

# LA VIOLA EN EL AMBITO ECLESIASTICO HISPANO: LA ORQUESTA DE LA CAPILLA DE MUSICA DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA Y EL USO DE DOS VIOLAS EN LA MUSICA DEL MAESTRO MELCHOR LOPEZ (1783-1822)

F. JAVIER GARBAYO MONTABES

## Resumen:

Durante el último cuarto del siglo XVIII y primero del XIX, coincidiendo con el magisterio musical en la catedral de Santiago de Compostela de Buono Chiodi (1770-1782) y Melchor López (1783-1822), se produjo en el entorno gallego una proliferación inusitada de música instrumental, dinamizada en el caso de Santiago por un pujante influjo de las nuevas corrientes foráneas que llegaban desde Italia y la corte madrileña, e incluso desde París, Londres, Lisboa o Porto. En este ambiente, la orquesta catedralicia compostelana alcanzó un enorme protagonismo, del que anteriormente no había disfrutado y como muy pocos casos llegaron a igualar en todo el ámbito hispánico. En el contexto coetáneo, en donde habitualmente la música realizada por las capillas eclesiásticas españolas construía todavía sus plantillas instrumentales a partir del esquema sin violas del trío barroco, sobresale particularmente la introducción y presencia habitual de este instrumento en la plantilla orquestal compostelana. A la viola, que recibió un impulso sorprendente e insospechado, se dedicaron múltiples esfuerzos por parte de músicos y Cabildo (obras copiadas y adquiridas que exigían la participación de hasta dos violas, dotación de instrumentos a los músicos de la capilla, presencia de instrumentistas especializados, etc.), que concluyó con su adopción definitiva para la práctica instrumental diaria.

## Palabras Clave:

Viola, Música instrumental, Música española, siglos XVIII-XIX, catedral de Santiago de Compostela, maestros de capilla, orquesta.

## Abstract:

During the last quarter of the XVIIIth century and the first quarter of the XIXth century, coinciding with the musical mastery of Buono Chiodi (1770-1782) and Melchor López (1783-1822) in the cathedral of Santiago de Compostela, an unusual proliferation of instrumental music took place in the Galician scene, revitalised in the particular case of Santiago by a powerful influence of the new foreign tendencies coming from Italy and the court of Madrid – an even from Paris, London, Lisbon or Porto. In this atmosphere, the Compostelan cathedral orchestra reached an enormous prominence which had never enjoyed previously and rarely achieved in the whole Hispanic area. Within the contemporary context – where music produced by ecclesiastic chapels usually built their instrumental groups according to the pattern without viola based on the baroque trio – the introduction and habitual presence of this instrument stands out in the Compostelan orchestral group. Receiving a surprising and unexpected impulse, viola was the object of many efforts, made both by musicians and the Chapter – staff of instruments for the chapel's musicians, presence of specialized instrumentalists, works both copied and acquired which demanded the participation of two violas, etc. – concluded with its definitive adoption for the daily instrumental practice.

## Key Words:

Viola, Instrumental music, Spanish Music, 18th and 19th centuries, Santiago de Compostela cathedral, chapel masters, orchestra.

## I. Introducción.

Melchor López Jiménez es el maestro de capilla que cierra el siglo XVIII y comienza el XIX en la catedral de Santiago de Compostela. Nacido en Hueva (Guadalajara) en el año 1759 y fallecido en

Santiago en 1822, se formó musicalmente con José Lidón en el Real Colegio de Cantorcicos de Madrid y antes de llegar a Santiago intentó acceder aunque sin éxito a los magisterios de Plasencia y Ávila y al puesto de organista en la catedral de El Burgo de Osma. Su biografía presenta grandes lagunas, limitándose el conocimiento de la misma a algunos datos indirectos de su estancia en Madrid proporcionados por los expedientes de las oposiciones citadas, hasta su venida a la catedral compostelana, momento a partir del cual se convirtió en uno de los maestros de capilla más importantes de la historia musical del templo<sup>1</sup>. La amplia obra de este compositor del XVIII español se encuentra distribuida entre los archivos de música de las cinco catedrales gallegas, además de en la Colegiata de Santa María de A Coruña<sup>2</sup> y salvo raras excepciones, como es el volumen encuadernado de misas conservado en Lugo, el cuerpo de la obra no compostelana de Melchor López, está conformado por copias de los originales que se custodian en Santiago<sup>3</sup>. En este templo, su producción musical es muy extensa, como reflejo de un largo magisterio de casi cuarenta años en los que la capilla de música –también los cantores, pero de manera muy especial la orquesta– vivió una etapa de crecimiento que la convirtieron en uno de los centros más notables de la música religiosa española del momento.

Esta etapa fue posible en Santiago como culminación de un lento y reflexivo proceso de reformas, llevadas a cabo en tiempos de su antecesor en el magisterio, el músico italiano Buono Chiodi (1770-1783)<sup>4</sup>. Algunos cambios que se verificaron entonces en la capilla fueron la llegada de numerosos violinistas y cantores italianos a la catedral<sup>5</sup>, además de músicos de otras nacionalidades y de la corte de Madrid y la recepción del sintonismo europeo y de manera especial el de Haydn, con la consiguiente práctica de la música instrumental por la orquesta de la capilla. De modo paralelo, la orquesta catedralicia vivió un crecimiento progresivo hasta alcanzar el modelo de orquesta típica del primer clasicismo, formado por la cuerda, una pareja de oboes y otra de trompas como elementos estables, a los que ocasionalmente se unían también flautas y fagotes y que permaneció sin cambios al menos hasta las postris-

1 Diferentes aspectos biográficos de Melchor López han sido aportados por: -Santiago TAFALL: “La Capilla de Música de la catedral de Santiago. Notas históricas”, en *Boletín de la Real Academia Gallega*, XXVI (1936), págs. 130 ss (se trata de su curso de ingreso en la Real Academia Gallega); -Guy BOURLIGUEUX: “El compositor Don Ramón Cuellar Altarriba, organista de la catedral de Santiago de Compostela, 1777-1823”, en *Compostellanum*, XV/2 (1970), págs. 155-177; -José LOPEZ-CALO: *La música en la catedral de Santiago*. Vol.II, La Coruña, Diputación, págs. 247-251; -José LOPEZ-CALO y Joám TRILLO: “Melchor López: Misa de Réquiem. El Réquiem en la música española”, en *Cuadernos de Música en Compostela*, I, Santiago de Compostela, 1987; -Joám TRILLO y Carlos VILLANUEVA: *Vilancicos galegos da catedral de Santiago. Melchor López*. Sada, Edición do Castro, 1980; -María Pilar ALÉN: *La capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela: Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1822)*. Sada, Edición do Castro, 1994; - José LOPEZ-CALO: “López Jiménez, Melchor”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol.6. Madrid, SGAE, 2000, págs. 1021-1025.

2 Sobre estos centros ver las siguientes publicaciones: -Joám TRILLO y Carlos VILLANUEVA; *La música en la catedral de Tui*, Diputación de La Coruña, 1987, págs. 240-244 y *El archivo de música de la catedral de Mondoñedo*, Publicaciones de Estudios Mindonienses, Mondoñedo, 1993, págs. 380-382; - F. Javier GARBAYO MONTABES: *Catálogo del Archivo de Música de la catedral de Ourense*, Santiago de Compostela, IGAEM-Xunta de Galicia, 2004, págs. 153-155 y María Pilar ALÉN: “La capilla de música de la Real e Insigne Colegiata de Sta. María del Campo de La Coruña (1750-1825)”, *Revista de Musicología*, XXVII, 2, págs. 975-976., *La música en la catedral de Santiago*. Vols. II y III. A Coruña, Diputación provincial, 1992-1993, passim.

3 Todos ellos, incluido el volumen de misas de Lugo, se hallan descritos por - José LOPEZ-CALO, en *La música en la catedral de Santiago*. Vols. II y III. A Coruña, Diputación provincial, páció.

4 -María Pilar ALÉN: *El compositor italiano Buono Chiodi y su magisterio de capilla en Santiago de Compostela (1770-1822)*, Tesis Doctoral, Universidad de La Laguna, 1992, inédita. Ver también de esta misma autora la obra citada, en la nota 1.

5 -María Pilar ALÉN: “El Cabildo de Santiago ante dos alternativas: ¿Músicos italianizados o músicos italianos?”, en *Nassarre*, IX, 1993, págs. 9-23 y “Musicisti lodigiani alla catedrale di Santiago de Compostella nella seconda metà del 700” *Archivo Stórico Lodigiano*, 1991, págs. 181-209.

merías del siglo XVIII. En su contexto, la introducción y uso intenso que hicieron los maestros de capilla citados de la viola, es de especial relevancia por ser reflejo de una situación extraordinaria en el panorama de la música religiosa española de la segunda mitad del siglo XVIII y primer cuarto del XIX<sup>6</sup>.

La viola, aunque era un instrumento de uso infrecuente, no era desconocido en las capillas de música hispanas, apareciendo bajo diferentes acepciones. A lo largo del siglo XVIII solía denominársela *violeta*, un término muy habitual en la zona más oriental de la Península Ibérica<sup>7</sup>. Hacia 1738, el maestro de capilla valenciano y teórico Pedro Rabassa, dice de la violeta que *es el contralto de los violines* y la sitúa entre los instrumentos *que no son de los más usados*<sup>8</sup>, al lado de la cornamusa, los *bajoncillos de contralto y tenor*, la flauta alemana, la tromba marina, el bajo de flauta dulce y la viola da gamba. Para entonces esta denominación había sido ya utilizada en la práctica muy tempranamente en la catedral de Valencia por José Pradas (1733-1753)<sup>9</sup>, en concreto sobre varios *Misereres* escritos entre 1733 y 1753, con texto latino, en un intento retórico de acomodar el acompañamiento orquestal al carácter dramático de su texto<sup>10</sup>. En 1747 Francisco Valls cita la violeta en su *Mapa Armónico*, indicando de su naturaleza ser un instrumento musical ajeno a la tradición de la música española, propio de los extranjeros y de manera especial de la música italiana<sup>11</sup>. Terreros y Pando, en su *Diccionario* confirma que violeta era una denominación muy común en el siglo XVIII<sup>12</sup>, y de hecho se prolongó hasta el XIX<sup>13</sup>. Así es citada en 1808 por el violinista y compositor José Palomino en la catedral de Las Palmas, quien dice de ella ser un instrumento que *se ha hecho tan recomendable [...], después que se conoce este instrumento que ya ningún compositor deja de aprovecharse de ella oportunamente en sus composiciones: Véase toda la música moderna, tanto de iglesia como profana*<sup>14</sup>

---

6 -F. Javier GARBAYO MONTABES: *La viola y su música en la catedral de Santiago entre el Barroco y el Clasicismo*, Tesis doctoral, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Santiago de Compostela, 1996. Ed. en microficha. -

7-Francesc BONASTRE; *Bernat Bertran (1774-1815), Simfonía en Mi bemoll major, 1798*, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1991, págs. XXXVI-XXXVII.

8 - Pedro RABASSA; *Guía para los principiantes que desean perfeccionarse en la composición de la Música, compuesta por el Licenciado Pedro Rabassa, Presbítero, Maestro de Capilla en la Santa Metropolitana Iglesia de la Ciudad de Valencia, año de 1720 y desde el año de 1724, maestro de capilla en la Santa Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, hasta el de 1767, (ca. 1720-1738)*, págs. 513-514.

9 - José CLIMENT; "Catedral Metropolitana de Valencia", *Fondos Musicales de la Región Valenciana*, I. Instituto de Musicología, Diputación Provincial de Valencia, 1979, núms. 2.466, 2.515, 1.735, 1.733, 1.747, 1.751 y 2.533. Ver -Francesc BONASTRE; *Bernat Bertran (1774-1815), Simfonía en Mi bemoll major, 1798*, p. XXXVI. Sobre Pradas ver también: José Luis PALACIOS GAROZ; *José Pradas Gallén. El último barroco valenciano*. Sociedad Castellonense de Cultura. Castellón 1994.

10 - Francesc BONASTRE; *Bernat Bertran (1774-1815), Simfonía en Mi bemoll major, 1798*, p. XXXVII.

11 - Francesc VALLS; *Mapa Armónico Universal (1742)*; Ed. de Josep PAVIA i SIMÓ. Barcelona, 2002, CSIC, págs. 345-348.

12 - Esteban de TERREROS Y PANDO; *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas: francesa, latina e italiana*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1766-1788. Este Diccionario define también viola como *instrumento de música poco mayor que el violín y de su especie y que suele llamarse violeta*.

13 Estando ya en desuso, la palabra violeta siguió utilizándose en el siglo XIX por autores tan señalados como Hilarión Eslava, quien mantuvo una interesante polémica con Mariano Soriano Fuertes, en torno a su introducción y uso en nuestra música religiosa, cuyo desarrollo se recoge en nuestro artículo "La polémica entre Hilarión Eslava y Mariano Soriano Fuertes sobre la introducción y uso de la viola en las capillas de música religiosa españolas", *Estudios de Historia del Arte en homenaje a María del Socorro Ortega Romero*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2002, págs. 741-811.

14 -Lothar SIÉMENS HERNÁNDEZ: "José Palomino y su plan de reforma para el mejoramiento de la capilla de música de la catedral de Canarias", *Revista de Musicología*, III; 1 y 2, págs. 293-305, págs. 297-299. El término violeta aparece también documentado en la catedral de Oviedo, en 1737. Sobre este particular, ver: -Raúl ARIAS del VALLE; *La orquesta de la S. I. Catedral de Oviedo (1572-1933)*, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1990, págs. 102 y 107.

Pero no fue este el único nombre que la viola conoció en los ambientes religioso-musicales de la España del siglo XVIII. Otros términos con los que se la denominó fueron viola de contralto, documentado por primera vez, hasta donde he podido conocer, en Plasencia 1756<sup>15</sup>, alto viola (Burgos, 1772, Ourense, 1791)<sup>16</sup>, viola alta (Pedro Aranaz, 1802)<sup>17</sup>, o simplemente viola que es el término que más frecuentemente se utilizó en las capillas de música españolas de la época: Capilla Real: 1739<sup>18</sup>; Oviedo: 1747<sup>19</sup>; Barcelona: ca. 1768<sup>20</sup>; Santiago de Compostela, 1783; Gerona, 1787<sup>21</sup>; Zamora, 1791<sup>22</sup>; Jaén, 1791<sup>23</sup>; Tui, 1805<sup>24</sup>, Astorga<sup>25</sup> y Mondoñedo, 1808<sup>26</sup>.

Respecto del uso práctico de este instrumento en los ambientes eclesiales del barroco español dieciochesco, Antonio Ezquerro ha señalado que *en absoluto podría calificarse de “raro” en las composiciones de las capillas musicales eclesiásticas de la época en España, pero [...] por otro lado, resulta algo infrecuente: de hecho es mucho más común en dicho tiempo siguiendo la estructura o trabazón armónica del trío barroco, hueco en su zona o registro central, en una disposición que algunos autores han querido ver como retardataria, pero que no parece que tenga mucho que ver con un concepto de novedad o conservadurismo por parte de los compositores de ámbito eclesial, sino, más bien con una tradición [...] y con un mantenimiento -a pesar del avance de los tiempos y las modas sociales- de los condicionantes que rodeaban a la práctica musical en el contexto del templo*<sup>27</sup>.

15 -José LÓPEZ CALO; “Barroco- estilo galante- clasicismo”, *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente* (Salamanca, 1985), Madrid, 1987, Ministerio de Cultura, págs. 5-6.

16 -F. Javier GARBAYO MONTABES; “El magisterio de la capilla de música de la catedral de Ourense entre 1780 y 1819: José Quiroga y Manuel Rábago”, *Porta da Aira*, 10, 2004, pág. 246.

17 Respecto de la viola, véase: -Pedro ARANAZ: “Discurso sobre las cualidades de todos los instrumentos de orquesta y capilla”, contenido en su *Tratado de composición fundamental para la instrucción de los niños que se dedican al estudio de la música; y principalmente en las catedrales de España*. Salamanca, 1807, manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid (Signatura: M. 1.244.) De la viola dice Aranaz: (fols. 180-181) *ser tan perfecta como el violín en sus intervalos, consta de cuatro cuerdas (...) Este instrumento es utilísimo en las composiciones, pues a veces sirve para llenar las especies que faltan a la armonía, y otras va con el baxo en octava alta, y esto da mucha gracia a la composición, y también suele hacer juego con otros instrumentos y amenizar las obras músicas*.

18 - F. Javier GARBAYO MONTABES; *La viola y su música en la catedral de Santiago entre el Barroco y el Clasicismo*, I, p. 191. El dato procede del Archivo del Palacio Real de Madrid, Sección Histórica, Felipe V, Capilla, Leg. 341.

19 -Raúl ARIAS del VALLE; *La orquesta de la S. I. Catedral de Oviedo (1572-1933)*, pág. 130.

20 -Josep PAVIA I SIMÓ en *La música en Cataluña en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671c-1747)*, Barcelona, 1997, CSIC-Institución “Milà i Fontanals”. Departamento de Musicología, pág. 35, cita que la viola era un instrumento que se tocaba en la capilla de música de la catedral de Barcelona, en la transición de los siglos XVII a XVIII, de una manera “no oficial”. El dato que citamos de 1768, está tomado del trabajo del mismo autor “Documents per a la historia de les capelles de música de Barcelona (1763-1820)”, *Anuario Musical*, XXXVII, 1982, págs. 109-110.

21 -Francisco CIVIL CASTELLVÍ; *La capilla de música de la catedral de Gerona. S. XVIII*, Anales del Instituto de Estudios Gerundenses, XIX, 1968-1969, pág. 145.

22 -José LÓPEZ CALO; “Barroco- estilo galante- clasicismo”, pág. 6

23 -Pedro JIMÉNEZ CAVALLÉ; *Documentario Musical de la Catedral de Jaén. I. Actas capitulares*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1998, pág. 303. De este autor, ver también: *La música en Jaén*. Jaén. 1991. Diputación Provincial, pág. 108.

24 Joám TRILLO y Carlos VILLANUEVA; *La música en la catedral de Tui*, p. 449

25 *Actas capitulares de la catedral de Astorga*, I, fols. 350v y 351. Agradecemos al Dr. López Calo, habernos facilitado este dato.

26 -Enrique CAL PARDO: *La música en la catedral de Mondoñedo*. Editorial Alvarellos. 1996. Lugo, pág. 712. Sobre la utilización de la viola en Mondoñedo, ver también, de -Carlos VILLANUEVA: *Los villancicos gallegos*, A Coruña, 1994, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pág. 216

27-Antonio EZQUERRO ESTEBAN: *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada [conciertos, versos y sonatas para chirimía, oboe, flauta y bajón -con violines y/u órgano-, de la Seo y El Pilar de Zaragoza]*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institución “Milà i Fontanals”, Departamento de Musicología, Barcelona 2004, pág. 106.

Centrándonos en el caso compostelano, mis investigaciones demuestran con exactitud que la viola comenzó a ser usada en la orquesta de la catedral en 1778, tal como refleja la música de Buono Chiodi<sup>28</sup>. En ocasiones este maestro le proporcionó un papel destacado dentro de la orquesta, tal como sucede en el ejemplo 1 que ofrecemos en el *Apéndice* final, tomado de un *Miserere* escrito para el año de 1779 y en donde, como se indica en nuestra transcripción, el propio Chiodi anotó la apalabra *solo*, sobre los pentagramas del oboe y de la viola, para destacar su papel antes de la entrada de las voces.

En los años inmediatamente posteriores a 1778 -incluidos los primeros del magisterio de su sucesor, Melchor López- se continuó el uso de la viola en la orquesta, intensificándose hasta el inicio de la década de 1790, como puede verse en los cuadros 1 y 2 ubicados al inicio del *Apéndice* final de este trabajo. De esta manera, Melchor López, buen conocedor del estilo y de la música de F. J. Haydn, utiliza la viola en más de un 50 % de su producción religiosa, frente al 20,3% en que lo había hecho Chiodi, con una distribución temporal que, aunque muestra inflexiones pronunciadas, es prácticamente continua, resaltándose así la importancia que para él tenía este instrumento en su concepción orquestal e incluyendo además notables novedades respecto a la utilización que de ella había realizado su antecesor en el magisterio. Dichos aspectos quedan reflejados en los cuadros 3 y 4 que ofrecemos en el *Apéndice*. Además, fue el propio Melchor López, quién añadió el papel de la viola a numerosas composiciones latinas de Buono Chiodi e incluso a algunas de maestros anteriores como Jerónimo Vicente, Diego de las Muelas, Pedro Rodrigo y José de Torres que el músico italiano ya había utilizado y que siguieron en uso tras su muerte<sup>29</sup>. De igual manera, Melchor López señaló en ocasiones sobre las partituras y partecelas que la viola era un instrumento “obligado” o “solista” y finalmente, como hecho inusual, escribió un pequeño número de composiciones que contienen no una, sino dos violas en su acompañamiento orquestal.

## II. Noticias documentales sobre la viola en la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela, durante el magisterio de Melchor López.

Desde el punto de vista documental y más allá de los datos que transmite la propia música, no hallamos entre la documentación de la capilla compostelana referencia explícita a la presencia de músicos de viola que tocasen habitualmente este instrumento a lo largo del magisterio de Buono Chiodi. Por

---

28 La introducción y uso que Chiodi hizo de la viola durante su magisterio compostelano, ofrece interesantísimas particularidades. Quizá la más notable, que nos ha llevado a determinar ese año de 1778 como fecha precisa que inicia la presencia de la viola en la capilla, es la del *añadido* (en unas ocasiones autógrafo de Chiodi, en otras del copista habitual en su época) de la partecela de viola (escrita en clave de fa en cuarta, y con una función de agregado o refuerzo al bajo) a muchas partituras latinas compuestas antes de 1778, tanto por él, como por maestros anteriores, pero intervenidas por la mano de Chiodi. Además, en este período y de manera muy significativa, *ninguno* de los numerosos villancicos compuestos por el maestro lo lleva. Por el contrario, entre 1778 y su fallecimiento en 1783, tanto las nuevas composiciones en latín como las que tienen texto en castellano, hacen un uso habitual de la viola que ya nunca es añadida y que figura en las partituras y correspondiente juego de partecelas, siempre en clave de do en tercera línea. Estos razonamientos pueden verse con mayor detenimiento en nuestra tesis doctoral ya citada, (*La viola y su música en la catedral de Santiago...*), vol. II, págs. 237-318.

29 -José LÓPEZ-CALO: *La música en la catedral de Santiago*, IV, núms. 2.938, 2940, 3.028, 3.032, 3.033, 3.039, 3.040, 3.041, 3.042, 3.045, 3.104.

el contrario y en su ausencia, son numerosas y de especial relieve las noticias que verifican la consideración del Cabildo años más tarde hacía algunos componentes de la capilla señalándoles la obligación de tocar dicho instrumento además del suyo propio (normalmente el violín o el bajón) cuando fuese necesario. Hay que tener en cuenta además que dentro del terreno de las hipótesis, admitido y demostrado el uso intenso que Chiodi hizo de la viola entre 1778 y 1783<sup>30</sup>, es muy probable que en los años finales del su magisterio la viola fuese tocada además de por un niño de coro encargado, por algún otro violinista como respuesta a una necesidad orquestal derivada del creciente número de violines con que contaba la orquesta. Diversos memoriales y notas procedentes de las cuentas de la capilla de música, custodiadas en el archivo capitular compostelano, revelan que en 1782 el niño Santiago Calvo, cuyo nombre completo era Santiago Mercado Calvo, además del bajón tocaba como instrumento agregado, la viola<sup>31</sup>. Este músico estuvo presente en la capilla los últimos años de Buono Chiodi y todo el magisterio de Melchor López. Había aprendido a tocar el violín con el violinista de origen francés o centro-europeo, Santiago Laydeck, tal como registran las actas el 17 de marzo de 1775 y se confirma años más tarde, en septiembre de 1782<sup>32</sup>. Todo parece indicar que Laydeck debió ser un experto violinista y que posiblemente fuese también quien dirigió los pasos de Calvo hacia la viola. De hecho, unos meses después del fallecimiento de Chiodi, el 26 de mayo de 1784, Calvo pidió una ayuda para *pagar el instrumento de bajón que le ha vendido el maestro de capilla don Buon [sic] Chiodi*, ordenando además el Cabildo *que se le compre instrumento de viola y que a su muerte queden los dos en la iglesia*<sup>33</sup>. Para realizar la compra se dispuso que Laydeck lo hiciese en Madrid, entregándole para adquirirla la cantidad de 646 reales<sup>34</sup>. Podemos así plantearnos como hipótesis de trabajo que quizá la adquisición de una viola para la catedral en este momento tan preciso, pudo estar en relación con la necesidad que la capilla tuviese una viola propia y siempre disponible, ante la marcha de la catedral del instrumentista que la tocaba y que quizá compartiese con Calvo esa misión los últimos años de la vida de Chiodi.

La estabilidad experimentada a lo largo de toda esta etapa por los músicos de la orquesta que nos ocupa y el poco movimiento que se verificó en general entre los instrumentistas de la orquesta a pesar de la tendencia generalizada a la baja de los salarios, nos hacen pensar en el propio Laydeck como protagonista de este hecho y a relacionarlo ya con la llegada de Melchor López a la catedral. Esta afirmación se sostiene por dos razones fundamentales: la primera de ellas, ya señalada, porque la utilización

---

30 Ver cuadro 4. Los dos cuadros anteriores, pero de manera especial el segundo, reflejan que los porcentajes obtenidos del período final del magisterio de Chiodi tuvieron cierta continuidad los primeros años de Melchor López. El cuadro 3 evidencia la evolución general del uso de la viola en la música de Melchor López que fue decreciendo progresivamente conforme avanzó su magisterio y aumentaron los problemas económicos en la capilla.

31 Además de los instrumentos a los que opositaban los músicos al ingresar en una capilla y que solían corresponderse con los principales (violón, bajón, violín, oboe...) era muy frecuente que los cabildos dispusiesen que tocasen además otro, "agregado" como obligación. Este solía ser un instrumento de menor relevancia que el principal (viola, flauta, clarinete más tardíamente) y podía variar en función de las propias necesidades de la capilla.

32 *Actas capitulares de la catedral de Santiago de Compostela*, vol. LVIII, fol. 135 (7-III-1775) y vol. LX, fol. 45v (3-IX-1782).

33 *Actas capitulares de la catedral de Santiago de Compostela*, vol. LX, fol. 188 (26-V-1784).

34 Este aspecto aparece confirmado en el doble folio que acompaña la *Noticia de los instrumentos existentes y de los individuos que los conservan en su poder* que el canónigo José Quiroga y Losada, realizó en 1817 a instancia del Cabildo y donde se contienen todos los instrumentos musicales y circunstancias que rodearon su compra para la catedral entre 1757 y 1816 (Archivo Capitular de la catedral de Santiago de Compostela. *Leg. Capilla de Música. Instrumentistas. 1734-1787*). Ver: -Javier GARBAYO MONTABES: "Instrumentos musicales de la capilla de la catedral de Santiago de Compostela (1758-1818)"; *Memoria Artis. Studia in memoriam M. Dolores Vila Jato*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2003, págs. 293-304.

de dos violas en la plantilla orquestal pudo surgir perfectamente de la creciente necesidad de violines que demandó la orquesta en esos años, hasta registrar el número de 8 en 1792<sup>35</sup>. La segunda razón está derivada de la propia música compuesta entre 1785 y 1788 ya que en estos años encontramos entre la producción del maestro López las cuatro obras fechadas que incluyen dos violas en la orquesta y que analizaremos más adelante. No tendría sentido pensar en el contexto de una catedral que este maestro hubiese escrito obras tan peculiares y durante un período tan concreto de tiempo, si no hubiese tenido los medios necesarios para interpretarlas a su alcance, como creemos que es el caso

A lo largo de este período y en fechas posteriores, además de la presencia de Calvo tocando en la capilla lo que ocurrió hasta su fallecimiento en 1822<sup>36</sup>, hay que destacar la actividad en la orquesta de una manera más o menos dilatada, de otros músicos que tocaban el instrumento, pudiendo afirmar sin temor a equivocarnos que éste se había hecho habitual en la orquesta. Es el caso del violinista y viola Francisco Javier Moreno que había servido en la Casa del Infante Don Gabriel de Borbón<sup>37</sup> y que en 1791 había sido recibido de la catedral de Zamora *en el supuesto de que el electo haya de tocar en la capilla y asistir los días de canto de órgano, con viola u otro instrumento*<sup>38</sup>. La singularidad de este violinista viene marcada por ser un interesante cultivador de la música sinfónica y de cámara del momento que, viéndose sin trabajo al morir su protector, buscó amparo en la iglesia, para acabar exiliado en Francia tras un fructífero paso por Lisboa<sup>39</sup>. Su estancia en Santiago fue breve, transcurriendo entre abril de 1792 y octubre de 1793<sup>40</sup>, año en que fue expulsado al comprobarse que, bajo la excusa de acompañar con su mujer enferma a tomar baños, acudía a tocar en la ópera de la vecina ciudad de Porto, a pesar de la prohibición expresa que había hecho el Cabildo sobre el tema en numerosas ocasiones a lo largo de esta etapa<sup>41</sup>.

---

35 Ver cuadro 5 del *Apéndice*. Los datos para hacer esta hipotética reconstrucción de los miembros de la capilla de música de la catedral en 1792, están tomados del Archivo capitular de la catedral de Santiago de Compostela, Leg. 602, *Libros de Depósito de la Música (1791-1794)*.

36 Así consta en un memorial dirigido por su viuda al Cabildo el 2 de diciembre de 1822, donde indica *que su difunto marido ha sido músico de bajón y viola en esta Santa Iglesia por espacio de 49 años*. Archivo capitular de Santiago de Compostela: Leg. *Capilla de Música. Instrumentistas. (1734-1787)*

37 -Juan MARTÍNEZ CUESTA y Beryl KENYON DE PASCUAL de Pascual: "El infante Don Gabriel, gran aficionado a la música", *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, págs. 790-806.

38 *Actas capitulares de la catedral de Zamora*, vol. XIX, fols. 165v, 167.

39 -Jaqueline A. SADKO (ed.): "The Symphony in Madrid : Seven Symphonies" ; en *The Symphony, 1720-1840*, Series F, Vol. IV, Garland, Nueva York y Londres, 1981, págs. xiii-xiv.

40 *Actas capitulares de la catedral de Santiago de Compostela*, vol. LXII, fols. 36v, 37v, 38v, 39v, 85v, 91. Moreno fue despedido como músico por el Cabildo el 29 de octubre de 1793, tal como consta en una nota suelta, incluida en el Leg. 602 del Archivo capitular de Santiago de Compostela, *Libro del Depósito 1791-1792*, vol II, entre los fols. 31v y 32.

41 En las actas compostelanas encontramos repetida varias veces la condena de esta actividad los años finales del XVIII, como consecuencia derivada de que los músicos y de manera especial los cantantes y violinistas acudiesen con cierta asiduidad a trabajar circunstancialmente en el teatro de ópera de la vecina ciudad portuguesa de Porto. En el caso de Francisco Javier Moreno, estas salidas a escondidas a tocar a Porto engañando al Cabildo, se confirman el 29 de octubre de 1793, cuando se determinó que (...) *habiéndose propuesto que el músico don Francisco Moreno, con motivo de habersele concedido licencia para salir a tomar baños, se halla ha mucho tiempo ausente de esta ciudad y sin servir su plaza, y asegurándose de cierto hallarse en la ciudad de Oporto, reino de Portugal, tocando en el teatro de comedias o (sic) óperas; se acordó que los señores de la contaduría se informen de si es cierto se halla dicho músico en el citado ejercicio y siéndolo, desde ahora se le priva y despiende de la plaza de músico que obtenía en esta Santa Iglesia, sin que en reclamación de ello se le admita memorial ni pretensión alguna, ni traiga al cabildo por los señores vicario y presidente de esta Santa Iglesia. Y (...) se acordó igualmente que el mayordomo capitular por ningún pretexto le entregue cosa alguna por razón de sueldo*; Archivo capitular de la catedral de Santiago de Santiago de Compostela; Leg 602, *Libros del Depósito, 1791-1794*. Nota suelta contenida entre los folios 31v-32. Esta referencia no se halla recogida en las Actas capitulares, como sería lo habitual.

Otros datos confirman que la viola que el Cabildo había mandado comprar en Madrid en 1784, en 1817 estaba en manos de Francisco Badía, un bajonista admitido como tal en 1801 pero que por entonces no tocaba su instrumento por razones de salud<sup>42</sup>. Su paso a la viola vino además determinado por la voluntad explícita de Melchor López, quien al juzgarlo frente a otros notables violinistas que opositaron a la catedral en 1802, dictaminó: *últimamente juzgo idóneo a D. Francisco Badía para el desempeño de una plaza de segundo violín por su seguridad y suficiente manejo de dicho instrumento, obligándole en caso de obtener esta gracia de Vuestra Señoría Ilustrísima a que también toque la viola siempre que se le mande, por ser instrumento preciso en toda buena orquesta y muy análogo al violín. Y para que esto tenga efecto se le obligará igualmente a que presente este instrumento, cuya advertencia tendrá por ociosa, a no haberme enseñado la experiencia que algunos profesores han prometido antes de su admisión más de lo que cumplieron después de verificado ésta, alegando, tal vez, falta de instrumento*<sup>43</sup>. Así parece que se realizó, pues de hecho, el propio músico al dirigirse al Cabildo en 1808 para solicitar un aumento de sueldo, se autodenomina *bajonista*, aunque indica *que ejercía supliendo la falta de viola y otros instrumentos en los días clásicos por súplica del señor maestro de capilla*<sup>44</sup>.

Para entonces ya se habían ofrecido a tocarla en la capilla otros opositores como Santiago Iriarte, *profesor de violín y viola*, residente en la ciudad que el 15 de septiembre de 1801 solicitó que se le oyese y confiriese una plaza en la orquesta. Se le admitió a examen, pero el 25 de ese mismo mes se suspendió la provisión para más adelante, *a cuyo fin se tendrá presente su memoria; y en consideración a que lo que más se necesita en la actualidad es un violín sobresaliente, sochantre y bajo de capilla*<sup>45</sup>. Más destacado fue el caso del burgalés Cipriano Corral, que el día primero de octubre de 1802 pidió ser examinado, recogiendo las actas que era oboe de la catedral de Burgos, pero que tocaba igualmente bajón, violín, viola, clarinete y flauta<sup>46</sup>. El 14 de enero del año siguiente, se le admitió por bajón con José Simonati *a condición de tocar también además del bajón los más instrumentos que saben (...) señalándoles como se les ha señalado de salario por sus plazas, al Corral quinientos ducados anuales y al Simonati cuatrocientos cincuenta*<sup>47</sup>. Nuevamente, problemas de salud aconsejaron que Corral dejase de tocar el bajón, por lo que en 1817 solicitó se le permitiese tocar un instrumento de cuerda, a lo que el Cabildo dispuso el 16 de mayo que *mediante su indisposición toque por ahora el violón o viola, a disposición del maestro de capilla*<sup>48</sup>. Pero la necesidad real de bajones para acompañar las voces y la falta de ellos, así como la obstinación de Corral por no volver a este instrumento a pesar de las continuas llamadas del Cabildo a hacerlo, determinaron su expulsión definitiva de la capilla, el 6 de octubre de 1820<sup>49</sup>.

42 "Noticia de los instrumentos existentes y de los individuos que los conservan en su poder"; Archivo capitular de la catedral de Santiago de Compostela. *Leg. Capilla de Música. Instrumentistas. 1734-1787*. Ver: -Javier GARBAYO MONTABES: "Instrumentos musicales de la capilla de la catedral de Santiago de Compostela (1758-1818)", págs. 293-304.

43 *Actas capitulares de la catedral de Santiago de Compostela*, vol. LXIII; fol. 229 y *Leg. Capilla de Música. Instrumentistas. 1734-1787*: "Expediente oposiciones a violín de 1802".

44 Archivo capitular de la catedral de Santiago de Compostela, *Leg. Capilla de Música. Instrumentistas. 1734-1787*.

45 *Actas capitulares de la catedral de Santiago de Compostela*, vol. LXIII, fols. 229v, 231v, 234v.

46 *Actas capitulares de la catedral de Santiago de Compostela*, vol. LXIII, fols. 313, 326v, 328.

47 *Actas capitulares de la catedral de Santiago de Compostela*, vol. LXIII, fol. 328v.

48 *Actas capitulares de la catedral de Santiago de Compostela*, vol. LXVI, fol. 403v.

49 *Actas capitulares de la catedral de Santiago de Compostela*, vol. LXVIII, fol. 78.

Analizamos hasta el momento aquellos datos que documentan de manera inequívoca la presencia y uso de la viola en la capilla de la catedral jacobea. Pasaremos ahora a referir los que, aunque interesantes, no muestran el mismo peso en nuestra argumentación, pero en los que puede apreciarse, el peso que tantos años de presencia del instrumento habían dejado entre los músicos. De esta manera, otros componentes de la capilla quizá llegasen a tocar la viola ocasionalmente en la orquesta bajo el magisterio de Melchor López, aunque los datos aportados por los documentos al respecto son mucho menos significativos del tema que nos ocupa. Uno de ellos fue en violinista de la catedral de Sevilla, Juan Courtié<sup>50</sup>- a quién en la censura de su oposición, celebrada en 1818, se lo llama *violista primero de la Santa Iglesia de Sevilla*<sup>51</sup>. Otro caso más, interesante fue el del notable violinista Sebastián Siquert, un músico con gran peso en la actividad instrumental de la orquesta, y a quien el Cabildo llama en diferentes ocasiones *violista*. Este dato no parece tener en principio demasiada relevancia, a no ser porque la viola no era un instrumento extraño en el entorno más cercano del músico; en 1824, ya fallecido Melchor López, Siquert elevó una petición al Cabildo exponiendo tener un hijo *profesor de violín y de viola, suficientemente instruido en los referidos dos instrumentos y capaz de desempeñar cualquier papel de música que se le ponga*<sup>52</sup>.

Tras la muerte de Melchor López, la viola siguió utilizándose en la orquesta de la catedral pero en una medida mucho menor que hasta entonces. Tras él, permaneció vacante el magisterio por espacio de algunos años, hasta que en 1826 lo obtuvo Ramón Palacio, un músico que venía de la catedral de Zamora. Son realmente escasos los datos con que contamos relativos al empleo de la viola durante esta nueva etapa y siempre mucho menos destacados. Hasta 1840 estuvieron activos en la capilla Sebastián Siquert, su hijo Ventura, Courtié y un nuevo músico, Miguel García de quien se conserva un memorial fechado en 1839 donde se auto define *profesor de violín, viola, violoncello y contrabajo*<sup>53</sup>. Parece por tanto que la posibilidad de utilización de este instrumento continuó, aunque se verifique un considerable descenso en su uso a través de la música conservada en el Archivo.

### III. La música con dos violas de Melchor López.

El breve listado de obras conservadas en la catedral de Santiago donde Melchor López utiliza dos violas en el *orgánico* de su orquesta, está integrado sólo por cinco composiciones: el villancico a 8 para la Navidad de 1785, *Pues esta noche hermosa*<sup>54</sup>, el aria de alto a la Navidad del año siguiente

---

50 Juan Courtié se estableció en Santiago con su familia, cuyos miembros se convirtieron en destacados protagonistas de la vida musical de la ciudad a lo largo del XIX. Uno de sus ellos, José, fue también reputado violinista de la catedral y maestro de Pablo de Sarasate durante su breve estancia en Galicia. Ver: -Julio ALTADILL: *Memorias de Sarasate, Pamplona* 1909, págs. 7-8 y más recientemente -Luis G. IBERNI; *Pablo de Sarasate*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1994, p. 33.

51 "Expediente de las oposiciones a violín de 1818". Archivo capitular de la catedral de Santiago de Compostela. *Leg. Capilla de Música. Instrumentistas, 1734-1787*.

52 Archivo capitular de la catedral de Santiago de Compostela. *Leg. Capilla de Música. Instrumentistas, 1734-1787*.

53 Archivo capitular de la catedral de Santiago de Compostela; *Leg. Capilla de Música. Instrumentistas, 1734-1787*.

54 Archivo de Música de la catedral de Santiago de Compostela; Leg. 70/12; L. E. 1.396 (*Villancicos al Sagrado Nacimiento, desde el año 84 al de 86*), fols. 95-105. Ver, -José LÓPEZ-CALO: *La música en la catedral de Santiago*, vol. I, núm. 927 y II, núm. 1.422.

te, *Tierno Infante*<sup>55</sup>, el aria de tiple de 1789, *Ruega el valle*<sup>56</sup>, el rondó al Santísimo para alto, sin fechar, *Oh! Pan venido del cielo*<sup>57</sup> y un breve fragmento del *Oratorio al Santísimo Sacramento a* <sup>58</sup>, igualmente sin datar y cuya partitura se encuentra entre los volúmenes de composiciones suyas encuadradas que se guardan en la catedral, dentro de uno de los dedicados a composiciones en castellano al Santísimo. A ellas tendríamos que añadir una obra de muy dudosa atribución, aparecida en el archivo de la catedral de Lugo formando parte de un legajo con otras composiciones del maestro y que parece tratarse de una adaptación realizada en la segunda mitad del XIX de un villancico, pero cuyo texto no se encuentra entre la obra compostelana del autor. En concreto se trata de un aria para bajo, con el incipit *Tiemble de horror y espanto*, que presenta un acompañamiento orquestal de flauta, dos clarinetes en do, dos fagotes, cornetín o *trompa a falta de voz en sol*, dos trompas en re, fígle, dos violines, violas, violón y contrabajo. Prescindiremos en nuestro trabajo de esta obra, no sólo por las muchas dudas que plantea su atribución, sino también porque el fragmento conservado donde se contiene el inicio de la obra, es tan breve que aunque en él se presente escritura en divisi para las violas, es totalmente irrelevante frente a los datos obtenidos de la música conservada en Santiago de Compostela.

Dentro de la rareza que supone el uso de dos violas en la música religiosa española, no es este el único caso que se puede hallar entre los fondos musicales de los archivos eclesiásticos españoles. Además de en la Capilla Real de Madrid, donde desde muy pronto existió este instrumento y fue ampliamente utilizado<sup>59</sup>, dos violas fueron utilizadas hacia finales del siglo XVIII por José Pons<sup>60</sup> en algunas composiciones custodiadas en el archivo de la catedral metropolitana de Valencia<sup>61</sup>. Las partituras compostelanas con dos violas sólo muestran música en castellano, a diferencia de las de Valencia, donde Pons las usa para la orquesta acompañante de algunas composiciones latinas. Por lo demás, las de Santiago son algo anteriores a las de Pons; tres de ellas, como acabamos de indicar se fechan en

55 Archivo de Música de la catedral de Santiago de Compostela; Leg. 85/19; L. E. 1.409 (*Arias de contralto y bajo*), fols. 31r-34r. Ver, -José LÓPEZ-CALO: *La música en la catedral de Santiago*, vol. II, núms. 1.338, 1.761. 1.316,

56 Archivo de Música de la catedral de Santiago de Compostela; Leg. 85/114 y 85/16; L. E. 1.406 (*Tomo 1º. Arias de tiple*), fols. 119-121. Ver, -José LÓPEZ-CALO: *La música en la catedral de Santiago*, vol. II, núms. 1.315, 1.316, 1.704. Como indica este autor, existen dos versiones de esta composición con variantes en el texto, acomodadas a diferente tiempo litúrgico, una la Navidad y otra al Santísimo Sacramento.

57 Archivo de Música de la catedral de Santiago de Compostela; Leg. 68/11. Ver -José LÓPEZ-CALO: *La música en la catedral de Santiago*, vol. II, núm. 1.164.

58 Archivo de Música de la catedral de Santiago de Compostela; L. E. 1.403 (*Tomo 3. Villancicos al Santísimo*), fols. 217 a final; Ver -José LÓPEZ-CALO: *La música en la catedral de Santiago*, vol. II, núm.1.642.

59 -Begoña LOLO: *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, Editorial Patrimonio Nacional, Madrid, 1993, núms. 1.718, 1.719, 1.730. Ver también -Paulino CAPDEPÓN: *La música en la Capilla Real de Madrid*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1992, donde se publica una *Misa* de José de Nebra a la que se le añadieron dos violas, al lado de una *Letanía* de Francisco Corselli que seguramente sufrió el mismo proceso y un *O invisibilis* de Antonio de Ugena, que fue quién posiblemente añadió las dos violas a las composiciones anteriores. A diferencia de lo que sucede en Santiago, en los casos citados de la Capilla Real, las dos violas tocan al unísono en todo momento, diferenciándose sólo por estar escritas en diferentes particelas como viola 1º y viola 2ª, en referencia simplemente al puesto en la antigüedad en la orquesta.

60 Sobre Pons, ver: - Ramón RODRÍGUEZ i BENEYTO; *El compositor José Pons i el llenguatge musical per a la Litúrgia de l'ordinarium: "Misa a 4 y a 8 con violines y trompas sobre la antífona Ecce Sacerdos Magnus (1786)*, Tesis doctoral, Universitat de Valencia, 2004, I, págs. 165-215

61 -José CLIMENT: "Catedral Metropolitana de Valencia", *Fondos Musicales de la Región Valenciana*, I. Instituto de Musicología, Diputación Provincial de Valencia, 1979, núms. 2.329, 2.342, 2.345, 2.355, 2.363, 2.382, 2.384, 2.393, 2.395, 2.422. Ver también Ramón RODRÍGUEZ i BENEYTO; *El compositor Josep Pons i el llenguatge musical per a la Litúrgia de l'Ordinariu: (...)*, I, p. 264.

1785, 1786 y 1789, años en los que creemos que, dada la excepcionalidad del caso y perteneciendo todas ellas al mismo autor y centro musical, podemos fechar también las dos restantes.

Ciñéndonos a la música de Melchor López, en los casos que se conserva la partitura autógrafa<sup>62</sup>, las dos violas aparecen siempre apuntadas sobre un mismo pentagrama de clara lectura (Ver fotografía 2 del *Apéndice*), salvo en el aria de alto *Tierno Infante*, donde se inicia la composición escribiendo la parte de la primera viola sobre el pentagrama en silencio de la voz y la segunda en su lugar habitual, es decir encima del acompañamiento del bajo (Ver fotografía 1 en el *Apéndice*). En las partituras, la presencia de esta doble parte viene indicada simplemente con la palabra *violas*, o excepcionalmente *dos violas*, como sucede en *Amoroso bien mío*. (Ver fotografía 2 del *Apéndice*). Más particulares son otras indicaciones autógrafas de este maestro que aparecen en otros momentos de las obras presentadas; en el fragmento para tenor del terceto que conforma el número 2 del *Oratorio al Santísimo Sacramento*, cuyo texto comienza con la frase *Por el Padre piadoso*, sobre el pentagrama que contiene las dos partes de viola, aparecen las indicaciones autógrafas de 1ª y 2ª, en correspondencia con cada instrumento, tal como puede observarse en las fotografías 3 y 4 del *Apéndice*<sup>63</sup>.

De modo contrario se procede en el aria de tiple, *Amoroso bien mío*, donde sobre su quinto compás, las violas que hasta el momento han doblado a cada uno de los violines respectivamente, llevan la indicación autógrafa *Las dos*, para indicar su repliegue al concluir el lleno de la introducción orquestal e iniciarse el canto del solista. (Ver fotografía 2). Por último en *Tierno Infante*, la partitura no indica a su comienzo, como sería lo habitual, voz ni instrumentos, que sí aparecen reflejados en el juego de partitelas correspondientes (ver fotografía 1).

En líneas generales, la función desempeñada por las dos violas en la música religiosa de Melchor López, se relaciona con los modos habituales utilizados por la viola en los acompañamientos de la música tardobarroca catedralicia española, lo que no quita interés al caso que analizamos, aún a pesar de que llegue a hacerse en él un uso idiomático del instrumento. No obstante, hay que tener en cuenta la importancia del carácter dual de la voz de la viola ya que, teniendo en cuenta las dimensiones que había alcanzado la orquesta de la catedral de Santiago por entonces y que se ha podido constatar anteriormente, cuando hablamos de doblar el bajo, lo hacemos desde la idea de lograr un doble refuerzo, es decir, buscando siempre un efecto global en la orquesta por medio de una mayor densidad a la cuerda en su acompañamiento. Desde el punto de vista de la distribución en voces de la cuerda, este hecho implicaba cubrir con sonido el espacio sonoro que quedaba dentro de las armonías medias, situadas entre la voz del violín segundo y la del bajo y que en la práctica más habitual de la música religiosa del barroco español quedaba vacío.

La relación establecida entre las dos violas en el desarrollo de estas composiciones de Melchor López normalmente viene marcada por procedimientos sencillos de escritura en *divisi*, desdoblándose

---

62 -José LÓPEZ-CALO: *La música en la catedral de Santiago*, I y II, núms. 1.422, 1.761, 1.704, 1.642. Estos números se corresponden con las obras de 1785 (*Pues esta noche hermosa*), 1786 (*Tierno Infante*), 1789 (*Amoroso bien mío*), además del *Oratorio al Santísimo Sacramento* y la partitura de Lugo, si bien de esta última sólo se conserva un fragmento.

63 - F. Javier Garbayo Montabes: "Músicas para acompañar al Santísimo Sacramento", *Camino de Paz. Mane nobiscum Domine*. (Catálogo de la exposición celebrada en la S. I. Catedral de Ourense. Julio-Noviembre 2005). Santiago de Compostela, Xacobeo. S. A. de Xestión-Consellería de Cultura da Xunta de Galicia, 2005, págs. 428-429, 434-435.

la voz de la viola en dos, a distancia de terceras. Existen también otros intervalos utilizados en los *divisi*, como cuartas o sextas, pero con una menor frecuencia. Un primer ejemplo de lo sugerido puede verse al inicio del villancico *Pues esta noche hermosa* que figura en el *Apéndice*, como tercera de las transcripciones. Los compases introductorios están encomendados a la cuerda grave; Sobre la armonía marcada por el bajo, donde abundan los intervalos de cuartas y quintas, el *violón sólo* realiza un diseño arpegiado en semicorcheas que a continuación recogerán las flautas y los oboes. A su vez, la pareja de violas, sobre su tesitura media y cruzando sus ritmos desde el compás 1 al 4, han realizado un primer diseño descendente que actúa realmente a modo de pedal: Las flautas, son respondidas por las trompas toman los arpegios del violón solista, y tras ello, el resto de la orquesta, salvo las violas calla, dándole a estas últimas la oportunidad de actuar unidas a modo de *falso bajo*, con un diseño rítmico en compás de 6/8 y figuraciones de negra / corchea por parte, cercano a la danza. Finalmente y antes de la entrada del *tutti* orquestal con la incorporación de los violines, el bajo asume su función de pedal lo que le da a la música un cierto aire instrumental rústico propio del tema del villancico<sup>64</sup>, siendo las violas las que cadencian el fragmento.

Frente a este pasaje, no exento de originalidad, en muchas ocasiones las violas reciben una misión más secundaria dentro de la orquesta, pensada exclusivamente en el refuerzo de los violines al unísono respectivo o en su octava grave también respectiva. De ellas ofrecemos un fragmento tomado del villancico compuesto de recitado y aria *Llora mi amante*, escrito en el año 1786 (Ejemplo 2). Se trata en este caso de un aria para alto solista, a cuyo inicio la viola primera toca con el violín primero y la viola segunda lo hace con el segundo, reforzando su cuerda, con la utilización de este recurso que no deja de ser interesante pues dota a cada uno de los violines del timbre más denso propio del instrumento alto. A la entrada de los oboes y las trompas, las dos violas se unen para reforzar el bajo (compases 5-9) y retomar posteriormente el papel inicial, aunque ahora violín y viola primeros doblan también la melodía del alto solista. A partir del siguiente pasaje vocal (compás 14), las violas diversifican sus funciones. Entre los compases 19-22 realizan armonías medias como dos partes independientes del bajo y situadas entre tesitura media de éste y la del violín segundo, para finalmente volver a unirse a los violines o al bajo, aunque ahora lo hagan como refuerzo en su octava grave (compases 25-27) o en su octava aguda (compases 27-28), de modo respectivo. Otro caso similar, donde las dos violas realizan estas armonías medias tan características de su papel en la orquesta tardobarroca de Melchor López, puede verse en el aria de tiple a la Navidad escrita en 1789, *Amoroso bien mío* (Ejemplo 2), donde las violas procediendo por terceras, realizan un acompañamiento diferente en todo momento al del bajo, y, no doblando tampoco a los violines, sostienen sus arpegios, para cadenciar en figuración de semicorcheas.

---

<sup>64</sup> Se trata de un villancico de pastorela, cuyo texto dice: *Pues esta noche hermosa, / tal dicha tiene, / que nace el Deseado / en un pesebre. // Suene y resuene / una pastorela / que nos alegre // Gil tocará la gaita / famosamente / y Blasa los dos mazos / de cascabeles. // El adufe y la flauta / llevar conviene / que con las tejoletas / su ruido mezclen. // Suene y resuene / para que todos bailen / festivamente. // La pastorela nueva / que nos la invente / nuestro maestro Bato / que sabe y puede..* Este texto, de carácter coral va seguido de las correspondientes coplas, de las cuáles la primera (escrita para tiple y cuerda) incide precisamente en el carácter rústico y pastoril que tiene el villancico y que era tan tradicionales en los dedicados a la Navidad que se hacían en las cate-drales españolas: *La rústica fiesta / es fuerza que acierte / que el Niño es amante / de sencilleces.*

Pero el más interesante de todos los fragmentos que presentamos, donde Melchor López utiliza la escritura para dos violas en el acompañamiento orquestal, proviene de su *Oratorio al Santísimo Sacramento a 5*<sup>65</sup>. El original de este Oratorio no está fechado, aunque basándome en la cronología de las otras composiciones con dos violas conservadas en el archivo compostelano así como en el hecho de que Melchor López reaprovechase para su composición música escrita en 1786, creo que con bastante probabilidad, podría fecharse entre ese año y 1789. Respecto a su funcionalidad, indicar que, como sucedía en otros templos españoles, posiblemente el *Oratorio al Santísimo Sacramento* fuese concebido por Melchor López para su interpretación dentro de las tradicionales *siestas* que tenían lugar en el Corpus y en toda su octava y que durante su magisterio alcanzaron en Santiago su etapa de mayor esplendor. Este Oratorio, se estructura por medio de tres números, uno para cada uno de los solistas, bajo, tiple y tenor que realizan respectivamente los papeles de Fe, Esperanza y Caridad, además de un terceto.

Una de las principales características de esta importante composición es la reutilización que Melchor López hace en él de material tomado de composiciones anteriores, en concreto de las arias para tenor *Ofrece nuestro Monarca*<sup>66</sup>, de la de alto al Santísimo, escrita en 1786, cuyo íncipit textual es *Sacro Manjar*<sup>67</sup> y del *Cuatro al Santísimo sobre el Himno del Pange lingua*, también de ese mismo año y titulado *Mortales creed*<sup>68</sup>. De la última composición señalada, Melchor López tomó el material para la intervención del tenor en el fragmento del terceto que proponemos como ejemplo. Originalmente, la primera copla de este *cuatro* estaba escrita para tenor con dos violines, dos trompas y bajo, utilizando la melodía tradicional del *Pange lingua* hispánico en la voz del solista. En la nueva versión que aparece en el *Oratorio*, aunque el tenor sigue cantando el mismo texto y manteniendo por tanto el tradicional himno eucarístico en su melodía, la orquesta está pensada ahora para dos violines, dos violas, dos trompas y bajo. Al plantearse esta nueva versión del fragmento, Melchor López adoptó reforzar doblemente la voz del solista, con los violines que lo hacen en unísonos (violín segundo) y en su octava alta (violín primero), proporcionando así luminosidad al himno original. Pero el verdadero acompañamiento en figuración de semicorcheas que en la fuente original ya indicada hacían éstos, se halla encomendado ahora a las dos violas, otorgándoles así un nuevo protagonismo, del que resulta un interesante diálogo mantenido por ellas con el bajo (Ejemplo 5).

#### IV. Conclusión

A modo de conclusión y retomando nuevamente el discurso de los primeros apartados de este trabajo, aunque no podamos afirmar que Melchor López llegó a realizar su música un uso “idiomático”

---

65 Esta obra fue editada por -Joám TRILLO (Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, la Coruña, 1995) con motivo de su estreno en La Coruña y Santiago. Ver ejemplo 5..

66 -José LÓPEZ-CALO: *La música en la catedral de Santiago*, I, núm. 1.642.

67 *Idib*; núm. 1.746.

68 *Idib*; núm. 1.762.

y peculiar de la viola en su lenguaje orquestal, y de que los modos y maneras de su utilización están bastante ligadas a la manera tradicional de la música hispana del momento, el caso analizado no está exento de singularidades que una vez más demuestran como centros musicales que habitualmente han venido siendo considerados periféricos, no lo eran tanto. Ello viene además justificado por el propio contexto que sirve de marco a los datos obtenidos de la documentación, de manera que la situación experimentada por la viola en la catedral de Santiago de Compostela durante los últimos años de magisterio de Melchor López y la primera década del de Melchor López, si se presente como un caso singularmente interesante en el conjunto de las orquestas catedralicias hispanas de la época.

## Apéndices

**Cuadro 1. Evolución general del número de composiciones de Buono Chiodi con viola, los años finales de su magisterio en Santiago de Compostela (1778-1783). (Fuente: Obras de Buono Chiodi conservadas tanto en partituras como en particelas en el Archivo musical de la catedral de Santiago de Compostela).**

Año	Número de obras fechadas con viola	% en la obra conservada de cada año
1778	4	17,39
1779	17	77,27
1780	14	93,33
1781	9	75
1782	8	100
1783	8	66

---

**Cuadro 2. Evolución general del número de composiciones de Melchor López con viola, a lo largo de los primeros años de su magisterio en Santiago de Compostela (1783-1791). (Fuente: Obras de Melchor López conservadas tanto en partituras como en particelas en el Archivo musical de la catedral de Santiago de Compostela)**

Año	Número de obras fechadas con viola	% en la obra conservada de cada año
1784	25	80,64
1785	25	70,96
1786	22	70,96
1787	9	64,28
1788	5	38,46
1789	10	71,42
1790	13	86,66

**Cuadro 3. Evolución detallada del número de composiciones de Melchor López con viola, a lo largo de su magisterio en Santiago de Compostela (1783-1822). (Fuente: Obras de Melchor López conservadas tanto en partituras como en particelas en el Archivo musical de la catedral de Santiago de Compostela)**

Año	Número de obras fechadas con viola
1783	0
1784	25
1785	25
1786	22
1787	9
1788	5
1789	10
1790	13
1791	5
1792	3
1793	5
1794	2
1795	13
1796	6
1797	12
1798	4
1799	6
1800	8
1801	3
1802	4

1803	2
1804	5
1805	7
1807	10
1808	2
1809	3
1810	0
1811	1
1812	3
1813	3
1814	1
1815	1
1816	0
1817	0
1818	2
1819	6
1820	3
1821	3
1822	0

**Cuadro 4. Distribución de las composiciones fechadas con viola, de Melchor López, distribuidas por períodos a lo largo de su magisterio. (Fuente: Obras de Melchor López conservadas tanto en partituras como en particelas en el Archivo musical de la catedral de Santiago de Compostela)**

Período cronológico	Número de obras fechada, con viola
1784-1796	149
1796-1808	64
1809-1822	28
TOTAL	241

**Cuadro 5. Reconstrucción hipotética de los componentes de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela en el año 1791, según datos tomados de los Libros del Depósito del Archivo Capitular de la catedral de Santiago de Compostela. Con asterisco se indica a los músicos activos ya bajo el magisterio de Chiodi. (Fuente Libros del Depósito, Actas capitulares y otros documentos procedentes del Archivo Capitular de la Catedral de Santiago de Compostela)**

Voces:

\*Miguel Carnero, tiple  
 \*Félix Pέργamo, tiple  
 Agustín Montes, tiple  
 \*Francisco Martínez, contralto  
 \*Andrés Fernández, tenor  
 Francisco López, tenor  
 Antonio Picher, tenor  
 José Cos, tenor

Instrumentos:

\*Pedro Iturralde, violín  
 \*Manuel Neira, violín  
 \*José Espada, violín  
 \*Caetano Piccini, violín  
 \*Juan José Perrault, violín  
 \*Francisco García, violín

Sebastián Siquert, violín  
 Miguel Reinaldi, violín  
 Francisco Javier Moreno, violín  
 \*Pedro Estévez, violón  
 \*Silvestre Torrado, violón  
 \*Marcos Varela, contrabajo  
 \*Antonio Dalmases, oboe  
 \*Alejandro Muiños, oboe  
 \*Gaspar Servida, trompa  
 \*José Francapani, trompa  
 \*Pedro Rey, bajón  
 \*Santiago Calvo, bajón  
 Francisco Morán, bajón  
 \*Francisco Sabatán, órgano  
 \*Antonio Bueno, órgano  
 \*Tomás Prieto, órgano

Fotografía 1: Melchor López. Comienzo del aria de alto a la Navidad, *Tierno infante* (1786). (Fuente: Archivo de Música de la catedral de Santiago de Compostela. L. E. 1.409 [Arias solísticas. IV], fol. 31v)

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, the tempo is marked "Mód." and the dynamics "p" and "Piano" are indicated. The score consists of several staves. The upper staves contain the vocal line, and the lower staves contain the piano accompaniment. The lyrics are written below the piano part:

same q' una pafal na uista en un Oca tal  
 mismo cabe  
 onas amos memmi ver mas por le al oh q'

Fotografía 2: Melchor López. Comienzo del aria de tiple a la Navidad, *Amoroso bien mío* (1789). (Fuente: Archivo de Música de la catedral de Santiago de Compostela. L. E. 1.406 [Arias solísticas. I], fol. 119r)

Viol. y Viola. Com. la Natividad de Navidad. Con Violines, Oboes, Violas, y Trompas. G. D. Melchor López. 1789.

*Andante.*

Amoroso bien mío, que en el portal solo  
vivió: como en la pie-  
dra es el punto la vida  
en. 119

la labra cumple tu pa-  
la tria! O sacro Vestro, que hoy ves na-  
ci el Do-  
ni, que Promete-  
doe, y Promete-  
doe: Quien desea com-  
men soberana, q. no hay mexoramento, a tanta dicha! en el poder fue mano, o tiene de lo  
Dios; sus penas rinto, y para sume  
dixelas no halló modo, si no en g.  
ci para remediar a todos.

*Trompas en D.*

Oboe.

*Andte*

Violine.

Arca.

Two Violas.

Viola.

Basso.

*Andte*

Fotografías 3 y 4: Melchor López. Fragmento del terceto *Cante mi lengua*, que hace el núm. 2, del *Oratorio al Santísimo Sacramento*. Sin fechar. (Fuente Archivo de Música de la catedral de Santiago de Compostela. L. E. 1.403 [Villancicos al Santísimo. III] fols. XXXv- XXX+1r)



Ejemplo 1

Miserere

BUONO CHIODI. 1779  
 Archivo de música de la catedral  
 de Santiago de Compostela. 23/3

103 *Allegro*

Oboe *solo*  
*p*

Tiple  
 (Ierusa)lem, mu - ri le - ru - sa - lem. **Todos**

Alto  
 (Ierusa)lem, mu - ri le - ru - sa - lem.

Tenor  
 (Ierusa)lem, mu - ri le - ru - sa - lem.

Bajo  
 (Ierusa)lem, mu - ri le - ru - sa - lem.

Violin I *p*

Violin II *p*

Viola *solo*  
*p*

Bajo *p*

113

*Solos*  
 Bonig-ne fac Do - mi-ne, be-nig-ne fac Do-mi-ne, ae-di-fi - cen - - - - tur, mu - ri le - ru - sa - lem.

Bonig-ne fac Do - mi-ne, be-nig-ne fac Do-mi-ne, ae-di-fi - cen - - - - tur, mu - ri le - ru - sa - lem.

*f*

## Ejemplo 2

## Amoroso bien mio

MELCHOR LÓPEZ. 1789  
 Archivo de música de la catedral  
 de Santiago de Compostela. 66/10

*Andante*

Oboes *p*

Trompas en F *p*

Tiple

Violines *p*

Dos violas *p*

Bajo *p*

tier - no a - man - te ge - ne - ro - so, a ser vi - da y ser con - sue - lo, por - que en Vos el ser - lo es - tá, por - que en

Vos el ser - lo es - tá Rue - ga, el va - lle, pi - de, el pea - do el ver - dor que es su des - ve - lo, pe - ro so - la - men - te, el ci (do)

*f* *p* *f* *p* *f* *p*

Ejemplo 3

Pues esta noche hermosa

MELCHOR LÓPEZ. 1785  
Archivo de música de la catedral  
de Santiago de Compostela 82/4

*Allegro cívodo*

Oboes

Flautas

Trompas en G

Coros 1º y 2º

Violines

Violas

Violon solo

Bajo

Oboes

*p*

*f*

## Ejemplo 4

## Llora mi amante

MELCHOR LÓPEZ. 1786  
 Archivo de música de la catedral de  
 Santiago de Compostela. 85/19

*Moderato*

Ob1  
 Ob2  
 Tps  
 A  
 Vn1  
 Vn2  
 Vla1  
 Vla2  
 B

*p* no me ca - be más a - mor ni en mí ser más des - le - al. Oh! que

go - zo, que a - le - gri - a, es hoy ver al so - llo - zar, al so - llo - zar,

*f* *p*  
*f* *p*  
*f* *p*  
*f* *p*  
*f* *p*

Ejemplo 5

Oratorio al Santísimo Sacramento

**MELCHOR LÓPEZ**  
 Archivo de música de la catedral  
 de Santiago de Compostela.  
 I.E., Vol.1.403, fols. 226r-228r

*Allegro brillante*

198

Trompas en F

Tenor

Violín 1

Violín 2

Viola 1

Viola 2

Violón

Por el Pa - dre pi - a - do - - - - -

*p sempre*

*p sempre*

*p*

*p*

Violón solo

*mf*

*sfz*

204

Solo

so, a no - so - - tros en - vi - a - do,

*p*

*p*

*p*

*sfz*

*sfz*

*p*

*f*

211

na - ci - do pa - ra no - so - - - tros, del vir - gi -

219

nal vien - tre in - tac - - - to, dí - o es - par - cien - do

*mf*

226

su doc - tri - - - - - na, fin ad -

233

mi - - - ra - ble\_a sus pa - sos.

The image shows a musical score for a voice and orchestra. It consists of two systems of staves. The first system (measures 226-232) includes a vocal line with lyrics 'su doc - tri - - - - - na, fin ad -' and an orchestral accompaniment with two violas. The second system (measures 233-238) includes a vocal line with lyrics 'mi - - - ra - ble\_a sus pa - sos.' and an orchestral accompaniment with two violas. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The vocal line is in a soprano or alto register. The orchestral accompaniment features a complex rhythmic pattern in the violas, with frequent sixteenth and thirty-second notes. Dynamics markings include *sfz* (sforzando) and *f* (forte).

