

La recepción de la música de Juan García de Salazar en las primeras décadas del siglo XX

The reception of the music of Juan García de Salazar
in the first decades of the twentieth century

ALBERTO MARTÍN MÁRQUEZ / ALBERT RECASENS BARBERÁ

RESUMEN

El presente artículo estudia la recepción en las primeras décadas del siglo XX de la música de Juan García de Salazar, maestro de capilla de la catedral de Zamora entre 1668 y 1710. Se analizan la pervivencia de su música durante la celebración de los oficios litúrgicos, su revalorización estética a partir del *Motu Proprio 'Tra le sollecitudine'*, promulgado por Pío X, sobre la música sacra y la llegada de sus composiciones a las salas de concierto de la mano de la "Real Coral Zamora", dirigida por el maestro Inocencio Haedo. Por último, se estudia la recepción de su obra a través de las transcripciones y arreglos que hizo el maestro Haedo.

PALABRAS CLAVE: Recepción, Juan García de Salazar, catedral de Zamora, Inocencio Haedo, Real Coral Zamora, Gaspar de Arabaolaza.

ABSTRACT

This paper studies the public reaction to the music of Juan García de Salazar –*maestro de capilla* of Zamora cathedral between 1668-1710– during the first decades of the 20th century. We analyse the enduring nature of his music during the celebration of liturgical services, as well as the aesthetic reassessment of his work thanks to the *Motu Proprio 'Tra le sollecitudine'*, promoted by Pope Pius X, which dealt with the sacred music; we also analyse the appearance of Salazar's compositions in the concert halls, thanks to the "Real Coral Zamora", conducted by *maestro* Inocencio Haedo. Finally, we consider how Salazar's works were received through the transcriptions and arrangements made by *maestro* Haedo.

KEYWORDS: Reception, Juan García de Salazar, Zamora cathedral, Inocencio Haedo, Real Coral Zamora, Gaspar de Arabaolaza.

0. INTRODUCCIÓN

No deja de sorprender que un compositor español como Juan García de Salazar haya sido objeto de numerosos estudios¹. Su vida y obra no han estado tan sólo presentes en aquellas ya lejanas obras decimonónicas redactadas en los albores de la musicología², sino que también han sido protagonistas de varios monográficos. Y sorprende, especialmente, porque la mayor parte de su magisterio lo pasó al frente de la capilla de música de la catedral de Zamora (entre 1668 y 1710), considerada por la historiografía como periférica y, por tanto, alejada de los grandes epicentros musicales del momento. En el presente artículo intentaremos aplicar un enfoque distinto a la obra de García de Salazar en base a la teoría de la recepción, cuyas directrices se han venido estableciendo por la comunidad científica como parte de la llamada “nueva musicología”, aquella que Carl Dahlhaus o Joseph Kerman apadrinaran en los años ochenta del siglo XX³.

La estética o teoría de la recepción, formulada inicialmente por Gadamer y Jauss para estudios literarios, se centra en cuestiones relacionadas con la respuesta del público a las obras musicales de las que participa como oyente y espectador, en detrimento de los sistemas de producción y composición, y en el posible impacto que experimenta la práctica interpretativa, teniendo en cuenta el análisis de efectos y horizontes⁴. En nuestro caso veremos cómo el legado musical de Salazar fue (re)valorado en el contexto de su centro emisor, motorizado por los dictámenes del

¹ Vid., LÓPEZ CALO, José: *La música en la Catedral de Zamora*. Zamora, Diputación Provincial de Zamora, 1985; LUIS IGLESIAS, Alejandro: *En torno al barroco musical español: el oficio y la misa de difuntos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, Colegio Universitario de Zamora, 1989; ID., “Dos villancicos inéditos de Juan García Salazar en la Catedral de Zamora”, en *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”*, 1986, p. 387-417; “Juan García de Salazar, Villancicos de Navidad en la Catedral de Zamora: siglo XVII”, (*Documentos musicales navideños de Zamora*, 7), ed. de Alejandro Luis Iglesias, Zamora, Obra Cultural de la Caja de Zamora, 1989; “La música en la catedral de Zamora durante los años de la Guerra de Sucesión y el reinado de Felipe V”, en *Actas del I Congreso de historia de Zamora*, 3. Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”, Diputación, 1991, p. 661; PRECIADO, Dionisio: “Juan García de Salazar, maestro de capilla en Toro, Burgo de Osma y Zamora (T 1710)”, en *Anuario musical*, 1976-1977, 31-32, p. 68; CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino: *La música vasca en la época barroca: Juan García Salazar (1639-1710)*, 3 vol., inédito, [2006]; y RECASENS, Albert: “El compositor Juan García Salazar”, en *VIII Festival Internacional de Música “Pórtico de Zamora”*, Zamora, 2010, p. 53-73.

² Vid., HILARIÓN ESLAVA, M.: *Lira sacro hispana musical*. Madrid, 1852-1860, vol. 4, t. 1. siglo XVII, serie 2; ID., *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*. Madrid, 1860; SALDONI, B.: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de música españoles (1868-1881)*. Madrid, 1880, vol. II, p. 510; SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la música española*. Madrid, 1885-1889, vol. III, p. 189.

³ Vid., DAHLHAUS, Carl: *Fundamentos de la Historia de la Música*. Barcelona, Gedisa, 1997 (en especial el capítulo 10 “Problemas de la historia de la recepción”. La edición original es de 1977); y KERMAN, Joseph: *Contemplating music: challenges to musicology*. Harvard University Press, 1985.

⁴ Recomendamos la lectura del libro de JAUSS, Hans R.: *Historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*. Barcelona, Ediciones Península, 2000. Un esquema sobre la teoría de la recepción aplicada a la obra de arte, puede verse en SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, R.: “La recepción de la obra de arte”, en V. Bozal (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid, Visor, 1996, vol. II, p. 170-182.

Motu Proprio sobre la reforma de la música sagrada –que promulgara el papa Pío X en 1903⁵–, e impulsado sobremanera a finales de los años veinte del pasado siglo por el maestro Inocencio Haedo, quien incorporó varias composiciones de Salazar al repertorio de los conciertos públicos que ofrecía la “Real Coral Zamora” a lo largo y ancho de gran parte de la geografía española e incluso portuguesa. Asimismo, en el presente artículo se estudia la recepción de Salazar en torno a tres funciones: la variación de significados en su música, la crítica periodística publicada a raíz de los conciertos de la coral, y el estudio de los arreglos y transcripciones que se realizaron de parte de su obra.

1. “CANONIZACIÓN” DE UN REPERTORIO VIVO

En el verano de 2002 se celebraba en La Rioja la décima bienal de música barroca con la idea de poner sobre la mesa y a debate nuevas perspectivas y modelos de análisis del “barroco musical español”; una expresión que adolecía de una obligada revisión crítica⁶. Lo que quedó ampliamente demostrado a lo largo de las diferentes ponencias que abordaban sus estudios bajo la óptica de la recepción, fue la importancia de interpretar y valorar los distintos significados que había ido adquiriendo la obra musical a lo largo de su existencia; lejos, por tanto, de ser contemplada como un mero objeto propio de anticuarios e, igualmente, despojada de la tiranía que ejerce sobre la obra su compositor. Estas ideas se han aplicado para el estudio de grandes compositores y tradiciones extranjeras, caso de la música de Bach o Handel.

Poco a poco se ha ido trabajando también sobre la recepción en nuestro país de la música de Bach⁷, Haydn⁸, Wagner⁹, Messiaen¹⁰, Stravinsky¹¹, Debussy¹² o

⁵ Promulgado el 22 de noviembre, festividad de Santa Cecilia, de 1903.

⁶ CARRERAS, Juan José y MARÍN, Miguel Ángel (eds.): *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*. Logroño, Universidad de la Rioja, 2004.

⁷ BONASTRE I BERTRÁN, Francesc: “La labor de Enric Granados en el proceso de la recepción de la música de Bach en Barcelona”, *Anuario Musical: Revista de musicología de CSIC*, 2001, 56, p. 173-183; SOLORES ETXABE, Idoia: “La recepción de Johan Sebastian Bach”, en *Revista Bilarte*, 2007, 42, p. 65-74.

⁸ APARISI APARISI, José: “Recepción histórica de la música eclesiástica de Joseph Haydn en los archivos musicales catedralicios de la Comunidad Valenciana”, *Anuario Musical: Revista de musicología de CSIC*, 2008, 63, p. 97-152.

⁹ Se han desarrollado dos tesis doctorales sobre el tema: SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio: *La recepción de la obra wagneriana*. Tesis inédita presentada por la Universidad de Oviedo, 2002; y ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO, Paloma: *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*. Universidad Complutense de Madrid, 2003 (disponible en CDROM).

¹⁰ GRAN QUESADA, Germán: “Pájaros en el cielo hispano: apuntes sobre la recepción inicial de la música de Olivier Messiaen en España”, *Sherzo: revista de música*, 2008, 236, p. 130-134.

¹¹ CASCUDO, Teresa: “Los críticos de la ‘música nueva’: la primera recepción de Stravinsky y la organización del campo musical en Madrid”, *Revista de Musicología*, 2009, vol. XXXII, nº 1, p. 491-500.

¹² GARCÍA LABORDA, José M.^a: “Nuevas perspectivas historiográficas en torno a la primera recepción de Debussy en España”, *Revista de Musicología*, 2005, vol. XXVIII, nº 2, p. 1347-1364.

Schöenberg¹³. Respecto a los estudios realizados sobre la recepción de compositores españoles, son menos numerosos y se centran en autores de época postromántica¹⁴. Ahora bien, si seguimos descendiendo y nos centramos en el estudio de la recepción de autores españoles prerrománticos, el resultado tampoco es generoso en cuanto al número de trabajos publicados, girando especialmente en torno a Tomás Luis de Victoria¹⁵, Cristóbal Galán¹⁶ y a la recepción transoceánica de algunos compositores¹⁷. Como vemos, se ha ido avanzando en este campo, pero queda aún mucho por explorar y auguramos en su estudio grandes aportaciones. De momento, sin embargo, no disponemos de un estudio sistemático que haya analizado el surgimiento de la “música antigua” en España y sus conexiones con otros países europeos a través del prisma de la teoría de la recepción¹⁸.

Salvando las distancias con los compositores que hemos citado, creemos que Juan García de Salazar puede valorarse como un ejemplo representativo: su música no sólo no dejó de interpretarse en la catedral de Zamora durante siglos¹⁹, sino que fue tomada como modelo estético de la reforma de la música sagrada que dictaminaba el *Motu Proprio*. Además de ello, y no sin conflicto, llegó al auditorio del

¹³ GARCÍA LABORDA, José M.ª: “La primera recepción de Arnold Schöenberg en España y su ubicación en el debate cultural de la época (1915-1939), en V. Cavia Naya (coord.). *Arnold Schöenberg (1874-1951), Europa y España*, 2003, p. 57-78.

¹⁴ HARRANDT, Andrea: “Tomás Bretón y Viena. Un ejemplo de recepción de la música española en Austria en el siglo XIX”, en B. Lolo Herranz (coord.): *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, 2002, Vol. 1, p. 141-151. Para el caso de Manuel de Falla, el artículo de GARBISU BUESA, Margarita. “La recepción de la música española en ‘The Criterion’ a través de los escritos de John B. Trend”, *Anuario Musical*, 2008, 63, p. 153-180; PERANDONES LOZANO, Miriam: “Estancia y recepción de Enrique Granados en Nueva York (1915-1916) desde la perspectiva de su epistolario inédito”, *Revista de Musicología*, 2009, vol. XXXII, nº 1, p. 281-296; MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel: “La recepción de Corelli en Madrid (ca. 1680-1810)”, en G. Barnett, S. la Via, A. de Ovidio (coords.). *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica: nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350 anniversario della nascita: atti del Congresso internazionale di studi, Fusignano, 11-14 settembre 2003*, Vol. 2, 2007, p. 573-637.

¹⁵ GONZÁLEZ VALLE, J. V.: “Recepción del ‘Officium Hebdomadae Sanctae’ de T. L. Victoria y edición de F. Pedrell”, *Recerca Musicològica*, 1991-1992, XI-XII, p.133-155.

¹⁶ RODRÍGUEZ, Pablo L.: “El motete ‘O Beate Ildefonse’: un ejemplo de recepción periférica de la obra de Cristóbal Galán”, *Revista de Musicología*, 1997, XX, nº 1, p. 245-260.

¹⁷ En este caso los estudios han ido en parte orientados hacia una “recepción” entendida como proceso final de la circulación de música. Un buen ejemplo de ello son los artículos de MARÍN LÓPEZ, J.: “Difusión del repertorio español en la Colegiata de México (1750-1800)”, *Revista de Musicología*, 2009, nº XXXII, nº 1, p. 177-210; y, del mismo, “‘Por ser tan excelente música’: La circulación de los impresos de Francisco Guerrero en México”, en *Concierto Barroco*, p. 209-226.

¹⁸ Para el caso portugués puede verse un acercamiento parcial sobre el tema en el artículo de CASCUDO, Teresa. “‘Por amor do que é português’: el nacionalismo integralista y el renacimiento de la música antigua portuguesa entre 1924 y 1934”, en *Concierto Barroco*, p. 309-330.

¹⁹ Su música también debía interpretarse en la catedral de Burgos de forma regular, tal y como lo aseguraba en 1930 su maestro, Leocadio Hernández Asuncue: “la polifonía del gran Salazar es desde su misma época conocidísima en Burgos y viene ejecutándose indefectiblemente en la catedral burgalesa desde el siglo XVII hasta hoy mismo, poco menos que a diario”. *Revista Ritmo*, 1930, 29, p. 6.

concierto público cuando todavía continuaba interpretándose en el templo durante los oficios litúrgicos. De hecho, algunas composiciones de Salazar se convirtieron –como veremos más adelante– en auténticas obras “fetiche” para la “Real Coral Zamora” y su presencia en los conciertos fue continuada.

Nos hemos referido ya a la importancia del *Motu Proprio*. No cabe la menor duda de que este documento pontificio tuvo una incidencia notable en la llamada reforma de la música sagrada, si bien es cierto que su auténtica repercusión ha sido desmitificada en los últimos años con notable acierto²⁰. Para la pretendida reforma de la música religiosa supuso un acelerón digno de estudio, pero el motor ya se había puesto en marcha desde finales del siglo XIX, incluso, como apunta la profesora Virgili, desde la firma del Concordato de 1851²¹. El *Motu* pretendía desterrar cualquier elemento profano y teatral de la música religiosa, recuperando los valores de la pureza de la polifonía clásica del Renacimiento y fomentando la enseñanza y práctica del canto gregoriano salido de los muros de Solesmes. A pesar de que en Zamora, como sucediera en otros lugares, se habían creado comisiones de valoración de música en pro del decoro en el culto con anterioridad a la fecha del *Motu Proprio*²², sí es destacable la formada a tal efecto y cuya formación anunciaba el Boletín Oficial del Obispado de Zamora²³. Sin entrar a explicar la doctrina del *Motu*, puesto que ya se realizó un congreso monográfico sobre el mismo con la correspondiente publicación de sus actas²⁴, cabría entonces preguntarse si el documento de Pío X tuvo alguna incidencia sobre unas composiciones de Salazar que no sólo ocupaban gran parte de los estantes del archivo musical catedralicio, sino que un número importante de ellas se mantenían “vivas” en la práctica interpretativa. Dejando a un lado las copias que se realizaron de su música durante los siglos XVII y XVIII, creemos que el dictamen papal revalorizó aún más las obras de García de Salazar. Una muestra significativa de ello lo representan las celebraciones de la Octava del Corpus de 1904, tan sólo unos pocos meses después de la publicación del *Motuo Proprio*. Una breve nota publicada en el periódico local *El*

²⁰ Vid. MEDINA ÁLVAREZ, Ángel: “La música en el templo tras el Motu Proprio de san Pío X: una mirada desde los archivos de la iglesia”, *Memoria ecclesiae*, 2008, 38, p. 21-44.

²¹ VIRGILI BLANQUET, M.^a Antonia: “La Música religiosa en el siglo XIX español”, *Revista Catalana de Musicología*, 2004, II, p. 181-202.

²² En Zamora se había formado una comisión de valoración previa al Motu Proprio que trabajaba sobre la reforma. En 1899, por ejemplo, la comisión proponía al cabildo una reducción de las fiestas en las que participaba la orquesta junto a la capilla, así como que los niños tiples fueran formados en el canto de atril. Archivo de la Catedral de Zamora (en adelante A.C.Za.) Actas Capitulares. L-155, sesión de 16/03/1899.

²³ La circular que comunicaba esta comisión está fechada en el mes de marzo de 1904 y estaba presidida por el chantre. Formaban parte de ella también, entre otros, el sochantre, el maestro de capilla, el organista, así como los beneficiados tenor y contralto. *Boletín Oficial del Obispado de Zamora*. Año XLII, nº 7, p. 101-105.

²⁴ El Simposio Internacional sobre la “Motu Proprio” se celebró en Barcelona entre el 26 y el 28 de Noviembre de 2003. Las ponencias y comunicaciones pueden encontrarse en: *Revista de Musicología*, vol. XXVII, n.º 1. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2004.

Correo de Zamora anunciaba que las solemnes fiestas que tenían lugar en la catedral durante esos días veían incrementado su atractivo “con la creación de una nueva capilla que interpretará música exclusivamente religiosa, según la mente y los preceptos de Nuestro Santísimo Padre el Papa Pío X. La nueva capilla está ensayando unas Completas del maestro Salazar, escritas a principios del siglo XVIII y algunos motetes de Panseron²⁵ y otros autores”²⁶. Ese componente estético del que se dotó a la música de Salazar se mantendría durante, al menos, las primeras tres décadas del siglo XX. No en vano, en el IV Congreso de Música Sagrada celebrado en Vitoria en 1928 y ante dos mil quinientos congresistas, se interpretó el *Ave Maris Stella* de Salazar, siendo éste considerado “como representante de la escuela castellana en el género polifónico vocal de fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII”²⁷. Una presencia de Salazar en un congreso de tal importancia que resaltaba el entonces maestro de la capilla zamorana, Gaspar de Arabaolaza y en cuya interpretación por parte de la Schola Cantorum del Seminario de Vitoria y el Coro de Colegiales Carmelitas –en palabras del propio maestro–, “se puso gran cariño en la dicción, que resultó muy brillante y sonó majestuosa”²⁸. Era evidente la admiración que Arabaolaza sentía por la música de García de Salazar, de la que realizó varias transcripciones y arreglos y cuyo “afecto” debía conmover al maestro, pues fue escogida por él mismo para celebrar los funerales de su padre en 1911, interpretándose en la iglesia de la Magdalena el *Invitatorio* y la *Misa*²⁹; tal y como debía hacerse aún en los oficios de difuntos de beneficiados y canónigos de la catedral. Contamos, además, con un testimonio de primera mano que refleja sobremanera la opinión que Arabaolaza tenía sobre la figura de García de Salazar: se trata del artículo que el maestro publicó en el especial que *El Correo* dedicaba a la Semana Santa de 1927. Por lo significativo de su contenido, copiamos a continuación un fragmento del mismo:

“[...] necesitaba yo ser pregonero de otro artista, casi ignorado, pero distinguido en el campo de la música litúrgica, y que mantuvo la tradición de la polifonía vocal sagrada en los momentos de fatal desorientación, en que las obras y composiciones languidecían, o marcaban funesto desvío: es este artista, Juan García de Salazar. [...] El maestro zamorano García de Salazar fue, sin duda,

²⁵ Auguste Mathieu Panseron (1796-1859).

²⁶ *El Correo de Zamora*. 01/0671904, p. 3.

²⁷ Así lo afirmaba Arabaolaza en su artículo “Después del Congreso”, publicado en la portada de *El Correo de Zamora*, el 04/12/1928. La obra de Salazar fue interpretada en la iglesia de San Miguel, en honor de Santa María de Estíbaliz. *Vid. Crónica del IV Congreso de Música Sagrada*. Vitoria, 1930, p. 35.

²⁸ Arabaolaza era un miembro activo de la Asociación Ceciliana Española, formando parte del Colegio de Censores de la misma. Tomó parte como ponente en el citado Congreso de Vitoria, haciendo un balance de la importancia de las capillas en las catedrales, su funcionamiento, organización y mejoramiento. *Ibidem*, p. 195-196.

²⁹ *El Correo de Zamora*, 21/10/1911, p. 3.

uno de los más distinguidos representantes del género polifónico vocal, que a fines del siglo XVII y en parte del XVIII siguieron muy de cerca –aunque en la decadencia– a Morales y Victoria, en las buenas tradiciones de técnica e ingenio y estilo severo; resistiéndose con esfuerzos de titán, para conservar en la posible pureza aquella rica polifonía, que las entrometidas y engañosas corrientes italo-francesas, intentaban desvirtuar”³⁰.

Esta presencia de la música de García de Salazar no debe confundirse con una falta de permeabilidad de la capilla catedralicia. Los oficios y cultos zamoranos sucumbieron también a los encantos de los repertorios y modas imperantes, interpretándose las lamentaciones y misereres de Eslava ó Doyagië. Como ejemplo de análisis, tomaremos los oficios celebrados en la catedral durante la Semana Santa, en los que la música de Salazar y la de los clásicos polifonistas ocuparon un lugar relevante junto a las composiciones del propio Arbaolaza, a partir, aproximadamente, de 1910.

Fue muy habitual que el repertorio que acompañaba la liturgia de estos días se publicara en la prensa local, por lo que su vaciado se convierte en una fuente documental de gran valor. En ocasiones, tan sólo se reseñaban las obras y no de forma completa; pero, por el contrario y a favor del investigador, otras veces se publicaban a modo de auténtico programa de concierto. La realización de esta propaganda pudiera parecer a priori un choque frontal con los preceptos del *Motu Proprio*, que abogaban por la austeridad de la música y su total subordinación a la liturgia, ya que podría carecer de sentido impulsar una publicidad del culto a costa de dotar a la música de un papel predominante. Sin embargo, la autoridad religiosa era sumamente consciente del poder de convocatoria que tenía la música; y lo sabía desde hacía siglos. El importantísimo papel que jugaba para el vecindario de Zamora la celebración religiosa como dinamizador social, punto de encuentro y, gustase o no, como entretenimiento, amén de su condición espiritual, está fuera de toda duda³¹. De hecho, la prensa local en las crónicas religiosas que cubrían la celebración de la Semana Santa aludían al “seductor programa musical” para justificar el lleno absoluto del espacio catedralicio durante los oficios³².

El estudio comparativo de los programas musicales correspondientes a los oficios de Semana Santa celebrados en la catedral es sintomático, en cuanto reflejan la evolución del repertorio. Desde 1897, fecha en la que comienza la publicación

³⁰ “El Maestro Salazar y su prosa de Resurrección”, en *El Correo de Zamora*, 09/04/1927, p. 6.

³¹ Basta repasar el *Diario* que el Merino Mayor de la ciudad, Antonio Moreno de la Torre, escribiera en Zamora entre 1673 y 1679, periodo que coincidía en parte con el magisterio de García de Salazar, para darse cuenta sobradamente de ello. Era un “mal” (o no) de raíz secular, difícil de extirpar. *Vid.*, LORENZO PINAR, F. Javier y VASALLO TORANZO, Luis: *Diario de Antonio Moreno de la Torre*. Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”, 1990.

³² De esta manera se manifestaba en la crónica religiosa aparecida en *El Correo de Zamora* el 26/03/1910.

de *El Correo de Zamora*, hasta los primeros años del siglo XX, las obras “a gran orquesta” de Eslava, Doyagüe o de los maestros Corral y Joaquín Bustamante tuvieron un total protagonismo. La prensa solía reseñar a modo de crónica la participación de la capilla en estos cultos con expresiones encomiásticas referidas a la interpretación musical, tanto vocal como de la orquesta, resaltando el “hermoso andante de violines”, los “números obligados de trompa”, “los solos de difícil ejecución” o los acompañamientos de piano de algunas de las lamentaciones ejecutadas. Momentos en los que se invitaba a participar a músicos ajenos a la capilla con el fin de dotar de mayor solemnidad y calidad las interpretaciones. No obstante, debe tenerse en cuenta que, en un principio, los programas de repertorio o las simples reseñas aparecidas en prensa solían detallar los cultos y música de los oficios celebrados solamente el Miércoles Santo o, en el mejor de los casos, desde este día hasta la Pascua de Resurrección. Por este motivo, esta información de hemeroteca debe ser completada con la revisión de las copias en partitura existentes en el Archivo de la Catedral de Zamora, donde, efectivamente, podemos constatar que muchas de ellas fueron transcritas a comienzos del siglo XX; entre éstas, varias pertenecientes al oficio de Domingo de Ramos, lo que parecería demostrar su uso por parte de la capilla. Pero, lo que sí sabemos con certeza, tomando de nuevo la información aparecida en prensa, es que en torno a 1910 donde los cuadros de repertorio publicados son más amplios, se ejecutaban composiciones de Salazar ya el Domingo de Ramos y el Viernes Santo. En el primero de los días, Domingo de Ramos, se interpretaba el *Gloria Laus* durante la procesión de palmas y la ceremonia de entrada a la catedral³³, cantándose en la misa el *Passio Domine Jesu Christi secundum Matheum*. Por su parte, el Viernes Santo eran interpretados por la capilla el *Vexilla Regis* y el *Passio Domine Jesu Christi secundum Johannem*. El resto de las composiciones que compartían programa con las del maestro Salazar, aparte del canto gregoriano, pertenecen a los grandes polifonistas del Renacimiento u obras modernas escritas con aquel espíritu y que, por tanto, se amoldaban a las directrices del *Motu Proprio*. Destacaban, entre los clásicos, los *Responsorios* de Tomás Luis de Victoria, las *Lamentaciones* de Palestrina³⁴ o el *Miserere* de Allegri; y, entre los contemporáneos, obras de Gaspar de Arabaolaza, Franz Witt, Lorenzo Perosi y Paulus Amatucci.

No fue hasta la década de los años veinte cuando comienza a publicarse en prensa la información completa del repertorio musical que acompañaría a los cultos y oficios de toda la Semana Santa, desde el Domingo Ramos a Domingo de

³³ Sobre el modo de interpretación de *Gloria Laus* y la ceremonia de entrada, *vid.*, MARTÍN MÁRQUEZ, A.: “Breves apuntes sobre la celebración del Domingo de Ramos en Zamora”, en *VIII Festival Internacional de Música “Pórtico de Zamora”*. Zamora, 2010, p. 44-51.

³⁴ El maestro de capilla de la catedral, Gaspar de Arabaolaza, publicó en prensa en 1912 un breve comentario sobre las lamentaciones de Palestrina, “ejecutadas ya en años anteriores en la Santa Iglesia Catedral”. *El Correo de Zamora*, 29/03/1912, p. 1.

Resurrección, incluyendo también el Lunes de Pascua. Fue entonces cuando alguno de estos programas llegaron a publicarse en la portada de *El Correo de Zamora*, casi a mitad de página, demostrando de nuevo la utilización de la música como un medio de propaganda efectivo para la atracción de público. Se incorpora por entonces otra obra de Salazar, *O Redemptor*, interpretada durante la consagración de los óleos el Jueves Santo e igualmente aparece ya de forma continuada la secuencia de Resurrección, *Victimae Paschali Laudes*³⁵, que sería de nuevo ejecutada el Lunes de Pascua. Sobre esta última obra, a cinco voces, Gaspar de Arabaolaza realizó un acompañamiento para orquesta, cuya intervención se hacía en virtud de las disposiciones admitidas por la iglesia³⁶. Sin lugar a dudas, fue esta composición – definida por Arabaolaza como una “simpática, sugestiva, fresca y espontánea obra” – una de las más interpretadas tanto en la catedral como en los conciertos de la “Real Coral Zamora”, de los que más tarde nos ocuparemos.

El interés por la música de García de Salazar durante estas primeras décadas del siglo XX exigió la revisión del archivo musical catedralicio. Ya en 1868 la *Revista y Gaceta Musical* había publicado una breve noticia con información sobre el maestro, obtenida de la secretaría capitular de la catedral zamorana³⁷. En la primera década del siglo se transcribieron y arreglaron varias de sus composiciones, según figura en las partituras modernas. Pero el interés después no decayó. De hecho, en julio de 1918 el tenor de la capilla solicitaba al cabildo el pertinente “permiso para hacer en beneficio de la S.I. Catedral una transcripción, trasladándolas y transportándolas a la notación moderna de las obras polifónicas, cuyo autor es el que fue maestro de capilla de esta S.I. Catedral, Sr. Salazar, y que existen en el archivo musical de la misma”³⁸. En 1930 se procedió a una importante reorganización del archivo musical, elaborando un nuevo inventario que reagrupaba fundamentalmente en dos grupos las obras conservadas, bien fueran “clásicas” o “inservibles”. No hemos podido localizar dicho inventario que, sin duda alguna, nos hubiera revelado qué obras continuaban interpretándose y cuáles no, pero, al menos, sabemos que una de las labores realizadas durante este trabajo de organización y descripción del fondo musical catedralicio fue el de la revisión y selección de las obras de García de Salazar “y transcripción de las mejores”³⁹.

³⁵ Tenemos constancia de su interpretación al menos desde la Semana Santa de 1923. Una nota en el programa publicado en prensa ese año aclaraba que pertenecía al maestro Salazar, por lo que podría pensarse, aunque con prudencia, que fue ese año cuando fue incorporada. *El Correo de Zamora*, 21/03/1923, p. 1.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ “Noticias sacadas de la secretaría particular de la santa iglesia Catedral de Zamora”, en *Revista y Gaceta Musical*, Año II, nº 21. 25/05/1868, p. 90.

³⁸ A.C.Za. Actas Capitulares. L-214, sesiones 02/07/1918 y 03/07/1918, fols. 313-314.

³⁹ Un resumen de este informe puede leerse en las actas capitulares. *Ibidem*. L-216, sesión 20/11/1930.

2. LA MÚSICA DE GARCÍA DE SALAZAR EN CONCIERTO

Las obras de García de Salazar fueron llevadas a concierto de la mano de Inocencio Haedo⁴⁰ y su “Real Coral Zamora”. El maestro Haedo había reformado en 1925 el primitivo “Orfeón del Duero” (1901), introduciendo voces femeninas e infantiles con la idea de ampliar su repertorio⁴¹. María Nagore Ferrer ha demostrado el importante papel que jugaron orfeones y corales en el movimiento de renovación de la música sacra y su decisiva influencia en la evolución de la misma a finales del siglo XIX y principios del XX⁴². Para el caso de Zamora, no cabe la menor duda de que fue a Haedo a quien se debe gran parte de ese mérito. La incorporación al repertorio concertístico de la coral de varias composiciones de García de Salazar, ayudaron a que éste fuera conocido en los círculos del coralismo y, aún más importante, en el ámbito de la crítica musical periodística, reforzando las aportaciones que sobre el compositor alavés ya habían introducido Hilarión Eslava y el Congreso de Música Sagrada de Vitoria (1928). El maestro Haedo debía conocer muy bien el fondo musical catedralicio, pues no en vano formó parte del elenco de profesores de la capilla. Su biblioteca demuestra, además, que había leído y trabajado los apuntes escritos por Eslava sobre Salazar, amén de otros importantes estudios musicológicos del momento (Mitjana, Pedrell, etc.)⁴³.

Cuando en 1929 Zamora tuvo la oportunidad de escuchar por primera vez en concierto música de Juan García de Salazar, fuera de su función litúrgica originaria, no hubo en la respuesta del público un sentimiento de extrañeza o de cierta descontextualización, tal y como a priori pudiera pensarse. El conflicto suscitado con el cabildo catedralicio en torno a la interpretación de las composiciones del maestro –sobre el que más tarde incidiremos– ni siquiera fue debido a este motivo, sino más bien hacia la falta de una autorización previa para uso de la música fuera del ámbito catedralicio y, por tanto, en base a cuestiones de patrimonio o propiedad artística e intelectual. Algo lógico si tenemos en cuenta que Zamora, al igual que otros lugares de la geografía española, había presenciado y participado de los numerosos conciertos que se habían organizado en la ciudad desde finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX. Las veladas científico-literarias y

⁴⁰ Para un rápido repaso de su biografía y obra puede consultarse, Heine, Christiane: “Inocencio Haedo”, en E. Casares Rodicio (coord.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Fundación Autor-SGAE, 2002, vol. 6, p.181-182.

⁴¹ Sobre la historia de la Real Coral de Zamora, *vid.* CALABUIG LAGUNA, Salvador: *El maestro Haedo y su tiempo*. Zamora, Diputación Provincial, 1989. En este libro se reproducen programas de mano y críticas de numerosos conciertos ofrecidos por la Real Coral, muy útiles para el estudio de los repertorios.

⁴² NAGORE FERRER, María: *La revolución coral. Estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*. Madrid, ICCMU, 2001.

⁴³ Parte de su biblioteca personal se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Zamora. Fondo Haedo (en adelante, A.H.P.Za. F.H.).

los conciertos que tenían lugar en el Seminario Conciliar –en las que participaba su Schola Cantorum– ya incluían la interpretación de obras polifónicas. Del mismo modo, la propia catedral había sido escenario de conciertos públicos, como el que tuvo lugar en 1919 con motivo de la inauguración del nuevo órgano. Esto sin olvidar que algunas formaciones foráneas habían ofrecido en la ciudad conciertos con repertorio religioso, caso de los solistas de la Capilla Sixtina en 1922. Con este bagaje, por tanto, no debía extrañarse el vecindario zamorano de finales de los años veinte de escuchar al maestro Salazar por puro deleite; sin entrar a valorar que esa recepción pudiera provocar una determinada reacción espiritual. La contemporaneidad de interpretación de las mismas obras en escenarios tan dispares, como eran el templo y la sala de concierto, además de describirnos un cambio en la función de la obra, nos hace pensar en una importante variación en el concepto de oyente. El tradicional “oyente-devoto” que asiste a los cultos religiosos coexistirá a partir de entonces con una nueva categoría, el “oyente-espectador” que acude a las salas y auditorios.

La primera referencia que hemos podido localizar sobre la relación entre la “Coral Zamora” y la obra de Salazar corresponde al mes de abril de 1929. Una escueta noticia publicada en *El Correo de Zamora* informaba a sus lectores que la agrupación había comenzado el ensayo de la secuencia de Resurrección *Victimae paschali laudes*⁴⁴. Si esta obra fue la que abrió en cierta manera las puertas de las salas de concierto a la música de Salazar, su interpretación por parte de la coral fue, a su vez, la causante de una abierta polémica entre el director de la agrupación, Inocencio Haedo y el cabildo catedralicio de Zamora. Pocos días después de la publicación de esta noticia, el cabildo mostró su disgusto por lo que consideraba una incorrección por parte de Inocencio Haedo, así como una posible “agresión a la propiedad artística” del legado de Salazar, perteneciente a la institución catedralicia⁴⁵. Finalmente, y dadas las buenas intenciones mostradas por Haedo, el cabildo daba la pertinente autorización para el uso de la obra en los conciertos de la coral. Asimismo, y con el fin de evitar futuros conflictos suscitados por motivos similares, invitaba al director de la coral a detallar las obras de Salazar en las que pudiera estar también interesado⁴⁶. Superados los trámites formales, las obras *Victimae paschali laudes* y *Tota pulchra est*, ambas del maestro Salazar, fueron interpretadas en el domicilio social de la coral (Nuevo Teatro) el martes 14 de mayo de 1929, como broche de oro a la ceremonia de imposición de la corbata del Ayuntamiento de Barcelona a la bandera de la Real Coral de Zamora.

⁴⁴ *El Correo de Zamora*, 15/04/1929, p. 1.

⁴⁵ A.C.Za. Actas Capitulares. L-214, sesión 18/04/1929, fol. 483. Ante esta reacción, Haedo solicitó formalmente al cabildo la licencia pertinente para la interpretación de la obra en concierto, invitando incluso a los beneficiados de la catedral a los ensayos de la misma. *Ibidem*, sesión 23/04/1929, fol. 484.

⁴⁶ *Ibidem*, sesión 16/05/1929, fol. 490.

Esta actuación debió de servir al maestro Haedo para comprobar el comportamiento de la coral ante las obras de Salazar y, cómo no, observar la reacción del público. Pero las pretensiones del director de la agrupación por divulgar la música de Salazar superaban las del mero acompañamiento de un acto protocolario. En este sentido, Haedo programó meses después un concierto en el Teatro Principal de Zamora que puede considerarse la verdadera puesta de largo de la música de Salazar en concierto, no tanto por el número de obras interpretadas, sino más bien por la repercusión y naturaleza del mismo, y en cuyas notas al programa se remarcaba que la coral era el “primer intérprete” concertístico de Salazar⁴⁷. Las obras escogidas fueron la secuencia *Victimae paschali laudes* y, como novedad, el verso responsorio de Completas *In manus tuas, Domine*; sin lugar a dudas, las dos composiciones por las que Haedo sentía mayor debilidad, a juzgar por su presencia casi obligada en el futuro repertorio de la coral⁴⁸. Estas dos obras se presentaban con la atrevida y sugerente apostilla de “1ª vez” (sic), categoría que también se extendía a otras obras del programa⁴⁹. La prensa local elogiaba la iniciativa e inquietud musical demostrada por la coral habiendo “descubierto” estas composiciones y auguraban un triunfo sin precedentes⁵⁰. Sin embargo, no todas las reacciones fueron tan entusiastas. El maestro de capilla, Gaspar de Arabaolaza envió una nota de prensa, que vio la luz el mismo día del concierto del teatro, con el contundente encabezamiento de “*Por los fueros de la verdad*”. En este texto Arabaolaza contestaba a alguna de las opiniones vertidas desde los medios, asegurando que las composiciones de García de Salazar formaban parte del repertorio anual interpretado en la catedral, pues parece “que manos extrañas han necesitado escudriñar el archi-

⁴⁷ El concierto tuvo lugar el 29 de noviembre de 1929. “Es la primera vez que se interpretan obras de este gran músico en programa de concierto. La coral agradece profundamente al ilustre cabildo catedral le haya aceptado como primer intérprete de Salazar, partiendo así la gloria de esta valiosísima aportación del arte español”. Notas al programa de mano del concierto. Archivo Familia Haedo (en adelante, A.F.H.). Queremos agradecer a la familia Haedo las facilidades prestadas para el acceso a su archivo privado.

⁴⁸ “Las obras que hoy se cantan ‘Victimae Paschali Laudes’ y ‘In manus tuas, Domine’, son de las más hermosas de este autor tan injustamente olvidado. Es de una gran riqueza melódica y de sabia y atrevida armonización, teniendo en cuenta la época en que se escribieron”. Notas al programa del concierto ofrecido en el Teatro de la Zarzuela (Madrid) en 26 de mayo de 1930 A.F.H. La otra obra de Salazar que incluyó Haedo a sus programas de concierto, aunque en menor medida que las dos composiciones citadas, fue el motete *Sancti Mei*. Gaspar de Arabaolaza publicó un análisis y transcripción de esta obra. *Id.*, Arabaolaza, Gaspar: “La polifonía en los archivos catedralicios”, en *España Sacro Musical*, I, 1930, p. 144-145.

⁴⁹ Las obras que se presentaban en el programa con tal etiqueta, junto con las de García de Salazar, eran *A caza de amores* (Gabriel de Mena), *¡Ha mas ha! Pues de amores bien me ira* (Escobar), *Los suspiros no sosiegan* (Juan del Encina), *Din Dirindin* (Anónimo) y *Siciliana* (Bocherini).

⁵⁰ “Nos atrevemos a asegurar que la ciudad de la ‘Real Coral’ aún no conoce lo mejor que guarda de sus joyas musicales; y las llamamos suyas, porque las posee nuestro ilustrísimo Cabildo Catedral, ricamente conservadas. Bien está que se aireen las obras del siglo XVII que conservamos y no son demasiado conocidas [...] “Cuando la coral recorra otras ciudades y en sus audiciones la prosa festiva ‘Victimae paschali laudes’ del citado maestro (Salazar), los teatros se llenarán”. Cfr. *El Correo de Zamora*, 28/11/1929, p. 2.

vo musical catedralicio para ‘descubrir’ las dos obras de don Juan García de Salazar”⁵¹. Es más que probable que Gaspar de Arabaolaza contara con el beneplácito del cabildo para la redacción de esta nota, pero cierto es también que la institución catedralicia quiso tener un peso específico en el concierto, más allá de su mera presencia como espectador invitado. Su representación se resolvió en la figura del maestrescuela, Amando Gómez, quien antes de que diera comienzo la actuación de la coral y ante un auditorio abarrotado, dictó una conferencia titulada “*El maestro Juan García de Salazar y Zamora en su época*”. No hemos podido localizar el texto escrito de la charla, si es que lo hubo, así que debemos conformarnos con las breves reseñas que sobre la misma aparecieron en la prensa local⁵². Y estas mismas informaciones periodísticas son las únicas fuentes de las que disponemos para hacernos una idea de cuál fue la reacción del público tras la escucha de las composiciones de García de Salazar. Evidentemente, las opiniones publicadas tienen un alto componente de subjetividad y un no menos patriotismo local, pero sí hay en ellas algún aspecto destacable. Por ejemplo, se habla de que la coral había sabido formar con este concierto un “ambiente musical, incorporando nuestro público a los que aman y cultivan la música”⁵³. El público, por tanto, ya no sólo se entusiasmaba y emocionaba con las canciones castellanas de herencia folclórica que siempre habían ocupado un puesto estelar en los conciertos de la “Real Coral”, sino que ahora también lo había hecho con música religiosa –recepcionada sin su envoltorio litúrgico–, y era consciente de la calidad artística de las composiciones. Una música de Salazar que, por primera vez, aun no logrando la categoría de “obra de arte autónoma” propuesta por Carl Dahlhaus, debido a su funcionalidad primigenia, se acercaba y mucho a este concepto. A su vez, en la prensa se hablaba también de un público de todas las “clases sociales y todos los valores y prestigios de la ciudad”, reflejo del mismo patrón social con el que Haedo había conseguido configurar su coral.

A partir de este concierto, la “Real Coral” solía incluir en sus programas composiciones de Salazar en los distintos recitales ofrecidos por España⁵⁴. El seguimiento de estos conciertos es sumamente importante no sólo por la propia difusión de su obra, sino por la respuesta que los críticos musicales más relevantes del país en esos momentos dieron tras presenciar las diferentes actuaciones. Por su

⁵¹ *Ibidem*, 29/11/1929, p. 2.

⁵² A juzgar por lo publicado, el maestrescuela aportó algunos datos biográficos de Salazar; comentó anécdotas de su estancia en Zamora y concluyó su exposición refiriéndose a las dos obras que estaban programadas. Vid., *El Correo de Zamora* y *El Heraldo de Zamora*, 30/11/1929, p. 1.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Salvador Calabuig sólo cita una salida de la coral fuera de las fronteras españolas, concretamente a Lisboa, donde ofrecieron dos conciertos e interpretaron las obras de García de Salazar *In manus tuas, Domine* y *Sancti Mei* los días 25 y 26 de marzo de 1935 (*op. cit.*, p. 162). Parece ser que hubo también planes en firme de viajar a París, a través de las gestiones que el ministro Lerroix habría realizado, aunque, finalmente, no pudo llevarse a cabo.

especial importancia, nos fijaremos en las opiniones vertidas a raíz de los conciertos programados en Madrid a finales del mes de mayo de 1930. Año en el que la agrupación desarrolló una intensa actividad concertística.

La “Real Coral Zamora” ya había actuado con éxito en la capital española tres años antes, pero en esta nueva ocasión se presentaba con espíritu y repertorio renovado. El número de funciones y su lugar de celebración no eran nada desdeñables: tres conciertos en el Teatro de la Zarzuela; y otros tres en el Ateneo, Residencia de Jesuitas y Teatro Pardiñas, respectivamente. Las composiciones de Salazar, *Victimae paschali laudes* e *In manus tuas, Domine* formaron parte del programa del primer concierto en el Teatro de la Zarzuela y del recital ofrecido en el Ateneo de Madrid, celebrados el 26 y el 30 de mayo, respectivamente⁵⁵. La incorporación de estas obras de García de Salazar al repertorio de los conciertos programados fue muy valorada, destacando la necesaria labor de investigación que se realizaba en los archivos y que, en palabras de Ángel María Castell, “guardan las esencias de nuestra música religiosa”⁵⁶. Hay que tener en cuenta que el programa coral de estos momentos solía estructurarse en tres partes. En los conciertos de Madrid en los que se interpretaron obras de Salazar, éstas estaban integradas en una primera parte dedicaba a la interpretación de las llamadas “clásicas”, incluyendo, además, música polifónica del Renacimiento⁵⁷; una segunda, con “música moderna” de Debussy, Ravel, Borodin, Brahms y Glazounoff; y una tercera, con canciones del folclore castellano. Las críticas intentaban cubrir estas tres secciones de naturaleza muy desigual, pero esta heterogeneidad del programa nos es útil para conocer la reacción de la crítica y del público ante las diferentes músicas presentadas. La prensa madrileña dedicó varias columnas a los conciertos de la coral, firmadas por críticos musicales tan destacables como Juan del Brezo, Rodolfo Halffter, Ángel María Castell y Mateo H. Barroso⁵⁸. Las opiniones fueron todas positivas, destacando el trabajo de perfeccionamiento que había realizado la coral desde que hiciera su primera aparición en los escenarios madrileños. Gran parte de estos textos se fijaban en la interpretación de la masa coral. Así, por ejemplo, Mateo H. Barroso en el periódico *La Libertad* destacaba del grupo que “en afinación, en su exacto ajuste, belleza sonora, en ponderación y equilibrio y una inmejorable progresión

⁵⁵ Curiosamente, ambas actuaciones estuvieron precedidas por los comentarios de dos especialistas de distinto índole: José Artero, musicólogo y canónigo de la catedral de Salamanca, en el Teatro de la Zarzuela; y el crítico musical Juan del Brezo en el concierto ofrecido en el Ateneo.

⁵⁶ Así lo reseñaba en su crónica publicada en *ABC*, 28/05/1930.

⁵⁷ Resulta, cuanto menos curioso, que el crítico Mateo H. Barroso en *La Libertad*, 27/05/1930 denominase a esta parte del programa como “música antigua”, aunque la expresión se refiera a música del pasado, prerromántica, sin la acepción específica que tiene hoy en día.

⁵⁸ En los últimos años se ha intensificado el estudio y análisis de la crítica musical, entendiendo ésta como una fuente de inestimable valor musicológico. Sobre los críticos y medios citados, pueden consultarse las actas del VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología, (Cáceres, 12 y 15 de noviembre de 2008). En concreto y referentes a este tema, son los trabajos presentados en la sección “Música, ideología y poder”. Vid., *Revista de Musicología*, vol. XXXII, nº 1, 2009.

de los crescendo y en los disminuyendo, a más de la fresca y potente voz de los solistas, nada hemos oído mejor”⁵⁹.

Los textos periodísticos revelan que las más calurosas ovaciones surgieron tras la interpretación de las canciones folclóricas; lógico si pensamos en el sentimiento de identidad nacional que las rodeaba y la nostalgia que debía invadir a muchos zamoranos inmigrantes que residían en Madrid y tuvieron la oportunidad de asistir a los conciertos. En la recepción de la *música moderna*, que conformaba la segunda parte del programa, no se detienen demasiado las críticas, salvo la escrita por C. Jaquotot para *La Nación* en la que con cierto aire de reproche afirmaba que “estas obras eran menos apropiadas para masas polifónicas que se presenten a un público, sin una preparación y estudio de obras modernas”⁶⁰.

Respecto a cómo fueron recibidas las composiciones de Salazar programadas en los conciertos de Madrid (26 y 30 de mayo de 1930), puede decirse que ambas, *Victimae* e *In manus tuas, Domine*, contaron también con el beneplácito de la crítica. De hecho, el compositor Joaquín Turina, presente en el primer concierto ofrecido en el Teatro de la Zarzuela, destacaba precisamente que la “novedad más interesante ha sido dar a conocer motetes de Juan García de Salazar”⁶¹. Por su parte, Rodolfo Halffter se refería a ellas como obras “hermosas y profundas”⁶². Pero quien dedicó los mayores elogios fue Mateo H. Barroso, quien asistió tanto al concierto de la Zarzuela como al del Ateneo y cuyas críticas se publicaron en *La Libertad*. En la primera de ellas, refiriéndose a la obra *In manus tuas, Domine*, afirmaba: “excede toda grandeza y ponderación. Nada se ha hecho que en su género polifónico exceda a esta obra maestra”⁶³. En la segunda de sus críticas, sus comentarios son aún más elogiosos:

“En cuanto a mí, declaro nuevamente, que *In manus tuas, Domine* de Salazar es la más grande obra polifónica y vocal que he oído, y que después de ella palidece todo el repertorio moderno, por grandes que sean los autores. Y que el coro que canta eso de la manera que lo hace la Coral Zamora no puede encontrar superación”⁶⁴.

Uno de los aspectos más importantes que cabe destacar es que ante los críticos del momento García de Salazar aparecía como un compositor desconocido, “descubierto” y recuperado ahora por la labor de Inocencio Haedo. Con la utilización de estos provocativos términos, el debate estaba abierto. Ya vimos que una situación similar se había producido tan sólo un año antes en Zamora con sobra-

⁵⁹ *La Libertad*, 27/05/1930.

⁶⁰ *La Nación*, 27/05/1930.

⁶¹ *El Debate*, 28/05/1930.

⁶² *El Sol*, 28/05/1930.

⁶³ *La Libertad*, 27/05/1930.

⁶⁴ *Ibidem*, 01/06/1930.

dos ecos en la prensa local. Ahora la polémica se abría, por el contrario, no en un medio de prensa generalista sino en una publicación especializada de ámbito nacional, como era la revista *Ritmo*⁶⁵. Se sucedieron entonces una serie de interesantes intervenciones, en las que participaron Gaspar de Arbaolaza y Leocadio Hernández Ascunce, maestros de capilla de las catedrales de Zamora y Burgos, respectivamente, y en las que ambos defendían el carácter de *survival* de la música de García de Salazar. Ascunce, por ejemplo, aportaba que el motete a cuatro *In passione* había sido interpretado por el orfeón burgalés en 1906 durante la celebración de la Hora Santa de Las Salesas o cómo una nutrida Coral de Azcoitia (dirigida por el padre Otaño) hizo lo propio con el *Magnificat de 8º tono* en las fiestas que conmemoraron el aniversario de la fundación de la catedral de Burgos en 1921⁶⁶. Sin embargo, en ambos casos, se trataba de funciones litúrgicas o paralitúrgicas y, por tanto, no de música en concierto, en cuya práctica se autoproclamaba pionera la “Real Coral Zamora”.

Con relación al concierto ofrecido en el Ateneo de Madrid –el 30 de mayo de 1930– hay un hecho relevante que debe ser destacado a mayores. Nos referimos a la retransmisión que hizo Unión Radio del recital. Creemos que fue la primera vez que la música de Juan García de Salazar llegaba de manera masiva a miles de hogares, utilizando las nuevas tecnologías. Precisamente un mes antes, a finales de marzo de 1930, la “Real Coral Zamora” había emprendido la grabación fonográfica de algunas obras de su repertorio con la Colombia Graphophone Company, que había desplazado a su equipo londinense a Zamora, como recoge la prensa local de la época⁶⁷. Entre la decena de obras grabadas, casi todas del cancionero popular zamorano, destaca el responsorio *In manus tuas, Domine*, la obra de García de Salazar preferida por el maestro Haedo. Se trata del primer registro sonoro que poseemos del músico de Tuesta. Además de una extraordinaria muestra del proceso de recuperación de la polifonía barroca española por parte de las masas corales en el primer tercio del siglo XX, este registro sonoro constituye, como veremos, un precioso documento de la concepción postromántica dominante en lo que a interpretación de la polifonía se refiere. El camino que la obra de Salazar

⁶⁵ La polémica aparece citada en el artículo de Dionisio Preciado (*op. cit.*, p. 111). Queremos hacer constar nuestro agradecimiento a la *Revista Ritmo* por facilitarnos el acceso a los números en los que se publicaron las diferentes intervenciones.

⁶⁶ *Revista Ritmo*, 1930, 29, p. 6.

⁶⁷ *Heraldo de Zamora*, 31/03/1930; *El Correo de Zamora*, 02/04/1930, p. 1. El *Heraldo* informa de que los ingenieros (Sr. Machín y J. R. Holmes) acudieron “con un gran equipo técnico”, acompañados del director artístico de la compañía, José Fernández Grados. La grabación se realizó los días 30 y 31 de marzo en los salones del Casino. *El Correo* precisa el título de las once obras grabadas (*In manus tuas, Domine* de García de Salazar; *Dicen de casar, Pardalas, Tío Babú, Noche del ramo, Murmuraciones, Ronda sanabresa, Por tierra de campos, Al pimpinillo*, todas arregladas por Haedo; *Minueto* de Bolzoni/Haedo y la *Marcha Real*) y añade que, por falta de tiempo, “no se impresionó todo el repertorio”.

había seguido desde el templo catedralicio hasta el moderno gramófono no había sido tan largo y, por supuesto, no tenía ya vuelta atrás.

3. LAS TRANSCRIPCIONES DE HAEDO Y LA DIFUSIÓN DE GARCÍA DE SALAZAR A TRAVÉS DE LA INDUSTRIA FONOGRAFICA

A la luz de las noticias que ofrece la prensa local sobre las composiciones de Salazar que formaron parte de los programas de la “Real Coral Zamora” en estos años, será útil acudir a otras fuentes. En efecto, el vaciado de publicaciones periódicas arroja un saldo de seis obras de García de Salazar incorporadas paulatinamente al repertorio interpretado por la agrupación: *Victimae paschali laudes*, *Tota pulchra est*, *In manus tuas*, *Kyrie* y *Gloria* de la “Misa Solemne” y *Sancti mei*, listado que posiblemente se incremente a medida que se localicen referencias, críticas y programas de mano. De ahí la importancia de disponer de un archivo con materiales musicales de Salazar para complementar la investigación sobre la recepción de su música. En el Archivo Histórico Provincial de Zamora se conserva el llamado “Fondo Haedo” con las partituras del maestro (para banda, coro o zarzuelas), así como la biblioteca ya mencionada.

Dicho legado contiene dos legajos con composiciones de García de Salazar⁶⁸, por lo general transcripciones o copias utilizadas por el maestro. Aunque la existencia de partichelas o partes vocales evidencia que algunas de las obras fueron utilizadas por los cantantes de la “Real Coral”, el hecho de que gran parte de las composiciones estén en formato de partitura, escritas mayoritariamente a lápiz, con comentarios al margen, transportadas y, en muchos casos, con los textos cantados incompletos, permite suponer que se trata de materiales de estudio para la posterior selección y eventual ejecución pública. La disposición de las piezas es casi exclusivamente a cuatro voces, lo que corrobora que fue recopilado con la idea de destinarlo al repertorio de la coral. El fondo contiene treinta y ocho obras sacras de García de Salazar: 14 himnos, 9 *magnificat*, 6 salmos de vísperas, 3 motetes, el oficio de difuntos, una misa –la de tono transportado–, el responsorio *In manus tuas*, la antífona *Asperges me*, el invitatorio *Christus natus est* y un *Deo gratias*⁶⁹. Es más que probable que esta colección no posea la totalidad del fondo original: de

⁶⁸ Quisiéramos expresar nuestro más sincero agradecimiento a Marta Lorenzo por su inestimable trabajo en la preparación de estos materiales.

⁶⁹ Aunque existe un inventario mecanografiado en el archivo, la descripción que ofrece no es del todo exacta, de ahí que hayamos elaborado un listado, aportando algo más de información (ver anexo). Completan los dos legajos, cuatro obras: un *passio* a 3 voces, que, a pesar del título en la cubierta no corresponde a ninguna de las pasiones de Salazar (según San Mateo y según San Juan); un *In manus tuas* quizás del propio Haedo, *Tres cantigas de Alfonso X* de Antonio José, y el responsorio *Tamquam ad latronem* de Tomás Luis de Victoria.

las composiciones de Salazar que formaron parte de los programas de la “Real Coral” sólo *In manus tuas* y *Tota pulchra est* se hallan actualmente en el Archivo Histórico Provincial⁷⁰.

Es de suponer que las obras fueron copiadas por el propio Haedo –o personas de su confianza– a partir de los manuscritos conservados en la catedral de Zamora⁷¹. No obstante, las copias manuscritas de los motetes *Vidi speciosam* y *Mater Dei*, cuya música no se conserva en Zamora, proceden de la *Lira sacro hispana* de Eslava. Existe, por último, un conjunto de manuscritos originales provenientes del archivo catedralicio, sin que podamos afirmar en qué momento y por qué razón cambiaron de ubicación. Se trata siempre de copias de los siglos XVIII o XIX realizadas por copistas de la capilla a partir de los libros de coro de finales del siglo XVII, posiblemente para facilitar la ejecución. Es el caso de los nueve *magnificat* en formato de partitura (4 voces), cuya grafía, tinta sepia y, sobre todo, imitación de la notación mensural blanca –aunque con barras de compás–, son casi idénticas a las de las tres partituras de misas de Salazar conservadas en el archivo de la catedral⁷². Asimismo, las partituras de los salmos *Lauda Jerusalem* y *Credidi* y el himno *Iam sol recedit igneus*, todas del siglo XIX, presentan la aprobación y el sello de la Comisión Diocesana de Música Sagrada de Zamora, que hallamos en numerosas obras del archivo catedralicio. De todos estos ejemplares originales y partituras únicas –puesto que no se conservan en la catedral más que los cantorales de polifonía– Haedo realizó una o dos copias para su estudio, a lápiz y claves modernas.

Al margen de originales, borradores y copias en formato de partitura, en el fondo Haedo existen composiciones de las que se conservan algunas o todas las partes vocales: *Tota pulchra es Maria*, el himno *Ave Maris stella*, la antífona *Asperges me* y la misa de tono transportado⁷³. Ello demostraría que, además del *Tota pulchra* ya mencionado anteriormente, los dos himnos y la misa también formaron parte del repertorio de la “Real Coral”, sin que podamos precisar por el momento si sólo se destinaron a los ensayos o llegaron a la ejecución pública⁷⁴.

⁷⁰ En el número 26 de la revista *Ritmo* (15/12/1930), F. Casas, en una contestación a Araolaza, afirma que la “Real Coral” posee cuarenta y ocho obras de Salazar.

⁷¹ La anotación “esto tiene que ser otra cosa distinta que el Agnus” en el *Agnus Dei* de la Misa de Difuntos, donde no figura el texto cantado, da a entender que Haedo no transcribió toda la música.

⁷² Misa de quinto tono, misa de “transportado tono” y misa de sexto tono, a cuatro voces, correspondientes a las signaturas: A.C.Za. Música. 1/1, 1/2 y 1/3. Estas partituras se copiaron a partir de los cantorales polifónicos en época posterior, posiblemente a finales del siglo XVIII o primera mitad del siglo XIX.

⁷³ En los tres primeros casos, además, destaca la pulcritud de la copia (con los textos cantados en color rojo).

⁷⁴ Cabe preguntarse si la misa a cuatro del Fondo Haedo corresponde a la “Misa solemne” que incorporó la coral en 1930 (*vid. infra*). En los manuscritos del archivo catedralicio, no figura ninguna misa con esa denominación. Curiosamente, las partichelas del *Credo*, el *Sanctus* y el *Agnus* de la misa a cuatro voces del Archivo Histórico Provincial están escritos en tinta negra, mientras que el *Kyrie* y el *Gloria*, es decir las partes de la misa que se interpretaron en concierto según las hemerotecas, están copiados en lápiz.

Del examen de los materiales del fondo del Archivo Histórico Provincial, se desprenden algunos elementos del método de trabajo y del planteamiento estético de Inocencio Haedo respecto a las obras de Salazar. En efecto, Haedo únicamente copió las partituras originales en notación y claves modernas, sin realizar arreglos ni añadir instrumentos. A lo sumo, se limitó a transportar una tercera, una cuarta o una quinta bajas para acomodar las piezas a la tesitura de sus cantantes. En muchos casos, era la única solución puesto que el original de Salazar estaba escrito en *chiavette*⁷⁵. Las dos únicas obras del fondo que con toda seguridad fueron interpretadas en concierto, *In manus tuas* y *Tota pulchra est*, fueron transportadas por Haedo una tercera mayor baja⁷⁶. En el responsorio, añadió el canto llano de los versículos (cantado por el solista) y los signos de repetición (para el *Alleluia* y tras la doxología). Una partichela suelta que se ha conservado evidencia que añadió algunas notas y desdobló algunas voces en la parte de tenor y de bajo, adaptándolas a los tenores segundos y barítonos⁷⁷. En el motete mariano, indicó esporádicamente las respiraciones y algún regulador, aunque nunca aparecen indicaciones de dinámica. Esta contención es perceptible en el resto de composiciones conservadas en el fondo, con la excepción de una de las copias de la misa a

⁷⁵ Es decir, donde una clave (por ejemplo, Sol en 2ª) se asocia a la transposición a una cuarta o quinta más baja. Por ejemplo, Salazar escribe frecuentemente el Sol y La4 (incluso el Si4) en las partes de tiple, lo que indica que la práctica de las *chiavette* seguía vigente en Zamora a principios del siglo XVIII.

⁷⁶ En el *Tota pulchra*, la nota final La se convierte en Fa, por lo que Haedo añade cuatro bemoles en la partitura ("Fa menor"); del mismo modo, el *In manus tuas* está escrito una tercera mayor más baja que el de Salazar, con final en La bemol, en lugar de Do (es decir, que presenta igualmente cuatro bemoles en la armadura). Recordemos que el responsorio de completas "para el tiempo pascual" en canto llano está escrito en sexto tono (final Fa, tenor La). Es digno de citarse aquí que en el Archivo de la Catedral de Zamora se conservan copias del siglo XX de los dos *In manus tuas* de García de Salazar: el de tiempo ordinario (Cantoral nº 1, fol. 86v) y el de tiempo pascual (Cantoral nº 1, fol. 89v.), correspondientes a los nº 31, 32 y 285 a) y b) del catálogo de López-Calo. De ambos responsorios se sacaron partituras y partichelas a partir de los libros de coro y de las partes del siglo XVIII (excepto la de tiple, extraviada). Del primero, conservamos una partitura de 1904 y partichelas de octubre de 1909. Del segundo –el seleccionado por Haedo y difundido por su coral–, disponemos únicamente de tres distintas partichelas de tiple, fechadas en 1903, 1907 y una tercera, posterior, firmada por el propio Gaspar de Arabaolaza. En todos los materiales de la catedral, se respetan los tonos originales o se transporta a una cuarta baja, es decir, siguiendo el procedimiento habitual en *chiavette*. Una hoja suelta con la parte de órgano, que contiene una armonización del canto llano (*In manus tuas* inicial, *Redemisti nos* y *Gloria Patri*), aunque con diferencias respecto al *Liber usualis* y escrito en tono de Fa (sexto tono), posiblemente fuera utilizada en la versión pascual.

⁷⁷ En la partitura de Haedo figuran los intervalos superpuestos; en la parte de barítono constatamos la modificación de los movimientos de las voces. Por ejemplo, en el c. 5 del borrador de Haedo, el La bemol – Re (ya transportado) del bajo, se convierte en Mi bemol-Re, aunque mantiene el La; en el c. 7 ("*tuas*"), al Do-Do blanca original, le añade La-La; en el c. 11, en esa misma parte, añade Mi bemol al La bemol original. Asimismo, en el acorde final del *Alleluia*, en lugar de terminar con el movimiento de quinta descendente (Mi bemol – La bemol), los barítonos prolongan el Mi. En cuanto a los tenores, vemos que Haedo escribe una nueva línea para los tenores segundos. Por ejemplo, en los c. 9-10, a la fórmula del tenor original (Mi bemol-Fa agudo) le añade un Si bemol que se mantiene durante los dos compases.

cuatro voces correspondiente a la misa de “transportado tono” del archivo catedralicio⁷⁸. En la partitura de esta misa son abundantes las indicaciones de interpretación, principalmente reguladores, signos de dinámica, términos de movimiento (*andante, rallentando, meno, piu mosso*, etc.) y, sobre todo, indicaciones metronómicas. Por otra parte, el respeto escrupuloso hacia los originales cede únicamente en una de las obras del fondo provincial, concretamente uno de los ejemplares del oficio de difuntos de Salazar, del que ignoramos la autoría de la copia – probablemente no es de Haedo– y que está fechado en 1892⁷⁹. El mencionado Oficio de difuntos está concebido para que la polifonía de Salazar sea acompañada por “violines, flauta, clarinete, trompas y contrabajo, pudiéndose ejecutar con solo órgano expresivo”, aunque entre los juegos de partichelas sólo figuren las de violín 1 y 2, flauta, trompas 1 y 2 y bajón. El cotejo de los materiales de la catedral con la otra partitura-borrador del propio Haedo, revela que la parte de violín 1 corresponde al tiple, la de flauta o violín 2 dobla al alto (cambiante en el transcurso de la obra), las trompas siguen las partes de tenor o/y bajo, mientras que el bajón acompaña al bajo vocal. Lo más llamativo, sin embargo, es que, así como violines, flauta y bajón respetan las partes vocales de Salazar, se realiza un verdadero arreglo musical en la parte de las trompas. El metal no duplica, puntúa determinados fragmentos de la obra (generalmente los compases finales), refuerza la armonía y modifica completamente la línea vocal del tenor. Curiosamente, la partichela del bajón integra, en menor tamaño, esa parte del tenor (es decir, que figuran bajo y tenor en el mismo pentagrama), voz que quizás fue ejecutada por otro instrumento (posiblemente el fagot, mientras que el bajo era realizado por el contrabajo) debido a la disimilitud que introducen las trompas. La inclusión de dos nuevas lecciones, un *Taedet animam meam* (en compás ternario) y un *Parce mihi*, diferente al de Salazar, con la mención del autor o intérprete “Maneja” en el margen, inducen a pensar que hubo una ejecución pública con nuevos números. Mientras que estos arreglos del Oficio de difuntos parecen pertenecer a otra mano, la partitura que copió Haedo para su estudio sigue de cerca los manuscritos catedralicios⁸⁰. Por tanto, podemos concluir que Haedo se caracterizó por buscar la fidelidad a las fuentes, aunque lógicamente la interpretación que hiciera de la partitura fuera fruto de la estética de su tiempo.

⁷⁸ Esta misa se conserva en el cantoral nº 2 (Libro de misas y salmos de Juan García de Salazar), fol. 34v, a partir del cual se realizó la partitura posterior (Sign. 1/2). En el fondo Haedo del Archivo Histórico Provincial existen dos copias de la partitura: una en tinta negra (a la que nos referimos aquí) y otra en lápiz, ambas de Haedo. Además, se conservan las partichelas mencionadas más arriba.

⁷⁹ Existen tres copias del Oficio de difuntos: una partitura a lápiz, en claves modernas, indiscutiblemente de Haedo (leg. 2, nº 6), un juego de partichelas y una partitura en claves originales, ambas en tinta negra (leg. 2, nº 3). En la portada de la parte de órgano figura la fecha de 1892.

⁸⁰ A.C.Za. Música. Cantoral nº 2, fol. 65v y ss. (Misa); Cantoral nº 3, fol. 101v (*Libera me*) y partitura (copia de 1766) sign. 1/4. La ausencia de texto cantado a partir del *Libera me* demuestra que se trata de materiales de trabajo. En los borradores de Haedo no figura el *Hei mihi Domine*.

Afortunadamente ha llegado hasta nosotros la grabación del *In manus tuas, Domine* realizada en 1930 por la “Real Coral Zamora” para la Columbia Graphophone Company⁸¹. Este documento sonoro, del que se conserva una copia en la Biblioteca Nacional⁸², nos proporciona una visión complementaria del problema de la recepción de un polifonista del siglo XVII como Salazar en las primeras décadas del siglo XX. La audición del disco revela que, a pesar de su empeño por recuperar la polifonía clásica, Haedo estaba inmerso en el espíritu postromántico dominante, como no podía ser de otro modo en la España de los años 30. Ya el hecho de contar con una formación coral de grandes dimensiones –en torno a las 90 voces mixtas– proporcionaba esa sonoridad masiva característica desde el Romanticismo decimonónico. Haedo asignó las partes de canto llano a la soprano⁸³, en lugar de hacerlo a un cantor masculino. Fue respetuoso, sin embargo, con la estructura de la pieza, con la habitual alternancia entre solista (entrada *In manus tuas*, versículo *Redemisti nos* y doxología final) y coro (con la vuelta al inicio). Mantuvo también el tono original de Salazar (Do), en lugar de optar por la transposición a la tercera baja que figura en la partitura del fondo Haedo, lo que aumenta la brillantez de la pieza. Hay una búsqueda deliberada de contraste de tempos: al grave y misterioso *In manus tuas*, sigue un arrollador *Alleluia*, a la mitad del valor, que sigue fielmente, por otra parte, el contenido del texto. Los patrones dinámicos son los de la estética postromántica: crescendos y decrescendos muy pronunciados, grandes diferencias de volumen, arrebatadores lirismos en los puntos álgidos (“*meum*”), lánguidos retardandos, portamentos (inicio del *Alleluia*), etc. Los matices dinámicos relegan a un segundo plano la textura contrapuntística. La articulación toma protagonismo en pasajes como “*commendo*” (c. 12 y ss.), donde los acentos *staccato* van saltando de una voz a otra.

La interpretación de Haedo en la primera grabación fonográfica del *In manus tuas, Domine* está imbuida por la concepción dominante en la época –y también en períodos anteriores– de que el lenguaje musical está unido a su tiempo, de que la música del pasado debía ser restituida con los medios del presente. Todavía no había llegado la hora de la recuperación de la música histórica con criterios historicistas; no existía aún la preocupación por la concepción del compositor en el momento de la creación. La investigación sobre los distintos aspectos de la práctica interpretativa “original” o “auténtica” no se consolidará hasta la segunda mitad del siglo XX. Con estos parámetros, podemos situar la grabación de la “Real Coral” del *In manus tuas*, y sería un grave error descontextualizarla y subestimarla por alejarse de nuestra estética contemporánea⁸⁴.

⁸¹ GARCÍA DE SALAZAR, Juan: *In manus tuas*, “Real Coral Zamora”, dirigida por Inocencio Haedo. San Sebastián: Columbia Graphophone Company, 1930. En la cara B figura la canción *Tío Babú*. Descripción física: 1 disco de pizarra (8 min.): 78 rpm; 30 cm.

⁸² Biblioteca Nacional, sign. DS/10724/11.

⁸³ “Srta. Astorga”.

⁸⁴ Es importante destacar que esta grabación no representa un caso aislado: algunos de los sellos discográficos de mayor actividad en aquel momento sacaron a la luz discos con música de autores

Resulta llamativo que en esos años tempranos la interpretación de Salazar también fuera objeto de polémica en la prensa escrita. A consecuencia de la ya citada controversia desatada en torno a quién “descubrió” y quién difundió mejor la obra de Salazar, y que enfrentó al maestro de capilla Arabaolaza –apoyado por su colega de Burgos– y a la “Real Coral”, unos y otros acabaron vertiendo críticas sobre los efectivos empleados en la ejecución de la polifonía. Inició el ataque F. Casas –representante del orfeón–, quién criticó duramente en la revista *Ritmo* que Arabaolaza osara “instrumentar” obras en los actos litúrgicos de la catedral⁸⁵. Refiriéndose concretamente a la secuencia de resurrección *Victimae paschali laudes*, a cinco voces⁸⁶, Casas le reprochaba que sólo dispusiera de un cuarteto vocal (el propio maestro, “un contralto, un bajo y un niño”) y que utilizara “una instrumentación absurda para suplir las voces de que no dispone”⁸⁷. Precisamente la crítica a “esta novísima manera de interpretar la música coral” referida al *Victimae*, motivó a Arabaolaza a replicar severamente en otro número de la revista⁸⁸. El maestro de capilla de la catedral argumentó que el acompañamiento instrumental era habitual en los coros eclesiásticos para “reforzar las voces cantantes, o suplir, especialmente en capillas incompletas, aquellas voces que faltaban”. Además, adujo razones musicales para su elección interpretativa en el *Victimae paschali laudes*, como la necesidad de acompañar los extensos solos del tiple 1 y el carácter alegre de la celebración de la Resurrección. Justificó el reducido efectivo de la capilla catedralicia, añadiendo un lapidario “interpretamos sencillamente pero *dignamente*”. Por último, Arabaolaza revirtió el argumento contra sus críticos, preguntándose por qué en la interpretación concertística del *Kyrie* y el *Gloria* de la “Misa solemne” de Salazar –la estrenada en noviembre de 1930– la agrupación de Haedo había cantado con acompañamiento de armonio, cuando se trataba igualmente de polifonía pero

de los siglos XVI y XVII; por ejemplo, y entre otras obras, composiciones de Palestrina, Patiño o Navarro, y que fueron lanzados al mercado en el mes de marzo de 1930, casi en las mismas fechas en las que Haedo grababa con su coral el *In manus tuas* de Salazar. *Vid.*, *El Sol*, 28/03/1930.

⁸⁵ “Contestando a un artículo”, revista *Ritmo*, 15/12/1930.

⁸⁶ Recuérdese que García de Salazar escribió otra prosa de resurrección a 9 voces, incompleta en el Archivo de la Catedral de Zamora (Cantoral nº 7).

⁸⁷ Del *Victimae paschali laudes*, a 5, no existe en el archivo catedralicio más material que el libro de coro nº 3, fol. 104v, de finales del siglo XVII. Ante la ausencia de copias o arreglos de Arabaolaza, es aventurado emitir juicios sobre la crítica de F. Casas. A modo de ejemplo, un *Te lucis – In manus tuas* (1916, incompleto) del propio maestro de capilla, igualmente conservado en la catedral, tiene partes de violín, bombardino, violonchelo y contrabajo.

⁸⁸ Revista *Ritmo*, 1931, 30-31, p. 5-6. Arabaolaza conocía bien la secuencia de Salazar. Además de dirigirla anualmente en la catedral, había publicado dos comentarios: “El maestro Salazar y su prosa de Resurrección”, en *El Correo de Zamora*, 09/04/1927, p. 6 y “El ‘Victimae paschali’ del maestro Salazar”, *Tesoro Sacro Musical*, 1929, 13, p. 137-138. Por otra parte, los miembros de la Real Coral también estaban familiarizados con la pieza, puesto que, como hemos visto, formaba parte del repertorio del orfeón. Todavía en 1945, el crítico Arturo Iglesias relata la sensación que causó el *Victimae* en el teatro Jovellanos de Gijón, “al interpretar la dialéctica ‘secuencia de Resurrección’, el maestro Haedo abandonó el escenario, dejando solos a los ejecutantes para que de manera innegable mostraran el grado de disciplina artística y el recogimiento y unión”.

sin fragmentos a solo. Importa subrayar cómo, hacia el primer tercio del siglo XX, la interpretación de música polifónica logró generar controversia entre músicos e instituciones de una ciudad como Zamora, llegando a sobrepasar los límites del debate local. Se trata, sin duda, de un fenómeno singular que únicamente podía haberse dado en las décadas en que coincidieron el impulso de los grandes movimientos corales con la pervivencia de la tradición musical eclesiástica, previa a la reforma del Concilio Vaticano II y al posterior declive de la música litúrgica católica.

No hay que subestimar la proyección de la labor de Inocencio Haedo. Al margen de su tarea como recopilador de música folclórica, compositor, director y animador de la vida cultural zamorana, su labor al frente de la “Real Coral Zamora” iba a tener continuidad. Nos interesa aquí subrayar la importancia que tuvo su magisterio y dirección en el desarrollo de nuevas vocaciones musicales y en la creación de nuevas agrupaciones. En ese sentido, no deja de ser curioso que dos solistas del orfeón, Jesús Gallego Marquina (barítono) y Enrique Laguna (bajo), fundaran en Madrid el “Cuarteto Castilla”, un conjunto vocal dedicado precisamente a la polifonía y al folclore castellano, y que, entre 1931 y 1933, dirigió un joven Enrique Casal Chapí, discípulo de Conrado del Campo⁸⁹. El cuarteto estaba formado sólo por voces masculinas (tenor 1, tenor 2, barítono y bajo)⁹⁰, que interpretaban a una voz por parte, en las antípodas de las masas corales imperantes, hecho que no dejó indiferente a la prensa especializada de la época⁹¹.

En la selección del repertorio del Cuarteto Castilla podemos columbrar la huella del maestro Haedo y su pasión por el folclore y la polifonía: música popular y tradición patrimonial que pretenden estar en la base del movimiento coral

⁸⁹ El conjunto inició sus ensayos en diciembre de 1931. *Vid. Ondas* (Madrid), 29/4/1933. El programa del concierto, publicado en dicha revista el 22/04/1933, figuran obras de Cabezón, las célebres *Ay, triste que vengo* de Juan del Encina o *Al alba venid* (anónimo) y canciones populares castellanas. No deja de ser curioso que en el archivo personal de Casal Chapí, conservado en la Biblioteca Nacional, se encuentren dos obras zamoranas para tenor (*Tío Babú* y *Seguidilla de Sayago*), sin lugar a dudas fruto de su relación con los solistas zamoranos.

⁹⁰ Los dos tenores eran Rodolfo Campos (sustituido poco después por Enrique Agustín) y José Franco. *El Heraldo de Zamora*, 24/4/1933, p. 1 (portada). *El Heraldo*, en la crítica, menciona que en el repertorio del concierto figuraban “dos canciones religiosas” de Cabezón y “dos canciones arcaicas” (siglos XVI y XVII) de Vicente Salas Viú (1911-1967).

⁹¹ A propósito de un recital de la agrupación, escribía la revista *Ondas*: “Se practica muy poco en España el canto a varias voces no duplicadas para cuya combinación clásica de soprano, contralto, tenor y bajo, o bien (si se trata de un grupo de voces varoniles) tenor primero y segundo, barítono y bajo, existe un amplio repertorio donde abundan las obras maestras. [...] En estos últimos tiempos, los compositores modernos vuelven su mirada a tal género de música, y hay muchas composiciones notables por su alcance y originalidad escritas para el cuarteto vocal. La iniciativa de los señores Agustín, Franco, Gallego Marquina y Laguna, que componen el Cuarteto Castilla es digna de gran encomio y merecedora de todo aplauso”. *Ondas* (Madrid), 22/4/1933. En la edición del 29/4/1933 esta misma publicación añade: “Los compositores españoles, tanto ya consagrados como los más jóvenes, se han interesado vivamente por el cuarteto y su repertorio. Las canciones de Antonio José, Calés, Castro Escudero y Salas aun figuran entre las escritas expresamente para este Cuarteto Castilla y forman un bello contraste con las antiguas polifónicas que abundan en su repertorio”.

destinado a forjar espíritus y sensibilidades en la ideología de la época⁹². Sólo investigaciones futuras nos permitirán conocer si esta agrupación llegó a interpretar obras de Salazar, lo que no sería descabellado suponer si atendemos al origen y formación de dos de sus miembros. Además, ese intento de explorar timbres más acordes con la práctica histórica, evitando las voces femeninas, no está tan alejado de uno de los proyectos que más habían ilusionado al maestro Haedo: la formación de una *Schola cantorum* con niños del Hospicio de Zamora. En su presentación en público en el Teatro Principal de la ciudad, el 22 de noviembre de 1930, se reservó para el final del concierto la interpretación del *Kyrie y Gloria* de la “Misa Solemne” de García de Salazar, junto con el grupo de hombres de la coral y el acompañamiento al armonio del maestro Haedo. Niños vestidos como los “seises sevillanos” y de quienes, en palabras del propio Inocencio Haedo, “saldrán los futuros orfeonistas y los que desde luego sustituirán en la música religiosa cantada en el templo el coro femenino de sopranos y contraltos”⁹³.

4. CONCLUSIONES

El estudio de la recepción de la obra del compositor Juan García de Salazar a través de la labor del maestro Inocencio Haedo y su “Real Coral Zamora” en los años 1930 permite extraer interesantes conclusiones. En primer lugar, nos permite resituar la importancia del impulso de la reforma de la música sagrada a partir el *Motu proprio Tra le sollecitudini* de Pío X, que, en el caso de Zamora, había tenido antecedentes a finales del siglo XIX, con la creación de comisiones de valoración y, sobre todo, la interpretación de música de Salazar en las celebraciones de la catedral antes de 1903. Por otra parte, es significativo que dos de las directrices promulgadas por el documento papal, traspasen –en cierto modo– el ámbito eclesiástico y se incardinan en la tarea del maestro Haedo: el celo por preservar la polifonía “clásica” (punto 4 del *Motu*) –en el caso de Zamora personificada por García de Salazar– y el anhelo de crear una *Schola cantorum* con niños para la ejecución de la polifonía sagrada (punto 25).

El empeño en restituir la obra del gran polifonista “zamorano” del siglo XVII lleva a Haedo a transcribir y estudiar su obra con el fin de incorporarla al repertorio del orfeón. El relativo respeto por las fuentes musicales, la fecha temprana de esos estrenos en conciertos públicos (desde 1929), el ámbito geográfico (distintos puntos de España y Portugal), la singularidad de las salas de concierto (por ejemplo el Teatro de la Zarzuela y el Ateneo de Madrid), la calidad de las plumas que

⁹² Vid., por ejemplo, la presentación que hizo Juan del Brezo al concierto ofrecido por la coral en el Ateneo de Madrid, “La Real Coral Zamorana en el Ateneo de Madrid”, en revista *Ritmo*, 1930, 16, p. 6-7.

⁹³ Notas al programa. A.F.H.

firmaron las críticas (Brezo, R. Halffter o Turina), y sobre todo la utilización de los nuevos medios (radio, fonógrafo) para acercar el repertorio a un amplio público, nos llevan a reinterpretar y revalorizar la labor de Haedo.

Asimismo, obliga a una reflexión el hecho de que un debate en torno al descubrimiento y recuperación de Salazar, cuya primicia se disputaron el maestro de capilla de la catedral, Gaspar de Arbaolaza, y la “Real Coral” de Haedo, así como la controversia que se derivó sobre los medios empleados por unos y otros en la interpretación de la polifonía, acabaran dirimiéndose en una revista de ámbito nacional como *Ritmo*. Se trata de un fenómeno excepcional que sólo podrá darse en los últimos años de la coexistencia del orfeonismo postromántico y la práctica musical catedralicia, en las décadas previas a la reforma vaticana. Al tiempo, demuestra que en un país de arraigada práctica católica no siempre fue bien vista la asimilación de un repertorio “ajeno” por parte de instituciones laicas, ni el nacimiento de una nueva categoría de público, el “oyente-espectador” que se deleita con la música sacra fuera de su contexto.

Una historiografía de la música que subestime estos logros por el simple hecho de no referirse a un compositor paradigmático, será anacrónica. Al inicio de este artículo, hemos aludido intencionadamente al concepto de “periferia”: una categoría con la que la historiografía tradicional ha tildado a las áreas receptoras de música, subordinadas a los grandes centros emisores y, por tanto, tratadas a un nivel inferior. La catedral de Zamora y, por extensión, la propia vida musical de la ciudad han sido consideradas como uno de esos puntos “periféricos” y aunque se ha reconocido su presencia en las redes musicales, en especial en aquellas trazadas para la circulación de repertorio en los siglos XVII y XVIII, no deja de situarse en una zona sombría, en cuanto a valoración y reconocimiento de méritos se refiere.

En nuestra opinión, si la ciencia musicológica realmente desea mantener el concepto de periferia, debe dotarlo de un valor temporal o cronológico que lo defina o, por el contrario, lo rechace. La periferia puede y debe, efectivamente, estudiarse, pero teniendo en cuenta ese posible carácter de intermitencia que evite planteamientos generales y simplistas.

5. ANEXO. TABLA DE LAS OBRAS DE JUAN GARCÍA DE SALAZAR CONSERVADAS EN EL ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE ZAMORA. FONDO HAEDO (LEG. 1 Y 2)⁹⁴

Himnos

Ave Maris stella (Virgen María). A 4. F.H. leg. 1, nº 11. Copia a lápiz “tercera menor alta”, sin texto cantado. Además, juego de partichelas corales con caligrafía muy pulcra.

Coelestis urbs (Dedicación de la Iglesia). A 4. F.H. leg. 1, nº 8.

Creator alme siderum (Dominicas de adviento). A 4. F.H. leg. 2, nº 2

Crudelis Herodes Deum (Epifanía). A 4. No inventariado F.H. (leg. 2)

Gloria laus (Domingo de Ramos). A 4. No inventariado F.H. (leg. 2). Primer verso “En la puerta de la iglesia (dentro)”.

Iam sol recedit igneus (Santísima Trinidad). A 4. F.H. leg. 1, nº 10. Existen dos copias, una de Haedo (tono original) y otra con el sello de la Comisión Diocesana de Música Sagrada de Zamora.

Iste, quem laeti colimus (San Ildefonso). A 4. F.H. leg. 2, nº 5

Jesu Redemptor omnium (Navidad). A 4. F.H. leg. 1, nº 9

Pange lingua (Corpus Christi). A 4. F.H. leg. 2, nº 12

Placare Christe servulis (Todos los Santos). A 4. F.H. leg. 1, nº 5

Salutis humanae Sator (Ascensión del Señor). A 4. F.H. leg. 1, nº 4

Te Joseph celebrent (San José). A 4. F.H. leg. 1, nº 1

Vexilla regis (Domingo de Pasión). A 4. F.H. leg. 2, nº 4. Esbozo de acompañamiento para órgano (arreglo)

Himno de común de confesores. A 4. F.H. leg. 2, nº 8. Sin texto.

Magnificat

Magnificat de primer tono. A 4. F.H. leg. 2, nº 1 [1.1]. Tres copias de Haedo (a lápiz) y una copia posiblemente de finales del XVIII o primera mitad del XIX, posiblemente procedente del A.C.Za.

Magnificat de segundo tono. A 4. F.H. leg. 2, nº 1 [1.2]. Dos copias de Haedo, una reducción para órgano y la partitura original.

Magnificat de tercer tono. A 4. F.H. leg. 2, nº 1 [1.3]. Tres copias de Haedo y partitura original.

Magnificat de cuarto tono. A 4. F.H. leg. 2, nº 1 [1.4]. Una copia de Haedo y partitura original.

⁹⁴ La numeración corresponde al inventario mecanografiado actual.

Magnificat de quinto tono. A 4. F.H. leg. 2, nº 1 [1.5]. Dos copias de Haedo y partitura original.

Magnificat de sexto tono. A 4. F.H. leg. 2, nº 1 [1.6]. Una copia de Haedo y partitura original. Este *magnificat* no se encuentra en los libros de coro de A.C.Za.

Magnificat de séptimo tono. A 4. F.H. leg. 2, nº 1 [1.7]. Dos copias de Haedo y partitura original.

Magnificat de octavo tono. A 4. F.H. leg. 2, nº 1 [1.8]. Una copia de Haedo y partitura original.

Magnificat de tono irregular. A 4. F.H. leg. 2, nº 1 [1.9]. Una copia de Haedo y partitura original.

Salmos de vísperas

Beatus Vir. A 4. F.H. leg. 2, nº 9

Credidi. A 4. F.H. leg. 1, nº 6 [6.2], leg. 2, nº 10. Dos ejemplares: copia de los siglos XVIII o XIX (sigue al *Lauda Jerusalem*, en leg. 1) y copia a lápiz de Haedo.

Dixit Dominus. A 4. F.H. leg. 2, nº 14

Laetatus sum. A 4. No inventariado F.H. (leg. 2)

Lauda Jerusalem. A 4. F.H. leg. 1, nº 6. Dos copias, una de Haedo [6.1] y otra quizás proveniente de la catedral [6.2]

Laudate Dominum. A 4. F.H. leg. 2, nº 11

Motetes

Tota pulchra es Maria. A 4. F.H. leg. 1, nº 2. Copia a lápiz de Haedo (transportado una 3ª menor) y partichelas sueltas de la parte de soprano.

Vidi speciosam. A 6. F.H. leg. 1, nº 3. Dos copias de Haedo, a lápiz: una idéntica a Eslava (*Lira sacro hispana*), sin transportar, y otra una tercera baja, con disposición diferente.

Mater Dei. A 5. F.H. leg. 2, nº 7. Copia manuscrita a partir de la *Lira sacro hispana*.

Otros

Misa. A 4. F.H. leg. 1, nº 14. Dos copias: una en tinta negra (autoría desconocida) y otra, a lápiz, de Haedo. Se conservan asimismo las partichelas: *Kyrie* y *Gloria* a lápiz; *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* y *Agnus* en tinta. “Misa para las letanías”, que corresponde a la Misa de tono transportado de A.C.Za. sig. 1/2 (extraído a su vez del Cantoral nº 2, fol. 34r y ss).

Responsorio *In manus tuas, Domine*. A 4. F.H. leg. 1, nº 7. Copia a lápiz y partichela suelta (barítonos). Corresponde al responsorio de tiempo pascual del A.C.Za.

Antifona *Asperges me*. A 4. No inventariado F.H. (leg. 1). Partichelas, copia muy pulcra destinada a la ejecución. Forma una unidad con el *Ave maris stella*.

Invitatorio *Christus natus est* (Navidad). A 4. No inventariado F.H. (leg. 1).

Deo gratias (Ite missa est). A 4. No inventariado F.H. (leg. 1).