

Definiciones y usos del término “concierto” en la documentación catedralicia española entre c. 1750 y c. 1830¹

Héctor Santos Conde

Universidad de La Rioja

hector-eulogio.santos@alum.unirioja.es

Resumen

Como señala el *New Grove*, la coexistencia de los términos *concerto* y *concert* permite distinguir entre un género instrumental que se caracteriza por la confrontación entre uno o varios solistas y el resto del ensemble, por un lado, y un evento donde se interpreta música, por otro. Sin embargo, en español, el término “concierto” se utiliza indistintamente en ambos sentidos. Por este motivo, en este texto se pretende documentar qué se entiende por “concierto” en la documentación catedralicia española durante la segunda mitad del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX. Esta palabra se asocia preferentemente con espacios laicos, mientras que su vinculación con los contextos religiosos apenas ha sido estudiada. Este artículo busca servir de punto de partida para abordar este último tema. Para ello, en primer lugar, se analizan las definiciones y acepciones recogidas en diversas fuentes como diccionarios históricos, tratados musicales, obras literarias o publicaciones periódicas. Posteriormente, se muestran ejemplos procedentes de trece catedrales españolas, que ilustran cómo se empleó dicho término en estas instituciones durante el periodo estudiado. De este modo, se documenta la práctica de interpretar música instrumental en las ceremonias catedralicias, así como se descubren algunos repertorios asociados a estos eventos.

Palabras clave: concierto, evento, composición, música instrumental, catedrales españolas, finales siglo XVIII – comienzos siglo XIX.

Definitions and Uses of the Term “Concierto” in Spanish Cathedral Documentation Between c. 1750 and c. 1830

Abstract

According to the *New Grove*, the coexistence of the terms *concerto* and *concert* allows us to distinguish between an instrumental genre characterized by the confrontation between one or several soloists and the rest of the ensemble, on the one hand, and an event where music is performed, on the other. However, in Spanish, the term “concierto” is used interchangeably

1. Este artículo forma parte del proyecto I+D HAR2014-53143-P financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España. Es una versión revisada de la comunicación presentada en el I Congreso Internacional de Musicología JAM “Conexión, divulgación y conocimiento” (Oviedo, Palacio de Exposiciones y Congresos Ciudad de Oviedo, 8-10 de noviembre de 2018). Quisiera agradecer a Miguel Ángel Marín la lectura del borrador de este artículo, así como sus sugerencias y comentarios.

in both senses. For this reason, this text aims to answer the following question: what does "concierto" mean in the Spanish cathedral documentation during the second half of the eighteenth century and the first decades of the nineteenth century? The word "concierto" is associated with secular spaces, while its connection with religious contexts has been scarcely studied. This article aims to serve as a starting point to address this last topic. Firstly, I analyze the definitions and meanings gathered in various sources such as historical dictionaries, musical treatises, literary works or periodic publications. Subsequently, I show examples from thirteen Spanish cathedrals, which illustrate how this term was used in these institutions during the period mentioned above. In this way, the practice of performing instrumental music in cathedral ceremonies is documented, as well as some repertoires associated with these events are discovered.

Keywords: concert, concerto, instrumental music, Spanish cathedrals, late eighteenth – early nineteenth centuries.

Introducción

Es evidente que los términos polisémicos son un reto para la investigación en el ámbito de las humanidades, ya que la utilización de una única palabra para referirse a diferentes realidades dificulta en ocasiones su interpretación en los documentos.² Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con el término "concierto" en castellano. Durante el siglo XVIII, se documenta la evolución semántica de esta palabra, que pasa de designar la conjunción armónica de dos o más voces a hacer referencia al evento donde se interpreta música (Carreras 2018a, 319). Como ilustra Miguel Ángel Marín en el ámbito español, este término –entendido en este segundo sentido– se asocia principalmente con contextos laicos durante las décadas finales del siglo XVIII, siendo posible distinguir tres modalidades diferentes: concierto privado, academia de música y conciertos públicos (Marín 2014, 461-479). Por su parte, Josep Martínez ofrece un riguroso análisis de los conciertos públicos que se desarrollaron en los teatros madrileños durante las últimas décadas del siglo XVIII y la primera del XIX, analizando su evolución histórica, la programación y los repertorios interpretados, así como los principales músicos que participaron en ellos (Martínez 2017). Sin embargo, un estudio global acerca de cómo se emplea este término en los contextos catedralicios españoles durante este mismo periodo cronológico todavía se encuentra por hacer.³ Este artículo pretende servir de punto de

2. Reinhart Koselleck define la polisemia de los términos de la siguiente forma: "Precisamente porque cada palabra puede tener una multiplicidad de significados que se van adecuando a la realidad mudable, hay una ciencia de la semántica" (Koselleck 2004, 30). Este autor distingue cuatro posibilidades ideales al estudiar la relación temporal entre los conceptos y las circunstancias definidas por estos: los términos polisémicos, como es el caso de "concierto" en castellano, se englobarían dentro de la cuarta opción: "Las circunstancias y el significado de las palabras se desarrollan separadamente, cada una por su lado, de manera que la correspondencia inicial no puede mantenerse por más tiempo. Solo a través de los métodos de la historia conceptual es posible entonces reconstruir qué realidades solían corresponderse con qué conceptos" (Koselleck 2004, 31).

3. Marcelino Díez es uno de los pocos investigadores que ha analizado los usos del término "concierto" en los contextos religiosos españoles, centrándose en la documentación de la Catedral de Cádiz (Díez 2004, 325-328). Dámaso García Fraile ha estudiado la implantación y desarrollo de las "siestas" en las catedrales hispanas entre los siglos XVI y XVIII. En estos eventos, asociados inicialmente con la festividad del Corpus Christi, se interpretaban obras vocales y música instrumental (García 2002, 375-436). Francisco Javier Garbayo es el único autor que ha planteado una síntesis acerca de la integración de la música instrumental en la liturgia de las catedrales españolas desde comienzos del siglo XVI hasta las primeras décadas del XIX (Garbayo 1995, Vol. I, 26-52; Garbayo 2002, 211-224). Lluís Bertran analiza los puntos en común de las siestas celebradas en iglesias y las funciones musicales domésticas en Barcelona durante las últimas décadas del siglo XVIII y la primera del XIX (Bertran 2018b, 29-36).

partida para abordar este último tema.⁴ Para ello, este texto se articula en dos secciones: en la primera se analiza la evolución semántica del término –centrado principalmente en España–, mediante la consulta de diversas fuentes como diccionarios históricos, tratados musicales, obras literarias o publicaciones periódicas; en la segunda, se ilustra el doble uso de esta palabra en la documentación catedralicia española mediante ejemplos procedentes de trece instituciones diferentes.

Evolución semántica del término “concierto”

Las acepciones musicales del término “concierto” en el contexto europeo (principalmente italiano) fueron modificándose desde principios del siglo XVI hasta finales del XVIII, como ilustra David D. Boyden (Boyden 1957, 220-232). Según este autor, “The term *concerto*, as used in music, had at first (c. 1519) the *Italian* meaning ‘join or bind together’, but late in the 16th century it acquired the additional *Latin* sense of ‘strive or contend with’” (Boyden 1957, 221). El primer significado –relativo a la unión y participación conjunta de diferentes voces– predomina en los usos de este término durante el siglo XVI, ya que los documentos lo emplean para designar a ensembles conformados por voces y/o instrumentos (Boyden 1957, 221-224). A comienzos del siglo XVII, este término adquiere una segunda connotación (derivada del latín), vinculada con la disputa o enfrentamiento entre secciones de un mismo conjunto (Boyden 1957, 225). No obstante, durante este periodo, esta palabra sigue refiriéndose preferentemente a agrupaciones de voces e instrumentos (Boyden 1957, 226). A lo largo del siglo XVII y durante la primera mitad del XVIII, este término engloba a composiciones que requieren plantillas variadas y que no emplean necesariamente el enfrentamiento entre distintos bloques sonoros: por ejemplo, conciertos vocales –voces acompañadas por un ensemble instrumental (Hill 2008, 111-115, 118-122, 303-310, 424-425)– o conciertos *ripieno* –destinados para un conjunto de instrumentos sin solistas (Bukofzer 1986, 236-237)–. Es a lo largo del siglo XVIII cuando el término concierto adquiere su sentido actual, refiriéndose a obras puramente instrumentales que se caracterizan por la confrontación entre un solista o grupo de solistas (*concertino*) y el resto del ensemble (*tutti*): concierto solista y concierto *grosso* (Bukofzer 1986, 232-241; Hill 2008, 357-367). Por último, tanto en italiano como en castellano, el término *concerto* / *concierto* también sirve para designar el evento donde se interpreta música. Sin embargo, en inglés y francés, esta palabra hace referencia exclusivamente a composiciones musicales (Keefe 2005), ya que, para denominar al acontecimiento donde tiene lugar la interpretación musical, ambos idiomas emplean el término *concert*. El *New Grove* ejemplifica perfectamente esta diferenciación (Weber 2001, 221; Hutchings et al. 2001, 240).⁵

4. Este estudio se engloba dentro de la perspectiva histórico-conceptual definida por Javier Fernández Sebastián y Juan Francisco Fuentes, ya que pretende “reconstruir el significado de los conceptos [en este caso, la palabra “concierto”] en el lenguaje de las fuentes, lo que idealmente nos permitiría ‘identificarnos’ con el punto de vista de los coetáneos de los hechos analizados” (Fernández y Fuentes 2004, 14).

5. El manual de Philip G. Downs también distingue ambos términos. La traducción española de Celsa Alonso remarca esta diferenciación, inexistente en castellano, mediante la utilización de la palabra *concierto* para referirse al evento donde se escucha música y la etiqueta *concerto* para mencionar el género instrumental para solista y orquesta, como puede comprobarse en la siguiente frase: “El concierto [en un epígrafe en el que se analiza la institución de los primeros ciclos de conciertos públicos] fue el responsable de la preferencia por un repertorio específico, y la popularidad de la sinfonía u obertura –ya independiente de la ópera a la que pertenecía– y del *concerto* solista fueron consecuencia de ello” (Downs 1998, 37).

En España, el *Diccionario de Autoridades* define el término "concierto", en su acepción musical, como "un concurso de más de dos voces ajustadas sobre un canto llano: y assí pueden ser à tres, à quatro, à cinco y más voces. Puedense tambien formar sobre baxo y sobre tiple" (Real Academia Española 1729, 475). Asimismo, indica que esta palabra deriva del término latino *concentus*.⁶ En este caso, esta definición se vincula con la primera acepción recogida por Boyden: una unión consonante de diversas voces, compuesta a partir de una línea fundamental preexistente (canto llano en el bajo o el tiple). Por su parte, el *Diccionario castellano* elaborado por Esteban de Terreros y Pando define un "concierto de música" como una "junta, ó multitud de Músicos que cantan, o tocan instrumentos" (Terreros y Pando 1786, 481). De esta manera, el término "concierto" se utiliza como sinónimo de ensemble vocal y/o instrumental –en el sentido de un conjunto de músicos–, ya que deriva, de nuevo, de la palabra latina *concentus* (armonía entre varias voces) y de los vocablos italianos *concerto* y *accordo* (poner de acuerdo, conciliar). Por tanto, se puede englobar dentro de la primera acepción recogida por Boyden. Pero, adicionalmente, esta definición incluye también una acepción más moderna del término, entendiendo "concierto" como un evento en el que varios músicos se reúnen (se juntan) para interpretar música vocal y/o instrumental. Así lo confirma su derivación de la palabra francesa *concert*. Por último, las cinco primeras ediciones del *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española, publicadas entre 1780 y 1817, indican que un "concierto" es una:

Composicion música de muchos instrumentos, de los quales alguno, ó algunos son obligados. Dase tambien este nombre á la composicion de tres, ó mas voces sobre un baxo, ó canto llano; y este género de composicion se llama musica á CONCIERTO. *Concentus* (Real Academia Española 1780, 253).

Mientras la segunda acepción es una copia literal de la definición ofrecida por el *Diccionario de Autoridades*, la primera hace referencia explícita a los géneros instrumentales del concierto para solista y del concierto *grosso*, ya que menciona la presencia de uno o varios instrumentos obligados.

Dos tratados teóricos españoles de la primera mitad del siglo XVIII recogen la misma acepción del término "concierto" que presenta el *Diccionario de Autoridades*. Así, por ejemplo, en 1723, Pablo Nasarre emplea la palabra "concierto" en el libro segundo de la segunda parte de su *Escuela Música* (capítulos 15 a 20) para referirse a composiciones escritas a tres o más voces sobre un canto llano preexistente (bajo o tiple): las piezas a tres voces las denomina "Contrapunto à concierto", mientras que las de cuatro, cinco o más voces las designa como "composiciones à concierto" (Nassarre 1723, 141). Dos décadas más tarde, Francisco Valls también utiliza este término en su *Mapa Armónico Práctico* para referirse a composiciones a tres, cuatro o más voces, construidas sobre un canto llano preexistente o sobre temas de nueva creación denominados "pasos" (Valls 1742, 51r, 52r, 74r-v, 75v, 265v).⁷ No obstante, en el epígrafe dedicado al "Estilo Phantastico" (capítulo XXVII), Valls usa "concierto" como sinónimo de "symphonia", para designar obras que requieren la participación de diversos instrumentos (Valls 1742, 229r-v, 281r). En este último sentido, aunque aproximadamente sesenta años después que Valls, lo emplea Antonio Rafols en su *Tratado de la Sinfonía* (Rafols 1801, 35, 56). Únicamente Tomás Iriarte, alejado del conservadurismo eclesiástico y del

6. Según el *New Grove* (Dean 2001, 220), el término *concentus* se vincula con "the idea of 'simultaneous and distinct musical sound', embracing the particular meaning of 'harmony', 'polyphony', 'a simultaneously sounding interval'".

7. Esta misma acepción se documenta todavía en la primera década del XIX, como ejemplifica el tratado de composición elaborado por Pedro Aranaz y Francisco Olivares (Aranaz y Olivares 1807, 14, 36, 55, 65).

perfil profesional de los autores anteriores (todos ellos religiosos), recoge en su célebre poema *La Música* una de las acepciones modernas de “concierto”, entendido como un género instrumental caracterizado por la alternancia y contraste entre un instrumento solista y el resto de la orquesta (Iriarte 1779, 107).

El uso práctico de esta palabra en contextos laicos españoles a lo largo del siglo XVIII permite distinguir dos significados diferentes, como resume Josep Martínez:

la palabra concierto tiene dos acepciones de índole musical: por un lado, describe una composición que se caracteriza por requerir de una o varias partes solistas, y por el otro denota eventos en los que se interpreta música con la finalidad de ser escuchada (Martínez 2017, 26).

Es decir, este término sirve tanto para designar un género musical como para referirse a un contexto interpretativo. Diversos anuncios extraídos de la prensa madrileña, en concreto de la *Gaceta de Madrid*, ejemplifican el empleo de esta palabra en ambos sentidos. La acepción de “concierto” entendido como evento o actuación –menciones en la primera mitad del siglo XVIII– es anterior a su significado como género instrumental –referencias fechadas, en todos los casos, durante la segunda mitad–. Además, este término se vincula con la participación independiente de los músicos instrumentistas, ya que aparece habitualmente junto a expresiones como “orquesta de música”,⁸ “concierto de todos instrumentos”⁹ o haciendo referencia explícita a composiciones para instrumento(s) solista(s): “concierto de violón”,¹⁰ “de oboes”.¹¹ Los anuncios incluidos en el *Diario de Madrid* también recogen estas dos acepciones. Así, por ejemplo, un aviso fechado en febrero de 1787 comunica la celebración de un concierto cuaresmal con repertorio misceláneo (los estudiados por Josep Martínez en su tesis), en el que se integra un concierto de violín (género para solista) interpretado por Antonio Ronzi.¹² A diferencia del caso español, este doble significado no se documentó en el virreinato de la Nueva España. Evguenia Roubina afirma que el término “concierto”

8. *Gaceta de Madrid*, martes 15-06-1756, nº 24, pp. 191-192: “La Real Maestranza, establecida en la Ciudad de Granada [...] solemnizó el día 30 del passado [30 de mayo] por la tarde [...] el Augusto nombre del Rey nuestro señor [...] Al tiempo de descubrirse estos [los retratos de los reyes], se hicieron diferentes salvas de Artillería, alternadas con los armoniosos Conciertos de una numerosa Orquesta de Musica...”. Acceso: 1 de mayo de 2019. <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1756/024/A00191-00192.pdf>.

9. *Gaceta de Madrid*, martes 25-07-1775, nº 30, p. 280: “La Real Maestranza de Valencia, en cumplimiento de su obligación, debido obsequio al Serenísimo Señor Infante D. Antonio Pasqual, su Hermano mayor, y celebridad del nombre de S. A. executó el día 13 del mes de junio próximo pasado [...] Allí se les sirvió un exquisito abundante refresco, y concluyó el festejo con un magnífico concierto de todos instrumentos”. Acceso: 1 de mayo de 2019. <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1775/030/A00279-00280.pdf>.

10. *Gaceta de Madrid*, martes 19-10-1751, nº 42, p. 336: “El día 5 del corriente, en celebridad del recién nacido Real Principe del Piemonte [...] Siguiose despues, por espacio de dos horas, una Serenata compuesta de las mejores habilidades, en que cantaron la señora Castelini, señores Manzoli, y Pansachi; distinguiendose con un concierto de Violon el señor Porretti”. Acceso: 1 de mayo de 2019. <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1751/042/A00336-00336.pdf>.

11. *Gaceta de Madrid*, martes 14-11-1752, nº 46, pp. 371-372: “París 28 de Octubre de 1752 [...] el 23 huvo Concierto [evento musical] en el Quarto de la Reyna [...] Los señores Plads, Españoles, nuevamente recibidos en la Musica de la Capilla y Camara del Rey, tocaron solos, y a duo diferentes Cantadas, y Conciertos de Oboes [género instrumental], y el Mayor executó muchas Piezas de Musica en el Psalterio”. Acceso: 1 de mayo de 2019. <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1752/046/A00371-00372.pdf>.

12. *Diario de Madrid*, 28-2-1787, nº 233, p. 248: “Conciertos. Esta noche a las 7 se repite en el Coliseo de los Caños del Peral el concierto de música vocal e instrumental [evento musical]: cantan los mismos sujetos que en la anterior, y hay un Concierto de violín [género instrumental], que tocará D. Antonio Ronzi”. Citado en: Acker 2007, 67.

se asociaba exclusivamente a eventos en los que se interpretaba música instrumental: "El vocablo 'conciertos' empleado en el texto novohispano no se refiere a un género musical en particular, sino a la ejecución en público de varias obras instrumentales" (Roubina 2008, 527). De manera similar, los documentos que hacen referencia a la integración de música instrumental en las funciones sacras del entorno lisboeta, emplean el término *concerto* "muitas veces como sinónimo apenas de intervenção solística, independientemente de qualquer consideração relativa a género musical" (Sá 2012, 435). Por su parte, en la documentación catedralicia española, el término "concierto" también se vincula en exclusiva con los músicos de instrumento y presenta las dos acepciones mencionadas previamente. A continuación, se mostrarán ejemplos extraídos de trece catedrales diferentes, que confirman el empleo de este término en ambos sentidos. Las dos razones que determinan la ausencia, en los dos epígrafes siguientes, de la acepción tradicional otorgada por los tratados teóricos al término "concierto" (piezas contrapuntísticas a tres o más voces compuestas sobre un canto llano preexistente) son, por un lado, la omisión de este último sentido en la documentación catedralicia consultada y, por otro, el interés por analizar únicamente la integración de la música para conjuntos instrumentales en las ceremonias de estas instituciones.

"Que preparen los conciertos": concierto entendido como evento

El uso de la palabra "concierto" refiriéndose a una actuación o evento musical se ha documentado en este periodo, como mínimo, en siete catedrales: Cádiz, Toledo, Las Palmas de Gran Canaria, Córdoba, Granada, Barbastro (Huesca) y Ávila. Varios edictos procedentes de la Catedral de Cádiz –fechados entre 1748 y 1777– emplean el término "concierto" para designar momentos específicos, asociados a ceremonias más amplias denominadas "funciones",¹³ en los que solo participaban los instrumentistas. Así, por ejemplo, tres documentos fechados en 1748, 1756 y 1762 mencionan que la remuneración que obtenían los músicos de instrumento por su asistencia a estas actuaciones independientes (conciertos) era privativa y, por tanto, incompatible con las ganancias obtenidas por la capilla.¹⁴ En julio de 1752, dos diputados de música aconsejaron subir el salario de las plazas de instrumento de sesenta pesos (900 reales) a cien ducados (aproximadamente, 1100 reales). Según su opinión, mediante este aumento de sueldo se podrían encontrar instrumentistas que dominasen diversos instrumentos y que participasen en los conciertos asociados a las funciones ofrecidas por la capilla. De esta manera, ambos diputados consideraban que no habría que contratarlos esporádicamente para

13. Según indica Lluís Bertran para el caso barcelonés, el término "función" –a diferencia de otras etiquetas como "divertimiento", "serenata" o "academia"– estaba "reservado para acontecimientos más solemnes", refiriéndose "tanto a las ceremonias y siestas con música en las iglesias [con este significado se emplea en los documentos gaditanos] como a los conciertos espirituales caseros" (Bertran 2018b, 34 y 36).

14. Archivo Diocesano de Cádiz (Cádiz), Secretaría, Serie Seminario, Vol. 323, "Extracto de algunas juntas de la Capilla de Música". Citado en: Díez 2004, 264 (nota a pie nº 399) y 326: "En la Junta de dos de mayo de 1748 se determinó que los violines concurrentes a el concierto no gasen parte del estipendio de la Capilla, pero sí los que no estuvieran en el concierto".

Archivo Diocesano de Cádiz (Cádiz), Secretaría, Serie Seminario, Vol. 323, "Papeles de la Capilla de Música". Citado en: Díez 2004, 326 (nota a pie nº 120): "se estableció que, habiendo concierto, no se diese parte a los instrumentos de la Capilla que asistieren a él, pero que se les dé a los que separadamente vayan con la misma Capilla".

Archivo Diocesano de Cádiz (Cádiz), Secretaría, Serie Seminario, Vol. 323, "Extracto de algunas juntas de la Capilla de Música". Citado en: Díez 2004, 264 (nota a pie nº 399): "Nota de 27 de enero de [1]762, que no se diese parte de Capilla a los violines sin que ellos entregasen en el todo lo que se les daba particularmente por el concierto".

ocasiones específicas, lo que redundaría en beneficio de la economía catedralicia.¹⁵ En unos borradores de reglamentación de la capilla fechados en 1777 se indica, a diferencia de los tres edictos citados anteriormente, que el dinero ganado por los instrumentistas en los “conciertos” se repartiese entre todos los músicos catedralicios. La razón de este cambio consistía en que los beneficios obtenidos por la capilla ya se distribuían, sin excepción, entre todos los músicos pertenecientes a ella, incluidos los instrumentistas que acudían a los “conciertos”.¹⁶ Otro documento del mismo año (1777), en el que se rebate esta propuesta, permite plantear que estos conciertos instrumentales precedían o finalizaban las funciones que realizaba la capilla de música:

9º. Me parece que no debe la Capilla obligarlos [a los instrumentistas] a que metan el estipendio del concierto cuando este trabajo es separado de la función, y solo pueden quedar con esta obligación [repartir el dinero con los restantes músicos] cuando no tengan que tocar antes ni después [no haya conciertos independientes] de la función que sirve la Capilla.¹⁷

Finalmente, se llegó a la conclusión de que los instrumentistas se repartiesen entre ellos el dinero obtenido por la celebración del “concierto” y tomasen parte también en la distribución de las ganancias conseguidas por la capilla, por la tarea de acompañarla en el resto de la función. La lectura de este último documento reitera que estas intervenciones instrumentales eran secciones independientes asociadas a estas actuaciones:

Que en las funciones en que hay conciertos y en las que hay entretenimientos que se tocan fuera de los puntos de Capilla, lleven para sí los violinistas todo el estipendio que contribuyere la parte separadamente de lo que paga por razón de Capilla, sin comunicarlo ni partirlo con ésta, y así mismo perciban la parte que les corresponda por acompañar a la Capilla (Citado en: Díez 2004, 326).

De manera similar, en Toledo, unas normas que regulaban la participación de la capilla catedralicia en funciones externas (1751) indicaban que si en estas últimas se realizaban “conciertos”, entendidos en este caso como interludios instrumentales, el dinero obtenido se repartiese exclusivamente entre los músicos de instrumento que participasen en ellos.¹⁸

Asimismo, para solemnizar determinados acontecimientos excepcionales –como, por ejemplo, las proclamaciones reales–, la catedral gaditana organizaba “conciertos” durante tres

15. Archivo Capitular de Cádiz (Cádiz), Actas capitulares, Vol. 33, Fol. 39v, “3-7-1752”. Citado en: Díez 2004, 325-326.

16. Archivo Diocesano de Cádiz (Cádiz), Secretaría, Serie Seminario, Vol. 323, “Papeles de la Capilla de Música”. Citado en: Díez 2004, 326 (nota a pie nº 121): “9º. que cuando los dichos instrumentistas concurren con la capilla en funciones en que haya conciertos hayan de traer a partición [los instrumentistas] lo que ganaren en éstos [en los conciertos] para que se reparta entre todos [los músicos catedralicios] por la misma distribución con que se dividiere la porción de la capilla, entrando en esta partición los dichos instrumentistas”.

17. Archivo Diocesano de Cádiz (Cádiz), Secretaría, Serie Seminario, Vol. 323, “Papeles de la Capilla de Música”. Citado en: Díez 2004, 326 (nota a pie nº 121).

18. Toledo, Archivo Capitular de Toledo (Toledo), Actas capitulares, Vol. 58, Fols. 241-243v, 17 de febrero de 1751: “Que si los Mayordomos, Prelados, o otros cualesquiera, que costeen las fiestas, quisieran tener en los medios tiempos [intermedios] algunos conciertos, puedan los instrumentistas, que pidieren admitirlos, aunque sea para procesiones, como no salgan a la calle; pero esto sea sin perjuicio de la Capilla, la que siempre ha de llevar por entero la cantidad en que se ajuste la fiesta, pues los instrumentistas ajustarán aparte el trabajo, que se les aumenta [concierto], y se repartirá entre ellos la cantidad, que para dicho trabajo les dieren”. Citado en: Martínez 2003, 83.

noches, en los que participaban únicamente los instrumentistas. Los ensembles que tocaban en estas actividades se ubicaban en el balcón de un edificio perteneciente a la catedral (el balcón de la casa de la Contaduría). Un documento de pago del año 1759 confirma la presencia de nueve músicos de instrumento en las actuaciones que se celebraron, durante tres noches, por el ascenso al trono de Carlos III.¹⁹ Otros documentos de esta institución –fechados en 1724 (proclamación de Luis I), 1746 (Fernando VI) y 1789 (Carlos IV)– hacen referencia a este mismo evento, aunque no siempre lo denominan "concierto". En un edicto capitular de 1724 se describe pormenorizadamente el desarrollo de una actuación musical realizada por un conjunto de instrumentos. Esta intervención instrumental formaba parte de los festejos organizados por la catedral andaluza para celebrar el ascenso al trono de Luis I (1707-1724):

[...] y a la noche se encendiesen 22 hachas de cuatro pavilos repartidos entre las barandas del atrio y balcón de Contaduría y se pusiesen luminarias sobre la torre y toda la iglesia por la frente de la portada desde ésta hasta la del señor Obispo. Y desde la oración empiecen los repiques y después que callasen las campanas empezasen los ministriles que estaban en el balcón de la Contaduría a sonar sus instrumentos tocando sonatas por papeles en que estarían dos violines, un violón, un abue, el clarín y la chirimía y los demás instrumentos que sabían tocar y alternaran así hasta las Ánimas; que acabado su toque se diese un repique.²⁰

Este documento confirma las características habituales de este tipo de funciones: se realizaban al anochecer –hasta las diez de la noche, que era cuando tenía lugar el toque de ánimas–, la portada y la torre de la catedral se iluminaban mediante antorchas, el conjunto instrumental se ubicaba en lugares elevados orientados hacia una plaza –en este caso, el balcón de un edificio adyacente que era propiedad de la catedral– y la propia actuación de los instrumentistas –en la que se interpretaban sonatas "a papeles"– se enmarcaba mediante repiques de campanas.²¹

En Las Palmas de Gran Canaria, la palabra "concierto" se utiliza por primera vez en un edicto capitular fechado en mayo de 1782. En esta acta se debate una propuesta de Francisco Torrens –maestro de capilla de la catedral entre los años 1780 y 1788 y primer organista entre 1788 y 1806– relativa a la reorganización de las actividades musicales durante la festividad del Corpus Christi y su octava, debido a la supresión, el año anterior (1781), de elementos populares como los gigantes y papahuevos, la tarasca o las danzas (Torre 2005, 370-371). Una de las posibilidades planteadas por este maestro para sustituir estas prácticas populares consistía en que la sección instrumental de la capilla celebrara "conciertos" en determinadas horas. El cabildo aceptó esta idea, ya que en el edicto del 22 de mayo de 1782 se indica que "esto se haga saber a los violinistas de la capilla para que preparen [ensayen] los conciertos con los

19. Archivo Capitular de Cádiz (Cádiz), Sec. III, Recados de Fábrica, Vol. 51. Citado en: Díez 2004, 328: "Rezeví del Sr D Franco Buzayo como mayordomo de Fabrica de la Sta Yg^a Cathedl de esta ciudd 120 ps es a saber. 90 para pagar los nueve Instrums q. asistieron las tres noches del Concierto en la Contaduría Mayor. 24 para los doze Instrumentos q. vinieron de fuera a la Missa y Te Deum y los 6 ps restantes para pagar los copiantes. Cádiz y Nove 20 de 1759".

20. Archivo Capitular de Cádiz (Cádiz), Actas capitulares, Vol. 25, Fols. 15v-16, "23-3-1724". Citado en: Díez 2004, 327.

21. María José de la Torre menciona que los conciertos al aire libre vinculados a las proclamaciones reales solían compartir unas mismas características: "estaban estrechamente relacionados con otros elementos sonoros (campanas, sonidos de relojes, salvas de artillería y vítores) y aparecían íntimamente ligados a otras manifestaciones artísticas, especialmente iluminaciones y arquitecturas y decoraciones efímeras [...] Normalmente, los conciertos se interpretaban de noche y solían durar más de una hora [...] Estos conciertos solían interpretarse en plazas y explanadas al aire libre o en los balcones de los edificios que daban a estos espacios" (Torre 2004, 175, 176, 178).

demás instrumentistas que han de tocar en ellos” (Torre 2005, 379). La idea de “preparar” los conciertos, en el sentido de que los músicos se reunieran para ensayar, permite asociar este término con el significado de actuación. Además, esta frase también se puede vincular con la acepción de “Ensayar un concierto”, recogida por Terreros y Pando: “probarle, ejercitarle antes de llegar á tocarle en público” (Terreros y Pando 1787, 52). Otro edicto capitular, fechado en abril de 1793, corrobora que los instrumentistas tenían obligación de tocar algunas sonatas en el breve intervalo temporal entre la hora sexta y el comienzo de la procesión, documentando, de este modo, una posible ubicación para este concierto instrumental.²² Esta actuación independiente de los músicos de instrumento era un evento diferente a la “siesta”, ya que en esta última los músicos tenían obligación de cantar obras vocales paralitúrgicas como villancicos o motetes.²³ José Palomino (1755-1810) confirma en su plan de reforma de la capilla de 1809 que durante los días de la octava del Corpus podían celebrarse funciones de música puramente instrumental.²⁴ Esta práctica siguió vigente, al menos, hasta 1818, ya que dos edictos capitulares –fechados en abril y mayo de este último año– mencionan la obligación del organista Benito Lentini (1793-1846) de acompañar desde el piano las sinfonías que se interpretaban en “la hora instrumental [concierto] en la octava del Corpus”.²⁵ Un documento de pago fechado también en 1818 confirma que Pedro Palomino –violín segundo de la capilla catedralicia entre 1780 y 1792 y primer violinista entre 1792-1802 y 1807-1822– adquirió, por mandato del cabildo, cinco sinfonías –tres de Ludwig van Beethoven (1770-1827) y dos de Paul Wranitzky (1756-1818)²⁶–, a Francisco Rosalie Gourie David, comerciante de origen francés instalado en Las Palmas en torno a 1810:

Recibí del S^{or} Dⁿ Fran^{co} R^a Gourie, las cinco Sinfonías tres de Beethoven, y dos de Wranitzki, cuyo importe de veinte y dos p^s y med^o recibirá dho S^{or} de la persona q^e el Yll^{mo} Cab^{do} Ecles^{co} determine, p^a qⁿ fueron ajustadas dhas cinco sinf^o y mandadas tomar p^r un Acuerdo de Ab^l de 1818. Pedro Palomino (Firma)
(Citado en: Torre 1965, apéndice documental).

Estas cinco composiciones se compraron probablemente con el objetivo de ejecutarlas en estas funciones instrumentales asociadas al Corpus Christi, lo que implicaría una recepción especialmente temprana en el caso de las obras beethovenianas.²⁷ Así lo sugiere la cercanía cronológica de esta libranza de pago con los dos edictos anteriores y la mención, en estos últimos, relativa a la interpretación de sinfonías durante estos conciertos instrumentales.

22. Torre 2006, 396, “Sábado 27 de abril de 1793”: “9^o Que salga la procesión del día de Corpus luego que se haya desayunado el celebrante y se haya cantado la Sexta, sin dejar pasar mucho intervalo para que el calor de la mañana moleste menos, y en este corto intervalo se tocarán algunas sonatas”.

23. Torre 2006, 396, “Sábado 27 de abril de 1793”: “14^o Que a la hora de Siesta puedan los músicos, además de los villancicos, cantar algunos motetes propios del misterio, salmos, himnos, etc.”.

24. Siemens 1980, 300: “Además, en la octava de Corpus y otras funciones que a V. I. podrán ofrecérsele de instrumental, no habrá música que poder ejecutarse, pues toda la moderna que corre en la Europa es obligada de violoncello”.

25. Torre y Díaz 2008, 581, “Martes 21 de abril de 1818”: “Acordóse que el organista mayor don Benito Lentini acompañe, con el piano, las sinfonías que se tocan en la octava de Corpus”.

Torre y Díaz 2008, 581-582, “Viernes [= miércoles] 20 de mayo de 1818”: “Acordóse que, respecto a que don Benito Lentini tiene que tocar el piano, según lo determinado por el cabildo, a la hora de música instrumental en la octava de Corpus, toque los tres días que le faltan de su semana la hora de órgano don Cristóbal Millares”.

26. Las dos sinfonías de Paul Wranitzky (PosV 11 y PosV 25) son las únicas que se conservan actualmente en el archivo catedralicio de Las Palmas de Gran Canaria (Torre 1965, 163).

27. Una primera panorámica sobre la recepción de sinfonías de Ludwig van Beethoven en España durante los primeros veinte años del siglo XIX se encuentra en: Carreras 2018b, 340-341.

En la Catedral de Córdoba, una de las obligaciones del maestro de capilla a mediados del siglo XVIII (1752) consistía en "hazer en cada semana una Junta [= ensayo] en su casa de los músicos instrumentistas que tocan los conciertos los Domingos i Jueves, en la qual se pruebe [= ensaye] uno i otro concierto".²⁸ Al igual que en el caso previo de Las Palmas de Gran Canaria, la vinculación del término "concierto" con el verbo "probar", este último como sinónimo de "ensayar", remite a la preparación previa de estas actuaciones por parte de los músicos de instrumento que participaban en ellas. Esta práctica local de la catedral cordobesa, de frecuencia bisemanal, ya se venía desarrollando durante la primera mitad del siglo XVIII. Como demuestra un edicto de 1733 que regula las tareas de los violinistas, estos instrumentistas tenían

la obligación de asistir al Coro todos los días que hubiere música y a las demás funciones del cavildo y de tocar a el órgano [ubicados en el órgano] tocatas o conciertos todos los Jueves y Domingos del año a el tiempo de ofertorio.²⁹

Este último documento es de especial relevancia, puesto que indica el momento preciso en el que se realizaba esta intervención instrumental –el ofertorio de la misa– y la ubicación donde se situaban los músicos –en el corillo de los órganos–. Asimismo, permite documentar un segundo uso para el término "concierto": en este caso, dicha palabra se emplea como etiqueta genérica para referirse a composiciones puramente instrumentales, utilizándose como sinónimo de "tocata". Otro documento de 1757, que regula las actividades que tenían que cumplir dos músicos de trompa/clarín contratados en dicho año, vuelve a mencionar este cometido de los instrumentistas, aunque empleando en esta ocasión el término "sonata" para designar las obras instrumentales.³⁰

Por su parte, en dos actas precedentes de Granada (1791) y Barbastro (1800), el término "concierto" hace referencia a actuaciones o momentos específicos, aunque en ninguna de ellas se vincula exclusivamente con la participación de los músicos de instrumento. En Granada se menciona que, durante las misas de renovación, "se extienda algo más el concierto de música [sección de la ceremonia] [...], o en su lugar algunos motetes especiales".³¹ En este caso concreto, no es posible determinar quién participaba en dichos "conciertos": si solo las voces, solo los instrumentos o ambos conjuntamente. No obstante, la idea de que estos conciertos podían sustituirse por motetes remite a la práctica mencionada en 1754 por Francisco Corselli, maestro de la Capilla Real española: este maestro indica que durante el ofertorio de las misas podían cantarse motetes en lugar de tocar sinfonías, ya que consideraba los primeros más adecuados para los contextos eclesiásticos.³² Por tanto, en este edicto procedente de Granada,

28. Archivo Capitular de Córdoba (Córdoba), Actas capitulares, Vol. 78, Fol. 279v-280, "lunes 7 de febrero de 1752". Citado en: Onieva 2012, 207.

29. Archivo Capitular de Córdoba (Córdoba), Actas capitulares, Vol. 74, Fol. 269v, "27 de abril de 1733". Citado en: Onieva 2012, 118.

30. Archivo Capitular de Córdoba (Córdoba), Actas capitulares, Vol. 80, Fol. 249. Citado en: Onieva 2012, 167: "[...] tocar dichos instrumentos y cualquier otro que sepa, conforme a las composiciones que le hiciere el Maestro de Capilla en que sea preciso tocar uno u otro instrumento [trompa o clarín] para su lucimiento, y asistir y tocar con los demás Ministros en todas las funciones de esta Santa Iglesia, como los Jueves y Domingos del año que se tocan sonatas en el órgano".

31. Archivo Capitular de Granada (Granada), Actas capitulares, Vol. 34, Fol. 59, "Cabildo de 25-2-1791". Citado en: López-Calo 1992, 119 y 388.

32. Ortega 2010, Vol. II, 198: "[Informe del maestro de capilla, Francisco Corselli, fechado el 28 de agosto de 1754] Debe el maestro de la Real Capilla surtirle de todas las obras que se estilan en ella en el discurso del año con la propiedad

el término “concierto” puede referirse, por analogía, al momento de la ceremonia (misa) donde se interpretaba música orquestal (sinfonías). En Barbastro se indica que, para la noche del Sábado Santo, “se hiciese [junto a la iglesia] un tablado para los músicos que deberían alternar en su concierto [actuación] con las campanas”.³³ El uso del término genérico “músico” –que permite englobar tanto a los cantores como a los instrumentistas– impide determinar si en dicha actuación se interpretó únicamente música instrumental.

Aunque en la Catedral de Ávila no se ha documentado hasta la fecha el uso del término “concierto”, algunas fuentes musicales incluyen la siguiente indicación: “Es propio de la Santa Apostólica Iglesia Catedral de Ávila, para las academias de música”. Las cinco primeras ediciones del diccionario de la Real Academia Española (1780-1817), recogen una acepción musical para el término “academia”: “suele tomarse por la concurrencia de profesores, ó aficionados á la música, para ejercitarse en ella, ó por diversión. *Musica exercitatio, sive musices ludus*” (Real Academia Española 1780, 9). En diversas catedrales –Barbastro (1773), Santiago de Compostela (1799) o Las Palmas de Gran Canaria (1803)–, este término se utiliza para referirse a los ensayos que debían realizar los músicos regularmente.³⁴ Sin embargo, en el caso de Ávila se aplica mejor la segunda acepción: “academia” entendida como un evento donde se disfrutaba de la música, vinculándose, de este modo, con una de las acepciones del término “concierto”. Josep Martínez afirma que, durante el último tercio del siglo XVIII, en el contexto madrileño “el término *academia* se utilizaba como sinónimo de *concierto* [...] A partir de ese momento [la reapertura del teatro de los Caños del Peral en 1786], ambos términos se comenzaron a utilizar para designar tanto actuaciones públicas como reuniones privadas” (Martínez 2017, 26 y 28). Por su parte, Lluís Bertran diferencia entre los términos “serenata” y “academia”, entendidos ambos como conciertos profanos en el ámbito doméstico barcelonés: el primero presentaba un carácter ocasional, mientras que el segundo era “un evento en una serie periódica, a menudo con asistencia por suscripción”. Posteriormente, este mismo autor indica, refiriéndose al repertorio de estas academias, que “fuera de los últimos días de Cuaresma, sin embargo, las academias acogían conciertos profanos de tipo misceláneo, con la acostumbrada mezcla de música instrumental con arias y concertantes de las óperas italianas a la moda” (Bertran 2018b, 36 y 41). A pesar de que esta “forma de concierto” se

adecuada a las mayores y menores solemnidades según sus clases y si fuere del real agrado de su Magd. se podrían cantar motetes a cuatro o más voces al tiempo del ofertorio o lugar de sinfonías cuya música aunque armoniosa y rumbosa no tiene por su estilo la seriedad que corresponde al templo de Dios”.

33. Archivo Capitular de Barbastro (Barbastro), Libro de Gestis, Vol. 10, Fol. 530r, “8-IV-1800, Celebración del día de Pascua”.

34. Archivo Capitular de Barbastro (Barbastro), Libro de Gestis, Vol. 9, Fol. 119r, “22-IX-1773, Se tenga en cada semana una academia de musica”: “Asimismo, expreso dicho Llorente que era muy conbeniente para la mayor perfeccion de las obras musicales, que en cada semana se tubiesen dos academias para exercitar este arte, y se resolvió se tenga una en cada semana en el día que pareciere al maestro de capilla y que durase dos horas...”.

Archivo Capitular de Santiago de Compostela (Santiago de Compostela), Libro de actas capitulares, Vol. 63, Fol. 67, “26-1-1799”: “En este cabildo se ha visto memorial [de] don Sebastián Siguer, violín en esta santa iglesia, exponiendo haberle llegado una remesa de música para uso de las festividades de esta santa iglesia, las que no se podían tocar sin hacer antes de ellas las pruebas correspondientes; y en atención a ello suplicaba al Cabildo se dignase acordar que todos los músicos concurriesen dos días en una semana a casa del maestro de capilla para dicho fin”; Archivo Capitular de Santiago de Compostela (Santiago de Compostela), Libro de actas capitulares, Vol. 63, Fol. 70v, “12-2-1799”: “[...] y que las juntas o academias que se mandaron hacer por cabildo de veinte y seis de enero próximo se suspendan hasta después de Pascua de Resurrección”.

Torre y Díaz 2007, 487, “Sábado 14 de mayo de 1803”: “[...] y que dicho Millares y sus sucesores han de tener la obligación de enseñar el violín a todos los que el cabildo les señalare, y además hacer frecuentemente academias para la instrucción de los otros violines, como lo ha practicado el don Pedro Palomino”.

asocia preferentemente con contextos laicos, como demuestran las citas anteriores, existen evidencias, como el presente caso de Ávila, de que este tipo de eventos se desarrollaron también en contextos eclesiásticos específicos.³⁵ Hasta la fecha se desconoce cuándo (con qué periodicidad), dónde y cómo se celebraban estas academias en la catedral abulense, pero se sabe que en ellas se interpretaba, al igual que en las academias barcelonesas, música vocal –arias de óperas italianas– y obras puramente instrumentales –tanto de cámara como orquestales–. La presencia de estos géneros profanos permite considerar estas academias abulenses como eventos de esparcimiento musical y no como ensayos para las ceremonias religiosas. En la siguiente tabla, se presentan las once fuentes que incluyen esta indicación en sus portadas y que, por tanto, formaban parte del repertorio interpretado durante estas funciones:

Música vocal		
Compositor	Obra³⁶	Fuente de origen
Pasquale Anfossi (1727-1797)	<i>Berenice, che fai</i> . "Aria seria del Sgr. Pasquale Anfossi per la Sgr. Giuseppa Maccherini nell'Antigono in Venezia, nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto, per la fiera dell'Ascensione dell'anno 1773". Partitura impresa y partichelas manuscritas (Sig. 87/1)	Ópera: <i>Antigono</i> (Venecia, 1773). Edición impresa por Luigi Marescalchi.
Giovanni Paisiello (1740-1816)	<i>Non temer, bell'idol mio</i> . "Rondó con violines, oboes, corni e viola". Partichelas manuscritas (Sig. 87/4)	
Antonio Sacchini (1730-1786)	<i>E la beltà del cielo</i> . "Aria con violines, óboes, corni, viola e basso". Partichelas manuscritas (Sig. 87/9)	
Johann Gottlieb Naumann (1741-1801)	<i>Se mai vedi il mio tesoro</i> . "Rondó con violines, viola e basso". Partichelas manuscritas (Sig. 87/10)	Ópera: <i>Solimano</i> (Venecia, 1773). Edición impresa por Luigi Marescalchi RISM A/I: N 198
Música Instrumental		
Compositor	Obra	Fuente de origen
Juan Oliver Astorga (1733-1830)	<i>Trío 4º a due violini e basso</i> . Partichelas manuscritas (Sig. 79/23)	
Juan Oliver Astorga (1733-1830)	<i>Trío 5º a due violini e basso</i> . Partichelas manuscritas (Sig. 79/24)	
Wilhelm Cramer (1746-1799)	<i>Concierto a violino principale, violino primo e secondo, oboe, corni, viola e basso, del Sig. Cramer</i> . Partichelas manuscritas (Sig. 89/5)	
Joseph Haydn (1732-1809)	<i>Sei quartetti per due violini, alto et basso, del signor Hayden, oeuvre XI</i> . Partichelas impresas (Sig. 89/13)	Edición de Madame Berault (París, 1772). RISM A/I: H 3602

35. "Forma de concierto" se entiende en el sentido recogido por Lluís Bertran: "aquellas situaciones en las que la audición de la música adquiere un especial protagonismo" (Bertran 2018a, 15).

36. Títulos recogidos en el catálogo publicado por José López-Calo (1978, 163, 179, 183, 185, 187, 191, 209).

Friedrich Schwindl (1737-1786)	<i>Sei sinfonie con obboe e corni da caccia a piacimento, composte da Federico Schwindl.</i> Partichelas impresas (Sig. 89/21)	Edición de Jean-Baptiste Venier (París, 1765). RISM A/1: S 2551
Anónimo	<i>Quartetto 1º, a due violini, viola e basso.</i> Partichelas manuscritas (Sig. 92/18)	
Anónimo	<i>Quartetto 4º, a due violini, viola e basso.</i> Partichelas manuscritas (Sig. 92/19)	

Tabla 1. Repertorio vinculado con las “academias de música” celebradas en la Catedral de Ávila.

Tres de estas fuentes –el aria de Pasquale Anfossi, el rondó de Johann Gottlieb Naumann y las seis sinfonías de Friedrich Schwindl– pueden conectarse con el mercado musical madrileño.³⁷ El aria “Berenice, che fai” de Anfossi es un ejemplar de la edición impresa publicada por Luigi Marescalchi en 1773 en Venecia. Un anuncio recogido en la *Gaceta de Madrid* el 25 de octubre de 1774 menciona la venta en la librería de Antonio del Castillo de “una Colección de Arias serias y bufas, con voz y acompañamiento de todos Instrumentos, compuestas por los más célebres Autores”.³⁸ Según confirma Rudolf Rasch, “this is certainly the series of Italian *arie, cavatine* and *rondó*, both *serio* and *buffo*, that had come from Marescalchi’s presses in 1773-1774” (Rasch 2014, 276). El rondó de Naumann también fue publicado por Marescalchi en 1773: 35 copias de esta pieza se conservaban en la librería de Antonio del Castillo en 1787, como revela un inventario de dicho año (Rasch 2014, 292). En cuanto a la música orquestal, cinco ejemplares de las seis sinfonías de Friedrich Schwindl publicadas en París por Jean-Baptiste Venier como opus 3 (1765) también aparecen mencionadas en el inventario anterior (Rasch 2014, 294). La colección de cuartetos espurios de Joseph Haydn –edición parisina opus XI de Madame Berault (1772)– puede relacionarse asimismo con la librería de Antonio del Castillo. Aunque no se conservaban ejemplares de esta edición en 1787, tres colecciones de sinfonías de este autor publicadas por esta misma editorial –opus 8, 9 y 19– sí se localizan en el inventario (Rasch 2014, 294). La conservación de estas fuentes en la Catedral de Ávila confirma, por tanto, la vinculación existente entre esta institución y la librería madrileña de Antonio del Castillo.

“Toquen por turno los conciertos a solo”: concierto entendido como composición

La palabra “concierto” también se utiliza para designar composiciones instrumentales, sentido remarcado por el empleo del verbo “tocar”. Así lo confirman diversos documentos procedentes de ocho catedrales diferentes: Cádiz, Santiago de Compostela, León, Burgo de Osma, Las Palmas de Gran Canaria, Palencia, Segovia y Jaén. Un edicto capitular de la Catedral de Cádiz, fechado en enero de 1741, indica que un bajonista solicitaba una ayuda de costa “para comprar conciertos que tocar, en ejecución de lo mandado por el señor Obrero

37. Una primera panorámica del mercado musical madrileño durante la segunda mitad del siglo XVIII, más concretamente, las conexiones establecidas entre algunos librereros locales (Antonio del Castillo) con editores musicales europeos (Jean Baptiste Venier, Luigi Marescalchi), se encuentra en: Marín 2005, 165-177.

38. *Gaceta de Madrid*, martes 25-10-1774, nº 43, p. 380. Acceso: 1 de mayo de 2019. <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1774/043/A00380-00380.pdf>.

y para remedio de algunos ahogos causados de la calamidad de el tiempo".³⁹ La ausencia de repertorios orquestales de este periodo en esta catedral impide conocer qué géneros concretos fueron adquiridos.

En Santiago de Compostela, la palabra "concierto" hace referencia concretamente a composiciones destinadas para un instrumento solista y orquesta. Un edicto capitular de agosto de 1774 confirma por primera vez este uso: "En este cabildo se observó que se observe el acta tocante a que los músicos, alternativamente, principiando Perolo [Juan José Perrault, violinista], toquen conciertos en todas las funciones clásicas y de reliquias, lo que haga cumplir los señores contadores".⁴⁰ Este documento sugiere que esta práctica local de tocar conciertos "a solo" ya se había establecido previamente como norma, aunque en la realidad no se cumplía ("se observe [se cumpla] el acta tocante..."). En otro edicto de septiembre de 1775, se distingue explícitamente entre los géneros "concierto" y "obertura" (estas últimas denominadas "aberturas"). La elección de un tipo de composición u otro dependía en última instancia de la decisión del maestro de capilla.⁴¹ Los instrumentistas de la capilla tenían que alternar como solistas en estas funciones, ya que se les descontaba parte de su salario si no lo hacían.⁴² En un acta fechada en marzo de 1797 –veintitrés años después de la primera mención a esta práctica–, se sigue insistiendo en que los músicos de la capilla toquen, alternativamente, conciertos para solista:

En este cabildo se acordó que el canónigo maestro de capilla observe lo determinado en punto a que los músicos tengan conferencias en esta santa iglesia y toquen por turno los conciertos a solo, según antes de ahora se practicaba.⁴³

En este caso, a diferencia de las actas anteriores de 1774 y 1775, parece que son los propios instrumentistas los que decidían quiénes interpretaban estas composiciones. Asimismo, un edicto de junio de 1800 reitera que los instrumentistas contratados estaban obligados a tocar conciertos con su instrumento en las principales fiestas, alternando con otros compañeros.⁴⁴ Un memorial firmado por Andrés Muiños (oboísta primero) en mayo de 1804 –en el que se recoge la valoración negativa de un aspirante a una plaza de oboe– menciona, entre otras

39. Archivo Capitular de Cádiz (Cádiz), Actas capitulares, Vol. 28, Fol. 149, "30-1-1741". Citado en: Díez 2004, 326 (nota a pie nº 119).

40. Archivo Capitular de Santiago de Compostela (Santiago de Compostela), Libro de actas capitulares, Vol. 58, Fol. 111v, "23-8-1774". Citado en: Garbayo 1995, Vol. III, 52; Garbayo 2013, 275.

41. Archivo Capitular de Santiago de Compostela (Santiago de Compostela), Libro de actas capitulares, Vol. 58, Fol. 164, "28-9-1775": "En este cabildo se acordó que el maestro de capilla, sin embargo de lo que está resuelto, disponga en las funciones solemnes se toquen por Peroli [Juan José Perrault, violinista], Laideque [Santiago Leydeck, violinista] y Canchiani [Pascual Canchiano, oboísta], conciertos, alternando cada uno, y en los días de reliquias, aberturas o algún concierto según lo determinare el maestro". Citado en: Garbayo 1995, Vol. III, 53; Garbayo 2013, 275.

42. Archivo Capitular de Santiago de Compostela (Santiago de Compostela), Libro de actas capitulares, Vol. 58, Fol. 119, "25-10-1774": "En este cabildo se acordó que el maestro de capilla haga que en todas las funciones clásicas y de reliquias se toque[n] conciertos, formando solo y dando principio en la de Santos, y al que eligiere y no lo hiciere se le descuenten quince días". Citado en: Garbayo 1995, Vol. III, 52; Garbayo 2013, 275.

43. Archivo Capitular de Santiago de Compostela (Santiago de Compostela), Libro de actas capitulares, Vol. 62, Fol. 319, "7-3-1797".

44. Archivo Capitular de Santiago de Compostela (Santiago de Compostela), Libro de actas capitulares, Vol. 63, Fol. 142v, "26-6-1800": "A la plaza de violón se opusieron José Herrero y Ramón Torres. Se la dan a éste con 400 ducados de salario, 'cual contiene el edicto, con la precisión de tocar éste [Ramón Torres] con el otro violón conciertos alternativamente en las funciones solemnes y más que se le manden, y que el don Joseph Herrero toque el contrabajo, y cuando pueda y se lo permita su salud, el bajón'".

pruebas, la interpretación de un concierto para solista durante el ofertorio y la elevación de la misa del día de Pascua (de Resurrección).⁴⁵

Los propios músicos consideraban su participación como solistas en las funciones de las principales festividades como un mérito reseñable en los memoriales que enviaban al cabildo para solicitar aumentos de sueldo. Francisco García –violinista segundo entre 1783 y 1823, aproximadamente– reitera en ocho memoriales fechados entre 1800 y 1820 que cumplía satisfactoriamente las obligaciones asociadas a su cargo: entre ellas, destaca insistentemente la de tocar “conciertos a solo en los días de mayor festividad, alternando con los primeros”.⁴⁶ En la misma línea, Ramón de Torres, violón de la capilla catedralicia entre 1800 y 1803, se define a sí mismo en un documento de agosto de este último año como “Violón Conciertista y Músico de esta S^{ta} Metropolitana Ygl^{ia}”.⁴⁷ Por su parte, Silvestre Torrado, intérprete de violón cuya actividad se documenta entre 1782 y 1823, indicaba en un memorial de agosto de 1807 que los músicos de esta capilla catedralicia tenían que ser buenos acompañantes, recitativistas y concertistas.⁴⁸ En la evaluación del examen de oposición del violinista Isidoro Llanos (abril de 1802), un miembro del tribunal destacó positivamente su perfecto desempeño en “regir con destreza los conciertos y lo más que se le puso”.⁴⁹

Por último, la documentación de esta catedral revela que algunos músicos instrumentistas locales –como el violinista Sebastian Siquert (admitido en 1790 y fallecido en 1840)–, además de interpretar este tipo de obras en las funciones, también se encargaban de comprarlas y componerlas.⁵⁰ A excepción de una sinfonía concertante atribuida al maestro Buono Chiodi –fechada en torno a 1780 (Pérez 1998, 553-572)–, en el archivo capitular de esta institución no se ha localizado ninguna otra obra local de tipo concertante de este periodo (c. 1780 – c. 1830). Pero un informe firmado por el violinista Siquert en octubre de 1800 –en el que da las gracias al cabildo “por haberle concedido la música q^e ha solicitado p^a su aplicación y

45. Archivo Capitular de Santiago de Compostela (Santiago de Compostela), Capilla de música, Instrumentistas (1734-1877), Vol. 218, “Memorial de Andrés Muiños, 29 de mayo de 1804”: “[...] en el concierto suyo qe toco primero, hayo poco tono en su instrumento y menos estilo como V. S. Y. lo habrá advertido el dia de Pascua, en el Concierto qe tocó al Ofertorio de la Misa y al Alzar”. Citado en: Garbayo 1995, Vol. III, 155.

46. Archivo Capitular de Santiago de Compostela (Santiago de Compostela), Capilla de música, Instrumentistas (1734-1877), Vol. 218, “Memorial de Francisco García, Cabildo de 7 de febrero de 1800”: “Yll^{mo} S^{or}. Señor. Francisco Garcia músico Violi hace presente Vsria Ylma haber treinte, y dos años q^e sirve a esta St^a Ygl^{ia} y diez y seis de estos exerciendo la plaza de Violi primero de segundos, tocando conciertos a solo en los días de mayor festividad, alternando con los primeros, y haciendo de primer Violi en las ausencias y enfermedades de estos, gozando p^r esto de solo el salario de doce rr^s diarios, con los quales en los tiempos presentes, no puede el suplicante mantenerse, ni andar con la decencia debida p^r lo q^e rendidamente suplica a Vsria Ylma atento a sus meritos se digne aumentarles aquello, q^e fuere de su mayor agrado. Favor, q^e el suplicante espera recibir de la justificación y piedad de Ssria Yllma. Fran^{co} García”.

47. Archivo Capitular de Santiago de Compostela (Santiago de Compostela), Capilla de música, Instrumentistas (1734-1877), Vol. 218, “Memorial de Ramón de Torres. 8 de agosto de 1803”. Citado en: Garbayo 1995, Vol. III, 130.

48. Archivo Capitular de Santiago de Compostela (Santiago de Compostela), Capilla de música, Instrumentistas (1734-1877), Vol. 218, “Memorial de Silvestre Torrado. 21 de agosto de 1807”.

49. Archivo Capitular de Santiago de Compostela (Santiago de Compostela), Capilla de música, Instrumentistas (1734-1877), Vol. 218, “Memorial de Antonio Bueno. 26 de abril de 1802”.

50. Archivo Capitular de Santiago de Compostela (Santiago de Compostela), Músicos, correspondencia, aumentos y enfermería, “Memorial de Sebastián Siquert. 23 de agosto de 1791”: “Señor. D. Sebastián Siquert, músico violinista de esta Santa Iglesia, hace presente a Vuestra Señoría Ilustrísima con el mayor rendimiento y respeto que con motivo de haberse colocado en la plaza de segundo violín y primero en las ausencias de D. Juan Peroly, tuvo que comprar mucha música moderna para tocar y componer varios conciertos, en que ha desperdiciado mucho dinero y estudio, como Vuestra Señoría Ilustrísima conoce por el sobresaliente lucimiento que experimentan las funciones”. Citado en: Garbayo 1995, Vol. III, 117; Garbayo 2013, 277.

adelantamiento"– revela la compra de 46 conciertos para violín compuestos por importantes virtuosos del instrumento: diecisiete de Giovanni Battista Viotti (1755-1824), diecinueve de Giovanni Giornovich (1747-1804) y diez de Nicola Mestrino (1748-1789).⁵¹

En la Catedral de León, el término "concierto" se utiliza por primera vez en un edicto capitular de julio de 1774, que regula la participación de los músicos de instrumento en las misas mayores de algunas festividades:

Con el motivo de no parecer decente ni arreglado que los músicos de instrumento de esta iglesia anden por las noches tocando en calles y plazas y contornos de esta ciudad se acordó que los señores correctores les prevengan que se abstengan en delante de semejantes procedimientos so pena de que no lo ejecutando se tomara contra ellos la providencia más oportuna y conveniente. Y que para su mejor habilitación y destreza en el cumplimiento de su obligación el señor Administrador de fábrica les facilite algunos nuevos conciertos trayéndolos de Madrid los que deberán tocar en los intermedios de las misas de facistol los días festivos cuya obligación les notificará el infrascripto secretario para que no puedan alegar ignorancia y en su contravención si el cabildo providenciar.⁵²

En este caso concreto, he podido documentar mediante una libranza de pago del mismo año (1774) que estos conciertos adquiridos en Madrid no se englobaban dentro del género para solista y orquesta, sino que en realidad eran seis sonatas de violín.⁵³ Al igual que se documentó anteriormente en la Catedral de Córdoba (actas capitulares de 1733 y 1757), el término "concierto" se utiliza en este edicto capitular leonés como etiqueta genérica que puede referirse a distintos géneros instrumentales. Por su parte, en un acta de enero de 1785, en la que se somete a valoración un memorial del maestro de capilla José Gargallo (activo entre 1776 y 1794), se establece una división terminológica entre "obras" y "conciertos":

Cometese a Diputación el memorial del maestro de capilla, en que solicita aumento de salario, en atención al grande trabajo y cuidado de los colegiales de San José, [...] y que se le aumenta considerablemente con la composición de obras y conciertos para las misas mayores.⁵⁴

Esta división explícita permite plantear la hipótesis de que las primeras hacen referencia a composiciones vocales, mientras que los segundos son piezas destinadas específicamente para los músicos de instrumento.

51. Archivo Capitular de Santiago de Compostela (Santiago de Compostela), Capilla de música, Instrumentistas (1734-1877), Vol. 218, "Nota de la Musica para Don Sebastian Siquert". Citado en: Garbayo 1995, Vol. III, 120; Garbayo 2013, 278.

52. Archivo Capitular de León (León), Fondo General, Libro de actas capitulares, Vol. 10045, Fol. 167r, 30-7-1774, "Que los músicos no anden de noche tocando".

53. Archivo Capitular de León (León), Fondo General, Libranza de pago, sig. 21436: "Quenta que yo Dⁿ Antonio María de Bustamante y Arce doy al Señor Dⁿ Alonso Almirante Canonigo y Administrador de la Fábrica de la Santa Iglesia de León por los Gastos expendidos y suplidos por mí con orden de dicho señor para dicha Fábrica y he remitido desde 1^o de Julio hasta fin de Diciembre de 1774. [...] Idem seis sonatas de Violín ajustadas en 80 reales v^{on}".

54. Archivo Capitular de León (León), Fondo General, Libro de actas capitulares, Vol. 10047, Fol. 19r, 11-1-1785, "Resolución del cabildo sobre la pretensión de aumento de salario que en memorial solicitaba el maestro de capilla".

En la Catedral de Burgo de Osma (Soria), el término “concierto” se menciona en un acta capitular de julio de 1776. En este documento, el organista solicita al cabildo que clarifique quién tiene que rellenar los intermedios de las misas de las principales festividades: si el organista o el conjunto instrumental de la capilla. La resolución adoptada por el cabildo de esta catedral consistió en que “en los intermedios de las misas mayores no se toquen solos [conciertos para solista] ni sonatas; pero sí se podrán tocar conciertos en que concurra toda la Capilla de músicos instrumentistas” (citado en: Palacios 1991, 57-58). A diferencia del caso de Santiago de Compostela, en esta institución el cabildo prohibió la interpretación de composiciones que requirieran la participación de solistas (“no se toquen solos ni sonatas”).⁵⁵ El edicto indica que estos “conciertos” debían ser interpretados por toda la plantilla instrumental, por lo que podrían asociarse con el género de la sinfonía.

En la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria, los músicos de instrumento tenían obligación de tocar “conciertos” desde el balcón del palacio episcopal durante las celebraciones que tenían lugar en las proclamaciones reales (Fernando VII en 1808 e Isabel II en 1833). Al igual que en Burgo de Osma, estas composiciones debían ser interpretadas por todo el conjunto instrumental de la capilla, sin participación de instrumentos solistas.⁵⁶ Estos conciertos se escuchaban en dos momentos diferentes: en primer lugar, durante la noche previa a la proclamación –coincidiendo con la iluminación de la fachada de la catedral y con el sonido de las campanas– y, posteriormente, durante el desarrollo del propio acto de proclamación. La participación simultánea de los instrumentistas y las campanas daba como resultado una atmósfera extremadamente ruidosa. Como corrobora Malucha Subiabre al analizar las proclamaciones reales en Santiago de Chile durante el siglo XVIII, la conjunción de los instrumentos musicales y las campanas “se utilizaba para subrayar los momentos más importantes de ciertos ritos. Uno de ellos fue el ya descrito juramento público de fidelidad que se realizaba durante las proclamaciones reales” (Subiabre 2008, 32-33). En términos semejantes se expresa María José de la Torre cuando afirma que “El sonido de las piezas interpretadas en los conciertos de la tremolación [del pendón] [= proclamación] solía mezclarse con los toques de campanas, vítores y salvas, dando lugar a grandes masas sonoras, muy del gusto de la época” (Torre 2004, 85).

Por último, en las catedrales de Palencia (1798), Segovia (1825) y Jaén (1832), la palabra “concierto” se emplea en su acepción de composición instrumental con o sin solistas, ya que en los tres casos se vincula específicamente con el verbo “tocar”.⁵⁷ En las dos primeras

55. Para Tomás de Iriarte, estos dos géneros instrumentales –sonata y concierto– se caracterizaban por las dificultades técnicas que requerían a los intérpretes solistas. Según este autor, ambos géneros se distinguían únicamente en cuanto a su acompañamiento: la sonata solo requiere la participación de un bajo, mientras que en el concierto participa toda la orquesta (Iriarte 1779, 107).

56. Torre y Díaz 2007, 518, “Martes 19 de julio de 1808”: “[Hay acuerdos sobre los actos por la proclamación de Fernando VII]. Igualmente se acordó que en la noche de la proclamación [...], tocándose al tiempo de la iluminación en el palacio del señor obispo conciertos, por la capilla, con todos los instrumentos y repicándose al mismo tiempo, lo que también se hará al acto de la proclamación mientras dure ésta por las calles...”.

Torre y Díaz 2010, 320, “Martes 12 de noviembre de 1833. Cabildo extraordinario”: “[...] que este acuerdo se haga saber al maestro de ceremonias y demás ministros a quienes corresponda para que dispongan todo lo necesario a dicha función, y al campanero para que en dicho día anticipe el toque una hora, y para los repiques por la tarde y en las noches de las luminarias, en cuyo tiempo se tocarán conciertos con los clarinetes, trompas y demás instrumentos según costumbre en el palacio episcopal”.

57. López-Calo 1980, 279. Vol. de 1798, Fol. 116, “24-9-1798”: “Que se toque el órgano y los músicos instrumentistas toquen ‘algún concierto de buen gusto’ en las posesiones de los señores prebendados, comenzando por la del señor Deán, ‘en señal de alegría’”.

se hace referencia a obras instrumentales sin solistas en las que participaban, o bien los instrumentistas de la capilla, o bien los dos organistas. Sin embargo, en la última se destaca la mejora técnica del violinista Juan de la Cruz y Molina –alumno del primer violín de la capilla (José Morales)–, quien participó como solista, tocando un concierto, en las celebraciones de la octava del Corpus Christi.

Conclusiones

Como se ha comprobado, el término "concierto" presenta diferentes usos dependiendo de las fuentes y de las tradiciones institucionales analizadas. Los diccionarios españoles del siglo XVIII recogen las tres acepciones asociadas a esta palabra: i) ensembles conformados por voces y/o instrumentos, ii) composiciones instrumentales que se caracterizan por la participación de uno o varios solistas (diccionarios de la Real Academia Española) y, adicionalmente, iii) la reunión de diversos músicos para cantar y/o tocar juntos (diccionario de Terreros y Pando). En los tratados teóricos y obras literarias se documenta parcialmente esta transformación semántica del término, ya que ninguna de las fuentes consultadas emplea "concierto" para referirse al evento donde se interpreta música: i) obra para tres o más voces construida sobre un canto llano preexistente (Nassarre 1723; Valls 1742; Aranaz y Olivares 1807), ii) composición para diversos instrumentos, empleado como sinónimo de "symphonia" (Valls 1742; Rafols 1801) y, iii) género instrumental para solista y orquesta (Iriarte 1779).

Por su parte, en la documentación catedralicia, al igual que en las fuentes hemerográficas españolas (*Gaceta y Diario de Madrid*), este término se utiliza únicamente en dos sentidos: por un lado, para referirse a actuaciones independientes en las que participaban exclusivamente los músicos de instrumento y, por otro, para denominar diversos tipos de composiciones instrumentales. En el primero de los casos ("concierto" como actuación), se ha podido comprobar que esta palabra se emplea para designar eventos distintos: en Cádiz y Toledo, los "conciertos" formaban parte de "funciones" más extensas que realizaba el conjunto de la capilla catedralicia, sirviendo como apertura, interludio o cierre de las mismas; en la primera también hacía referencia a las intervenciones instrumentales nocturnas que tenían lugar en celebraciones extraordinarias como las proclamaciones reales; en Las Palmas de Gran Canaria se utiliza para designar un evento independiente, diferente de la "siesta", que se realizaba durante la octava del Corpus Christi; en Córdoba y Granada se refiere a un momento preciso de determinadas ceremonias religiosas (en ambos casos, los documentos mencionan las misas); por último, solo las academias abulenses se celebraban de forma independiente, puesto que no se asociaban con ningún otro tipo de celebración. En casos concretos, se han podido identificar corpus musicales específicos que se interpretaban en estas actuaciones: sinfonías centroeuropeas en Las Palmas de Gran Canaria, repertorios misceláneos en Ávila

El acta de Segovia hace referencia a conciertos interpretados por los dos organistas: López-Calo 1990, 336, Vol. de 1821 a 1826, "2-8-1825": "Viene el rey a la catedral, y entre otros acuerdos se determinó que 'durante la permanencia de S. M. en la iglesia se toquen algunos conciertos por los dos organistas'".

Jiménez 1998, 577: "Nº 774. Jaén, 13-VII-1832. José Morales, músico violinista de la catedral, expone al Cabildo las rebajas que se le han practicado y pide a este que le haga la 'gracia' que sea de su agrado: "[...] Dn. Jose Morales, vº. de esta ciudad, y primer biolin de esta Sta. Yglesia, ante V. S. Y. con el debido respeto espone: qe. hace diez y ocho años permanece en esta catedral, habiendo estado encargado diez y siete en la enseñanza de los Seises, en cuyo tiempo ha cumplido esactamente con su obligacion, como lo hace en el día con dos Seises qe. están aprendiendo el biolin, y las lecciones qe. en la actualidad da a Juan de la Cruz y Molina, cuyos adelantamientos se han oido en el concierto qe. ha tocado en esta octava pasada [Octava del Corpus del 21 al 28 de junio]".

(arias operísticas, conciertos, sinfonías, cuartetos de cuerda) y conciertos para solista en Santiago de Compostela. En cuanto a la segunda acepción (“concierto” como composición), es posible diferenciar entre i) el uso genérico del término, es decir, obras que se caracterizan por requerir la participación de todos los instrumentistas (Córdoba, León, Burgo de Osma, Las Palmas de Gran Canaria, Palencia), por tanto, empleado como sinónimo de “sonata” o “tocata”, y ii) un sentido más específico que hace referencia concreta al género instrumental para solista y orquesta (uso local documentado en Santiago de Compostela). Estas composiciones denominadas “conciertos” solían interpretarse en las ceremonias religiosas de las principales festividades –las misas mayores (Santiago de Compostela, León, Burgo de Osma), la octava del Corpus (Jaén)– o durante los festejos que tenían lugar para celebrar acontecimientos extraordinarios –visitas o proclamaciones reales (Segovia, Las Palmas de Gran Canaria)–.

Por último, el análisis de este término permite i) documentar la práctica de interpretar música orquestal en las ceremonias catedralicias (tema que, de otro modo, quedaría incompleto), ii) identificar diferentes situaciones de concierto en los contextos eclesíasticos y iii) descubrir algunos repertorios musicales asociados a estos eventos. De esta manera, este planteamiento centrado en la esfera religiosa amplía y enriquece nuestra visión, predominantemente laica, acerca de las “formas de concierto” que coexistieron en España durante la transición del siglo XVIII al XIX.

Bibliografía secundaria

- Acker, Yolanda F. 2007. *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza (INAEM).
- Bertran, Lluís. 2018. “El concierto en España: espacios y prácticas (1750-1900). Notas preliminares”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 31: 11-23.
- _____. 2018. “Los conciertos en Barcelona (1760-1808): el doble estreno de *La Creación* de Haydn en contexto”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 31: 25-66.
- Boyden, David Dodge. 1957. “When Is a Concerto Not a Concerto?”. *The Musical Quarterly* 43 (2): 220-232.
- Bukofzer, Manfred F. 1986. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Editorial.
- Carreras, Juan José. 2018. “El legado ilustrado del concierto”. En *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 5. La música en España en el siglo XIX*, editado por Juan José Carreras, 308-327. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2018. “La recepción de la música alemana”. En *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 5. La música en España en el siglo XIX*, editado por Juan José Carreras, 327-347. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Dean, Jeffrey. 2001. “Concentus”. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, Vol. 6, 220. Londres: Macmillan Publishers Limited.

- Díez, Marcelino. 2004. *La música en Cádiz: la Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz.
- Downs, Philip G. 1998. *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Ediciones Akal.
- Fernández, Javier y Juan Francisco Fuentes. 2004. "A manera de introducción. Historia, lenguaje y política". *Ayer* 53 (1): 11-26.
- Garbayo, Francisco Javier. 1995. "La viola y su música en la Catedral de Santiago entre el barroco y el clasicismo". Tesis de Doctorado, Universidade de Santiago de Compostela, 4 Vols.
- _____. 2002. "Música instrumental y liturgia en las catedrales españolas en tiempos de barroco". *Quintana* 1: 211-224.
- _____. 2013. "Estilo Galante y Sinfonías de F. J. Haydn en la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela durante el magisterio de Melchor López (1783-1822): la renovación del repertorio instrumental". *Anuario Musical* 68: 263-292.
- García Fraile, Dámaso. 2002. "Las "siestas" como actividad musical en las iglesias hispanas durante el Antiguo Régimen". *Nassarre* 18 (1-2): 375-436.
- Hill, John Walter. 2008. *La música barroca. Música en Europa occidental, 1580-1750*. Madrid: Ediciones Akal.
- Hutchings, Arthur et al. 2001. "Concerto". En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, Vol. 6, 240-260. Londres: Macmillan Publishers Limited.
- Jiménez, Pedro. 1998. *Documentario musical de la Catedral de Jaén II. Documentos de secretaría*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, Vol. 2.
- Keefe, Simon P., ed. 2005. *The Cambridge Companion to the Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Koselleck, Reinhart. 2004. "Historia de los conceptos y conceptos de historia". *Ayer* 53 (1): 27-45.
- López-Calo, José. 1978. *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Ávila*. Madrid: Sedem.
- _____. 1980. *La música en la catedral de Palencia. Vol. II. Actas Capitulares (1685-1931). Apéndices Documentales*. Palencia: Diputación Provincial.
- _____. 1990. *Documentario musical de la Catedral de Segovia. Vol. 1. Actas Capitulares*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

- _____. 1992. *Catálogo del Archivo de música de la Catedral de Granada. Vol. III. Catálogo (III). Apéndices documentales*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Marín, Miguel Ángel. 2005. "Music-selling in Boccherini's Madrid". *Early Music* 33 (2): 165-177.
- _____. 2014. "Escuchar la música: la academia, el concierto y sus públicos". En *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 4. La música en el siglo XVIII*, editado por José Máximo Leza, 461-479. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez, Carlos. 2003. *La capilla de música de la Catedral de Toledo (1700-1764): evolución de un concepto sonoro*. [Toledo]: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Consejería de Cultura, Servicio de Publicaciones.
- Martínez, Josep. 2017. "El surgimiento del concierto público en Madrid (1767-1808)". Tesis de Doctorado, Universidad de La Rioja.
- Onieva, María Asunción. 2012. "La música de Juan Manuel González Gaitán y Arteaga: un cordobés entre épocas (1716-1804). «Villancicos y cantadas»". Tesis de Doctorado, Universidad de Córdoba.
- Ortega, Judith. 2010. "La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara". Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2 Vols.
- Palacios, José Ignacio. 1991. *Tres siglos de música en la catedral de Burgo de Osma (1780-1924)*. Soria: Centro de Estudios Sorianos (C.S.I.C).
- Pérez, José. 1998. "La sinfonía concertante de ¿Buono Chiodi?". *Revista de Musicología* 21 (2): 553-572.
- Rasch, Rudolf. 2014. "Four Madrilenian First Editions of Works by Luigi Boccherini?". En *Instrumental Music in Late Eighteenth-Century Spain*, editado por Miguel Ángel Marín y Màrius Bernadó, 259-300. Kassel: Edition Reichenberger.
- Roubina, Evguenia. 2008. "La música orquestal en las fiestas y los pasatiempos de la alcurnia novohispana en la segunda mitad del siglo XVIII". En *La fiesta en la época colonial iberoamericana. VII Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología*, editado por Aurelio Tello, 519-546. Santa Cruz de la Sierra (Bolivia): Asociación Pro Arte y Cultura.
- Sá, Vanda de. 2012. "A música instrumental no contexto da festa litúrgica portuguesa no final do Antigo Regime". En *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime. Repertórios, práticas e representações*, editado por Maria Elizabeth Lucas e Rui Vieira Nery, 427-452. Lisboa: Fundação Gulbekian/INCM.
- Siemens, Lothar. 1980. "José Palomino y su plan de reforma para el mejoramiento de la capilla de música de la Catedral de Canarias (1809)". *Revista de Musicología* 3 (1-2): 293-305.

Subiabre, Malucha. 2008. "Proclamaciones reales en Santiago de Chile (Siglo XVIII): El sonido en la comunicación y la persuasión (o apuntes para la reivindicación sonora de una ciudad)". En *La fiesta en la época colonial iberoamericana. VII Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología*, editado por Aurelio Tello, 13-48. Santa Cruz de la Sierra (Bolivia): Asociación Pro Arte y Cultura.

Torre, Lola de la. 1965. "El Archivo de Música de la Catedral de Las Palmas, II". *El Museo Canario* 26: 147-203.

_____. 2005. "Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1781-1790)". *El Museo Canario* 60: 357-463.

_____. 2006. "Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1791-1800)". *El Museo Canario* 61: 353-454.

Torre, Lola de la y Roberto Díaz. 2007. "Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1801-1810)". *El Museo Canario* 62: 467-563.

_____. 2008. "Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1811-1820)". *El Museo Canario* 63: 487-598.

_____. 2010. "Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1831-1840)". *El Museo Canario* 65: 285-396.

Torre, María José de la. 2004. "Música y ceremonial en las fiestas reales de proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)". Tesis de Doctorado, Universidad de Granada.

Weber, William. 2001. "Concert (ii)". En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, Vol. 6, 221-235. Londres: Macmillan Publishers Limited.

Fuentes primarias

Aranaz, Pedro y Francisco Olivares. 1807. "Tratado completo de composición fundamental para la instrucción de los niños que se dedican al estudio de la Musica; y principalmente en las Catedrales de España. Dispuesto en Salamanca por los Profesores Dⁿ Pedro Aranaz y Vides, Presbítero, Maestro de Capilla jubilado de la Catedral de Cuenca, y Dⁿ Fran^{co} Olibares, Presbítero Prebendado Organista, y Rector del Colegio de Niños de Coro de Salamanca. Año de 1807". Ejemplar manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, sig. M/1244.

Iriarte, Tomás de. 1779. *LA MÚSICA, / POEMA. / Por / D. Tomás de Yriarte. / Con superior permiso: / En Madrid / en la Imprenta Real de la Gazeta*. Madrid: en la Imprenta Real de la Gazeta.

Nassarre, Pablo. 1723. *SEGUNDA PARTE / DE LA ESCUELA MÚSICA, / que contiene quatro libros. / [...] / COMPUESTO POR FRAY PABLO / Nassarre, Organista en el Real Convento de San / Francisco de Zaragoza. / Año 1723. / CON LICENCIA: EN ZARAGOZA: / Por los Herederos de MANUEL ROMÁN, Impresor de la Universidad*. Zaragoza: por los herederos de Manuel Román.

Rafols, Antonio. 1801. *Tratado / de la / Sinfonía: / en que se explica su verdadera / noción; algunas reglas para su rectitud, y los vici- / os que padecen las llamadas Sinfonías del día; / todo en desagravio de la Música facultad. / [...] / Su Autor / Don Antonio Rafols presbítero / Beneficiado Violín primero en la Capilla de la Santa Metropolitana Iglesia de Tarragona, Pri- / mada de las Españas, y Organista de / profesión.* Reus: en la oficina de Rafael Compte, administrada por Francisco de Paula, Compte Librero.

Real Academia Española. 1729. *Diccionario / de la lengua castellana, / en que se explica / el verdadero sentido de las voces, / su naturaleza y calidad, / con las phrases o modos de hablar, / los proverbios o refranes, / y otras cosas convenientes / al uso de la lengua. / [...] / Compuesto / por la Real Academia Española. / Tomo Segundo. / Que contiene la letra C. / Con Privilegio.* Madrid: en la Imprenta de Francisco del Hierro, Impresor de la Real Academia Española.

Real Academia Española. 1780. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido á un tomo para su mas fácil uso.* Madrid: Por D. Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S. M. y de la Real Academia.

Terreros y Pando, Esteban de. 1786. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina, e italiana.* Madrid: en la imprenta de la viuda de Ibarra, hijos y compañía, Vol. 1.

_____. 1787. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina, e italiana.* Madrid: en la imprenta de la viuda de Ibarra, hijos y compañía, Vol. 2.

Valls, Francisco. 1742. “MAPA / ARMÓNICO PRÁCTICO / BREVE RESUMEN / de las principales Reglas de Música / SACADO / de los más clásicos autores especu- / lativos, y Prácticos, Antiguos, y / Modernos, / ILLUSTRADO / con diferentes exemplares, para la / más fácil, y segura enseñanza de Muchachos. / ESCRIVIOLE / El Rdo Francisco Valls Presbítero, y / Maestro de Capilla jubilado de / la Santa Iglesia de / Barcelona”. Ejemplar manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, sig. M/1071.

Fuentes documentales

Archivo Capitular de Barbastro (Barbastro), Libros de Gestis, Vols. 9 y 10.

Archivo Capitular de León (León), Fondo General, Libros de actas capitulares, Vols. 10045 y 10047.

Archivo Capitular de León (León), Fondo General, Libranza de pago, sig. 21436.

Archivo Capitular de Santiago de Compostela (Santiago de Compostela), Capilla de música, Instrumentistas (1734-1877), Vol. 218.

Archivo Capitular de Santiago de Compostela (Santiago de Compostela), Libros de actas capitulares, Vols. 58, 62 y 63.

R

