

MIGUEL ÁNGEL MARÍN (EDITOR)

LA ÓPERA EN EL TEMPLO

ESTUDIOS SOBRE EL COMPOSITOR
FRANCISCO JAVIER GARCÍA FAJER

Gobierno de La Rioja
www.larioja.org

 **Instituto
de Estudios
Riojanos**

Logroño, 2010

La ópera en el templo : estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer / Miguel Ángel Marín López (editor). – Logroño : Instituto de Estudios Riojanos ; Zaragoza : Institución "Fernando el Católico", 2010.
566 p. ; 24 cm.
D.L. LR. 209-2010. – ISBN 978-84-96637-89-4
1. García Fajer, Francisco Javier-Estudios y conferencias. I. Instituto de Estudios Riojanos.
II. Institución "Fernando el Católico". III. Marín López, Miguel Ángel.
929 García Fajer, Francisco Javier:78
78:929 García Fajer, Francisco Javier

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta publicación pueden reproducirse, registrarse o transmitirse, por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea electrónico, mecánico, fotoquímico, magnético o electroóptico, por fotocopia, grabación o cualquier otro, sin permiso previo por escrito de los titulares del copyright.

Primera edición: julio, 2010

© Miguel Ángel Marín López (Editor)

© Instituto de Estudios Riojanos, 2010

C/ Portales, 2 - 26001 Logroño
www.larioja.org/ier

En colaboración con la Institución Fernando el Católico
Publicación número 2.958 de la Institución Fernando el Católico, Organismo autónomo de la Excm. Diputación de Zaragoza. Pza. de España, 2, 50071 Zaragoza.
<http://ifc.dpz.es/ifc@dpz.es>



© Imagen de cubierta: Comienzo del Sanctus de una misa de García Fajer, posiblemente autógrafo (Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, sig. D174-1453). La descripción completa de esta fuente aparece en la página 532, entrada 24, de este libro. (Reproducción por cortesía del Excelentísimo Cabildo Metropolitano de Zaragoza)

Depósito Legal: LR-209-2010

ISBN: 978-84-96637-89-4

Diseño gráfico de la colección: Ice comunicación

Producción gráfica: Riocar

Impreso en España - Printed in Spain

Índice

- 9 Introducción. García Fajer y la historia de la música española
MIGUEL ÁNGEL MARÍN
- 23 El siglo XVIII desde la perspectiva catedralicia
JUAN JOSÉ CARRERAS
- 57 **I. Texto y dramaturgia en el repertorio teatral**
- 59 Dramaturgia musical en la ópera *Pompeo Magno in Armenia* de
Francisco J. García Fajer,
JOSÉ MÁXIMO LEZA
- 97 La evolución de los *intermezzi* a mediados del siglo XVIII: el caso
de *La pupilla* puesta en música por García Fajer entre 1755 y 1763,
GIAN GIACOMO STIFFONI
- 113 *La finta schiava* (1754), *intermezzo in musica* de Francisco Javier
García Fajer,
PAOLO V. MONTANARI
- 137 La justa plegaria de Dominguito: García Fajer y la dramaturgia del
oratorio,
ANDREA BOMBI
- 169 Una lectura filológica de los oratorios de García Fajer dedicados a
Santo Dominguito de Val,
ESTHER BORREGO

191	II. El responsorio y su difusión peninsular
193	«Misturadas de castelhanadas com o oficio divino»: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII, ÁLVARO TORRENTE
237	Circulación y recepción de la música de Francisco Javier García Fajer en España: el caso de la catedral de Málaga, MARÍA JOSÉ DE LA TORRE MOLINA
287	Francisco Javier García Fajer y la catedral de Granada: recepción y pervivencia de su música, ROSA ISUSI
311	III. De España a las colonias
313	Música de García Fajer en Italia: el caso de la <i>Misa de Réquiem</i> conservada en Enna (Sicilia), ILARIA GRIPPAUDO
343	La proyección de García Fajer en el virreinato del Perú: su <i>Vigilia de difuntos</i> conservada en la catedral de Santiago de Chile, ALEJANDRO VERA
361	«Se canta por la armonía del Españoletto»: García Fajer en el repertorio musical de la catedral de México, JAVIER MARÍN LÓPEZ
401	García Fajer y la segunda ola del estilo galante en la Nueva España, DREW EDWARD DAVIES
423	Apéndice: las fuentes musicales
425	Inventario de fuentes musicales de Francisco Javier García Fajer, JORGE RUIZ PRECIADO e ISABEL VELÁZQUEZ PASQUIER
515	Catálogo de misas de Francisco Javier García Fajer conservadas en las catedrales de Zaragoza, GUIOMAR LISTE RUIZ
549	Sobre los autores
555	Índice

Introducción. García Fajer y la historia de la música española

MIGUEL ÁNGEL MARÍN

Que la trayectoria biográfica y profesional de Francisco Javier García Fajer, pese a ser longeva y productiva, pueda resumirse en unas pocas frases es ya todo un síntoma de la actitud más bien tibia, cuando no negativa, que le ha dispensado la investigación musical. Natural de Nalda (La Rioja), García Fajer nació en 1730 y recibió su instrucción musical en La Seo de Zaragoza, posiblemente entre 1738 y 1743. Tras un periodo de actividad en Italia, al menos entre 1752 y 1756, regresó a La Seo para ocupar el puesto de maestro de capilla durante más de medio siglo, hasta su fallecimiento en 1809.¹ El sobrenombre «Lo Spagnoletto» con el que fue conocido, castellanizado luego a «El Españoletto», procede de su etapa italiana en la que también aparece referido en algunos libretos como Francesco Saverio Garzia. Son estos unos años todavía mal conocidos en su

1. Su trayectoria biográfica, conocida sólo en sus aspectos básicos, aparece sintetizada en Juan José Carreras: «García Fajer, Francisco Javier», en E. Casares (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999), vol. 5, 448-449; Raúl Fraile: «F. J. García Fajer: hacia una biografía crítica», *Berceo*, 138 (2000), 172-183; Juan José Carreras y Raúl Fraile: «García Fajer, Francisco Javier», en S. Sadie (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Londres: Macmillan, 2001), vol. 9, 528-529; y Miguel Ángel Marín: «García Fajer, Francisco Javier», en *Diccionario Biográfico Español* (Madrid: Real Academia de la Historia, en prensa).

biografía, pese a ser tan intensos en logros escénicos como atípicos para un compositor español. De hecho, todavía no han podido documentarse algunos aspectos fundamentales de este periodo. En particular, no tenemos noticias sobre una supuesta estancia como alumno en el Conservatorio della Pietà dei Turchini de Nápoles (previsiblemente en torno a finales de los cuarenta o principios de los cincuenta), los puestos que ocupó en Italia más allá de su vinculación con la catedral de Terni o los contactos sociales y profesionales que, sin duda, debió de establecer para poder estrenar hasta seis obras teatrales. Siempre en Roma, en estos años se estrenaron el oratorio *Il Tobia*, la ópera seria *Pompeo Magno in Armenia*, los *intermezzi* *La finta schiava*, *La pupilla* y *Lo scultore deluso* y el «componimento sacro» *La Susana*. Las partituras de las tres últimas obras están por el momento sin localizar, aunque bien podrían encontrarse en un futuro como ha ocurrido con *La finta schiava*, dada por perdida hasta su reciente localización en la Biblioteca Estense de Módena.² Un catálogo teatral, en definitiva, que en su conjunto alcanzó no menos de quince representaciones en distintos teatros italianos y europeos, un número modesto pero nada desdeñable. *La pupilla*, por ejemplo, se repuso en Bolonia en 1755, Mannheim en 1758, Múnich en 1758, Florencia en 1760 y Viena en 1763, además de su estreno romano en 1755. Esta etapa italiana, breve pero intensa, marcaría para siempre la carrera profesional de García Fajer, tanto por el contacto directo con la cultura operística italiana dominante entonces en Europa, como por la imagen que sobre él luego se forjaría en España de compositor «contaminado» por el estilo italiano.

De vuelta a Zaragoza, la incorporación de García Fajer como maestro de capilla a La Seo en 1756 cortó abruptamente esta incipiente trayectoria como compositor para la escena. Durante los más de cuarenta años que seguiría componiendo, se dedicaría en exclusiva a la música religiosa, abarcando prácticamente todos los géneros vocales del repertorio litúrgico. No es casualidad que estos géneros musicales, cuya composición era parte esencial de su cargo, fueran justamente los más demandados por un sistema de producción y consumo musical como el español, en gran medida asentado sobre una tupida red de instituciones religiosas de perfiles diversos. Con todo, teniendo en cuenta la trayectoria

2. Véase el artículo de Paolo Montanari en este volumen. Otro hallazgo sorprendente es la copia de una obertura encontrada en la ciudad de Udine, en el Friuli italiano, fechada en 1756, según el catálogo de Gabriella Spanò: *Il fondo de musica strumentale Ricardi di Netro a Udine* (Trieste: Associazione per la ricerca delle fonti musicali nel Friuli-Venezia Giulia, 1996), 74-75. Esta obertura, inicio de una obra escénica no identificada, concuerda con la que se conserva en Uppsala, datada en torno a 1760.

de García Fajer en sus años italianos, resulta sorprendente que el conjunto de su producción no incluya obras instrumentales (exceptuando las oberturas que abren las obras teatrales y que, en algún caso, se diseminaron de modo independiente), ni siquiera para órgano a solo, un instrumento muy presente en la vida musical de las catedrales españolas.³ El viraje creativo tan marcado que dio su carrera en 1756 muestra con crudeza tanto la inevitable adaptación de su obra a las posibilidades reales y demandas concretas del entorno profesional hispano, como las limitaciones severas que un compositor en la España de finales del siglo XVIII encontraba para cultivar otros géneros musicales al margen de los religiosos, incluso en una ciudad de considerables dimensiones como Zaragoza, entre las diez primeras por población en estos años.

Pese al mérito evidente que implicaba poder sobrevivir como compositor de relativo éxito en un mercado tan competitivo como el italiano de mediados del siglo XVIII y al prestigio sin paliativos que alcanzó luego su obra religiosa en España, la posición de García Fajer en la historia de la música española no ha concitado la aceptación unánime que cabría esperar. Más bien al contrario: resulta un compositor algo incómodo. Como pocos otros autores españoles del periodo moderno, él encarna un caso extremo de la enorme distancia que separa, por un lado, el escaso interés que ha suscitado en la musicología y, por otro, el notable reconocimiento del que gozó en vida con la difusión extraordinaria de su obra. Del centenar amplio de archivos eclesiásticos españoles que contienen música del siglo XVIII, son muy pocos los que no conservan alguna obra de García Fajer. Y sin embargo, su música y su figura son virtualmente desconocidos para el público actual, incluyendo el interesado en la música española. Ni una producción en su inmensa mayoría religiosa esparcida por multitud de instituciones eclesiásticas –esto es, el tema de investigación por antonomasia de la musicología española dedicada al periodo moderno–, ni la publicación, hace ya un cuarto de siglo, del libro que Juan José Carreras le dedicara a este autor –una de las primeras monografías centradas en un compositor español del siglo XVIII cuyos horizontes intelectuales trascienden la narración local para aspirar a situarlo en un contexto europeo–, parecen haber sido suficientes acicates para impulsar la atención que, sin duda, García Fajer merece.⁴ En este estado de

3. El trabajo de Ilaria Grippaudo en este volumen comenta una pieza para órgano atribuida a García Fajer y descubierta recientemente en Nápoles.

4. Juan José Carreras: *La música en las catedrales en el siglo XVIII: F. J. García (1730-1809)* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1983).

cosas surgió la iniciativa de este libro, que reúne a una quincena de especialistas en el siglo XVIII con la misión de plantear una primera instauración crítica de esta figura en nuestro panorama musical histórico.

Al menos en parte, esta inesperada situación de abandono para un compositor de la talla de García Fajer puede explicarse por la inexistencia de un inventario, si quiera básico, de su vasta obra musical, situación a la que contribuye la ausencia de un catálogo del fondo de música de las catedrales de El Pilar y La Seo en donde se conserva el mayor número de fuentes de su música. Es esta una laguna que este libro, como se verá, trata de solventar en alguna medida. También han sido pocas y muy recientes las ediciones de su obra, sin las cuales, lógicamente, su interpretación musical es *de facto* imposible.⁵ La consecuencia era así inevitable: la presencia de su obra en la sala de conciertos y en el mercado discográfico se ha limitado a iniciativas tan entusiastas como puntuales.⁶ El lector interesado y el aficionado musical –y, en verdad, también el propio investigador– se encuentran huérfanos y algo perplejos ante una extraña situación: estimulados por la enorme importancia histórica que se le atribuye al compositor carecen de la posibilidad de poder apreciar y valorar por sí mismos el supuesto mérito de su música.

«Pero la incomodidad que ha suscitado la figura de García Fajer entre los historiadores de la música española trasciende la disponibilidad y accesibilidad de los materiales de investigación, para hundir sus raíces en la visión peyorativa que en torno a él se gestó en la transición del siglo XIX al XX. La comparación entre las palabras de elogio que le dedicara Mariano Soriano Fuertes en su *Historia de la música española* (1859) con las de Rafael Mitjana dentro de la *Encyclopédie de la musique* (1920), extractadas a continuación, certifican de modo palmario el cambio de imagen con consecuencias duraderas que entonces se produjo:

Entre los que marcharon [a Italia] con tal objeto [de estudiar el género de música libre], recordamos al célebre D. Francisco Javier García,

5. Para un listado de las ediciones musicales con obras de García Fajer, véase el Apéndice.

6. Es justo reconocer el empeño que el director Tomás Garrido ha puesto en la recuperación de varias obras de García Fajer, entre ellas las primeras interpretaciones modernas de *Il Tobia* (1995) y *Pompeo Magno in Armenia* (2003). Entre las pocas grabaciones comerciales que existen destaca el cuidado registro del *Oficio de Difuntos* por La Grande Chapelle y Schola Antiqua en el sello Lauda.

conocido, como ya dejamos expuesto, con el nombre de Spagnoletto, quien a su vuelta a España, ocupando la plaza de maestro de capilla de la catedral de La Seo de Zaragoza en 20 de marzo de 1756, y reconociendo el singular mérito del maestro de la capilla del Pilar D. Luis Sierra, se sometió gustoso a recibir sus lecciones de composición en el género sagrado. Las obras de García son conocidas y respetadas en todas las catedrales de España, así como sus reformas en música de las buenas antiguas. [...] Aún hoy día se cantan muchas de ellas [misas cortas con órgano] en catedrales e iglesias particulares. El maestro García fue un sacerdote ejemplar, lleno de virtudes, y de un agradable y ameno trato. Las composiciones que ha dejado escritas son muchas y buenas [...] Muchos de sus discípulos fueron dignos de tan sobresaliente maestro».⁷

«No se puede negar la gran fantasía de este artista [García Fajer] y su extraordinaria facilidad para crear melodías sencillas y elegantes; desgraciadamente esas excelentes cualidades naturales no pudieron aplicarse peor. Contaminado por el gusto italiano, García intentó en vano reaccionar cuando regresó a España y obtuvo inmediatamente, por su fama de *operista*, el cargo de maestro de capilla de La Seo de la capital aragonesa [...]. García había ido a Italia para estudiar el género libre entonces de moda que las escuelas españolas, más puristas, se negaban a admitir en el estilo religioso. Se cree que de vuelta a España, reconoció la indiscutible superioridad del arte antiguo y quiso tomar lecciones de Luis Serra, entonces maestro de capilla de la Catedral del Pilar. Pero su buena voluntad fue inútil, estaba demasiado viciado para rehacer su educación artística y además, si su música encontraba aplausos, no sucedía lo mismo con sus esfuerzos por el arte serio que nadie parecía comprender ni estimar. Llevado por su fecundidad inventiva y su extraordinaria inspiración, acabó proscribiendo la fuga y todos los artificios del contrapunto [...] El talento de García fue indiscutible pero creemos que además de los defectos de su primera educación y el mal gusto de su época, sus mismas cualidades le hicieron mucho daño. La mayor parte de sus creaciones parecen improvisadas o, al menos, escritas apresuradamente por una imaginación abundante, nunca estrecha y que se engaña a sí misma con

7. Mariano Soriano Fuertes: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, 4 vols. (Barcelona: N. Ramírez, 1855-1859), ed. facsímil con introducción de Juan José Carreras (Madrid: ICCMU, 2007), vol. 4, 174-175.

extrema facilidad. Quizá habría tenido más éxito como compositor de óperas –los éxitos que obtuvo en Italia son prueba de ello– pero en lo que se refiere al arte religioso, su obra está muy por debajo de sus posibilidades, que hubiera desarrollado si se hubiera educado en un gusto más puro o si, simplemente, se hubiera preocupado por cuidar un poco su estilo y elegir mejor sus ideas.⁸

La lectura comparada de estos dos fragmentos no sólo prueba que Mitjana partió y alteró la *Historia* de Soriano Fuertes, forjando una visión negativa que Higinio Anglés luego potenciaría y perpetuaría, sino que también pone de manifiesto el verdadero problema para Mitjana: la formación italiana de García Fajer y la supuesta aplicación a la música religiosa de un estilo operístico. La consideración peyorativa de la influencia italiana en la composición española a lo largo de todo el siglo XVIII es un lugar común enraizado en la historiografía musical cuyas últimas consecuencias se han prolongado hasta hace pocos años.⁹ Pero resulta significativo que, pocos años de la publicación de Soriano Fuertes, Hilarión Eslava en su *Breve memoria histórica de la música religiosa en España* (Madrid, 1860) no sólo no plantee reparo alguno a la exitosa formación italiana de García Fajer, sino que expresamente señale que «el clero en general» lo recibió con aplauso.¹⁰ En definitiva, fue Mitjana y sus seguidores posteriores quienes atribuyeron a García Fajer la responsabilidad de la penetración de la ópera en el templo, una crítica que descansa tanto en la aplicación retrospectiva de sus propios prejuicios ideológicos como en la falta de una visión histórica más amplia, la que hubiera desvelado el uso común de esta mezcla de estilos y la existencia de características similares en otros compositores contemporáneos activos en la iglesia.

* * *

8. Rafael Mitjana: *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Première Partie Histoire de la Musique, t. IV (París, 1920), 2143, tomado de la traducción española *La Música en España. Arte religioso y arte profano* (Madrid: Centro de Documentación Musical, 1993), 247 y 250.

9. Véase J. J. Carreras: *La música en las catedrales en el siglo XVIII*, 69-73, para una breve discusión sobre las palabras de Mitjana y su reelaboración posterior por Anglés dentro del apéndice sobre España añadido a Johannes Wolf: *Historia de la Música* (Barcelona: Labor, 1934).

10. «El maestro García, instruido en la música, pasó a Italia, donde aprendió la composición, aunque de una manera poco sólida. Su genio y natural inclinación se dirigió hacia la música expresiva y clara, hacia el buen gusto y hacia los efectos brillantes y rítmicos de la orquesta. Después de haber adquirido algún nombre en Italia, volvió a España y fue el promovedor, jefe y cabeza del estilo que hemos calificado de *llano* y que entonces era el que más se acercaba al género teatral. El éxito de las obras del maestro García fue grande, porque su estilo era sencillo e inteligible a todos. Los cantantes e instrumentistas tenían más ocasiones de lucimiento en este género que en los otros, y ellos y el clero en general lo recibieron con aplauso», p. 37.

El artículo de Juan José Carreras que abre este volumen está planteado como marco conceptual que sirve no sólo de encuadre para los trabajos que siguen, sino también de síntesis de dos complejos asuntos sobre los que se ha reflexionado poco hasta la fecha. Por un lado, la cuestión candente de la periodización de la música del siglo XVIII y, por otro, lo que resulta terreno más espinoso, la aplicación al caso español de etiquetas estilísticas y epocales forjadas por la tradición austro-germánica a partir de sus propios repertorios, como ejemplifican los términos Barroco o Clasicismo. El foco de atención se centra en los estudios catedralicios, cuya larga tradición en España no ha venido acompañada por una renovación metodológica y en los que, en todo caso, la historia de los estilos ha acabado asfixiada por una pétrea historia institucional.

El conjunto de artículos que le siguen se articula en torno a tres ejes que abordan transversalmente otras tantas cuestiones esenciales en el caso de García Fajer. La primera parte explora la relación entre texto y dramaturgia en su repertorio teatral entendido en un sentido amplio, esto es, incluyendo ópera e *intermezzi* en italiano y oratorio en español, independientemente del grado de escenificación que exigiera. Los trabajos de José Máximo Leza y Paolo Montanari se centran respectivamente en la ópera *Pompeo Magno in Armenia* y el *intermezzo La finta schiava* para acometer un estudio dramático que implica situarse en el cruce entre las convenciones formales y estilísticas de estos géneros italianos en la década de los cincuenta y el horizonte compositivo de un autor procedente de España. Una perspectiva de análisis dramático está también en el origen de las investigaciones de Giacomo Stiffoni y Andrea Bombi, aunque un obstáculo práctico acabó condicionando el método de investigación: ante la ausencia de las partituras del *intermezzo La pupilla* y de los oratorios dedicados a Santo Dominguito, sólo los textos literarios permiten, con sus limitaciones pero también con todo su potencial, intuir cómo el compositor pudo enfrentarse musicalmente a estos textos. La ausencia de unos materiales tan básicos como las partituras de estas obras ha afilado indudablemente el sentido crítico de estos autores, mostrando en una especie de ejercicio de historia contrafactual cuánto puede llegar a descubrirse sobre una obra musical sólo a partir del texto literario y la evolución del género: el *intermezzo* en Italia entre las décadas de 1720 y 1750 y el oratorio en Aragón durante el siglo XVIII. La atención que tanto Bombi como Esther Borrego dispensan a los oratorios de Santo Dominguito presenta, por otra parte, la ejemplaridad con la que las aproximaciones musicológica y filológica

pueden compenetrarse en el análisis de unos géneros esencialmente caracterizados por la confluencia inseparable de música y texto.

La segunda parte de este libro analiza la enorme difusión de la que gozó la obra de García Fajer, sin duda uno de los aspectos más sorprendentes de este compositor, quizá no superado por ninguno de sus contemporáneos hispanos. Esta enorme divulgación se explica, junto a otras razones, por la extensa nómina de notables discípulos formados bajo su magisterio: Pedro Aranaz y Vides, Joaquín Barsala, Manuel Corao, Ramón Cuéllar, Cayetano Echevarría, Juan Antonio García de Carrasquedo, Plácido García, Antonio Gómez, Francisco de la Huerta, Baltasar Juste, Joaquín Laseca García, José Antonio Martinchique, Manuel Meléndez, José Ortega, Vicente Palacios, Julián Prieto, Mariano Rodríguez de Ledesma y Francisco Secanilla, entre otros. Estos compositores llegaron a ocupar puestos musicales de responsabilidad en catedrales y colegiats de toda España, y en algún caso también de los territorios americanos, a veces como resultado de la intervención directa de su maestro mediante escrito de recomendación remitido al cabildo correspondiente. Esta práctica parece haber sido particularmente eficaz en las instituciones cercanas, como las aragonesas, riojanas y navarras, pero no tanto entre las catalanas y valencianas, por ejemplo. A la postre, estos discípulos dispuestos a interpretar la música de su maestro acabaron tejiendo una red que funcionaba como canal para la difusión de su obra, la cual, por mérito propio, acabó logrando un lugar estable en el repertorio de la institución receptora. Más allá, incluso, del entramado institucional, el anuncio de sus obras en la prensa madrileña es señal inequívoca de la existencia de una demanda real que trascendía la red de discípulos o el ofrecimiento de sus partituras que el propio compositor solía hacer a los cabildos. El 16 de febrero de 1792, el *Diario de Madrid* publicaba la venta de un motete suyo, junto a otras obras religiosas de su alumno Pedro Aranaz, mientras que la *Gazeta de Madrid*, el 16 de marzo de 1798, anunciaba que el «Stabat Mater en tablatura a tres voces, tiple, contralto y tenor del célebre Francisco Xavier García (conocido comúnmente como el Españolito) [se podía comprar por] 100 reales en la Librería López, plazuela de Santo Domingo y en Zaragoza en la Librería Ruiz». Entre las numerosas librerías musicales activas en Madrid en estos años, algunas parecen haberse especializado en la venta de este tipo de repertorio. Está claro que el comercio de la música, entonces emergente a gran escala, también afectó en alguna medida a la música religiosa.

Los estudios sobre la recepción y pervivencia de su obra en las catedrales de Málaga y Granada, realizados respectivamente por María José de la Torre y Rosa Isusi, muestran dos casos concretos, desvelando los contactos de García Fajer con estas instituciones (en la granadina a través del discípulo Vicente Palacios), la cronología de la llegada de sus composiciones particularmente intensa en la década de 1790 y, lo que resulta más novedoso, su progresiva integración y posterior establecimiento en el repertorio local. El hecho de que sus obras más difundidas fueran aquellas con texto en latín, un repertorio por definición más estable en su función litúrgica, facilitó que su legado permaneciera vivo durante décadas. Tanto en Málaga como, sobre todo, en Granada (cuyo archivo conserva el mayor número de fuentes de García Fajer después de La Seo y la catedral de Huesca), algunas de sus obras en latín se interpretaron con cierta regularidad durante la segunda mitad del siglo XIX hasta fechas tan tardías como 1916 y 1923 respectivamente. Lo más llamativo de esta pervivencia es que no se trata de casos excepcionales; más bien responden a una práctica extendida y, hasta ahora, mal identificada, que implicaba con frecuencia la adaptación y actualización estilística de las obras, por ejemplo introduciendo nuevos instrumentos. En Coria se adaptan obras de García Fajer después de 1824; el maestro de capilla de Calatayud fue a Zaragoza en 1825 para conseguir algunos de sus responsorios; en Roncesvalles se copian dos misas en 1830; en Murcia se mandan reproducir sus responsorios en 1845; en Albarracín se arregla una misa en 1865; en Santiago de Chile su *Vigilia* se interpretó en distintos arreglos hasta finales del siglo XIX; en México hubo un intenso *revival* de sus composiciones en el tercio central de esa centuria y en Huesca se sigue copiando su obra en 1911. Este fenómeno de pervivencia de la obra de García Fajer —y seguramente de algunos otros autores del setecientos— en el repertorio religioso decimonónico corre paralelo a la recuperación de tradiciones pasadas por parte de eruditos en las décadas finales del siglo XIX y primeras del XX.¹¹ La colección antológica *Lyra sacro-hispana* publicada en diez volúmenes (1852-1860) por Hilarión Eslava, en la que aparece la primera edición moderna de una obra de García Fajer (véase el Apéndice), se relaciona con estos esfuerzos decimonónicos por renovar la composición de música religiosa. La particularidad del caso de García Fajer es que no se trata de un autor de mérito que es recuperado y actualizado en un contexto local. Más bien se trataría de un compositor tomado

11. Para las raíces intelectuales de esta tradición erudita, véase Juan José Carreras: «Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural», en A. Bombi, J. J. Carreras y M. Á. Marín (eds.): *Música y cultura urbana en la Edad Moderna* (Valencia: Universitat de València, 2005), 31-32.

como clásico que sin haber llegado a desaparecer del todo desde finales del siglo XVIII acabaría convirtiéndose en modelo.

En relación con la difusión de su obra, es un lugar común en la historiografía, al menos desde Anglés, vincular esta circunstancia con la supuesta implicación de García Fajer en la sustitución de los villancicos en castellano por los responsorios en latín dentro de la celebración de determinadas fiestas litúrgicas. Las varias colecciones de responsorios que compuso en las tres décadas finales del siglo XVIII y el ofrecimiento que entonces hizo a varios cabildos catedralicios (como el de Granada) enfatizando la novedad que representaba este género fueron, seguramente, los indicios que llevaron a atribuirle un papel central en este trascendental cambio. El trabado artículo de Álvaro Torrente, sin embargo, describe un proceso sustancialmente distinto que permite, al fin, aclarar la aportación real de García Fajer. Analizado desde una perspectiva cronológica y geográficamente amplia, la reintroducción de los responsorios en lugar de los villancicos, que entonces comenzaron su lento declinar, tuvo su origen en Lisboa en una fecha tan temprana como la década de 1720, para después pasar a la Capilla Real de Madrid en torno a 1750 y, desde ahí, extenderse por el resto de la península y las posesiones americanas. García Fajer, por tanto, no impulsó un proceso que, de hecho, se había iniciado décadas antes de sus primeros responsorios, sino que, más bien, aprovechó la demanda creciente de instituciones religiosas necesitadas de un repertorio hasta entonces poco cultivado, surtiéndoles con obras propias de gran factura.

Finalmente, la tercera parte de este libro trasciende el ámbito peninsular en el estudio de la influencia de García Fajer para abordarla desde una perspectiva mucho más amplia. La circulación de su música alcanzó una dimensión geográfica desconocida para otros autores hispanos de este siglo, alcanzando ciudades separadas por miles de kilómetros como Manila, Los Ángeles, Ciudad de México, Morelia, Puebla, Lima y Santiago de Chile. En este contexto, el trabajo de Ilaria Grippaudo se adentra en un aspecto tan desconocido como históricamente verosímil: la presencia de fuentes de García Fajer en el sur italiano a partir de la atribución de una misa de réquiem conservada en la ciudad siciliana de Enna. Esta discusión plantea cuestiones de diversa índole relacionadas con el periodo italiano del compositor, como su presencia en Nápoles durante su etapa de formación o su actividad compositiva (quizá vinculada a la música religiosa) previa a su inmersión en el mundo teatral.

Los otros artículos de esta última parte del libro profundizan sobre la presencia de obras de García Fajer en distintos archivos latinoamericanos, algo que no por previsible es conocido en sus detalles. A partir del análisis pormenorizado del soporte y del contenido de una *Vigilia de difuntos* conservada en Santiago de Chile, Alejandro Vera propone reconstruir no sólo la trayectoria de esta obra y sus insospechados vínculos con Perú, sino también los significados cambiantes que, a través de las distintas modificaciones de la obra, pudo tener esta música para los intérpretes chilenos durante las varias décadas del siglo XIX que permaneció viva en el repertorio. Por su parte, los trabajos de Javier Marín López y Drew Edward Davies parten, respectivamente, de las fuentes conservadas en las catedrales de México y de Durango para plantear cuestiones complementarias. El primer autor reconstruye los canales de llegada de la obra de García Fajer a México probablemente a partir de 1769, esto es, antes que, por ejemplo, a Málaga y Granada (lo cual confirma lo que empezamos a conocer bien: que algunas ciudades americanas estaban en la vanguardia musical), y su posterior pervivencia en el repertorio local mexicano. Mientras que el segundo acomete un análisis estilístico, poco habitual en los estudios sobre el siglo XVIII, de tres obras latinas conservadas en Durango: un salmo, un magnificat y una misa. El horizonte de esta operación es ambicioso, pues el autor, tras encuadrar la obra en un marco histórico europeo e identificar rasgos teatrales en la música religiosa (los mismos que luego incomodarían a Mitjana), lo compara con el repertorio napolitano galante y evalúa el papel de García Fajer en la implantación de ciertos rasgos estilísticos en Nueva España.

El libro se cierra con un extenso apéndice que recoge dos trabajos centrados en recopilar las fuentes musicales de García Fajer, con la aspiración de establecer un punto de partida que ponga orden en su prolija producción y sirva de primer pilar para un futuro catálogo razonado. El primero, realizado por Jorge Ruiz e Isabel Velázquez gracias a una ayuda de investigación del Instituto de Estudios Riojanos, es un inventario con más de un millar de fuentes compuestas o atribuidas a García Fajer localizadas en cerca de un centenar de archivos en once países distintos. Pese a estas impresionantes cifras, es probable que conforme avancen los trabajos de documentación se pueda ir completando este listado. El segundo trabajo es un catálogo realizado por Guiomar Liste con la descripción de todas las misas conservadas en las catedrales de El Pilar y La Seo, un elenco que servirá para empezar a comprender uno de los géneros

musicales más desatendidos en la actualidad, pese a su cultivo intenso durante el siglo XVIII español.

* * *

La idea de hacer este libro nació, de forma embrionaria, hace tres años y desde entonces han sido muchas las personas e instituciones que han contribuido a su desarrollo. Ocho de los artículos publicados aquí tuvieron su primera presentación en el congreso «En torno a Francisco J. García Fajer y su obra musical» celebrado en la Universidad de La Rioja en 2007.¹² Los asistentes al congreso tuvieron la excepcional oportunidad de escuchar uno de los escasos conciertos con obras de García Fajer a cargo de la Camerata del Prado dirigida por Tomás Garrido, quienes interpretaron *Las Siete Palabras* de ecos haydnianos, el aria «No llegues ingrato» y algunas impresionantes secciones virtuosísticas de *Il Tobia*. El personal de la biblioteca de la Universidad de La Rioja atendió durante meses, con la profesionalidad que acostumbra, las numerosas peticiones de reproducción de materiales conservados en distintos archivos europeos que fueron clave para el desarrollo de varios artículos. Para la fase final de edición y revisión de los textos conté con la preciosa ayuda de Ana Lombardía, Jorge Ruiz y, especialmente, Elsa Otero. Mi gratitud también es enorme hacia las dos instituciones que decidieron apoyar esta publicación: el Instituto de Estudios Riojanos y la Institución Fernando el Católico. Pero son, obviamente, los propios autores a quienes quiero dispensar mi mayor agradecimiento, por haberse dejado persuadir para orientar su investigación hacia un tema que no siempre estaba en sus agendas. Desde el mismo inicio, este libro aspiraba a ser construido como proyecto colectivo que pudiera beneficiarse del intercambio de los trabajos en su fase de elaboración, sustentada por la sintonía metodológica que existe entre algunos de los autores. Si al final estas páginas sirven para que García Fajer tenga un reconocimiento más justo como figura crucial para la historia de la música española y la programación de su obra deje de ser excepcional, el esfuerzo de todos habrá merecido la pena.

12. El congreso, realizado bajo mi dirección, tuvo lugar los días 19 y 20 de abril de 2007, dentro de un proyecto de investigación del Gobierno de La Rioja con el apoyo del Instituto de Estudios Riojanos y el Ministerio de Ciencia y Tecnología. La fase final de este libro se enmarca dentro del proyecto Nacional de I+D HAR2008-00636 del Ministerio de Ciencia e Innovación. El título de *La ópera en el templo* se lo debo a una sugerencia de Juan José Carreras.

APÉNDICE

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE GARCÍA FAJER

- Juan José Carreras: *La música en las catedrales en el siglo XVIII: F. J. García (1730-1809)* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1983).
- Juan José Carreras: «La renovación de la música religiosa: F. J. García (1731-1809) y M. R. de Ledesma (1779-1847)», en *Aragón en el mundo* (Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1988), 289-296.
- Marta Sánchez Siscart: *El oratorio barroco en Aragón y su contexto hispánico*, tesis doctoral, inédita (Universidad de Zaragoza, 1992).
- María del Pilar Barrios Manzano: «Música de maestros aragoneses en la catedral de Coria (Cáceres). I: Francisco Javier García Fajer (1730-1809)», *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, 15:1-2 (1999), 401-415.
- Juan José Carreras: «García Fajer, Francisco Javier», en E. Casares (coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999), vol. 5, 448-449.
- Raúl Fraile: «F. J. García Fajer: hacia una biografía crítica», *Berceo*, 138 (2000), 172-183.
- Juan José Carreras y Raúl Fraile: «García Fajer, Francisco Javier», en S. Sadie (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Londres: Macmillan, 2001), vol. 9, 528-529.
- Tomás Garrido: «Música coral en castellano en el tránsito del siglo XVIII al XIX: del Españolito a Barbieri», *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, 17:1-2, (2001), 155-180.
- Tomás Garrido: «Francisco Javier García Fajer 'El Españolito' y su ópera *Pompeo Magno in Armenia*», *Cuadernos de Iregua*, 2 (2002), 14-24.
- Tomás Garrido: «Concierto de la ópera *Pompeo Magno in Armenia* de Francisco Javier García Fajer 'El Españolito'», *Cuadernos del Iregua*, 3 (2003), 40-50.
- William Summers: «'Lo Spagnoletto' en Manila: una nueva fuente de la *Lamentación Primera de Jueves Santo*», en Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural* (Logroño: Universidad de La Rioja, 2004), 189-208.
- Ana María Antoñanzas Martínez: «Antecedentes familiares de Francisco Javier García Fajer en la villa de Nalda, 1711-1743», *Cuadernos del Iregua*, 7 (2007), 4-28.
- Marc Heibron Ferrer: «La circulación de los responsorios del Españolito en el ámbito hispánico», *Memoria ecclesiae*, 31 (2008), 673-678.
- Miguel Ángel Marín: «Conference 'Francisco J. García Fajer', Universidad de La Rioja», *Eighteenth-century Music*, 5:1 (2008), 144-146.
- Beatriz Montes: «Francisco J. García Fajer, *lo Spagnoletto*», *Early Music*, 36:1 (2008), 166-167.
- Russell, Craig H.: *From Serra to Sancho: Music and pageantry in the California missions* (Nueva York: Oxford University Press, 2009).

Miguel Ángel Marín: «García Fajer, Francisco Javier», en *Diccionario Biográfico Español* (Madrid: Real Academia de la Historia, en prensa).

EDICIONES MUSICALES

Miguel Hilarión Eslava (ed.): «Lamentación 1.^a del Miércoles Santo con orquesta y Lamentación 1.^a del Jueves Santo con orquesta», *Lyra sacro-bispana: gran colección de obras de música religiosa*, 10 vols. (Madrid: M. Salazar, 1852-1860), vol. 7, t. 1.

Juan José Carreras: *La música en las catedrales en el siglo XVIII: F.J. García (1730-1809)* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1983), 123-227, incluye la edición de una obertura, las arias «No llegues ingrato», «Ah, no perdono» y «Or che spira», el motete «Justus ut palma», una alabanza y varios fragmentos de *Il Tobia*.

Tomás Garrido (ed.): *Música española para orquesta de cuerda: siglos XVIII-XIX* (Madrid: ICCMU, 1999), incluye las oberturas primera y segunda de *Il Tobia*.

Francisco Javier García Fajer: *Siete palabras de Cristo en la cruz*, edición de José Vicente González Valle (Barcelona: CSIC, 2000).

Miguel Ángel Marín (ed.): *Antología musical de la Catedral de Jaca en el siglo XVIII* (Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002), incluye el aria al Santísimo Sacramento trovada a Santa Orosia «Rey eterno soberano / Fiel Orosia, virgen reina».

Francisco Javier García Fajer: *La finta schiava, intermezzi a tre voci*, edición y estudio histórico de Paolo Vittorio Montanari, tesina de investigación (Universidad de Bolonia, 2006).

Francisco Javier García Fajer: *Pompeo Magno in Armenia: dramma per musica in tre atti*, edición de Tomás Garrido (Madrid: ICCMU, 2007).

El siglo XVIII musical desde la perspectiva catedralicia¹

JUAN JOSÉ CARRERAS

La música de Francisco Javier García Fajer «lo Spagnoletto» (1730-1809), al igual que la de su riguroso contemporáneo Haydn, abarca buena parte del siglo XVIII y plantea –de entrada– la cuestión de su relación con un siglo particularmente complejo. Como veremos, los problemas no sólo se plantean en relación con sus extremos estilísticos (Barroco y Clasicismo), sino que implican aspectos históricos y estéticos del propio concepto de modernidad. Tanto por su formación como por su dilatada e influyente carrera profesional, la figura de García Fajer está profundamente ligada a la práctica musical catedralicia del siglo XVIII español. Teniendo en cuenta estas dos cuestiones, el siglo XVIII en

1. Versiones parciales de este trabajo fueron presentadas en el Congreso «Felipe V y su tiempo» (Zaragoza, 2001), en el Curso Internacional «Manuel de Falla» (Granada, 2006) y en la discusión académica de la tesis doctoral de Rosa Isusi: *La música en la catedral de Sevilla en el siglo XVIII: La obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*, tesis doctoral, inédita (Universidad de Granada, 2002). Agradezco al director del congreso zaragozano Eliseo Serrano, y a María Gembero y Emilio Ros, colegas entonces en la Universidad de Granada, su interés por la problemática aquí abordada. La dedicación de Miguel Ángel Marín, incansable organizador del congreso riojano sobre García Fajer, ha hecho posible que estas líneas vean finalmente la luz. También quiero agradecer a Javier Marín las observaciones críticas que me hizo llegar, así como su ayuda en la confección del apéndice bibliográfico. La redacción final de este trabajo se produce en el marco del Proyecto de Investigación HAR2008-05145.