la campana para realizar las notas fuera del diapason (Aranaz y Olivares, 1807: 187-188)– se relacionan sin duda con el uso orquestal más habitual que se dio a este instrumento durante la segunda mitad del siglo XVIII (Meucci y Rocchetti, 2001: 12-15). Al igual que el violonchelo, del fagot se puede destacar su doble función dentro de la orquesta, ya fuera como refuerzo de la línea del *basso*, siendo el bajo natural del oboe (Palatín, 1990: 63), o como instrumento al que se le adjudican pasajes obligados

53. Iriarte, 1779: 82; *Diario de Madrid*, 9-2-1790, n.º 40, pp. 157-159. Citado en Acker, 2007: 102; Siemens, 1980: 299. Esta doble funcionalidad de los instrumentos de viento se desarrolló a lo largo del siglo XVIII. Si bien durante la primera mitad, «wind instruments in this repertoire tend to play either *colla parte* with the strings or to reinforce the armony» (Morrow, 2013: 37), hacia finales de la centuria, conforme se ampliaba su número dentro de la orquesta, «they increasingly took on melodic roles and could even be further subdivided into wind and brass choir» (Morrow, 2012: 786).

54. E-L, Actas capitulares, vol. 10045, f. 206r., 11-7-1775, «Propuesta del señor Campuzano sobre obues y trompas».

55. En su lectura del número inicial «Die Vorstellung des Chaos» de *Die Schöpfung* (Hob. XXI: 2) de Joseph Haydn, Emily I. Dolan sintetiza estas ideas indicando que «this music explores the basic identity of the orchestra, presenting it as a community of instruments with established behaviors and identities and particular ways of interacting» (Dolan, 2010: 30). Estas mismas ideas se desarrollan más ampliamente en Dolan, 2013: 148-156.

de tipo cantabile (Aranaz y Olivares, 1807: 188)⁵⁶. Por su parte, la integración del bajón –instrumento eclesiástico por excelencia– en los conjuntos instrumentales modernos es significativa, empleándose o bien como integrante de pleno derecho de la sección grave o incluso como solista en algunas obras compuestas por músicos catedralicios⁵⁷. Por último, la introducción en las capillas catedralicias del clarinete –instrumento «moderno» asociado preferentemente con las esferas militar y teatral (Gil, 2013)– fue controvertida, ya que, mientras algunos maestros como Pedro y José Palomino lo defendían y consideraban más adecuado que el oboe y la flauta, otros como Francisco Torrens y Melchor López recomendaban no interpretar o arreglar para el clarinete las composiciones escritas originalmente para oboe⁵⁸. Fernando Palatín, en la entrada que dedica al «fagot» en su diccionario de música de 1818, también ofrece su opinión acerca de la transformación tímbrica que implicaba emplear el clarinete en lugar del oboe, dando preferencia al primero sobre el segundo (Palatín, 1990: 63). Las tres últimas sinfonías compuestas por Garay en Jaén, fechadas en 1817 (veinte años después de la séptima), constituyen un buen ejemplo de este reemplazo del oboe por parte del clarinete durante las primeras décadas del siglo XIX (Jiménez, 2011: 307). Lo mismo ocurre en los tres juegos de versos orquestales breves, destinados para el segundo salmo de vísperas en las festividades de primera clase, compuestos por tres maestros de capilla de la Catedral de Segovia: el de Pedro Antonio Compta, activo entre los años 1793 y 1818, todavía requiere oboes, si bien su uso no era obligatorio, como evidencia la referencia «ad libitum»; sin embargo, las colecciones de Manuel Laguía (fechada en 1827) y de Bonifacio Manzano (1835) ya los sustituyen por clarinetes (Santos, 2019b: 210).

A finales del siglo XVIII, las orquestas solían estar dirigidas por el primer violín (Spitzer y Zaslav, 2004: 21), si bien en el ámbito teatral este rol podía estar asignado al clave⁵⁹. No obstante, en los contextos catedralicios es posible docu-

56. Seis tocatas instrumentales compuestas por Domingo Arquimbau en Sevilla en torno a 1810 ilustran de manera evidente el uso del fagot en la tesitura de tenor (Santos, 2019b: 150-153).

57. Para consultar una primera recopilación de composiciones para bajón solista con acompañamiento de orquesta u órgano conservadas actualmente, véase Santos, 2019b: 97-98, 211-212.

58. El edicto capitular que se hace eco de la disputa entre Pedro Palomino y Francisco Torrens acerca de la conveniencia de sustituir el oboe por el clarinete aparece recogido en Torre, 2006: 443-444, «Sábado 19 de julio de 1800». La propuesta de José Palomino se incluye dentro de su plan para actualizar la capilla de música de 1809 (Siemens, 1980: 299). Por último, la argumentación de Melchor López se encuentra en un memorial de marzo de 1819, en el que se reflexiona acerca de la utilidad de los instrumentos de viento en la capilla (Garbayo, 1995: vol. III, 192-193, doc. 95).

59. Iriarte, 1779: 82-83; *Diario de Madrid*, 9-2-1790, n.º 40, pp. 157-159. Citado en Acker, 2007: 102. Giuseppe Scaramelli documenta esta realidad, aunque, como violinista-director de la orquesta del teatro de Trieste, se opone a ella (Scaramelli, 1811: 8-9). La información proporcionada por Josep Martínez confirma también la preeminencia del concertino en el contexto teatral madrileño, ya que una de sus tareas consistía en gobernar a la orquesta (Martínez, 2017: 63, 150, 329). Por su parte, Robin Stowell analiza las diferentes opciones que había para dirigir una orquesta durante el siglo XVIII, aunque se

mentar la preeminencia del violinista primero dentro del conjunto instrumental de la capilla. De forma genérica, Aranaz y Olivares confirman este estatus privilegiado cuando afirman que el violín es «el alma de la orquesta, y en algún modo el que la rige y gobierna» (Aranaz y Olivares, 1807: 179). En términos semejantes se expresa Palatín cuando, al final de la segunda acepción que da al término «violín», explica qué funciones cumple el individuo que actualmente denominamos concertino:

El primero de los primeros *Violines*, se llama también primer *Violin* ó principal, y es el Gefe y Director de toda la Orquesta: el que da el tono, guía todos los Músicos, y los pone en orden cuando faltan, y sobre el cual deven todos reglarse. (Palatín, 1990: 105)

Durante el periodo estudiado, la importancia de esta figura dentro de los *ensembles* instrumentales cobró tal relevancia que si no cumpliese bien con su obligación o directamente no existiese no se podría hablar con propiedad de un conjunto orquestal, siguiendo la explicación de Palatín: «no siendo así [si no se dan las características comentadas en la cita anterior], no será Orquesta sera otra cosa» (Palatín, 1990: 105).

Varios testimonios procedentes de la documentación administrativa catedralicia revelan esta tarea vinculada al primer violín de la capilla. En la Catedral de Sevilla, un acta de enero de 1783 revela que Nicolas Núñez –violinista supernumerario que aparece mencionado como primer violín desde junio de 1784– solicitó una ayuda de costa al cabildo, que le fue concedida, por desempeñar la función de «gobernar la Orquesta»⁶⁰. Como ya se ha indicado en el apartado 3.2., Tomás Medrano, violinista primero de la Catedral de León, consideraba importante resaltar cómo dirigían una orquesta los opositores a una plaza de violín (1803)⁶¹. Esta misma cualidad la destaca el maestro Francisco Antonio Gutiérrez en el informe relativo a la oposición que realizó el violinista Calixto Filipo para ingresar en la capilla de la Catedral de Toledo en mayo de 1805⁶². En Santiago, un edicto firmado por Melchor López en abril de 1802 revela cuáles son las aptitudes que destaca dicho maestro en Isidoro Llanos, aspirante al puesto de primer violín. Una de ellas se relaciona con la capacidad de transmitir energía al resto de instrumentistas al mismo tiempo que les dirige (Garbayo, 1995: vol. III, 144, doc. 55). En la Catedral de Cádiz, la figura del director de orquesta, que coincidía con el primer violinista, se institucionaliza en un acta de marzo de 1803, aunque este documento también corrobora que dicha función ya venía siendo ejercida con anterioridad⁶³. Algo similar ocurre en Las Palmas de Gran Canaria, donde Palomino se adjudica a sí

detiene en describir las obligaciones y las cualidades que debía desempeñar y poseer el intérprete que ocupara el puesto de *concertmaster* (Stowell, 1988).

60. E-Sc, Libro de autos capitulares, vol. 146, f. 10, 13-1-1783. Citado en Montero, 2016: 322.

61. E-L, Fondo General, sig. 3736, f. 7r.

62. E-Tc, Actas Capitulares, 4/5/1805, 94, ff. 112v.-113r. Citado en Ríos, 2020: 208. Una breve semblanza biográfica de Calixto de Filipo se puede consultar en Ortega, 2010: vol. II, 35-36.

63. E-CZ, Actas capitulares, vol. 44, ff. 326-326v., 24-3-1803. Citado en Díez, 2004: 324.

mismo las plazas de maestro de capilla y de primer violín (Siemens, 1980: 298). Por su parte, en la Catedral de Jaén se encuentran algunos indicios que atestiguan la preeminencia del primer violinista dentro del conjunto instrumental. En un memorial enviado por el violinista Vicente Gómez al cabildo en mayo de 1794 se evidencia que el músico que obtuviera esta plaza tenía derecho a situarse en el lugar principal de la capilla⁶⁴. En concreto, el propio Gómez se queja de que otro violinista, Agustín Blanco, le había usurpado esta prerrogativa por ser sacerdote:

Vicente Gomez, Musico [...] primer violinista de dicha Capilla, en algunas fiestas que han ocurrido en esta Santa Yga., ha solicitado ponerse en el más preeminente lugar que es el que le corresponde y el que todos sus antecesores han ocupado, lo que no le ha sido permitido por Dn. Agustín Blanco colocándose en él.

Asimismo, de este mismo memorial se deduce que el primer violinista estaba encargado de llevar correctamente el compás para transmitirlo al resto de músicos de la capilla, ya que el músico solicitante, Vicente Gómez, protesta porque en el segundo puesto de los primeros violines «no puede con comodamente ber el compás para llevar el arreglo devido, como que es quien deve tener sobre ello el principal cuidado». Una última obligación del músico que ocupara esta plaza consistía en suministrar al resto de intérpretes la música instrumental –concretamente, sinfonías– que se fuera a tocar en las festividades catedralicias: «[...] al citado Dn. Agustín, quien de vera llevar sinfonias para las fiestas de esta Sta. Ygla. que es de cargo del violinista primero, supuesto que quiere colocarse en el lugar de este». La importancia del primer violinista como garante de la compenetración interpretativa de los miembros de la orquesta se infiere, por vía negativa, de un memorial de Garay, fechado en mayo de 1817. En este documento, dicho maestro afirmaba que, si faltase José Morales, quien actuaba como concertino del conjunto instrumental de la capilla, se «desbarataba toda la orquesta»⁶⁵. Esta tarea asociada al violín primero, relativa a servir como nexo entre el director/maestro de capilla y el resto de los instrumentistas, también se desprende de un documento que menciona las obligaciones de los músicos de instrumento de la Real Capilla (1754)⁶⁶.

Para finalizar, en la siguiente tabla se ofrece una comparación de las plantillas orquestales de nueve catedrales durante el periodo comprendido entre 1770 y 1820. Como ya se ha prevenido anteriormente, estas reconstrucciones deben

64. Jiménez, 1998b: 313: «N.º 442. Jaén, 16-V-1794. Vicente Gómez, violinista primero de la catedral, solicita ocupar el primer lugar en las funciones».

65. Jiménez, 1998b: 467-468: «N.º 655. Jaén, 9-V-1817. Ramón Garay informa sobre la suficiencia de José Morales, violinista primero de la catedral».

66. E-Mpa, Real Capilla, C.^a 2/4, «Obligaciones de los músicos instrumentistas». Citado en Ortega, 2010: vol. II, 200. Fabio Biondi resume las ventajas a nivel interpretativo que implica el tener al primer violín como director del conjunto instrumental: «Conducting from the violin is generally beneficial because the violinist's gestures communicate phrasing and expression naturally to all other musicians in the orchestra, fostering a common way of "breathing"» (Biondi, 2018: 6).

consultarse con cautela, debido a que algunos documentos administrativos presentan las plantillas ideales que se pretendían configurar antes que las que en realidad existían. A esto se une la variabilidad en cuanto a efectivos que provocaba la inclusión de mozos de coro como músicos supernumerarios o agregados, la contratación puntual de intérpretes ajenos a la catedral para determinadas festividades y las múltiples combinaciones existentes en una misma capilla, ya que muchos de los músicos eran capaces de tocar diversos instrumentos⁶⁷. A pesar de estos inconvenientes, el tamaño y el equilibrio interno de estos conjuntos catedralicios se contrasta con el de las agrupaciones orquestales sufragadas por otras instituciones españolas. Aunque los contextos son diferentes y, por tanto, poco proclives a este tipo de equiparaciones, este cotejo permite vislumbrar, desde un punto de vista cuantitativo, qué lugar ocupaban los *ensembles* vinculados a las catedrales en el contexto español de este periodo.

TABLA 1. PLANTILLAS ORQUESTALES DE NUEVE CAPILLAS CATEDRALICIAS ESPAÑOLAS (C. 1770-C. 1820)

CATEDRAL (AÑO)	CUERDA	VIENTO	TOTAL
Barcelona (1770) ⁶⁸	5 violines 1 viola 1 contrabajo	2 oboes 1 fagot 2 trompas	12
Santiago de Compostela (1784) ⁶⁹	6 violines más un niño de coro con este instrumento 2 violones 1 contrabajo	2 oboes 3 bajones 2 trompas	17

67. Estas mismas prevenciones son mencionadas en publicaciones que reconstruyen las plantillas orquestales de este periodo: «For the period up to 1800, at least, statistics such as these must be treated with caution: they variously rely on haphazard sources, do not always take account of possible doublings or additional players, and sometimes tend to reflect extraordinary events» (Lawson, 2003: 272); «Tables 9.4–9.8 should be regarded with caution. Unlisted performers, supernumeraries, absentees, etc. can affect balances considerably. So can double-handed players: a couple of trumpeters who play viola when there is no trumpet part can turn a seemingly small viola section into a large one» (Spitzer y Zaslaw, 2004: 325). «Many orchestral rosters of the period survive, but they must be used cautiously as evidence. Literal interpretations can lead to under- or overstating the operational size of forces available on any given occasion» (Zaslaw, 2019: 25).

68. Ezquerro, 2004: 16, nota a pie n.º 12.

69. Garbayo, 1995: vol. III, 16.

CATEDRAL (AÑO)	CUERDA	VIENTO	TOTAL
León (1791) ⁷⁰	2 violines 1 violón/contrabajo	2 bajones (con agregado de oboe, flauta y chirimía) 2 trompas (con agregado de clarín)	7
Jaén (1796) ⁷¹	4 violines 1 violonchelo 1 contrabajo	2 flautas 2 oboes 2 trompas	12
Córdoba (1805) ⁷²	6 violines 2 violonchelo (uno de ellos pasa a tocar el violín) 2 contrabajos	2 oboes (uno con agregado de flauta y violín) 3 bajones 3 trompas (uno con agregado de viola)	18
Sevilla (1806) ⁷³	6 violines (tercero y cuarto con agregado de bajón, el quinto con agregado de oboe y el sexto con agregado de oboe y trompa) 1 violonchelo 1 contrabajo	2 oboes (con agregado de flauta, fagot y corno inglés) 1 bajón 2 trompas	13
Toledo (1807) ⁷⁴	6 violines + 1 violín con agregado de trompa 2 violones 2 contrabajos	2 oboes y flautas 2 bajones y fagotes 2 trompas y clarines 3 multi-instrumentistas	20
Las Palmas de Gran Canaria (1809) ⁷⁵	4 violines 1 viola 1 violonchelo 1 contrabajo	2 clarinetes (agregado de flauta) 2 trompas (agregado de bajón)	11

70. E-L, Fondo General, Cuaderno de cuentas de fábrica, vol. 9590, *Fábrica. Frutos de 1790 y Gastos de 1791*, f. 29r.

71. E-JA, Actas capitulares, vol. de 1796, acuerdo capitular de 8-III-1796. Citado en Jiménez, 1998a: 579-580.

72. Bedmar, 2009: 144-151.

73. E-Sc, Libro de autos capitulares, vol. 169, ff. 86v.-87, 12-9-1806. Citado en Montero, 2016: 859-860.

74. E-Tc, Libros de Obra y Fábrica, *Frutos de 1806. Gasto de 1807*, ff. 91r.-103v. La plantilla de instrumentistas la completarían otros tres bajonistas, dos cornetas que también tocarían la chirimía, además de tres organistas.

75. Siemens, 1980: 297-298.

CATEDRAL (AÑO)	CUERDA	VIENTO	TOTAL
Tuy (1814) ⁷⁶	3 violines (el tercero con agregado de viola) 1 violonchelo 1 contrabajo	2 flautas (con agregado de oboe) 2 trompas (con agregado de bajón) 2 bajones (el primero con agregado de fagot)	11

Si bien estos conjuntos quedan lejos de la amplia nómina de la Capilla Real –que comprendía entre 30 y 35 instrumentistas según la planta de música de 1756, permanente, sin apenas cambios, hasta 1808 (Ortega, 2010: vol. I, 61-66)–, la sección instrumental de las capillas musicales de algunas catedrales, como Toledo, Santiago de Compostela y Córdoba, iguala e incluso supera el número de músicos de que constaban, por ejemplo, la orquesta patrocinada por la XII duquesa y XV condesa de Benavente entre 1781 y 1792 –alrededor de diecisiete músicos titulares (Fernández, 2005: vol. I, 226)– o los *ensembles* que acudían a las estancias privadas de Carlos IV –una media de quince– (Ortega, 2010: vol. I, 147-154 y 170-174). No obstante, los restantes casos evidencian que las orquestas catedralicias solían ser de un tamaño modesto, puesto que oscilaban entre siete y quince intérpretes, de manera similar a los conjuntos contratados en los teatros madrileños desde 1760 hasta finales de siglo, los cuales fluctuaban entre ocho y veinte músicos (Barba, 2015; Martínez, 2017: 64; Angulo, 2020: 16-19).

Por lo que respecta al equilibrio sonoro interno, se pueden extraer resultados parciales al contrastar los datos de las plantillas instrumentales catedralicias con las reconstrucciones de orquestas asociadas a otros ámbitos interpretativos⁷⁷: en los *ensembles* sufragados por las catedrales los violines tienden a ocupar alrededor del 65-70 % de toda la cuerda, superando el balance de la Capilla Real (54 %), pero inferior al que presentan por término medio las orquestas teatrales (en torno al 75 %); la sección grave –violoncellos y contrabajos– es de reducidas dimensiones, de manera similar a lo que ocurre en los conjuntos instrumentales de otras instituciones españolas (aproximadamente el 15-20 % del total de músicos, no superando en ningún caso el 25 %); es en los vientos donde el porcentaje se amplía hasta el 45 % de media, frente al aproximadamente 30 % que se documenta en otras orquestas hispanas. En síntesis, si bien la proporción de violines y vientos se sitúa dentro de los parámetros ofrecidos por Spitzer y Zaslaw –entre el 50 y el

76. E-TUY, Actas capitulares, vol. XXXIII, f. 32, 4-2-1814. Citado en Trillo y Villanueva, 1987: 452.

77. Para realizar esta comparación se han empleado las reconstrucciones incluidas en la Tabla 1. Los porcentajes se han obtenido siguiendo el modelo propuesto por Spitzer y Zaslaw: «[...] violins as a percentage of all strings, violas as a percentage of all strings, winds as a percentage of all instruments, basso instruments as a percentage of all instruments, and the ratio of cellos to double bases» (Spitzer y Zaslaw, 2004: 325-328).

70 % y entre el 20 y el 50 %, respectivamente– (Spitzer y Zaslav, 2004: 308), en la sección grave es donde se observa una reducción respecto a las orquestas europeas del mismo periodo (del 15-20 % en España al 20-30 % en Europa).

5. CONCLUSIONES

El análisis etimológico efectuado en el presente trabajo corrobora, en sintonía con la información proporcionada por Spitzer y Zaslav, que los diccionarios españoles, al igual que sus homólogos europeos, tardaron en adoptar el significado más actual de *orquesta* para referirse a una agrupación de músicos de instrumento. Si bien la primera mención en este sentido moderno es del año 1803, hay constancia de que a mediados del siglo XIX se seguía registrando todavía la acepción de espacio físico donde se colocaban estos instrumentistas. Por su parte, las fuentes teóricas de contenido musical emplean este término para designar un determinado conjunto de instrumentos, comparándolo en ocasiones con la magnificencia sonora del órgano y definiendo las cualidades sonoras y las funciones que cada uno de estos instrumentos cumplía dentro del *ensemble*. Por lo que respecta a la documentación administrativa catedralicia, el término *orquesta* distingue la sección instrumental que constituye una capilla de música e, incluso, hace referencia a las actuaciones que dicha agrupación llevaba a cabo de manera independiente. En este tipo de fuentes, si bien no siempre se presenta la configuración detallada de estos conjuntos, sí que se ofrecen pistas acerca de cuáles son los instrumentos que los conformaban o el tipo de repertorio que interpretaban (sinfonías, oberturas).

Como se ha podido comprobar en el último epígrafe, los *ensembles* instrumentales catedralicios presentan la mayoría de características propuestas por Spitzer y Zaslav para definir la «orquesta clásica» en el ámbito europeo (c. 1740-c. 1815): i) tienen como núcleo básico los instrumentos de la familia del violín, incluyendo el contrabajo como soporte del conjunto, aunque se diferencian de sus homólogas europeas por la aparición irregular de la viola; ii) numerosas catedrales presentan plantillas con varios músicos que interpretan una parte instrumental específica (habitualmente, los violinistas), aunque en otras solo se documenta la participación de un único músico titular por sección; iii) la realización del continuo, cuando lo hay, se encarga por lo general al órgano, pero se ha evidenciado también la utilización ocasional de otros instrumentos como el piano o el claviórgano; iv) los instrumentos de viento se integran habitualmente por parejas; v) el liderazgo y/o dirección del conjunto recaía en la figura del violín primero. Únicamente no se cumple que los músicos fueran especialistas de un solo instrumento. Por último, estas agrupaciones catedralicias suelen presentar un modesto tamaño –oscilando entre ocho y veinte intérpretes–, equiparándose a la configuración que presentan los conjuntos instrumentales patrocinados por otras instituciones españolas del periodo estudiado. En términos más globales, se corrobora la información que

plantean Spitzer y Zaslav acerca de que las orquestas eclesiásticas solían ser de pequeñas dimensiones, ya que habitualmente estaban conformadas por menos de veinticinco músicos (Spitzer y Zaslav, 2004: 317). Por lo que respecta al equilibrio sonoro interno, las agrupaciones instrumentales catedralicias se integran en buena medida en los porcentajes planteados por estos dos investigadores, aunque los datos no son concluyentes debido a la reducida muestra utilizada, quedando este último aspecto pendiente de un mayor desarrollo en futuras investigaciones. En definitiva, el presente trabajo pone de manifiesto que las catedrales españolas, aunque muestran particularidades conservadoras que las distinguen de otros contextos interpretativos, formaron parte de la cultura transnacional que propició la consolidación de la orquesta («orchestral consensus»), facilitando de este modo la movilidad y la difusión tanto de intérpretes como de repertorios durante la transición del siglo XVIII al XIX y posibilitando, por consiguiente, su participación activa dentro de la modernidad sonora del periodo estudiado.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Acker, Yolanda F. (2007), *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos*, Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza (INAEM).
- Angulo, Raúl (ed.) (2020), *Vicente Baset (1719-1764): Oberturas y Sinfonías*, Madrid: Asociación Ars Hispana.
- Arias, Raúl (1990), *La orquesta de la S. I. Catedral de Oviedo (1572-1933). (En los orígenes y desarrollo de la música culta en Asturias)*, Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- Barba, Marina (2015), «Las orquestas de los coliseos madrileños Príncipe y Cruz durante la segunda mitad del siglo XVIII», *Cuadernos Dieciochistas*, 16, pp. 165-185. Doi: <https://doi.org/10.14201/cuadieci201516165185>
- Bedmar, Luis Pedro (2009), *La Música en la Catedral de Córdoba, a través del Magisterio de Jaime Balus y Vila (1785-1822)*, [Sevilla]: Consejería de Cultura.
- Biondi, Fabio (2018), «Editorial», *Eighteenth-Century Music*, 15/1, pp. 5-8. Doi: <https://doi.org/10.1017/S1478570617000367>
- Blanco, José Javier (2012), «La historia de los conceptos de Reinhart Koselleck: conceptos fundamentales, *Sattelzeit*, temporalidad e histórica», *Politeia*, 35/49, pp. 1-33.
- Carreras, Juan José (2016), «Música nacional, historia de un concepto», en Antonio Colorado, Mariona Lloret y Enric Ucelay-Da Cal (eds.), *El pentagrama político. Ensayos sobre música y nacionalismo*, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, pp. 27-52.
- Carter, Tim y Levi, Erik (2003), «The history of the orchestra», en Colin Lawson (ed.), *The Cambridge Companion to the Orchestra*, Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Chiantore, Luca, Domínguez, Áurea y Martínez, Silvia (2018), *Escribir sobre música*, Barcelona: Musikeon Books.
- Diego Pacheco, Cristina (2022), «Música y léxico: una aproximación disciplinaria a la música antigua», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 35, pp. 281-328. Doi: <https://dx.doi.org/10.5209/cmib.83712>
- Díez, Marcelino (2004), *La música en Cádiz: la Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz.

- Dolan, Emily I. (2003), «The Origins of the Orchestra Machine», *Current Musicology*, 76, pp. 7-23.
- Dolan, Emily I. (2010), «The Work of the Orchestra in Haydn's *Creation*», *19th-Century Music*, 34/1, pp. 3-38.
- Dolan, Emily I. (2013), *The Orchestral Revolution: Haydn and the Technologies of Timbre*, Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Edge, Dexter (1992), «Mozart's Viennese Orchestras», *Early Music*, 20/1, pp. 63-88. URL: <https://www.jstor.org/stable/3127669>
- Ezquerro, Antonio (2004), *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón –con violines y/u órgano–, de La Seo y El Pilar de Zaragoza)*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institución «Milà i Fontanals», Departamento de Musicología.
- Fernández, Juan Pablo (2005), *El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española*, Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte (Tesis de doctorado) [<http://hdl.handle.net/10481/855>].
- Galdón, Montiel (2003), *La música a la Catedral de Girona durant la primera meitat del segle XIX*, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Art (Tesis de doctorado) [<http://hdl.handle.net/10803/5192>].
- Gándara, Xosé Crisanto (1999), «El violón ibérico», *Revista de Musicología*, 22/2, pp. 123-163.
- Garbayo, Francisco Javier (1995), *La viola y su música en la Catedral de Santiago entre el barroco y el clasicismo*, Universidade de Santiago de Compostela (Tesis de doctorado, 4 vols.).
- Garbayo, Francisco Javier (2007), «La viola en el ámbito eclesiástico hispano: la orquesta de la capilla de música de la Catedral de Santiago de Compostela y el uso de dos violas en la música del maestro Melchor López (1783-1822)», *Anuario Musical*, 62, pp. 229-256. Doi: <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2007.62.24>
- Garbayo, Francisco Javier (2013), «Estilo Galante y Sinfonías de F. J. Haydn en la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela durante el magisterio de Melchor López (1783-1822): La renovación del repertorio instrumental», *Anuario Musical*, 68, pp. 263-292. Doi: <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2013.68.155>
- García, Amaya S. (2020), «Los conceptos “diatónico”, “cromático” y “enarmónico” a lo largo de la historia», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 33, pp. 305-328. Doi: <https://doi.org/10.5209/cmib.71699>
- García, Miguel Ángel (2013), «Festejos taurinos en la visita de Carlos IV a Córdoba (1796)», *Revista de Estudios Taurinos*, 33, pp. 93-131.
- Gil, Jorge (2013), «Aria con clarinete obligado». *El instrumento en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid: Visión Libros.
- Gómez, Román (1982), «La Orquesta de la Catedral de Plasencia en Trujillo durante la visita del rey Carlos IV en 1796», *Revista de Estudios Extremeños*, 38/3, pp. 515-526.
- Hernández, Alberto (2021), «“Útile dulci”: modelos didáctico-musicales y género literario en las *Investigaciones músicas de Don Lazarillo Vizcardi*, de Antonio Eximeno (1729-1809)», *Bulletin of Spanish Studies*, 98/9, pp. 1411-1442, <https://doi.org/10.1080/14753820.2021.1997463>
- Jiménez, Pedro (1998a), *Documentario Musical de la Catedral de Jaén. I. Actas Capitulares*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Jiménez, Pedro (1998b), *Documentario Musical de la Catedral de Jaén II. Documentos de Secretaría*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

- Jiménez, Pedro (2011), *Ramón Garay (1761-1823): Un clásico, autor de 10 sinfonías*, Jaén: Servicio de Publicaciones, Universidad de Jaén.
- Justiniano, Juan Carlos (2017), «Las voces de la música. Una reflexión previa», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30, pp. 209-220. Doi: <https://doi.org/10.5209/CMIB.58570>
- Leza, José Máximo (2008), «Opera orchestras in Madrid during the 18th and early 19th Centuries», en Niels Martin y Franco Piperno (eds.), *Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation. I. The Orchestra in Society*, vol. I, Berlín: Berliner Wissenschafts-Verlag, pp. 409-439.
- Leza, José Máximo (2014), «La música en las instituciones eclesiásticas», en José Máximo Leza (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 4. La música en el siglo XVIII*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 43-76.
- López-Calo, José (1990), *Documentario musical de la Catedral de Segovia. vol. I. Actas Capitulares*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- López-Calo, José (1996), *La música en la Catedral de Burgos. vol. VII. Documentario musical. Actas Capitulares (V) (1776-1839)*, Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico.
- Martín, Alicia (2015), *Esplendor y ocaso en las instituciones eclesiásticas del norte de Extremadura: las prácticas musicales en las catedrales de Plasencia y Coria entre 1750 y 1839*, Universidad de Extremadura (Tesis de doctorado) [<http://hdl.handle.net/10662/3905>]
- Martínez, Josep (2017), *El surgimiento del concierto público en Madrid (1767-1808)*, Universidad de La Rioja, Departamento de Ciencias Humanas (Tesis de doctorado) [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=122696>]
- Mazuela-Anguita, Ascensión (2018), «Las pandorgas a través de sus fuentes: música estudiantil en el mundo hispánico a inicios de la Edad Moderna», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 32, pp. 347-370. Doi: <https://doi.org/10.5209/cmib.65539>
- Meucci, Renato y Rocchetti, Gabriele (2001), «Horn», en *Oxford Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13353>
- Montero, Josefa y Gómez, Pedro José (2011), «Fuentes musicales en los archivos eclesiásticos a través del ejemplo del Archivo Catedral de Salamanca», *Nassarre*, 27, pp. 249-288.
- Montero, María Luisa (2001), *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla. 1790-1829. Un estudio estilístico de sus misas*, Universidad de Sevilla (Tesis de doctorado) [<http://hdl.handle.net/11441/31533>]
- Montero, María Luisa (2016), *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares. Volumen IV. 1771-1830*, [Granada]: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Morrow, Mary Sue (2012), «Sketch for a History of the Eighteenth-Century Symphonic Repertoire», en Mary Sue Morrow y Bathia Churgin (eds.), *The Symphonic repertoire. Vol 1. The Eighteenth-Century Symphony*, Bloomington: Indiana University Press, pp. 779-792.
- Morrow, Mary Sue (2013), «Other classical repertoires», en Julian Horton (ed.), *The Cambridge Companion to the Symphony*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 29-60.
- Ortega, Judith (2010), *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*, Universidad Complutense, Departamento de Musicología (Tesis de doctorado) [<https://eprints.ucm.es/id/eprint/11739/>]
- Pacheco-Costa, Alejandra (2022), «La capilla musical de la catedral de Sevilla en el siglo XIX: la labor reformadora de Domingo Arquimbau», en María José de la Torre

- (ed.), *Música y ceremonial en Andalucía (siglos XVI-XIX)*, Valencia: Tirant Humanidades, pp. 301-336.
- Palatín, Fernando (1990), *Diccionario de música (Sevilla, 1818)*, edición y estudio preliminar de Ángel Medina, Oviedo: Ethos-Música.
- Pino, Antonio Tomás del (ed.) (2013), *José Barrera (1729-1788). Conciertos de órgano*, Fundación Gustavo Bueno, Ars Hispana.
- Ríos, Miguel Ángel (2020), «Tres sonatas de oposición de Francisco Gutiérrez (1762-1828) en la catedral primada de Toledo: estudio y edición», *Nassarre*, 36, pp. 195-231.
- Rodríguez, Carmen (1995), «Las “Investigaciones músicas de don Lazarillo Vizcardi”. Una propuesta sincrética para una música en busca de su identidad», *Musica e Storia*, III, pp. 121-156.
- Santos, Héctor Eulogio (2019a), «Definiciones y usos del término “concierto” en la documentación catedralicia española entre c. 1750 y c. 1830», *Resonancias*, 23/44, pp. 13-35. Doi: <https://doi.org/10.7764/res.2019.44.2>
- Santos, Héctor Eulogio (2019b), *Música orquestal en las catedrales españolas entre c. 1770 y c. 1840: funciones, géneros y recepción*, Universidad de La Rioja, Departamento de Ciencias Humanas (Tesis de doctorado) [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=232088>]
- Santos, Héctor Eulogio (2020), «“De esta obertura se tocará el minueto y último tiempo”: recepción de sinfonías centroeuropeas (ca. 1780-1800) en las catedrales españolas durante el primer tercio del siglo XIX», *Revista de Musicología*, 43/1, pp. 193-224. Doi: <https://doi.org/10.2307/26915456>
- Siemens, Lothar (1980), «José Palomino y su plan de reforma para el mejoramiento de la capilla de música de la Catedral de Canarias (1809)», *Revista de Musicología*, 3/1-2, pp. 293-305.
- Spitzer, John y Zaslav, Neal (2004), *The birth of the orchestra: history of an institution, 1650-1815*, Oxford: Oxford University Press.
- Stowell, Robin (1988), «“Good Execution and Other Necessary Skills”: The Role of the Concertmaster in the Late 18th Century», *Early Music*, 16/1, pp. 21-33.
- Torre, Lola de la (2006), «Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1791-1800)», *El Museo Canario*, 61, pp. 353-454.
- Torre, Lola de la y Díaz, Roberto (2008), «Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1811-1820)», *El Museo Canario*, 63, pp. 487-598.
- Trillo, Joám y Villanueva, Carlos (1987), *La música en la catedral de Tui*, [La Coruña]: Diputación Provincial de La Coruña.
- Zaslav, Neal (1988), «When is an Orchestra Not an Orchestra?», *Early Music*, 16/4, pp. 483-495.
- Zaslav, Neal (2019), «Boccherini’s symphonies: generic and historiographical puzzles», en Marco Mangani, Germán Labrador y Matteo Giuggioli (eds.), *Le sinfonie di Luigi Boccherini. Contesti, fonti, analisi*, Firenze: Leo S. Olschki Editore, pp. 19-42.

7. FUENTES PRIMARIAS

- Aranaz, Pedro y Francisco Olivares (1807), *Tratado completo de composición fundamental para la instrucción de los niños que se dedican al estudio de la Música; y principalmente en las Catedrales de España. Dispuesto en Salamanca por los Profesores*

- Dn Pedro Aranaz y Vides, Presbítero, Maestro de Capilla jubilado de la Catedral de Cuenca, y Dn Franco Olibares, Presbítero Prebendado Organista, y Rector del Colegio de Niños de Coro de Salamanca. Año de 1807*, ejemplar manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, sig. M/1244.
- Diccionario / de la lengua castellana, / en que se explica / el verdadero sentido de las voces, / su naturaleza y calidad, / con las frases o modos de hablar, / los proverbios o refranes, / y otras cosas convenientes / al uso de la lengua. / Dedicado / al Rey Nuestro Señor / Don Phelipe V. / (Que Dios Guarde) / A cuyas reales expensas se hace / esta obra. / Compuesto / por la Real Academia Española. / Tomo Quinto. / Que contiene las letras O. p. Q. R. / Con Privilegio*. Madrid: en la Imprenta de la Real Academia Española: Por los Herederos de Francisco del Hierro, 1737, vol. 5.
- Eximeno, Antonio (1872), *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*, Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneira.
- Fargas y Soler, Antonio (1852), *Diccionario de Música, o sea esplicación y definición de Todas las palabras técnicas del Arte, y de los instrumentos músicos antiguos y modernos, según los mejores diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania*, Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguier, Rambla frente al Liceo.
- Iriarte, Tomás de (1779), *LA MÚSICA, / POEMA. / Por / D. Tomás de Yriarte. / Con superior permiso*, Madrid: en la Imprenta Real de la Gazeta.
- L'Académie Française (1798), *Dictionnaire de L'Académie Française, revu, corrigé et augmenté par L'Académie elle-même. Cinquième Édition*, tomo Segundo, Paris: Chez J. J. Smits et C.º Imp.-Lib., rue de Tournon, n.º 1133, Faubourg Germain.
- Rafols, Antonio (1801), *Tratado / de la / Sinfonía: / [...] Su Autor / Don Antonio Rafols presbítero / Beneficiado Violín primero en la Capilla de la Santa Metropolitana Iglesia de Tarragona, Pri- / mada de las Españas, y Organista de / profesión*, Reus: en la oficina de Rafael Compte, Administrada por Francisco de Paula Compte Librero.
- Real Academia Española (1803), *Diccionario de la lengua castellana, compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso. Cuarta edición*, Madrid: Por la Viuda de Don Joaquín Ibarra, impresora de la Real Academia.
- Regla de lo que / deve hazer y Can- / tar la Capilla en / las Consagraciones / de Sres Obispos / 1774*, ejemplar manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, sig. MSS/13874.
- Rousseau, Jean-Jacques (1768), *Dictionnaire de Musique*, Paris: Chez la Veuve Duchesne.
- Scaramelli, Giuseppe (1811), *Saggio / sopra i doveri / di un / primo violino / direttore d'orchestra / di / Giuseppe Scaramelli / veneziano / Accademico Filarmonico / e / primo violino direttore d'orchestra del Teatro di Trieste*, Trieste: Dalla Stamperia di G. Weis.
- Terreros y Pando, Esteban de (1787), *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes de las tres lenguas francesa, latina, e italiana*, vol. 2, Madrid: en la imprenta de la viuda de Ibarra, hijos y compañía.
- Terreros y Pando, Esteban de (1788), *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina, e italiana*, vol. 3, Madrid: en la imprenta de la viuda de Ibarra, hijos y compañía.