

Javier Garbayo Montabes

**El magisterio de la capilla de  
música de la Catedral de Ourense  
entre 1780 y 1819:  
José Quiroga y Manuel Rábago**

Los estudios que se han venido realizando sobre la música en las catedrales gallegas de manera muy especial en los últimos diez años, inciden en la existencia de una dilatada etapa que comprende el último cuarto del siglo XVIII y los años previos a la desamortización y exclaustación, ya en el XIX, en los que sus capillas de música pasaron de conocer una etapa de gran esplendor, con la presencia de un nutrido cuerpo de cantantes e instrumentistas actuando en el culto, a mostrar una situación de decadencia que en algunos casos, como es el de la catedral de Ourense, alcanzó el grado de miserable. A lo largo del primer cuarto del siglo XIX, todo el clero español vio reducidas notablemente sus rentas y los Cabildos de las catedrales fueron sometidos a una fuerte presión económica tanto por el ejército invasor francés como por la propia Corona española que les reclamó de manera continua fuertes subsidios para financiar los gastos de la guerra. Si tomamos como referencia lo ocurrido en la Catedral de Santiago, este mayor esplendor de su capilla de música se da hacia 1792, detectándose ya a partir de estos años síntomas del desastre que ocurriría más adelante. Podemos hablar así de años marcados en su conjunto por una profunda crisis, si bien es oportuno mantener dos etapas bien diferenciadas y delimitadas por un antes y un después de la Guerra de la Independencia.

En este sentido, es lícito hablar de una etapa general que podríamos llamar tránsito del siglo XVIII al XIX, donde la música que se venía haciendo en las iglesias gallegas (como en el resto de las catedrales y colegiatas del país), estaba todavía influenciada por un estilo tardobarroco en sus procedimientos. La mayor parte de los maestros de capilla de este momento, educados al amparo de las catedrales y colegiatas que actuaba en cada ciudad como verdadera y única escuela de Música y que incluso en algunos casos llegaron a extender sus magisterios hasta bien entrado el siglo XIX, habían sido instruidos en los pro-

cedimientos compositivos, formas musicales y estética sonora de un barroco pasado ya de moda en toda Europa pero que en la música religiosa española se mantenía, aunque fuertemente influenciado por la ola de música italianizante que había sufrido España tras la llegada de Isabel de Farnesio y su séquito a Madrid <sup>1</sup>.

Sólo de manera lenta y muy desigual, nuestras capillas musicales se fueron abriendo al nuevo concepto sonoro del Estilo Clásico. En todo caso, esta apertura hacia el estilo de Haydn y Mozart en nuestra música religiosa en particular y en la del resto del país en general, fue algo tardía y que se vio negativamente influenciado por las graves circunstancias que citamos arriba y que afectaron a España tras el cambio de centuria. El caso más representativo dentro de las catedrales gallegas es, sin duda el del maestro compostelano Melchor López (1784-1822), cuya música es conocedora del estilo de Haydn, poseedora del lenguaje orquestal brillante típico del Estilo Clásico y que sin embargo sigue anclado a formas musicales arcaicas como son los villancicos a dos coros, componiendo todavía con bajo continuo y mostrando en ocasiones el propio maestro su oposición a la introducción en la orquesta de la capilla de música de instrumentos nuevos, cual es el caso del clarinete <sup>2</sup>. Pero por otro lado, de su música se hace protagonista por momentos la orquesta, prestando una especial atención a los fraseos cuadrados por períodos regulares de compases y el conocimiento de nuevas formas como es el caso del rondó, utilizado en algunas de sus arias para solista. En otras palabras, este tránsito del barroco al clasicismo no llegó a fraguarse en la música religiosa española, pues cuando se estaban sentando las condiciones propicias, el país sufrió toda una serie de adversidades políticas y económicas, que, como ya indiqué afectaron de modo muy notable a la economía de las catedrales y por lo tanto a la presencia de la música en el culto.

En la catedral de Ourense, situaremos esta etapa correspondiéndose con los magisterios de José Quiroga (1779-1816) y Manuel Rábago (1817-1818), coincidiendo los dos con la presencia de Melchor López –uno de los músicos españoles que mejor reflejaron y vivieron todo lo señalado– en la catedral de

---

1. Sobre este particular, *vid*; Martín Moreno, A: "El siglo XVIII", *Historia de la Música Española*, vol. IV, pp. 47 y ss., Alianza Música, Madrid, 1985.

2. Así se verifica que sucedió en la catedral de Santiago en una fecha tan tardía como 1819, cuando Melchor López informó al Cabildo "*que estando trabajando todas las obras que hay en esta Santa Iglesia determinadamente para el oboe, a pesar de alguna analogía que hay entre este instrumento y el clarinete, al sustituir éste a aquél, resultaría un efecto muy inferior al que producen siendo ejecutadas por los primitivos instrumentos para que fueron compuestas*". Archivo Capitular de la Catedral de Santiago de Compostela; *Legajo Capilla de Música. Instrumentistas. 1734-1778*. Sin foliar.

Santiago, con la que, como veremos no faltaron relaciones musicales a lo largo de estos años. Tras la marcha de Rábago a Tui, el cargo de maestro de capilla tuvo que ser suspendido por falta de rentas, haciéndose cargo de él de manera interina el organista Joaquín Pedrosa Gil, a quien ya estudiamos en otro artículo de Porta da Aira <sup>3</sup>, y tras cuya muerte, el Cabildo se vio obligado en 1837 a suprimir el magisterio por no poder sostenerlo económicamente.

Sobre Quiroga y Rábago poseemos numerosos e importantes datos referidos a Ourense en la obra de Duro Peña *La música en la catedral de Orense* <sup>4</sup>, de la cual partimos –como deberá hacer cualquier estudio sobre la Música en nuestra Basílica-Catedral– pero que nosotros trataremos de completar con otras noticias tomadas de las actas capitulares y otros documentos inéditos y trabajos que se han realizado hasta el momento sobre estos dos autores vinculados a la capilla ourensana.

### JOSÉ QUIROGA (1780-1816)

#### I. El maestro de capilla

Duro Peña indica el nacimiento de José Quiroga en Ourense y su formación como acólito en la propia capilla de Música de la catedral <sup>5</sup>. Su instrucción musical al amparo de la catedral debió de llevarse a cabo bajo el magisterio del organista que había sido de La Calzada y que posteriormente ocuparía el magisterio de Lugo, Francisco Nájer (1768-1779). Una partitura del archivo de música de nuestro templo así nos lo demuestra, siendo además la obra más antigua conservada de Quiroga. Se trata de un *Beatus Vir*, cuya portada dice *Borrador del Beatus vir / con viol<sup>ns</sup> y bajones / com<sup>pto</sup> por / Joseph Cárdenas / Discípulo del Sr M<sup>tro</sup> D. Franco Nager / siendo acólito / Año de 1771*. Se trata de una partitura escrita a dos coros de cuatro voces (tiple, alto, tenor y bajo) cada uno, con acompañamiento orquestal de dos violines, dos bajones y violón. Puede suponerse por tanto que, tal y como confirman posteriormente las actas capitulares, Cárdenas era su segundo apellido y como en ocasiones, por lo tanto se le nombra en la documentación.

Nada más podemos aportar al respecto, salvo que su formación musical fue fundamentalmente como tenor, violinista, organista y compositor. De

3. GARBAYO, J: "La estancia del organista Joaquín Pedrosa en la catedral de Orense (1805-1835)", *Porta da Aira*, 6, 1994-1995, Orense, pp. 42-43 y ss.

4. DURO PEÑA, E: *La música en la catedral de Orense*, Caixa Ourense, 1996, pp. 172-174.

5. *Ibid*; p. 172.

hecho, como violinista fue recibido en 1774 en la Real Colegiata de A Coruña, a la que dirigió un memorial en el que declaraba, además de tocar el violín y el órgano, tener voz de *tenor acontraltado* y hallarse instruido en la "*solfa, canto llano y tener medianas luces de la composición*". Los datos procedentes de las actas de este centro, demuestran que el Cabildo le tuvo siempre en consideración a pesar de que parece ser que poseía un carácter difícil, echando mano de él en numerosas ocasiones para tocar el órgano e incluso para que escribiese algunas composiciones que allí se conservan <sup>6</sup>. Durante su estancia en Coruña, opusó sin éxito al magisterio de Lugo (1775), abandonando la colegiata en 1780, cuando fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Ourense, ciudad en la que moriría dejando una dilatada producción musical en su archivo, escritas a lo largo de sus casi 40 años al frente de la capilla.

También obtuvo una plaza de tenor en la catedral de su ciudad natal en el año, donde se le admitió el 19 de julio de 1776, aunque parece que no llegó a ocupar el puesto <sup>7</sup>, pues sigue estando por entonces al servicio de la Colegiata coruñesa. En Enero de 1779 se produce el fallecimiento del Maestro de Capilla de la catedral de Lugo, Antonio del Río y Nájer se presenta a las oposiciones, obteniendo la vacante y dejando libre el puesto de Ourense <sup>8</sup>. Como era costumbre, el Cabildo sacó la vacante a oposición y a la llamada acudió en primer lugar el maestro de capilla de Zaragoza, que por entonces era el famoso Francisco Javier García, conocido como "Spagnoleto", quien el primero de Octubre de ese mismo año solicitó que le fuese conferida la ración a un discípulo suyo, de nombre Sebastián de Larrañeta, de quien informó muy favorablemente. No hizo caso de esta recomendación el Cabildo, aunque se ordenó al Secretario capitular que "*dispusiese formar edictos en la forma en que se habían ejecutado otras vacantes*" con la curiosa observación de que en ellos no se debía advertir que se daría la plaza al más benemérito <sup>9</sup>. Los edictos se dispusieron pronto, de modo que, tras pasar los trámites administrativos fueron difundidos por las iglesias y catedrales del país los últimos meses de 1779.

Nada más terminar las fiestas de Navidad del año siguiente, el 7 de enero se leyó el memorial que Quiroga mandaba desde A Coruña, solicitando se le admitiese a oposición <sup>10</sup>. Sin que las actas registren la presencia de otros contrincantes, unos días después, el 10 de enero se eligió entre los capitulares a

6. ALÉN, M. P: *La capilla de Música de la Real e Insigne Colegiata de Sta. María del Campo de La Coruña (ca. 1750-1822)*, Diputación de A Coruña, en prensa.

7. Actas capitulares de la Catedral de Ourense (= ACOOr), vol. 1774-1778, fols. 182-182v; 19-VIII-1776. En esta ocasión se lo nombra como "José Quiroga o Cárdenas".

8. ACOOr; vol. 1779-1783; fol. 28; 21-VII-1779.

9. *Ibid*; fol. 33, 1-X-1779.

10. *Ibid*; fol. 44, 7-1-1780.

quienes en calidad de jueces asistirían al examen, entregándole al día siguiente una "letra" para que en el plazo de 48 horas le pusiese música, debiendo después entregársela al organista del templo José González, para que juzgase si era conforme a las reglas de la música y valorase las otras partes del examen de las que las actas no dan cuenta, pero que debían ser, como en la mayoría de las composiciones, componer otra pieza con texto en latín, preferentemente un salmo, y dirigir ambas en su interpretación a la capilla de la catedral <sup>11</sup>. Los jueces elegidos entre los capitulares habían sido los señores Ramos y Victorero quienes poco tiempo después informaron favorablemente sobre Quiroga, a la vista del desarrollo de los exámenes y del juicio emitido por González, por lo que se mandó despachar cédula para el nombramiento, con fecha de 17 de ese mismo mes y año, día en que se le votó en capítulo, saliendo elegido "nemine discrepante" <sup>12</sup>. Dada su apresurada llegada al magisterio Ourensano, Quiroga enseguida solicitó una licencia para trasladarse hasta A Coruña a arreglar asuntos, "*disponer de algunas cosas varias y de la conducción de su homenaje*", ayudándole con 200 reales <sup>13</sup>.

Pero pronto comenzarían las desavenencias con el Cabildo, debidas a ese mal carácter que ya hemos comentado, de modo que en el mes de noviembre de 1781, se hizo presente en el Cabildo que el maestro de capilla "*se toma facultades que no tiene y son privativas del Cabildo como la de despachar sin autoridad alguna a un niño de coro y que lo mismo quiso ejecutar con otro, lo que necesita remedio como igualmente otras faltas que comete en las concurrencias a la capilla a dar lección a los niños en las horas que está obligado, cuidando muy poco el aseo y limpieza de ellos*", por lo que se acordó llamarle la atención y exhortarle al cumplimiento de sus obligaciones <sup>14</sup>. Pero los problemas de Quiroga no eran sólo con los niños que tenía bajo su tutela, y afectaron también a otros miembros de la catedral, tomándose atribuciones que realmente no le correspondían. De manera sorprendente, el 9 de enero de 1893, el maestro se dirigió al Cabildo para informar que había tenido que encerrar en la capilla al organista Ramón Saeta por no haber podido evitar "*que a la noche se mantuviera en casa evitando malas compañías*" a lo que el Cabildo le respondió que lo hiciese asistir al coro como era su obligación <sup>15</sup>.

Más graves debieron ser los acontecimientos sucedidos en los años siguientes: El 28 de septiembre de 1791, durante la celebración de la procesión de Santa Eufemia, llegó a insultar con gran violencia y alboroto y ayudado por su herma-

11. *Ibid*; fol. 45, 10-1-1780.

12. *Ibid*; fol. 45v-46, 17-1-1780.

13. *Ibid*; fol. 61, 22-3-1780.

14. *Ibid*; fol. 139, 5-11-1781.

15. *Ibid*; fol. 180, 3-1-1783.

no Martín que era bajonista del templo, a un Sochantre en la sacristía de la catedral, por lo que se decidió imponerles una multa con cargo a sus sueldos <sup>16</sup>. Años después, durante el mes de julio de 1795, Quiroga y en general toda la capilla se vieron involucrados en muchos "*excesos y desórdenes*" en la celebración de la elección del Sr. Rogel como Canónigo Penitenciario. Estos excesos "*según eran bien notorios y de que pudieron haber resultado males mayores lo mismo que se experimentó otras veces en semejantes casos, deseando el Cabildo ocurriese en el modo que puede a precaver (sic) en lo sucesivo iguales desórdenes, acordó no se hagan semejantes festejos o músicas con motivo de la provisión o posesión de los canónigos, dignidades o prebendas ni los señores provistos permitan se ejecuten por sus parientes y amigos u otra persona con pretexto alguno, a cuyo fin se prohíbe estrechamente que los músicos de esta Santa Iglesia concurran ni asistan a ellas y haciéndolo por la primera vez pierdan el salario de un mes; y si contra toda esperanza se verificase hacerse alguna música por algunos aficionados que no sean dependientes de la Iglesia, los dichos capitulares y más individuos, no iluminarán sus casas, todo lo que se haga saber al maestro de capilla y músicos para su inteligencia y cumplimiento*" <sup>17</sup>.

En 1801 el enfrentamiento llegó a ser ya directamente con el propio Cabildo que le acusó abiertamente de haber cometido contra él "*calumnias y proposiciones falsas*". Sin embargo queda claro el aprecio que por él se sentía a pesar de este carácter pendenciero, pues en esta ocasión, simplemente se le mandó corregir "*suavemente, haciéndole el encargo de la subordinación con que en todo debe proceder la justicia y de que su principal obligación es la de enseñar a los niños, pero no a los de la ciudad ni los del Hospital de San Roque a menos que quiera hacerlo en cuanto se haga compatible con el ministerio de Maestro de Capilla*" <sup>18</sup>. Es necesario aclarar aquí que Quiroga, como señala Duro Peña, era además maestro de esta institución hoy desaparecida, por lo que trabajaba realmente en dos sitios diferentes aunque dependientes ambos del Cabildo <sup>19</sup>.

Si estos fueron algunos de los problemas que Quiroga había provocado con sus actitudes al Cabildo, otras tantas fueron las veces en las que el propio maestro de la capilla ourensana se vio obligado a poner en conocimiento de las autoridades de la catedral el incumplimiento de sus obligaciones por parte de los músicos y demás dependientes de la catedral. Así había sucedido ya en 1788 cuando informó de que los bajonistas de la capilla no tocaban las chirimías en las procesiones como era su obligación <sup>20</sup>, o en diciembre de 1802, cuando Qui-

16. ACO<sup>r</sup>; vol. 1791-1796, fol. 21, 28-9-1791.

17. *Ibid*; fol. 177v-178, 3-8-1795.

18. ACO<sup>r</sup>; vol. 1797-1801, fol. 318; 16\_10-1801.

19. DURO PEÑA; *Op. cit*; 173.

20. ACO<sup>r</sup>; vol. 1784-1790, fol. 220v; 9-XII-1788.



roga tuvo que exponer ante al capítulo las numerosas faltas que se reconocían en "*cantar a cuatro las misas del Santísimo Cristo y de Nuestra Señora (...) diciendo que sólo el contralto, el tenor y el bajón tienen obligación de asistir a ellas*", pidiendo que se ordenase "*que entre todos unidamente se canten*", lo que pasó a manos del tesorero y de una comisión encargada, a fin de proveer remedio<sup>21</sup>. De igual manera, años más tarde, en noviembre de 1815, el Maestro Quiroga mandó un emisario al Cabildo, señalándole que los músicos "*no obedecían ni querían cantar, o cuando les era mandado o cuando les correspondía bajo frívolos pretextos, prueba inequívoca de su insubordinación*", por lo que se decidió que el Deán hiciese comparecer ante él a todos los miembros de la capilla, tanto instrumentistas como cantores "*representándoles seriamente sobre sus repetidas y escandalosas faltas haciéndoles entender sus deberes y que en lo sucesivo sean más observantes de lo que tienen obligación, que los músicos deben obedecer al Maestro de capilla y que si se llega a observar que la representación del citado Señor Deán no produce efecto, el Cabildo tomará las más serias providencias contra los delincuentes*"<sup>22</sup>.

Por lo demás, como veremos, el largo magisterio de Quiroga en Ourense fue una etapa de relativa estabilidad en la capilla pues no se detectan especialmente movimientos de músicos en ella, lo que le permitió dejar la numerosa producción conservada en el Archivo musical de la catedral y que comentaremos más adelante. A las noticias anteriormente señaladas añadir, las de los diferentes permisos que Quiroga pidió en sucesivas ocasiones para ausentarse de su trabajo y, por ejemplo, hacer oposición al magisterio de Segovia (finales de 1782)<sup>23</sup> o para asistir a la profesión como monja de una hermana suya. En esta ocasión se le reprendió pues parece que había dado el permiso por concedido, antes de que se tratase en el capítulo, que se acordó "*que a lo sucesivo no se contarán los días que gaste antes de que se le concedan*"<sup>24</sup>.

Quiroga falleció repentinamente el 4 de julio de 1816 a primera hora de la mañana, de manera que al día siguiente entraron en la sala capitular "*los racioneros y se echó por el Señor Presidente el responso por D. José Quiroga, Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia que falleció ayer a las ocho de la mañana de*

21. ACOR; vol. 1802-1805, fol. 377; 20-XII-1802.

22. ACOR; vol. 1811-1836, fol. 261v; 3-XI-1815.

23. ACOR; vol. 1779-1783, fols. 166-166v, 24-VII-1782. En esta oposición Quiroga quedó el tercero entre los opositores que realizaron los exámenes, aunque al votar el Cabildo a los opositores que habían superado la prueba, le designó como segundo en ocupar el puesto, que fue finalmente para Francisco Gutiérrez, natural de León. Vid. LÓPEZ-CALO, J: *Documentario musical de la catedral de Segovia*, vol. I Actas Capitulares, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, docs. 3.038 y 3.039.

24. ACOR; vol. 1791-1796, fol. 69v, 22-VI-1793.

*repente*", salieron aquellos y tras leerse el acta del último cabildo, "se vio certificación del medio Andino que dice que de no dar sepultura al cadáver a la tarde se seguirían funestas consecuencias. Se acordó así se haga y que el Maestro de ceremonias y Fabricero respectivamente" dispusiesen lo que correspondiese. Se dijo también que Quiroga no había dejado disposición alguna testamentaria ni se tenía noticia de ella, para pasara a continuación a improvisar un sustituto mientras no se proveyese de nuevo la plaza. Para ello se procedió a revisar las escrituras de la plaza de organista y contralto que ocupaba ya por entonces Joaquín Pedrosa Gil, ordenándole que, como era su obligación se ocupase de atender a la capilla y al culto en sus necesidades –composición, enseñanza y dirección– haciéndose cargo además de los acólitos y de los niños de coro. También se aprovechó para entregarle las obras de música que considerase necesarias, "haciéndose un inventario de todas las obras de música (...) para que como pertenecientes a la fábrica se sepa las que son". Además se dispuso que el Secretario se entrevistase con el Cardenal Quevedo, obispo entonces de Ourense, "para que la impresión de los edictos convocatorios para todos los que quieran oponerse, lo que no diferirá por ser una plaza tan necesaria" <sup>25</sup>.

Poco tiempo quedaría la capilla sin maestro, pues además de la sobrada competencia de Pedrosa para las labores, como demostraría más adelante al tener que ocupar hasta su muerte el magisterio interino de la capilla, en ese mismo año, un nuevo maestro, Manuel de Rábago, gran compositor a quien dedicaremos la segunda parte de este estudio, ocuparía, aunque por poco tiempo, la vacante. En este espacio de escasamente cinco meses, la capilla siguió su vida normal, produciéndose nuevamente pequeños altercados, propios de la vida cotidiana de nuestras catedrales. De esta manera, en agosto, el contador interino de la iglesia Sr. Hernández, dio cuentas al Cabildo de que "la capilla de música en los días solemnes, tanto a vísperas como a misa, embarazaba el coro, impidiéndose el paso no sólo de Su Eminencia <sup>26</sup> cuando entraba y salía de él como a los mismos ministros del altar, Presidente y el capero y parece irregular que los músicos se interpolasen en las sillas de los eclesiásticos y además parecerle que los individuos de la capilla desempeñarán con más libertad y desahogo sus funciones trasladándose a la barandilla donde se hallan los órganos, había determinado con el parecer de los señores Maestro de ceremonias y Fabricero, cantasen la misa de Nuestra Señora de la Asunción en el expresado sito (...) de lo cual pedía aprobación y acuerdo del Cabildo para que en lo sucesivo se ejecutase en el mismo sitio, lo cual, siendo unánime aprobación del Cabildo, resolvió que la expresada capilla de música en los días solemnes en que hará

25. ACOOr, vol. 1811-1816, fols 316v-317, 5-VII-1816.

26. Se refiere al Cardenal D. Pedro Quevedo.



*funciones a 8, tanto vísperas como las misas se canten arriba en el órgano y así se comuniqué (...) para su inalterable observación "* 27.

## II. Diferentes aspectos de la capilla de música

A la llegada del maestro Quiroga al magisterio ourensano, podemos afirmar que se encontró con una capilla de músicos bastante estable aunque no muy numerosa. Por ella habían pasado músicos italianos como Guiseppe Pandolfo que tras ser trompa en la de Ourense, acabaría integrándose bajo el magisterio de Buono Chiodi, en la de la catedral de Santiago. Otros elementos de ascendencia italiana fueron, por ejemplo Pedro e Castelli, sobrino de los trompas de la catedral jacobea Guiseppe y Gaspare Servida, apodados "Francapani", que fueron de los músicos más activos en Santiago durante el magisterio del compositor italiano o el violinista Juan Bautista Ambreville, que debía de ser ya mayor pues entró en la catedral en 1764. Estos y otros músicos, como confirman las actas, cuando eran necesarios se trasladaban a tocar a Monforte, Celanova o a Xunqueira de Ambía y en ocasiones solicitaban permiso para poder tocar en las compañías de comedias cuando éstas pasaban por la ciudad, lo que el Cabildo, no sin ciertas reservas, solía conceder pues era otro medio de vida más para los individuos que no habían recibido Órdenes 28.

Respecto a los violines, instrumentos fundamentales para la concepción sonora de las capillas españolas en el último cuarto del siglo XVIII, tenemos que destacar el intento realizado por un músico importante como Pedro Vicente Furió 29, casi con seguridad el hijo del tenor y violinista alicantino Pedro Furió, presente también en los documentos compostelanos y mindonienses y que llegaría a obtener el magisterio en la catedral de Oviedo entre 1775 y 1780, quien en mayo de 1780, pretendió una plaza de violinista "*representando sus méritos y el tocar también el instrumento de abué (sic) y flauta travesera*", acordando el Cabildo "en vista de la falta que se experimenta de un segundo violín, se informe de las circunstancias del dicho Furió y del salario que pretende y en caso de ser este excesivo a las posibilidades de la fábrica, discurran algún medio que consideren oportuno para conseguir otro segundo violín con la equidad posible" 30.

27. ACO; vol. 1811-1816, fols 339v-330, 21-VIII-1816.

28. Así sucede en varias ocasiones de las que recogemos dos, una el 22 de Junio de 1775 y otra el 5 de mayo de 1789.

29. Sobre este particular, *vid*: ALÉN, P: "Datos para una historia social de la música: apuntes biográficos de los músicos de la catedral de Santiago (1770-1820)", *Homenaje del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela a la Profesora Doctora María del Socorro Ortega Romero*, Xunta de Galicia, 2002, pp. 116-117.

30. ACO; vol. 1779-1783, fol. 69v, 12-V-1780.

Pero Furió seguramente demandó un sueldo acorde con la categoría profesional y formación que debía poseer, por lo que volvió a solicitar la plaza justamente un mes después y el Cabildo, incomprensiblemente, le respondió que por el momento no pensaba proveer dicha plaza <sup>31</sup>. Siguiendo con los instrumentos de cuerda y como muestra inequívoca del cambio de sonoridad que estaban experimentando por entonces muchas orquestas catedralicias españolas, con Quiroga se introdujo la viola en la capilla ourensana, si bien se hizo relativamente tarde respecto a otras catedrales como la de Santiago, donde sospechamos que ya existía este instrumento en la orquesta desde 1778. Fue a comienzos del año 1791, cuando se ordenó que, dada la falta de músicos instrumentistas, varios niños de coro recibiesen lecciones de órgano, flauta, trompa y violón. Al niño de coro Canedo, le enseñaría el capellán Álvarez a tocar el violón "y para el instrumento de alto viola que también desea aprender, se ofreció voluntariamente a darle lección y se acordó que el señor Fabriquero satisfaga el coste de estos instrumentos" <sup>32</sup>. Así se hizo y en las cuentas de la fábrica del año 1763, hallamos la noticia de la compra del instrumento, al lado de otros de cuerda, con un coste, en el que se incluía su respectiva caja y varios juegos de cuerdas, tanto de tripa para las cuerdas agudas como entorchadas para la cuerda grave <sup>33</sup>.

A pesar de ello, no se detecta la presencia de la viola en ninguna de sus partituras, por lo que debemos suponer que era utilizada, tal y como consta que sucedió en la catedral de Santiago, como refuerzo de la línea del bajo, tocando a la octava aguda. Otros instrumentos como los clarinetes hacen presencia en fecha tan temprana como es 1790 <sup>34</sup>, sustituyendo el papel de la pareja de oboes, si bien podemos suponer que realmente, su presencia en la música de Quiroga fue más bien ocasional. Lo mismo sucede con las flautas que como instrumentos melódicos reciben la misma consideración que los oboes o los clarinetes –en su sustitución– y son usadas en pareja <sup>35</sup>. Presenta así Quiroga un

31. *Ibid*; fol. 79v, 12-VI-1780.

32. ACO<sub>r</sub>, vol. 1791-1796, fol. 3v, 19-I-1791.

33. Archivo de la Catedral de Ourense; *Libro para las cuentas de fábrica y tesorería. Años 1787-1811*, sin foliar. Sobre este particular, *vid.* GARBAYO, J; *La viola y su música en la catedral de Santiago entre el Barroco y el Clasicismo*, Tesis doctoral en microficha, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, Santiago, 1996, I, p. 201.

34. Así sucede en su *Misa breve a 4, año de 90. Núm. 5*, escrita a dos tiples, alto, tenor, dos violines, dos clarinetes, dos trompas, bajón y órgano.

35. Tal es el caso de las lamentaciones de Semana Santa compuestas en 1813 o de los Responsorios de Navidad sin fechar, en los que la orquesta se compone de dos violines, "dos flautas o clarinetes", trompas y bajo, o del *Tantum ergo, cantado por los tiples y glosado por los bajones*, donde la orquesta se compone de dos violines "flauta primera o oboe, dos trompas, y dos bajones o Los salmos de Vísperas que llevan el número 16, compuestos con la indicación "para cuando hubiese oboé o flauta.

concepto de sonoridad orquestal no demasiado usual en la época dentro de nuestra música religiosa, por lo que podemos admitir, como demuestran además las frases y cadencias de muchas de sus melodías que perteneció a esa generación de músicos tardobarrocos que comenzaron a fines del XVIII a recibir la influencia del Estilo Clásico. No podemos olvidar además que él mismo, escribe unas Vísperas cuyo encabezamiento reza: *Dixit = Beatus vir = Versos del Ps. Laudate Pueri = / Laudate Domn<sup>u</sup>m omnes gentes = Magnificat = / por Quiroga, en Stamitz y su obra 15. Orense. 1815. Núm. 23*, haciendo de esta manera tributo al célebre compositor de la Escuela de Mannheim.

Otro músico del que ya hablamos, el trompa Casteli, que como vimos era sobrino de los trompas compostelanos, José y Gaspar Servida, solicitó, aprovechando la orden del Cabildo para que enseñase su instrumento al acólito Benito Gámez y seguramente viendo que las trompas que tenía la capilla estaban estropeadas, solicitó del Fabriquero la compra de dos trompas nuevas <sup>36</sup>, que muy posiblemente se corresponden con los dos instrumentos franceses conservados en el Archivo catedralicio con sus juegos de tudeles completos, si bien de las dos trompas una es de mucha mejor calidad que la otra y presenta una llamativa policromía con guirnaldas en rojos y oro además de un mejor estado de conservación.

Pero como contraste con lo anteriormente dicho, no podemos olvidar otra faceta del culto siempre presente en las catedrales: la del canto llano. Fue precisamente en los años de magisterio de Quiroga cuando se compusieron y compraron para la catedral nuevos libros de coro tanto "*en papel de marca mayor como en pergamino*" <sup>37</sup>, de los que conservamos buenos ejemplares en el Archivo catedralicio, pendientes de catalogación.

Por último señalar que durante el magisterio de Quiroga no dejaron de producirse los normales altercados que variaban la ceremoniosa vida de las catedrales españolas el día de Navidad, cuando la gente acudía masivamente a escuchar los Villancicos que había compuesto el maestro de capilla. De esta manera, las actas lo recogen cuando, en diciembre de 1802, el Fabriquero señaló en el cabildo que la noche de Navidad de los años anteriores "*había notado varios desórdenes con motivo de subir las gentes del pueblo al sitio de los órganos*", acordándose que para evitarlos el Fabriquero tomase las medidas que considerase oportunas para impedir que la gente accediese a las tribunas de los órganos <sup>38</sup>. Otro hecho interesante de parecida índole fueron las restricciones

36. ACOr; vol. 1802-1805, fols. 88v y 121v, 26-I-y 1-VII-1803.

37. AcOr; vol. 1791-1796, fol. 257; 26-XI-1796.

38. ACOr; vol. 1802-1805, fol 76v, 20-XII-1802.

impuestas desde el Gobierno de la Nación para las celebraciones del Corpus, que en Ourense revestían una gran solemnidad y cuya procesión, como en otras partes de España se veía acompañada de la alegría y colorido que le brindaban la presencia de danzas en sus diferentes estaciones y "gigantones" acompañando el cortejo. Unas y otros fueron suprimidos por una Real Ordenanza de la que el Cabildo ourensano da cuenta a fines de agosto de 1780, aceptándola de buen grado pues con ambos la presencia de ambos elementos se cometían muchos "*desórdenes e irreverencias*"<sup>39</sup>.

### III. La educación de los niños de coro

Hemos querido dejar intencionadamente este tema para tratar en un apartado concreto, pues uno de los acontecimientos más interesantes acaecidos en los años finales del magisterio de Quiroga fue precisamente el intento de creación y regulación por parte del Cabildo de una escuela donde los niños –en principio a cargo del maestro de capilla pero que durante este magisterio parecieron desatendidos en algunos momentos– recibiesen una instrucción básica y no sólo en materia musical.

En Octubre de 1802 las actas recogen una amonestación a Quiroga, avisándole "*del estado poco favorable*" en que se hallaban los niños del coro, pidiéndose un remedio para obviar las malas consecuencias que de ello se puedan derivar<sup>40</sup>. Días más tarde, viendo al situación el Cabildo trató sobre si sería conveniente o no ponerles un maestro de primeras letras "*y aún de latinidad según la disposición y motivación que manifieste cada uno al estado eclesiástico*" y se acordó revisar la escritura de las obligaciones del maestro de capilla, para ver la viabilidad de ese nombramiento de maestro de primeras letras y latín<sup>41</sup>. Dos días después se aceptaría la presencia a mayores en la capilla de un nuevo maestro para esa tarea y se hablaría sobre sus obligaciones y salario, quedando por tanto exento el maestro de capilla de tal función<sup>42</sup>. Como resultado, el 8 de diciembre de aprobó un "plan para la enseñanza" encargando la tarea docente a los capellanes Vicente Dorado y Pedro Álvarez, con las siguientes instrucciones:

- Era obligación del maestro encargado de esto enseñar a todos ellos respectivamente primeras letras, escribir, contar, rudimentos de gramática, doctrina cristiana y "*mucho respecto al templo*".

39. ACO; vol. 1779-1783, fol 90, 30-VIII-1780.

40. ACO; vol. 1802-1805, fols 61v-62, 22-X-1802.

41. *Ibid*; fols 65v, 8-XI-1802.

42. *Ibid*; fols. 65v-66, 8 y 10-XI-1802.

- Debería éste proporcionar las tareas, de manera que no interrumpiesen la enseñanza de unos y otros, empleando en cada clase partes proporcionales de tiempo que el cabildo le señalaría.

- Igualmente, haría el nuevo maestro que todos los niños concurriesen a sus lecciones en los días que no eran festivos y después de que cada uno hubiese cumplido con sus obligaciones con el templo.

- Respecto a la música, se ordenaba al "*maestro de capilla, organista, violinista u otro cualquiera dar lecciones de música a los del coro, en horas que no impidiesen la otra enseñanza*".

- Se estipulaba además que desde San Martín a Resurrección, las lecciones se deberían dar sólo por las tardes, después de rezarse Completas y el Rosario, hasta el anochecer, y que de Resurrección en adelante serían, "*después de las horas y hasta las doce*" por las mañanas y por la tarde "*a la misma hora que la dicha por espacio de dos horas justas*".

- El Cabildo además, podría convenir la asistencia o no de los escolanos a Maitines, a no ser que éstos fuesen solemnes. Esto se haría de manera que un acólito y dos niños lo hiciesen "*alternándose por semanas o por días*".

- Las lecciones serían dadas en las dependencias de la Catedral, comenzando a hacerlo el capellán Vicente Dorado, a quien se le señalaba un sueldo de 45 reales por mes, siendo vigilado por algún capitular quien informaría de los resultados de este plan de escolarización. Igualmente al capellán encargado se le dispensaba por el momento de asistir a Maitines, esperando un tiempo prudencial para aumentarle el sueldo según su rendimiento.

Este plan, tendente a la normalización de la vida de los niños en su relación con el templo como principal institución de enseñanza, finalmente no pudo ser llevado a cabo en su totalidad pues la invasión de los franceses y el paulatino empobrecimiento del Cabildo, alterarían notablemente la vida catedralicia.

#### **IV. Su música**

Quiroga es, con Joaquín Pedrosa y Fray Pascual Enciso y Arriola, el maestro de capilla de quien se conserva más producción en Ourense. Sus obras pasan del centenar, si tenemos en cuenta las que existen también en la Colegiata de la Coruña. En nuestra catedral se hayan 42 misas, 4 oficios completos y dos responsorios de difuntos, más de 30 composiciones de salmos, agrupadas 20 en colecciones de Vísperas con sus respectivos 5 salmos y magnificat, 5 misereres, 6 lamentaciones de Semana Santa, 13 composiciones varias en latín (himnos, salves, Te Deum) y a su lado una pequeña producción de tan sólo seis composiciones en castellano. Teniendo en cuenta este último dato y sabiendo

lo importante que era tanto para el Cabildo como para el propio maestro la composición de estas obras en castellano, es fácil concluir que una buena parte de la producción musical de José Quiroga se ha perdido <sup>43</sup>. De hecho su nombre figura entre los compositores de villancicos más señalados de finales del XVIII, en un folleto de la Biblioteca Nacional de Madrid, más o menos contemporáneo titulado "*Colección / de letras sagradas / de las mejores / que se han cantado en las / principales catedrales/ de España ( ...) por el Dr. D. Teodoro / de la Torre y Montemayor, / Presbytero. / Quien la dedica a el Señor / don Thomás Colón y Larreate- / gui, Canónigo, y Arcediano de / Medina de la Santa Iglesia Cate- / dral de Salamanca.*", editado por la Imprenta de Andrés García del Ríó, sin citar sitio ni año <sup>44</sup>.

Este folleto es digno de un estudio aparte y parece surgir precisamente a raíz de la crisis que experimentaron los villancicos en las catedrales españolas por entonces y que determinó su prohibición en muchos casos. De hecho, el Dr. de la Torre, en la introducción señala cómo muchos autores de su época se dejaban llevar por lo burlesco y las bufonadas en sus letras, "*interpretando los pasajes de la Historia Sagrada del modo más ridículo*", por lo que propone una lista de 24 compositores de otras tantas capillas, a los que pone como ejemplo de buen hacer en el terreno de la música sacra en vulgar. Entre ellos está José Quiroga, al lado de maestros tan reconocidos entonces y ahora como Pedro Aranaz y Vides, de la catedral de Cuenca, Domingo Arquimbau, de la de Gerona, Francisco Juncá de la de Toledo, Ramón Garay de la de Jaén, Melchor López de la de Santiago, y un largo etc. de nombres de músicos ilustres. Desgraciadamente, tras esta presentación el folleto consiste en una serie de letras en castellano a la Navidad, numeradas, pero de las que no se indica ni compositor ni lugar de procedencia por lo que es imposible determinar la que correspondería con el villancico aportado por el maestro José Quiroga.

Como miembro de su generación y habiendo vivido de lleno el panorama de la música religiosa en las capillas gallegas, Quiroga es un tardobarroco, que se abre a nuevas tendencias clasicistas, pero que no deja de utilizar el lenguaje polifónico clásico en determinadas solemnidades. Este último punto se ve en obras concebidas a capella, en un lenguaje armónico arcaico para su momento, pero de gran tradición en las catedrales. Tales son los casos de su *Misa Breve*

43. Esta conclusión parece lógica aunque las obras citadas en los listados del XIX donde se detalla la música guardada en el archivo, coinciden prácticamente con la producción conservada. ACO; "Inventarios del las obras / que contiene el Archivo de / Música / de esta Sta. Iglesia catedral", *Leg. Reparaciones órgano XIX-XX / Inventario sobras / Capilla de Música. Ss. XVIII-XIX*.

44. *Catálogo de Villancicos y Oratorios de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, Ministerio de Cultura, XXXXX, p. XX.



*Viva Jesús*, de 1795, escrita para tiple, alto, tenor y bajo, o su oficio de difuntos, calificado de "muy clásico" por el tenor Juan de Dios Hurtado en la anterior ordenación del archivo musical y cuyo introito se canta a capella y sobre todo los dos responsorios para el día de difuntos, escritos en la más pura tradición a cuatro voces, si bien uno de ellos en vez de presentar la normal disposición del coro como tiple, alto, tenor y bajo y como un síntoma más de su formación, lo escribe para dos tiples, contralto y tenor, marcando esa tendencia hacia las voces agudas tan típica de nuestro barroco musical más peculiar. Otro ejemplo de este tipo de escritura a capella es el *Motete a 5 dedicado a la Asunción de Nuestra Señora*, cuyas partes corales vienen designadas a la manera antigua, es decir: cantus 1, cantus 2, altus, tenor y bajo y sobre el que de nuevo Hurtado calificó como "Género atril".

La otra cara de su producción musical es la de la música con orquesta, una orquesta formada casi siempre por dos violines, dos oboes, flautas o clarinetes, dos trompas, bajo y en ocasiones un clarín y también dos bajones. Esta agrupación acompañaba normalmente tanto al coro o a los dos coros de las composiciones como al cantante solista que tenía asignada la interpretación normalmente de un verso de una de las partes del propio de la misa o el salmo o del villancico. En este sentido, al igual que sucede con la música de Melchor López, Quiroga escribe pensando en la orquesta y logra mantenerla en algunos momentos como protagonista de su música. Un caso singular es el original "*Tantum ergo cantado por los tiples y glosado por los bajones*" del que, a pesar de faltarnos el bajón primero podemos hacernos idea de que en su momento fue concebido como una obra sobre el himno litúrgico citado, cantado por las voces, mientras dentro de la orquesta, los bajones tenían su propio papel solista haciendo una suerte de "variaciones" sobre el mismo. Lo mismo podemos decir de la *Misa breve Pastorela* (para la Navidad) que se interpretarían tras su muerte, en 1841 en la catedral a la llegada de Enciso y que concibe la presencia de una flauta solista entre la orquesta. En cuanto al tratamiento de los coros, estos responden ya a una clara tendencia hacia la verticalidad y su disposición en ocasiones en dos, es más una postura estética que real, pues para entonces la verdadera policoralidad había ya desaparecido de nuestros templos.

En cuanto al tratamiento de la voz solista, señalar que además de en esos versos indicados para el tiple, contralto, tenor o bajo solistas de sus misas o salmos, es quizás en sus *Oh! admirable* dedicados al Santísimo Sacramento donde mejor se observa ese tratamiento virtuosístico italianizante, con abundancia de adornos y figuraciones rápidas que es tan típico de la época. Lo mismo podemos decir del único villancico suyo que se conserva para la Festividad de la Visitación, escrito como recitado y aria para "voz", en este caso de tiple y orquesta.

Pero no sería justo hablar de la figura de José Quiroga sin hacerlo de quien, bastantes años después, en 1854, le sustituiría en el cargo: Fray Pascual Enciso y Arriola. Como ya señalamos, tras la muerte de Joaquín Pedrosa se deshizo la capilla de música hasta que la firma del Concordato del 51 permitió pensar en su reconstrucción. El primer compositor que ocupó entonces el magisterio de la catedral de Ourense fue Fray Pascual Enciso (1853) insigne monje exclaustro de Oseira, donde había sido subprior y organista, alumno de Pacheco en Mondoñedo y gran músico que reconstruyó la capilla y copió a mano muchos de los materiales anteriores que se hallaban deteriorados para volver a utilizarlos. De este modo podemos afirmar con rotundidad que mucha música de Quiroga, en la que se detectan partecelas y aun partituras enteras copiadas por Enciso, siguieron sonando en la catedral ourensana años después de la muerte de su autor <sup>45</sup>.

## MANUEL RÁBAGO (1816-1819)

### I. León y Santo Domingo de la Calzada

Procedente de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, Manuel Rábago fue el sucesor de Quiroga en el magisterio de capilla de la catedral de Ourense, por el breve espacio comprendido entre octubre de 1816 y julio de 1819 en que tomó posesión del Magisterio de Tui, ciudad en la que permanecería hasta su muerte. Las principales noticias sobre su etapa en La Calzada llegan de mano de López Calo <sup>46</sup> quien habla de su nacimiento en León en enero de 1777 y su posterior formación como niño de coro en la catedral, donde pronto puso de manifiesto sus dotes musicales, pues desde los 20 años “enseñaba y componía toda clase de composiciones” <sup>47</sup>. Indica igualmente este investigador que en el año 1798 opositó al cargo de Maestro de capilla en Santo Domingo de la Calzada y que, si bien en primera instancia Rábago era el único opositor al cargo, a principios de diciembre se presentó también el maestro de capilla de Bilbao, Pedro Estorcui, habiendo aun un tercer opositor, Román García, de la propia catedral de La Calzada que fue desestimado por el Cabildo. La oposición la ganó el músico vasco, pero poniendo una serie de condicio-

45. GARBAYO, J: "Fray Pascual Enciso y Arriola, Maestro de capilla de la catedral de Ourense", *Porta da Aira*, 5, 1992-1993, pp.153-168

46. LÓPEZ-CALO, J: "Manuel Rábago, Maestro de Capilla de Orense y Tuy", *Abrente*, núms. 19-20, La Coruña 1987-1988, pp. 97-114.

47. LÓPEZ-CALO, J: (pp 97) toma este y otros datos de TRILLO, J y VILLANUEVA, C: *La música en la catedral de Tui*, Diputación de La Coruña, 1987, pp 518 y ss.

nes para aceptar el nombramiento que al Cabildo le parecieron excesivas, no se llegó a acuerdo.

Siguieron durante algún tiempo presentándose nuevos opositores: Pablo Sáez, de la catedral de Burgos, quien regentaría el magisterio hasta mediados de 1802 en que pasó a servir a la iglesia colegial de La Guardia y Manuel María Carricarte, contralto de Palencia. Entre tanto nuestro músico había obtenido el magisterio de la colegiata de Toro lo que le permitió presentarse en La Calzada con mayores méritos y obtener la plaza en octubre de 1802. Allí permanecería durante catorce en los que más que noticias documentales –López-Calo señala que prácticamente no aparece en las actas capitulares<sup>48</sup>– lo que dejó fue una numerosa y de gran calidad producción musical como veremos más adelante.

Quizá las incidencias más notorias de estos años de magisterio fueron sus desavenencias con el Cabildo. En 1813, éste tuvo que recordarle, tanto a él como al organista, su obligación de asistir a la función de nona de la Ascensión por ser ésta muy solemne y el 16 de septiembre de 1814 en la que los señores capitulares acordaron que el maestro de capilla asistiese al coro de manto "los días en que hubiese papeles de música", es decir, como aclara el autor<sup>49</sup>, aquellas ocasiones en que se cantaban obras modernas en las que las diferentes partes vocales e instrumentales se hallaban distribuidas en particelas. El primero de octubre se tomó cuenta de la resistencia de Rábago, desobedeciendo dicho acuerdo (7 de septiembre) por lo que el reproche se volvió a repetir el 14 de octubre y parece que en enero del año siguiente. El caso es que poco tiempo más permanecería este maestro de capilla en la catedral Riojana: el 13 de septiembre del año 1816 se le concedió licencia para ir a hacer oposición al magisterio de nuestra catedral vacante tras la muerte de Quiroga.

## II. Su magisterio ourensano (1816-1819)

Nuevamente es en Duro Peña<sup>50</sup> donde encontramos las principales noticias sobre esta etapa, si bien, como hicimos con Quiroga, trataremos de completarlas con otras extraídas directamente de las fuentes y también de la música de Rábago conservada en nuestro Archivo de Música. La primera noticia sobre Rábago que transmiten las actas capitulares es el 9 de octubre de 1816, cuando se leyó el memorial del maestro que, adjuntando certificados de las

48. LÓPEZ-CALO, J., *Op. cit.*; pp. 98-99. *Vid.* también: SÁEZ DE OCÁRIZ y RUÍZ DE AZÚA, M.: *La música en los archivos de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, Siglos XVI al XIX*, Gobierno de La Rioja, Logroño, 2001, *passim*

49. *Ibid.*; p. 99.

50. DURO PEÑA, E.; *Op. cit.*; pp. 173-174.

catedrales de Santander y Santo Domingo de La Calzada, así como la partida de nacimiento y el título de tonsura, solicitaba el magisterio <sup>51</sup>.

Al día siguiente, el Cabildo procedió a nombrar jueces, facultando al Fabricero para que entregase lo que debería de componer el opositor, y disponer los días en que debería de estar encerrado realizando el examen <sup>52</sup>. Fueron censores de esta oposición el organista y el contralto, juzgando “*un villancico a cuatro voces y ocho, no riguroso, con coplas, recitado y aria, en término de 48 horas; asimismo un himno cuya primera estrofa será a cuatro voces, la segunda a tres y la tercera a dúo, en 24 horas*” <sup>53</sup>. El 25 de octubre el Cabildo revisó la censura emitida por los examinadores “*y conforme a ella se aprobaron los ejercicios y se acordó votar para el dicho magisterio el lunes próximo, avisando a los ausentes por si gusta votar y dando parte de todo a Su Eminencia y despachando cédula el día anterior*” <sup>54</sup>. Así se realizó el día 28 de octubre saliendo votado para el magisterio por unanimidad Manuel Rábago para ocupar el magisterio vacante, sólo con la condición de fijar sus obligaciones, haciendo “*la escritura que han hecho sus antecesores y según se acostumbra*” <sup>55</sup>.

Su labor al frente de la capilla ourensana se comenzaría a notar muy pronto, de manera, que inscribiéndose nuestro templo en la crisis general experimentada por los villancicos desde finales del siglo XVIII ya citada, Rábago propuso al Cabildo inmediatamente su supresión, pidiendo “*que en lugar que se canten los villancicos que hasta aquí se han cantado en los solemnes maitines de la Natividad de Nuestro Redentor Jesucristo, se canten puestos en música los responsorios de los tres nocturnos a imitación de otras iglesias del reino, evitando de esta suerte que se faltase a la solemnidad debida a tan grande misterio por la escasez de ministros de voz gruesa, sin querer con esto innovar cosa alguna*”, pues se sujetaba gustosísimo “*a las sabias disposiciones del Cabildo*”. Se acordó entonces que el Maestro de Ceremonias lo tratase con el Cardenal Quevedo “*y si no hallasen en ello inconveniente, por este año se cante según propone el citado maestro, no omitiendo los villancicos de Calenda, Vísperas y los dos que se acostumbra cada uno de los días de procesión desde Navidades hasta la epifanía inclusive*” <sup>56</sup>. En otros términos, la catedral ourensana tomaba una curiosa postura intermedia entre la supresión total de los villancicos como sucedió en

51. ACOOr; vol. 1811-1816, fols. 348v-349; 9-X-1816.

52. *Ibid*; fols. 349-349v; 10-X-1816.

53. DURO PEÑA, E: *Op. cit.*, pp. 173-174.

54. ACOOr; vol. 1811-1816; fol. 354; 25-X-1816.

55. *Ibid*; fols. 354v; 28-X-1816.

56. *Ibid*; fols. 355v; 6-XI-1816.

la mayor parte de las catedrales españolas <sup>57</sup> y su pervivencia, como resultaría finalmente, en el tiempo, ya que en muchas ocasiones este cambio fue simplemente de lengua (castellano por latín) y de texto (villancico por responsorio), pues esencialmente el resultado musical no se vio excesivamente afectado.

Por lo demás el magisterio ourensano de Rábago tampoco es muy pródigo en noticias documentales, aunque sí se repite alguna llamada al orden realizada al maestro de la capilla, para que cumpliera sus obligaciones. La más llamativa tuvo lugar el 4 de septiembre de 1818, cuando con motivo de varios memoriales, varios capitulares se quejaron de las faltas de todo género que cometían los muchachos del coro, “*su abandono e incorregibilidad, atribuyendo algunos señores su descuido al Maestro de Capilla*”. Pero en esta ocasión y habiéndose comisionado ya para reprenderle al Deán y al Doctoral, salió en defensa de Rábago el canónigo Penitenciario quien dijo cómo “*le constaba muy bien que el Maestro de Capilla cumplía exactamente con las horas de enseñanza y parte de educación que podía dar a los niños pero que no habiendo colegio donde estén recogidos, ni cuidando sus padres de ellos, le era moralmente imposible contenerlos y que deseaba que el Cabildo hiciese algún cargo sobre esto y otras de sus obligaciones para dar satisfacción.*” <sup>58</sup>

Otra cuestión que siguió tratándose a lo largo del magisterio de Rábago, como había sucedido durante el de Quiroga y sucederá en el de Pedrosa, fue la relativa a la composición de los libros de coro para servicio del culto, que estaban sufriendo una renovación desde los últimos años del XVIII. Expuestas las necesidades al respecto por el Fabriquero, en 1818 se sugirió que un capellán atendiese sus encuadernaciones y el salmista podría componerlos “*en cuanto a letra y notas musicales*”, labor en la que también se quiso implicar al Maestro de Capilla <sup>59</sup>. Poco tiempo más estaría Rábago en Ourense, pues el 3 de abril del año siguiente, hizo presentación de un memorial comunicando que había sido admitido para opositar al magisterio de la catedral de Tui, pidiendo licencia para acudir allí así como una certificación “*en los mismos términos que cuando se había presentado al magisterio de la catedral de Lugo*” <sup>60</sup>. Finalmen-

57. Sobre este particular, *vid.* el estudio de ALÉN, M. P: “La crisis del Villancico en las catedrales españolas en la transición del s. XVIII al s. XIX”, *De Música Hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo*, v. II, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 7-25.

58. ACO; vol. 1811-1816, fol. 208v; 4-IX-1816.

59. ACO; vol. 1817 a 11 de junio de 1819, fol. 233v y 241v y 4-IX-1818 y 11-XII-1818.

60. *Ibid*; fol. 279; 3-IV-1819. En efecto, los documentos aportados por Trillo-Villanueva relativos a la oposición de Rábago al magisterio tudense, confirman que desde La Calzada éste había opositado al magisterio de la catedral de Santander y siéndolo de Ourense a la de Lugo. *Vid.* de estos autores, *op. cit*; pp. 518-519. En el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (SGAE, vol. 9, Madrid, 2001 p. 1) encontramos además mencionado que en 1818, a la muerte del Maestro Hayquens, hizo oposición igualmente al magisterio de la catedral de Valladolid.

te, el 16 de junio y tras una larga ausencia de sus obligaciones orensanas, Manuel Rábago comunicaba al Cabildo ourensano haber salido elegido Maestro de Capilla de la catedral de Tui “y haber tomado posesión en 9 del corriente, ofreciendo la prebenda y haciendo dimisión de la ración que obtenía por ésta. Por lo que atento a los muchos favores que en todo tiempo recibió del Cabildo, espera tenga a bien que D. Joaquín Pedrosa, organista, se haga cargo y entregue las obras de música”<sup>61</sup>. Así se hizo, comenzando una dilatada época en la interinidad del magisterio, ocupado por Pedrosa que además realizó el solicitado inventario, sobre el que daremos cuenta en posterior publicación.

### III. El magisterio de Rábago en Tui

Al igual que hicimos con la etapa de La Calzada, resumiremos algunos de los datos que conocemos sobre la estancia de Manuel Rábago en Tui, ciudad en la que fallecería a finales de septiembre de 1828<sup>62</sup>. A comienzos de febrero de 1819, a la muerte de Gaspar Schmidt, el Cabildo tudense sacó pronto edictos a la plaza. A ellos sólo se presentó nuestro opositor y aunque la elección fue polémica pues algunos capitulares criticaron “irregularidades” cometidas durante la oposición, el 3 de marzo, tras un informe muy favorable al músico del Obispo, se nombró a Rábago para ocupar el magisterio. Su vida en Tui se vería más adelante enturbiada por un incidente que le enfrentó directamente al Cabildo: el 14 de junio de 1822 el músico se había ausentado de la ciudad gallega sin pedir la oportuna autorización y unos días antes había permitido cantar en el coro un aria a un músico de fuera, en un momento en que no había oficios en la catedral. El Asunto fue tomado en serio y encargó al Deán que amonestase a Rábago por ambas faltas, advirtiéndole que “*en atención a su buen cumplimiento [de sus labores], no cree las repita, lo cual sería muy sensible el Cabildo*”.

La respuesta de Rábago parece que fue airada y no se hizo esperar, por lo que el Cabildo nombró una comisión para que estudiase lo acaecido y dio un mes al maestro para presentar las alegaciones que estimase convenientes. Todo quedó en esto, y los documentos no vuelven a hablar de ello, por lo que el Cabildo debió perdonar pronto al músico, volviendo a mostrarse satisfecho con su labor, tal como manifestó con ocasión del certificado que Rábago solicitó para hacer oposición a Santiago, donde se le otorgaron igualmente buenos informes<sup>63</sup>.

61. ACO; vol. 1819-1823, fol. 2; 16-VI-1819.

62. LÓPEZ-CALO, J: *Op. cit.*, pp. 100-101.

63. LÓPEZ-CALO, J: *La música en la catedral de Santiago*, vol. IV, Diputación de A Coruña, 1993, pp. 128-129.



#### IV. Su música

Como indica López-Calo, el bloque principal de composiciones de este autor se encuentran, lógicamente en el archivo de Música de la Catedral de La Calzada <sup>64</sup>. A ellas hay que añadir la música que se halla en Tui <sup>65</sup> y Ourense, sobre la que nos centraremos a continuación. Son en concreto 45 composiciones las conservadas en nuestra catedral <sup>66</sup> distribuidas entre 3 misas, 6 salmos sueltos de los que 4 son misereres, 20 himnos y otras composiciones en latín, 4 villancicos de Navidad y Reyes, 6 villancicos y arias al Santísimo Sacramento, 3 composiciones en castellano dedicadas a la Virgen y otros 4 en honor de San Martín <sup>67</sup>. Antes de comentar algunos aspectos peculiares de la producción ourensana de Rábago, coincidir con López-Calo en las palabras de elogio hacia su música, en un momento en que se ha querido ver una etapa de decadencia de la música religiosa española: “Suele considerarse esta época no sólo como de decadencia de la música sagrada, sino hasta de indignidad de la misma. Por supuesto hay un fundamento para esta apreciación. Pero se trata también de un juicio injusto. Es verdad que el italianismo operístico ejerció un influjo determinante en la música religiosa de este tiempo. Pero, como ya he intentado demostrar en otras ocasiones, no es ésa toda la verdad: al lado de melodías sobrecargadas de adornos, en clara imitación de las operísticas de la época, hay también un buen número de obras en el más puro estilo religioso”, incluyendo algunos fragmentos transcritos de la catedral de La Calzada y concluyendo cómo en Rábago “el estilo de armonías sencillas que el autor ha escogido le llevan a construir obras de magnífica sonoridad y gran belleza, que constituyen dos de las cualidades más necesarias para que la música religiosa alcance su finalidad, que no es otra que dar solemnidad al culto divino y excitar los afectos piadosos de adoración a Dios, de plegaria personal, devota y recogida” <sup>68</sup>.

Si bien en principio toda la música de Rábago en Ourense fue escrita para la catedral encontramos temas repetidos si comparamos algunas obras con las existentes en el archivo de La Calzada, siendo algunas obras posiblemente exactas. Pero el aspecto que más nos interesa destacar de su producción ourensana, por ser el que mejor puede ejemplificar las palabras de López-Calo es

64. LÓPEZ-CALO, J: *La música en la Catedral de Santo Domingo de La Calzada*, Gobierno de La Rioja, Logroño, 1988, pp. 153-180. Son en total 117 composiciones (núms. 667-810).

65. TRILLO, J y VILLANUEVA, C: *Op. cit.* pp. 82-107.

66. Las obras de Rábago conservadas en la catedral de Ourense, coinciden con las contenidas en los listados del XIX citados en la nota 43.

67. Sobre este particular, *vid.* GARBAYO, J: “San Martín de Tours; una presencia europea en el Archivo de Música de la Catedral de Ourense”, *Memoria Ecclesiae*, XVIII, pp. 398-399, Oviedo, 2001.

68. LÓPEZ-CALO, J: “Manuel Rábago, Maestro de Capilla de Ourense y Tuy”, pp. 113-114.

además de las dos lamentaciones de Semana Santa, género en el que Rábago fue un auténtico maestro, el grupo de composiciones en Latín, fundamentalmente himnos que compuso para diferentes ocasiones y que a continuación detallamos y que se dedican a aquellas celebraciones que en la catedral tenían especial importancia.

- *Himno de Ntra. Sra. / a 6 con Ynstrumentos / y sin ellos del Maestro / Rábago. (Ave maris stella)*
- *Himno a 4º a la Dedicación de la Iglesia / por el Mtro. Rábago = Año de 1817. (Caelestis urbs Ierusalem)*
- *Himno de Vísperas de Reyes. Mtro. Rábago. (Crudelis Herodes)*
- *Himno a los S<sup>tos</sup> Apóstoles / S<sup>n</sup> Pedro y S<sup>n</sup> Pablo a 6 con / Instrumentos y sin ellos, año / de 1817 / R. (Decora lux aeternitatis)*
- *Himno. A Santiago Apóstol / Mtro. Rábago. Atribuido a Rábago en la clasificación de Hurtado. (Defensor alme hispaniae)*
- *Himno a S<sup>n</sup> Martín / a cuatro / Por el M<sup>tro</sup> Rábago. Año de 1817 / (Añadido a lápiz: "Yste Confesor"). (Iste Confessor)*
- *Himno a la traslación / de S<sup>n</sup> Martín a 6 con / Instrumentos y sin ellos / Año de 1817 / R. (Iste Confessor)*
- *Himno de Visperas de la Navidad. (Iesu, Redemptor omnium)*
- *Himno a 5 de la Stma. Trinidad con / instrumentos y sin ellos / año de 1818 / Rº. (Jam sol recedit igneus)*
- *Himno de vírgenes / a 5 con instrumentos / y sin ellos año de 1817 / Rº. ("Himno a 5 a Sta. Eufemia") (Iesu corona virginum)*
- *Himno a 4º del Corazon de Jesús / año de 1818 / R. (Iesu quit Agnus innocens)*
- *Himno a 4 para el / Corpus con Instrum<sup>s</sup> y sin ellos / año de 1818 / R. (Pange, lingua, gloriosi)*
- *Himno p<sup>a</sup> todos Santos a cinco / por el mtro Rábago, año de 1818. (Placare, Christus servulis)*
- *Himno a 5º con Instr. / mentos y sin ellos a la / Ascensión del Señor. Año 1818 / Rº. (Salutis humanae sator)*
- *Himno a 5 con violines y sin ellos / a los S<sup>tos</sup> Márti<sup>rs</sup> S<sup>n</sup> Facundo y S<sup>n</sup> Primitivo / Año de 1817 / Rº. (Sanctorum meritis inclita gaudia)*
- *Himno a S<sup>n</sup> José a 5 / con vn<sup>s</sup> y sin ellos, año de / de 1818 / Rº. (Te Joseph celebrent)*
- *Himno a S<sup>n</sup> Phelipe y Santiago / a 5 con Instrumentos y sin ellos / año de 1819 / R. (Tristes erant Apostoli)*
- *Himno de S<sup>n</sup> Juan / Baptista a 5 con Yns / trumen<sup>ts</sup> y sin ellos de / Rábago. (Ut queant laxis)*
- *Himno a 5 para las fiestas de Pentecostés. (Veni Creator)*

- *Himno a 5 la Inven<sup>n</sup> / de la S<sup>ta</sup> Cruz con Instrum<sup>s</sup> / y sin ellos, año de 1818 / R. (Vexilla regis).*

Esta serie de himnos forman un precioso conjunto de obras musicales que ciertamente sirven para subrayar lo expuesto anteriormente por López-Calo. Tan sólo uno de ellos, el escrito en 1818 para el Sagrado Corazón de Jesús, es a cuatro voces a capella. Pero el resto llevan un sencillo acompañamiento orquestal hasta el punto de que muchos de ellos está concebidos, tal como indican las partituras autógrafas del maestro "*con instrumentos o sin ellos*", dejando bien claro el papel secundario que éstos jugaban en cierto tipo de composiciones y por el contrario la concepción polifónica de la composición. Entre ellos destacaríamos además por supuesto el "*Pange, lingua*" en cuyo comienzo es claramente reconocible la melodía de este bello himno "*in more hispanico*" y el "*Veni Creator*", concebido con una gran solemnidad. No es frecuente en los archivos de música de nuestras catedrales encontrar una colección de himnos tan completa, unitaria y a la vez variada como esta que Rábago legó a la catedral de Ourense y que posiblemente se encuentren entre sus mejores composiciones.

