

**“Lo Spagnoletto” en Manila:
una nueva fuente de la Lamentación Primera del Jueves Santo**

WILLIAM J. SUMMERS

Este artículo es un estudio introductorio en torno al descubrimiento en Manila (Filipinas) de una nueva fuente de una lamentación del compositor Francisco Javier García Fajer, conocido con el sobrenombre de “Lo Spagnoletto” y natural de Nalda (La Rioja). Junto a los detalles del hallazgo, se presta atención a ciertos aspectos críticos relacionados con el manuscrito musical, su localización actual en el archivo de la Universidad de Santo Tomás en Manila y el valor potencial que tuvo la música en esta institución durante el siglo XIX. Le sigue un breve análisis comparativo entre una versión de esta lamentación publicada en 1852 por Hilarión Eslava y el manuscrito manileño que no está datado.¹ Finalmente, este artículo analiza la importancia de la transmisión de la música de García Fajer a la ciudad de Manila tanto en términos locales como globales.

En la última edición de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Günther Massenkeil ha escrito lo siguiente en su artículo sobre la lamentación:

1. Agradezco a David Irving su permiso para usar fragmentos de la edición que está preparando de la lamentación conservada en Manila. También quisiera agradecer al Dr. Henry J. Grossi, de la Library of Congress, el haberme proporcionado una copia de la edición publicada en 1852.

Además de Italia, sólo Francia desempeñó un papel importante en la historia de la lamentación en los siglos XVII y XVIII. Más de 100 años después de la edición de una colección de lamentaciones por Le Roy & Ballard (1557), comenzó un nuevo desarrollo del género que culminó con las extensas leçons de ténèbres de Michel Lambert (1689) y Charpentier (c. 1670-1695). Las características más importantes de estas obras son unas partes melódicas altamente melismáticas y el uso frecuente del tonus lamentationum romano como base para la melodía. [...] En general, el desarrollo del género continuó hasta finales del siglo XVIII; no fue hasta mediados del siglo XX cuando éste experimentó un breve resurgimiento.²

Es evidente que la descripción que ofrece este autor sobre el desarrollo de la lamentación en la música occidental es incompleta. En esta entrada uno no puede dejar de notar la ausencia de una mención al extraordinario cultivo que este género tuvo en la música litúrgica española y su circulación alrededor del mundo. El examen de aspectos menores pero significativos de las obras que se discuten en este artículo ayudará a completar esta valoración parcial.

Fundada en 1571 por Miguel López de Legazpi, Manila permaneció en el centro de los intereses comerciales españoles hasta 1898, cuando fue invadida por las tropas norteamericanas con la consiguiente guerra que se prolongó durante cinco años en la que murieron más de 200.000 filipinos.³ El doble objetivo del colonialismo de los Estados Unidos tras la ocupación, que duró hasta 1941 cuando llegaron los japoneses, era eliminar los elementos hispánicos y católicos que caracterizaban Filipinas. Para conseguirlo no se escatimó ni en recursos humanos ni en económicos.

2. G. Massenkeil: "Lamentations", en *The New Grove Dictionary*, vol. 14, 190: "Apart from Italy, only France played an important part in the history of the Lamentations in the 17th and 18th centuries. There, more than 100 years after the collected edition of Lamentations of Le Roy & Ballard (1557), a new development began that culminated in the extensive leçons de ténèbres of Michel Lambert (1689) and Charpentier (c. 1670-1695). The most important characteristics of these settings are a highly melismatic vocal line and the frequent use of the Roman tonus lamentationum as a melodic foundation. [...] For the most part, the continuing development of the Lamentations drew to a close at the end of the 18th century; not until the middle of the 20th century did the genre experience a short revival".

3. Mi investigación en los archivos y bibliotecas de Manila sobre la música en esta ciudad durante el periodo colonial comenzó en 1996. El resultado han sido los siguientes trabajos: W. J. Summers: "Manila", en *The New Grove Dictionary*, vol. 15, 760-62; "New Perspectives on the Performing Arts in Historic Manila", en *El humanismo latino en la región asiático-pacífica*; "The Jesuits in Manila", en *The Jesuits*; "Listening for Historic Manila", *Buhdi: A Journal of Ideas and Culture*, 2:1 (1998); "Music in Manila Cathedral", *Manila Cathedral, Basilica of the Immaculate Conception*.

En 1945 tuvo lugar una segunda invasión —más catastrófica— de Manila por parte de los Estados Unidos bajo el mando del General Douglas MacArthur. Sus tropas, buscando el desalojo de la armada de ocupación japonesa, acorralaron y bombardearon el centro histórico amurallado de Manila (conocido como Intramuros) hasta su ruina total. En este espacio se asentaban doce iglesias católicas romanas (algunas del siglo XVI), los conventos e iglesias de las órdenes religiosas masculinas y femeninas (de tres siglos y medio de antigüedad), el colegio de San Juan de Letrán (de dos siglos y medio), el Colegio de niños cantores de la Catedral (de dos siglos) y el Palacio del Obispo.⁴ A los ojos de MacArthur, Intramuros era simplemente el “barrio católico romano” de Manila; las empresas importantes, las áreas industriales y el puerto principal se localizaban en otro espacio. Afortunadamente, la Universidad de Santo Tomás, fundada en 1611, se había trasladado fuera de la zona amurallada antes de 1941, el año de la invasión japonesa. Este hecho, junto al conocimiento de que los japoneses estaban usando la universidad como un campo de prisioneros de guerra, evitó la destrucción gratuita de MacArthur.

Esta breve introducción a la historia contemporánea es pertinente ya que el asalto despiadado e inútil de MacArthur ocasionó en Filipinas una pérdida de materiales históricos, culturales y artísticos de tal magnitud que simplemente resulta imposible de calcular. El impacto que esta destrucción ha tenido en Manila es fácil de imaginar si sabemos que el manuscrito musical con una lamentación presumiblemente del siglo XVIII que se encuentra en el archivo de la Universidad de Santo Tomás es la primera obra musical de ese siglo que, por el momento, parece conservarse en Filipinas.

El bibliotecario de la Universidad, Fray Ángel Aparicio, me brindó la posibilidad de examinar el manuscrito de tamaño considerable conservado en el archivo que custodiaba. Según su opinión, el libro había estado en algún momento en la biblioteca del seminario de la Universidad y ahora se encontraba en la sección de raros. El volumen compila varios manuscritos musicales y aparece identificado simplemente bajo la etiqueta de “Partituras”, la única palabra inscrita con tinta dorada en el lomo del libro, sin que exista información sobre su adquisición o localización anterior. Es muy probable, no obstante, que se trate de uno de los volúmenes que catalogaron los prisioneros de guerra no filipinos a principios de la década de 1940 como parte de las labores de organización de la sección de raros impuestas por sus captores japoneses.⁵

4. Véase W. J. Summers: “Manila”, en *The New Grove Dictionary*, vol. 15, 760.

5. Catálogo que recientemente ha aparecido en Á. Aparicio: *Catalogue of rare books*.

Un detalle adicional proporciona algunas pistas sobre la historia del volumen a comienzos del siglo XX. En la parte baja del lomo, con la misma tinta dorada, aparecen las iniciales “F. C.”. Fray Aparicio ha encontrado esta misma marca en otros libros de similar encuadernación que con mucha probabilidad pertenecieron a Fray Francisco Cubeñas, español que vino a la Universidad de Santo Tomás en 1901.⁶ Es posible que fuera Cubeñas quien ordenara encuadernar varias obras en un mismo volumen tal y como se conoce en la actualidad; incluso se podría pensar que él mismo trajo todas las obras, aunque no existe documentación concreta que confirme esta hipótesis. Por otro lado, no hay indicio en las propias páginas del libro que pueda relacionarlo con este religioso, con la significativa excepción de una indicación en la obra quinta, un Miserere de Fray Cecilio Caballero arreglado por el propio Cubeñas para el coro del colegio dominico de Ocaña (España) en 1892. Otras dos obras del volumen, adscritas a compositores prácticamente desconocidos, están datadas: un *Tantum ergo* de Areol lleva la fecha de 1878 y un *Tota pulchra es* de Aldegalá de 1879; en ambos casos se añade una anotación que los relaciona con la ciudad de Salamanca. En el Apéndice 1 al final de este artículo se incluye una descripción física de la fuente, así como un índice de las obras que contiene con la transcripción diplomática de sus encabezamientos.

Dado que este volumen será objeto de un estudio más amplio que próximamente realizará David Irving, me centraré aquí en el cuadernillo localizado en los folios 62 a 79 que específicamente contiene la lamentación de García Fajer. Como se puede ver en el Apéndice 1, esta lamentación es la primera de una serie de seis que aparece hacia el final del volumen y está basada en el texto de la Lamentación de Jeremías para los maitines del Jueves Santo (el texto original y su traducción al castellano aparecen en el Apéndice 2).

Un aspecto que inmediatamente llama la atención es que el tipo de papel y la presentación de la página inicial de la lamentación son distintos al resto de las obras encontradas en el volumen. Sus características caligráficas parecen indicar que se trata de la copia más temprana de todo el manuscrito (quizá de finales del siglo XVIII, un siglo anterior a las otras obras datadas) y claramente más económica y funcional que el resto (véase Ilustración 1). La disposición de las partes —para coro, violines y continuo— en formato de partitura es espaciosa; la dotación instrumental también difiere de las restantes obras del volumen. Lo que resulta más fascinante de la inequívoca identificación del compositor al comienzo del cuadernillo es el hecho de que previamente se había encontrado música de García Fajer en un archivo de California (Archivo Archidocesano de Los Ángeles ubicado en la Misión San Fernando) y que se tenía noticia de al menos una versión concordante de una misa orquestal conservada en el archivo de la Catedral de México.⁷ Con todos estos

6. E. Neira, H. Ocio y G. Arnáiz (eds.): *Misioneros Dominicos en el Extremo Oriente*, vol. 2, 399.

hallazgos previos, no resultaba del todo sorprendente encontrar en Manila música de García Fajer. A pesar de que Juan José Carreras en su entrada para el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana ha señalado la amplia difusión de la obra de este compositor en Latinoamérica, quizá ni siquiera él esperaría encontrar composiciones conservadas en Manila.⁸ Además, es interesante saber que esta obra es una de las varias lamentaciones compuestas por este compositor, tal y como ha descrito Luis Antonio González Marín en su artículo sobre este género para el mismo diccionario,⁹ así como el hecho de que de dos de los autores mencionados en su artículo, Cosme de Benito y Nicolás Ledesma García, se hayan conservado varias obras litúrgicas en Filipinas. Con el descubrimiento de esta lamentación, se añade pues una dimensión adicional a la distribución mundial de la música de García Fajer.

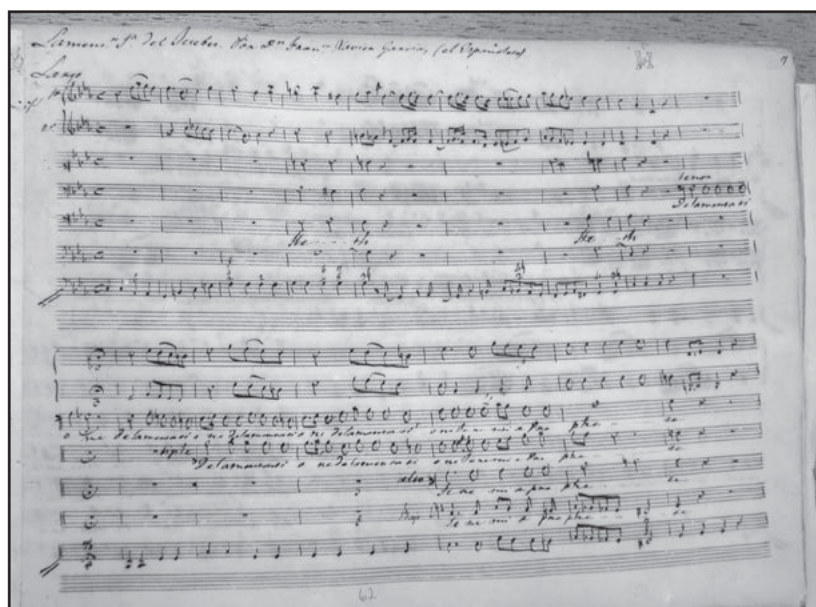


Ilustración 1: Francisco Javier García Fajer, Lamentación Primera del Jueves Santo (folio 62); "Partituras", Universidad de Santo Tomás.

7. Véase W. J. Summers: "Spanish Music in California", en Report of the Twelfth Congress of the International Musicological Society; C. Russell: "Newly Discovered Treasures", *Inter-American Music Review*, 13:1 (1992); y W. J. Summers: "Opera Seria in Spanish California", en *Music in Performance and Society*.

8. J. J. Carreras: "García Fajer, Francisco Javier", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5, 448-49, además de la entrada, del mismo autor, en *The New Grove Dictionary*, vol. 9, 528-29.

9. Véase L. A. González Marín: "Lamentación", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6, 719-26, especialmente 725-26.

Tras estudiar la música se hizo evidente que la primera impresión de estar ante una lamentación desconocida era falsa. La idea de que se trataba de un unicum era inmediata ya que las dos lamentaciones de García Fajer publicadas por Hilarión Eslava en 1852 estaban escritas, supuestamente, para ocho y siete voces con orquesta,¹⁰ frente a las cuatro voces que presenta la fuente de Manila. En tanto que ninguna de las versiones publicadas por Eslava parecían en principio coincidir con la dotación vocal de las fuentes de Manila, resultaba lógico asumir que ésta, para coro solo, era una obra desconocida. Sin embargo, una comparación más detenida mostró que una de las lamentaciones editada por Eslava (Ejemplo 1) es parcialmente concordante con la fuente de Manila, a pesar de estar escrita para dos coros de tres y cuatro voces.

La instrumentación de la fuente de Manila sólo difiere de la dotación de la versión publicada por Eslava en la ausencia de las partes de viola y de trompas, pero este aspecto es el menos significativo entre todas las divergencias que se detectan entre ambas fuentes. Las partes suplementarias para instrumento de viento (oboe y clarinete) añadidas en hojas separadas en la partitura de Manila (y copiadas por una mano distinta al resto del manuscrito) quizá podrían suplantar la parte de viola que sólo es esencial en un par de pasajes; pero éste no es el caso. Por otro lado, las partes de trompa adjuntas a la partitura de Manila contienen, en realidad, fragmentos de este instrumento de la edición de 1852, pero no toda la parte. Aunque la partitura original de Manila no incluía estas partes para viento, éstas fueron claramente arregladas para suplantarlas, y debieron ser copiadas después de que se completara la copia de la partitura.¹¹

Cuanto más en detalle se analiza la fuente de Manila, más evidente va resultando la compleja serie de diferencias en sus varios movimientos en comparación con la edición de Eslava. Estas diferencias oscilan entre cambios menores en la articulación, como ocurre en el primer movimiento, y la presencia de música sustancialmente distinta en el tercer movimiento (Ejemplos 2a y 2b). Más extrema, incluso, es la reutilización paródica de material del primer movimiento en el movimiento quinto (compárese Ejemplo 1 con Ejemplo

10. Véase la entrada, sin autor especificado, "Eslava, Miguel Hilarión", en *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, 177-78. La edición temprana de este conocido diccionario es la única que incluye un listado completo del contenido de la *Lira Sacro Hispana*.

11. Ya que esta obra será objeto de un análisis más pormenorizado que realizará David Irving, no desarrollaré en este lugar el uso de los instrumentos de viento salvo la indicación de la extensión de los pasajes en que se emplean: el oboe aparece en 15 cc. en el movimiento primero y 10 cc. en el tercero; los clarinetes aparecen en 10 cc. en el movimiento tercero y 7 cc. en el quinto; y las trompas 20 cc. en el movimiento segundo, 7 cc. en el tercero y 4 cc. en el quinto.

LAMENTACION 1^a

DEL JUEVES

DE

D. FRANCISCO JAVIER GARCIA.

SIGLO. XIX.

Pr. rs.

Largo.

TROMPAS.

1^ª VIOLINES.

2^ª VIOLINES.

VIOLA.

TIPLE. 1^ª

CONTRALTO. 1

TENOR. 1^ª

TIPLE. 2^ª

CONTRALTO. 2

TENOR. 2^ª

BAJETE.

CONTRABAJO.

Largo.

He - - th

He - - th

He - - th

He - - th

He - - th

He - - th

He - - th

He - - th

Faj: 5^o.

XIX = 50

Ejemplo 1: Francisco Javier García Fajer, Lamentación Primera del Jueves Santo, en H. Eslava (ed.): Lira Sacro Hispana, vol. 1.

14

Andante sostenuto.

The musical score is written for a large ensemble. It consists of 14 staves. The top four staves are for strings (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses). The next six staves are for woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, and Contrabassoons). The bottom four staves are for voices (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The tempo is marked 'Andante sostenuto.' and the time signature is common time (C). The key signature has one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The lyrics 'Se de - runt in ter - ra' are written under the vocal staves. The word 'Se' is written under the Soprano, Alto, and Tenor staves, and 'de - runt in ter - ra' is written under the Bass staff.

Ejemplo 2a: Francisco Javier García Fajer, Lamentación Primera del Jueves Santo, movimiento 3.º, en H. Eslava (ed.): Lira Sacro Hispana, vol. 1, p. 14.

III. *Sederunt in terra*

The musical score is for the third movement, 'Sederunt in terra', in G minor, 3/4 time, marked 'Largo'. It features the following parts:

- Vln. 1º**: Violin I, starting with a first ending bracket.
- Vln. 2º**: Violin II.
- Tip.**: Trombone, with lyrics: "Se - de - runt in ter - ra, se - de - runt in".
- Alto**: Alto voice, with a whole rest.
- Ten.**: Tenor voice, with lyrics: "in ter - ra, se - de - runt in".
- Bajo**: Bass voice, with a whole rest.
- Acomp.**: Accompaniment, with a whole rest.
- Keyboard**: Keyboard part, starting with a first ending bracket and featuring arpeggiated chords.

Ejemplo 2b: Francisco Javier García Fajer, Lamentación Primera del Jueves Santo, movimiento 3º en "Partituras", Universidad de Santo Tomás, p. 19, según edición inédita de D. Irving.

V. Jerusalem

1 Largo

Vin. 1^o

Vin. 2^o

Tip.

Alto

Ten.

Bajo

Acomp.

Keyboard

(6) (5/4/2) (2)

Je -

Je -

Je -

Je -

Ejemplo 3: Francisco Javier García Fajer, Lamentación Primera del Jueves Santo, movimiento 5^o, en "Partituras", Universidad de Santo Tomás, p. 33, según edición inédita de D. Irving.

3). Claramente, la fuente conservada en Manila se puede relacionar sólo parcialmente con la lamentación publicada en 1852 por Eslava, si es que, en realidad, no se trata de una obra sustancialmente distinta. Es necesario señalar que los materiales de la fuente de Manila —la partitura y las partes sueltas— proporcionan dos versiones de la misma obra, una con instrumentos de viento y la otra sin ellos.

A la luz de esta comparación, se podría sugerir que la versión cronológicamente más temprana desde el punto de vista de la composición es la imprenta que, como ya se ha dicho, fue editada en 1852, 43 años después de la muerte del compositor. En realidad esta afirmación no se puede probar con toda certeza, pero hay varios detalles significativos que la sustentan. El primero, que la originalidad de la música en la edición de 1852 es manifiesta, especialmente la claridad y sorprendente sensibilidad que muestra hacia el significado y la representación de cada verso del texto. El segundo, que la textura poco densa de la orquestación en la edición de Eslava parece estar en consonancia con el hecho de que el texto es de una extrema severidad penitencial, algo que también refleja la fuente de Manila pero que matiza con la adición de partes para oboe y clarinete en ciertos movimientos.¹² Finalmente, la reutilización evidente de la música en el último movimiento no es un hecho asociado con las prácticas de la segunda mitad del siglo XVIII; provisionalmente debe considerarse resultado de otra mano o, como mínimo, evidencia de una significativa reconsideración por parte del compositor, si es que los cambios son del propio García Fajer. En realidad, esta modificación sugiere, sobre todo, la intervención de algún tipo de “arreglista”. La intervención de otra persona puede también sugerirse por la creación de partes adicionales de instrumentos de viento aunque sean empleadas sólo en momentos concretos en toda la obra.

Este planteamiento arroja algunos interrogantes sobre las fuentes originales. Eslava no da indicaciones relacionadas con el origen de la fuente de García Fajer que utilizó para su edición. Como ocurre con muchas ediciones del siglo XIX, especialmente las suyas, el lector actual está obligado por acto de fe a creer que el editor trabajó con una fuente relacionada con el compositor.¹³ Las diferencias entre la edición publicada y la fuente de Manila no dejan

12. Esta práctica recuerda inmediatamente las “adiciones” de Mozart al Mesías de Haendel; véase S. Sadie: “Mozart, Wolfgang Amadeus”, en *The New Grove Dictionary*, vol. 17, 337.

13. Los volúmenes de la *Lira Sacro Hispana* no contienen la más mínima información sobre el aparato crítico utilizado en la edición, aunque contienen un ensayo biográfico sobre cada compositor representado. Eslava indica al comienzo del primer volumen dedicado a los compositores del siglo XIX que la música de García Fajer en origen estaba pensada para el último volumen dedicado a los compositores del siglo XVIII, trabajo que finalmente no fue publicado.

lugar a dudas sobre la intervención significativa en esta última de un arreglista, pero esa intervención puede no haber tenido lugar hasta después de la fecha de publicación del volumen de *Eslava* (1852). Dicho de otro modo, datar estas fuentes y reconstruir su filiación estemática son tareas por el momento imposibles en ausencia de una investigación en profundidad sobre las varias lamentaciones de García Fajer.

Tras señalar estos problemas, es posible sugerir que la edición publicada pertenece estilísticamente al último tercio del siglo XVIII, mientras que la fuente de Manila muestra la visión de alguien del siglo XIX que buscaba acortar y “sanear” ciertos elementos expresivos angulosos y claramente barrocos presentes en la obra, con la esperanza quizá de ampliar su utilidad para la interpretación.¹⁴ La edición de *Eslava* mantiene ciertas prácticas barrocas, especialmente una articulación rítmica muy marcada e implacable, una angulosidad melódica en el Allegro staccato del segundo movimiento con el texto “Defixae sunt in terra portae eius: perdidit, et contrivit vectes eius” (“Sus puertas han sido echadas a tierra; destruyó, quebrantó sus cerrojos”) así como el carácter robusto del movimiento cuarto que está reducido a la mitad en la fuente de Manila. Estos elementos y ciertos embellecimientos de la orquestación ausentes en el manuscrito manileño, como los que hay en el movimiento quinto de la edición de 1852 (p. 23), son también argumentos para suponer una prioridad, tanto musical como estética, de la edición impresa. Aunque esta afirmación se basa en un número de suposiciones que pueden ser rechazadas por una investigación futura que analice las fuentes conservadas en España y Latinoamérica, las pruebas disponibles por el momento apuntan en esta dirección. A pesar de que hay mucho más que decir al comparar ambas versiones de esta lamentación, razones de espacio exigen que ahora nos centremos en algunas consideraciones adicionales que ayuden a ponderar la supervivencia de la música de García Fajer en Manila.

No es este el lugar donde ofrecer un recital de pruebas históricas para demostrar que la Manila colonial fue un destacado centro artístico durante su larga historia.¹⁵ En cambio, lo que es necesario traer a colación es la importancia de la Universidad de Santo Tomás como un lugar donde se cultivaron

14. Esto es, en concreto, lo que ocurrió con otras lamentaciones que no contienen instrumentos de viento, como son las otras obras de este género de García Fajer; véase L. A. González Marín: “Lamentación”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6, 719-26. El contenido de esta fuente, y en concreto el carácter poderosamente afectivo del movimiento, puede sugerir que se trata de uno de los ejemplos más tempranos del género. Si es así, entonces es comprensible que la obra fuera modificada posteriormente por otros músicos.

15. Véase W. J. Summers: “Manila”, en *The New Grove Dictionary*, vol. 15, 760-62.

las artes durante los siglos XVIII y XIX.¹⁶ Tras la expulsión de los jesuitas de Filipinas en 1768, la importancia de la única universidad que pervivió, la establecida por los dominicos con la bendición real y pontificia, fue central para la vida educativa de todo el archipiélago.

Son varias las narraciones históricas que detallan el cultivo de la música, el teatro y las artes plásticas y decorativas en la universidad durante el siglo XIX.¹⁷ Lo que tenemos en esta colección de partituras musicales es algo que pudo ser enviado a Santo Tomás desde España, quizá en la segunda mitad del siglo XIX. No es posible determinar por el momento si fue remitido en formato de libro, o en realidad se trata de un volumen misceláneo con obras sueltas adquiridas durante una serie de años. Las fechas indicadas en algunas de las obras pueden proporcionar un terminus post quem para su llegada a Manila, pero las partituras sin datar pudieron haber llegado tras un tiempo razonable después de ser compuestas (véase Apéndice 1). Sabemos que la segunda mitad de ese siglo fue un periodo de especial efervescencia en la vida musical de Manila y de la Universidad de Santo Tomás. Estas partituras parece que fueron copiadas durante este periodo de intenso cultivo de todas las artes.

Claramente, el volumen pudo haber sido producido en la propia universidad bajo la supervisión de un dominico que fue músico y que también trabajó como miembro de la facultad en el seminario a comienzos del siglo XX: Fray Francisco Cubeñas. Documentos impresos, especialmente anuncios de varias tiendas de música en Manila durante el siglo XIX, evidencian la disponibilidad tanto de impresos como de copias manuscritas de la música europea profana y religiosa más novedosa.¹⁸ Algunas de las partituras (y particellas) del volumen pudieron haber sido adquiridas por la universidad en estas tiendas a lo largo del siglo XIX para ser encuadernadas por Fray Cubeñas con posterioridad.

Existen, además, significativas conexiones con los dominicos y las instituciones dominicas, como muestran las obras asociadas con músicos e iglesias de esta orden en España; ejemplos de este vínculo es la mención ya apuntada a la ciudad de Ocaña, así como el Himno en honor de los Santos Mártires de China de Cecilio Caballero dedicado al dominico José Cueto, Obispo de la Diócesis de Canarias. De hecho, estas piezas pudieron haber sido traídas a

16. Véase J. Sánchez y García: Sinopsis histórica documentada de la Universidad de Santo Tomás.

17. Véase, por ejemplo, Certamen científico-literario y velada celebrados en honor del Exmo. Sr. Dr. D. Fr. Zefferino González.

18. Véase R. González Fernández: Manual del Viajero en Filipinas.

Manila por miembros dominicos, quizá por el propio Fray Cubeñas.¹⁹ Estas pruebas fragmentarias de naturaleza variada no sugieren una solución lineal o simple que descubra los orígenes de la música de este volumen. Pero es seguro que la universidad poseyó una amplia colección de música sagrada de dimensiones bastante considerables destinada a distintas ocasiones litúrgicas y devocionales y que fue mantenida en un excepcional estado de conservación durante al menos cien años. Esta colección contenía obras de un amplio abanico de compositores compuestas durante un periodo de tiempo significativo. El brillante estilo de la música disponible para Semana Santa, si consideramos sólo las lamentaciones conservadas, es un poderoso indicador de la disponibilidad de música litúrgica en Santo Tomás, una circunstancia desconocida hasta la fecha. No es necesario utilizar grandes dosis de imaginación para suponer que las otras iglesias importantes de Manila y su Catedral dispondrían de una música similar durante el siglo XIX. Con todo, es preciso recordar que esta idea no es más que una suposición y que ésta es la primera colección conocida de partituras manuscritas del siglo XIX procedente de cualquiera de las instituciones de la ciudad.

Finalmente, es oportuno hacer un breve comentario sobre la vida y obra del riojano García Fajer. Tras regresar a España procedente de Italia alrededor del año 1756, ocupó durante el resto de su vida uno de los puestos musicales más prestigiosos, el de maestro de capilla de la Seo de Zaragoza. Fue un prolífico compositor de música religiosa, llegando sus obras a circular ampliamente por toda España y Latinoamérica; al menos en la Catedral de Murcia su música se mantuvo copiándose hasta una fecha tan tardía como 1845.²⁰

¿Por qué una obra que había sido compuesta casi con seguridad un siglo antes de la fecha de encuadernación del libro en Manila fue incluida dentro de una colección claramente dedicada a compositores relacionados sobre todo con los últimos dos tercios del siglo XIX? Después de todo, García Fajer había muerto en 1809. En primer lugar, se podría pensar que porque su música es excelente, especialmente la versión publicada por Eslava. Quizá no había disponible en Santo Tomás ninguna otra versión de este texto específico de Jeremías cuando el volumen fue compilado. Pero tal vez haya otras razones. Juan José Carreras ha señalado que García Fajer fue un importante compositor que defendió la restauración de la integridad de la música interpretada en

19. Cubeñas residió en Ávila y en Ocaña durante los diez años anteriores a su partida hacia Filipinas, según E. Neira, H. Ocio y G. Arnáiz: *Misioneros Dominicos en el Extremo Oriente*, vol. 2, 399-400.

20. Una visión más amplia sobre su vida y obra aparece en los dos artículos sobre este compositor firmados por J. J. Carreras en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamérica*, vol. 5, 448-49 y *The New Grove Dictionary*, vol. 9, 528-29.

la liturgia de la Iglesia española, especialmente la restauración de los textos de los responsorios en el lugar correspondiente en los Maitines de Navidad.²¹ También Eslava lo había clasificado como un compositor determinante al incluir su obra en la *Lira Sacro Hispana*, especialmente al comienzo del primer volumen dedicado al siglo XIX. Quizá este respeto por su música mucho después de haber muerto sugiera que otros músicos, además de Eslava, buscaban la música de García Fajer copiándola para llevársela o enviarla a Latinoamérica, como ocurrió con la obra recientemente encontrada en Alta California. Las tres misas de Ignacio Jerusalem y la de García Fajer llevadas por Fray Juan Bautista Sancho desde Ciudad de México a la California española, posiblemente en 1806, demuestran con claridad el ámbito de distribución así como el creciente respeto en Latinoamérica por la música de García Fajer incluso antes de morir. ¿Cómo puede entonces sorprender el encontrar esta versión de una lamentación que fue no sólo adaptada, posiblemente para ser mantenida por más tiempo en el repertorio vivo del siglo XIX, sino que además fue transportada a Manila, una ciudad incluso más distante de Zaragoza que Ciudad de México?

Aunque este artículo sólo sirve para introducir esta composición de García Fajer en un contexto académico mucho más amplio, la obra en sí misma representa un evento de singular importancia para nuestra comprensión de la vida musical de la Universidad de Santo Tomás y de la ciudad de Manila a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Muchas preguntas sobre los orígenes de esta fuente recientemente encontrada aún permanecen sin respuesta. Por ejemplo, ¿con qué frecuencia fueron las obras de García Fajer y otros contemporáneos adaptadas presumiblemente por los maestros de capilla?, ¿era ésta una práctica común? Igualmente importante es el hecho de que la fuente conservada en Manila recuerde poderosamente, una vez más, la extensión del comercio de productos culturales dentro del enorme mundo hispánico. ¿Cuánta música viajó desde España a Manila en los siglos XVIII y XIX? Aunque la conexión que puede detectarse en algunas de las obras contenidas en el volumen entre las iglesias dominicas en España y Manila es visible, la mayoría de estas composiciones no presentan una relación clara con las iglesias de esta orden religiosa. ¿Cómo llegó toda esta música a Manila y a la biblioteca de la Universidad de Santo Tomás?

A la vista de estos interrogantes y la existencia de esta interesante música, ahora parece oportuno reclamar un tratamiento más amplio del género lamentación del que presenta la reciente edición de *The New Grove Dictionary*

21. J. J. Carreras: "García Fajer, Francisco José", en *The New Grove Dictionary*, vol. 9, 528-29.

of Music and Musicians, señalando que no sólo se cultivó en Italia y Francia; además, es momento de comenzar a imaginar una historiografía musical sensible al cultivo de la lamentación en España en el siglo XIX y a la difusión de la música europea occidental a las vastas regiones del antiguo imperio español.

Las circunstancias que han permitido la conservación en Manila de las versiones de la Lamentación del Jueves Santo de García Fajer ciertamente arrojan más preguntas que respuestas, pero forzosamente nos recuerdan los ámbitos de investigación que aún permanecen pendientes en distintas partes del mundo antes de que podamos incluso tener una visión preliminar de la obra de este importante compositor riojano, por no mencionar el cúmulo de circunstancias que llevaron su música a uno de los lugares más alejados del mundo conocido, a Manila en Filipinas.

(Traducción de Miguel Ángel Marín)

Apéndice 1. Descripción del manuscrito “Partituras”.

Universidad de Santo Tomás, Manila, Filipinas. Colección de Raros. Manuscrito musical sin sigla. Libro de 161 folios en disposición apaisada (aproximadamente 23cm x 32cm) con papel jaspeado y encuadernación en pergamino con dos inscripciones grabadas con letras doradas en el lomo: “Partituras” y “F. C.”, posiblemente iniciales de Francisco Cubeñas. Papel naranja pegado en ambas cubiertas. No hay índice de contenidos, comenzado el libro con la partitura del *Tantum ergo* de L. V. Areol. El tipo de papel en cada obra es distinto y con tamaños ligeramente diferentes. Igualmente varía el número de pentagramas por página; algunos pautados parecen reproducidos mecánicamente, mientras que otros fueron rayados con un rastro. Algunas obras contienen las iniciales “J” y “H” como colofón al final de la partitura escritas en tinta púrpura de forma combinada y estilizada. Estas iniciales podrían responder al nombre de José Hernández, que también se encuentra en otros lugares. Los 161 folios están compuestos por cuadernillos formados por un número variable de folios conteniendo una obra cada uno con una excepción. El libro tiene una foliación defectuosa en la esquina superior de cada recto; una nueva foliación fue posteriormente añadida en el centro inferior de cada recto. Las fechas que aparecen en algunas obras abarcan desde el 20 de enero de 1878 a 1892.

Contenido

El libro contiene catorce obras de ocho compositores, tal y como resume la siguiente tabla:

Título	Folios
1 <i>Tantum ergo</i> / L. V. Areol / 20 de enero de 1878	1-4v
2 <i>Tota pulchra est</i> / L. [?] Aldega / Salamanca 21 diciembre 1879	5-20r
3 <i>El Sacerdote eterno</i> / Borrequero	21-29r
4 <i>Bendita sea tu pureza</i> / Mtro. Olleta	30-34r
5 <i>Miserere á 4 voces</i> / Fr. Cecilio Caballero, Organista del Real Colegio de PP. Dominicos de la Villa de Ocaña, quien lo dedica al divino Señor el S ^{mo} Cristo de la Salud y de la Misericordia que se venera en la iglesia de dichos PP. Dominicos, octubre 2 ^o de 1892, ad Me. G. D. A. Arreglado de las voces y capacidad de ellas de poco fuerza y extensión de colegio para el P. Cubeñas, Octubre 20 de 1892	35-52r
6 <i>Himno en honor de los Santos Mártires de China</i> / Fr. Cecilio Caballero / quien lo dedica en prueba de su gran cariño al Ex ^{mo} y R ^{mo} Sr. D. Fr. José Cueto Obispo de Canarias por un humilde organista Fr. CC	53-58v

7	Cuatro, al SS ^{mo} . Sacramento / Mtro. Almeydar con violines y bajo, (y para piano obligado por tono de do)	59-61r
8	Lamet [sic] 1 ^a de Juebes / Por D. Francisco Xavier García [Fajer] (El Españolito)	62-79r
9	Lametacion 3 ^a del Miércoles / Manuel Doyague	80-90r
10	Lametacion 2 ^a del Jueves a solo de contralto / Doyague	91-98r
11	Lamenta. 1 ^a del Viernes / Doyague	99v-137v
12	Lamentacion 3 ^a del Viernes / Doyague	138-145v
13	Lamentacion 2 ^a del Viernes / Doyague	146-152r
14	Miserere á tres voces / D. Manuel Hernández	153-161v

Descripción de los folios 62 a 79.

“Lament. 1^a de Juebes” de Francisco Javier García Fajer, “El Spagnoletto”. Este cuadernillo comienza con una partitura —quizá la más temprana del manuscrito— que cubre los ff. 62r a 65v en donde falta el final de la sección Largo que aparece más adelante, en f. 77r. A partir del f. 66 aparecen las distintas partes instrumentales. La parte de “acompaña.to” con continuo aparece en f. 66v con indicación de que continúa en f. 76r. En los siguientes folios aparecen distintas partes: violín 1 en f. 67r-v; violín 2 en f. 68r-v; oboe en f. 69r; clarinete 1 y 2 en f. 69v; trompas, con poca música, en f. 70r; y f. 70v en blanco. Los ff. 71r a 72v contienen una parte para teclado sin que se especifique el instrumento. Las cuatro partes vocales, con una parte de continuo, aparecen en ff. 73r a 75v. En f. 76r aparece la parte de continuo para la sección Largo en clave de Fa; el f. 76v está en blanco. En f. 77r concluyen las partes vocales. En ff. 77r a 79r aparecen dos partes de violín escritas en partitura con una armadura con cuatro bemoles; el f. 79r está en blanco. Estas últimas partes de violín no pertenecen a la Lamentación de García Fajer, sino a la Lamentación del Viernes Santo de Doyagüe que va a continuación en el manuscrito.

Información comparativa

Se detallan el número de compases, la armadura y las tonalidad de cada sección:

Edición de 1852		Fuente de Manila
	I. Cogitavi Dominus	
53 compases 3 bemoles do m – Sol M		52 compases 3 bemoles do m – Sol M
	II. Defixae sunt in terra	
59 compases 3 bemoles Mib M – Mib M		60 compases 3 bemoles Mib M – Mib M
	III. Sederunt in terra	
35 compases 2 bemoles re m – Re M		28 compases 3 bemoles do m
	IV. Defecerunt prae lacrimis	
60 compases 2 bemoles sol m – sol m		30 compases 3 bemoles do m – Sol M
	V. Ierusalem... convertere	
10 compases 3 bemoles Mib M		8 compases 3 bemoles do m

Apéndice 2. Texto de la Lamentación Primera del Jueves (Jeremías: II, 8-11).²²

Heth. Cogitavit Dominus dissipare murum filiae Sion: tetendit funiculum suum, et non avertit manum suam a perditione: luxitque antemurale, et murus pariter dissipatus est.

Teth. Defixae sunt in terra portae eius: perdidit, et contrivit vectes eius: regem eius et principes eius in gentibus: non est lex, et prophetae eius non invenerunt visionem a Domino.

Iod. Sederunt in terra, conticuerunt senes filiae Sion: consperserunt cinere capita sua, accincti sunt ciliciis, abiecerunt in terram capita sua virgines Ierusalem.

Caph. Defecerunt prae lacrimis oculi mei, conturbata sunt viscera mea: effusum est in terra iecur meum super contritione filiae populi mei, cum deficeret parvulus et lactens in plateis oppidi.

Jet. Resolvió Yavé destruir los muros de la hija de Sión, echó cuerdas, y no retiró su mano destructora, sumergiendo en el luto antemurales y muros, que a la vez se han debilitado.

Tet. Sus puertas han sido echadas a tierra; destruyó, quebrantó sus cerrojos; su rey y sus príncipes están entre las gentes, no hay ley, y tampoco sus profetas reciben de Yavé visión.

Yod. Los ancianos de la hija de Sión se sientan en tierra, muchos cubierta de polvo la cabeza, vestidos de saco, y las vírgenes de Jerusalén inclinan a tierra sus cabezas.

Kaf. Mis ojos están consumidos por las lágrimas, mis entrañas hierven, derrámese en tierra mi hígado ante el desastre de la hija de mi pueblo, al ver desfallecer a los niños, aun los de pecho, en las calles de la ciudad.

22. La traducción al castellano procede de la edición de la Sagrada Biblia realizada por E. Nácar Fuster y A. Colunga (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1955), 1001-02.