

SINFONÍAS EUROPEAS EN LA CATEDRAL DE JAÉN DURANTE EL MAGISTERIO DE RAMÓN GARAY (1787– 1823)¹

EUROPEAN SYMPHONIES IN JAÉN CATHEDRAL DURING THE TENURE OF RAMÓN GARAY (1787–1823)

Héctor Eulogio Santos Conde
<https://orcid.org/0000-0001-9954-7652>
Conservatorio Superior de Música de Vigo

RESUMEN

La Catedral de Jaén es una de las principales instituciones religiosas españolas que preserva repertorios orquestales de la segunda mitad del siglo XVIII. Así lo atestigua la conservación de un corpus de 45 sinfonías compuestas por once músicos europeos —entre las que predominan las de Joseph Haydn (1732-1809) —, junto con las diez escritas por el maestro de capilla Ramón Garay (1761-1823). En concreto, en el presente trabajo se centra la atención en esta colección de origen foráneo, abordando los siguientes aspectos: características físicas y textuales de las fuentes musicales; organización interna del lote; compositores representados; y, por último, las conexiones de algunas de estas copias manuscritas con ediciones impresas francesas que les sirvieron como modelo. Además, a través de la lectura crítica de documentos administrativos, se identifican y explican los contextos ceremoniales en los que se podía escuchar este tipo de repertorio. Todo ello evidencia que la Catedral de Jaén participó activamente en la recepción de música orquestal, integrándose, de este modo, en una práctica compartida por numerosas instituciones religiosas católicas durante la transición del siglo XVIII al XIX.

Palabras clave: recepción, Catedral Jaén, sinfonía, Joseph Haydn

¹ Una versión preliminar de este artículo se presentó en la conferencia titulada “La música orquestal en las catedrales en la transición del XVIII al XIX. Aportación de la iglesia de Jaén”, que tuvo lugar el día 23 de febrero de 2023 en el Aula de Cultura de la Diputación Provincial de Jaén. Agradezco a Pedro Jiménez Cavallé su amable invitación para impartir dicha conferencia.

ABSTRACT

Jaén Cathedral is one of the main Spanish religious institutions that preserves orchestral repertoires from the second half of the eighteenth century. The preservation of a corpus of 45 symphonies composed by eleven European musicians —being Joseph Haydn (1732-1809) the most represented—, together with the ten written by the *maestro de capilla* Ramón Garay (1761-1823), confirms it. Specifically, this paper focuses on this collection of foreign origin, addressing the following aspects: physical and textual characteristics of the music sources; the internal organisation of the batch; the composers represented; and, finally, the connections of some of these manuscript copies with French printed editions that served as a model for them. Furthermore, by means of the critical reading of administrative documents, I identify and explain the ceremonial contexts in which this type of repertoire could be played. All this shows that Jaén Cathedral actively participated in the reception of orchestral music, thus joining a practice shared by numerous Catholic religious institutions during the transition from the eighteenth to the nineteenth century.

Keywords: reception, Jaén Cathedral, symphony, Joseph Haydn

MÚSICA ORQUESTAL EN LAS CATEDRALES ESPAÑOLAS: UNA REALIDAD COMPARTIDA

La música orquestal europea se difundió ampliamente por diversas instituciones españolas, tanto laicas como religiosas, durante las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX. Centrando la atención en este segundo ámbito, estudios recientes han evidenciado que diversas catedrales preservan significativos corpus de este tipo de repertorio (Garbayo, 2013; Santos, 2019; Santos, 2024a; Santos, 2024b)². La Catedral de León constituye un claro ejemplo de esta afirmación, siendo la institución religiosa española donde se han localizado más composiciones orquestales (119), entre ellas 61 sinfonías. La de Jaén es, junto con la anterior, la única en superar el medio centenar de sinfonías (55), conservándose actualmente 45 de once músicos europeos y diez compuestas por el maestro de capilla Ramón Garay. Otras catedrales que preservan destacados repertorios sinfónicos de este periodo son Toledo (44 sinfonías), Santiago de Compostela (37), Granada (26) y, en menor medida, Córdoba (15), Badajoz (14), Mondoñedo (12), Las Palmas de Gran Canaria (12) y Sevilla (11). No obstante, además de las fuentes musicales localizadas, en varias de estas instituciones se preserva documentación administrativa que revela la práctica de interpretar este tipo de repertorio en diversas ceremonias (tanto litúrgicas como paralitúrgicas), que confirma la existencia de fondos instrumentales que no han sobrevivido al paso del tiempo³ y que atestigua la adquisición o copia de estas composiciones por parte de las propias catedrales o de músicos locales específicos.

En concreto, en este trabajo se analiza el corpus sinfónico de origen europeo conservado en la Catedral de Jaén, así como las evidencias de interpretación relativas a este tipo de repertorio. El lote de diez sinfonías compuestas por Ramón Garay se excluye de este estudio, debido a que ya ha sido abordado en profundidad en publicaciones precedentes (Jiménez, 1996, 2010, 2011). Así pues, a través de un análisis comparativo de las fuentes musicales que contienen estas 45 sinfonías europeas, se ofrece una primera aproximación acerca de cuáles son las características físicas y textuales que presentan estos materiales, cómo está organizada internamente dicha colección, qué compositores aparecen representados, además de determinar las conexiones de algunas de estas copias manuscritas con ediciones impresas europeas que les sirvieron como modelo. A mayores, se realiza una lectura crítica y contextualizada de las referencias que aparecen recogidas en diversas fuentes administrativas —especialmente, actas capitulares y

² Para una primera visión panorámica acerca de la presencia de repertorios camerísticos, concretamente cuartetos de cuerda de Joseph Haydn, en los espacios eclesiásticos españoles, véase: Marín, 2021.

³ Un ejemplo paradigmático de esta realidad se documenta en la Catedral de Oviedo. Un inventario fechado el 9 de agosto de 1835 desvela las composiciones instrumentales —entre ellas veintinueve sinfonías— que poseía la capilla de música en dicho año, actualmente no conservadas (Sanhuesa, 1999, pp. 14-15).

memoriales de músicos—, relativas a los posibles momentos en que podían interpretarse estas composiciones y a sus posibles canales de circulación. De este modo, se muestra que la Catedral de Jaén participó activamente en los procesos de recepción de la música orquestal europea, integrándose en una práctica compartida por numerosas instituciones religiosas católicas durante la transición del siglo XVIII al XIX.

“SINFONÍAS PARA LAS FIESTAS DE ESTA SANTA IGLESIA”: INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA ORQUESTAL EN EL CONTEXTO CATEDRALICIO GIENNENSE

El elevado número de sinfonías localizadas en la Catedral de Jaén invita a pensar que este tipo de composiciones tenían cabida durante las ceremonias y actos promovidos por dicha institución. Esta hipótesis puede confirmarse a través de la información proporcionada por diversos documentos administrativos. En primer lugar, un memorial de Vicente Gómez⁴ fechado en mayo de 1794, en el que se hace referencia a cuestiones de preeminencia entre los violinistas, ya mencionaba que el músico que ocupara la plaza de violín primero tenía la obligación de proporcionar sinfonías a la capilla para su interpretación durante las fiestas de la catedral:

[...] A quien rendidamte. supca. se sirva dar la prova. conveniente pa. que al supte., sin reparo ni obstaculo alguno, se le coloque en las funciones que tenga dha. capilla, en el primer lugar como propio y anejo al empleo que V. S. I. ha tenido a bien comferirle, y de no quales quienes defectos que se adbiertan y el que dice cometa en las obras que se echen, por no estar en su deuido lugar, donde comodomte. pueda ber el compas; se le haga cargo de ellos al citado Dn. Agustin, *quien de vera llevar sinfonias para las fiestas de esta Sta. Ygla. que es de cargo del violinista primero, supuesto que quiere colocarse en el lugar de este.* (memorial de 16 de mayo de 1794, citado en: Jiménez, 1998b, p. 313) [resaltado en cursiva por el autor]

Un segundo memorial datado en julio de 1806, que describe los problemas derivados de la venta de veintiuna oberturas entre Antonia León —viuda del ya mencionado Vicente Gómez— y Fructuoso Gómez —violinista primero de la catedral giennense entre 1805 y 1808⁵—, aporta otras dos informaciones relevantes⁶: por un lado, se documenta que uno de los canales de circulación de este repertorio era la compraventa entre particulares y, por otro, se evidencia que uno de los criterios utilizados para clasificar las sinfonías consistía en asignarles la categoría de la festividad para la que se destinaran:

Yllm°. S°r.

Da. Antonia Leon, viuda de Dn. Vicente Gomez, primer violin qe. fue de la Horquesta de esta Santa Yglesia, a V. S. S. con el mayor respº. expone: que habrá año y medio que Dn. Fructuoso Gomez, primer violin de la misma, le sacó por medios falsos *21 oberturas de las de primera clase*; pero dice son solo 14, las ajustadas a 8 rs. cada una por los de la misma Profesion, sin que con todo este tiempo qe. ha transcurrido haya podido la exponente sacarle al referido Dn. Fructuoso mas qe. 300 rs. por el violin, tasado por el mismo en mil rs., pero nada por las oberturas [...] A V. S. S. rendidamte. suppca. que atendida la verdadera necesidad de la exponente, qe. le es bien notoria, y la justicia qe. le asiste para reclamar al menos vna deuda tan justa se la satisfaga el importe de las oberturas, dejando al arvitrio de su conciencia el importe del violin; y se dignen mandar qe. el señor Chantre le descuento de su sueldo 112 rs. de vºn. importe de las referidas 14 oberturas. (memorial de 11 de julio de 1806, citado en: Jiménez, 1998b, pp. 410-411) [resaltado en cursiva por el autor]

⁴ Este músico aparece vinculado a la catedral entre los años 1778 —cuando se le admite como violinista y contralto (memorial de 29 de mayo de 1778, citado en: Jiménez, 1998b, p. 207)— y 1802 —año en que fallece (edicto capitular de 31 de agosto de 1802, citado en: Jiménez, 1998a, p. 366)—.

⁵ El nombramiento de Fructuoso Gómez se recoge en un edicto capitular fechado el 12 de marzo de 1805 (citado en: Jiménez, 1998a, p. 373). Por su parte, su estancia en la catedral se prolonga hasta su fallecimiento, que tuvo lugar entre los meses de junio y agosto de 1808 (edictos capitulares de 27 de mayo de 1808 y 30 de agosto del mismo año, citados en: Jiménez, 1998a, pp. 385-386).

⁶ Otro documento, fechado en abril de 1806, atestigua que Fructuoso Gómez estaba involucrado en este mismo tipo de problemas, aunque, en este caso, se hace referencia a la transacción de objetos ajenos a su actividad musical (memorial de 21 de abril de 1806, citado en: Jiménez, 1998b, pp. 407-408).

Por tanto, la lectura atenta de ambos memoriales no solo desvela cuándo se utilizaban estas composiciones en el contexto catedralicio giennense —las principales festividades del año litúrgico—, sino que también evidencia la importancia de los violinistas como propietarios de este tipo de repertorio. De este modo, este caso se conecta con lo que ocurre en otras catedrales españolas, donde también se documenta el papel activo que jugaron numerosos instrumentistas —la mayoría de ellos violinistas— a la hora de adquirir o copiar los repertorios instrumentales (Santos, 2019, pp. 500-503).

A pesar de que los dos documentos anteriores confirman la utilización de la música orquestal durante las fiestas más destacadas del año litúrgico, no precisan en qué momentos ceremoniales específicos podían interpretarse estas composiciones. No obstante, un memorial enviado por el maestro de capilla Ramón Garay al cabildo en octubre de 1804 —en el que denuncia la precaria situación por la que atravesaba la capilla de música, debido a las dificultades económicas de la catedral—, revela que uno de estos momentos era el ofertorio de las misas de los días solemnes:

[...] Esta notable decadencia en qe. se halla dha. capilla de Musica en la parte cantante, no es menos en la Ynstrumental, pues no hay Obueses, Flautas, Clarinetes, ni Trompas (qe. estos dos ultimos Ynstrum^os. tanto dinero se ha gastado pa. tenerlos buenos) por lo que todas las obras de mas merito para los dias solemnes no se pueden executar, *ni siquiera una corta Obertura o sinfonia para los Ofertorios hace mas de tres años qe. por dha. falta no se puede tocar.* (memorial de 24 de octubre de 1804, citado en: Jiménez, 1998b, pp. 387-388) [resaltado en cursiva por el autor]

Según indica López-Calo (2011, pp. 55-56; 2012, p. 240), la preeminencia de esta sección de la misa como momento privilegiado donde podía escucharse la música instrumental (así como piezas paralitúrgicas como los motetes) se debe, por un lado, a su larga extensión en las festividades solemnes —debido a las incensaciones— y, por otro, a que se celebraba habitualmente en silencio o en voz baja. Además, como ha documentado recientemente Santos (2022), las evidencias documentales y los repertorios instrumentales de otras catedrales españolas que atestiguan la integración de este tipo de composiciones durante las misas y, en particular, durante el ofertorio son mucho más abundantes de lo que la investigación venía demostrando hasta la fecha.

Junto con las informaciones anteriores, todas ellas vinculadas con la inclusión de la música orquestal dentro de las ceremonias religiosas, otros dos documentos administrativos confirman la participación de los músicos de instrumento en eventos puntuales de carácter profano, concretamente en el agasajo a comitivas de personajes ilustres durante su viaje por tierras giennenses. Estas actividades se realizaron con el beneplácito del cabildo, que las utilizaba como un medio de prestigiar a la propia institución. El primer ejemplo lo proporciona un edicto capitular fechado el 6 de agosto de 1782 que menciona la asistencia de siete instrumentistas de la catedral —dos violines, dos oboes, dos trompas y un bajonista— para tocar, junto con otros músicos, ante el conde de Artois —el futuro Carlos X de Francia (1757-1836)— a su paso por La Carolina el 10 de dicho mes (citado en: Jiménez, 1998a, pp. 287-288). Este documento indica de forma explícita cuál era el repertorio que este conjunto instrumental debía preparar e interpretar durante este evento (“las mejores sonatas y oberturas de qe. deberá hacerse vso”). De manera similar, en marzo de 1796 (del 14 al 16), el corregidor de Andújar y el intendente de La Carolina solicitaron al cabildo de la catedral giennense doce instrumentistas, denominados como «orquesta», para que actuasen durante los festejos celebrados con motivo del paso de la comitiva real de Carlos IV y María Luisa de Parma por dichas localidades en su camino de vuelta desde Sevilla hasta el Real Sitio de Aranjuez⁷. A diferencia del edicto anterior, en este segundo documento no se hace referencia específica al tipo de piezas que tenían que interpretar los músicos de la catedral durante estos eventos, pero puede deducirse que se trataba de música

⁷ La información acerca del itinerario seguido por los reyes en el viaje que realizaron a Sevilla en 1796 procede de: García, 2013, p. 93.

orquestal, puesto que solo acudieron los instrumentistas (edicto capitular de 8 de marzo de 1796, citado en: Jiménez, 1998a, pp. 579-580)⁸.

EL REPERTORIO SINFÓNICO EUROPEO DE LA CATEDRAL DE JAÉN: UNA COLECCIÓN HOMOGÉNEA

Una vez identificados algunos de los momentos ceremoniales donde podían interpretarse las composiciones orquestales en el contexto catedralicio jaennense, se describen, en primera instancia, las características generales que presenta el corpus de sinfonías conservado actualmente en la catedral. Posteriormente, con motivo de analizar más detenidamente algunas fuentes, estas composiciones se agrupan en dos apartados, tomando como criterio de organización los autores que aparecen representados. Así pues, se aborda, por un lado, el bloque de veintiocho sinfonías de Joseph Haydn, puesto que no solo constituye casi dos tercios de esta colección, sino que, además, es el mayor fondo sinfónico de este compositor localizado hasta la fecha en las catedrales españolas; por otro, se analizan las diecisiete sinfonías restantes, atribuidas a otros diez músicos europeos contemporáneos del propio Haydn, entre los que destacan Carl Joseph Toeschi (1731-1788), François-Joseph Gossec (1734-1829) y Johann Christian Bach (1735-1782) con tres obras cada uno.

El corpus de 45 sinfonías conservado en la Catedral de Jaén se puede calificar como una edición manuscrita destinada a la venta en el mercado musical⁹. Así lo sugiere la identificación de un único copista que elabora la práctica totalidad de estas partichelas¹⁰. Es decir, existe uniformidad en la escritura de estos manuscritos. Asimismo, la presentación en limpio, sin tachones ni erratas, es también una característica de este tipo de fuentes (Gosálvez, 2014, p. 237). Además, cada sinfonía constituye una unidad bibliográfica completa, conformada por partichelas individuales para cada instrumento (Boorman, 2011, p. 117; Gosálvez, 2014, p. 239). Dichas partichelas son cuadernillos u hojas sueltas que presentan una disposición apaisada, contienen diez pentagramas por folio y emplean el mismo tipo de papel: R. Román¹¹. Asimismo, todos los documentos incluyen un tipo de portada similar, sin elementos decorativos, donde se menciona el género musical¹², la instrumentación requerida, el compositor (por lo general, solo el apellido) y el instrumento específico para el que se destina la partichela. En la siguiente ilustración se puede observar la similitud existente entre dos portadas de esta colección en todos los parámetros indicados:

⁸ Un caso similar se documenta entre las autoridades seculares de Trujillo (Cáceres) y el cabildo de la Catedral de Plasencia. Al igual que en Jaén, esta última institución cedió a sus músicos de instrumento para que acudieran a solemnizar la visita de la comitiva real, que tuvo lugar el 7 de enero de 1796. De nuevo, en la documentación se hace referencia exclusiva a los músicos de instrumentos, denominados también como «orquesta», pero no se indica el tipo de composiciones que tenían que interpretar (Gómez, 1985).

⁹ Un artículo pionero que explora esta modalidad de producción es: Boorman, 2011. En el contexto español, un trabajo que proporciona claves para la identificación de este tipo de fuentes es: Gosálvez, 2014.

¹⁰ Las únicas manos diferentes que he podido identificar dentro de esta colección copian las partichelas de la viola y de las dos trompas de la sinfonía Hob. I: 22 (sig. 6/2b) —aunque las indicaciones de *tempo* son del copista principal—, el minueto en la partichela del violín primero de la sinfonía Hob. I: C26 (sig. 6/4a) y los papeles de todos los instrumentos, excepto los dos oboes, en la sinfonía Hob. I: 28 (sig. 6/6a). Por su parte, la obertura atribuida a Niccolò Jommelli (sig. 8/3) es la única composición que no está copiada por el amanuense principal, por lo que no forma parte de esta colección unitaria. En concreto, en esta última fuente he podido distinguir tres manos diferentes: partichelas del *basso* y de los dos violines (copista 1); papeles de la viola y una segunda copia del *basso* (copista 2); partichelas de los dos oboes y las dos trompas (copista 3). En la esquina superior derecha aparece el apellido del posible propietario de esta fuente: *Sr Rexach* (¿quizá Salvador Rexach, violinista de la Real Capilla entre 1768 y su muerte en 1780?).

¹¹ Un artículo pionero que aborda el estudio de este tipo de papel como soporte para la copia de música durante el periodo estudiado es: Labrador, 2004.

¹² Predomina el uso del término “Sinfonía” (38 menciones) frente al de “Obertura” (6 menciones).

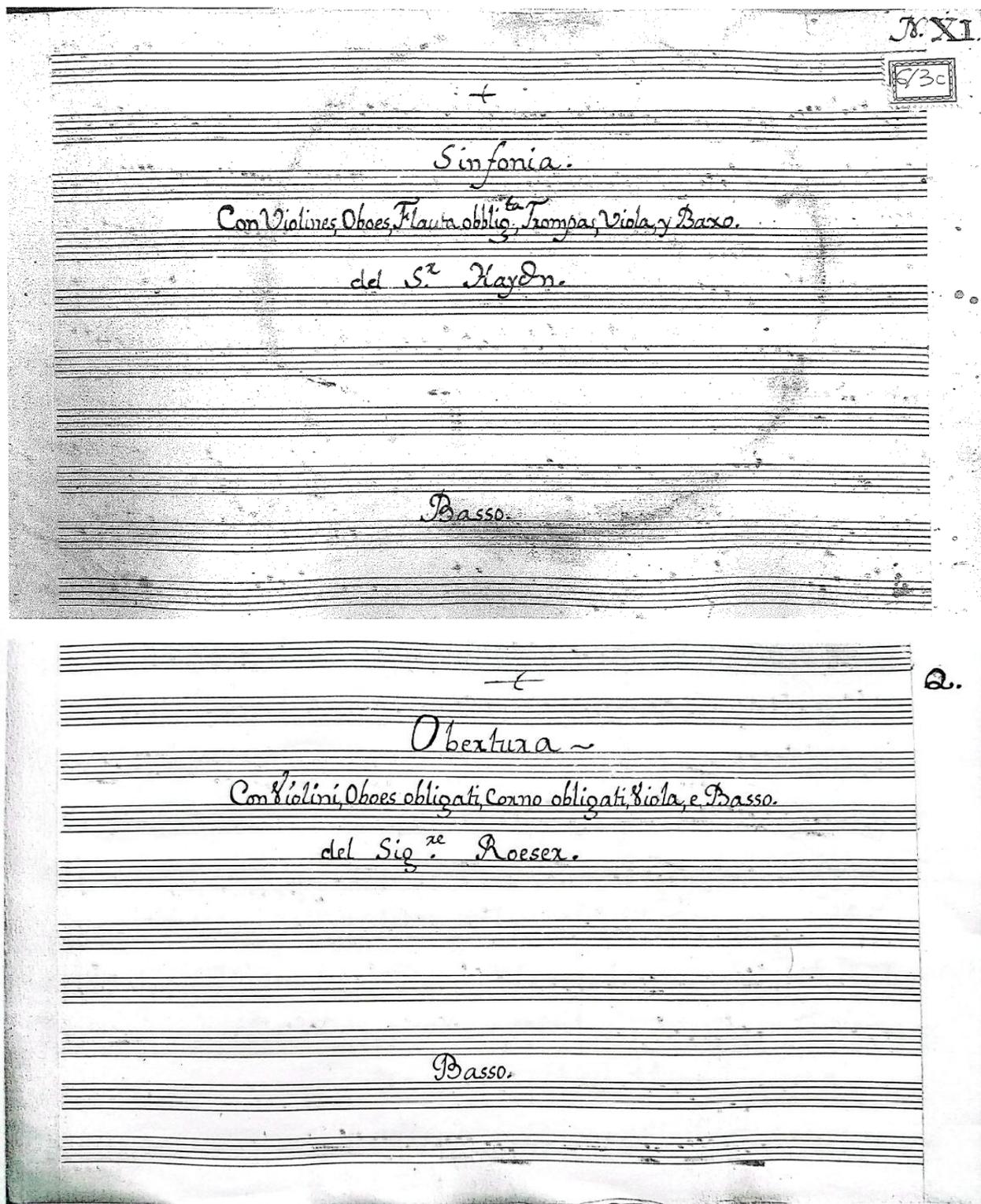


Ilustración 1. Portadas de las fuentes manuscritas que contienen las sinfonías Hob. I: 30 de Joseph Haydn (sig. 6/3c) y opus 4 n.º 3 de Valentín Roeser (sig. 17/10).

Junto con lo anterior, el principal elemento que permite considerar esta colección como una edición manuscrita son las numeraciones correlativas —integradas mediante números romanos o letras mayúsculas— que se añaden en la esquina superior derecha de las portadas o de algunas partichelas (véase ilustración 1). Según indica Gosálvez (2014), “a veces aparecen numeraciones (generalmente en el margen superior de las portadas) que parecen corresponder a número de

catálogo editorial, orden de entrega dentro de una colección periódica [...] Considero esta una pista bastante fiable de la edición manuscrita” (p. 239). Como se discutirá más en profundidad en los dos apartados siguientes, este método de organización permite identificar grupos más específicos dentro de este repertorio.

El corpus de sinfonías de Joseph Haydn

En la catedral giennense se preserva el mayor corpus orquestal haydniano asociado a contextos catedralicios españoles que se conoce hasta la fecha, ya que está constituido por veintiocho sinfonías cuyas fechas de composición oscilan entre c. 1764 y c. 1784¹³. De ellas, solo veinte presentan la autoría correcta, puesto que una es un divertimento del propio Haydn arreglado como sinfonía y las siete restantes están falsamente atribuidas. Como ya se anunció previamente, cada obra se copia en un juego independiente, conformado por las partichelas de los distintos instrumentos, excepto las sinfonías Hob. I: 46 y 63 —de esta última solo se han localizado los papeles de las trompas—, las cuales se conservan juntas en una única fuente (sig. 7/2a). Estas veintiocho composiciones se pueden agrupar en dos bloques: por un lado, veinticuatro de ellas aparecen ordenadas en la esquina superior derecha de las portadas desde el número 1 hasta el 47; por otro, las cuatro restantes no incluyen ninguna numeración, incorporan la variante “Greg° Haydn” en las portadas para referirse al compositor y se corresponden con sinfonías espurias. En la siguiente tabla se identifican las obras concretas que constituyen cada uno de estos bloques:

Tabla 1. Sinfonías vinculadas con Joseph Haydn conservadas en la Catedral de Jaén.

Fuentes ordenadas mediante números romanos			
Compositor	Sinfonía	Numeración	Fuente catedral
Joseph Haydn	Hob. I: 45. Mi menor	N. 1°.	Sig. 6/2a
	Hob. I: 22. Mi b mayor	N. II.	Sig. 6/2b
	Hob. I: 26. Re menor	N. III.	Sig. 6/2c
	Hob. I: 24. Re mayor	N. IV.	Sig. 6/3a
	Hob. I: 53. Re mayor (versiones B' y A)	N. VII.	Sig. 6/3b
	Hob. I: 30. Do mayor	N. XI.	Sig. 6/3c
	Hob. I: 63. Do mayor (2ª versión)	N. XIII.	Sig. 7/2a*
¿Joseph Haydn?	Hob. I: C26. Do mayor	N. XV.	Sig. 6/4a
Joseph Haydn	Hob. I: 57. Re mayor	N. XVI.	Sig. 6/4b
	Hob. I: 52. Do menor	N. XVII. ¹⁴	Sig. 6/5a
	Hob. I: 35. Si b mayor	N. XVIII.	Sig. 6/5b
	Hob. I: 38. Do mayor	N. XIX.	Sig. 6/5c
	Hob. I: 28. La mayor	N. XXIII.	Sig. 6/6a
Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799)	Bb2 (Grave Bb-2, Krebs 28, 123). Si b mayor	N. XXIV.	Sig. 6/6b
Joseph Haydn	Hob. I: 41. Do mayor	N. XXV.	Sig. 6/6c
	Hob. I: 29. Mi mayor	N. XXIX.	Sig. 7/1a
	Hob. I: 59. La mayor	N. XXXI.	Sig. 7/1b
	Hob. I: 49. Fa menor	N. XXXIII.	Sig. 7/1c
	Hob. I: 46. Si b mayor	N. XXXV.	Sig. 7/2a*
Johann Baptist Vanhal (1739-1813)	C7 b. Do mayor	N. XXXVI.	Sig. 7/2b
Michael Haydn (1737-1806)	MH. 108. Sol mayor	N. XXXVIII.	Sig. 7/2c

¹³ Un estudio actualizado que aborda la difusión de las sinfonías de Joseph Haydn por las catedrales españolas es: Santos, 2024b.

¹⁴ Esta fuente también añade la letra “R” en la esquina superior derecha de todas las partichelas, exceptuando la del violín primero. El bloque de sinfonías organizadas mediante letras mayúsculas se describe al final del apartado titulado “Sinfonías de diversos músicos europeos”.

Joseph Haydn	Hob. I: 81. Sol mayor	N. XLIII.	Sig. 7/3a
	Hob. I: 48. Do mayor	N. XLVI.	Sig. 7/3b
	Hob. I: 44. Mi menor	N. XLVII.	Sig. 7/3c
Fuentes atribuidas en el título a “Grego Haydn”			
Compositor	Sinfonía	Numeración	Fuente catedral
Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799)	Bb7 (Grave Bb-13, Krebs 14, 53, 122). Si b mayor		Sig. 6/1a
Joseph Haydn	Hob. II: 20. Fa mayor		Sig. 6/1b
¿Joseph Haydn?	Hob. I: F1. Fa mayor		Sig. 6/1c
¿Joseph Haydn?	Hob. I: C16. Do mayor		Sig. 7/4

* El asterisco señala que los materiales que contienen estas dos sinfonías están catalogados como una única fuente.

La numeración que presenta el primer grupo atestigua que esta colección estaba conformada, como mínimo, por 47 composiciones, a pesar de que en la Catedral de Jaén se preservan únicamente veinticuatro. Las veintitrés sinfonías restantes, o bien no fueron adquiridas junto con las anteriores, o bien no se han conservado hasta la actualidad.

Pedro Jiménez (2011) plantea que este corpus orquestal haydniano procedía del archivo del Palacio Real de Madrid y de los fondos de María Josefa Alonso Pimentel Téllez-Girón, XII Duquesa y XV Condesa de Benavente (1750-1834). La estancia del propio Garay en Madrid entre 1785 y 1786, su vinculación con José Lidón —organista de la Real Capilla y maestro de clave de esta aristócrata entre 1781 y 1792— y la concordancia de varias sinfonías conservadas tanto en la Catedral de Jaén como en el Palacio Real permiten a este autor proponer la siguiente hipótesis:

El hecho de que la mitad aproximada de las sinfonías existentes en el archivo de la catedral de Jaén se encuentren también en el del Palacio Real plantea una cuestión: si dichas sinfonías llegaron al archivo giennense vía Madrid, o, más concretamente, si lo hicieron a través de la persona [Ramón Garay] que llegó a la ciudad del Santo Rostro procedente de la capital madrileña, bien acompañándole como parte del equipaje, bien como material que debía solicitar al cabildo de la catedral para su adquisición, si las circunstancias lo permitían y se consideraban de algún interés. (p. 284)

Para explicar la presencia de nueve sinfonías preservadas únicamente en la catedral giennense (Hob. I: 30, 38, 41, 52, 81, C8, C16, G8 y B10), Jiménez (2011) afirma que “ello nos obliga, en principio, a suponer otra procedencia, de las [sinfonías] que no constaban en el Palacio Real o aún no se había adquirido, como podría ser la del Archivo de la Condesa-Duquesa de Benavente” (p. 285). Sin embargo, todas las evidencias presentadas anteriormente —el formato físico homogéneo, la caligrafía de un único copista y, sobre todo, la organización numérica interna— sugieren más bien que este corpus giennense formaba parte de una edición manuscrita y fue adquirido a través del mercado musical.

Si bien no se ha podido documentar hasta el momento cómo llegaron estas sinfonías a Jaén, un análisis comparativo permite confirmar que algunas de ellas se copiaron a partir de ediciones impresas parisinas publicadas en la primera mitad de la década de 1770, en sintonía con lo que ocurría en otras instituciones catedralicias españolas (Santos, 2024b, p. 13)¹⁵. En estos casos, la igualdad visual entre las fuentes, en los distintos parámetros analizados (indicaciones de *tempo*, dinámica y articulación), es el criterio que ha posibilitado establecer filiaciones entre ellas, debido a la ausencia de otro tipo de datos, como, por ejemplo, numeraciones que hagan referencia a la posición que ocupaba una determinada sinfonía en una colección impresa o variaciones textuales (cambios en el orden de los movimientos, modificaciones de

¹⁵ La copia de manuscritos a partir de colecciones impresas europeas es un método de difusión mencionado, entre otros, por Rasch (2012, p. 41) y, en el caso español, por Gosálvez (2014, p. 224) y Marín (2014, p. 445). Pérez (2011) y el propio Marín (2021) revelan este tipo de conexiones en sendos estudios sobre la recepción de cuartetos de Haydn en diversas instituciones eclesiásticas españolas.

instrumentación, variantes en determinados pasajes, etc.). Para organizar la presentación de los ejemplares manuscritos giennenses que pueden conectarse con estas colecciones francesas, se sigue un orden cronológico ascendente, tomando como referencia las fechas de publicación de estas últimas fuentes.

En primer lugar, la sinfonía Hob. I: 30 y la espuria Hob. I: F1 derivan de la edición parisina publicada como opus IX por Madame Berault en 1770 (RISM A/I: H 3280)¹⁶. Según indica el inventario de la librería madrileña de Antonio del Castillo, fechado en el año 1787, en esta tienda se preservaban nueve ejemplares de esta colección (Rasch, 2014, p. 294). Ambas composiciones solo aparecen impresas en esta edición —la Hob. I: F1 ubicada en primer lugar, mientras que la Hob. I: 30 en sexta posición— y la comparación entre las fuentes ofrece una semejanza total en todos los parámetros analizados (véase ilustración 2).



Ilustración 2. Comparación partichelas del violín primero, exposición del tercer movimiento de la sinfonía Hob. I: F1. Edición impresa de Madame Berault (opus IX, 1770) y fuente manuscrita de la Catedral de Jaén (sig. 6/1c).

En segundo lugar, la fuente giennense que contiene la sinfonía Bb2 de Carl Ditters von Dittersdorf toma como modelo la colección impresa opus XII publicada por Jean-Baptiste Venier en 1771 (RISM A/I: H 3053), al igual que las copias manuscritas conservadas en las catedrales de Granada y Burgos (Santos, 2024b, p. 36). La atribución errónea de esta sinfonía a Joseph Haydn en estos tres ejemplares procede, sin lugar a duda, de este impreso parisino. En el caso de la fuente granadina, esta vinculación se confirma, a mayores, gracias a la indicación incluida en la partichela de la viola —“Viola / Sinfonía 3^a”—, puesto que esta numeración coincide con el puesto que ocupa esta obra en la edición de Venier. Asimismo, el cotejo entre estas fuentes corrobora la semejanza existente entre ellas en los diferentes parámetros analizados. En la siguiente imagen, puede comprobarse concretamente la similitud entre esta colección de Venier y el ejemplar manuscrito conservado en la Catedral de Jaén:

¹⁶ Fisher (1985, p. 491) y Wyn Jones (2000, p. 150) plantean que la sinfonía espuria Hob. I: F1 conservada en el Palacio Real de Madrid, junto con la Hob. I: C15, proceden presumiblemente de esta misma edición parisina.



Ilustración 3. Comparación partichelas del *basso*, segundo movimiento de la sinfonía Bb2 de Carl Ditters von Dittersdorf. Edición impresa de Jean-Baptiste Venier (opus XII, 1771) y fuente manuscrita de la Catedral de Jaén (sig. 6/6b).

Otro ejemplo paradigmático que confirma este tipo de vinculaciones se documenta en el divertimento Hob. II: 20, compuesto antes de 1763. La transformación de esta obra, que pasa de cinco a cuatro movimientos y que aparece denominada como “Sinfonía”, también se produce en la edición parisina publicada como opus XIV por Madame Berault en 1772 (no presenta número identificativo del RISM)¹⁷. Este divertimento convertido en sinfonía se ubica en segundo lugar en esta colección. La comparación entre ambas fuentes ofrece una gran similitud en todos los parámetros analizados, aunque en el manuscrito giennense se encuentran algunos errores. Asimismo, la copia manuscrita presenta una particularidad relativa a la instrumentación: mientras el impreso parisino requiere dos violas, en la fuente de Jaén la parte de la viola primera se adjudica a un fagot (“Fagoto Solo”), por lo que se transporta a una octava inferior, como puede comprobarse en la siguiente imagen:

¹⁷ Hoboken, 1957, p. 311. De nuevo, Fisher (1985, p. 491) y Wyn Jones (2000, p. 150) sugieren que este divertimento, junto con las sinfonías Hob. I: 11, 34, 59 y C26 conservadas en el Palacio Real, derivan de la edición parisina opus 14 de Madame Berault.



Ilustración 4. Comparación partichelas de las dos violas y del fagot y viola obligados, cc. 1-8 del tercer movimiento del divertimento Hob. II: 20. Edición impresa de Madame Berault (opus XIV, 1772) y fuente manuscrita de la Catedral de Jaén (sig. 6/1b).

Asimismo, el cotejo entre la sinfonía atribuida Hob. I: C16 y la edición publicada como opus XIII por Louis-Balthazard de La Chevardière en 1774 (RISM A/I: H 3281) confirma que la primera está copiada a partir de la segunda. El librero Antonio del Castillo anunciaba esta colección impresa en Madrid a finales de diciembre de 1775¹⁸, siendo esta una de las referencias más tempranas que atestiguan la venta de la música de Haydn en el mercado musical madrileño. Doce años más tarde, esta edición seguía mencionándose en el inventario de esta tienda (Rasch, 2014, p. 294). Asimismo, un ejemplar impreso de esta sinfonía también se conserva, junto con las también espurias Hob. I: F6 y D8, en la Biblioteca Histórica de Madrid (Martínez, 2017, p. 203). Las indicaciones de *tempo*, dinámica y articulación propuestas en esta edición francesa aparecen fielmente reproducidas en la copia manuscrita giennense, así como la errata del último compás —Si₄ en lugar de Do₅ en la nota más aguda del acorde—, como confirma la siguiente ilustración:

¹⁸ *Gaceta de Madrid*, martes 26-12-1775, n.º 52, pág. 460 (<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1775/052/A00459-00460.pdf>)

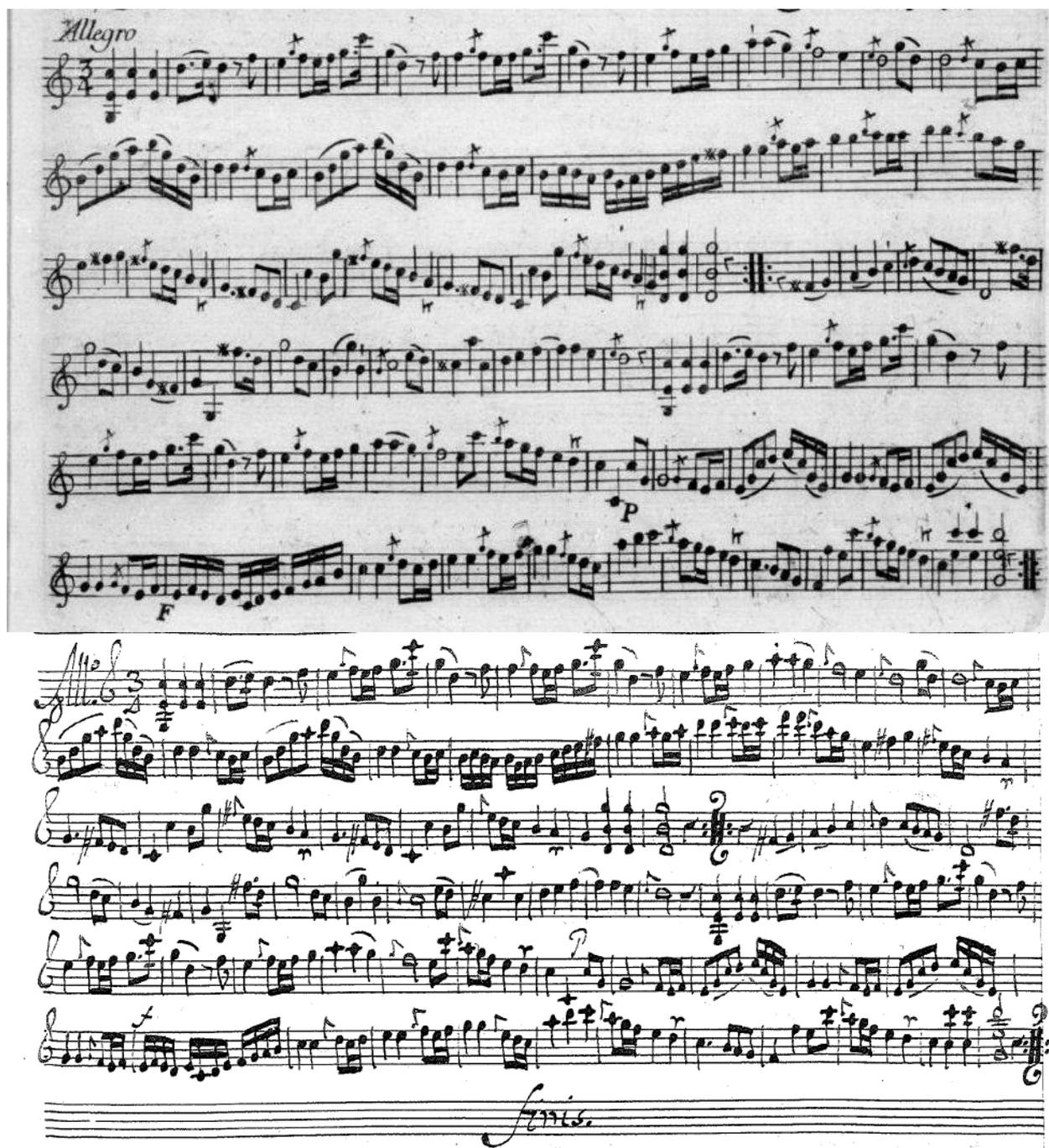


Ilustración 5. Comparación partichelas del violín primero, tercer movimiento de la sinfonía Hob. I: C16. Edición impresa de Louis-Balthazard de La Chevardière (opus XIII, 1774) y fuente manuscrita de la Catedral de Jaén (sig. 7/4).

Por último, la fuente giennense que contiene la sinfonía Hob. I: 52 deriva de la edición parisina publicada por Jean-Georges Sieber en 1774 (RISM A/I: H 3062). A diferencia de lo que ocurre en los ejemplares manuscritos conservados en el santuario de Arántzazu y en las catedrales de Santiago de Compostela, Sevilla y Toledo —en los que se indica explícitamente la posición que ocupa esta obra dentro de dicho impreso—¹⁹, en el caso giennense este vínculo se

¹⁹ Esta edición de Jean-Georges Sieber puede consultarse en Gallica (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90629080/f9.item>). El ejemplar localizado en el Santuario de Arántzazu es una copia manuscrita elaborada directamente a partir de este impreso, como atestigua no solo el orden de las sinfonías, sino también la información incluida en la portada (sig. Ms. 921-II). La información sobre las copias catedralicias puede consultarse en: Santos, 2024b, p. 26.

establece únicamente a través de la similitud que presentan las fuentes en todos los parámetros analizados. Así lo atestigua el siguiente ejemplo extraído de la partichela del *basso*:



Ilustración 6. Comparación partichelas del *basso*, exposición del primer movimiento de la sinfonía Hob. I: 52. Edición impresa de Jean-Georges Sieber (1774) y fuente manuscrita de la Catedral de Jaén (sig. 6/5a).

Aunque las fuentes que preservan las sinfonías Hob. I: 22, 45, 46, 53 y 63 no pueden englobarse dentro de la discusión anterior, puesto que no se conectan con ediciones impresas concretas, se analizan a continuación algunas de las particularidades que presentan. En primer lugar, es preciso destacar que el ejemplar de la sinfonía Hob. I: 22 se corresponde con la versión en cuatro movimientos compuesta en 1764. No obstante, en este juego se sustituyen los dos cuernos ingleses de la plantilla original por dos flautas, como ocurre en la mayoría de las copias manuscritas recopiladas por Hoboken (1957, pp. 24-25). Una razón que puede explicar por qué se produjo este cambio de instrumentación es que dicha fuente giennense pertenece a una edición manuscrita concebida como un producto comercial (como se ha propuesto al comienzo de este apartado), por lo que el copista que la realizó empleó instrumentos habituales (flautas) para ampliar sus posibilidades de venta. Esta estrategia puede considerarse acertada, puesto que en las capillas catedralicias españolas apenas se documenta el empleo del corno inglés²⁰, mientras que la flauta era un instrumento de uso habitual.

²⁰ Una de las escasas referencias acerca del uso de este instrumento en los contextos catedralicios españoles procede del plan de reforma elaborado en la Catedral de Sevilla durante el año 1806. En este documento se indica que el músico que ocupara la plaza de oboe primero debía tener como instrumentos agregados la flauta, el fagot y el corno inglés. Citado en: Montero, 2001, p. 506; Montero, 2016, p. 859. Para un estudio específico sobre este plan de reforma (génesis, aplicación y derogación), véase: Pacheco-Costa, 2022.

En segundo lugar, las fuentes giennenses que contienen las sinfonías Hob. I: 45 y 46, ambas compuestas en 1772, presentan una versión transformada: la primera se encuentra transportada una segunda mayor descendente (de Fa sostenido menor a Mi menor), si bien el segundo movimiento se mantiene en la tonalidad de La mayor en lugar de cambiarse a Sol mayor, que sería la que correspondería si se mantuviese la relación tonal de la obra original; por su parte, la segunda está escrita un semitono por debajo de la versión tradicional (de Si mayor a Si bemol mayor), modificándose de nuevo la correspondencia tonal del segundo movimiento, ya que se pasa del homónimo menor que propone originalmente la sinfonía (Si menor) al relativo menor que plantea esta copia giennense (Sol menor).

Tabla 2. Comparación de las relaciones tonales entre movimientos en las sinfonías Hob. I: 45 y 46.

Sinfonía Hob. I: 45				
	1er movimiento	2º movimiento	3er movimiento	4º movimiento
Tonalidad versión original	Fa # m (i)	La M (III)	Fa # M (I)	Fa # m (i) – La M (III) – Fa # M (I)
Tonalidad copia Jaén	Mi m (i)	La M (IV)	Mi M (I)	Mi m (i) – Sol M (III) – Mi M (I)
Sinfonía Hob. I: 46				
	1er movimiento	2º movimiento	3er movimiento	4º movimiento
Tonalidad versión original	Si M (I)	Si m (i)	Si M (I) – Si m (i)	Si M (I)
Tonalidad copia Jaén	Si b M (I)	Sol m (vi)	Si b M (I) – Si b m (i)	Si b M (I)

Estas particularidades también se documentan en dos fuentes manuscritas conservadas en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, otros dos ejemplares vinculados a La Seo de Zaragoza y, en el caso de la Hob. I: 46, en otra copia localizada en la Catedral de Gerona (Santos, 2024b, p. 16). Gosálvez (2014), refiriéndose a la copia madrileña de la sinfonía Hob. I: 45, apunta una posible razón que explicaría este cambio de tonalidad:

Esto se debe muy probablemente a la intención de eludir una tonalidad especialmente difícil, excepcional en el siglo XVIII [refiriéndose a Fa sostenido menor], y también a la necesidad de facilitar la ejecución de las trompas en las orquestas españolas de la época. (p. 224)

Este mismo argumento podría aplicarse a la sinfonía Hob. I: 46, debido a que la tonalidad de Si mayor también se consideraba inusual durante el siglo XVIII²¹. Esta hipótesis está en sintonía con la información proporcionada por Webster (1991, p. 2), relativa a que estas dos sinfonías, compuestas en tonalidades remotas, requerían la adquisición de tonos especiales (*crooks*) para las trompas si querían ser interpretadas. De nuevo, como en el caso de la sinfonía Hob. I: 22, estas modificaciones estarían motivadas tanto por criterios comerciales como por prácticas interpretativas imperantes, ya que, al sustituir las características especiales y restrictivas de estas composiciones por otras más comunes (en este caso, la tonalidad), se facilitaría su adquisición a un mayor número de potenciales clientes.

En tercer lugar, Hoboken (1957) atestigua la existencia de ocho versiones diferentes de la sinfonía Hob. I: 53 (p. 67). No obstante, solo dos de ellas son auténticas, como ha demostrado

²¹ Según A. Peter Brown (2002), estas dos sinfonías “are in unusual keys: No. 45 (54) is in F-sharp, which is used for only two other symphonies, by Cimarosa and Gyrowetz; and No. 46 (55) is in B major, which can claim only two symphonies prior to Haydn’s, by Francesco Barsanti (1690-1772) and the Viennese Matthias Georg Monn (1717-1750)” (p. 133). Sin embargo, Webster (1991) indica que la sinfonía Hob. I: 45 “is the only known eighteenth-century symphony in that key” (p. 3).

Fisher²²: la A y la B². A diferencia de las catedrales de León, Santiago de Compostela y Toledo, donde se han localizado copias de la versión B² (Santos, 2024b, p. 27), la fuente giennense presenta la opción B¹ —primer movimiento con introducción lenta (*Largo-Vivace*), segundo y tercer movimiento originales y la obertura Hob. Ia: 7 como *finale*—, con una plantilla conformada por la cuerda, una flauta, dos oboes, dos fagotes y dos trompas. Sin embargo, el copista principal también añade el movimiento IVa (*All^o Mod^{er}o*) —al cual denomina como “Otro finale”—, por lo que dicha fuente transmite, a mayores, la combinación que conforma la versión A.

Por último, los ocho ejemplares catedralicios que contienen la sinfonía Hob. I: 63 —Badajoz, Jaén, León, Mondoñedo, Santiago de Compostela, La Seu d’Urgell (Lérida) y Toledo— copian, sin excepción, la segunda versión de esta obra, compuesta entre 1777 y 1780 (Santos, 2024b, p. 28). En particular, la fuente giennense se preserva incompleta, puesto que solo se han localizado las partichelas de las dos trompas junto con las partes instrumentales que contienen la sinfonía Hob. I: 46. El análisis comparativo de dichas partichelas permite, como mínimo, descartar la filiación entre esta copia manuscrita y la edición impresa publicada por Johann Julius Hummel en 1781 (RISM A/I: H 3115), de la que se han localizado evidencias de circulación en las catedrales de León y Toledo, así como en el Santuario de Arantzazu (Santos, 2024b, p. 14). El cotejo del material de la trompa segunda al comienzo del segundo movimiento revela la existencia de cambios textuales significativos, ya que la colección de Hummel incluye 61 compases de silencio para las dos trompas, mientras que la copia de Jaén requiere la participación de la propia trompa segunda entre los compases 21 y 36²³. En la siguiente ilustración se muestra esta evidente divergencia textual:

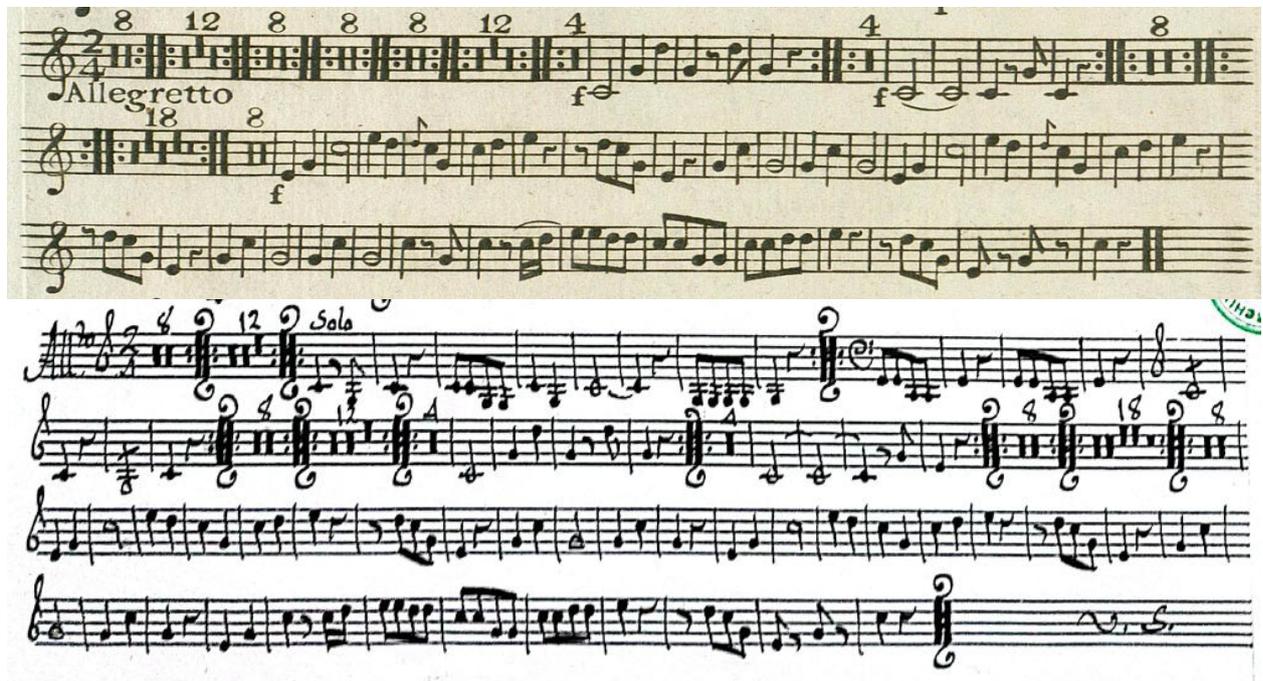


Ilustración 7. Comparación partichelas de la trompa segunda, segundo movimiento de la sinfonía Hob. I: 63. Edición impresa de J. J. Hummel (opus XVIII, 1781) y fuente manuscrita de la Catedral de Jaén (sig. 7/2a).

²² Así lo explica A. Peter Brown (2002): “After a thorough re-examination of the sources, Stephen C. Fisher has concluded that among its different states only Versions A and B² are authentic and that versión B² is earlier than A” (p. 178).

²³ La edición moderna de Robbins Landon (1964, p. 210) presenta el texto de la copia manuscrita de Jaén, no la variante de la versión de J. J. Hummel. Esta edición puede consultarse en IMSLP (https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/3/31/IMSLP31739-PMLP72190-Haydn_Sinfonia_Hob_I_63_C.pdf).

Sinfonías de diversos músicos europeos

Junto a las veintiocho sinfonías de Haydn, en la Catedral de Jaén se conservan, a mayores, otras diecisiete composiciones orquestales de diez autores europeos: tres de ellos aparecen representados, respectivamente, con tres obras (François-Joseph Gossec, Johann Christian Bach y Carl Joseph Toeschi), de otro músico se han identificado dos sinfonías (Carl Stamitz) y las seis piezas restantes presentan atribuciones individuales de autoría. Al igual que en el lote orquestal de Haydn, dentro de este segundo bloque de la colección giennense es posible identificar dos grupos: por un lado, se presentan, siguiendo un orden cronológico ascendente, nueve copias catedralicias que derivan de ediciones impresas parisinas; por otro, se aborda el conjunto de sinfonías que aparecen organizadas mediante letras mayúsculas incluidas en las portadas.

A través del análisis comparativo, se puede afirmar que los tres ejemplares manuscritos que contienen sinfonías de Gossec —Br 25 (opus 5 n.º 1, sig. 7/5c), Br 26 (opus 5 n.º 2, sig. 7/5a) y Br 29 (opus 5 n.º 5, sig. 7/5b)²⁴— se copiaron a partir de una colección impresa, publicada en París como opus V por Antoine Bailleux en torno a 1761 (RISM A/I: G 3142)²⁵. El título incluido en las portadas de los manuscritos catedralicios es como sigue: “Sinfonía. / A piu Stromenti Composte da Francesco / Giuseppe Gossec di Anversa”. Esta formulación procede, sin duda, del título de esta edición impresa: “SEI / SINFONIE / A PIU / STROMENTI / Composte / Da Francesco Giuseppe / GOSSEC / di Anversa / Opera V”. Además, la comparación de estas fuentes ofrece una semejanza absoluta en todos los parámetros analizados, lo que corrobora esta vinculación.



Ilustración 8. Comparación partichelas del violín primero, segundo movimiento de la sinfonía opus 5 n.º 2 de François-Joseph Gossec. Edición impresa de A. Bailleux (opus V, 1761) y fuente manuscrita de la Catedral de Jaén (sig. 7/5a).

Del mismo modo, una edición impresa publicada por Jean-Georges Sieber en 1773 (RISM B/II, p. 379) —que contiene tres pares de sinfonías de J. C. Bach (n.º 1 y 2), C. J. Toeschi (n.º 3 y 4) y C. Stamitz (n.º 5 y 6)— sirvió de modelo a cinco copias manuscritas localizadas en la catedral²⁶: en concreto, todas las que conforman este juego, a excepción de la cuarta. Las dos

²⁴ La numeración de estas composiciones procede de Brook, 1983, pp. xxix, xxx; Schwartz, 2012, p. 587.

²⁵ Esta edición puede consultarse en IMSLP (http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/ec/IMSLP348945-PMLP563658-gossec_6_sym_op5.pdf).

²⁶ Esta colección puede consultarse en IMSLP (<http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a1/IMSLP508401-PMLP824002-sixsimphoniesdeu00bach.pdf>). He localizado un ejemplar impreso de esta misma colección en el fondo de música orquestal procedente de la Basílica de Santa María de Vilafranca del Penedés (Barcelona): E-VIP. Sección B. Música simfónica, Caja 8.

composiciones de Bach coinciden con la versión A de las sinfonías n.º 20 (opus 9/21 n.º 1, sig. 3/4) y n.º 22 (sig. 3/2) (Zimmerman y Warburton, 1983, p. xlii; Warburton, 1985, pp. 193, 313), la de Toeschi es la sinfonía en Re Mayor MünT 44²⁷ (sig. 66/15), mientras que las de Stamitz corresponden con las sinfonías Nr. 34 (sig. 66/11) y Nr. 35 (sig. 66/12) (Kaiser, 2022, pp. 287-289). El cotejo entre estas fuentes ofrece una semejanza completa en todos los parámetros analizados (véase ilustración 9). Además, los apellidos de los distintos compositores se escriben en las portadas de los ejemplares manuscritos —“J. C. Bach”, “Toesky” y “Stamitz”— tal y como aparecen en el título de este impreso: “SIX / SIMPHONIES [...] Composés / PAR / J. C. BACH. TOESKY et STAMITZ”. Por tanto, es indudable que esta fue la colección impresa empleada como modelo de estas copias.



Ilustración 9. Comparación de la partichela del violín primero, segundo movimiento de la sinfonía Nr. 34 de Carl Stamitz. Edición impresa de Jean-Georges Sieber (1773) y fuente manuscrita de la Catedral de Jaén (sig. 66/11).

La sinfonía restante de J. C. Bach (sig. 3/3) —catalogada como n.º 21 (Zimmerman y Warburton, 1983, p. xlii)— no se incluye en la edición precedente de Sieber, de ahí su variación al mencionar el apellido del autor en la portada principal: “del S^r Bach”. Esta copia giennense, a diferencia de las colecciones impresas que la publican como opus 9 n.º 2 —Burchard Hummel en La Haya (RISM A/I: B 238) y la reimpresión londinense de Longman, Lukey & Co (RISM A/I: B 239)—, incluye un cuarto movimiento (*All^o con spirito*) en compás de 6/8. Este movimiento añadido procede de una edición diferente del propio Sieber, publicada en París en torno a 1776,

²⁷ Aparece referenciada como D7 en Warburton, 1985, p. viii.

que contiene además la sinfonía n.º 83 en Fa Mayor de F. J. Gossec y la Hob. I: 56 de J. Haydn (Warburton, 1985, pp. viii, 271)²⁸. El cotejo realizado entre ambas fuentes evidencia una semejanza completa en todos los parámetros analizados, como puede comprobarse en la ilustración n.º 10. Por tanto, resulta innegable que esta última edición francesa sirvió de referencia para elaborar este manuscrito²⁹.

Ilustración 10. Comparación de la partichela del *basso*, exposición del cuarto movimiento de la sinfonía n.º 21 (opus 9 n.º 2) de Johann Christian Bach. Edición impresa de Jean-Georges Sieber (c. 1776) y fuente manuscrita de la Catedral de Jaén (sig. 3/3).

Por su parte, las últimas siete composiciones —además de la sinfonía Hob. I: 52 de J. Haydn— conforman un grupo unitario, puesto que aparecen ordenadas mediante letras mayúsculas incluidas en la esquina superior derecha de las portadas. Este sistema de organización no solo se documenta en otros repertorios orquestales catedralicios, como ejemplifica el caso de Toledo (Santos, 2024a, pp. 131-145), sino que también se aplica a los

²⁸ Título diplomático de esta edición de Jean-Georges Sieber (sin número identificativo de RISM): *Trois / Symphonies / a Deux Violons Alto et Basse / Deux hautbois Deux Cors et Basson / Ces Symphonies ont été jouées au Concert Spirituel et au Concert des / Amateurs avec timbales et trompettes qui se vendent séparément / Composés / par M^r / GOSSEC. HAYDN. ET. BACH / Prix 7^e 4 / A. PARIS. / Chez le S^r Sieber, musicien; rue S^r honoré à l'hotel D'Aligre Ancien / Grand Conseil ou l'on trouve plusieurs nouveaux ouvrages. / A P D R.*

²⁹ Otra copia manuscrita de esta sinfonía con el cuarto movimiento añadido —solo partichelas de los violines y el fagot— se encuentra en Weimar, Landesarchiv Thüringen - Hauptstaatsarchiv Weimar (D-WRI): sig. HMA 3802. RISM ID no.: 250000034.

ejemplares impresos de sinfonías periódicas (véanse, como muestra, las ediciones de William Forster y Jean-Georges Sieber de la sinfonía Hob. I: 52 de J. Haydn en: Hoboken, 1957, p. 66). De este modo, se refuerza la hipótesis de que esta colección giennense fue concebida como un producto comercial, ya que, según explica Gosálvez (2014), la inclusión de estas numeraciones constituye “otra prueba de hasta qué punto se relacionaban los procedimientos de edición de impresos y manuscritos, y de que seguían las mismas pautas de organización” (p. 239). Al igual que la colección numerada de Haydn, este bloque se conserva incompleto, debido a que se alcanza hasta la letra “R”, lo que implicaría la existencia, como mínimo, de diecinueve obras. En la siguiente tabla se identifican los compositores y sinfonías que configuran actualmente esta sección:

Tabla 3. Fuentes orquestales giennenses ordenadas mediante letras mayúsculas.

Compositor	Sinfonía	Numeración	Fuente catedral
Lusiano Antonio Xavier (¿= Luciano Xavier dos Santos, 1734-1808?)	Sinfonía en Re Mayor	A.	Sig. 17/8
Giuseppe Ponzio (fl. 1759-1791)	Sinfonía en Do Mayor	E.	Sig. 17/9
Friedrich Schwindl (1737-1786)	Sinfonía en Re Mayor. Opus 2 n.º 4 (DowS 12)	G.	Sig. 66/13
Gian Amedeo Sassone (¿= Johann Adolf Hasse, 1699-1783?)	Sinfonía en Do M	L.	Sig. 2/10
Carl Joseph Toeschi (1731-1788)	Sinfonía en Fa Mayor. Sin identificar Sinfonía en Re Mayor. MünT 41	N. O.	Sig. 66/15
Valentin Roeser (c. 1735 – c. 1782)	Sinfonía en Fa Mayor. Opus 4 n.º 3	Q.	Sig. 17/10
Joseph Haydn (1732-1809)	Sinfonía en Do menor. Hob. I: 52	R.	Sig. 6/5a

Las dos fuentes que contienen sinfonías de C. J. Toeschi comparten un mismo título: “Sinfonia / A piu Stromenti compostè dal Sig^{or} / Guiseppe Toeschi”. Diversos editores parisinos —como Jean-Baptiste Venier, Anton Huberty, Louis Balthasar de La Chevardièrre o el Bureau d’Abonnement Musical— publicaron sinfonías de Toeschi de forma periódica, en las que se incluye la indicación “a piu stromenti” en la portada. Algunos de estos impresos parisinos se han localizado en el mercado musical madrileño. Rasch (2014) identifica la existencia de trece ejemplares de tres sinfonías periódicas de Toeschi en el inventario de la tienda de Antonio del Castillo (fechado en 1787), dos de ellas editadas por Venier (n.º 32 y 33) y una por La Chevardièrre (n.º 39). En el caso giennense, la igualdad textual entre la sinfonía en Re Mayor, identificada mediante la letra “O”, y la edición parisina de Venier, quien la publicó como sinfonía n.º XXXIII (RISM A/I: T 879), permite conectar ambas fuentes, como puede comprobarse en el siguiente ejemplo:

Ilustración 11. Comparación de la partichela del violín primero, exposición del tercer movimiento de la sinfonía MünT 41 de Carl Joseph Toeschi. Edición impresa de Jean-Baptiste Venier (c. 1768) y fuente manuscrita de la Catedral de Jaén (sig. 66/15).

La música de F. Schwindl gozó de relativa difusión en el mercado musical madrileño durante la década de 1770. Algunos anuncios incluidos en la prensa periódica madrileña publicitaban la venta de sus colecciones de tríos y dúos³⁰. Dos de estas colecciones seguían mencionándose posteriormente en el inventario de la tienda de Antonio del Castillo³¹. Por lo que respecta a sus composiciones orquestales, he localizado una segunda copia de la sinfonía opus 2 n.º 4, en este caso en formato partitura, en el Santuario de Arantzazu (sig. Ms. 991)³². Asimismo, se han encontrado otras dos fuentes manuscritas en la Catedral de León, que preservan las sinfonías opus 1 n.º 2 (DowS 4) y opus 2 n.º 3 (DowS 11), y un ejemplar impreso de su opus 3, colección publicada en 1765 por Jean-Baptiste Venier (RISM A/I: S 2551), que la Catedral de Ávila

³⁰ *Gaceta de Madrid*, martes 31-07-1770, n.º 31, pág. 264 (<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1770/031/A00264-00264.pdf>)

Gaceta de Madrid, martes 22-01-1771, n.º 4, pág. 35 (<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1771/004/A00035-00035.pdf>)

Gaceta de Madrid, martes 8-02-1774, n.º 6, pág. 56 (<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1774/006/A00056-00056.pdf>)

Gaceta de Madrid, martes 26-09-1775, n.º 39, pág. 352 (<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1775/039/A00352-00352.pdf>)

Gaceta de Madrid, martes 23-06-1778, n.º 25, pág. 248 (<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1778/025/A00248-00248.pdf>)

³¹ Concretamente, los tríos opus 1 para dos violines y bajo —publicados en Madrid en 1770— y los dúos para violín y violonchelo —publicados por Jean-Baptiste Venier como opus 7 en 1771— (Rasch, 2014, pp. 297-298).

³² Catálogo del antiguo archivo musical del Santuario de Arantzazu (<https://www.eresbil.eus/sites/arantzazu/es/schwindl-friedrich/>).

adquirió seguramente en la librería del ya mencionado Antonio del Castillo (Santos, 2019, p. 489).

De Valentín Roeser solo he identificado otra sinfonía en una colección manuscrita, fechada en 1790, procedente de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria, que fue copiada y era propiedad de un clérigo tinerfeño llamado Bernardo Valois (1740-1791) (Santos, 2019, pp. 408-410). En cuanto a Giuseppe Ponzio, se sabe que fue un músico de origen italiano vinculado con la Casa de Benavente durante su estancia en España (al menos, entre los años 1778 y 1785)³³. En el inventario de 1824 de la XV Condesa-Duquesa de Benavente aparecen mencionadas cinco oberturas de este músico, entre otras obras instrumentales de su autoría (cinco quintetos, seis cuartetos, canción con varios instrumentos) (Fernández, 2005, vol. 2, pp. 94-95). La obertura identificada con la letra “A” puede atribuirse, debido a la semejanza del nombre y a la concordancia cronológica, a un músico portugués llamado Luciano Xavier dos Santos (1734-1808), que trabajó como primer organista y maestro de la Capilla Real de Bemposta (Lisboa) y fue maestro de música, desde 1764, del rey José I (1714-1777)³⁴. Por último, la sinfonía numerada como “L” presenta más dificultades de atribución. No se ha localizado ningún maestro del periodo que responda directamente al nombre incluido en la portada. Sin embargo, la italianización del nombre —“Gian” en lugar de “Johann”— y la inclusión de “Sassone” podrían hacer referencia al destacado compositor hamburgués de ópera seria Johann Adolf Hasse (1699-1783), puesto que dicho músico era conocido por sus contemporáneos por el sobrenombre “il Sassone” (Hansell, 2001, p. 13).

CONCLUSIONES

El presente estudio ofrece una primera aproximación al repertorio orquestal dieciochesco de origen europeo que se encuentra conservado actualmente en la Catedral de Jaén. Así, en primer lugar, la presencia de estas 45 sinfonías confirma que, en términos cuantitativos, dicha institución es la segunda de rango catedralicio con un mayor número de este tipo de composiciones, solo por detrás de la Catedral de León (61 sinfonías). En segundo lugar, la lectura crítica de la documentación administrativa revela no solo los espacios ceremoniales donde podían interpretarse las obras orquestales —ofertorio de las misas de las principales festividades, festejos para celebrar el paso de comitivas de personalidades importantes—, sino también algunos de los canales a través de los que circularon dichas obras —compraventa entre particulares, concretamente violinistas—. Por último, las características físicas que presenta este repertorio sinfónico atestiguan su concepción homogénea, ya que todas las fuentes, excepto una, están elaboradas por una única mano e incluyen el mismo tipo de información en las portadas. Los músicos europeos representados en este fondo son once, destacando la figura de Joseph Haydn, quien con veintiocho sinfonías abarca casi dos tercios del total. Además, la relevancia de este corpus haydniano radica en que es el más numeroso de los localizados hasta la fecha en las catedrales españolas. A mayores, dentro de esta colección giennense se han identificado los cuatro bloques siguientes, tomando como criterios de referencia la presencia de numeraciones, las atribuciones específicas de autoría en las portadas o la vinculación de las copias manuscritas con ediciones impresas parisinas concretas: i) veintitrés sinfonías de Joseph Haydn se ordenan mediante números romanos; ii) otras cuatro de autoría dudosa son asignadas en las portadas a “Grego Haydn”; iii) diez sinfonías —tres de F. J. Gossec, tres de J. C. Bach, dos de C. Stamitz y dos de C. J. Toeschi— derivan de ediciones impresas publicadas en París por A. Bailleux (c. 1761), J. B. Venier (c. 1768) y J. G. Sieber (1773 y c. 1776); iv) y, por último, otras ocho sinfonías, de siete compositores diferentes, aparecen organizadas mediante letras mayúsculas. En definitiva, este trabajo no solo evidencia el papel activo que jugó la Catedral de Jaén como institución receptora de música orquestal de origen europeo, sino que también proporciona un contexto más detallado en el que enmarcar la composición de las diez sinfonías del maestro de capilla Ramón Garay.

³³ Los pocos datos biográficos conocidos de este músico aparecen recogidos en: Fernández, 2005, vol. 2, pp. 197-198.

³⁴ Son escasos los datos biográficos que se conocen de este músico. Véanse: De Brito, 2001; De Brito, 2007, pp. 58, 78, 138-140, 142, 145, 152, 153, 155, 156, 158, 159, 173, 175.

REFERENCIAS

- Boorman, S. (2011). Identifying and studying published manuscripts. *Fontes Artis Musicae*, 58(2), 109-126. <https://www.jstor.org/stable/23512900>
- Brook, B. S. (Ed.). (1983). *François-Joseph Gossec. 1734-1829. Eight Symphonic Works* (Vol. D/III). Garland Publishing.
- Brown, A. P. (2002). *The Symphonic Repertoire. Volume II. The First Golden Age of the Viennese Symphony: Haydn, Mozart, Beethoven, and Schubert*. Indiana University Press.
- De Brito, M. C. (2001). Santos, Luciano Xavier. En *Grove Music Online*. Recuperado en 10 de diciembre de 2024, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24557>
- _____. (2007). *Opera in Portugal in the Eighteenth century*. Cambridge University Press.
- Fernández, J. P. (2005). *El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española* [Tesis de doctorado, Universidad de Granada]. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/855>
- Fisher, S. C. (1985). *Haydn's Overtures and their adaptations as concert orchestral works (Symphonies, Operas, Oratorios, Manuscripts, Copyists)* [Tesis de doctorado no publicada]. University of Pennsylvania.
- Garbayo, F. J. (2013). Estilo galante y sinfonías de F. J. Haydn en la capilla de música de la Catedral de Santiago de Compostela durante el magisterio de Melchor López (1783-1822): la renovación del repertorio instrumental. *Anuario Musical*, (68), 263-292. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2013.68.155>
- García, M. Á. (2013). Festejos taurinos en la visita de Carlos IV a Córdoba (1796). *Revista de Estudios Taurinos*, (33), 93-131. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5149234>
- Gómez, R. (1985). La orquesta de la Catedral de Plasencia en Trujillo durante la visita del rey Carlos IV en 1796. *Revista de Musicología*, 8(2), 323-333. <https://doi.org/10.2307/20794998>
- Gosálvez, J. C. (2014). Aproximación al estudio de la edición musical manuscrita en Madrid. En M. Á. Marín y M. Bernadó (Eds.), *Instrumental music in late eighteenth-century Spain* (pp. 215-257). Editorial Reichenberger.
- Hansell, S. (2001). Hasse, Johann Adolf [Adolph]. En *Grove Music Online*. Recuperado en 10 de diciembre de 2024, de <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000380289>
- Hoboken, A. v. (1957). *Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* (Vol. 1). Schott's Söhne.
- Jiménez, P. (Ed.). (1996). *Ramón Garay. Sinfonías 5, 8, 9 y 10*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).
- _____. (1998a). *Documentario Musical de la Catedral de Jaén. I. Actas Capitulares*. Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- _____. (1998b). *Documentario Musical de la Catedral de Jaén II. Documentos de Secretaría*. Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- _____. (Ed.). (2010). *Ramón Garay. Sinfonías 1, 2, 3, 4, 6 y 7*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).
- _____. (2011). *Ramón Garay (1761-1823): Un clásico, autor de 10 sinfonías*. Universidad de Jaén.
- Kaiser, F. C. (2022). *Carl Stamitz (1745-1801). Biographische Beiträge – Das symphonische Werk – Thematischer Katalog der Orchesterwerke*. Heidelberg University Publishing.
- Labrador, G. (2004). El papel R. Romani y la datación de la música española de finales del S. XVIII (1775-1800). Una nueva vía de investigación en la obra de L. Boccherini. *Revista de Musicología*, 27(2), 699-741. <https://doi.org/10.2307/20798004>
- López-Calo, J. (2011). La música de Haydn en las catedrales españolas. *MAR – Música de Andalucía en la Red*, (1), 41-66.
- _____. (2012). *La música en las catedrales españolas*. Ediciones del ICCMU.
- Marín, M. Á. (2014). El mercado de la música. En J. M. Leza (Ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 4. La música en el siglo XVIII* (pp. 439-461). Fondo de Cultura Económica.

- _____. (2021). Haydn en la iglesia: cuartetos de cuerda en instituciones eclesiásticas españolas. *Revista de Musicología*, 44(1), 107-164. <https://doi.org/10.2307/27057536>
- Martínez, J. (2017). *El surgimiento del concierto público en Madrid (1767-1808)*. [Tesis de Doctorado, Universidad de La Rioja]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=122696>
- Montero, M. L. (2001). *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla. 1790-1829. Un estudio estilístico de sus misas* [Tesis de Doctorado, Universidad de Sevilla]. <https://idus.us.es/items/51ab9f93-224e-4cd4-a670-f9663035b86d>
- _____. (2016). *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares. Volumen IV. 1771-1830*. Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Pacheco-Costa, A. (2022). La capilla musical de la catedral de Sevilla en el siglo XIX: la labor reformadora de Domingo Arquimbau. En M. J. de la Torre Molina (Ed.), *Música y ceremonial en Andalucía (siglos XVI-XIX)* (pp. 301-336). Tirant Humanidades.
- Pérez, V. J. (2011). Música de Franz Joseph Haydn en Huéscar (Granada). *MAR – Música de Andalucía en la Red*, (1), 67-79.
- Rasch, R. (2012). The internationalization of the music trade in the eighteenth century. En B. Lolo y J. C. Gosálvez (Eds.), *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)* (pp. 35-64). UAM Ediciones.
- _____. (2014). Four Madrilénian first editions of works by Luigi Boccherini?. En M. Á. Marín y M. Bernadó (Eds.), *Instrumental music in late eighteenth-century Spain* (pp. 259-300). Editorial Reichenberger.
- Robbins Landon, H. C. (1964). *Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien, Vol. VI. Haydn-Mozart* Presse.
- Sanhuesa, M. (1999). Tres inventarios musicales decimonónicos en el Archivo Capítular de la Catedral de Oviedo. *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, (154), 7-19.
- Santos, H. E. (2019). *Música orquestal en las catedrales españolas entre c. 1770 y c. 1840: funciones, géneros y recepción* [Tesis de Doctorado, Universidad de La Rioja]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=232088>
- _____. (2022). *Tocata para la epístola: integración de la música orquestal en las misas mayores de las catedrales andaluzas entre c. 1750 y c. 1820*. En M. J. de la Torre Molina (Ed.), *Música y ceremonial en Andalucía (siglos XVI-XIX)* (pp. 231-276). Tirant Humanidades.
- _____. (2024a). “De las mejores sinfonías que tiene esta Santa Iglesia Primada”: el repertorio orquestal europeo conservado en la Catedral de Toledo (1792-1825). *Ad Parnassum: A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music*, 22(42), 129-179.
- _____. (2024b). Haydn’s Symphonies in Spanish Cathedrals: Circulation and Functions. En M. Á. Marín y T. Cascudo García-Villaraco (Eds.), *Remapping the Classics: Haydn, Mozart and Beethoven in Spain during the Long Nineteenth Century* (pp. 3-42). Brepols.
- Schwartz, J. L. (2012). François-Joseph Gossec. En M. S. Morrow y B. Churgin (Eds.), *The Symphonic Repertoire. Volume I. The Eighteenth-Century Symphony* (pp. 585-626). Indiana University Press.
- Warburton, E. (Ed.). (1985). *The collected Works of Johann Christian Bach 1735-1782. Symphonies II. Twelve Symphonic Works from Eighteenth-Century Printed Sources* (Vol. 27). Garland Publishing.
- Webster, J. (1991). *Haydn’s “Farewell” Symphony and the Idea of Classical Style: through-composition and cyclic integration in his instrumental music*. Cambridge University Press.
- Wyn Jones, D. (2000). Sinfonías austriacas en el Palacio Real de Madrid. En M. Boyd y J. J. Carreras (Eds.), *La música en España en el siglo XVIII* (pp. 145-165). Cambridge University Press.
- Zimmerman, F. B. y Warburton, E. (Eds.). (1983). *Carl Friedrich Abel. 1727-1787. Six Symphonies, Opus 1 / Johann Christian Bach. 1735-1782. Six Symphonic Works* (Vol. E/II). Garland Publishing.