

Música, poder y propaganda en las honras malagueñas por los héroes de Bailén (1808)

María José de la Torre Molina
Universidad de Málaga

RESUMEN

Este artículo tiene dos objetivos principales: a.) Estudiar la música empleada en las celebraciones religiosas que tuvieron lugar en la ciudad de Málaga a raíz de la Batalla de Bailén, especialmente en las honras fúnebres oficiadas en la Catedral el 8 de agosto de 1808; b.) Poner de manifiesto la importancia y el carácter propagandístico y legitimador asumido por la música en estas ceremonias. Me ocuparé con cierto detenimiento de dos composiciones: La Misa de Réquiem K 626 de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) y el Responsorio de difuntos Libera me de Joaquín Tadeo de Murguía (1759-1836). El estudio de las composiciones mencionadas se situará en lo que, de manera convencional, llamamos "su contexto", es decir, en relación con los condicionamientos litúrgico-ceremoniales, espaciales, políticos e ideológicos que favorecieron su interpretación.

PALABRAS CLAVE: Religión/ Ceremonias Fúnebres/ Música/ s. XIX

Music, power and propaganda during Honours rendered for Málaga to Bailen's Heroes (1808)

ABSTRACT

This article is principally concerned with the music that was performed as part of religious ceremonies celebrated in Málaga following the Battle of Bailén, especially during the funerals held in the Cathedral on the 8th of August 1808. In order to underline the importance and the propagandistic role of music in these ceremonies, two compositions, the Requiem Mass K626 by Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), and the Reponse Libera me by Joaquín Tadeo de Murguía (1759-1836), are considered. Analysis of these works is situated in relation to the liturgical, ceremonial, spatial, political and ideological factors that empowered their performance.

KEY WORDS: Religion/ Funeral Ceremonies/ Music/ XIX th.

En este año 2008 se cumple el segundo centenario del comienzo de la llamada Guerra de la Independencia contra los franceses. La efeméride está siendo recordada con homenajes y publicaciones de divulgación y de investigación¹. En estas celebraciones conmemorativas hay dos sucesos que están recibiendo un interés especial: el levantamiento del dos de mayo en Madrid y la batalla de Bailén, que tuvo lugar el 19 de julio de 1808. En ella, el ejército napoleónico, al mando del General

* DE LA TORRE MOLINA, M^a José: "Música, poder y propaganda en las honras malagueñas por los héroes de Bailén (1808)", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 215-237.

¹ Vid. p. e. DIEGO, E.: *España, el infierno de Napoleón 1808-1814, una historia de la Guerra de la Independencia*. Madrid, La esfera de los libros, 2008.

Pierre Antoine Dupont, fue derrotado por el ejército español, dirigido por el General Francisco Javier Castaños. Las consecuencias inmediatas de esta derrota, la primera de importancia que el ejército francés sufrió en España, fueron de gran trascendencia, tanto estratégica como ideológico-propagandística².

El trabajo que presento aquí aúna intereses comunes a mis dos principales líneas de investigación: la reconstrucción de las consecuencias de la Ocupación Napoleónica de España (1808-1814) en la vida musical de la ciudad de Málaga y la investigación sobre la presencia y usos de la música en las celebraciones públicas españolas e hispanoamericanas en el tránsito del Antiguo al Nuevo Régimen. En Málaga, como en otras ciudades españolas de la época, la actividad musical fue muy rica durante los años de la Guerra de la Independencia, principalmente por el poder propagandístico reconocido a la música y por su enorme presencia en las celebraciones públicas y en muchas situaciones de la vida cotidiana³. El estudio de la música en las "fiestas" ofrece una perspectiva privilegiada para el estudio del panorama sonoro de cualquier ciudad y proporciona numerosos ejemplos de las estrechas relaciones entre música, instituciones, ámbitos de poder, ideología, propaganda y legitimación⁴.

² Vid. Una síntesis del significado ideológico de la Batalla de Bailén y de las perspectivas desde las que la historiografía española ha abordado este hecho en HARO MALPESA, J.: "La campaña de Andalucía y la Batalla de Bailén en la historia y la historiografía españolas de los siglos XIX y XX", en *Bailén y la Guerra contra Napoleón en Andalucía. Actas de las "Segundas Jornadas sobre la Batalla de Bailén y la España Contemporánea"*. Jaén, Universidad de Jaén, 2001, págs. 61-129. Sobre la Guerra de la Independencia y su utilización ideológica, consúltese también ESDAILE, Ch.: *La guerra de la independencia: una nueva historia*. Barcelona, Crítica, 2004; ÁLVAREZ JUNCO, J.: *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid, Taurus, 2001, págs. 119-149 y MORENO ALONSO, M.: *La generación española de 1808*. Madrid, Alianza, 1989.

³ TORRE MOLINA, M^a J. de la: *La música en Málaga durante la Era Napoleónica (1808-1814)*. Málaga, Universidad de Málaga y Ayuntamiento, 2003, 2 vols. (papel y CD-ROM). Sobre la vida musical de las ciudades españolas e hispanoamericanas durante la Guerra de la Independencia, vid. una síntesis en GEMBERO USTÁRROZ, M^a: "La música en España e Hispanoamérica durante la ocupación napoleónica (1808-1814)", en ACOSTA RAMÍREZ, F. (coord.): *Cortes y revolución en el primer liberalismo español. Actas de las Sextas Jornadas sobre la Batalla de Bailén y la España Contemporánea* (Bailén, Jaén, 22-23/10/2004). Jaén, Universidad de Jaén, 2006, págs. 171-231. Véanse estudios sobre localidades concretas en BARBIERI, F. A.: "La música y los teatros de Madrid en tiempo del Rey intruso Napoleón", *La Correspondencia musical*, vol. 5, nº 250, 25/10/1885, reeditado en CASARES RODICIO, E.: *Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid, Instituto Complutense de las Ciencias Musicales, 1994, vol. 2, págs. 432-434; SIEMENS HERNÁNDEZ, L.: "José Palomino y su plan de reforma para el mejoramiento de la Capilla de Música de la Catedral de Canarias (1809)", *Revista de Musicología*, vol. III, nº 1-2, 1980, págs. 293-305 y "Joaquín Tadeo de Murguía, propulsor de la música patriótica durante la invasión napoleónica", *Revista de Musicología*, vol. V, nº 1, 1982, págs. 163-185; ROBLEDO ESTAIRE, L.: "La música en la Corte de José I", *Anuario Musical*, nº 46, 1991, págs. 206-243; ALÉN, M^a P.: "Datos sobre una historia social de la música: la Guerra de la Independencia y su incidencia en la Capilla Musical de la Catedral de Santiago", *Revista de Musicología*, vol. XIV, nº 1-2, 1991, págs. 501-509; VIRGILI BLANQUET, M^a A.: "La música en la Guerra de la Independencia: una nueva fuente documental para su estudio", *Revista de Musicología... op. cit.*, págs. 51-61; ÁLVAREZ CAÑIBANO, A.: "La música civil y el ballet en Sevilla durante la invasión napoleónica", *Revista de Musicología*, vol. XVI, nº 6, 1993, págs. 3640-3655; CORREDOR ÁLVAREZ, M^a J.: "Aportaciones musicales de la Guerra de la Independencia a un nuevo género nacional: la zarzuela", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, nº 2-3, 1996-97, págs. 51-56 y GEMBERO USTÁRROZ, M^a: "Relaciones musicales entre franceses y españoles durante la Guerra de la Independencia (1808-14): el caso de Pamplona", *Revista de Musicología*, XX, nº 1, 1997, págs. 451-466.

⁴ Vid. p. e. TORRE MOLINA, M^a J.: de la: *Música y ceremonial en las fiestas reales de proclamación de*

En este artículo me propongo dos objetivos principales: a. Estudiar la música empleada en las celebraciones religiosas que tuvieron lugar en la ciudad de Málaga a raíz de la Batalla de Bailén, especialmente en las honras fúnebres oficiadas en la Catedral el 8 de agosto de 1808; b. Poner de manifiesto la importancia, el protagonismo y el carácter propagandístico y legitimador asumido por la música en estas ceremonias. A lo largo de esta investigación me ocuparé con cierto detenimiento de los avatares y las implicaciones de la interpretación, en las honras de agosto de 1808, de dos composiciones musicales: La *Misa de Réquiem* K 626 de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), y el Responsorio de difuntos *Libera me* de Joaquín Tadeo de Murguía (1759-1836).

Debo advertir que, conscientemente, he optado por no convertir esta investigación en un trabajo de análisis musical. Lo que realmente me interesa es estudiar el aparato sonoro de las celebraciones y situar las dos composiciones musicales mencionadas en lo que, de manera convencional, llamamos "su contexto", es decir, en relación con los condicionamientos litúrgico-ceremoniales, espaciales, políticos e ideológicos que favorecieron su interpretación. En la elección de este enfoque ha influido, entre otros aspectos, mi deseo de que la investigación que presento aquí sea de interés no sólo para la Musicología, sino también para otros colegas historiadores del Arte y de la cultura. Espero, además, que este estudio sirva para comprender mejor cómo la victoria de Bailén fue vivida en la Málaga de la época y de qué manera las celebraciones públicas y la música que se oyó en ellas fueron usadas para recrear y moldear este suceso en el imaginario colectivo y para reforzar a unas instituciones de poder local necesitadas de legitimación y aprobación social.

España e Hispanoamérica (1746-1814). Granada, Universidad de Granada, 2004, 3 vols. en CD-ROM y "La música en las fiestas reales andaluzas de la segunda mitad del siglo XVIII", en CAMACHO MARTÍNEZ, R. y ESCALERA PÉREZ, R. (dirs.): *Fiesta y simulacro* (Catálogo de la Exposición celebrada en el Palacio Episcopal de Málaga, 19/09-30/12/2007, en el marco del Proyecto *Andalucía Barroca 2007*). Sevilla, Junta de Andalucía, 2007, págs. 84-99. Sobre las celebraciones públicas malagueñas de los siglos XVIII y principios del XIX pueden consultarse además las investigaciones de GARCÍA MONTORO, C.: "Málaga festeja la proclamación de Carlos IV", *Jábega*, nº 4, 1973, págs. 41-43; MORALES FOLGUERA, J. M.: "Construcciones efímeras y fiestas barrocas en la Málaga del siglo XVIII", *Boletín de Arte*, nº 6, 1985, págs. 113-133; ESCALERA PÉREZ, R.: "Fiestas por Carlos III en Granada y Málaga", *Boletín de Arte*, nº 10, 1989, págs. 141-156; ESCALERA PÉREZ, R.: *La imagen de la sociedad barroca andaluza: estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta alto andaluza, siglos XVII y XVIII*. Málaga, Universidad de Málaga, 1994; AGUILAR GARCÍA, M^a D.: "Málaga: Imagen de la ciudad en la proclamación de Carlos IV", en *El Arte en las Cortes europeas del siglo XVIII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, págs. 571-582 y "Mitología y religión en una proclamación regia", *Ephialte*, II, 1990, págs. 425-439; SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *El homenaje de Málaga al mercedario Fray José García Palomo en 1817: Fiesta ocasional entre la pervivencia del espíritu barroco y la exaltación cívica*. Málaga, Unicaja, 1998; CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Fiestas por la proclamación de Carlos IV en algunas ciudades andaluzas", en TORRIONE, M. (ed.): *España festejante. El siglo XVIII*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2000, págs. 495-504. *Vid.* una panorámica general de la música empleada en las grandes fiestas públicas celebradas en Málaga durante la Ocupación Napoleónica en TORRE MOLINA, M. J. de la: *La música en Málaga... op. cit.*, CD-ROM, págs. 265-353 y "Música y ceremonial en las fiestas públicas malagueñas durante la ocupación napoleónica", en REDER GADOW, M. y MENDOZA GARCÍA, E. (eds.): *La Guerra de la Independencia en Málaga y su provincia (1808-1814)*. Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2005, págs. 655-663.

Los preparativos y el desarrollo de la Batalla de Bailén fueron seguidos en Málaga con muchísima expectación. La Junta de Gobierno de Málaga, inmediatamente después de su creación, publicó un bando en el que expuso su “fidelidad a la Religión, a la Patria y al legítimo Soberano”, proclamó a Fernando VII, y comenzó el alistamiento de voluntarios. Muy pronto empezaron a salir de Málaga, en dirección a Granada y a Sevilla, un elevado número de efectivos militares⁵.

El primer mes de gobierno de la Junta no fue fácil y sus actuaciones estuvieron dirigidas en gran medida a contener “la extraordinaria conmoción del pueblo”⁶. El odio que las clases populares manifestaron hacia la numerosa colonia gala residente en Málaga estalló el día 20 de junio, cuando una turba asaltó el Castillo de Gibralfaro, donde se había recluso a un número elevado de franceses, asesinaron al cónsul y al comerciante galo Juan Croharé y saquearon las residencias de ambos⁷.

El 13 de julio llegaron a Málaga las primeras noticias sobre la preparación de un gran enfrentamiento entre las tropas anglo-españolas y francesas “en las cercanías de Andujar”, noticias que motivaron la celebración de una misa solemne de rogativas, en la Catedral, por el éxito de la campaña⁸. El resultado de la batalla se conoció en la ciudad el 22 de julio de 1808 y dio lugar a un número significativo de celebraciones. Las

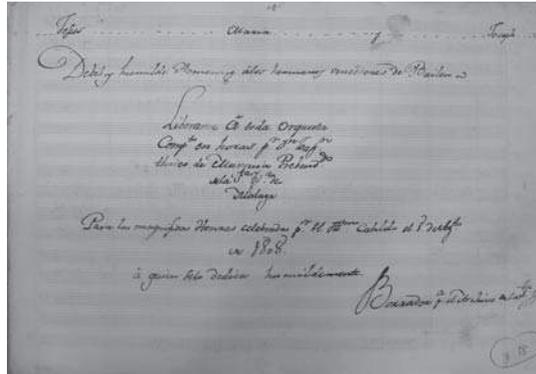
⁵ Sobre la formación de la Junta de Gobierno de Málaga y sus primeras determinaciones, *vid.* Archivo Municipal de Málaga (A.M.M.), Actas Capitulares (A.C.) de 1808, ff. 273r (escrito firmado el 31/05/1808), 276r (escrito de la Junta Suprema de Gobierno de Granada, firmado el 31/05/1808) y 279v (Cabildo del 31/05/1808) y Archivo del Cabildo Catedralicio de Málaga (A.C.C.M.), Legajo 1058, pieza 1 (A.C., tomo 61, 1808-1812), ff. 55r-56r (segundo Cabildo del 01/06/1808). Sobre la proclamación de Fernando VII en Málaga, *vid.* A.M.M., A.C. de 1808, ff. 277r-277v (descripción de la Proclamación, firmada el 02/06/1808) y 286r (escrito del 04/06/1808). Para la reconstrucción de la situación política y social de la Málaga de 1808, resulta también muy útil la consulta de las memorias del médico José de MENDOZA: *Historia de Málaga durante la Revolución Santa que agita a España desde marzo de 1808*. Edición, introducción y notas a cargo de Manuel Olmedo Checa. Málaga, 2003. V. t. BISSO, J.: *Crónica de la provincia de Málaga*. Madrid, Rubio, Grijo y Vitturi editores, 1869, págs. 66-68; GUILLÉN ROBLES, F.: *Historia de Málaga y su provincia*. Málaga, Imprenta de Rubio y Cano, 1874. Reed. en Málaga, ed. Arguval, 1985, 2 vols.; DÍAZ DE ESCOVAR, N. y DÍAZ SERRANO, J.: *Efemérides de Málaga y su provincia*. Málaga, La Unión Mercantil, 1915; OLIVA MARRA-LÓPEZ, A.: “La ocupación francesa de Málaga”, *Gibralfaro*, año III, nº 3, 1953, págs. 1-178 y año VI, nº 6, 1956 (sic), págs. 23-185; RUBIO ARGÜELLES, Á.: *Apuntes históricos malacitanos (1808-1812)*. Málaga, Antonio Gutiérrez, 1956; LACOMBA, J. A.: “La economía malagueña del siglo XIX: problemas e hipótesis”, *Gibralfaro*, año XXII, nº 24, 1972, págs. 101-136 y “Málaga en el primer tercio del siglo XIX (una aproximación)”, *Jábega*, nº 9, 1975, págs. 35-38; LÓPEZ MARTÍNEZ, A.: “Apuntes para la historia de Málaga: 1800-1823”, *Jábega*, nº 50, 1985, págs. 115-121; PAJARES LADRERO, L. F.: “El Cabildo Catedralicio de Málaga desde su fundación hasta la guerra de la Independencia. Bases para un estudio de la institución”, *Gibralfaro*, año XXIX, nº 30, 1981, págs. 19-38 y “La consulta al país de 1809: El informe del Cabildo Catedralicio de Málaga”, *Baética*, nº 2, vol. II, págs. 379-399, y REDER GADOW, M. y MENDOZA GARCÍA, E. (eds.): *La Guerra de la Independencia en Málaga y su provincia (1808-1814)*, *op. cit.*

⁶ A.C.C.M., A.C. de 1808, ff. 55r-56r (segundo Cabildo del 01/06/1808). V. t. f. 56v (segundo Cabildo del 03/06/1808).

⁷ *Id.* MENDOZA, J.: *Historia de Málaga*, págs. 80-89.

⁸ A.C.C.M., A.C. de 1808, f. 65v (Cabildo del 13/07/1808): “El Señor Maestrescuela, Presidente [del Cabildo] expuso que, por el señor [Arcediano de] Málaga, Vocal de la Junta de Gobierno, se le ha insinuado, a nombre de ella, [que] será muy conveniente que se celebre una Misa con Santísimo manifiesto en el día de mañana [14/07/1808] para pedir a Dios el feliz éxito de la acción que está próxima a darse entre nuestro Ejército y el francés de Andalucía. Y se determinó [que] tenga efecto después de Nona la [rogativa] de *Tempore belli* y, enseguida, las correspondientes preces en dicho día de mañana”. El subrayado es original.

1. JOAQUÍN TADEO DE MURGUÍA.
 "Libera me" (1808). ACCM,
 Sección de Música, 129-4 [B], f.
 [1]r.



fuentes manejadas refieren cuatro ceremonias religiosas relacionadas directamente con la victoria, sin incluir la oficiada con motivo de la entrada pública triunfal de Teodoro Reding, uno de los jefes militares del Ejército antifrancés, Gobernador Político y Militar de Málaga y Presidente de la Junta de Gobierno que se constituyó en la ciudad⁹.

Puesto que expliqué los actos públicos relacionados con el recibimiento de Reding y la música usada en ellos en una publicación anterior¹⁰, me ocuparé ahora del resto de las celebraciones directamente relacionadas con victoria de Bailén, todas ellas de carácter religioso. Por orden cronológico, fueron: a. Una Misa y un *Te Deum* oficiados en la Catedral, el 22 de julio de 1808, inmediatamente después de que llegasen a Málaga las primeras noticias sobre la batalla¹¹; b. Una Misa y un *Te Deum*, celebrados en la iglesia del Convento de la Victoria (Orden de los Mínimos) el 26 de julio de 1808¹²; c. Unas honras fúnebres, oficiadas en la Catedral el 8 de agosto de 1808¹³ y d. Una Salve y un *Te Deum* cantados en la iglesia del Convento de la Victoria el 7 de septiembre de 1808¹⁴. Además, el 16 de septiembre de 1808 hubo una función de Misa y *Te Deum* en la iglesia del Convento de la Victoria "en acción de gracias por los beneficios conseguidos del Señor en las victorias contra los franceses"¹⁵.

⁹ Sobre la figura de Teodoro Reding, *vid.* OLIVA MARRA-LÓPEZ, A.: *Teodoro Reding y la España de su tiempo*. Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2002.

¹⁰ TORRE MOLINA, M. J. de la: *La música...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 70 y vol. 2 (CD-ROM), pág. 309.

¹¹ A.C.C.M., A.C., f. 67r (Cabildo del 22/07/1808).

¹² A.M.M., AC de 1808, ff. 322r (escrito de la Junta de Gobierno de Málaga, 25/07/1808) y 346v (Cabildo del 25/07/1808) y A.C.C.M., A.C de 1808, ff. 67v-68r (Cabildo del 25/07/1808).

¹³ A.M.M., A.C. de 1808, ff. 343r (escrito de la Junta de Gobierno de Málaga, 05/08/1808) y 353v-354r (Cabildo del 06/08/1808) y A.C.C.M., A.C. de 1808, ff. 69r (Cabildo del 29/07/1808) y 71r (Cabildo del 31/07/1808).

¹⁴ A.C.C.M., A.C. de 1808, ff. 75v-76r (Cabildo del 06/09/1808).

¹⁵ A.C.C.M., A.C. de 1808, f. 78r-78v (Cabildo del 16/09/1808). Dos días después, el 18 de septiembre de 1808, tuvo lugar en la Catedral de Málaga otra Misa y *Te Deum*, realizada con motivo del recibimiento de Reding y "en vista de las noticias de las victorias conseguidas en Zaragoza y demás provincias contra los franceses": A.C.C.M., A.C. de 1808, f. 77r (Cabildo del 14/09/1808).

La más destacada de todas estas ceremonias, y la que constituye el objeto central de este artículo, fue la misa de honras fúnebres celebrada en la Catedral en memoria de los soldados muertos en Bailén luchando contra los franceses. Pero antes de hablar de las honras, describiré brevemente el resto de las ceremonias enumeradas. Empezaré exponiendo las redes de relaciones y posicionamientos institucionales que reflejaron y analizaré después la información que, sobre su aparato musical, aportan las fuentes municipales y catedralicias.

Para poder comprenderlas, es necesario aclarar que todas las celebraciones religiosas estudiadas tuvieron un enorme componente político y propagandístico. En ellas se pretendió exaltar los considerados valores patrióticos de los españoles, entre ellos la defensa de la religión, y posiblemente la identidad y del orgullo local malagueño, ya que en Bailén lucharon un elevado número de ciudadanos de Málaga y también estaba muy vinculado con la ciudad uno de los héroes de la batalla, el General Teodoro Reding.

El estudio de las celebraciones de acción de gracias por la victoria antifrancesa en Bailén es sumamente interesante para reconstruir la influencia, las relaciones y los posicionamientos de las instituciones de la ciudad en relación con la delicada situación política que se vivía en España en este momento. El análisis de estos aspectos es necesario en este trabajo, porque todos ellos se evidenciaron y se tradujeron de una manera muy directa en las ceremonias estudiadas y condicionaron su aparato musical. En lo que se refiere a la influencia, relaciones y posicionamientos institucionales, hay tres aspectos que resultan claramente visibles:

a.) El peso que la Junta de Gobierno de Málaga asumió, desde su creación, en la gestión de la vida ciudadana, en detrimento del Cabildo Municipal y, sobre todo, de los miembros de esa institución que no pertenecían a la Junta. Fue la Junta de Gobierno de Málaga la que propuso todas y organizó muchas de las celebraciones que tuvieron lugar en la ciudad a raíz de la victoria de Bailén.

El ahínco demostrado por la Junta en el patrocinio de estos actos conmemorativos es comprensible si tenemos en cuenta que la Junta era, entre todas las instituciones de gobierno de la ciudad, la de más reciente creación y la que más desgaste había sufrido por la tensa situación vivida en Málaga en el mes de junio de 1808. Era por lo tanto, la institución más necesitada de legitimación. También fue la que mejor supo explotar la vertiente propagandística de la victoria y sus celebraciones. En las ceremonias estudiadas, la Junta pudo demostrar su capacidad organizativa, su alegría por la victoria, su determinación de luchar contra los franceses por todos los medios y su lealtad hacia el Soberano Fernando VII. Es decir, la victoria y las celebraciones subsiguientes demostraron la autoridad de la Junta de Gobierno de Málaga y facilitaron su adhesión a todos los principios que más arraigo habían demostrado tener entre las clases populares, muy exaltadas tras la declaración de la Guerra.

b.) Las excelentes relaciones existentes entre el Cabildo Catedralicio y la Junta de Gobierno de Málaga. En estas buenas relaciones influyó el hecho de que tres miembros del Cabildo (el Arcediano de Málaga, el Doctoral y el Provisor interino) fuesen también vocales de la Junta de Gobierno de Málaga¹⁶. Este clima de

extraordinaria colaboración y entendimiento jugó un importante papel en: 1. La multiplicación de las ceremonias religiosas para festejar la victoria de Bailén; 2. La marginación del Cabildo Municipal en la organización de estas celebraciones y 3. La magnificencia del aparato musical usado en ellas.

c.) La actitud del Obispo de Málaga, José Vicente de la Madrid, contrario a la creación de la Junta de Gobierno¹⁷. Esta actitud contrastó notablemente con la tomada por el Cabildo Catedralicio, que, como he señalado, se implicó desde el principio en la formación y en las actuaciones de la Junta. Ante este desacuerdo, el Obispo optó por no intervenir en la vida pública de la ciudad y por prolongar su retiro en la localidad malagueña de Coín, donde residió hasta su muerte, en marzo de 1809¹⁸. Durante ese tiempo ordenó la realización de algunas funciones religiosas en la Catedral, pero no asistió a ellas. La ausencia del Obispo condicionó notablemente los aspectos musicales de las celebraciones estudiadas, aunque, como explicaré en el caso de las honras, el Cabildo Catedralicio puso bastante empeño en disimular, al menos en el terreno musical, esta ausencia¹⁹.

La celebración de acción de gracias oficiada en la Catedral el 22 de julio de 1808 fue organizada por el Cabildo Catedralicio a instancias de la Junta de Gobierno de Málaga, y no a petición del Cabildo Municipal, institución encargada desde su fundación de solicitar al Cabildo Catedralicio la celebración de funciones religiosas extraordinarias de acción de gracias por motivos políticos o/y militares²⁰. La Junta de Gobierno incluso tuvo la potestad de invitar a la ceremonia "a la oficialidad", a la que el Cabildo Catedralicio determinó recibir y despedir de la misma manera que al Obispo²¹. La documentación catedralicia no refiere explícitamente el aparato musical de la ceremonia, pero es posible reconstruirlo en parte y afirmar su importancia tomando como referencia su solemnidad:

¹⁶ Vid. p. e. MENDOZA, J: *Historia de Málaga*, pág. 77.

¹⁷ Vid. p. e. A.M.M., A.C. de 1808, f. 274r.

¹⁸ Sobre las celebraciones fúnebres realizadas en Coín y Málaga por la muerte de José Vicente de la Madrid, vid. TORRE MOLINA, M^a J. de la.: *La música...* vol. 2 (CD-ROM), pág. 339 y A.C.C.M., A.C. de 1809, ff. 121r-123v, 125r y 127v.

¹⁹ A principios de junio de 1808, José Vicente de la Madrid ordenó celebrar unas rogativas públicas "para el socorro de las actuales tribulaciones": A.C.C.M., A.C. de 1808, f. 56v (segundo Cabildo del 03/06/1808). En septiembre de ese año, escribió al Cabildo Catedralicio para que la iglesia Mayor acogiese una "función para desagraviar al Señor de los insultos hechos por los franceses a las Santas Imágenes y para la conservación de la salud y vida de nuestro Monarca el señor Don Fernando VII": A.C.C.M., A.C. de 1808, ff. 78v (Cabildo del 19/09/1808) y 79v-80r (Cabildo del 24/09/1808).

²⁰ A.C.C.M., A.C. de 1808, f. 67r (Cabildo del 22/07/1808). Sobre la asistencia del Cabildo Municipal de Málaga a la ceremonia del 22/07/1808, vid. A.M.M., A.C. de 1808, f. 343r (escrito de la Junta de Gobierno de Málaga, 05/08/1808, sic). La Junta de Gobierno de Málaga continuó usurpando esta prerrogativa del Cabildo Municipal hasta, al menos, finales de 1808, cuando el Cabildo Municipal decidió recordar sus derechos al Cabildo Catedralicio y a la Junta de Gobierno, tanto los relacionados con la iniciativa de realizar rogativas como su exclusividad de uso de los "bancos de la Ciudad", es decir, de sus asientos de privilegio en la Catedral. Vid. A.M.M., A.C. de 1808, ff. 555v-556r (Cabildo del 28/11/1808).

²¹ A.C.C.M., A.C. de 1808, f. 67r (Cabildo del 22/07/1808): "[que se] pongan bancos para la oficialidad que se ha convidado por la Junta y [que] a ésta se la reciba y se la despida por ocho señores de las cuatro jerar-

“Los señores [Arcediano de] Málaga y Doctoral hicieron presente el acuerdo de la Junta de Gobierno para que en el día de hoy se den gracias al Señor en esta Santa Iglesia por la victoria del Ejército de Andalucía contra los franceses cerca de Andújar, con asistencia de dicho cuerpo [Junta de Gobierno de Málaga]. En su virtud se determinó que después de Nona se celebre una misa solemne por un señor Dignidad y sus Capas, con el Santísimo manifiesto, y [que] enseguida se cante el *Te Deum* [y] que se toquen los repiques generales de campanas que son de costumbre”²².

La solemnidad de la ceremonia hacía necesaria, al menos, la interpretación polifónica con voces e instrumentos de las partes del ordinario de la Misa y de un motete. Presumiblemente también tuvo que cantarse polifónicamente el *Te Deum*, que parece que se acompañó de un repique general de campanas²³. La interpretación de todas estas composiciones recayó sin duda sobre la Capilla de Música de la Catedral, que era la principal agrupación musical de la ciudad de Málaga y el conjunto encargado de la interpretación de música polifónica en la iglesia Mayor²⁴.

Hay que hacer notar, no obstante, que la solemnidad y el protagonismo de la Capilla de Música en la celebración habrían sido mayores si el Obispo hubiese participado en ella. Por ejemplo, el *Quaderno de las obligaciones* establecía que “Siempre que su Ilustrísima echa la bendición en la misa o fuera de ella, aunque sea en día ferial, como esté la música [la Capilla] en el coro han de responder los músicos y bajonistas”²⁵. El ceremonial de la Catedral detalla una serie de intervenciones, a veces breves, de la Capilla y del organista para subrayar la presencia del Obispo en las ceremonias oficiadas en la iglesia Mayor²⁶.

No es posible por el momento afirmar qué composiciones interpretó la Capilla en la Misa ni cuál fue el *Te Deum* escogido para la celebración, pero parece improbable que en la ceremonia se estrenasen obras nuevas, ya que el Cabildo acordó la celebración de la función pocas horas antes de la ceremonia²⁷.

Las celebraciones de acción de gracias que tuvieron lugar en la iglesia del

quías, según se acostumbra [hacer] al señor Prelado”.

²² A.C.C.M., A.C. de 1808, f. 67r (Cabildo del 22/07/1808).

²³ *Ibidem*.

²⁴ El *Quaderno de las obligaciones* de los músicos de la Catedral, que fue publicado en 1770 y que continuó usándose en el primer tercio del siglo XIX, señalaba que “Todos los músicos de voz, ministriles y demás instrumentistas [de la Capilla] deben asistir a todas las funciones que este Ilustrísimo Cabildo [Catedralicio] celebrare con música dentro y fuera de la Iglesia [Mayor]”: *Quaderno de las obligaciones que deben cumplir los músicos de voz, ministriles y demás instrumentistas de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia Catedral de Málaga según lo que consta de las Tablas de su Sacristía, como lo ha añadido, o alterado, según la variedad de los tiempos, hasta este año de 1770*. Málaga, Impresor de la Dignidad Episcopal y de la Santa Iglesia Catedral, [1770], pág. 3.

²⁵ *Ibidem*., pág. 8.

²⁶ A.C.C.M., Leg. 363, pieza 8: ENRÍQUEZ DE PORRES, A.: *Libro de todas las ceremonias y costumbres que se guardan en esta Santa Iglesia de Málaga, según la ordenación hecha por el Ilustrísimo y Reverendísimo señor Fray Antonio Enríquez de Porres, Obispo de Málaga*. Manuscrito, c. 1640.

²⁷ A.C.C.M., A.C. de 1808, f. 67r (Cabildo del 22/07/1808).

Convento de la Victoria fueron organizadas por la Junta de Gobierno, con el apoyo decidido del Cabildo Catedralicio. La elección de la iglesia de la Victoria para albergar las ceremonias estuvo motivada por la intención de la Junta de agradecer y dedicar la hazaña de Bailén a la Virgen de la Victoria, patrona de la ciudad de Málaga e imagen tradicionalmente asociada con las victorias militares en defensa de la religión, incluida la conquista de la ciudad de Málaga por los Reyes Católicos²⁸. En la elección de una iglesia conventual es posible que pesase también el deseo de la Junta de reconocer a las comunidades religiosas masculinas su papel en la disolución del levantamiento popular del 20 de junio de 1808²⁹. Las celebraciones de acción de gracias estudiadas debieron de convertir a la iglesia del Convento de la Victoria en el templo institucionalmente asociado a la Junta.

Las ceremonias oficiadas en la iglesia del Convento de la Victoria permiten ver muy claramente la marginalización a la que la Junta de Gobierno sometía al Cabildo Municipal, así como las excelentes relaciones existentes entre la Junta y el Cabildo Catedralicio. Una prueba evidente de la marginalización del Cabildo Municipal fue la elección de la fecha de una de las primeras celebraciones, el 26 de julio, festividad de Santa Ana. A raíz de la peste de 1637, el Cabildo Municipal acordó financiar parcialmente y asistir cada 26 de julio a la fiesta que se celebraba en honor de Santa Ana en el Hospital de su nombre³⁰. En la época estudiada, el Cabildo Municipal cumplía puntualmente con esa obligación. El 25 de julio de 1808, la Junta de Gobierno, tras recibir oficialmente la noticia de la victoria de Bailén, decidió celebrar una ceremonia de acción de gracias el día siguiente, 26 de julio, a pesar de que sólo cuatro días antes, el 22 de julio, ya se había oficiado en la Catedral una Misa y un *Te Deum* de acción de gracias por el mismo motivo, y a pesar de que (o precisamente porque) les constaba que el Cabildo Municipal debía asistir al Hospital de Santa Ana ese mismo día, y posiblemente a la misma hora³¹.

Muy distinta fue la actitud de la Junta respecto al Cabildo Catedralicio, y vice-

²⁸ PÉREZ DEL CAMPO, L. y QUINTANA TORET, F. J.: *Fiestas barrocas en Málaga. Arte efímero e ideología en el siglo XVII*. Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1985, pág. 46.

²⁹ Vid. MENDOZA, J.: *Historia de Málaga*, págs. 80-89.

³⁰ ZAMORA BERMÚDEZ, M.: "Funcionamiento del Hospital de Santa Ana en la Málaga del siglo XVIII". En: *Jábega*, nº 54 (1986), págs. 34-40 y SARRIÁ MUÑOZ, A.: *Religiosidad y política. Celebraciones públicas en la Málaga del siglo XVIII*. Málaga, Gráficas San Pancracio, 1996, págs. 50-51.

³¹ A.M.M., A.C. de 1808, f. 322r. (Escrito de la Junta de Gobierno de Málaga, firmado el 25/07/1808): "Esta Junta de Gobierno, reunidas todas sus autoridades, acordó consecuente a la última noticia recibida de la [Junta] Suprema de Sevilla, dar las gracias a su Patrona en su Convento de la Victoria, y no ha de hacerlo este [mismo] día [25 de julio de 1808] por hallarse informada de que [el Cabildo Municipal] tenía precisión de concurrir en cuerpo a la Parroquia de Santiago. Y, aunque el día de mañana [26 de julio de 1808] tienen entendido se hallan [...] con obligación de asistencia al Hospital de Santa Ana, no puede retardar las gracias acordadas, lo que se verificará mañana [26 de julio] a las nueve de ella [de la mañana]. Lo que hace [...] presente por si tuviese a bien concurrir en particulares". Vid. la respuesta del Cabildo Municipal en A.M.M., A.C. de 1808, f. 346v. [sic] (Cabildo del 25/07/1808): "[...] la Ciudad acuerda se conteste a dicha Junta de Gobierno [que] tendría la mayor complacencia en asistir a la función de acción de gracias si no hubiese precisión de asistir a la festividad de [la] Señora Santa Ana en la iglesia de su Hospital, según lo practica anualmente, y que desde ayer está citada [para asistir a esta fiesta]".

versa. La Misa y *Te Deum* de acción de gracias que se celebró en el Convento de la Victoria el 26 de julio de 1808 fue oficiada por tres miembros del Cabildo de la Catedral³² y es incluso que en la ceremonia actuase la Capilla de Música de la Catedral, gratuitamente. Baso mi hipótesis en dos hechos: a. La Junta solicitó expresamente la presencia de la Capilla en la celebración y no parece que el Cabildo denegase esa solicitud³³; b. La ceremonia no aparece consignada en el *Libro de las fiestas*: La Capilla de Música de la Catedral actuaba a menudo en celebraciones religiosas, contratada puntualmente por otras instituciones. Las intervenciones de la Capilla en ceremonias con comitentes distintos al Cabildo Catedralicio, ceremonias que reciben el nombre de “funciones contratadas”, “funciones particulares” y “fiestas” en la documentación de la época, eran puntualmente recogidas en el *Libro de las fiestas*³⁴. En cambio, las ceremonias en las que la Capilla actuaba acompañando al Cabildo Catedralicio no se anotaban en el *Libro de las fiestas*, porque estas actuaciones formaban parte de las obligaciones que los músicos tenían contraídas con la Catedral³⁵.

Las ceremonias del 7 y del 16 de septiembre en el Convento de la Victoria también festejaron la victoria aliada en Bailén y debieron de servir para rentabilizar aún más desde un punto de vista político y propagandístico la hazaña militar, mantener alta la moral de la población malagueña y preparar los ánimos para la visita de Teodoro Reding a la ciudad³⁶.

La música tuvo una importante presencia en las dos celebraciones, que contaron con la presencia de la Capilla de Música de la Catedral en pleno. La actuación de la Capilla fue expresamente requerida por la Junta de Gobierno, lo que manifiesta la reputación de la que gozaba el conjunto y el poder de proyección pública que la Capilla de Música de la Catedral otorgaba a los comitentes de las celebraciones en las que participaba. A su vez, que el Cabildo Catedralicio accediese a que sus músicos actuasen en las dos ceremonias, pone de manifiesto no sólo la continuidad de su actitud cooperante con la Junta, sino también el importante papel de representante institucional que tenía su Capilla.

Esta labor de representación institucional fue especialmente destacada en la ceremonia del 7 de septiembre. La *Salve* y *Te Deum* que se cantaron ese día sirvieron de marco al traslado del “águila y demás trofeos militares al Convento de Nuestra Señora de la Victoria”³⁷. El Cabildo Catedralicio no pudo estar presente en el acto:

³² A.C.C.M., A.C. de 1808, f. 68r. (Cabildo del 25/07/1808): “se ofrecieron a celebrar dicha Misa, de Preste, el señor Maestrescuela [y], de Diácono, el señor Magistral, quienes dijeron lo hará de Subdiácono el señor Racionero Granados”.

³³ Cfr. A.C.C.M., A.C. de 1808, ff. 67v-68r (Cabildo del 25/07/1808).

³⁴ A.C.C.M., Sección de Música, Sig. 265-1: *Libro de las fiestas de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia Catedral de Málaga*. Manuscrito (1801-1836).

³⁵ *Quaderno de las obligaciones*, pág. 3.

³⁶ Sobre estas celebraciones, vid. A.C.C.M., A.C. de 1808, ff. 75v-76r (Cabildo del 06/09/1808) y 77r (Cabildo del 14/09/1808).

³⁷ A.C.C.M., A.C. de 1808, f. 75v. (Cabildo del 06/09/1808). Los trofeos militares a los que se refiere la cita probablemente fueron los que adornaron el túmulo que se construyó en la Catedral para las honras por los soldados muertos en Bailén luchando contra los franceses, ceremonia que estudio más adelante en este mismo artículo.

Sus miembros debían permanecer en la Catedral “por la ocupación precisa de [la celebración de] Vísperas y Maitines de la Natividad de Nuestra Señora”³⁸. Pero, para cumplir los deseos de la Junta, que había solicitado la actuación de la Capilla, para no restar solemnidad a la celebración religiosa del Convento de la Victoria y para estar representado en ella de una manera inequívoca, el Cabildo optó por ordenar la asistencia de sus músicos a la celebración: “se determinó [...] que la música concurre, no obstante que hace falta en la Catedral”³⁹. La capacidad de la Capilla de Música y de sus miembros para servir como representantes institucionales queda clara en esta decisión. Pero, para comprender la trascendencia de esta determinación y la importancia que las dos instituciones daban al conjunto musical catedralicio hay que tener presente además que la actuación de la Capilla en la Victoria:

a.) Contravino una de las disposiciones del ceremonial catedralicio redactado por Fray Alonso de Santo Tomás, que seguía en vigor en la época estudiada, y que decía: “No saldrán los músicos [Capilla] ni el Colegio a función alguna parroquial haciendo falta en la Catedral...”⁴⁰.

b.) Redujo el lucimiento de la celebración de la Natividad de la Virgen en la iglesia mayor. Según se desprende del *Quaderno de las obligaciones*, en las Vísperas y Maitines de la Natividad de la Virgen la Capilla de Música de la Catedral debía interpretar en el templo un buen número de obras polifónicas⁴¹. Pero la decisión del Cabildo hizo que en 1808 la música empleada en estas horas litúrgicas fuese suministrada en exclusiva por el coro de canto llano y por el órgano. La actuación del coro de canto debió de ser incluso menos brillante de lo habitual: Los músicos prebendados de la Catedral, que formaban parte del coro de canto llano, también eran miembros de la Capilla y tuvieron que cantar en la iglesia de la Victoria.

c.) Aumentó la solemnidad y el lucimiento con el que habitualmente se santificaban las Vísperas de la festividad de la Virgen de la Victoria en su propio convento⁴².

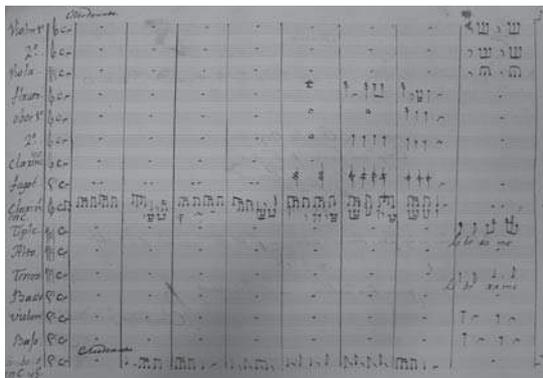
³⁸ A.C.C.M., A.C. de 1808, f. 76r. (Cabildo del 06/09/1808).

³⁹ A.C.C.M., A.C. de 1808, f. 76r. (Cabildo del 06/09/1808). La cursiva es mía.

⁴⁰ A.C.C.M., Leg. 363, pieza 3: SANTO TOMÁS, Fray Alonso de: *Ceremonias de la Santa Iglesia Cathedral de Málaga ordenadas por el Ilustrísimo y Reverendísimo Señor D. Fr. Alonso de S. Tomás su dignísimo Obispo, recopiladas de los Ceremoniales, Estatutos, Mandatos de Visita de su Ilustrísima, Actos Capitulares, y Loables costumbres. Con acuerdo, y consentimiento de especial Diputación para ello nombrada por los señores Dean y Cabildo de la Santa Iglesia*. S.I., 1682, capítulo VIII (ceremonias de los músicos y colegiales), pág. 56. Vid. también el *Extracto de las Constituciones [de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga]... año de 1766*, capítulo 6º, párrafos 1º y 2º:

⁴¹ Vid. *Quaderno de las obligaciones*, págs. 8-9: “En Vísperas clásicas responden los músicos y bajonistas [intérpretes del instrumento bajón] con todo el Coro [de canto llano] desde el *Deus in adjutorium* hasta el fin. Las antífonas son de contrapunto. El primer, tercer y quinto salmo, con la [sic] *Magnificat* son de papeles [interpretados polifónicamente, con voces e instrumentos]. El himno, de facistol. El segundo salmo [se canta] a versos al violón y al órgano, alternando el coro y los músicos con los bajones los versos intermedios. El cuarto salmo, a fabordón, echando varetas los músicos y bajonistas sobre el canto llano. [Hay] toque de chirimías después del *Benedicamus domino*. En los Maitines, hay *Te Deum* y *Benedictus* de facistol”. V. t. pág. 24.

⁴² Al menos desde principios del siglo XIX, los Escribanos habían costeado la celebración de ceremonias religiosas solemnes (una misa y una función de tarde) cada 15 de septiembre, para festejar el último día de la Octava de la Virgen de la Victoria. La Capilla de Música de la Catedral de Málaga actuó a menudo en las celebraciones organizadas por los Escribanos, pero no todos los años ni necesariamente con sus músicos



2. JOAQUÍN TADEO DE MURGUÍA.
"Libera me" (1808). ACCM,
Sección de Música, 129-4 [B], f.
[2]r.

d.) Modificó el régimen de concurrencia y de distribución de beneficios entre los músicos de la Capilla en las "fiestas" extracatedralicias. Desde 1803, los músicos prebendados de la Catedral no actuaban en las funciones contratadas que tenían lugar fuera de la iglesia Mayor y sólo los músicos asalariados, los ejercitantes y los seises cantaban y tocaban en estas celebraciones. Sin embargo, el Cabildo Catedralicio ordenó la actuación en el Convento de la Victoria de la totalidad de su Capilla, sin duda para optimizar su calidad interpretativa y la proyección del Cabildo en la celebración.

La Capilla cobró por actuar en las dos ceremonias de septiembre de 1808 y fue pagada por la Junta de Gobierno. En lo referente a la recaudación y distribución de los beneficios económicos de las funciones contratadas, lo habitual era que el Mayordomo del conjunto negociase con los comitentes de las "fiestas" la cantidad a percibir y que el propio Mayordomo repartiese el dinero entre los músicos, de acuerdo con unos porcentajes determinados por su cualificación profesional. Sin embargo, en las celebraciones de septiembre de 1808, el Cabildo Catedralicio otorgó a la Junta de Gobierno un trato preferente. La Junta pudo negociar las condiciones económicas de la actuación de la Capilla con el propio Cabildo, que también se encargó de fijar el régimen de distribución de ganancias entre los músicos. Al hacerlo, benefició claramente a los músicos prebendados, que ganaron el doble que los demás intérpretes del conjunto⁴³.

prebendados. Además, las fiestas no fueron siempre "de primera clase", de manera que no todas las veces las composiciones escogidas fueron de la mejor calidad: *Vid. Libro de las fiestas*, ff. 13v-14r (misa y procesión del 15/09/1802), 33r (misa, salve y procesión del 15/09/1803), 65v (misa y siesta del 15/09/1805), 83r (misa, salve, letanías y procesión del 15/09/1806), 95r (misa y función de tarde del [15]/09/1807). No consta que la Capilla actuase en las celebraciones del último día de la Octava de 1808: *cfr. Libro de las fiestas*, f. 105r-105v. ⁴³ *Libro de las fiestas*, f. 105v (Salve y *Te Deum* del 07/09/1808 y Misa y *Te Deum* del 16/09/1808): "El día 7 de septiembre en la tarde concurrió la Capilla a Salve y *Te Deum* en la Victoria, por orden del señor Presidente del Coro. El día 16 concurrió la Capilla de la misma iglesia [Catedral] a Misa y *Te Deum*, por lo que abonó la Junta de Gobierno a 20 reales por cada individuo de los que concurrieron [...] y a los señores [músicos] prebendados a 40 reales por cada una [de las ceremonias], todo lo cual dispuso el señor Arcediano, titular vocal

Sin duda, las honras fúnebres celebradas en la Catedral de Málaga por los soldados muertos luchando contra el ejército francés en Andujar y Bailén fue la ceremonia religiosa más destacada de las que se oficiaron en la ciudad con motivo de la famosa batalla. Se trató de la celebración que contó con un mayor número de autoridades presentes y la más cuidada, desde el punto de vista ceremonial y artístico.

Aparentemente la iniciativa de realizar las honras partió del Cabildo Catedralicio, pero el hecho de que fuese el Arcediano de Málaga el que las propuso me hace pensar que la ceremonia había sido oficiosamente sugerida por algunos miembros de la Junta de Gobierno⁴⁴. Una vez que el Cabildo Catedralicio acordó su celebración, la Junta de Gobierno se involucró (y fue involucrada) tanto la organización del evento que decidió con el Cabildo Catedralicio la fecha de la ceremonia y se encargó de convidar a la misma al Cabildo Municipal y a otras autoridades de la ciudad⁴⁵. Llama la atención que el Cabildo Municipal fuera invitado muy tarde, el cinco de agosto, sólo tres días antes de que se oficiasen las honras, aunque la fecha del evento había sido acordada el 31 de julio. A pesar de este retraso y de las tensiones que pudieron producirse tras la ceremonia del 26 de julio en el Convento de la Victoria, el Cabildo Municipal asistió a las honras y en sus actas no constan objeciones explícitas ni implícitas al retraso en la comunicación ni a la posición de simple invitado, no organizador, a la que había sido relegado. Probablemente en esta ocasión el Ayuntamiento valoró la utilidad de presentar una imagen de unidad y concordia institucional, especialmente en la celebración de un acontecimiento de tanto calado político e ideológico.

La solemnidad de las honras, semidoble, fue fijada dos días después de que se tomase la decisión de celebrarlas y en ningún caso se contempló la posibilidad de que el Obispo las oficiase⁴⁶. Posiblemente las honras fueron *post Nonam*, ya que el túmulo funerario no se terminó hasta el mediodía⁴⁷. A pesar de la ausencia del Obispo y de que la celebración no tuvo la máxima solemnidad, el despliegue artístico, y especialmente el musical, fue digno de una ceremonia de mucho mayor rango. De hecho, en los once días de los que se dispuso para preparar las honras (desde el 29 de julio al 8 de agosto de 1808), el Cabildo Catedralicio centró gran parte de sus esfuerzos en la preparación de la decoración del templo, incluida la construcción de un túmulo funerario, y del aparato musical⁴⁸. En el terreno musical, el esfuerzo

de dicha Junta. Y el Mayordomo de la Capilla repartió los 980 reales de las dos funciones según la orden del mismo señor Arcediano, habiendo pagado los portes de atriles y contrabajo de antemano". La cursiva es mía.

⁴⁴ A.C.C.M., A.C. de 1808, f. 69r (Cabildo del 29/07/1808).

⁴⁵ A.C.C.M., A.C. de 1808, ff. 69r (Cabildo del 29/07/1808) y 71r (Cabildo del 31/07/1808) y A.M.M., A.C. de 1808, ff. 343r (Escrito de la Junta de Gobierno de Málaga, firmado el 05/08/1808) y 353v-354r (Cabildo del 06/08/1808).

⁴⁶ A.C.C.M., A.C. de 1808, f. 71r (Cabildo del 31/07/1808).

⁴⁷ A.C.C.M., "Trabajadores que concluyeron la obra del túmulo, hoy 8 de agosto al mediodía" (Documento firmado en Málaga por Miguel Sánchez Palma y Díaz, con el visto bueno de Wading, el 12/08/1808). Documento publicado por OLIVA MARRA-LÓPEZ, A.: "La ocupación francesa en Málaga", en: *Gibraltar*, año III, nº 3 (1953), págs. 127-128.

⁴⁸ A.C.C.M. "Cuenta de las cantidades invertidas en la construcción del catafalco que sirvió en esta Santa

económico y humano realizado fue tremendo, por el volumen de piezas polifónicas interpretadas, por su dificultad y calidad y por la cantidad de músicos involucrados en su composición o/y arreglo, copia e interpretación.

La normativa catedralicia establecía que la dirección musical de las honras, al igual que la dirección musical de cualquier otra ceremonia religiosa relacionada con la liturgia del templo, correspondía al Maestro de Capilla de la iglesia Mayor. Pero, tras la muerte del último maestro, Jaime Torrens, en la epidemia de 1803, el puesto continuaba vacante en el verano de 1808⁴⁹. En los años que mediaron entre 1803 y finales de 1808, cuando Luis Blasco comenzó a ejercer oficiosamente como Maestro de Capilla, la mayor parte de las tareas del Magisterio fueron asumidas por el cantante prebendado Salvador Beltri, al que la documentación catedralicia llama en ocasiones "Maestro interino"⁵⁰. Sin embargo, el Cabildo prefirió dejar la organización de la parte musical de las honras en manos de Joaquín Tadeo de Murguía (1759-1836), primer organista de la Catedral desde 1789⁵¹.

La elección de Murguía y las cantidades de dinero invertidas (los pagos relacionados con la parte musical de la celebración ascendieron a 2386 reales) demuestran el interés que el Cabildo Catedralicio tenía en que los aspectos musicales de las honras se resolviese con brillantez y, en mi opinión, también ponen de manifiesto el deseo de que se estrenasen obras nuevas en la celebración. Me baso en el siguiente hecho. Posiblemente Salvador Beltri, músico de notable experiencia y cantante prebendado de la Catedral (plaza que se ganaba por oposición), hubiese podido solventar la dirección

Iglesia Catedral para las honras que en ella se celebraron por los mártires que murieron en la gloriosa batalla de Bailén" (Documento firmado en Málaga, 26/08/1808, sic, por Francisco Javier Wading y Domingo de la Casa). Una transcripción de este documento fue publicada por OLIVA MARRA-LÓPEZ, A.: "La ocupación francesa en Málaga", en: *Gibralfaro, op. cit.*, págs. 122-124. Oliva Marra-López no indica la referencia del documento, sólo precisa, en el encabezado del apéndice en el que inserta su transcripción, que se trata de un gasto de "Mesa capitular, salida de octubre de 1808". En el ACCM he revisado entre otros los legajos 230, piezas 7 y 9 (documentos sobre la Batalla de Bailén y borradores de cuentas); 370, pieza 4 (Entradas y salidas de Mesa Capitular, 1789-1810); 649-650 (Mesa Capitular, entrada y salida de caudales, 1800-1809); 705 (Mesa Capitular y Gobierno del Obispado, noticia sobre el funeral celebrado por los caídos en la Batalla de Bailén) y 759, piezas 1-3 (salidas de Mesa Capitular, años 1804-1824), pero no he podido localizar ni este documento ni otros recogidos por Oliva Marra y que detallan los gastos realizados por el Cabildo Catedralicio con motivo de la ceremonia.

⁴⁹ Sobre Jaime Torrens, *vid.* MARTÍN QUIÑONES: *La música en la Catedral de Málaga durante la segunda mitad del siglo XVIII: La vida y obra de Jaime Torrens*. Tesis Doctoral inédita, Universidad de Granada, 1997, 3 vols.

⁵⁰ *Vid. p. e.* A.C.C.M., leg. 200 (Salidas de Fábrica Mayor), pieza 8 (libranzas de 2 y 8 de enero de 1808), pieza 11 (libranzas 8 y 20 de abril de 1808), pieza 13 (libranza de 28 de junio de 1808), pieza 16 (libranza de 20 de septiembre de 1808), pieza 17 (libranza de 13 de octubre de 1808), pieza 19 (libranza de 18 de diciembre de 1808), pieza 20 (libranzas de 21 y 25 de enero de 1809) y pieza 23 (libranza de 13 de abril de 1809) y leg. 759, pieza 2 (Libro de salidas de Mesa Capitular, 1808-1819). Las oposiciones al magisterio de Capilla convocadas a la muerte de Jaime Torrens y las vicisitudes del proceso han sido estudiadas por MARTÍN QUIÑONES, M^a A.: *Joaquín Tadeo de Murguía (1759-1836), organista de la Catedral de Málaga*. Málaga, Universidad de Málaga y Diputación Provincial de Málaga, 1987, págs. 121-154; MARTÍN TENLLADO, Gonzalo: *Eduardo Ocón. El nacionalismo musical*. Málaga, Ediciones Seyer, 1991, págs. 264-269; MARTÍNEZ SOLAESA, A.: *Catedral de Málaga. Órganos y música en su entorno*. Málaga, Universidad de Málaga, 1996, págs. 286-290 y TORRE MOLINA, M. J. de la: *La música... op. cit.*, págs. 86-92.

⁵¹ Sobre Joaquín Tadeo de Murguía, *vid.* MARTÍN QUIÑONES, M^a A.: *Joaquín... op. cit.*

musical del evento con la misma brillantez que Murguía, excepto por un detalle: Beltri no componía y Murguía era un compositor reconocido, tanto en Málaga como fuera de la ciudad. El Cabildo pudo considerar que el estreno de nuevas composiciones, a pesar de su coste económico, subrayaba la importancia de la ceremonia, dado el prestigio de lo “nuevo” y el hecho de que el estreno de obras “nuevas” era tenido en la época como un sinónimo de calidad y magnificencia de la ceremonia en la que se estrenaban⁵². Quizás también se pensó que el estreno de nuevas obras garantizaba la asistencia de un mayor número de personas a la Catedral, en un momento en el que, tras el cierre del teatro, los templos debían ser los únicos espacios públicos cubiertos de Málaga en los que podía oírse música tocada por profesionales.

La cantidad de piezas polifónicas que se oyeron en las honras de agosto de 1808 fue idéntica a la acostumbrada en las ceremonias fúnebres de mayor solemnidad celebradas en la Catedral (las honras por los obispos de la diócesis, las honras “por la muerte de Papa, Rey o Reina” y las honras de los Reyes Católicos)⁵³: La Capilla interpretó polifónicamente todas las partes de la misa y el responsorio de difuntos. Las composiciones escogidas fueron la *Misa de Réquiem* de Wolfgang Amadeus Mozart y el Responsorio *Libera me* de Joaquín Tadeo de Murguía.

La labor realizada por Murguía como director musical de las honras fue enorme: tuvo que arreglar la *Misa*, componer el responsorio, dirigir los ensayos y tener todo preparado en un plazo brevísimo, ocho días, que fueron los que transcurrieron desde que se estableció la solemnidad de las honras (31 de julio) hasta que se celebraron. No obstante, el tiempo con el que contó Murguía para escoger las obras, arreglar la misa y elaborar el responsorio, actividades que debieron de constituir la parte más compleja de su trabajo, fue aún menor, porque debió tener listas las dos composiciones lo suficientemente pronto para dejar tiempo al copista para pasarlas a limpio y a los músicos para estudiarlas y ensayarlas⁵⁴.

La *Misa de Réquiem* de Mozart es una obra tan frecuentemente interpretada en las ceremonias fúnebres de cierta solemnidad, aún en la España de nuestros días, que su uso en la celebración estudiada tal vez no sorprenda a los investigadores que no son historiadores de la Música. Sin embargo, hay que tener en cuenta que en esta época Mozart era un compositor no demasiado conocido en España⁵⁵ y que la *Misa*

⁵² TORRE MOLINA, M. J. de la.: *Música y ceremonial en las fiestas reales de proclamación*, vol. I, págs. 349-394.

⁵³ *Quaderno de las obligaciones*, pág. 26: “El día que señale la tabla las honras de los Reyes, asistirán todos los músicos a cantar [...] Al día siguiente, después de Nona, la Misa y motete de papeles y después del sermón [el] responsorio *Libera me*”. *Vid.* la presencia de la música en las honras celebradas en la Catedral de Málaga por los obispos, papas y reyes en las págs. 6-7.

⁵⁴ Murguía cobró 1100 reales por arreglar la *Misa de Réquiem* de Mozart y componer el *Libera me*; el copista de la Misa y del responso ganó 511 reales y los músicos contratados expresamente para la ceremonia, 760 reales: A.C.C.M. “Razón de lo que se va pagando por gastos del Túmulo” (Documento firmado en Málaga, el 06/08/1808, por Miguel Sánchez de Palma Díaz, con el V.B. de Wading): OLIVA MARRA-LÓPEZ, A.: “La ocupación francesa en Málaga”, *Gibralfaro*, año III, nº 3, 1953, págs. 124-126.

⁵⁵ GONZÁLEZ VALLE, J. V.: “Música litúrgica con acompañamiento orquestal. 1750-1800”, en BOYD, M. y CARRERAS, J. J. (eds.): *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid, Cambridge University Press, 2000, pág. 77.

de *Réquiem* era una composición relativamente reciente: Mozart la dejó inacabada a su muerte, en 1791, y la primera versión de la *Misa* completa no se terminó hasta 1792⁵⁶.

La elección del *Réquiem* para las honras de Málaga no fue casual. Murguía era un gran admirador de Mozart y conocía bastante bien la *Misa de difuntos*, al menos, desde 1807:

“Las felices ocurrencias, la idea y el entusiasmo no conocen patria y este fuego divino se encuentra indistintamente entre los *Chimarosas* [y] *Paysiellos* en Italia, los *Haydn*, *Gluk* [sic], *Mozart* en Alemania, y algunos en España. Vea vmd. La *Misa de Réquiem* de *Mozart*, tan aplaudida en toda Europa”⁵⁷.

Dos años más tarde, en su tratado *La música considerada como uno de los medios más eficaces para exaltar el patriotismo y el valor*, Murguía puso a Mozart como ejemplo a seguir por los jóvenes compositores españoles, sobre todo por el tratamiento armónico de sus obras:

“Vosotros, jóvenes compositores [...] dedicados a tan interesante y hechicera profesión [...] sacrificando vuestros desvelos en honor de la madre Patria, trazad vuestros primeros ensayos, líneas y bosquejos según los hermosos tipos y cuadros de Haydn, Gluck, Mozart y otros Newtones de la armonía. Imitad en la felicidad del giro, gusto y filosofía del canto a los Paisiellos, Per, Chirimarosas y otros Rafeales de la melodía. Ellos os enseñarán las huellas que debéis seguir para transmitir y participar de la milagrosa magia de excitar las pasiones de los demás”⁵⁸.

⁵⁶ Vid. EISEN, C. y SADIE, S.: “(Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus Mozart”, en SADIE, S. y TYRRELL, J. (eds): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, MacMillan, 2001, 2ª ed. vol. 17, págs. 276-347. Sobre los compositores involucrados en la finalización del *Réquiem*, vid. BADURA-SKODA, E. y HERMANN-SCHNEIDER, H. “Eybler, Joseph [Josef] Leopold Edler von”, en SADIE, S. y TYRRELL, J. (eds.): *op. cit.*, vol. 8, págs. 480-481; TYLER, L. y CLARK, C. L.: “Süsmayr [Süsmayer], Franz Xaver [Dolcevillico, Francesco Saverio]”, en SADIE, S. y TYRRELL, J. (eds.): *op. cit.*, vol. 24, págs. 734-736 y FREEMAN, R. N.: “Stadler, Abbé Maximilian [Johann Karl Dominik]”, en SADIE, S. y TYRRELL, J. (eds.): *op. cit.*, vol. 24, págs. 249-251.

⁵⁷ MURGUÍA, J. T. de: *Respuesta al dictamen que sobre el plan propuesto para la oposición al Magisterio de Capilla de la Santa Iglesia de Málaga se publicó baxo el nombre de Don Felipe Ocon y Heredia, á solicitud de Don Pablo Blasco, Presbítero, Músico tiple de la Real Capilla de Su Majestad. Por Don Joaquín Tadeo de Murguía, Prebendado Organista de la Santa Iglesia Catedral de Málaga, Autor de los puntos*. Madrid, Imprenta de Repullés, 1807, págs. [28]-[29]. La cursiva es original. Véase un estudio de esta publicación de Murguía y su reproducción facsímil en MARTÍN QUIÑONES, M^o A.: *Joaquín...*, págs. 124-142 y 233-270.

⁵⁸ MURGUÍA, J. T. de: *La música considerada como uno de los medios más eficaces para exaltar el patriotismo y el valor*. Málaga, Carreras e Hijos, 1809, págs. 13-14. La cursiva es mía. Véanse reproducciones facsímiles de este tratado teórico en SIEMENS HERNÁNDEZ, L.: “Joaquín Tadeo de Murguía, propulsor de la música patriótica durante la invasión napoleónica”, págs. 163-185 y MARTÍN QUIÑONES, M^o A.: *Joaquín...*, págs. 209-218. Véase un estudio de este tratado en *Ibidem.*, págs. 115-121 y TORRE MOLINA, M. J. de la: *La música...*, págs. 221-229.

Como he indicado, Murguía se encargó de adaptar la composición de Mozart para adecuarla a las exigencias de la ceremonia y a las posibilidades del conjunto musical con el que se contó para interpretarla⁵⁹. Es posible, además, que Murguía también suministrase un ejemplar de la *Misa de Réquiem*, que, junto con los arreglos que él mismo sugirió, sirviese de base para la realización de las *particellas* destinadas a la interpretación.

En mi opinión no es descabellado considerar que el Archivo Catedralicio no tenía en 1808 una copia propia del *Réquiem* completo⁶⁰. El Archivo de Música de la Catedral de Málaga funcionaba de una manera eficiente desde al menos la década de 1730, cuando Juan Francés de Iribarren se hizo cargo del magisterio de Capilla, y fue reorganizado en 1770, coincidiendo con la toma de posesión del Maestro Jaime Torrens⁶¹. A pesar de eso, las partidas de gasto de las honras recogen el pago de 511 reales a Manuel Iglesias y a Joaquín Murguía “por la copia de la Misa de Réquiem de Mozart, responso del señor Murguía y papel royado [rayado, con pentagramas]”⁶². Si la Catedral hubiese tenido una copia previa de la composición no hubiese sido necesario pagar a Manuel Iglesias para que elaborase otra nueva copia. Incluso suponiendo que la obra hubiese sido interpretada tantas veces que el papel se hubiese quebrado, el material previo o, al menos, parte de él podría haberse usado como base para la nueva copia.

La ausencia de copias previas, en caso de confirmarse, indicaría que la composición no había sido interpretada completa en la Catedral hasta ese momento.

Es posible que las *particellas* empleadas para la interpretación del *Réquiem* en las honras de agosto de 1808 sean algunas de las que se conservan en la actualidad en el Archivo del Cabildo Catedralicio de Málaga. Sin embargo, sólo uno de los juegos de los papeles de la obra que se custodian en el Archivo están fechados y datar los

⁵⁹ “Cuenta de las cantidades invertidas en la construcción del catafalco que sirvió en esta Santa Iglesia Catedral para las honras que en ellas se celebraron por los mártires que murieron en la gloriosa batalla de Bailén” (Documento firmado en Málaga el 26/08/1809, por Francisco Javier Wading y Domingo de la Casa): “Por la [gratificación] que igualmente se dio al señor Murguía, que arregló la misa y responso de las honras, habiendo regalado un ejemplar”. *Vid.* en OLIVA MARRA-LÓPEZ, A.: “La ocupación francesa en Málaga”, *Gibralfaro*, año III, nº 3, 1953, pág. 124.

⁶⁰ La Capilla de Música de la Catedral compró en 1806 una copia del “Benedictus” de la *Misa de Requiem* de Mozart, para interpretarlo en las funciones contratadas, pero no consta que el conjunto dispusiese de la obra íntegra, al menos, antes de 1808. Sobre la compra del “Benedictus”, *vid.* *Libro de las fiestas*, f. 189v. La copia de la composición costó 20 reales y 17 maravedíes y de ella sólo ha sobrevivido la parte de violón: ACCM, Sección de Música, sig. 128-5.

⁶¹ y MARTÍN QUIÑONES, M^a A. y MESSA POULLET, C.: “Málaga”, en CASARES RODICIO, E. (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. VII, pág. 52.

⁶² “Cuenta de las cantidades invertidas en la construcción del catafalco que sirvió en esta Santa Iglesia Catedral para las honras que en ellas se celebraron por los mártires que murieron en la gloriosa batalla de Bailén” (Documento firmado en Málaga el 26/08/1809, por Francisco Javier Wading y Domingo de la Casa). *V. t.* “Razón de lo que se va pagando por gastos del Túmulo” (Documento firmado en Málaga, el 06/08/1808, por Miguel Sánchez de Palma Díaz, con el V.B. de Wading) y “Cuenta de la copia de la Misa de Réquiem de Mozart y responso de don Joaquín Murguía, juntamente con el papel rayado” (Documento firmado en Málaga, el 11/08/1808, por Manuel de

demás de manera rápida e inequívoca es imposible⁶³. Constatar si las *particellas* empleadas en la interpretación del *Réquiem* de Mozart en las honras son algunas de las que han sobrevivido en la Catedral⁶⁴, y, en el caso de que así sea, datar todo el material conservado, identificar su procedencia, analizar las variantes introducidas por Murguía respecto a las versiones del *Réquiem* que podían circular por España en aquel momento y establecer qué plantilla se usó en la interpretación de la composición en las honras del 8 de agosto requiere de un análisis paleográfico detallado, que por su complejidad y amplitud, excede con mucho los límites de esta investigación.

No obstante, tras realizar un primer análisis del material del *Réquiem* en el Archivo, la primera conclusión que he extraído es que la datación de las *particellas* conservadas (1791), que ofrece el *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*⁶⁵, es inviable, porque a. Como he comentado anteriormente, el *Réquiem* se terminó en 1792, un año después de la muerte de Mozart; b. Se observa que el material custodiado fue elaborado por diferentes copistas (al menos cinco) y, según se desprende de la caligrafía empleada por ellos, no de manera simultánea. Es decir, las *particellas* de la Misa de Réquiem que se guardan en el Archivo de la Catedral son posteriores a 1791 y fueron elaboradas por distintas personas en distintas fases, en fechas aún a determinar.

Joaquín Tadeo de Murguía compuso expresamente para las honras estudiadas el responsorio *Libera me*. Según se refleja en la portadilla, la pieza fue hecha “en horas” (véase la Ilustración 1) y, según figura en la última página de la versión en partitura, se terminó el 5 de agosto, sólo tres días antes de las honras. La expresión “en horas” significa, probablemente, que el Cabildo exoneró a Murguía de asistir a la celebración de las horas litúrgicas, a fin de que pudiese tener lista la obra cuanto antes:

“Débil y humilde homenaje a los hermanos vencedores de Bailén / Libérame a toda orquesta. / Compuesto en horas por don Joaquín / Tadeo de Murguía, Prebendado / de la Santa Iglesia de / Málaga / Para las magníficas honras celebradas por el Ilustrísimo Cabildo [Catedralicio] el 8 de agosto / de 1808, / a quien se lo dedica humildemente / Borrador para el archivo de la Santa Iglesia⁶⁶”.

La ceremonia en la que se interpretó el *Libera me* fue presentada como una

Iglesias y Joaquín Murguía, con el V.B. de Wading): OLIVA MARRA-LÓPEZ, A.: *op. cit.*, págs. 122-127.

⁶³ A.C.C.M., Sección de Música, signatura 128-5 (“Benedictus” de la *Misa de Requiem*).

⁶⁴ A.C.C.M., Sección de Música, signatura 128-7.

⁶⁵ MARTÍN MORENO, A. (dir.): *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*. Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2003, vol. II, pág. 675 (datación de la signatura 128-7).

⁶⁶ A.C.C.M., Sección de Música, portadilla de 129-4 [B]. El Archivo de la Catedral de Málaga conserva dos versiones del *Libera me*, una escrita en *particellas* y otra escrita en partitura. Las dos versiones, aunque son muy parecidas, se diferencian en determinados aspectos rítmicos y en la plantilla que usan: A.C.C.M., Sección de Música, signatura 129-4. Llamo 129-4 [A] a la versión en *particellas* y 129-4 [B] a la versión en partituras. Véase un estudio formal y la edición crítica de las dos versiones en TORRE MOLINA, M. J. de la: *La música...*, vol. 1 págs. 204-208 y vol. 2 (CD-ROM), págs. 4-86.

celebración de exaltación de una gran victoria militar y como un homenaje al valor y al patriotismo de los que habían luchado y muerto luchando contra los franceses, defendiendo la corona y la religión. Murguía diseñó su *Libera me* como una composición en perfecta sintonía con la ceremonia en la que se interpretó: además de un propósito artístico, la obra cumplió un propósito litúrgico-celebrativo y se identificó con el aparato ideológico y propagandístico que impregnó el diseño de las honras y del espacio celebrativo en el que se desarrollaron.

El ceremonial de la Catedral establecía que, en las honras, el responsorio *Libera me* debía interpretarse durante la "absolución" o parte final de la celebración, mientras que se formaba la procesión que acompañaba al oficiante, a los caperos y a los acólitos hasta el túmulo funerario, situado en la Capilla Mayor. La *Misa de Réquiem* de Mozart no incluye el *Libera me*, pero en las honras de agosto de 1808 Murguía consideró necesario subrayar musicalmente el momento de la absolución, dada su importancia litúrgica y emotiva. La propuesta que presentó debió de cumplir muy bien ese propósito y probablemente sirvió de complemento sonoro a la magnificencia visual del túmulo. Durante la absolución el túmulo cobraba un enorme protagonismo, al convertirse en el objeto-centro espacial, litúrgico, artístico y simbólico de la ceremonia. En las honras estudiadas, el túmulo compartió este protagonismo con el *Libera me*, para mutuo beneficio de ambos, en un magnífico ejemplo de integración y complementación de las artes.

Una vez acabado el *Libera me*, se incensaba el túmulo y el oficiante entonaba el *Kyrie eleison*. Murguía, posiblemente para mantener la tensión de este momento culmen de la ceremonia (y quizás la atención de los asistentes hacia el túmulo), incluyó en la parte final del *Libera me* una versión polifónica del *Kyrie eleison*, que constituye la coda de la composición (compases 116-140), y que también fue interpretado por la Capilla⁶⁷.

Para poder valorar la composición en relación con el contexto en el que se gestó, se interpretó y se recibió, y para poder comprender mejor de qué manera la obra recogió y reforzó las pretensiones políticas y propagandísticas de la ceremonia, es necesario saber que Joaquín Tadeo de Murguía consideraba la actividad compositiva como un ejercicio de patriotismo y como la primera obligación de cualquier profesional de la música. Para Murguía, la música no era un simple adorno o una manifestación artística más, sino que podía ser un fundamento de la religión y de la moral, un instrumento a través del cual se podía influir en las acciones humanas, movilizar voluntades y generar actos⁶⁸. En una situación bélica como la que se vivía en el país en ese momento, Murguía consideraba que la música podía cumplir tres funciones

⁶⁷ Sobre el ceremonial de esta parte de la celebración de honras, vid. ENRÍQUEZ DE PORRES, A.: *Libro de todas las ceremonias y costumbres que se guardan en esta Santa Iglesia de Málaga*, cap. 2º, "De los aniversarios y de lo que se deja en las Misas de Réquiem y absolución", ff. 50v-51v.

⁶⁸ Vid. MURGUÍA, J. T. de: *La música... op. cit.*, pág. 4: "Cualquiera que sepa el influjo que tiene la música en las acciones humanas fácilmente conocerá que ha sido uno de los primeros móviles de las empresas grandes y de las extraordinarias acciones de los mortales en todas las edades y bajo cualesquiera clase de gobiernos". Véanse también las págs. 5 y ss.

principales: favorecer la formación militar, enardecer el valor de los combatientes y aterrorizar a los enemigos, y suscitar sentimientos de patriotismo. Los sentimientos de patriotismo se generaban, en su opinión, mediante composiciones musicales en las que se alababan las grandes victorias militares y las gestas de los héroes⁶⁹. Teniendo en cuenta estos planteamientos, es fácil suponer que Murguía probablemente concibió su *Libera me*, de una manera intencionada, como una composición destinada a suscitar sentimientos de patriotismo entre los presentes en la ceremonia e, incluso, a enardecer el valor de los militares presentes en la misma, militares que pronto volverían al campo de batalla.

En *La música considerada como uno de los medios más eficaces para excitar el patriotismo y el valor*, Murguía recomendó a los jóvenes compositores que aspiraban a hacer música patriótica que escogiesen textos que exaltasen las pasiones, como los de Quintana y Arriaza, y que cuidasen la relación existente entre la música y la letra de sus composiciones. El propio Murguía usó un texto de Arriaza como base para una canción patriótica, el *Himno a la victoria, Venid vencedores*, que publicó en 1809⁷⁰. Lógicamente, la función litúrgica del *Libera me* impidió a Murguía escoger la letra de la composición. No obstante, la carga emotiva del texto del *Libera me* es elevada y, en su tratamiento, Murguía demostró estar muy interesado en estrechar los lazos entre música y texto. La forma escogida, un rondó con coda (A_aA_bBA_bCA_b y coda), le permitió ilustrar musicalmente, aunque de manera muy general, el carácter de cada una de las secciones del texto de la composición. Además, el tratamiento homofónico de la mayor parte de la obra facilita la audición de la letra.

Pero Murguía, consciente de que la comprensión del texto, en latín, no estaba al alcance de la mayoría del público usó otros procedimientos más sutiles para aumentar el atractivo de la composición y hacer de ella una pieza patriótica, capaz de “excitar el patriotismo y el valor”. Entre estos procedimientos hay dos, usados en la versión en partitura, que merecen destacarse, porque explicitan la unión de elementos religiosos y castrenses presentes en la ceremonia: a. El uso de clarines y timbales (en *Do* y *Sol*), instrumentos musicales asociados en la época a los desfiles militares y b. La presencia de ritmos marciales, que marcan el comienzo de la pieza (véase la Ilustración 2) y que después son explotados en otros momentos de la composición.

La Capilla asumió el peso de la interpretación del *Libera me* de Murguía. El conjunto tenía un número de cantantes suficiente para hacerlo sin apoyos externos: cuatro seises (Rafael Llamas, Miguel Asensio, Cayetano Guerrero y Antonio Puente), que debieron de asumir la parte de triple; tres contraltos, (Juan Betbeze, Juan Belmar y Felipe Molina); cinco tenores (Ricardo del Pilar Clavera, Manuel Gutiérrez Ravé, José Blasco y Francisco de Paula Leiva) y un tenor-bajete (Fernando Ruiz). Presumiblemente la parte de bajo vocal fue interpretada por Fernando Ruiz y por

⁶⁹ MURGUÍA, J. T. de: *op. cit.*, págs. 8-10.

⁷⁰ Vid. un análisis y la edición crítica de esta composición en TORRE MOLINA, M. J. de la: *op. cit.*, vol. 1 págs. 72-74 y vol. 2 (CD-ROM), págs. 87-95.

algunos salmistas de la Catedral.

En cambio, los efectivos de la Capilla no eran suficientes para cubrir los requerimientos instrumentales del *Libera me* (y presumiblemente tampoco del *Réquiem*). La plantilla instrumental del *Libera me* [B] es: Flauta, oboe primero, oboe segundo, fagot primero, fagot segundo, clarinetes en Do (dos, como poco), clarines en do (dos, al menos), violín primero, violín segundo, viola, violón, bajo instrumental, timbales en do y en sol y acompañamiento instrumental (éste último sólo en los primeros compases de la Coda). Se necesitan, por lo tanto, un mínimo de dieciséis instrumentistas para interpretar la composición⁷¹. Pero en 1808, la Capilla contaba con sólo siete instrumentistas (sin contar a los dos organistas): José Daniel (clarinete, flauta y oboe), Gabriel Llamas (oboe y trompa), Francisco Odena Ibarro (primer violín), Antonio Cortijo (violinista), Francisco de Paula Berdejo (bajonista) y Vicente Úbeda (bajonista). Y el bajonista Francisco de Paula Berdejo, que disfrutaba de una licencia por enfermedad, posiblemente no estuvo en la ceremonia⁷².

Por lo tanto, para cubrir los requerimientos instrumentales de las obras interpretadas en las honras, el Cabildo Catedralicio se vio obligado a contratar a once instrumentistas profesionales, ajenos a la Catedral, a los que tuvo que pagar no sólo por su actuación el día de las honras, sino también por su asistencia a los tres ensayos que se realizaron de las composiciones estrenadas. Los instrumentistas profesionales “convidados” que actuaron en la ceremonia fueron Rafael Ayllón (fagot), Antonio Roselin (clarinete), José Piña y Vicente Riego (clarines), Juan Colosgui (posiblemente Juan Colocosqui) y Francisco Sánchez (violinistas), Antonio Arias (timbales), “Don Fermín” y Fernando Suárez (violones) y José Ruiz (contrabajo)⁷³. Junto con los músicos de la Capilla y los instrumentistas “convidados” también actuaron, gratuitamente, seis “señores aficionados”, cuya voz o instrumento no se precisa: Enrique Vansander, Juan Ferrer, Marcos Capito, Alberto Garai, Juan Comins y Federico Gron. En total, el conjunto musical que intervino en las honras estuvo formado, al menos, por 36 músicos (13 cantantes y 23 instrumentistas), sin

⁷¹ TORRE MOLINA, M. J. de la: *op. cit.*, vol. 1 págs. 78 y ss.

⁷² A.C.C.M., A.C., f. 69v (Cabildo del 29/07/1808). Entre paréntesis indico qué instrumentos podían tocar cada uno de los instrumentistas de la Capilla, lo que lógicamente no quiere decir que, por ejemplo, José Daniel tocara el clarinete, la flauta y el oboe al mismo tiempo ni los tres instrumentos en todas las composiciones que interpretaba. En relación con el *Libera me* por el momento no es fácil establecer con claridad qué músicos de la Capilla se hicieron cargo de cada una de las partes, porque en la Catedral de Málaga había dos “ministriles multiuso”, o sea, dos músicos capaces de tocar más de un instrumento y la documentación manejada no aclara qué tocaron Daniel y Llamas. Lo que sí parece probable es que el bajonista Vicente de Úbeda se hiciese cargo de una de las partes de fagot.

⁷³ La documentación catedralicia da el nombre de “músicos convidados” a aquellos profesionales que colaboraban puntualmente con la Capilla, sin que esa colaboración implicase la existencia de un vínculo contractual más allá de la ceremonia en la que actuaban. Vid. la relación de músicos convidados a las honras en “Profesores convidados a las tres pruebas y misa de réquiem de las honras” (Documento firmado en Málaga, el 16/08/1808, por José Ruiz, con el V.B. de Wading). Este documento fue publicado por OLIVA MARRA-LÓPEZ, A.: *op. cit.*, pág. 131. Algunos de estos músicos también colaboraron con la Capilla en otras ocasiones. Juan Colocosqui, que tocaba el violín, el clarinete y el contrabajo, fue finalmente contratado como músico asalariado de la Capilla en junio de 1816: *Libro de las fiestas*, ff. 143 y 151r. Juan Colocosqui continuó al

contar con los salmistas de la Catedral, que muy probablemente también cantaron con la Capilla. La agrupación resultante fue bastante mayor de lo que era habitual en las iglesias españolas de la época⁷⁴ y el volumen sonoro que se alcanzó debió de ser desconocido, e impactante, para la mayoría de los asistentes a la ceremonia.

Resulta atractivo pensar que entre los instrumentistas contratados para la celebración hubo músicos militares, un hecho que habría permitido, no sólo presentar a los asistentes de la ceremonia un conjunto musical amplio, capaz de alcanzar volúmenes sonoros impresionantes, sino también, en la unión de músicos religiosos y militares, ejemplificar más viva y eficazmente los valores transmitidos por la celebración. De hecho, hay noticias de la intervención de un músico militar en la ceremonia, el timbalero del Regimiento de Caballería de Montesa, que acompañó a los soldados de ese Regimiento en el desfile de colocación de las “armas” (trofeos militares) en el túmulo⁷⁵. Es posible que ese músico militar fuese Antonio Arias, intérprete de las partes de timbal del *Libera me* de Murguía. La presumible actuación del timbalero militar con los músicos de la iglesia Mayor también habría ayudado a incrementar el protagonismo que el Cabildo Catedralicio deseaba dar en la ceremonia al Regimiento de Caballería de Montesa, al que pertenecían diez colegiales del Seminario de Málaga que habían luchado en la Batalla de Bailén⁷⁶.

CONCLUSIONES.

El estudio realizado demuestra cómo la presencia de la música en las celebraciones malagueñas por la batalla de Bailén fue muy destacada. En estas ceremonias, la música contribuyó decisivamente a trasladar un determinado mensaje propagandístico y político a la población malagueña y a moldear en el imaginario de sus oyentes el significado de los sucesos de Bailén y su repercusión posterior.

servicio de la Capilla hasta su muerte en la epidemia de cólera morbo de 1833: *Libro de las fiestas*, ff. 245r y 246v-247r. Juan Colocosqui posiblemente era familiar de Francisco Colocosqui, violinista y músico “convocado” habitual de la Capilla entre 1809 y 1811: *Libro de las fiestas*, ff. 111r-118r. No obstante, no hay noticias de la actuación de Francisco Colocosqui en las honras estudiadas. José Pina (o Piña), que también intervino en las honras, actuó como trompista con el conjunto catedralicio en varias funciones contratadas celebradas entre 1811 y 1813 y en varias celebraciones catedralicias, en 1814.

⁷⁴ Vid. p. e. ALÉN, M^a P.: “Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII”, en CASARES RODICIO, E., FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. y LÓPEZ CALO, J. (eds.): *España en la Música de Occidente*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, vol. 2, págs. 39-49.

⁷⁵ “Nómina de los empleados de dicho Cuerpo [Regimiento de Caballería de Montesa] en la conducción y colocación de las Armas para el Catafalco de esta Santa Iglesia y gratificación [de la] que se les considera acreedores” (documento firmado en Málaga, por Joaquín María Pery y Ramón de Puertas, con visto bueno de Wading, 13/08/1808).

⁷⁶ El equipamiento de los colegiales había sido subvencionado por el Cabildo Catedralicio. Vid. A.C.C.M., leg. 705, pieza 2 “Noticia sobre el funeral celebrado por los caídos en la Batalla de Bailén. Año 1809 [sic]”: “En el mismo día [10/06/1808] se libraron 10373 reales y 17 maravedíes para costear los vestuarios de los 10 colegiales de este seminario que se alistaron en el Regimiento de Caballería de Montesa para servir en el Ejército”. En A.C.C.M., leg. 230, pieza 7 se conserva una carta enviada al Cabildo en la que esos colegiales describieron la Batalla de Bailén.

La Capilla de Música de la Catedral de Málaga se hizo cargo de la interpretación de las obras polifónicas que se oyeron en las celebraciones. La Junta de Gobierno de Málaga requirió reiteradamente la presencia de la Capilla en las ceremonias oficiadas dentro y fuera de la Catedral y el Cabildo Catedralicio dio enormes facilidades para garantizar esa presencia, aun a costa de desvirtuar el ceremonial y reducir el lucimiento de algunas celebraciones en la iglesia Mayor. Estas actitudes ponen de manifiesto la estrecha colaboración existente entre las dos instituciones, la reputación de la que gozaba la Capilla, el poder de proyección pública que la agrupación otorgaba a los comitentes de las celebraciones en las que participaba y su capacidad para servir de representante institucional del Cabildo Catedralicio.

Las composiciones musicales interpretadas en las ceremonias estudiadas fueron en su mayoría polifónicas (vocales e instrumentales) y, al menos en las honras catedralicias, de enorme calidad: La *Misa de Réquiem* de W. A. Mozart y el responsorio *Libera me*, compuesto expresamente para la celebración fúnebre por Joaquín Tadeo de Murguía. Esta última composición sirvió para subrayar el estratégico momento litúrgico-ceremonial en el que se interpretó y su autor empleó en ella procedimientos compositivos y estilísticos considerados en la época apropiados para la creación de música patriótica. Es posible que en su interpretación y en la del *Réquiem* colaborasen músicos catedralicios y militares, con la intención de hacer explícito el mensaje propagandístico que defendía la conexión existente entre la victoria de Bailén, la mediación divina y la defensa de la religión, aspecto este último considerado definitorio del carácter español y que rápidamente se convirtió en uno de los móviles de la lucha contra los franceses.

