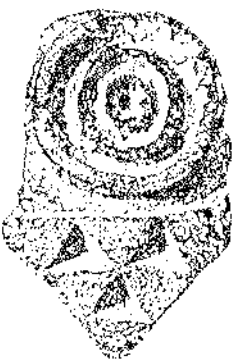
El Museo Canario

HOMENAJE
A
LOLA DE LA TORRE CHAMPSAUR



LIV-II
1999

EL MUSEO CANARIO

CONSEJO DE REDACCIÓN:

DIRECTOR:
MANUEL LOBO CABRERA

COORDINADOR DEL HOMENAJE A LOLA DE LA TORRE CHAMPSAUR:
LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ

SUBDIRECTOR:
MAXIMIANO TRAPERO

SECRETARIO:
JUAN ANTONIO MARTÍNEZ DE LA FE

VOCALES:
JOSÉ MIGUEL ALZOLA GONZÁLEZ
ALBERTO ANAYA HERNÁNDEZ
YOLANDA ARENCIBIA SANTANA
ERNESTO MARTÍN RODRÍGUEZ
VÍCTOR MONTELONGO PARADA
LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:
EL MUSEO CANARIO
DR. CHIL, 25. 35001 LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
TLFNOS.: 928 33 68 00. FAX: 928 33 68 01
E-MAIL: EMUSEO@EXT.STEP.ES

TODA LA CORRESPONDENCIA AL SECRETARIO

CON LA COLABORACIÓN DE LA C.E.C.E.L.

Producción (de diseño): TIZEMI, S.L.
Las Palmas de Gran Canaria
Diseño gráfico: JAVIER CABRERA

IMPRESO EN ESPAÑA
(PRINTED IN SPAIN)
ISSN: 0211-450X
DEPÓSITO LEGAL: G.C. 37 - 1961
FOTOCOMPOSICIÓN E IMPRESIÓN: TARAVILLA
MESÓN DE PAÑOS, 6. 28013 MADRID

EL MUSEO CANARIO

Revista publicada por la Sociedad del mismo nombre de Las Palmas de Gran Canaria
FUNDADA EN 1879
INCORPORADA AL CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

LIV-II

SUMARIO

1999

*H*OMENAJE PÓSTUMO
A LOLA DE LA TORRE CHAMPSAUR

COORDINADO POR LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ

SIGLOS XIX Y XX

CELSA ALONSO: Un legado singular: música lírica en la corte de los duques de Montpensier 447

MIGUEL ÁNGEL AGUILAR RANCEL: La vida musical en Santa Cruz de Tenerife en el tercio central del siglo XIX 463

JAVIER CAMPOS ORAMAS: El Gabinete Literario de Las Palmas y la música 517

ISIDORO SANTANA: Primera aproximación a las zarzuelas y óperas canarias producidas en los siglos XIX y XX 535

LEOPOLDO ROJAS-O'DONNELL: Néstor de la Torre y la enseñanza del canto en Canarias 597

JOSÉ-ANTONIO CUBILES: José Cubiles, un pianista atlántico 613

MARÍA-LUISA GORDO CASAMAYOR: Los primeros pasos de la Orquesta de Cámara de Canarias (1935-1940) 621

ISABEL SAAVEDRA ROBAINA: El bienio Capobianco en el Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria (1975-1976) 651

GUILLERMO GARCÍA-ALCAIDE: La creación musical en Canarias ante el cambio de siglo 675

POMPEYO PÉREZ DÍAZ: Reflexiones en torno a un nuevo repertorio para guitarra en Canarias 697

MOISÉS R. SÁNCHEZ MIRANDA: El manifiesto musical del Museo Canario (1997) y los inicios del proyecto «RALS» 725

DOCUMENTACIÓN

INMACULADA SANABRIA RODRÍGUEZ: Catálogo de los discos de pizarra de temas, autores e intérpretes canarios que se conservan en la fonoteca del Museo Canario .. 737

LOLA DE LA TORRE: Documentos sobre la música en la catedral de Las Palmas (1661-1680). [Introducción por LOTHAR SIEMENS; digitalización por INMACULADA SANABRIA] 757

MEMORIA

Memoria de las actividades del Museo Canario en 1998. 847

SIGLOS XIX Y XX

UN LEGADO SINGULAR: MÚSICA LÍRICA EN LA CORTE DE LOS DUQUES DE MONTPENSIER

CELSA ALONSO
Universidad de Oviedo

La música que albergan los archivos catedralicios canarios y el Archivo de Música del Museo Canario de Las Palmas, donde Lola de la Torre desarrolló una importante labor, constituye un rico patrimonio musical digno de preservación, difusión y enriquecimiento, del que la comunidad canaria puede muy bien vanagloriarse. Para un estudioso de la música española del siglo XIX, no obstante, más importante que el Legado del historiador Agustín Millares Torres o el del compositor Bernardino Valle Chinestra (director de la orquesta de la Sociedad Filarmónica de Canarias), ambos en El Museo Canario, es la Biblioteca Musical de la Casa de Orléans, adquirida en 1973 por el Cabildo Insular de Gran Canaria y que contiene las obras musicales pertenecientes a la Biblioteca de los Duques de Montpensier [1].

Este legado es de una importancia tal que, en lo que respecta a música española profana del siglo XIX, singularmente música de sa-

[1] Sobre la importancia y singularidad del patrimonio musical de Canarias, véase L. SIEMENS HERNÁNDEZ, «El patrimonio musical de Canarias: su estado actual y los problemas para su recuperación y difusión», en *El patrimonio musical español de los siglos XIX y XX, Cuaderno de Trabajo nº 2*, Ediciones de la Coria, Fundación Xavier de Salas, 1994.

lón y música lírica, supera en importancia los fondos conservados, por ejemplo, en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, y nos ofrece, entre otras cosas, una exhaustiva muestra de la música que se hacía y escuchaba en los salones de la aristocracia y realeza española en el pasado siglo.

LOS DUQUES DE MONTPENSIER: LA CORTE DE SAN TELMO Y LA HISPANOFILIA DE LOS ORLÉANS

A mediados del siglo XIX, los vínculos políticos y culturales indiscutibles entre Francia y España, materializados en unas fluidas relaciones entre el moderantismo isabelino y la Francia imperial, se sustentaban, entre otras cosas, en unos lazos familiares apuntalados por la monarquía orleanista, que había desarrollado una política de alianzas con su país vecino, en lo que el propio rey francés denominó *les mariages espagnoles*.

En 1846, mientras Isabel II contraía matrimonio con el Infante don Francisco de Asís, duque de Cádiz (de este modo la rama Borbón-Cádiz-Sevilla entroncaba con la principal de los borbones españoles), el quinto hijo de Luis Felipe de Orléans, Antonio —duque de Montpensier— se casaba con la infanta Luisa Fernanda, hermana menor de Isabel de Borbón. A través de esta política, y aun a riesgo de una confrontación con Gran Bretaña, Luis Felipe de Orléans confirmaba sus aspiraciones, colocando a su familia en línea directa en la sucesión al trono de España, reforzando la posibilidad de que un revés institucional y la subsiguiente deposición de Isabel II, pudiera convertir a su hijo en rey de los españoles. Aquellas nupcias serían narradas, años más tarde, en el episodio nacional de Galdós, *Bodas Reales*.

Con el final de la monarquía orleanista en 1848, los duques de Montpensier se vieron en la necesidad de exiliarse y se establecieron en Sevilla, creando en el Palacio de San Telmo —antiguo edificio barroco en la ribera del Guadalquivir— una pequeña corte de aspecto principesco, disuelta en 1868, al participar los duques en un movimiento revolucionario de sesgo liberal contra Isabel II. Esta corte jugó un papel muy importante en la promoción del arte español, tuvo una notoria influencia en los medios culturales de Sevilla, y —como señala Calvo Serraller— actuó de estimulante en el fortalecimiento de las relaciones hispano-francesas tanto como en la «*españolización*» de los franceses [2].

[2] F. CALVO SERRALLER, *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid: Alianza, 1995, p. 90.

En realidad, el duque de Montpensier no hacía sino continuar con la promoción del arte español, singularmente la pintura, tal y como había hecho su padre durante las dos décadas anteriores. Téngase en cuenta que la Francia orleanista jugó un papel crucial en la difusión de la pintura y la música españolas en Europa y, en definitiva, en la consolidación del mito del *coleur locale* español. Por otra parte, París se había convertido en el centro editorial más importante de Europa en lo que a temas españoles se refiere, realidad paralela a la presencia de una nutrida colonia de exiliados españoles en la ciudad del Sena.

Tras la publicación en la *Revue de Paris*, *Magasin pittoresque* y *L'Artiste* de recensiones sobre arte y pintura española y los viajes del barón Taylor (comisionado del rey francés) a la península en busca de obras de arte, en enero de 1838 se había inaugurado en París el *Musée Espagnol* de Luis Felipe, que cerró sus puertas con la deposición del monarca y que durante diez años alojó en sus muros casi medio millar de cuadros españoles [3]. En el elenco de autores representados, destacaban los pintores andaluces, en especial la pintura sevillana, hecho que puede explicarse, según apunta Calvo Serraller, por la «*convicción crítica entonces generalizada de que había sido Sevilla el fundamento de lo que posteriormente se conoció como el gusto artístico español*» [4].

Calvo Serraller añade que el impacto estético de esta coleción de pintura española en los artistas y escritores franceses del siglo XIX fue de magnitud incalculable. En ese marco cabe situar la afluencia de pintores franceses a la península, más concretamente a la corte hispalense de los Montpensier, y asimismo la apología de la figura de Goya entre los románticos franceses, en tanto expresión genuina de un «*estereotipo genérico de lo español*».

En la corte de los Montpensier eran excepcionalmente acogidos numerosos visitantes, artistas y escritores franceses que cruzaban los Pirineos, cautivados por la Andalucía de los libros de viajes, lienzos y litografías. Particularmente importante fue la estancia en el Palacio de San Telmo de Alejandro Dumas (padre), los pintores Pharamond Blanchard, Alfred Dehodencq, Dauzats, o el escritor Alejandro de Latour, tutor del duque y que terminaría por convertirse en

[3] Véase I. H. LIPSCHUTZ, *La pintura española y los románticos franceses*, Madrid: Taurus, 1988.

[4] F. CALVO SERRALLER, *op. cit.*, p. 88. La mayoría de los cuadros fueron subastados en 1853 en Londres, a través de la firma Christie's. A partir de esta subasta muchos museos y pinacotecas lograron paliar la ausencia de obras españolas en sus colecciones.

su secretario. La corte era asimismo frecuentada por escritores españoles, destacando Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero), una de las impulsoras del costumbrismo literario andaluz.

La arquitectura árabe conservada en Andalucía, la pintura sevillana, la escuela bolera y las canciones andaluzas atrajeron sobremanera a los franceses, y también a la dinastía de Orléans. El duque de Montpensier, gran amante de las artes, ejerció una importante labor de mecenazgo, apadrinando la restauración de monumentos españoles, protegiendo a algunos pintores andaluces que practicaban un arte de sesgo costumbrista (Joaquín Domínguez Bécquer fue su pintor de cámara y profesor de dibujo de sus hijos), y apadrinando la formación de un temprano estilo neomudéjar.

Al igual que la Infanta de España, el duque de Montpensier, en tanto filarmónico de reputación, debió ser un gran amante de la música española. No en vano el conocimiento de nuestra música *nacional* había contribuido a perfilar el mito del exotismo español, en una dimensión no desdeñable que, no obstante, ha sido en general subestimada en los estudios interdisciplinares sobre el romanticismo español, centrados sobre todo en las manifestaciones literarias.

Varios autores franceses han señalado la importancia de la música española en París durante la primera mitad del siglo XIX, si bien hasta ahora no se ha realizado un estudio en profundidad. En este sentido, la obra L. F. Hoffmann constituye la aportación más relevante [5]. Gran parte de la música española que se escuchaba en los salones del París orleanista era música para guitarra, canciones y bailes *nacionales*, considerados como baluartes de una tradición nacional o *castiza*. En París, la eclosión de los bailes españoles, el bolero y la cachucha, tuvo lugar a partir de 1834, y desde allí su éxito se propagó al resto de Europa gracias a figuras como Dolores Serral, Mariano Camprubí, Francisco Font, Manuela Dubinon, Lola Montes, Manuela Perea (La Nena), la Cerrito y Petra Cámara, Fanny Elssler, la Taglioni, Felicité y Lise Noblet, Carlotta Grissi y la Guy-Stephan. En 1840 se hablaba ya del «furor crotalógico» parisino en el *Semanario Pintoresco Español* [6].

También la música para guitarra adquirió un notable éxito en París, debido a la actividad desplegada, desde la segunda década del siglo, por una nutrida generación de guitarristas liberales como Fer-

[5] L. F. HOFFMANN, *Romantique Espagne, L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, París: P. U. F., 1961.

[6] «Las castañuelas en París», *Semanario Pintoresco Español*, nº 28, 12 de julio de 1840).

nando Sor, Salvador Castro de Gistau, Trinidad Huerta y Dionisio Aguado [7]. La difusión de *canciones nacionales* (seguidillas, boleros, fandangos, canciones andaluzas, polos, tiranas y canciones americanas) fue quizá más relevante. El éxito de los *aires nacionales* reforzó la presencia de lo español en los salones parisinos, al tiempo que entre la *Jeune France* y la alta sociedad se ponía de moda introducir en la conversación algunos vocablos en español, entre ellos «cachucha», «bolero», «torero», etc.

La canción ofrecía interesantes posibilidades de caracterización pintoresca, podía eventualmente utilizarse como acompañamiento del baile y facilitaba la expresión de voluptuosidad. Las canciones de ribetes populistas podían convertirse en retratos de tipos pintorescos, héroes marginales idealizados (la manola, la maja, el contrabandista, la gitana, el torero...) a medio camino entre la realidad y la ficción. El polo *Yo que soy contrabandista* de Manuel García (perteneciente a *El poeta calculista*, estrenado en París en 1809) se convirtió, con el tiempo, en el símbolo musical del bandolero andaluz, y bandera de libertad para los románticos como Alfred de Vigny, Berlioz, Hugo, George Sand, Liszt o Schumann [8].

La adaptación para voz, piano y guitarra favoreció la implantación de la cancion lírica española en los salones y las salas de concierto franceses, pues si bien algunas no presentaban grandes dificultades técnicas a los aficionados, en otras ocasiones la línea vocal, ricamente ornamentada, ofrecía oportunidades para el lucimiento de los cantantes profesionales. La prestancia dramática que exigían algunos números favorecía su competencia con las arias italianas. Por otra parte, la canción era un marco adecuado para la proximidad entre el exotismo y el erotismo.

El modalismo, las gammas andaluzas y las ricas vocalizaciones presentes en el género, hacían elucubrar a los románticos una hipotética influencia de la música árabe y oriental. La vivacidad de los ritmos (singularmente la seguidilla) se explicaba como resultado de la fogosidad española. Esta música resultaba del agrado de la aristocracia, como demuestran los *boleros de société* franceses, para voz e instrumento o bien para piano solo. Ello explica que, entre 1812 y 1848, decenas de canciones españolas se imprimiesen en París, destinadas al consumo privado de la aristocracia parisina. Con estos

[7] Véase J. SUÁREZ PAJARES, «Las generaciones guitarrísticas españolas del siglo XIX», *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, 1995.

[8] A. ZVIGUILSKY, «El tenor Manuel García visto por Víctor Hugo y Georges Sand», *Iberica IV, Cahiers Iberiques et ibero-americains de l'universite de Paris-Sorbonne*, Paris, 1983, pp.27-34.

antecedentes, no resulta sorprendente que el duque de Orléans acogiera con gusto la música lírica española en sus salones sevillanos.

LA MÚSICA EN LA CORTE ANDALUZA

Si bien el eje del mecenazgo de los Montpensier fue la pintura (tanto la clásica como la contemporánea de la escuela costumbrista sevillana de pintores como los Bejarano, Manuel Barrón, José María Romero, Rafael Benjumea o Antonio Esquivel), su rica biblioteca musical hace pensar en una intensa actividad filarmónica en el Palacio de San Telmo. Las veladas musicales, fiestas y saraos de los duques eran famosas en toda Andalucía, al igual que las conspiraciones. Los conciertos, que en ocasiones se reseñaban en la prensa, eran organizados por el organista y pianista Eugenio Gómez, maestro de piano de la Infanta y pianista de su Real Cámara (quien también fuera organista de la catedral de Sevilla, colaborador de la revista filarmónica *El Orfeo Andaluz* y director musical del Teatro Principal de Sevilla), y eran frecuentados por intérpretes de la calidad de José Miró o Ventura Sánchez Lamadrid, entre otros [9].

Estos conciertos contribuyeron a llenar el vacío dejado por las veladas musicales que organizaba el Liceo Artístico y Literario sevillano en el primer lustro de los años cuarenta, al frente de cuya Sección de Música había estado Hilarión Eslava, y arropaban a los que ofrecía la Sociedad Filarmónica de Sevilla auspiciada por el Conde del Águila, creada en 1845. Desde su llegada a Sevilla, los duques de Orléans apoyaron las actividades musicales de la sociedad filarmónica sevillana, que disponía de una nutrida orquesta de 60 profesores dirigida por Mariano Courtier y Eugenio Gómez [10]. Señala Álvarez Cañibano que, a partir de 1850 y hasta la marcha de los duques de la corte de San Telmo, la actividad musical de la ciudad hispalense se vio notablemente consolidada, gracias a las actividades filarmónicas de otras sociedades de naturaleza burguesa, como la Asociación Artística-Filarmónica *Santa Cecilia*, la Sociedad Sevillana de Emulación y Fomento, el Casino Sevillano o la Sociedad Lírica *La Sevillana*.

---

[9] Sobre la presencia de Eugenio Gómez en la corte de los Montpensier, véase A. GALLEGO, «Eugenio Gómez y sus melodías para piano», *De musica hispana et aliis, Miscelánea en honor al Profesor José López Calo*, Universidad de Santiago de Compostela, vol. II, pp. 119-159.

[10] Véase A. ÁLVAREZ CAÑIBANO, «Academias, Sociedades Musicales y Filarmónicas en la Sevilla del siglo XIX (1800-1875), *Revista de Musicología*, vol. XIV, nº 1-2, 1991, pp. 63-69.

Si a la hispanofilia de la corte francesa, ya señalada, añadimos el tradicional *plebeyismo* de la corte española, podemos comprender el importante número de obras líricas españolas, de vocación populista, que se conservan en la Biblioteca de los duques de Montpensier. Isabel y Luisa Fernanda eran aficionadas al género de la canción andaluza. Estas veleidades andalucistas de la corte borbónica se explican en el contexto de la confluencia de varias realidades. De un lado, una corriente de andalucismo producto de una exageración, típicamente decimonónica, del sustrato andaluz de lo *castizo*, junto a las aficiones populistas de la oligarquía isabelina en el contexto de un nacionalismo romántico, algo rancio y conservador, no ajeno a la política cultural del régimen unionista. A ello hay que añadir cierto magnetismo ejercido por el pintoresquismo romántico, de resabios afrancesados, en un momento de influencia álgida de las costumbres francesas.

Así, el drama, la comedia, la poesía, la litografía, la pintura y la música (particularmente en los dominios del salón y el teatro) se vieron atravesados por una corriente andalucista que rebasa la simplicidad de la imagen pintoresca, y que obedece a la presencia de una suerte de *constante* andaluza en la sociedad de la época, que proponía ciertas actitudes y formas de diversión.

La pintura costumbrista andaluza y el pseudogoyismo (los Domínguez Bécquer, José Roldán y Martínez, Manuel Barrón y Carrillo, Manuel Rodríguez de Guzmán, Eugenio Lucas, José Elbo o Joaquín Mª Fernández Cruzado), la litografía de temática andaluza (practicada asimismo por algunos artistas franceses, como Dauzats, Blanchard o Lameyer), la invención del neomudéjar, el auge de la poesía neopopularista (Tomás Rodríguez Rubí, Bretón de los Herreros, Ayguals de Izco, Martínez Villergas, Ramón Franquelo, Eduardo Asquerino, José Gutiérrez de Alba, Luis Maraver o Eugenio Sánchez de Fuentes), las costumbres y escenas andaluzas como subgénero literario (de El Solitario, Andueza, Andrés de Orihuela) o los cuentos andaluces (Fernán Caballero, Manuel María Santa Ana), arroparon el éxito de la comedia andaluza, zarzuela andaluza y, naturalmente, la canción andaluza.

Asimismo, una suerte de jerga *andaluza*, salpicada de algún que otro vocablo en caló, estaba de última moda en boca de *señoritos* y gente *de afisión*, aficionados a jaleos, cañas, toros, guapezas de contrabandistas, colmaos y tabernas frecuentadas por tocaores y bailaoras, peladuras de pava, fandangos, ceceo y «*habla macarena*». Este tipo de jerga aparece en numerosas canciones españolas y andaluzas de mediados de siglo, donde se reproducen las locuciones fonéticas

del habla andaluza, añadiendo algunas expresiones castizas e introduciendo, en ocasiones, algunos términos en caló.

Bien es cierto que en la canción lírica existía una corriente de andalucismo anterior a la era isabelina, cuyos inicios se retrotraen a finales del siglo XVIII, pero es curiosa la facilidad con la que los Borbones aceptaron la pincelada andaluza convirtiéndola en un estereotipo musical. Estas aficiones se confirman, en efecto, en los fondos del Palacio Real de Madrid así como en la Biblioteca de la Casa de Orléans.

LA CANCIÓN LÍRICA EN LA BIBLIOTECA DE ORLÉANS

La Biblioteca de la Casa de Orléans está compuesta por unos seiscientos volúmenes y carpetas de partituras musicales de encuadernación regia. Comenzó a formarse tras el matrimonio de la Infanta Luisa Fernanda con el duque de Montpensier y continuó ampliándose, a la muerte de los duques, tras el matrimonio de Antonio de Orléans y Eulalia de Borbón, hija de Isabel II, hasta la segunda década de nuestro siglo [11]. Tanto el duque de Orléans como la Infanta eran grandes aficionados a la música y, por esa razón, la biblioteca posee un fondo importante de obras musicales españolas (aportación de la Infanta) e internacionales (pues el duque recibía asiduamente ediciones musicales adquiridas en París, particularmente ediciones príncipe, reducciones para piano a cuatro manos de las obras más importantes del momento). Esta doble línea continuaría con Antonio de Orléans y Eulalia de Borbón. Antonio de Orléans, hijo del duque de Montpensier, escribió además algunas obras para piano.

La riqueza de la Biblioteca es impresionante, particularmente en música lírica (canciones y numerosas reducciones para voz y piano de zarzuelas españolas), ópera francesa e italiana y obras de cámara de los mejores maestros europeos (Mozart, Händel, Gounod, Massenet, Boccherini, Schumann, Chopin, Mendelssohn, Verdi, Donizetti, Bertini, Meyerbeer, Oscar de la Cinna, A. Le Carpentier, H. Cramer, L. Delibes, Brahms, operetas de Offenbach, óperas cómicas de Lecocq, obras de R. Strauss, *Parsifal* de Wagner, romanzas de Paolo Tosti, etc.), música para piano española y europea, y también se conservan obras sinfónicas manuscritas españolas, sin olvidar algunas obras de compositores portugueses y latinoamericanos.

[11] Véase L. SIEMENS HERNÁNDEZ, «Los fondos musicales españoles de los duques de Montpensier», *RSEdM*, Vol. XIV, nº 1-2 (1991), pp. 71-76.

Por lo que respecta a la parte española del legado, los orígenes pueden remontarse a los años treinta, años de niñez de Luisa Fernanda, quien creció junto a una madre y tío amantes de la música, como así lo atestigua la biblioteca musical de M.ª Cristina de Borbón y la del Infante don Francisco de Paula, conservada fragmentariamente en la Biblioteca Nacional de Madrid. De hecho, el grueso de las canciones localizadas en la biblioteca de Orléans procederían de la aportación personal de Luisa Fernanda, pudiéndose fechar entre 1820 a 1860, muchas de ellas en copias manuscritas.

La reina María Cristina encomendó la educación musical de sus hijas a Pedro Pérez de Albéniz, primer catedrático de piano del Conservatorio de Madrid, que ella misma había fundado. Junto a él, Francisco Frontera de Valldemosa se encargó de instruirlas en el canto. Ello explica el importante número de obras de ambos autores que se encuentran en la Biblioteca de los duques de Montpensier, muchas de ellas manuscritas. Además, las Infantas recibían clases de baile y toque de castañuelas.

Las obras de Albéniz que integraban la biblioteca de la Infanta son casi todas para piano a dos y cuatro manos en los géneros de moda a mediados de siglo, es decir, fantasías sobre temas de ópera, aires de danza y variaciones. En cuanto a las de Valldemosa, se han conservado numerosas arias, cantatas, pero así mismo algún bolero a dúo (en edición bilingüe francesa y española), que confirma el interés de la Infanta por este tipo de obras.

El repertorio para piano de la Biblioteca de Orléans, con numerosas obras a cuatro manos (y algunas a seis y ocho manos), confirma el auge de los popurrís sobre temas populares presuntamente andaluces, entre los que destacan cinco piezas andaluzas de Pedro Pérez de Albéniz: *El chiste de Málaga, La gracia de Córdoba, La barquilla gaditana, La sal de Sevilla* y *El polo nuevo*. Asimismo, despunta la *Introducción y gran jota aragonesa con cinco cantos y cuarenta y dos variaciones para piano* de Florencio Lahoz, discípulo del anterior, el *Pot-pourri malagueño para piano* de Mariano Taberner, dedicado por el editor al Conde del Águila, y varias ediciones de danzas y canciones populares españolas para piano de Manuel Fernández Grajal.

No tan pintorescos pero quizá más interesantes son algunos quintetos para cuerda y piano (edición impresa) de Pedro Albéniz y otras obras manuscritas para piano y arpa, flauta y piano, así como dúos para violín y piano. También es de reseñar la presencia de numerosas melodías para piano de Eugenio Gómez, singularmente la tercera serie de 12 *Melodías armonizadas para piano*, dedicada a la Infan-

ta Luisa Fernanda. Las dos anteriores (la primera dedicada a Liszt, y la segunda a Hilarión Eslava) se habían publicado en Madrid, mientras esta tercera era distribuida en Madrid por Bonifacio Eslava y en Sevilla por Taberner. Asimismo, se conserva un importante número de obras para piano de J. J. Güelbenzu y numerosas piezas del virtuoso pianista Oscar de la Cinna, algunas de ellas de talante pintoresco (de inspiración andaluza), otras orientalistas y otras que se enmarcan en el pianismo íntimo de salón.

En el marco de la música vocal, el fondo de zarzuelas y óperas es más que notable, particularmente en reducciones para canto y piano. El gusto por la música andaluza se refrenda con la presencia, por ejemplo, de *El tío Caniyitas*, zarzuela andaluza de Mariano Soriano Fuertes, de 1849, que fue un auténtico hito en el panorama lírico español. No obstante, el fondo es muy rico en zarzuelas posteriores de autores como Barbieri, Gaztambide, Oudrid, Fernández Caballero, Arrieta, Rafael Aceves o José Serrano. Asimismo, hay algunas óperas españolas, entre ellas *Ildegonda* de Arrieta y *Mitridate* de Emilio Serrano.

Es particularmente notable la presencia de música popular española. Llama la atención un ejemplar de *La Música del Pueblo* de Lázaro Núñez Robres (1867). Se trata de una obra pionera de 50 temas populares, arreglados para voz y piano. Esta importante colección tuvo muy buena difusión. La segunda edición completa data de 1870 y, en 1873, Nicolás Toledo presentó una esmerada edición destinada a la Exposición Universal de Viena, tras una crítica exclente en *La España Musical* (n.° 367, 19-VII-1873).

La presencia en la Biblioteca de *100 Cantos populares asturianos armonizados para canto y piano* (A. Romero, Madrid, 1890) de José Hurtado es otra muestra del interés que el folkore despertaba en la corte de Montpesier. La obra, prologada por Emilio Arrieta, había sido obsequiada con varios galardones y tuvo muy buena acogida entre la crítica.

Pero quizá el repertorio que más destaca en la biblioteca de Orléans es el de la canción lírica española, muestra de que este género vocal constituye una de las más singulares aportaciones de la música española del siglo XIX. Algunas canciones manuscritas están dedicadas a la Infanta Luisa Fernanda. Entre éstas, llama poderosamente la atención un álbum de seis canciones andaluzas, composición de José Lubet y Albéniz, sobrino de Pedro Pérez de Albéniz, titulado *Ramillete Artístico. Colección de canciones andaluzas compuestas expresamente y dedicadas a S. A. R. la infanta de España Dña. María Luisa Fernanda, Duquesa de Montpensier*, con cinco obras para voz

y piano: *El tremendo, La Gitanilla, Frazquilla la granaína, La morenita mesalaá* y *El gachón*. Esta colección confirma las veleidades andalucistas de la Infanta.

En el repertorio lírico español que se puede encontrar en la Biblioteca de Orléans abundan las obras de referencia populista. Entre las canciones manuscritas, hay varias anónimas, arreglos de temas populares, entre las que destacan las de procedencia andaluza. Así, encontramos la famosa canción *Las Habas verdes* (también en una edición impresa de Lodre), el popular *El jaleo de Jerez, La aldeana, La castañera* y *A los toros* (estas tres últimas son, con toda probabilidad, arreglos de Joaquín Espín y Guillén y Mariano Soriano Fuertes respectivamente). Entre los manuscritos destaca asimismo una canción de Mariano Rodríguez de Ledesma, titulada *El pescador,* que resulta ser una copia de una edición impresa en Madrid por Carrafa.

Entre las ediciones impresas, encontramos la importantísima colección *Caprichos Líricos Españoles* del gran tenor sevillano Manuel García (publicada en París en 1830), una joya del repertorio lírico español del primer tercio del siglo XIX, con textos de Quevedo, José Iglesias de la Casa y Meléndez Valdés. Del tenor sevillano también se conserva un arreglo del famoso polo *Yo que soy contrabandista* (edición de Carrafa). Otras colecciones presentes en la biblioteca, aunque incompletas, son la *Colección General de Canciones Españolas y Americanas* (Wirmbs, 1824) y la *Nueva Colección de Canciones Españolas y Americanas* (publicada hacia 1832 por Lodre).

Las canciones se comercializaban sueltas y, a veces, se distribuían por entregas periódicas, lo cual explica la fragmentación y su encuadernación posterior en grandes volúmenes de contenido heterogéneo, tal y como ocurre en este caso, al igual que en algunos volúmenes pertenecientes al Legado de María Cristina de Borbón que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Ésta es la razón por la que en la biblioteca de Orléans se conservan canciones de José Melchor Gomis (*El curro marinero,* la tirana *Si la mar fuera de tinta*), Ramón Carnicer (*El nuevo Serení*), Moretti y José Urcullu. Asimismo se encuentran dos números de Federico Moretti pertenecientes a la colección *Doce Canciones Españolas con acompañamiento de guitarra, op. 24, arregladas para pianoforte por Manuel Rückert,* publicadas en Londres (ca. 1812) y reimpresas en Madrid.

De Gomis y Carnicer, los dos máximos representantes de un arte lírico que pretendía hibridizar los estereotipos del populismo con algunos requerimientos el bel canto italiano, y que bien pueden con-

siderarse los artífices del tránsito entre la melodía neoclásica a la canción romántica española, se conservan asimismo algunas ediciones impresas (Lodre y Carrafa) de canciones como *El morenillo*, la tirana *Un navío, dos navíos* y *La gitanilla celosa, El Chacho moreno* (de Gomis) y *El currillo, La gitanilla, El poder de las mujeres*, y *El Caramba* (todas de Carnicer).

También llamaríamos la atención sobre un buen surtido de canciones populares impresas por Carrafa (ca. 1835), que tuvieron gran difusión en los salones filarmónicos al calor del populismo, pertenecientes a una serie titulada *Canciones y Bailes Populares Españoles*. En la Biblioteca de Orléans se encuentran copias de *Las Moyares Corraleras, Rondeñas, Fandango, La Caña, La Cachucha, Dúo de boleras y caña, El Trípili, El punto de la Habana*, algunas con acompañamiento de pianoforte y guitarra, otras sólo para voz y piano. Junto a ellas, destacan varias versiones del famoso tango americano *La Neguita*, una de ellas arreglo del compositor Antonio Mercé, otra versión anónima publicada por Lodre y una tercera arreglo de Sebastián Iradier.

A mediados de los años treinta se podrían fechar algunas canciones de Francisco Baltar y José María Apesteguía conservadas en este legado, en los géneros de la bolera intermediada y la canción andaluza respectivamente, así como algunas piezas de Francisco de Borja y Tapia en los géneros de la bolera, la canción romántica y el polo. La bolera intermediada atrajo la atención de músicos italianos, como Mercadante o Moretti, autores representados en la biblioteca con unas *Boleras del sonsonete* (del primero) y unas *Boleras atiranadas* (del segundo). Este género confirma la atracción ejercida por la música popular española y las posibilidades de insertar temas populares en el marco de la cada vez más refinada bolera.

No era infrecuente que los compositores italianos se interesaran por la canción popularista, caso de Estanislao Ronzi. De este autor se conserva en la biblioteca la canción titulada *La Manola*, con texto picaresco de Bretón de los Herreros, impresa por Carrafa, una versión para canto y piano de una letrilla cantada por Almerinda Manzocchi en *El Barbero de Sevilla*, que confirma la costumbre muy extendida en los años veinte y treinta del siglo pasado de intermediar canciones españolas en el transcurso de la representación de una ópera italiana. Otro italiano que publicó canciones españolas en un evidente alarde de popularismo al uso fue Vincenzo Bonetti, del cual se conservan algunos números, entre ellos *La Malagueña*.

En los años cuarenta podemos fechar la producción lírica de José Valero, compositor afincado en Valencia (director de Liceo de la ciu-

dad), autor de algunas óperas y de varias colecciones de canciones españolas. En el fondo de Orléans se conserva una colección titulada *Costumbres españolas. Seis canciones populares con acompañamiento de pianoforte* con versos de Juan Antonio Almela e impresa por Lodre. De este autor se conserva asimismo un ejemplar impreso de la excelente canción *El Pelele*, dedicada a la Manzocchi, y una *Nueva jota valenciana* (ambas publicadas por Lodre). Destacaríamos asimismo la interesante canción *El jitano* (sic), firmada por Mariano García, un ejemplo palmario de la introducción de vocablos en caló y jerga andaluza en el género, musicalmente emparentada con el fandango.

La vocación popularista de la música lírica conservada en el fondo de Orléans se traduce en un importantísimo número de piezas andaluzas. Mariano Soriano Fuertes es un autor representado en el fondo cancionístico de Orléans. No es de extrañar la presencia de canciones de Basilio Basili y de Francisco Salas, en especial de la famosísima canción «jocoandaluza» titulada *Los toros del puerto* con versos del ministro González Bravo. También se conservan obras de Cristóbal Oudrid en esta línea, pero sin duda los compositores mejor representados son Sebastián Iradier y Manuel Sanz.

Del primero se conservan algunas obras pertenecientes a la colección *Canciones Nuevas Españolas* (impresa en Madrid en 1840) y otras de una etapa posterior en la que el compositor vasco triunfó en París. De hecho, la biblioteca cuenta con tres colecciones editadas en París, pertenecientes a una serie titulada *L'Echo d'Espagne* cuyos textos se publicaron en el original castellano y en italiano, con un total de veinte obras. Pero además la biblioteca aloja una treintena de canciones del músico vasco, en ediciones impresas en España, entre ellas la famosa *El charrán* (con versos de Rodríguez Rubí) y *Las Ventas de Cárdenas* (que formó parte de un sainete con libreto de Rubí).

La obra lírica de Iradier constituye una amalgama de estereotipos musicales italianizantes, andalucistas y criollos (no en vano fue uno de los responsables de la popularidad de las habaneras, autor de la legendaria habanera). La atención se concentra en el aspecto colorista de la melodía, en detrimento del piano, que se conforma en muchos casos con esbozar livianos ritmos de vals. Su extraordinario éxito sólo se explica desde la perspectiva de esas veleidades popularistas de la oligarquía isabelina, a las que hemos aludido.

Al igual que Iradier, otro importante representante del andalucismo isabelino fue Manuel Sanz de Terroba, del cual se encuentran varias obras impresas: *El presidiario* y *El mocito del barrio* (ambas

con textos del poeta neopopularista Eugenio Sánchez de Fuentes), *El baratero* (versos de Bretón de los Herreros), *El desengaño, El lechero, La caracolera, Un reo de muerte, Los dos majos, La jaca de Terciopelo*, la popularisima *Las ligas de mi morena, La sal de la canela, El calesero de Cádiz* y *La buñolera de Triana* así como algunas copias manuscritas.

Desde mediados del siglo XIX, y gracias a estas canciones de vocación andaluza, se fue creando, en el ámbito del marco de la literatura de salón, toda una serie de estereotipos musicales que el público identificaba como *nacionales*. Con el paso del tiempo, músicos españoles y extranjeros utilizarían estos estereotipos con una clara voluntad de caracterización nacional, exótica o pintoresca, según los casos.

Así, en las canciones de la Biblioteca de Orléans se evidencian claramente tales estereotipos musicales: a/ presencia de estructuras modales o pre-tonales, con predilección por la gamma andaluza, o bien una combinación de gamma andaluza con un centro tonal casi siempre en modo mayor (clara influencia del fandango), así como el empleo de escalas menores que favorecen la aparición de la 2.ª aumentada en la voz, o de escalas mayores como el VI grado menorizado y la típica ambigüedad del III grado (que caracteriza a la gamma andaluza); b/ en el diseño melódico de la parte vocal son frecuentes las suspensiones en la dominante acompañadas de floreos y ornamentaciones (típico de las malagueñas), y es habitual la presencia de tetracordos frigios y tresillos encadenados en sentido descendente; c/ casi invariablemente, se elige el metro ternario con una clara predilección por el ritmo de seguidilla (que no es precisamente de origen andaluz) o los redobles.

Por lo que atañe a los poemas, las canciones de este legado presentan gran variedad de posibilidades de versificación, con o sin estribillo: cuartetas octosilábicas, redondillas de arte mayor, seguidillas, playeras, redondillas de arte menor y, en algunos casos, pentasílabos trocaicos o dactílicos o también quintillas de octosílabos (típicos del fandango). Es frecuente la alternancia de metros poéticos entre estrofa y refrán, algo típico de la poesía andaluza.

A pesar del predominio del populismo, podemos señalar la presencia de obras líricas de evidente talante operístico e italiano, caso de las melodías de Florencio Lahoz (*Su memoria, Plañidos de amor*) o Mariano García, quienes practicaban un estilo de vocación donizettiana de indudable belleza que también atrajo a otros autores como Joaquín Espín y Guillén. Esta tendencia continuaría a lo largo de la segunda mitad del siglo, y si bien en los fondos de la biblio-

teca no encontramos obras de Antonio de la Cruz, Antonio Reparaz, Rafael Taboada o Justo Blasco y Compáns (algunos de los representantes españoles de ese lirismo de resabios italianizantes en la segunda mitad del ochocientos), abundan las obras de salón de compositores italianos como Paolo Tosti, Luigi Denza, Favio Campana o P. Mario Costa. La biblioteca es rica asimismo en romanzas y melodías francesas, desde Félicien David hasta la Condesa de Llorente.

Este desbroce de la música lírica española en la biblioteca de los duqes de Montpensier que hemos presentado nos ayuda a apreciar mejor la riqueza y versatilidad de la canción lírica española, y su análisis confirma varias hipótesis de trabajo sobre la relevancia del género, realizadas tras haber catalogado los fondos líricos de otros archivos como la biblioteca del Palacio Real, la Biblioteca Nacional de Madrid, la del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la Bibliothèque Nationale de Francia, entre los más importantes.

En primer término, que italianismo y populismo convieron pacíficamente en los salones cortesanos españoles del siglo XIX, en el ámbito de la música vocal. En segundo lugar, la aceptación de la pincelada costumbrista entre la aristocracia cortesana española, particularmente en su versión andalucista. No menos importante es el hecho de que la canción lírica ajena a las referencias populistas no se resume en una servil imitación de la ópera belcantista italiana, sino que propone asimismo una línea neoclásica o rococó representada, por ejemplo, en algunos *Caprichos Líricos* de Manuel García, obras de Mariano Rodríguez de Ledesma y algunos números de las Colecciones de Canciones publicadas por Lodre y Wirmbs, que ponen música a unos poemas españoles de gran valía, en el género de la anacreóntica o la letrilla picaresca.

Los fondos de Orléans confirman asimismo que la canción andaluza fue el género más cultivado por los músicos españoles de la era isabelina, por las razones ya explicadas. La ausencia de *seguidillas-boleras* y la escasez de polos y tiranas en este legado se explica teniendo en cuenta que, en los años cuarenta, apenas se escuchaban, ante el empuje de otros géneros como la canción andaluza (que hereda los rasgos más definitorios de la tirana, el polo, la caña y el fandango) y la canción criolla.

No obstante, hubo otras posibilidades muy enriquecedoras contempladas en algunas piezas vocales de la biblioteca: no sólo la estilización de ritmos criollos (caso de la habanera y el tango, representados en las obras de Iradier) u otras danzas europeas de salón (caso del vals), sino asimismo la posibilidad de un mestizaje entre estereotipos popularistas y la elegancia del canto italiano, perfectamente

retratado en la obra de Gomis y Carnicer, y que no sería explotado en la misma medida por los compositores españoles de la segunda mitad del siglo XIX dedicados a la canción lírica —mucho menos representados en este legado—, quienes o bien se decantaron abiertamente por una estética popularista (y, en ciertos aspectos, *aflamencada*) o bien optaron por un estilo de vocación europeísta con una notable influencia de la *melodie* francesa y el lied alemán.

En cualquier caso, el fondo de canciones españolas de la Biblioteca de Orléans es de una calidad excelente. La exhaustiva labor de catalogación e informatización de este legado, ha de completarse con una política de difusión cultural cuya finalidad sea dar a conocer a la sociedad española la riqueza y singularidad de su patrimonio. Podríamos recordar la exposición que, bajo el título de *Música para las Infantas*, organizó el Cabildo Insular de Gran Canaria en 1991, acompañada de un interesante ciclo de conciertos, recitales y conferencias. Este tipo de inciativas son muy necesarias, así como las labores que, en esta línea, desarrolla El Museo Canario, que hoy celebra este homenaje a la musicóloga Lola de la Torre, felicitándonos por sus logros.

LA VIDA MUSICAL EN SANTA CRUZ DE TENERIFE EN EL TERCIO CENTRAL DEL SIGLO XIX

MIGUEL ÁNGEL AGUILAR RANCEL
Universidad de La Laguna

Hasta el momento presente, el desarrollo de las actividades musicales en la ciudad de Santa Cruz de Tenerife a lo largo del siglo XIX ha sido muy someramente tratado, y la mayor parte de los datos existentes han aparecido, hasta ahora, publicados en libros o artículos que trataban sólo tangencialmente de las actividades musicales. Este vacío vino a ser parcialmente llenado, por la memoria de licenciatura presentada en la Universidad de La Laguna, en septiembre de 1993, por María Isabel Carrasco Pino, bajo el título *Las Sociedades Musicales en Santa Cruz de Tenerife durante el siglo XIX* [1]. La autora pasaba revista a las actividades realizadas por las sociedades, denominadas en su época «filarmónicas», en la capital de la provincia, desde los años 1827-28, en que se encuentran las primeras referencias, hasta el año 1900, entroncando ahí con la otra tesina, presentada por Carlos Javier Castro Brunetto, en 1990 en la Universidad de La Laguna, bajo el título *La música en Tenerife después de la sociedad musical Santa Cecilia*.

[1] Una separata de esta tesina ha aparecido posteriormente. Ver CARRASCO PINO, María Isabel, «La sociedad filarmónica de Santa Cruz de Tenerife», en *Estudios Canarios. Anuario de Estudios Canarios*, n.º XL (1995), La Laguna, (Tenerife), 1996.

Con todo, y a lo largo del periodo tratado por María Isabel Carrasco, fueron muchas las actividades musicales desarrolladas en Santa Cruz de Tenerife al margen de las sociedades, que si bien resultan las más relevantes desde un punto de vista intrínsecamente musical y las de mayor trascendencia cara al futuro, representan sólo una pequeña porción de las experiencias musicales de las gentes de la otrora capital de las Islas Canarias. Este trabajo pretende pasar revista a esas otras manifestaciones de la cultura y la vida musical de la capital, que si hoy se pueden presentar como marginales, revistieron una importancia fundamental en la cultura musical de sus habitantes y merecen ser históricamente consideradas como propias de su época, aun en su aparente precariedad. Aún está por aparecer el trabajo de la Dra. Rosario Álvarez Martínez sobre la ópera en las Islas Canarias; en consecuencia se soslayará este apartado, para el que los datos encontrados durante el periodo tratado son, por otra parte, extraordinariamente escasos.

Las fuentes consultadas cara a la elaboración del presente trabajo están fundamentalmente en la prensa de Santa Cruz a lo largo del periodo tratado, y con ella, la mencionada memoria de licenciatura de María Isabel Carrasco Pino, así como un soporte bibliográfico fundamental para aquellos aspectos relevantes sobre la vida cultural y social de Santa Cruz de Tenerife a lo largo del siglo XIX. El soporte periodístico, que es la base fundamental de este artículo, genera uno de los primeros problemas que hay que considerar a la hora de enfrentarse con un tema como el presente, del que tan pocas fuentes han sobrevivido. La prensa canaria a lo largo del siglo es, debido a los condicionamientos políticos y sociales de la época, extraordinariamente irregular y discontinua. Nos encontramos con grandes vacíos temporales, que sólo la especulación o el contraste de datos permite imaginar, y que suponen un espacio en blanco que pone obstáculos a un más preciso conocimiento sobre el desarrollo de la vida musical en nuestra capital. Otro problema que hay que considerar en el caso que nos ocupa es la frecuente vaguedad terminológica y de detalle con que la prensa local se enfrenta a las actividades que nos ocupan. Esta misma imprecisión afecta, por ejemplo, a los locales donde se realizaban actividades musicales, que son mencionados simplemente como, por ejemplo, «nuestro teatro». En el caso de los repertorios interpretados, la autoría o incluso el título, en el caso de una obra dramática, de las piezas ejecutadas, no se reseña, lo cual da pie a la especulación.

La causa de las imprecisiones puede estar en una relativa indiferencia de los reporteros y escritores periodísticos y del público lec-

tor, hacia la vida musical, pero también puede presuponer un conocimiento general que hace innecesarias las precisiones.

De todo lo expuesto se deduce que, en ocasiones, no se puede sino especular con los datos encontrados, y sacar conclusiones de tipo general en función de ellos, contrastándolos y esbozando un esquema general sobre los protagonistas de esa vida musical tinerfeña, individuales y agrupaciones, sobre las actividades desarrolladas en diferentes ámbitos y ocasiones (público y privado; en lugares cerrados o abiertos; en funciones eclesiásticas, cívico-militares, teatrales y domésticas), sobre la enseñanza y difusión de la música; cuando sea posible se intentará esbozar un esquema general de desarrollo. Tales son las líneas que se han planteado cara al presente trabajo.

I. AGRUPACIONES MUSICALES EN SANTA CRUZ DE TENERIFE

I.1. La Orquesta de Cuerda de la Sociedad Filarmónica

La tesis de licenciatura inédita de María Isabel Carrasco Pino sobre las sociedades musicales en el siglo XIX, y el artículo sobre la Sociedad Filarmónica, aparecido en el Anuario del Instituto de Estudios Canarios constituye una aportación única y fundamental sobre aquellas organizaciones musicales que desempeñaron el papel más importante en el cultivo y difusión de la música en la sociedad santacrucera del siglo XIX. Sin embargo, las actividades musicales no fueron un monopolio de dichas sociedades, y a ellas se les unieron otra serie de agrupaciones, en su mayor parte bandas, o como se las denominaba a veces «orquestas de viento», que colaboraron ocasionalmente con las Sociedades Filarmónicas, manteniendo una importante actividad independiente en las varias esferas de la vida social y cultural canaria en que se requería una presencia musical. Este tipo de agrupaciones fue relativamente numeroso, y hemos podido localizar al menos cuatro bandas de música con una actividad más o menos continuada en el transcurso de los veinticinco años centrales del siglo que son objeto del presente trabajo.

En ese sentido, la Sociedad Filarmónica queda fuera de sus objetivos, tras haber sido objeto del citado estudio de María Isabel Carrasco. Con todo, y antes de pasar a las siguientes agrupaciones, conviene reseñar un dato encontrado, no mencionado por María Isabel Carrasco, y que podría arrojar luz sobre los inicios de la Sociedad Filarmónica. En abril de 1838 aparece en *El Atlante* una nota,

bajo el epígrafe de «Academia Filarmónica». En ella se plantea la necesidad de crear una sociedad que protegiese y fomentase el arte musical, aprovechando «las brillantes disposiciones de los jóvenes apasionados a la música, que en esta capital forman las orquestas de cuerda y la música de la Milicia Nacional». Con este fin, un grupo de aficionados nombró una comisión para elaborar un proyecto de asociación. Dicha comisión se presentó, al parecer, el 23 de abril de dicho año, a una reunión a la que el Alcalde había convocado a un número no especificado («numerosa») de personas interesadas en el proyecto. Se aprobó una primera versión de estatutos, que podía ser modificada por la sociedad a propuesta de la Junta Directiva. Esta última debía estar formada por cuatro oficiales y tres vocales en representación de los «socios artistas». Los cuatro cargos oficiales recayeron en las siguientes personas: Vicente González Yebra, director, Luis Hamilton, tesorero, Patricio Madán, secretario y Rafael Betancour, archivero. Según la nota de prensa reseñada, quedaba pendiente la elección de las otras personas que, de acuerdo con los estatutos, habían de estar a cargo de la sociedad. Diez días después, el 4 de mayo, aparece un nuevo suelto de prensa en el que se da cuenta de la elección, por parte de la sección de artistas, de un presidente y secretario, cargos que recayeron en José Plácido Sansón y Felipe de Armas. A su vez, éstos eligieron también a los tres socios que serían sus representantes en la Junta Directiva, a saber, José Plácido Sansón, [ilegible] Falangón y Domingo Arceo [2]. Es digna de mención la indeterminación terminológica que tanto dificulta la labor de investigación, pues la sociedad que en abril de 1838 aparece denominada «Academia Filarmónica», diez días después y en el mismo periódico aparece calificada como «Sociedad Filarmónica». Al día siguiente, una nueva nota de prensa en *El Atlante* da cuenta de un concierto en La Laguna, bajo los auspicios y en la sede de «La Academia Filarmónica de este pueblo», en su sede, situada en la Calle de la Carrera [3], pero seguramente se trata de la sociedad lagunera. El 15 de ese mes de mayo aparece en *El Atlante* una nota de Vicente González Yebra, fechada el día anterior, por la que se comunica a las personas que no concurrieron a la Junta del 22 de abril, pero que deseaban participar contribuyendo con una cuota, que lo indicasen expresamente, a fin de no olvidar a ningún interesado y evitar malentendidos [4].

---

[2] *El Atlante*, 24-IV-1838 y 4-V-1838.
[3] *El Atlante*, 5-V-1838.
[4] *El Atlante*, 15-V-1838.

Los primeros meses de esta sociedad pudieron haber sido problemáticos, pues, en julio del mismo año, una nota de *El Atlante* nos informa de la renuncia a sus cargos de director y secretario de Vicente González Yebra y Patricio Madán, con la excusa de achaques de edad para el primero y de incompatibilidades laborales para el segundo. En su lugar fueron elegidos Joaquín Villalba y Tomás de Aloe. Para la siguiente información hay que esperar a una nota que da cuenta de una futura reunión general y concierto de «los Sres. Filarmónicos de Tenerife», en 1841 [5].

Hasta aquí llegan los datos encontrados en prensa que no son citados por María Isabel Carrasco y que hemos considerado de interés añadir en este trabajo. También, y a este respecto, conviene citar la lista de integrantes de las tres formaciones existentes en Santa Cruz de Tenerife, aparecida en *La Aurora* a propósito de una reunión de aquéllas en casa de Juan Foronda, en julio de 1848; eran la Orquesta de Cuerda de la Sociedad Filarmónica de Santa Cruz de Tenerife, la Orquesta Militar de Manuel Rodríguez y la Orquesta de instrumentos de viento de Rafael Bethencourt y Mendoza [6]. Es citada por María Isabel Carrasco [7] y recurriremos a ella para el estudio de las bandas que abordaremos a continuación. Tal lista reviste interés, no sólo por aportar el número y nombre de los integrantes de las tres formaciones, sino también porque ofrece, aun sujeto a errores, los años de existencia de dichas agrupaciones. A propósito de la orquesta de cuerda, la cita dice que «esta sociedad tiene 21 años», lo cual pondría la fecha de inicio de actividades en 1827, año de la llegada de Carlos Guigou y Pujol a Tenerife [8]. Las fuentes consultadas por María Isabel Carrasco, correspondientes a 1879 y 1880, citan el año 1828 [9]. Al parecer, hay datos para creer que, aún no reglamentada, una agrupación de intérpretes de cuerda aficionados se puso en marcha poco después de la llegada de Guigou a Tenerife, y seguramente, bajo su impulso directo. En cuanto a los datos encontrados sobre un prematuro intento de constituir una Sociedad Filarmónica reglamentada en 1838, no puede ser adscrita a las dos orquestas de viento mencionadas por *La Aurora* en julio de 1848, en parte porque las fechas de su existencia que se aportan en el rotativo no van más allá de cuatro años antes. Por otro lado, en 1838 se menciona específicamente a la orquesta de cuerda, y, curiosamente, a la banda de

[5] *El Daguerrotipo*, 6-IV-1841.
[6] *La Aurora*, 9-VI-1848.
[7] CARRASCO PINO, María Isabel, *op. cit.*, pp. 185-6.
[8] *Ibid.*, p. 181.
[9] *Ibid.*, p. 181.

música de la Milicia Nacional. Tal vez constituyese un primer intento de dar estructura y base estatutaria a las dos grandes agrupaciones, cuerda y viento, que había por aquel entonces en Santa Cruz de Tenerife. No hay que olvidar que la fecha es coincidente con la estancia de Carlos Guigou en Cuba (1837-1838) [10], y que ésta pudo creerse definitiva en aquel momento. Ello obligaría a elegir nuevos cargos directivos y tal vez a plantearse la organización de forma más amplia, con la inclusión de una agrupación de viento, la única seria de la que hay constancia en aquel momento. La pronta dimisión de director y secretario, la ausencia de más noticias al respecto, y la vuelta de Carlos Guigou más tarde, ese mismo año 1838, pudo dar al traste con ese primer intento de dar una reglamentación y forma a las actividades musicales de los aficionados santacruceros. También conviene destacar que, de los cargos mencionados, sólo los socios representantes José Plácido Sansón y Domingo Arceo aparecen reseñados en la lista de integrantes de la orquesta de cuerda, diez años más tarde. Un tercero, Rafael Betancour, debe ser Rafael Bethencourt Bethencourt, pues su hijo, Rafael Bethencourt y Mendoza, contaba por aquel entonces con unos catorce años [11].

I.2. Las agrupaciones de viento: orígenes y polémicas

En junio de 1848, en pleno auge de las agrupaciones de viento en Santa Cruz de Tenerife, el diario *La Aurora* dedicó una serie de interesantes artículos a la música militar [12]. Resulta especialmente ilustrativo para las primeras décadas del siglo, cuando no hay testimonios periodísticos que den alguna información sobre el particular. El articulista comenzaba por definir la «música militar» como «toda reunión de varios instrumentos de viento, y a las piezas que ejecutan,...». Continuaba trazando los orígenes de las orquestas de viento en Canarias. Según él, la primera de estas agrupaciones instrumentales que se escuchó en las islas había sido la del Batallón de Canarias, compuesta por isleños. Esto se refería a una fecha anterior a

[10] *El Atlante*, 2-VII-1837

[11] La consulta de los archivos de la Iglesia Parroquial de la Concepción, Santa Cruz, ha permitido determinar las fechas de nacimiento y muerte de los dos personajes. Rafael Bethencourt Bethencourt, natural de Las Palmas, falleció en Tacoronte, el 20 de septiembre de 1873, a la edad de setenta y cinco años. Su hijo, Rafael Bethencourt y Mendoza, natural de Santa Cruz, falleció en esta ciudad el seis de enero de 1895, a la edad de setenta y un años.

[12] *La Aurora*, 18 y 25-VI-1848, 2-VII-1848.

1799, pues, después de ella, llegaron a Santa Cruz otras dos bandas correspondientes a los regimientos de Ultonia y América. En 1806, un buque francés, camino de la Martinica, había llegado a las Canarias, parece que a Tenerife, con un cuerpo de música militar a bordo, y como surgiesen disensiones entre el capitán y los músicos, éstos desembarcaron y se quedaron aquí. Fueron contratados por el Marqués de Las Palmas, comandante entonces de la Columna de Granaderos, cuerpo militar creado por el Capitán General, Marqués de Casa-Cagigal. De este modo, los músicos se convirtieron en el cuerpo de música del regimiento y permanecieron en las islas hasta que obtuvieron un nuevo destino. Continuando con el relato de *La Aurora*, en 1808 no quedaban en Santa Cruz ninguna de estas agrupaciones, habiendo siendo destacados en otras plazas los respectivos cuerpos militares [13].

Posteriormente, en 1823, durante el segundo periodo absolutista, se disolvió la Milicia Nacional (ver I.3.), y «los aficionados a la música de esta capital se formaron, aunque en corto número, en orquesta de viento para el servicio y lucimiento de la guardia civil». Su duración fue muy corta. No sabemos a qué tipo de cuerpo cívico-militar hace referencia *La Aurora*, pues la Guardia Civil no fue creada hasta 1844, a comienzos de la década moderada [14]. Puede tratarse de un cuerpo similar, creado por el gobierno absolutista, como alternativa a la Milicia Nacional, instrumento de los gobiernos progresistas. Al parecer, en 1836 los aficionados de la Sociedad Filarmónica de Santa Cruz cambiaron sus instrumentos de cuerda por otros de viento y crearon una agrupación de cuarenta instrumentistas. *La Aurora* da cuenta, entre 1836 y 1843, de dos cuerpos de música militar en Santa Cruz, y cinco fuera de ella: en La Laguna, La Orotava, Gran Canaria, Lanzarote y La Palma [15]. Es difícil saber si, como parece, fueron los miembros de la Orquesta de Cuerda quienes cambiaron sus instrumentos, cuál fue la razón para hacerlo, y si constituyó un hecho eventual. María Isabel Carrasco no ofrece ningún dato sobre este supuesto, por lo que debemos reseñar la noticia y dejarla como está.

Sea cual sea el grado de precisión del informe de *La Aurora*, sí es cierto que da la tónica de la evolución de las agrupaciones de viento en la primera mitad del siglo, y el rotativo parece ser consciente de

---

[13] *La Aurora*, 18-VI-1848.

[14] PALACIO ATARD, Vicente, *La España del siglo XIX, 1808-1898*, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1981, pp. 253-254.

[15] *La Aurora*, 25-VI-1848.

ello. La música de viento se centraba en bandas exclusivamente militares y, al depender el destino y la propia existencia de éstos de los cambios políticos, extremadamente numerosos y convulsos en el siglo XIX español, la música de viento tuvo consecuentemente, una existencia azarosa, que no se regularizó un poco hasta la aparición de formaciones puramente civiles, si bien algo efímeras, en la década de los cuarenta. También resulta curioso que se identifique música militar con instrumentistas de viento, pues éstos habían debido de formar y seguir formando parte de la capilla catedralicia, en Las Palmas de Gran Canaria. A buen seguro, la referencia directa y visual de música de viento que podía tener el comentarista de *La Aurora* y el público en general, eran las bandas de regimientos, estando la capilla musical encerrada en un ámbito eclesial y separada por el mar en la isla vecina.

Por otro lado se han encontrado dos notas que hablan de la polémica suscitada por la unión en el teatro de una orquesta de cuerda y otra de viento. La primera referencia corresponde a una carta escrita por Carlos Guigou, en diciembre de 1847, publicada en enero de 1848, en referencia a una crítica firmada en *El Eco de la Juventud* por un comentarista que firmaba bajo el seudónimo de «el hijo de la tierra de María Santísima». En dicha carta Guigou hablaba de las dos agrupaciones, una de cuerda con 36 miembros (la de la Sociedad Filarmónica), y otra de viento (la de Rafael Bethencourt, como veremos a continuación), y defendía el derecho de ambas agrupaciones para concurrir al teatro «con el patriótico fin de amenizar las funciones públicas». La polémica coleteaba todavía en junio de 1848, como se ve en un artículo publicado en el mismo rotativo [16].

I.2. La Banda de Música de la Milicia Nacional

La Banda de Música de la Milicia Nacional fue una agrupación de fuerte presencia en la vida cívica de Santa Cruz y, al mismo tiempo, de carácter profundamente irregular, por la propia naturaleza del cuerpo militar al que pertenecía. La Milicia Nacional era una institución creada en España por la Constitución de Cádiz de 1812, cuyo reglamento data de 1814. Para ella se reclutaban hombres de 30 a 50 años que debían servir durante al menos ocho, y constaba de un arma de infantería y otra de caballería. Su organización era pro-

[16] *El Eco de la Juventud*, 6-I-1848 y 31-V-1848.

vincial, a razón de 30 milicianos por cada 1.500 habitantes. En función de su creación, se convirtió en una fuerza de los liberales progresistas y fue disuelta por el Rey Fernando VII en 1814 y 1823 así como el gobierno moderado en 1844 (Constitución de 1845). Desaparecida durante la década moderada que va de 1844 a 1854, renació brevemente en el bienio progresista, bajo el gobierno de uno de sus impulsores, el Duque de La Victoria (1854-56). En 1856 O'Donell reasume el poder, y se restaura la Constitución de 1845, que suponía la disolución del cuerpo. A partir de la segunda mitad del siglo la milicia languideció tras varias reconversiones, para desaparecer definitivamente con la Restauración [17]. Se entiende así que la existencia de este cuerpo fuese tan discontinua, pero, simultáneamente, tan importante su presencia, tan hondo su significado para los progresistas, en aquellos momentos en que estos gobiernos estaban en el poder, y tan frecuente la presencia de su banda de música en un gran número de actos cívicos, religiosos y militares.

De sus actividades hay menciones intermitentes, al compás de los vaivenes políticos, desde el segundo número del primer periódico regular aparecido en Canarias, *El Atlante*, correspondiente a enero de 1837, con motivo de una parada militar [18]. Las referencias desaparecen de 1844 a 1854 [19]. Aún después de esta fecha, un nota de *La Aurora*, en 1848, da a entender que todavía quedaban tres bandas de la extinta Milicia Nacional, que, tal vez, se hubiesen negado a disolverse. Como la reseña alude a las formaciones de viento de toda la isla es posible que haga alusión a formaciones de otras localidades, pues de Santa Cruz no hemos encontrado menciones de la banda de la Milicia durante sus periodos de disolución [20]. Reaparecen brevemente en el bienio progresista y su última aparición fue en mayo de 1856 [21]. Tras su cuarta disolución y en los cuatro últimos años de la década de los cincuenta, las menciones de música militar existentes se refieren a la Banda de Música del Batallón Provincial de La Laguna y a otros destacamentos provisionales [22].

---

[17] *Gran Enciclopedia Larousse*, Editorial Planeta, S. A., Barcelona, 1979, vol. 7, p. 301.

[18] *El Atlante*, 3-I-1837.

[19] «El 1.º de Marzo el Capitán General D. Fermín Salcedo desarmó la Milicia Nacional. La música militar cesó entonces de resonar, a no ser en academias privadas; lo mismo pasaba en las otras de la provincia». *La Aurora*, 25-VII-1848.

[20] *La Aurora*, 25-VI-1848.

[21] *El Eco del Comercio*, 17-11-1855; *La Asociación*, 6-IV-1856; *El Eco del Comercio*, 7-V-1856.

[22] *La Fe*, 20-III-1857, 6-V-1857 y tal vez 15-X-1859.

Con todo, y a pesar de esta irregularidad, es digno de mencionar la importante actividad de la música de la Milicia Nacional, que llegó incluso a dar conciertos públicos en el teatro con la finalidad de recaudar fondos para sí. Tenemos reseñas de dos de estas sesiones. Una tuvo un carácter exclusivamente musical, con la ejecución de «una sinfonía» y «piezas concertantes», mientras la segunda fue la típica velada mixta, teatral y musical, con dos piezas teatrales, varias pequeñas obras expresamente interpretadas por la banda, además de una Obertura de *Otello*, que también pudo haber sido interpretada por la misma formación [23]. En una función teatral y musical «extraordinaria» en 1838, la banda de música de la Milicia Nacional finalizó la velada interpretando varias piezas militares; como en el caso anterior, la reseña cita las oberturas de las óperas *La Dama Blanca* de Boieldieu, y las de *El Barbero de Sevilla* y *Otello* de Rossini, pero no hay razón para descartar que fuese la misma agrupación la responsable de esa parte del programa [24]. Para fechas posteriores no se han encontrado datos similares, pero tal eventualidad no se puede descartar hasta 1844, fecha de la tercera disolución de la Milicia, pues en las funciones teatrales la mencionada vaguedad de la terminología utilizada en referencia a los dispositivos instrumentales hace imposible determinar su identidad. Su participación en actos eclesiásticos, cívicos o militares será comentada en los apartados correspondientes, y se convirtió en una constante que no parece haber pasado desapercibida a los observadores del momento. El comentarista de *El Atlante* escribe a propósito de la inauguración de la fuente de Morales, en febrero de 1838, que «los jóvenes aficionados filarmónicos se prestarán con la misma complacencia que lo hacen siempre, cuando se trata de solemnidades cívicas» [25]. En cualquier caso, parece que su dedicación a las actividades musicales debió exceder el ámbito de lo puramente oficial, si se consideran los conciertos ofrecidos en su propio beneficio; los repertorios apenas esbozados dan la impresión de ir más allá de las marchas y pasodobles usuales en este tipo de agrupaciones. Por último, es muy indicativa de esta vocación que el ya mencionado proyecto de una Sociedad Filarmónica en abril de 1838 considerase la unión de la Orquesta de Cuerda con el viento de la Milicia Nacional; proyecto al parecer frustrado por causas desconocidas, y que no hubiese durado, considerando la disolución de la Milicia en 1844.

[23] *El Atlante*, 29-I-1837 y 2-VIII-1838.
[24] *El Atlante*, 1-III-1838.
[25] *El Atlante*, 1-II-1838.

Desgraciadamente, poco se ha encontrado sobre la identidad de los integrantes y director de este cuerpo. Según Cioranescu, Carlos Guigou sería nombrado director de la Banda de Música de la Milicia Nacional en junio de 1843, es decir, meses antes de la disolución del cuerpo [26]. Previamente, en marzo de 1837, un artículo de *El Tribuno* aseguraba que parte de los aficionados de música de la Milicia Nacional había decidido separarse del cuerpo y había entregado sus instrumentos [27]. La réplica de *El Atlante* ofrece datos de gran interés, pues al desmentir el rumor de *El Tribuno* menciona como miembros a Rafael Bethencourt y al joven Crosa. Al parecer Rafael Bethencourt dejó de asistir a un ensayo por indisposición, y, lo que es más importante, aseguran que «sólo devolvió uno de los dos trombones, por ser algo violento en tocar, porque no ha sido nunca su intención el separarse de la sociedad filarmónica, en la que ocupa un lugar tan distinguido como indispensable». En cuanto a Crosa, devolvió el redoblante para ingresar como miliciano en la Iª Compañía, ocupando su lugar el primer trompa. Además, se asegura que a través de Bartolomé Cifra se ha encargado a Cádiz un cornetín de pistones y un oficleide a fin de completar la orquesta [28]. La constatación de la presencia de Rafael Bethencourt Bethencourt, el padre, en la música de la Milicia Nacional es relevante, pues explica su presencia como representante de esta agrupación en el citado proyecto de Sociedad Filarmónica, orquesta de cuerda y de viento unidas, que habría de ponerse en marcha justo un año más tarde, en abril de 1838.

I.3. Orquesta de instrumentos de viento de Rafael Bethencourt y Mendoza

Alejandro Cioranescu comenta que esta agrupación debutó en público en la plaza del Pilar durante la víspera de su fiesta, en 1845 [29]. De 1847 encontramos la primera referencia en prensa a esta agrupación, firmada bajo el seudónimo de «El Estudiante», en donde se alaba la vida y el temperamento musicales de los isleños, y se hace un juicio sobre el origen de las dos orquestas existentes por aquel entonces en Santa Cruz. Se clasifica a los aficionados de la orquesta de cuerda como «de clase media» y «jóvenes de alta esfera»,

[26] Cioranescu, *op. cit.* vol. IV, pp. 271 y 358.
[27] *El Tribuno*, 2-III-1837.
[28] *El Atlante*, 3-III-1837.
[29] Cioranescu, Alejandro, *op. cit.*, vol. IV, pp. 271 y 359.

mientras que «la banda de música militar» procedería «de la clase del pueblo», y habría sido «creada... por ... enseñar una veintena de jóvenes artesanos» [30]. Más específica resulta la reseña de *La Aurora* en su serie de artículos sobre la «Música Militar en Tenerife y demás Islas Canarias», aparecida en junio de 1848. En ella podemos leer lo siguiente:

> «En Santa Cruz durante años no se hubiese vuelto a oír música militar si Rafael Bethencourt hijo no hubiese reunido a principios de 1845 a unos veinte jóvenes artesanos de esta capital, a quienes enseñó a tocar instrumentos de viento, y presentó en público al poco. El público quedó asombrado...» [31].

En cuanto a la identidad de esta orquesta militar no debe confundirse con la de Manuel Rodríguez, pues los datos encontrados, incluida la correspondiente mención de *La Aurora* en el mismo artículo que acabamos de transcribir, y que presentaremos en el próximo apartado, son unánimes en cuanto a la creación de esta formación durante la primavera de 1848. A comienzos de este mismo año hay referencia a Rafael Bethencourt —junto a Manuel Rodríguez—, en un artículo de *La Aurora*, bajo el epígrafe «De algunos revistadores teatrales y peritos en el Arte de la Música». El domingo siguiente, en el mismo rotativo e idéntico apartado, hay referencias a la banda militar dirigida por Rafael Bethencourt; a Manuel Rodríguez se le menciona como clarinetista, pero aún no hay mención a una formación suya dependiente [32].

La referencia de *La Aurora* respecto a una reunión de tres orquestas en casa de Juan Foronda contiene, como se ha dicho, datos detallados sobre la composición de dichas agrupaciones en julio de 1848. La Orquesta de instrumentos de viento «creada y dirigida» por Rafael Bethencourt y Mendoza estaba compuesta por veintiún músicos, que eran, sin contarlo a él, los siguientes: Luis Denis, José Pérez, Salvador García, José Encarnación, Domingo Trujillo, Bernardo Curbelo, Carlos González, Antonio Jorge, Juan Martí, Eduardo González, Gregorio Domínguez, Ramón Trujillo, Muciano Sosa, José Benítez, Miguel Miranda, Domingo Gutiérrez, Andrés Hernández, Faustino de Armas, Avelino Megliorini y Francisco Pérez. La nota añade que fue creada cerca de cuatro años antes de la fecha, y que ha sufrido variaciones a partir del pasado Viernes Santo [33]. La cita

[30] *El Eco de la Juventud*, 4-XI-1847.
[31] *La Aurora*, 25-VI-1848.
[32] *La Aurora*, 23 y 30-I-1848.
[33] *La Aurora*, 9-VII-1848.

concuerda con la ofrecida por *La Aurora* el 25 de junio de 1848, que la situaba a comienzos de 1845; siendo así, esta orquesta habría sido creada poco después de la disolución de la Milicia Nacional, y su banda de música, con la llegada del decenio moderado, en 1844. Si consideramos que Rafael Bethencourt Bethencourt, el padre, formó parte de la banda de música de la Milicia Nacional y que la fundación de la orquesta de viento sigue en pocos meses a la disolución de aquélla, es posible colegir que el músico continuó lo que su padre había desarrollado en años anteriores, creando esa banda reclutada entre jóvenes artesanos, a los que enseñaba, según Cioranescu, «gratuitamente» [34]. Es posible incluso, aunque no hay datos al respecto, que el joven Bethencourt fuese, como su progenitor, integrante de la banda de la Milicia, disuelta cuando él contaba en torno a los veintidós años. Siguiendo esta línea argumental es muy posible que Rafael Bethencourt y Mendoza tomase conciencia de la necesidad de formar un cuerpo de viento de carácter exclusivamente cívico, desligado de los regimientos que iban y venían despedidos como los mismos gobiernos que los creaban y destinaban. La mejor forma podía ser la escogida, seleccionando un grupo de jóvenes de clases trabajadoras, enseñándoles él mismo sin pago, y formando así una agrupación modelada al detalle por su director, una banda que dependía de él, y con la que él podía trabajar a su gusto, sin rendir cuentas a nadie. Sin embargo, el origen social de los integrantes, y eventualmente su dudosa pericia, no pasaron inadvertidos a los observadores del panorama musical de nuestra capital. En *La Aurora*, apareció, en verano de 1848, un artículo sobre el concierto privado (treinta y cuatro asistentes), que los niños Carlos Smith y Tomás Álvarez, presumiblemente de clase acomodada, habían ofrecido en la casa de Vicente Ortiz, en el Puerto de la Cruz, el 9 de mayo [35]. A propósito de un artículo relativo a este evento, «Niños músicos», unos aficionados de la capital creyeron ver, no sólo un halago a los precoces intérpretes, sino también un intento de zaherir o menoscabar la labor realizada por Bethencourt y sus músicos artesanos. La carta de réplica resaltaba «el singular mérito de que sueltan el instrumento de sus respectivos oficios para tomar en las horas destinadas al descanso el de la música a que están dedicados, con cuyo constante trabajo han podido ponerse en estado de prestar sus importantes servicios en obsequio del Pueblo, así en los templos como en otros puntos». Acababa esta carta: «La nueva Sociedad Filarmónica [la de

[34] CIORANESCU, Alejandro, *op. cit.*, vol. IV, p. 271.
[35] *La Aurora*, 11-VI-1848

Bethencourt, no la de Guigou] y su director deben estar persuadidos de que el público..., sabe conocer y apreciar sus servicios» [36].

En junio de 1848 aparece otra nota sobre el estado de esa formación, ya en su cuarto año de existencia [37]. A partir de esta fecha no hay muchas menciones a la agrupación. Sabemos de una participación en las fiestas de San Pedro, Güímar (ver II.1. La Iglesia). En 1851, dos «orquestas de aire» amenizaron un baile de máscaras, el Domingo de Piñata, en el Casino [38]. Es probable que la de Bethancourt fuese una de ellas. En mayo de ese año se presentaron junto con el violinista Agustín Robbio en el teatro (ya el Guimerá), durante una función mixta, músico-teatral, interpretando la obertura de *Nabucco* y «walses de Isabel segunda» [39]. Ésta es la última referencia expresa que se ha encontrado de esta formación, pues en adelante sólo se habla de «bandas de aficionados». A mediados de 1852 hará también su aparición la Banda de Música del Batallón de Cazadores de África y, desde 1848, estaba en funcionamiento la banda de música militar de don Manuel Rodríguez, como veremos a continuación. Parece probable que la formación de Rafael Bethencourt dejase de tener existencia en torno a los años 1851-2, pues dado el prestigio de su creador, es raro que ninguna de las menciones aparecidas en prensa cite expresamente su nombre. Es una cuestión, que por el momento no queda más remedio que dejar abierta. Sabemos que Rafael Bethencourt hijo siguió desarrollando un papel importante en la vida cultural de Santa Cruz. Fue socio honorario de la Sociedad Santa Cecilia, capítulo dedicado a personajes que hubiesen prestado un apoyo especial a la entidad. Fue miembro de una sociedad de vecinos que pretendían reurbanizar la plaza de la Constitución y zonas adyacentes, presidente de la sociedad «La Aurora» y, finalmente, gobernador civil de octubre de 1871 a junio de 1872, y gobernador civil interino unas semanas entre enero y febrero de 1874 [40].

I.4. Orquesta Militar de Manuel Rodríguez

En los dos primeros meses de 1848 encontramos en la prensa santacrucera menciones a la labor como clarinetista de Manuel Ro-

[36] *La Aurora*, 18-VII-1848.

[37] *La Aurora*, 18-VI-1848.

[38] *El Avisador de Canarias*, 15-III-1851.

[39] *El Avisador de Canarias*, 17-V-1851.

[40] Carrasco Pino, María Isabel, Memoria de licenciatura inédita, La Laguna, 1993, p. 101; Cioranescu, Alejandro, *op. cit.* vol. III, págs 306 y 501, vol. IV, págs 143, 399-400.

dríguez, y aunque no hay ningún tipo de referencia a una agrupación [41], sí da la impresión de estarse fraguando la formación de una, pues en el Carnaval de ese año la empresa del teatro encargó a Manuel Rodríguez los bailes de máscaras que iban a celebrarse durante dicha temporada [42]. Las noticias al respecto son, por fortuna, extraordinariamente precisas, y aparecen en *La Aurora*, en mayo y junio de ese mismo año:

> «Se ha formado otra sociedad filarmónica bajo la dirección de D. Manuel Rodríguez: con ésta serán tres las que existen en esta capital» [43].
>
> «..., Manuel Rodríguez, reputado clarinetista,..., una orquesta de viento que ha formado y dirige y la hizo oír el domingo 28 de mayo» [44].

Sólo dos semanas más tarde se encuentra el primer testimonio de la participación de esta formación en una fiesta pública. Con motivo del traslado de la ayuda de parroquia de El Pilar a San Francisco, la «banda de música militar del Sr. Rodríguez» toca en la plaza de San Francisco por la tarde y por la noche, y a partir de ese momento comienzan a menudear las noticias que hablan de las apariciones de estos músicos en las plazas capitalinas. Con motivo de esta ocasión se dice también que la orquesta de Manuel Rodríguez estaba «formada por jóvenes y beneméritos artesanos» [45]. No sabemos si se trata de una confusión, dado que tal era el carácter de la orquesta de Rafael Bethencourt y Mendoza, o si, en este caso, también la formación estaba reclutada entre las clases populares. Ello apoyaría más aún la ya expuesta idea de una clara diferenciación social entre la agrupación de cuerda (y los escasos aficionados al canto), frente a los intérpretes de instrumentos de viento.

Finalmente, a comienzos de julio de 1848 tuvo lugar la ya famosa reunión de las tres orquestas en casa de Juan Foronda, y *La Aurora* nos ofrece una lista detallada de sus integrantes. «La Orquesta Militar creada y dirigida por D. Manuel Rodríguez» era una agrupación de viento más nutrida que la de Rafael Bethencourt, y en ese momento estaba formada, sin contar con su director, por otros treinta y cinco músicos, que eran: Francisco Gómez, Juan Fernández del Castillo, Andrés Roselló, Felipe Sarmiento, Ignacio Martín, Isidro

[41] *La Aurora*, 30-I-1848; *El Eco de la Juventud*, 3-II-1848.
[42] *El Eco de la Juventud*, 2-III-1848.
[43] *La Aurora*, 14-V-1848
[44] *La Aurora*, 25-VI-1848.
[45] *El Eco de la Juventud*, 31-V-1848; *La Aurora*, 4 y 18-VI-1848 y 2-VII-1848.

Miranda, Lucas Báez, Francisco Hernández, Elías Cárdenas, Juan Alberto, Juan Guadalupe, Cándido Sansón, Manuel Sarmiento, Ramón Batista, Francisco Roja, Miguel Carta, Tomás Rodríguez, Antonio Rodríguez, Manuel Savoie, Manuel Valero, Juan Pedro Carta, Juan Toledo, Alejandro Rodríguez, Rafael Seruto, Vicente Dochado, Juan Hernández, Andrés Gardin, José Seruto, Juan González, Ignacio J. Martín, Santiago Castellana, Manuel Peña, Francisco Dochado, Antonio Quintero y José Morales. La reseña especifica que esta formación sólo tiene dos meses de existencia, confirmando la anterior nota del mismo rotativo; además, añade que «se ha aumentado con quince nuevos individuos que no aguardan sino por los instrumentos pedidos a Cádiz para reunirse a los demás» [46]. Hay también que recordar el concepto que en aquel momento se tenía de «música militar», que era absolutamente coincidente con el de música hecha por instrumentos de viento. No hay razón ninguna en este sentido para pensar que la formación de Manuel Rodríguez tuviese ningún tipo de vinculación con algún regimiento. El nombre de la agrupación es acorde con la terminología del momento y con la necesidad de diferenciar la banda de la agrupación de Bethencourt y Mendoza.

La única nota concreta que nos menciona a esta banda y a su repertorio habla de marchas, valses, «pasos dobles» (forma hoy arcaica para designar al pasodoble) y solos de oficleides y trombones, interpretados por la noche, en la Plaza de la Constitución [47]. Como en el caso anterior, es imposible, con los datos encontrados, certificar la fecha de disolución de esta formación, cuya última aparición reseñada en la prensa data del mismo año de su formación. Hay menciones sueltas e indeterminadas a agrupaciones de viento, como ya comentamos en el apartado anterior. De éstas, la última antes de la aparición en la escena musical santacrucera de la siguiente formación que estudiaremos; fue el día de San Silvestre de 1851, cuando «la banda de música de jóvenes aficionados» tocó en la Plaza de la Constitución, con motivo de haber dado la Reina a luz a la Infanta Doña Isabel. Se trata seguramente, por la nomenclatura utilizada, de una de las dos orquestas de viento que acabamos de presentar, pues a continuación, y en la década de 1850, predominan las bandas de carácter estrictamente militar. En 1850, el Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria, en sus constantes roces con la Sociedad Filarmónica de dicha capital, decidía crear una banda de cuarenta

[46] *La Aurora*, 9-VII-1848.
[47] *Ibid.*

instrumentistas a cargo de Manuel Rodríguez; es probable que para entonces cualquier contingencia hubiese liberado o estuviese a punto de desligar a Manuel Rodríguez de sus compromisos en Santa Cruz. Esa agrupación ya estaba en marcha, con la presencia del músico, en 1852 [48]. La prensa santacrucera certifica la actuación de esta nueva banda de Manuel Rodríguez, durante el Carnaval de 1854, en Las Palmas de Gran Canaria [49]; ello pone un referente *ante quem*, para la probable disolución de la agrupación santacrucera, pues es harto improbable, si no imposible, que Rodríguez se hubiese llevado a todos sus integrantes con él a la isla vecina. De 1853 hay una reseña que tal vez pudiera ayudar a precisar la fecha de partida de Manuel Rodríguez a Gran Canaria. *El Noticioso de Canarias* informa en noviembre de 1853 que para las fiestas de diciembre «los jóvenes aficionados que componían las dos bandas de música militar de esta capital, piensan reunirse para ensayar varias y escogidas piezas...» [50]. Si esto es cierto y no hay errores gramaticales en cuanto al tiempo verbal, entonces, estas dos extintas agrupaciones debían ser la de Manuel Rodríguez con certeza, y la de Rafael Bethencourt con probabilidad. Aunque al contrario que la primera, esta segunda no era calificada de «militar», el término era como se ha dicho, genérico. Además, una segunda nota del mismo rotativo afirma días después «que se ha prestado a tocar en esos días una banda de música militar, compuesta en su mayor parte de jóvenes artesanos...». Todavía, una tercera reseña comenta que esta banda de música ha sido «organizada con este objeto de los jóvenes aficionados de esta capital» [51]. Ello significa definitivamente que es una agrupación eventual, reclutada entre intérpretes de viento aficionados, y coincidiría con lo que sabemos sobre la procedencia social de la seguramente extinta banda de Rafael Bethencourt y Mendoza. Además, la Milicia Nacional había sido disuelta nueve años antes, y la música de Cazadores estaba, como pronto veremos, en plena actividad. Este dato podría acortar el margen de fechas disponible para la desaparición de estas dos bandas, la de Rodríguez y la de Bethancourt, salidas de la escena con la misma discreción con la que entraron en ella, entre 1849 y 1851.

---

[48] SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar, *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y de su orquesta y sus maestros*, El Museo Canario, RALS, Las Palmas de Gran Canaria, 1995, pp. 64-5.

[49] *El Noticioso de Canarias*, 10-III-1854.

[50] *El Noticioso de Canarias*, 2-XI-1853.

[51] *El Noticioso de Canarias*, 9-IX-1853 y 10-XII-1853.

I.5. La Banda de música del Batallón de Cazadores de África

Esta formación musical militar iba a tener una importante presencia en la vida de Santa Cruz de Tenerife durante los años 1852 a 1854. La primera mención expresa en prensa aparece en julio de 1852, en la que aparece tocando frente a la residencia del Capitán General con motivo de la onomástica de la Reina Madre Doña María Cristina [52]. A partir de este momento, esta agrupación se mantiene como una importante presencia en las actividades sociomusicales de Santa Cruz de Tenerife, dando serenatas, participando en actos cívicos, militares, religiosos, dentro o fuera de nuestra capital [53], y ofreciendo incluso conciertos públicos en la Plaza de la Constitución, los domingos, en «horas de paseo» [54]. Seguramente fue su carácter militar el que hace que se presente constantemente ligada a un buen número de actos, públicos o privados, pero íntimamente relacionados con el máximo mando civil y militar del archipiélago, el Capitán General de Canarias [55]. Hay constancia de que la clase de sargentos de este batallón participó, previa licencia, en una función teatral con canto incluido, en febrero y en marzo de 1854 [56]. Ello da pie a pensar que las intervenciones de música militar de las que se habla en algunas reseñas [57], pudieron muy bien haber sido efectuadas por la banda del Regimiento, como la música de la Milicia Nacional había hecho hasta la primera mitad de la década precedente. Hay menciones al respecto, y aunque no se especifica la procedencia de los efectivos instrumentales, lo cierto es que la única orquesta de viento con una participación activa en la vida santacrucera de aquellos dos años era la de los Cazadores de África. Durante un baile de máscaras en el Casino, en el Carnaval de 1853, la música del Regimiento interpretó la obertura de *Juana de Arco*, de Verdi [58]. Sabemos que en 1852, su músico mayor era Bernardo Rosel, que aparece mencionado como profesor y encargado de la formación de una orquesta teatral de identidad indeterminada [59]. En 1854 un aria de bajo compuesta por el músico mayor de los Cazadores fue interpretada en una función músico-teatral [60].

---

[52] *El Noticioso de Canarias*, 24-VII-1852.
[53] *El Noticioso de Canarias*, 11 y 25-IX-1852; 26-VI-1854.
[54] *El Noticioso de Canarias*, 4-VIII-1852.
[55] *El Noticioso de Canarias*, 20 y 27-XI-1852.
[56] *El Noticioso de Canarias*, 24-2-1854 y 22-III-1854.
[57] *El Noticioso de Canarias*, 17-XI-1852; 10-III-1854
[58] *El Noticioso de Canarias*, 12-2-1853.
[59] *El Noticioso de Canarias*, 18-VIII-1852.
[60] *El Noticioso de Canarias*, 5-V-1854.

Desgraciadamente, y como ocurre con la mayor parte de estas agrupaciones, la banda del Regimiento de Cazadores de África desaparece en 1854 sin que la prensa se haga eco de su traslado. La última mención corresponde a una serenata de despedida dada al Gobernador Civil saliente, Jaime Ortega, de agosto de 1854, la fecha de cambio de gobierno [61]. A fines de ese año se menciona en La Laguna y Tacoronte la presencia del Regimiento de Cazadores de Madrid con su música [62]. Puede que esta desaparición tenga motivos sencillamente políticos. En julio de 1854 el ejército se alzaba contra el gobierno moderado, la Reina se veía obligada a llamar al Duque de La Victoria y, poco después, se reconstituía la Milicia Nacional, cuyas intervenciones musicales hemos reseñado en el capítulo correspondiente. Ya en 1857 encontramos referencias a la música del Batallón Provincial de La Laguna, que bajó a Santa Cruz expresamente a ocupar el lugar de los cazadores en una serenata ofrecida al Capitán General. Una banda de «aficionados», también lagunera y dirigida por Cirilo Olivera, tocaba en un baile de Carnaval en el salón de la Plaza de la Constitución, y una tercera, indeterminada, en la procesión del Huerto [63]. La música de viento de Santa Cruz y a buen seguro de otras partes del país se había pasado medio siglo dependiendo de los aconteceres políticos. Se hacía imprescindible una alternativa puramente civil que supliera esta carencia.

II. ACONTECIMIENTOS MUSICALES EN SANTA CRUZ DE TENERIFE

En este apartado se han desglosado las actividades musicales según el ámbito en el que se desarrollan: funciones eclesiásticas, funciones teatrales, funciones cívicas o militares y funciones privadas. Constituye sin duda un criterio arbitrario, pero nos ha parecido el más clarificador a la hora de dar una organización y estructura a los diferentes tipos de ejecuciones musicales que se desarrollaban en Santa Cruz, y presumiblemente, en las Canarias del siglo XIX. El que no se pueda estructurar la actividad musical dentro de un parámetro más estrictamente musical, deriva de la propia escasez y precariedad de esta faceta artística en el lugar y el momento que nos ocupa. Dicho en otras palabras, una actividad musical regular, pública,

[61] *El Noticioso de Canarias*, 23-VIII-1854.
[62] *El Noticioso de Canarias*, 16-IX-1854 y 5-X-1854.
[63] *La Fe*, 6-II-1857, 20-III-1857 y 8-IV-1857.

y creada exclusivamente en función de y para sí misma es algo que en el campo que estudiamos, prácticamente no existe. María Isabel Carrasco ya ha dado cuenta de la extraordinaria excepcionalidad de aquellas grandes funciones, exclusivamente musicales, que bajo el impulso de la Sociedad Filarmónica, se dieron en las dos décadas centrales de la centuria [64]. Fuera de ello y de alguna mención aislada a una velada musical privada, no hay nada. La música se nos presenta siempre de forma fragmentaria, como acompañamiento indispensable, pero subsidiario al fin y al cabo, de todas las celebraciones o entretenimientos públicos o semipúblicos del momento. Es por ello por lo que nos hemos decidido a formular la cuestión según el citado esquema. Con todo, tampoco es el ideal, pues a su vez, esos entretenimientos y funciones festivas carecen de un carácter único. Las celebraciones eclesiásticas van acompañadas de ferias y fiestas públicas, y éstas, a su vez, de funciones teatrales, mientras los grandes eventos cívicos tenían un reflejo en las iglesias, las calles y las salas de entretenimiento. Como norma, no hay música, y sólo música en sí misma; hay música en las funciones teatrales, en las paradas militares y en las proclamaciones, en las procesiones y festividades eclesiásticas y, al parecer, hubo también música en las casas. Desgraciadamente, de este último capítulo pocas noticias han pervivido, y por ello nuestro enfoque va a concretarse en las funciones de la sociedad santacrucera de los años 1837-1860, a las que la música, por citar palabras de la época «dio realce y ornato».

II.1. La Iglesia

Hay pocos datos sobre la vida musical eclesiástica en Tenerife durante el largo periodo de la Edad Moderna. El Obispado de Canarias tenía su sede en la iglesia catedral de Santa Ana, en Las Palmas de Gran Canaria [65], y allí se instaló desde el siglo XVI una brillante capilla musical que fue un centro y un estímulo para la vida musical de las islas. Al no haber ni catedral ni ninguna iglesia colegiata en Tenerife, la actividad musical en las iglesias quedaría en principio limitada al órgano, de los que quedan abundantes testigos en las iglesias de la isla, y tal vez a acontecimientos concretos durante las

[64] Carrasco Pino, María Isabel, *op. cit.*.

[65] El Obispado de Rubicón fue trasladado a Las Palmas con el nombre de Canarias en 1485. La catedral fue levantada a lo largo del siglo XVI. Rumeu de Armas, Antonio, en *Canarias*, Serie «Tierras de España», Publicaciones de la Fundación Juan March, Editorial Noguer, S. A., Madrid, 1984, p. 91.

estancias de los obispos en Tenerife. Las crecientes rivalidades entre las dos islas y el natural deseo de la vieja capital política del Archipiélago, La Laguna, por contar con la correspondiente capitalidad eclesiástica condujeron a la creación del Obispado de Tenerife, con sede en la ciudad de San Cristóbal de La Laguna, en 1819. Mientras, Santa Cruz de Tenerife había obtenido la capitalidad de la provincia de Canarias mediante Real Decreto de 27 de enero de 1822, considerada la fecha definitiva de la implantación de la capitalidad, pese a contar con precedentes de 1813 y 1821 [66]. Santa Cruz, la villa victoriosa frente a los ingleses, la villa comercial con puerto, se confirmaba como la ciudad del futuro, mientras La Laguna, la vieja ciudad de la aristocracia y ahora sede episcopal se confirmaba como un bastión de la tradición. De esta forma Santa Cruz, capital del Archipiélago, sede del Capitán General y Gobernador Civil, no contaba con ninguna de las dos sedes episcopales del Archipiélago, pese a intrigar largamente por el traslado de la Sede Nivariense. Por ello, y de forma natural, la iglesia parroquial matriz de la Concepción se convirtió en el templo en el que se celebraban los grandes eventos de la nueva capital. Sin embargo, al no ser catedral ni colegiata, no fue dotada con una capilla musical, y aparte del órgano, fueron las agrupaciones musicales en activo en Santa Cruz las que se encargaron de realzar con su presencia los distintos actos de culto que desarrollaba esta iglesia, dentro o fuera de ella.

Se trata de un fenómeno general en Europa; tras la Revolución Francesa, la desaparición de las soberanías eclesiásticas, las revoluciones liberales y los diferentes procesos de desamortización de bienes del clero, muchas capillas desaparecieron, mientras otras languidecían. Sólo pervivieron en relativa buena forma los bien dotados establecimientos principescos, algunos tan famosos como la Capilla Sixtina, la Capilla Imperial de Viena y la Capilla Real Británica, además de los de las iglesias de este último país, que contaba con una arraigada tradición de canto coral y una Iglesia de estado, episcopaliana y bien pagada. Por otro lado, con los nuevos movimientos de renacimiento espiritual y el auge de las sociedades instrumentales y corales de aficionados en todo el continente, el lugar de las capillas iba siendo ocupado por entusiastas agrupaciones civiles.

Se han encontrado abundantes reseñas en la prensa sobre actos religiosos con participación musical en la iglesia de la Concepción y,

[66] CIORANESCU, Alejandro, *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, vol. III 1803-1977, Editorial Confederación Española de Cajas de Ahorro, Santa Cruz de Tenerife, 1978, pp. 89-103.

y creada exclusivamente en función de y para sí misma es algo que en el campo que estudiamos, prácticamente no existe. María Isabel Carrasco ya ha dado cuenta de la extraordinaria excepcionalidad de aquellas grandes funciones, exclusivamente musicales, que bajo el impulso de la Sociedad Filarmónica, se dieron en las dos décadas centrales de la centuria [64]. Fuera de ello y de alguna mención aislada a una velada musical privada, no hay nada. La música se nos presenta siempre de forma fragmentaria, como acompañamiento indispensable, pero subsidiario al fin y al cabo, de todas las celebraciones o entretenimientos públicos o semipúblicos del momento. Es por ello por lo que nos hemos decidido a formular la cuestión según el citado esquema. Con todo, tampoco es el ideal, pues a su vez, esos entretenimientos y funciones festivas carecen de un carácter único. Las celebraciones eclesiásticas van acompañadas de ferias y fiestas públicas, y éstas, a su vez, de funciones teatrales, mientras los grandes eventos cívicos tenían un reflejo en las iglesias, las calles y las salas de entretenimiento. Como norma, no hay música, y sólo música en sí misma; hay música en las funciones teatrales, en las paradas militares y en las proclamaciones, en las procesiones y festividades eclesiásticas y, al parecer, hubo también música en las casas. Desgraciadamente, de este último capítulo pocas noticias han pervivido, y por ello nuestro enfoque va a concretarse en las funciones de la sociedad santacrucera de los años 1837-1860, a las que la música, por citar palabras de la época «dio realce y ornato».

II.1. La Iglesia

Hay pocos datos sobre la vida musical eclesiástica en Tenerife durante el largo periodo de la Edad Moderna. El Obispado de Canarias tenía su sede en la iglesia catedral de Santa Ana, en Las Palmas de Gran Canaria [65], y allí se instaló desde el siglo XVI una brillante capilla musical que fue un centro y un estímulo para la vida musical de las islas. Al no haber ni catedral ni ninguna iglesia colegiata en Tenerife, la actividad musical en las iglesias quedaría en principio limitada al órgano, de los que quedan abundantes testigos en las iglesias de la isla, y tal vez a acontecimientos concretos durante las

[64] Carrasco Pino, María Isabel, *op. cit.*.

[65] El Obispado de Rubicón fue trasladado a Las Palmas con el nombre de Canarias en 1485. La catedral fue levantada a lo largo del siglo XVI. Rumeu de Armas, Antonio, en *Canarias*, Serie «Tierras de España», Publicaciones de la Fundación Juan March, Editorial Noguer, S. A., Madrid, 1984, p. 91.

estancias de los obispos en Tenerife. Las crecientes rivalidades entre las dos islas y el natural deseo de la vieja capital política del Archipiélago, La Laguna, por contar con la correspondiente capitalidad eclesiástica condujeron a la creación del Obispado de Tenerife, con sede en la ciudad de San Cristóbal de La Laguna, en 1819. Mientras, Santa Cruz de Tenerife había obtenido la capitalidad de la provincia de Canarias mediante Real Decreto de 27 de enero de 1822, considerada la fecha definitiva de la implantación de la capitalidad, pese a contar con precedentes de 1813 y 1821 [66]. Santa Cruz, la villa victoriosa frente a los ingleses, la villa comercial con puerto, se confirmaba como la ciudad del futuro, mientras La Laguna, la vieja ciudad de la aristocracia y ahora sede episcopal se confirmaba como un bastión de la tradición. De esta forma Santa Cruz, capital del Archipiélago, sede del Capitán General y Gobernador Civil, no contaba con ninguna de las dos sedes episcopales del Archipiélago, pese a intrigar largamente por el traslado de la Sede Nivariense. Por ello, y de forma natural, la iglesia parroquial matriz de la Concepción se convirtió en el templo en el que se celebraban los grandes eventos de la nueva capital. Sin embargo, al no ser catedral ni colegiata, no fue dotada con una capilla musical, y aparte del órgano, fueron las agrupaciones musicales en activo en Santa Cruz las que se encargaron de realzar con su presencia los distintos actos de culto que desarrollaba esta iglesia, dentro o fuera de ella.

Se trata de un fenómeno general en Europa; tras la Revolución Francesa, la desaparición de las soberanías eclesiásticas, las revoluciones liberales y los diferentes procesos de desamortización de bienes del clero, muchas capillas desaparecieron, mientras otras languidecían. Sólo pervivieron en relativa buena forma los bien dotados establecimientos principescos, algunos tan famosos como la Capilla Sixtina, la Capilla Imperial de Viena y la Capilla Real Británica, además de los de las iglesias de este último país, que contaba con una arraigada tradición de canto coral y una Iglesia de estado, episcopaliana y bien pagada. Por otro lado, con los nuevos movimientos de renacimiento espiritual y el auge de las sociedades instrumentales y corales de aficionados en todo el continente, el lugar de las capillas iba siendo ocupado por entusiastas agrupaciones civiles.

Se han encontrado abundantes reseñas en la prensa sobre actos religiosos con participación musical en la iglesia de la Concepción y,

---

[66] CIORANESCU, Alejandro, *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, vol. III 1803-1977, Editorial Confederación Española de Cajas de Ahorro, Santa Cruz de Tenerife, 1978, pp. 89-103.

esporádicamente, en otros templos locales. Es lógico que, siendo el principal centro eclesial de la capital de las islas, procurara tener un culto acorde con su rango y representatividad, y que la prensa se hiciera eco de estas funciones. Por otro lado, al referirse los periódicos a las celebraciones de mayor importancia, la aparición de menciones a actividades musicales son especialmente numerosas, y abarcan todo el ámbito temporal que es objeto de este estudio, de 1837, hasta finales de la década de 1850.

Los actos litúrgicos reseñados son muy variados, pues incluyen actos dentro y fuera del templo. Entre las funciones interiores, las propiamente litúrgicas, encontramos mención, tanto de festividades religiosas propias del calendario, como celebraciones de alcance cívico, regional o nacional, celebraciones de carácter militar, las fiestas propias de la ciudad, como las de Mayo o Diciembre, y también las de carácter semiprivado, como funerales celebrados en sufragio del alma de prohombres o miembros preeminentes de la sociedad local. Entre las funciones celebradas en el exterior del templo, y que podríamos denominar paralitúrgicas, figuran distintos tipos de procesiones. De forma consecuente, presentaremos las actividades musicales en ámbito eclesiástico en tres secciones: funciones ordinarias del año litúrgico, funciones litúrgicas extraordinarias y procesiones.

No parece que hubiera ningún tipo de agrupación que tuviera el monopolio de las ejecuciones musicales en el templo; da la impresión de que, según las circunstancias, del acto o de las disponibilidades, el clero de la iglesia parroquial recurría a uno u otro, por encargo o por espontáneo ofrecimiento. En este sentido es clarificadora la nota del periódico *La Fe*, en el sentido de que «la banda de música de aficionados se ha prestado a tocar durante la función» celebrada en la Concepción al término del novenario de San Juan Nepomuceno [67]. De hecho, por el templo pasan en este periodo todas las agrupaciones que desempeñaron un papel de importancia en la vida musical santacrucera durante las décadas centrales del siglo.

En menor grado encontramos también referencias a actos que involucran a otros templos de la capital, como el del antiguo convento de San Pedro de Alcántara, convertido en iglesia ayuda de parroquia de San Francisco [68], a la iglesia del Pilar, y a la ermita de San

[67] *La Fe*, 15-V-1857.

[68] El 10 de mayo de 1821 se firmó el Real Decreto de supresión del Convento, quedando encargado el Alcalde de cuidar de que el edificio y pertenencias pasa-

Sebastián [69]. En estos casos la participación musical sigue una dinámica similar.

Funciones del Año Litúrgico

En este apartado, las referencias no permiten afirmar la existencia de una práctica musical fija y regular como acompañamiento de las grandes festividades litúrgicas del año. En este sentido, no se ha encontrado ni una sola noticia que dé cuenta de una especial celebración litúrgico-musical para las fiestas de la Navidad o la Epifanía. Sí hay menciones sobre la participación de algunas de estas agrupaciones en los oficios de Semana Santa. Alejandro Cioranescu ofrece un documento relativo a un pago del Ayuntamiento a Carlos Guigou y a los filarmónicos por una futura intervención, el Jueves Santo de 1845 [70]. La Sociedad Filarmónica también estuvo presente durante la celebración del Jueves Santo de 1854 en la iglesia de la Concepción, y algunas de las socias participaron cantando. Al día siguiente, Viernes Santo, por la noche, los mismos aficionados interpretaban el *Stabat Mater* de Rossini, presumiblemente, en el mismo templo. A fines de la década de los cincuenta, los aficionados de la Sociedad Filarmónica se unían a la banda de música de las fuerzas de la guarnición en las funciones sacras [71].

Previamente, los aficionados de la orquesta de cuerda habían participado en el Corpus Christi de 1828 con una misa compuesta por Carlos Guigou, colaborando de nuevo en las fiestas de la Cruz de 1835 [72]. En agosto de 1848 las tres orquestas existentes interpretaron por la mañana una misa a toda orquesta en San Francisco con motivo de la Festividad de la Asunción de la Virgen [73].

---

ran al poder público, los objetos de culto a la eventual futura parroquia y los objetos de arte al Gobierno. El 27 de septiembre de 1824 cerraba la iglesia sus puertas al culto. En 1835 el convento cerró también sus puertas, y sólo en 1848 autorizó el gobernador del Obispado que la ayuda de parroquia se trasladase del Pilar a San Francisco, y volviese a celebrarse en ésta culto sagrado. Sólo a fines de la década de 1860 quedó San Francisco erigida en parroquia independiente. Ver CIORANESCU, Alejandro, *op. cit.*, vol. III, p. 71 y vol. IV, pp. 172-174.

[69] *El Isleño*, 24-I-1840.

[70] CIORANESCU, Alejandro, *op. cit.* vol. IV, pp. 271 y 358.

[71] *El Noticioso de Canarias*, 13 y 14-IV-1854; *El Guanche*, 25-IV-1859.

[72] CARRASCO PINO, María Isabel, *op. cit.*, p. 186 y CIORANESCU, Alejandro, *op. cit.*, vol IV, pp. 271 y 358.

[73] *La Aurora*, 13-VIII-1848.

En cuanto a la Inmaculada Concepción, aunque la iglesia parroquial matriz no fue oficialmente consagrada hasta el 21 de enero de 1877 [74], su devoción debió ser considerable, tradicional como ha sido en nuestro país. El Papa Pío IX definió el dogma de la Inmaculada Concepción de María por la bula *Ineffabilis*, el 8 de diciembre de 1854, y al año siguiente, en diciembre de 1855, la Iglesia Parroquial Matriz y Santa Cruz lo celebraban con una misa oficiada en la mañana del día 8 por el Gobernador de la Diócesis y en la que participó la Sociedad Filarmónica. Por la tarde, la banda de música de la Milicia Nacional acompañó una procesión con una imagen de la Inmaculada, que fue saludada a su regreso al templo con un motete interpretado de nuevo por los aficionados de la Sociedad Filarmónica. En 1859, tal vez en la crisis de la Sociedad Filarmónica, fue una banda de aficionados quien participó en la función, y «hubo canto» [75]. En 1860 se estrenó una misa nueva en la iglesia matriz por la función solemne, y la obra se repitió en la Iglesia de San Francisco, que celebraba la festividad al día siguiente. No se conoce el nombre del autor; sabemos sólo que en el Gloria había un solo de flauta, y que éste fue tocado por el señor Trabal. En San Francisco la ejecución corrió a cargo de la orquesta y solistas de la compañía «lírico-dramática», incluyendo a los señores Ramos, Pellizari, Gelati y Enrich, y la interpretación resultó en consecuencia mejor que la víspera [76]. Los mismos intérpretes se presentaban una semana después en San Francisco, con motivo de la misa de la octava de la Concepción [77].

Funciones Extraordinarias

La primera mención en prensa de una participación de la Sociedad Filarmónica en actividades litúrgicas data de 1838, cuando el cabildo catedralicio se presentó en la «Iglesia Mayor» para hacerse cargo de los restos del Arzobispo de Heraclea, don Cristóbal Bencomo [78]. La mención se refiere a la «concurrencia de muchos individuos» de dicha sociedad, con lo que tal participación pudo tener un carácter personal y voluntario. Por el traslado de la ayuda de parroquia del Pilar a San Francisco, en Mayo de 1848, se llevó el Sagra-

[74] CIORANESCU, Alejandro, *op. cit.* vol. IV, p. 168.
[75] *El Eco del Comercio*, 17-XI-1855; *El Guanche*, 11-12-1859.
[76] *El Guanche*, 14-12-1860.
[77] *El Guanche*, 16-12-1860.
[78] *El Atlante*, 29-V-1838.

rio en procesión de un templo al otro, y se estrenó una misa a «grande orquesta ejecutada por la Sociedad Filarmónica de esta capital» [79], «compuesta por el director de la Sociedad Filarmónica de aficionados de Santa Cruz». Una nota de *La Aurora* determina con claridad que la misa a dos voces y coro había sido compuesta por Carlos Guigou. Los solos fueron interpretados por los aficionados Ignacio Villalba, Santiago Contreras, José Desiré Dugour, Isidoro Domínguez y el profesor y tenor José Cortesi, expresamente venido de La Orotava para la ocasión. Mientras, los coros corrían a cuenta de varios jóvenes que debutaban en esa ocasión. El propio Guigou dirigió su orquesta. Al parecer la orquesta de Manuel Rodríguez ejecutó «en el coro de la iglesia» varias piezas con solos obligados de oficleide, trombón y requinto [80]. Las diferentes reseñas no son absolutamente coincidentes, y no sabemos si la intervención tuvo lugar en el transcurso de la ceremonia litúrgica o fuera de ella; también se menciona una ejecución en «la plaza».

En la iglesia matriz, la Banda de Música de la Milicia Nacional acompañó una misa cantada en 1837, así como las honras fúnebres celebradas el mismo año por las víctimas de la Defensa de Bilbao, sitiado por los carlistas en junio de 1835, y liberado por el gobierno constitucional el 1 de julio inmediato, en uno de los grandes episodios de las guerras carlistas [81]. En esta misma ocasión hay mención de varias bandas fuera del templo, correspondientes probablemente a las de los otros regimientos asistentes, la Brigada de Artillería y la Brigada Provincial. Sendas bandas de música militar no determinadas acompañaron respectivamente, una misa por el día de San José («fiestas de la libertad española») en 1841. Es imposible con la terminología utilizada, determinar cuál fue la agrupación que con motivo de la Bendición de Bandera, ejecutó una misa nueva ese mismo mes y año[82]. La banda de música del Batallón Provincial, venida de La Laguna para actos en honor del Capitán General, participaba en una misa de tropa en la iglesia matriz, en 1857 [83].

La orquesta de la Sociedad Filarmónica y otra agrupación, que muy bien pudo ser la misma, acompañaron en la iglesia parroquial matriz los funerales de María del Pino Rodríguez, señora de Eduardo González Crespo, y del Teniente de Navío José Rafael Aguirre, en

[79] *La Aurora*, 21-V-1848.

[80] *El Eco de la Juventud*, 31-V-1848; *La Aurora*, 4-VI-1848.

[81] *El Tribuno*, 13-IV-1837; *El Atlante*, 13-IV-1837; PALACIO ATARD, Vicente, *La España del siglo XIX, 1808-1898*, Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1981, p. 186.

[82] *Folletín de Noticias*, 3-III-1841.

[83] *La Fe*, 20-IV-1857.

noviembre de 1852 y abril de 1853, respectivamente [84]. Especialmente emotivo hubo de ser el servicio conmemorativo celebrado el 26 de Abril de 1852, al año de la muerte de Carlos Guigou [85].

Procesiones

En lo que respecta a las procesiones, la presencia de dispositivos instrumentales de la sección de viento es algo que no aparece de forma original y novedosa a lo largo del siglo XIX, pues de sobra es conocida la presencia de estos dispositivos instrumentales, la llamada «música alta», en procesiones y cortejos, eclesiásticos, de Estado o aristocráticos, en la Europa de la Edad Moderna. Este fenómeno seguramente se intensifica en el siglo XIX por la proliferación de distintos tipos de agrupaciones de viento y por la simbiosis existente entre los poderes estatal o público y el religioso en los estados católicos, absolutistas o no, como España, Austria, Baviera, Portugal o las monarquías italianas. De esta forma, cabe suponer que los datos encontrados reflejen sólo una pequeña parte de aquellas procesiones religiosas que en Santa Cruz pudieron haber contado con el concurso de bandas de música, militares o no. Nada se dice de acompañamiento instrumental durante la ya citada procesión del Sagrario de la iglesia del Pilar a la de San Francisco en mayo de 1848. En cambio, en Güímar, por las festividades de San Pedro del año 1848, una agrupación santacrucera, la de Rafael Bethencourt, acompañó al Santo patrono por la localidad, tocando «pasos dobles», una muestra más del origen etimológico de este tipo de marcha en 6/8 [86]. La citada festividad de la Asunción en San Francisco, en agosto de 1848, contó con procesión y música en la plaza, y es lógico que fuera una de las dos «orquestas de viento» asistentes a la misa de la mañana quienes proporcionaran acompañamiento por la tarde [87]. Otras reseñas incluyen la procesión del Huerto [88], desde la Venerable Orden Tercera franciscana, y la del Pilar [89]. De la tradicional procesión del pendón, durante las fiestas de mayo, sólo hay una mención que no determina la identidad de la banda acompañante [90].

[84] *El Noticioso de Canarias*, 13-11-1852 y 9-IV-1853.

[85] CARRASCO PINO, María Isabel, *op. cit.*, p. 188; *El Noticioso de Canarias*, 1-V-1852.

[86] *La Aurora*, 23-VII-1848.

[87] *La Aurora*, 13-VIII-1848.

[88] *La Fe*, 8-IV-1857.

[89] *Eco del Comercio*, 15-X-1859.

[90] *El Guanche*, 5-V-1859.

Entre las procesiones era tradicional, en la época que nos ocupa, y así lo destacan las crónicas periodísticas, la visita del Santísimo Sacramento a cárceles y hospitales. En abril de 1838 el Santísimo fue escoltado por la música y la segunda compañía de la Milicia Nacional, cuando se administró la Comunión a enfermos e impedidos. En abril de 1853, se encargó la visita a la compañía y banda de música del Batallón de Cazadores de África, mientras en mayo de 1856 fue al regimiento y banda de música de la Milicia Nacional a quien correspondió idéntico cometido [91].

Repertorios

Algo se ha visto en lo hasta ahora expuesto sobre la escasez de datos referentes al tipo de repertorios que se interpretaban en estas ocasiones, salvo que se trataba lógicamente de piezas litúrgicas o paralitúrgicas dentro del templo, y marchas, pasodobles y similares en las procesiones. Sólo hay dos referencias expresas a sendas obras, por autor: es el citado *Stabat Mater* de Gioachino Rossini el Viernes Santo de 1854, y la misa de Carlos Guigou en mayo de 1848. También contamos con la referencia de Alejandro Cioranescu sobre una misa de Carlos Guigou para el Corpus de 1828, además de un *Miserere* y un *Stabat Mater* que compuso en fechas y para ocasiones indeterminadas [92]. De resto poco más se puede añadir. Puede que además de la nunca mencionada participación del órgano, hubiese partes en canto llano. Durante las festividades de San Pedro de Güímar a las que asistió la banda de Rafael Bethencourt, se cantó el *Pange Lingua*, y al día siguiente hubo una misa «con acompañamiento de canto», a cargo de los intérpretes de la víspera, pero no se ofrecen más datos al respecto [93]. En diciembre, coincidiendo con la fiesta de la Concepción, se «cantó» en la iglesia parroquial un *Te Deum* [94], por haber salido la Reina de cuentas felizmente. En enero de 1854, en la iglesia ayuda de parroquia de San Francisco, se ofreció una misa cantada al Señor de las Tribulaciones, sin más detalles [95]. Además de las menciones a la misa de mayo del 1848, con la participación de algunos aficionados, incluido el tenor Cortesi, y a las señoritas «aficionadas» que cantaron en la misa del Jueves Santo de 1854, pocas menciones

[91] *El Atlante*, 28-IV-1838; *El Noticioso de Canarias*, 13-IV-1853; *El Eco del Comercio*, 7-V-1856.

[92] *La Aurora*, 4-VI-1848.

[93] *La Aurora*, 23-VII-1848.

[94] *El Noticioso de Canarias*, 13-XII-1851.

[95] *El Noticioso de Canarias*, 29-I-1854.

hay respecto a los cantantes, lo cual es extraordinario. En la época tratada las directrices de la Santa Sede sobre la música litúrgica eran cada vez más estrictas, y las misas instrumentales que estuvieron en boga en determinados momentos del Barroco hubiesen sido impensables. Es posible que la participación de cantantes fuese escasa y, de hecho, las menciones a música instrumental son, en general, bastante más numerosas. Evidentemente, estamos hablando de la intervención de bandas, que son estrictamente instrumentales. Por su lado, la Sociedad Filarmónica, contaba con instrumentistas y coristas, pero como menciona María Isabel Carrasco a propósito de un concierto en 1840, de los ochenta y cuatro músicos, sólo doce formaban el coro, lo que da idea de la desproporción de fuerzas, y apunta al poco desarrollo que el canto tenía en la isla. No deja de ser curioso, pues la música operística, instrumental, vocal o transcripciones de esta última, eran abundantemente preferida en los programas, como ha comentado la misma autora. Sin embargo, el hecho se ve confirmado con el capítulo de las voces en el teatro, mayoritariamente en manos de aficionados actores, procedentes además de la península [96]. En el capítulo dedicado a la enseñanza veremos cómo cuando Juan de la Cruz Cordero ofreció clases de solfeo y canto en 1838, ya destacaba su poco desarrollo en Tenerife, los frustrados intentos de Guigou en esta dirección, antes de su marcha a Cuba, y la necesidad de traer cantantes de fuera. Este último aspecto aparece reflejado en las crónicas, más de una vez [97]. Parece probable que con tales dispositivos el número y calidad de las obras vocales estuviese seriamente restringido; la calidad de las obras interpretadas mejoraba cuando intervenían cantantes profesionales, como en San Francisco, en 1860. Si se considera que la destreza de estos últimos, también está en duda a juzgar por algunos comentarios de la prensa, se puede considerar que el nivel del canto en cualquier campo de la vida musical tinerfeña debía ser bastante bajo. Por otro lado sería interesante considerar si las obvias limitaciones de los intérpretes eventuales, no limitó las exigencias de las obras compuestas por músicos isleños. Las causas de este escaso desarrollo del canto clásico están desde luego por investigar, pero no se debe olvidar la ausencia de capilla catedralicia, obvia cantera de cantores sacros y profanos, fuera de un pequeño periodo del siglo XIX.

[96] CARRASCO PINO, María Isabel, *op. cit.*, p. 184.

[97] Por el concierto vocal e instrumental de Santa Cruz, en 1841, leemos en la prensa que «una cantante muy elogiada y residente en Gran Canaria de paso a la península pasará por Tenerife y se espera que cante algo». *El Daguerrotipo*, 4-V-1841.

II.2. El Teatro

Este capítulo constituye uno de los apartados más extensos y, comparativamente, más pobres, en el panorama de las actividades musicales de la Santa Cruz de mediados del siglo XIX. Si se hiciera un cómputo estadístico de las noticias aparecidas en la prensa de los años 1837-1860, donde haya menciones a actividades que impliquen algún tipo de ejecución musical, instrumental o vocal, el teatro ocupará un lugar preeminente. Sin embargo, se puede afirmar sin demasiada exageración que el lugar que la música ocupaba por lo general, en las funciones teatrales, era más pobre y menos relevante que el que ocupaba en las funciones religiosas o cívico-militares. Los casi veinticinco años que son objeto de este trabajo están llenos de reseñas de las sesiones dramáticas que se desarrollaron primero en el Teatro de la Marina y, luego, tras su inauguración en 1851, en el Teatro Guimerá. Tanto Francisco Martínez Viera como María Isabel Carrasco han hablado de ellas, en relación al teatro como sede de cultura y entretenimiento, y a las actividades de las sociedades filarmónicas en él, respectivamente, de modo que no vamos a repetir lo ya expuesto, especialmente respecto a las compañías estrictamente teatrales que nos visitaban [98]. Con todo, conviene detenerse un poco más pormenorizadamente en este interesante apartado, muy ilustrativo de las condiciones socioculturales del Santa Cruz de la época, pues ni la música es el objetivo prioritario de Martínez Viera, ni Carrasco Pino se detiene obviamente en las aportaciones teatrales de las otras agrupaciones musicales de la ciudad.

En líneas básicas se puede decir que, hasta la llegada de la compañía de Romualdo Lafuente, en 1852, las funciones teatrales se regían según un esquema básico:

— Una pieza, aunque no siempre, sí preferentemente dramática, y de cierta envergadura (dos a tres actos)
— Intermedio de baile, o intermedio musical a base de obras breves.
— Una pequeña comedia («Sainete»)

Ocasionalmente, de hecho con poca frecuencia a juzgar por las minuciosas notas de prensa, se abría la sesión con una «sinfonía», llamada así, o menos frecuentemente, como lo que realmente era, una obertura, en principio, y a juzgar por las pocas especificaciones de título y autor disponibles, de algún operista italiano del momento.

---

[98] Martínez Viera, Francisco, *Anales del Teatro en Tenerife*, Imprenta Editora Católica, Santa Cruz de Tenerife, 1968. Carrasco Pino, María Isabel, *op. cit.*

En una primera época predominan Rossini y Donizetti, luego éste y Verdi. Una función extraordinaria, como la que tuvo lugar en junio de 1837, podía deber su excepcionalidad a un aria cantada con acompañamiento de guitarra entre la obertura y la primera obra teatral [99]. De hecho, a lo largo de todo el periodo que va desde 1837 hasta 1852, la tónica básica de estas funciones, en al menos la mitad de los programas reseñados, sigue el citado esquema tripartito, lo cual da idea del poco campo que se dejaba a la ejecución puramente musical. Las intervenciones musicales serias estaban a cargo de las agrupaciones que colaboraban puntual o regularmente con el teatro, y de ellas pasaremos a ocuparnos a continuación. Junto a éstas estaban los bailes, que eran ejecutadas por los propios actores y actrices de la compañía, con un acompañamiento instrumental indeterminado. Éstos, como todos los que pasaron por nuestros teatros en aquella época, poseían una formación, y sospechamos también, una vocación absolutamente polifacética, y encontraban pronta oportunidad para dar rienda suelta a sus impulsos canoros. Hay testimonio de un aria cantada «en clase de aficionado» por Fernando Navarro, el actor, convertido por aquel entonces en director de la compañía de declamación [100]. En más de una ocasión, la función acabó con un «villancico burlesco» cantado «por todos los actores», «acompañándose con campanillas» o «a toda orquesta» [101]; al parecer los aficionados de la orquesta de cuerda o cualesquiera otros, no tenían demasiados reparos a la hora de acompañar manifestaciones musicales de muy diferente naturaleza, y cabe suponer que no encontrasen inconveniente en proporcionar también el adecuado soporte musical a los bailes.

Éste es el esquema básico en aquella primera etapa, hasta 1852, aunque sobre él podía darse un cierto número de variaciones, más dependientes, precisamente, del elemento subsidiario, el musical, pues el esquema teatral apenas experimentaba cambio.

En este terreno tenemos noticia de la intervención, en funciones teatrales, de casi todas las agrupaciones activas en Santa Cruz a lo largo del periodo afectado. Sólo en ocasiones se menciona el grupo musical participante, y es difícil afirmar de cuál de las existentes en cada momento se trata, aunque una preeminencia de la Orquesta de Cuerdas ha quedado implícita en los trabajos de Martínez Viera y Carrasco Pino. Esta formación comenzó a prestar sus servicios, acompañando a las compañías teatrales, desde la fecha de inagura-

---

[99] *El Atlante*, 22-VII-1837.

[100] *El Atlante*, 18-III-1839 ; MARTÍNEZ VIERA, Francisco, *op. cit.* p. 28.

[101] *Diario Mercantil de Canarias*, 27-I-1838; *El Atlante*, 28-I-1838.

ción del Teatro de la calle de la Marina el 25 de diciembre de 1835 [102]. A partir de entonces se la menciona de forma intermitente, y en 1848 se reconoce expresamente que «la Sociedad Filarmónica presta servicios en el teatro desde que llegó la actual compañía», que era por aquel entonces gestionada por el empresario José Sarramián y el director y primer actor Domingo Mendoza [103].

Ya hemos comentado cómo la Milicia Nacional celebró en su propio beneficio sesiones teatrales «variadas» en 1837. En febrero de ese año fue la música de la Brigada Nacional de Artillería, no los aficionados de la orquesta de Cuerda o de la Milicia Nacional, quienes aportaron los intermedios musicales. Ya se ha dicho también que hay constancia de, al menos, una intervención de la orquesta de viento de Rafael Bethencourt y Mendoza en el transcurso de una función teatral, en 1851.

En cuanto a intervenciones musicales de mayor interés hay muy poco que decir. Ya Francisco Martínez Viera y María Isabel Carrasco, remitiéndose a éste, han dado cuenta del estreno de tres óperas de Carlos Guigou en 1841 [104]. También hay una primera mención a una «opereta», u «ópera cómica», en un acto y «traducida del francés y puesta en música para representarse en este teatro» [105]. Los términos parecen indicar la adaptación de un libreto francés al español y su ulterior musicalización por un autor, que de ser esto cierto, debería ser nativo o residente en Tenerife. Tal vez fuese el propio Guigou, ya vuelto de Cuba, pero esto no pasa de ser pura conjetura, pues con las reseñas periodísticas la identidad de su autor sigue en la más absoluta oscuridad. Sí se puede deducir por los datos aportados que se trata de un género semioperístico y en español, es decir una zarzuela, aunque para el primer título del género y con autor conocido habrá que esperar a 1852. Aparte de ello, tenemos constancia de otras tres intervenciones de carácter estrictamente musical ejecutadas con un mínimo nivel de profesionalidad: una cavatina, con obligado de flauta, de *Tancredo*, ópera actualmente perdida de Giuseppe Nicolini [106], una interpretación al clarinete de

[102] CARRASCO PINO, María Isabel, *op. cit.*, p. 182.

[103] *El Atlante*, 15-VII-1837; *El Mencey*, 18-XI-1848 ; MARTÍNEZ VIERA, Francisco, *op. cit.*, p. 32.

[104] MARTÍNEZ VIERA, Francisco, *op. cit.*, p. 30; *Folletín de Noticias*, 3-III-1841; *El Daguerrotipo*, 23-III-1841.

[105] *El Atlante*, 7 y 8-III-1839.

[106] Compositor natural de Piacenza, eminentemente operístico, nacido en 1762 y fallecido en 1842. Fue autor de unas cincuenta óperas que comenzaron a olvidarse incluso en vida del autor. Ver *The Viking Opera Guide*, Penguin Books, London, 1993, p. 727.

Manuel Rodríguez y la actuación al violín de Agustín Robbio [107]. No es mucho, tras diecisiete años compartidos por «compañías de declamación» y las «agrupaciones de aficionados» en los teatros de la Calle de la Marina y Guimerá de Santa Cruz de Tenerife.

La llegada de la compañía de Romualdo Lafuente, a fines del verano de 1852, marca una nueva etapa en las funciones dramático-musicales del Teatro Guimerá. Una carta suya se recibió el 11 de septiembre, y el 31 ese mismo mes llegaba toda la compañía a Santa Cruz. La prensa da cuenta de los *curricula* de sus principales integrantes. Presentaba un carácter diferente de las que anteriormente habían actuado en nuestra capital, pues desde el comienzo fue presentada bajo el epígrafe «compañía de declamación y canto» o «sociedad de declamación, zarzuela y baile». Eso significa que, por su propia naturaleza, presentaba actores-cantantes y una mayor intervención musical. Ya no eran actores que cantaran como aficionados, sino profesionales del teatro hablado y cantado, fuese cual fuese la calidad relativa de sus actuaciones vocales. El elenco completo aparecía en *El Noticioso de Canarias* el mismo día en que se daba noticia de su llegada. El director y empresario era Romualdo de la Fuente, el director de escena y primer actor era el mismo Domingo Mendoza, quien además de director también había sido primer actor en la compañía de José Sarramián, y contaba con un amplio elenco de actores y actrices con roles bastante definidos [108]. El carácter decididamente más musical de esta compañía se hace evidente en la participación de un maestro de zarzuelas, Santiago Ramos, un director de baile, Eduardo Alonso y un músico de compañía, José Carrero. La sección de zarzuela estaba formada por miembros de otras secciones: el actor José Echavarri, el primer apuntador, José del Castillo, el primer actor de carácter, Lutgardo Fernández Gómez, la actriz encargada de los papeles de dama joven y graciosa, Enriqueta Sánchez de Castilla, y las actrices Rafaela Dusol y Carmen Martínez [109]. De este modo, parece claro que esta compañía era musicalmente profesional en el sentido de que su trabajo habitual incluía la interpretación de un género semioperístico como la zarzuela, pero no si se entiende como cantantes académicamente formados en la pura ejecución de un repertorio estrictamente musical. De esto habrá pronto comentarios en la prensa santacrucera.

---

[107] *El Eco de la Juventud*, 13-I-1848; *El Avisador de Canarias*, 17-V-1851.

[108] *El Noticioso de Canarias*, 11-IX-1852 y 2-X-1852; MARTÍNEZ VIERA, Francisco, *op. cit.*, p. 53.

[109] *El Noticioso de Canarias*, 2-X-1852.

La compañía no traía orquesta, y no parece haberse contado con la colaboración de la recientemente constituida Sociedad Filarmónica, sucesora directa de aquella Orquesta de Cuerda que tan estrechamente había estado unida con las compañías teatrales precedentes. María Isabel Carrasco no menciona en este periodo participaciones teatrales de la filarmónica, mientras por su lado, Martínez Viera apunta con muy buen sentido que la orquesta teatral que se encargó reclutar al músico mayor del Batallón de Cazadores de África, Bernardo Rosel, debió ser la responsable del soporte musical. La temporada anterior había acabado, las suscripciones correspondientes prescrito, y parece lógico que se encargara la formación de una agrupación instrumental con tiempo suficiente como para estar dispuesta para la llegada de la siguiente compañía, unas seis semanas después [110].

La primera función de la compañía tuvo lugar tan sólo tres días después de su llegada a Tenerife, el domingo 3 de octubre de 1852, y siguió el esquema habitual, con una obertura, la de *Norma* de Vincenzo Bellini, un drama, intermedio con bailes nacionales y una pequeña pieza en un acto [111]. Para el siguiente domingo ya se había dado una segunda representación teatral, y se había ensayado para la función del sábado siguiente, 16 de octubre, cuando tras una obertura, y una pequeña comedia, se interpretó lo que es seguramente la primera zarzuela conocida por título y autor representada en Santa Cruz: *El Tío Caniyitas o El Mundo nuevo de Cádiz*, pieza en dos actos con música de Mariano Soriano Fuertes y libreto de José Sanz Pérez. Esta zarzuela había sido estrenada en noviembre de 1849 en Sevilla, y habría de conocer un notable éxito en España y América [112]. La prensa no mencionó en su momento los resultados de la función, pero podemos intuirlo con la llegada a Tenerife del maestro de zarzuelas, Santiago Ramos, quien aún no se había incorporado, a comienzos de noviembre:

«Se espera que éste mejore lo que pasó en *El Tío Caniyitas*, pues aunque no se puede pedir más, y con las limitaciones musicales de los actores, se presenten al público como pueden y deben» [113].

Un dúo de esta obra se cantó como intermedio días después, siendo repuesta al poco, bajo la dirección de Ramos, mientras se prepa-

[110] CARRASCO PINO, María Isabel *op. cit.*, pp. 187-189; MARTÍNEZ VIERA, Francisco, *op. cit.* p. 54; *El Noticioso de Canarias*, 14 y 18-VIII-1852.

[111] *Ibid.*

[112] GARCÍA FRANCO, Manuel y REGIDOR ARRIBAS, Ramón, *La Zarzuela*, Acento Editorial, Madrid, 1997, p. 44.

[113] *El Noticioso de Canarias*, 9-XI-1852.

raba *El Duende* [114]. Se trata de otro de los grandes éxitos zarzuelísticos de la primera mitad del siglo XIX, obra de Rafael Hernando con libreto de Luis de Olona, presentada apoteósicamente en Madrid, el 6 de noviembre de 1849 [115]. La obra de Soriano Fuertes acabó siendo repuesta [116], sin que sepamos en qué medida la presencia de Santiago Ramos mejoró la interpretación, pero para el estreno de *El Duende*, acaecido el domingo 4 de diciembre de 1852, el comentarista de *El Noticioso de Canarias* escribió, un tanto maliciosamente: «Esperamos tenga muy diferente éxito que *El Tío Caniyitas*» [117]. De *El Duende* sólo tenemos constancia del estreno de «la primera parte» (es decir, la zarzuela de 1849, pues sobre textos del mismo libretista y mismo título compuso Hernando una segunda parte, estrenada sin pena ni gloria en 1851) [118].

En enero de 1853 se estrenaron dos nuevas zarzuelas, protagonizadas por el propio Santiago Ramos: *Buenas noches, Señor Don Simón*, obra de Cristóbal Oudrid con libreto de Luis de Olona, estrenada menos de un año antes (16 de abril) en Madrid, y *Tramoya* (1850), una de las primeras obras de Francisco Barbieri. La semana siguiente se presentaba *La Venta del Puerto, opera prima* zarzuelística de Oudrid sobre libreto de Mariano Fernández (1847), tres días después se reponía *Buenas Noches, Señor Don Simón*, y a las dos semanas, la citada *Tramoya*. La última función de abono, estrictamente teatral tuvo lugar el domingo 13 de marzo [119].

En general, el formato de las funciones no había variado demasiado respecto al de aquéllas de las décadas treinta y cuarenta:

— Una pieza preferentemente dramática y de cierta extensión
— Intermedios de baile, o menos frecuentemente, tonadillas y fragmentos de zarzuela, y canciones sueltas [120].
— Una obra pequeña, generalmente cómica.

La obertura o «sinfonía» inicial era tan poco frecuente como antes, y la mayor variación la introducían las zarzuelas. Pero mientras las diferentes obras de teatro se suceden en los programas con toda naturalidad, las zarzuelas suelen presentar un carácter de excepcionali-

---

[114] *El Noticioso de Canarias*, 6 y 17-XI-1852.

[115] GARCÍA FRANCO, Manuel y REGIDOR ARRIBAS, Ramón, *op. cit.*, p. 44.

[116] *El Noticioso de Canarias*, 20-XI-1852.

[117] *El Noticioso de Canarias*, 4-XII-1852.

[118] GARCÍA FRANCO, Manuel y REGIDOR ARRIBAS, Ramón, *op. cit.*, p. 47.

[119] *El Noticioso de Canarias*, 22-I-1853, 2-II-1853; GARCÍA FRANCO, Manuel y REGIDOR ARRIBAS, Ramón, *op. cit.*, pp. 48 y 44; *El Noticioso de Canarias*, 26-I-1853, 5 y 26-II-1853, 12-III-1853.

[120] *El Noticioso de Canarias*, 6 y 20-XI-1852, 20-XII-1852.

dad, y en la prensa se da cumplida cuenta de los ensayos, que son largos y cuya misma mención les da un carácter notorio. En ocasiones, una obra de teatro enteramente hablada podía contar con intervenciones musicales puntuales, (canciones, coros, marchas militares), cuando el guión lo demandaba, y algunas, como la canción «La Orgía», habían sido compuestas expresamente para la ocasión [121]. Era una forma de realzar la función y acercarse un poco más al cometido zarzuelístico que constituía una de las señas de la compañía [122]. De una de estas piezas nos consta por el periódico que fue compuesta expresamente por Santiago Ramos, cuya figura se va acrecentando a medida que leemos noticias sobre sus actividades, presentándose como un personaje polifacético y de interés, maestro de zarzuela, pianista, cantante y compositor y, de algún modo, intuimos, *alma mater* de la compañía [123]. Además de las propias intervenciones solistas como cantante y pianista del propio Ramos, este último acompañó al teclado al joven profesor de flauta, Daniel Imbert, de paso por Tenerife, en unas piezas para su instrumento. Estas intervenciones se producían siempre, como se viene mencionando, dentro del tradicional esquema del que nunca faltaban las obras de teatro, que como máximo se escogían breves para no alargar la duración de las funciones [124]. Incluso durante el estreno de *Tramoya* y *Buenas Noches, Señor Don Simón*, que se presentaba junto con sendas intervenciones como pianista y cantante de Santiago Ramos, hubo espacio para una pequeña comedia en un acto y un cuadro de costumbres locales, que daría campo de lucimiento, o sencillamente trabajo, a los miembros no musicales de la compañía. Del examen de todos los programas de esta primera temporada 1852-3 surge una cierta sensación de tensión entre los contenidos puramente teatrales y musicales de las funciones. Nos gustaría hablar de equilibrio inestable, que oscila hacia un lado u otro según necesidades concretas, y de las cuales nos dejan testimonios las varias funciones realizadas en beneficio de un miembro concreto de la compañía. Por ejemplo, en la función a beneficio de José Carrero, músico de la compañía, éste interpretó unas variaciones al violín entre el 1er y el 2° acto [125]. Citando a Martínez Viera,

> «en aquellos tiempos era tal la profusión de beneficios que, desde el primer actor y la primera actriz, hasta el apuntador, pasando por

[121] *El Noticioso de Canarias*, 19-I-1853.
[122] *El Noticioso de Canarias*, 17-XI-1852, 15-I-1853, 19-I-1852.
[123] *El Noticioso de Canarias*, 19-II-1853.
[124] *El Noticioso de Canarias*, 22 y 29-I-1853, 2-I-1853.
[125] *El Noticioso de Canarias*, 5-III-1853.

> los artistas de segunda categoría y por los músicos de la orquesta, todos tenían derecho a su función de beneficio. Y si bien esto podría en parte justificarse como compensación por la mezquindad de los sueldos y lo dudoso del negocio, se exageraba la nota en este sentido, dando lugar a que los periódicos lo censuraran y a que los abonados impusieran condiciones en cuanto al número de beneficios y de 'beneficiados'» [126].

Disuelta esta compañía por causas desconocidas, el actor Lutgardo Fernández Gómez fue en octubre de 1853 a la península para contratar nuevos actores, que junto con los que quedaron de la anterior, iniciaron una nueva temporada en diciembre de ese año, en una función que constaba de dos comedias con intermedio de baile y sinfonía introductoria [127]. Las zarzuelas desaparecen en esta temporada, y sólo quedan los bailes, alguna obertura, y las ocasionales piezas, cantadas con acompañamiento de guitarra por el director de baile, Barbero, o en una ocasión por el miembro del Batallón Ligero de África, Juan de Vega [128]. Las contadas canciones reseñadas parecen, a tenor de los títulos, de carácter eminentemente popular, y hay datos para aseverar una seria disminución en la cantidad y calidad del elemento musical en la temporada teatral de 1853-4, descenso que en opinión de Martínez Viera, también tuvo lugar en el campo teatral, hegemónico en ese momento [129]. Santiago Ramos desaparece de la prensa sin dejar rastro, pero dejando, eso sí, un hueco difícil de llenar, cuando se considera la amplitud de sus actividades en la temporada anterior; aún sin tener constancia de la calidad de esas interpretaciones, sí sabemos que acompañaba al piano, cantaba zarzuela y arias italianas, componía pequeñas piezas vocales, y fue responsable de que en Tenerife se presentasen por primera vez zarzuelas de gran éxito en Madrid o Sevilla, con intervalos muy breves después de sus estrenos. Es notable que fuese la «compañía de declamación y zarzuela», y no la Sociedad Filarmónica, quien diera al flautista Daniel Imbert una oportunidad de presentarse ante el público santacrucero, y parece más que probable que ello se debiera a la iniciativa de Santiago Ramos, quien, como ya señalamos, lo acompañó personalmente al piano [130]. Su aparente partida acabó

[126] MARTÍNEZ VIERA, Francisco, *op. cit.*, p. 59.

[127] MARTÍNEZ VIERA, Francisco, *op. cit.*, p. 59; *El Noticioso de Canarias*, 3-XII-1853.

[128] *El Noticioso de Canarias*, 10 y 14-XII-1853, 1-I-1854, 15-I-1854

[129] MARTÍNEZ VIERA, Francisco, *op. cit.*, p. 59.

[130] A propósito de ello, *El Noticioso de Canarias*, (19-II-1854), se quejaba de «la indiferencia con que la Sociedad Filarmónica y los antiguos aficionados» habían acogido su presencia en nuestra ciudad y proponía se le invitase para las fiestas de mayo.

con ese abanico relativamente amplio de actividades musicales en un contexto teatral.

Tal vez en reacción a esa situación de estancamiento, la nueva compañía decidió presentar en febrero la zarzuela en un acto de Mariano Soriano Fuertes, *Jeroma la Castañera*, estrenada en Madrid en 1842. El libreto era de Mariano Fernández, según *El Noticioso de Canarias*, «primer actor de carácter jocoso», lo cual da a pensar que M. Fernández podría encontrarse por aquella época con la compañía en Santa Cruz; ello explicaría en parte la iniciativa y la elección de la obra. La señora Barba y el señor Barbero reclamaban en el mismo rotativo «la indulgencia del público, teniendo en cuenta que su profesión no es la de cantantes y se han prestado a ello invitados por el beneficado» José del Castillo [131]. Si consideramos las reticencias con las que el comentarista de *El Noticioso de Canarias* había recibido la interpretación de *El Tío Caniyitas*, por parte de unos actores-cantantes, más o menos profesionales, en otoño de 1852, no podemos hacernos muchas ilusiones sobre el nivel musical de la función o las reacciones del público. Esta triste temporada, que, en fuerte contraste con su predecesora, nada aportó a la vida musical de Santa Cruz, tuvo su última función el 6 de abril de 1854 [132].

Las otras funciones fuera de abono de la temporada tampoco tuvieron un carácter excesivamente musical. Las que ofrecieron la clase de sargentos del Regimiento de Cazadores de África, fueron preferentemente teatrales, aunque había un intermedio de canto, cabe suponer, que de carácter más o menos popular [133]. En cambio, una sesión por las Fiestas de Mayo de ese año contó con un aria para bajo compuesta por el músico mayor de los Cazadores de África, que tal vez seguía siendo el propio Rosel, un drama heroico en un acto, el dúo de soprano y barítono («tiple y bajo») de *Il Trovatore* de Verdi, un drama histórico en un acto de Zorrilla, el cuarteto de Rigoletto, una comedia en un acto y un número gimnástico. Se trataba del architípico «show» de variedades, hecho para agradar a un sector del público lo más amplio posible, y determinado seguramente en función de disponibilidades personales. Sólo sabemos que esta función estuvo a cargo de «algunos aficionados, contando con la indulgencia del público» [134]. En junio, Agustín Robbio, el violinista, ofrecía en nuestra capital un recital con una «fantasía» sobre temas

[131] *El Noticioso de Canarias*, 3-2-1854; García Franco, Manuel y Regidor Arribas, Manuel, *op. cit.*, p. 43.

[132] *El Noticioso de Canarias*, 6-IV-1854.

[133] *El Noticioso de Canarias*, 24-II-1854 y 22-III-1854

[134] *El Noticioso de Canarias*, 5-5-1854.

de Bellini y un «gran vals diabólico», compuesto por él mismo, pero no hay certeza de que este acontecimiento tuviera lugar en el teatro, ni tampoco de si lo acompañó alguna formación orquestal. Luego, en octubre, un grupo de aficionados de Santa Cruz, presumiblemente reunidos *ex profeso* para una ocasión concreta, daba una función dramática para los fondos de los establecimientos de Beneficencia de Santa Cruz. Era una función teatral con intermedios musicales, pero tampoco hay detalles sobre las piezas teatrales y musicales a ejecutar, ni tampoco sobre los intérpretes respectivos [135].

Para la temporada siguiente, en otoño de ese mismo año 1854, se había formado en Santa Cruz una «Sociedad de aficionados al arte de la Declamación», que comenzó sus funciones el 22 de octubre. Se trató ya de una compañía eminentemente teatral y los datos encontrados apenas mencionan intervenciones musicales regulares, por lo que quedan fuera de los límites de este trabajo. Hay un caso en que consta la participación de una orquesta indeterminada, interpretando una «sinfonía», y acompañando un «dificilísimo solo de pandereta», pero poco más se ha encontrado en este campo.

Parece cada vez más evidente que, desde la formación de la Sociedad Filarmónica, el 30 de diciembre de 1851, los respectivos ámbitos, teatral y musical, se fueron separando más y más. Ya hemos visto cómo cuando se necesitó una orquesta para la «compañía de declamación y zarzuela» en el verano de 1852, se recurrió a Bernardo Rosel para que formara una agrupación de aficionados. Aunque desde antes de esa fecha y durante buena parte de la década, la Sociedad Filarmónica dio conciertos en el Teatro Guimerá, llegando a ocupar dependencias en él, parece claro que tomó una nueva conciencia de su misión y de su función, y la participación como comparsa en las funciones teatrales parece desvanecerse. Se trataba de un giro, que no es momento de enjuiciar detenidamente, pero que va suponiendo una emancipación del fenómeno musical de otros campos que le son y eran ajenos, una nueva toma de conciencia sobre la labor de los músicos y, seguramente, la aparición, por primera vez en Tenerife, de un público eminentemente concertístico. El recital ofrecido por A. Robbio en octubre de 1856 tuvo lugar en el Teatro Guimerá, con la participación de la Sociedad Filarmónica y, por la reseña de prensa, tuvo un contenido exclusivamente musical. Hasta junio de 1856 la Sociedad Filarmónica había ofrecido veinte conciertos, es decir, a razón de dos por año. No es mucho, considerando la frecuencia de las representaciones de las compañías teatrales, pero

[135] *El Noticioso de Canarias*, 7-VI-1854, 21-X-1854.

como se ha dicho, parece sugerir ya una actividad musical regular e independiente. Aún en abril de 1857, los socios de la Filarmónica acompañaron una función teatral en *El Recreo*, y prepararon una función mixta junto con la Sociedad Dramática, pero la tónica estaba dada y en los dos últimos años de la década apenas hay funciones dramático-musicales dignas de reseñar [136].

Entre octubre de 1858 y 1859 actúa en el Guimerá una compañía mixta, «cómico-lírica», dirigida por el señor Zafrané. Según Martínez Viera, en 1860 se dio el teatro al empresario Francisco Mela, y esta compañía ofreció zarzuelas junto con fragmentos de ópera, de mediados de octubre a mediados de diciembre de ese año. Comienza una nueva etapa en la vida musical de Santa Cruz, y paramos en este punto, en los tres últimos meses del periodo tratado, dejando la zarzuela para un futuro estudio monográfico sobre el género en Canarias, y la ópera para el aún no publicado estudio de la Dra. Doña Rosario Álvarez. Estamos ya en una nueva época, en la que se van a diferenciar ya tres ámbitos de actividad, el concertístico, el teatral, y el de zarzuela y ópera. Estaban llegando a su fin los balbuceos y experimentos del pasado.

II.3. Festividades Cívicas y Militares

Este tercer capítulo incluye, por su frecuencia y variedad de actos, un amplio abanico de funciones musicales, de carácter más bien ligero, que se desarrollan en un extenso ámbito que va de lo casi privado, hasta lo público, desde las serenatas frente a casas de importancia, hasta las plazas. Creemos que dada la escasez de actos estrictamente musicales a lo largo de todo el periodo abordado, este tipo de espectáculos tendría una gran importancia, pues familiarizaría con el fenómeno musical a un público muy amplio que no asistía al teatro, o a los exclusivos y escasos conciertos de la Sociedad Filarmónica [137]. Como en los apartados anteriores, hay que considerar que éste era un campo fundamental, si no casi el único, para el desarrollo del quehacer musical de la mayor parte de las asociaciones ya mencionadas. En cualquier caso, se mencionarán dentro de este capítulo las escasas reseñas relativas a actividades concertísticas por

[136] Carrasco Pino, María Isabel, *op. cit.*, pp. 187-189; *La Asociación*, 22-VI-1856; *El Eco el Comercio*, 29-X-1856; *La Fe*, 22-IV-1857; *El Eco del Comercio*, 8-V-1858.

[137] Ver Carrasco Pino, María Isabel, *op. cit.*

parte de alguna agrupación, que no sea la Orquesta de Cuerdas, o la Sociedad Filarmónica. También incluiremos dentro de él, la reseña de las serenatas que las distintas formaciones ofrecieron con cierta frecuencia a diferente tipo de autoridades cívicas, militares o eclesiásticas, pues si bien no constituyen celebraciones en el estricto sentido del término, sí están en función de un oficio público, tienen lugar con frecuencia, con motivo de recepciones o despedidas, y son convenientemente reseñadas por la prensa, como temas de interés público.

La primera de estas menciones tiene lugar fuera de la iglesia matriz y en la plaza de la Constitución, con motivo de los funerales y honras públicas dispensadas a víctimas de la defensa de Bilbao, en 1837. La Banda de la Milicia Nacional participó en la ceremonia religiosa (ver II.1.), mientras que al aire libre actuaban las de la Brigada de Artillería, y la Brigada Provincial [138].

También estaban los grandes acontecimientos que afectaban a la Familia Real. Por el cumpleaños de la Reina, en noviembre de 1837, las bandas de la Milicia Nacional y la Brigada de Artillería estuvieron interpretando piezas hasta las diez de la noche en la plaza de la Constitución. En 1850, una «banda de músicos aficionados uniformados», seguramente la de Bethencourt o la de Rodríguez, cumplió idéntico cometido y, dos años después, el Capitán General celebraba el cumpleaños real con una recepción amenizada por la música del Batallón de Cazadores de África. Una banda de aficionados celebró con música, en 1851, el nacimiento de la Infanta Doña Isabel. Con la participación de la banda del Batallón Provisional se inauguraba en 1859 el segundo paseo de la Alameda, con motivo del cumpleaños del Príncipe de Asturias; «por el mal tiempo, no hubo tanta gente». De un carácter parecido, aunque más marcadamente político, fueron en mayo de 1841 las celebraciones por el nombramiento del Duque de la Victoria, quien sucedió como Regente a la Reina Madre Doña María Cristina: por orden municipal tuvo lugar un «concierto extraordinario», sin mención de los participantes. Para la solemne proclamación del nombramiento concurrieron el lunes veinticuatro «las bandas de música» y «tambores» [139].

También se celebraban con actos y dispositivos similares las fiestas religioso-municipales, como la de la Cruz de Mayo, la Candela-

---

[138] *El Tribuno*, 13-IV-1837; *El Atlante*, 14-IV-1837.

[139] *El Atlante*, 22-XI-1837; *El Avisador de Canarias*, 16 y 26-XI-1850; *El Noticioso de Canarias*, 20-XI-1852 ; *El Guanche*, 25-I-1859 y 10-X-1859; *El Noticioso de Canarias*, 31-12-1851; *Folletín de Noticias*, 29-V-1841.

ria, las de Diciembre, o el Pilar. Además de los actos litúrgicos correspondientes, eran usuales los «conciertos» de agrupaciones de viento, que se situaban en la plaza de la Constitución, a última hora de la tarde, y seguían tocando hasta cerca de las diez. Se sabe que ocasionalmente dos bandas de música llegaron a reunirse y ensayar con la finalidad de presentarse juntas en estas ocasiones. Los actos cívicos incluían inauguraciones de fuentes, o la distribución de premios en la Escuela Elemental y Superior. Un acto de gran trascendencia para el Archipiélago fue la proclamación del Real Decreto de Puertos Francos, la noche del 10 de agosto de 1852, con un recital de la banda de los Cazadores de África en la plaza de la Constitución, y una banda de aficionados tocando en la Junta de Comercio y en las casas del Capitán General y del Subgobernador [140].

De los actos estrictamente militares, que debían ser harto frecuentes dada la fuerte presencia del ejército en nuestra vida política durante todo el siglo, las pocas menciones hablan de la constante presencia de las bandas de los regimientos implicados [141].

En lo que respecta a los contados «conciertos» expresamente ofrecidos como tales, con anuncio previo por las agrupaciones de viento, destaca el que dio la música de la Milicia Nacional en abril de 1837, acompañados por el «Sr. Gourie, que no pertenece a la Milicia Nacional», cantando dos arias. Otra cosa son las citadas apariciones de las bandas en lugares públicos, la Alameda o plaza de la Constitución, preferentemente en domingo y en «horas de paseo», en general con poca regularidad. Las bandas de Manuel Rodríguez y Rafael Bethencourt y la de los Cazadores de África aparecen mencionadas en alguna ocasión, tocando en la plaza de la Constitución. Sendas fuentes de los años cincuenta hablan de un público numeroso, lo cual da idea de un creciente gusto por este tipo de entretenimientos, que difundían la música gratuitamente y a buen seguro, a través de un repertorio muy ligero —más aún que el de los aficionados filarmónicos, al menos en sus primeras décadas—. Las autoridades debían ser conscientes de ello, puesto que en 1850 el Gobernador Civil, Manuel Rafael de Vargas, dispuso «que todos los domingos haya música en el paseo, sin gravamen de los fondos públicos» [142].

Dentro de los conciertos excepcionales que, aparentemente se

[140] *El Atlante*, 1 y 3-II-1838; *El Noticioso de Canarias*, 13-12-1851, 11-VIII-1852, 2-XI-1853 y 25-IV-1854 ; *El Avisador de Canarias*, 4-I-1851.

[141] *Folletín de Noticias*, 3-III-1841; *El Daguerrotipo*, 23-III-1841.

[142] *El Atlante*, 28-IV-1837; *El Noticioso de Canarias*, 4-VIII-1852; *El Guanche*, 10-X-1859; CARRASCO PINO, María Isabel, *op. cit.* pp. 184-91, 196-99; *El Avisador de Canarias*, 26-XI-1850.

ofrecieron sin el concurso de la Filarmónica, destaca el ofrecido por «el profesor de flauta M. Allard», que iba de camino a Puerto Rico, acompañado por un joven saxofonista catalán. Ya se ha hablado dentro del capítulo teatral de las piezas que el flautista Daniel Imbert ofreció acompañado por Santiago Ramos, pero además, una semana antes, un extranjero aficionado al canto había ofrecido un recital en el casino, seguido de un baile, y de nuevo había sido esa sorprendente figura que es Santiago Ramos, quien lo había acompañado al piano. Ya la prensa se hizo eco, en su momento, de la eventual apatía de la recientemente constituida Sociedad Filarmónica, que no pareció mostrar mucho interés por organizar conciertos extraordinarios conjuntos, aprovechando el paso de estas figuras por nuestra capital. Si bien es cierto que no conocemos el nivel musical de estos intérpretes nórdicos, algunos titulados profesores, no parece probable que, pensando lo peor, desmereciesen en relación a sus colegas tinerfeños, y es cierto por otro lado que, a tenor del estudio de María Isabel Carrasco y de las notas que hemos encontrado en la prensa, apenas hay menciones de personajes extranjeros en sus conciertos, con la notoria excepción del habitual violinista, Agustín Robbio. La propia María Isabel Carrasco reconoce que la creciente afluencia de intérpretes extranjeros, distrajo la atención de las autoridades y del público, estando la Filarmónica, como estaba, mayoritariamente compuesta de aficionados [143]. Con todo, ello no obstaba para que la Filarmónica acompañase a estos intérpretes, resaltándose mutuamente, siendo como eran individuos, y no agrupaciones. Imbert y otro cantante anónimo no se negaron a ser acompañados por Santiago Ramos. ¿Envidias, desidia, o era el nivel interpretativo de los filarmónicos tan bajo? En fin, no hay confirmación del anunciado concierto del violinista Charles Elliot en verano de 1851, y María Isabel Carrasco tampoco lo menciona. Lo mismo ocurre con el proyectado recital del profesor de piano alemán, Óscar Heiffert, cuya llegada a nuestra capital procedente de Madeira es reseñada por la prensa [144].

Las serenatas, acontecimiento musical semipúblico, solían ser ofrecidas por las bandas de música (Cazadores de África, Batallón Provincial de La Laguna). En sendas ocasiones, hubo serenatas ofrecidas por unos aficionados de La Laguna y un grupo indeterminado

---

[143] CARRASCO PINO, María Isabel, *op. cit.*, p. 189.

[144] *La Aurora*, 2-VII-1848; *El Noticioso de Canarias*, 22-I-1853; *El Eco del Comercio*, 7 y 10-V-1856; *La Asociación*, 8-VI-1856; *El Noticioso de Canarias*, 11-V-1853; CARRASCO PINO, María Isabel, *op. cit.*.

de Santa Cruz, que tal vez podría provenir de la Filarmónica, pues ya en estas fechas se habla de «orquesta». Además, consta que el Capitán General los recibió, hizo pasar y agasajó con un refrigerio, cosa que difícilmente hubiese pasado con la música de un regimiento, o incluso con una banda civil, de más baja procedencia social. Solían tener lugar en ocasiones especiales, como el santo de la Reina Madre, al recibir o despedir al Capitán General, o incluso en honor de la esposa de éste, en la víspera de su onomástica. Similares apariciones tuvieron lugar en Santa Cruz y otras muchas localidades de la isla durante la visita apostólica de Fray Joaquín Lluch, Obispo de Canarias, en 1859. Una mención concreta de la prensa, referente a un notable concurso de público, da a entender que una audiencia popular pudo ser frecuente en este tipo de eventos. Por supuesto, nada se reseña del contenido de estos pequeños recitales, pero es lógico pensar que se compusiera de las piezas de carácter ligero y pequeño formato que solían constituir el grueso del repertorio de estas formaciones. Curiosamente, nuestros datos corresponden a la década de 1850, aunque no sabemos si ello se debe a una introducción de la costumbre en ese momento, o simplemente a la ausencia de reseñas periodísticas anteriores [145].

III. ENSEÑANZA, DIFUSIÓN Y MÚSICA DOMÉSTICA

Este apartado tiene como objetivo, no tanto hacer de cajón de sastre de pequeñas noticias recogidas y que no tienen cabida en los anteriores apartados, como reconocer, desde un punto de vista coherente, la importancia que tienen, al ilustrar el modo en que la música, fuera de agrupaciones más o menos estables y de acontecimientos públicos o semipúblicos, revestía en las vidas privadas de la burguesía santacrucera. No son demasiados los datos registrados, lo cual es lógico por su propio carácter de privacidad, poco susceptibles de aparecer en las crónicas impresas. Sin embargo, lo encontrado habla, si no de una formación elevada y extensiva, sí de una afición sutil pero constante, que iba poco a poco haciendo su labor lenta e invisible en el seno de las familias y los círculos sociales.

En el terreno de la enseñanza hay constancia de que en 1842 Carlos Guigou y Pujol, «ilustre creador y director de la hermosa orques-

[145] *El Noticioso de Canarias*, 20-III-1852, 24-VII-1852, 27-XI-1852, 12-II-1854, 14-III-1854, 15-III-1854, 23-VIII-1854, 26-VII-1854, 23-VIII-1854, *El Guanche*, 25 y 30-X-1859, 10-XI-1859.

ta que tanto honra a esta Villa Capital», «ha abierto o trata de abrir una cátedra de historia». Nada más aparece sobre este respecto, y es curioso que el músico intentase dedicarse a otro campo disciplinar, pues a este respecto, el comentario periodístico no deja lugar a equívocos: «el Sr. Guigou, no contento con derramar en nuestros corazones los goces inefables del arte músico, quiere además suministrar a nuestra juventud el nutritivo alimento de una de las ciencias más útiles y sublimes» [146].

En cuanto a algún tipo de enseñanza privada, se han encontrado anuncios periodísticos de individuos que impartían clases privadamente, con frecuencia en sus casas. El primero de ellos fue el de Juan de la Cruz Cordero, quien en marzo de 1838 se ofrecía para instruir en canto y solfeo a jóvenes, en su casa, martes, jueves y sábados de cuatro a seis. El anuncio es muy ilustrativo, pues ahonda en la cuestión del poco interés que la práctica del canto parecía despertar en ese lugar y momento, tema que hemos planteado someramente en el apartado dedicado a las actividades musicales en la iglesia. El profesor señalaba cómo Carlos Guigou había tratado de solventar la situación dando clases en su casa, pero su traslado a Cuba había dado al traste con el proyecto, y ahora, o no había cantantes cuando era necesario, o había que traerlos de fuera [147]. Ello es más curioso si se considera la cierta preferencia que, en opinión de María Isabel Carrasco, existía en aquellos momentos por el repertorio vocal en general, y operístico en concreto. Esta deficiencia se paliaría parcialmente, muchas décadas más tarde, con la sección coral, independiente, de la Sociedad Santa Cecilia, que en 1880 estaba compuesta por diecisiete hombres y diez mujeres.

A continuación nos encontramos con José Plácido Sansón, miembro de la Orquesta de Cuerda en 1848 [148], quien ofrecía en su casa de la calle Sol clases de idiomas (castellano, francés, inglés e italiano) y música; «el ramo de música comprenderá la enseñanza del Solfeo y el Canto y la fla[uta] y el violín» [149]. En 1854 encontramos que Vicente J. Fusco, dependiente del Cónsul de Gran Bretaña, ofrece clases de inglés, dibujo oriental, caligrafía y «además conoce bastante bien la guitarra, y dará lecciones en este instrumento por música o sin ella». Dice también, que «compone pianos y órganos y relojes de órgano, variándoles las piezas de música al gusto de sus

[146] *Revista Isleña*, 1-V-1842.
[147] *El Atlante*, 22-III-1838.
[148] CARRASCO PINO, María Isabel, *op. cit.*, p. 185.
[149] *La Aurora*, 15-X-1848.

dueños y dejándolos perfectamente afinados» [150]. De 1857 nos llegan noticias de José Carrero, «profesor de música» y «maestro de baile», y antiguo primer violín de varios teatros españoles no especificados, quien ofrecía clases en música («rudimentos»: «solfeo, canto, violín y viola») y en baile («gabota, rigodón, wals, valsoviana, schohtis, polka mazurka, baile inglés, bolero y varios y otros andaluces») [151].

No conocemos la identidad de Juan de la Cruz, pero parece conocer la vida musical en nuestras isla y estar al tanto de las nuevas ediciones en el campo de la pedagogía musical. Los otros tres casos presentados hablan desde luego de iniciativas personales, circunstanciales, por parte de dos músicos, uno foráneo, y otro aficionado, que ofrecían sus servicios, condicionados seguramente por necesidades materiales, dentro de un abanico relativamente amplio de ofertas. Considerando la amplitud de campos a enseñar se puede albergar una saludable desconfianza respecto al dominio de cada una de estas disciplinas individuales. Del mismo modo es imposible saber el éxito de tales empresas, desarrollándose como lo hacían en un ámbito estrictamente privado.

Un poco más revelador es que el Colegio del Carmen, creado en Santa Cruz en algún momento de 1859, ofreciese clases de inglés, francés, italiano, dibujo y música (al año siguiente incluía también latín y partida doble) [152]. Aunque se habla de «abierto a todos», en principio parece reunir las condiciones para ser un colegio para señoritas de buena posición social, dado el abanico de disciplinas ofrecidas, más propias del bagaje cultural de una dama de sociedad que de la algo más práctica, o académica formación que era ofrecida a los hombres en la época. Prueba de ello es que sobre el anuncio de este mismo centro, un «Colegio para niños» ofrecía una clase de «Arinmética aplicada al comercio y a los usos comunes de la vida» [153]. Con todo, resulta interesante que una institución con ánimo de lucro, de tipo educacional, y con un plantel de profesores, considerara oportuno incluir la música en la gama de disciplinas ofrecidas. En un grado mayor que los casos anteriores, implica una cierta demanda social de un formación lingüística y artística. En 1860 el Colegio del Carmen especifica en su anuncio que es un «colegio superior de ambos sexos» y ofrece clases de esas asignaturas para adultos, por la noche. La música está comenzando a encontrar

---

[150] *El Noticioso de Canarias*, 20-V-1854, 23-V-1854 y 24-V-1854.
[151] *La Fe*, 17-IV-1857 y 22-IV-1857.
[152] *El Eco del Comercio*, 22-X-1859; *El Guanche*, 25-X-1859, 21-IX-1860.
[153] *Ibid.*

un lugar en la enseñanza para ambos sexos y todas las edades. Ya a fines de este periodo, tenemos constancia de que en el Colegio de Niños instituido por don Juan de la Puerta Canseco, la música estaba incluida entre la vasta gama de disciplinas de la que los estudiantes tenían que examinarse; eso sí, entonces como ahora, aparece mencionada en último lugar [154]. Todos estos datos constituyen signos de una cierta práctica musical en los ambientes sociales y familiares, y de la necesidad de una cierta preparación para responder a ellos. No son los únicos testigos que apuntan en esta dirección.

En buena parte del periodo reseñado encontramos noticias sobre la venta de libros e instrumentos musicales, y sobre la importación de partituras; no son abundantes, pero sí parecen incrementarse con el paso del tiempo, y abundan en la visión de una sociedad santacrucera progresivamente sensibilizada hacia el fenómeno musical y su práctica privada o social. En 1838, el almacén de Bartolomé Cifra, en la Calle del Castillo, recibió un surtido de libros, cuyos títulos y precios publicó íntegros. Entre ellos había una «nueva música con estampas» a veinte, y otro a trece reales de vellón respectivamente [155]. En 1838 Agustín Guimerá publicó un anuncio prometiendo gratificar a quien le devolviese unos «cuadernillos de música alemana para piano», «la mayor parte valses y contradanzas» que había extraviado a la entrada de La Laguna [156]. A comienzos de la década de los cincuenta encontramos otro anuncio sobre la venta de piezas para «piano solo y con acompañamiento de otros instrumentos» en casa de Juan de Aguilar, tal vez el mismo que formaba parte de la Orquesta de Cuerda en 1848. Al parecer estas piezas habían sido impresas según un nuevo sistema en Madrid, y unían claridad y buen precio [157]. Cinco años más tarde, la Librería Universal Ambulante ofrecía, entre su amplia oferta de libros, «zarzuelas», «todo con exorbitante baratura» [158]. En este caso, al tratarse de un género dramático y semioperístico, no se puede saber si se trataba de los libretos o las partituras, y no hace referencia a una práctica musical individual o en pequeños grupos, aunque sí es indicativo de una más extendida afición por nuestro género lírico nacional. En ambos ca-

[154] *El Guanche*, 21-VII-1860.

[155] *El Atlante*, 19-IV-1838.

[156] *El Atlante*, 3-XI-1838. Es posible que este personaje sea el mismo Agustín E. Guimerá que María Isabel Carrasco cita como presidente, en 1864, de la Sociedad Nivaria, una de las asociaciones que intentaron llenar el hueco dejado por la Sociedad Filarmónica. Ver CARRASCO PINO, María Isabel, *op. cit.*, p. 190.

[157] *El Avisador de Canarias*, 8-V-1851.

[158] *El Eco del Comercio*, 27-I-1856.

sos la insistencia en lo económico de los precios puede ser un indicio de que círculos algo más amplios, no necesariamente pertenecientes a las clases acomodadas, estaban comenzando a participar de la vida musical. En la misma época el director de orquesta Mariano Courtier, a cargo de la música de la compañía de zarzuela, «ofrecía a los padres de familia» un método de enseñanza musical, supuestamente adoptado en los conservatorios franceses, y que él había traducido al español. Por los términos del anuncio el director y traductor tenía razones para pensar que la música contaba con un mercado de aficionados, y que eventualmente podía ser considerada una disciplina con futuro profesional. O ésta era la situación en las capitales españolas similares a Santa Cruz, o alguien se lo sugirió [159].

Las ventas de pianos, el instrumento rey del siglo XIX, el instrumento polifónico, ideal para la práctica individual o los grupos de cámara, parecen también haber ido aumentando con el paso del tiempo. A través de *El Atlante*, un particular vendía en 1838 «en precio cómodo un piano nuevo de mesa con seis octavas, buenas voces y de preciosas maderas» [160]. Que en 1840 el propietario de almacén Mr. Pleyel considerase necesario anunciar «a los tocadores de piano», la venta de un tipo de afinador inventado en París por M. Lepère, es signo de que la práctica privada del piano gozaba en fecha tan temprana de un cierto predicamento. En 1853, se vendía en la Librería Isleña otro piano «de construcción moderna», y en la imprenta de *El Noticioso de Canarias* uno vertical de seis octavas y media, al año siguiente [161]. En 1858 y 1859 se ofrecía en la redacción de *El Guanche* un piano cuadrilongo «en bastante buen estado», un piano vertical Pleyel, a plazos y un piano vertical de seis octavas y media [162]. Además de las ofertas económicas cabe también preguntarse si la notoria insistencia en pianos «nuevos» se debe a la venta de instrumentos más viejos, en mal estado o de sonoridad desfasada, cuya existencia en casas de viejas familias de la isla ha llegado incluso hasta nuestros días. Prueba de que pianos usados circulaban, ahora como entonces, por el reducido mercado local, lo muestra la venta de un lote de instrumentos musicales, entre los que estaba el teclado, que habían pertenecido a la propia Sociedad Filarmónica, tras la crisis que ésta sufrió en 1859 [163].

---

[159] *El Guanche*, 11-12-1860; MARTÍNEZ VIERA, Francisco, *op. cit.*, p. 70.

[160] *El Atlante*, 23-XII-1838.

[161] *El Noticioso de Canarias*, 29-6-1853, 27, 28 y 29-X-1854, 2 y 3-XI-1854.

[162] *El Guanche*, 10,X-1858, 23-X-1858 y 25-I-1859.

[163] *El Guanche*, 15-VI-1859, 15-VII-1859; CARRASCO PINO, María Isabel, *op. cit.*, p. 189-90.

En los informes de importación detallados se da noticia de la llegada en buques de cajas de instrumentos musicales, y en un caso, de un órgano [164].

Un instrumento que debía seguir conservando un cierto predicamento, relegado seguramente a una esfera y práctica más popular, era la guitarra. A fines de 1837 aparecen en la prensa sendas cartas de queja por el uso de las guitarras y el perjuicio que ello causaba a quienes intentaban dormir; el irritado vecino puntualizaba que las guitarras habían estado sonando hasta las doce de la noche, y proponía el cese de su uso a las once [165]. Las típicas parrandas han estado presentes en las calles españolas hasta prácticamente el momento presente, pero se trata sin duda de una práctica musical susceptible de ser encuadrada en el capítulo de la música ligera o popular. Cabe preguntarse qué destino tenía el cajón con cuerdas de guitarra y las doce guitarras sueltas que a nombre de Agustín Guimerá llegaron a Tenerife, en sendos buques procedentes de Barcelona y Málaga, en marzo de 1859 [166]. El receptor es seguramente el futuro presidente de la Sociedad Nivaria, pero no sabemos si estos instrumentos estaban pensados para la venta o para satisfacer la práctica privada de un grupo de amigos juerguistas, pues a la vista de los testimonios escritos, las menciones a la guitarra están siempre en función de la queja de un vecino desvelado. Dos meses después de la llegada de este sonoro cargamento se escriben quejas por el uso nocturno de las guitarras, y el redoble de calderos que las acompañaban [167]. El uso de las guitarras estaba extendido en una suerte de veladas de tipo literario y musical, en las que se recitaba poesía y se interpretaba alguna pieza, pero por la absoluta ausencia de referencias a guitarristas profesionales, todo parece hablar de una práctica *amateur* [168]. Tal vez, alguna de estas veladas acabara

[164] *El Guanche*, 5-III-1859, 30-V-1859.

[165] *El Atlante*, 9-XII-1837 y 25-I-1838.

[166] *El Guanche*, 5-IV-1859.

[167] *El Guanche*, 25-VII-1859.

[168] PÉREZ DÍAZ, Pompeyo, *La guitarra y los guitarristas-compositores en Canarias*, El Museo Canario, RALS, Las Palmas de Gran Canaria, 1996, p. 21. El autor nos ha comentado privadamente su idea, aún no estudiada sistemáticamente, de un progresivo decaimiento de la guitarra desde su estatuto de instrumento culto al de popular, en el periodo transcurrido desde fines del siglo XVIII, comienzos del XIX, hasta las primeras décadas de esta centuria. Ciertos datos encontrados en la elaboración de este trabajo, apoyan tal idea. Cuando partió la compañía del pianista, cantante, compositor y maestro de zarzuelas Santiago Ramos, en 1853, su sustituto, Barbero, interpretaba canciones populares en los intermedios, acompañándose de la guitarra (Ver C.2.). Por otro lado hay noticias de La Orota-

más tarde de lo debido, y en la calle, motivando las quejas de los vecinos afectados.

Los periódicos en cuanto a sus textos y secciones también se hacen eco de este interés y de una práctica musical progresivamente extendida. A veces los artículos tienen un carácter meramente cultural y divulgativo, como la serie sobre los orígenes de la música y ésta en las viejas culturas, —hebrea, griega y egipcia—, que tuvo una efímera presencia en uno de los apartados dominicales de *La Aurora*, de fines de 1847 a comienzos de 1848 [169]. En el mismo rotativo apareció por esa época un capítulo denominado «De algunos peritos en el Arte de la Música», en el que se dieron algunas noticias de interés, ya reseñadas, sobre músicos como Rafael Bethencourt y Mendoza y Manuel Rodríguez. Los periódicos se hacían eco de polémicas que seguramente eran un reflejo de tensiones producidas en la época en que existían tres grandes agrupaciones instrumentales y se planteaban conciertos o actuaciones conjuntas [170].

Ya en 1853 se anunciaba un «Álbum para señoritas. Periódico de literatura, música y modas», que contaría en cada edición con una pieza de piano, y otro periódico semanal, *La Civilización*, «destinado a la instrucción pública y propagación de conocimientos útiles». En él se incluían de nuevo figurines de moda, un álbum de música, y grabados [171]. Desde luego, incluso la segunda de estas publicaciones parece estar dedicada preferentemente al público femenino. Pese a las mayores pretensiones de *La Civilización*, resulta difícil imaginarse al hombre del XIX leyendo una publicación donde aparecen figurines de moda. Un poco más general parece *El Eco Hispano-Americano*, «revista enciclopédica» de aparición bimensual y 114 páginas, entre las que se ofrecía una pieza de música [172].

En 1858, *El Instructor y recreo de las damas* ofreció a sus lectoras pequeñas piezas para piano: aparecieron un vals y una polca mazurka de Nicolás Power, una polca mazurka de Teobaldo Power, una danza, una mazurka y un vals de Bartolomé Power, un vals de Fran-

---

va, donde con motivo de las fiestas del Santo Labrador «se divirtió el pueblo con cantos del país, acompañándose de castañuelas, guitarras y panderetas». (*El Noticioso de Canarias*, 26-VI-1854).

[169] *La Aurora*, 7-XI-1847, 14-XI-1847, 19-XI-1847, 13.-II-1848, 2-IV-1848 y 23-IV-1848.

[170] *La Aurora*, 23-I-1848, 30-I-1848; *El Eco de la Juventud*, 20-VI-1848; *La Aurora*, 18-VI-1848, 25-VI-1848, 2-VII-1848.

[171] *El Noticioso de Canarias*, 2-II-1853 y 9-III-1853.

[172] *El Noticioso de Canarias*, 21-II-1854.

cisco Guigou y un schotish de Teresa Saurín [173]. Continúan siendo publicaciones destinadas mayoritariamente a un público femenino burgués o altoburgués. Con todo, resulta interesante observar que las piezas ofrecidas sean obra de compositores canarios, y no se haya recurrido a autores de fama europea. Podría deberse a la garantizada facilidad de las piezas, o a imperativos económicos, pero también al reconocimiento que los autores canarios parecen haber gozado, a tenor de lo reflejado por la prensa; es una situación que no puede menos que contrastar con la que ha existido desde hace muchas décadas hasta fechas bien recientes. Hay varias muestras de ese reconocimiento a los compositores insulares. Ya se han citado las alabanzas al quehacer musical de Manuel Rodríguez y Rafael Bethencourt en 1848, y ahora, a fines de la década de los cincuenta, la prensa sigue con atención los pasos del joven Teobaldo Power cuando parte para el continente: último concierto en la Sociedad Filarmónica con programa incluido, fecha de embarque a la península el 22 de septiembre, reseñas de artículos de sendos periódicos barceloneses sobre el concierto de Power en el teatro de Santa Cruz, y reseñas de la prensa madrileña sobre el recital dado por el joven compositor canario en la residencia del Infante Don Francisco de Paula [174].

Parece claro que, a pesar de las vicisitudes que experimentaron las sociedades musicales de la capital, y que han sido detenidamente expuestas por María Isabel Carrasco, había una creciente interés musical, un visible aprecio por los talentos nativos y muestras inequívocas de una práctica instrumental privada de cierta extensión. Ello resulta curioso cuando se considera la precariedad de las instituciones musicales santacruceras y la escasez de espectáculos musicales regulares y públicos. Parece evidente que, pese al interés de ciertos círculos cuantitativamente crecientes, tales potenciales no llegaban a ser encauzados de forma constructiva y educativa. La falta de apoyo institucional, el débil desarrollo socioeconómico y la baja educación general a todo el país y si cabe más aún en nuestras islas, las rencillas personales o entre grupos pueden apuntarse como causas posibles que expliquen esta dualidad llamativa. Sin embargo, aún es muy pronto, a la luz del desarrollo de las investigaciones sobre el siglo XIX, para aventurar tesis explicativas, y sólo se pueden exponer los datos encontrados, para contrastarlos e integrarlos en exposiciones con visión general.

---

[173] *El Instructor y Recreo de las damas*, 30-I-1857, 30-XI-1857, 10-I-1857, 10-III-1858, 30-III-1858, 30-IV-1858, 10-VI-1858. La pieza de Francisco Guigou aparece como una página suelta entre los números 22 y 23.

[174] *El Guanche*, 20-IX-1858, 10-XII-1858 y 30-XII-1858.

CONCLUSIONES

En 1847, «el Estudiante», comentarista anónimo de *El Eco de la Juventud*, alaba en su rotativo la vida musical de los isleños, considerando que «la organización de casi todos los isleños es completamente filarmónica», y recuerda que existe en «Santa Cruz una numerosa orquesta de aficionados a quien un hábil y entendido maestro ha casi igualado con las primeras de Europa» [175].

¿Qué había de cierto y de infundado en ello? Sería muy fácil rebatir estos comentarios y achacarlos a la retórica propia de un periodista melómano. Desde luego, era imposible que la orquesta de Carlos Guigou estuviera al nivel de las primeras de Europa, y tampoco parece que la estabilidad de las formaciones musicales a las que se ha pasado revista permita afirmar sin reservas que los tinerfeños tenían una vocación musical tan definida.

Obviamente, esto no es lo importante. Es más interesante ver cuál es la evolución de la vida musical en la capital del Archipiélago Canario durante esas tres décadas y media centrales de la centuria.

A primera vista, sí saltan a la vista la multitud de iniciativas de personajes individuales, nativos o no, que consiguen, en periodos más o menos prolongados, reunir en torno suyo a grupos mayores o menores de aficionados a la interpretación musical, para presentar a un sector variable de público, una muestra de sus esfuerzos. También hay constancia de una creciente práctica doméstica y social, que se mueve en los ámbitos de la más estricta privacidad, y cuya extensión, imposible de determinar con precisión, no parece generalizada. En ese sentido, sí parece posible decir que los inicios de estas actividades están en Santa Cruz indisolublemente asociados a personalidades concretas, entre las que podríamos mencionar, desde la labor pionera y de primera magnitud de Carlos Guigou, hasta las iniciativas del activo Santiago Ramos en el breve tiempo que duró la temporada teatral de 1852, pasando por las figuras de Rafael Bethencourt y Mendoza y Manuel Rodríguez Martín. Parece como si siempre fuese necesario que una voluntad individual, más o menos dotada musicalmente, pusiese en marcha una multitud de acciones individuales, paradas por la falta de incentivo, la desidia, o la ausencia de apoyo social.

En este sentido sí parece posible preguntarse hasta qué punto, como ocurre a menudo, la oferta de una rama de las artes determinada, no creó una demanda, que al ir elevando sus exigencias, fue a

[175] *El Eco de la Juventud*, 4-XI-1847.

su vez, impulsando el desarrollo de una infraestructura de mayor envergadura. El incremento irregular y con altas y bajas, pero constante, de las asociaciones y de las actividades concertísticas y teatrales así parece indicarlo. Tenemos la impresión que la demanda de unos establecimientos musicales estables fue, en cierta manera, forzada por la personalidad impresionante de Carlos Guigou y todas las iniciativas que éste puso en marcha.

Como vehículo de unas funciones mixtas, de carácter musical y dramático muy ligero, consideramos al teatro y a las compañías que por él pasaban como un lastre para el desarrollo de una vida musical independiente. Se puede objetar que tales funciones familiarizaban al público con repertorios desconocidos, pero el hecho es que tales repertorios debían diferenciarse muy poco del que las bandas presentaban en las plazas y paseos, o incluso, en los inicios de los bailes, cuando ocasionalmente se interpretaba una obertura operística o pieza similar. Creemos que los conciertos de la Sociedad Filarmónica así como las zarzuelas y fragmentos de óperas que se presentaron durante unas dos temporadas durante la década de los cincuenta, en el Guimerá, resultarían más relevantes a la hora de crear una auténtica demanda de espectáculos estrictamente musicales. Que la orquesta de cuerda y Carlos Guigou accedieran durante tanto tiempo a amenizar las funciones del teatro, con sus mezcla de divertimentos de dudosa calidad, ilustra no sólo que esa demanda, en principio no existía, sino también el bajo concepto que sus miembros debían tener de su propia estima profesional. Tal vez ése sea, precisamente, uno de los hándicaps de partida, y es que esa actividad musical, hasta la década de los cincuenta, parece todo menos profesional. El término «aficionados» se repite una y otra vez en las crónicas periodísticas. El *amateurismo* es especialmente patente en el campo del canto, que en el periodo tratado es un coto cerrado para las pequeñas iniciativas personales y la venida de artistas extranjeros.

Todo ello nos lleva al tema del mecenazgo, que tiene una importancia fundamental. En esta época, el mecenazgo musical en Europa había cambiado: de los dos grupos que tradicionalmente lo habían ostentado durante los siglos anteriores, la iglesia, afectada por las crisis ideológicas y económica, lo había abandonado. Lo conservaba la nobleza, pero compartiéndolo con la alta y media burguesía ilustrada, dentro de un sistema en que el público tenía la última palabra. ¿Existía en Tenerife una nobleza y una burguesía a la vez ricas e ilustradas, como parece que sí hubo en Las Palmas? Da la impresión de que no es así. En Tenerife y Santa Cruz faltaban élites

cultas que patrocinaran y pusieran en marcha esas actividades que a su vez generan con el paso del tiempo, una demanda. Si a ello unimos la ausencia histórica de una capilla catedralicia musicalmente relevante, entendemos que este proceso ha sido históricamente tan lento, y tan determinante la labor de Guigou. Al menos, se habían puesto las bases para una actividad que, en las últimas cuatro décadas de la centuria, se adivinaba más firme, constante y fructífera.

EL GABINETE LITERARIO Y LA MÚSICA

JAVIER CAMPOS ORAMAS
Las Palmas de Gran Canaria

La bellísima musa no podía estar ausente en los propósitos de los caballeros fundadores de esta pujante sociedad que adoptaba el nombre de Gabinete Literario, pero que, en sus inicios, se identificaba con un nombre más extenso: «La Sociedad de El Gabinete Literario, Artístico, de Fomento y Recreo de Las Palmas de Gran Canaria» [1], que daba amplia cabida a todas las inquietudes del burgués decimonónico, destacando las artes, encabezadas por la música y la declamación. Así, desde el principio se crean diversas secciones, siendo estas dos, a tenor de lo expresado en 1846, las más activas, de tal manera que podemos leer en las actas de las juntas directiva y general una nota felicitando a la «Sección de Música por su colaboración con la Declamatoria» [2].

---

[1] ÁLAMO HERNÁNDEZ, Néstor: *El Gabinete Literario. Crónica de un siglo. 1844-1944*. Folletón editado por Diario de Las Palmas, 1944-56, f. 79v. Este extenso título se grabó en la medalla de oro que se le entregó al capitán Juan Valet y Masal, por un acto heroico realizado en El Puerto de L.P.G.C. en 1866.

[2] Archivo Gabinete Literario, Libro n.º 1, [f. 11v.] 27/2/1846. En estos primeros momentos las funciones de ambas se solapan y, por lo tanto, las reuniones de unas y otras se transcriben en el mismo libro de actas con la diferencia de que las generales se enumeran como sesiones y las directivas no llevan ningún indi-

En este trabajo me he limitado a tratar de las relaciones entre El Gabinete Literario y la música, pero ciñendo el campo de investigación a los casos en que no ha habido mediación empresarial o la Junta Directiva haya actuado como parte de contrato comercial, pues esta última modalidad existió, con bastante frecuencia, cuando el centro físico del edificio lo ocupaba el Coliseo Cairasco, como así les gustaba llamarlo a sus contemporáneos. Por lo tanto, aquí se tratan aquellas actuaciones organizadas para recreo y solaz de los socios con un matiz más cultural que de diversión, casi dejando fuera de este estudio las actuaciones en que la música estaba en función de reuniones cuyo motivo eran los bailes de gala o las *reuniones de confianza;* sólo he incluido, levemente, algunos de la primera etapa de la Sociedad por lo anecdótico de la noticia; entran también aquellas actuaciones y actividades que necesitaron el patronazgo de El Gabinete Literario [3].

Entre los varios problemas que ofrecen estos trabajos está el de clasificar y delimitar la materia que siempre está sujeta a la casuística y la excepción; en este caso me ha parecido adecuado señalar estos hitos como los que marcan las relaciones aquí enunciadas:

1. actuaciones en los salones de la Sociedad
   1.1. como acompañamiento
   1.2. recitales
   1.3. grandes ocasiones
2. el mecenazgo
   2.1. creación de grupos musicales
   2.2. adquisición de libretos y partituras

1. ACTUACIONES EN LOS SALONES DE LA SOCIEDAD

1.1. Como acompañamiento

La música, una veces como motivo de encuentro, otras como acompañamiento, siempre ha estado presente en los salones de El Gabinete, por lo que empezaremos por conocer el primer acto cultural, de mayor envergadura, en el que la música no pudo faltar,

---

cativo, que he puesto entre corchetes hasta que aparecen folios nulos, en que dejo de enumerarlos.

[3] De este mecenazgo, he dejado fuera a la Sociedad Filarmónica de Las Palmas por haberlo tratado ya Siemens Heernández, L. en su libro que se cita a lo largo de este trabajo. Ver n.p. n.° 28.

aunque en segundo plano. Me refiero a «la colocación de los retratos de los célebres compatriotas Don Diego Nicolás Eduardo y Don José Viera y Clavijo... con cuyo motivo debe darse la lectura a las memorias biográficas de ambos sujetos» [4].

El sábado 18 de Marzo de 1848, tuvo lugar el acto en el que hubo música, pero no se especificó el programa, sólo quedó escrito que «comenzó el acto haciéndose oír una brillante pieza de música ejecutada por los profesores y aficionados de esta población entre los cuales se encuentran varios miembros de la Sociedad... Concluida la lectura de ambas memorias cuyos intermedios fueron lucidamente amenizados por la orquesta...» [5].

A partir de este acto, la música está casi siempre presente en los eventos, bien sean conferencias, bien inauguraciones o clausuras de exposiciones, bien ... lo que sea. De las preocupaciones que comportaba el ofrecerla, en una época muy mirada con la etiqueta, tenemos algunas muestras como esta inmediata: «de si a las reuniones que los sábados de cada semana dan las secciones de música y ciencias, era conveniente la asistencia de señoras» [6]. Hoy no vemos el inconveniente de tan distinguida presencia, pero vaya usted a saber lo que comportaba que acudieran las damas en cuanto a protocolo: quién las recibía, qué temas a tratar en su presencia, obligación de servir o, no, un té...

Estas sesiones, más literarias que musicales, tenían mucho de lucimiento social y *vino español*, como diríamos hoy. Así tenemos anotaciones donde se nos dice que tuvieron, ese año, mucho éxito, haciéndose sorteos [7] con loables propósitos, cuyo «producto (...) en la Sesión Literario-musical fue de 600 reales de vellón, restar 100 r.v. del gasto y entregar el resto al Hospital de San Martín» [8]. Además de amenizar, servían como plataforma de nuevos conocimientos o para *quedar bien* en ocasiones solemnes, como la del año 1876, en «que con motivo de la fausta noticia recibida por el correo de hoy acerca de la terminación de la guerra civil que venía sosteniéndose en España» se dispone hacer un acto literario-musical [9].

Afortunadamente, no siempre el acto tiene unas raíces tan trágicas; en otras ocasiones se limita a algo más tranquilo, pero de gran

---

[4] A.G.L. Libro n.º 1, sesión 27, [f. 31v]. 18/3/1848.
[5] A.G.L. Libro n.º 1, sesión 27, [f. 31v]. 18/3/1848.
[6] A.G.L. Libro n.º 4, f. 18, 23/2/1866.
[7] A.G.L. Libro n.º 5, f. 57, 31/5/1876.
[8] A.G.L. Libro n.º 5, f. 93, 26/2/1877.
[9] A.G.L. Libro n.º 5, f. 44, 7/3/1876. No se alaba, ni se vierten opiniones sobre ninguno de los bandos contendientes.

importancia, como fue el de «hacer tertulia literario-musical en la noche del 25 para la conmemoración del centenario que cumple en este día la patriótica sociedad de Amigos del País de esta Ciudad» [10], o para los actos que se harían para «celebrar la subasta de la obra del Puerto y del restablecimiento del subgobierno» [11], o en honor de Pérez Galdós [12]; o para conmemorar la Exposición de Las Flores [13], o, con una frecuencia de dos veces en semana, mientras estuvo abierta al público, la I Exposición de Artistas Canarios [14] ... Fuera lo que fuese la música siempre estaba presente.

Como todo en la vida, su presencia ha tenido altas y bajas, según la Junta Directiva del momento, que unas veces expresaba en las actas el «agradecimiento a las señoritas que tomaron parte en la sesión literaria y musical del sábado» [15]; «igualmente dar las gracias a las srtas. y sres. que intervinieron en la velada» [16]; «consignar en el presente acta la satisfacción con que ha visto [La Junta Directiva] llevarse a efecto los doce brillantes reuniones líricos-literarias que desde el mes de agosto ha tenido lugar en cada sábado»; ... y otras veces se olvidaba de estas finezas.

Unas pautas de cómo se desarrollaban estas tertulias, reuniones, certámenes artísticos literarios o *soireé* que por todos estos nombres se les conoce, nos las facilita la nota del día 29 de noviembre de 1877, en la que se da la relación de «las personas que intervendrán en el certamen del próximo día 8, entre otros Feliciano Caubín que leerá poesías de Pablo Romero. (Hay) Especial interés en que asista Miguel de León que será acompañado al piano» [17]. Pero estas normas, en algunos momentos se vieron desbordadas por el entusiasmo, muy español, con espontáneos y desacatos al protocolo, de tal manera que hubo que llamar al orden: «hacer sesiones literario-musicales todos los meses y que sólo intervengan las personas previamente acordadas» [18].

Ejemplo de la presencia de la música, como acompañante de otras manifestaciones culturales, hay muchas a lo largo de la vida de

[10] A.G.L. Libro n.º 5, f. 91, 19/2/1877.

[11] A.G.L. Libro n.º 6, f. 137-8, 3/10/1882.

[12] A.G.L. Libro n.º 7, f. 12, 10/4/1883. Velada musical organizada por el Ateneo, sociedad que se incorporó al Gabinete.

[13] A.G.L. Libro n.º 8, f. 162, 4/4/1892.

[14] Se fueron alternando el pianista Federico Quevedo Quevedo y el Septimino que dirigía Agustín Hernández.

[15] A.G.L. Libro n.º 5, f. 6, 16/8/1875.

[16] A.G.L. Libro n.º 5, f. 93, 26/2/1877.

[17] A.G.L. Libro n.º 5, f. 136, 29/11/1877.

[18] A.G.L. Libro n.º 5, f. 249, 3/7/1879.

El Gabinete Literario; queden para el recuerdo y dato, para otros trabajos, estas citas con nombres propios de nuestra tierra:

a. «que se envíen cartas de agradecimiento a las srtas. que intervinieron interpretando las escogidas partituras de música en la soirée del 1 de Enero de próximo pasado, Francisca Morales, Adela Suárez, Carmen Delgado» [19];

b. «que se exprese el agradecimiento a las srtas. que intervinieron en la soirée de los dos últimos sábados, Francisca Morales, Adela Suárez, Carmen Delgado, Matilde Rodríguez de Quesada, María Navarro» [20];

c. «En el Gabinete Literario la Exposición de artistas canarios. ... El acto fue amenizado por el quinteto que dirige el reputado profesor don Agustín Hernández, con un magnífico repertorio, y revistió gran solemnidad. La concurrencia fue numerosa...» [21]

d. «Esta tarde de 5 a 7, se hará música en la Exposición de artistas canarios del Gabinete Literario» [22].

Cuando los tiempos políticos cambiaban, también cambiaban los trámites a realizar; valgan estos tres ejemplos:

a. El Alcalde-corregidor reclama las tasas, 10 %, del producto de bailes públicos de carnaval y conciertos «con destino al Teatro Español, conforme a Reales Disposiciones» [23];

b. Se da cuenta del «Acto Patriótico conmemorativo de la fecha del Movimiento Salvador de España, celebrado con una conferencia de Luis Doreste Silva y colaboración artística de la Srta. Josefina de la Torre. Acudieron las autoridades militares, civiles y religiosas» [24];

c. «Quedar enterados de un oficio de la Delegación Provincial de la Subsecretaría de Educación Popular autorizando a esta Sociedad para celebrar un concierto musical y apertura de una Exposición de acuarelas de D. Manuel Millares Sall, el día 30 del corriente mes de Diciembre» [25].

Ahora sigamos por la parte más frívola, pero no menos importante, pues recordemos que es una sociedad *de fomento y recreo*, y está,

---

[19] A.G.L. Libro n.º 7, f. 208, 13/1/1887.

[20] A.G.L. Libro n.º 7, f. 209, 25/1/1887.

[21] *El Tribuno*, 21/11/1919, pág. 1. Durante la Exposición fue un septimino.

[22] *El Diario de Las Palmas*, 27/11/1919, pág. 2. Tómese éste como un ejemplo de varios anuncios similares.

[23] A.G.L. Libro n.º 1, s. 139ª, 17/4/1849.

[24] A.G.L. Libro n.º 14, f. 387, 16/9/1937. No se indica la fecha del acto, pero sería para el *Glorioso día 18 de Julio*.

[25] A.G.L. Libro n.º 16, f. 173, 27/12/1948.

entre sus primeros objetivos, el de ofrecer entretenimientos a los socios. Por lo tanto hay que amenizar y para ello se hace el gasto de «la cantidad de 12 escudos (para el) ... individuo encargado de tocar el piano en las reuniones que tienen lugar en los domingos anteriores a los carnavales» [26], pues en otras ocasiones lo hacían los propios socios y «El Presidente propuso [que] se pagase a una persona que tocase el piano durante el próximo baile del día de Pascua para evitar el que las srtas. y caballeros se eviten molestias de hacerlo siempre que se ha de bailar, lo que fue aprobado» [27], dado que otra alternativa, como fue la propuesta por «D. Manuel Rodríguez y Molina [28], para dirigir una pequeña orquesta, compuesta de seis instrumentos, que toquen piezas de baile en los que se den en este Casino, retribuyéndosele con 320 r. por cada uno de los comprendidos en la primera serie, y con 400 por cada uno de los tres últimamente [que] se citaron» [29]; se admitía gustosamente, pero como ya leeremos en lo referente a los instrumentos musicales [30], no debía ser fácil conseguir personal y, para colmo, algunos socios eran puntillosos en lo de ser o no socios por lo que había que autorizar expresamente el paso «para que si algunos de los artistas no son socios, puedan (los señores de la comisión) invitarlos sin embargo» [31].

Conocemos otras alternativas por las órdenes y advertencias que aparecen en los libros de actas ya citados, como es la que se le hace a Santiago Tejera, «para que suspenda, por ahora, las tocatas que ha venido ejecutando al piano, cada tercer noche en el Salón de descanso de esta Sociedad, por convenir así a los intereses de la misma» [32] o «que respecto al cuarteto (el Presidente), había contratado el que en la actualidad dirige el sr. Valle (hijo)» y cobrará 60 ptas. por cada actuación de la temporada [33].

---

[26] A.G.L. Libro n.º 4, f. 49v. 21/1/1868.

[27] A.G.L. Libro n.º 4, f. 112, 29/3/1873.

[28] Granada 1835 - Las Palmas G.C. 1877, cfr. pág. 106. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y de su orquesta y sus maestros*. Ed. Sociedad Filarmónica de Las Palmas. L.P.G.C. 1995.

[29] A.G.L. Libro n.º 4, f. 121, 3/1/1874. Se refería al los bailes del domingo próximo, Carnaval y Piñata.

[30] Mecenazgo.

[31] A.G.L. Libro n.º 4, f. 3, 25/1/1864.

[32] A.G.L. Libro n.º 5, f. 9, 14/9/1875.

[33] A.G.L. Libro n.º 10, f. 200, 13/12/1910.

1.2. Recitales

Aunque no totalmente fuera del apartado anterior, ni del posterior, cuando se comente lo del mecenazgo, están las actuaciones exclusivamente musicales, unas encargadas y programadas por la correspondiente junta directiva, otras impuestas por los acontecimientos imprevistos (llegada de barco,...), y otras más solicitadas por artistas, no siempre de la isla, que de igual manera que los pintores y escultores, también los músicos, tanto intérpretes como compositores, buscaban un hueco donde poder comunicar al público sus creaciones y trabajos. Para ello, las respectivas juntas, siempre dispuestas, ofrecieron los salones y avalaron a las nacientes figuras locales, aunque algunas, como veremos, ya tenían rango internacional.

Hay que tener en cuenta que en este ítem entran conciertos y recitales, principalmente de piano. La primera actuación que con esta categoría queda expresada en los libros de Junta Directiva es algo tardía, de 1864, figura como uno de los actos para celebrar el aniversario de la fundación de la Sociedad, un Concierto [34], cuyo programa no se ha conservado o, al menos, no ha sido posible localizarlo de momento.

En aquella etapa, siglo XIX, se prefirió la lírica a la interpretación instrumental, puesto que de recitales de piano hay pocas efemérides y los datos que se conservan de ellos son a partir del XX. Así, tenemos un «concierto por el pianista portugués Oscar da Silva» [35] ofrecido en Marzo del 22, a petición del cónsul de aquella República. Al mes siguiente son unos «artistas tinerfeños, Jorge Sansón, Luis Armas, Matilde Martín, Victoria L. Carvajal» los intérpretes autopropuestos para un concierto [36]; pero también sucede que los señores de la Junta Directiva, no recuerdan los numerosísimos actos desarrollados en los salones del Gabinete y tenemos que enterarnos por la prensa local, de quiénes actuaron y cuándo; sólo un ejemplo, por ahora: el concierto ofrecido por la violinista brasileña Rosa García Farias [37].

Otra gran figura que interviene, por sugerencia de Fray Lesco [38], será el pianista Diego García de Paredes que ofrecerá un concierto

---

[34] A.G.L. Libro n.º 4, f. 3, 25/1/1864. «... en lo referente al Concierto que deberá efectuarse con este motivo autorizándoseles (a la comisión) para que si algunos de los artistas no son socios, puedan invitarlos sin embargo».

[35] A.G.L. Libro n.º 12, f. 297, 5/7/1922.

[36] A.G.L. Libro n.º 12, f. 306, 2/8/1922.

[37] Falange, 20/12/1945

[38] Recuérdese que Víctor Doreste Grande, hijo de Domingo Doreste, Fray Lesco, se estaba preparando para intérprete de piano.

«gratuito, y si los socios desean hacer donativos que éstos sean destinados a las obras del Teatro Pérez Galdós» [39], en el que también intervendrán Cástor Gómez e Isabel Macarios.

Sean otros ejemplos de otras peticiones:

a. Solicitud, del Manuel Peñate Álvarez, para celebrar audición musical, en la tarde del 28 del corriente, para un acto benéfico [40];

b. «Acceder a la petición de la Sociedad de Amigos del Arte Néstor de la Torre, para la celebración de dos conciertos... a cargo de la cantante Lola de la Torre, hija del malogrado artista canario Néstor de la Torre» [41].

c. «Conceder el Salón de Fiestas a José Mujica para celebrar una audición de canto el día 12 del corriente» [42];

d. «Conceder a los señores Don Sebastián Suárez León y don Manuel Peñate Álvarez, el salón de actos de esta Sociedad para celebración de un recital poético» [43];

e. Recital poético-musical por Sebastián Suárez León y Manuel Peñate Álvarez, se celebrará el «18 del actual» [44];

f. Recital poético-musical por Sebastián Suárez León y Manuel Peñate Álvarez, «tendrá lugar el día dos del próximo mes de Junio» [45];

g. «Se concede el Salón de Fiestas del Gabinete Literario al tenor Don Juan Hernández para celebrar un concierto en fecha próxima» [46].

1.3. Grandes actuaciones

Me parece adecuado usar esta expresión, típica de los centros comerciales dedicados al mundo del espectáculo, para tratar un tema de gran lustre para El Gabinete: las actuaciones espontáneas de grandes artistas que, de paso para Suramérica, hacían una visita al Casino, dejando en él una generosa muestra de su buen hacer artístico.

---

[39] A.G.L. Libro n.º 12, f. 388, 19/10/1923.

[40] A.G.L. Libro n.º 14, f. 418, 12/12/1939. Se le ruega que indique a qué beneficio. Se celebró el día 29.

[41] A.G.L. Libro n.º 14, f. 421, 28/12/1939.

[42] A.G.L. Libro n.º 14, f. 318, 5/7/1934.

[43] A.G.L. Libro n.º 14, f. 361, 10/2/1936. Lo he incluido porque, aun cuando aquí no se exprese iba acompañado de música.

[44] A.G.L. Libro n.º 14, f. 367, 28/2/1936. Se referirá a Marzo, salvo que se haya aplazado el anterior o haya sido notificado mal.

[45] A.G.L. Libro n.º 14, f. 373, 26/5/1936.

[46] A.G.L. Libro n.º 14, f. 412, 5/7/1939.

En fechas anteriores en que el Coliseo Cairasco era parte viva del edificio, existía la modalidad de que los artistas, bajo la modalidad del ofrecimiento que hacían de la *actuación de su beneficio*, invitaban a los socios al espectáculo, correspondiendo la Sociedad con un obsequio, amén de la modalidad del recital «espontáneo», que era la única posibilidad de oír a las grandes figuras del momento, inimaginables de contratar.

A partir de 1888, con la inauguración del Nuevo Teatro [47], El Tirso, el Coliseo entra en franca decadencia, las actuaciones casi desaparecen y acaba siendo clausurado por deficiencias de seguridad y convertido en una parte más del conjunto del Gabinete. Ello iba a privar a los socios oír las actuaciones que, en otros momentos, se les brindaban desde el mismo edificio, tal vez por ello se anotan las actuaciones celebradas en los salones de El Gabinete que ahora se realizan en la, llamemos, modalidad: visitas-actuaciones. Así aparecen registradas, en los libros de actas de las sucesivas juntas directivas, las que acontecieron entre los años 1888 y 1889, cesando bruscamente sus anotaciones.

Pero al inconveniente de clausurar el teatro hay que añadir la reducción y extinción de la escala forzosa de los barcos en su ida o vuelta de América. Vaya un ejemplo que confirma estas escalas, también musicales: «cuarenta pesetas importe de los gastos ocasionados por el barítono italiano Aristides Franceschetti que cantó en los salones de esta Sociedad, en las horas que estuvo en esta población, de paso para Génova» [48]. También coadyuva en este cese de actuaciones el siniestro pajarraco de la mala economía, pues, como era obligado, había que corresponder a la gentileza del artista con esplendidez y cuidar los detalles [49]. Guiémonos por los siguientes datos:

> a. «... el carruage y la lancha marina para conducir a bordo del vapor al notable artista barítono sr. Salassa, el día que cantó en los salones de esta Sociedad» [50];

---

[47] A.G.L. Libro n.º 7, f. 17-18, 5/9/1888. Contribuir con 500 r.v. para ayudar a sufragar «los obsequios que se hagan a aquél (Stagno) artista» que actuará en el nuevo teatro.

[48] A.G.L. Libro n.º 9, f. 94, 6/10/1897. En casos anteriores no se aclara lo de horas. ¿Querría exponerlo el secretario como novedad?

[49] A.G.L. Libro n.º 5, f. 71, 20/11/1876. No aceptar la dedicatoria que hace la primera tiple Paulina Celimendi «por haber acuerdos anteriores que lo prohiben y principalmente por no existir capítulo en el presupuesto a que aplicar el regalo».

[50] A.G.L. Libro n.º 8, f. 58, 7/9/1889.» Pagar a don Pedro Manrique de Lara 25 ptas. por el carruage...»

b. Obsequiar con un champagne de honor a Ofelia Nieto [51];

c. Carta de José Hernández Sánchez, tramitando el agradecimiento del pianista italiano Marcelo Bosasso, por las atenciones recibidas en su visita a esta Sociedad [52];

d. Agradecimiento a «Diego García de Paredes y demás intérpretes del concierto celebrado en esta Sociedad el día 30 de Octubre último» y como gratificación se le entrega sólo 500 ptas. debido a la mala situación económica [53];

e. «Agasajo con un té concierto a los señores que forman el Orfeón La Paz de La Laguna el día quince del actual, vendrán a esta Capital con objeto de dar varios conciertos» [54];

Un ejemplo del atractivo que estas actuaciones suponían en aquellos momentos lo tenemos en las siguiente nota: el revuelo que sucedió «Con motivo de cantar la renombrada tiple sra. Pantaleón, penetraron en los salones de esta Sociedad, muchos individuos que no son socios y muchos niños traídos por individuos que pertenecen a esta Sociedad» [55] y para que no vuelva a suceder..., se toman las inútiles medidas propias de la ofuscación del momento.

Algunos de los artistas dejaron una huella indeleble tanto por su personalidad como por la labor generosa que hicieron, como es el caso de Roberto Stagno: «habiendo esta sociedad tenido el gusto de oír su voz en sus salones al eminente tenor Roberto Stagno» [56], que en otro de sus viajes ofreció una actuación para alivio de las víctimas del trasatlántico italiano *Sudamérica* [57].

El año 1889 estuvo sembrado de grandes actuaciones, leamos:

— Marzo: Concierto improvisado el día de ayer, en los salones de esta Sociedad, por los artistas que iban de paso para las Repúblicas del Plata: srta. Colonessi, Fabbri, Milón y los sres. Rossi, Signorini y Blanchard [58].

---

[51] A.G.L. Libro n.° 13, f. 47, 10/5/1924. No se indica si actuó, pero es de prever que algo debió de cantar, ya lo había hecho como mínimo dos años antes cuando estuvo con Mascagni.

[52] A.G.L. Libro n.° 13, f. 64, 3/10/1924. Como en el caso citado anteriormente, no se indica si actuó, ni, aún peor, la fecha de la estadía.

[53] A.G.L. Libro n.° 13, f. 69, 15/11/1924.

[54] A.G.L. Libro n.° 14, f. 194, 18/1/1932.

[55] A.G.L. Libro n.° 7, f. 273-4, 12/4/1888.

[56] A.G.L. Libro n.° 8, f. 9, 18/7/1888. «Satisfacer 107'50 ptas. por gastos ocasionados con motivo de obsequio al eminente tenor Roberto Stagno habiendo esta sociedad tenido el gusto de oír...»

[57] El día 13/9/88 colisionaron los barcos *Sudamérica*, de bandera italiana, y el trasatlántico *France* «en la misma boca del Puerto de La Luz»; el día 18/9/88 Stagno actuó ya en el Nuevo Teatro. Cfr. NAVARRO NAVARRO, D.: *Gabinete Literario ...¡Cómo te recuerdo!*. pág. 129-130.

[58] A.G.L. Libro n.° 8, f. 38, 14/3/1889.

— Abril: En el día de ayer, en el torna viaje, «dejaron oír su voces en los salones de esta Sociedad, los eminentes artistas de canto srta. Fabbri (contralto) y el sr. De Lucia (tenor)» [59].
— Mayo: «El día primero del corriente dejó oír su potente voz, en los salones de esta Sociedad, el célebre tenor don Negri, que visitó esta Ciudad de paso a El Río de La Plata» [60].
— Junio: «El día 18 de Junio actuó en esta Sociedad el barítono Gaudenzio Salassa, cantando la *barcarola* de la Gioconda, *el credo* de Ottelo y el aria final de Don Carlo» [61].

Otros años no fueron tan lucidos, pero sí entrañables como es el caso de 1919, cuando, con ocasión de la clausura de la *I Exposición de Artistas Canarios*, «señalada para el día 8 de los corrientes, debería organizarse algún acto que pudiera tener cierto carácter de fiesta para los miembros de la Sociedad; añade [El Presidente accidental] que por muchos sres. socios se ha manifestado el deseo de oír en los salones del Gabinete a nuestro paisano el tenor Don Ramón Medina [62], recientemente llegado de Inglaterra; termina la Presidencia diciendo que podría intentarse la celebración de un concierto en que tomase parte el indicado artista, terminando el acto con un baile» [63]. Se celebró tal cual se programó a las 9 de la noche del día señalado, con gran éxito e imborrable recuerdo para los asistentes.

Pero las dos grandes actuaciones o, al menos, las más sonadas fueron las que acontecieron en 1922, mayo y noviembre, ida y vuelta del Maestro Pietro Mascagni hacia las américas. Personalmente pienso que la importancia del acontecimiento fue a posteriori, dado que en el acta que nos lo recuerda se elaboró meses más tarde del primer evento, incluso ya se habían olvidado de la fecha de la actuación de Mascagni, compositor de la ópera *Cavalleria Rusticana*, y su troupe, compuesta de las «sopranos Della Riza, Besauzoni, los tenores Hipólito Lázaro y Kircoffer» que en el tornaviaje, 26/11/1922, tendría algunas variaciones, siendo cantantes «los tenores Kirchoff, Paloi; los barítonos Gilley, Rosei Moelli, Scapa; el bajo Cirino; las sopranos Ofelia Nieto, Vitrulli Hea; Giacomucci y sra. de Cirino» [64].

---

[59] A.G.L. Libro n.º 8, f. 44, 12/4/1889.
[60] A.G.L. Libro n.º 8, f. 46, 9/5/1889.
[61] A.G.L. Libro n.º 8, f. 51, 8/7/1889.
[62] Padre de la afamada artista de cine Patricia Medina, esposa del actor inglés Joseph Cotten.
[63] A.G.L. Libro n.º 11, f. 410, 6/12/1919. No se indicó si hubo obsequio al tenor.
[64] A.G.L. Libro n.º 12, f. 318-9, 9/12/1922. Realmente en el acta lo que se expresa es el acuerdo de «colocar en el piano de conciertos una placa de plata con un texto que haga alusión a los dos grandes acontecimientos artísticos del año

Según el cronista Luis García de Vegueta, en su libro [65] *Nuestra Ciudad*, traslada unas notas tomadas de La Provincia, 4/5/1922, en las que narra que esta troupe había llegado en el *Tomasso di Savoia* de paso para Buenos Aires, «Al punto se organizó una velada en el Gabinete Literario, a las cinco de la tarde, con la participación de los artistas viajeros: Gabriela Bezanzoni, Ofelia Nieto, Hipólito Lázaro, Walther Kirchoff, Della Rizza»; y sigue la transcripción de *La Provincia*, «en los anales artísticos de la Ciudad de Las Palmas, pletóricos de hechos extraordinarios y de efemérides, se ha señalado con letras de oro la fecha del 3 de mayo de 1922». Se anota el programa y la intervención de Mascagni y, también, se cuenta que se cantó el dúo de la nueva obra *Il piccolo Marat*, «recién estrenada en Italia y aún no cantada en España», por lo que ya sabemos de esta primicia.

Como las actas de las juntas directivas son muy sobrias no sabemos más detalles de otros eventos, aunque sí sabemos por otras fuentes de las distintas actuaciones que hicieron ya en el Nuevo Teatro, el Tirso de Molina, que así se llamó con mucha desidia de los responsables [66], algunos de los artistas a los que, regularmente, obsequiaba el Gabinete Literario.

2. MECENAZGO

Podemos llamar así a este último ítem de este trabajo, aunque sólo sea por redondear, puesto que se ha visto que todas las Juntas Directivas han sido protectoras de la música, cada una de ellas dentro de sus posibilidades y ocasiones haciendo todo aquello que era provechoso para la música, intérpretes y creadores.

2.1. Creación de Grupos Musicales

Aunque nos parezca extraño en nuestros días, otro de los objetivos que aceptó el Gabinete Literario fue la creación de una banda musical o charanga, sea escrita esta palabra con todos los respetos,

1922, el primero en el que han intervenido El Maestro Pietro Mascagni, (en el acta no se recuerda la fecha dejando el espacio en blanco)... y en la noche del 26/11/1922...» He transcrito los nombres como están en el acta.

[65] García de Vegueta, L.: pág. 123, capítulo *Cavalleria Rusticana*.

[66] No es que el gran Tirso lo desmereciera, pero parece que quedaba muy lejana la relación para el coliseo emblemático de la Isla.

que tuvo su génesis por un acuerdo que se establece, en marzo de 1849, entre el clarinetista tinerfeño Manuel Rodríguez Martín [67] y el Gabinete.

Sabemos que existía una orquesta de cuerda, cuya fundación y organización no queda reflejada en las actas del Casino, de origen confuso, y que había pasado por diversas manos, fundada y refundada,... La Sociedad se limitará, en principio, a protegerla dentro de sus posibilidades y así debe ser, puesto que sólo se la cita de pasada en el mencionado acuerdo, y no se retoma el tema en fechas posteriores [68].

En 1849, poco antes de cumplir la Sociedad su quinto aniversario, se tiene en consideración la oferta [69] que hace el «profesor Don Manuel Rodríguez que accidentalmente se encuentra en esta Ciudad», de crear una orquesta de instrumentos de aire, llegando al acuerdo de que se le pagaría mensualmente 30 pesos corrientes y comprometiéndose él, por su parte, a enseñar a cuarenta músicos, para lo cual se le facilitarán los instrumentos de aire, papeles, atriles y salón donde ejercitarse [70] y «si las circunstancias exigieran la reunión de aquella orquesta con la otra de cuerda» no tendrá inconveniente en dirigirlas [71].

Luego de hecho este acuerdo y sus compromisos, hay que adquirir el instrumental inmediatamente, dentro de lo que en aquel entonces se podía entender por tal prontitud. Se hace, en sesión de Junta General, una primera valoración de 10.000 reales [72], solicitando un adelanto al generoso bolsillo de Alfonso Gourié [73].

Esta valoración, aun cuando sea aproximada, nos indica que, o bien ya alguien había hecho otras compras de este material, o bien había catálogos de compra que orientasen los presupuestos.

El caso es que se mandan a buscar a Marsella [74] y no son servi-

---

[67] SIEMENS HERNÁNDEZ, L.: *op. cit.* pág. 64. En su libro ofrece algunos rasgos muy breves de este músico.

[68] SIEMENS HERNÁNDEZ, L. en él se trata todo el devenir histórico de la música civil en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria.

[69] A.G.L. Libro n.º 1, s. 130ª, 8/2/1849.

[70] A.G.L. Libro n.º 1, f. 41,1 6/3/1849.

[71] A.G.L. Libro n.º 1, f. 41, 16/3/1849.

[72] A.G.L. Libro n.º 1, s. 131ª, 21/2/1849.

[73] A.G.L. Libro n.º 1, s. 138ª, 24/3/1849.

[74] A.G.L. Libro n.º 1, s. 140ª, 29/4/1850. Dieciséis años más tarde se llevan a cabo las mismas pautas: «Diego Mesa de León, a nombre de una sociedad musical que se está organizando, pidió que se le alquile el Teatro, en la forma en que se encuentra, para dar en él un concierto a beneficio de la adquisición de varios instrumentos pedidos ya al extrangero». Se accede gratuitamente. A.G.L. Libro n.º 4, f. 20, 6/6/1866.

dos hasta enero del 51, fecha en la que se comunica la llegada de los instrumento de aire, cuyo costo fue muy por debajo de lo previsto, ya que sólo llegó a la cantidad de 1.091 reales, 21 maravedíes [75]. Se ve que no eran buenas fechas para cálculos: ¡casi 9.000 reales menos y casi dos años en llegar! Pero lo grave no fue sólo eso, sino que Manuel Rodríguez, ante la no llegada de los instrumentos musicales pedidos a Francia, solicita permiso para marchar a la Península por cuatro meses y se accede [76].

La juventud, desesperada por no tener director para su ansiada charanga de instrumentos franceses, nombra una comisión de doce jóvenes para que se reúna con la Junta Directiva y les autorice formar una, bajo la batuta de Agustín Millares como director, pero éste no acepta, «pues no es su intención hacerlo gratuitamente» [77].

En 1852, dos años más tarde, se sabe que ha regresado Manuel Rodríguez y se hacen diligencias para cumplir el contrato firmado en 1850 sobre la banda de instrumentos de aire [78]. Recuérdese que el viaje fue por sólo cuatro meses [79].

Se le entrega el instrumental y se le imponen veintiséis alumnos, pudiendo, según acuerdo, llegar hasta cuarenta [80].

Las cosas van muy bien y así se le «dan las gracias por el celo con que se ocupa de organizar la orquesta de aire, que la Sociedad confió a su dirección y cuyos alumnos ha visto la Junta con satisfacción que trabajan con la mayor aplicación y provecho» [81] Tal es la buena impresión que, ya a finales de año, se presenta la factura de la compra de tela y hechura de los uniformes para los miembros de la orquesta de aire. Se hicieron «treinta y siete levitas azules e igual número de cachuchas con todos los avíos a cuatro duros cada vestido, arreglar uno para hacerlo más pequeño; dos para los criados, del mismo color» [82].

Del devenir de la orquesta o banda no se supo más. Posiblemente Manuel Rodríguez ha tenido que volver a la Península, puesto que, en mayo de este mismo año, se había hecho una anotación en

---

[75] A.G.L. Libro n.° 1, s. 155ª, 28/1/1851.

[76] A.G.L. Libro n.° 1, s. 140ª, 29/4/1850.

[77] A.G.L. Libro n.° 1, 25/1/1852. Dejan de enumerarse las sesiones o reuniones y este primer libro no tiene numeración propia de folios.

[78] A.G.L. Libro n.° 1, 21/4/1852

[79] Bien es verdad que, en el verano del año 1851, se produjo el terrible brote de cólera, que pudo justificar tan larga ausencia.

[80] A.G.L. Libro n.° 1, 11/5/1852.

[81] A.G.L. Libro n.° 1, 9/6/1852.

[82] A.G.L. Libro n.° 1, 22/12/1852.

el acta del día 23 en la que se advierte que está «sin que hasta ahora perciba ninguna clase de emolumentos por su destino de recaudador de contribuciones» [83]. El caso es que en 1856 se recogen los instrumentos pertenecientes a la Sociedad. No se alegan causas ni razones, sólo se indica que se recogieron «el chinesco, el bombo y los platillos, además de otros» [84]. En actas posteriores se habla de los donados por don Juan Swanston y que alguien, no se especifica, no entregaba la trompa que tenía encomendada.

Esta observación relativa a Swanston me hace pensar que el precio, antes mencionado, se desvió tanto del presupuesto original debido a que este caballero escocés, al hacer el citado donativo de instrumentos, reduciría la compra de los inicialmente presupuestados.

Este conjunto instrumental no se debió de utilizar mucho porque llueven las peticiones para ser cedido en préstamo; así tenemos la solicitud de «cinco instrumentos (de aire) para Guía» y dado que sale de fiador Eufemiano Jurado, y no se están utilizando, se accede, siendo devueltos antes del día 20 de diciembre [85].

Otro ejemplo es el que personifica Rafael [86] Tejera que solicita «en préstamo algunos instrumentos para establecer una nueva banda militar» y como no había ninguna, al menos dependiente del Gabinete, se accedió [87]. Pero su duración es bien corta porque, escasamente tres meses después, Francisco Javier de León solicita, en préstamo, los instrumentos para organizar una banda militar en el Batallón de Las Palmas y se accede [88].

Nuevamente tenemos que poner: *pero no tuvo éxito;* el porqué se me escapa, posiblemente no habría acuerdo entre los candidatos a la batuta y los emolumentos, recuérdese el caso de Millares; el asunto es que, en febrero del 60 están a libre disposición de la Junta que los cede en préstamo (los instrumentos musicales) a la Filarmónica [89]. No los debía utilizar mucho porque, al año, se toma la disposición de solicitar al Director de aquélla, señorr Urquía [90] los instrumentos

[83] A.G.L. Libro n.° 1, 23/5/1852.

[84] A.G.L. Libro n.° 1, 1/9/1856.

[85] A.G.L. Libro n.° 3, 4/8/1857. Este libro tampoco tiene los folios o páginas numerados.

[86] Personaje nombrado varias veces en la obra de L. SIEMENS HERNÁNDEZ, *op. cit.*

[87] A.G.L. Libro n.° 3, 18/12/1857.

[88] A.G.L. Libro n.° 3, 19/3/1858.

[89] A.G.L. Libro n.° 3, 23/2/1860.

[90] No he podido constatar que sea el mismo José Urquía que se encargaba de la administración del Gabinete, primer librero oficial de la Ciudad, calle de la Herrería; teniente - alcalde... residente en la calle S. Roque.

prestados salvo que le sea de necesidad [91]; no debió de ser mucha porque, en mayo del mismo año, ya hay otro peticionario para el instrumental, Manuel Rodríguez [92], que en nombre de la Sociedad El Siglo, pide prestado los instrumentos musicales. Se accede [93].

Un instrumento musical que merece unas líneas aparte es el piano. ¿Cuándo y dónde se adquirió el primero? No lo sé, es muy posible que en el momento de levantar el Teatro Cairasco, allá por los años cuarenta, del mil ochocientos, se comprara uno para las funciones propias de un teatro, que llegaría a disposición de la Junta Directiva a través del arriendo que se hizo del Coliseo y que se cede, temporalmente, en mayo de 1862 para «dar conciertos en los salones de la Exposición, con objeto de reconocer las piezas de música presentadas en la misma, (se acordó que) se trasladase el piano de esta Sociedad a aquel sitio para utilizarlo en dicho fin» [94].

Como era de esperar, el rey de la orquesta no debía estar en muy buenas condiciones, entre otras cosas por las numerosas manos que le ponían encima, los traslados de la sala del teatro a las de la Sociedad, ... el caso es que la Junta Directiva oyendo las peticiones de los socios y comprobando el estado del instrumento orquestal, muestra deseos de adquirir un piano e, inmediatamente, se hace una primera oferta en mayo [95] y otra en noviembre, ésta por 15.000 reales de vellón [96]. Se adquiere por la última postura, pagándose en doce cómodas mensualidades [97], por lo que el Casino pasa a disponer de dos pianos, para los cuales se nombra a Rafael Bello, «Inspector, reparador y afinador de los pianos de esta Sociedad», con una gratificación anual de 240 r.v. [98]. Y, como nada es eterno, hubo que comprar otro, treinta y nueve años después, «adquisición de un piano por valor de 1.860 ptas. en el comercio de los sres. Peñate. El primer plazo 240 ptas. y el resto en 36 plazos de 45 ptas. c/u.» [99]. Este gran instrumento de concierto lleva una tarjeta de pla-

[91] A.G.L. Libro n.º 3, 18/1/1861.

[92] Personaje relevante en la música de Gran Canaria; «fueron admitidos por unanimidad de votos los socios siguientes, Don Manuel Rodríguez Molina, Director de la Sociedad Filarmónica de esta Ciudad, como socio de mérito presentado por los sres... (y cuatro más)». A.G.L. Libro n.º 4, f.67v. 1/7/1869. Fallece en Agosto de 1877. A.G.L. Libro n.º 5, f.125, 27/8/1877.

[93] A.G.L. Libro n.º 3, 22/5/1861.

[94] A.G.L. Libro n.º 3, 10/5/1862.

[95] A.G.L. Libro n.º 4, f. 96v. 5/5/1872.

[96] A.G.L. Libro n.º 4, f. 100v. 1/11/1872.

[97] A.G.L. Libro n.º 4, f. 101, 5/11/1872.

[98] A.G.L. Libro n.º 6, f. 14,1 5/2/1881.

[99] A.G.L. Libro n.º 10, f. 218-9, 23/1/1911.

ta con un texto que hace alusión a los dos grandes acontecimientos artísticos del año 1922 [100], en los que intervino el maestro Mascagni.

Coronemos este capítulo con más ejemplos, del buen hacer, en pro de la música; así reafirmamos aquello de que obras son amores...:

a. Contribuir con 100 r.v. mensuales para las tocatas militares que organiza Santiago Tejera en la Alameda durante los meses de Julio, Agosto y Septiembre [101];

b. La Unión Filarmónica de esta Población, solicita «una ayuda a los gastos de las tocatas de la Alameda en la presente temporada». Se asignaron 40 r.v. todos los meses de la temporada [102];

c. «Se ha hecho petición para que la Srta. Maruca Santaella de un concierto en los salones de esta Sociedad y como quiera que dicha srta. va cursar estudios de canto en el Conservatorio de Madrid, cree (el peticionario) que el Gabinete debería contribuir con alguna cantidad». Se accede con 500 ptas. para gastos del viaje [103];

d. «Se acuerda contribuir con ciento veinte y cinco pesetas a la suscripción iniciada para sufragar los gastos hasta su país del súbdito italiano que viene tomando parte en los conciertos familiares que por iniciativa de algunos socios se celebra en un salón del Gabinete» [104].

2.2. Adquisición de libretos y partituras

La llegada de material de música escrito, libretos y partituras, a el Gabinete ha sido totalmente casual, puesto que realmente no hubo el propósito alguno de crear una musiteca [105], pero si llegó a reunirse, aparte de biografías de músicos y similares, un material que, bien ordenado y clasificado, pudo crear una unidad aparte dentro de la biblioteca, pero no fue así, ni creo que se haya planteado el tema.

En el Gabinete Literario sólo se conservan algunos libretos de óperas, unos provenientes de una donación hecha por un socio, aportación que quedó reseñada en el libro de actas de la Junta Directiva, con estas palabras: «Voto de gracia a Don Francisco Pérez

[100] A.G.L. Libro n.º 12, f. 318-9, 9/12/1922.

[101] A.G.L. Libro n.º 4, f. 98, 25/5/1872.

[102] A.G.L. Libro n.º 5, f. 107, 15/6/1877.

[103] Libro n.º 11, f. 507-8, 4/5/1920. Este concierto generará un conflicto bastante serio, entre dos miembros de la Junta Directiva, por la confección del programa.

[104] A.G.L. Libro n.º 12, f. 352, 28/2/1923. No se ha indicado cuándo se pidió permiso para hacerlos, ni quién era el artista.

[105] El término sería fonoteca, pero para aquel entonces el concepto y contenido de una fonoteca me parece impensable.

por el donativo de los argumentos de varias óperas» [106]. Lástima que no nos aclare el acta si las óperas habían tenido alguna relación con las representadas en el teatro Cairasco o eran simplemente estudios conservados por el donante.

Pero además se conservan 29 tomos, de la editorial *Ricordi*, de Italia, algunos sin fecha de edición; cada uno es una ópera diferente, con sus correspondientes letra y música; están encuadernados en diferentes modelos, y algunos llevan el sello del comercio local: *Quevedo, almacén de Música*.

Digo el además porque las fechas, en alguno de estos tomos, se alargan hasta la del último: 1904, *Madama Butterfly* y se salen, sin duda alguna, de la donación citada. Su llegada a la Sociedad no está registrada ¿Fue donación? ¿Fue adquisición, por qué?

Merece hito aparte la protección al creador musical, al compositor, y una manera muy evidente de hacerlo es valorando su obra, en este caso las partituras, fruto de sus trabajos. El loable propósito de ayudar y prestigiar a los artistas locales se hacía constantemente con escritores, ahora con músicos, sólo que las aportaciones fueron muy pocas, pero me temo que la oferta no era mayor:

> a. «Adquisición de 6 ejemplares de la obra musical *Nereidas y Tritones* del autor Manuel Peñate...» [107];
>
> b. «Adquirir cinco ejemplares de la obra musical Marcha Heroica de la que es autor Don Manuel Peñate Alvarez» [108];
>
> c. «Adquirir 2 ejemplares de la obra musical *Misa y Cortejo Fúnebre* de la que es autor Manuel Peñate Alvarez» [109];
>
> d. «Adquirir cinco ejemplares de la composición musical Suite Canaria de la que es autor Manuel de Vega» [110].

Según parece estas obras fueron entregadas, posteriormente, al Museo Canario, pero en los libros de actas no se indica nada al respecto.

Otras labores protectoras para la música ha realizado el Gabinete, pero al encontrarse solapadas por otros elementos que en su momento obtuvieron mayor relieve (valga de ejemplo recordar que en la segunda colocación de los retratos de los patricios) no se citan en las actas con la indicación de si hubo o no música; esto hace dificultoso el rastrear, con exactitud, los datos. Dejemos para otra ocasión el pormenorizar esos otros acontecimientos.

---

[106] A.G.L. Libro n.º 6, f. 45, 28/10/1881.
[107] A.G.L. Libro n.º 13, f. 189, 21/7/1926.
[108] A.G.L. Libro n.º 14, f. 274, 11/9/1933.
[109] A.G.L. Libro n.º 14, f. 327, 21/11/1934.
[110] A.G.L. Libro n.º 14, f. 371, 8/4/1936.

PRIMERA APROXIMACIÓN A LAS ZARZUELAS Y ÓPERAS CANARIAS PRODUCIDAS EN LOS SIGLOS XIX Y XX

ISIDORO SANTANA GIL
El Museo Canario

La antigua y cortesana zarzuela española se expande nuevamente con renovado casticismo desde Madrid a partir de la década de los cincuenta del siglo XIX, encontrando eco popular muy pronto ya en toda España.

En Canarias hubo importantes temporadas de zarzuelas desde comienzos de la década siguiente, a base de compañías venidas de la Península. No obstante, el género se cultivaba con matices más cultos en las Islas por los principales compositores que aquí residieron, como los Guigou en Tenerife o Millares Torres en Gran Canaria. Aunque como dato curioso debemos señalar que en el siglo XVIII, el ilustrado lanzaroteño afincado en la corte José Clavijo y Fajardo escribe un libreto de zarzuela titulado *La feria de Valdemoro*, que es una traducción libre de un libreto de Goldoni adaptado a las costumbres españolas y que fue puesto en música por el maestro de capilla napolitano Nicola Zinganelli, en 1764. Este libreto de Clavijo está editado en Madrid por Ibarra en 1764 [1].

[1] VV.AA.: *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional*, libro I libretos A-CH. Madrid, 1986, pp. 488-489.

En esta trabajo nos proponemos dar una somera relación y breves noticias sobre las obras de este género lírico compuestas por compositores canarios o relacionados con Canarias en los siglos XIX y XX.

HASTA 1900

TRIENIO LIBERAL

El Siglo XIX documenta ya numerosas composiciones líricas en las Islas. La más antigua que hemos encontrado está fechada en 1822, cuando un grupo de aficionados de Las Palmas pone en escena una opereta cómica y de matices políticos liberales titulada *El marqués de Tazartico*, con letra del doctoral Graciliano Afonso, desconociéndose el nombre del autor de la música, aunque Millares Torres señala que ésta era de varios jóvenes, posiblemente incluyendo a su padre, el violonchelista Gregorio Millares. Dicha obra se representó, con gran escándalo, en un teatro improvisado en el patio del Palacio Episcopal de Las Palmas de Gran Canaria [2].

Carlos Guigou (1799-1851)

En Tenerife la primera noticia que del género lírico nos encontramos data del 12 de marzo de 1841 con el estreno de la ópera seria en tres actos titulada *Constantino*, con música de Carlos Guigou y letra de José Plácido Sansón, que fue interpretada en sus principales papeles por Fernando Navarro y Manuela y Josefa Ramos, componentes de una compañía de teatro que estaba en esos momentos actuando en el teatro de la calle La Marina en Santa Cruz de Tenerife [3]. Para la representación de esta ópera no se escatimaron gastos, llegando incluso a aparecer en una escena del primer acto un gran carro triunfal [4].

Además de esta ópera, Carlos Guigou escribió y dio a conocer en Tenerife otras obras como las tituladas *Ópera Cómica* y *El Templario*,

---

[2] MILLARES TORRES, Agustín: *Anales de las Islas Canarias*, Tomo VII, p. 109.

[3] MILLARES TORRES, Agustín: *Anales...*, Tomo VII, p. 177. MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *Anales del teatro en Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 1968, p. 30. CARRASCO PINO, M.ª Isabel: *La sociedad Filarmónica de Tenerife* en *Estudios Canarios*. Anuario del Instituto de Estudios Canarios, XL, 1996, pp. 182-183.

[4] Ibídem.

que también fueron interpretadas por los mismos artistas con más o menos fortuna [5].

Otros títulos que debemos destacar de este autor son *Una vestal, Un día en el serrallo, Raulo barba azul*, y así, hasta casi más de una docena [6]; algunos de sus libretos fueron escritos por José Plácido Sansón [7].

Agustín Millares Torres (1826-1896)

La producción lírica del compositor grancanario Agustín Millares Torres es extensa, comenzando por la zarzuela en un acto compuesta en 1845 y que lleva por título *Un disfraz*, y que fue compuesta en letra y música para celebrar la onomástica de su madre el 4 de octubre de ese año, festividad de San Francisco. La obra constaba de una obertura, una romanza, un dúo y un final con coros, siendo tres los personajes: un galán, una niña y una señora tía, que fueron interpretados por las hermanas del autor, Luisa Millares, vestida de hombre, y Graciliana Millares y la prima Rosario Millares; el coro estaba formado por los pequeños de la casa y la orquesta por el director y violín primero, el propio Agustín Millares Torres, violín segundo, su primo Cristóbal, flauta, su hermano José, y la viola, que hacía la parte de bajo, su hermano Gregorio [8].

El éxito de esta obra fue grande en el entorno familiar de los Millares, repitiéndose varios días más tarde en casa de su abuelo [9], el organista de la catedral Cristóbal José Millares. Hasta comienzos del siglo XX se representó esta pequeña zarzuela varias veces en el ámbito familiar del compositor (fig. 1).

En 1848 compuso en Madrid el primer acto de una ópera que lleva por título *Adalmina*. Fue corregida por su profesor de composi-

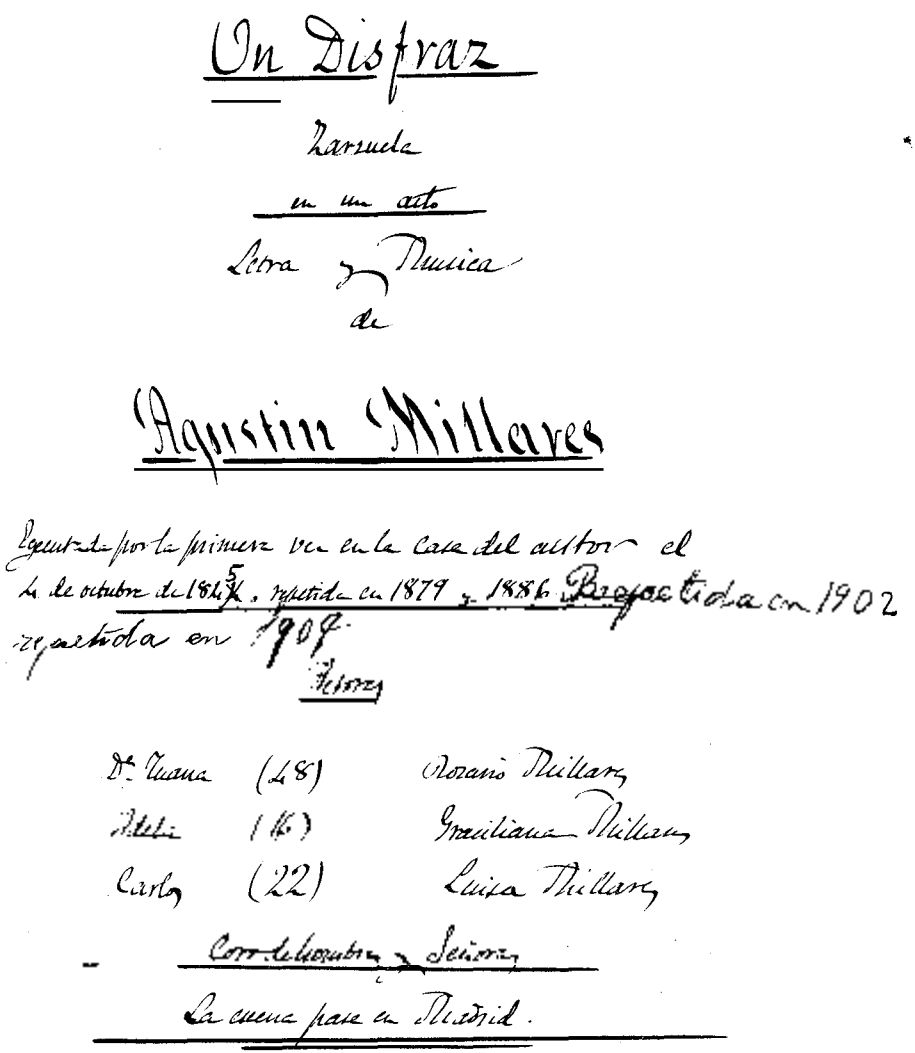
[5] Ibídem.

[6] R.A.M.: *Carlos Guigou y Puchol*, En Canarios de Ayer y Hoy, coleccionable del *Diario de Las Palmas*, 1993.

[7] MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *Anales del ...*, p. 108.

[8] MILLARES TORRES, Agustín: *Notas y Recuerdos*. Sin lugar, sin año, p. 8. HERNÁNDEZ MILLARES, Angelina: *Agustín Millares Torres: Catálogo de sus obras musicales en orden cronológico* en «Millares» nº 9. Las Palmas de Gran Canaria, Julio-Septiembre 1966, p. 126. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Agustín Millares Torres, compositor y musicógrafo*. Santa Cruz de Tenerife, 1989, pp. 12-13. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y de su orquesta y sus maestros*. Las Palmas de Gran Canaria, 1995, pp. 55-56.

[9] Ibídem.


Un Disfraz

Zarzuela

en un acto

Letra y Música

de

Agustín Millares

Estrenada por la primera vez en la Casa del autor el 4 de octubre de 1845. repetida en 1879 y 1886. Reestrenada en 1902 y estrenada en 1909.

Dª Juana (28) Rosario Millares

Adela (16) Graciliana Millares

Carlos (22) Luisa Millares

Con la Orquesta y Señores

La escena pasa en Madrid.

Fig. 1.—Portadilla de la zarzuela *Un disfraz* de Agustín Millares Torres.

ción Ramón Carnicer [10] y su estreno tuvo lugar en nuestra ciudad la noche del 6 de diciembre de 1849 en una velada literario-musical, organizada por el propio Agustín Millares Torres y una compañía de

[10] MILLARES TORRES, Agustín: *Notas y recuerdos*, p. 25 y 28. HERNÁNDEZ MILLARES, Angelina: *Agustín Millares Torres* ..., p. 127. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Agustín Millares Torres* ..., p. 18. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Historia de la Sociedad Filarmónica* ..., p. 56.

cómicos que se encuentra actuando en Las Palmas, con el fin de recaudar fondos para comprar música e instrumentos para la Orquesta Filarmónica, que estaba reorganizando [11]. Sus principales intérpretes fueron la tiple Micaela Escobar, el barítono Francisco Quesada, un coro de 18 personas y una orquesta formada por 26 maestros [12], obteniendo un gran éxito de crítica y público.

Esta obra se completó con tres actos más y se estrenó en su forma definitiva de zarzuela el 27 de diciembre de 1887 en el domicilio del compositor, en el callejón de la Gloria del histórico barrio de Vegueta. Está basada en un hecho relacionado con la conquista de Gran Canaria, y entre otros personajes aparecen el fundador de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, Juan Rejón, y un faycán [13].

Los principales intérpretes de esta versión definitiva fueron Paca Millares, Sofía de la Torre, María Millares, Rosario Doreste, Luisa Farinós, Bernardo de la Torre, Nicolás Navarro, Luis y Agustín Millares Cubas y el coro formado por María Arocena, Carmen Martinón, las hijas de Pedro Peñate, Agustín Doreste, Bernardo Doreste y Pedro Suárez. La parte orquestal estaba formada por José García de la Torre al piano, José y Rafael Avellaneda a los violines, Rafael Millares al violín segundo, Pedro Peñate y Gregorio Millares a los violoncellos y Rafael Doreste al cornetín [14].

La siguiente obra escénica que compuso Millares Torres fue la zarzuela en dos actos *Elvira (Polvorín)*, compuesta para que sus discípulos y los integrantes de la orquesta lucieran sus adelantos musicales. Su estreno tuvo lugar en el teatro del Gabinete Literario el 24 de octubre de 1855. Los intérpretes fueron los alumnos del compositor María de la Torre y Doreste, Severino Lorenzo, Fernando Peñate, Francisco Quesada y Antonio Doreste [15]. La prensa de la época dedicó grandes alardes al estreno de esta obra, lo mismo que al conjunto de aficionados que interpretaron los diferentes números musi-

---

[11] Ibídem.

[12] Ibídem.

[13] MILLARES TORRES, Agustín: *Anales...*, Tomo VII, p. 219. MILLARES TORRES, Agustín: *Notas y ...*, p. 76. HERNÁNDEZ MILLARES, Angelina: *Agustín Millares Torres ...*, p. 127. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Agustín Millares Torres ...*, p. 35. GARCÍA DE VEGUETA, Luis: *Una zarzuela*. En «Nuestra Ciudad», *La Provincia*, 16 de octubre de 1996.

[14] Ibídem.

[15] MILLARES TORRES, Agustín: *Anales...*, Tomo VIII, s.p. MILLARES TORRES, Agustín: *Notas y ...*, p. 31. HERNÁNDEZ MILLARES, Angelina: *Agustín Millares Torres ...*, p. 130. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Agustín Millares Torres ...*, p. 23.

cales, como a la orquesta que dirigía Millares Torres [16]. Esta zarzuela tuvo once representaciones con un éxito arrollador, reportando al Gabinete una considerable cantidad de dinero [17].

El 7 de febrero de 1861 *Elvira* fue reestrenada, y esta vez la interpretación corrió a cargo de una compañía de zarzuela que estaba actuando en esos momentos en Las Palmas, destacando entre el elenco artístico los hermanos Pellizani y el Tenor Gellati [18].

En 1856, y debido al éxito de crítica y público que tuvo la primera representación de esta zarzuela, nuestro compositor comienza la escritura de otra de mayores pretensiones. Así nació la zarzuela en tres actos titulada *Pruebas de amor*. Los intérpretes de esta nueva obra van a ser los mismos que estrenaron *Elvira* el año anterior, a los que hay que sumar Candelaria Suárez y Pestana. El estreno tuvo lugar la noche del 22 de mayo de 1856, festividad del Corpus Christi [19]. La crítica alabó esta nueva obra y destacó entre otros números el del dúo de bajo y contralto y la romanza de tenor del primer acto, la romanza de tiple y las dos canciones andaluzas del segundo acto y los dúos de tenor y bajo y el de tiple y contralto del tercer acto y los coros y finales de todos los actos [20]. Como de costumbre el éxito de crítica y público fue notorio representándose nuevamente en posteriores días [21].

La siguiente zarzuela compuesta por Millares Torres lleva por título *Un amor imposible* que fue representada, con gran éxito, por un grupo de aficionados, en el Liceo de Las Palmas el 16 de mayo de 1875, repitiéndose a los pocos días [22]. Como en todos los casos anteriores, también el libreto era de su autoría.

El 10 de junio de 1886 compone la música de una nueva zarzuela, en un acto, titulada *Tres en una*, cuyo libreto está basado en un cuento de igual título escrito por él mismo unos años antes, y la titulada *Donde las dan las toman*, también en un acto. De estos dos títulos se desconocen sus estrenos [23].

---

[16] MILLARES TORRES, Agustín: *Anales* ...,Tomo VIII, s.p. MILLARES TORRES, Agustín: *Notas y* ..., p. 31-32. *El Ómnibus, Revista Teatral*, octubre de 1855.

[17] Ibídem.

[18] MILLARES TORRES, Agustín: *Anales* ..., Tomo VIII, s.p. HERNÁNDEZ MILLARES, Angelina: *Agustín Millares Torres* ..., p. 130.

[19] Ibídem. MILLARES TORRES, Agustín: *Notas y* ..., p. 34-35. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Agustín Millares Torres* ..., p. 24. *El Ómnibus*, 21 de mayo de 1856.

[20] ESCOBAR, E. M. de: *Revista teatral* en *El Ómnibus*, 28 de mayo de 1856.

[21] *El Ómnibus*, 24 de mayo y 15 de junio de 1856.

[22] MILLARES TORRES, Agustín: *Notas y* ..., p. 46-47. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Agustín Millares Torres* ..., p.32-33.

[23] MILLARES TORRES: Agustín: *Notas y* ..., p. 73. HERNÁNDEZ MILLARES, Angelina: *Agustín Millares Torres* ..., pág 132-133.

Al mes siguiente, en julio de 1886, compone el primer acto de una ópera con el título de *Blanca* [24], para, posteriormente, en febrero de 1887, arreglar el libreto y convertirlo en una zarzuela en tres actos [25]. El estreno de *Blanca* tuvo lugar en el domicilio particular del autor el 29 de mayo de 1887, participando en los papeles principales sus hijos Francisca, María, Agustín, Luis y Rosa Millares Cubas, Mª de la Cruz Wood, Nicolás Navarro, Candelaria Navarro Sigala, Lola Apolinario Macías, Sofía de la Torre, Juana Wood Quintana, Fernando Losada y Rafael Monzón. El acompañamiento musical en esta ocasión fue más complejo que en otras, y estaba formado por dos violines primeros, José Avellaneda y Agustín Fernández, un violín segundo, Rafael Avellaneda, violoncello, acargo de Pedro Peñate, piano, Bernardino Valle y órgano, Agustín Fernández [26]. La crítica del momento destaca los siguientes pasajes musicales «por su notable mérito, así por los pensamientos que se desarrollan y por su brillante estructura»: la romanza de tenor del primer acto, las arias de tiple y barítono y el concertante del segundo acto, el raconto de bajo cómico y el terceto de tiple, tenor y barítono del tercer acto [27].

Esta zarzuela se repite varias veces, para que puedan asistir por turno la mayoría de las amistades de la familia, y en la cuarta de las representaciones el raconto del segundo acto causó un gran entusiasmo entre los asistentes. La prensa de entonces se hizo eco del éxito de estas representaciones, y felicitó tanto al autor como a los intérpretes por la brillantez de la puesta en escena [28].

En abril de 1888 Millares Torres finaliza la música de una nueva zarzuela titulada *El misterio de la vida*, siendo la letra obra de su hijo Luis Millares Cubas (fig. 2). Consta esta obra de catorce piezas musicales y fue estrenada en la noche del 10 de junio de 1888 en el domicilio del autor. El reparto estaba formado por los habituales de la casa: Paca Millares Cubas, Agustín Millares Cubas, Luis Millares Cubas, Rosario Doreste, Bernardo de la Torre, Nicolás Navarro, María Arocena, María Millares Cubas, Rafael Monzón, Jerónimo del Río, Antonio del Valle y Agustín Doreste. El coro lo formaban M.ª Fernanda Navarro de la Torre, M.ª de la Cruz Wood, Candelaria y Juana Peñate, Carmen Martinón Navarro, Rosa Millares Cubas, Lo-

[24] MILLARES TORRES, Agustín: *Notas y...*, p. 73. HERNÁNDEZ MILLARES, Angelina: *Agustín Millares Torres ...*, p. 133. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Agustín Millares Torres ...*, p. 35.

[25] Ibídem.

[26] Ibídem.

[27] *El Liberal*, «Una fiesta de familia», 7 de junio de 1887.

[28] Ibídem. *El Liberal*, 2 de junio y 5 de julio de 1887.

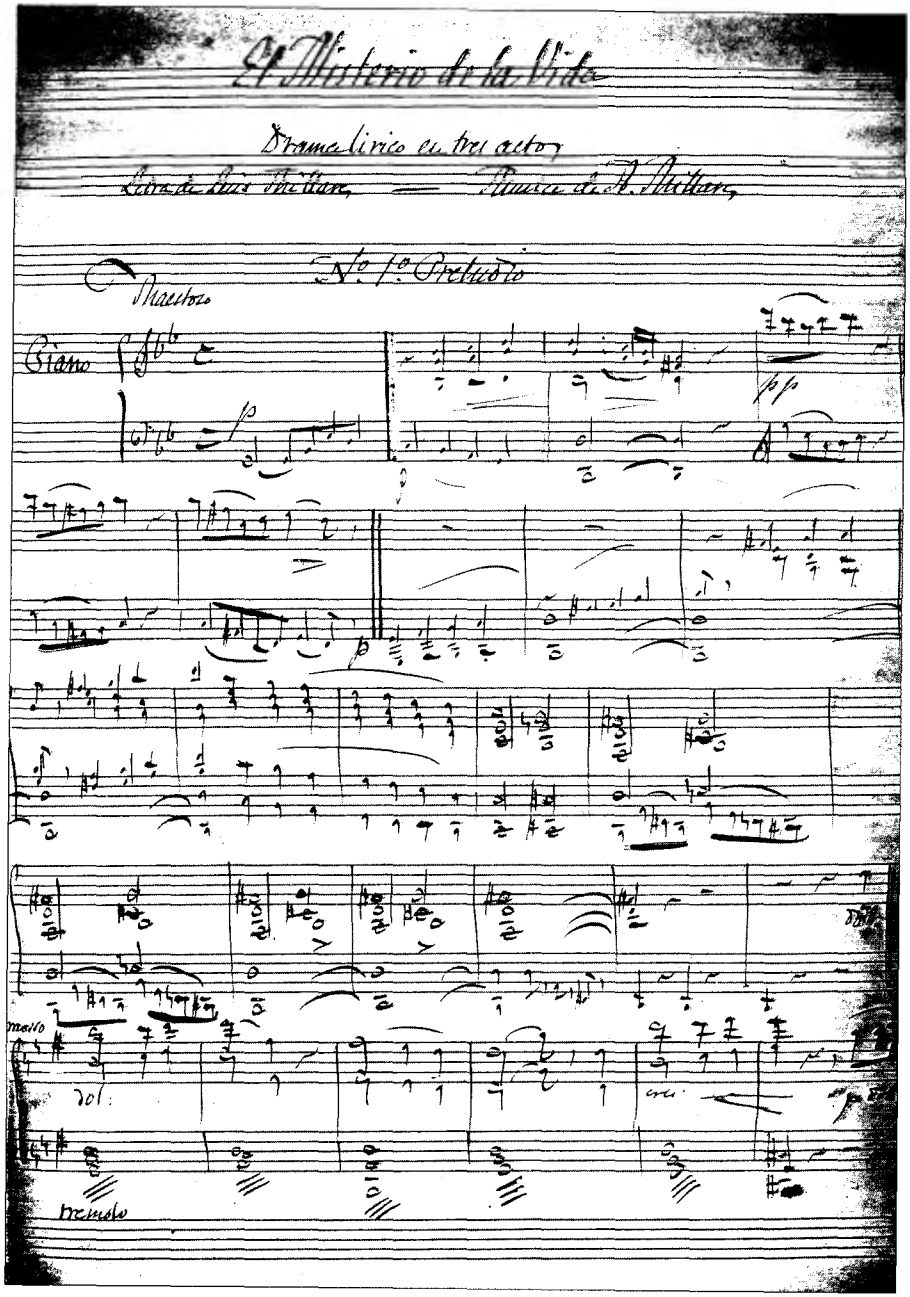


Fig. 2.—Íncipit de la zarzuela *El misterio de la vida,* compuesta por Agustín Millares Torres y libreto de Luis Millares Cubas.

lita Champsaur Millares, Alfonso Morales, Agustín Doreste y Eduardo Doreste, y la orquesta estaba integrada por los violinistas José y Rafael Avellaneda, el violoncelista Pedro Peñate, y el pianista José García de la Torre. Además, para la ocasión, los decorados estuvieron a cargo de Luis Millares Cubas y de Antonio Doreste [29].

La prensa de la época también se hizo eco de este acontecimiento musical en casa de Millares Torres, señalando el buen hacer de todos los participantes, e incluso el crítico señala que el libreto de esta obra pudo haber sido escrito por cualquiera de los grandes escritores españoles del momento y destaca el tema predominante, *La canción del Romero*, como una melodía inspirada y bellísima [30].

Debido al éxito de la función, ésta se repitió dos veces más en el mismo escenario [31].

En este mismo año escribe Millares Torres un nuevo libreto para una zarzuela titulada *Estrella*, en tres actos, pero no le llegó a poner música [32]. Lo mismo sucede con el nuevo libreto que lleva por título *Amor y celos* y que concluyó el 3 de noviembre de 1889 [33], quizás porque a la vez estaba trabajando en la composición de una ópera española titulada *Abnegación* cuyo manuscrito para canto y piano finalizó dos años más tarde, concretamente el 10 de octubre de 1890, comenzando a continuación la orquestación [34]. De ésta sólo deja escritos los primeros números, ya que comienzan a ser notorias sus molestias con la vista, lo que le produce un gran desánimo, no volviendo a componer más [35].

Las partituras de las principales zarzuelas de Agustín Millares Torres se conservan en el archivo de Lothar Siemens Hernández que está en vía de despositarse en el Área de Musicología de El Museo Canario.

---

[29] MILLARES TORRES, Agustín: *Notas y ...*, p. 79-80. HERNÁNDEZ MILLARES, Angelina: *Agustín Millares Torres ...*, pág 134. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Agustín Millares Torres ...*, p. 35.

[30] *El Liberal*, «Ecos artísticos», 15 de junio de 1888.

[31] MILLARES TORRES, Agustín: *Notas y ...*, p. 80.

[32] Ibídem. HERNÁNDEZ MILLARES, Angelina: *Agustín Millares Torres ...*, p. 134.

[33] MILLARES TORRES, Agustín: *Notas y ...*, p. 84. HERNÁNDEZ MILLARES, Angelina: *Agustín Millares Torres ...*, p. 134.

[34] MILLARES TORRES, Agustín: *Notas y ...*, p. 84-85. HERNÁNDEZ MILLARES, Angelina: *Agustín Millares Torres ...*, p. 134. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Agustín Millares Torres ...*, p. 36.

[35] SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Agustín Millares Torres ...*, p. 36.

Mariano Navarro (1835-¿?)

El compositor zaragozano afincado en la isla de La Palma y posteriormente en Tenerife, Mariano Navarro, estrenó en Santa Cruz de La Palma una zarzuela en verso titulada *La choza del tío Martín*, con letra del poeta palmero Antonio Rodríguez López [36].

En septiembre de 1883, en el Círculo de Amistad de Santa Cruz de Tenerife fue interpretada por la sección cómico-lírica de dicha asociación que estaba dirigida por el maestro catalán Ramón Torras, la opereta titulada *El Quinto*, con letra de Claudio F. Sarmiento y música de Mariano Navarro [37].

Eufemiano Lorenzo Jurado (2.ª mitad del s. XIX)

De este compositor natural de Guía de Gran Canaria se estrenó el 3 de agosto de 1871 en el Teatro-Circo de Madrid una copla «bufocómica» titulada *El aire de una mujer*, con letra de José Alcalá Galiano [38]. La obertura de esta zarzuela se conserva en el archivo de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas, donde se interpretó en su época varias veces.

Francisco Guigou del Castillo (1835-1897)

Hijo de Carlos Guigou, el 16 de febrero de 1882 se estrena en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife su ópera titulada *Elvira*, compuesta en Madrid en 1858, y que estando previsto su estreno en el Teatro Real de Madrid en 1859, no se pudo llevar a cabo por ciertas dificultades económicas en el empresario Urries, según algunas fuentes, o por el cierre de los teatros a causa de la guerra de África, según otras [39]. El libreto de *Elvira* fue escrito por Pascual Cataldi y se inspiró en una obra de José Plácido Sansón [40].

De esta obra el público tinerfeño conocía una romanza y coro que fueron interpretados en un concierto benéfico de la Sociedad

[36] MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *Anales del ...*, p. 128.

[37] Ibídem. CIORANESCU, Alejandro: *Historia de Santa Cruz de Tenerife, 1803-1977*, Vol. IV. Santa Cruz de Tenerife, 1979.

[38] VV.AA.: *Catálogo del ...*, p. 47.

[39] MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *Anales del ...*, p. 124. CARRASCO PINO, M.ª Isabel: *La Sociedad ....*, p. 193.

[40] Ibídem.

Filarmónica santacrucera el 7 de enero de 1880 [41] y un aria para barítono, que se interpretó en el concierto celebrado para conmemorar el primer aniversario de la reorganización de la Filarmónica [42]. Pero es en 1882 cuando se considera estrenada *Elvira* en Tenerife, aunque sólo se representaron el segundo y el tercer actos, ya que no hubo tiempo de arreglar los papeles y ensayar la obra completa por parte de la compañía Ferreti [43]. A pesar de todo, el éxito de crítica y público fue grandioso, saliendo su autor al escenario a recibir largas ovaciones de los presentes así como numerosos obsequios [44].

Teobaldo Power (1848-1884)

De este compositor tinerfeño sabemos que en su juventud escribió una zarzuela con letra de José Plácido Sansón, desconociéndose su título. Posiblemente se trata de una obra que quedó como un boceto juvenil sin ninguna pretensión [45].

Entre 1866 y 1870 escribió Power una opereta francesa titulada *A Normando, Normando y medio*, en dos cuadros, con letra del escritor francés Denizet y un argumento parecido a la obra de Leandro Fernández de Moratín, *El sí de las niñas* [46].

De esta obra sólo se conservan los cinco primero números cantables, y Amaro Lefranc, seudónimo de Rafael Hardisson, dice que en ellos se encuentra a un compositor lleno de «lirismo, elegancia, lozanía y gracejo musical» y que «supo ajustarse con naturalidad a las exigencias de las varias situaciones, desenvolviéndose su inspiración dentro de una fácil agilidad y un certero savoir faire técnico, nada común en un autor novel» [47].

Luis Rocafort (1827-¿?)

En el Área de Musicología de El Museo Canario existe un manuscrito de este antiguo organista de la catedral de Las Palmas con la

[41] Ibídem. *El Memorándum*, 1 y 10 de enero de 1880.
[42] CARRASCO PINO, M.ª Isabel: *La Sociedad ...*, p. 194.
[43] *El Memorándum*, 22 de febrero de 1882.
[44] Ibídem.
[45] AMARO LEFRANC: *A Normando, Normando y medio*. Santa Cruz de Tenerife, 1947
[46] Ibídem. M.R.A.: *Amaro Lefranc.- A normando, normando y medio...*, en Revista de Historia, 1949, enero-marzo nº 85.
[47] Ibídem.

siguiente portada autógrafa: *El Despido, o sea, El triste adios de una Madre en la zarzuela La Saboyana, aumentando con coro, por L. R.* No sabemos si *La Saboyana* era una zarzuela del propio Rocafort o sólo la base de su arreglo. Como profesor de música del Seminario Conciliar y de las alumnas del Colegio de la Purísima Concepción de Las Palmas de Gran Canaria, sabemos que solía componer obras para ser representadas y ejecutadas por sus alumnos y alumnas en el ámbito estrictamente docente. Así, en 1862 el maestro Rocafort puso música a un libreto que trataba sobre el martirio de San Agapito durante la persecución de Aureliano. Esta obra fue interpretada entre otros por Santiago Tejera Ossavarry que contaba diez años de edad y asumió el papel principal, obteniendo un gran éxito. El obispo, que se hallaba presente, manifestó que había que prestar atención a la formación musical de este niño «que cantaba como los pajaritos» [48].

Jerónimo Jiménez (1854-1923)

Para abril de 1900 se anuncia en la prensa tinerfeña que se va a estrenar en el Teatro Apolo de Madrid una zarzuela de ambiente canario titulada *La perla de Canarias*, con letra de Félix Martín y música del maestro Jiménez. Uno de los principales papeles estará a cargo de la tiple Matilde Petrel [49].

1901-1910

Andrés García de la Torre (1854-1931)

En octubre de 1899 estrenó este compositor grancanario en el teatro de la Academia Filodramatici de Milán la ópera *Rosella*, con libreto de C. A. Blangini. Esta representación tuvo una gran acogida por parte del público milanés, que hizo salir cinco veces al autor al escenario y pidió la repetición del Brindis, a cargo del barítono Guarini, ante los insistentes aplausos de los presentes. Además, fueron muy aplaudidos el dúo de tenor y mezzosoprano, cantado por Filipucci y

[48] ALZOLA, José Miguel: *El maestro Don Santiago Tejera Ossavarry (1852-1936)*, colección La Guagua, Las Palmas de Gran Canaria, 1983, p. 12-13.

[49] *La Opinión*, 11 de abril de 1900. CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier: *La música en Tenerife después de la sociedad musical «Santa Cecilia»(1900-1931)*. 1990 (memoria de licenciatura inédita), p. 60.

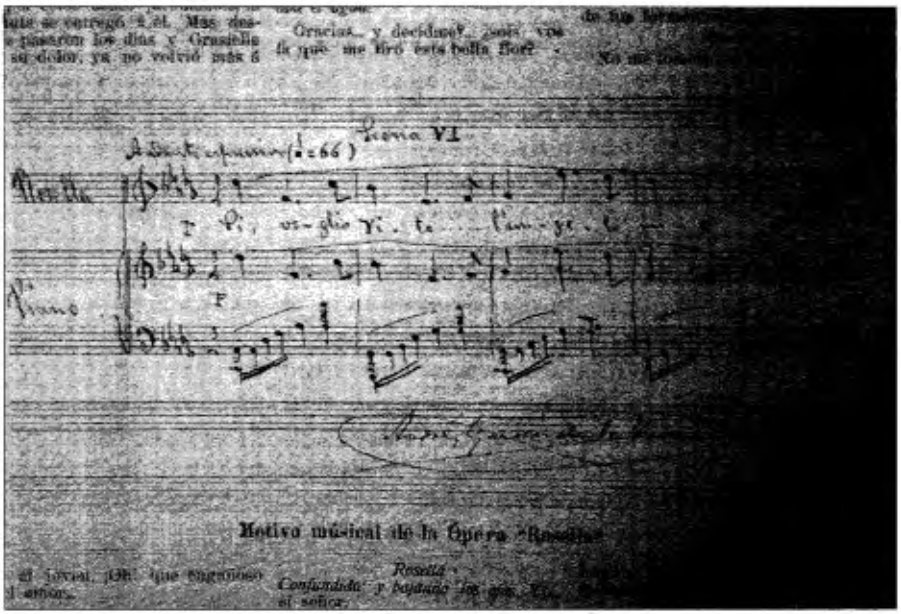


Fig. 3.—Motivo de la ópera *Rosella* y autógrafo de su autor Andrés García de la Torre.

Marchi Tisbe, los coros, dirigidos por el maestro Carmine Quarante, y el final. Las críticas que la prensa de Milán dedicó a esta ópera fueron bastante buenas, destacando la labor del compositor ante un libreto que era flojo y la de los intérpretes, sobresaliendo los anteriormente citados y la labor de la Señora De Laundris, por el contrario la Señora Siderurgós no resulta en esta obra. La orquesta estuvo dirigida para la ocasión por el maestro Lombardi [50]. La casa Fantuzzi de Milán editó una reducción para canto y piano que llegó a nuestras islas a principios del siglo XX [51] y que se puso a la venta en marzo de 1901 en ambas capitales canarias. En la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria la venta se llevará a cabo en el establecimiento que su autor tenía en la calle General Bravo de nuestra ciudad [52] (fig. 3).

[50] *España*, «La ópera "Rosella"», 8 de enero de 1902.

[51] *Crónica de Tenerife*, 30 de agosto de 1900. MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *Anales del ...*, p. 185. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *La creación musical en Canarias en el siglo XX*. Separata de *Canarias Siglo XX*. Edirca, Las Palmas, 1983 , p. 237. L.S.H.: *García de la Torre, Andrés*, en «Canarios de Ayer y Hoy», coleccionable de *Diario de Las Palmas*, 1993.

[52] *Diario de Las Palmas*, 7 de marzo de 1901. *Diario de Tenerife*, 28 de marzo de 1901. *Revista de Canarias*, 30 de marzo de 1901.

Rosella se estrenó en Las Palmas de Gran Canaria el 8 de enero de 1902 por la compañía de Pablo López, que obtuvo uno de los grandes éxitos de la temporada, ya que el público llenó el teatro Tirso de Molina en cada una de las representaciones [53]. La crítica resaltó que la sinfonía (obertura) del comienzo fue recibida con cierta frialdad por parte de los asistentes, y le siguió una salve para tiple «de hermoso corte, por su inspiración y por su delicadeza», hasta que en el brindis del barítono el público estalló en aplausos pidiendo la repetición de la escena y llamando a su autor al escenario a saludar. A éste le siguió un dúo de amor para mezzosoprano y tenor, que también fue repetido ante los insistentes aplausos del público, que de nuevo llamó a su autor a escena. También el dúo de tiple y tenor destacó por su hermosa instrumentación, pero lo que más llamó la atención, a juicio de la crítica de la época, fue el terceto final de la obra «donde su autor puso todo su talento musical, toda su alma y toda su inspiración», aunque el libreto fue considerado flojo, soso e insuficiente [54].

Los intérpretes que más destacaron fueron Josefina Soriano, Estrella López, Luz López, José Capsir y Alberto Ristorini, así como los coros y la orquesta dirigida por el maestro Sendra [55].

Se repitió esta ópera varias veces a lo largo de esta temporada, obteniendo igual éxito que en la noche del estreno [56]. Y cuando en junio de ese mismo año regresa la compañía de Pablo López a dar una serie de representaciones al Circo Cuyás de Las Palmas, de nuevo pondrá en escena esta obra, obteniendo los mismos resultados que en las anteriores actuaciones [57]. Lo mismo sucedió en 1903 cuando se volvió a programar [58].

Se puede decir que igual fortuna tuvo *Rosella* en Santa Cruz de Tenerife cuando fue estrenada por la misma compañía. El autor, del que se especulaba con la posibilidad de que dirigiera la orquesta [59], asistió a la representación y fue llamado a escena para recibir el caluroso homenaje que el público le tributó [60]. La crítica tinerfeña no

[53] *Diario de Las Palmas*, 28 de diciembre de 1901 y *Veladas teatrales*, 9 de enero de 1902.

[54] Ibídem. *Diario de Las Palmas*, «*Rosella*», 13 de enero de 1902.

[55] *Diario de Las Palmas*, *Veladas ...*

[56] *Diario de Las Palmas*, 14 de enero (*Veladas teatrales*) y 6 de febrero de 1902.

[57] *Diario de Las Palmas*, 23 de junio de 1902.

[58] *Diario de Las Palmas*, 30 de enero de 1903.

[59] *Crónica de Tenerife*, 4 de abril de 1902. *Diario de Tenerife*, 4 de abril de 1902. *Revista de Canarias*, 4 de abril de 1902. CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier: *La música ...*, p. 62.

[60] MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *Anales del ...*, p. 185

escatimó elogios para su autor, al que felicitó por su partitura, pero en cambio piensa que el libreto es malo. Aun así Miguel Feria, bajo el seudónimo de Froissé, intenta ver en la música influencias de compositores italianos como Mascagni o Leoncavallo [61]. *Rosella* también fue representada en Tenerife varias veces [62], y nos imaginamos que con igual éxito que en el estreno.

Pero no sólo en Canarias se programó *Rosella*, la compañía de zarzuelas de Pablo López también la representó en otras localidades del territorio nacional, como en Cádiz, en donde la crítica elogia al compositor García de la Torre [63], o fuera de nuestras fronteras como Madeira, en cuya capital, Funchal, también tuvo muy buena acogida [64].

En 1900, también la prensa señala que Andrés García de la Torre está componiendo una nueva ópera en italiano y en tres actos titulada *Giovanna de Mantova*, con libreto del milanés Fulgio Fulgoni, pero no la finalizó hasta poco antes de morir [65]. Hemos logrado ver la partitura para canto y piano, que probablemente no llegó a orquestar el compositor.

En el verano de 1901 se da noticia de que los escritores canarios Ángel Guerra y Delgado Barreto están escribiendo un texto que servirá de libreto para una próxima zarzuela titulada *La última*; la música será de Andrés García de la Torre y es probable que esta obra se represente en noviembre de ese año [66] por la compañía de zarzuela que el empresario José Curbelo está formando para venir a esta isla [67]. La compañía de zarzuela contratada fue la de Antonio Paso y José Moncayo, con un elenco artístico importante, destacando algunos intérpretes y músicos conocidos en los ambientes teatrales de Madrid [68] y teniendo previsto debutar en el teatro Tirso Molina de Las Palmas en los primeros días de octubre de ese mismo año [69].

La última es una zarzuela en un acto, dividido en tres cuadros y dos coros intermedios, y la acción se desarrolla en una aldea de Ca-

---

[61] *Crónica de Tenerife*, 8 de abril de 1902

[62] *Crónica de Tenerife*, 8 de abril de 1902. *Diario de Tenerife*, 8 de abril de 1902

[63] *Diario de Las Palmas*, 20 de marzo de 1903.

[64] *Diario de Las Palmas*, 15 de marzo de 1902.

[65] *Crónica de Tenerife*, 31 de julio de 1900. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *La creación ...*, p. 237. L.S.H.: *García de la Torre...*

[66] *Diario de Las Palmas*, 24 de agosto de 1901. *Crónica de Tenerife*, 10 de septiembre de 1901. CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier: *La música ...*, p. 60.

[67] *Diario de Las Palmas*, 21 de agosto de 1901.

[68] *Diario de Las Palmas*, 30 de agosto de 1901 .

[69] *Diario de Las Palmas*, 7 de octubre de 1901.

narias [70], aunque en otras informaciones la dividen en un acto y cinco cuadros [71]. A principios de noviembre comenzaron los ensayos de esta zarzuela con una lectura previa ante los artistas de la compañía y de algunas personalidades, que comentaron la calidad de ésta [72].

El estreno de *La última* en el teatro Tirso de Molina de la capital grancanaria tuvo lugar la noche del 27 de noviembre de 1901, y para ello el coliseo presentó un lleno absoluto. El público salió satisfecho de la representación, aplaudiendo los diferentes números de que constaba la obra, y la crítica alabó la música de Andrés García de la Torre «que ha compuesto una música muy bonita» y acreditándolo como un «buen compositor». Para los autores de la letra, los escritores Ángel Guerra y Delgado Barreto, también hubo palabras de elogio, pero comentándose que a pesar de ser buenos escritores se detienen en aspectos que a veces cansan al público, y que el deseo de dar a conocer escenas, tipos y costumbres canarias se diluía entre tanto personaje. Por lo que respecta a la representación, ésta fue bastante deficiente, ya que los artistas no se sabían los textos, resultando así muchas escenas aisladas, frías y sin colorido. De los intérpretes sólo destacó la tiple Boronis en la interpretación de la isa, y el terceto de tiple, tenor y barítono del primer acto [73].

La segunda representación de *La última* se celebró al día siguiente, con gran asistencia de público. La obra presentó algunas modificaciones con respecto a su primera representación, suprimiéndose algunas escenas del primer acto por ser demasiado extenso, para aligerarlo un poco. El resultado de este nuevo montaje mejoró sensiblemente a la obra [74].

También en 1902, la compañía de Pablo López comienza a ensayar una nueva zarzuela de autores canarios titulada *La copla*, que con letra de Delgado Barreto y Ángel Guerra había musicado Andrés García de la Torre, pero la prensa de la época aclara que este nuevo título lleva la misma música que la zarzuela anterior, *La última*, pero que el libreto es totalmente nuevo [75].

El estreno tuvo lugar la noche del 5 de febrero de 1902, y para ello el teatro lució sus mejores galas, incluso el acto fue amenizado por la banda municipal. La recaudación de la gala estuvo dedicada al compositor, Andrés García de la Torre, y completó el programa la

[70] *Diario de Las Palmas*, 11 de septiembre de 1901.
[71] *Diario de Las Palmas*, 13 de septiembre de 1901.
[72] *Diario de Tenerife*, 12 y 14 de noviembre de 1901.
[73] *Diario de Las Palmas*, *Veladas Teatrales «La última»*,28 de noviembre de 1901.
[74] *Diario de Las Palmas*, 29 de noviembre de 1901.
[75] *Diario de Las Palmas*, 14 de enero de 1902.

repetición de su ópera *Rosella* y dos canciones del propio García de la Torre, el vals titulado *La flor* y la romanza *Vicino a te*, que fueron interpretadas por Estrella López [76].

La velada sirvió como reconocimiento popular del compositor Andrés García de la Torre, quien fue llamado al escenario varias veces ante la insistencia del público, siendo obsequiado con algunos regalos [77].

La crítica del momento destacó de esta velada que la refundición de *La copla* mejoró a su antecesora, *La última,* y que algunos números musicales como la isa, el terceto de tiple, tenor y barítono y el baile canario del acto final, tuvieron una gran aceptación por parte del público. Las dos canciones de García de la Torre fueron también largamente ovacionadas [78].

El 24 de abril de 1902 la compañía de Pablo López estrenó en Santa Cruz de Tenerife una nueva zarzuela con música de Andrés García de la Torre y letra de Mario Arozena, titulada *Ángela* [79]. De nuevo los autores obtuvieron un gran triunfo, destacando una romanza y una plegaria que fueron muy elogiadas por el público. En cambio la crítica en esta ocasión estuvo dividida, ya que, por un lado, se elogió tanto a la letra como a la música [80] y por otro se aprobaba la letra, pero a la música se le reprochaba que era de inferior calidad que *Rosella*, aunque se resaltaba la orquestación [81].

En mayo de 1902 *Ángela* se representó también en el Teatro Viana de La Laguna, obteniendo el mismo éxito que en Santa Cruz [82].

En octubre de ese mismo año la prensa señala que Rafael Vilela y Montesoro está finalizando un libreto para una zarzuela titulada *María de la Luz*, cuya acción se desarrolla en el barrio del Puerto de la Luz de Las Palmas de Gran Canaria [83]. Se desconoce el autor de la música, aunque unos años más tarde la prensa señala que Andrés García de la Torre se había ofrecido para ello [84]. Algunas publicacio-

---

[76] *Diario de Las Palmas*, 3 y 6 de febrero de 1902.

[77] Ibídem.

[78] Ibídem.

[79] *Diario de Las Palmas*, 7 y 16 de abril de 1902. *Crónica de Tenerife*, 24 de abril de 1902. CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier: *La música* ..., p. 61.

[80] *Crónica de Tenerife*, 30 de abril de 1902. MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *Anales del* ..., p. 185.

[81] *Crónica de Tenerife*, 26 de abril de 1902.

[82] *Revista de Canarias*, 3 de mayo de 1902.

[83] *Diario de Las Palmas*, 2 de octubre de 1902.

[84] *Diario de Las Palmas*, 2 de agosto de 1904.

nes de la época señalan que el autor de la música fue Bernardino Valle Chinestra [85]. Se desconoce la fecha de su estreno.

En 1905 la prensa de Las Palmas se hace eco del próximo estreno en La Habana, Cuba, de la zarzuela *El indiano*, con letra de Felipe S. Espí y música de Andrés García de la Torre [86], pero no tenemos más noticias de ella. Sin embargo, a la prensa local sí llegan noticias varias sobre el próximo estreno, en el mes de agosto de 1905, en el teatro Albisú de La Habana, de otra zarzuela de los mismos compositores titulada *Rosa canaria* [87].

De este título no tenemos noticias del estreno, pero dos años más tarde la prensa local recoge un suelto del periódico «Diario de la Familia» de La Habana en donde se comenta la música de Andrés García de la Torre, destacando que es una joya tanto en su inspiración como en la plástica musical. La armonización es rica, dominadora y exuberante. En toda la obra se mezclan los sentimientos inocentes que caracterizan la pureza de las costumbres y la sencillez del campesino canario, hasta las escenas pasionales más románticas. En general la obra nos desvela verdaderos secretos de armonización, modulaciones buenísimas, contrapuntos atrevidos y magistrales que nos muestran el dominio de la estética musical por parte de su autor [88].

También en La Habana se anuncia el estreno para finales de 1905 de la zarzuela, en un acto y tres cuadros, obra de Felipe S. Espino y música de Andrés García de la Torre, titulada *La pena del talión*, por una compañía de zarzuelas que actúa en esos momentos en el teatro José Martí de la capital cubana [89].

Santiago Lope (1871-1906)

Este compositor valenciano dirigía la orquesta de la compañía de zarzuela de Antonio Paso, y para esta compañía compuso varias obras de tema canario. Una de ellas, que se programó para la temporada de invierno de 1901-1902, fue una revista de cuadros canarios titulada *La huelga* con letra de Antonio Paso y Antonio Domínguez [90] pero no tenemos noticias de su estreno.

---

[85] *Revista de Canarias*, 7 de octubre de 1902.

[86] *Diario de Las Palmas*, 17 de julio de 1905.

[87] *Diario de Las Palmas*, 20 de julio de 1905.

[88] *Diario de Las Palmas*, «De Autores Canarios "Rosa canaria"», 21 de junio de 1907.

[89] *Diario de Las Palmas*, 26 de diciembre de 1905.

[90] *Diario de Las Palmas*, 13 de septiembre y 2 de noviembre de 1901.

La segunda de sus obras con temática canaria fue la zarzuela titulada *La Virgen de la Luz*, también con letra de Antonio Paso, que se estrenó en el teatro Tirso de Molina de Las Palmas el 2 de diciembre de 1901 [91], obteniendo un gran éxito de público, aunque esta zarzuela no tiene un argumento propiamente dicho, sino que su autor pretendía presentar algunas escenas de costumbres canarias, de los pescadores de la tierra y de los obreros del puerto de La Luz, ya que sus autores escribieron esta obra en pocos días (fig. 4). De los intérpretes, la crítica destaca al tenor Gallo en la ejecución de la isa y al primer cuadro en general por lo efectista de su música, que fue repetida varias veces ante la insistencia del público, y propone que a partir del segundo cuadro la obra debe ser reformada si se quiere representar fuera de las islas. Los autores recibieron varios obsequios por parte de algunas instituciones culturales de la ciudad [92]. El estreno en Santa Cruz de Tenerife tuvo lugar el 2 de febrero de 1902 gustando mucho al público que asistió a la velada [93].

La zarzuela *La Virgen de la Luz* se estrenó en Madrid en diciembre de 1902, con un gran éxito, según nos cuentan las crónicas que recogía la prensa insular de la que llegaba de la capital del reino [94], aunque en algunos periódicos también se recogía que había sido un fracaso [95]. Incluso se estrenó en otras ciudades españolas como en Sevilla, en el teatro Cervantes [96], o en América, en el teatro principal de México o el teatro Albisú de La Habana. En todos ellos se habla de grandioso éxito [97].

En Santa Cruz de Tenerife estrenará la compañía de Antonio Paso la zarzuela en un acto *La hija del bosque*, con letra del canario Mario Arozena y música del maestro Santiago Lope el 5 de febrero de 1902 [98] y la crítica hace grandes elogios al compositor y al libretista, así como a varios intérpretes de la obra, como son la tiple Luisa Boronis y el barítono Juan Robles [99]. El éxito fue tal que todos los

[91] *Diario de Las Palmas*, 2 de diciembre de 1901

[92] *Diario de Las Palmas*, *Veladas Teatrales*, 3 de diciembre de 1901

[93] *Crónica de Tenerife*, 3 de febrero de 1902. CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier: *La música* ..., p. 60.

[94] *España*, «Canarias en el teatro. "La Virgen de la Luz"», 22 de enero de 1903. *Diario de Las Palmas*, 28 de marzo de 1903.

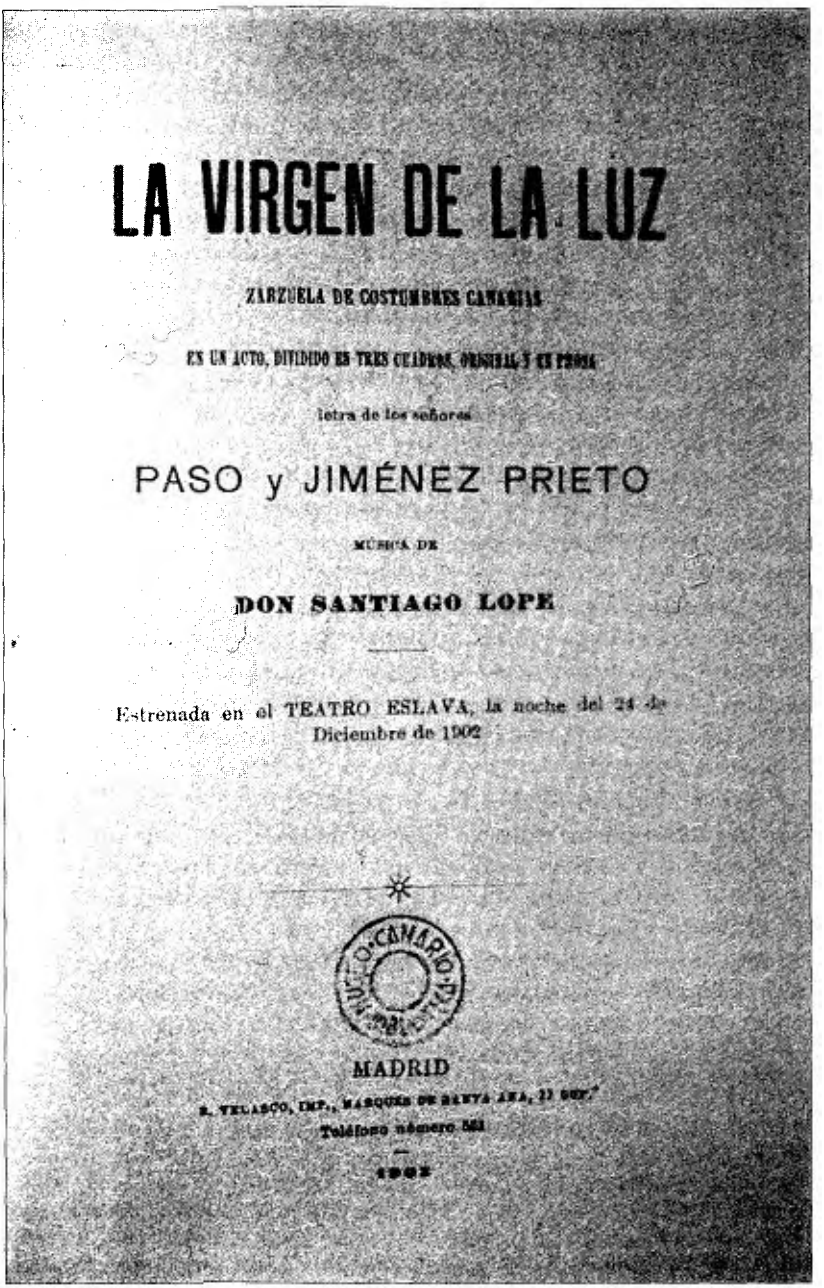
[95] ALZOLA, José Miguel: *El maestro* ..., p. 28.

[96] *España*, 31 de enero de 1903

[97] *Diario de Las Palmas*, 28 de marzo y 5 de agosto de 1903.

[98] *Diario de Las Palmas*, 11 de enero de 1902. *Crónica de Tenerife*, 4 de febrero de 1902. CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier: *La música* ..., p. 61.

[99] *Crónica de Tenerife*, 6 de febrero de 1902. *Diario de Tenerife*, 6 de febrero de 1902.


LA VIRGEN DE LA LUZ

ZARZUELA DE COSTUMBRES CANARIAS

EN UN ACTO, DIVIDIDO EN TRES CUADROS, ORIGINAL Y EN PROSA

letra de los señores

PASO y JIMÉNEZ PRIETO

MÚSICA DE

DON SANTIAGO LOPE

Estrenada en el TEATRO ESLAVA, la noche del 24 de Diciembre de 1902

MADRID

Fig. 4.—Portada del libreto de la zarzuela *La virgen de la Luz,* compuesta por Santiago Lope y libreto de Antonio Paso.

números fueron repetidos ante la insistencia de los allí presentes y sus autores fueron llamados al escenario y largamente ovacionados [100]. Este título se repetirá varios días después, cosechando nuevamente grandes aplausos [101].

Mario Fernández

El hijo del maestro Caballero tenía intención de poner música a un libreto de zarzuela que el escritor canario Antonio Domínguez había terminado de escribir a comienzos de 1902. Desconocemos el título tanto del libreto como de la zarzuela [102] y si el proyecto llegó a buen fin.

José García de la Torre (1852-1918)

El hermano del también compositor Andrés García de la Torre desempeñó una importante labor docente en el Colegio Nuestra Señora de la Soledad de Las Palmas y para este centro escribió una zarzuela que fue estrenada en diciembre de 1902 por un grupo de alumnos [103]. La prensa del momento no señala el título pero creemos que se trata de la zarzuela regionalista titulada *Para Ceuta*, con letra de Gabino Mejías, que años más tarde, en 1906, se volvió a representar en el mismo lugar [104].

En 1903, Isidro Brito estaba escribiendo el libreto en verso para una zarzuela a la que pondrá música José García de la Torre [105], desconocemos su título y si ésta se llevó a cabo.

Federico Chueca (1846-1908)

El 7 de noviembre de 1901 se estrenó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid una zarzuela original de este compositor madrileño y li-

[100] MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *Anales del ...*, p. 206.

[101] *Diario de Tenerife*, 5 de febrero de 1902. *Crónica de Tenerife*, 7 de febrero de 1902.

[102] *Diario de Tenerife*, 14 de febrero de 1902.

[103] *Diario de Las Palmas*, «En el colegio de Ntra. Sra. de la Soledad», 24 de diciembre de 1902.

[104] *Diario de Las Palmas, Espectáculos*, 22 de febrero de 1906.

[105] *El Atlántico*, 5 de marzo de 1903.

breto del tinerfeño Antonio Domínguez en colaboración con Antonio Paso titulada *El bateo*. Este estreno obtuvo un rotundo éxito y la crítica madrileña comentó las excelencias de esta obra en términos como «El sainete tiene todas las de la ley: mucho asunto, mucha gracia, chistes del mejor género...» y es de «las que han de dar dinero» [106].

La compañía de Antonio Paso y el maestro Lope en la temporada de invierno 1901-1902 trajo entre su repertorio esta zarzuela y fue representada en Santa Cruz de Tenerife el 17 de enero de 1902. La crítica elogió dicha representación [107] destacando el papel de José Moncayo. El público dedicó grandes aplausos a sus autores y pidió que Antonio Paso saliera a escena, pero al no encontrarse Antonio Domínguez en la sala se negó por deferencia a éste [108]. También, fue la elegida para la función a beneficio de la tiple Luisa Boronis que obtuvo uno de los grandes éxitos de la temporada recibiendo largas ovaciones e infinidad de regalos [109].

En Las Palmas de Gran Canaria fue la compañía de Pablo López la que estrenó *El bateo* en el Circo Cuyás en junio de 1902, gustando mucho al público asistente a sus varias representaciones al igual que había sucedido en otros teatros de la geografía española [110].

Santiago Tejera Ossavarry (1854-1936)

Este compositor grancanario alternó esta labor con la de dirección de la Banda del Batallón Provincial de Las Palmas y la enseñanza musical. Pero quizás se le recuerde más por el éxito alcanzado por sus zarzuelas costumbristas.

La primera de ellas, titulada *Folías tristes*, escrita en 1899, se comienza a ensayar en abril de 1902 (fig. 5), según informa la prensa local, por un grupo de aficionados de esta ciudad [111], entre los que destacan Consuelo Valle en el papel protagonista, Bernardo Navarro, Diego Martel, Andrés Calvo, Candelaria Morales, Pilar Valle, Dolores Martinón, Manuel del Toro, David Domínguez, José Bello, Luisa

[106] MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *Anales del ...*, p. 205.

[107] *Crónica de Tenerife*, 18 de enero de 1902. *Diario de Tenerife*, 18 de enero de 1902

[108] MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *Anales del ...*, pp. 205-206.

[109] Ibídem.

[110] *Diario de Las Palmas*, 26 y 30 de junio de 1902.

[111] *Diario de Las Palmas*, 21 de abril de 1902.

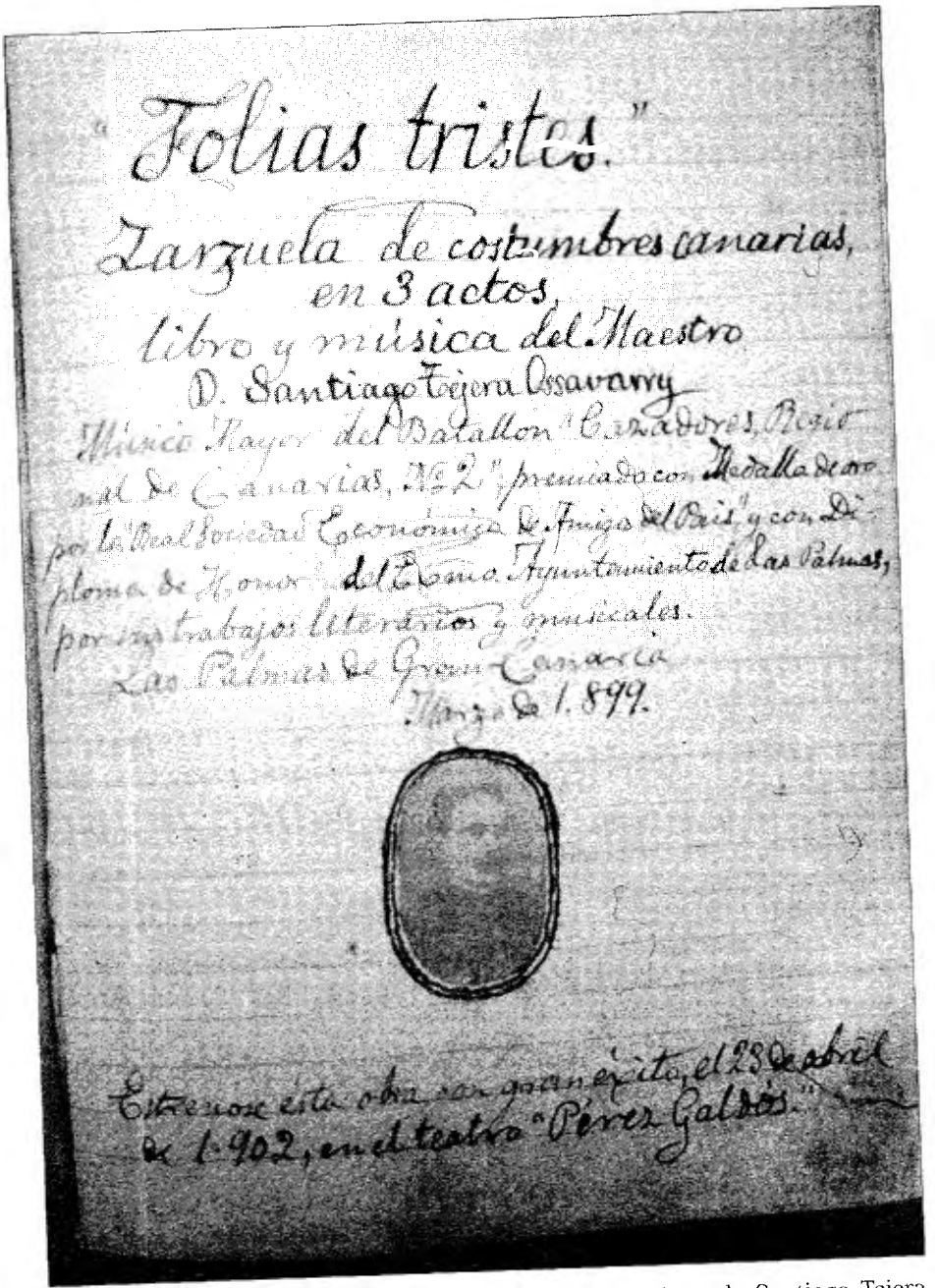

"Folías tristes."
Zarzuela de costumbres canarias,
en 3 actos,
libro y música del Maestro
D. Santiago Tejera Ossavarry
Músico Mayor del Batallon "Cazadores Reid"
nal de Canarias, Nº 2" premiada con Medalla de oro
por la Real Sociedad Económica de Amigos del País y con Di-
ploma de Honor del Excmo. Ayuntamiento de las Palmas,
por sus trabajos literarios y musicales.
Las Palmas de Gran Canaria
Marzo de 1.899.
Estrenose esta obra con gran exito, el 28 de abril
de 1.902, en el teatro "Pérez Galdós."

Fig. 5.—Manuscrito del libreto de la zarzuela *Folías tristes* de Santiago Tejera Ossavarry.

Quevedo, Ana Suárez y Dolores Tejera, a los que hay que añadir un coro de aldeanos [112].

La acción de esta obra se desarrolla en un pueblo del interior de la isla de Gran Canaria dedicado a la agricultura en los primeros años de este siglo [113] y en ella se plasman antiguas costumbres campesinas y expresiones y modismos ya en desuso [114].

El estreno tuvo lugar en la noche del 23 de abril de 1902 en el teatro de esta capital bajo los auspicios de la Sociedad Filarmónica y el éxito de público estaba asegurado de antemano ya que el coliseo presentó un lleno absoluto al haberse vendido todas las localidades.

La crítica no escatimó elogios señalando, entre otras cosas, que se trataba de una obra con «verdadero sabor canario», pero también añade algunos aspectos negativos, como que la obra debe concluir con el final del tercer acto, al que se le debe añadir un nuevo número musical que sirviera para realzar el final del drama y suprimirse «el epílogo que resulta de mal efecto y se despega de los demás actos que son entretenidos e ingeniosos» [115].

Por lo que respecta a la parte musical está basada casi en su totalidad en los cantos canarios como las isas, folías, malagueñas, seguidillas, habaneras, arrorró, etc. adaptando el maestro Tejera estos cantos a las escenas más importantes de la obra [116].

Los intérpretes estuvieron a gran altura y se vieron obligados a repetir casi la totalidad de los números musicales ante la insistencia del público. La prensa del momento señala que estos aficionados han superado a algunos profesionales que han pasado en temporadas anteriores por el escenario del Tirso de Molina. La orquesta de la Sociedad Filarmónica también estuvo muy bien y el autor de la obra, Santiago Tejera, fue llamado varias veces al escenario a lo largo de la representación para recibir prolongadas ovaciones [117].

Folías Tristes se representó varias veces en esta temporada, llenándose el teatro en cada una de las representaciones, y algunas de éstas fueron dirigidas por su autor [118]. Además, la recaudación de al-

---

[112] *Diario de Las Palmas*, 22 de abril de 1902.

[113] Ibídem.

[114] ALZOLA, José Miguel: *El maestro ...*, p. 32.

[115] *Diario de Las Palmas, En el Teatro. Estreno de «Folías Tristes»*, 24 de abril de 1902. IBERO, Santiago: *Folías Tristes* en *Diario de Las Palmas*, 26 de abril de 1902.

[116] Ibídem.

[117] Ibídem.

[118] *Diario de Las Palmas*, 7, 10, 31 de mayo, 6, 11 de junio, 3, 9 y 14 de julio de 1902.

gunas de ellas se destinó a la compra de nuevo instrumental para la orquesta de la Sociedad Filarmónica [119] o con fines benéficos, como la que tuvo lugar en la noche del 18 de julio de 1902 cuya recaudación se entregó al Hospital de San Martín [120].

Aún sin haberse apagado los ecos del éxito de *Folías Tristes* se anuncia en la prensa que Santiago Tejera está escribiendo una nueva zarzuela titulada *La hija del Mestre*, cuya acción se desarrolla en el barrio pesquero de San Cristóbal [121], dedicada a los jefes y oficiales de la armada y a los capitanes de la marina mercante de esta provincia [122].

En octubre de 1902 la prensa comenta que se está preparando y ensayando con gran entusiasmo el estreno de esta obra por los miembros de la Sociedad Filarmónica [123], pero algunos contratiempos surgen y la fecha prevista para su estreno va a ir variando a lo largo del mes de noviembre de ese mismo año [124] e incluso se pide al Gobernador Civil la apertura del Teatro sin haber finalizado las obras de reforma que se estaban realizando, a cuya petición accedió [125].

El 16 de noviembre de 1902 tuvo lugar en el teatro Tirso de Molina el estreno de *La hija del Mestre*. De nuevo un gran éxito para su autor, que se ocupó incluso de la escenografía pintando los decorados del tercer acto, y para todo el elenco artístico local, destacando Consuelo Valle, Ana Suárez Quesada, Matilde Benítez, Ana Martinón, Pino Tejera, Eduardo Benítez, Agustín Motas, Antonio Mesa, Jerónimo Falcón, Manuel del Toro, Sebastián Jáimez, Diego Martel, David Domínguez, Nicolás Navarro y Pablo Peñate, los niños Emilio Valle, Eduardo Peñate y Miguel Zumalave y los coros del cuadro lírico-dramático de la Sociedad Filarmómica [126].

El público agradeció todo el esfuerzo premiando al autor con grandes aplausos y vítores y la crítica destacó, entre otros, los siguientes números por su inspiración y originalidad: la barcarola, la

[119] *Diario de Las Palmas*, 25 de abril y 3 de mayo de 1902.
[120] *Diario de Las Palmas*, «Folias tristes», 19 de julio de 1902.
[121] *Diario de Las Palmas*, 7 de mayo y 9 de julio de 1902.
[122] *Diario de Las Palmas*, 12 de noviembre de 1902.
[123] *Diario de Las Palmas*, 7 de octubre de 1902.
[124] *Diario de Las Palmas*, 7 y 13 de noviembre de 1902.
[125] *Diario de Las Palmas*, 3 y 13 de noviembre de 1902.
[126] *Diario de Las Palmas*, «Notas del día "La hija del Mestre"», 15 de noviembre y «Un nuevo triunfo. "La hija del Mestre"», 17 de noviembre de 1902. IBERO, Santiago: *Intima. Señor Don Santiago Tejera*, en *Diario de Las Palmas*, 22 de noviembre de 1902.

romanza, el coro de chinchorreros con la canción de Antoñillo y la copla de Rascanio del primer acto; el dúo de bajo y tiple, el coro de pescantina con aires de polonesa y la mazurka final del segundo acto; el pasacalle, la romanza de tenor y el dúo de tiple y tenor con que finaliza el tercer acto [127].

La segunda representación de *La hija del Mestre* tuvo lugar a los pocos días, y de nuevo el teatro lució otro de sus llenos absolutos. En esta ocasión la ejecución fue esmerada, pero se notó cierta frialdad entre algunos de los intérpretes de la obra, la prensa señala que quizás se habían confiado un poco después del éxito obtenido la noche del estreno [128].

Esta representación fue a beneficio de la protagonista, Consuelo Valle, que recibió al finalizar la obra numerosos obsequios y varios ramos de flores [129] que agradeció públicamente unos días después en una nota de prensa [130].

Algunas de las siguientes representaciones fueron de carácter benéfico, como la que tuvo lugar para poder adquirir material necesario para poder instalar una escuela de dibujo de la Asociación Gremial de Obreros [131], que a su vez en agradecimiento rindió un homenaje tanto al autor, Santiago Tejera, como a todo el plantel artístico, con una fiesta canaria en las playas de La Laja [132].

Debido a los grandes éxitos que obtuvieron estas dos zarzuelas de Santiago Tejera aparece en la prensa del momento un artículo titulado *Dramático-manía* que ironizaba sobre el futuro de este género en Canarias [133].

La hija del Mestre se reestrenó el 14 de octubre de 1904 en el teatro Pérez Galdós, con motivo de las fiestas del Rosario del barrio de Vegueta [134], obteniendo de nuevo un enorme éxito de público y crítica, aún mayor que la noche de su primera audición. Los participantes, que también fueron los mismos que el año anterior, fueron largamente ovacionados, teniendo que salir a saludar varias veces, lo

---

[127] *Diario de Las Palmas*, «Un nuevo triunfo...».

[128] *Diario de Las Palmas*, «Notas del día. "La hija del Mestre"», 24 de noviembre de 1902.

[129] Ibídem.

[130] *Diario de Las Palmas*, *Dando gracias*, 25 de noviembre de 1902.

[131] *Diario de Las Palmas*, 9 de octubre, 20 y 29 de noviembre de 1902.

[132] *Diario de Las Palmas*, 9 de diciembre de 1902.

[133] GONZÁLEZ DÍAZ, F.: *Dramático-manía* en *Diario de Las Palmas*, 26 de noviembre de 1902.

[134] *Diario de Las Palmas*, 6, 14, 26, 29 de septiembre, 7, 11 y 13 de octubre de 1904.

mismo que su autor [135]. Como es natural, se programaron varias representaciones más, pero algunas de ellas se tuvieron que suspender por ciertas dificultades con la Sociedad Filarmónica [136].

A finales de 1902 de nuevo la prensa anuncia que el maestro Tejera está escribiendo una nueva zarzuela que será representada próximamente por los miembros de la Sociedad Filarmónica [137]. Pero será en los primeros meses de 1904 cuando comiencen los ensayos de su nueva producción escénica titulada *Navidad* [138]. Los papeles protagonistas estarán a cargo de Matilde Benítez y de Diego Martel, y en otros personajes, Manolito Valle, Ana Suárez Quesada, Ana Teresa Martinón, Manuel del Toro, Nicolás Navarro Díaz, Reyes Quevedo, Pino Tejera, Dolores Benítez, Isacc Morales, Lola Tejera y los coros de la Sociedad Filarmónica [139]. Su estreno está previsto que coincida con los actos de las fiestas patronales de San Pedro Mártir, a finales del mes de abril [140], y su autor ha dedicado esta nueva zarzuela a las sociedades culturales de Las Palmas [141].

Los tres actos de la obra transcurren en Las Palmas de Gran Canaria hacia 1870 y no tiene argumento sino unos cuadros que representan costumbres sociales de un hogar canario del siglo pasado [142].

El estreno tuvo lugar en la noche del 16 de mayo de 1904 en el Teatro Pérez Galdós, dirigiendo la orquesta el maestro Valle, y de nuevo la prensa destaca con creces el trabajo de su autor, que es una prueba de constancia y laboriosidad, y el de los intérpretes, a los que ya no se les puede llamar aficionados [143].

Las partes que más gustaron al público fueron el baile de las máscaras, la procesión, los villancicos, la venta de los pasteles y las discusiones de las niñas Zuritas [144].

Las siguientes representaciones que se realizaron continuaron con el mismo éxito o más si cabe que la noche del estreno. Algunas

---

[135] *Diario de Las Palmas*, 13 de octubre de 1904 y *La hija del Mestre*, 15 de octubre de 1904.

[136] *Diario de Las Palmas*, 17 y 18 de octubre de 1904.

[137] *Diario de Las Palmas*, 26 de diciembre de 1902.

[138] *Diario de Las Palmas*, 5 y 17 de marzo de 1904.

[139] *Diario de Las Palmas*, 22 de marzo y 16 de mayo de 1904.

[140] *Diario de Las Palmas*, 22 de marzo de 1902.

[141] *Diario de Las Palmas*, 14 de mayo de 1904.

[142] *Diario de Las Palmas*, 16 de mayo y *Navidades*, 18 de mayo de 1904.

[143] Ibídem.

[144] Ibídem.

de ellas fueron a beneficio del maestro Tejera Ossavarry y de la Sociedad Filarmónica [145].

En 1904 la prensa comentaba que el maestro Tejera estaba componiendo una nueva zarzuela titulada *El indiano* y que se esperaba con impaciencia que la diera a conocer [146], esto ocurrió en abril de 1905, cuando se comienza a ensayar dicha obra para poder estrenarla dentro del programa de las fiestas de San Pedro Mártir de la capital grancanaria y con motivo de la visita que realizará a nuestra ciudad el Capitán General, Ignacio Pérez Galdós, hermano del novelista, a quien el autor ha dedicado la obra [147].

Estas fechas del estreno se cambiaron debido a ciertas dificultades surgidas a última hora para el mes de mayo [148]. Así, el estreno tuvo lugar en la noche del 26 de mayo de 1905 en el teatro Pérez Galdós [149].

Este nuevo título en tres actos, trata de las peripecias de un indiano, emigrante que regresa a la isla, nuevo rico e iletrado que quiere colarse en la sociedad de Las Palmas. A pesar del éxito de público, la crítica señala que la música es ligera y bonita, sus situaciones son cómicas y los personajes están calcados de la realidad, pero no llega a la altura de sus dos primeros títulos, *Folías Tristes* y *La hija del Mestre*, aunque sí la consideran superior a *Navidad* [150].

Entre los intérpretes destacan Manuel del Toro, Ana Martinón, Nicolás Navarro, José del Río, Matilde Benítez, Sebastián Jáimez y las Srtas. Tejera y Suárez. La orquesta, dirigida por el maestro Valle, contribuyó también al éxito de la representación [151]. Como era habitual se repitió esta obra varias veces [152] y una de ellas fue a beneficio de su autor y de la Sociedad Filarmónica, cosechando de nuevo grandes aplausos por parte de un público que no llenó el aforo del teatro [153].

Así como los materiales de *Folías tristes* y *La hija del Mestre* se han conservado en el Área de Musicología de El Museo Canario, los de *Navidad* y *El indiano* permanecen hasta hoy ilocalizados, si no perdidos para siempre, aunque sí se conservan los libretos.

---

[145] *Diario de Las Palmas*, 16, 19 y 20 de mayo de 1904.
[146] *Diario de Las Palmas*, 14 de octubre de 1904.
[147] *Diario de Las Palmas*, 18 de marzo de 1905.
[148] *Diario de Las Palmas*, 15 de abril y 5 de mayo de 1905.
[149] *Diario de Las Palmas*, 26 de mayo de 1905.
[150] *Diario de Las Palmas*, *En el Teatro «El indiano»*, 27 de mayo de 1905.
[151] Ibídem.
[152] *Diario de Las Palmas*, 30 y 31 de mayo de 1905.
[153] *Diario de Las Palmas*, 8 y 9 de junio de 1905.

Bernardino Valle Chinestra (1849-1928)

El maestro Valle, destacado compositor aragonés que se afincó en Las Palmas de Gran Canaria, durante su estancia juvenil en Madrid fue nombrado maestro de partes y coro del Teatro de la Zarzuela y del Apolo, donde estrena algunas zarzuelas como las tituladas: *Huyendo de ellas, Bromas pesadas, Cambio de papeles* o *María*, esta última en colaboración con Tomás Bretón [154].

De éstas sólo se conservan en Las Palmas los materiales de la zarzuela en un acto *Cambio de papeles*, con letra de Enrique Prieto y escrita en 1877. Pero con su llegada a Las Palmas de Gran Canaria en 1879 no abandona la escritura escénica sino que la amplía.

Durante la temporada de invierno 1901-1902 la compañía de zarzuelas de Pablo López estrenó una zarzuela del director de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas, Bernardino Valle Chinestra, titulada *La perla negra*, con letra de su mujer Joaquina Gracia y fue compuesta en 1888. La acción transcurre en un pueblecito del Maestrazgo durante la segunda guerra carlista y parece que esta obra había sido estrenada anteriormente por una sociedad dramática con el título de *María*.

Con el nuevo título esta zarzuela en tres actos se estrenó el 28 de enero de 1902. El teatro presentaba un lleno absoluto, y a pesar de la buena acogida que el público dispensó a la obra, la crítica del momento señaló que tenía una estructura antigua, pues hacía años que se había escrito, y que el libreto no tenía la calidad suficiente, aunque la música sí era buena, destacando la instrumentación brillante, delicada y adecuada, además de dominar los recursos escénicos al saber combinar diferentes géneros en los números musicales [155].

Por lo que respecta a la ejecución se tuvieron que repetir algunos fragmentos, ante la insistencia del público, como el concertante del segundo acto y la romanza de barítono del tercer acto, que fue interpretada por José Capsir [156].

Después de esta representación, y ante las críticas recibidas por el libreto, el maestro Valle escribe una carta a Enrique Dimas

---

[154] SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *La creación...*, p. 242. - L.S.H.: VALLE CHINESTRA, Bernardino, en «Canarios de Ayer y Hoy», coleccionable del *Diario de Las Palmas*, Las Palmas, 1993.

[155] *Diario de Las Palmas*, «Veladas teatrales. "La perla negra"», 29 de enero de 1902.

[156] Ibídem.

para que, si le es posible, colabore con él en la remodelación del libreto [157].

La compañía de zarzuelas Duval-Boronis traerá entre su repertorio *La perla negra* del maestro Valle, poniéndola en escena el 4 de diciembre de 1904. La interpretación agradó bastante a los asistentes, destacando el papel del actor cómico Sr. Duval [158], repitiéndose el 21 de diciembre de 1904[159]. La prensa destaca entre las interpretaciones femeninas a la Sra. Stanford y Luisa Boronis y en la masculina a los Sres. Duval, Morales, Martínez y Paris [160].

En el verano de 1903 el maestro Valle termina de componer la música de una nueva zarzuela titulada *Los pájaros* y que próximamente sería puesta en escena por el elenco artístico de la Sociedad Filarmónica [161], a la que asistirá el autor de la letra, el poeta murciano Vicente Medina [162]. Además, el programa se completaba también con otra zarzuela de Valle, titulada *El sacorio*, con letra de Antonio Perrín Vico basada en una novela de Salvador Rueda [163]. Pero la llegada de la compañía de ópera del maestro Ricardo Villa hace que se pospongan unos meses los estrenos de estas obras [164].

A comienzos de 1904 se reanudaron los ensayos por parte de la Sociedad Filarmónica de la zarzuela *Los pájaros* de Valle [165] estrenándose en la noche del 22 de enero de ese mismo año, obteniendo un gran éxito de crítica y público. Tanto la interpretación como la letra y música fueron consideradas como preciosas [166].

Esta obra se repitió posteriormente con los mismos artistas, y la prensa destaca a Consuelo Valle, Nicolás Navarro y Manuel del Toro entre otros. Las escenas que más agradaron al público asistente fueron las del empaquetado, el cuento y el baile [167].

Del otro título, *El sacorio*, no tenemos noticias de su estreno,

---

[157] VALLE CHINESTRA, Bernardino: Documentación. En el Archivo de compositores canarios o relacionados con Canarias en el Área de Musicología de El Museo Canario.

[158] *Diario de Las Palmas*, 3 de diciembre y *Teatro*, 5 de diciembre de 1904.

[159] *Diario de Las Palmas*, 21 de diciembre de 1904

[160] *Diario de Las Palmas*, «Teatro», 22 de diciembre de 1904

[161] *Diario de Las Palmas*, 12 de agosto de 1902.

[162] *Diario de Las Palmas*, 10 de noviembre de 1902.

[163] *Diario de Las Palmas*, 1 y 28 de octubre de 1903.

[164] *Diario de Las Palmas*, «De teatro. Compañía de ópera», 14 de diciembre y «Compañía de ópera», 16 de noviembre de 1904.

[165] *Diario de Las Palmas*, 12 de enero de 1904

[166] *Diario de Las Palmas*, 14, 21 y *En el teatro*, 23 de enero de 1904.

[167] *Diario de Las Palmas*, «En el teatro», 29 de enero y «En el teatro», 1 de febrero de 1904.

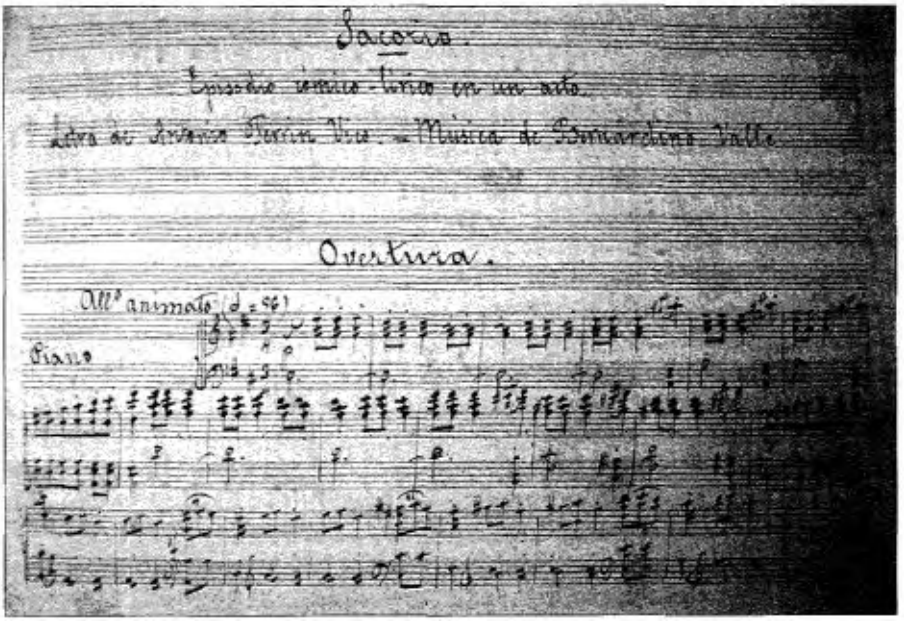


Fig. 6.—Íncipit de la zarzuela *El sacorio,* música de Bernardino Valle Chinestra y letra de Antonio Perrín Vico.

pero se conserva en el Área de Musicología de El Museo Canario su partitura (fig.6).

En 1905 las noticias de nuevas zarzuelas canarias aparecen con cierta asiduidad en la prensa local. Así, se anuncia el estreno inminente en el mes de enero de una revista cómico-lírica titulada *Un paseo por Las Palmas*, con letra de Isaac Morales y música de Bernardino Valle Chinestra, que ya se ha empezado a ensayar por los miembros de la sección artística de la Sociedad Filarmónica. Además, se comenta que no sólo se estrenará esta obra sino también otra titulada *El indiano*, con letra de Rafael Bethancourt y música de Valle [168], pero de este último título no encontramos noticias de su estreno.

Después de pospuestas algunas fechas tuvo lugar el estreno de la revista *Un paseo por Las Palmas* en la noche del 23 de enero de 1905 en el Teatro Pérez Galdós. Los intérpretes que intervinieron fueron: Margarita Quiney, Matilde Benítez, Pilar Valle, Ana Teresa Martinón, Amalia del Toro, Librada Alvarado, Reyes Quevedo, María Peñate, María Macías, Andrea Valle, Ángeles Monzón; los niños, Isabel Alva-

[168] *Diario de Las Palmas*, 22 de diciembre de 1904 y 5 de enero de 1905.

rado, Luisa Monzón, Pilar Gimeno, Eleuteria Quevedo, Josefa Peñate, Rosario Suárez, María Quevedo, María Bravo, Dolores Martín, Simón Benítez, Manuel Ley, José Boissier, Miguel Quevedo, Manuel Valle, Antonio Benítez, Bruno Alvarado, Atilio Ley, Emilio Valle y Federico Quevedo. Por lo que respecta al elenco masculino destacan el propio autor de la letra, Isaac Morales, Manuel del Toro, David Morales, David Domínguez, Juan Bonello, José Bello, Pablo Peñate, Nicolás Navarro, Andrés Cabrera, Tomás Peñate, Sebastián Penichet, Fernando Peñate, Sebastián Jáimez, y el coro formado por Alfonso Mesa, Carlos Zumalave, Antonio Cabrera, José Quevedo, Cristóbal Rodríguez, Guillermo Martinón, Agustín Hernández, Ramón Peñate y los hermanos Luis y Juan Mesa [169].

Los nombres de los personajes de esta revista hacían alusión a elementos propios de nuestra ciudad como Alameda de Colón, Electricidad para el edificio de la compañía eléctrica de la Plaza de la Feria o el de prensa local con los títulos de los periódicos que en aquel entonces se publicaban en Las Palmas [170].

El éxito alcanzado con este título también fue apoteósico, teniendo que salir al escenario a saludar los autores de la obra, así como los artistas que de nuevo no son considerados como aficionados sino como auténticos profesionales de las tablas. Además, la prensa resalta no sólo la letra y música sino también el vestuario que lucen los participantes en toda la obra [171].

De esta nueva obra se harán varias representaciones en los días siguientes, llenándose el teatro en cada una de ellas. Algunas de éstas serán de carácter benéfico y otras serán sólo para los socios de la Sociedad Filarmónica [172].

En el Área de Musicología de El Museo Canario se conserva el libreto de una zarzuela en un acto titulada *La víspera de Reyes*, con letra de Joaquina Gracia, esposa del maestro Valle, pero desconocemos si el compositor llegó a ponerle música y si se llegó a estrenar, aunque en él aparece el reparto de sus principales papeles que correspondían a Joaquina Gracia de Valle, Luz Valle de Navarro, Josefa Valle de Sarmiento, Manuel Valle Gracia, Bernardo Navarro Valle, Bernardino Navarro Valle, Bernardino Valle Benítez, Manuel Bello Valle, Consuelo Martinón Valle, M.ª Carmen Sarmiento Valle, Ángeles Valle Gracia. Todos ellos son miembros de la familia Valle, por lo

[169] *Diario de Las Palmas*, «En el teatro», 27 de enero de 1905.
[170] Ibídem.
[171] Ibídem. *Diario de Las Palmas, En el teatro*, 24 y 31 de enero de 1905.
[172] *Diario de Las Palmas*, 25, 26, 28, 31 de enero y 2 de febrero de 1905.

que nos hace pensar que esta obra tenía un carácter familiar y posiblemente su representación, si la hubo, fuera con motivo de alguna festividad dentro del ámbito doméstico.

Ricardo Sendra

El director musical de la compañía de zarzuela de Pablo López compuso la música de varias zarzuelas estrenadas en Tenerife a lo largo del verano de 1902, como la titulada *Alberto*, con letra de los tinerfeños Fernando Suárez G. Corvo y Domingo J. Manrique y que se estrenó el 10 de junio de 1902 en el Teatro Viana de La Laguna [173].

El 27 de agosto de 1902 se estrenó también en el Teatro Viana de La Laguna la zarzuela en tres actos *El Cristo de La Laguna*, con letra de Rafael Vilela y Montesoro y Fernando Suárez G. Corvo y música de Ricardo Sendra[174]. Esta obra trata de la lucha de clases y la crítica destacó el libreto por sus escenas típicas, y por lo que respecta a la parte musical el interés reside en la inclusión por parte del maestro Sendra de algunas pinceladas del folklore canario, como son las isas y folías [175].

También la prensa tinerfeña anuncia en el verano de 1902 que el escritor Mario Arozena había finalizado la escritura de dos nuevos libretos para zarzuelas que llevaban por título *El martirio* y *La muñeca*, y que la música sería del maestro Sendra [176]. Pero a principios de 1903 la prensa de Las Palmas de Gran Canaria señala que la compañía de Pablo López, que se encuentra en esta ciudad para comenzar la temporada de zarzuelas de este año, entre su extenso repertorio incluye una obra titulada *Martirio* con música de Ricardo Sendra, posiblemente la señalada anteriormente. No sabemos si ésta llegó a estrenarse, pero la prensa señala que se habían repartido los papeles y se estaba ensayando [177].

Del otro título, *La muñeca*, desconocemos si llegó a realizarse.

---

[173] *Diario de Tenerife*, 9 de junio de 1902. *Crónica de Tenerife*, 10 de junio de 1902. MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *Anales del ...*, p. 187. CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier: *La música ...*, p. 62.

[174] *Cronista de Tenerife*, 28 de agosto de 1902. CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier: *La música ...*, p. 62. CASTRO BRUNETTO, Carlos. J.: *El regionalismo artístico en Tenerife a comienzos del siglo XX: aportaciones para su estudio* en IX Coloquio de historia Canario-Americana (1990), Tomo II, p. 1478.

[175] Ibídem.

[176] *Crónica de Tenerife*, 15 de julio de 1902. CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier: *La música ...*, p. 62.

[177] *Diario de Las Palmas*, 7 de enero de 1903.

José Crosa y Costa (1865-1928)

El compositor e instrumentista santacrucero José Crosa escribió varias zarzuelas de temática canaria. La primera de ellas, *De la tierra canaria*, se estrenó, por la compañía de zarzuelas de Pablo López, en la noche del 3 de diciembre de 1902 en el Teatro Principal de Santa Cruz de Tenerife. La letra fue de Mario Arozena y del hermano del compositor Diego Crosa «Crosita» [178]. Esta obra es una exaltación al tipismo canario en donde se incluyen diálogos propios de los campesinos de la tierra, y en la música incluye referencias tomadas de los *Cantos Canarios* de Teobaldo Power [179]. El éxito de público fue importante, siendo los autores llamados a escena para ovacionarlos largamente. La crítica destacó la parte musical basada en temas populares canarios, y especialmente el concertante, que fue muy aplaudido [180]. Pero también hubo algunas críticas negativas, como la que hizo Froisse, seudónimo de Miguel Feria, que tacha a esta zarzuela de ser un tanto extensa y que no tiene un argumento original, y además, algunas escenas son «latosas» [181].

Esta obra se repitió el 31 de diciembre de ese mismo año [182], y nos imaginamos que con igual éxito que en la primera representación. También la prensa santacrucera comenta la posibilidad de que se estrene en Las Palmas bajo la dirección de su autor a finales de1904 [183], hecho del que no encontramos noticia.

El 29 de agosto de 1904, en una velada en la Alameda de la Marina, la Sociedad Filarmónica de Santa Cruz programó entre otras obras el preludio de esta zarzuela de José Crosa [184]. Meses más tarde, la prensa publica que con la partitura de la zarzuela *De la tierra canaria* su autor ingresó como miembro de la Sociedad de Autores Españoles [185]. También durante el viaje que en marzo de 1906 realizó a Canarias el Rey Alfonso XIII, éste fue obsequiado entre otras cosas con algunas partituras de compositores canarios, entre las que

[178] *Diario de Tenerife*, 14 de octubre de 1902. *Crónica de Tenerife*, 4 de diciembre de 1902. CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier: *La música ...*, p. 62.

[179] CASTRO BRUNETTO, Carlos J.: *El regionalismo ...*, p. 1478.

[180] MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *Anales del ...*, p. 186.

[181] *Crónica de Tenerife*, 4 de diciembre de 1902. CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier: *La música ...*, p. 63.

[182] *Crónica de Tenerife*, 31 de diciembre de 1902.

[183] *Crónica de Tenerife*, 8 de octubre de 1904.

[184] *Crónica de Tenerife*, 29 de agosto de 1904.

[185] *Crónica de Tenerife*, 8 de octubre de 1904.

destaca el vals-boston *Tenerife* y el preludio de la zarzuela *De la tierra canaria*, ambas de José Crosa [186].

En mayo de 1906 se programaron unos fragmentos de esta zarzuela en un concierto organizado por la Junta de Señoras del Asilo Victoria de Santa Cruz de Tenerife interpretados por Remedios Lázaro y el Sr. Ledesma en la parte vocal y en la instrumental por el orfeón y la orquesta del Círculo de Amistad XII de Enero [187].

La segunda zarzuela de José Crosa es la titulada *En la ciudad y en la aldea*, que la sección cómico-lírica del Círculo de Amistad XII de Enero pensaba poner en escena en 1907 [188]. La letra de esta obra era de su hermano Diego, «Crosita» [189]. No tenemos noticias de su estreno, pero puede que éste ocurriera en ese mismo año, ya que la temporada de zarzuela estuvo a cargo de esta compañía de aficionados de la que era su director el propio José Crosa [190].

Segundo Manchado Medina (1881-1929)

Este compositor grancanario, hijo y hermano de músicos [191], escribió una zarzuela titulada *La hija de Robespierre* con letra del escritor Cirilo Moreno que fue representada por la compañía de Pablo López en julio de 1902 en el Circo Cuyás de Las Palmas de Gran Canaria [192]. Esa representación destacó por una muy mala puesta en escena, ya que no estaba lo suficientemente ensayada y, según la crítica, parece que el tema no tenía la suficiente fuerza para llenar los tres actos, siendo éstos un tanto repetitivos, aunque están bien escritos. Por lo que respecta a la música dice que carece de pretensiones, es ligera y posee números muy agradables [193].

---

[186] *Diario de Tenerife*, 24 de marzo de 1906.

[187] *Diario de Tenerife*, 28 de mayo de 1906.

[188] *Diario de Tenerife*, 11 de junio de 1907. CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier: *La música ...*, p. 63. CASTRO BRUNETTO, Carlos J.: *El regionalismo ...*, p. 1478.

[189] Ibídem. R. A. M.: *Crosa y Costa, José* en «Canarios de Ayer y Hoy», coleccionable de *Diario de Las Palmas*, 1993. M. R. A. M.: *Crosa y Costa, José* en la *Gran Enciclopedia Canaria*, Tomo III, pp. 1185-1186.

[190] MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *Anales del ...*, p. 233.

[191] SANTANA GIL, Isidoro: *Los Manchado: una saga de músicos canarios*, en *Noticias del Museo Canario* n.º 5, Las Palmas de Gran Canaria, Julio-Diciembre 1993, p. 5.

[192] *Diario de Las Palmas*, 21 de julio de 1902.

[193] Ibídem.

José Hernández Sánchez (1879-1955)

Este compositor, pianista y diplomático natural de Las Palmas de Gran Canaria, escribió a temprana edad una zarzuela de ambiente andaluz que lleva por titulo *Trinidad* y cuya letra es de Manuel Pastor Plazas [194]. El estreno tuvo lugar en el teatro Pérez Galdós por la compañía de zarzuelas de Pablo López el 21 de febrero de 1903 [195], en una función a beneficio del tenor Ristorini [196].

José Hernández recordaba del estreno que «fue una noche de grandes emociones por la benévola acogida que de mi humilde obra hicieron mis paisanos» [197]. La prensa señala que a pesar de la mala interpretación, debido a los pocos ensayos, y de no tener argumento alguno, posee una música ligera y agradable, llegando el público a aplaudir algunos de sus números. Pero a pesar de todo esto, al finalizar la actuación sus autores fueron llamados a saludar al escenario ante la insistencia del público presente en la sala [198].

Manuel Pastor, autor del libreto, dio permiso al periódico El Atlántico para que éste se publicase en forma de folletín coleccionable en sus páginas [199].

Ruperto Chapí (1851-1909)

De este músico madrileño la prensa de Tenerife señala que compuso la música de una zarzuela basada en un libreto del canario Antonio Domínguez, titulado *La cantaora* [200]. No tenemos noticias del estreno de esta obra en Canarias. Además, en Las Palmas, la prensa de 1903 comenta que estaba componiendo la música para una zarzuela basada en el episodio nacional de Benito Pérez Galdós *El equipaje del rey José* y que su estreno era inminente en el Teatro Apolo de Madrid [201].

---

[194] GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, José: *Procultura*. La Laguna, 1923, p. 205. PADRÓN MELIÁN, Juan: *un fecundo artista canario* en *La Provincia*, 30 de mayo de 1934. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *La creación ...*, p. 244. - SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Historia de la ...*, p. 142.

[195] *El Atlántico*, 20 de enero de 1903.

[196] *El Atlántico*, 20 de enero; *Trinidad*, 19, 20 y 21 de febrero de 1903.

[197] GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, José: *Pro...*, p. 205.

[198] *Diario de Las Palmas*, 19 de enero y 27 de febrero de 1903. *El Atlántico*, 27 de febrero de 1903.

[199] *El Atlántico*, 2 de marzo de 1903.

[200] *Diario de Tenerife*, 5 de diciembre de 1902. CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier: *La música ...*, p. 63.

[201] *Diario de Las Palmas*, 12 de junio de 1903.

Tomás López Torregrosa (1868-1913)

En julio de 1904 se comenta en la prensa que el escritor canario Antonio Domínguez ha cosechado un gran éxito con un libreto de zarzuela titulado *El ciego de Buenavista* que con música del maestro Torregrosa se ha estrenado en Madrid en esas fechas [202].

Maestro Lapuerta

En 1907 y con motivo del centenario del sitio de Zaragoza el maestro Lapuerta ha compuesto una ópera basada en uno de los episodios nacionales de Galdós, titulada *Zaragoza*. La prensa especula con la asistencia del novelista a la capital maña el día del estreno [203], e incluso comenta que no se abusa de las jotas en la partitura [204].

Galdós visitará Zaragoza meses antes del estreno para ultimar detalles de la puesta en escena y regresará posteriormente para dirigir los ensayos [205].

Esta ópera consta de cuatro actos y cinco cuadros y la música del maestro Lapuerta es alabada tanto por el autor de la novela como por otros compositores que la han oído como Bretón o Chapí [206].

El estreno tuvo lugar el 5 de junio de 1908 y en él estuvieron presente los Infantes María Teresa y Fernando. Los intérpretes principales fueron las tiples Berger y Sulibert, el barítono Ignacio Tabuyo, el tenor Costas y el bajo Vidal. La crítica comentó la originalidad del compositor y la gran instrumentación que posee la obra [207].

Salvador Sugráñez

El director musical de la compañía de zarzuelas de Salvador Orozco, que actuaba en la temporada de invierno 1909-1910 en Santa Cruz de Tenerife, escribió la música de una zarzuela titulada *Via-*

---

[202] *Diario de Las Palmas*, 16 de julio de 1904.

[203] *Diario de Las Palmas*, 23 de marzo de 1908.

[204] *Diario de Las Palmas*, 16 de enero de 1908.

[205] *Diario de Las Palmas*, 23 de diciembre de 1907 y *Desde la ciudad de los sitios. Hablando con Galdós. La ópera «Zaragoza»* 30 de marzo de 1908.

[206] *Diario de Las Palmas, Desde la ciudad ...*

[207] *Diario de Las Palmas, Pérez Galdós y la ópera «Zaragoza»*, 12 de junio de 1908

je de ... primos con letra de los canarios Constante y Fuentes. El estreno de ésta corrió a cargo de la misma compañía y tuvo lugar en el Teatro Principal de Santa Cruz de Tenerife el 15 de febrero de 1910. Esta obra de carácter regionalista ensalza la grandeza y valores de Tenerife y los tinerfeños en su letra, y en la música se incluyen algunos aspectos folklóricos, como es el empleo de las folías. El crítico musical del *Diario de Tenerife,* Zerauz, señala que la música es ligera, fresca y originalísima y que esta obra se podrá ver siempre con gusto [208].

Viaje de ... primos tuvo varias representaciones más en esta temporada [209] y, al igual que otros títulos, con el mismo éxito que en su estreno.

Juan Daranas

Afincado como músico militar en La Palma, este compositor escribió varias zarzuelas, pero sólo hemos podido constatar que en 1903 compuso la música para la revista *Exposición canaria,* con letra de Manuel Pastor [210].

1911-1920

Georg Pittrich

En diciembre de 1911 la prensa de Tenerife señala que en Berlín está próximo el estreno de un ópera titulada *Gomera* y cuya acción transcurre durante la conquista de esta isla colombina. El libreto se debe a la mano de la baronesa Catalina Von Pommer Esché y la música del compositor Georg Pittrich [211]. Desconocemos si éste se llevó a cabo.

Quintero y Valverde

A finales de septiembre de 1912 hizo su debut en el Teatro Principal de Santa Cruz de Tenerife la compañía de zarzuelas de José

[208] *Diario de Tenerife,* 16 de febrero de 1910. CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier: *La música* ..., pp. 63-64. CASTRO BRUNETTO, Carlos J.: *El regionalismo...,* p. 1478.

[209] *Diario de Tenerife,* 26 de febrero y 14 de marzo de 1910.

[210] *El Atlántico,* 2 de marzo de 1903.

[211] *La Opinión,* 15 de diciembre de 1911.

Gamero y de Santiago Sabina y entre su variado repertorio estrenó entre otras «el chistoso sainete», con letra de Arniches y el tinerfeño Antonio Domínguez y Gacía Álvarez y música de Quintero y Valverde, titulado *El fresco de Goya* [212].

Tomás Calamita (1868-1943)

En 1892 llega a Canarias el compositor Tomás Calamita después de haber triunfado en los teatros de Madrid con un gran número de zarzuelas. Fue además maestro-concertador y director del Teatro Romea de la capital de España en la década de los ochenta del siglo pasado [213]. En La Orotava (Tenerife) desarrolló una importante labor musical entre la que destaca la dirección de la Banda Municipal durante cuarenta años y sus numerosas composiciones. Entre ellas merecen especial atención las zarzuelas, como la titulada *Cosas del pueblo* con letra de su discípulo el orotavense Felipe Casanova Machado, que dedicó el libreto a su maestro y «a las bellas muchachas y simpaticones amigos que componen el cuadro Cervantes». El estreno tuvo lugar en la Villa de La Orotava el 15 de marzo de 1919 con el siguiente reparto: María González, Antonia González, Francisco Casanova, Abraham Morales, Tomás Méndez, Tomás Gutiérrez, Lucio Illada, José Miranda, Luis Álvarez, Manuel Illada, Felipe Sosa, Emiliano Illada, Antonio Monteverde, Ernesto Villavicencio, Ismael Ortega, Domingo Quintero, Manuel Illada, Sergio Quintero, Juan Jordán, Félix Sosa, Juan Rivero, Alberto Díaz. El coro estaba formado por Isabel Martí, Teresa y Luisa Sanz, Pilar Porres, Rosario León, Carmen Hernández, María González, Ángela y María Regalado, Carmen y Rosario González, Mª Jesús Fariñas, Carmen González, Rosario Martín, Mª Luisa Rivero , Antonia González y Evarista y Lucía Hernández [214]. El éxito de *Cosas del pueblo* fue grande y se llegó a representar en varios lugares de la isla. La popularidad de esta obra duró casi hasta nuestros días [215].

La crítica señala que esta obra de asunto regional posee una partitura deliciosa, y tiene una música fácil y ligera con un marca-

[212] MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *Anales del* ..., p. 264. *La Prensa*, 4 de octubre de 1912.

[213] RODRÍGUEZ MESA, Manuel: *1842-1942. Un siglo de música en la Villa de La Orotava*. Santa Cruz de Tenerife, 1976, p. 23. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *La creación* ..., pp. 233-234.

[214] RODRÍGUEZ MESA, Manuel: *1842-1942* ..., p. 34.

[215] Ibídem.

do sabor regional y que el libreto es una ingeniosa revista llena de episodios y situaciones cómicas, en donde aparecen personajes típicos del país [216].

Las otras zarzuelas de Tomás Calamita y su discípulo Felipe Casanova Machado se titulan *Viva la paz* y *Llegó el carnaval* [217]. De estas obras no tenemos noticias de su estreno.

Miguel Benítez Inglott (1890-1965)

Este polifacético abogado, musicógrafo y compositor estrenó a comienzos de 1916, *Ellas mandan*, una «humorada lírica» con libreto del escritor Claudio de la Torre en el Teatro Circo Cuyás [218].

1921-1930

Matías Puchades

En marzo de1914 Matías Puchades se encuentra en Tenerife dirigiendo a la compañía de zarzuela de Emilio Duval. Con ésta estrenó en el Parque Recreativo de Santa Cruz su ópera en un acto *Levantina*, que tuvo una buena acogida por parte del público [219]. Creemos que los principales papeles estuvieron a cargo de las primeras figuras de la citada compañía, que eran entre otros la primera tiple Rafaela Fuentes, el tenor Vicente Romero y el barítono Manuel Pastor.

Doce años más tarde, el 24 de noviembre de 1926, la compañía de zarzuela de Beut estrenó en el Teatro Guimerá de Santa Cruz una zarzuela de carácter regionalista titulada *Fiesta en la aldea* de la que era autor el ya entonces director de la Banda Municipal de Santa Cruz, Matías Puchades [220] (fig. 7). El libreto era original de un destacado periodista del tabloide santacrucero *La Prensa*, Domingo Margarit y Carmona, y obtuvo un gran éxito [221].

[216] *La Prensa*, 18 de marzo de 1919. CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier: *La música* ..., p. 108.

[217] RODRÍGUEZ MESA, Manuel: *1842-1942* ..., p. 33. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *La creación* ..., p. 234.

[218] *Ecos*, 29 de enero de 1916. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *La creación* ..., p. 252. L.S.H.: *Benítez Inglott, Miguel* en «Canarios de Ayer y Hoy», coleccionable del *Diario de Las Palmas*, 1993.

[219] MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *Anales del* ..., pp. 281-182. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *La creación* ..., p. 252.

[220] *La Prensa*, 24 de noviembre de 1926.

[221] SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *La creación* ..., p. 252.

Fig. 7.—Representación de la zarzuela *Fiesta en la aldea,* música de Matías Puchades y letra de Domingo Margarit y Carmona.

José Padilla (1889-1960)

Este compositor puso música a un libreto del canario J.A. de la Prada titulado *Sol de Sevilla*. La compañía de zarzuela de Luis Ballester, en la que su director musical y concertador era el tinerfeño Santiago Sabina, la representó en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife el 21 de enero de 1926 [222]. Esta obra gustó mucho y la prensa destaca la actuación de la tiple Monserrat Viladoms, el barítono Luis Moreno y el tenor José Fernández [223].

Juan Estany Rius (1904-1983)

Este compositor catalán había estrenado en Barcelona en los años veinte una zarzuela titulada *La musa del poeta* [224]. En esa misma década lo encontramos en Tenerife para dirigir a la Banda Mu-

[222] *La Prensa,* 21 de enero de 1926.

[223] *La Prensa,* 22 de enero de 1926. MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *Anales del ...,* p. 329.

[224] M. R. A. M.: *Estany y Rius, Juan* en la *Gran Enciclopedia Canaria,* Tomo I, pp. 218-219.

nicipal de Música de La Laguna, en cuyo Teatro Leal se estrenó el 17 de octubre de 1925 su zarzuela en dos actos y cuatro cuadros, con letra de Juan Galán Hernández, *Juegos de amor* [225]. La orquesta de la Asociación de Profesores de Orquesta estuvo dirigida por el propio compositor, y los principales intérpretes fueron la señora de Rius, Celia Estany, Julio Lorenzo, José Estany y Enrique García. El éxito de esta obra fue enorme y algunos de sus números fueron repetidos ante los insistentes aplausos del público que llenaba la sala. Además, la crítica señaló que la obra tenía una música agradable e inspirada, que era una «zarzuelita ligera» con situaciones bonitas y escenas de gran vistosidad y colorido [226].

Otra zarzuela de Juan Estany Rius y letra de Domingo Margarit y Carmona, *La mocita del barrio*, fue estrenada en el Teatro Leal de La Laguna el 11 de julio de 1928 [227]. La acción se desarrolla en un barrio pintoresco de Santa Cruz de Tenerife [228], y fue interpretada por el cuadro artístico del Círculo Mercantil que obtuvo un grandioso éxito con esta representación, siendo muy elogiados por la prensa. También los autores recibieron múltiples felicitaciones tanto de los presentes como por parte de la crítica [229]. Debido al éxito se programó una vez más en el coliseo lagunero el 8 de agosto de ese mismo año [230]. Meses más tarde, en enero de 1929, y en un recital homenaje al maestro Estany en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife, Carmen Baute interpretó una romanza de esta zarzuela [231].

El éxito de *La mocita del barrio* llegó a otras islas, y a finales de enero de 1937 se iría a presentar en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria por la Agrupación de Arte de La Laguna, dentro de un programa dedicado a las Islas Canarias. Sus principales papeles estuvieron a cargo de la tiple Isaura Febles, el tenor Juan Delgado, el bajo Luis de Armas, la tiple cómica Celia Arcaya, el barítono Manuel Hernández y el tenor cómico Víctor Perera, con una presentación escénica a todo lujo, una orquesta de treinta profesores dirigidos por el propio maestro Estany y un coro mixto de sesen-

---

[225] *La Prensa*, 11 de octubre de 1925.

[226] *La Prensa*, 21 de octubre de 1925. CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier: *La música* ..., pp. 108-109.

[227] *La Prensa*, 11 de julio de 1928.

[228] *La Provincia*, 27 de enero de 1937. *Diario de Las Palmas*, 30 de enero de 1937.

[229] *La Prensa*, 11 y 13 de julio de 1928.

[230] *La Prensa*, 7 de agosto de 1928

[231] *La Prensa*, 11 de enero de 1929.

ta y siete voces [232]. El éxito de público estuvo garantizado, siendo muy aplaudidos todos los participantes. La crítica alabó la buena ejecución de esta obra, sobre todo porque los intérpretes eran aficionados, destacando la agradable voz de la tiple Isaura Febles, al tenor Juan Delgado y al barítono Manuel Hernández [233].

A principios de los años treinta marcha Estany a Barcelona con una compañía propia y regresa a Tenerife a finales de 1934, estrenando la opereta infantil *Cenicienta*, con textos de Enrique Maffiotte [234].

Francisco Ramírez Guedes (Pancho Ramírez)

En otoño de 1927 la colonia canaria de Buenos Aires estrenó un cuadro lírico, con letra de Juan Domenech y música de Pancho Ramírez, titulado *Una descamisada canaria*. De esta obra destaca, aparte de su música en donde abundan los temas canarios que han sido estilizados por su compositor, un dúo, que la prensa califica de «magistral y de los que hará época» [235].

En 1932 la compañía de zarzuelas que dirige el maestro Rafael Palacios está realizando una temporada en el Teatro Argentino de Buenos Aires y piensa poner en escena la égloga o comedia de costumbres tipistas canarias con letra del escritor Juan Domenech y música inspirada en el folklore isleño de Francisco Ramírez Guedes que lleva por título *Isas y Folías* [236]. Esta obra ya se había estrenado el año anterior en el Teatro de la Comedia de la capital bonaerense y tuvo doce representaciones con una gran acogida por parte de la crítica y del numeroso público que agotó las localidades en una de ellas [237].

El autor de la letra, Juan Domenech, también escribió una égloga lírica en un acto y un cuadro «del más puro tipismo canario» que lleva por título *Entre palmares*, que dedicó a Agustín Millares Cubas. Esta obra tenía que llevar música de un conocido compositor espa-

---

[232] *Diario de Las Palmas*, 25 de enero de 1937. *Canarias*. Revista mensual ilustrada, Buenos Aires, enero de 1937. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *La creación ...*, p. 252.

[233] *Diario de Las Palmas*, 1 de febrero de 1937. *La Provincia*, 2 de febrero de 1937.

[234] M. R. A. M.: *Estany y Rius ...*

[235] SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *La creación ...*, p. 253.

[236] *La Provincia*, «Isas y Folías», 9 de abril de 1932.

[237] Ibídem. *Canarias*, Revista mensual ilustrada, julio de 1934.

ñol [238], pero desconocemos su nombre y si ésta se llevó a cabo. Otros títulos de Juan Domenech, como *Amantes de la Gomera* o *Armida en Canarias* pensaba entregarlas al maestro Francisco Ramírez Guedes para que les pusiera música, pero al igual que anteriormente desconocemos si esto se realizó [239].

Federico Moreno Torroba (1891-1982)

Este compositor madrileño escribió en 1922 una zarzuela titulada *La carabina de Ambrosio*, de ambiente canario, con una preciosa aria de soprano en aire de folías.

Francisco Delgado Herrera (1875-1936)

El compositor y director tinerfeño Francisco Delgado Herrera compuso varias zarzuelas, algunas de ellas de carácter infantil, así como una ópera, que se incluyen dentro de su amplio catálogo de casi setenta obras [240].

El 10 de mayo de 1926 firma y fecha en Santa Cruz de Tenerife su opereta, casi zarzuela, en dos actos titulada *Una noche toledana*, siendo autores de la letra M. Ochoa y Francisco de Vega. En ese mismo año, el 28 de agosto, escribe en Santa Cruz de Tenerife el boceto de zarzuela, con letra de Domingo Pérez Delgado «Nijota», que se titula *El regreso de Mambrú* [241].

El 1 de enero de 1929 hace lo propio con la titulada *La muñeca de París*, una zarzuela infantil en un acto y tres cuadros, con letra de Ángel Acosta [242]. De esta obra se interpretó un fragmento por un coro de niñas en una velada literario-musical celebrada el 29 de enero de 1931 en el Teatro Leal de La Laguna y organizada por la Sociedad Filarmónica La Fe [243], de la que Delgado Herrera era su director artístico. También puso música al drama lírico que, con letra de Ángel Acosta, escribió el 9 de abril de 1930 titulado *Las muñecas* [244].

---

[238] *Canarias*. Revista mensual ilustrada, Buenos Aires, enero y julio de 1934 (*El homenaje a Juan Domenech*).

[239] *La Provincia*, «Isas...».

[240] SANTANA GIL, Isidoro: *Catálogo de las obras de Francisco Delgado Herrera* (inédito).

[241] Ibídem.

[242] Ibídem.

[243] *La Prensa*, 29 de enero de 1931.

[244] SANTANA GIL, Isidoro: *Catálogo...*

Asimismo compuso la música para el sainete en un acto *La honra de Mari Luz*, con letra de Luis Cotta, y para el sainete lírico titulado *El camelo* que lleva letra de Francisco de Vega [245].

Pero, quizás, una de sus composiciones más importantes sea la ópera que lleva por título *Alma de cuento*, escrita con la colaboración de uno de sus discípulos, Juan Álvarez García [246], del que hablaremos más adelante.

1931-1940

Víctor Doreste Grande (1902-1966)

Después de una exitosa gira de conciertos que le llevó desde los escenarios de Barcelona a los de Alemania a comienzos de los años treinta regresó a las Islas como empresario de una compañía de zarzuelas [247], la de Luis Ballester, siendo su director musical el tinerfeño Santiago Sabina [248]. Con ésta estrenó a principios de diciembre de 1932 su zarzuela *La zahorina*, con letra de su padre Domingo Doreste «Fray Lesco» (fig. 8). El evento fue todo un acontecimiento, llenándose el teatro Pérez Galdós que obligó, tras cerradas ovaciones, a salir al escenario varias veces a los autores a recoger el premio de su trabajo. Lo mismo ocurrió con el director de la orquesta el maestro Santiago Sabina.

El autor de la letra, Fray Lesco, comentaba en una entrevista previa al estreno que esta obra había sufrido algunas ligeras modificaciones con respecto al estreno en tierras peninsulares, pues la obra resultaba excesivamente larga, y por ello se habían suprimido algunas escenas y añadido otras como un terceto cómico [249].

El argumento está basado en los amores entre dos jóvenes que se ve amenazado con la llegada de un indiano rico que pretende a la

[245] Ibídem.

[246] ALEMÁN, Gilberto: *Francisco Delgado Herrera estrenó en 1935 la composición «Calvario de Tacoronete» en Alemania* en *Diario de Avisos*, 2 de julio de 1989. R. A. M.: *Delgado Herrera, Francisco*, en «Canarios de Ayer y Hoy», coleccionable del *Diario de Las Palmas*, 1993.

[247] SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *La creación ...*, p. 251. L. S. H.: *Doreste Grande, Víctor*, en «Canarios de Ayer y Hoy», coleccionable del *Diario de Las Palmas*, 1993.

[248] *La Provincia*, «La próxima temporada en el Pérez Galdós», 1 de noviembre de 1932.

[249] ROS, Juan Baustista: *En un ensayo de «La Zahorina», de «Fray Lesco»* en *El Defensor de Canarias*, 2 de diciembre de 1932.

Fig. 8.—Programa de mano del estreno de la zarzuela *La zahorina,* música de Víctor Doreste y letra de Domingo Doreste «Fray Lesco», a cargo de la compañía de Luis Ballester.

muchacha con el consentimiento de su familia, y para aclararse acuden a una «zahorina» para que les ayude a mantener sus amores. La crítica del momento señaló que la obra tiene un argumento sencillo que sirve para que la trama se desarrolle dentro de un ambiente típico canario. La música es bonita y alegre, gustando mucho a los presentes con números de gran belleza y originalidad, y en donde Víctor Doreste demostró sus grandes cualidades como compositor [250]. Entre éstos destacan el concertante final del primer cuadro, el dúo cómico y el canto a la tierra canaria del último cuadro [251]. Los intérpretes también fueron partícipes del éxito, sobre todo las tiples, Lolita Méndez que cantó la isa como una auténtica canaria luciendo la típica mantilla y Adelaida Torrente. También el director de la compañía y primer actor, Luis Ballester, supo darle a su personaje toda la gracia que los dichos y costumbres canarias tenían. El tenor Alejandro Rojo, que es sobre quien cae el peso de la obra, cantó admirablemente, lo mismo que el barítono Enrique Sagi. La señora Santocha, en el papel de la Zahorina, fue muy elogiada, y por último, los coros lucieron con todo el esplendor que sus escenas requerían (fig.9). Por el contrario, la nota negativa, según la crítica, fue el intérprete del turista americano que, «más parecía a un bobo, siempre muerto de risa, que a un flemático sajón» [252].

La zahorina, ante la insistencia del público, fue programada de nuevo el 8 de diciembre de1932. Para esta ocasión se contó con decorados nuevos realizados otra vez por el pintor Felo Monzón [253]. El éxito obtenido fue igual al de la noche de su estreno, siendo muy aplaudida la obra ante un emocionado auditorio. En esta ocasión la prensa destaca a las tiples Rosita Torres, Lolita Méndez y Adelaida Torrente, al barítono Ramón Zorzano, al tenor Ángel Redondo, al actor Luis Ballester por la buena interpretación de sus personajes, y a los coros y orquesta por la ejecución de la partitura [254].

---

[250] *La Provincia*, «Teatro Pérez Galdós: El estreno de "La Zahorina" constituyó un verdadero acontecimiento artístico y un éxito», 4 de diciembre de 1932. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *La creación* ..., pp. 251-252.

[251] *Canarias*, Revista mensual ilustrada, enero 1933. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *La creación* ... p. 252.

[252] Ibídem. *Diario de Las Palmas*, «En el Pérez Galdós. Compañía de Víctor Doreste», 5 de diciembre de 1932.

[253] Ibídem. *El Defensor de Canarias*, 6 y 7 de diciembre de 1932. *La Provincia*, 8 de diciembre de 1932.

[254] *La Provincia*, «Teatro Pérez Galdós», 9 de diciembre de 1932.

Fig. 9.—Representación de la zarzuela *La zahorina.* Decorado de Felo Monzón.

Juan Reyes Bartlett (1889-1967)

El hijo del también compositor tinerfeño Juan Reyes Armas [255] contribuyó al teatro lírico con varias obras. La primera, un sainete de ambiente andaluz titulado *¡Qué guapa está usted Rosarillo!*, con letra de Victoriano Tamayo y Virgilio de la Pascua y que será estrenada en el Teatro Cervantes de Madrid en febrero de 1921 [256]. La segunda obra fue una importante contribución al teatro lírico regionalista, *María Adela*, zarzuela en dos actos. El libreto se debe al capitán de Ingenieros Julio Romón Pedrera, que lo escribió por encargo del empresario de teatros santacrucero Ramón Baudet para que lo estre-

[255] R. A. M.: *Reyes Armas, Juan* en «Canarios de Ayer y hoy», coleccionable del *Diario de Las Palmas*, 1993. SANTANA GIL, Isidoro: *Una breve estancia en Venezuela del compositor tinerfeño Juan Reyes Armas*, XII Coloquio de Historia Canario-Americana (en prensa).

[256] *La Prensa*, 3 de febrero de 1921. Recorte de prensa sin fechar en REYES BARTLETT, Juan: *Documentación* en el Archivo de compositores canarios o relacionados con Canarias de El Museo Canario.

nase la compañía de zarzuelas del famoso barítono Sagi-Barba, que pensaba actuar en Santa Cruz al año siguiente [257].

El libreto fue ofrecido al compositor Reyes Bartlett para que le pusiera música y después de una primera lectura del texto en enero de 1931, en casa de la pianista Victoria L. Carvajal, ante su autor, Julio Romón Pedrera, el compositor Reyes Bartlett y varios amigos de ambos, éste aceptó el compromiso [258].

A finales de marzo de 1936 la orquesta de cámara de Tenerife, bajo la dirección de Santiago Sabina, incluyó dentro del programa el estreno del preludio del tercer acto de la zarzuela *María Adela* en el Teatro Guimerá de Santa Cruz. La prensa señala que es una obra «de bella inspiración y técnica selecta» [259]. Este programa se repitió en los jardines del Gran Hotel Taoro del Puerto de la Cruz, cosechando un gran éxito de público [260].

Pero el estreno de la zarzuela se pospuso varios años. Estaba previsto que ocurriese en mayo de 1936 [261] y se realizó dos años más tarde, en 1938.

La noche del 27 de mayo de 1938 el teatro Guimerá de Santa Cruz presentaba un aspecto impresionante para el estreno de la zarzuela en tres actos y siete cuadros, *María Adela*. La función estaba patrocinada por la Falange Española y fue puesta en escena por la compañía de aficionados tinerfeña Escuela de Arte, cuyos componentes hicieron una más que notable interpretación, rayando la profesionalidad. Destacaron, en el papel de María Adela, la tiple Libertad Álvarez, Isabel Abreu, Carmen Asensio, el barítono Juan Antonio López Torres, el tenor Emilio Baudet, Enrique Martín y Manuel Cabrera. Pero, según la crítica, «el héroe de la jornada» fue el bajo José B. Falcón, que recibió toda clase de elogios por su trabajo [262].

La puesta en escena corrió a cargo de Jacinto del Rosario y los decorados fueron realizados por el joven pintor tinerfeño Teodoro Ríos. La orquesta estuvo dirigida primeramente por el compositor

---

[257] *La Provincia*, «"María Adela", zarzuela de costumbres canarias», 21 de enero de 1931.

[258] Ibídem.

[259] *Hoy*, «Las Islas», 29 de febrero y 12 de marzo de 1936.

[260] *Hoy*, «Las Islas», 27 de marzo de 1936.

[261] *Canarias*, Revista mensual ilustrada, junio de 1936. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *La creación ...*, p. 254.

[262] *Gaceta de Tenerife*, «El estreno de "María Adela"», 27 de mayo de 1938. *La Prensa*, «Gran éxito de la zarzuela "María Adela"», 27 de mayo de 1938. J. N. R.: *Impresión: El estreno de «María Adela»* en *La Tarde*, 27 de mayo de 1938. *Amanecer*, «El estreno de "María Adela"», 27 de mayo de 1938. *La Prensa*, «"María Adela" zarzuela de costumbres canarias», 28 de mayo de 1938.

Reyes Bartlett, quien dirigió el preludio para seguidamente ceder su puesto a su titular, el maestro José Terol [263].

De los autores, la crítica destaca que el libreto, sin ser original, ha sabido plasmar artísticamente el ambiente regional, la movilidad típica de los personajes y las costumbres del país, que ofrece al compositor toda una gama de situaciones para su inspiración, tecnicismo orquestal y dominio del folklore lírico de nuestra tierra [264].

Los números musicales fueron todos muy aplaudidos, pero la escena que superó en presentación a las restantes fue la escena final del tercer acto que contó con la participación de la rondalla de la Agrupación Echeyde y el grupo de Danza típica de Tegueste, que dieron un colorido típico a la romería y procesión de este cuadro final [265].

Ante todo esto el público tributó grandes aplausos y solicitó en el escenario la presencia de los autores, que fueron ovacionados y obligados a salir a saludar varias veces ante el insistente aplauso de los presentes [266]. A los pocos días fue repetida para darle la oportunidad a aquellos que no pudieron asistir la noche de su estreno [267].

Al mes siguiente, en junio de 1938, la Escuela de Arte de Santa Cruz de Tenerife se encuentra en Las Palmas de Gran Canaria, donde se apresta a estrenar *María Adela* [268].

Este esperado acontecimiento tuvo lugar la noche del 21 de junio de 1938 [269]. El público llenó el teatro Pérez Galdós para presenciar un nuevo éxito de este grupo de aficionados entre los que se encontraban entre otros: Jacinto del Rosario, Torres Romero, Ramiro Arnay, Libertad Álvarez, Marianela González, Emilio Baudet, José Antonio López Torres [270]. Y todos los cantables de la obra tuvieron que ser repetidos ante los prolongados aplausos del respetable [271]. Al finalizar la obra el público pidió que el autor del libreto, Julio Romón, y el director de la orquesta, el maestro Terol, salieran a saludar al es-

---

[263] Ibídem.

[264] Ibídem.

[265] Ibídem.

[266] Ibídem.

[267] Ibídem.

[268] *Falange*, «Escuela de Arte nos visita nuevamente» y «Al pueblo de Las Palmas», 17 de junio de 1938. *Hoy*, «Artistas tinerfeños entre nosotros», 17 de junio de 1938.

[269] *Falange*, «Esta noche se estrena "María Adela"», 21 de junio de 1938.

[270] *Falange*, «Escuela de arte...».

[271] *Falange*, «En el Teatro Pérez Galdós», 22 de junio de 1938. *Hoy*, «El estreno de "María Adela"», 22 de junio de 1938.

cenario junto a los intérpretes, recibiendo una de las ovaciones más prolongadas de la noche [272].

La crítica grancanaria alabó tanto el libreto como la música y destacó que la calidad musical se dejaba oír en toda la obra, ya que ésta iba desde las resonancias románticas del preludio hasta los compases finales y que los ritmos folklóricos son utilizados «como material de partida para una fina elaboración de su música» [273].

El éxito en la capital grancanaria fue tan grande que también se repitió la velada al día siguiente a beneficio de Acción Social [274].

Tomás Fernández Iruretagoyena

Este compositor y catedrático de música en la Escuela Normal de Las Palmas estrenó en Logroño el 2 de febrero de 1933 la zarzuela en un acto, *Echeyde*. La zarzuela fue puesta en escena por la compañía de Luis Ballester, que tan conocida era en los teatros de las Islas Canarias de aquellos años. El triunfo fue grandioso, siendo la tiple Lolita Méndez y el barítono Ramón Sorzano muy aplaudidos en sus respectivas romanzas, por lo que tuvieron que repetir dichos números [275].

Evaristo Iceta

A este compositor radicado en Tenerife se le ofreció en 1935 la obra del escritor Andrés Hernández Álvarez titulada *La maga de la aldea* para que la convirtiera en una zarzuela de ambiente típico-regional. El autor del texto se basó sobre motivos de los *Cantos Canarios* de Power para elaborar el tercer acto, pensando que se le podría adaptar a su libreto la música de esta pieza de Power [276]. No nos consta que este proyecto culminase.

Santiago Sabina Corona (1893-1966)

El compositor y director tinerfeño Santiago Sabina viajó por Europa y América y por casi toda España dirigiendo diferentes compa-

[272] *Hoy*, «El estreno...».
[273] *Falange*, «En el Pérez...».
[274] Ibídem. *Hoy*, «El estreno...».
[275] *La Provincia*, «Gran triunfo de la zarzuela "Echayde"», 3 de febrero de 1933.
[276] *Hoy*, «Las Islas», 24 de septiembre de 1935.

ñías de ópera y zarzuelas. Con algunas de ellas llegó a las Islas Canarias y estrenó varias obras de compositores locales, como ya hemos comentado.

Entre su extensa producción musical destacan varias composiciones líricas, como la ópera en dos actos, *L'errante*, que fue escrita en Italia con letra del poeta modernista italiano Goffredo Fanti [277]. Según la prensa tinerfeña, estaba previsto el estreno de esta ópera para principios de1921 en el Teatro Príncipe de Madrid [278], pero no sabemos si se llevó a cabo.

También en las mismas fechas en que finalizó *L'errante*, escribió otra ópera con letra del mismo poeta italiano, Goffredo Fanti, que lleva por título *Mistica fonte* [279].

En 1923 se encuentra en Madrid, donde ha sido llamado por el Teatro Apolo para montar y dirigir zarzuelas, y es cuando la compañía del maestro Vives estrena su ópera *Nelva*, con letra de Rafael Alaria, interpretada en sus principales papeles por Matilde Martín y Jorge Sansón, artistas tinerfeños y bien conocidos por los espectadores canarios, obteniendo uno de sus clamorosos éxitos tanto de crítica como de público [280]. Ese mismo año es presentada en el Teatro Tívoli de Barcelona [281], cantada por la tiple Bugatto y el tenor Emilio Vendrell [282]. Esta ópera fue estrenada en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife el 18 de febrero de 1926 por la compañía de zarzuelas de Luis Ballester, en la que venía de maestro director y concertador el propio Santiago Sabina. El éxito fue grande, siendo el compositor ovacionado y elogiado con gran cariño por parte del público al finalizar la actuación [283].

Pero unos días antes, el 11 de febrero de 1926, se estrenó en el Guimerá de Santa Cruz el poema lírico, letra de Santiago Aristea y música del maestro Sabina, *La fuente de los álamos*. El éxito fue apoteósico, llenando el público todo el aforo del teatro santacrucero y aclamándolo al finalizar la obra con atronadores aplausos. La le-

---

[277] *Autobiografías*. Biblioteca Canaria. Escritores y artistas. Santa Cruz de Tenerife, s.a. p. 132. DÍAZ PÉREZ, Ana M.ª: *Un músico canario en América: Santiago Sabina*, en *VI Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, 1984, Tomo II (Primera Parte), p. 428.

[278] *La Prensa*, 4 de enero de 1921.

[279] *Autobiografías*, p. 132. DÍAZ PÉREZ, Ana Mª: *Un músico* ..., p. 428.

[280] Ibídem. MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *Anales del* ..., p. 330.

[281] *La Prensa*, 5 de julio de 1923.

[282] DÍAZ PÉREZ, Ana Mª: *Un músico* ..., p. 430. *La Prensa*, 14 de agosto de 1923.

[283] *La Prensa*, 19 de febrero de 1926. MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *Anales del* ... pp. 330-331.

tra fue calificada como hermosa, al estar inspirada en un cuento de Bécquer [284]. Y la música destaca por su refinamiento y armonía [285]. Esta obra se repetiría días más tarde, el 18 de febrero, junto al estreno de la ópera *Nelva*, como ya hemos comentado, el 23 del mismo mes en el Teatro Leal de La Laguna [286].

Unos meses más tarde, en octubre de 1926, la prensa de Tenerife comunica el próximo estreno, en Barcelona, de una nueva zarzuela del maestro Sabina, titulada *La serrana* [287]. El estreno tuvo lugar en el Teatro El Dorado de la capital catalana [288] y posteriormente en el Novedades de Madrid, siendo interpretada por la compañía de Eugenio Casal [289].

En Tenerife fue estrenada el 20 de abril de 1928, por la compañía de zarzuelas de Martínez Penas [290], donde actúan los cantantes tinerfeños Jorge Sansón y Matilde Martín, siendo su director de orquesta el propio maestro Santiago Sabina [291]. Tuvo la representación una buena acogida por parte del público y la crítica no escatimó elogios a la música tachándola de «vibrante, sincera, fácil, inspiradísima, ...» [292]. El 22 de mayo se vuelve a poner en escena esta zarzuela, esta vez sobre el escenario del Parque Recreativo de Santa Cruz [293].

Manuel Peñate Álvarez (¿1894 ó 1896?-1971)

Este pianista y compositor grancanario cuenta entre su extensa producción musical [294] con dos obras musicales escénicas, como es el caso de la opereta titulada *Sueños de un día*, para la que compuso entre 1949 y 1952 los siguientes números: terceto de los coroneles, coro de damas y caballeros, el dueto cómico de Enrico y Camarista, la polka, ensueño, la danza de ninfas y faunos y la danza de

---

[284] Ibídem.

[285] *La Prensa*, 12 de febrero de 1926.

[286] *La Prensa*, 23 de febrero de 1926.

[287] *La Prensa*, 22 de octubre de 1926.

[288] *La Prensa*, 27 de octubre de 1926. DÍAZ PÉREZ, Ana M.ª: *Un músico* ..., p. 430.

[289] Ibídem.

[290] *La Prensa*, 20 de abril de 1928.

[291] *La Prensa*, 8 de abril de 1928.

[292] *La Prensa*, 21 de abril de 1928.

[293] *La Prensa*, 22 de mayo de 1928.

[294] MOLINA ROLDÁN, Cristina: *Manuel Peñate Álvarez y sus obras de música conservadas en El Museo Canario* en Revista *El Museo Canario* n.º LI, 1996, pp. 493-514.

Eros. Parece que su autor dejó incompleta esta obra y ni siquiera especificó las voces que debían interpretarla [295].

En 1949 musicalizó *Tirma*, el romance escénico de igual título del escritor Juan del Río Ayala, sobre motivos de la conquista de Gran Canaria, en cuatro cuadros, al que Luis Doreste Silva llamó «pequeña ópera» [296]. La instrumentación fue realizada por el también compositor Agustín Conchs [297] y se estrenó en la noche del 11 de octubre de 1949, víspera de la festividad del Pilar, en el Teatro Pérez Galdós, que lució para la ocasión uno de sus llenos históricos y contribuyó al éxito de esta obra, marcando una época en el teatro insular. La velada estaba organizada por el Teatro Español Universitario de Las Palmas, colaborando la Coral Polifónica de Gran Canaria y la sección de baile de la Sección Femenina, dirigida por M.ª del Pino Antúnez. Los decorados y vestuario corrieron a cargo de Sergio Calvo y la orquesta la dirigió el maestro Luis Prieto [298].

La prensa del momento comentó que su música estaba bien ambientada, inspirada y buena, destacando del primer acto la primera canción, el conjuro del gofio, interpretada por Milagros Argüello, la escena de las baifitas, la canción de Bentejuí, cantada «con su maestría acostumbrada» por un jovencísimo Alfredo Kraus, y la marcha del cortejo de los muertos. En el cuadro segundo, la invocación, las dos corales, la elegía, la ofrenda y la danza ritual. En el tercer cuadro el nocturno bárbaro, la romanza de los riscos, interpretada por Mª Luisa Arroyo, y el coral-himno. Del último cuadro destacaron el preludio, los fondos descriptivos del romance, la escena del Guanarteme y el final de la obra. De los intérpretes también destacó la prensa a Nicolás Puga, Fabiola Rodríguez, Isidoro Bermúdez, Dolores Henschkel, Mª del Carmen Fierro, Pedro Guerra, Juana Teresa del Río, Ana Mª Hernández, Emma Fuentes, Santiago Fierro, Juan Marrero, Ramón Mansilla, Antonio Martell, Francisco Farray, Rafael Cruz y Antonio Vázquez [299] (fig. 10).

Al finalizar la representación, tanto los autores, Juan del Río Ayala y Manolo Peñate, como los cantantes y actores fueron obligados

---

[295] Ibíden, p. 500.

[296] DORESTE SILVA, Luis: «*Tirma*», *Romance de la Gran Canaria*. Recorte de prensa sin fecha en la *Documentación* de PEÑATE ÁLVAREZ, Manuel, en el Archivo de compositores canarios o relacionados con Canarias de El Museo Canario.

[297] *La Provincia*, «La partitura de "Tirma" es de Manolo Peñate», 7 de octubre de 1949.

[298] *Falange*, «De teatro. Presentación de "Tirma" en el Teatro Pérez Galdós», 12 de octubre de 1949.

[299] Ibídem. DORESTE SILVA, Luis: «*Tirma*»... *La Provincia*, 12 de octubre de 1949.

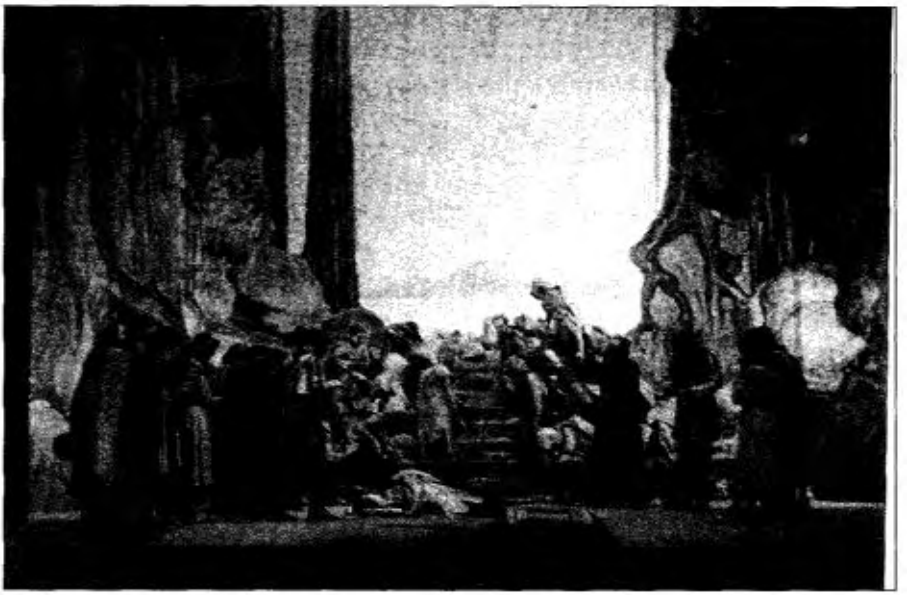


Fig. 10.—Representación de *Tirma,* música de Manuel Peñate y letra de Juan del Río Ayala.

a saludar desde el escenario entre los aplausos del público presente que llenaba la sala [300].

Juan del Río Ayala destacó que el éxito de *Tirma* se debió a la gran puesta en escena de Sergio Calvo y a la música de Manolo Peñate, que había trabajado con gran pasión, realizando una partitura muy inspirada y valiosa [301].

Manolo Peñate, a su vez, comentaba que cuando le encargaron esta obra le entusiasmaba la idea de poner música a los sentimientos, nobleza y heroicidad de los antiguos pobladores grancanarios y que pensaba que el escenario de un teatro sería pequeño para representar la conquista de esta Isla. Lo mejor sería una adaptación al cine y por ello compuso una música pensando en la adaptación cinematográfica [302]. Cuando *Tirma* fue llevada al celuloide unos años después, su partitura fue despreciada...

[300] Ibídem.

[301] *Una charla con Juan del Río Ayala, en vísperas del estreno de su «Tirma»*, Recorte de prensa sin fecha en *Documentación* de PEÑATE ÁLVAREZ, Manuel, en el Archivo de Compositores Canarios o relacionado con Canarias de El Museo Canario.

[302] *Concepción musical*. Recorte de prensa sin fecha en *Documentación* de PEÑATE ÁLVAREZ, Manuel, en el Archivo de compositores canarios o relacionados con Canarias de El Museo Canario.

Juan Álvarez García (1909-1954)

Este compositor, director de orquesta y pianista de Santa Cruz de Tenerife cultivó con gran éxito el género lírico. A temprana edad, en 1927, estrenó en Madrid su primera zarzuela titulada *Carnavalada* [303]. En 1930 se traslada a Madrid para estrenar una opereta [304]. En 1931 llega a Tenerife con la compañía de zarzuelas de Valentín González y Cayetano Peñalver, de la que era maestro concertador, y estrena en el teatro Guimerá de Santa Cruz la noche del 9 de junio su zarzuela *Los rosales* [305]. Días más tarde, se volvería a representar por la misma compañía en el teatro Leal de La Laguna [306] y en el Parque Recreativo de Santa Cruz de Tenerife [307].

A finales de 1931 regresa nuevamente a Tenerife y comienza a componer una zarzuela canaria con texto de Ildefonso Maffiote, *Arrorró* [308]. En el otoño de 1933 se especula con el estreno de este título en el que debutará un joven barítono aragonés [309]. Y en diciembre de ese mismo año se realizó una audición privada de esta obra en Madrid. Los intérpretes para esta audición fueron la soprano Camen Floria, que puso toda la calidad y matices que su papel requería; la tiple argentina Consuelo Obregón, que hizo gala de gran nitidez y excelente timbre; el tenor José Olaria, quien cantó con gran cuadratura. También participaron el barítono Santiago Aguilar y el bajo Di Lorenzo, que fueron muy aplaudidos por los presentes. El público invitado aplaudió varios pasajes de la obra y elogiaron la partitura, presagiándole grandes éxitos para el día del estreno [310].

En 1934 se estrena *Arrorró* en San Sebastián y en julio de 1935 se representa en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife, obteniendo un enorme éxito [311]. La crítica alabó tanto al texto como a la música, de ésta dijo que su autor plasmó «el canto popular, sin dejar de sentir y hacer sentir los acentos de ternura, regocijo o de tra-

[303] R. A. M.: *Álvarez García, Juan,* en «Canarios de Ayer y Hoy», coleccionable del *Diario de Las Palmas*, 1993. M. R. A. M.: *Álvarez García, Juan*. Gran Enciclopedia Canaria. Tomo I, p. 218-219.

[304] *Canarias*, Revista mensual ilustrada, marzo de 1930.

[305] R. A. M.: *Álvarez García*... M. R. A. M.: *Álvarez García... La Prensa*, 9 de junio de 1931. Castro Brunetto, Carlos Javier: *La música en* ..., p. 142.

[306] Ibídem. *La Prensa*, 14 de junio de 1931.

[307] Ibídem. *La Prensa*, 18 de junio de 1931.

[308] R. A. M.: *Álvarez García* ... M. R. A. G: *Alvarez García*...

[309] *Canarias*. Revista mensual ilustrada, septiembre de 1933.

[310] *Canarias*, Revista mensual ilustrada, «Audición de la ópera "Arrorró"», diciembre de 1933. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *La creación*..., p. 253.

[311] Ibídem. R. A. M.: *Álvarez García*... M. R. A. M.: *Álvarez García*...

gedia que animan la obra»[312]. El compositor Juan Álvarez comenta que el éxito de esta obra se lo debe al virtuosismo de la soprano Carmen Floria, que accedió a compartir con él la puesta en marcha de su primer gran proyecto[313].

Mientras tanto sigue con su labor compositora y finaliza la escritura de una ópera en tres actos sobre la vida, pasión y muerte de Cristo, titulada *Christus*, con libreto del tinerfeño Santiago Aguilar. Álvarez García la considera como su obra más lograda hasta ese momento[314]. Ésta será estrenada en Santa Cruz de Tenerife en los primeros meses de 1936. El público y la prensa de Tenerife hicieron grandes elogios de esta obra[315]. Al poco tiempo se estrenó en Madrid, en el Teatro Calderón, obteniendo un espectacular éxito tanto de crítica como de público, del que se hace eco la prensa insular. De los intérpretes destacan el famoso tenor Miguel Fleta y la tiple Carmen Dora[316]. Esta ópera se representó más tarde en San Sebastián y Lisboa, cosechando también un gran éxito de público[317], lo que nos habla de la proyección internacional de este compositor.

Durante esta estancia en Tenerife también termina la instrumentación de *Hermán y Dorotea*, y le ha pedido un libreto de ópera al periodista J.R.V., basado en su obra *Isla de Lobos*, «con más amplios motivos y más altos propósitos»[318], de la que no sabemos si llegó a culminarse.

Con la guerra civil su lenguaje lírico se vuelve casticista, y en esta corriente incluimos su zarzuela *Aurora la faraona*, que se estrenó en Santa Cruz de Tenerife en Abril de 1950, que fue muy bien acogida por parte de crítica y público. Siendo agasajado por parte de instituciones culturales, amigos y admiradores[319], ya que para esta representación se trasladó a su isla natal desde Madrid, donde se encontraba dirigiendo a la Ópera Nacional[320].

---

[312] *Canarias*, Revista mensual ilustrada, agosto de 1935.

[313] J. R. V.: *Valores del terruño. Lo que ha hecho Juan Álvarez en Tenerife y lo que piensa hacer en Madrid*, en *La Prensa*, 29 de noviembre de1935.

[314] Ibídem.

[315] *Canarias*, Revista mensual ilustrada, marzo de 1936. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *La creación...*, p. 253.

[316] *Canarias*, Revista mensual ilustrada, abril de 1936. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *La creación...*, p. 253.

[317] Ibídem.

[318] J. R. V.: *Valores del terruño...*

[319] *El Día*, 8 de abril de 1950

[320] R. A. M.: *Álvarez García...* M. R. A. M.: *Álvarez García...*

También dentro del casticismo podemos incluir su zarzuela *La fama de Luis Candela* y *Tu calle*, una de sus últimas composiciones [321].

Jesús Varela

En 1939 se publicó en Las Palmas de Gran Canaria el libreto titulado *Amor Canario*, zarzuela en tres actos y dos cuadros, original de Jesús Varela. No sabemos si se estrenó, ni tan siquiera quién fue el autor de la música, si la hubo.

Un ejemplar de este libreto se conserva en la biblioteca de El Museo Canario.

1960 HASTA LA ACTUALIDAD

José María Tarridas (1908-1992)

Este compositor catalán, autor del famoso pasodoble *Islas Canarias* y de otras buenas piezas para banda inspiradas en el folklore de las Islas, acometió y culminó en los años setenta, por encargo de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, la música de la zarzuela *Clavellina*, de ambiente rural canario. El antiguo libreto había sido atribuido erróneamente a Benito Pérez Galdós, puesto que apareció entre sus papeles, pero se ha podido comprobar que fue obra del lanzaroteño José Betancor Cabrera «Ángel Guerra», quien se lo remitió a Madrid a principios de siglo al gran novelista grancanario para que se lo recomendara a un compositor de fama.

Una copia de la partitura de Tarridas, aún sin estrenar, obra en poder del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.

Sindo Saavedra

Este compositor grancanario actual compuso en 1973 una zarzuela en dos actos titulada *La sirena*, cuya acción se desarrolla en un pueblo marinero situado a la orilla de la playa de Melenara del municipio de Telde. Doce temas de su parte musical fueron interpreta-

[321] Ibídem.

dos y grabados en 1974 por el grupo folklórico Los Guanijay, muy popular por aquellos años [322].

Años más tarde, y con una orquestación efectuada por el también compositor grancanario Xavier Zoghbi, *La sirena* se estrenó, en su versión completa, el 26 de mayo de 1989 en el Teatro Pérez Galdós. El reparto, según el orden de aparición en escena fue el siguiente: el barítono Manolo Martín, el tenor Pacuco Navarro, el bajo Tony González, Paco Acosta, el tenor Javier Peidro, el bajo Elu Arroyo, la soprano Esther Cabrera, la soprano Concha Acosta, la mezzosoprano Yolanda Auyanet, Esther Figueroa, Marité Ramírez, la soprano Rosa Pérez, Lorena Martín y la soprano Alicia Montesdeoca. Los coros Polifonalia Amiatir Marago y el Coro Diego Durón. La dirección musical corrió a cargo de José Antonio García. También participaron el timplista Ramón Gil y el guitarrista Fernando Bautista [323].

El público llenó las localidades del Pérez Galdós, que se entregó con pasión ante la puesta en escena de la obra. La crítica también tributó grandes halagos tanto al autor como a los intérpretes. De éstos destacó al bajo Tony González en la romanza «Salió a buscarla» que la cantó con sentimiento y voz recogida, la soprano Concha Acosta y su «Cuando se enciende el fuego» interpretada con gran pasión, el bajo Elu Arroyo que con voz timbrada y «tiento» cantó «El mar y el cielo», el dúo de tenor y soprano, titulado «Mi barca y tú», interpretado por Javier Peidro y Rosa Pérez, fue realizado con total compenetración e inspiración. El tenor lírico Pacuco Rosales, en su papel de protagonista masculino, salió airoso de sus dos principales canciones, «La sirena» y «Si la vieras como yo». El resto de los concertantes, a cargo del barítono Manolo Martín y las sopranos Esther Cabrera y Alicia Montesdeoca también fueron resueltos con agilidad dentro de la música. Pero, quizás, la gran destacada de todo el elenco artístico fue su protagonista femenina, una principiante Yolanda Auyanet que destacó en toda la obra, sobre todo en el segundo acto y en las romanzas «Fría es la tumba en el mar», a dúo con Esther Cabrera, y en la malagueña final que según la crítica «...cuando una canaria canta una malagueña así, cuando baja al Re grave, cambia de tono menor a mayor y, sin transición casi, alcanza ese agudo que es como lo imposible hacia arriba del pino». El público, al finalizar la obra, pidió con grandes aplausos la salida al esce-

---

[322] AYALA, Marisol: «*Ni voy de intelectual ni lo soy: mi obra es popular y sencilla*», *dice Sindo Saavedra* en *La Provincia*, 26 de mayo de 1989. *La Sirena*, Programa de mano.

[323] Ibídem.

Fig. 11.—CD de *La Sirena* de Sindo Saavedra, con orquestación de Xavier Zoghbi.

nario de todos los participantes, desde los intérpretes hasta su autor y colaboradores [324].

Su autor comentó en el momento del estreno que su pretensión fue hacer una pieza de carácter popular, que llegara al público de forma clara, directa y sencilla, para que olvide sus problemas diarios durante el tiempo que dure la representación y que pase un rato distendido [325].

---

[324] GALLARDO, José Luis: «*La sirena*», *un inusitado éxito de Sindo Saavedra* en *La Provincia*, 28 de mayo de 1989.

[325] AYALA, Marisol: *Ni voy de...*

De esta representación se hizo en 1995 una grabación en CD (fig. 11), convirtiéndose así en la primera grabación de una zarzuela canaria. La presentación de este disco se realizó en el salón de actos de El Museo Canario la tarde del 1 de diciembre de 1995 [326].

CONCLUSIONES

El género lírico, como hemos visto, ha sido muy importante en la historia de la producción musical canaria, debido principalmente al gran número de títulos que hemos localizado, sobre todo entre finales del siglo pasado y comienzos del presente, para volver a tener un nuevo auge en la década de los treinta y cuarenta, desapareciendo de nuestros escenarios hasta que a comienzo de los años setenta surge el último título registrado. Muchos de éstos han desaparecido y sólo unos pocos se conservan en las dependencias del Área de Musicología de El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria, del Instituto de Estudios Canarios en La Laguna, en el Conservatorio de Música de Tenerife o en archivos privados.

Con todo este material se podría formar una compañía regional que diera a conocer este repertorio tanto a las generaciones actuales como a las venideras y así poder disfrutar del rico patrimonio musical canario. Esta idea ya fue recogida en la prensa insular a finales de los años treinta [327] y hoy la volvemos a sacar del olvido.

---

[326] *Noticias del Museo Canario* n.º 7, julio 1994-diciembre 1995.

[327] *La Prensa*, 28 de mayo de 1938.

NÉSTOR DE LA TORRE Y LA ENSEÑANZA DEL CANTO EN CANARIAS

LEOPOLDO ROJAS-O'DONNELL MARTÍN
Conservatorio Superior de Música
de Las Palmas de Gran Canaria

Cuando, en 1997, se cumplía el trigésimo aniversario de los Festivales de Ópera organizados por ACO, tuve la satisfacción de colaborar en el ciclo de conferencias que se desarrollaron en la Casa de Colón para tratar un tema directamente relacionado con lo operístico pero, a la vez de interés más general ya que, dadas las características del eje de la disertación, atañía a la pedagogía del canto desde una perspectiva diacrónica. Ahora que se cumple el primer aniversario del fallecimiento de Lola de la Torre, quizá no haya momento más oportuno para revisar el estudio que, centrado en la figura de Néstor de la Torre, fue objeto de mi atención. La elección del tema estuvo motivada no sólo porque en él confluyeran una serie de circunstancias que me son propicias para su desarrollo sino porque, sinceramente, es de justicia contribuir a colocar a la gran figura que fue Néstor de la Torre, en el lugar que verdaderamente le corresponde en el panorama musical canario, tanto desde el punto de vista de la interpretación como desde el del magisterio del canto.

En primer lugar, porque nada mejor que la conmemoración del fallecimiento de su hija mayor y continuadora de su labor, para traer a la memoria de la sociedad musical grancanaria, cada vez, por for-

tuna, más numerosa, la figura del primer cantante ilustre de ópera de las Islas Canarias. Es un hecho incontestable que, antes de Alfredo Kraus, el único nombre canario que logra inscribirse en la lista de celebridades del canto con categoría mundial es la del barítono Néstor de la Torre. Y, porque muchas generaciones desconocen de quién se trata y confunden su nombre con el de su sobrino y ahijado, el gran pintor Néstor Martín-Fernández de la Torre, creo que no es inoportuno intentar aportar algunos datos sobre este artista y gran defensor de su tierra y de sus gentes.

Y por otra parte, porque he tenido el privilegio de haber estudiado con su hija, objeto del presente homenaje, también cantante y pedagoga, de la que me ocuparé posteriormente. Dada esta circunstancia y por la relación entrañable que guardo y espero seguir conservando, con su familia, me espolea a acometer esta empresa el afecto, que no mis méritos. Espero, sinceramente, que esta circunstancia sirva como atenuante de los defectos de los que podrá ser tachado este estudio; pido a todo aquél a quien no nombrare o por toda omisión injusta que cometiere, las más humildes disculpas, porque no se halla en mi ánimo crear polémica ni crear perjuicio a nadie, ni a los presentes ni de los que ya desaparecidos tristemente, no estén entre nosotros.

La aproximación a la figura de Néstor de la Torre en este aniversario tan significativo también me ha dado la clave de tratar un aspecto directamente vinculado con el barítono: la enseñanza del canto en Las Palmas. La preocupación pedagógica estuvo omnipresente en Néstor de la Torre hasta su temprana muerte. Grande fue su empeño en descubrir nuevos valores para la lírica; siempre estuvo atento al cultivo de futuros seguidores de la cultura y de la música. Por ello, por doquiera que diera muestras de su arte, sembró una semilla que, como podremos ver a continuación, de una forma u otra ha dado copiosos frutos.

Néstor de la Torre nació en Las Palmas de Gran Canaria, en la calle de Triana, en uno de sus primeros números, el 26 de julio de 1875, hijo de Néstor de la Torre Doreste y de Sofía de Comminges. Por parte de padre, procedía de una familia especialmente vinculada al mundo musical y de ascendencia italiana.

Aunque sea de forma somera, hemos de hacer un breve inciso para recordar la figura de su padre, Néstor de la Torre Doreste, por su importancia en la construcción y desarrollo del Puerto de la Luz. Probablemente su temprana desaparición ha motivado el injusto olvido de sus paisanos que no han tenido prácticamente conocimiento de su tesón en las fases primeras de contratación de las obras del

puerto, y que sin duda debería haber sido perpetuado para la memoria colectiva con el rótulo de alguna de las vías portuarias.

Aparte de este hecho, destacó en el seno de la sociedad grancanaria, como tantos otros miembros de su familia, por sus dotes musicales, tanto por la belleza de su voz como por sus habilidades para tocar la guitarra. Esta aptitud la heredaría su hijo Néstor que, incluso, años más tarde, ya en plena carrera internacional, acompañaría la serenata del Barbero del Sevilla como intérprete él mismo de la guitarra.

La familiar predisposición a la música se vio encarnada de forma superlativa en el jovencísimo Néstor que figuraría entre los más destacados alumnos de Bernardino Valle, director de la Orquesta Filarmónica de Las Palmas así como de su escuela de música. Como responsable musical de las grandes celebraciones litúrgicas en la Catedral de Santa Ana, don Bernardino dirigía a los cantores entre los que incluyó a su joven alumno que llegó a cantar la parte de soprano solista del dificilísimo «Stabat Mater» de Rossini; asimismo lo eligió como solista para el estreno de algunas de sus obras, que llegaron a interpretarse en el Teatro de Las Palmas. Entre las enseñanzas musicales recibidas del Maestro Valle hemos de incluir la del violoncello, lo que habla muy favorablemente de su formación musical de gran solidez y que sería alabada posteriormente por los críticos a lo largo de su brillante carrera.

Tras el cambio de voz, mostró bien definido prematuramente su timbre baritonal, muy lírico y brillante, y así se lo reconocieron grandes cantantes que lo escucharon cuando recalaban por estas costas en las famosas giras al continente americano, y que le aconsejaron una dedicación profesional. Desaparecida su madre cuando apenas él contaba dieciséis años, encontraría protección y atención maternal en su hermana mayor, Pepa, que ya casada con Rafael Martín-Fernández, se haría cargo del cuidado de sus hermanos menores. Andando el tiempo, el barítono correspondería a estas atenciones con la protección y ayuda al hijo de su hermana y al que le fue impuesto su mismo nombre por haber sido designado su padrino de bautismo. En efecto, cuando el talento del joven pintor Néstor fue reconocido por sus profesores, su tío estimularía su vocación y lo orientaría en su decisión de marchar a Madrid, con la recomendación para estudiar con Hidalgo de Caviedes. Sobradamente conocidos han sido los frutos de esta carrera, en la que la pintura estuvo además combinada genialmente con las artes escénicas: parece, sin duda, un designio premonitorio del destino.

A finales de 1891 emprende Néstor de la Torre su viaje a Madrid,

en cuyo Conservatorio ingresaría como alumno de la célebre cantante española Carolina de Cepeda. A juzgar por las noticias recogidas en crónicas del momento y posteriores a su debut, en sus años de estudiante adquirió un dominio técnico espectacular que, unido a sus cualidades naturales, hicieron de él un cantante refinadísimo y con una técnica inusual en un tan joven estudiante. Durante esos años (y hablamos siempre tras la lectura de algunos comentarios aparecidos en la prensa) le fueron abiertos los salones de las más distinguidas familias de la Villa y Corte, en los que demostró sus dotes canoras así como su singular musicalidad, especialmente en romanzas de autores españoles en las que vertía una profunda expresividad.

La expectación que suscitaría su carrera corrió pareja en su tierra y en la capital española. Los críticos locales, que lo habían animado a emprender los caminos del canto, vieron con júbilo el unánime recibimiento que la prensa y público madrileños tributaron al esperado debut. Incluso fue apoyado en su primera aventura escénica por la colonia canaria que residía en Madrid y que fue testigo del triunfal éxito con que fue coronada su intervención.

Nos referimos a su presentación como cantante profesional de ópera en la primavera de 1894, cuando aún no había cumplido los diecinueve años, en la ópera de Donizetti «La Favorita», representada en el Teatro Príncipe Alfonso.

Si analizamos las críticas aparecidas, resulta sumamente significativo el hecho de que, habiéndose tratado de una segunda representación, y de que el debutante fuese casi un adolescente, levantase tal expectación hasta el punto de que los críticos apenas nombran a los demás compañeros del reparto. Ello viene a corroborar la popularidad de que gozaría la joven promesa de la lírica, entre el mundo musical de la capital, al que dedicaría su atención preferente el nada desdeñable número de ocho críticos (o al menos ésos son los que he podido consultar) que, cosa en general poco común entre nosotros, coincidieron en su valoraciones, casi unánimemente.

Todos manifestaron una franca admiración por la impecable dicción, la extensión y belleza del timbre, la homogeneidad en todos los registros y la facilidad en el agudo. Así mismo, todos coinciden en señalar un cierto envaramiento inicial, fruto del nerviosismo del estreno y su pronta reacción, que lo llevaría a conseguir de inmediato el favor del público que lo ovacionaría al finalizar su aria, el dúo con la mezzosoprano y, especialmente, el terzetto con su intervención en «A tanto amor», cantado con notable expresividad.

También fueron unánimes los especialistas al augurarle un brillantísimo porvenir como demuestran los siguientes comentarios:

«Si procura perfeccionar sus notables cualidades por el estudio serio y reflexivo, llegará seguramente a conseguir renombre universal» («La Justicia»); «Los más entusiastas (aplausos) fueron para el Sr. de la Torre, cuyas cualidades le granjearán un brillante porvenir en su carrera artística» («El Resumen») o «Posee una voz bonita y es de los que hacen carrera en un momento» («La Correspondencia Militar). Todos estos proféticos comentarios fueron reproducidos por el periódico canario «La Patria», que se hizo eco del triunfo recogido por el jovencísimo paisano; triunfo que llegan a calificar de «propio» al ser fruto de las recomendaciones de los periodistas locales. Las alabanzas recibidas en la prensa madrileña serían corroboradas por sus paisanos tras un recital en el Gabinete Literario, acompañado al piano por el maestro José García de la Torre en el que interpretó, entre otras, el aria de las tumbas de «Ernani» de Verdi.

En otoño de ese mismo año se produce su primer viaje a Italia. Tratemos de evocar por un instante el ambiente especialísimo que se vivía en aquellos tiempos en la joven nación italiana y, concretamente en la capital de la Lombardía. Año 1894, en pleno apogeo del verismo, época de los primeros triunfos de Puccini, de Giordano, Mascagni y Leoncavallo. Todavía estaba presente entre el público la conmoción levantada tras las primeras audiciones de «Otello» y de «Falstaff». Auténtica edad de oro para cantantes, libretistas y compositores, el Milán finisecular era meta de cuantos aspiraban a obtener el laurel del triunfo en el mundo de la lírica y allí encaminó sus pasos un bisoño cantante, recién cumplidos sus diecinueve años y con grandes expectativas ante él.

Y no le fue esquivo el éxito en su nuevo destino porque, el 19 de octubre ya aparece en el periódico milanés «Frusta Teatrale» un comentario hablando de sus dotes y de sus aspiraciones. En un plazo menor a un mes ya había sido contratado para interpretar en Messina óperas para la siguiente temporada. (Concretamente la escasamente representada «I promessi sposi» de Ponchielli y «Beatrice di Tenda» de Bellini) Y, todavía antes que esto, tendría la posibilidad de cantar en el teatro Alhambra de la capital lombarda la ópera Fausto, obviamente como Valentín. Las críticas que aparecieron fueron de nuevo espléndidas y muy similares a las obtenidas en su debut español. Particularmente curiosa es la que apareció en el periódico «Le Mascotte» a principios de diciembre de 1894 en la que llegan a ensalzar al joven cantante de forma suprema, como si se tratase de «rara avis» en su contexto histórico, dominado por la decadencia finisecular.

Pronto vendría la primera gira por Sudamérica, organizada por el

tenor español Andrés Antón, que ya oyera a Néstor de la Torre en sus tiempos de estudiante en Canarias. Al regreso de esta gira sería la única ocasión en que sus paisanos lo escucharían en su faceta de cantante de ópera y no en recital. Se deshicieron en elogios los críticos de Las Palmas y de Tenerife, que pudieron constatar los progresos evidentes del joven cantante que había dejado de ser en este punto una promesa esperanzadora.

Y continuaron las actuaciones con gran aceptación en Italia y otra vez en América, esta vez en Buenos Aires, ciudad en la que obtuvo sonoros éxitos. En 1898 fue contratado para actuar en los teatros imperiales de Rusia. Fue tal el clamor que hubo de volver el siguiente año. También, por fortuna conservamos críticas de aquel periodo, algunas de las cuales fueron reproducidas por los periodistas canarios para regocijo de su familiares y admiradores locales. Incluso en Italia se hicieron eco de esta triunfal gira como lo demuestran los comentarios aparecidos en la «Lanterna» de Milano el 10 de agosto de 1899 o en «Il trovatore» de la misma ciudad. Concretamente celebradas fueron sus apariciones en Rigoletto, así como en Aida, cuyo Amonasro poseía tal fuerza que eclipsaba al resto del reparto. Y el rey Carlos en Ernani, aclamado en todas las representaciones.

Gran éxito también obtendría en las capitales canarias en sendos recitales ofrecidos en julio del último año de la pasada centuria. Interpretaría en aquellas ocasiones arias del «Roi de Lahore» de Massenet, el «Credo» de Otello; el monólogo de «Andrea Chenier», el aria de «Dinorah» de Meyerbeer y el «Prólogo» de «I Pagliacci», que solía bisar ante el clamor del público. En 1900 aparece en Roma con grandísimo éxito. En la ciudad del Tíber obtendría rotundos aplausos por su caracterización de Gerard en la segunda reposición de «Andrea Chenier». Curiosamente, en más de una ocasión había de cantar para la función de tarde la ópera de Giordano, que, como es sabido, es tremendamente exigente para el barítono, y por la noche, el «Escamillo» de Carmen, cuya aria tenía que bisar invariablemente. Sin comentarios...

Ese mismo año sería contratado junto a otros distinguidos cantantes que triunfaban en Italia para la temporada inaugural del Arriaga de Bilbao. Allí interpretaría el rol titular del «Rigoletto» verdiano, con gran éxito, no sólo por sus dotes vocales sino por su emocionante interpretación.

A raíz de tal éxito, fue contratado para intervenir en la empresa de Berriatúa que trataba de fomentar la ópera española mediante estrenos de obras con libretos y música de autores hispanos. La idea no obtuvo los frutos esperados, pero la iniciativa en sí fue de gran

importancia. Néstor intervino en la primera producción de la ópera de Ricardo Villa «Raimundo Lulio», con libro del célebre dramaturgo Dicenta, estrenada en Madrid en 1902.

Y no sería éste, ni mucho menos, el único estreno en el que participaría. Como se ha podido deducir, en su repertorio siempre hubo un gran interés por las óperas contemporáneas puesto que aunque ahora nos parezcan como obras clásicas y de repertorio, títulos como «Pagliacci», «Chenier» o «Boheme» eran absolutamente novedosos para su época. Muchas veces interpretó estas obras por vez primera en numerosas ciudades europeas y americanas. Y, en varias ocasiones intervino en estrenos absolutos. Aparte de la ya mencionada obra española, cantó en las primeras representaciones de «Malia» de Frontini (Catania, 1899); «Lorenza» del célebre director Mascheroni con libreto de Illica (Roma, 1901); «La colonia libera» de Floridia (Torino, 1900). Y, especialmente, en la «Oceana» de Smareglia, obra estrenada en la Scala de Milán en 1903.

Debemos detenernos más en esta obra porque, a juzgar por las noticias que de ella hemos recabado, se trató en esta ocasión de un estreno espectacular con una puesta en escena llena de efectos especiales. Su compositor (1854-1929), estuvo vinculado a los postulados estéticos de la «Scapigliatura», es decir, la corriente cuyo principal exponente fue el músico y poeta Arrigo Boito.

Tras haber compuesto algunas obras en el estilo verdiano más convencional, el compositor asimila la influencia wagneriana y va creando un estilo cercano al decadentismo propio del final de siglo, muy en la línea de la Scapigliatura; más adelante, en pleno apogeo verista, Smareglia con renombre ya consolidado en los ambientes musicales italianos acometerá las que serán sus dos obras maestras: «La falena» (1897) y «Oceana». Esta última, concretamente, ha sido considerada como la más perfecta de su autor porque sintetiza todos sus postulados estéticos.

Si consideramos la importancia que rodeó el estreno de esta obra, y tenemos en cuenta que el protagonista masculino es el papel asignado al barítono, podemos deducir perfectamente el prestigio de que gozaba Néstor de la Torre por cuanto a él le había sido encomendada esta parte.

Vendrían posteriormente grandes éxitos en el San Carlo de Nápoles, donde cantaría con la célebre Luisa Tetrazzini y la joven María Barrientos. En 1903 debutaría en el Liceo de Barcelona en «Lohengrin», junto al gran tenor catalán Francisco Viñas.

Entre tanto, a principios del siglo actual, Néstor de la Torre había contraído matrimonio con una joven paisana suya: Lolita

Champsaur Millares, sobrina de la mujer de su hermano Bernardo. En septiembre de 1902 nació la primera hija del matrimonio, Lola, que andando el tiempo seguiría el camino emprendido por su progenitor, como posteriormente veremos.

La familia fue aumentando progresivamente con los consiguientes trastornos que ello producía en la vida artística del cantante. En 1903, justo después de la temporada del Liceo, el artista se plantea la posibilidad de abandonar su carrera para poder estar cerca de su familia: su hija primogénita atravesaba una grave enfermedad y su esposa acaba de dar a luz a su segundo hijo. Regresó a Canarias pero, al poco tiempo volvió a la carrera internacional. Se instaló de nuevo en Milán, esta vez acompañado de su familia, de sus tres hijos y de una niñera canaria, Pepa la de Tafira. Ya de esta etapa proceden los primeros recuerdos de su hija Lola que tantas veces me ha comentado algunos, que les cuento por su sabor anecdótico.

En 1907, tras un viaje penoso desde Génova a Las Palmas, en el que estuvo en serio peligro la vida de su hija menor, su esposa decidió no volver a viajar en esas condiciones. Un año más tarde, cuando terminó la temporada en la Ópera de Roma, donde obtuvo los máximos elogios, regresó a Canarias y tomó en serio la decisión de abandonar su carrera.

Esto no es un hecho que pueda explicarse fácilmente: dejar una carrera en su momento de plenitud, cuando ya había grabado, incluso, discos para la célebre «Voz de su amo», en la edición «Etiqueta Roja», la reservada a los más grandes cantantes líricos. Interrumpir una carrera ascendente de triunfos y de reconocimientos, probablemente por motivos íntimos y que desconocemos en su totalidad, aunque no es descabellada la explicación que dará su hija en la biografía del cantante: Néstor de la Torre dejó los escenarios por amor a su familia.

En 1908 se instalarán en Tenerife, dedicado a negocios y a sus clases de canto. Muchas fueron sus alumnas de aquellos tiempos: Carolina Pizarroso, las hermanas Cabrera, hijas de Blas Cabrera; Enma y Sara Martínez de la Torre, y, especialmente la célebre cantante de zarzuela Matilde Martín.

Su integración en la vida musical y cultural de Santa Cruz fue impresionante: colaboró en decenas de actividades benéficas, siempre pronto a ofrecer su arte a los que de él necesitaron; aconsejó a los responsables de la reforma del Teatro Municipal de Santa Cruz, hasta en detalles puramente decorativos. Gracias a él logró impulsar la Sociedad de Fomento Artístico en la que actuaron famosos artistas de la talla de Rubinstein, Palet, Toldrá y la Galli-Curci.

En plena guerra Europea, en 1917 le ofrecieron un importante cargo (probablemente la alcaldía) de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Con la idea de estabilizar la situación económica de su larga familia (ya eran seis sus hijos), aceptó la propuesta. La despedida que le dispensó la sociedad santacrucera fue sincera y emocionada, propia de toda una personalidad querida y admirada por sus innumerables méritos.

Al llegar a su ciudad natal e instalado en la calle Buenos Aires, comprobó que el ofrecimiento por el cual había abandonado su residencia plácida en Tenerife no habría de cumplirse, toda vez que el cargo prometido había sido asignado a otro personaje de la vida pública de la ciudad. No fue, por tanto, precisamente feliz esta nueva etapa en su ciudad natal.

Sin embargo, y en lo que afecta a este trabajo, sí fue de lo más fructífera puesto que fue entre 1917 y 1920 los años en los que impartió clases en su casa a la vez que participaba en diversas actividades benéficas y culturales. Entre los alumnos de aquellos tiempos hemos de destacar a Isabel Macario Brito, su alumna de voz más espectacular y, como he oído afirmar a la propia hija del barítono, que, a la sazón ya acompañaba al piano a las alumnas de su padre, la voz dramática más importante que ha dado Canarias. María Suárez Fiol, entusiasta alumna y de musicalidad indiscutible, que alternaba sus clases de canto con sus deberes familiares. Su sobrina Paquita Sofía, de voz notable y que cantó durante largos años como aficionada, tanto en el Teatro como en solemnidades litúrgicas, especialmente en la Parroquia de San Francisco, en cuya novena de la Virgen de la Soledad colaboró repetidamente, y para la cual el gran compositor canario José Hernández Sánchez le compondría una preciosa «Ave Maria» con acompañamiento de órgano, violín y cello. Trinidad Reina, que también sería profesora de música; Asunción Medina que terminaría su formación en Madrid.

En 1920, por iniciativa de su gran amigo el tenor Ramón Medina Nebot, decidió emprender con éste una gira de conciertos por todo el continente americano. Fue tan beneficioso este periplo que al concluirlo, ya había elegido su futuro lugar de residencia: La Habana.

En diciembre de 1920 se instala en La Habana no sin habérsele tributado sendos conciertos de despedida en Las Palmas de Gran Canaria y en Santa Cruz de Tenerife, conciertos en los que participaron sus alumnos más destacados.

Nada más llegar a la capital de las Antillas, ciudad en la que contaba con amigos y admiradores, entre ellos el cantante canario Juan Pulido, recibió el encargo de estrenar en el Teatro Nacional la ópera

«La esclava», la más importante producción de José Mauri, violinista y director del Instituto Musical. Intervendrían nada menos que Tito Schipa —con el que mantenía una amistada nacida de los años de carrera en Italia— y Ofelia Nieto.

Pronto fue reclamado para ocupar la cátedra de canto de varios conservatorios, porque, como hemos dicho, su formación musical era extraordinaria y, además, guardaba de sus años de carrera internacional un gran cúmulo de experiencias, puesto que jamás dejaba de asistir a los ensayos, incluso en los días que no tenían lugar las escenas o actos en los que no intervenía. Por ello conservaba una tradición riquísima en cuanto a estilo y en lo que a ornamentos se refiere: sin necesidad del célebre «Ricci», yo mismo he aprendido numerosas variantes que me fueron transmitidas a través de su hija que recogió celosamente las enseñanzas del padre. Es realmente emocionante ver manuscritos por el propio gran artista los ornamentos o cadencias de cierto cantante o de otro, anotados cuidadosamente en muchas de las numerosas partituras que pueblan su biblioteca musical.

Durante aquellos años pasaron por La Habana los más grandes cantantes, incluido Caruso, con el cual había cantado también Néstor en Italia. Fue en aquel tiempo cuando la carrera de su hija Lola despegaría considerablemente, y que cantó en ocasiones de suma importancia en las salas de conciertos mejores de La Habana, un selecto repertorio. Entre los más destacados podemos citar el que ofreciera junto al mítico tenor Beniamino Gigli el 20 de enero de 1928, para la Sociedad Pro-Arte Musical. También en el Teatro Nacional obtuvo grandes éxitos en el concierto homenaje ofrecido al compositor Eduardo Sánchez Fuentes, (el mismo que le dedicara a su padre algunas de sus más conmovedoras canciones, sobre poemas de Amado Nervo), en el que interpretaría algunas de sus más populares obras, como «Mírame así», de la que fue destacada intérprete, y la celebérrima habanera «Tú», que hubo de bisar ante la atronadora ovación del público que abarrotaba la sala. Muchos, como digo, fueron los cantantes famosos que pasaron por la Habana, y la mayor parte de ellos visitaron la casa de los de la Torre, dada la cordialidad y extraversión del anfitrión. Algunos de ellos escucharon la voz de Lola e incluso la invitaron a continuar su carrera en Nueva York. A estas propuestas, bien sea por la crisis económica que pronto se dejó sentir de forma especial en Cuba o por otros motivos, jamás aceptó el barítono canario que, en cierta forma truncó lo que podía haber sido una importante carrera internacional como cantante.

En agosto de 1929 cantaría en el Auditorio de la Sociedad Pro-Arte Musical su último concierto. Con la colaboración de la Orques-

ta Filarmónica de la capital se estrena la cantata «El hijo pródigo» de Debussy. El coro fue integrado por la mayor parte de los alumnos de Néstor y actuaron como solistas, además del barítono, el tenor francés Maurice Labarrère y su hija Lola. El éxito fue apoteósico.

Dada la situación política y económica del momento y también por motivos de salud de algunos de los hijos, vuelve la familia a Tenerife en el verano de 1929. En aquella ocasión trabajó como consignatario de compañías navieras y continuaría con su actividad docente. Entre sus numerosos alumnos destacó Lolita Trujillo, profesora que fue, andando los años, de María Orán, y también del tenor grancanario Suso Mariategui.

A principios de la década de los treinta, fue designado por la Asociación de Exportadores de Frutos de Canarias —que incluía las dos provincias—, representante en Madrid para defender los intereses canarios.

Hoy por hoy, con la problemática económica que sufre el plátano canario, nos es bastante fácil comprender las dificultades con que se encontraría el que fuera gran artista, para lograr introducir los frutos canarios con condiciones ventajosas o al menos no inferiores a las de otras provincias españolas.

En medio de esta febril actividad lo sorprendería la muerte en Madrid, el 22 de agosto de 1933. A su entierro acudieron las más destacadas personalidades del momento y su figura fue elogiada en numerosas crónicas de la prensa nacional.

Un año más tarde le sería ofrecido un homenaje en el Teatro Pérez Galdós, organizado por la «Sociedad de amigos del arte Néstor de la Torre», en el que intervendría lo más selecto de los artistas locales. El acto, que tuvo una duración que rondó las cuatro horas contó con la participación de la orquesta dirigida por José Moya y Diego García de Paredes; los cantantes Isabel Macario, Paquita Sofía de la Torre, María Suárez Fiol, Sebastián Gonzalo, Conchita Mesa, José Mujica, Maruja Rodríguez Lissón y Juan Pulido. Recitó varios poemas la gran artista canaria Paquita Mesa e interpretaría obras de Bach y Chopin la pianista Fermina Caballero. Esta misma Sociedad organizaría numerosos espectáculos en los años sucesivos, espoleada por el glorioso recuerdo del hombre cuyo nombre le sirviera de denominación. Por sólo citar un título, destaquemos la célebre «Verbena de la Paloma», (1937), con decorados del otro gran Néstor y en la que intervinieron M.ª Suárez Fiol como Seña Rita, Isabel Macario como la Cantaora, y Paquita Mesa como Susana, por citar algunos de los cantantes.

LOS ALUMNOS DE NÉSTOR DE LA TORRE

Pronto comenzó la actividad docente de Isabel Macario, a su regreso de Italia, adonde se había encaminado por recomendación expresa de su profesor. De sus méritos como cantante no puedo hablar en esta ocasión porque esto excedería los límites de tiempo impuestos y porque ya fueron glosadas sus excelencias en conferencias anteriores. Destaquemos a modo de ejemplo su interpretación del Racconto de «Cavalleria Rusticana» acompañada al piano por el Maestro Mascagni; o su concierto junto a Hipólito Lázaro o sus continuas apariciones en conciertos benéficos y religiosos, despertando siempre la admiración incondicional del público.

Entre sus alumnos hay que destacar a algunos que no comenzaron propiamente sus estudios con ella (caso del tenor Armando Campos o del barítono Augusto Gonçálvez que procedían de la Academia de Declamación del Sr. García Romero, en la que también estudiaría el bajo Sebastián Gonzalo; o el caso de la mezzosoprano Conchita Mesa de Ley, de voz cálida y exquisito gusto musical) y a los que cursaron su formación en su casa de Ciudad Jardín: Ángeles Alzola, Maruca Pérez Zerpa, Mª Luisa Doreste, Pino Calvo, Mª Luz de Corujo, que ampliaría su formación con Conchita Badía en la ciudad Condal y en Milán con Gina Cigna; la mezzosoprano Carmen Kraus, los tenores José Luis Calzada y Domingo Santana; Marta Curbelo, Ilonda Ferrero; el bajo Alberto Rachid y un larguísimo etcétera de nombres de indudable mérito y que harían interminable esta relación.

Continuadora de su tradición hay que citar, forzosamente a su hija Mª Isabel Torón, cuya actividad como cantante ha sido justamente alabada por sus actuaciones en la Isla y fuera de ella. Especialmente destacada fue su interpretación de la Misa de la Coronación junto a la Orquesta Filarmónica, así como sus intervenciones en los primeros festivales de Ópera. Así mismo realizó estudios de perfeccionamiento en Milán con la maestra Mercerdes Llopart (con quien estudiara Alfredo Kraus) y participó, siempre con éxito, en diversas representaciones de ópera en temporadas líricas nacionales. Desde hace varios años se dedica a la enseñanza del canto, principalmente a nivel particular, aunque también ejerció su magisterio en el Conservatorio de Las Palmas de Gran Canaria durante varios cursos académicos. Figuran entre sus alumnos las sopranos M.ª Luisa Pönicke, Teresa Pérez Florido, Sylvia Saavedra, Alicia Montesdeoca y Alicia García Muñoz; los tenores Francisco Navarro y Vicente González y el barítono Luis García.

También destacó por su labor entusiasta de promotora de la vida musical grancanaria la antes mencionada María Suárez Fiol, en cuyos salones también se congregaron numerosos valores canarios como fueron los hermanos Kraus y de los que no voy a hablar con ninguna profundidad por tratarse de personalidades suficientemente tratadas, que allí comenzaron su andadura por el mundo del canto; Virginia Martín Hinojal, Antonio Ortega, Milagros Argüello, Saro Morales, Teresa Pérez Ruiz, Inmaculada Vázquez...

El carácter emprendedor de la señora de León Morales la llevó a promocionar a gran número de músicos canarios, a los que invitaba a colaborar en festivales benéficos de toda índole. En ellos, participaron, además de los cantantes formados por ella misma, otros procedentes de otros profesores, casos de Elisa de la Nuez de la Torre, el barítono Tomás Hernández Pulido y Germán Betancor; los tenores Chano Ramírez y Álvaro Betancor.

Dejo para el final a los alumnos más destacados por su trayectoria posterior: el tenor Manuel Ramírez, cuyas intervenciones en los Festivales de Ópera y Zarzuela, han recibido el aplauso general por las excelencias de sus facultades. La belleza de su timbre y la facilidad para el agudo le valieron el interés de diversas entidades que lo becaron para ampliar sus estudios musicales en Italia.

El otro caso destacable es el de la soprano Pepita Miñón, de maravillosas facultades enriquecidas por sus estudios en Londres, Austria y Alemania. Sus apariciones en público han obtenido siempre el aplauso unánime de la crítica, especialmente por su meritorio «Rigoletto», aprendido en apenas unas semanas, y en el que compartiría el protagonismo con Alfredo Kraus. Intervino junto a M.ª Isabel Torón así mismo en varios conciertos ofrecidos en Venezuela, así como en las fiestas lustrales de La Palma, en la que amén de las dos sopranos participaría también el tenor Mario Guerra. Ha cantado para la Sociedad Filarmónica y para el Festival de Música de Canarias.

Si antes mencioné a Chano Ramírez como participante en los conciertos de María Suárez, hay que recordar su meritoria labor al frente de la Coral Regina Coeli, de la cual han salido voces de singular importancia y que han intervenido en los Festivales de Ópera: Eduardo Carrasco, Asunción Armas, Rosa Delia Martín, Soraya Suárez, Manuel Jiménez, Luz Marina Cerezo, Mª Luisa Yánez....

Y, por supuesto, no podía faltar en este repaso de la enseñanza del canto en Canarias, la labor ingente realizada por la hija del artista objeto de este trabajo: Lola de la Torre, que ha dedicado su vida a la música, sea como cantante, o como investigadora y, sobre todo

como profesora. Podemos dividir su tarea docente en cuatro etapas de su vida.

— La primera durante los años 40, ejerciendo la docencia en su domicilio en la Playa de las Canteras. Destacaron en aquella época la mezzosoprano Luccy Cabrera, de carrera internacional; la también mezzo Marisol Martínez, también profesional; las sopranos Ilonda Ferrero, Pilar Alonso, Lola Massieu, Ofelia O'Donnell, Lola Guerra, Delmira Fuentes y Montserrat de la Peña; la mezzosoprano Maruca Padilla, el barítono Tomás Hernández Pulido y Manuel Artiles y el tenor Francisco Navarro, también profesional. En esta época desarrolló también una amplia labor como profesora de solfeo y piano así como de directora del coro «Niños Cantores de la Luz».

— Segunda etapa : desde 1955, fecha de su retorno de La Habana hasta los años 70 en que ingresa en el Conservatorio. Destacaron en esta época las sopranos Delia Rosa Pérez, Susa Mª Suárez Verona y su hermana Pepita, en la actualidad profesora del Conservatorio Superior de Música. También estudiaron en esta época la soprano Efigenia Sánchez, las mezzos Carmen Cabrera, Luisa Reina y Sylvia Corbacho; los bajos Manuel Pitti, Tomás Orihuela y Elu Arroyo; los barítonos Tomás Sánchez y Germán Betancor; los tenores Álvaro Betancor, José Luis Bolaños y Mario Guerra.

— Tercera etapa: Por espacio de cinco años impartiría clases en el entonces Conservatorio Municipal de Música, sito en la calle Pérez Galdós. Fueron sus alumnos las sopranos Concha Acosta, Maribel y Dori Cabrera Carrasco; Maite Simón, Olga Santana, Aida Vera, Zulema Cimardi, Cristina Calvo, las mezzosopranos Gloria Graffigna y Yolanda Medina; el barítono Néstor León.

— La última etapa tiene lugar como profesora particular, de nuevo en su casa, con los alumnos Félix Marcelo, tenor; las hermanas Cabrera, las sopranos Dunia Martínez Aguilar y Puri Padilla y los barítonos Juan Carlos Romano y el que ahora escribe estas líneas, con el que se cierra ese larguísimo capítulo de su vida dedicado a la enseñanza.

De entre toda esta larga relación hemos de destacar, por su dedicación a la docencia en el Conservatorio a Pepita Suárez Verona y al contratenor Mario Guerra el cual, aparte de sus sobresalientes méritos docentes, ha desarrollado una carrera de extraordinario mérito en su difícil repertorio. Particularmente destacadas fueron sus participaciones en los Festivales de Música de Canarias así como en un ingente número de conciertos sacros.

Como alumnos de sus alumnos tenemos que nombrar: de Pepita Suárez Verona a las sopranos Yolanda Auyanet, Sylvia Saavedra,

Sonia Rodríguez, Elisa Vélez, Isabel Peña; la mezzosoprano Nancy Herrera por citar unos pocos nombres, algunos de ellos de importancia internacional como son los casos de Auyanet y Herrera de brillantísimo curriculum.

De Mario Guerra a Dulce M.ª Sánchez que ha obtenido importantes galardones en certámenes de canto y con actuaciones internacionales, Estefanía Perdomo, Rosa Pérez, sopranos; Manuel García, tenor, Gustavo Peña, barítono que ya cuenta en su haber con destacadas intervenciones en el Festival de Música de Canarias y una larguísima lista de nombres que cada vez figuran en mayor número de conciertos.

Debo hacer referencia aunque sólo sea de nombre a la profesora belga, primera figura de la ópera de Estocolmo, Henriette Germant de la Berg que desarrolló una amplia actividad docente en esta ciudad y entre cuyos alumnos debemos incluir a Mario Guerra, Olga Santana, Dunia Martínez, Maite Simón, todos ellos ya citados anteriormente.

Actualmente, el aula de canto del Conservatorio se ha visto incrementada desde 1997 por la profesora Zulema Cimardi, cuya actividad como cantante solista se ha desarrollado con éxito dentro y fuera de Canarias en muy diversos géneros, así como el que ahora se dirige a ustedes y que, como ya he indicado, fue el último alumno de Lola de la Torre.

Es digna de mención, además, la labor docente que han llevado a cabo diversas agrupaciones corales y que ha servido de caldo de cultivo para desarrollo de nuevas vocaciones en el mundo de la lírica. En este sentido destacaremos, además de la ya mencionada "Regina Coeli", a la Coral Polifónica, dirigida por Juan José Falcón Sanabria; los diversos coros dirigidos por José Antonio García; la "Coral Franbac" de Francisco Brito; la "Coral Lírica" con Olga Santana, así como la actividad de las Escuelas de Música, entre las que podemos mencionar la de Santa Brígida con el trabajo de Concha Acosta.

De igual modo hay que resaltar en cuanto a docencia del canto a la Academia de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria y su coro, cuyos componentes han recibido (y actualmente también reciben) las clases de Sylvia Saavedra, Maribel Cabrera, José Carmelo Hernández y Carmen Cabrera.

Y va siendo ya hora de poner fin a esta prolija relación en la que, como ya se habrán dado cuenta, faltan muchísimos nombres. Como antes dije, pido disculpas a todos por los errores y omisiones pero que, a buen seguro disculparán al conocer no sólo mis limitaciones

sino el espíritu que ha guiado la redacción de estas líneas. En ellas he tratado de verter mi más profundo agradecimiento a tantos amigos que han abierto sus puertas con el común afán de hacer música por amor a ésta en sí; a todos aquellos que me han invitado para cantar en conciertos organizados por ellos, compartiendo programa con ellos mismos o con sus alumnos; agradecimiento que hago de forma muy especial a los que me han confiado intervenciones en los Festivales de Ópera. Y, ante todo, mi inmensa gratitud a la profesora que me introdujo en el canto, que en sus propias palabras es «el arte que unifica la música y la poesía, los sonidos musicales fundidos con el pensamiento poético para lograr la más sensible y alta expresión.» Tal arte, tan noblemente definido en lo que se asemeja a un postulado ideológico, me ha reportado, como a tantos otros aquí mencionados, los más sublimes momentos de mi vida; de ahí que mi agradecimiento sea tan profundo a quien me condujo por él con tanta sabiduría, y a la que he intentado, humildemente, rendir este tributo al evocar la persona admirable con la que todos los amantes del canto estamos en constante deuda.

JOSÉ CUBILES, UN PIANISTA ATLÁNTICO

JOSÉ ANTONIO CUBILES
Las Palmas de Gran Canaria

El 5 de abril de 1991 ingresé como socio de número en el Museo Canario. En aquel inolvidable acto, que tanto supuso en mi doble ámbito profesional y personal, hice entrega al Museo de dos «documentos» pertenecientes a la trayectoria artística de mi padre (el pianista José Cubiles) y de los que yo era depositario. Éstos son, pues, los textos que escribí para cumplimentar el honroso trámite protocolario y preceptivo exigido para ingresar en tan importante entidad cultural. Son palabras éstas que también explican y recuerdan en qué consisten esos «documentos» y el significado de mi padre en el pianismo español contemporáneo. Palabras escritas desde la evocación y el recuerdo en carne viva.

Como —repito— depositario de algunos documentos y objetos entrañables de mi padre, que a su vez constituyen otros tantos testimonios biográficos, esos que forman parte de su propia peripecia personal y humana, creo, muy sinceramente, que no son sólo patrimonio familiar, sino que afectan a todos los que se sientan partícipes y cercanos a su propia actividad artística y a su personal andadura humana. Porque creo que la documentación, los datos vivos, elocuentes y testimoniales de un hombre público, de un artista, trascienden el ámbito concreto del recinto familiar estricto para colocar-

se directamente en esos otros, casi constitutivos de un cierto derecho plural y colectivo que aún está por codificar.

Con Lothar Siemens había comentado reitedaramente estos extremos y le había confiado, en tal sentido, una voluntad y una intención largamente acariciada por mí: donar alguno de esos documentos de mi padre al fondo cultural vario del Museo Canario. Creo que en él cobrarían su concreta y específica dimensión documental, aunque el Museo sea entidad que posea sus propias características fundacionales, pero en razón de su misma dinámica cultural de amplio horizonte, podría acoger aquellas otras muestras que, en sí mismas, no tuviesen que ver con aquellos últimos cometidos finalistas en sentido estricto.

Repito que a Lothar Siemens comuniqué este propósito que él acogió con verdadero interés y afecto hacia la figura de mi padre.

Los «documentos» son dos, cuya entrega significó para mí un consciente desprendimiento entrañable que ni puedo, ni sé valorar objetivamente dado el carácter inefable que para mí tienen.

Desde la muerte de mi padre, el 5 de abril de 1971, son esos dos «documentos» piezas para mí valiosísimas dentro de una galería de recuerdos, sombra y memoria, que forman parte de mi devoción de hijo pero que igualmente son testigos tercos e implacables de una misma intrahistoria artística y personal. Sobre todo ese «documento» escueto, definidísimo y final, el de sus propias manos moldeadas tras su muerte, ahondadas, por la sensibilidad escultórica y la entrañable amistad de su paisano y compañero en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Juan Luis Vasallo.

Creo que tanto el escultor, como la propia Academia, acaso lo que pretendieron fue dejar patente con este vaciado una suerte de perennidad, un homenaje fuera del tiempo para aquello que fue esencial instrumento develador de sonidos; aquellas manos como agentes transitivos y finalistas del espíritu vocacional y brujular hacia el sonido que tanto caracterizó el trabajo de mi padre. Aquellas manos que tanto profundizaron y contribuyeron a transmutar en realidad sonora los mudos, acaso eternamente herméticos sin ellas, mensajes composicionales. Esas manos explicadoras de tantos horizontes sonoros, tangenciales como herramientas de trabajo minucioso, de poética extracción laboral, porque su finalidad no era otra que la de hacer epifanía de la rima becqueriana:

> «¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas,
> como pájaro duerme en las ramas
> esperando la mano de nieve
> que sepa arrancarlas!»

Esas manos, «espadas y labios» de un menester, inicialmente físico, pero que por sus esenciales cometidos posteriores va a quedar modificado constituyendo una encarnación heráldica profunda y mensajera. Esas manos, horizontales y táctiles sombras en carne viva que van a modificar también desde su misma estructura corpórea el destino marfileño del propio piano, su colosal hermano convergente y a ellas sumiso, que mudo también permanece hasta que incitadoras, sacerdotales, minuciosas y sabias lo inician en los celestes compromisos que la frente del compositor reclama y proclama, provoca y obliga. Porque las manos del pianista se transmutan en transcendidos mecanismos que inmediatamente pasan a obedecer otros designios residenciados más allá del hecho físico. Porque si un viejo maestro del piano francés, Alfred Cortot, pudo decir, con agudeza e ironía que hay muchos pianistas que creen que «el piano se toca con las manos» habría que preguntarse ¿qué sería del piano sin las manos? ¿qué sería del sonido sin las manos?. Sonido, piano y manos, o mejor: manos, piano y sonido, tres dimensiones referenciales, tres dispositivos de un milagroso y final «estado de embeleso sonoro» que diría el poeta Luis Cernuda.

Y son esas mismas manos las que me llevan como correlato natural a hablar del otro documento del que también hice entrega al Museo para su custodia sensible y perenne. Se trata de la primera edición del *Concerto* de Manuel de Falla.

La edición, en sí misma, no es una pieza rara e incontrable, aunque como tal primera edición sea, en cierto modo, de no fácil adquisición. Esta edición formó parte del trabajo regular y constante de Max Eschig, editor habitual de la obra de Falla.

El *Concerto* para clave y cinco instrumentos (flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo) está dedicado, como se sabe, a la impar Wanda Landowska, incitadora, a su vez, de la propia gestación de la obra. El *Concerto,* conviene reiterarlo, es una cumbre muy alta, no sólo de la obra de Falla y de la música española contemporánea, sino también de la europea del siglo XX, por la que mi padre sintió una especialísima deleitación. En torno al *Concerto* reflexionó mucho y extrajo consecuencias muy considerables para sus propios cometidos interpretativos.

Fue en el verano de 1929 cuando Falla invita a mi padre a pasar unos días en su Carmen granadino. Según informaciones paternas y directas a mí se me incluyó en el viaje. Pero, obviamente, mi memoria de tal suceso es nula. (Cuento entonces con apenas un año de existencia). Lo que sí sé es lo que supuso para mi padre aquella estancia en Granada: un estrechamiento multiplicador de la amistad

con Falla. Largas y crepusculares conversaciones. El estío granadino las propicia y por ella pasan con meditada lucidez los varios y distintos puntos de vista de Falla en torno al hecho musical, al arte en general, al pensamiento, a sus posiciones vitales ante lo religioso (sabido es que don Manuel era una estremecida sensibilidad creyente y cristiana). Como epítome y resumen de aquellas conversaciones, como testimonio y rúbrica de ellas figura esta expresiva dedicatoria escrita en una edición del Nuevo Testamento que dice así: «A Pepe Cubiles en recuerdo de nuestras largas conversaciones granadinas».

Naturalmente que el *Concerto* y la obra para piano de Falla debieron de ocupar una parte muy considerable en aquellos diálogos. Y quizá su consecuencia sea el autógrafo que figura en el ejemplar del *Concerto* del que hice entrega al Museo. Así reza la dedicatoria: «A Pepe Cubiles, en muy afectuoso recuerdo de Granada, y con toda mi gratitud por tantas preciosas colaboraciones como debo a su arte. Su paisano y amigo cordialísimo: Manuel de Falla. Granada 1929.»

En esta dedicatoria emplea Falla un adjetivo de innegable y precisa capacidad definitoria: precioso. «Preciosas colaboraciones». Creo que lo subraya en un afán por resaltar su voluntad de convencimiento. Él que era tan riguroso y parco, no duda en el empleo de tal adjetivo a la hora de proclamar su identificación con el espíritu *colaborador* de mi padre, espíritu que había culminado el año 1916 con el estreno mundial de *Noches en los jardines de España*, el domingo 9 de abril de aquel año con la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por su fundador y titular el maestro Enrique Fernández Arbós. Estreno que recuerda mi padre en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando donde va a ocupar, precisamente, el sillón que ha dejado vacante por su muerte el maestro Arbós.

«Evocaré siempre con devoción y orgullo el recuerdo del estreno, ejecutando yo la parte de piano de «Las Noches» de Falla en el Teatro Real. Fue el año dieciséis. El maestro Bretón, por entonces Director del Conservatorio de Madrid, me anunció que Falla deseaba hablarme. Cuando llegué, anhelante, a su presencia, mi insigne paisano solicitó mi concurso para la ejecución de la citada obra. Lo que él, a quien yo rendía ya el tributo de mi más profunda admiración, no sospechaba, a buen seguro, era la honda emoción que en mí había suscitado lo que me pedía casi como un favor. Fácil os será imaginar con qué vehemencia y detención estudié mi parte, adivinando, desde luego, que aquella obra cubriría de gloria a su autor y a la música española. Cuando se la hice escuchar privadamente a Falla y éste me dijo que la había comprendido tal y como él la deseó, se

desbordó mi alma. Y es que esta música llegaba hasta el fondo de mi ser y sus ritmos y melodías me parecían diluidos en mi propia sangre. El público la acogió con enorme entusiasmo, y por mi parte, poseído por incoercible emoción me veía asaltado, por casi un irresistible impulso a saltar del escenario y, confundido con el público, aplaudir, aplaudir frenéticamente».

Y aquí quisiera cambiar de suerte e intención narrativa y evocar desde otros ángulos la semblanza de mi padre poniendo para ello en juego otras luces y otras perspectivas.

Creo que sobre la peripecia vital y humana de mi padre ha pesado como una constante negra, la sombra brutal y tremenda de la guerra.

Mi padre nace en Cádiz en 1894. España sufría una situación colonial de bélicas confrontaciones y de previsibles e históricas transformaciones de carácter colectivo. Situaciones que afectaban a los ámbitos políticos culturales y sociológicos. No abría, pues, mi padre sus ojos a una visión afable de la vida que se iniciaba en la claridad atlántica de su Cádiz natal. Como escribe José Francés, novelista y crítico de arte, y a la sazón, en 1942, secretario perpetuo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en su discurso de contestación al de mi padre: « en todos los puertos de España bramaban las sirenas de los vapores, henchidos de soldados, y en cada casa la política del descontento desesperado o del fatalismo activo, no daba lugar a las afables costumbres en que importa modelar la tibia, la milagrosa arcilla de la niñez».

La guerra de Cuba, pues, aparece en el entretejido biográfico inicial de mi padre como queriendo marcar la tremenda influencia que, repito, se haría fatal en el transcurso del tiempo y muy especialmente en la «guerra del 14», «la guerra europea», la primera guerra mundial (que así se viene denominando indistintamente a tan brutal suceso histórico). Esa guerra que torcería de manera sustantiva el destino personal y artístico de mi padre. Como igualmente lo transformó la bestial guerra civil española.

El año 1912, becado por su Alteza Real la Infanta Isabel, que tanto lo había protegido humana y artísticamente, mi padre se traslada a París, en cuyo Conservatorio, dirigido entonces por Gabriel Fauré, ingresaría en la Cátedra del mítico patriarca de la enseñanza superior de piano, el profesor Louis Diemer, discípulo y perteneciente a la escuela de Liszt y especialista, sin embargo, del repertorio preclásico francés y sensibilidad pedagógica de decisiva influencia sobre sus alumnos. El anciano profesor francés le cobra un especialísimo afecto a su joven discípulo español. A finales de junio de 1914 obtie-

ne mi padre, por unanimidad, el primer premio del Conservatorio de París dotado con diploma, 5 Luises de oro y un piano gran cola Pleyel (he de subrayar curiosamente que el año anterior, 1913, había obtenido similar recompensa otro pianista español, José Iturbi. Dos españoles ganaban en años consecutivos tan preciado galardón). Por aquel tiempo el premio parisino poseía un singular prestigio que repercutía internacionalmente en todos los ámbitos musicales. Podía considerarse como *una bolsa* de nuevos valores a la que acudían los *cazatalentos* de la época en busca de aquellos jóvenes triunfadores a los que iniciar en el mágico laberinto del concierto público e incorporar a esa otra dimensión fascinante, comprometida y difícil, muchas veces tumultuosa y agobiante, de la contratación internacional. Un año, pues, de diferencia media entre la obtención del premio por José Iturbi y mi padre. Un año, sin embargo, que habría de variar radicalmente sus respectivas biografías, sus *carreras* tanto en proyección y dinámica internacionales, como en concretas situaciones personales. En ese año que va del 13 al 14, Iturbi queda instalado en el flujo y reflujo de la vida europea de conciertos. La guerra europea impide que a mi padre le suceda lo propio.

El regreso a España se convierte en un cúmulo de vicisitudes que incluso rozan lo novelesco. Tiene que realizar el viaje de regreso a España por Italia y sin dinero. En Génova está a punto de ser detenido por una confusión de pasaportes que lo hacen aparecer como integrante de un comando dedicado al espionaje. Todo queda por fin aclarado y a principios de septiembre de ese año se reinstala mi padre definitivamente en su casa de Madrid.

Los oscurecidos horizontes humanos y artísticos pesan sobre su espíritu de manera implacable. Téngase en cuenta que era una sensibilidad recién abierta, gozosa e ilusionada y orientada hacia el norte, casi táctil e inmediato del triunfo y de la notoriedad. Todo eso se ve frustrado de una manera radical y modificadora. Supone la desaparición, casi de raíz, de cualquier proyecto de futuro que París había propiciado. A eso hay que unir la brutal y tremenda sacudida que para su estremecida conciencia había supuesto el hecho mismo de la guerra que tan de cerca había visto en su más escalofriante dimensión de horror y desolación.

Ya en España tiene que replantearse su situación de joven y positiva promesa de pianista triunfador que acaba de ser transmutada por la de ensombrecido ciudadano de un país cercado, paradójicamente, por una tapia de asfixiante neutralidad. Tiene veinte años. Conoce el horror de la guerra, pero sabe también de la tremenda laxitud ambiental que se infiere de las ambiguas posiciones colecti-

vas de una paz cercada en su propio país. Las incógnitas personales son acuciantes porque, desmoronados los propósitos inmediatos y concretos, quedan fluctuando las incertidumbres y las inciertas e indefinibles circunstancias generales, que, obviamente, pesan, inmisericordes, sobre su destino, tanto artístico como personal.

Pero algo, en apariencia coyuntural entonces, pero luego decisivo en su recorrido biográfico, se le aparece iluminador e ilusionante: el ejercicio de la enseñanza. Prepara oposiciones a una plaza de profesor en el Conservatorio de Madrid, plaza que obtiene por unanimidad. (Se recuerdan sus ejercicios públicos de manera muy especial como refrendo y testimonio de lo que había proclamado el premio de París).

Corre el año quince. Don Manuel de Falla ha regresado también a España huyendo, igualmente, de los horrores bélicos. El París *debusiano* y españolista de don Manuel se ha hecho añicos. Pronto se va a producir la escena que con textos de mi padre se ha relatado más arriba: el encuentro con Falla en presencia de Tomás Bretón. El estreno de «Las Noches» supone un total enderezamiento de la capacidad de proyectos e ilusiones de mi padre. Los horizontes se entreabren y recobra una nueva disposición de ánimo que, naturalmente, repercutirá en su misma actividad artística que crecerá sensiblemente con el contacto y la frecuentación de otros nombres singulares pertenecientes a la nómina intelectual y estética de aquellos tiempos de tan fecundo e histórico peso específico. He de recordar, por ejemplo, al crítico Adolfo Salazar con quien traba una honda y duradera amistad. He de citar, por lo que tiene de fundamental en la total sensibilización artística de mi padre, la amistad con Juan Ramón Jiménez que le dedica con la grafía singular y bellísima del poeta uno de los ejemplares numerados de la primera antología de sus versos. Es el año 1917.

Los horizontes domésticos y cotidianos se ensanchan hasta hacer coincidir ilusiones y proyectos con una convicción muy diáfana: Siente mi padre que su sitio exacto, que el punto neurálgico para que se desarrolle fértil su carrera artística y se confirme su estructura personal está en España. Alterna, pues, sus salidas al extranjero con su dedicación, sostenida y clara hacia la pedagogía. Atrás se han quedado las truncadas luces de una dimensión internacional y todo parece converger ahora en una nítida vocación: realizarse dentro de los ámbitos más exigentes e integradores, alejados totalmente de cualquier veleidad pintoresquista de lo español como fórmula para integrarse en una permanente y nunca desmentida convicción europea. Creo que en este sentido hay que entender la personalidad

de mi padre como artista y como hombre de aquel tiempo. Puede aparecer aquí como pianista atlántico, término este último con el que pretendo diseñar esa misma personalidad residenciándola, precisamente, en una suerte de parábola que nace en Cádiz, se ensancha en París y finaliza su recorrido en Madrid. Cádiz la ilumina en sus inicios. El París de la modernidad crujiente la configura y aquí se hace muy hondamente española y europea. Esta parábola se corresponde con su propio talante personal y artístico y le otorga a su pianismo, a su mismo ser musical una clara y diferenciada fisonomía dentro de la concreta historia del piano español contemporáneo. Creo que fue y supo ser fiel a una serie de premisas de reconocible autenticidad que generaron, juntas, una perenne vocación jamás rota y desmentida que el tiempo se encargó de ensanchar, lo que le permitió una ceñida y crítica capacidad para tomar conciencia de su propia situación y de sus propios límites. Para ello contó también con otro nada desdeñable dispositivo moral: una condición humana de sesgo liberal, diríamos que marañoniano, que le permitió ejercer, por ejemplo, la pedagogía pianística sin enturbiar ni acogotar las otras sensibilidades discipulares que como las de Gonzalo Soriano, Antonio Iglesias, Joaquín Achúcaro, Guillermo González, Manuel Carra o Rafael Orozco, por citar sólo algunos nombres de muy singular prestigio dentro de la pianística española actual, se nutrieron de sus hondas y personales experiencias, de su *impronta* de artista singular y de su (tampoco desmentida) dimensión de hombre que poseía una enorme capacidad de comprensión y un sagaz reconocimiento del *otro* como realidad dual del hecho mismo de estar vivo.

Porque mi padre, permítaseme decirlo así, fue machadianamente bueno y en esa condición ejerció siempre la amistad, las relaciones personales, sus comportamientos como padre y amigo, sus compromisos públicos y diversos, como músico, como pedagogo, como artista proteico y, sobre todo, como hombre. Acaso un claro perfil de ensoñada diafanidad que bien pudiera denominarse atlántica.

LOS PRIMEROS PASOS DE LA ORQUESTA DE CÁMARA DE CANARIAS (1935-1940)

M.ª LUISA GORDO CASAMAYOR
Santa Cruz de Tenerife

Quien hoy en día observe la trayectoria en los últimos años de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, quizás no imagine el camino que ha tenido que recorrer hasta convertirse en una agrupación consolidada y reconocida. Ha hecho falta mucho tesón y confianza, sobre todo en las épocas más adversas, para conseguir que el esfuerzo e ilusión de unos pocos proporcionase a Tenerife una Orquesta, con el calado cultural y la aceptación masiva, de que goza en la actualidad.

La Orquesta Sinfónica de Tenerife se denomina así desde 1970 y tuvo su génesis en la Orquesta de Cámara de Canarias, creada en 1935 por un grupo de músicos entusiastas. Pero aunque esta agrupación haya sido la de mayor vigencia en la historia musical de Tenerife, no podemos soslayar que ya desde el siglo XIX existieron otras orquestas, de vida más o menos larga, que creemos necesario mencionar por considerarlas como precursoras de la citada Orquesta.

LOS ANTECEDENTES

La estratégica situación del Archipiélago Canario como puente entre Europa y América, ha permitido a la sociedad canaria estar al

tanto de los diferentes movimientos culturales que se iban produciendo fuera de nuestras fronteras, incluso antes que en otras provincias españolas, gracias al contacto con los artistas que ofrecían actuaciones en las Islas, en su paso de un continente a otro.

Así en el pasado siglo, y siguiendo el movimiento de asociacionismo musical que existía en Europa, se crean en Tenerife diversas sociedades de aficionados, que serían el punto de reunión de aquellas personas con ciertas inquietudes musicales. Sin embargo, vamos a referirnos únicamente a dos de ellas que tuvieron una gran repercusión social en Santa Cruz y que coexistieron entre 1879 y 1885. Éstas eran la *Sociedad Filarmónica* y la *Sociedad Santa Cecilia*, más antigua en cuanto a creación la primera, pero de mayor calado y trascendencia la segunda. Las dos tuvieron pequeñas orquestas de cuerda y los mismos objetivos culturales, pero hubo entre ellas rencillas tan profundas, que ni siquiera los intentos de Teobaldo Power por conseguir una única Sociedad más fuerte y por ende una orquesta más estable, fueron suficientes para lograr que se fusionaran [1].

La *Sociedad Filarmónica*, se fundó en 1851 bajo la presidencia de Rafael Montesoro, sobre la base de la orquesta creada por el músico de origen francés y afincado en Tenerife, Carlos Guigou y al poco tiempo de su muerte. Pero es sólo a partir de 1879, con el regreso de su hijo Francisco Guigou de París y Cuba, a donde había marchado a completar su educación musical y que pasará a dirigir la orquesta existente, cuando se reelaboran nuevamente los estatutos de la Sociedad y ésta toma relieve. Al público burgués que se reunía en ella, le gustaba escuchar piezas vocales e instrumentales de los grandes músicos románticos franceses y sobre todo italianos, gusto compartido por Francisco Guigou, quien valoraba a la ópera por encima de otros géneros musicales. Por otro lado, la *Sociedad Santa Cecilia* se constituyó en 1879 por iniciativa del músico y compositor Juan Padrón, «alma mater» de la Sociedad y también director de su orquesta. Ésta, que nació por sugerencia de Teobaldo Power, se movía dentro de un repertorio mucho más ecléctico, aunque la zarzuela era la música que más se interpretaba y gustaba, pues el público santacrucero se había aficionado a ella debido a las numerosas compañías de este género que pasaban por las Islas [2]. El recuerdo de esta sociedad estuvo presente entre los aficionados a la música durante años y re-

[1] M.ª Isabel CARRASCO PINO, «La Sociedad Filarmónica de Santa Cruz de Tenerife» en Estudios Canarios. *Anuario del Instituto de Estudios Canarios n.º XL*, La Laguna (Tenerife) 1996, pp. 181-202.

[2] M.ª Isabel CARRASCO PINO, *Las Sociedades musicales en S/C durante el S. XIX*. Memoria de licenciatura inédita, Universidad de La Laguna (1993).

vivir su espíritu fue uno de los deseos de los impulsores de la Orquesta de Cámara de Canarias.

Tanto en lo musical como en lo económico, eran Francisco Guigou (más técnico y preparado) y Juan Padrón (todo fuerza y entusiasmo), el eje de sus respectivas sociedades. La disolución de la Filarmónica, ocurrida después de un incendio que afectó su local de reunión y que desequilibró su economía, se produjo en 1885. La Santa Cecilia se mantuvo hasta 1896, cuando la muerte de Juan Padrón y las deudas contraídas con la construcción de un edificio que albergaría su nueva sede, en lo que hoy es el Parlamento Canario, hicieron imposible su continuidad.

Desaparecidas ambas, hubo nuevos intentos durante los primeros años del Siglo XX, que no llegaron a tener gran pervivencia. Un ejemplo de ello lo tenemos en *La Asociación de Profesores de Orquesta* creada en 1921. Con la orquesta de esta sociedad, se intentó dar un salto cualitativo con relación a la música interpretada hasta entonces, pues en su repertorio se incluyeron por primera vez ciertas obras sinfónicas [3] no ofrecidas anteriormente por otras agrupaciones similares [4].

Pero fue en el Círculo de Bellas Artes fundado en 1927, donde se gestaría el Conservatorio en 1931, partiendo de una Academia de Música creada en su seno en 1929 y más tarde teniendo como antecedente más cercano su efímera *Orquesta de Cámara* [5], la Orquesta de Cámara de Canarias.

ORÍGENES Y PRIMER AÑO DE ANDADURA DE LA ORQUESTA DE CÁMARA DE CANARIAS

Los fundadores

El auge de la enseñanza musical y la buena acogida de que era objeto el Conservatorio, animó a los responsables de este nuevo centro, a crear una orquesta asociada a una de las disciplinas que en él se impartían. Así en la reunión celebrada en el Conservatorio el 8 de junio de 1935, bajo la presidencia del director accidental José Pozue-

[3] Como las Oberturas Egmont de Beethoven y Rosamunda de Schubert y la Suite L'Arlesienne de Bizet.

[4] Carlos J. Castro Bruneto, *La música en Tenerife después de la Sociedad Santa Cecilia (1900-1931)*. Memoria de licenciatura inédita, Universidad de La Laguna (1990).

[5] Rosario Álvarez, *Manuel Bonnín Guerín, una vida para la música*, p. 18.

lo, se creó una cátedra denominada Conjunto Vocal e Instrumental, que tendría como profesor interino a Santiago Sabina y anexa a ella, una Orquesta de Conciertos que él mismo dirigiría. El Conservatorio se comprometía a su mantenimiento y a una gratificación a sus músicos [6], así como al pago de 10.000 pesetas anuales al maestro Sabina. Esta cantidad era abonada entre el Conservatorio (6.000), el Cabildo y el Ayuntamiento (4.000) [7].

Entre los profesores impulsores, algunos venidos de la península años atrás, estaban Victoria Carvajal (pianista); Agustín León Villaverde (violinista); José Terol (violonchelista); Rafael Hardisson (pianista y musicólogo); Maruja Ara (pianista); José Pozuelo (violista y pianista); Antonio Lecuona (director del Conservatorio y pianista); Emma Martínez de la Torre (pianista); Rafael Marrero (pianista); Amor Lozano (pianista); Manuel Bonnín (violista) y Manuel González Corbella (violonchelista). Todos los músicos de cuerda de este claustro, así como Rafael Marrero al piano, entraron a formar parte de la primera plantilla de la Orquesta, que tuvo como primer concertino a Agustín León Villaverde.

Su director

Santiago Sabina, fue el pilar fundamental del mantenimiento de la Orquesta, y la persona imprescindible para continuar el ambicioso proyecto, sin olvidar que Antonio Lecuona y Rafael Hardisson, junto a Agustín León Villaverde, fueron también claves para cimentarla. El maestro Sabina tenía fama de hombre moderado, paciente, excelente músico y mejor persona, y gozaba en ese momento de gran prestigio como compositor y director, tanto en España como fuera de ella.

Esto lo atestiguan los éxitos conseguidos dirigiendo a compañías de ópera y zarzuela que viajaron sobre todo por España y América, y sus triunfos en Francia e Italia. Ahí el maestro Toscanini dirigió una de sus primeras piezas *Danza exótica,* pues su fama como compositor, con obras como *L' Errante, La Serrana, El Hechizo, La fuente de los álamos, Nelva,* etc., estaba a la misma altura que como director [8].

---

[6] Libro de Actas del Conservatorio 1931-1941. Reunión del 8-6-35.

[7] Libro de Actas del Conservatorio 1931-1941. Reunión del 10-9-35.

[8] Ana M.ª Díaz Pérez, «Un músico canario en América: Santiago Sabina», en Separata del *VI Coloquio de Historia Canario- Americana,* pp. 425-445. Cabildo Insular de Gran Canaria (1984).

Santiago Sabina. Archivo de la Orquesta Sinfónica de Tenerife.

Cinco años llevaba Rafael Hardisson intentando que Santiago Sabina se afincara definitivamente en Tenerife, cuando a mediados del año 1935, consiguió por fin convencerlo para que se hiciera cargo de la dirección de la futura orquesta dependiente del Conservatorio [9]. Así cuando decidió regresar a su tierra definitivamente, sacrificó un glorioso porvenir en aras de la nueva iniciativa. El maestro Sabina era la figura capaz de conseguir una gran orquesta y convertir de esa manera el viejo deseo de Teobaldo Power en realidad, pues aunaba el entusiasmo y dedicación de Juan Padrón, con los conocimientos y formación de Francisco Guigou.

Los primeros ecos de la creación de la Orquesta aparecen en el periódico local «La Prensa» del 8 de septiembre de 1935. Es en una entrevista realizada por Luis Álvarez Cruz a Santiago Sabina, donde éste expone claramente los objetivos que se pretendían alcanzar con esa agrupación: primeramente el «*arraigo*», pues se quería que en un plazo más o menos corto, muchos de sus componentes pudieran salir de las filas del Conservatorio; y «*continuidad*», al dotarla de una temporada de abono, al igual que ya existía en otras orquestas españolas de similares características. Ésta consistía en dividir el año en tres periodos o ciclos (otoño-invierno-primavera) facilitando al público, mediante suscripciones mensuales, la adquisición de las localidades por un módico precio. Poco podía presagiar Santiago Sabina cuando le comentó días después a Antonio Martín «... *la Orquesta está llamada, sin el menor género de duda, a deparar a Tenerife días de gloria y prestigio en el marco artístico nacional*» [10], que sus palabras iban a convertirse en realidad, muchos años después.

Al contar con una programación regulada y ofrecida periódicamente, que dejaba atrás cualquier asomo de provisionalidad, se intentaba lograr un mayor acercamiento de la sociedad santacrucera al repertorio orquestal de los grandes autores, hasta entonces poco conocido y llenar un vacío cultural, pues cada vez eran más las voces que se alzaban en contra de las pequeñas piezas vocales e instrumentales de autores intrascendentes, que constantemente se ofrecían en veladas y pequeños recitales [11].

---

[9] Ana M.ª DÍAZ PÉREZ, «Un músico canario en América: Santiago Sabina», en Separata del *VI Coloquio de Historia Canario- Americana*, pp. 425-445. Cabildo Insular de Gran Canaria (1984).

[10] *La Prensa*, 8 septiembre 1935.

[11] Carlos J. CASTRO BRUNETO, *La música en Tenerife después de la Sociedad Santa Cecilia (1900-1931)*. Memoria de licenciatura inédita, Universidad de La Laguna (1990).

La primera plantilla

Inicialmente fueron treinta y cinco los músicos [12] con los que comenzó su andadura la Orquesta, distribuidos en:

6 violines 1°, 4 violines 2°, 2 violas, 3 violonchelos, 2 contrabajos;
2 flautas, 2 oboes, 1 corno inglés, 2 clarinetes, 2 fagotes,
2 trompas, 2 trompetas, 1 trombón, 1 tuba,
1 timbalero, 1 percusionista y piano.

Ésta era una composición similar a la de las otras agrupaciones de cámara existentes en la península, como eran la Orquesta Bética, la Clásica de Madrid, y las de Zaragoza y Alicante [13]. Los instrumentistas de viento provenían de las distintas bandas que había en Tenerife, mientras que los de cuerda eran músicos aficionados, algunos profesores particulares o del Conservatorio, además de los estudiantes que tenían que estar tres años en la disciplina de la Orquesta como complemento a su educación instrumental. El Conservatorio gratificaba con una pequeña cantidad a los profesionales, pues el escaso presupuesto con que se contaba era insuficiente para mantener profesionalmente a una agrupación, que además tenía que hacer frente a otros muchos gastos, como compra de instrumentos y material orquestal, alquiler y compra de partituras, etc. Como ejemplo diremos que el alquiler de *El amor brujo* de Manuel de Falla, utilizado en el Concierto de presentación, costó por aquel entonces 12 libras esterlinas (unas 450 pesetas), al estar las obras de Falla editadas en Inglaterra [14].

Todos los músicos compaginaban su dedicación a la Orquesta, con trabajos y profesiones de diversa índole [15], por eso los ensayos se realizaban por la tarde. Solían ser dos o tres por semana, dependiendo de la cantidad de músicos que acudieran a ellos, en un salón del edificio situado en la Calle Ruiz de Padrón n.° 5, que la Mancomunidad Insular había cedido al Conservatorio [16]. Había ocasiones en

[12] A pesar de que en el Conservatorio el mayor número de alumnos eran mujeres, en esta primera plantilla no había ninguna. Sólo unos meses más tarde entró la violinista Magdalena Vermut y poco después la arpista Luisa Stauffer.

[13] *La Prensa*, 9 noviembre 1935.

[14] *La Prensa*, 9 noviembre 1935.

[15] Había maestros, carteros, funcionarios del Ayuntamiento y Cabildo, comerciantes, médicos, barberos, etc.

[16] Carlos J. Castro Bruneto, *La música en Tenerife después de la Sociedad Santa Cecilia (1900-1931)*. Memoria de licenciatura inédita, Universidad de La Laguna (1990).

Orquesta de Cámara de Canarias (ca. 1936). Archivo de la Orquesta Sinfónica de Tenerife.

Orquesta de Cámara de Canarias (ca. 1936). Archivo de la Orquesta Sinfónica de Tenerife.

que el maestro Sabina no podía contar con la totalidad de la plantilla hasta el mismo día del concierto [17]. Esto nos puede dar una idea de las dificultades que se tenían que salvar para ensayar y ofrecer obras nuevas al público.

Los primeros conciertos

La creación de la reciente orquesta pareció no suscitar el interés que en un principio se esperaba, ni en el ámbito popular ni en el periodístico, salvo en los círculos más cercanos al Conservatorio. En la prensa sólo aparecieron unas breves notas, un par de entrevistas al maestro Santiago en *La Prensa* [18] a las que ya hemos aludido y el extracto de una charla musical pronunciada en Radio Club por Rafael Hardisson [19] en el periódico *Hoy* [20], dos días antes de la presentación de la Orquesta. Ni siquiera se reflejó en medio periodístico alguno si hubo asistencia de autoridades civiles y militares. Solamente se anunció la presencia del comandante y oficiales del crucero holandés «Gelderland», atracado en ese momento en el puerto de Santa Cruz y la existencia de un servicio de guaguas para trasladar a los aficionados residentes en La Laguna, una vez finalizado el acto [21]. Sin embargo, el día del Concierto inaugural, el Teatro presentaba un lleno absoluto y las crónicas posteriores en *La Prensa*, *La Tarde*, *Hoy* o *Gaceta de Tenerife*, resaltaron el éxito obtenido por la Orquesta y su director, augurando un buen porvenir a la formación y animando a la población a inscribirse como abonados.

El primer acto de la Orquesta de Conciertos, que se presentó ya con el nombre de Orquesta de Cámara de Canarias, con los músicos de rigurosa etiqueta y los aficionados expectantes ante la puesta en marcha de algo deseado durante tanto tiempo, se realizó en el Teatro Guimerá, el 16 de noviembre de 1935 a las 10 de la noche. El telón de fondo había sido decorado por el pintor Pedro de Guezala [22], y mostraba una figura femenina ataviada con una túnica y tocando el violonchelo.

---

[17] Información oral de D. Óscar Hernández.

[18] *La Prensa*, 8 septiembre y 9 noviembre 1935.

[19] Rafael Hardisson era el presidente de la Orquesta de Cámara de Canarias y hombre de gran cultura.

[20] *Hoy*, 15 noviembre 1935.

[21] *La Tarde*, 16 noviembre 1935.

[22] *La Gaceta de Tenerife* y *Hoy*, 15 noviembre 1935.

Precio de las localidades por Concierto

	Abono	En taquilla
Palcos y Plateas con 6 entdas. Ptas.	25'00	40'00
Butacas . . . . . »	5'00	7'00
Anfiteatro primera fila . . »	3'50	5'00
Anfiteatro segunda fila . . . »	2,50	3'50
Delantera de Paraíso . . »	1'50	2'00
Entrada de Paraíso . . »		1'00

Nota. -- Para abonos, dirigirse al Conservatorio, Ruiz de Padrón, núm. 5. - Teléfono 482.

TIPOGRAFIA MARGARIT

Conservatorio Provincial de Música

DE

SANTA CRUZ DE TENERIFE

TEMPORADA DE OTOÑO

Primer Concierto Sinfónico

DE LA

Orquesta de Cámara

DE

CANARIAS

EN EL

Teatro Guimerá

DIRECTOR:

SANTIAGO SABINA

Sábado, 16 de Noviembre de 1935

A las 10 de la noche

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

Sinfonía en SOL menor (K. V. núm. 550) . . . . . Mozart

Allegro moderato.
Andante.
Menuetto - Allegro.
Finale, Allegro assai.

SEGUNDA PARTE

Petite Suite . . . . . Debussy

a) En bateau.
b) Cortege.
c) Menuet.
d) Ballet.

Il Barbiere di Siviglia (Obertura) Rossini

TERCERA PARTE

El Amor brujo (Versión de Concierto) . . . . . Falla

a) Introducción. En la cueva de los gitanos.
b) El aparecido. Danza del terror.
c) El círculo mágico (Romanza del pescador).
d) Los Sortilegios, Danza ritual del fuego.
e) Escena - Pantomima.
f) Danza del juego de amor, y Las campanas del amanecer.

DESCANSOS DE QUINCE MINUTOS

AVISO IMPORTANTE

[illegible] entre [illegible] éstas o en los [illegible]

El programa elegido fue el siguiente:

I PARTE:
Sinfonía nº 40 de W.A. Mozart
II PARTE:
Petite Suite de Claude Debussy
El barbero de Sevilla (Obertura) de Gioachino Rossini
III PARTE:
El amor brujo de Manuel de Falla

Como se ve, comenzaba el concierto con la Sinfonía de un primerísimo autor, seguida de dos piezas más breves y ligeras, para terminar con una obra española de entidad. Y podemos asegurar que, con estas piezas, se estaba mostrando al público las directrices que se iban a seguir en cuanto a la elección de repertorio: piezas breves y fáciles de escuchar (sin hacer concesiones a las diferentes corrientes de música contemporánea); música española (donde se incluían estrenos) y obras de mayor envergadura (Sinfonías, Conciertos, etc.) de autores centroeuropeos.

Las cuatro obras del concierto de presentación se volvieron a interpretar en muchas ocasiones, pues se utilizaron tanto para completar los programas, como para aquellos conciertos en los que se disponía de poco tiempo de preparación.

ELECCIÓN DEL REPERTORIO

Hasta este momento las grandes composiciones sinfónicas de músicos consagrados sólo se habían escuchado en versiones de Banda o bien arregladas para pocos instrumentos, o para piano a dos y cuatro manos. Únicamente cuando vino a Tenerife en el año 1913, por primera y única vez la Orquesta Sinfónica de Madrid, (quien abordó la Incompleta de Schubert)[23], se escuchó una Sinfonía. Por tanto fue un reto para la Orquesta acometer sinfonías de Mendelssohn, Beethoven, Mozart, Haydn, etc., aunque tanto por el reducido número de componentes como por el heterogéneo nivel de los mismos, aconsejara ceñirse sobre todo a obras no muy largas y poco complejas.

[23] Carlos J. CASTRO BRUNETO, *La música en Tenerife después de la Sociedad Santa Cecilia (1900-1931)*. Memoria de licenciatura inédita, Universidad de La Laguna (1990).

La música española también se incluyó desde el principio; el ejemplo lo tenemos ya desde el primer momento, con *El amor brujo* de Manuel de Falla (16/11/35), al que siguieron estas otras obras que se interpretaron en la primera temporada: *Curro de Lora* de Francisco Alonso; *La mesonera de Tordesillas* de Moreno Torroba, *Sol en la cumbre* (Intermedio) de Sorozábal (23/11/35); *Pavana* de Emilio Acevedo, *El juglar de Castilla* de Francisco Balaguer, *Obertura madrileña* de Conrado del Campo (6/12/35); *El contrabandista* de Óscar Esplá, *La boda de Luis Alonso* (Intermedio) de Jerónimo Jiménez (14/12/35); *Chiquilladas* de Julio Francés, *Danzas gitanas* de Joaquín Turina (21/03/36); *Bocetos castellanos* (Suite popular) de Conrado del Campo y *El duquesito* (Interludio) de Amadeo Vives el (28/03/36); *Égloga* de Rogelio del Villar (4/04/36), *La revoltosa* (Preludio) de Ruperto Chapí, y *Rimas infantiles* de José Mª Rodrigo (11/04/36) [24].

Además, y siguiendo una costumbre muy usual en las agrupaciones de la época y bien conocida por el maestro Sabina, se encargaron nuevas obras tanto a músicos foráneos como a canarios, obras que hoy en día son patrimonio de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, y que han servido para crear su propio archivo.

Con cierta frecuencia aparecía en el programa de mano el término «*a petición*», que daba a entender que esa nueva repetición de la pieza musical, venía a satisfacer los deseos de los aficionados y no a la imposibilidad de ensayar algo nuevo [25]. También se especificaba en los programas, cuándo una obra se interpretaba por primera vez y cuándo era un estreno absoluto, tal y como se sigue haciendo hoy en día.

Primeras obras de autores canarios y los primeros solistas

Dentro de esos estrenos de obras de autores contemporáneos, merece un lugar especial los dedicados a los compositores canarios. El primero de ellos que se interpretó en un concierto de abono fue un arreglo para orquesta de la obra original para piano *Berceuse* de Manuel Bonnín, y se realizó el 23/11/35. Le siguió el 4/04/36, el *Preludio* de *M.ª Adela* del músico nacido en el Puerto de la Cruz, Juan Reyes Bartlet, que ya se había escuchado con anterioridad en el Gran Hotel Taoro, el 22/03/36, aunque en un concierto fuera de abono. A éstos se sumaron, *En la aldea* (Capricho) y *Andante de la Sin-*

[24] De los programas de mano.
[25] Información oral de don Óscar Hernández.

fonía en do de Teobaldo Power, junto a la obra de Manuel Puchades, *La victoria de Acentejo*, dirigida por el autor, en el programa del día 18 de marzo de 1936 [26].

Es de suponer que no era fácil para una orquesta de provincias, de tan reciente creación y con un presupuesto escaso, conseguir a intérpretes de fuera de las Islas, que aceptaran participar con ella. De ahí que el primer concierto con solista lo realizara alguien vinculado a la Orquesta. Éste fue Agustín Soler, que el 21/03/36 interpretó el *Concierto en mi menor* para violín y orquesta de Félix Mendelssohn, ante un público más numeroso de lo habitual. Este músico no era un desconocido en el ambiente musical tinerfeño, pues ya había ofrecido varios recitales formando parte de diversos grupos de cámara, glosando su magnífico curriculum los periódicos de la época [27]: «*el señor Soler, primer violinista de la Orquesta Sinfónica de Madrid, Premio del Conservatorio y Premio Sarasate, recientemente incorporado a las disciplinas de la orquesta, ofrecerá el primer Concierto de la Orquesta de Cámara de Canarias...*». El programa además incluía *Chiquilladas* de Julio Francés, la *Sinfonía n.º 104* de Haydn y las *Danzas gitanas* de Joaquín Turina [28]. Agustín Soler había entrado a formar parte del claustro de profesores del Conservatorio y de la Orquesta, en febrero de 1936 y permaneció vinculado a ambos hasta su jubilación. Nuevamente intervino el 11/04/36, esta vez interpretando obras menores, como *Aria en estilo antiguo* de José M.ª Franco y *El Diluvio* de Saint-Saëns, las dos para violín y orquesta de cuerda. En este punto conviene comentar que José M.ª Franco, compositor y director del Conservatorio de Madrid, había sido nombrado en una reunión de profesores en junio de 1935, director honorario del Conservatorio de Santa Cruz [29] y siempre estuvo muy vinculado a la Orquesta, que interpretó muchas de sus obras y a la que también dirigió.

A Agustín Soler, le siguió el 23/05/36, con el *Concierto n.º 1 en sol menor* para piano y orquesta de Félix Mendelssohn, el director del Conservatorio y pianista Antonio Lecuona Hardisson, que aunque era un excelente músico, no le gustaba manifestarse fuera de los pequeños círculos de amigos. Él fue, siempre en la sombra, una de las personas más vinculadas a la Orquesta de Cámara de Canarias y sin su empeño y tenacidad no se hubiese podido llevar a cabo el proyec-

[26] De los programas de mano.
[27] *La Tarde*, 20 marzo 1936.
[28] De los programas de mano.
[29] Libro de Actas del Conservatorio 1931-1941.

to. Sus relaciones con personas influyentes en el plano musical en Madrid, facilitaron el contacto con solistas y directores que irían colaborando a lo largo de los años con la Orquesta.

Y una semana más tarde, concretamente el 30/05/36, el flauta solista de la Orquesta de Cámara de Canarias, Ramón Minguela, interpretó el *Concierto para flauta y orquesta* de Antonio Hugot, junto a dos obras de compositores canarios: *Rapsodia canaria* de Santiago Tejera y *Calvario de Tacoronte* de Delgado Herrera. Es curioso señalar que esta composición había sido interpretada el 24 de marzo, por primera vez en versión orquestal, por la Orquesta de la Radio Alemana, en un programa dedicado a músicos canarios [30].

La Orquesta y el público

La asistencia de aficionados a los conciertos no siempre era masiva, por lo que la prensa hacía la labor de captación de nuevos abonados, a base de publicar una lista con los nombres de los socios y las localidades vendidas, agregando periódicamente las últimas inscripciones [31]. Los abonados, que pasaron a figurar como *protectores* de la Orquesta, sólo pagaban una cuota mensual de 5 pesetas, teniendo derecho a todos los Conciertos que se celebrasen durante la temporada de abono, que como se ha dicho estaba dividida en tres ciclos de otoño, invierno y primavera. Las entradas para el resto del público oscilaban entre las 7 pesetas de butaca y las 2 pesetas de delantera de paraíso. El objetivo que se fijó con relación a la Orquesta, era el de ser el proyecto de unos pocos dirigido a unos muchos, de ahí que se pusieran precios muy populares.

La prensa era bastante magnánima con la Orquesta. Sin embargo, a las críticas elogiosas del primer concierto siguieron otras donde le achacaban falta de ensayos y se preguntaban dónde estaban aquellos músicos que habían participado en la Orquesta del Círculo de Bellas Artes que había dirigido Iceta [32]. También se hacían comentarios sociales sobre la asistencia a los conciertos de gente elegantemente vestida con smoking y la presencia de diferentes autoridades, «que no impedía que aplaudieran entre tiempo y tiempo» [33].

Pero hubo circunstancias, en ese caso extramusicales, que atrajeron más público del habitual. Y eso sucedió en el concierto del 1 de

[30] *La Tarde*, 26 marzo 1936.
[31] *La Prensa*, 19 noviembre 1935.
[32] *La Gaceta de Tenerife*, 24 noviembre 1935.
[33] *Hoy*, 17 diciembre 1935 y *La Prensa*, 19 diciembre 1935.

febrero de 1936, pues ver dirigir a un Príncipe de Prusia, que estuvo cierto tiempo residiendo entre nosotros y poder escuchar su música, fue todo un acontecimiento. El programa constaba, en su primera parte, de obras ya interpretadas, como la *Sinfonía n.º 40* de W.A. Mozart o la Obertura de *El barbero de Sevilla* de G. Rossini, además de *El juglar de Castilla* de F. Balaguer. La segunda se componía íntegramente de las piezas de Joaquín Alberto Príncipe de Prusia, (como rezaba el programa), dirigidas por él mismo, y que fueron las siguientes: *Raskolnikov* (Culpa y expiación) poema Sinfónico basado en el libro del mismo nombre de Dostoyevski, *Estrella de amor* y *Fantasía alemana* en La Mayor, donde el autor intentaba describir su impresión del paisaje alemán [34].

SEGUNDA ÉPOCA: LA GUERRA CIVIL (1936-1939)

Colaboración con las instituciones cívico-religiosas

El estallido de la guerra civil española supuso un cese en todas las actividades culturales de la Isla. Esto, que podría haber significado el final para la joven orquesta, sólo le afectó parcialmente, ya que los responsables del Conservatorio [35] y el maestro Sabina se pusieron rápidamente bajo las órdenes del nuevo poder y desde ese momento la Orquesta intervino en todas las manifestaciones «patrióticas» en las que fue requerida. Los Conciertos de abono comenzaron a organizarse conjuntamente entre el Conservatorio y la Falange española y de la JONS, cuyo escudo empieza a aparecer en los programas de mano, y las recaudaciones de los conciertos a destinarse a algún fin benéfico (Auxilio Social, Requeté, etc.). Fue la Falange quien corrió en esa época con los gastos propios de la celebración de los conciertos y del pago mensual de las remuneraciones a los músicos [36].

Si en la temporada anterior la Orquesta realizó un Concierto en el Hotel Taoro de La Orotava, como única salida fuera de la capital, ahora, el primer Concierto bajo las nuevas circunstancias se celebró en el Teatro Leal de La Laguna, el jueves 29 de octubre de 1936 y se anunció como «Grandioso festival» a beneficio del Requeté de Tene-

[34] De los programas de mano.

[35] Para ello se creó una comisión de profesores con funciones delegadas del claustro de profesores del Conservatorio para resolver las propuestas, tanto de índole artística como económica, con la Falange. Libro de Actas del Conservatorio 1931-1941.

[36] Libro de Actas del Conservatorio 1931-1941.

rife. No era éste un concierto de abono, sino que había sido solicitada la presencia de la Orquesta, por la Autoridad Militar [37]. En él se leyeron unas cuartillas de Emilio Serra y Fernández de Moratín antes de la actuación de la Orquesta, que interpretó *D. Juan* (Obertura) de W. A. Mozart, *Berceuse* de M. Bonnín y *El juglar de Castilla* de F. Balaguer. Concluyó el acto con el himno del Requeté, a cargo de un coro de señoritas, y la conferencia del orador José García Ortega.

El destino de la orquesta durante la contienda lo marcaban las exigencias políticas y así lo demuestran los siguientes conciertos que se efectuaron. El primero se celebró el 5 de diciembre a las 21,30 de la noche en el Teatro Guimerá, a favor de la campaña contra el frío y realmente parecía un maratón de resistencia. Comenzó el acto con unas palabras de Andrés de Lorenzo Cáceres bajo el título *Punta de lanza y pundonor,* a las que siguió la intervención de la Orquesta con *El Barbero de Sevilla* (Obertura) de Rossini, *Aria en estilo antiguo* de José M.ª Franco y *El juglar de Castilla* de F. Balaguer. En el descanso fueron sorteadas unas acuarelas donadas por el entonces comandante de Artillería, Francisco Bonnín y unos óleos de José Aguiar, para recaudar fondos para las Suscripciones Nacionales. La segunda parte se inició con la lectura de unas cuartillas de José Manuel Guimerá, seguidas por una conferencia de Francisco Aguilar titulada *Falange, dolor de España*, que agrupaba en tres partes los 59 apartados de que constaba. Terminó el acto con la interpretación del proyecto de himno nacional dedicado al general Francisco Franco, con letra de José Manuel Guimerá y música de Manuel Bonnín. Se rogó al público que durante su interpretación, a cargo de la Masa Coral Tinerfeña y la Banda Municipal de Música de Santa Cruz, dirigidas por Evaristo Iceta, no se levantaran de los asientos para no interferir en su escucha [38].

De estas características también fueron el «*Solemne acto de homenaje a nuestro Caudillo*» en conmemoración del alzamiento nacional, que tuvo lugar el 18 de julio de 1937, y el del sábado 14 de agosto, *con motivo del segundo año triunfal,* y a beneficio de las fuerzas de nuestro «glorioso ejército», bajo el lema «*Grandioso acto patriótico*», ambos organizados por Radio Club Tenerife, y patrocinados por la comandancia general de Canarias.

Entre los actos más habituales, donde se solicitaba la presencia de la Orquesta, estaban aquellos de hermanamiento con otras naciones de parecidas tendencias políticas, como el del 12 de febrero de

[37] Libro de Actas del Conservatorio 1931-1941.

[38] De las notas al programa.

Arriba España. Cruzada contra el frío.

Santa Cruz de Tenerife.

TEATRO GUIMERÁ

En la noche del 5 de Diciembre de 1.936

A las 9 1/2

— 1 —

I Andrés de L. Cáceres.-Punta de lanza y pun-d-onor.

II ORQUESTA DE CÁMARA DE CANARIAS.

Director: Santiago Sabina.

1.º Il Barbiere de Siviglia. (Obertura). . . . . Rossini.

2.º Aria en estilo antiguo . . . . . J. M.ª Franco.

3.º El Juglar de Castilla. (Preludio, Escena y Danza) Balaguer.

DESCANSO

(Durante el mismo se efectuará, en el vestíbulo del Teatro, el sorteo de las acuarelas donadas por el Comte. de Artillería D. Francisco Bonnin y de los óleos de D. José Aguiar de los que son autores y cuyo importe destinan a las Suscripciones Nacionales.)

— 2 —

I José Manuel Guimerá.-Cuartillas.

II Francisco Aguilar.-"Falange, dolor de España".

Conferencia en tres tiempos.

III Proyecto de Himno Nacional.

Música: Manuel Bonnin. Letra: José Manuel Guimerá.

Banda Municipal de Música. Director: Evaristo Iceta.

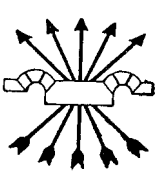
Masa Coral Tinerfeña.

IV Himno de la Falange.

NOTA.Durante la ejecución del proyecto de Himno Nacional se ruega al público se abstenga de levantarse a fin de que la audición pueda tener lugar con mayor comodidad.

PRECIOS

Proscenios con 6 entradas. .	Ptas.	24'00
Proscenios con 4 entradas. .	"	12'00
Palcos con 6 entradas . . .	"	24'00
Plateas con 6 entradas . . .	"	24'00
Butaca de Patio y Palco. . .	"	4'00
Anfiteatro 1.ª fila	"	3'00
Anfiteatro 2.ª fila	"	2'00
Delantera de Paraíso. . . .	"	1'00
Entrada de Paraíso	"	0'50
Entrada de Palco	"	4'00



ROSSINI

Il barbiere di Siviglia

Harto conocida es esta obra para hacer a estas alturas una apología de ella. Su mejor elogio es: más de un siglo de vida y ser hoy tan nueva, tan fresca, tan lozana como la obra más moderna.

J. M. FRANCO

Aria en estilo antiguo

Una melodía continuada, serena, intensa, expresiva, con la sencillez de la época que quiere evocar: Haendel, Bach, etc.

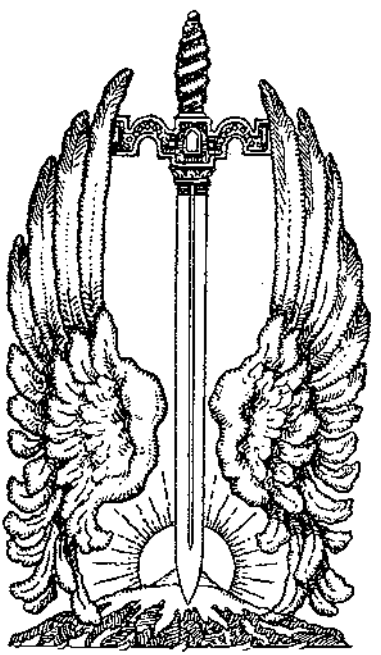
Franco es profesor de Conjunto en el Conservatorio de Madrid y director de la Orquesta Clásica.

BALAGUER

"El Juglar de Castilla"

(Preludio, escena y danza)

Joven y valiente compositor valenciano que forma en la pléyade de los compositores españoles de vanguardia. Su obra en forma poemática, es de un buen gusto incontrastable, de una clara y bien definida línea melódica y de una orquestación brillante y sonora. Obra folklórica, "El Juglar de Castilla" evoca la plaza de un pueblo en días de fiesta. Las campanas de la iglesia tocan a gloria. Hasta la plaza llegan los ecos del órgano. Todo es bullicio y alegría, al terminar la misa. Un ciego pasa, rascando su violín en demanda de una limosna. Las mozas y los mozos hablan de amores, de promesas... El tamboril y la gaita interrumpen los idilios y todos danzan, mezclándose al final, junto con el ritmo del baile, el canto fuerte y juvenil de los enamorados.



1938, en homenaje a Italia y Alemania y donde se interpretaron obras de autores de esos países, como Bach, Beethoven, Haendel, Rossini, o Scarlatti. El Teatro Guimerá, según las crónicas de la época, estaba engalanado con la bandera nacional y las de los países amigos, siendo presidido el acto por las autoridades civiles, militares y eclesiásticas, así como por las jerarquías de la Falange. En el anuncio del citado concierto, se recomendaba a los «camaradas» que asistieran vestidos de uniforme [39].

En los programas de mano apareció por primera vez, a partir del primer Concierto de abono de 1937, el escudo de la Falange y el escudo nacional. Eran actos, como se ve, donde la Orquesta era un número más dentro del espectáculo, al que supuestamente confería cierto empaque. No era éste el destino que se hubiera querido para la Orquesta, ni las obras interpretadas, siempre cortas y de autores nada dudosos con su filiación, las deseadas, pero la pertenencia de ciertos miembros del claustro de profesores del Conservatorio a la Falange y la adhesión de muchos al nuevo régimen, no dejaron otra opción.

Primeros conciertos fuera de la isla

Días después de su presentación, la Orquesta de Cámara de Canarias recibió un telegrama de felicitación de la Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre de Las Palmas de Gran Canaria, firmado por Antonio Grandona, donde además comentaba que se habían iniciado las gestiones para que pudiese actuar, lo antes posible, en la isla vecina [40]. Este deseo se cumplió años después, cuando fue invitada a sumarse a los actos de conmemoración del 454 aniversario de la incorporación de Gran Canaria a la corona de Castilla, que se celebraron los días 28 y 30 de abril de 1937 en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria. En este primer viaje, los pasajes fueron facilitados por la Comandancia de Marina y los gastos de estancia sufragados por el Ayuntamiento de Las Palmas, que a su vez indemnizó a los profesores que habían perdido su jornal durante los días de ausencia al trabajo, destacándose que tanto el director como el resto de la plantilla, se ofrecían gratuitamente [41].

El primero de los Conciertos fue una gran función de Gala, donde se interpretó la *Sinfonía n.º 104* de Haydn, *La Gruta del Fingal*

[39] *La Tarde*, 12 febrero 1938.
[40] Libro de Actas del Conservatorio 1931-1941.
[41] Libro de Actas del Conservatorio 1931-1941.

AVISO IMPORTANTE

Prohibido terminantemente entrar y salir de la sala (incluso palcos y plateas) durante la ejecución de las obras, pudiendo efectuarse tan sólo aprovechando los pequeños descansos entre los diversos tiempos de aquéllas, o en los intermedios.

Falange Española de las J. O. N. S.

Y

Conservatorio Provincial de Música

DE

SANTA CRUZ DE TENERIFE

18.° CONCIERTO SINFÓNICO

(Segundo de Abono 1937)

DE LA

Orquesta de Cámara de Canarias

EN EL

TEATRO GUIMERA

Director: SANTIAGO SABINA

Sábado, 17 de Abril de 1937
A las 10 de la noche

PROGRAMA

Primera parte

"Don Juan" (Obertura) . MOZART
Danzarinas de Delfos . . DEBUSSY
Idilio de Sigfredo. . . R. WAGNER

Segunda parte

Sinfonía No.1, en Do mayor BEETHOVEN

Adagio molto. Allegro con brio.
Andante cantabile con moto.
Menuetto (Allegro).
Adagio.--Allegro molto e vivace.

Tercera parte

Danzas Gitanas . . . TURINA

I.—Zambra.
II.—Danza de la seducción.
III.—Danza ritual.
IV.—Generalife.
V. Sacro Monte.

Pastoral . . . . . M. BONNIN
Sol en la cumbre (Intermedio) . . . . SOROZABAL

DESCANSOS DE QUINCE MINUTOS

Precios de las localidades por concierto

		Abono	En taquilla
Palcos y Plateas con 6 entradas	Ptas.	25'00	40'00
Butacas.	"	5'00	7'00
Anfiteatro primera fila . .	"	3'50	5'00
Anfiteatro segunda fila . .	"	2'50	3'50
Delantera de Paraíso. . .	"	1'50	2'00
Entrada de Paraíso . . .	"		1'00

Nota. — Para informes y abonos, dirigirse al Conservatorio, Ruiz de Padrón, núm. 5.--Teléfono 482; y a Falange Española (Prensa y Propaganda), San Lucas. -- Teléfono número 1133.

Auxilio de Invierno

OBRA MAGNA DE FALANGE

¡ Ayúdanos a realizar nuestra justicia social !

(Obertura) de Mendelssohn, el *Largo* de Haendel, en el que actuaban como solistas Agustín Soler (violín) y su esposa Luisa Stauffer (arpa), *Ma mere l'oye* de Ravel, *Pastoral* de M. Bonnín, *Aria en estilo antiguo* de José M.ª Franco, con el violinista Agustín León como solista, y *El amor brujo* de M. de Falla. Cerraban el acto unas palabras del ilustre canónigo de la Catedral de La Laguna, don José García Ortega.

El segundo, patrocinado por el Ayuntamiento de la ciudad, estaba dedicado a las Sociedades artísticas, literarias y de recreo, centros docentes, ejércitos y milicias. El programa, diferente en su mayor parte del anterior, constaba de la *Sinfonía n.º 1* de Beethoven, *Rosamunda* (Obertura) de Schubert, *Petite Suite* de Debussy, *Danzas gitanas* de Turina, *Pastoral* de M. Bonnín, y *El juglar de Castilla* de F. Balaguer [42].

Probablemente el hecho de que la Orquesta de Cámara de Canarias actuase en Las Palmas, sirvió de acicate para que los responsables de la Sociedad Filarmónica, en su reunión de mayo, retomaran el deseo de crear «... *una orquesta sinfónica, acordándose por esta Sociedad proceder a la organización de la misma sobre la base de la actual, con los aumentos necesarios*» [43], ya que en esos momentos la Orquesta nacida de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas, no contaba con los efectivos suficientes.

Vamos a aprovechar este momento para comentar someramente la diferente manera en que han surgido las dos orquestas isleñas. La de Tenerife nace dependiendo y supeditándose a un centro de enseñanza, el Conservatorio, creándose años más tarde una Sociedad Filarmónica a ella asociada. La de Las Palmas, sin embargo, nace posteriormente a la constitución de la Sociedad Filarmónica y como parte de un «todo cultural».

Se reanudan los Conciertos de abono. Ampliación del repertorio

Con la idea de no romper la dinámica de conciertos y lograr una cierta continuidad, uno de los puntos fundamentales desde su creación, la Orquesta reinició su actividad el 3 de abril de 1937. En estos nuevos conciertos de abono se comprobó que ni el tiempo transcurrido, ni las circunstancias adversas habían mermado la ilusión de

[42] Ambas reseñas de los programas de mano.

[43] Lothar Siemens Hernández, *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas*. Rals, p. 209

ofrecer al público obras nuevas, algunas de ellas con solistas de «la casa». Como muestra de ello podemos citar el cuarto concierto de abono celebrado el 22 de mayo de 1937, donde se interpretó por primera vez *Moriscas* de Granados y el *Aria de la Suite en re* de J.S. Bach; o el del 5 de junio, con la obra de Jules Massenet, *Thaïs* (Meditación), que contó con Agustín León Villaverde como violinista, y el *Concierto en la menor* de Schumann, interpretado por su mujer la pianista Maruja Ara.

La soprano Lola Trujillo, que acababa de ser nombrada profesora de canto del Conservatorio [44], se sumó a la lista de solistas en el concierto del 4 de marzo, donde interpretó dos arias de *Las bodas de Fígaro* de W.A. Mozart, y *Dos canciones de mujer* del maestro S. Sabina, ambas obras como primicia.

Pero lo destacable, en cuanto a la incorporación de nuevas obras al repertorio de la Orquesta, fue la versión de los *Cantos Canarios* de T. Power, realizada por el propio Sabina. Esta obra estrenada en 1880 para la inauguración del local que ocupó en la Calle Castillo la agrupación Santa Cecilia, había tenido varias orquestaciones, pero es la del maestro Santiago, «*... la que más se acerca a su espíritu original*» [45]. En este concierto, que sería el sexto y último de la temporada de abono de 1937, también se incluyeron novedades como *Escenas rústicas* de Hollinge Mouton, la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, y la *Serenata española* de Isaac Albéniz. Anunciado para el día 19 tuvo que ser aplazado hasta el 23 de junio, «*... para permitir al público y a los músicos asistir a la manifestación convocada, y mostrar el júbilo por la toma de Bilbao por las tropas nacionales*» [46].

Interrupciones forzosas. Estreno de la obra de una compositora canaria

No debemos olvidar en ningún momento lo que estaba sucediendo en España, a fin de entender las paralizaciones que se producían en las actividades de la Orquesta de Cámara de Canarias. Así, después del «Grandioso acto patriótico» celebrado el 14/08/37, se produjo un cese importante en sus actuaciones musicales, entre otras causas por las represalias de los mandos militares hacia algunos de sus miembros de la plantilla pertenecientes a la Masonería o a par-

[44] Libro de Actas del Conservatorio 1931-1941.
[45] Del programa de mano.
[46] *La Tarde*, 22 junio 1937.

tidos del Frente Popular [47]. No se reanudaron los conciertos de abono hasta el 4 de febrero de 1938. En esta ocasión abrieron el acto unas palabras de Francisco Aguilar de Paz y se interpretó por primera vez la *Sinfonía Incompleta* de Schubert, *Cephale et Pocris* (Ballet-Suite) de Gretry, y en memoria del recientemente fallecido Ravel (diciembre 1937), *Pavana para una infanta difunta*.

Después de unos meses bastante anodinos en cuanto a novedades, se produjo durante el mes de abril una verdadera avalancha, pudiéndose escuchar la *Sinfonía n.º 3* de Mozart, la Fantasía *Aragón* de Albéniz, la *Balada* para cuerda sola de Arthur de Greef, la *Obertura en estilo antiguo* de Schubert, la *Serenata española* de Bernardino Valle, *Tres estampas del S. XIII* de Emma Martínez de la Torre, *Noche de luna en Granada* de Juan Antonio Huarte, y *Las bodas de Fígaro* (Obertura) de W.A. Mozart. Tres de estas obras eran de autores españoles: Valle, contemporáneo y buen amigo de Teobaldo Power, aragonés de nacimiento, que residió casi toda su vida en Las Palmas, donde colaboró en el desarrollo cultural de la capital, como maestro, compositor, y ejecutante [48]; Huarte, natural de Pamplona; y Martínez de la Torre, profesora del Conservatorio de Santa Cruz y la primera compositora canaria de quien la orquesta estrenó obras [49]. También escribió un himno a la Falange que se interpretó el 5 de mayo con motivo de la celebración del día de la Falange femenina [50].

El último concierto del año se realizó el 12 de octubre de 1938, con motivo del Día de la Raza. Fue retransmitido por Radio Club y dedicado íntegramente a la música española con obras de Turina, Sorozábal, y Falla, y de los músicos canarios Bonnín, Martínez de la Torre, Sabina y Teobaldo Power [51].

Fin de la guerra

En estos momentos finales se agudizaban las dificultades en todo el territorio nacional; la guerra se recrudecía y algunos músicos integrantes de la Orquesta de Cámara de Canarias, fueron encarcelados por no compartir las ideas de los nacionales.

---

[47] Libro de Actas del Conservatorio 1931-1941.

[48] Lothar Siemens Hernández, *Historia de las Sociedad Filarmónica de Las Palmas*. Rals.

[49] De las notas al programa.

[50] *La Tarde*, 5 mayo 1938.

[51] De los programas de mano.

Francisco Aguilar.

FALANGE, DOLOR DE ESPAÑA

Conferencia en tres tiempos.

1.—Fuego y frío.—Falange y la anécdota.—Falange y la Categoría.—Falange y el Fascismo.—¿Qué es el Fascismo?-El Fascismo como corrección y rectificación.—Fascismo como creación.—Fascismo y las formas políticas.—Substancia de las fórmulas políticas,—Libertad, igualdad, orden.—A la Justicia por la libertad, por la igualdad, por el orden.—Línea de fuerza en el Fascismo.—Fascismo y socialismo.—La vida algo más que una cuestión de salarios.—La vida como integridad y totalidad.—Individuo totalitario: Estado totalitario.—Individuo, sociedad· estado.—El Fascismo movimiento ético: su raiz, el Hombre.

2.—Corrección y rectificación de España.—España como problema.—Desubstanciación espiritual de España.—Laicismo. —La minoría y el pueblo.—Pueblo y masa.—Generación del 98.—Efectos y defectos.—La vida no como acción sino como espectáculo.—Lo pintoresco.—El español como fracaso.—Orfandad de España.—Fatalidad.—¿Españolizar Europa?—Europeizar España?—Costa y Unamuno.—Ortega y D'Ors.—España sin enemigos.—El enemigo de España.

3.—Orfandad y dolor.—Falange como movimiento.—Reacción y creación.—Camisa azul: librea o cilicio.—Uni-forme.—¿Qué es Falange?—Falange y su destino.—Concepción noble de la vida y concepción económica de la vida.—Falange como geometría.—Platón y Falange.—La geometría y la naturaleza.—Lo informe, la forma, lo deforme.—Política de superficie.—Política de volúmen.—Falange producto natural.—Falange movimiento cúbico.—Claridad, limpidez, rectitud.—Aristas y aristas.—Falange y el llamado problema social.—Socialismo y Sociedad.—Angustia de Falange.—Lema de Falange.—Falange como esperanza.—Falange, dolor de España.

José Manuel Guimerá.

Proyecto de Himno Nacional

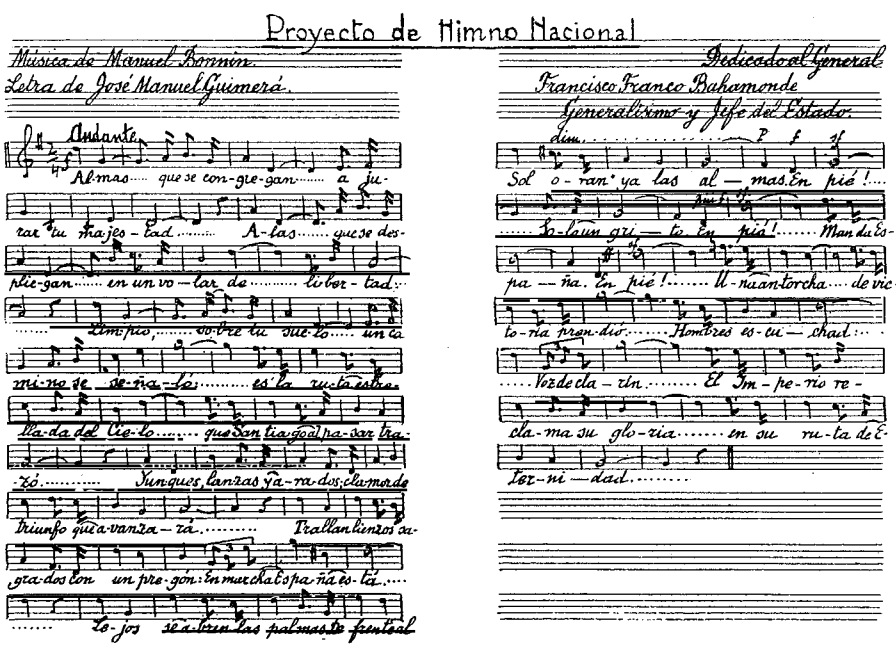
Almas que se congregan
a jurar tu majestad.
Alas que se despliegan
con un volar de libertad.

Limpio, sobre tu suelo,
un camino se señaló.
Es la ruta estrellada del cielo
que Santiago al pasar trazó.

Yunques, lanzas y arados;
clamor de triunfo que avanzará.
Trallan lienzos sagrados
con un pregón: En marcha España está.

Lejos se abren las palmas.
De frente al sol oran ya las almas.

¡En pie! Sólo un grito.
¡En pie! Manda España.
¡En pie! Una antorcha de victoria
prendió. ¡Hombres, escuchad!
Voz de clarín.
El Imperio reclama su gloria
en su ruta de eternidad.



Pero llegó el fin de la guerra y después de casi un año de inactividad, la Orquesta, para celebrar el «Año de la Victoria» (como reza en los programas de mano), realizó el 17 de junio de 1939 su 36° Concierto Sinfónico desde su creación y el primero de la temporada de abono de 1939.

En esta época no hay novedades musicales, salvo en el concierto del día 1 de julio, donde Agustín León Villaverde hace su debut como compositor con la obra denominada «*Danza*», catalogada como del género modernista en la reseña del programa de mano y la audición por primera vez y curiosamente en pleno verano, del *Concerti grossi op. 6 n.° 8 «per la note di natale»* de Corelli.

Durante este periodo crítico de la Guerra Civil se había logrado mantener una actividad cultural más o menos continuada, algo que pocos hubiesen pronosticado de antemano. Curiosamente haber caído en zona nacional y la simpatía de algunos de los miembros de la junta del Conservatorio hacia el nuevo régimen, evitaron las penalidades que sufrieron otras orquestas españolas por esta época [52].

TERCERA ETAPA. CREACIÓN DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA DE LA ORQUESTA DE CÁMARA DE CANARIAS (1940)

Nuevo reto

Al finalizar la guerra, la situación económica y social de España en general y de Canarias en particular era incluso más dramática que durante la guerra misma. Todo escaseaba, y el temor de la disolución de la Orquesta dependiente de un Conservatorio provincial con escasos recursos, flotaba en el ambiente. Para evitar la temida desaparición, se constituyó una Sociedad Filarmónica, donde mediante una pequeña cuota aportada por las personas simpatizantes, denominados «Socios protectores», se colaborase en su mantenimiento.

El texto del primer reglamento de la «*Sociedad Filarmónica Orquesta de Cámara de Canarias*», se presentó en el Gobierno Civil de Santa Cruz de Tenerife, el 26 de junio de 1940, siendo Gobernador D. Javier Saldaña.

En él aparecen relacionadas las personas que elaboraron los diferentes puntos de que consta, y que fueron:

---

[52] Carlos Gómez Amat y Joaquín Turina Gómez, *La Orquesta Sinfónica de Madrid*, Alianza Música, Madrid, 1994.

Antonio Lecuona, Francisco Aguilar, José V. López de Vergara, Santiago Sabina, Rafael Hardisson, Carlos Hardisson, Manuel G. Corbella, Agustín León Ara, Rafael Marrero, Manuel Bonnín, José Terol, Juan de la Rosa, Juan Sabina, Pablo Arnay, Ernesto Correa y José Manuel Cambreleng.

Esta nueva Sociedad no perdía su vinculación con el Conservatorio provincial, que seguía ejerciendo la acción tutelar y manteniendo su sede en el mismo. Su objetivo fundamental era la celebración de conciertos sinfónicos y el desarrollo y mejora de la Orquesta, aunque también se debía prestar apoyo a la organización de recitales o cualquier otro tipo de audición musical que se enmarcase dentro del ámbito cultural.

El Reglamento se basaba en tres elementos diferenciados:

1. Orquesta con su director, profesores de los diferentes instrumentos y alumnos de conjunto instrumental.
2. Socios fundadores, que eran los que habían creado la orquesta
3. Socios protectores.

Para el gobierno y la administración de la Sociedad, tanto en la parte administrativa como técnica, era necesaria una Junta Rectora que estaba formada por los siguientes cargos:

Presidente, dos Vicepresidentes, Secretario, Vicesecretario, Tesorero, Contador, Archivero, siete Vocales y el Director de la Orquesta.

De este reglamento, que constaba de VII Capítulos, y 34 artículos, vamos a entresacar alguno de ellos:

II. De la Orquesta. Aquí quedaban resumidas las obligaciones y derechos tanto del director como de los miembros de la misma. Al director se le asignaban, en esa época, como máximo ocho mil pesetas anuales, con cargo a los recursos de la Sociedad. Los profesores de la orquesta eran elegidos por la junta rectora de la Sociedad, por concurso o referencia, teniendo los alumnos del Conservatorio, una vez cursados sus estudios hasta el penúltimo curso y terminadas las prácticas de orquesta, el derecho a ocupar, sin concurso alguno, las plazas vacantes que se produjeran.

III. De los socios fundadores. Así se consideraba a los profesores numerarios del Conservatorio, nombrados como tales por la Mancomunidad Provincial Interinsular en la fecha de presentación del reglamento, y a los que se les eximió del pago de cuotas, otorgándoseles el derecho de asistir gratis a todos los conciertos y recitales que la entidad organizaba.

IV. De los socios protectores. Como se denominaron a aquellas personas cuya cuota, fijadas por la junta rectora, contribuía al sos-

tenimiento de los gastos generados por la orquesta. Tenían derecho a ocupar cualquier localidad del teatro o sala donde se celebrasen los Conciertos, sin poder alegar antigüedad, ni derecho preferente a una localidad determinada.

V. Recursos económicos. Eran los provenientes de las cuotas de los socios protectores, de las subvenciones del Estado, de las Corporaciones oficiales, y de los particulares, de los donativos, legados, y de los ingresos por la realización de Conciertos.

VI. Junta Rectora. Se elegía anualmente a final de año de entre los socios fundadores, los profesores de orquesta, y los socios protectores.

VII. Las disposiciones transitorias. Donde para resolver los asuntos no previstos en el reglamento, se remitía, por analogía a los reglamentos de la Orquesta Sinfónica de Madrid o Asociación Cultural Musical de Madrid. La disolución de la sociedad suponía el paso de los bienes muebles e inmuebles al Conservatorio Regional de Santa Cruz [53].

Esta nueva Sociedad Filarmónica, de estructura ciertamente obsoleta en pleno siglo XX, quería ser una continuación de la mencionada Sociedad Santa Cecilia, y así poder seguir manteniendo una tradición musical iniciada 60 años atrás. También aquí, la Orquesta constituía el centro, alrededor del que giraban el resto de las actividades culturales. La institución se convierte ahora en un grupo más cerrado y elitista, pues ya no había entradas a la venta y sólo accedían a los conciertos de abono, los socios en sus dos acepciones. Sin embargo, para conseguir aumentar el número de seguidores, se ofrecían actos «para el público en general», patrocinados por el Ayuntamiento y otras instituciones y desde la prensa se hacían llamamientos a la población para «*... lograr una cifra proporcionada a la importancia de Tenerife y su afición*» [54].

El primer concierto de abono después de constituida la sociedad y que inauguraba la temporada 40-41, se celebró el 27 de noviembre de 1940. Este concierto, que hacía el n.º 46 desde que se presentó la Orquesta, contó con las siguientes obras: *El juglar de Castilla* de Francisco Balaguer, *Danza* de Agustín León Villaverde, *La gruta del Fingal* (Obertura) de Mendelssohn, la *Sinfonía n.º 3* de Mozart, *Ma mere l'oye* de Ravel y por primera vez *Gongoriana y Homenaje a Debussy* de Manuel Palau. En su programa de mano, y convertido aho-

[53] Reglamento de la Sociedad Filarmónica Orquesta de Cámara de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, (1940).

[54] *La Tarde*, 8 Julio 1940.

Orquesta de Cámara de Canarias

Director: SANTIAGO SABINA

AVISO IMPORTANTE

Prohibido terminantemente entrar y salir de la sala (incluso palcos y plateas) durante la ejecución de las obras, pudiendo efectuarse, tan sólo, aprovechando los pequeños descansos entre los diversos tiempos de aquéllas, o en los intermedios.

46.° CONCIERTO SINFONICO

(1.° DE LA TEMPORADA 1940 - 1941)

EN EL

TEATRO GUIMERA

DE

SANTA CRUZ DE TENERIFE

Miércoles, 27 de Noviembre de 1940
A las 10 de la noche

TIP. MARGARIT - TENERIFE

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

Sinfonía núm. 3, en Mi Bemol . . . *Mozart*
ADAGIO - ALLEGRO.
ANDANTE.
MINUETTO (ALLEGRETTO).
PRESTO.

SEGUNDA PARTE

La gruta de Fingal . . . . . *Mendelssohn*
Ma Mère l'Oye . . . . . *Ravel*
1) PAVANA DE LA BELLA DURMIENTE EN EL BOSQUE.
2) PULGARCITO.
3) LAIDERONNETTE, EMPERATRIZ DE LAS PAGODAS.
4) DIALOGO DE LA BELLA Y LA BESTIA.
5) EL JARDIN ENCANTADO.

TERCERA PARTE

Danza . . . . . *León Villaverde*
Gongoriana . . . . | (1.ª vez) *Palau*
Homenaje a Debussy . |
El Juglar de Castilla . . . . . *Balaguer*

DESCANSOS DE QUINCE MINUTOS

NOTAS AL PRESENTE PROGRAMA

MOZART

SINFONIA EN MI BEMOL

La « Sinfonía n.° 3 en Mi bemol » es la primera obra genuinamente sinfónica de Mozart, la compuso mientras convalecía de una breve enfermedad que le retuvo en Londres durante algún tiempo.

La obra es una maravilla de originalidad. El segundo tiempo — Andante — es como una anticipación de los sombríos aspectos de Beethoven. El « Presto » con que termina la Sinfonía rebosa animación y alegría.

PALAU

GONGORIANA

Evoca esta corta página, con la delicadeza de sus diseños musicales y algunos atrevimientos de armonización, la endecha « Celosa estás, la niña...», del gracioso — aunque a veces enigmático — campeón del « conceptismo », esa originalísima modalidad literaria que tanto contrasta con la diáfana claridad de los demás poetas de nuestro Siglo de Oro.

HOMENAJE A DEBUSSY

Bella página, cuyo título nos indica suficientemente el intento que se propuso su autor de asociarnos a la ferviente admiración que siente por el genial compositor, a quien, con justicia, se considera como el gran reformador moderno del arte de los sonidos.

Manuel Palau es, en la actualidad, director de la Orquesta Sinfónica de Valencia y catedrático del Conservatorio de la misma ciudad. Compositor de estilo moderno, que forma entre los autores nacionales de vanguardia.

Las obras que hoy damos a conocer son del repertorio de casi todas las orquestas europeas, tan aplaudidas como todas las demás de este insigne autor.

ra en el emblema de la Orquesta de Cámara de Canarias, aparecía el dibujo que realizó Pedro de Guezala en el telón del Guimerá para el concierto de presentación.

A modo de conclusión podemos decir que en estos primeros cinco años de existencia de la Orquesta, se habían cumplido algunas de sus metas iniciales, como eran conseguir una actividad relativamente continuada, un cierto reconocimiento popular y el haber ofrecido al público tinerfeño un repertorio orquestal totalmente nuevo hasta el momento. A este respecto diremos que se habían interpretado 95 obras [55] de 56 autores diferentes, tanto nacionales como extranjeros. Entre los españoles, destacamos un buen número de compositores canarios [56]. Se había contado con la colaboración de siete solistas: Agustín Soler y Agustín León Villaverde (violín); Antonio Lecuona y Maruja Ara (piano); Ramón Minguela (flauta); Lola Trujillo (canto) y Luisa Stauffer (arpa), en los Conciertos de Mendelssohn, Hugot, y Schumann y en obras de Mozart, Sabina, Haendel y Debussy.

Ya desde el principio, el violín y el piano fueron objeto de la mayor atención por parte la Orquesta. Los conciertos dedicados a estos instrumentos fueron los que se interpretaron con más asiduidad y también los preferidos por el público. Entre estas preferencias encontramos, asimismo, las obras para violonchelo y distintas piezas del repertorio vocal. En cambio los instrumentos de viento apenas despertaban interés, y seguramente mucho tuvo que ver en ello el hecho de que los profesores del Conservatorio fueran mayoritariamente pianistas o violinistas aunque no necesariamente impartiesen clase de esas disciplinas, y que en él no existiesen profesores de viento, pues se suponía que estas enseñanzas las cubrían las Academias de las Bandas Municipales.

Comenzaba ahora una nueva etapa para la Orquesta de Cámara de Canarias, que traería los primeros solistas foráneos y directores invitados, conciertos en otras salas distintas del Teatro Guimerá, cambio en el número de partes de los conciertos, en la distribución de las obras, en su estructura, su horario, etc. Pero éstos ya son temas a desarrollar en futuros trabajos.

---

[55] Las más interpretadas fueron: «El amor brujo» de M. de Falla en 8 ocasiones, seguida con 7 repeticiones de «El juglar de Castilla» de Balaguer, «Aria en estilo antiguo» de J. M. Franco y la «Obertura del Barbero de Sevilla» de Rossini.

[56] Bonnín, Reyes Bartlet, Puchades, Delgado Herrera, Sabina, Power, Martínez de la Torre y León Villaverde.

EL BIENIO CAPOBIANCO EN EL FESTIVAL DE ÓPERA DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA (1975-1976)

ISABEL SAAVEDRA ROBAINA
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Los espectaculares montajes escénicos que pudieron contemplarse en el marco del Teatro Pérez Galdós, en las temporadas líricas correspondientes a 1975 y 1976, tuvieron que ver con un proyecto general de renovación estética y organizativa del *Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria*, con vistas a proporcionarle una mayor resonancia internacional.

El punto de partida de estas iniciativas lo encontramos en la contratación, por parte de la Junta Directiva de la asociación *Amigos Canarios de la Ópera*, de un reconocido director artístico, el argentino *Tito Capobianco*, avalado en aquellos años por un destacado historial de sensacionales realizaciones en todo el mundo. La particular concepción que del espectáculo operístico poseía *Capobianco* imprimió un carácter excepcional a estas dos temporadas, constituyendo un breve y atractivo paréntesis en la trayectoria desarrollada por el Festival grancanario, desde 1967 hasta la actualidad, bajo los auspicios y la organización de los *Amigos Canarios de la Ópera*.

Quizá el objetivo perseguido fuera demasiado ambicioso, dadas las condiciones presupuestarias de la asociación y el ámbito local de la lírica en Las Palmas. No obstante, nuestro interés se centra en la repercusión que tuvieron, tanto en la crítica como en el público afi-

cionado, las magníficas representaciones del denominado *Bienio Capobianco*, puesto que influyeron, sin duda, en el gusto y la concepción de la ópera en esta ciudad.

Hemos dedicado una especial atención a los proyectos y actuaciones iniciales, en la medida que consolidaron los hechos más relevantes que tuvieron lugar con motivo de la celebración del *Festival Las Palmas*, en sus ediciones de 1975 y 1976. Al término del presente trabajo, aportaremos una relación de los títulos, fechas y repartos que conformaron cada una de las temporadas, comenzando por los elementos artísticos, técnicos y administrativos comunes a las mismas.

PROYECTOS Y GESTIONES INICIALES

La presentación de *Tito Capobianco*, como director general del Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria, tuvo lugar el 19 de julio de 1973, en una rueda de prensa convocada por los señores *Alejandro del Castillo y Bravo de Laguna* y *Juan Cambreleng Roca*, como presidente y secretario, respectivamente, de los *Amigos Canarios de la Ópera* [1]. La finalidad de esta reunión no era otra que la de dar a conocer los fantásticos proyectos que se estaban gestando, con vistas a la planificación de las temporadas de 1975 y 1976. La de 1974 permanecía aún, en líneas generales, bajo las directrices del maestro *Eugenio Mario Marco* y sus colaboradores del Liceo de Barcelona.

La trayectoria profesional de *Tito Capobianco* como director artístico de los teatros de ópera de Nueva York, San Francisco, Berlín, Hamburgo, París y otras grandes capitales líricas, ya daba una idea de las dimensiones que se pretendían alcanzar. Una brillante carrera iniciada a los veintidós años en Argentina, le llevó a ocupar cargos como los de escenógrafo, director técnico y de escena del Teatro Colón de Buenos Aires. En 1955 se trasladaría a Chile como profesor de Ópera en el Conservatorio Nacional, director artístico de la Ópera y director de escena del Ballet Nacional. En 1962 fue contratado como director artístico del Festival de Ópera de Cincinatti y profesor de actuación e interpretación de la Academy of Vocal Arts de Filadelfia, estableciéndose a partir de entonces en los Estados

[1] La reunión informativa tuvo lugar en el Edificio «Cantabria», segunda planta comercial, en las oficinas de la entidad «Maspalomas-Costa Canaria, S.A.», c/ Concepción Arenal, n.º 20 de Las Palmas de Gran Canaria.

Unidos. Con la inauguración del New York City Opera en el Lincoln Center, comenzó una cadena ininterrumpida de éxitos en San Francisco, Washington, México, Berlín, Hamburgo, París, Spoletto, etc., incluyendo títulos como *Los cuentos de Hoffmann*, *Tosca*, *Carmen*, *Manon*, *María Estuardo*, *Julio César*, entre otros [2].

Los objetivos planteados en estos primeros momentos fueron claros: por una parte, la divulgación de la ópera en Las Palmas como un espectáculo de alta calidad, evitando su vulgarización con el fin de lograr una mayor proyección internacional; por otra, la consideración de un evento cultural que atendiera a otras manifestaciones escénicas, como el ballet y el teatro; por último, la creación de una actividad permanente relacionada con el mundo del espectáculo musical y teatral, que propiciase puestos de trabajo y el futuro desarrollo de la isla y la ciudad.

Así pues, se contemplaron una serie de medidas encaminadas a la consecución de los pretendidos fines. Sin embargo, no todas llegaron a materializarse ni a tener continuación en el futuro, como tendremos ocasión de comprobar.

En primer lugar, cambió la denominación que hasta el momento poseía el Festival de Ópera, adquiriendo el nombre de Festival Las Palmas, con la perspectiva de que el mismo no se limitase exclusivamente a las representaciones líricas.

Por su parte, la directiva del Festival Las Palmas consideró esencial la contratación de grandes figuras del montaje operístico. Se iniciaron conversaciones con Jesús López Cobos, quien por entonces se hallaba en el Teatro Colón de Buenos Aires, avalado por los éxitos logrados como director musical estable del Teatro de la Ópera de Berlín, aunque, finalmente, no llegaría a concretarse su participación. Como responsable técnico de producción, se comprometió a uno de los escenógrafos más reconocidos de Argentina, Mario Vanarelli, con una formación musical y escénica de primera categoría, en su calidad de decano de la Escuela Superior de Bellas Artes en Buenos Aires y escenógrafo de la Comedia Nacional Argentina y del Teatro Colón de Buenos Aires.

Uno de los propósitos primordiales fue el fomento de los elementos locales, a través de una Escuela de Ópera, con talleres de escenografía, vestuario y carpintería teatral, cuya docencia debería for-

[2] Casado con la directora de escena y coreógrafa, Elena Denda, Capobianco fijó su residencia en Las Palmas, con su esposa e hijos, durante el periodo en que desarrolló su vinculación profesional con el Festival de Ópera de Las Palmas. CILLERO, Antonio: «Grandes proyectos de Los Amigos Canarios de la Ópera», en *El Eco de Canarias*, 20-VII-1973, p. 32.

mar a todos aquellos solistas, artistas y artesanos, necesarios para alcanzar una manifestación operística de altura. En la misma línea cabe destacar la previsión de un coro estable y una orquesta regular, que preparase, a lo largo del año, las funciones a representar en los Festivales venideros [3].

Además, se diseñó una reforma del Teatro Pérez Galdós, basándose en las inadecuadas condiciones que éste presentaba, con vistas a producir espectáculos con el nivel internacional requerido. El proyecto corrió a cargo del director técnico, *Mario Vanarelli*, quien, en su informe de ampliación fechado en diciembre de 1973, incluía varios trabajos a realizar, como la ampliación del foso para la orquesta, la construcción de una cabina de control de electricidad, la apertura de la boca de escena a su máxima posibilidad arquitectónica, el cambio del telón de boca, etc., observando lo siguiente:

> «*Si bien su exterior, sus salones de entrada y su sala, constituyen una joya por su arquitectura y su cuidado estado y su escenario se presta con algunas modificaciones al montaje de espectáculos de envergadura, no cuenta con las instalaciones necesarias para la preparación y la realización de dichos espectáculos, como ser salas de ensayo para cantantes, orquesta, coros, ballet, talleres de realización de decorados, corpóreos, maquinaria y sastrería, dependencias de producción, etc.*
>
> *Por lo tanto para poder dotar de dichas comodidades al teatro y sin que por ello pierda las características arquitectónicas que lo destacan como uno de los edificios más hermosos de Las Palmas se ha elaborado este Ante-proyecto que continúa el lineamiento arquitectónico, ampliando la parte posterior del teatro*» [4].

La mayoría de los proyectos que con tanto entusiasmo se expusieron en estas primeras reuniones, comenzaron a encontrar obstáculos insalvables, ante la falta de apoyo oficial y de las subvenciones necesarias. En el último trimestre de 1974, apenas unos meses antes del inicio de la temporada que habría de desarrollarse en abril-mayo de 1975, podemos apreciar una actitud de impaciencia y preocupación en el director general del Festival.

Ciertas gestiones se habían desarrollado ya sin inconvenientes. La contratación de primeras figuras del panorama operístico interna-

[3] LEÓN BARRETO, Luis: «Posible: Alfredo Kraus cantará en Las Palmas en 1975», en *La Provincia*, 20-VII-1973, p. 13; CILLERO, Antonio: «Grandes proyectos de Los Amigos Canarios de la Ópera», en *El Eco de Canarias*, 20-VII-1973, p. 32.

[4] VANARELLI, Mario: *Teatro «Benito Pérez Galdós». Las Palmas de Gran Canaria. Ante-proyecto de ampliación*, Archivo de los Amigos Canarios de la Ópera, 12-XII-1973.

cional, como las sopranos Joan Sutherland y Birgit Nilsson, se había producido gracias a las relaciones amistosas que éstas mantenían con Tito Capobianco. Los acuerdos contractuales revelan las condiciones en que se comprometieron los servicios de ambas cantantes. Joan Sutherland realizaría el papel principal en *María Estuardo*, con la remuneración de 25.000 francos suizos por función y un pasaje de primera clase New York-Las Palmas-Ginebra. Birgit Nilsson percibiría 19.000 francos suizos por cada representación, así como dos pasajes Stockholm-Las Palmas-Stockholm, por su participación en la ópera *Tosca*. En ambos escritos figuraba la obligación de interpretar dos funciones, con opción a una tercera por parte de la Dirección General [5].

Por su parte, un coro de veintiocho voces locales se encontraba ensayando diariamente en el Gabinete Literario de Las Palmas, bajo la dirección de Anthony Morss, secretario técnico musical del Festival. Sin embargo, la insuficiencia de aquél hacía evidente la necesidad de contratar refuerzos para las representaciones de 1975 [6].

Otra de las iniciativas que llegó a ver la luz fue la convocatoria del I Concurso Internacional de Canto Lírico «Alejandro del Castillo», para el descubrimiento y promoción de nuevos cantantes, con premios en metálico y la posibilidad de actuar en el Teatro Pérez Galdós [7]. Se justificó, de este modo, la puesta en práctica de una de las tareas organizativas orientadas a dar un mayor renombre y realce internacional al ámbito de interés del *Festival Las Palmas* [8]. La repercusión internacional de este certamen fue considerable, con ciento un participantes inscritos, procedentes de diversos países.

Sin embargo, no todo se desarrollaría de una manera tan satisfactoria. Los cambios en la Corporación Municipal de Las Palmas de

---

[5] *Contratos del Festival Las Palmas, 1975*, Archivo de los Amigos Canarios de la Ópera.

[6] LEÓN BARRETO, Luis: «Capobianco comienza a titubear», en *La Provincia*, 22-XI-1974, p. 13.

[7] El certamen estaba orientado a dar a conocer a jóvenes talentos líricos, de edad inferior a 31 años. Tres eran los premios previstos: 65.000 ptas., 25.000 ptas. y un tercero de 10.000 ptas. Los dos primeros implicaban, además, la contratación para actuar en el Festival de Las Palmas. La selección de participantes tendría lugar en París, Nueva York y Madrid, siendo la final el 7 de diciembre de 1974 en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, ante un jurado internacional. «Convocado el I Conscurso Internacional de Canto Lírico Alejandro del Castillo», en *La Provincia*, 31-I-1974, p. 40.

[8] «Primer Concurso Internacional de Canto Lírico Alejandro del Castillo», en *La Provincia*, 29-I-1974, p. 8; «Selección en Madrid y Las Palmas», en *El Eco de Canarias*, 31-I-1974, p. 32.

Gran Canaria, con la dimisión del alcalde Jesús Pérez Alonso, vinieron a dejar en espera de una resolución positiva, los proyectos más importantes, como la reforma del Teatro Pérez Galdós, la creación de la Escuela de Ópera o la formación de una orquesta cualificada. No son de extrañar, por tanto, las declaraciones de Capobianco al corresponsal de *La Provincia*, en noviembre de 1974:

> «*La verdad es que no entiendo por qué no se da vía libre a esa Orquesta cuya explotación sería tan fabulosa en una región como ésta... Por otra parte, yo no puedo concentrarme aquí, mi tiempo en la isla es limitado. Vine por un compromiso amistoso con don Alejandro del Castillo, pero para echar los cimientos del Festival más que para otra cosa... Yo no puedo decir adiós a mi carrera para quedarme aquí*» [9].

La carencia de una orquesta que cumpliera con los mínimos de calidad requeridos, se convirtió en uno de los problemas más difíciles de solucionar. La inestable situación por la que estaba atravesando la orquesta de la ciudad, tras su ruptura definitiva con la Sociedad Filarmónica de Las Palmas, en 1972, y su reconversión en *Orquesta Sinfónica de Las Palmas*, bajo el amparo del Ayuntamiento [10], hacía prácticamente imposible contar con una formación sinfónica local.

Ante el giro que estaban tomando los acontecimientos, la Junta Directiva de los *Amigos Canarios de la Ópera* estimó conveniente informar a sus socios de los riesgos económicos que se avecinaban. Así, en la memoria realizada con objeto de la Junta General Extraordinaria del 4 de octubre de 1974, se pone de manifiesto la escasa seguridad que poseían los organizadores del Festival en cuanto a la financiación del mismo, contemplándose incluso la posibilidad de una aportación extraordinaria por parte de los socios, en caso de no superarse el déficit que ya poseía la asociación:

> «*La Junta Directiva al dirigirse a los Sres. socios con motivo de la Junta General Extraordinaria quiere hacer repasar sus actividades hasta el presente momento, por tener en cuenta que cerrado el Festival 1974 se abre para la Asociación un nuevo periodo marcado por la creación del Festival de Las Palmas...*
>
> *El riesgo económico supuso efectivamente un acrecimiento en el déficit de la asociación marcado por el cierre de los ejercicios anteriores y la inversión que suponía el financiar con dos años de anterioridad el primer festival de Las Palmas a celebrar en abril y mayo 1975.*

[9] Ibídem, *supra* not. 6.

[10] SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y de su Orquesta y sus Maestros*, Las Palmas de Gran Canaria, 1995, pp. 370 y 375.

No obstante este déficit se espera ver disminuido o quizás eliminado mediante la colaboración en estudio con las entidades y corporaciones locales y quizás de los socios si en su día y previo estudio democráticamente debatido estimase conveniente.

Si hasta el momento cabe resaltar que en el séptimo Festival nuestros espectáculos de ópera se han colocado definitivamente en la primera fila nacional con elogios de la prensa y público internacional, es deseo de esta Junta afirmar su vocación de no desistir en el empeño de establecer para siempre y con rango internacional auténtico la ópera en Las Palmas colmando la labor cultural y educativa que en este terreno ha venido desarrollando...» [11]

En los meses previos a la inauguración del Festival de 1975, la actividad principal se centró en ultimar los detalles que permitirían, finalmente, levantar el telón en la función inaugural del martes 29 de abril.

En cuanto a la escenografía, un equipo compuesto por profesionales argentinos, pintores, carpinteros y tramoyistas procedentes de Madrid, así como un grupo de alumnos de la Escuela Provincial de Bellas Artes, fue el encargado de elaborar los decorados para cuatro de los cinco títulos de la temporada, según los bocetos y directrices de Mario Vanarelli. El título restante correría a cargo de Carl Toms, escenógrafo y coreógrafo británico con realizaciones en los principales teatros de ópera del mundo [12].

La prensa local informó acerca de los magníficos decorados que se estaban construyendo en un almacén de exportación, aledaño al Cortijo de San Ignacio, en Telde, publicando fotografías de los diseños de ambos escenógrafos, junto a todo tipo de noticias de interés sobre las novedades que iban a presenciarse en las distintas representaciones. La utilización, por primera vez en Las Palmas, de las pantallas de proyección, con objeto de crear efectos especiales en los decorados, así como una mayor riqueza y profundidad de campo, suscitó una verdadera expectación entre los aficionados [13].

De igual modo, la campaña publicitaria adquirió una mayor in-

---

[11] *Memoria. Junta General Extraordinaria, 4-X-1974*, Archivo de los Amigos Canarios de la Ópera.

[12] «En fase avanzada los elementos de decorado de las óperas», en *La Provincia*, 25-III-1975, p. 7.

[13] Al respecto, pueden consultarse diversos artículos, entre los que destacamos: «En marcha el montaje de Macbeth, de Verdi», en *El Eco de Canarias*, 8-III-1975, p. 9; «Confeccionado el boceto escenográfico para la ópera Tosca, de Puccini», en *Diario de Las Palmas*, 22-III-1975, p. 12; «En fase avanzada los elementos de decorado de las óperas», en *La Provincia*, 25-III-1975, p. 7.

tensidad, apareciendo, en los periódicos locales, toda suerte de noticias, entrevistas y anuncios relativos a los distintos elementos que participarían en la temporada [14].

La orquesta y coros que habrían de sustentar la totalidad de las funciones, se presentaron al público grancanario en el Teatro Pérez Galdós, el 28 de abril de 1975, en un concierto organizado por el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria y los Amigos Canarios de la Ópera, con motivo de las fiestas de San Pedro Mártir. En este positivo preludio a la temporada, destacó la realización de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, poniéndose de manifiesto la calidad interpretativa de la Orquesta Sinfónica y el Coro de Cámara de la Universidad de Michigan, junto a los cuatro solistas, Isabel Penagos (soprano), Carmen Sinovas (mezzo), Julián Molina (tenor) y John West (bajo), dirigidos por Theo Alcántara. La contratación de una orquesta foránea, integrada, al parecer de muchos, por universitarios aficionados, provocó numerosas susceptibilidades entre los músicos profesionales locales. Sin embargo, el conflicto quedó en compás de espera, ante las promesas de formar, en Las Palmas, una orquesta cuyas plazas fueran cubiertas mediante un concurso-oposición [15].

Los asistentes al concierto inaugural de 1975 pudieron apreciar los cambios que habían tenido lugar en el Teatro Pérez Galdós. Se estrenó una nueva cámara acústica, concebida y realizada por el director técnico del Festival, Mario Vanarelli, gracias a la colaboración del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. Otra de las modificaciones consistió en la supresión temporal de los dos paneles laterales que enmarcaban el telón de boca, con vistas a obtener un ensanche de dos metros en el escenario [16].

Así pues, todo se encontraba ya preparado para el comienzo de la llamada «Edad de Oro» de nuestros festivales líricos. La nueva proyección de la ópera en Las Palmas se centró en la figura y persona-

---

[14] Se trataba de crear un ambiente propicio, anunciando previamente los éxitos internacionales de cada participante, con vistas a justificar su presencia en el Festival de Las Palmas. Es el caso de artículos como: «Un gran *Tannhauser* de Richard Cassilly en Londres. Cantará *Otello* en Las Palmas», en *La Provincia*, 8-III-1975, p. 10; CILLERO, Antonio: «Frank Little, tenor norteamericano, partícipe en el protagonismo de María Estuardo», en *El Eco de Canarias*, 19-IV-1975, p. 24.

[15] LEÓN BARRETO, Luis: «Conflicto de músicos ante el Festival de Ópera», en *La Provincia*, 20-III-1976, p. 8.

[16] JORGE RAMÍREZ, Luis: «Novena Sinfonía como preludio del Festival», en *La Provincia*, 29-IV-1975, p. 7; QUEVEDO PÉREZ, Agustín: «Una versión atrayente de la Novena de Beethoven», en *Diario de Las Palmas*, 29-IV-1975, p. 8.

lidad de Tito Capobianco [17]. Deberían recaer sobre él, tanto los éxitos como los fracasos de tal empresa.

DOS TEMPORADAS OPERÍSTICAS SIN PRECEDENTES: 1975 Y 1976

Tanto la crítica como la afición lírica de Las Palmas estuvieron de acuerdo en una cuestión: la función inaugural de *María Estuardo* cumplió con las expectativas generadas en el preciso instante en que Capobianco fue presentado ante los medios de comunicación locales.

> *«A teatro lleno se inició anoche la temporada de ópera del Primer Festival de Las Palmas, constituyendo la representación de «María Estuardo», de Donizetti, un éxito sin precedentes, ya que ha venido a significar un cambio de concepto del montaje operístico. Además, una gran cantante, Joan Sutherland, polarizó las mejores ovaciones que se escucharon anoche en el Pérez Galdós»* [18].

Con estas palabras, describió el crítico del *Diario de Las Palmas* el acontecimiento que había tenido lugar, destacando, además, las nuevas posibilidades musicales y escénicas que poseía una representación de este género. La integración de los diversos elementos contribuyó a potenciar el contenido dramático de la obra de Donizetti, en especial los aspectos relacionados con la luminotecnia, decorados, distribución de los personajes en el escenario, colorido de los telones de fondo, vestuario, etc. De esta forma, se producía, por primera vez en Las Palmas, la asimilación del concepto lírico-dramático vigente en los principales teatros de ópera del mundo:

> *«... la escena existe como espacio vivo, se estructura en planos contrastados, se ilumina con la coherencia exigida por la expresión de lo representado; las figuras adquieren significación y fuerza sin cañones luminotécnicos; los conjuntos entran y salen, se mueven, se disponen en grupos plásticamente expresivos, «son» materia de teatro sin producir la congoja del amontonamiento, la torpeza de los empujones...*
>
> *La sustancia dramática incorporada al espectáculo nos reconcilia con la ópera, nos libera de un enojoso problema de conciencia estéti-*

[17] D.T.A.: «Se levanta el telón del Festival de Ópera», en *Diario de Las Palmas*, 29-IV-1975, p. 5.; LAGES, Enrique: «Tito Capobianco: nuevas perspectivas en el montaje y presentación de la ópera», en *La Provincia*, 29-IV-1975, p. 6.

[18] QUEVEDO PÉREZ, Agustín: «María Estuardo, un concepto distinto de la representación operística», en *Diario de Las Palmas*, 30-III-1975, p. 7.

ca producido por la tradicional estructura de bastidores de cartón-piedra y fantoches de voz admirable...» [19].

La interpretación de los cantantes, orquesta y coros, fue valorada en su justa medida, mencionándose la brillante actuación de la soprano australiana Joan Sutherland, así como la particular versión de la obra concebida por su esposo, el director de orquesta Richard Bonynge. La orquesta respondió a las expectativas, pese a la juventud de sus integrantes. No ocurrió lo mismo con la labor de los coros, carentes del ajuste preciso y del relieve necesario.

El resto de los títulos representados continuaría con la pauta marcada en esta primera ocasión. La labor conjunta desempeñada por Capobianco y Vanarelli, imprimió un carácter especial a la puesta en escena de *Tosca*, *Otello* y *Los Cuentos de Hoffmann*. La soprano dramática sueca Birgit Nilsson, provocó una cierta controversia entre los aficionados, quienes, sin dudar de su gran categoría como cantante, sí cuestionaron la incorporación del personaje de Floria Tosca, ante sus facultades vocales específicas y su particular forma de interpretar [20].

El tercer título del Festival provocó una auténtica conmoción entre los asistentes. Jamás, hasta el momento, había tenido el montaje de una ópera tal fuerza de atracción como el *Macbeth* que se representó los días 14 y 16 de mayo. Son reveladores los comentarios publicados en el *Diario de Las Palmas*, al día siguiente de la primera función:

> *«... un espacio escénico tan lleno de sugerencias y de revelaciones que capta poderosamente la atención del espectador; un espacio escénico en el que los símbolos de la tragedia se van cerrando angustiosamente sobre el atormentado protagonista. Pero Capobianco ha buscado, sobre todo, esa unidad de acción, esa coherencia densa,... que envuelve toda la substancia lírica y teatral de la ópera»* [21].

El escenógrafo Carl Toms poseía unos planteamientos escénicos funcionales y artísticos, verdaderamente novedosos para el público de Las Palmas. Diseñó un decorado único, a base de elementos mó-

---

[19] CODAX, Martín: «Sutherland, asombrosa en María Estuardo», en *La Provincia*, 30-IV-1975, p. 13.

[20] IDEM: «Tosca, gran recital verista», en *La Provincia*, 7-V-1975, p. 13; QUEVEDO PÉREZ, Agustín: «Una estupenda representación de Tosca», en *Diario de Las Palmas*, 7-V-1975, p. 5.

[21] QUEVEDO PÉREZ, Agustín: «Macbeth, un fabuloso espectáculo teatral sobre el lirismo de Verdi», en *Diario de Las Palmas*, 15-V-1975, p. 5.

viles que facilitasen los cambios a telón alzado. Entre ellos destacaba la presencia de una gran corona que, con una fuerte carga simbólica, acentuaba en cada momento la carga psicológica de los personajes y el desarrollo de la acción, llevando a cabo un movimiento ascendente y descendente. Los efectos de claroscuro, unidos a una paleta de colores grises, rojos y verdes en la luminotecnia y los telones de fondo, la austeridad en el vestuario, así como la colocación de los grupos y figuras aisladas en escena, dieron como resultado una plasticidad y expresividad antológicas, perfectamente adaptadas al drama de Shakespeare.

Por su parte, los coros de la Universidad de Michigan, estuvieron, por fin, a la altura de las circunstancias, en cuanto a la conjunción de las voces y el protagonismo teatral. La batuta del maestro *Bruno Rigacci* lograría, finalmente, ajustar la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Michigan al criterio general de unidad teatral y musical [22].

Otello inició la recta final del Festival Las Palmas 1975, aunque no con los resultados deseados, al menos en la primera función, debido a las malas condiciones físicas del tenor británico Richard Cassilly. Una vez más, la escenografía de Vanarelli fue digna de los más fervientes elogios, caracterizándose, en esta ocasión, por su capacidad de síntesis expresiva. Unos esquemáticos elementos, de inspiración orientalizante, liberaban la escena de unos decorados recargados y agobiantes, ampliando el espacio en el que deberían cantar y actuar los distintos personajes [23]. Afortunadamente, en la segunda función se superó la afección faríngea del tenor, quien resaltó por la potente voz, sus dotes de actor y una gran presencia en el escenario [24].

El primer Festival Las Palmas se clusuró con *Los cuentos de Hoffmann*, ópera francesa de contenido alegre y fantástico, opuesto al carácter dramático de los cuatro títulos italianos representados con anterioridad. Los actos correspondientes al prólogo y a los tres cuentos, fueron la excusa para el despliegue de una fastuosa produc-

---

[22] CODAX, Martín: «Macbeth: noche de apoteosis», en *La Provincia*, 15-V-1975, p. 12; CILLERO, Antonio: «Extraordinaria presentación de Macbeth de Verdi», en *El Eco de Canarias*, 15-V-1975, p. 4.

[23] CODAX, Martín: «Otello: una noche de tensiones», en *La Provincia*, 22-V-1975, p. 13; QUEVEDO PÉREZ, Agustín: «Anoche pudo ser el Otello deseado», en *Diario de Las Palmas*, 22-V-1975, p. 6; CILLERO, Antonio: «Otello, de Verdi, una ópera con maleficio», en *El Eco de Canarias*, 22-V-1975, p. 4.

[24] «Un Otello diferente», en *La Provincia*, 24-V-1975, p. 9; «Un sí para el segundo Otello», en *Diario de Las Palmas*, 24-V-1975, p. 6.

ción escénica y musical, en un montaje teatral de gran magnitud. Nos remitimos al comentario del crítico de *La Provincia*, quien compartió una opinión unánime con sus colegas del *Diario de Las Palmas* y de *El Eco de Canarias* [25]:

> «*Toda la maquinaria teatral, todos los recursos luminotécnicos, proyecciones, transparencias, superposiciones de motivos;...violentos claroscuros, contraluces, juegos de color y de sombra que dislocan permanentemente cualquier posibilidad de figuración realista;...la precisión de relojería de un juego burlesco en el que se apela a todos los barroquismos, todos los excesos, toda la sensualidad, toda la ironía.*
>
> *Un espectáculo como creo que jamás se había visto en nuestro teatro, válido en sí mismo al margen de la música y de las voces...*» [26].

La escenografía de Vanarelli y la dirección escénica de Elena Denda, esposa y asistente de Capobianco, contribuyeron a potenciar las posibilidades expresivas de cada uno de los cuentos, con una riqueza de medios y recursos, jamás desplegados hasta entonces en el Teatro Pérez Galdós. Apreciamos los detalles aportados por Martín Codax en *La Provincia*:

> «*... la cálida y alegre atmósfera del prólogo, que ya plantea una alternativa de transparencias en el fondo escénico, con el "leit-motiv" de los ojos gigantescos que comparecerán siempre que las distintas encarnaciones del espíritu del mal —omnipresencia en el mundo de Hoffmann— dominen la acción...; ... los escenarios burlescos de "Olimpia", densos y voluptuosos de "Julieta" e híbridos entre el Barroco y el Romanticismo de "Antonia"...*» [27].

En cuanto a los cantantes, debe destacarse en primer lugar la interpretación del bajo norteamericano Robert Hale, en los cuatro personajes identificados con el demonio. La soprano holandesa Sonja Poot superó con creces la dificultad que entrañaba encarnar los tres roles femeninos, interpretados, generalmente, por tres sopranos diferentes. Los diseños originales del vestuario corrieron a cargo de José Varona, autor asimismo de los magníficos figurines de *María Estuardo*. La concertación de Theo Alcántara llevó, tanto a la or-

---

[25] Al respecto, véase QUEVEDO PÉREZ, Agustín: «Rúbrica brillante a la temporada de Ópera: Los cuentos de Hoffmann», en *Diario de Las Palmas*, 29-V-1975, p. 7; CILLERO, Antonio: «Brillante final del Festival de Ópera de Las Palmas», en *El Eco de Canarias*, 29-V-1975, p. 31.

[26] CODAX, Martín: «Los cuentos de Hoffmann: un gran espectáculo», en *La Provincia*, 29-V-1975, p. 13.

[27] Idem.

questa como a los coros, a unos niveles de calidad verdaderamente brillantes [28].

Como cierre al breve repaso que hemos venido realizando, exponemos, una vez más, la conclusión a que llegó el crítico de *La Provincia* en su comentario al último título de la temporada, puesto que sintetiza a la perfección los resultados obtenidos en estas funciones de *Los Cuentos de Hoffmann*, resultados que consideramos extensibles al resto del Bienio Capobianco:

> «... *con esta producción —exportable a cualquier centro mundial de cultura— se ha corrido, con éxito, la experiencia de distraer la atención dominante del espectador —centrada irrevocablemente en las voces— hacia otros parámetros de representación. En suma, hacia el espectáculo total que quiere ser la ópera, hacia el arte de síntesis y totalidad con el que soñaron tantos visionarios y que aquí se ha conseguido haciendo coreográfico el movimiento; plástica la música; acción y diálogo el canto; musical y rítmica la visualización del todo*» [29].

El rotundo éxito del Festival que acababa de cerrarse abría, de inmediato, las expectativas con respecto al próximo. En junio de 1975, tuvo lugar la rueda de prensa en la que los Amigos Canarios de la Ópera informaron acerca de la programación del Festival Las Palmas 1976, así como de los diversos proyectos que se tenían en mente. La reincidencia en una mayoría de óperas italianas, se debía a la imposibilidad de representar obras que requiriesen una orquesta de mayores dimensiones, como *Salomé*, *Boris Godunov*, o cualquier montaje wagneriano, debido a las características del foso y escenario del Teatro Pérez Galdós. El proyecto de reforma diseñado por Mario Vanarelli se encontraba paralizado, en espera de la aprobación de la Corporación Municipal.

Asimismo, se contempló la posibilidad de realizar un público homenaje al pintor Néstor Martín-Fernández de la Torre, con motivo de la representación del *Don Juan* de Mozart, utilizando sus bocetos y figurines para la confección del vestuario y los decorados, que quedarían posteriormente como propiedad del Museo Néstor. Sin embargo, este interesante proyecto tardaría más de diez años en realizarse, teniendo lugar en el transcurso del Festival de Ópera de 1987 [30].

---

[28] QUEVEDO PÉREZ, Agustín: «Rúbrica brillante a la temporada de Ópera: Los cuentos de Hoffmann», en *Diario de Las Palmas*, 29-V-1975, p. 7.

[29] Íbídem supra not. 26

[30] LEÓN BARRETO, Luis: «Programación del Festival Las Palmas 1976», en *La Provincia*, 21-VI-1975, p. 13; CILLERO, Antonio: «Concretado en definitiva el programa del Festival de Ópera de Las Palmas, 1976», en *El Eco de Canarias*, 21-VI-1975, p. 32.

La financiación de un festival lírico de estas características se estaba convirtiendo en una dificultad insalvable. El déficit de 1975 ascendía a varios millones de pesetas, haciendo problemática la continuidad del Festival Las Palmas. En 1976, tuvieron que tomarse medidas como la reducción del número de títulos representados. Por otra parte, las condiciones presupuestarias impidieron continuar con el proyecto de formar una coral lírical local, puesto que tal empresa suponía retribuir, de forma más o menos permanente, a un director cualificado y a los componentes del coro.

La crítica situación económica sólo podía solventarse de dos maneras: por una parte, con las necesarias subvenciones del Cabildo y el Ayuntamiento, consideradas insuficientes por Tito Capobianco y los Amigos Canarios de la Ópera; por otra, con un aumento considerable de los socios y personas interesadas en la ópera, para asegurar la ocupación del aforo del Teatro Pérez Galdós en un superior número de funciones [31].

A pesar de las dificultades, Capobianco y sus colaboradores continuaron con la planificación de la siguiente temporada. La escenografía continuó a cargo de un equipo técnico dirigido por Mario Vanarelli, en la misma línea que el año anterior. Esta vez, la realización y montaje de los decorados tuvo lugar en una antigua fábrica de productos pesqueros, en El Rincón [32].

Por otra parte, la repercusión internacional que tuvo el Festival de 1975, atrajo la atención de los directores artísticos de Amsterdam y Glasgow, quienes se desplazaron a Las Palmas para concretar la posibilidad de establecer proyectos conjuntos. La categoría del *Simón Bocanegra* aquí presentado permitió exportar el montaje íntegro de esta producción a las citadas ciudades europeas. Fue ésta la primera vez que los Amigos Canarios de la Ópera realizaron coproducciones con otras capitales líricas [33].

Sin embargo, una nueva dificultad vino a entorpecer la buena marcha de las gestiones. La contratación, por segunda vez, de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Michigan, se convirtió en un agravio para los miembros de la Agrupación Sindical Provincial

---

[31] «El Festival Las Palmas 1976, decidido», en *La Provincia*, 20-XII-1975, p. 8; RAMOS, Martín: «Se prepara el Festival Las Palmas, de ópera», en *El Eco de Canarias*, 20-XII-1975, p. 6.

[32] «Intensos preparativos para el Festival de Ópera», en *La Provincia*, 17-I-1976, p. 6; «Casi listos los decorados de «Simón Bocanegra» y «Ana Bolena», en *La Provincia*, 3-III-1976, p. 8.

[33] «Simon Boccanegra coproducida por Las Palmas, Glasgow y Amsterdam», en *La Provincia*, 31-I-1976, p. 13.

de Músicos de Las Palmas, presidida por Juan José Falcón Sanabria [34]. La normativa disponía la preferencia para las orquestas nacionales y provinciales, en el apartado de los espectáculos con acompañamiento orquestal. En caso de actuar una formación foránea, debía gratificarse a los músicos españoles con el sueldo correspondiente a igual número de extranjeros [35].

El problema encontró una solución pactada, tras el acuerdo a que se llegó en la reunión celebrada el 28 de abril, en el Gobierno Civil de Las Palmas. A fin de evitar la suspensión del Festival, los Amigos Canarios de la Ópera tuvieron que aceptar la condición de abonar, en concepto de sanción, una cantidad aproximada de 636.000 pesetas [36].

Al fin, en un ambiente marcado por la polémica y la expectación, tuvo lugar el comienzo de la temporada de 1976, los días 16 y 18 de abril, con dos conciertos de apertura, en los cuales se interpretó la *Misa de Requiem* de Verdi. Era un modo de compensar a los aficionados, con respecto a la anterior edición, por la reducción del número de óperas representadas [37].

Los problemas organizativos de última hora no influyeron en modo alguno sobre los resultados del primer título de la temporada. El *Simón Bocanegra* constituyó un grandioso espectáculo, gracias a la financiación conjunta del Festival Las Palmas y los teatros de ópera de Glasgow y Amsterdam. Las representaciones líricas que se desarrollaron entre el 21 de abril y el 14 de mayo de 1976, continuaron en la misma línea que las del año anterior, encontrando una ferviente acogida por parte del público y de la crítica. Los montajes de Capobianco y Vanarelli hicieron posible que obras como *Don Juan*, *La Bohème* y *Ana Bolena*, imprimiesen una huella imborrable en la memoria de cuantos tuvieron la posibilidad de acudir al Teatro Pérez Galdós. Gran parte de los elementos técnicos y artísticos eran bien conocidos y apreciados por los entusiastas aficio-

---

[34] Ibídem *supra* not. 15

[35] «Prosigue el problema músicos-orquesta», en *El Eco de Canarias*, 18-IV-1976, p. 28.

[36] Equivalía a la dotación de una orquesta nacional de 53 miembros, a 1.500 pesetas por cada una de las ocho funciones del Festival, correspondiendo 300 pesetas a conceptos de Seguridad Social. Al respecto, véase QUEVEDO PÉREZ, Agustín: «No se suspenderá el Festival de Ópera», en *Diario de Las Palmas*, 29-IV-1976, p. 9; «Solución pactada para el problema de la ópera», en *La Provincia*, 29-IV-1976, p. 9.

[37] JORGE RAMÍREZ, Luis: «Sensacional comienzo con el Requiem de Verdi», en *La Provincia*, 18-IV-1976, p. 12.

nados, tras los rotundos éxitos obtenidos en 1975. Para su conocimiento, nos remitimos a las tablas que adjuntamos al término del presente trabajo, con objeto de no hacer mucho más extensa esta exposición.

RESULTADOS FINALES Y PERSPECTIVAS DE FUTURO

El considerable déficit general de ambas temporadas definió una situación financiera absolutamente insostenible. Era hora, por tanto, de emprender la búsqueda de soluciones que proporcionasen los recursos necesarios, para cubrir el negativo balance económico y permitir, al mismo tiempo, la celebración de la próxima temporada.

A pesar del apoyo incondicional de los socios y de las aportaciones particulares de los directivos de la asociación, en junio de 1976, el déficit ascendía a 28.445.000 pesetas, correspondiendo unos 16 millones al ejercicio del año 1975 [38]. Quedaba demostrado así que era imposible financiar un Festival de Ópera de rango internacional, careciendo del apoyo institucional necesario.

Tito Capobianco renunció a su cargo de director general en mayo de 1976, a fin de facilitar las gestiones de los Amigos Canarios de la Ópera en las próximas ediciones, liberando así a la Junta Directiva de los compromisos contraídos. Comenzaron entonces todo tipo de elucubraciones sobre las medidas que debían adoptarse en el futuro para salvaguardar la continuidad del Festival: aumento del número de socios protectores, incremento en la participación de las empresas públicas y privadas, montajes conjuntos con festivales de ópera peninsulares, promoción turística a nivel nacional e internacional, y, por supuesto, mayor colaboración de los organismos oficiales [39].

Se habían alcanzado unos elevadísimos niveles artísticos que, no obstante, carecieron del soporte económico necesario para asegurar su supervivencia. De todas formas, no se podía permitir la supresión de un evento artístico y cultural de semejante magnitud, después de haber calado tan hondo en la concepción lírica del público grancanario. Puede afirmarse que, a partir del Bienio Capobianco, realmente comenzaron a valorarse en Las Palmas las verdaderas dimensiones de la ópera como una obra de arte total. En su momento,

---

[38] LEÓN BARRETO, Luis: «Sin soluciones sobre el futuro del Festival de Ópera», en *La Provincia*, 9-VI-1976, p. 5.

[39] Idem: «Capobianco renuncia a la dirección», en *La Provincia*, 15-V-1976, p. 7.

fueron muchos los que tomaron conciencia de este avance fundamental en los recursos culturales insulares [40].

Las ansias de continuidad trajeron consigo la renuncia a metas tan ambiciosas. Tras este breve aunque fantástico paréntesis, era necesario recuperar una perspectiva acorde con las posibilidades económicas reales de la ópera en Gran Canaria. Una vez más, los Amigos Canarios de la Ópera, con el apoyo inestimable del público y la aportación económica de numerosas empresas de carácter privado, junto al patrocinio del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, del Cabildo Insular de Gran Canaria y del Ministerio de Información y Turismo, hicieron posible una realidad considerada «milagrosa» por los más escépticos: la celebración anual y continua de un Festival de Ópera, con niveles de calidad aceptables, para integrar a la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria en los circuitos líricos internacionales.

FESTIVAL LAS PALMAS, 1975

Presidente	**Alejandro del Castillo y Bravo de Laguna**
Director General	**Tito Capobianco**
Director Técnico	**Mario Vanarelli**
Secretario Técnico Musical	**Anthony Morss**
Coordinador General	**Horacio Aragón**
Orquesta	**Orquesta Sinfónica de la Universidad de Michigan**
Coro	**Coro de Cámara de la Universidad de Michigan** **Coro del Festival Las Palmas**
Directores de coro	**Thomas Hilbish, Anthony Morss**
Ayudante de escena	**Horacio Aragón**
Asistente de producción	**Francisca Maniglia**
Pianistas y maestros internos	**Miguel Pinto, Bernice Mrozinaki**
Realización de decorados	**Manuel López**
Realización técnica y artística de decorados	**Norma Giraldez, Hilda Perna, Cristina Griscola, Inés Leroux**

[40] Al respecto, son significativos los balances y comentarios generales realizados por diversos autores. CODAX, Martín: «Un Festival pasa a la historia», en *La Provincia*, 1-VI-1975, pp. 6-7; Idem: «Salvar los Festivales de Las Palmas», en *La Provincia*, 16-V-1976, pp. 6-7; «Una temporada de ópera sin precedentes», en *Aguayro*, n.º 64, p. 23; DÁVILA NIETO, Carmelo: «Una temporada musical brillante y de gran calidad», en *Aguayro*, n.º 67, pp. 22-24; Idem: «Prestigiosos intérpretes en un año musical de elevada calidad», en *Aguayro*, n.º 83, pp. 28-29.

Iluminación	**Capobianco, Denda, Vanarelli**
Equipo de luminotecnia	**Fontanals**
Operadora de luminotecnia	**Francisca Maniglia**
Jefe electricista	**Jesús Recio**
Jefe maquinista	**Luis Rodríguez**
Maquillaje	**Ramón R. Aranda**
Atrezzo	**Mateos**
Peluquería	**Goyo**
Secretaria administrativa	**R. M. García Campos**

Amigos Canarios de la Ópera
Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria
Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas
Ministerio de Información y Turismo

TÍTULOS REPRESENTADOS

MARÍA ESTUARDO, Gaetano Donizetti
(29 de abril y 2 de mayo de 1975)

Director de orquesta	**Richard Bonynge**
Producción y dirección de escena	**Tito Capobianco**
Escenografía	**Mario Vanarelli**
Vestuario	**José Varona**

REPARTO

«María Estuardo»	**Joan Sutherland**Soprano
«Isabel de Inglaterra»	**Huguette Tourangeau**Mezzo
«Roberto de Leicester»	**Frank Little**Tenor
«Talbot»	**Cornelis Opthof**Bajo
«Cecil»	**David Rae Smith**Barítono
«Anna»	**Célida Alzola**Soprano
«Heraldo»	**Stephen Bryant**Bajo

TOSCA, Giacomo Puccini
(6 y 9 de mayo de 1975)

Director de orquesta	**Bruno Rigacci**
Producción y dirección de escena	**Tito Capobianco**
Escenografía	**Mario Vanarelli**
Vestuario	**Peris Hermanos**

REPARTO

«Floria Tosca»	**Birgit Nilsson**	Soprano
«Mario Cavaradossi»	**Giorgio Merighi**	Tenor
«Barón Scarpia»	**Ingvar Wixell**	Barítono
«Cesare Angelotti»	**David Rae Smith**	Barítono
«Spoletta»	**José Durán**	Tenor
«Sciarrone»	**Francisco Matilla**	Barítono
«Un pastor»	**Célida Alzola**	Soprano
«Un sacristán»	**Manuel Bermúdez**	Barítono
«Carcelero»	**Carlos Chausson**	Barítono

MACBETH, Giuseppe Verdi
(14 y 16 de mayo de 1975)

Director de orquesta	**Bruno Rigacci**
Producción y dirección de escena	**Tito Capobianco**
Escenografía	**Carl Toms**
Vestuario	**Peris Hermanos**

REPARTO

«Macbeth»	**Louis Quillico**	Barítono
«Banco»	**Robert Hale**	Bajo
«Lady Macbeth»	**Pauline Tinsley**	Soprano
«Dama»	**Célida Alzola**	Soprano
«Macduff	**Frank Little**	Tenor
«Malcolm»	**David Hall**	Tenor
«Médico»	**Carlos Chausson**	Barítono
«Criado» y «Sicario»	**Francisco Matilla**	Barítono

OTELLO, Giuseppe Verdi
(21 y 23 de mayo de 1975)

Director de orquesta	**Theo Alcántara**
Producción y dirección de escena	**Tito Capobianco**
Escenografía	**Mario Vanarelli**
Vestuario	**Peris Hermanos**

REPARTO

«Desdémona»	**Isabel Penagos**	Soprano
«Otello»	**Richard Cassilly**	Tenor
«Yago»	**Pablo Elvira**	Barítono
«Emilia»	**Kay Creed**	Mezzo
«Casio»	**David Hall**	Tenor
«Lodovico»	**David Rae Smith**	Barítono
«Roderigo»	**Tomás Cabrera**	Tenor
«Montano»	**Manuel Bermúdez**	Barítono
«Heraldo»	**Francisco Matilla**	Barítono

LOS CUENTOS DE HOFFMANN, Jacques Offenbach
(28 y 30 de mayo de 1975)

Director de orquesta	**Theo Alcántara**
Producción	**Tito Capobianco**
Dirección de escena	**Elena Denda**
Escenografía	**Mario Vanarelli**
Vestuario	**José Varona**

REPARTO

«Hoffmann»	**Robert Moulsson**	Tenor
«Olympia», «Giulietta» y «Antonia»	**Sonja Poot**	Soprano
«Nicklausse» y «Madre de Antonia»	**Kay Creed**	Mezzo
«Consejero Lindorf», «Coppelius», «Dappertutto» y «Doctor Miracle»	**Robert Hale**	Bajo
«Andrés», «Cochenille», Pittichinaccio» y «Frantz»	**David Hall**	Tenor
«Luther», «Schlemil» y «Crespel»	**David Rae Smith**	Barítono
«Spalanzani»	**Manuel Bermúdez**	Barítono
«Nathanael»	**Tomás Cabrera**	Tenor
«Hermann»	**Francisco Matilla**	Barítono

FESTIVAL LAS PALMAS 1976

Presidente	**Alejandro del Castillo y Bravo de Laguna**
Director General	**Tito Capobianco**
Director Técnico	**Mario Vanarelli**
Directora de Producción	**Elena Denda**
Coordinador General	**Horacio Aragón**

Orquesta	**Orquesta Sinfónica de la Universidad de Michigan**
Coro	**Coro de Cámara de la Universidad de Michigan**
Director de coro	**Thomas Hilbish**

Asistente técnico escenógrafo	**Oscar Piruzanto**
Ayudante de dirección	**Horacio Aragón**
Asistente de producción	**Steve Jordan Madeira**
Pianistas y maestros internos	**Miguel Pinto, Mark Hastings Thojas**
Realización técnica y artística de decorados	**Hilda Perna, Cristina Griscola, Inés Leroux**
Pintores escenógrafos	**Antonio Testa, Humberto y Eduardo Bracalente**
Iluminación	**Capobianco, Denda, Vanarelli**
Equipo de luminotecnia	**Theatre Project (Londres)**
Jefe luminotecnia	**Steve Jordan Madeira**
Jefes maquinistas	**Juan y Jorge Alberto Pinotti**
Maquillaje	**Ramón R. Aranda**
Atrezzo	**Mateos**
Peluquería	**Goyo**
Secretaria administrativa	**Carmen Puchades**

Amigos Canarios de la Ópera
Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria
Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas
Ministerio de Información y Turismo

TÍTULOS REPRESENTADOS

SIMÓN BOCANEGRA, Giuseppe Verdi
(21 y 23 de abril de 1976)

Director de orquesta	**Theo Alcántara**
Director de escena	**Tito Capobianco**
Escenografía	**Mario Vanarelli**
Vestuario	**José Varona**

REPARTO

«Simón Bocanegra»	**Ingvar Wixell**	Barítono
«Amelia»	**Josella Ligi**	Soprano
«Jacobo Fiesco»	**Paul Plishka**	Bajo
«Gabriel Adorno»	**Gaetano Scano**	Tenor
«Paolo Albani»	**Manuel Bermúdez**	Barítono
«Pietro»	**Carlos Chausson**	Barítono

DON JUAN, W. A. Mozart
(28 y 30 de abril de 1976)

Director de orquesta	**Bruno Rigacci**
Dirección de escena	**Horacio Aragón**
Coreografía	**Elena Denda**
Escenografía	**Mario Vanarelli**
Vestuario	**Edgar Joseph**

REPARTO

«Don Juan»	**Samuel Ramey**	Barítono
«Leporello»	**Spiro Malas**	Barítono
«Elvira»	**Isabel Penagos**	Soprano
«Ana»	**Patricia Wells**	Soprano
«Octavio»	**Antonio Suárez**	Tenor
«Zerlina»	**Susanne Marsee**	Mezzo
«Masetto»	**Carlos Chausson**	Barítono
«Comendador»	**Harry Dworchak**	Bajo

LA BOHEME, Giacomo Puccini
(5 y 7 de mayo de 1976)

Director de orquesta	**Bruno Rigacci**
Dirección de escena	**Tito Capobianco**
Escenografía	**Mario Vanarelli**
Vestuario	**Edgar Joseph**

REPARTO

«Mimi»	**Atsuko Azuma**	Soprano
«Rodolfo»	**Jaime Aragall**	Tenor
«Mussette»	**Beverly Flower**	Mezzo
«Marcello»	**Dominic Cossa**	Barítono
«Colline»	**Harry Dworchak**	Bajo
«Schaunard»	**Francisco Matilla**	Barítono
«Bernard» y «Alcindoro»	**Spiro Malas**	Barítono

ANA BOLENA, Gaetano Donizetti
(12 y 14 de mayo de 1976)

Director de orquesta	**Bruno Rigacci**
Dirección de escena	**Elena Denda**
Escenografía	**Mario Vanarelli**
Vestuario	**José Varona**

REPARTO

«Ana Bolena»	**Marisa Galvany**	Soprano
«Enrique VIII»	**Robert Hale**	Bajo
«Jane Seymour»	**Susanne Marsee**	Mezzo
«Percy»	**Antonio Suárez**	Tenor
«Smeton»	**Tomás Cabrera**	Tenor
«Rochefort»	**Carlos Chausson**	Barítono
«Hervey»	**José Durán**	Tenor

LA CREACIÓN MUSICAL EN CANARIAS ANTE EL CAMBIO DE SIGLO

GUILLERMO GARCÍA-ALCALDE
Las Palmas de Gran Canaria

Para aventurar una hipótesis sobre la creación musical en Canarias ante el cambio de siglo, es obligado situarla en los escenarios estéticos generales. Fuera de ellos quedaría reducida a un fenómeno de interés local, y, afortunadamente, trasciende ese límite. Aunque gustemos de enfatizar el particularismo como imagen diferenciada de una universalidad que también nos place invocar, los giros más o menos privativos del lenguaje artístico derivan siempre de sistemas lingüísticos mucho más amplios, asimilados mediante el conocimiento directo o por la impregnación ambiental de la cultura de masas.

También es de rigor la mirada en perspectiva, imposible sin la conciencia de un proceso que relacione pretérito y futuro. Los referentes históricos de la creación musical canaria podrían extender interminablemente este escrito, cuyo objeto es otro. Ahora bien: si nos interrogamos sobre la causa de que la producción musical nazca en Canarias de una predilección casi espontánea del sonido como medio expresivo, seguramente encontraremos paralelos en un vivir metafórico del tiempo (tiempo histórico, orígenes, raíces; pulso del tiempo cruzado en diversos metros culturales; tiempo psicológico como cifra de comportamientos y actitudes...) y en el sentimiento

del espacio como medio, situación, marco y símbolo. Tiempo y espacio serían percibidos no en variables de razón sino de voluntad. Voluntad y representación por las que el ser se capta intuitivamente y fundamenta el dinamismo de la existencia en una permanente insatisfacción que tiende a lo ilimitado. Como primera seña diferencial, la ansiedad del isleño, por no ir a nociones romántico-existenciales como la angustia, es un síntoma de ilimitación.

No es la sola insularidad lo que estimula en muchos artistas canarios el afán de constituir un lenguaje específico, un mundo propio y una identidad comunicable desde lo singular. Puede que el no sentir ninguna cultura como cierre categorial active el instinto de constituirla. Los valores semánticos de una norma cualquiera son claros para los individuos insertos en ella, pero encierran para el canario una turbadora pluralidad polisémica debido al fenómeno de fusión característico de las tierras y los mares históricamente abiertos. Para entendernos, los valores significantes de un arte tienden al perfeccionismo en otras sociedades insulares, la británica por ejemplo, pero excitan en la canaria un impulso de absorción que modifica su propia sustancia y los reconstituye en diferente sentido.

Vemos en algunos músicos canarios el esfuerzo y el tormento de esa definición. Lejos de la sensibilidad isleña es difícil captar un proceso que estriba en sobrepasarse, romper los límites creando círculos en el agua, superficies centrífugas en que la herencia, o la enseñanza, se tornasolan con los matices del *background* pluricultural. Esa ansiedad que repudia el conformismo es un dato explicable no sólo en leyes genéticas sino en el poliedro de la espiritualidad insular. Constituir el código expresivo de una *sonoridad* canaria huyendo de la repetición y el facilismo, ambicionando un rango artístico parangonable al de los lenguajes mejor desarrollados —en suma, representando en lo existente lo que no tiene preexistencia ni antecedentes— nos parece un gesto equidistante del mimetismo y de la invención rupturista.

EL «FOCO CULTURAL» CANARIO

Pero conviene no reducir a hipótesis complacientes esa fusión de lo universal y lo particular que sobrepasa el marco de la creación artística y es común a la cultura de masas. Cada fenómeno social tiene cargas positivas y negativas, y la simultaneidad teóricamente universal en la participación de los bienes culturales no escapa a esa pendulación. La cultura de masas ha sido acusada de servilismo consu-

mista, de fomentar el conformismo, crear una falsa imagen de felicidad y suplantar el saber de la minoría instruida por una ilusoria *sensación de saber*. Pero tiene a su favor la mejora de los hábitos de vida y del sentido crítico de las capas sociales excluidas de la educación superior. Una vez enlazados, vicios y virtudes dificultan la precisa visión de las zonas de resistencia de los unos y de fragilidad de las otras. De esos rozamientos fronterizos han salido nociones como la de *punto focal de la cultura*, de Herskovits —perfectamente aplicable a la dualidad canaria— que concilian los aspectos inconscientes y los más conscientes de la cultura. Formado por el conjunto de fenómenos e instituciones sobre los que se centran el interés y la atención colectiva, el *cultural focus* aplicado a la simultaneidad masiva traduce en el inconsciente la influencia de lo universal-uniforme y fija en la consciencia lo local-selectivo. Es así cómo la cultura de masas pone en sintonía las elaboraciones globales y el desarrollo especializado de lo más próximo. Hablar del instinto cultural cosmopolita sin menoscabo de lo específico de una cultura local no es esquizofrenia, sino, probablemente, resultado de los vectores conscientes e inconscientes de un *cultural focus* modelado por las constantes históricas y geográficas de una comunidad dada. La sociedad tribal planetaria no es incompatible con la tribu localizada y concreta.

En cualquier caso, el riesgo de homogeneización está superado en sus lecturas positivas y negativas. Las «galaxias» de la comunicación se suceden y superponen como herramientas participativas y expresivas en sí. La galaxia gütemberg, la galaxia marconi, la galaxia hertziana y la galaxia cibernética metaforizan el irreductible dualismo de lo general y lo individual, pero también la acelerada conquista de zonas en que ambas esferas pierden polaridad y se identifican.

Es relativamente fácil articular en la música actual de Canarias los vectores del *cultural focus* de Herskovits, porque sus fuentes arrancan de ciertas constantes históricas y geográficas del Archipiélago. Lo que ha significado en los siglos XVII y XVIII la Capilla de Música de la Catedral de Las Palmas, con los extraordinarios catálogos de Diego Durón, Joaquín García, González Montañés, Miguel de Yoldi y otros maestros, es materia para muchas sesiones de estudio y comentario, que sin duda tuvo y tendrá en cuenta esta prestigiosa Academia.

No menos considerable es la raigambre de los movimientos romántico y nacionalista en el siglo XIX, con las figuras sobresalientes de Teobaldo Power en Santa Cruz de Tenerife y Agustín Millares Torres en Las Palmas de Gran Canaria. La obra densa y culta, rica de melodía y ambiciosa de forma del maestro Valle, marca otro de los

hitos mayores en el cambio de siglo. Ya en el XX, es ineludible citar a los maestros alineados en la estela romántica, virtuosística y salonera que estimuló Saint-Saëns en sus siete estancias en Gran Canaria; a la zarzuela canaria, un género que tuvo muchos y afortunados cultivadores; a los de mayor envergadura formal, y a los que llegan al mismo umbral de la modernidad en técnicas y estéticas. Nombres como Juan Reyes Armas, Tomás Calamita, Fermina Henríquez, Andrés y José García de la Torre, Santiago Tejera, Luis Manchado, José y Agustín Hernández Sánchez, Reyes Bartlett, Santiago Sabina, Emma Martínez de la Torre, José Luis Antúnez, Elías Santos, Rafael Hardisson, Manuel Bonnin y Gabriel Rodó, animan una cadena generacional de la que también son eslabones los compositores-intérpretes como José Avellaneda, Rafael Romero Spínola, Manuel Peñate, José Espinosa, Carmelo Cabral, Víctor Doreste, Francisco Alcázar, Efrén Casañas y los guitarristas-compositores estudiados por Pompeyo Pérez Díaz en el volumen editado por el proyecto RALS, admirable iniciativa de recuperación y difusión patrimonial que debemos a Rosario Álvarez y Lothar Siemens. Nombres como Blanca Báez, Ramón González Enríquez, Arístides Pérez Fariña, Francisco González-Afonso y los muy jóvenes Juan Vicente Marrero, Enrique Guimerá Corbella, Rafael Estévez y Daniel Roca, han cobrado presencia y actualidad en el mismo proyecto junto a otros que también mencionaremos.

No sería justo olvidar al alemán Richard Stein, primero que en el mundo utilizó los cuartos de tono, haciéndolo en títulos de indudable resonancia isleña escritos durante sus años de residencia grancanaria. Otra cita del inmediato pasado estético, aunque sea casi presente histórico, es la del tinerfeño Julio Navarro Grau, autor de misas, oratorios, sinfonías y conciertos. También es presente Blas Sánchez, ingeniense que empezó a escibir canciones a los trece años y aún sigue dilatando un catálogo con más de mil títulos. Afincado en París desde hace casi treinta años, ha ejercido libérrimamente, por así decirlo, su derecho a ser libre, desdeñando en alguna medida la evolución lingüística del tiempo para moverse en estéticas tradicionales.

Pero la simple enumeración de los compositores hoy en activo, canarios o de ascendencia canaria, que a nuestro juicio emblematizan los conflictos y tensiones de la segunda mitad del siglo XX, explica por sí sola el *punto focal de cultura* constituido por la creación musical isleña. Las edades y las generaciones no ilustran un evolucionismo lineal de los procedimientos formales, ni describen por sí mismas los grados de progreso lingüístico. Su rasgo más acusado está en la diferencia de las opciones personales, particularmente no-

toria si citamos el rupturismo del más veterano, Juan Hidalgo, frente al academicismo de los jóvenes: Xavier Zoghbi y Miguel Ángel Linares. Las distancias también son grandes entre creadores de la misma generación como Armando Alfonso y Juan José Falcón Sanabria por una parte; y por otra, Lothar Siemens, Javier Darias, Carlos Cruz de Castro y Juan José Olives.

Todos ellos pueden ser clasificados en las tendencias y procedimientos lingüísticos de su tiempo, pero esa cuadrícula ha perdido interés ante la recapitulación sincrética del fin de siglo. De la búsqueda individual de cada uno, sea científica o intuitiva, estructural o expresivista, dimana el común denominador de la pasión creadora, con todas sus cargas subjetivas y sus posicionamientos históricos, estéticos, ideológicos o proyectivos. Es el conjunto lo que que nutre el discurso humanista, cuya vigencia constituye el mejor síntoma de buena salud. Nombres y obras vertebran los valores de aquel discurso sin que la ubicación generacional condicione la individualidad artística. En su globalidad, hay formas e ideas suficientes para definir el paradigma musical que rebasará la barrera milenarista.

CONFLICTO DE LA MÚSICA Y LA CIENCIA

Al hablar de ciencia y estructura aplicadas a la música, y también de recapitulación sincrética, forzado es detenerse un instante a los conceptos que abren y cierran el arco de la música de la segunda mitad del siglo en Canarias y en el mundo. El lenguaje musical pone en evidencia no tanto el objeto o el proceso creativo como la evolución puramente pragmática del hecho de crear. El componente artístico de ese quehacer deriva del conocimiento que el artista realiza del mundo en virtud de una identidad de pensamiento y acción. Sus materiales son históricos, pero él no transforma la historia, ni la procesa ideológicamente, porque su imperativo es el rigor y la fidelidad. Para nuestros creadores, la obra de arte es la investigación y la práctica de lenguajes artísticos específicos y de los sistemas en que tuvieron o tienen vigencia. Descifrando esos lenguajes, poniéndolos en clave de entendimiento actual y difundiendo su sistema, constituyen a la vez su obra personal.

La segunda mitad del siglo XX arranca de un compromiso gradual entre la música y la ciencia. La racionalización del material para hacer penetrar el sonido en el estadío científico puro no deja de ser una ilusión ingenua. En la mayoría de los casos se limita a las hipótesis auxiliares con que los compositores intentan justificar intelectual-

mente lo que hay de casual o intuido en su creación. La relación histórica de música y ciencia no es tan distendida como para suponer que, por una progresiva racionalización, aquélla se convierta en ésta y, en cierto modo, participe de su gloria. En clave humanista, ya casi rescatada en la última década del siglo, el arte es el intento de conservar la memoria e impulsar los *elementos de verdad* que, escindidos, abandonarían la realidad a la creciente cientifización y tecnificación del mundo. Ese intento es compatible con las esferas reservadas del inconsciente, pero no tolera la comodidad de mirar desde la barrera del mundo tecnológico. Lo que la música proclama es, aún como negación, un momento del decurso universal sometido a la ley de la ilustración del espíritu. Los que intentaron aislarla del proceso de la ilustración y esclarecimiento del espíritu, como parte de la reserva natural de lo privativamente humano, no hicieron más que perpetuar la bárbara separación del sentimiento y la razón, que es, propiamente, lo que deshumaniza el arte. Hoy lo vemos claro después de tantos años de dogmatismo serialista y pese a nuestra pasada —y sincera— adscripción a esa corriente, de cuyo valor diacrónico no abjuramos.

La racionalización de los medios estéticos no alcanza su ideal matemático, ni domina la realidad, ni pasa de ser una mímesis de los procedimientos científicos: movimiento reflejo ante el predominio de la ciencia y la técnica que delata con mayor crudeza la diferencia entre éstas y el arte cuanto más impotente se muestra el arte frente al orden racional de lo real.

El ejemplo tópico de esa ilusoria racionalización sería el de una colosal biblioteca cuyas partituras contuviesen los 479 millones de combinaciones posibles de las doce notas de la escala cromática. En la biblioteca habría miles de volúmenes sin otra cosa que las notas repetidas separadamente hasta el infinito o agrupadas en combinaciones sin sentido. Pero atención: entre las agrupaciones con sentido estarían incluidas las obras de Tomás Luis de Victoria, Juan Sebastián Bach o Debussy. Si en esa imaginaria colección tuviéramos que seleccionar completamente al azar las partituras con sentido, cualquier elección sería insatisfactoria desde el punto de vista creativo, salvo que la intuición y la *suerte* nos llevaran directamente a Victoria, Bach, Beethoven, etc.

Al igual que la intuición, la suerte desempeña un papel decisivo en la creación artística, sea manual o apoyada en ordenador. A una visión del arte que contiene el sentimiento y la intuición le cuesta menos ponerse de acuerdo con los caprichos de la suerte que a los fanáticos de las matemáticas y la física. Bien mirado, son estos los

que deberían asegurarse contra la imprevisibilidad y la irracionalidad del azar, porque la ciencia ha llegado a un punto en el que no puede prescindir del concepto matemático de incertidumbre. La relación de indeterminación de Heisenberg afirma que el momento de una partícula y su localización no pueden determinarse simultáneamente con precisión. El lenguaje de la mecánica cuántica se aplica superficialmente a la teoría estética, mezclado sin rigor con ideas místicas y filosóficas. Pero desde hace varios lustros se acepta generalmente que los recursos puramente matemáticos aplicados a cuestiones de arte han conducido a un callejón sin salida.

Más allá de la esfera estética, o de la esfera de juego y apariencia, el sentido de la técnica es el rendimiento, lo realizado, la cuota de *trabajo ahorrado*. Esto es lo que da sentido a la música apoyada en el ordenador, y así la practican en las Islas Falcón Sanabria y otros más jóvenes como Daniel Roca; pero deja sin valores la llamada *música de ordenador*. Puesto que la obra de arte tiene como propio un recinto ajeno al de los contextos prácticos de eficacia, no participa de esta dimensión de la técnica sino que impone la suya incluso allí donde la ciencia toma parte. La desesperada esperanza del arte computerizado, que es creer en su propia salvación en medio de un mundo desencantado por simple pseudomorfosis con la ciencia, se convierte en su ruina. La conducta de la máquina sin rendimiento creativo acentúa su inutilidad en medio del utilitarismo general. De ahí procede la mala conciencia del arte contemporáneo y una gran parte de lo que se presenta a sí propio como superación del romanticismo; superación que, a su vez, ha perdido necesidad.

EL DISCURSO HUMANISTA

No se da con frecuencia la cualidad de *ser* lo que se piensa y estudia. El artista no relata una historia de su propio tiempo, ni siquiera de *nuestro tiempo* en términos genéricos. En el espacio de medio siglo, todo ha cambiado profundamente en Canarias y en el mundo. El espíritu liberal, que nos parece el más dinámico y progresivo, es más poderoso cuanto mejor evidencia su capacidad de transformar el fijismo de lo tradicional. Las generaciones nuevas reaccionan con violencia frente al pasado inmediato e ignoran el pasado remoto. Esta cíclica mutación de la conciencia social y cultural pone en constante peligro el patrimonio intangible que heredamos. En apariencia, todo sería mucho más fácil si se pudiera prescindir del cambio y recuperar el amable universo *humanista* de los filósofos

helénicos y los eruditos en artes liberales; ese mundo —ironiza Peter Drucker— en que las ideas, los valores, la estética y el conocimiento aparecen separados de cosas tan *sórdidas* como el modo en que la gente se gana la vida, produce sus herramientas de progreso y busca un horizonte de bienestar material como utopía casi excluyente. La imposibilidad de semejante segregación hace indispensable la búsqueda de una nueva integración en la que el pasado y el presente sean idénticamente proyectivos del futuro. A esto nos referimos al hablar de recapitulación sincrética y en ello vemos el reflejo más aproximado de la música escrita en Canarias en las últimas décadas del siglo.

Uno de los fenómenos que caracterizan esa música es inseparable del acelerado proceso de nacimiento y muerte de las vanguardias, una vez abatidos los dogmas del serialismo integral que dictaron la evolución y la modernidad de al menos tres décadas de la segunda mitad del siglo, desembocando por fin en el absurdo fatalismo de la matemática pura y en la manipulación empírica de las *fractales*. Nuestros compositores hubieron de situarse en contextos culturales más abiertos, como es el caso de Juan Hidalgo, creador y propagador, con ZAJ, de una de las más influyentes reacciones internacionales contra el estructuralismo serial, del que su obra es rigurosamente contemporánea; Javier Darias con la invención del ciclo integrado de cuartas y numerosos hallazgos tímbricos y organológicos; Cruz de Castro en la investigación del *concretismo* y el merodeo irónico en el territorio de la música del absurdo; y Olives en su etapa de expresionismo rigurosamente dodecafónico. Otros, sin embargo, hubieron de suplir por sí solos, en el aislamiento canario, todas las fases de la evolución exterior. El caso más representativo es el de Falcón Sanabria, que progresó rápidamente desde el post-impresionismo a los rigores del panserialismo y la rotación estructural de objetos sonoros. Armando Alfonso administró con reservas los ingredientes atonales de su escritura, Lothar Siemens frecuentó con humor y reserva las fronteras de la tonalidad ampliada, Xavier Zoghbi desarrolló una gran habilidad escritural sin romper la norma contrapuntística, más bien reconstituyéndola con acusada personalidad; y Miguel Ángel Linares, como Guimerá y Estévez, permanecieron fieles a la polaridad armónica sin mayores preocupaciones investigativas. Curiosamente, esas trayectorias tan dispares y contrastantes podrían estar apuntando, salvo en el caso de Hidalgo, a una cierta unificación neotonal y, desde luego, expresivista.

En ello podría encontrarse el primer síntoma de la gran recapitulación finisecular, que no alivia los riesgos de una prospectiva exten-

dida más allá de la barrera del 2000. No sólo la música, sino el criterio global de *cultura* es ya tan lábil en el paso del milenio, y está sometido a tantos cambios conceptuales o de procedimiento, que una mirada predictiva desentendida de esa crisis sería imprudente y gratuita.

El concepto de cultura estalló hace tiempo en muchas direcciones y es uno de los más revisados del fin de siglo. Confrontado al concepto de civilización, que emplazaría el debate en el cambio de milenio, la diversidad se hace esquizofrénica. Esa plétora significante ha roto cualquier posibilidad de interpretación unitaria. En 1952 sistematizaron Kroeber y Kluckhohn ciento sesenta definiciones del vocablo *cultura* (descriptivas, históricas, normativas, psicológicas, estructurales, genéticas o incompletas). Pese al número, aún son pocas ante la atomización inducida por otros cuarenta años de desarrollo de la cibernética y las comunicaciones, que desglosa el concepto en los innumerables fragmentos de la realidad social: cultura de esto, cultura de aquello...

Un intento de prospectiva musical para después del 2000 no sería resbaladizo en tiempos pasados, habida cuenta de los pocos años que ya nos separan del nuevo siglo. Pero esa inmediatez no es ahora fenómeno irrelevante ni evoca un tramo histórico despreciable en posibilidades de cambio. Una de las primeras culturas de la piedra, la *chelense*, duró 50.000 años. El ritmo de acumulación, geométricamente acelerado, de la herencia y los conocimientos, hace que determinadas formas de cultura, en las que necesariamente se apoyan las organizaciones humanas, no alcancen hoy ni cinco años de vigencia. El símil de Robert Lowie (en *Cultura y Etnología*) es muy expresivo: «Podemos comparar el progreso de la Humanidad al de un hombre de cien años que invirtió ochenta y cinco en el jardín de infancia, otros diez en la escuela primaria y precipitó los restantes en el instituto y la universidad».

El dualismo entre la cultura de la realidad y la cultura del saber explica de alguna manera el juego de reviviscencias que rompe los automatismos de la evolución y el progreso. En vísperas del siglo XXI, la cultura de la realidad antepone la ecología al urbanismo y los productos naturales a los industriales en una dimensión más universal y pragmática que la filosófica de la Ilustración; privilegia la libertad mientras critica el contrato social y la coerción de los poderes institucionales; y desacraliza el trabajo para ennoblecer el ocio. Por su parte, la cultura del saber, particularmente de creación y participación artística, abandona la abstracción —¿reflejo del disgusto del hombre ante la imagen sangrienta, injusta y desigual de su progre-

so?— para recuperar gradualmente una estética de los *valores* que supondría idealmente el rescate de la autoestima y una nueva apreciación de conceptos largamente desdeñados como el de la belleza, o de necesidades bajo sospecha como la expresión del espíritu y de los sentimientos.

Conviene resumir en este punto que nuestra hipótesis sobre la música canaria ante el 2000 alude a un *discurso humanista en la expresión de los valores* construido desde la universalidad y los particularismos de un *punto focal de cultura*. Pero sigue inquietándonos el afán de acotar un concepto de cultura no excesivamente movedizo, teniendo en cuenta que la enumeración de las culturas que han cambiado en poco tiempo sería interminable. Aunque citadas de manera tosca y generalista, bastan unas pocas para modelizar el efecto dispersante de la acumulación de conocimientos del siglo que acaba y de su comunicación masiva y simultánea. Es la evidencia de que el vocablo cultura perdió para siempre su halo totalizador, y que las nociones de *aldea global* y *cultura de masas*, el *hecho social total* de Marcel Mauss o los *tipos ideales* de Max Weber —como tantas otras—, lejos de sistematizar un concepto aplicable a este tiempo reflejan aquello que le es más propio: la contradicción y, ante ella, la insuficiencia de cualquier nominalismo.

PRIMADO DE LA EXPRESIÓN

La seguridad de convivir con tantas dimensiones antitéticas del hecho cultural, precisamente en una *era de la simultaneidad* que tiende inútilmente a uniformizarlas, habría de ser una de las hipótesis de prospectiva cultural en la transición entre siglos. Esa uniformidad es, también, la primera falacia, no ya porque coexistan en la Tierra —y así entrarán en el 2000— comunidades ancladas en culturas neolíticas con otras aplicadas a la conquista de los planetas —siendo más diferentes en el conocimiento acumulado que en la capacidad mental— sino por la insuperable ambigüedad de cualquier sistematización.

Las generalizaciones resultan inútiles porque ni el ser humano es un concepto unívoco, ni lo es la sociedad, ni pueden serlo los bienes culturales. Antes que de regresión, que apareja una lectura pesimista del devenir, hay que hablar de revisión, en parte inducida por el pensamiento filosófico del fin de siglo pero más eruptiva en otros órdenes de expresión social.

Prever una tendencia cultural hasta el 2000 y proyectarla más allá

no debería implicar compromiso en la definición de los modelos implícitos y explícitos que regulan las conductas, sino limitarse a entender y debatir sus símbolos; no empecinarse en la lógica de los sistemas culturales sino estudiar el aspecto cualitativo de los fenómenos sociales. En pocas palabras, renunciar al falso optimismo cientifista de la definición y primar la expresión en toda su pluralidad. Ya hemos aventurado que la música creada en Canarias responde a esta última actitud; *discurso humanista en la expresión de los valores*. Pero es preciso no perder la perspectiva del *cultural focus* insular en el escenario del tiempo histórico general.

La desmitificación del *taller* artístico, como también de los círculos de los maestros pensadores, se constata en el avance popular de la cibernética, que allana el acceso a formas, lenguajes y conceptos hasta ayer reservados al oficio y la imaginación de las *elites*. Y parece obvio que la masiva participación de los bienes culturales, vigorizada por los *media*, arranca de los círculos selectos un patrimonio reservado a ellos. Refiriéndose al teóricamente inagotable patrimonio del arte musical —y es un solo ejemplo— presintió Abraham Moles que el consumo masivo en los medios audiovisuales y las cadenas ambientales conduciría inexorablemente al agotamiento y la repetición. Así fue, y ese fenómeno ha forzado, entre otros efectos, la compulsiva invención de forma a que los compositores contemporáneos se vieron obligados hasta que tomaron conciencia del contraefecto: el colapso comunicativo, la ininteligibilidad y el rechazo de los públicos.

Acabamos de aludir a otro de los reactivos de la gran revisión finisecular: el rechazo de la música hermética que estaba arruinando el interés del público al bloquear la percepción y el disfrute de las formas inventadas. Invención tanto más difícil de comunicar cuanto más necesitada del cálculo matemático, y tanto más abstracta cuanto más dependiente de la inteligencia artificial. El oído humano no es permeable a la infinita sutileza de una música que serializa todos sus parámetros, y esa impotencia auditiva bloquea el mecanismo de la percepción. Pero la serialización integral también se enajenó del control del compositor mismo, que tuvo que abdicar del cálculo manual y resignarlo al ordenador. La lógica matemática excluyó finalmente la riqueza del azar y relegó la expresión como un trasto viejo. Las probaturas que intentaron salidas científicas al problema tampoco llegaron a una nueva poética musical. Xenakis, por ejemplo, comenzó trabajando a mano la aplicación a la música de la matemática estocástica. En *Metástasis* hacía que cada violín imitase la molécula de un gas en sus movimientos y *glissandi*. El procedi-

miento requería una gran inversión de tiempo y paciencia, pero garantizaba el control expresivo del compositor en un discurso humanista. Cuando confió ese trabajo al ordenador ya no pudo predecir el resultado aunque lo hubiese imaginado intuitivamente. Al oírlo realizado, lo daba por bueno o modificaba el programa para volver a empezar. Finalmente, abandonó el ordenador como elemento consustancial al proceso creativo, utilizándolo tan sólo como herramienta en el desarrollo de ideas predeterminadas.

EN EL PUNTO DE RETORNO

Ésta es la línea practicada en Canarias, cuyos cultivadores ahorraron el camino de ida de los músicos-matemáticos y están de vuelta en un punto similar al de los músicos-artistas. El ordenador aleatorio genera números aleatorios, transformables de una manera o de otra en parámetros de sonido. Esos números pueden ser filtrados en el diseño de un programa que actúe como conjunto de reglas. El compositor no tiene que imitar nada ni someterse a la lógica del ordenador, sino inventar sus reglas y crear su estilo. El ordenador le servirá como amplificador de su imaginación, ya que incluso el artista con una idea plenamente desarrollada en su cabeza necesita *oír* cosas para verificar que la escritura responde a la idea. Con el ordenador escribe el programa que desarrolla el proceso y simplemente lo hace sonar con un sistema *midi* por el que el ordenador controla a los sintetizadores que generan el sonido. Así están escribiendo Falcón Sanabria, Zoghbi, Daniel Roca y tal vez otros compositores canarios. Con ello utilizan una herramienta de su tiempo sin abdicar del discurso humanista.

Otra salida estuvo en el estudio de los aspectos microscópicos del timbre. La investigación del timbre ha evolucionado mucho en los últimos veinticinco años gracias a los ordenadores que permiten digitalizar una señal de sonido y ver al microscopio lo que está ocurriendo exactamente en ella, cosa imposible con los magnetoscopios analógicos. Es la base de la llamada *psicoacústica*, que intenta, precisamente, rescatar los elementos percibibles por el oído y el intelecto humanos. Cuando el compositor rebasa el punto límite y genera notas que no van a ser percibidas, ni siquiera oídas, está malgastando su tiempo y el del ordenador. La música existe para ser oída, no para ser *leída* en los grafismos de una espléndida partitura.

Hace años desarrolló un *stage* en la Universidad de Las Palmas el compositor español más interesado en la teoría fractal. Hablamos de

Francisco Guerrero (precozmente desaparecido en 1997) y, con él, de otra de las tendencias científicas de recuperación de lo inteligible musical sin renunciar a los resultados aleatorios de un procedimiento complejo. Un investigador de la IBM, Mandelbrot, lanzó en 1975 la geometría fractal. Mediante gráficos de ordenador, generados de manera muy sencilla y recurrente, conseguía imitar una hoja, una raíz o un árbol. Lo espectacular estaba en la posibilidad de crear con muy pocos elementos algo tan complejo como la Naturaleza. Para Mandelbrot, la Naturaleza es fractal. Otro investigador llegó a la conclusión de que también la música es fractal. En lugar de utilizar números aleatorios, como Xenakis, ¿por qué no utilizar el ruido fractal, más musical aunque tampoco demasiado? En sentido estadístico, una sinfonía de Beethoven puede ser fractal, pero está claro que si ponemos un ordenador a generar fractalmente algo, lo que no va a salir en ningún caso es una sinfonía de Beethoven. Durante aquel *stage* universitario, nos hablaba Guerrero de la teoría fractal como posibilidad de reflejar lo grande en lo pequeño; dicho de otra manera, toda gran estructura puede reconocerse en el microcosmos personal del compositor, porque lo propio de las fractales es la autosemejanza, el parecerse una cosa a sí misma a todas las escalas. El talento de Guerrero utiliza el procedimiento a su antojo, lo rompe y modifica con independencia del dictado del ordenador. Así como la serial es la técnica de meter todos los parámetros musicales en una serie que se repite y transforma, la fractal consiste básicamente en crear una evolución de intervalos de altura, duración u otros elementos, e irlos reproduciendo recurrentemente en todas las escalas de tiempo. Otra aplicación fractal, la llamada *ruido uno partido por efe*, es estadística y se genera mediante algoritmos. Y hay otros procedimientos que integran un mundo complicadísimo y despiertan suspicacias en matemáticos y compositores que no lo dominan. Los que se dedican a ello son empíricos: se sientan al ordenador, eligen una fórmula y a ver qué sale. Las posibilidades son muchas, pero la base científica sigue en desarrollo.

Los compositores seriales que más nos interesan son los que pusieron la norma al servicio de su subjetividad: Berio en todo el mundo y Falcón Sanabria en Canarias, por citar lo exterior y lo próximo. Con el sistema fractal ocurre lo mismo, y Francisco Guerrero fue un ejemplo paradigmático. Lo que el fin de siglo ha hecho inviable es someter la expresión del espíritu a los rigores del procedimiento.

EVIDENCIA DEL CAMBIO

Fue hace diez años cuando comprendimos que el cambio era irreversible, y esa claridad nos golpeó precisamente con la música de Pierre Boulez, genial dictador de los dogmas panseriales y padre de las tendencias estructuralistas. Asistíamos en Alicante al IV Festival Internacional de Música Contemporánea y, escuchando *Le marteau sans maitre* 33 años después de su estreno en Baden Baden, tuvimos la sensación del cierre categorial. Con *Derive*, incluida en el mismo programa, ya había dado Boulez una pista. Como fragmento de *Reponse*, título de una cosmovisión testamentaria que sigue en proceso, transformándose aún en la imaginación del autor, gira *Derive* hacia la expresividad, el instinto poético y la búsqueda de la belleza. Explorando libremente las posibilidades sensibles y emotivas de los timbres instrumentales y su organización, ni siquiera reprime una cierta decantación barroquizante en los deslizamientos de acordes desplegados y los grupetos de carácter. Y hay contraposiciones de tesitura, largos pedales, niveles sostenidos de sonoridad que parecen sugerir relaciones armónicas y dan testimonio de un Boulez sensual, contemplativo y sosegado.

¿Era ésa la *respuesta* bouleziana a su propio estereotipo histórico? Al escuchar *Marteau sans maitre* media hora más tarde, se nos hizo patente la inversión del arco: el punto de llegada había precedido al de partida, traduciendo un inquietante estado de cosas. *Marteau* apuntó en su momento una controlada alternativa de expresividad en el seno de los rigores seriales, que no fue entendida por casi nadie; pero *Derive* era, abiertamente, música expresiva.

Corrió aquella noche en los círculos del Festival un comentario del musicólogo italiano Luigi Pestalozza sobre la imposible vigencia lingüística de *Marteau* a estas alturas del siglo, sin menoscabo de su valor histórico. Y fue eso, la evaluación histórica, lo que descubría a unos y ratificaba en otros la certeza de un tiempo distinto y la desprejuiciada superación de los rígidos academicismos de posguerra. De alguna manera estaba en curso la *catalogación* de los dogmas que en su momento fueron imperativos para concretar un sistema, alumbrar caminos y ordenar sin fisuras los problemas del nuevo lenguaje.

La creación musical lleva dos décadas absorta en la reconquista de su libertad. Nunca dimitieron de ella los compositores seguros de sí mismos y en posesión de un concepto triunfante sobre cualquier pretensión normativa. Pero la potencia dialéctica de una vanguardia rupturista que —paradójicamente— acabó en academia, había im-

pregnado durante mucho tiempo el interés y la preocupacion de los creadores, solapando las aportaciones personales en una *legislación* uniformizadora —a su pesar— del serialismo integral.

Una idea flotaba en el ambiente: el espíritu de Darmstadt ya era historia o, por mejor decirlo, un referente central sin influencia en la música viva. Nada había muerto, porque la herencia del arte no significa liquidación. Lo que sucedía es que el rigor de los sistemas cerrados, la hiperordenación o hipertrofia de la norma, la proscripción inapelable de las formas anteriores y la exclusión de cualquier elemento evocador del pasado consiguieron sus efectos renovadores y cerraron el ciclo histórico. Ya era posible crear lenguaje sin premisas eliminatorias y pasar la página de los mundos herméticos, las estructuras objetivas y las estilizaciones depuradas hasta la obsesión que pautaron varias décadas de la segunda mitad del siglo.

El diagnóstico menos atrevido de la actualidad es que se hace síntesis sobre la recapitulación de una gran etapa de experiencias pluralistas, reordenando en términos amplios los aportes evolutivos del pensamiento sonoro. Y puesto que el siglo no ha sido uniforme ni se describe en la unidad de los lenguajes, de las técnicas o los conceptos ideológicos y estéticos, su diversidad es precisamente el fermento de la sincrética liberalidad de las postrimerías. Esa condición multiproyectiva, que rescata cuantos elementos formales o expresivos puedan servir al impulso de crear, produce por su propia lógica una dilatación de perspectivas en la que toda la música se hace presente para el instinto progresista de unos autores que no rompen hacia nuevos sistemas sino que definen un nuevo *modus operandi*, deprejuiciado y resolutivo, para propiciar con el nuevo siglo la invención rompedora, el paso adelante. De ahí la casi general comparación del tiempo actual con el llamado *siglo de Bach*. De alguna manera nos vemos abocados a repetir lo que hizo Bach en su tiempo: resumir una época y dejar libre el camino a lo que haya de venir. El compositor madrileño Tomás Marco nos decía en cierta ocasión que se siente la proximidad, si no ha surgido ya y no sabemos verlo, de una especie de Bach que subsuma todas las piezas del tablero sincrético para refundirlas en un lenguaje propio.

En tal perspectiva, hay algo más que juego y transgresión, mucho más que réplica y sarcasmo frente a los academicismos abandonados por superación. Autores consagrados y autores nuevos incorporan *materiales del pasado* a su irrenunciable propósito de innovación. De ahí arranca el pensamiento de síntesis que, abatiendo tabúes, define la composición mundial de ahora mismo. En Canarias lo hacen obvio, entre otros, el neobarroquismo de Zoghbi y los

elementos altomedievales y renacentistas de las últimas obras de Falcón Sanabria.

Neoexpresivimo, neotonalidad, neobarroquismo, neorromanticismo y otros *neos* fueron la voces más repetidas en la crítica y el análisis de lo que se estrenó en aquel Festival alicantino de 1988. Recuperación, retorno, sincretismo, síntesis, recapitulación y resumen, sonaban igualmente al fondo de una especie de júbilo compartido por la libertad. Y todo ello proyectado a un tiempo nuevo, un siglo y un milenio que habrán de recibir no una tendencia dominante, no un dogma primordial, no una estética imperialista, sino el *corpus* íntegro de una experiencia secular más acelerada, rica y plural que la de cualquier oro periodo histórico. Con la radical certidumbre, además, de que nada retorna a lo que ya fue. El compromiso con el tiempo vivido y por vivir es lo que legitima ética y estéticamente la cualidad contemporánea del pensamiento y la práctica de arte.

RECUSACIÓN DEL CIENTIFISMO

Un año después, en 1989, el Festival de Otoño de París oficializó el corte epistemológico, por así decirlo, al instalar la reacción en el centro del poder que, durante treinta años, hizo irradiar a toda Europa el *rey* Boulez. Los compositores neotonales consiguieron teatralizar a gran escala su repulsa de la dictadura serial, ya totalmente encastillada en el manejo del control institucional. Celebraban los franceses nada menos que el bicentenario de su Revolución, y las nuevas generaciones se lanzaron a la carga contra el mito insostenible de la revolución institucionalizada. La controversia hizo presa en el dirigismo que, según sus críticos, maximizaba la lealtad a la *doctrina Boulez*, subestimando hasta casi ignorarlas las tendencias libertarias que, en aparente paradoja, recuperaban como signo de rebeldía las constantes de lenguaje y expresión catalogadas *dictatorialmente* como valores del pasado.

Los disidentes, cada vez más numerosos y organizados, no querían saber nada de dogmas ni de recetas. La institucionalizada *revolución serial* figuraba en su escala de valores como una opción entre otras, siendo muchas las posibles en una perspectiva patrimonial no discriminatoria de los distintos grados y caminos de la evolución. La novedad podía arrancar de todos los referentes exponenciales de la historia de la música, no de uno solo ni de un conjunto más o menos imperialista, describiéndose la necesaria selección como asunto

de la libertad individual y no un autoemplazarse dialécticamente en la perspectiva histórica.

Lo que saltó a la vista fue la irresistible ascensión del oyente hacia un dominio exclusivizado durante años por el compositor o, más ampliamente, el especialista. Pero el conflicto no nacía de la revancha del público, siempre *sospechoso* de endémica pereza ante los procesos complejos, sino de la contrición de los mismos autores por la inteligibilidad de sus códigos y, consecuentemente, la dudosa ética de la comunicación artística.

Desde hacía unos años eran frecuentes ciertos estribillos como el de que también Schoenberg se cansó del dodecafonismo y volvió a la tonalidad; que Xenakis estaba de vuelta de la matemática estocástica; que Penderecki hacía sin ruborizarse expresionismo del más grueso; que Stockhausen, Berio y Nono habían arrinconado los generadores electroacústicos; que Reich, Glass, Adams y Nyman se movían en franjas fronterizas de la música ligera, por no hablar del denostado estilo *new age*; y que las mejores y más avanzadas investigaciones sobre el timbre incidían significativamente en la recuperación de la belleza perdida y de la comunicación bloqueada.

Eran verdades a medias, utilizadas alternativamente por unos y otros según ideología y, desde luego, enfatizadas o desacreditadas a gusto del consumidor. Nadie puede hacerse un traje a medida sobre los modelos y la evolución de los grandes mitos del siglo. El problema de los sistemas dominantes, una vez estabilizado el ardor revolucionario, es que para durar necesitan *vender* seguridades dogmáticas. Ocurre en el campo ideológico y no menos en el estético. Esas seguridades quedan vacías a corto plazo, y su duración depende del ejercicio dictatorial más o menos aparente.

Conviene no segregar el proceso estético del de las ideologías dominantes. Después de la larga castración stalinista y brezneviana, la *perestroika* se apresuró a exportar éxitos de compositores —no precisamente jóvenes— que, lejos de sacudirse el realismo socialista con el cepillo de los *formalismos decadentes*, como el panserialismo, coincidieron con la reacción europea y americana frente a tales formalismos. Schnittke, Denisov (prematuramente fallecido en 1996), Volkonsky y Gubaidulina no repudian lo neotonal ni a un expresivismo de variado registro, desde la parodia burlesca hasta la emoción romantizante. Hace un par de años pasó por Canarias Arvo Pärt, estoniano despreciado hasta la injuria por los epígonos de Boulez... hasta que perdieron el poder. Ahora, en la revisión de los noventa, está valorado entre los más interesantes de la generación intermedia. Ha escrito un encargo del Festival de Música de Canarias 1999.

Pero también vimos que el estreno de 1997, encargado a Berio, no recordaba en nada la etapa Darmstadt del gran compositor, pontífice de la escuela panserial pero, a la vez, una de las imaginaciones más libres e integradoras de nuestro tiempo.

Para cerrar esta reflexión, recordemos que el padre del dodecafonismo —y abuelo, por tanto, de lo que llegaría a ser el serialismo integral— Arnold Schoenberg, advirtió que con su sistema habría muchos matemáticos convencidos de ser compositores. Semejante riesgo le movió a enumerar los dodecafonistas de su tiempo que él consideraba músicos artistas: un grupo, por cierto, muy reducido. El procedimiento puede avanzar cuanto quiera pero la creación sigue siendo asunto de pocos.

MELODÍA Y CONSONANCIA COMO PRONÓSTICO

Hemos llegado al difícil compromiso de un pronóstico, sin el cual sería casi ocioso lo dicho hasta aquí. A la vista de la música que se hace en esta década, tanto en Europa como en América y Japón, está fuera de duda la recuperación del elemento melódico y la tonalidad como consonancia, nunca como sistema de polaridades armónicas en la estela de Rameau. Se trata de un rescate proyectivo, no regresivo, que augura en los próximos años un interés centrado en el trabajo del sonido. Por lo que sabemos, los compositores canarios, desigualmente implicados en la investigación sonora, no caerán en los errores de los seriales o post-seriales, ni tratarán de reemplazar la fecunda incertidumbre creadora por una ilusoria *objetividad de cálculo*.

Pensamos que habrá menos escuelas y cada creador seguirá su vía personal, encontrándose la mayoría en un espacio cuya preocupación más importante será alcanzar una expresión poética, apasionada o espiritual según los casos, y dando buenas bazas a la consonancia tonal y la melodía. Liberados de los problemas de constante invención de lenguaje y del prejuicio historicista, están descubriendo una nueva libertad que, desde luego, deberán administrar con la mayor exigencia.

Lo cierto es que la música huye aceleradamente de sus fetiches (la historia, la tecnología, etc.) y de sus prejuicios (interdicción de la consonancia, prohibición de la melodía...) De aquí a veinte años habrá recuperado los valores tonales y melódicos, tendencia no excluyente pero ya perceptible, incluso, en algunos supervivientes de las vanguardias.

La paradoja es el territorio recurrente de la conciencia experimental, tanto en la vertiente formal e historicista como en la *evolución por retorno* implícita en los anteriores vaticinios, tan discutibles como se quiera. Parece paradójico, —aunque tal vez no sea más que otra dimensión del proceso lógico— el que nuestras invocaciones a la libertad, como también el imperativo de una comunicación nunca bien conseguida y el creciente respeto por el público (que tiene derecho a percibir y entender lo que le proponen si ha de cumplir un papel activo en el fenómeno artístico), nazcan en cierta medida de una de las vías de investigación aparentemente más herméticas o especializadas: la música por ordenador. La acústica como disciplina tradicional ha cedido su terreno a la psicoacústica, que es la aplicada a la percepción propiamente humana. En ella habrá de cumplirse el pronóstico de la nueva tonalidad y la nueva melodía, que, por nuevas, no serán linealmente identificables con sus precedentes. En ese horizonte todavía incalculable, las líneas centrales ya discriminan lo hipotético de lo real, que es la imposibilidad o la posibilidad de la música como hecho artístico según niveles de percepción y disfrute.

LOS DERECHOS DEL PÚBLICO

El público vuelve a ser protagonista, pero su toma en consideración minoritaria o masiva coloca a los creadores y programadores del fin de siglo ante un horizonte incierto. Alta cultura y cultura de masas, nociones y herramientas, sistemas y símbolos, expresiones globales y focales mantienen vivos algunos de sus conflictos. Las minorías instruidas, o susceptibles de instrucción selectiva, siguen existiendo y reclaman la individualización de sus ámbitos de trabajo, pensamiento y expresión. El criterio grupal, el aula cerrada y el salón cultural reivindican derechos de privacidad incluso en el marco de la acción pública, mientras que el destinatario colectivo participa o rechaza, se implica o se excluye en razón de los signos de afinidad o el atractivo de una oferta masiva que puede coexistir, en cualquier caso, con la oferta más o menos selectiva.

Llegar a esa generalidad, interesarla e implicarla, establecer el correlato ideal entre *creación/promoción* y *masa cualificada*, es el problema constante de los planificadores y animadores institucionales, que por la fuerza de los hechos y la cuantía de las inversiones ocupan hoy el territorio que abrieron los entes privados en la primera socialización de los bienes culturales.

Parece razonable apostar por la expresividad dominante de los grandes medios de la cultura de masas. Cibernética, prensa, radio y televisión no son sustitutivos del trabajo personal del artista, el pensador y el científico, ni de su necesidad de verificación y contraste en los circuitos instruidos. Pero serían, teóricamente, el ámbito interfecundante de lo selectivo y lo masivo, presupuestos unos mínimos de objetividad frente a dirigismo, apertura crítica frente a mensaje unilateral, pluralidad frente a intereses industriales o políticos y equilibrada síntesis de lo universal y lo particular (clarificando en esos órdenes sus mejores contenidos de progreso y sometiendo a continua revisión el criterio mismo de *progreso*).

Excluidas las inútiles recetas, el planteamiento entraña cambios sustanciales de mentalidad y sistema, pero también de inversión pública si se entiende inalcanzable una polarización cultural de los actuales *media*, sean públicos o privados. Lo que aquí se menciona es planificar el uso directo de medios propios para exclaustrar los bienes culturales y ubicarlos en la vida y la cotidianeidad de las audiencias.

Proyectándonos al siglo XXI, el concepto de *público* caerá por completo ante el de *audiencia*. La oferta masiva en ámbitos cerrados entra frenéticamente en crisis, sean como fueren los signos contrarios. Por otra parte, un concierto *clásico* en vivo —ya que los de rock añaden estímulos extramusicales— para decenas de miles de oyentes, adolece de mayores déficits de autenticidad acústica que si es retransmitido por medios electrónicos. Aun así, el techo de saturación es muy bajo si se compara con los contingentes de público potencialmente adicto. Tras una etapa inicial de entusiasmo, el proceso acumulativo del gusto acarrea frustración. La gente acabará rechazando una música mal oída, por muy fuerte que sea el tirón del intérprete «en vivo» (cuya presencia *carismática* neutralizan igualmente las distancias en los auditorios gigantescos). Citado como ejemplo, el musical es aplicable a cualesquiera otras formas de cultura-espectáculo, y nada digamos de los más abstractos lenguajes del pensamiento.

Teatros caros y siempre minoritarios, intérpretes prematuramente agotados por la demanda, salas culturales al borde de la desesperación por el *decalage* entre la calidad de los programas y la respuesta ciudadana, y animadores desalentados por ese mismo desfase, que les convierte en escépticos gestores de bienes *minoritarios* extendidos a las mayorías, se cuentan entre las paradojas del fin de siglo. Acaso sea menester una sustitución vigorosa que sitúe en el eje dialéctico *minoría productiva/recepción masiva* lo que en otro tiem-

po fue simple y normal relación *creador/público*. Las herramientas existen, y vienen afirmando su creciente soberanía. Pero es obvio que la nueva música ha de ganar al público innumerable sin sacrificio de su exigencia artística, tras haber hecho cuanto le fue posible, durante cuarenta años, para alejar incluso al público minoritario que quiso serle fiel.

Este siglo nuestro, rico e intenso como ningún otro, será muy pronto *el siglo pasado*. Con él pasarán, si no lo han hecho ya, muchos de los mitos del poliedro inestable que, en abusiva simplificación, llamamos *cultura*. Afortunadamente, la sensibilidad musical canaria está preparada.

REFLEXIONES EN TORNO A UN NUEVO REPERTORIO PARA GUITARRA EN CANARIAS

POMPEYO PÉREZ DÍAZ
Universidad de La Laguna

Cuando en el libro *La guitarra y los guitarristas-compositores en Canarias* [1] declarábamos nuestra esperanza de que al salir a la luz dicha investigación pudiera producirse —como consecuencia de la misma y aparte de sus contenidos específicos— el efecto secundario de servir de estímulo para que se compusieran nuevas obras para el instrumento, no podíamos sospechar siquiera que apenas dos años después estaríamos escribiendo estas líneas referidas a un conjunto de partituras que incrementan de manera notable y en varios aspectos el repertorio para guitarra creado desde Canarias.

Si bien la situación de la guitarra en unas coordenadas un tanto periféricas en relación a la corriente musical principal —el *mainstream* de los anglosajones— no ha variado sustancialmente si consideramos su escasa presencia en las principales manifestaciones musicales de las islas, tales como temporadas regulares de sus principales orquestas o el Festival de Música de Canarias —donde simplemente se la ignora sin más—; y tampoco el perfil del público asistente a recitales de guitarra coincide necesariamente con el de

[1] Pompeyo PÉREZ DÍAZ, *La guitarra y los guitarristas-compositores en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario-RALS, 1996.

otro tipo de conciertos —en una ocasión el musicólogo y vihuelista australiano John Griffths nos comentó, sin duda acertadamente, que una parte considerable de los aficionados a la guitarra podían ser calificados como *fetish* (fetichistas) del instrumento, y ésa es una situación que trasciende las fronteras de Canarias tanto como la ubicación en coordenadas periféricas antes mencionada—, sí que podemos afirmar que ha aumentado el número de composiciones dedicadas a la guitarra surgidas de la pluma de autores no guitarristas, lo cual supone un paso importante en la normalización —a nivel isleño, pues en otras áreas geográficas ese fenómeno ya se había producido— de su *status* en el campo de la creación culta.

El que compositores no guitarristas hayan fijado su atención en el instrumento se ha debido en gran medida no tanto a la iniciativa personal como a la demanda de obras por parte de algunos intérpretes —y nos alegra haber tenido bastante que ver en ello—, pero eso resulta hasta cierto punto lógico debido a la ya aludida peculiar situación de la guitarra en el contexto musical local y a las propias dificultades que entraña escribir adecuadamente para el instrumento si no se está familiarizado con él, dificultades que quedan notablemente suavizadas cuando se cuenta con el estímulo aportado por un intérprete cercano.

Por otro lado, además de las obras creadas por autores no guitarristas —y reiteramos la importancia de este hecho para poder acceder a una normalización de la situación de la guitarra en el mundo de la composición—, han aparecido también algunas creaciones debidas a ejecutantes con diversos grados de formación profesional que emparentan directamente con la tradición de los guitarristas-compositores de generaciones pasadas y que sin duda representan también un enriquecimiento del repertorio, si bien en este aspecto hay que analizar en cada caso las características de estas aportaciones, pues si cada nueva obra constituye *a priori* una buena noticia para el mundo de la guitarra, creemos que no resultan tan beneficiosas en términos absolutos si tienden a perpetuar un cierto tipo de concepción «melódica» e «intimista» —dichos ambos calificativos con todas las reservas necesarias— del instrumento que sólo contribuye a mantenerlo al margen de los cauces habituales de lenguaje y estructura en los que se mueve la música contemporánea, lo cual convertiría, aunque pueda sonar a paradoja, el beneficio de una nueva creación en otra contribución a su aislamiento.

Para poder discriminar con claridad en relación a lo expuesto anteriormente vamos a detenernos a continuación en las obras com-

puestas para guitarra en los últimos tiempos separando en nuestra exposición aquellas escritas por guitarristas de las que no lo son.

1. OBRAS DE COMPOSITORES NO GUITARRISTAS

Dentro de este apartado incluiremos también las obras de autores que, si bien están relacionados de una u otra manera con la guitarra, ésta no constituye su actividad principal en la actualidad, como es el caso de Lothar Siemens que, aunque conoce el instrumento y tomó lecciones con el guitarrista grancanario Francisco Alcázar, no puede ser considerado como guitarrista en el sentido estricto del término, o Miguel Ángel Linares, que hace años abandonó su faceta de intérprete para dedicarse exclusivamente a la composición.

1.1. *Cinco Piezas* de Armando Alfonso

La carrera musical de Armando Alfonso (París, 1931) se ha desarrollado sobre todo en el ámbito de la dirección —con actuaciones en Europa, Asia y América, además de la permanencia durante diecisiete años al frente de la Orquesta Sinfónica de Tenerife—, pero en su faceta menos conocida de compositor su obra abarca casi todos los géneros, incluyendo dos piezas para guitarra que datan de los años sesenta y la partitura en la que nos detenemos a continuación.

Aunque en anteriores publicaciones [2] ya nos habíamos referido a estas *Cinco Piezas* de Alfonso y a nuestra petición al autor para que escribiera la obra, la partitura de la misma estaba todavía, a finales de 1995, en fase de revisión y su título era aún provisional. Poco tiempo después la veresión definitiva estaba terminada, si bien hubo que esperar casi un año, hasta el 4 de diciembre de 1996, para celebrar el estreno de la misma en el marco de un concierto en homenaje al autor organizado por la Asociación de Compositores y Musicólogos de Tenerife (Cosimte) y el Conservatorio Superior de Santa Cruz de Tenerife, concierto que fue celebrado en el Casino de Santa Cruz de Tenerife y en el que se interpretaron además varias canciones para voz y piano y las *Variaciones sobre el Arrorró* para piano.

---

[2] *Ibidem*, pp. 171-172.

– Pompeyo Pérez Díaz, «Paisaje con música: Armando Alfonso», en *Estudios Canarios* n.º XL, La Laguna, 1996, p. 174.

Como ya escribimos en las publicaciones antes citadas, las *Cinco Piezas* constituyen una importante aportación al instrumento y se muestran a la altura, tanto en contenido musical como en sus demandas técnicas, de cualquier pieza del repertorio contemporáneo de la guitarra. Con una duración aproximada de veintiún minutos, esta *suite* de gran fuerza rítmica y emocional presenta rasgos típicos de su autor como son el uso de marcados contrastes en las dinámicas y en la altura de los sonidos, desarrollándose dentro de un lenguaje armónico de tonalidad ampliada donde los anclajes proporcionados por acordes tonales se combinan con disonancias libres de efecto dramático o expresivo. Dado que la partitura cuenta ya con una forma definitiva ahora sí que podemos comentar, siquiera someramente, los rasgos más destacados de sus movimientos.

El *Moderato* inicial comienza con un discurso reflexivo y de carácter un tanto improvisatorio (figura 1), desembocando posteriormente en un episodio lírico que conduce a una breve sección central más agitada y nerviosa tras la cual se reexpone el material anterior pero modificado y en sentido invereso, esto es, retrocediendo estructuralmente desde el episodio lírico hasta el principio, convertido aquí en un *finale* que se pierde. El *Lento* que aparece a continuación posee una impresionante fuerza emotiva —y así fue reconocido por el legendario guitarrista Abel Carlevaro, a quien le mostramos el manuscrito de este movimiento en marzo de 1996 y se mostró cálidamente entusiasmado con él— y aparece articulado de forma ternaria con reexposición no estricta, presentando las secciones extremas un marcado lirismo de sensibilidad casi expresionista —que tal vez necesitaría de instrumentos de arco para mantener adecuadamente la sonoridad de todas las líneas, sin que eso invalide el resultado en la guitarra—, mientras que la parte central posee un carácter dramático y *agitato* que se ve subrayado por el uso de acordes y bajos repetidos. El tercer movimiento, *Vivo,* se presenta brillante y muy enérgico, con un marcado carácter rítmico que se basa, sobre todo, en el uso de tresillos de notas repetidas. En su sección central nos encontramos con un *quasi* vals algo más reposado y de muy difícil ejecución, lleno de claroscuros sonoros y con una sorprendente atmósfera decadentista que aflora entre sus ritmos volubles y entre las abundantes disonancias que pueblan una compleja y densa textura que resulta tan rica como ocasionalmente poco idiomática para el instrumento, si bien la música logra imponerse a ese *handicap* revelándonos uno de los pasajes más interesantes de la obra. El *Recitativo* que sigue a continuación posee un carácter marcadamente reflexivo e intimista, construido a partir de la reiteración sistemática

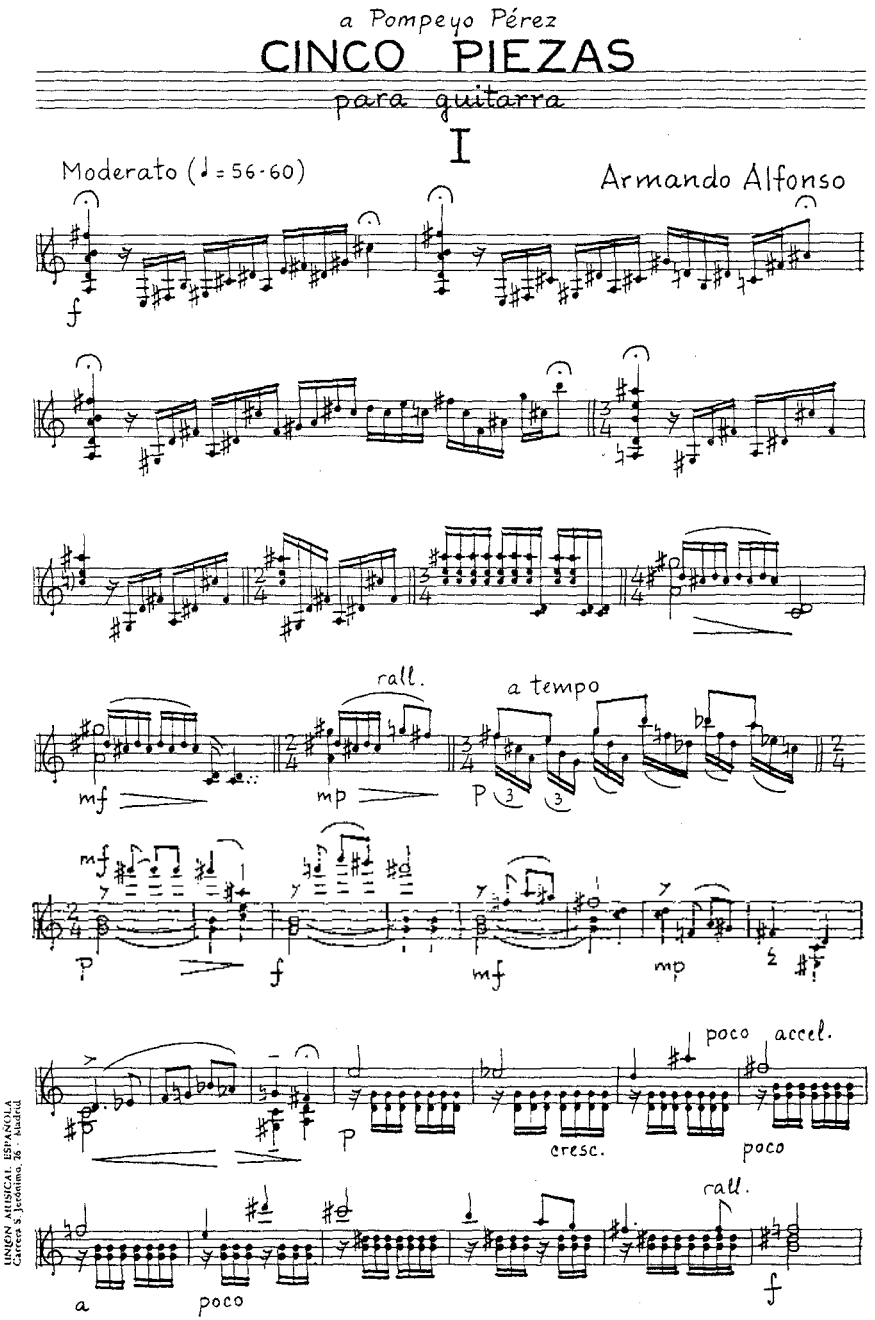


Fig. 1.—Página inicial de las *Cinco Piezas* de Armando Alfonso.

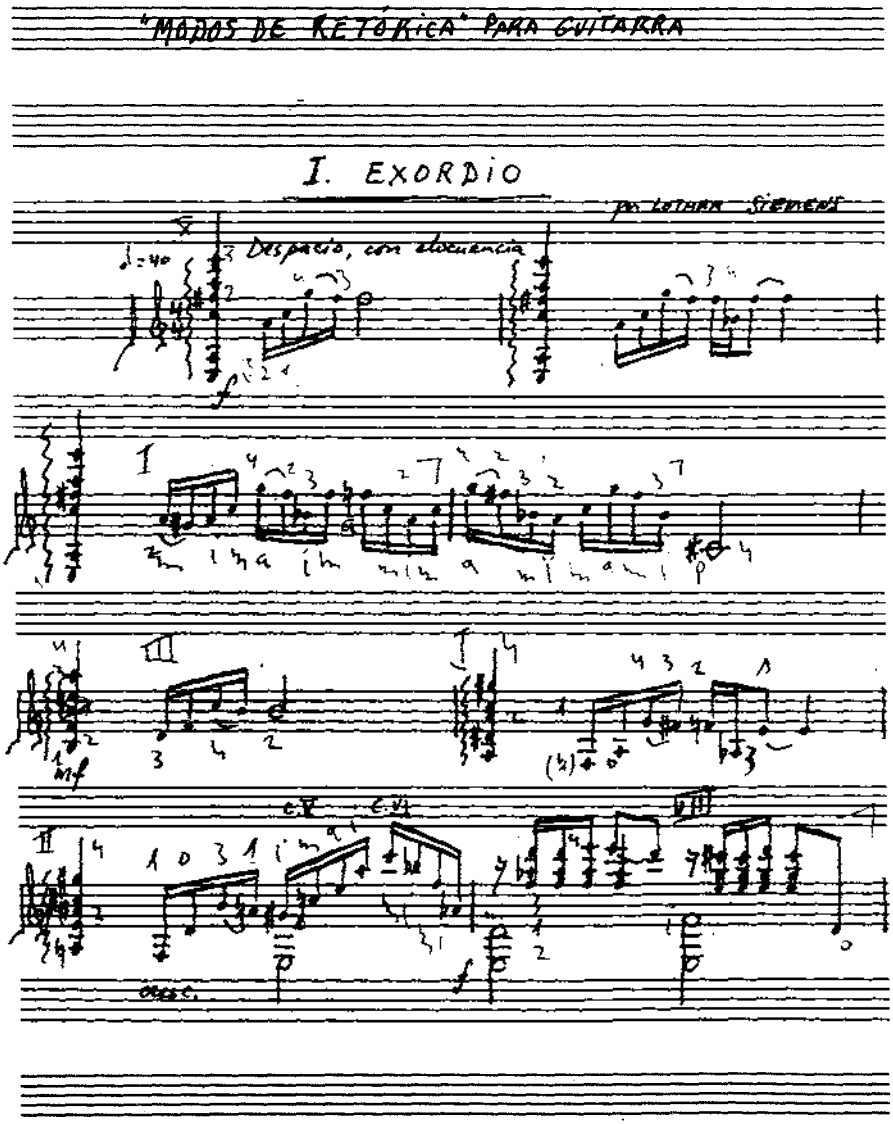
de un acorde arpegiado a lo largo de las seis cuerdas y del cual emana en cada ocasión una frase corta de contenido sólo aparentemente improvisatorio, pues el equilibrio global del movimiento se basa en estas digresiones recitatorias. La obra termina con un *Allegro* de gran virtuosismo a modo de rondó, en el cual un vertiginoso estribillo se alterna con dos coplas de contenido algo más *cantabile,* pero sin abandonar la vibrante tensión que anima este movimiento.

1.2. *Modos de retórica* de Lothar Siemens

Lothar Siemens Hernández (Las Palmas de Gran Canaria, 1941), personaje de activa participación en la vida cultural y empresarial de Canarias, posee un amplísimo bagaje como musicólogo, siendo autor de un elevado número de libros y artículos científicos que abarcan variados aspectos relacionados con dicha disciplina. De su actividad como compositor hay que destacar sus creaciones para coro y para voz y piano, siendo también autor de obras instrumentales. Su música ha sido interpretada en distintas ciudades españolas y radiada por emisoras tanto españolas como de otros países europeos.

A pesar de su ya mencionada relación con la guitarra, Lothar Siemens no había escrito ninguna obra para la misma hasta que en el verano de 1996 le pedimos una composición para el instrumento. El resultado fue *Modos de retórica,* escrita en septiembre de ese año y que estrenamos el 24 de abril de 1997 en el transcurso del primer concierto de cámara organizado por Cosimte en el Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife y que desde entonces continúan con la periodicidad de dos al año. Volvimos a interpretar la obra el 28 de enero de 1998 en el Ateneo de La Laguna (Tenerife) durante la presentación del libro *El relato del cartógrafo* del poeta Ernesto Suárez y un mes después, el 28 de febrero, en un recital celebrado en Valle Gran Rey (La Gomera).

Modos de retórica se articula como una pequeña *suite* en cuatro movimientos concebida como un acercamiento no exento de emoción a la guitarra que rehúye deliberadamente cualquier aspecto virtuosístico para centrarse en un discurso marcadamente reflexivo y con tendencia a la introversión. Las texturas de la obra son bastante transparentes, mientras que el lenguaje utilizado por el autor podría encuadrarse dentro de lo que se denomina como tonalidad ampliada y es tal vez afín a ciertas corrientes posmodernistas que evitan el exceso de disonancias, aunque sin renunciar a su contemporaneidad.



- 1 -

Fig. 2.—Primera página de *Modos de retórica* de Lothar Siemens.

Dado que por sus características esta obra resulta más abordable técnicamente que otras de las comentadas en este primer punto del artículo, resulta idónea para que intérpretes en formación o que no posean un bagaje suficiente de recursos virtuosísticos puedan comenzar a familiarizarse, a partir de sus páginas concebidas desde el rigor formal y conceptual, con la música contemporánea escrita para la guitarra en las islas.

El primer movimiento, *Exordio,* se despliega lentamente a modo de preámbulo creando una atmósfera de recogimiento con un ligero matiz melancólico (figura 2) y tal vez, como escribió Guillermo García-Alcalde en la crítica de su estreno [3], no exenta de cierta teatralidad. La *Reflexión* que aparece a continuación se estructura de forma temeraria reexpositiva y explora los contrastes dinámicos junto al uso del *staccato* y de la reiteración en los bajos de intervalos melódicos de segunda que se convierten, *de facto,* en trinos. Sus secciones extremas presentan un carácter más claramente expositivo y un pulso rítmico más notorio, mientras que la central resulta más introvertida y misteriosa a partir de la abundancia de disonancias basadas en el uso de segundas menores. El tercer movimiento, *Discurso breve,* tiene también una estructura ternaria reexpositiva y un acentuado carácter rítmico que se atenúa en la sección central, escrita a modo de *intermezzo* más expresivo, y en él aparecen algunos rápidos pasajes en tresillos en los cuales por única vez en la obra la atmósfera reflexiva parece ceder ante cierta vocación de brillantez. El movimiento final, *Apotegmas,* está concebido a partir de una textura a dos voces entre las que se alternan trinos y notas mantenidas, la cual es interrumpida en tres ocasiones por las correspondientes sentencias o apotegmas en forma de pequeñas frases discursivas donde abundan las disonancias entre bajo y voz superior. Los continuos trinos de este movimiento conducen a una sonora *coda* de rasgueados en *fortissimo* que dan fin a la partitura.

1.3. Obras de Xavier Zoghbi

Xavier Zoghbi (Las Palmas de Gran Canaria, 1954) se ha mostrado desde el inicio de su carrera como un autor muy prolífico, habiéndose ocupado su pluma de casi todos los géneros musicales, si

[3] Guillermo García-Alcalde, «*Modos de retórica,* de Lothar Siemens, y otros estrenos de autores canarios», en *La Provincia,* 3 de mayo de 1997, Las Palmas de Gran Canaria.

bien él mismo sólo salva para su catálogo, por razones de autoexigencia, un número de obras que gira en torno al centenar, lo cual sigue siendo una cantidad considerable. Con una orientación estética muy personal, la música de Zoghbi puede ser considerada con bastante propiedad como afín al posmodernismo en cuanto a la absorción y reutilización de numerosas corrientes del pasado, y si bien en general se aleja de los lenguajes considerados de vanguardia hasta los años noventa, en ocasiones se adentra en un mundo sonoro con abundancia de disonancias, e incluso en el dodecafonismo. También hemos de señalar que la mayoría de sus obras se acompañan de títulos en *taskur,* idioma inventado por él y alrededor del cual ha estructurado todo un entorno cultural imaginario.

A principios de 1997 le solicitamos una obra para guitarra solista, dándose la casualidad de que muy poco tiempo después el guitarrista grancanario Carlos Oramas le encargó un quinteto para guitarra y cuarteto de cuerda con la intención de grabarlo en un disco junto a componentes de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Con el fin de familiarizarse poco a poco con el instrumento, Zoghbi decidió escribir primero el quinteto y a continuación una *Suite* para guitarra que lleva el subtítulo de *Caperucita Roja.* Cabe señalar que ninguna de las obras se acompaña de un título en *taskur,* algo poco corriente en sus creaciones, y también que ninguna de estas partituras ha podido aún ser estrenada, circunstancia que esperamos sea remediada en un futuro cercano.

El *Quinteto* para guitarra y cuerdas fue escrito a lo largo de 1997 y abarca cuatro movimientos sin indicaciones de *tempo,* sino meramente de metrónomo, y en los cuales la guitarra, aprovechando el apoyo armónico del cuarteto, es tratada con frecuencia como un instrumento melódico. La obra en su conjunto es de gran calidad y una excelente aportación al repertorio camerístico. El primer movimiento comienza con un *tempo* bastante moderado (figura 3), si bien cualquier posible sensación de reposo queda anulada por la variabilidad de ritmos irregulares con que se superponen las distintas voces y por la tensión armónica que mantienen las disonancias que salpican el discurso. Esta primera sección desemboca en un pasaje solista para la guitarra que conduce a un *piu mosso* que comienza en estilo imitativo y se despliega con gran brillantez utilizando un marcado tratamiento contrapuntístico, con un carácter burlesco que evoca en cierto modo una atmósfera de ambiente decadentista. Este movimiento concluye con una breve vuelta, casi a modo de *coda,* al *tempo* inicial. El segundo tiempo del quinteto, escrito en 6/8 y de carácter agitado y nervioso, presenta una estructura ternaria y se

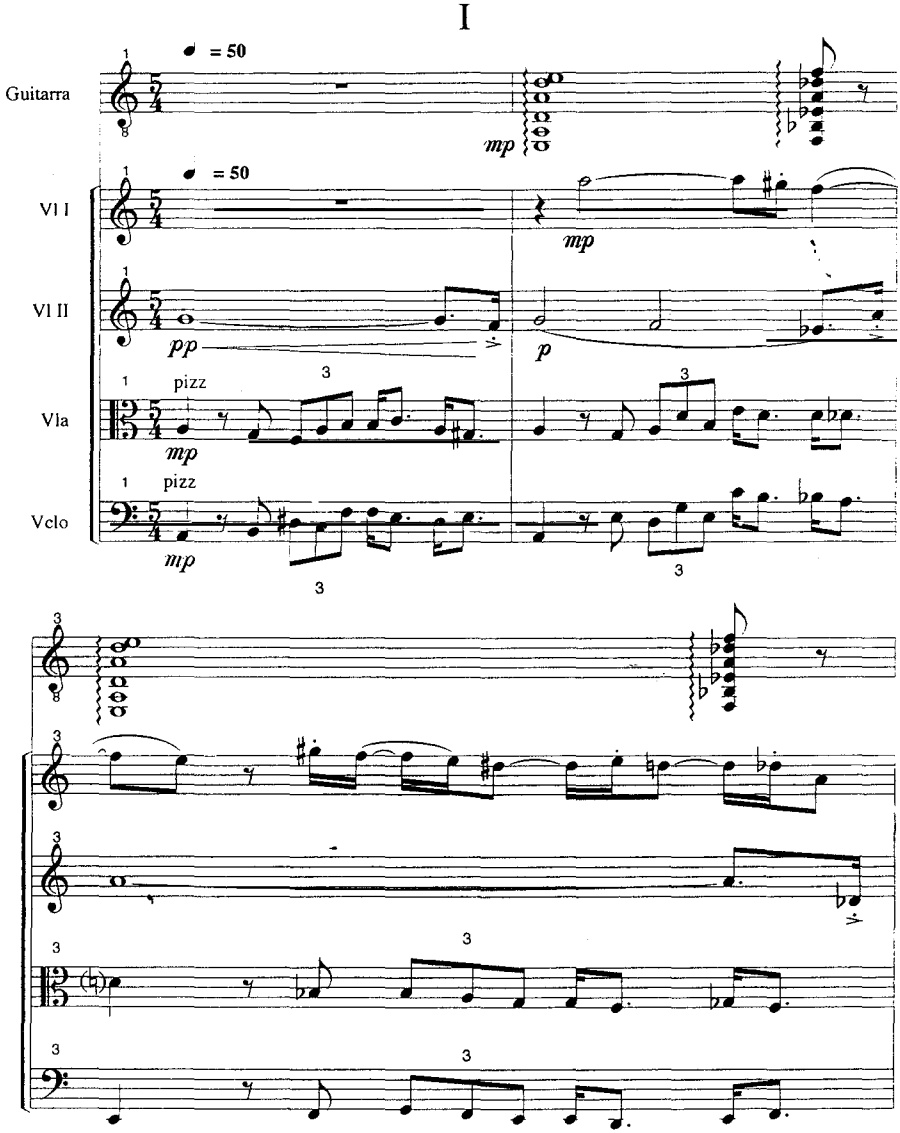


Fig. 3.—Página inicial del *Quinteto* para guitarra y cuarteto de cuerda de Xavier Zoghbi.

construye básicamente a partir de marcadas células rítmicas y un vivo intercambio entre la guitarra y el cuarteto, con abundante utilización del *staccato* y haciendo uso ocasionalmente del estilo imitativo. La sección central resulta más moderada en su *tempo,* con un

carácter algo más reflexivo y hasta en cierto modo melancólico, volviendo a continuación a exponerse parte del material inicial, esta vez con fines conclusivos. El tercer movimiento, sin ser estrictamente un tiempo lento, sí que aparece como el más *cantabile* y melódico de la obra, y desde su comienzo, encomendado en solitario a la guitarra, deja traslucir el aire reflexivo y la velada melancolía que aparecían ligeramente en el movimiento anterior. El quinteto termina con un movimiento escrito en 9/8 y de espíritu frenético donde las imitaciones entre las voces y los cambiantes diseños rítmicos conducen sin tregua hasta una sección central más reposada donde la guitarra adopta la responsabilidad melódica apoyándose en los fluctuantes ritmos del cuarteto. Con una breve *cadenza,* la propia guitarra retoma, seguida de los otros instrumentos, al *tempo* inicial con el cual finaliza la obra.

La *Suite* para guitarra *Caperucita Roja* fue escrita entre diciembre de 1997 y enero de 1998 y consta de siete danzas que se acompañan de curiosísimos subtítulos tan sofisticados como hilarantes y largos —tanto que creemos más prudente no reproducirlos aquí—, y que hacen alusión a los personajes del Lobo Feroz y de la Abuelita del célebre cuento. Se trata de una obra muy rica en contenidos musicales y con un ingenioso acercamiento técnico al instrumento. La primera danza, lenta y expresiva, está concebida para interpretarse con cierta liberalidad en la medida —de hecho, aunque señala 4/4 no hay barras de compás—, lo que le otorga un ligero aire improvisatorio a su atmósfera recogida. La segunda danza, de ritmo y carácter agitados, aparece escrita a dos pentagramas —recurso ya usado ocasionalmente por otros autores del siglo XX al escribir para guitarra, como Benjamin Britten en su *Nocturnal* pp. 70—, lo cual permite leer con más claridad las voces (figura 4). En el pentagrama inferior aparecen, por lo general, cuerdas al aire y en el superior, movimientos paralelos sobre dos o más cuerdas. En la parte central de la danza aparecen veloces pasajes de fusas que, según indica el propio autor, no deben tocarse con la medida estricta, pues resultaría muy atropellado. La tercera danza es una fuga a tres voces en compás de 15/8, señalando el autor que debe interpretarse estrictamente a pesar de que carece de barras de compás. Esta fuga, pese a su relativa brevedad, consta de un tratamiento contrapuntístico elaborado, con numerosas entradas de sujeto y respuesta tanto por movimiento directo como contrario, manteniéndose la textura contrapuntística dentro del clima armónico de tonalidad ampliada propio de toda la obra. La cuarta danza, de *tempo* moderado, es breve y de atmósfera triste, y parece evocar con sus sencillos ritmos a 6/8 un recuerdo le-

Danza 2

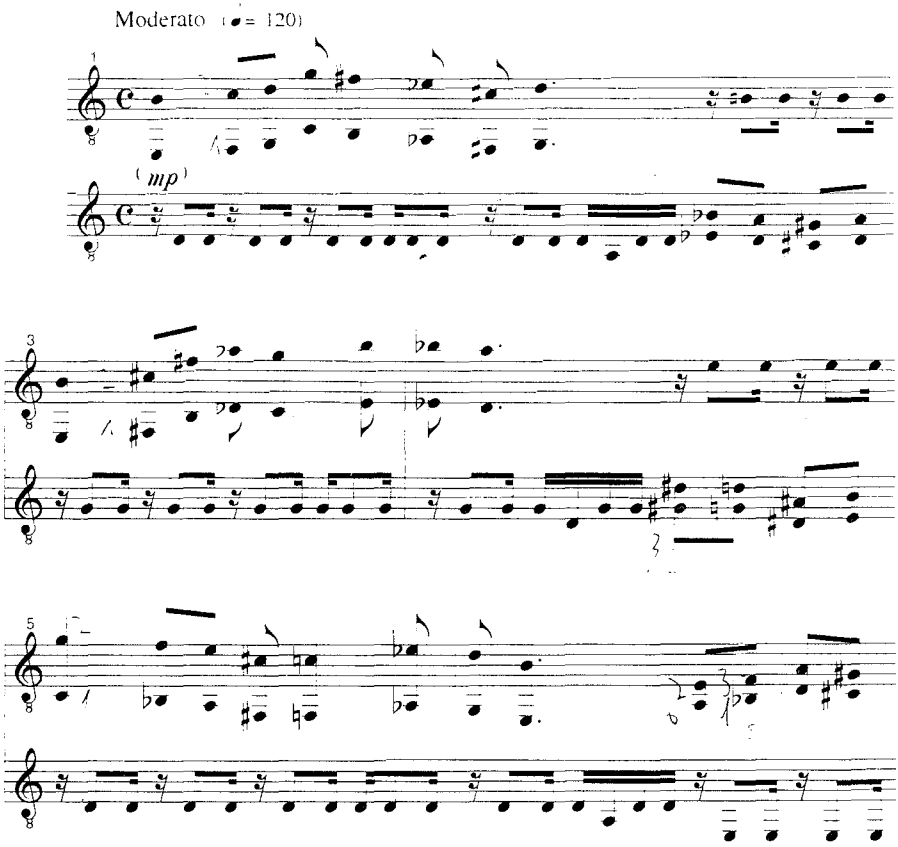


Fig. 4.—Primera página de la segunda danza de la *Suite* para guitarra de Xavier Zoghbi.

jano. La quinta danza resulta muy ingeniosa, pues sigue bastante fielmente, como si de una pieza programática se tratara, el contenido de su sorprendente subtítulo. Así, en su primera parte parece arrastrar la tristeza de la danza anterior hasta que se interrumpe con un pasaje misterioso en armónicos que se corresponde con una *elevación del espíritu* del subtítulo, convirtiéndose a continuación en una briosa e imaginativa danza china con abundante uso de los armónicos que se corresponde a su vez con una *consulta al oráculo*

chino. La danza número seis también está escrita en dos pentagramas y tiene un carácter oscuro y como de pesadilla, aunque tratada algo irónicamente. Su escritura es dodecafónica, utilizando el autor una serie —fa, sol, re#, si, la, do#, mi, fa#, re sib, lab, do— en la cual la interválica de las seis primeras notas se corresponde exactamente con la de las seis últimas. La última danza de la obra, en la que se utilizan posiciones fijas de la mano izquierda desplazándose por el mástil acompañadas de notas al aire, es de ritmo vivo y carácter algo agresivo, si bien en su sección central ambos aspectos se suavizan ligeramente al igual que ocurre, de forma más pronunciada, al final de la misma, lo que provoca que la *Suite* termine de manera premeditadamente lánguida y apagada, como si, en palabras del autor, *aún no se hubiese dicho la última palabra.*

1.4. Obras de Miguel Ángel Linares

Autor de obras instrumentales y vocales estrenadas y/o interpretadas no sólo en España sino en varios países de Europa y América, Miguel Ángel Linares (Santa Cruz de Tenerife, 1961) comenzó su andadura musical como guitarrista, faceta que abandonó posteriormente por la composición. Debido a dicha circunstancia la guitarra ocupa, lógicamente, un lugar destacado dentro de su producción, siendo sus últimas aportaciones al repertorio de la misma *El Continente Imaginario* para guitarra y orquesta, *Redoblare* para guitarra solista y *BiSuite,* también para guitarra solista y que se encuentra en fase de escritura.

El Continente Imaginario forma parte de una obra más amplia, *Cuentos de la Atlántica,* partitura de guitarra y orquesta en cuatro movimientos encargada a cuatro compositores distintos por el Festival Internacional de Primavera Andrés Segovia (F.I.P.A.S.) para celebrar su décima edición, siendo los otros autores elegidos Feliu Gassul, Enrique Igoa y Carlo Domeniconi. La obra fue estrenada el 7 de mayo de 1996 en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, con Pablo de la Cruz como solista y la orquesta de la Guildhall School of Music & Drama dirigida por Frank Applewhite. Con *El Continente Imaginario* nos encontramos ante una obra de tipo programático que se basa en la historia de un náufrago que llega a una tierra desconocida, y para la cual Linares utiliza una plantilla compuesta por dobles maderas, una trampa en Fa, un percusionista y cuerdas. De *tempo* reposado, la partitura se desarrolla dentro de un lenguaje de tonalidad ampliada con claras tendencias hacia la con-

sonancia, alternando los pasajes en que las texturas orquestales se muestran más densas con aquellos en que se vuelven transparentes para dejar paso a la guitarra solista, que a menudo se ve apoyada por los efectos tímbricos de la percusión a base de campanas y *glockenspiel* (figura 5). A pesar de contar con una *cadenza* para el solista, la obra rehúye cualquier reminiscencia de concierto virtuosístico para ahondar en el carácter de ensoñación que propone su título.

Redoblare fue escrita para el guitarrista alicantino Ignacio Rodes, quien la estrenó en el marco del 14.º Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, teniendo lugar el concierto el 25 de septiembre de 1998 en el Auditorio de la Caja de Ahorros del Mediterráneo de dicha ciudad; posteriormente dicho recital fue emitido el 26 de noviembre por Radio Clásica. La obra de Linares fue objeto de una crítica positiva, firmada por Bernabé Sanchís, en el periódico *Información* de Alicante del 28 de septiembre.

La partitura está escrita en el lenguaje de tonalidad ampliada característico de su autor, iniciándose con una introducción, *Lento,* de cierto carácter improvisatorio en la cual predominan un pulso libre y una interválica disonante (figura 6). Esta sección introductoria conduce hasta la presentación del elemento temático principal, formado por cinco notas —re, do, b (si bemol), la, re— que sirven para dar título a la partitura. Este elemento temático se encuentra transportado una segunda descendente —mi, re, do, si, mi— por razones de afinación de la guitarra, y se convierte en un *cantus firmus* sobre el que asientan toda una serie de elaboraciones del material básico original, con numerosas variaciones rítmicas y un tratamiento a menudo contrapuntístico que confieren un brillante acabado a la pieza.

Actualmente Miguel Ángel Linares trabaja, a petición nuestra, en una nueva partitura para guitarra. Su título es *BiSuite* y hace alusión a una *suite* de *bises,* con el carácter de fácil conexión con el público —en el buen sentido del término— que se le supone a esa clase de obras. *BiSuite* constará de cinco piezas de las cuales sólo hemos visto terminada la primera de ellas, una danza viva de carácter juguetón y armonía con cierta vocación modal.

1.5. *Estilo de la palma* de Carlos Puig-Hatem

El compositor cubano, afincado en Tenerife desde 1994, Carlos Puig-Hatem (La Habana, 1968) posee un brillantísimo *curriculum,* destacando como autor desde que a los diecinueve años ganó el Pre-

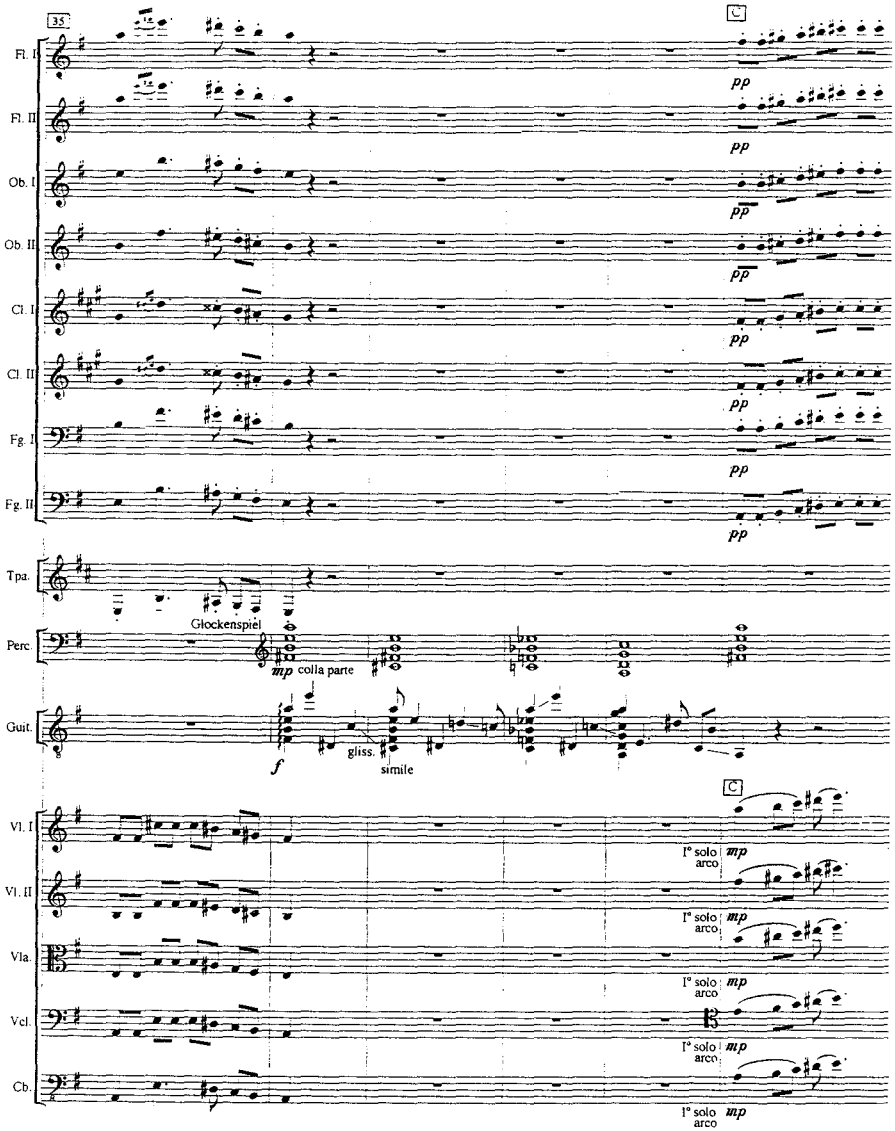


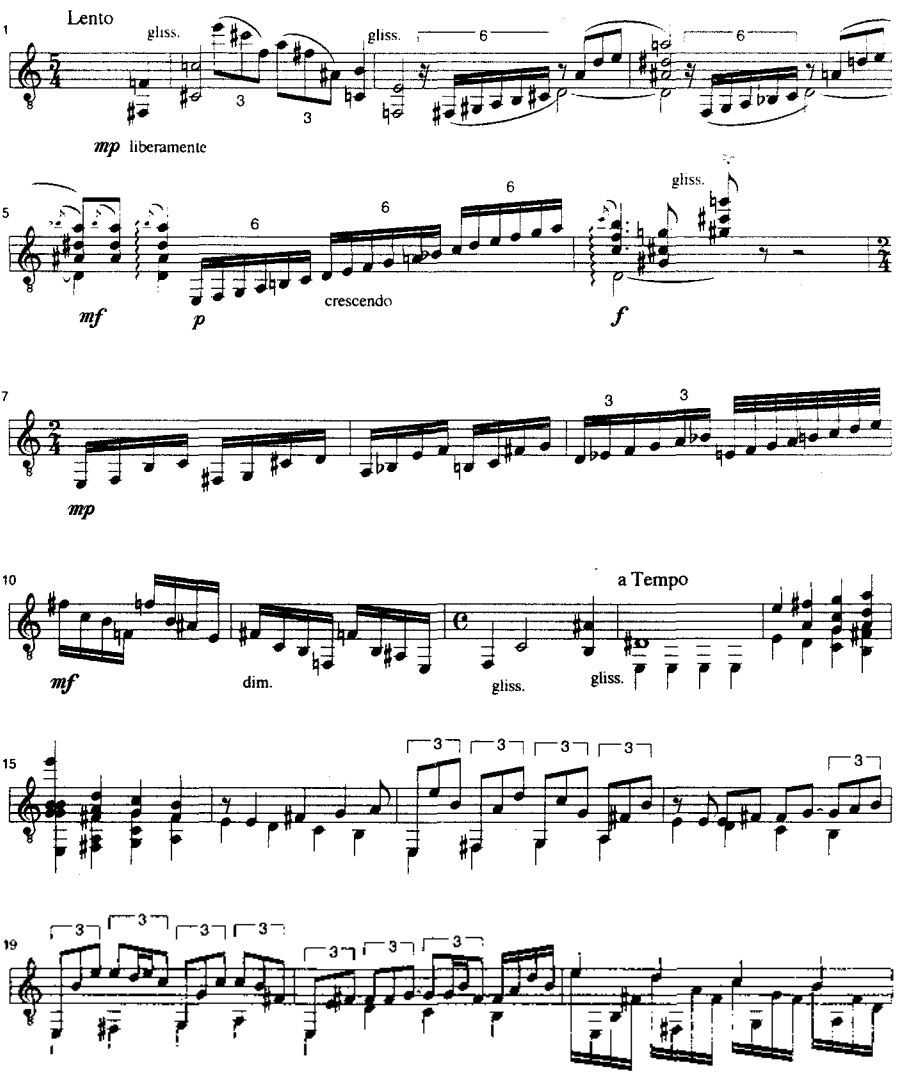
Fig. 5.—Página de *El Continente Imaginario* de Miguel Ángel Linares.

mio Nacional de Composición de su país por su obra *El Güije* para gran orquesta sinfónica, habiendo estrenado desde entonces obras sinfónicas, de cámara, para instrumentos solistas y vocales tanto en Cuba como en diversos lugares de la geografía española, caso de

a Ignacio Rodes

Redoblare

Miguel A. Linares



Nota importante: esta obra no es homenaje a Federico García Lorca.

Fig. 6.—Página inicial de *Redoblare* de Miguel Ángel Linares.

Canarias y Andalucía, que lo consolidan como uno de los autores más sólidos que actualmente residen en las islas.

Estilo de la palma fue concebida para presentarla en mayo de 1992 al concurso que bajo el título de «la Editora Musical de Cuba y la guitarra» se convocó en La Habana con el fin de que la pieza ganadora se convirtiera en la obra obligada que debían ejecutar los participantes al Concurso Internacional de Guitarra de La Habana, certamen anual auspiciado por el compositor Leo Brouwer y al que asisten, invitados como jurado, guitarristas de prestigio mundial. La obra elegida debía ser, además, publicada por la mencionada editorial. A pesar de destacarse como una de las favoritas del certamen, *Estilo de la palma,* debido a circunstancias poco claras en las que no vamos a detenernos, no fue finalmente la elegida, creándose especialmente para ella una Mención Especial del jurado. El título de la obra hace alusión a la palma cubana, emblema de la isla y de esa forma símbolo paralelo a la guitarra como instrumento nacional de los cubanos. Dadas las exigencias de duración del concurso, la partitura tenía, en esa primera versión, una duración de ocho minutos, y para escribirla el autor contó con las observaciones técnicas del guitarrista Carlos Lloró, quien iba a ser el encargado de estrenarla, si bien después del concurso tal estreno nunca se efectuó.

Cuando a finales de 1996 le pedimos a Carlos Puig una obra para guitarra, éste decidió recuperar *Estilo de la palma* y revisar su contenido, alargando parte de su desarrollo central y de la sección final, con lo que la duración total de la partitura se acrecentó en casi dos minutos. Esta segunda versión fue la que finalmente estrenamos el 28 de abril de 1998 en el marco de los conciertos de cámara de Cosimte.

Estilo de la palma está escrita a partir de una concepción marcadamente actual de la guitarra, explotando sus posibilidades tímbricas y recurriendo a efectos como rasgueados, *glissandi* o el uso de la técnica del *tapping* —golpear el diapasón con los dedos de la mano izquierda para obtener una nota— con el fin de lograr sonoridades del instrumento alejadas de su imagen más tradicional, la que se apega a su vertiente más recogida y lírica. Emparentada con la música contemporánea que para la guitarra se escribe en Cuba y a la altura de cualquiera de las partituras que manejan los intérpretes actuales, la obra sumamente idiomática para el instrumento, constituye una brillante contribución a su repertorio.

De estructura ternaria, toda la partitura se genera a partir de un intervalo melódico de segunda menor, utilizando armonías basadas en acordes construidos por segundas que se despliegan en posicio-

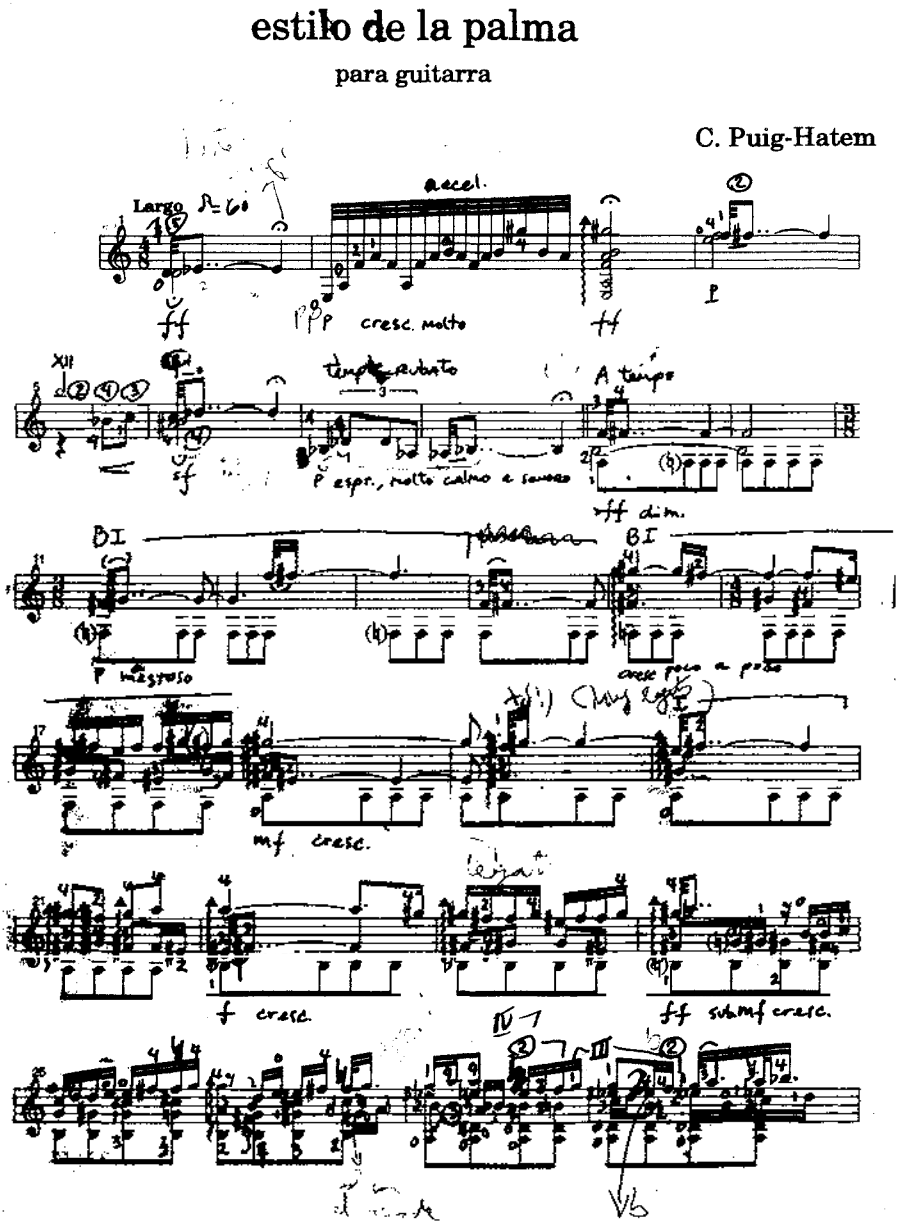


Fig. 7.—Primera página de *Estilo de la palma* de Carlos Puig-Hatem.

nes abiertas. La primera sección, *Largo* (figura 7), crea una atmósfera de tensión armónica mediante la presencia de *ostinatos* en el bajo y de un ingenioso uso de las dinámicas para dar sensación de un *crescendo* más o menos constante que se apoya sobre una compleja textura polifónica que ocasionalmente es interrumpida por pasajes más libres a modo de *cadenza*. El *allegro* central, a su vez articulado de modo ternario reexpositivo, es altamente rítmico y brillante, con marcadísimos contrastes dinámicos y una constante alternancia de métricas casi siempre irregulares que acentúan, más que el *tempo* en sí, su carácter enérgico, pudiéndose detectar en su desarrollo central reminiscencias de Stravinsky. La sección final, de carácter reposado y envolvente, combina la pulsación ordinaria de los bajos con el *tapping* de la mano izquierda y el uso de armónicos octavados en la voz superior, obteniendo de todo ello un resultado sonoro original y sorprendente que cautiva de manera notoria la atención de cualquier oyente.

2. OBRAS DE GUITARRISTAS-COMPOSITORES

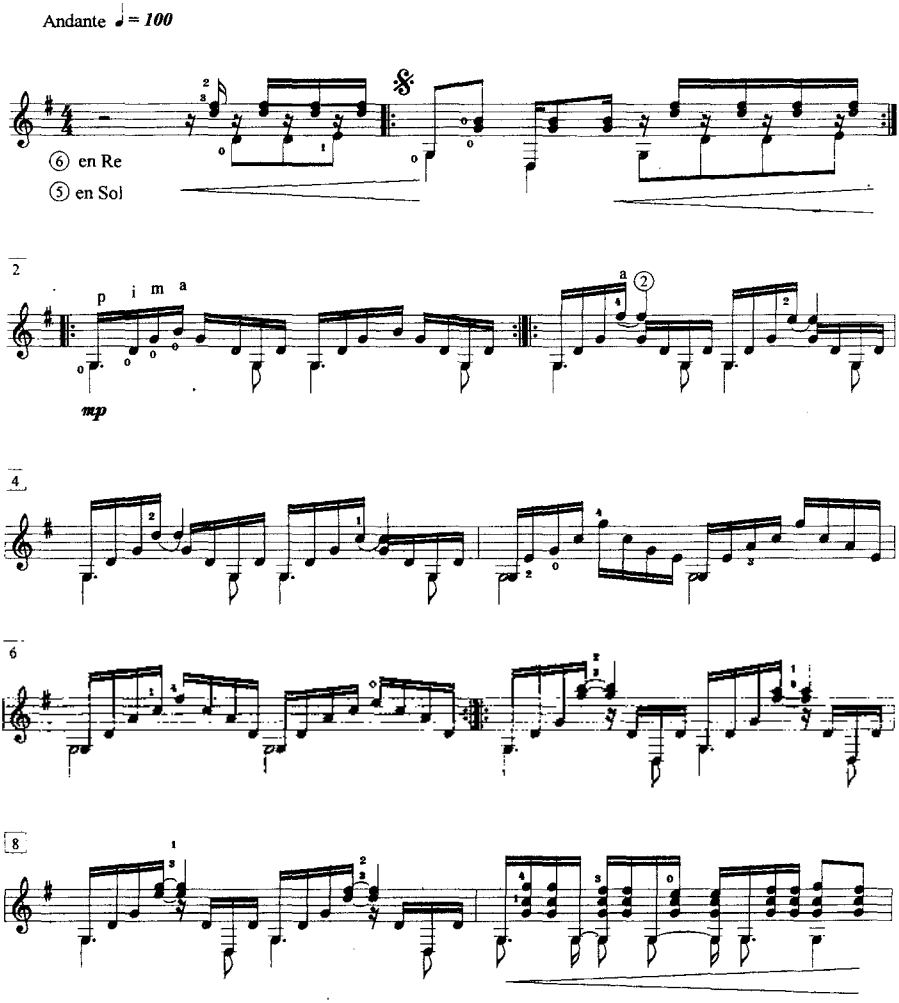
Nos detendremos ahora en las obras escritas por autores que centran su actividad musical, profesional o no, en la interepretación a la guitarra, con el fin de detectar las posibles semejanzas o diferencias de sus creaciones con las tratadas en el punto anterior. Debemos aclarar que resulta casi imposible abarcar todas las piezas escritas más o menos recientemente por guitarristas debido a que muchas de ellas ni siquiera se han dado a conocer públicamente, por lo que nos ceñimos a aquellas que hemos podido recopilar [4], entendiendo que deben bastar por el momento para poder trazar un panorama ilustrativo de este apartado. Asimismo, dejamos fuera de nuestro artículo las posibles composiciones más recientes salidas de la pluma de Blas Sánchez (Ingenio, Gran Canaria, 1935), pues a pesar de ser estrictamente un guitarrista-compositor, su carrera desarrollada mayoritariamente en Francia, resulta lo bastante singular, sin entrar en valoraciones críticas, como para diferenciarlo del resto de los autores que vamos a mencionar a continuación, además del hecho de que produce nuevas piezas con tanta asiduidad que resulta bastante difícil mantenerse al día con respecto a sus creaciones.

[4] Al respecto debemos agradecer la inestimable colaboración que hemos recibido de D. Fernando Bautista Vizcaíno, profesor de guitarra del Conservatorio Superior de Las Palmas de Gran Canaria, quien nos ha proporcionado valiosa información.

Estudio nº 3

a Manuel Gutiérrez

Benjamín Domínguez
1978



Depósito legal: G.C.-2403-1997

Fig. 8.—Primera página del *Estudio n.º 3* de Benjamín Domínguez.

2.1. Obras de Benjamín Domínguez

Benjamín Domínguez Montesdeoca (Arucas, Gran Canaria, 1949) comenzó sus estudios de guitarra en el Conservatorio de Las Palmas bajo la dirección de Efrén Casañas, finalizándolos en el de Santa Cruz de Tenerife como alumno del catedrático Manuel Gutiérrez. Posteriormente asistió a cursos de perfeccionamiento con figuras de renombre como John Williams y Leo Brouwer, y fue invitado en dos ocasiones como profesor al curso de guitarra que organizaba Blas Sánchez en Normandía. En la actualidad es profesor de música en un instituto de bachillerato. Conocemos dos obras salidas de su pluma que si bien no son recientes —se remontan a 1978, época en la que aún no había finalizado sus estudios de guitarra—, hasta ahora no habíamos podido examinarlas, y pueden servirnos para mostrar cuál es, o al menos era, su tendencia artística a la hora de componer.

La primera de estas obras es el *Estudio n.º 3* —carecemos de información acerca del número total de estudios que escribió—, dedicado al entonces su profesor Manuel Gutiérrez. La pieza está pensada para la práctica de arpegios y, en menor medida, de acordes repetidos (figura 8), y dada su escasa dificultad parece destinada a estudiantes poco avanzados. Armónicamente no se aleja de un lenguaje claramente tonal, si bien presenta ocasionales giros de sonoridad algo más modal.

La otra obra que conocemos es el *Vals-Malambo,* pieza de clara inspiración iberoamericana y marcado melodismo, que a lo largo de su estructura ternaria reexpositiva alterna una sección de vals de transparente textura con otra en 6/8 marcadamente acordal. Esta partitura tampoco presenta dificultades de ejecución y pese a que su contenido musical no es demasiado ambicioso, no desentona de muchas obras similares escritas por autores suramericanos en décadas anteriores.

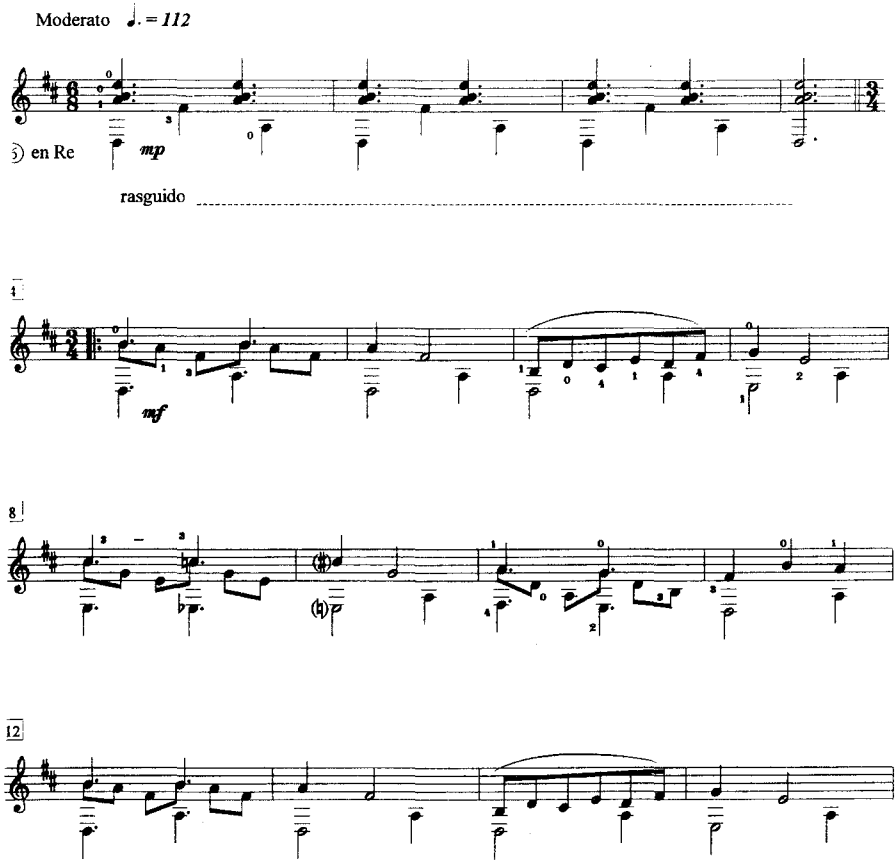
2.2. *Kolika* de Joaquín Prats (Sanguet)

Joaquín Prats (Las Palmas de Gran Canaria, 1958) fue discípulo del grancanario Francisco Alcázar, y a su mano se debe el manuscrito con varias de las obras de su maestro que se conserva en El Museo Canario de Las Palmas. Posteriormente continuó su formación fuera de Canarias, estudiando en Madrid con José Luis Rodrigo y en Colonia con Elliot Fisk. Durante varios años vivió en Luxemburgo

Vals-Malambo

a Didier Prat

Benjamín Domínguez
1978



Depósito legal: G.C.-2191-1997

Fig. 9.—Página inicial del *Vals-Malambo* de Benjamín Domínguez.

dedicado a la docencia y a la interpretación, grabando dos discos a dúo con el guitarrista italiano Sergio Tordini. En un momento dado decidió dar un giro a su vida y marchó a la India, donde en contacto con doctrinas filosófico-religiosas adoptó el nombre de Sanguet. Tras un tiempo en Japón se afincó en Hong-Kong, desde donde prepara un nuevo disco, ya bajo su actual nombre, que incluirá también grabaciones realizadas años atrás, incluyendo entre ellas alguno de sus trabajos con Tordini.

De su pluma conocemos, firmada como Sanguet, la pieza titulada *Kokila,* que aparecerá en el disco antes mencionado. Se trata de una obra consistente en una evocadora melodía armonizada de manera absolutamente tonal y con una escritura basada sobre todo en el uso de arpegios. La partitura resulta sencilla musical y técnicamente y posee un claro carácter de canción a pesar de ser meramente instrumental.

2.3. *Suite n.º 1* de Leandro Ramos

Leandro Ramos Peña (Las Palmas de Gran Canaria, 1960) estudió en Conservatorio de Las Palmas con Efrén Casañas y con Fernando Bautista, al tiempo que se interesaba de manera autodidacta por el mundo de la Composición. Tras diversas experiencias docentes en varias Escuelas de Música, en la actualidad su actividad profesional se desarrolla en otros campos, si bien se decica a profundizar en el estudio de la Composición bajo la dirección de Vicente Umpiérrez Sánchez. Su *Suite n.º 1,* subtitulada *Suite Canaria,* consta de cinco movimientos —*Baile del Vivo, Aires de Lima, Cho Juan Perená, Arrorró* y *Berlina*— que se basan, como indican sus nombres, en aires populares de las islas. Aunque en el encabezamiento de cada una de las piezas el autor se señala solamente como arreglador de estas melodías (figura 10), la partitura se encuentra en realidad a medio camino entre el mero arreglo y la recreación, pues pese a reproducir los temas populares de manera prácticamente literal, la armonización introduce, sin embargo, acordes algo más complejos que los habituales cuando se interpretan estos aires al estilo popular —si bien siempre dentro de un lenguaje carente de complicaciones armónicas, algo por otra parte que parece obvio dadas las intenciones del autor de realizar sólo un arreglo—, contando también las piezas con pequeñas introducciones de elaboración propia.

La *Suite n.º 1* es una obra sencilla que se encuadra dentro de una arraigada tradición de los músicos canarios, y muy particularmente

IV

Arrorró

Arreg. L. Ramos

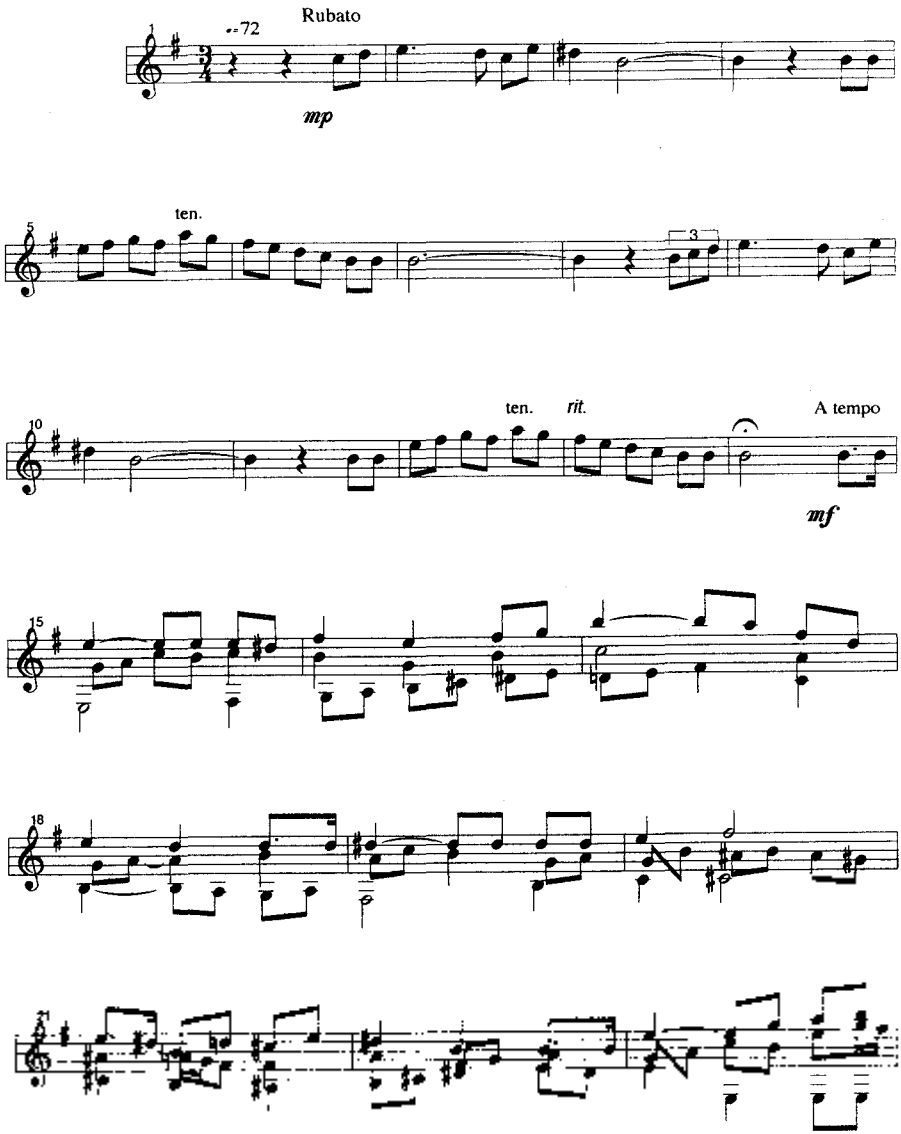


Fig. 10.—Primera página del *Arrorró* de la *Suite n.º 1* de Leandro Ramos.

de los guitarristas, como es la de realizar adaptaciones de motivos extraídos de su folklore. El propio autor nos ha manifestado que actualmente trabaja en otras composiciones para guitarra y para otros instrumentos en las que desarrolla un lenguaje de tipo modal.

2.4. *Estancias* de Javier Infante

Javier Infante (Las Palmas de Gran Canaria, 1974) comenzó como autodidacta su aprendizaje de la guitarra, pasando posteriormente a estudiar en el Conservatorio de Las Palmas donde fue durante varios años alumno de Fernando Bautista y en la actualidad de Carlos Oramas, con quien cursa el octavo curso. Músico de espíritu inquieto, su interés se dirige también hacia el *jazz,* habiendo realizado diversas actividades en ese campo. Su obra *Estancias* está escrita en unas coordenadas muy diferentes a las de los otros guitarristas-compositores aludidos en apartados anteriores, presentando una clara vocación de modernidad y el deseo de explorar recursos instrumentales propios de las décadas más recientes tales como el frotado de las uñas sobre las cuerdas, golpes sobre la tapa u obtención de cuartos de tono desplazando las cuerdas transversalmente sobre el mástil.

Concebida a partir de breves elementos temáticos en su mayoría de carácter rítmico pero con presencia ocasional de diseños melódicos, la partitura se inclina hacia una concepción cercana a la atonalidad que se ve matizada por esporádicos anclajes tonales en torno a La y Mi, incluso sugiriendo sus tonalidades mayores salpicadas de disonancias libres —algo que tal vez se deba a una aparentemente clara planificación de ciertos pasajes a partir de la búsqueda sobre el diapasón de determinadas posiciones de la mano izquierda más que a una razón teórica—, y presenta unas texturas no demasiado densas apropiadas para resaltar al máximo los recursos idiomáticos utilizados. Estos recursos claramente guitarrísticos abundan sobre todo en la sección inicial (figura 11), lenta y misteriosa, pasándose posteriormente a una segunda sección algo más rápida basada en parte en el uso repetitivo de determinados diseños rítmicos, sección que se ve interrumpido por un pasaje más melódico escrito en torno al centro tonal de Mi para volver luego a los esquemas repetitivos y a un final basado en el uso de armónicos octavados.

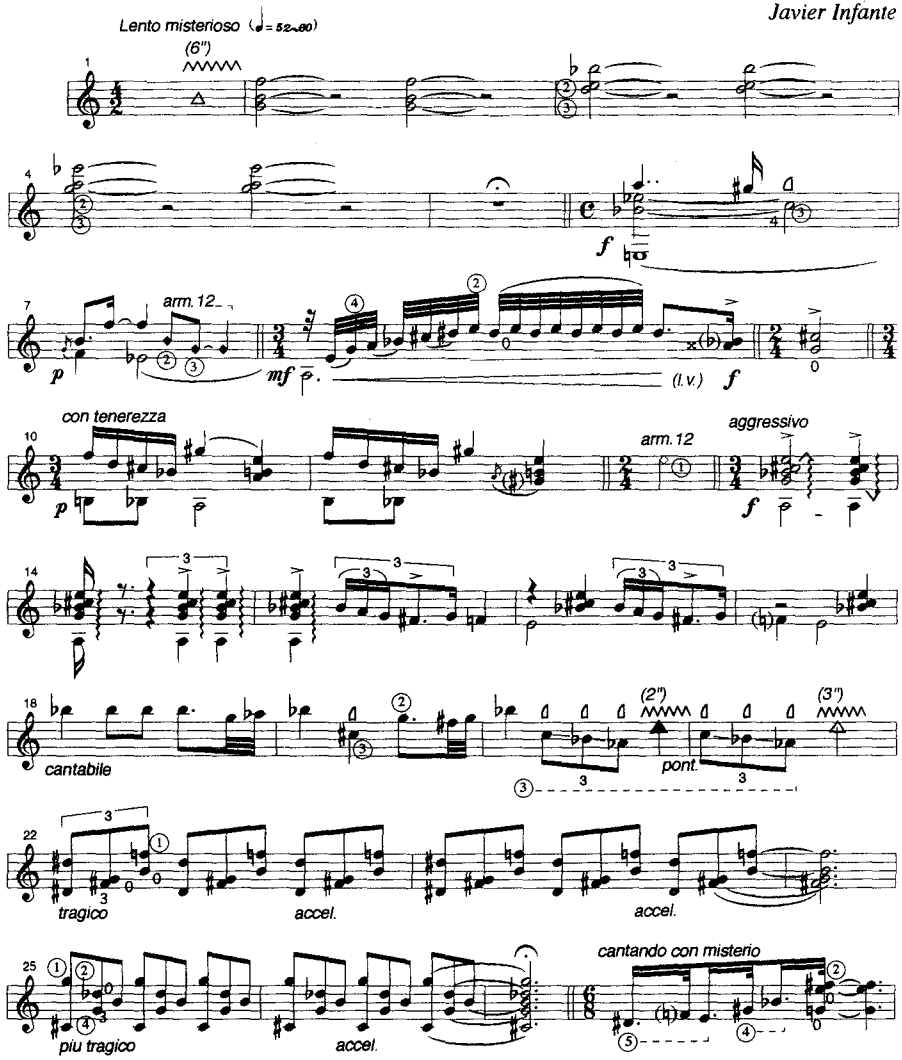
Estancias supone una interesante aproximación al lenguaje de vanguardia por parte de un guitarrista-compositor y, pese a que se trata de una obra a menudo más ligada a los recursos idiomáticos

Estancias

para guitarra

(1995)

Javier Infante



© Javier Infante, 1996
Editado por 7D Art & Tec, 1996

= uña a lo largo de la sexta cuerda
= estirar la cuerda 1/4 de tono

Fig. 11.—Primera página de *Estancias* de Javier Infante.

del instrumento que a contenidos musicales estrictos, su duración más bien breve hace que este rasgo no suponga un defecto y que sea deseable su interpretación, máxime cuando sus demandas técnicas no suponen un obstáculo tan alto como para reservarla a profesionales cualificados, lo cual la convierte también en recomendable para estudiantes de cierto nivel.

3. CONCLUSIONES

Tras lo escrito en las páginas anteriores, parece claro que existe una clara diversidad en la concepción de la música para guitarra según parta ésta de músicos que son básicamente compositores o de otros que son primordialmente guitarristas. Los primeros se encuadran en mayor o menor medida dentro de los diferentes lenguajes de la música actual, creando obras con unos contenidos siempre interesantes y en ocasiones incluso francamente destacables, presentando además una mayor inclinación que los guitarristas-compositores hacia formas musicales más ambiciosas. Desde este punto de vista, el panorama resulta francamente alentador sin que pueda ensombrecerlo el hecho de que la práctica totalidad de sus obras hayan sido escritas sólo tras las petición de algún intérprete, pues eso es algo normal en el mundo de la composición actual. El repertorio escrito para guitarra por estos autores en los últimos años resulta, pues, muy atractivo y a menudo su altura musical y técnica no tiene nada que envidiar a la mayoría de las obras concebidas para el instrumento en cualquier otro lugar, y para afirmarlos en ello basta recordar algunas de las partituras comentadas en la primera parte de este artículo.

Desde la vertiente de los guitarristas-compositores, sin embargo, las cosas presentan una óptica diferente. Salvo en el caso de *Tendencias* de Javier Infante, la música de estos autores se inclina, hasta donde conocemos, hacia una estética armónicamente conservadora, alejada de las grandes formas y orientada, por contra, hacia contenidos musicales semipopulares, pareciendo aceptar de antemano que sólo los aficionados a la guitarra se interesarán por escuchar sus obras. Naturalmente que no deben entenderse nuestras palabras como un reproche, pues la libertad de creación no puede, obviamente, ser negada en ningún caso; cabe aducir, además, que nos estamos refiriendo a una muestra de obras que no resulta lo bastante amplia, y que algunas de ellas fueron escritas hace años. Sin embargo, nuestras observaciones obedecen a que estimamos que estos rasgos seña-

lados tienden a favorecer el aislamiento que viene sufriendo la guitarra con respecto a numerosos foros de la música que, a falta de otro adjetivo mejor, llamamos clásica.

Antes de continuar debemos mencionar, en favor de los guitarristas-compositores canarios, que las características aludidas de sus obras se corresponden a menudo en estilo, si no siempre en acabado técnico, con una gran parte de las escritas por otros guitarristas-compositores de todo el mundo y ahí reside, aunque pueda resultar paradójico, el verdadero problema, pues parece que es a partir del propio universo guitarrístico desde donde se origina en parte el aislamiento mencionado. Si se persiste en la autolimitación que suponen *guetos* artísticos como son los numerosos festivales de guitarra existentes en todo el mundo —a los cuales asiste un público casi exclusivamente compuesto por guitarristas o aficionados al instrumento que a menudo no muestran el mismo interés por el resto de la música clásica—, si en estos festivales o en el común de los recitales se tiende a interpretar un repertorio con frecuencia demasiado ligero —lo contrario aburriría a una audiencia que probablemente al margen de la guitarra nunca se plantea, por ejemplo, escuchar una sonata de Beethoven o un cuarteto de Bartók—, y en ellos se tiende a no valorar lo suficiente —por las mismas razones— a los intérpretes considerados «demasiado serios» aunque su valía sea grande, todos los avances logrados por la guitarra en el siglo XX pueden llegar a volverse inútiles.

Es por ese motivo que defendemos la postura de que los guitarristas-compositores no deben permanecer al margen del resto del mundo de la creación musical, que deben conocer y explotar los caminos de los lenguajes contemporáneos, explorar las posibilidades de la interacción camerística con otros instrumentos y asumir sin complejos la vertiente culta de la guitarra, para así poder reivindicar el lugar que por sus cualidades y su historia merece en el panorama musical. Y, dado que el contenido de este artículo ha estado centrado en Canarias, demandados por ello lo mismo para los guitarristas-compositores locales, sin que haya en nuestras palabras ningún ánimo de censura hacia su labor. Simplemente nos anima el deseo de que se pueda enriquecer aún más un repertorio que ha comenzado a crecer de manera esperanzadora, tal como creemos haber reflejado en estas páginas.

EL MANIFIESTO MUSICAL DEL MUSEO CANARIO (1997) Y LOS INICIOS DEL PROYECTO «RALS»

MOISÉS R. SÁNCHEZ MIRANDA
Conservatorio Superior de Música
de Las Palmas de Gran Canaria

El sábado 21 de junio de 1997 se reunieron en la biblioteca del Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria una serie de compositores, musicólogos, críticos, docentes y gestores musicales del Archipiélago. La cita suponía el primer encuentro de este tipo que se realizaba con los más destacados participantes de las dos provincias canarias, y sucedía por iniciativa de COSIMTE (Asociación de Compositores y Musicólogos de Tenerife) a la vez que del propio Museo Canario desde su Departamento de Musicología y Archivo de Compositores Canarios.

Asistieron y firmaron por parte de Tenerife Armando Alfonso, Rosario Álvarez, Blanca Báez, Ángel F. Curbelo, Carmen D. Díaz, Rafael Estévez, Vicente Esteban Fariña, Ramón González Enríquez, Maria Luisa Gordo, Enrique Guimerá, Miguel Ángel Linares, Juan Vicente Marrero, Pompeyo Pérez, Arístides Pérez Fariña, Carlos Puig, Santiago Reig (quien, sintiéndose indispuesto, se ausentó al poco de comenzar el encuentro y, por tanto, no firmó), Elisa Tallo y Emilia Tallo. De Gran Canaria comparecieron y firmaron Julio Barry, Fernando Bautista Vizcaíno, Francisco Brito, Juan José Falcón, Guillermo García-Alcalde, Olimpiades García, Antonio Hanna, Juan Hidalgo, Enrique Mateu, Antonio Miranda, Cristina Molina Roldán,

Rafael Nebot, Lothar Siemens, Daniel Roca Arencibia, Leopoldo Rojas O'Donnell, Inmaculada Sanabria, Moisés R. Sánchez y Xavier Zoghbi.

EL MANIFIESTO

Tras diversas actividades, cuales fueron la presentación de un CD-Rom sobre el fallecido guitarrista-compositor Francisco Alcázar realizado por Fernando Bautista y la audición del último estreno en Madrid de Daniel Roca, quien presentó y comentó su obra, se realizó un hondo debate sobre la creación musical en Canarias, la difusión de la nueva música y la recuperación de nuestro patrimonio musical del pasado. Esto condujo al acto más importante de la jornada, por su gran significación, que consistió en la firma por parte de todos los asistentes de un Manifiesto en el que se abogaba, en cuatro puntos, por una política para apoyar el desarrollo de la creatividad musical en las Islas, cuyo texto reproducimos literalmente al final de este escrito.

El primer punto, sin duda el más importante, propone poner los medios necesarios para la sensibilización del público hacia la comprensión de los diversos lenguajes musicales de todos los tiempos. Esto se explica porque la música, lejos de ser un lenguaje «universal», como vulgarmente se repite, consta en realidad de muy diversos idiomas delimitados en el tiempo y en el espacio, cuya comprensión requiere de un aprendizaje y de una familiarización que no siempre es fácil ni asequible.

Por lo que respecta a nuestro mundo actual, es el público el elemento final en la complicada cadena que va desde la idea en la mente del compositor a la audición pública de una obra, y por tanto, sin el interés de aquél, no tiene sentido la creación musical. Incluso contando en las Islas con unos oyentes bastante respetuosos y, en cierta medida, curiosos ante lo novedoso, es de vital importancia que la sensibilización tenga un soporte informativo correcto y se produzca al mayor nivel global posible, de manera que la nueva creación no sólo la conozca una mal llamada «élite», sino, en principio, la mayor parte de la población, ya que es un derecho de todos y una obligación para aquellos que tienen en su mano la posibilidad de culturizar, poner a la disposición los medios necesarios para que se pueda llegar al pleno disfrute de la música en general y de la contemporánea de carácter no popular en particular. Contando con el público adecuado, que asista con asiduidad a los conciertos, que esté bien

informado y que se interese por las diversas publicaciones (libros, revistas especializadas, música grabada, etc.), cobrará su verdadera importancia la creación musical en el Archipiélago y su interpretación pública.

Sobre esta última idea hace hincapié el segundo punto del Manifiesto: favorecer la nueva creación musical y difundir la obra de los compositores actuales. La música es algo vivo y no sólo desde el punto de vista de la interpretación. Resulta penoso comprobar cómo se olvida con demasiada frecuencia programar en los numerosos conciertos que se dan a lo largo del año obras compuestas durante nuestro siglo (sin duda el más rico y original de la historia en cuanto a creación musical se refiere), y más aún obras de compositores vivos, cuyo afán por crear, en los niveles más inmediatos a nosotros mismos, está muchas veces supeditado a algún pequeño y puntual encargo que hace casi imposible que el compositor pueda dedicarse por entero a la creación. Este asunto llega a extremos alarmantes cuando hablamos de jóvenes autores que, en el inicio de su carrera, no encuentran el marco oportuno para dar a conocer sus trabajos en un momento, la juventud, en el que más apoyos se necesitan.

En este sentido, hay que facilitar y abrir los más concurridos centros culturales del Archipiélago a las nuevas caras, desmitificando la figura del compositor ya consagrado para, sobre todo, favorecer las novedosas posibilidades de expresión, de manera que los creadores puedan manifestar su capacidad compositiva en cualquier género, desde la música de cámara a la producción coral, desde la música sinfónica hasta la ópera, sin olvidar las nuevas tecnologías. Es muy cierto que en estos momentos ningún compositor incipiente tiene posibilidad de salirse de las composiciones que sobrepasen las pequeñas plantillas instrumentales, dada la total imposibilidad de contar con orquestas dispuestas a interesarse en ellos e interpretar o invertir tiempo en su música, lo cual, sin duda, conlleva también un evidente empobrecimiento del género sinfónico por falta de renovación continua.

El tercer apartado retoma parte de lo expuesto anteriormente, pero ampliando el marco, mirando hacia el pasado, para prestar la debida atención al repertorio —infrecuente también en los programas— de los compositores que han conformado el rico patrimonio musical canario del pasado. Se evocan aquí los repertorios barrocos de nuestra antigua catedral y los primeros y últimos sinfonismos y camerismos de la era contemporánea, cultivados por grandes figuras desgraciadamente desconocidas aún para la gran mayoría del público, por el desinterés y la desidia. Fueron ellos quienes pusieron las

bases para nuestro presente y futuro musical y, por su cuantía y calidad, bien merece que se conozca y difunda una obra de tan diversas características y que nos ha dejado hondas huellas históricas en los más distintos géneros.

Por último, y con la mirada puesta en nuestro estratégico enclave en el tiempo y en el espacio entre Europa y América Latina, realidad bien patente en otros ámbitos, el cuarto punto hace referencia a la posibilidad de convertir a Canarias en una plataforma para la difusión de la música e intérpretes centro y sudamericanos para su conocimiento a este lado del Atlántico.

EL PROYECTO «RALS»

Este Manifiesto no supone una simple enumeración de necesidades sin abordar, pues tanto COSIMTE como El Museo Canario, éste concretamente a través de su departamento de documentación musical canaria, han comenzado a llevar a la práctica estas ideas a través de sus actividades y especialmente del proyecto denominado RALS (Repertorios Audiovisuales, de Lectura y de Sonido), un proyecto musicológico programado por los musicólogos Rosario Álvarez y Lothar Siemens destinado a la recuperación y difusión del patrimonio musical de Canarias, tanto del pasado como del presente. Porque desde el siglo XVI hasta nuestros días, la creación musical en el Archipiélago ha sido una gran realidad que, paradójicamente, no se ha difundido casi en absoluto, siendo sólo muy parcialmente conocida por unos pocos, y a través del proyecto RALS se pretende que esto no siga siendo así.

Este proyecto está abordando todos los medios audiovisuales del momento para difundir nuestro patrimonio del pasado y del presente, por medio de discos compactos, CD-Roms, vídeos, partituras, libros, programas de radio y televisión, etc., labor ya iniciada con buen impacto, y su propósito no será nunca comercial sino cultural: las publicaciones son soportadas por patrocinadores puntuales y la venta por suscripción de estos insólitos productos producirá un retorno que se reinvertirá, mediando tanto El Museo Canario como COSIMTE, en el propio proyecto.

Han visto ya la luz una serie de productos interesantes, como los libros profusamente ilustrados «Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y de su Orquesta y sus Maestros» de Lothar Siemens (cuya primera edición no venal conmemoró en 1995 el 150° aniversario de la fundación de tan señera asociación), o «La guita-

rra y los guitarristas-compositores en Canarias», de Pompeyo Pérez. Por su parte, Rosario Álvarez Martínez publicará un volumen dedicado a los primeros «Cien años de ópera en Canarias», y la misma autora y Lothar Siemens preparan una «Historia de la Música en Canarias» cuyo contenido podrá «escucharse» a través de los CDs que paralelamente se están editando ya.

En cuanto a la edición de partituras, se ha publicado un volumen que recoge toda la obra del guitarrista Francisco Alcázar Sarmiento (1914-1993), la cual, precedida de los estudios y comentarios pertinentes, aparece en doble soporte: el texto musical impreso y el fichero MIDI para ordenador, que reproduce también las obras sonoramente. De próxima aparición serán diversas obras para piano del compositor tinerfeño Manuel Bonnín Guerín.

De los cincuenta discos compactos previstos para ilustrar toda nuestra historia musical hay ya varios en circulación: el primero con obras pianísticas de los compositores actuales de Tenerife; el segundo a base de canciones de concierto de compositores también actuales de ambas provincias; el tercero es un recorrido histórico por la producción para banda de los maestros que actuaron en Las Palmas de Gran Canaria entre 1809 y 1995, una deliciosa antología de sorprendente color popular; el cuarto es la interesante «Suite Canarias» para piano del Dr. Richard Stein, musicólogo afincado en Gran Canaria desde los años treinta hasta 1944, en que falleció en Santa Brígida; el quinto consta de tres preciosas sonatas para violonchelo y piano de Manuel Bonnín, Xavier Zoghbi y Vicente Marrero; el sexto contiene dos grandes obras para piano: la gran sonata de Bonnín y las «Variaciones sobre el Arrorró» de Armando Alfonso... Y a estos discos seguirán inmediatamente (ya grabados y en vías de edición) cinco CDs más: las obras religiosas del canario dieciochesco Mateo Guerra (1735-1791), las Sinfonías clásicas de Carlos Guigou (primera mitad del siglo XIX), composiciones para coro del fin del milenio, un conjunto de obras de cámara para pequeñas agrupaciones de viento (siglos XIX y XX), veinte composiciones para guitarra de once creadores canarios de nuestro siglo, etc. Todavía en 1999 se piensa grabar un melólogo para recitador y orquesta del gran Tomás de Iriarte, una verdadera novedad, y varias obras orquestales de compositores decimonónicos canarios, incluyendo la Sinfonía en Re de Teobaldo Power, así como un delicioso primer volumen dedicado al «piano de salón» de nuestra *belle èpoque*.

Como vemos, se trata de un amplio, rico y ambicioso proyecto que comienza a dar sus frutos dando a conocer la obra de nuestros creadores del pasado y del presente, que cuenta y contará con muy

prestigiosos intérpretes canarios o afincados en Canarias, como son los pianistas Moisés de la Rosa, Jesús Ángel Rodríguez, Sophia Bourguignon, Ángeles García Gutiérrez y Sergio Alonso; la soprano Isabel García Soto; el violonchelista Mark Peters; la Banda Municipal de Música de Las Palmas bajo la dirección de su titular Felipe Amor Tovar; ministriles de élite de Las Palmas coordinados por la trompa solista Elisa Verde; el joven coro universitario de Las Palmas dirigido por Emilio Tabraue, la Orquesta Sinfónica de Tenerife con la participación de varios directores invitados; la Orquesta de Santa María de Luzerna dirigida por Gloria Isabel Ramos Triano; un simposio de jóvenes guitarristas insulares junto con maestros creadores de música para guitarra clásica, etc., etc., etc. Una lista que se va ampliando paulatinamente con nuevos nombres, a medida que se vayan generando los nuevos discos que configuran el amplio, variado y prometedor proyecto.

De interés resulta también reseñar el apoyo patrocinador que esta empresa va encontrando: UNELCO, CEPSA, el Cabildo de Tenerife, la Caja de Ahorros grancanaria, también la de Tenerife, Domingo Alonso AUDI, la Caja Rural de Tenerife, etc.: un soporte generosísimo, sin el cual esta iniciativa cultural de tanta trascendencia no sería factible. Tal generosidad posibilita que los discos vengan acompañados de un libreto amplio, con originales aportaciones históricas y con minuciosos análisis estéticos de las obras, todo ello de gran valor pedagógico. Además, cada portada viene ilustrada con una escogida obra plástica de un artista canario, en concordancia con el contenido musical de cada entrega.

Ya con esta andadura inicial, RALS espera llegar a todos los interesados por la cultura musical de las Islas y, por supuesto, más allá de nuestras fronteras (de hecho, RNE programa y emite ya frecuentemente, a través de la «Radio Clásica» de FM, grabaciones de esta serie canaria), estando el proyecto abierto a más patrocinadores que quieran contribuir al éxito de este proyecto musical pionero a todos los niveles, y que cada día va creciendo en número, perspectiva y calidad. Todo ello en perfecta sintonía con la política que desde siempre fomentó y demandó la recordada profesora y musicóloga Lola de la Torre, a quien el presente volumen de «El Museo Canario» hace honor en su justa memoria.

TEXTO DEL MANIFIESTO:

Los firmantes, Compositores, Musicólogos, Críticos y Gestores Musicales de Canarias, convocados por la «Asociación de Compositores Sinfónicos y Musicólogos de Tenerife (COSIMTE)» en EL MUSEO CANARIO de Las Palmas de Gran Canaria, por este M A N I F I E S T O abogamos por una política musical encaminada a:

1.º Poner los medios para la sensibilización del público hacia la comprensión de los lenguajes musicales.

2.º Favorecer la nueva creación musical y difundir la obra de los compositores actuales.

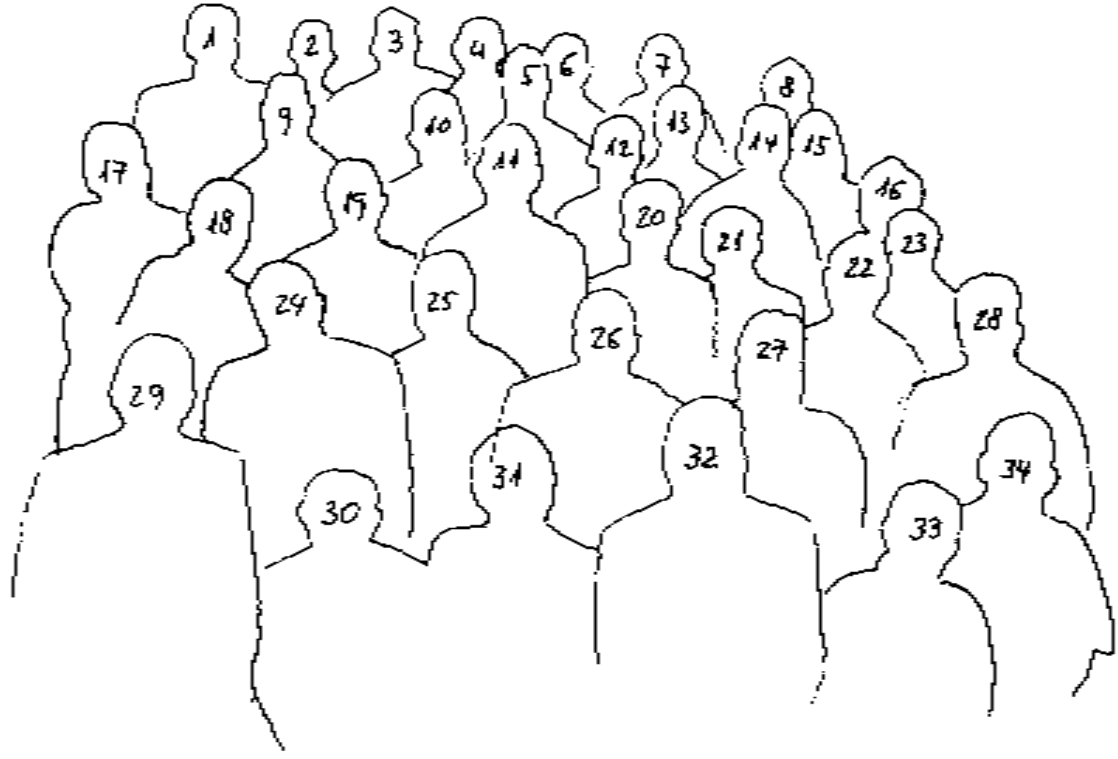
3.º Prestar también especial atención a los repertorios musicales infrecuentes de todos los géneros y tiempos (sinfónicos, de cámara, operísticos, etc) y, en este contexto, favorecer la recuperación y difusión del patrimonio musical del pasado y del presente.

4.º Convertir a Canarias en plataforma de difusión hacia Europa de la música de los intérpretes de América Latina, en su calidad de encrucijada histórica entre Continentes y de puente entre Europa y América.

En EL MUSEO CANARIO, a 21 de junio de 1997.

(Siguen las 34 firmas de los presentes reseñados en el texto).

Firmantes del Manifiesto Musical en el Museo Canario, el 21 de junio de 1997.



1, Rafael Estévez.–2, Lothar Juan chez.–8, Inmaculada Sanabria.–9, Enrique Mateu.–10, Julio Barry.–11, Francisco Brito.–12, Miguel-Ángel Linares.–13, Xavier Zoghbi.–14, Pompeyo Pérez.–15, María-Luisa Gordo.–16, Cristina Molina Roldán.–17, Antonio Miranda.–18, Fernando Bautista Vizcaíno.–19, Antonio Hanna.–20 Elisa Tallo.–21, Emilia Tallo.–22, Enrique Guimerá.–23, Carmen-Dolores Díaz.–24, Rafael Nebot.–25, Armando Alfonso.–26, Juan-Vicente Marrero.–27, Leopoldo Rojas O'Donnell.–28, Daniel Roca Arencibia.–29, Guillermo García-Alcalde.–30, Ramón González Enríquez.–31, Blanca Báez.–32, Juan-José Falcón Sanabria.–33, Rosario Álvarez.–34, Vicente Esteban Fariña

DOCUMENTOS

CATÁLOGO DE LOS DISCOS DE PIZARRA DE TEMAS, AUTORES E INTÉRPRETES CANARIOS QUE SE CONSERVAN EN LA FONOTECA DEL MUSEO CANARIO

INMACULADA SANABRIA RODRÍGUEZ
El Museo Canario

INTRODUCCIÓN

La Fonoteca de El Museo Canario se ha ido enriqueciendo a lo largo de esta última década con fondos sonoros en diversos soportes: desde los más primitivos rodillos de cera para fonógrafos hasta los más distintos formatos de grabaciones digitales de la última generación. El cúmulo de material reunido es ya considerable, y si bien estamos aún lejos de poseer toda la documentación canaria o relacionada con Canarias que conforma nuestro testimonio sonoro del siglo XX, sí es lo cierto que hay ya de todo. No hay parcela de la que no se hayan obtenido documentos representativos.

En homenaje a doña Lola de la Torre, promotora de la Sección de Música en la que se ubica nuestra Fonoteca Canaria, queremos publicar el catálogo de discos de pizarra con temas, autores e intérpretes canarios en el estado en que al presente se encuentra.

Como es sabido, el disco de pizarra comienza a expandirse con el propio siglo XX e inicia su declive en los años cincuenta, en que entraron con fuerza en el mercado los microsurcos de vinilo.

El Museo Canario posee grabaciones de pizarra que se remontan

a los mismos inicios de esta tecnología, concretamente dos ejemplares (uno de ellos incluso repetido) de la docena de grabaciones que efectuó el barítono grancanario Néstor de la Torre, padre precisamente de nuestra recordada doña Lola, a partir de 1902 fuera de España, en Italia y en América. Hay sobre todo títulos de índole folklórica, ligera, algunos clásicos y operísticos, etc.

Los registros que catalogamos vienen divididos en cuatro bloques. El primero comprende las secciones A (Discos de 25 cms) y B (Discos de 30 cms, de los que sólo hay dos ejemplares). No siguen un orden temático, sino simplemente aquél por el que fueron llegando mediante compras, y especialmente gracias a las generosas donaciones de muchos socios y amigos del Museo Canario. Debemos mencionar en este sentido a don Fernando Clavijo León, don Manuel Cruz, don Agustín Hernández Valido, doña Candelaria León, don Francisco Morales Padrón, don Juan Plácido Pérez Navarro, doña Juana Sofía Trujillo de la Torre, así como otros muchos donantes con numerosas aportaciones puntuales.

Esperamos que el conocimiento de lo que ya tenemos sirva de acicate para que aquellos que posean viejas grabaciones de este tipo se animen a sumarse a los generosos donantes más arriba mencionados, facilitándonos las grabaciones de pizarra que posean y que no figuren en este catálogo.

I. CATÁLOGO

A) Discos de 25 cms.

F-00001/01-
01: **Un momento.** Foxtrot.
Aut.: A. Domínguez.
02: **Silla vaquera.** Foxtrot.
Aut.: W. Samuels; L. Whitchup; T. Powel; T. Guizar.
Int.: **RAFAEL [JAIMEZ] MEDINA** acompañado por La Orquesta Montoliu.
Barcelona.
La Voz de Su Amo.
Núm. Registro: OKA. 514 + OKA. 515.
Núm. Catálogo: DA 4334.

F-00001/02-
01: **Sin tí.** Fox lento.
Aut.: Ulecia; Alcázar; Durán.
02: **Cuatro vidas. Blue echoes.** Fox rumba.
Aut.: J. Carreras.
Int.: **RAFAEL [JAIMEZ] MEDINA** acompañado por La Orquesta Montoliu.
Barcelona.
Odeón.
Núm. Registro: SO 9114 + SO 9116.
Núm. Catálogo: 184.515.

F-00001/03-
01: **Perfidia.** Foxtrot de la película del mismo título.
Aut.: A. Dominguez.
02: **Tristeza**. Estudio nº3 op. 10. Tango.
Aut.: F. Chopin. [Adaptación: J. Ortiz de Mendivil].
Int.: **RAFAEL [JAIMEZ] MEDINA** acompañado por La Orquesta Martín de la Rosa.
Barcelona.
La Voz de Su Amo.
Núm. Registro: OKA. 400+ OKA. 401.
Núm. Catálogo: DA 4302.

F-00001/04-
01: **Vals de las velas**. Vals sobre el motivo popular "Auid Lang Syne" de la película "El puente de Waterloo".
Aut.: M. Salina.
02: **Intermezzo.** Fox-canción de la película del mismo título.
Aut.: M. Salina; H. Provost. [Adaptación letra española: M. Salina].
Int.: **RAFAEL [JAIMEZ] MEDINA** y su Orquesta.
Barcelona.
La Voz de Su Amo.
Núm. Registro: OKA. 816 + OKA. 817.
Núm. Catálogo: AA 262.

F-00001/05-
01: **El rosal florido.** Vals criollo de la película "Luces de Buenos Aires".
Aut.: G. H. Matos Rodríguez; M. Romero.
02: **Confesión.** Tango.
Aut.: Enrique Discépolo.
Int.: **RAFAEL JAIMEZ [MEDINA]** con acompañamiento de guitarras: Hermanos Ricardo.
Barcelona.
Parlophon.
Núm. Registro: 129493 + 129499.
Núm. Catálogo: B-26593.

F-00001/06-
01: **Callecita de mi barrio.** Tango.
Aut.: A. Laporta; O. Gasparini.
02: **El ciruja.** Tango.
Aut.: E. N. de la Cruz.
Int.: **JUAN PULIDO** con acompañamiento de Orquesta.
España.
Regal.
Núm. Registro: 95398 + 95562.
Núm. Catálogo: RS 789.

F-00001/07
01: **Ladrillo.** Tango.
Aut.: Filiberto.
02: **Noches de Colón.** Tango.
Aut.: R. de Hoyos.
Int.: **JUAN PULIDO** con acompañamiento de Orquesta.
España.
Regal.
Núm. Registro: 95609 + 95680.
Núm. Catálogo: RS 633.

F-00001/08-
01: **ISLAS CANARIAS.** Pasodoble canario.
Aut.: Jose[p] [María] Tarridas.
02: **Marinela**. Pasodoble.
Aut.: L.Paz; G. Núñez; A. Paz.

Int.: **Los Chacareros.** Cuarteto español con Tejada y su Gran Orquesta.
Madrid.
Columbia.
Núm. Registro: C 6351 + C 6352.
Núm. Catálogo: V 9317.

F-00001/09
01: **ISLAS CANARIAS.** Pasodoble canario.
Aut.: Jose[p] [María] Tarridas ; Juan Picot.
Int.: Carmen Gómez y Orquesta Plantación.
02: **LOS GUANCHES.** Pasodoble canario.
Aut.: Jose[p] María Tarridas; Juan Picot.
Int.: Hermanas Gómez y Orquesta Plantación.
España.
Regal.
Núm. Registro: CR 3054 + CR 3055.
Núm. Catálogo: C. 8537.

F-00001/10
01: **Viejo ciego**. Tango.
Aut.: Castillo; Piana.
02: **Para tí.** Camel Trot.
Aut.: Ralph Benatzhy.
Int.: **JUAN PULIDO.**
New York. U.S.A.
Columbia.
Núm. Registro: 95823 + 95842.
Núm. Catálogo: 2751-X.

F-00001/11-
01: **Allá en el bajo.** Tango Canción.
Aut.: A. Magaldi; P. Moda.
02: **El Zorzal.** Tango Canción.
Aut.: Carlos M. Portela.
Int.: **JUAN PULIDO.**
New York. U. S. A.
Columbia.
Núm. Registro: 95841 + 95858.
Núm. Catálogo: 2770-X.

F-00001/12-
01: **Llévame a la verbena de San Antonio**. Dúo-Habanera de "Las Leandras".
Aut.: F. Alonso; Gómez del Castillo; Muñoz Román.
Int.: Celia Gámez y Aníbal Vela, acompañados por la orquesta dirigida por: Mtro. Alonso.
02: **CANCIÓN CANARIA**. Canción de "Las Leandras".
Aut.: F. Alonso; F. Gómez del Castillo; Muñoz Román.
Int.: Celia Gámez y Coro; acompañados por la Orquesta dirigida por: Mtro. Alonso.
Barcelona.
Odeón.
Núm. Registro: SO 7392 + SO 7409.
Núm. Catálogo: 183303.

F-00002/01
01: **Colombina.** Serenata Galante.
Aut.: Álvaro Retana.
Int.**: Arcos y [JUAN] PULIDO, Dúo.** Acompañamiento de Orquesta.
02: **Las Golondrinas.** Canción Yucateca.
Aut.: Ricardo Palmerín.
Int.: **Arcos y [JUAN] PULIDO, Dúo.** Acompañamiento de Quinteto de Cuerda.
New York, U.S.A.
Columbia.
Núm. Reg: 93495 + 93496.
Núm. Catálogo: 2022-X.

F-00002/02-
01: **Yo traigo la vida en un hilo.** Canción.
Aut.: Belisario de Jesús García.
02: **Besos de muerte.** Bolero Yucateco.
Aut.: José Martínez D.
Int.: **JUAN PULIDO** con acompañamiento de Orquesta.
New York, U.S.A.
Columbia.
Núm. Registro: 95051 + 95052.
Núm. Catálogo: 2356-X.

F-00002/03-
01: **Valencia.** Canción.
Aut.: Juan Padilla.
02: **Queja Pampera**. Tango.
Aut.: Manuel Barajas.
Int.: **JUAN PULIDO.**
New York, U.S.A.
Columbia.
Núm. Registro: 95122 + 95123.
Núm. Catálogo: 2407-X.

F-00002/04-
01: **El huérfano.** Tango.
Aut.: A. Aieta.
02: **Lola.** Tango Canción.
Aut.: J. M. Lacalle.
Int.: **JUAN PULIDO.**
New York, U.S.A.
Columbia.

Núm. Registro: 95174 + 95280.
Núm. Catálogo: 2470-X.

F-00002/05-
01: **¿Cuándo?.** Canción chacayalera.
Aut.: B. Tagle Lara.
02: **Confesión**. Tango.
Aut.: Osmán Pérez Freire.
Int.: **JUAN PULIDO.**
New York, U.S.A.
Columbia.
Núm. Registro: 95328 + 95332.
Núm. Catálogo: 2512-X.

F-00002/06
01: **Callecita de mi barrio.** Tango.
Aut.: A. Laporta; O. Gasparini.
02: **¡Pum!...¡Garibaldi!....** Shimmy Humorístico.
Aut.: L. de Andreoni.
Int.: **JUAN PULIDO.**
New York, U.S.A.
Columbia.
Núm. Registro: 95398 + 95404.
Núm. Catálogo: 2522-X.

F-00002/07-
01: **Mocosita.** Tango.
Aut.: G. H. Matos Rodríguez.
02: **¡Madrecita! Yo me muero.** Tango.
Aut.: Luis Teisseire.
Int.: **JUAN PULIDO.**
New York, U.S.A.
Columbia.
Núm. Registro: 95504 + 95505.
Núm. Catálogo: 2545-X.

F-00002/08-
01: **Alma...** Tango.
Aut.: Armando Valdespí.
02: **Campanas**. Tango.
Aut.: Eduardo Liévano.
Int.: **JUAN PULIDO** con acompañamiento de Orquesta, dirigida por Eduardo Vigil y Robles.
América.
Victor.
Núm. Registro: 30210 A + 30210 B.
Núm. Catálogo: 30210.

F-00002/09
01: **Eso es Mentira. It's Not True.** Tango canción.
Aut.: María Grever.
02: **El Gavilán. The Hawk.** Canción.
Int.: **JUAN PULIDO** con acompañamiento de Orquesta.
América.
Victor.
Núm. Registro: 46389 A + 46389 B.
Núm. Catálogo: 46389.

F-00002/10-
01: **Chau, Chau. (Quítate de la bebida). (Stop Drinking).** Tango argentino.
Aut.: Amichatis; E. Clará; Sugrañés.
02: **El Reo. (The Culprit).** Canción.
Aut.: María Grever.
Int.: **JUAN PULIDO** con acompañamiento de Orquesta.
América.
Victor.
Núm. Registro: 79471 A + 79471 B.
Núm. Catálogo: 79471.

F-00002/11
01: **Mocosita.** Tango.
Aut.: G. H. Matos Rodríguez.
02: **Madrecita, yo me muero.** Tango.
Aut.: Luis Teisseire.
Int.: **JUAN PULIDO** con acompañamiento de Orquesta.
España.
Regal.
Núm. Registro: 95504 + 95505.
Núm. Catálogo: RS 536.

F-00002/12-
01: **Pobrecito faraón.** Canción Satírica.
Aut.: J. M. Lacalle.
02: **A media luz.** Tango cantado.
Aut.: Edgardo Donato.
Int.: **JUAN PULIDO** con acompañamiento de Orquesta.
España.
Regal.
Núm. Registro: 93919 + 95658.
Núm. Catálogo: RS 528.

F-00003/01
01: **FOLÍAS CANARIAS. "TODAS LAS CANARIAS TIENEN". "COMO ESE TEIDE GIGANTE".** Folías.
Aut.: (Popular).
02: **FOLÍAS CANARIAS. "EL HONOR DE UNA MUJER". "CUANDO CANTO LAS FOLÍAS".** Folías.
Aut.: (Popular).
Int.: **JORGE PONCE [=JORGE SANSÓN]** con acompañamiento de Orquesta.
Barcelona.
La Voz de su Amo.

Núm. Registro: BJ 2693 + BJ 2694.
Núm. Catálogo: GY 908.

F-00003/02
01: **FOLÍAS CANARIAS. "CUANDO UNA QUIERE. CAMINO DE LAS MERCEDES.** Folías
Aut.: (Popular).
02: **FOLÍAS CANARIAS. "QUÉ BONITA ES MI MARÍA". "PARA CANTAR FOLÍAS".**
Folías.
Aut.: (Popular).
Int.: **JORGE PONCE [=JORGE SANSÓN]** con acompañamiento de Orquesta.
Barcelona.
La Voz de Su Amo.
Núm. Registro: BJ 2691 + BJ 2692.
Núm. Catálogo: GY 912.

F-00003/03
01: **FOLÍAS TINERFEÑAS.** Folías.
Aut.: (Popular); Ramón.
02:: **La Reina de la Jota.** Canción.
Aut.: C. Cérez; M. Romero.
Int.: Emilia Benito con acompañamiento de Orquesta.
Barcelona.
La Voz de Su Amo.
Núm. Registro: S-19902-U + S-19572 U.
Núm. Catálogo: AE 619.

F-00003/04-
01: **ISAS DE LAS PALMAS. "CUANDO UNA CANARIA QUIERE".** Isas.
Aut.: (Popular); M. Romero.
02: **FOLÍAS DE LAS PALMAS. "QUE MI MADRE".** Folías.
Aut.: (Popular); M. Romero.
Int.: **ISABEL ESPINO.**
Barcelona.
Odeón.
Núm. Registro: SO 6620 + SO 6623.
Núm. Catálogo: 183153.

F-00003/05
01: **ISA CANARIA. "A CHO JUAN EL DEL MAJUELS". "AL MONTE DE LA ESPERANZA".** Isa.
Aut.: (Popular).
02: **ISA CANARIA. "PARA MÍ QUE ANDO PERDIDO". "ES TANTO LO QUE TE QUIERO".**
Isa.
Aut.: (Popular).
Int.: **MANUEL HERNÁNDEZ (Voz) y ANTONIO OSSORIO (Guitarrista).**
España.
Columbia.
Núm. Registro: WK 1942 + WK 1943.
Núm. Catálogo: A 525.

F-00003/06-
01: **Cicatrices.** Tango.
Aut.: Adolfo R. Avilés.
02: **Fea.** Tango.
Aut.: H. G. Pettorossi.
Int.: **JUAN PULIDO.**
New York. U. S. A.
Columbia.
Núm. Registro: 95160 + 95161.
Núm. Catálogo: 2427-X.

F-00003/07
01: **ENTRE ADELFARES. "CANTO A LA PALMA".** Canción canaria.
Aut.: **MARÍA MÉRIDA; C. Alonso; Albert.**
02: **PEÑÓN GOMERO.** Canción canaria.
Aut.: **MARÍA MÉRIDA; C. Alonso; Albert.**
Int.: **MARÍA MÉRIDA y LOS COSTEROS.**
España.
Columbia.
Núm. Registro: C 10639 + C 10640.
Núm. Catálogo: R 18872.

F-00003/08
01: **BALCÓN CANARIO.** Canción canaria.
Aut.: **MARÍA MÉRIDA; Lillo; Albert.**
02: **LANZAROTE. (ISLA BRAVÍA).** Canción canaria.
Aut.: **MARÍA MÉRIDA; Lillo; Albert.**
Int.: **MARÍA MÉRIDA y LOS COSTEROS.**
España.
Columbia.
Núm. Registro: C 10251 + C 10252.
Núm. Catálogo: R 18682.

F-00003/09-
01: **Que Dios te ampare.** Zambra de la película "Rosa de Africa".
Aut.: Quiroga y León.
Int.: Maruja Tomás con acompañamiento de Orquesta.
02: **El viento se lo llevó.** Pasodoble de la película "Rosa de Africa".
Aut.: Quiroga y León.

Int.: **RAFAEL [JAIMEZ] MEDINA** acompañado por La Orquesta Montoliu.
Barcelona.
La Voz de Su Amo.
Núm. Registro: OK 512 + OK 516.
Núm. Catálogo: DA 4335.

F-00003/10-
01: **A mí que. (I don't care).** Canción Jocosa.
Aut.: E. Anglada Ochoa.
02: **Desilusión.** Tango.
Aut.: **JUAN PULIDO.**
Int.: **JUAN PULIDO.**
New York. U. S. A.
Columbia.
Núm. Registro: 95152 + 95162.
Núm. Catálogo: 2426-X.

F-00004/01
01: **SOMBRA DEL NUBLO.** Canción canaria.
Aut.: **"FULKEN" [=NÉSTOR ÁLAMO].**
02: **DESVELOS DE AMOR.** Canción-son.
Aut.: **"FULKEN" [=NÉSTOR ÁLAMO].**
Int.: Rosita Dorrego acompañada por el dueto Ricart y Balaguer.
España.
Columbia.
Núm. Registro: C 5672-2 + C 5673-2.
Núm. Catálogo: A 9197.

F-00004/02
01: **MI HIERRO LINDO.** Canción canaria.
Aut.: **MARÍA MÉRIDA; Lillo; Albert.**
02: **TENERIFE GUANCHE.** Canción canaria.
Aut.: **MARÍA MÉRIDA; Lillo; Albert.**
Int.: **MARÍA MÉRIDA y LOS COSTEROS.**
España.
Columbia.
Núm. Registro: C 10337 + C 10338.
Núm. Catálogo: R 18690.

F-00004/03
01: **CAMINO DE TUNTE.** Canción parrandera canaria.
Aut.: **ANTONIO RICARDO HERRERA [MARTÍN].**
02: **CUANDO LLORA UNA PALMERA.**
Aut.: Leonor Bes; R. Fortuny.
Int.: **MARÍA MÉRIDA y LOS COSTEROS.**
España.
Columbia.
Núm. Registro: C 10335 + C 10336.
Núm. Catálogo: R 18689.

F-00004/04
01: **AL CRISTO DE LA LAGUNA.** Malagueñas canarias.
Aut.: (Popular).
02: **SANTO DOMINGO Y SEGUIDILLAS.** Aires populares canarios.
Aut.: (Popular).
Int.: **MARÍA MÉRIDA y CONJUNTO CANARIO. Dir: LEOCADIO R. MACHADO.**
España.
Columbia.
Núm. Registro: C 8979 + C 8980.
Núm. Catálogo: R 14996.

F-00004/05
01: **PALMERO SUBE A LA PALMA.** Isas canarias.
Aut.: (Popular).
02: **FOLÍAS, TRISTES FOLÍAS.** Folías canarias.
Aut.: (Popular).
Int.: **MARÍA MERIDA y CONJUNTO CANARIO. Dir: LEOCADIO R. MACHADO.**
España.
Columbia.
Núm. Registro: C 8977 + C 8978.
Núm. Catálogo: R 14997.

F-00004/06
01: **RUBIO Y ALTO.** Canción de cuna.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
02: **¡ISLA MÍA!** Canción canaria.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
Int.: **MARÍA MÉRIDA** con acompañamiento de Orquesta.
España.
Columbia.
Núm. Registro: C 9009 + C 9010.
Núm. Catálogo: R 18019.

F-00004/07
01: **SOMOS COSTEROS.** Corrido canario.
Aut.: **PANCHO GUERRA.**
02: **BARQUITO VELERO.** Canción canaria.
Aut.: **PANCHO GUERRA.**

Int.: **MARÍA MÉRIDA** con acompañamiento típico.
España.
Columbia.
Núm. Registro: C 10061 + C 10062.
Núm. Catálogo: R 18593.

F-00004/08
01: **ARUCAS.** Canción canaria.
Aut.: **ANTONIO RICARDO HERRERA [MARTÍN].**
02: **ARTENARA.** Canción canaria.
Aut.: **ANTONIO RICARDO HERRERA [MARTÍN].**
Int.: **MARÍA MÉRIDA y LOS COSTEROS.**
España.
Columbia.
Núm. Registro: C 10253 + C 10254.
Núm. Catálogo: R 18683.

F-00004/09
01: **EL FARROGUERO.** Canción canaria.
Aut.: **ANTONIO RICARDO HERRERA [MARTÍN].**
02: **OLAS QUE VIENEN.** Canción canaria.
Aut.: **ANTONIO RICARDO HERRERA [MARTÍN].**
Int.: **MARÍA MÉRIDA y LOS COSTEROS.**
España.
Columbia.
Núm. Registro: C 11141 + C 11142.
Núm. Catálogo: R 18918.

F-00004/10
01: **ADIÓS, CANARIA QUERIDA.** Canción canaria.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
02: **EL ZAGALEJO.** Canción canaria.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
Int.: **MARÍA MÉRIDA** con acompañamiento de Orquesta. Timple: **LEOCADIO MACHADO.**
España.
Columbia.
Núm. Registro: C 9011 + C 9012.
Núm. Catálogo: R 18020.

F-00005/01
01: **¡AY TEROR, QUÉ LINDO ERES!** Rancho parrandero canario.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
02: **TELARITO.** Canción canaria.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
Int.: **MARY SÁNCHEZ** con acompañamiento de Rondalla y Coros. Timple: **MASO MORENO.**
España.
Alhambra.
Núm. Registro: EN 1130 + EN 1136.
Núm. Catálogo: AL 20027.

F-00005/02
01: **¡P'AL PINO!** Rancho parrandero canario.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
Int.: **MARY SÁNCHEZ** con acompañamiento de Rondalla. Timple: **MASO MORENO.**
02: **ANDA Y DUERME.** Cantar de arrorró.
Int.: **MARY SÁNCHEZ** con acompañamiento de Coro y Orquesta.
España.
Alhambra.
Núm. Registro: EN 1131 + EN 1134.
Núm. Catálogo: AL 20028.

F-00005/03
01: **SOMBRA DEL NUBLO.** Canción canaria
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
Int.: **MARY SÁNCHEZ** con acompañamiento de Rondalla. Timple: **MASO MORENO**
02: **MIS BUEYES.** Cantar boyero canario.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
Int.: **MARY SÁNCHEZ** con acompañamiento de Orquesta. Timple: **MASO MORENO.**
España.
Alhambra.
Núm. Registro: EN 1132 + EN 1135.
Núm. Catálogo: AL 20029.

F-00005/04
01: **ANDRÉ, REPÁSATE EL MOTÓ.** Tinetillo costero canario.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
Int.: **MARY SÁNCHEZ** con acompañamiento de Rondalla.
02: **ISA DE LA PRIMAVERA.** Isa canaria.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO HERNÁNDEZ.**
Int.: **MARY SÁNCHEZ** con acompañamiento de Rondalla. Timple: **MASO MORENO.**
España.
Alhambra.
Núm. Registro: EN 1133 + EN 1141.
Núm. Catálogo: AL 20030.

F-00005/05
01: **LA ALPISPA.** Canción canaria sobre seguidillas.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
02: **QUÉ QUIERES QUE TE MERQUE.** Canción canaria sobre seguidillas.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
Int.: **MARY SÁNCHEZ** con acompañamiento de Rondalla. Timple: **MASO MORENO.**
España.
Alhambra.
Núm. Registro: EN 1137 + EN 1139.
Núm. Catálogo: AL 20031.

F-00005/06
01: **LA MOLINERA.** Canción canaria sobre Aires de Lima.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
Int.: **MARY SÁNCHEZ** con acompañamiento de Orquesta.
02: **TAMADABA.** Canción canaria.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
Int.: **MARY SÁNCHEZ** con acompañamiento de Rondalla. Timple: **MASO MORENO.**
España.
Alhambra.
Núm. Registro: EN 1245 + EN 1246.
Núm. Catálogo: AL 20103 + AL 20104.

F-00005/07
01: **LA NOCHE EN ARGUINEGUÍN.** Canción canaria.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
Int.: **MARY SÁNCHEZ,** Coro y Orquesta.
02: **FOLÍA LLEVA A MI TIERRA.** Aire de Gran Canaria.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
Int.: **MARY SÁNCHEZ** con acompañamiento de Rondalla.
España
Alhambra
Núm. Registro: EN. 1249 + EN. 1253
Núm. Catálogo: AL 20107

F-00005/08
01: **YO QUIERO A UN CAMBULLONERO.** Canto costero.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
02: **TÁPATE PEPA.** Seguidillas
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
Int.: **MARY SÁNCHEZ,** Coro y Rondalla.
España.
Alhambra.
Núm. Registro: EN 1250 + EN 1252.
Núm. Catálogo: AL 20108.

F-00005/09
01: **CABRA LOCA.** Canción canaria.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
02: **CAMINITO DE TEROR.** Canción canaria.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
Int.: **MARY SÁNCHEZ,** Coro y Rondalla. Timple: **MASO MORENO.**
España.
Alhambra.
Núm. Registro: EN 1255 + EN 1257.
Núm. Catálogo: AL 20104.

F-00005/10
01: **Amores de primavera.** Canción.
Aut.: **F. HERRERA.**
02: **El beso del soldado o Adiós Pilar.** Canción.
Aut.: M. Joves.
Int.: **JUAN PULIDO.**
New York. U. S. A.
Columbia.
Núm. Registro: 95218 + 95219.
Núm. Catálogo: 2459-X.

F-00006/01
01: **¡P'AL PINO!** Rancho parrandero canario.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
Int.: **MARY SÁNCHEZ** con acompañamiento de rondalla. Timple: **MASO MORENO.**
02: **ANDA Y DUERME.** Cantar de arrorró.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
Int.: **MARY SÁNCHEZ** con acompañamiento de Coro y Orquesta.
España.
Columbia.
Núm. Registro: EN 1131 + EN 1134.
Núm. Catálogo: EN 1131 + EN 1134.

F-00006/02
01: **SOMBRA DEL NUBLO.** Canción canaria.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
Int.: **MARY SÁNCHEZ** con acompañamiento de Rondalla. Timple: **MASO MORENO.**
02: **MIS BUEYES.** Canto boyero canario.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
Int.: **MARY SÁNCHEZ** con acompañamiento de Orquesta. Timple: **MASO MORENO.**
España.

Columbia.
Núm. Registro: EN 1132 + EN 1135.
Núm. Catálogo: EN 1132 + EN 1135.

F-00006/03
01: **"ANDRÉ, REPÁSATE EL MOTÓ".** Tinetillo costero canario.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
Int.: **MARY SÁNCHEZ** con acompañamiento de Rondalla.
02: **ISA DE LA PRIMAVERA.** Parranda canaria.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
Int.: **MARY SÁNCHEZ** con acompañamiento de Rondalla. Timple: **MASO MORENO.**
España.
Columbia.
Núm. Registro: EN 1133 + EN 1141.
Núm. Catálogo: EN 1133 + EN 1141.

F-00006/04
01: **LA ALPISPA.** Canción canaria sobre seguidillas.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
02: **QUÉ QUIERES QUE TE MERQUE.** Canción canaria sobre seguidillas.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
Int.: **MARY SÁNCHEZ** con acompañamiento de Rondalla. Timple: **MASO MORENO.**
España.
Columbia.
Núm. Registro: EN 1137 + EN 1139.
Núm. Catálogo: EN 1137 + EN 1139.

F-00006/05
01: **MIRE MADRE QUE ME MIRA** . Canción canaria con malagueña.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
02: **BENDITO CRISTO DE TELDE.** Folías canarias
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
Int.: **MARY SÁNCHEZ** con acompañamiento de Rondalla. Timple: **MASO MORENO.**
España.
Columbia.
Núm. Registro: EN 1138 + EN 1140.
Núm. Catálogo: EN 1138 + EN 1140.

F-00006/06
01: **Sólo por tí.** Foxtrot.
Aut.: J. Halpern; C. Larrea.
02: **Cinco minutos.** Fox moderado.
Aut.: J. Halpern; C. Larrea.
Int.: **RAFAEL [JAIMEZ] MEDINA** y su Orquesta.
Barcelona.
La Voz de Su Amo.
Núm. Registro: OKA 593 + OKA 594.
Núm. Catálogo: DA 4380.

F-00006/07
01: **Medias de seda. Silk Stockings.** Tango.
Aut.: José Bohr.
02: **Besos y cerezas. Kisses and Cherries.** Foxtrot.
Aut.: E. Clará.
Int.: **JUAN PULIDO** y Orquesta.
América.
Victor.
Núm. Registro: 43369 + 43377.
Núm. Catálogo: 80679.

F-00006/08
01: **Linares minero.** Pasodoble.
Aut.: **Miguel Galindo.**
02: **A lo loco, a lo loco.** Baiao.
Aut.: A. Guijarro; Gil; Serrano.
Int.: **Los Galindos con LUISA LINARES.**
España.
Alhambra.
Núm. Registro: C 10021 + C 10027.
Núm. Catálogo: ASL 20062.

F-00006/09
01: **Don Juan.** Minuetto.
Aut.: Mozart.
02: **Séptima sonata**. Andante de la Sonata.
Aut.: Beethoven.
Int.: **VÍCTOR DORESTE e IGNACIO RODRÍGUEZ** [Guitarras].
España.
Regal.
Núm. Registro: K 1927 + K 1930.
Núm. Catálogo: DK 8187.

F-00006/10
01: **En «er» mundo.** Pasodoble.
Aut.: S. Fernández Lorenzo.
02: **ISLAS CANARIAS.** Pasodoble canario.
Aut.: **Jose[p] María Tárridas.**
Int.: Pepe Nunez y Orquesta típica hispano-argentina.
Francia.
Pacific.
Núm. Registro: PART 9.851 + PART 9.852.
Núm. Catálogo: 1144.

F-00007/01
01: **SIETE ROSAS.** Canción canaria.

Aut.: **[DIEGO GARCÍA] CABRERA; [ANTONIO GONZÁLEZ] SANTAMARÍA.**
02: **ALBORADA GUANCHE.** Canción canaria.
Aut.: **[DIEGO GARCÍA] CABRERA; [ANTONIO GONZÁLEZ] SANTAMARÍA.**
Int.: **LOS HUARACHEROS.**
España.
Columbia.
Núm. Registro: C 8100 + C 8101.
Núm. Catálogo: A 5141.

F-00007/02
01: **Ranchero soy.** Ranchera mejicana de la película "Al son de la Marimba".
Aut.: A. Domínguez.
02: **Al son de la marimba.** Bolero mejicano de la película del mismo título.
Aut.: A. Domínguez.
Int.: **RAFAEL [JAIMEZ] MEDINA** y su Orquesta. Acordeonista: Serramont.
Barcelona.
La Voz de Su Amo.
Núm. Registro: OKA 552 + OKA 553.
Núm. Catálogo: DA 4354.

F-00007/03
01:**TENERIFE.** Bolero canario.
Aut.: **[DIEGO GARCÍA] CABRERA; [ANTONIO GONZÁLEZ] SANTAMARÍA.**
02: **LA ALEGRE CARITA. TIENE MI MORENA.** Isas.
Aut.: **[DIEGO GARCÍA] CABRERA; [ANTONIO GONZÁLEZ] SANTAMARÍA.**
Int.: **LOS HUARACHEROS.**
España.
Columbia.
Núm. Registro: C 9228 + C 9229.
Núm. Catálogo: R 18185.

F-00007/04
01: **SOL GUANCHE.** Canción canaria.
Aut.: **[DIEGO GARCÍA] CABRERA; [ANTONIO GONZÁLEZ] SANTAMARÍA.**
02: **ARRORRÓ.** Canción de cuna.
Aut.: **[DIEGO GARCÍA] CABRERA; [ANTONIO GONZÁLEZ] SANTAMARÍA.**
Int.: **LOS HUARACHEROS.**
España.
Alhambra.
Núm. Registro: C 9848 + C 9850.
Núm. Catálogo: AL 20034.

F-00007/05
01: **ISLA ADENTRO.** Canción canaria con folía.
Aut.: **[DIEGO GARCÍA] CABRERA; [ANTONIO GONZÁLEZ] SANTAMARÍA.**
02: **PUERTO DE LA LUZ.** Canción canaria.
Aut.: **[DIEGO GARCÍA] CABRERA; [ANTONIO GONZÁLEZ] SANTAMARÍA.**
Int.: **LOS HUARACHEROS.**
España.
Columbia.
Núm. Registro: C 9184 + C 9185.
Núm. Catálogo: R 18164.

F-00007/06
01: **CANARIAS TE SALUDA.** Canción de bienvenida.
Aut.: **[DIEGO GARCÍA] CABRERA; [ANTONIO GONZÁLEZ] SANTAMARÍA.**
02: **TIERRA CANARIA.**
Aut.: **[DIEGO GARCÍA] CABRERA; [ANTONIO GONZÁLEZ] SANTAMARÍA.**
Int.: **LOS HUARACHEROS.**
España.
Columbia.
Núm. Registro: C 9224 + C 9225.
Núm. Catálogo: R 18183.

F-00007/07
01: **AÑORANZA CANARIA.** Canción canaria.
Aut.: **[DIEGO GARCÍA] CABRERA; [ANTONIO GONZÁLEZ] SANTAMARÍA.**
02: **"CUANDO ME ALEJO DE TÍ". "Y TODO CANARIO QUE NIEGUE".**
Folías canarias.
Aut.: **[DIEGO GARCÍA] CABRERA; [ANTONIO GONZÁLEZ] SANTAMARÍA.**
Int.: **LOS HUARACHEROS.**
España.
Columbia.
Núm. Registro: C 9226 + C 9227.
Núm. Catálogo: R 18184.

F-00007/08
01: **ICOD. SOBRE MOTIVOS CANARIOS.** Pasodoble.

Aut.: J. Martín Domingo.
02: **Gitanillo de Triana.** Pasodoble.
Aut.: José Franco.
Int.: Banda Odeón.
Barcelona.
Odeón.
Núm. Registro: SO 5217 + SO 5218.
Núm. Catálogo: 182505.

F-00007/09
01: **¡Pobrecita mía!** Canción.
Aut.: Amado Nervo; E. Sánchez de Fuentes.
02: **¡Mírame así...!.** Habanera.
Aut.: E. Sánchez de Fuentes .
Int.: **NÉSTOR DE LA TORRE** [Barítono] **y Trío Molina** [Trío Instrumental].
1908.
U.S.A.
Victor. La Voz de Su Amo.
Núm. Registro: 78579-A + 78579 B.
Núm. Catálogo: 78579.

F-00007/10
01: **MARIQUILLA LA PERRERA.** Polka Risquera.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
02: **HAY UN RUBIO MAJORERO.** Aire canario.
Aut.: **NÉSTOR ÁLAMO.**
Int.: **MARY SÁNCHEZ,** Coro y Rondalla.
España.
Alhambra.
Núm. Registro: EN 1251 + EN 1252.
Núm. Catálogo: AL 20109.

F-00008/01 a 04
El Soldado de chocolate. Opereta en tres actos.
Aut.: Oscar Straus.
Int.: **JUAN PULIDO** con La Orquesta Internacional de Concierto y Coro; dirigida por Eduardo Vigil y Robles. Otros intérpretes: Margarita Cueto, Banuls, Espinal, Hector de Lara y José Moriche.
España.
La Voz de Su Amo.
Núm. Registro: 3878 a 3885.
Núm. Catálogo: AE 3941-44.

F-00009/01
01: **Tres veces guapa.** Pasodoble.
Aut.: Laredo.
02: **Virgencita de la Macarena**. Bolero español.
Aut.: Laredo.
Int.: **TRES DE SANTA CRUZ** [Peris, Lorens y Villalba] con acompañamiento de Orquesta.
Dir: Mtro. N. Tejada.
España.
Columbia.
Núm. Registro: C 8887 + C 8888.
Núm. Catálogo: R 14915.

F-00009/02
01: **Peteneras.** Canto popular español.
A: (Popular) [Arr: **RAFAEL JAIMEZ [MEDINA]].**
02: **Segovianas.** Canto popular.
A: (Popular) [Arr: **RAFAEL JAIMEZ [MEDINA]].**
Int.: **RAFAEL JAIMEZ [MEDINA].**
Barcelona.
Parlophon.
Núm. Registro: 129422 + 129423.
Núm. Catálogo: B. 26552.

F-00009/03
01: **EN MI TIERRA NO HAY TRISTEZA.** Folías.
Aut.: (Popular).
02: **GUITARRA DULCE INSTRUMENTO.** Isas.
Aut.: (Popular).
Int.: **SEBASTIÁN RAMOS** [Voz] y **CARMELO CABRAL** [Guitarrista].
Barcelona.
Odeón.
Núm. Registro: SO 5659 + SO 5661.
Núm. Catálogo: 182.691.

F-00009/04
01: **Chau Chau. "Quítate de la bebida"**. Tango.
Aut.: Amichatis; Clará; Sugrañés.
02: **El Reo.** Tango.
Aut.: María Grever.
Int.: **JUAN PULIDO** con acompañamiento de Orquesta.
Barcelona.
La Voz de Su Amo.
Núm. Registro: 7-62183 + 7-62184.
Núm. Catálogo: AE 2264.

F-00009/05
01: **La Pulpera de Santa Lucía.** Tango.
Aut.: H. P. Blomberg; E. Maziel.
02: **Vecinita.** Tango.
Aut.: José Ricardo.
Int.: **RAFAEL JAIMEZ [MEDINA]** con acompañamiento de guitarras: Hermanos Ricardo.

Barcelona.
La Voz de Su Amo.
Núm. Registro: 110-2625 + 110-2626.
Núm. Catálogo: AE 4074.

F-00009/06
01: **FOLÍAS CANARIAS. "QUÉ BONITA ES MI MARÍA". "PARA CANTAR FOLÍAS".** Folías.
Aut.: (Popular).
02: **FOLÍAS CANARIAS. "CUANDO UNA QUIERE". "CAMINO DE LAS MERCEDES".** Folías.
Aut.: (Popular).
Int.: **JORGE PONCE [=JORGE SANSÓN]** y Orquesta.
La Voz de Su Amo.
Núm. Registro: 110-762 + 110-763.
Núm. Catálogo: AE 2929.

F-00009/07
01: **Te vas de mí.** Canción bolero.
Aut.: Sabré; Zorilla.
02: **Noche de luna.** Bolero fox.
Aut.: G. Curiel.
Int.: **RAFAEL [JAIMEZ] MEDINA** y su Orquesta.
Barcelona.
Odeón.
Núm. Registro: OKA 572 + OKA 573.
Núm. Catálogo: DA 4378.

F-00009/08
01: **Camino de Méjico. South of the Border. (Down Mexico way).** Fox-serenata
Aut.: Jimmy Kennedy; Michael Carr [Adaptación letra española: J. O. de Mendivil].
02: **Ti, Pi, Tín.** Vals.
Aut.: María Grever
Int.: **RAFAEL [JAIMEZ] MEDINA** con la Orquesta Martín de la Rosa.
Barcelona.
Odeón.
Núm. Registro: SO. 8974 + S.O 8976.
Núm. Catálogo: 184.444.

B) Discos de 30 cm:

G-00001/01
01: "O tu bell' astro". Aria de la ópera: **Tannhausser.**
Aut.: Wagner.
02: [Sin impresión].
Int.: **NÉSTOR DE LA TORRE** [Nestore della Torre] acompañado por La Orquesta de Milán.
1902.
Milán.
La Voz de Su Amo.
Núm. Registro: 1568.
Núm. Catálogo: 052242.

G-00001/ 02
CANTOS CANARIOS. Obra sinfónica.
01: Introducción.- Canción de cuna.- Tajaraste.
02: Folías.- Seguidillas.- Malagueña.- Final.
Aut.: **TEOBALDO POWER.**
Int.: Banda Municipal de Madrid.
Dir: Ricardo Villa.
Madrid.
Odeón.
Núm. Registro: 5119 + 5120.
Núm. Catálogo: 121.069.

II. INDICES

II-1) AUTORES

Aieta, A: F-00002/04-01.

ÁLAMO HERNÁNDEZ, NÉSTOR
[En algunos casos figura con el seudónimo de FULKEN. Véase: F-00004/01 + 02].
F-00004/01-01 + 02; F-00004/06-01 + 02; F-00004/10-01 + 02; F-00005/01-01 + 02; F-00005/02-01 + 02; F-00005/03-01 + 02; F-00005/04-01 + 02; F-00005/05-01 + 02; F-00005/06-01 + 02; F-00005/07-01 + 02; F-00005/08-01 + 02; F-00005/09-01 + 02; F-00006/01-01 + 02; F-00006/02-01 + 02; F-00006/03-01 + 02; F-00006/04-01 + 02; F-00006/05-01 + 02; F-00007/10-01 + 02.
Albert: F-00003/07-01 + 02; F-00003/08-01 + 02; F-00004/02-01 + 02.
Alcázar: F-00001/02-01.
Alonso, C: F-00003/07-01 + 02.
Alonso, F: F-00001/12-01 + 02.
Amichatis: F-00002/10-01; F-00009/04-01.

Andreoni, L. de: F-00002/06-02.
Anglada Ochoa, E: F-00003/10-01.
Avilés, Adolfo R: F-00003/06-01.

Barajas, Manuel: F-00002/03-02.
Beethoven: F-00006/09-02.
Bes, Leonor : F-00004/03-02.
Blomberg, H. P:F-00009/05-01.
Bohr, José: F-00006/07-01.

CABRERA: F-00007/01-01 + 02; F-00007/03-01 + 02; F-00007/04-01 + 02; F-00007/05-01 + 02; F-00007/06-01 + 02; F-00007/07-01 + 02.
Carr, Michael:F-00009/08-01.
Carreras, J: F-00001/02-02.
Castillo: F-00001/10-01.
Cérez, C: F-00003/03-02.
Chopin, F: F-00001/03-02.
Clará, E: F-00002/10-01; F-00006/07-02; F-00009/04-01.
Cruz, E. N. de la: F-00001/06-02.
Curiel, G: F-00009/07-02.

Discépolo, Enrique: F-00001/05-02.
Domínguez, A:F-00001/01-01; F-00001/03-01; F-00007/02-01 + 02.
Donato, Edgardo: F-00002/12-02.
Durán Alemany: F-00001/02-01.

Fernández Lorenzo, S: F-00006/10-01.
Filiberto: F-00001/07-01.
Fortuny, R: F-00004/03-02.
Franco, José: F-00007/08-02.

Galindo, Miguel: F-00006/08-01.
García, Belisario de Jesús: F-00002/02-01.
GARCÍA CABRERA, DIEGO. Véase: CABRERA.
Gasparini, O: F-00001/06-01; F-00002/06-01.
Gil Serrano: F-00006/08-02.
Gómez del Castillo: F-00001/12-01 + 02.
GONZÁLEZ SANTAMARÍA, ANTONIO. Véase: SANTAMARÍA.
Grever, María:F-00002/09-01 + 02; F-00002/10-02; F-00009/04-02; F-00009/08-02.
GUERRA, PANCHO: F-00004/07-01 + 02.
Guijarro, A: F-00006/08-02.
Guizar, T: F-00001/01-02.

Halpern, J: F-00006/06-01 + 02.
Herrera, Francisco: F-00005/10-01.
HERRERA [MARTÍN], ANTONIO [RICARDO]: F-00004/03-01; F-00004/08-01 + 02; F-00004/09-01 + 02.
Hoyos, R. de: F-00001/07-02.

José Ricardo: F-00009/05-02.
Joves, M: F-00005/10-02.

Kennedy, Jimmy: F-00009/08-01.

Lacalle, J. M: F-00002/04-02; F-00002/12-01.
Laporta, A: F-00001/06-01; F-00002/06-01.
Laredo: F-00009/01-01 + 02.
Larrea, C: F-00006/06-01 + 02.
León: F-00003/09-01 + 02.
Liévano, Eduardo: F-00002/08-02.
Lillo: F-00003/08-01 + 02; F-00004/02-01 + 02.

Magaldi, A: F-00001/11-01.
Martín Domingo, J: F-00007/08-01.
Martínez, D. José: F-00002/02-02.
Matos Rodríguez, G. H:F-00001/05-01; F-00002/07-01; F-00002/11-01.
Maziel, E: F-00009/05-01.
MÉRIDA, MARÍA: F-00003/07-01 + 02; F-00003/08-01 + 02; F-00004/02-01 + 02.
Moda, P: F-00001/11-01.
Mozart: F-00006/09-01.
Muñoz Román:F-00001/12-01 + 02.

Nervo, Amado:F-00007/09-01.
Núñez, G: F-00001/08-02; F-00007/02-02.

Padilla, Juan: F-00002/03-01.
Palmerín, Ricardo: F-00002/01-02.
Paz, A:F-00001/08-02; F-00007/02-02.
Paz, L:F-00001/08-02; F-00007/02-02.
Pérez Freire, Osmán: F-00002/05-02.
Pettorossi, H. G: F-00003/06-02.
Piana: F-00001/10-01.
Picot, Juan: F-00001/09-01 + 02.
Portela, Carlos M: F-00001/11-02.
Powel, T: F-00001/01-02.
POWER, TEOBALDO: G-00001/02.
Provost, H: F-00001/04-02.
PULIDO, JUAN: F-00003/10-02.

Quiroga: F-00003/09-01 + 02.

Ralph Benatzhy: F-00001/10-02.
Retana, Alvaro: F-00002/01-01.
Romero, M: F-00001/05-01; F-00003/03-02; F-00003/04-01 + 02.

Sabré:F-00009/07-01.
Salina, M: F-00001/04-01.
Samuels, W: F-00001/01-02.

Sánchez de Fuentes, E:F-00007/09-01 + 02.
SANTAMARÍA: F-00007/01-01 + 02; F-00007/03-01 + 02; F-00007/04-01 + 02; F-00007/05-01 + 02; F-00007/06-01 + 02; F-00007/07-01 + 02.
Straus, Oscar: F-00008/01 a 04.
Sugrañés: F-00002/10-01; F-00009/04-01.

Tagle Lara, B:F-00002/05-01.
Tarridas [Barri], Jose[p] María:F-00001/08-01; F-00001/09-01+ 02; F-00006/10-02; F-00007/02-01.
Teisseire, Luis:F-00002/07-02; F-00002/11-02.
(Popular): F-00003/01-01 + 02; F-00003/02-01 + 02; F-00003/03-01; F-00003/05-02; F-00004/04-01 + 02; F-00004/05-01 + 02; F-00009/02-01 + 02; F-00009/03-01 + 02; F-00009/06-01 + 02.

Ulecia:F-00001/02-01.

Valdespí, Armando: F-00002/08-01.

Wagner: G-00001/01-01.
Whitcup, L: F-00001/01-02.

Zorilla: F-00009/07-01.

II-2) Títulos

A lo loco. Baiao. F-00006/08-02.
A media luz. Tango cantado. F-00002/12-02.
A mí que. (I don't care). Canción Jocosa. F-00003/10-01.
ADIÓS, CANARIA QUERIDA. Canción canaria. F-00004/10-01.
AL CRISTO DE LA LAGUNA. Malagueñas canarias. F-00004/04-01.
Al son de la marimba. Bolero mejicano de la película del mismo título. F-00007/02-02
ALBORADA GUANCHE. Canción canaria. F-00007/01-02.
Allá en el bajo. Tango Canción. F-00001/11-01.
Alma... Tango. F-00002/08-01.
Amores de primavera. Canción. F-00005/10-01.
ANDA Y DUERME. Canción de cuna. F-00005/02-02; F-00006/01-02.
ANDRÉ, REPÁSATE EL MOTÓ. Tinetillo costero canario. F-00005/04-01; F-00006/03-01.
AÑORANZA CANARIA. Canción canaria. F-00007/07-01.
Aria de la ópera: **Tannhauser.** G-00001/01.
ARRORRÓ. Canción de cuna. F-00007/04-02.
ARTENARA. Canción canaria. F-00004/08-02.
ARUCAS. Canción canaria. F-00004/08-01.

BALCÓN CANARIO. Canción canaria. F-00003/08-01.
BARQUITO VELERO. Canción canaria. F-00004/07-02.
BENDITO CRISTO DE TELDE. Folías canarias. F-00006/05-02.
Besos de muerte. Bolero Yucateco. F-00002/02-02.
Besos y cerezas. Kisses and Cherries. Foxtrot. F-00006/07-02.

CABRA LOCA. Canción canaria. F-00005/09-01.
Callecita de mi barrio. Tango. F-00001/06-01; F-00002/06-01.
CAMINITO DE TEROR. Canción canaria. F-00005/09-02.
Camino de Méjico. South of the Border. (Down Mexico way). Fox serenata. F-00009/08-01.
CAMINO DE TUNTE. Canción parrandera canaria. F-00004/03-01.
Campanas. Tango. F-00002/08-02.
CANARIAS TE SALUDA. Canción de bienvenida. F-00007/06-01.
CANCIÓN CANARIA. Canción de "Las Leandras". F-00001/12-02.
CANTOS CANARIOS. Obra sinfónica. G-00001/02.
Chau Chau. "Quítate de la bebida". Tango argentino. F-00002/10-01; F-00009/04-01.
Cicatrices. Tango. F-00003/06-01.
Cinco minutos. Fox moderado. F-00006/06-02.
Colombina. Serenata Galante. F-00002/01-01.
Confesión. Tango. F-00001/05-02; F-00002/05-02.
¿Cuándo?. Canción Chacayalera. F-00002/05-01.
CUANDO LLORA UNA PALMERA. Canción canaria. F-00004/03-02.
CUANDO ME ALEJO DE TI. Y TODO CANARIO QUE NIEGUE. Folías canarias. F-00007/07-02.
Cuatro vidas. Blue echoes. Fox-rumba: F-00001/02-02.

Desilusión. Tango. F-00003/10-02.
DESVELOS DE AMOR. Canción-son. F-00004/01-02.
Don Juan. Minuetto. F-00006/09-01.

El beso del soldado o adiós Pilar. Canción. F-00005/10-02.
El ciruja. Tango: F-00001/06-02.
EL FARROGUERO. Canción canaria. F-00004/09-01.
El Gavilán. The Hawk. Canción. F-00002/09-02.
El Huérfano. Tango. F-00002/04-01.
¡Pobrecita mía!. Canción. F-00007/09-01.
El Reo. The Culprit. Canción. F-00002/10-02; F-00009/04-02
El rosal florido. Vals criollo de la película "Luces de Buenos Aires": F-00001/05-01.
El viento se lo llevó. Pasodoble de la película "Rosa de Africa". F-00003/09-02.
EL ZAGALEJO. Canción canaria. F-00004/10-02.
El Zorzal. Tango Canción. F-00001/11-02.
En «er» mundo. Pasodoble. F-00006/10-01.
EN MI TIERRA NO HAY TRISTEZA. Folías. F-00009/03-01.
ENTRE ADELFARES. "CANTO A LA PALMA". Canción canaria. F-00003/07-01.
Eso es Mentira. It's Not True. Tango Canción. F-00002/09-01.

Fea. Tango. F-00003/06-02.
FOLIA LLEVA A MI TIERRA. Canción canaria. F-00005/07-02.
FOLÍAS CANARIAS. "TODAS LAS CANARIAS TIENEN". "COMO ESE TEIDE GIGANTE". Folías. F-00003/01-01.
FOLÍAS CANARIAS. " QUÉ BONITA ES MI MARÍA". "PARA CANTAR FOLÍAS". Folías. F-00003/02-02; F-00009/06-01.
FOLÍAS CANARIAS. "CUANDO UNA QUIERE". "CAMINO DE LAS MERCEDES". Folías F-00003/02-01.

FOLÍAS CANARIAS. "CUANDO UNA QUIERE". "CAMINO DE LAS MERCEDES". Folías. F-00003/02-02; F-00009/06-02.
FOLÍAS CANARIAS. "EL HONOR DE UNA MUJER". "CUANDO CANTO LAS FOLÍAS". Folías. F-00003/01-02.
FOLÍAS DE LAS PALMAS. "QUE MI MADRE". Folías. F-00003/04-02.
FOLÍAS TINERFEÑAS. Folías: F-00003/03-01.
FOLÍAS, TRISTES FOLÍAS. Folías canarias. F-00004/05-02.

Gitanillo de Triana. Pasodoble. F-00007/08-02.
GUITARRA DULCE INSTRUMENTO. Isas. F-00009/03-02.

HAY UN RUBIO MAJORERO. Canción canaria. F-00007/10-02.

ICOD. SOBRE MOTIVOS CANARIOS. Pasodoble. F-00007/08-01.
Intermezzo. Fox-canción de la película del mismo título: F-00001/04-02.
ISA CANARIA. "PARA MÍ QUE ANDO PERDIDO". "ES TANTO LO QUE TE QUIERO". Isas: F-00003/05-02.
ISA CANARIA. "A CHO JUAN EL DEL MAJUELS". "AL MONTE DE LA ESPERANZA!. Isas: F-00003/05-01.
ISA DE LA PRIMAVERA. Canción canaria. F-00005/04-02; F-00006/03-02.
ISAS DE LAS PALMAS. "CUANDO UNA CANARIA QUIERE". Isas. F-00003/04-01.
ISLA ADENTRO. Canción canaria. F-00007/05-01.
ISLAS CANARIAS. Pasodoble. F-00001/08-01; F-00001/09-01; F-00006/10-02; F-00007/02-01.

LA ALPISPA. Canción canaria sobre seguidillas. F-00005/05-01; F-00006/04-01.
LA ALEGRE CARITA. TIENE MI MORENA. Isas. F-00007/03-02.
LA ALPISPA. Canción canaria sobre seguidillas. F-00005/05-01; F-00006/04-01.
LA MOLINERA. Canción canaria sobre Aires de Lima. F-00005/06-01.
LA NOCHE EN ARGUINEGUÍN. Canción canaria. F-00005/07-01.
La Pulpera de Santa Lucía. Tango. F-00009/05-01.
La reina de la Jota. Canción. F-00003/03-02
Ladrillo. Tango: F-00001/07-01.
LANZAROTE. (ISLA BRAVÍA). Canción canaria. F-00003/08-02.
Las Golondrinas. Canción Yucateca. F-00002/01-02.
Linares minero. Pasodoble. F-00006/08-01.

Llévame a la verbena de San Antonio. Dúo-Habanera de "Las Leandras". F-00001/12-01.
Lola. Tango Canción. F-00002/04-02.
LOS GUANCHES. Pasodoble: F-00001/09-02.

Madrecita! Yo me muero. Tango. F-00002/07-02; F-00002/11-02.
Marinela. Pasodoble. F-00001/08-02; F-00007/02-02].
MARIQUILLA LA PERRERA. Polka risquera. F-00007/10-01.
Medias de seda. Silk Stockings. Tango. F-00006/07-01.
MI HIERRO LINDO. Canción canaria. F-00004/02-01.
¡Mírame así..! Habanera. F-00007/09-02.
MIRE MADRE QUE ME MIRA. Canción canaria con malagueña. F-00006/05-01.
MIS BUEYES. Cantar boyero canario. F-00005/03-02; F-00006/02-02.
Mocosita. Tango. F-00002/07-01; F-00002/11-01.

Noche de luna. Bolero fox. F-00009/07-02.
Noches de Colón. Tango: F-00001/07-02.

OLAS QUE VIENEN. Canción canaria. F-00004/09-02.

¡P'AL PINO! Rancho parrandero canario. F-00005/02-01; F-00006/01-01.
PALMERO SUBE A LA PALMA. Isas canarias. F-00004/05-01.
Para ti. Camel Trot. F-00001/10-02.
PEÑÓN GOMERO. Canción canaria. F-00003/07-02.
Perfidia. Foxtrot de la película del mismo título: F-00001/03-01.
Peteneras. Canto popular español. F-00009/02-01.
Pobrecito Faraón. Canción Satírica. F-00002/12-01.
PUERTO DE LA LUZ. Canción canaria. F-00007/05-02.
¡Pum!...¡Garibaldi!... Shimmy Humorístico. F-00002/06-02.

Que Dios te ampare. Zambra de la película "Rosa de Africa". F-00003/09-01.
QUÉ QUIERES QUE TE MERQUE. Canción canaria sobre seguidillas. F-00005/05-02; F-00006/04-02.
Queja Pampera. Tango. F-00002/03-02.

Ranchero soy. Ranchera mejicana de la película "Al son de la Marimba". F-00007/02-01.
RUBIO Y ALTO. Canción de cuna. F-00004/06-01.

SANTO DOMINGO Y SEGUIDILLAS. Aires populares canarios. F-00004/04-02.
Segovianas. Canto popular español. F-00009/02-02.
Séptima sonata. Andante. F-00006/09-02.
SIETE ROSAS. Canción canaria. F-00007/01-01.
Silla vaquera. Foxtrot: F-00001/01-02.
Sin tí. Fox Lento: F-00001/02-01.
SOL GUANCHE. Canción canaria. F-00007/04-01.
Soldado de chocolate. Opereta en tres actos. F-00008/01 a 04.
Sólo por ti. Foxtrot. F-00006/06-01.
SOMBRA DEL NUBLO. Canción canaria. F-00004/01-01; F-000005/03-01; F-00006/02-01.
SOMOS COSTEROS. Corrido canario. F-00004/07-01.

TAMADABA. Canción canaria. F-00005/06-02.
TÁPATE PEPA. Seguidillas. F-00005/08-02.
Te vas de mí. Canción bolero. F-00009/07-01.
TELARITO. Canción canaria. F-00005/01-02.
TENERIFE GUANCHE. Canción canaria. F-00004/02-02.
TENERIFE. Bolero canario. F-00007/03-01.
Ti, Pi, Tín. Vals. F-00009/08-02.
TIERRA CANARIA. Pasodoble. F-00007/06-02.
Tres veces guapa. Pasodoble. F-00009/01-01.
Tristeza. Estudio nº3 op. 10. Tango: F-00001/03-02.

Un momento. Foxtrot: F-00001/01-01.

Valencia. Canción o Romanza tradicional. F-00002/03-01.
Vals de las velas.. Vals sobre el motivo popular "Auid Lang Syne" de la película "El puente de Waterloo". F-00001/04-01.
Vecinita. Tango. F-00009/05-02.
Viejo ciego. Tango. F-00001/10-01.
Virgencita de la Macarena. Bolero español. F-00009/01-02.

YO QUIERO A UN CAMBULLONERO. Canto costero. F-00005/08-01.
Yo traigo la vida en un hilo. Canción. F-00002/02-01.

II-3) INTÉRPRETES

Arcos y [JUAN] PULIDO. Dúo: F-00002/01-01 + 02.

Banda Odeón: F-00007/08-01 + 02.
Banuls: F-00008/01 a 04.
Benito, Emilia: F-00003/03-01 + 02.

CABRAL, CARMELO:F-00009/03-01 + 02.
Chacareros, Los. Cuarteto español con Tejada y su Gran Orquesta: F-00001/08-01 + 02; F-00007/02-01 + 02.
Cueto, Margarita: F-00008/01 a 04.

DORESTE, VÍCTOR: F-00006/09-01 + 02.
Dorrego, Rosita [acompañada por el Dúo Ricart y Balaguer]: F-00004/01-01 + 02

Espinal: F-00008/01 a 04.
ESPINO, ISABEL: F-00003/04-01 + 02.

Galindos, Los [acompañando a LUISA LINARES]: F-00006/08-01 + 02.
Gámez, Celia y Aníbal Vela. [Acompañados por La Orquesta dirigida por Mtro. Alonso]: F-00001/12-01.
Gámez, Celia. Coro y Orquesta dirigida por Mtro. Alonso: F-00001/12-02.
Gómez, Carmen [Acompañada por La Orquesta Plantación]: F-00001/08-02.

Hermanas Gómez [Acompañadas por La Orquesta Plantación]: F-00001/08-01.
Hermanos Ricardo [acompañando a RAFAEL JAIMEZ MEDINA]: F-00001/05-01 + 02.
HERNÁNDEZ, MANUEL [acompañando a MANUEL OSSORIO]: F-00003/05-01 + 02.
HUARACHEROS, LOS. Cuarteto canario: F-00007/01-01 + 02; F-00007/03-01 + 02;
F-00007/04-01 + 02; F-00007/05-01+ 02; F-00007/06-01 + 02; F-00007/07-01 + 02.

JAIMEZ MEDINA, RAFAEL: F-00001/01-01 + 02; F-00001/02-01 + 02; F-00001/03-01 + 02; F-00001/04-01 + 02, F-00001/05-01 + 02 [acompañado por Los Hermanos Ricardo]; F-00003/09-02 [con la Orquesta Montoliu]; F-00006/06-01+ 02; F-00007/02-01+ 02; F-00009/02-01+ 02; F-00009/05-01 + 02, F-00009/07-01 + 02, F-00009/08-01 + 02.
[En algunos casos figura RAFAEL MEDINA y en otros RAFAEL JAIMEZ].

Lara, Héctor de: F-00008/01 a 04.
LINARES, LUISA y Los Galindos: F-00006/08-01 + 02.

MÉRIDA, MARÍA: F-00003/07-01 + 02 [acompañada por **LOS COSTEROS**]; F-00003/08-01 + 02; F-00004/02-01+ 02 [acompañada por **CONJUNTO CANARIO. Dir: LEOCADIO MACHADO**]; F-00004/05-01 + 02; F-00004/06-01 + 02; F-00004/07-01 + 02; F-00004/08-01 + 02; F-00004/09-01 + 02 [acompañada por **LOS COSTEROS**]; F-00004/10-01+ 02 [y Orquesta dirigida por **LEOCADIO MACHADO**].
Moriche, José: F-00008/01 a 04.

Núnez, Pepe: [Con la Orquesta típica hispano-argentina]: F-00006/10-01 + 02.

Odeón. Ver Banda de Odeón.
Orpheus. Cuarteto vocal. F-00001/04-01.
Orquesta Martín de la Rosa: F-00001/03-01 + 02; F-00003/09-01 + 02; F-00009/08-01 + 02.
Orquesta Montoliu: [Acompaña a RAFAEL JAIMEZ MEDINA]: F-00001/01-01 + 02; F-00001/02-01 + 02; F-00003/09-02.
Orquesta Plantación: F-00001/08-01 + 02.
OSSORIO, ANTONIO:F-00003/05-01 + 02.

PONCE, JORGE: F-00003/01-01 + 02; F-00003/02-01 + 02, F-00009/06-01 + 02.
PULIDO, JUAN: F-00001/06-01 + 02; F-00001/07-01 + 02; F-00001/10-01 + 02; F-00001/11-01 + 02; F-00002/01-01 + 02 [Arcos y JUAN PULIDO, Dúo]; F-00002/02-01+02; F-00002/03-

01 + 02; F-00002/04-01 + 02; F-00002/05-01 + 02; F-00002/06-01 + 02; F-00002/07-01 + 02; F-00002/08-01 + 02; [y Orquesta, dirigida por Eduardo Vigil y Robles] F-00002/09-01 + 02; F-00002/10-01 + 02; F-00002/11-01 + 02; F-00002/12-01 + 02; F-00003/06-01 + 02; F-00003/10-01 + 02, F-00005/10-01+ 02; F-00006/07-01 + 02; F--00008/01 a 04 [con Margarita Cueto y La Orquesta Internacional de Concierto y Coro; bajo la dirección del mtro. Eduardo Vigil y Robles], F-00009/04-01 + 02.

RAMOS, SEBASTIÁN: F-00009/03-01 + 02.

Ricart y Balaguer [Dúo]: F-00004/01-01 + 02.

RODRÍGUEZ, IGNACIO: F-00006/09-01 + 02.

SÁNCHEZ, MARY: F-00005/01-01 + 02; F-00005/02-01 + 02; F-00005/03-01 + 02; F-00005/04-01 + 02; F-00005/05-01 + 02; F-00005/06-01 + 02; F-00005/07-01+ 02; F-00005/08-01+ 02; F-00005/09-01 + 02; F-00006/01-01 + 02; F-00006/02-01 + 02; F-00006/03-01 + 02; F-00006/04-01 + 02; F-00006/05-01 + 02; F-00007/10-01 + 02.

SANSÓN, JORGE. Véase: PONCE, JORGE

Serramont: F-00007/02-01 + 02.

Tomás, Maruja: F-00003/09-01.

TORRE, NÉSTOR DE LA [Nestore della Torre]: F-00007/09-01 + 02; G-00001/01-01

TRES DE SANTA CRUZ [Peris, Lorens y Villalba con acompañamiento de Orquesta. Dir: maestro N. Tejada]: F-00009/01-01 + 02

Vela, Aníbal. Canta con Celia Gámez y la Orquesta dirigida por Mtro. Alonso: F-00001/12-01.

DOCUMENTOS SOBRE LA MÚSICA EN LA CATEDRAL DE LAS PALMAS (1661-1680)

LOLA DE LA TORRE (†)

El periodo que aquí se documenta arranca con una situación de magisterio de capilla vacante, por procesamiento inquisitorial del que había sido su titular, el compositor ecijano Juan de Cuevas, según se vió en la entrega anterior. Este músico continuaba no obstante en la ciudad de Las Palmas y seguía colaborando con la catedral: se le encargaba la organización y dirección de determinadas festividades, lo que daba lugar a libramientos extraordinarios en su favor a pesar de encontrarse en situación de «despedido». Hasta entrado el año 1661 se le detecta y aparece citado en las actas esporádicamente. Pero a partir del verano de ese año, en que llega el nuevo maestro, su nombre desaparece de los acuerdos capitulares. Sólo en noviembre de 1668 comparece en la catedral una sobrina suya vendiendo parte de su música al cabildo, quien le compra la «Misa de 4° tono» que aún se conserva en el archivo. Esta venta podía significar que Cuevas había fallecido ya, aunque no consta.

El nuevo maestro contratado por el agente del cabildo en Sevilla y que se embarcó para Las Palmas en Cádiz, vía Tenerife, llamado Miguel de Yoldi, era un buen músico, pero hasta hace poco se le desconocía absolutamente por la historiografía musical de la Península. Lola de la Torre se extrañaba de tal laguna, pero al detectarse recientemente las primeras noticias suyas fuera de Canarias se evidencia que llegó aquí siendo aún joven y que, por lo tanto, fue un compositor que vivió rela-

tivamente poco. Era navarro, y debió nacer hacia 1635 o poco antes, pues en noviembre de 1643 se le recibe como mozo de coro en la catedral de Burgos [1]*. Al mudar la voz adquirió una estimable tesitura de contralto (tenorino), pero ya entonces no estaba en Burgos, según parece. Tenemos indicios de que su padre o un tío paterno suyo estaba ligado como músico a la Capilla Real, por lo que no sería de extrañar que Yoldi completara su formación como compositor en Madrid, tal vez con el maestro Carlos Patiño, a juzgar por la calidad de su música y el legado de obras de este maestro que, posiblemente por conducto suyo, se conservan en nuestra catedral. En los primeros días de agosto de 1655, al ser nombrado maestro de capilla de la catedral de Almería el prestigioso monje jerónimo fray Francisco de Losada, Yoldi es también recibido allí para prestar sus servicios como cantor contralto. Se le da un permiso y ayuda para que vaya a traer a su familia, pues estaba ya casado, y se establece en la ciudad andaluza. Su presencia en Almería es desde el principio muy estimada y, cuando Losada se marcha a ocupar el magisterio de capilla de Cádiz en 1656, queda Yoldi ejerciendo allí el oficio de maestro, y hasta se le ofrece que se inscriba en las oposiciones para ocupar el magisterio, cosa que no hizo* [2]*, posiblemente por querer ganar aún más experiencia antes de dar este salto profesional. Cinco años después se siente preparado y, tal vez como consecuencia de los intentos canarios de contratar en Cádiz a Losada, vendrá su antiguo subalterno en Almería a Canarias: Yoldi se sentía ya muy capaz y vino llamado a regentar la capilla catedralicia de Las Palmas.*

La actuación de Miguel de Yoldi como maestro de capilla y cantor de la catedral canaria rezuma desde su llegada orden y profesionalidad. Pero tuvo la mala suerte de sufrir un ataque de «perlesía» (una hemiplegia) del que se hacen eco ya las actas en 1668, en cuyo mes de noviembre decide el cabildo contratar al cantor lisboeta Juan de Figueredo Borges para ejercer como tenor de la catedral y como ayudante del maestro de capilla, sin duda porque Yoldi había quedado bastante impedido para desempeñar el cargo por sí solo. En julio de 1669 decide el cabildo jubilar definitivamente a Yoldi con la mitad de su salario,

---

[1] LÓPEZ CALO, José: *La música en la Catedral de Burgos, vol. V: Documentario musical (III)* (Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1996), p. 126, doc. 3.088. La fecha exacta es 9-NOV-1643, y el acuerdo dice así: «Mandose recibir en el colegio de los mozos de coro a Miguel de Yoldi, con atención de hacerle mayor merced adelante, según fuere procediendo y aprovechando». Su tutor musical en Burgos hubo de ser el maestro de capilla Bartolomé Olague de Yagüe.

[2] Sobre Yoldi en Almería véase PAJARES BARÓN, Máximo: *Francisco Losada (h. 1612-1667). Vida y obra de un maestro de capilla* (Cádiz: Universidad, 1993), pp. 30-31.

relevándole de todas sus funciones y confiriéndole a Figueredo el rango de maestro de capilla con el salario inherente a tal empleo. El portugués era también un buen profesional y un estimable compositor.

Estos dos maestros, que nos dejaron cada uno algo más de una docena de buenas composiciones en latín, en su mayoría para dos y tres coros, desaparecerían casi simultáneamente. Primero Figueredo, fallecido en abril de 1674. Yoldi, aunque menoscabado de salud, se presenta inmediatamente para asumir de nuevo la dirección de la capilla, pero su esfuerzo le fue fatal, pues fallece poco más de dos meses después de dirigirla, en julio del mismo año. Sucesivamente, las viudas de ambos músicos ofrecen en venta al cabildo las obras musicales propias y ajenas del archivo de sus respectivos maridos, que son adquiridas. En estas adquisiciones se incluyen los villancicos compuestos, aunque, desgraciadamente, ya no se conservan en la catedral.

Inmediatamente se escribe a la Península para que los agentes de Madrid, Cádiz y Sevilla busquen y contraten un nuevo maestro y, tras largas gestiones, se dirige finalmente al cabildo el prestigioso compositor Alonso Xuárez, maestro de capilla de Sevilla (recién llegado desde la catedral de Cuenca), recomendando a su destacado discípulo Diego Durón, clérigo y compositor de mucha ciencia. Había éste nacido en 1653 en Brihuega (Guadalajara), siendo educado musicalmente desde niño en el monasterio jerónimo de Lupiana. Más tarde se estableció en Cuenca, donde estaba Xuárez, para aprender de él y sucederle cuando éste se fuera a la catedral sevillana, si bien el cabildo conquense no quiso avenirse a tal sucesión. Durón embarcaría para Canarias en mayo de 1676 y asumiría en Las Palmas el magisterio de capilla durante cincuenta y cinco años, nada menos. Desde su llegada se nota, como en el caso de Yoldi, la presencia de una autoridad seria y muy responsable. A través de las actas descubrimos que era, además de un magnífico compositor, un consumado violonista, y hasta un buen componedor de violones descalabrados...

Durante los interregnos del magisterio de capilla de este periodo (1660-61 y 1674-76) se pone de manifiesto la competencia de algunos miembros de ella capaces de regentarla y también de componer. Así, faltando ya el maestro Juan de Cuevas, el contralto Bartolomé de Vega, maestro en ocasiones de los mozos de coro, preparó la música en la navidad de 1660, y el sochantre Félix Rodríguez, secundado por su colega Simón Lorenzo, preparó los oficios de Semana Santa en 1661. Cuando fallecieron los maestros Yoldi y Figueredo, y hasta la llegada de Durón, las competencias del maestro de capilla, especialmente en lo que tocaba a componer villancicos polifónicos y otras piezas, fueron asumidas por el organista palmero González Montañés.

Juan González Montañés era el organista principal de la catedral de Las Palmas desde la década de los cincuenta, como se ha visto en la anterior entrega, y lo seguiría siendo hasta su fallecimiento entrado ya el siglo XVIII. Era casado y fue padre de varias hijas que profesaron como monjas en varios conventos insulares (una de ellas llegó a ser organista y otra maestra de capilla en La Palma). En los años setenta enviudó, tras lo cual se apresta a ordenarse sacerdote, de lo que las actas capitulares dan cumplida información al final del periodo aquí documentado.

Las obligaciones de segundo organista las desempeñaba en 1661 el capitán don Diego de Carvajal, de una conocida familia de Gáldar, quien fue despedido en enero de 1662 por no compatibilizar bien sus negocios con sus obligaciones en la catedral. Fue sustituido en adelante como segundo organista catedralicio por su hijo, llamado Fernando de Carvajal o Fernando Prieto o Fernando Guanarteme, pues con los tres nombres se le menciona en las actas capitulares.

Maestros de mozos de coro, sochantres, cantores y ministriles completan una capilla que tuvo cierto esplendor al llegar Yoldi y que luego, por causa de la crisis económica, fue sufriendo el deterioro que se refleja en las peticiones de adelanto de los salarios, en las quejas, en las renuncias y en las ausencias. El apreciado ministril formado desde niño en la catedral Cristóbal Muñoz Bejarano, por ejemplo, se marchó a la catedral de Cádiz regentada por el maestro Losada. Cuando llegó Durón comenzaba, afortunadamente, un ciclo de mejoría económica y de recomposición de la plantilla de músicos.

Llaman la atención en este periodo las alusiones constantes a los letristas de los villancicos, cuyos nombres nunca aparecen (pues trataban directamente con ellos los compositores de la catedral), pero que son bien pagados a través del maestro de capilla año tras año. También es interesante la noticia de que en abril de 1663 se compró para la catedral un clavicordio...

* * *

Como en anteriores ocasiones, la licenciada Inmaculada Sanabria ha digitalizado los acuerdos siguiendo las normas de rigor, y ha elaborado también con minuciosidad los utilísimos índices onomásticos. En el próximo volumen esperamos culminar con su estimable colaboración la publicación del corpus de actas musicales canarias del siglo XVII.

Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ

DOCUMENTOS SOBRE LA MÚSICA EN LA CATEDRAL DE LAS PALMAS (1661-1680)

3587. *En cabildo lunes 24 de henero de 1661 años.*

330 reales a Bartolomé de Vega.—Acordóse en este cabildo que a Bartolomé de Vega, músico que oy rige la capilla, se le den treinta ducados de ayuda de costa por la Navidad que ha hecho y se le libre en el arca y bolsa de fábrica.

3588. *Idem.*

Saluador Alfonso, aumento de salario 50 ducados y medio cahíz de trigo.—Acordóse llamado ante diem conferido y votado que a Saluador Alfonso, músico contralto, se le añadan sobre el salario que tiene cinquenta ducados de salario y medio cahíz de trigo, y corra desde oy y se anote en la contaduría.

3589. *Idem.*

30 ducados a Sebastián Román de ayuda de costa.—Acordóse llamado ante diem que se le den a Sebastián Román, músico contraalto, treinta ducados de ayuda de costa de quenta de fábrica por esta vez y se le libren sobre el arca y bolsa de dicha fábrica.

3590. *Idem.*

Martín Cobos 150 ducados de salario.—A la petición de Martín Cobos, ministril corneta, llamado ante diem se acordó que se le aumente el salario sobre el que tiene hasta en cantidad de ciento y cinquenta ducados y el trigo que tiene, y corra el salario desde oy y se anote en la contaduría en el libro de salarios.

3591. *Idem.*

20 ducados a Féliz Rodríguez.—Al memorial de Féliz Rodríguez, ayudante de sochantre, se acordó que se le den veinte ducados de ayuda de costa por esta vez y se le libren de quenta de fábrica sobre la bolsa de dicha fábrica, y para ello se abra el arca.

3592. *En cabildo viernes 28 de enero de 1601 años.*

Déudas a Don Ventura de Silva.—En este cabildo llamado ante diem y visto el poder y libranza de don Ventura de Silua y las peticiones de sus acreedores y la relación de la contaduría del dinero que tiene ganado dicho don Ventura, músico desta santa iglesia, y está en el arca, se acordó que se le den al señor canónigo Linzaga los veinte y seis reales que pagó por dicho don Ventura de los costos del trigo de Fuerteventura y Lanzarote que se le repartió a dicho don Ventura, y treinta y tres reales a Xpistóval de Montesdoca, y lo restante cumplimiento a los 140 reales 6/4, que según la relación de la contaduría tiene ganados, y se den al señor canónigo don Juan Cabrexas por quenta de su deuda, y cada parte del reciuo en los papeles al pie deste acuerdo, y se pongan todos los papeles en la contaduría en el legaxo correspondiente, y el señor racionero Marrero no votó en este acuerdo.

3593. *Idem.*

Fianzas del señor racionero Macel.—En este cabildo, el señor racionero Macel ofreció por su fiador para la mayordomía de fábrica deste año de 661 al señor racionero Blas Marrero su persona y bienes, y se acordó que se admite la fianza y se otorgue en escritura en la conformidad que el año passado, y se comete al presente secretario que la otorgue en nombre deste cabildo.

3594. *En cabildo martes 8 de febrero de 1661 años.*

A Manuel Antonio 20 ducados más de renta.—Y a la petición de Manuel Antonio, músico contralto, llamado ante diem se botó por bolillas secretas y se acordó que se le aumente el salario por mayor parte, que se le den veynte ducados más de renta en la que tiene en cada vn año, y se le aduierte trate de estudiar con apersibimiento que el cabildo le dará por despedido no haziéndolo.

3595. *Idem.*

A la petición de Antonio Masías, pide

quatrocientos reales prestados a pagar en los dos tercios de abril y agosto deste año, auiéndose llamado a cabildo ante diem se acordó por mayor parte se le presten dichos 400 reales pagando la mitad en el tercio de abril y la otra mitad en el de agosto dando fiança, y se le den de la bolsa de fábrica y para ello se abra el arca, y el señor arcediano don Domingo de Espinoza dixo le fiaba en dicha cantidad y su merced lo firmó como fiador, y el cabildo la admitió y mandó que la contaduría le dé librança con este acuerdo, y tome la razón del préstamo para que se le rebaxe en los dichos dos tercios de abril y agosto deste presente año.

3596. *Idem.*

Simón Lorenço, 100 reales de ayuda de costa.—Acordóse llamado ante diem para la petición de Simón Lorenço, ayuda de sochantre, que se le den cien reales de ayuda de costa y se le libren por quenta de fábrica.

3597. *Viernes 18 de febrero de 1661 años.*

Mozo de coro, Matías Alfonso.—Acordóse que se nombra en la plaza de mozo de coro que ay vaca a Matías Alfonso, hermano de Salvador Alfonso, músico, y que su hermano lo invíe a llamar.

3598. *En cabildo viernes 25 de febrero de 1661 años.*

A cabildo.—A cabildo para ver la renta que tiene el órgano con relación de la contaduría y ver qué se hará en razón de las faltas y determinar lo que convenga.

3599. *Idem.*

Llauero del coro Francisco Martín.—Acordóse que se nombra por llauero del coro a Francisco Martín, mozo de coro, con el salario de sus antecesores, y se anote en la contaduría.

3600. *En cabildo lunes 21 de marzo de 1661.*

200 reales a Xpistóbal Muñoz.—A la petición de Xpistóbal Muñoz se acordó llamado ante diem y conferido y votado que se le presten docientos reales por quenta de su salario deste tercio de abril y a pagar en él y se le den del arca y bolsa de la fábrica, y para ellos se abra y se anote en la contaduría para baxarse a su tiempo.

3601. *En cabildo sábado 26 de marzo de 1661 años.*

Don Diego Carvajal cumpla con su obligación del órgano.—Acordóse llamado ante diem vista la relación de la contaduría, que el capitán don Diego de Carvajal cumpla con su obligación del órgano tocándole por su persona misma los días que le toca, y que el día que faltare se da por vaca la plaza para probeerla el cabildo.

3602. *En cabildo lunes 28 de marzo de 1661 años.*

Ayudas de sochantres siruan por semanas.—Acordóse que Simón Lorenzo y Féliz Rodríguez, ayudantes de sochantres, asistan ambos al coro siempre como tienen obligación, y cada vno de ellos por semanas eche el compás en el facistol, no obstante, que ambos han de asistir y cantar siempre cada vno en su coro.

3603. *En cabildo lunes 4 de abril de 1661 años.*

Fiestas de Corpus y comisarios para ellas.—En este cabildo se nombraron por comisarios para las fiestas del día y octaua de Corpus Christi a los señores arcediano Espinoza y racionero don Pedro de Vera, y las fiestas an de ser: el día de Corpus antes de salir la procesión el coloquio y danza de la yglesia acostumbrada, y otro día por la tarde vna comedia en la plaza de los Álamos después de encerrado el Sanctísimo Sacramento, y las fiestas lo que quisieren los señores comisarios, a cuya disposición se encomienda, y el maestro de capilla y organista cumplan con cuydado su obligación.

3604. *En cabildo jueues 7 de abril de 1661 años.*

130 reales prestados a Martín Cobos.—Acordóse a la petición de Martín Cobos, ministril, que se le presten los ciento y treinta reales que pide del arca y bolsa de fábrica por quenta de su salario a pagar en este tercio de fín de abril, y para ello se abra el arca y se anote en

los libros de la contaduría para que se bajen a su tiempo.

3605. *En cabildo lunes 16 de mayo de 1661 años.*

Calendistas.—Acordóse que el maestro de los mozos de coro tenga cuydado de instruir y enseñar a los mozos de coro, los que son más a propósito para las calendas, para que no aya las faltas que se ven cada día, y no se descuyde de los demás, y que pase las calendas para que los muchachos no digan en el...

3606. *Idem.*

Mozo de coro se busque.—Acordóse que el maestro de mozos de coro busque por las escuelas vn muchacho de buena voz para que pueda dezir los versos y calendas y lo haga parecer ante el señor racionero Macel con su relación a cabildo.

3607. *Idem.*

Gramática por el arte de Antonio.—Acordóse que el maestro de gramática la enseñe por el arte de Antonio Nebricensse, como se ha hecho siempre, y el maestro de mozos de coro los haga asistir al estudio.

3608. *Idem.*

Sochantre Féliz Rodríguez 100 doblas.—En este cabildo auiéndose llamado ante diem para el memorial de Féliz Rodríguez, ayudante de sochantre, conferido y votado por bolillas secretas se acordó por la mayor parte que se nombra al dicho Féliz Rodríguez por sochantre desta sancta yglesia y assímismo por músico de la capilla de ella, y ha de tener obligación de asistir a vno y otro cargo, y el apuntador lo apunte en ambas partes en el quaderno las faltas que en ellos hiziere, y se le señala de salario por vno y otro cien doblas en cada vn año y corra desde oy el salario, y ha de tener obligación de estudiar y adiestrarse y seruir los dichos officios con toda puntualidad y decencia, y se le guarden las preheminencias a ellos anexas, y se le entregue por el presente secretario la pandecta del dicho officio de sochantre y ceremonias del coro, y los libros de canto llano de esta santa yglesia por el inventario, con asistencia del señor racionero Macel y vn contador, de lo qual ha de dar reciuo en el libro de la contaduría.

3609. *Idem.*

Fuellista del órgano Sebastián de Puentes.—En este cabildo, auiéndose llamado ante diem y votado por cedulillas secretas, se nombró por fuellista del órgano a Sebastián de Puentes, mozo de coro, con retención de su plaza y el salario acostumbrado.

3610. *En cabildo viernes 20 de mayo de 1661 años.*

Mozo de coro Pascual Camacho.—En este cabildo se acordó que se admite por mozo de coro en la plaza de Sebastián Rodríguez de Puentes, digo, de Juan González, fuellista que fue desta santa yglesia, a Pascual Camacho, y que el apuntador le asiente en el quaderno.

Mozo de coro Diego Rodríguez.—Admitióse en el seruicio de mozo de coro sin renta a Diego Rodríguez y que entre en la primera plaza que vacare y prefiera a Diego Romero.

Mozo de coro Diego Romero.—Admitióse en seruicio de mozo de coro a Diego Romero y que entre en la plaza que vacare después de acomodado en plaza con renta Diego Rodríguez.

3611. *En cabildo lunes 4 de julio de 1661 años.*

Librero del coro.—Nombróse en este cabildo en la plaza de librero del coro a Saluador Ximénes, mozo de coro, con el salario de su antecesor.

3612. *En cabildo viernes 15 de julio de 1661 años.*

110 reales a Hernando de Vázquez para el resqate de su hijo Alonso Vázquez.—A la petición de Hernando Vázquez pide se le mande dar para ayuda del resqate de Alonso Vázquez, su hijo, mozo de coro que fue en esta santa yglesia, y que está captiuo en Argel, auiéndose llamado ante diem y votado por bolillas secretas, se acordó que se le den diez ducados de limosna para el dicho efecto y se libren sobre el señor racionero don Esteuan de Linzaga por quenta de hazimientos generales de parte del dabildo de su hazimiento de la ysla de La Palma, y con reciuo y dicha

libranza se le lleuen en quenta en la contaduría.

3613. *En cabildo miércoles 27 de julio de 1661 años.*

100 reales a Féliz Rodríguez prestados.—Al memorial de Félix Rodríguez, sochantre, se acordó que se le presten cien reales por quenta de su salario del tercio de agosto corriente y se libren en la bolsa de fábrica y se anote en la contaduría para que se baje a su tiempo en el libro de préstamos que está mandado hazer, y para ello se abra el arca.

3614. *En cabildo viernes 29 de julio de 1661 años.*

Demanda de Juan de Cuevas.—En este cabildo entró Luis Rodríguez, notario, y hizo notorio vn traslado mandado dar por el señor prouisor de vna demanda de Juan de Cuevas, presbítero, y otro de vna demanda de doña Inés Andrés González, sobre vnos mill reales que se dieron a Diego Pérez, y se acordó que el señor procurador mayor pida los autos y los lleve al señor canónigo doctoral y al abogado del cabildo y con parecer de ambos haga escrito respondiendo.

3615. *Idem.*

200 reales a Muñoz.—Acordóse a Xpistóbal Muñoz, ministril, se le presten de la bolsa de la fábrica dozientos reales, a pagarlos en la paga del tercio correspondiente de fin de agosto, y se libren sobre dicha bolsa y se anoten en el libro de préstamos para bajarlos a su tiempo, y para este efecto se abra el arca.

3616. *Idem.*

A cabildo.—A cabildo para ver qué se hará en razón de los cien ducados que se inbiaban para traer los músicos y maestro de capilla.

3617. *En cabildo lunes primero de agosto de 1661.*

200 reales a Mendoza.—Acordóse que se le prestan por quenta del tercio de agosto deste año a Domingo de Mendoza, ministril, duçientos reales, y se le den de la bolsa de fábrica y se abra el arco para ello y se anote en la contaduría para que a su tiempo se le desquente.

Que a Bartolomé de Vega [maestro de capilla interino] se le den duçientos reales por quenta de su salario del tercio de agosto de este año y se le den de la bolsa de fábrica y se abra el arca para ello, y se anote en la contaduría para que a su tiempo se le desquente.

3618. *En cabildo miércoles 3 de agosto de 1661 años.*

Maestro de capilla y músico tenor, ayuda de costa.—En este cabildo llamado ante diem, y vista la carta del señor canónigo Juan González Boza en razón del maestro de capilla y músico tenor que han venido a la ysla de Tenerife, conferido y votado se acordo que se les dé a cada vno de los dos ayuda de costa: conviene a saber, al maestro de capilla seiscientos reales y al músico tenor quinientos reales, que hazen todos cien ducados, para que paguen la costa que han hecho en el viage, y se le libren por quenta de fábrica a fabor de los susodichos sobre el señor canónigo Escobar de quenta de lo que debe a dicha fábrica del hazimiento de Tenerife, y asímismo se acordó que se les preste a los dichos maestro de capilla y músico tenor cien ducados por quenta de su salario, y se libren asímismo sobre el dicho señor canónigo Escobar por dicha quenta de fábrica, y tome reciuos de cada vno de los dos de lo que reciue por su quenta y esta libranza se remita al señor canónigo don Juan González Boza y se le responda a su carta.

3619. *En cabildo miércoles 3 de agosto por la tarde después de vísperas año de 1661 años.*

Carta de Su Magestad. Fiesta solemne por Su Magestad.—En este cabildo auiéndose leydo vna carta del Rey nuestro Señor que Dios guarde, en que encarga se hagan en esta santa yglesia oraciones y rogativas por el buen suceso de las armas y exército de Estremadura y auiéndose conferido y votado se acordó por todo el cabildo que en cumplimiento de lo que Su Magestad manda se comienze desde mañana quatro deste mes vn nouenario de missas solemnes a la Virgen Sanctíssima Nuestra Señora, de sus festiuidades implorando su auxilio y se digan en el altar mayor después de prima con asistencia del cabildo que llegará hasta el viernes doze deste mes, y

el campanero toque a estas misas en la forma acostumbrada, y el sábado treze del mes se haga procesión general rotativa por la tarde al Santo Cristo a su hermita de la Cruz, para lo qual el señor provisor mandará citar las comunidades y cofradías, y el domingo catorze deste mes se haga vna fiesta solemne al Sanctísimo Sacramento descubierto todo el día desde antes de tercia con todo aparato de primera clase missa y sermón del misterio, la qual, se diga por la intención de Su Magestad, y se encierre el Sanctísimo Sacramento después de completas con procesión alrededor del coro como la infraoctaua del Santísimo Sacramento, y a la siesta asistan los músicos y ministriles y organista en la forma acostumbrada, y que se dé ciencia al señor corregidor para que mande limpiar las calles y preuenga a la ciudad para que asistan a las rogativas, y se proponga al señor prouisor todo lo susodicho para que su merced se sirua de alzar el entredicho por este tiempo para que con toda decencia y autoridad se haga y mande citar a los curas de los lugares para que en sus iglesias hagan rogativas y se pongan papeles en las sacristías encargando lo mismo a los sacerdotes, y estando presente el señor provisor el arcediano don Domingo Espinoza dixo que viene en el acuerdo y que lo hará assí de muy buena voluntad y alzará el entredicho por todo el dicho tiempo, y se acordó se auise a maestro de ceremonias, de capilla y sochantre y al campanero.

3620. *En cabildo lunes 8 de agosto de 1661 años.*

A la petición de Manuel Antonio se acordó que se le presten cien reales por quenta de su salario de este tercio de fin de agosto y se libren en el arca y bolsa de fábrica y se anote en el libro de préstamos para bajarlos a su tiempo.

3621. *En cabildo sábado 13 de agosto de 1661 años.*

200 reales al maestro de capilla y 200 a Simón Marín.—Acordóse a la petición de Miguel de Yoldi, maestro de capilla, y Simón Marín, músico, que se le presten docientos reales a cada uno del arca y bolsa de la fábrica por quenta de sus salarios, y para ello se abra y se les libre sobre dicha bolsa y se anote en el libro de préstamos para que se bajen a su tiempo en la primera paga entera de su salario, que será la de Nauidad.

3622. *En cabildo miércoles 17 de agosto de 1661 años.*

A cabildo.—A cabildo para responder a la carta de don Diego de Agreda y determinar la razón de la qantidad que suplió por el maestro de capilla y adjudicarlo y ver si se le gratificará a dicho don Diego su trabajo y cuydado con alguna cantidad o regalo, y ver lo que se le escribirá en razón de la quenta del señor don Antonio Galeas que se traerá a cabildo.

3623. *Idem*

Simón Marín, músico.—[En este cabildo, auiéndose] llamado ante diem y conferido y votado, se acordó por todo el cabildo que se reciue a Simón Marín, músico tenor, que remitió el licenciado don Diego de Agreda de Seuillla por músico tenor de la capilla de esta santa yglesia con el salario de dozientos ducados y veinte y quatro fanegas de trigo en cada vn año que le está señalado por acuerdo de este cabildo, y corra el salario desde veinte y vno de junio de este presente año, que otorgó la escritura de obligación con el dicho don Diego de Agreda.

3624. *Idem.*

La casa de los libros dos llaves.—Acordóse que la casa de los libros no tenga más de dos llaves, la vna tenga el sochantre y la otra el maestro de capilla, y no aya otra llave ni se ponga otra sobrepelliz alguna en dicha casa.

3625. *Idem.*

Maestro de capilla, sus obligaciones.—En este cabildo, auiéndose llamado ante diem y visto la carta del licenciado don Diego de Agreda y escritura que remitió con el maestro de capilla que invía a esta santa yglesia y demás acuerdos, conferido y votado se acordó por todo el cabildo que se admite y reciue al dicho maestro Miguel de Yoldi por maestro de capilla de esta santa yglesia con el salario de sus antecesores, que son trecientos ducados y veinte y quatro fanegas de trigo, los cien ducados por el exercicio que haze con la ca-

pilla y los dozientos ducados y el trigo por el magisterio, el qual salario corre desde veinte y vno de junio de este año, que otorgó la escritura con el dicho don Diego de Agreda de venir a esta santa yglesia, y ha de tener el dicho maestro de capilla obligación de hazer exercicio con los músicos todas las semanas dos o tres días cada semana lo menor, en que no ha de auer falta, y assímismo ha de entregar los villancicos de Nauidad y Corpus Christi que hiziere para esta yglesia o copia de ellos con su música como es costumbre, y hazer todo lo que el cabildo acordare tocante a su oficio en seruicio de la yglesia, demás de las obligaciones ordinarias de su oficio y asistencia que son de tabla, y ha de tener el dicho maestro obligación de tener siempre enseñando dos o tres muchachos de buena voz para que canten tiples en la capilla, sin que por ésto ni por otros que enseñare ni por otra cosa alguna de su oficio aya de lleuar ayuda de costa ni tener este cabildo obligación de dársela de justicia, y se le entreguen los libros y papeles de canto de órgano por inventario que se hará por presencia del señor racionero Macel y el presente secretario, y dará reciuo dellos en dicho inventario, el qual, se trayga y se ponga en el archivo de este cabildo, y el dicho maestro de capilla ha de firmar este acuerdo viniendo en todo en el contenido. Le hize notificado este acuerdo al maestro de capilla Miguel de Yoldi en 22 de agosto de 1661, presente Marías Seruantes y Luis Váez, mozo de coro, y lo firmó el dicho maestro al pie dél. El licenciado Flores [*rúbrica*]. El licenciado Tamarís [*rúbrica*]. Miguel de Yoldi [*rúbrica*]. El licenciado Flores de Figueredo [*rúbrica*].

3626. *En cabildo viernes 19 de agosto de 1661 años.*

Cabildo de año del señor Aguilar.—Al memorial de la capilla de música, se acordó conferido y votado por bolillas secretas que se abra el arca y, de la bolsa de depósitos del dinero que ay en ella tocante a la prebenda del señor canónigo Aguilar, se saque lo que importa el cabildo de año que se hizo por el dicho señor don Marcos de Aguilar, ajustado primero en la contaduría al costo de la cera, música y officio al cabildo y los demás costos, y se ponga en la contaduría el dinero y se reparta con el de la procesión del señor Escobar y lo demás que ay que repartir.

3627. *Idem.*

370 reales que debía el maestro de capilla se le remiten por ayuda de costa.—Acordóse llamado ante diem que los tresientos y setenta reales que don Diego de Agreda suplió en Seuilla por el maestro de capilla Miguel de Yoldi por quenta de su salario, se le remiten al dicho maestro de capilla por ayuda de costa, atento auerse detenido en Seuilla por venir a esta yglesia mucho tiempo a su costa, y no se le carguen en su salario.

3628. *Idem.*

Don Diego de Agreda 800 reales de plata.—En este cabildo, auiéndose llamado ante diem, se acordó que al licenciado don Diego de Agreda se le paguen los trezientos y setenta reales que quedó a pagar por el maestro de capilla Miguel de Yoldi para que los pague al dueño, y assímismo los veinte y quatro reales que costó la escritura de la obligación de los músicos, que todo monta trecientos y nouenta y quatro reales, para lo qual se le remitan en letra cien pessos de plata al dicho licenciado don Diego de Agreda, los setenta y cinco pessos de plata para que de ellos pague los trecientos nouenta y quatro reales de bellón sobredichos del maestro de capilla y escritura, y lo restante cumplimiento a los dichos setenta y cinco pessos de plata los tome el dicho licenciado don Diego de Agreda para guantes por el cuydado que ha tenido en seruicio de esta sancta yglesia y su fábrica cathedral, así en la conducción de los músicos con en la quenta con el señor prior don Juan Antonio Galeas y sus herederos, que está a su cargo, y los otros veinte y cinco pessos restantes, cumplimiento a los cien pessos de plata, los tenga en su poder para yr gastando en los costos de la quenta y pleyto con los herederos del dicho señor prior Galeas sobre los maravedíes que debe a esta yglesia y docel que auía de inviar y auisó que tenía comprado...

3629. *Idem.*

Carta de Juan Nuñez.—Acordóse que se responda a la carta de Juan Núñez

Merchán agradeciéndole su atención y cortesía.

3630. *En cabildo lunes 5 de septiembre de 1661 años.*

Fiesta de Nuestra Señora del Pino, vayan los músicos.—Acordóse en este cabildo que para celebrar la fiesta de Nuestra Señora del Pino el maestro de capilla señale los músicos que vayan a Teror y divida la capilla en la conformidad que es costumbre otras veses, de manera que no aya falta y quede capilla entera en esta santa yglesia.

3631. *Idem.*

100 reales a Martín Cobos.—Acordóse que se le presten del arca y bolsa de fábrica a Martín Cobos cien reales por quenta de su salario de este tercio de agosto cumplido y se anote para vajarse en el pagamiento de dicho tercio.

3632. *Idem.*

Traslado notificado a este cabildo del pleyto del maestro Juan de Cuebas.—En este cabildo entró Luis Rodríguez, presbítero notario, y dio traslado de vna demanda del maestro de capilla que fue Juan de Cuebas sobre el salario, y se acordó que el señor procurador mayor pida los autos y responda en defensa del cabildo y pida se compulsen los acuerdos necessarios.

3633. *Idem.*

Inventario de papeles de música.—En este cabildo se entregó el inventario de los papeles y libros de música de canto de órgano que se entregaron al maestro de capilla Miguel de Yoldi y se mandó poner en el archivo del cabildo.

3634. *En cabildo lunes 19 de septiembre de 1661 años.*

Préstamo del maestro de capilla, se difiere la paga.—Acordóse llamado ante diem que los cien ducados que se prestaron al maestro de capilla [Miguel de Yoldi] y a Simón Marín no se les desquenten en las libranzas de este tercio de fín de agosto sino en los de Navidad y fín de abril primeros siguientes de por mitad, y se anote en el libro de préstamos en la contaduría para que a su tiempo bajen.

3635. *En cabildo viernes 23 de septiembre de 1661 años.*

Don Diego de Caruajal no gane el tiempo que no asiste.—Acordóse llamado ante diem y votado por bolillas secretas que, atento que don Diego de Caruajal se fue de la ciudad sin licencia de este cabildo, que el apuntador le ponga asspas en el quaderno los días de su obligación del órgano segundo, desde principios de septiembre que ha faltado.

3636. *En el cauildo spiritual de viernes 7 de octubre de 1661.*

50 ducados a Simón Marín prestados.—Se acordó, vista la petición de Simón Marín, músico tenor, que pide se le presten cincuenta ducados para ynbiar a Seuilla a buscar a su muger, hauiéndose conferido y botado se acordó que se le preste dicha cantidad por quenta de su salario, a pagar en los tercios corrientes de dicho salario por mitad en cada tercio, y se le libren sobre el señor canónigo don Pedro de Escobar, hazedor de Tenerife, para que por quenta de fábrica los dé al dicho Simón Marín o a la persona que ordenare en la contaduría el dicho préstamo con los demás que deue, para quenta a su tiempo se le baya baxando de los tercios de su salario.

3637. *En cabildo lunes 17 de octubre de 1661 años.*

Manuel Antonio no inquiete a los músicos y ministros ni eche el compás en la capilla.—En este cabildo, auiéndose conferido que Manuel Antonio, músico de la capilla, el sábado pasado 15 de este mes anduuo desatento estando en la capilla en la misa de Nuestra Señora, se acordó que por ahora en presencia de este cabildo se le reprehenda ásperamente y que desde luego para la primera vez que anduuiere descompuesto en el coro o fuera del coro con los demás músicos de esta santa yglesia quede despedido, y el señor deán le haga quitar del quaderno en la primera ocasión que cometa alguna inquietud de las que el cabildo le ha reprehendido, y demás de esto acordó que en ninguna manera el dicho Manuel Antonio eche el compás ni rija la capilla a falta del maestro de capilla, sino que a falta de maestro por sus enfermedades o ausencia legítimas

eche el compás el licenciado Bartolomé de Vega, [contralto], y a su falta Sebastián Román o Simón Marín, y no contravenga a esto so la dicha pena.

3638. *En cabildo martes 25 de octubre de 1661 años.*

330 reales de ayuda de costa a Bartolomé de Vega.—En este cabildo, auiéndose llamado ante diem para la petición de Bartolomé de Vega pide vna ayuda de costa por el trabaxo de auer tenido a su cargo la capilla de música el tiempo que faltó maestro de capilla, conferido y votado por bolillas secretas se acordó por mayor parte que se le den treynta ducados de ayuda de costa y se libren sobre el señor canónigo don Bartolomé de Linzaga, que se los pague de quenta de la fábrica por quenta de lo que su merced debe a dicha fábrica del tiempo de su hazimiento de Tenerife, y se le hagan buenos a dicho señor canónigo por dicha libranza con reciuo en su quenta.

3639. *Idem.*

A la petición del licenciado Muxica y Xpistóbal Muñoz, piden cada vno duzientos reales prestados, no ha lugar.

3640. *En cabildo sábado 29 de octubre de 1661 años.*

Manuel Antonio despedido.—A la petición de Manuel Antonio, que está despedido de la plaza y exercicio de músico de la capilla de esta santa yglesia por los excesos y desacatos que cometió, pide se le vuelua a admitir a dicho exercicio, conferido y votado por bolillas secretas se acordó que no ha lugar y que no se le admita petición en esta razón.

Ayuda de costa.—Acordóse votado por bolillas secretas que a Manuel Antonio, músico que fue de la capilla de esta santa yglesia, se le den de ayuda de costa treinta ducados fuera de lo que tiene ganado, y se libren y den del arca y bolsa de fábrica y lo seruido, y que ni el secretario que fuere ni el presente reciua petición suya en razón de ser admitido en la capilla de música.

3641. *En cabildo spiritual viernes 4 de nouiembre de 1661 años.*

200 reales, préstamo a Xpistóbal Muñoz.—Al memorial de Xpistóbal Muñoz pide se le presten dozientos reales por quenta de su salario, conferido y votado se acordó que se le presten dozientos reales por quenta de su salario con quenta del tercio corriente de fin de diziembre, y se anote en el libro de préstamos para que se bajen a su tiempo y para ello se abra el arca.

3642. *Idem.*

A cabildo para ver a quién se nombrará por maestro de mozos del coro y en qué forma.

3643. *Idem.*

100 reales prestados a Féliz Rodríguez.—Al memorial de Féliz Rodríguez, sochantre, se acordó conferido y votado que se le presten del arca y bolsa de fábrica por quenta de su salario cien reales y se anoten en el libro de préstamos para que se baje a fin del tercio corriente, y para ello se abre el arca.

3644. *En cabildo lunes 14 de noviembre de 1661 años.*

A cabildo.—A cabildo para ver qué se hará con el organista menor, si se despedirá o no por las faltas que haze.

3645. *En cabildo viernes 18 de noviembre 1661 años.*

Fiesta de Santa Cathalina.—Al memorial del mayordomo de la hermita de Santa Cathalina se acordó que el día de su festiuidad vayan los músicos que suelen yr, y el maestro de capilla los reparta de suerte que no aya falta en la yglesia en la forma que se acostumbra en dicha festiuidad, y que los señores capitulares que fueren a la misa y víspera se les pongan las oras y se les dé el recado que es costumbre en la sacristía mayor.

3646. *En cabildo viernes 9 de diciembre de 1661 años.*

Los dos niños de Icod tiples se admiten y salario de ellos.—En este cabildo, auiendo entrado los dos niños que vinieron de Icod para tiples de esta sancta yglesia, Nicolás y Matías, y auiéndolos oydo el cabildo, los admitió en las dos plazas de mozos de coro de esta santa yglesia, y acordó que a cada vno se le añadan quinze doblas más de salario para su sustento, y que asistan al coro como los demás, y que no se le re-

partan semanerías de altares ni acócitos por el maestro porque tengan lugar de aprender, y asímismo se acordó que el señor mayordomo de fábrica les dé a cada uno una sotana de sarga y manteo de vayeta y sobrepelliz para que vengan al coro por quenta de fábrica, y se le encargan al maestro de capilla para que los enseñe como tiene obligación.

3647. *Idem.*

Organista menor.—Acordóse que el organista menor asista a su obligación y exercicio como es obligado y se le intime por el presente secretario que a la primera falta que haga se dará por vaca la plaza para proueerla en quien conuenga.

3648. *En cabildo viernes 23 de diciembre de 1661.*

Maestro de mozos de coro.—En este cabildo, auiéndose llamado ante diem y votado por bolillas secretas, se acordó que se diuida el salario y oficio de maestro de los mozos de coro, por ser así conveniente por aora, entre el maestro de capilla Miguel de Yoldi y Andrés Gómez Castrillo, presbítero capellán del coro, a los quales nombra este cabildo en dicho oficio para el año de 1662, cada vno con la mitad del salario de él, y ha de tener cuydado y cargo el dicho maestro de capilla de darles lección de canto llano y exercicio de él todos los días no festiuos, y hazerlo salmear y lo demás que es costumbre, y el licenciado Andrés Gómez ha de tener cuydado y cargo de todo lo demás tocante a dicho magisterio, entrar con ellos en el coro y dar a missa y ceremonias del coro y altar que les tocan.

3649. *En cauildo 9 de henero de 1662.*

A cabildo.—A cabildo para vna petición del maestro de capilla [Miguel de Yoldi] en nombre de todos los músicos.

A cabildo.—A cabildo para vn memorial de Sebastián de Fuentes, follista de esta santa yglesia, pide vna ayuda de costa por el tiempo que asiste a refinar los órganos con ynforme del organista de si se an afinado o no en este año.

3650. *Idem.*

A cabildo.—A cabildo para vna petición de don Diego Caruajal, segundo organista, pide se buelua a poner en el cuaderno por aberle apuntado la plassa el señor presidente del coro.

3651. *En cabildo lunes 16 de henero de 1662 años.*

Don Diego Caruajal restituído a su oficio de organista.—En este cabildo vista la petición de don Diego Caruajal, organista menor desta santa yglesia, pide ser restituído a la dicha plassa de organista por aberla apuntado en el quaderno el señor presidente del coro. Conferido y votado por uolillas secretas se acordó por la mayor parte que se admite y restituye al dicho oficio de organista, y el apuntador lo asiente en el quaderno desde este día con calidad que el dicho don Diego Caruajal asista personalmente a su obligación los días que le tocaren, con apersiuimiento que a la primera falta que hiciere en dicho oficio quede desde luego baca la plassa de organista, y que el dicho don Diego se da por despedido en dicho exercicio desde luego que haga la falta, y se acordó assímismo, votado por bolillas secretas, por la mayor parte, que luego que haga la falta, para receuirlo otra vez en dicho exercisio aya de ser materia de gracia el resiuirlo, y para este acuerdo fue llamado ante diem.

3652. *Idem.*

Aumento de salario al sochantre.—En este cabildo llamado ante diem para el memorial de Féliz Rodríguez, sochantre de esta santa yglesia, en que pide aumento de salario en dicha plassa por la cortedad del que tiene y el grande trauajo del oficio, conferido y votado por uolillas secretas se acordó por todo el cauildo nemine discrepante que se le da y señala en cada año de salario dos mill reales, entrando en ellos lo que oi tiene de renta, con que ajusten los dichos dos mill reales en cada año y vn caís de trigo, todo de quenta de la fábrica cathedral, y se le encarga al dicho Féliz Rodríguez continúe en el estudio de la música y exercicio de él cumpliendo con el acuerdo en que fue nombrado en dicho oficio de sochantre.

3653. *Idem.*

Plaza de mozo de coro.—En este cabildo llamado ante diem para nombrar

la plaza de mozo de coro que dexó Juan Díaz, se nombró por todo el cabildo a Juan Martín, y que el apuntador lo asiente en el quaderno.

3654. *En cabildo y sábado 21 de henero de 1662 años.*

Se guarde lo acordado, don Diego Caruajal.—En este cabildo, oyda vna petición de don Diego de Caruajal sobre que se le leuantase el acuerdo deste cabildo hecho en 16 de henero, en que se acordó que se boluía a nombrar en la plassa de segundo organista con calidad que a la primera falta que hisiere se le da por despedido, con acuerdo que para voluerle a receuir a de ser por materia grauossa i no contradixente, conferido y botado por bolillas secretas se acordó se guarde lo proueído en que sea materia grauosa el boluerlo a receuir hecha la falta.

3655. *Idem.*

Ayuda de costa a los músicos.—En este cabildo llamado ante diem para vna petición del maestro de capilla [Miguel de Yoldi en que] pide vna ayuda de costa en nombre de la capilla y músicos de ella en aguinaldo destas Pasquas, conferido y votado por bolillas secretas se acordó por la mayor parte se les dé al maestro de capilla y músicos de ella quinientos reales en onra destas Pasquas y los repartan en esta manera: al dicho maestro de capilla siento y sinquenta reales, y los tresientos y sinquenta cumplimiento a los quinientos reales por cantidad a los demás músicos.

3656. *Idem.*

Ayuda de costa.—En este cabildo llamado ante diem para una petición de Juan Díaz, mosso de coro desta santa yglesia, despídese de dicha plaza y pide una ayuda de costa para un ábito de señor San Francisco en cuya religión entra, oydo y conferido y votado por bolillas secretas para la ayuda de costa se acordó por todo el cabildo se le den sinquenta reales de ayuda de costa para tal efecto que los pide, y se da por despedido en dicha plaza como consta del cabildo antesedente de 16 de henero deste presente año.

3657. *En cabildo martes 24 de henero de 1662 años.*

Aumento de salario a Pedro Palacios.—En este cabildo llamado ante diem a la petición de Pedro Palacios, sacabuche desta santa yglesia, en que pide aumento de salario por la cortedad del que tiene conferido y votado por bolillas secretas, se acordó por la mayor parte que se le aumenta de salario en cada vn año cumplimiento a ducientas doblas entrando en ellas el que tiene por dicha plaza, y que se anote en los salarios de los demás músicos para que conste.

3658. *Idem.*

Aumento de salario a Andrés Felipe, bajón.—En este cabildo llamado ante diem para la petición de Andrés Felipe, bajón en esta santa yglesia, pide aumento de salario, conferido y votado por volillas secretas se acordó por la mayor parte que se le aumenta sobre el salario que oy tiene cumplimiento a ochenta ducados y se anote en la contaduría en su plaza.

3659. *Idem.*

Aumento de salario a Simón Lorenzo, ayuda de sochantre.—En este cabildo llamado ante diem a la petición de Simón Lorenzo, ayuda de sochantre, pide aumento de salario por ser muy corto el que tiene, conferido y votado por bolillas secretas se acordó por todo el cabildo se le aumenten al dicho Simón Lorenzo diez doblas sobre el salario que oy tiene y se anote en la contaduría en su plaza.

3660. *Idem.*

Aumento de salario en trigo a Saluador Alfonso, músico.—En este cabildo llamado ante diem a la petición de Saluador Alfonso, músico, pide aumento de salario, conferido y votado por bolillas secretas se acordó por la mayor parte se le aumente vn caís de trigo sobre el que oy tiene, y se anote en la contaduría en su casilla.

3661. *En cabildo espiritual sábado quatro de febrero de 1662.*

Al maestro de capilla se le reuajan 300 reales en cada tersio del déuito que deue.—Vista la petición de Miguel de Yoldi, maestro de capilla, en que pide de lo que deue a la bolsa de fábrica de préstamos que se le an dado se le reua-

jarán en cada tersio de los benideros y cumplido por Nauidad passada duzientos reales en cada tersio, conferido y votado se acordó se le reuajen al dicho maestro de capilla en este tersio y los venideros tresientos reales en cada vno hasta estar pagado el déuito que deue a dicha fábrica, y que del déuito líquido pagado este tersio dé fianza a la seguridad del dicho déuito de fábrica.

3662. *Idem.*

A Simón Marín se le rebajen 300 reales en cada tersio del déuito que deue.—Vista la petición de Simón Marín, músico desta santa yglesia, en que pide que de la cantidad que deue a la fábrica de préstamos que se le han hecho por este cabildo se le reuajen en cada tersio dusientos reales hasta estar pagado el déuito, conferido y votado se acordó que se le reuajen al dicho Simón Marín tresientos reales en este tersio de Nauidad passada, y en los que bienen en cada vno tresientos reales, hasta estar pagado el déuito que deue a dicha fábrica, y lo que deuiera pagado este tersio de Nauidad dé fianza a la seguridad del déuito de fábrica.

3663. *En cabildo lunes seis de febrero de 1662 años.*

Dos ducados a Sebastián de Puentes, follista.—En este cabildo llamado ante diem al memorial de Sebastián de Puentes, pide vna ayuda de costa por el tiempo que asiste a entonar los órganos el tiempo que los afinan, y oído el parezer del afinador, conferido y votado se acordó por todo el cabildo que se le den por agora dos ducados y se le libren sobre el señor racionero Juan Maçel a cuenta de lo que deue a la fábrica del tiempo que su merced fue mayordomo de ella.

3664. *En cabildo juebes 23 de febrero de 1662 años.*

50 reales de a ocho prestados a Simón Marín, músico.—En este cabildo a la petición de Simón Marín, músico desta santa yglesia, pide licencia para pasar a la ysla de Tenerife a traer a su muger que a benido de España y que el cabildo le prestase a quenta de su salario sinquenta ducados para pagar los fletes y demás costos, conferido y votado por uolillas secretas, se acordó por la mayor parte que se le da licencia para el efecto que la pide al dicho Simón Marín y se le prestan a quenta de su salario sinquenta reales de a ocho, y se libren por contaduría sobre el señor canónigo don Pedro de Escobar, hacedor de la ysla de Tenerife, sobre la fábrica cathedral, y que dicho señor los ponga a su quenta de dicha fábrica para su data dando fianza antes de dicha cantidad y por fiador a Miguel de Yoldi, maestro de capilla desta sancta yglesia.

3665. *En cabildo juebes 16 de marsso de 1662 años.*

24 reales a Bartholomé Sánchez, campanero, de ayuda de costa.—[Que se le den 24 reales de ayuda de costa por el trabajo y cuidado que puso en repicar tres días a la Concepción de Nuestra Señora y nacimiento del Príncipe].

3666. *En cabildo 27 de marsso de 1662 años.*

Se guarde lo acordado y se admita la dejasión que pase el segundo organista.—En este cabildo llamado ante diem para la petición de don Diego Caruajal, pide se le conceda licencia para tocar el órgano como segundo organista las festiuidades de Dominicas y fiestas de semidobles, por estar en la pandeta de su obligación que tan solamente tocase los semidobles que no tienen música, y de no consederse así se despide del dicho ejersisio de segundo organista y lo pone en manos deste cabildo, conferido y votado por volillas secretas se acordó por la mayor parte que se guarde la pandeta y acuerdo deste cabildo en que se le ordenó tocase como segundo organista don Diego Caruajal en los semidobles que no tienen música, y que se admita la dejación que hace el dicho don Diego Caruajal del ofisio de segundo organista desta santa iglesia.

3667. *En cabildo martes 28 de marsso de 1662 años.*

Oficio de librero a Luis Báez, mosso de coro.—En este cabildo llamado ante diem al memorial de Sebastián González, mosso de coro y librero, pide se le nombre compañero en el oficio de librero porque Saluador Ximénez que lo es no asiste, con que tiene el trauajo todo, y visto el ynforme del maestro de mos-

sos, conferido y votado se acordó por todo el cabildo se le quiten los libros a Saluador Ximénez, mosso de coro, por la causa dicha, y en dicho oficio salió nombrado por todo el cabildo Luis Báez, mosso de coro, con la renta que tiene de los libros, y que asista a dicho oficio con todo cuidado y puntualidad, y se le libre en sus tersios el salario de dicho librero.

3668. *En cabildo 30 de marsso de 1662 años.*

A cabildo.—A cabildo para uer el salario que tubo Juan Pablo, organista que fue desta santa iglesia, y sus obligasiones en relasión de la contaduría.

3669. *Idem.*

Fiestas de Corpus en este año de 1662 años.—En este cabildo llamado ante diem para uer qué fiestas se harán el Corpus en este año, conferido y votado se acordó por todo el cabildo que se aderese la yglesia y altar con toda desencia y el día se haga la danza de los niños de coro con algunos dichos en ella, y se encargue a el maestro de capilla [Miguel de Yoldi] la ensaye y escoja los muchachos, y que en los días de la octaua aya sermones menos la dominica y ynfraoctaua por las prosesiones de aquel día, y los predicadores sean: el viernes señor canónigo Vossa, el sábado el padre prior de Santo Domingo, lunes padre guardián de San Francisco, martes el padre lector de prima de Señor Santo San Domingo, miércoles el padre lector de prima Señor San Francisco, Juebes el canónigo magistral, y los encargue con tiempo el sacristán mayor dando recaudo a dichos padres de parte deste cabildo y sean a costa de fábrica, menos el señor canónigo magistral por ser de su obligación.

3670. *En cabildo lunes 24 de abril de 1662 años.*

Fiestas de la Concepción Sanctíssima de Nuestra Señora.—En este cabildo llamado ante diem para uer qué fiestas se harán a la Concepción de Nuestra Señora por la declaración del Breue de su Santidad nuestro muy Santo Padre Alexandro Désimo, de gloriosa memoria, conforme al Breue y Bula que está en este cabildo, conferido y votado por volillas secretas se acordó por todo el cabildo que se le aga fiesta con octaua a la limpia Concepción de Nuestra Señora, siendo el primero día domingo dos de julio hasta el domingo siguiente, cuya festiuidad a de ser con la disposición siguiente: que dicho día amanesca puesta en las andas Nuestra Señora de La Antigua en el pauimento desta santa yglesia formando delante de dichas andas vn rico altar adornado con muchas luces, ramos y flores, de manera que en él se pueda selebrar las misas de dicha festiuidad que an de ser de la Concepción Santísima de Nuestra Señora, y que en él se digan missas por los señores capitulares que tubieren deuosión siendo a oras competentes, y que en todos los días de la octaua aya sermones, que se nombrarán los predicadores por este cabildo, y en todos los días de la octaua aya sermones, que se nombrarán los predicadores por este cabildo, y en todos los días de la octaua aya siesta asistiendo la música y orgaanista, y aya repique todo lo [que] durara la missa de cada día, y que asímismo asistan los niños de coro como lo hacen la octaua de Corpus con sus baqueros para que dansen en los ocho días de la octaua, y se encomendó y nombró al señor racionero Alarcón, mayordomo de fábrica, para que su merced cuide de la disposición y adorno del altar y que esté enjunsiada la yglesia el primero y octauo día, cuyo aparato se deja a su disposición que para ello le da comisión el cabildo, y asímismo se acordó que el día octauo aya prosesión general asistiendo a ella todas las cofradías que asisten y acompañan la prosesión del Corpus con sus sanctas ymágenes, y sea por las mismas calles que se hace la procesión de Corpus, exeptuando la ymajen de Nuestra Señora de los Reyes, en cuyo lugar a de yr Nuestra Señora de la Antigua, y para ello se den recaudos al señor obispo nuestro prelado así de lo acordado como para su señoría ylustríssima mande asistan a dicha procesión las comunidades y cofradías con la misma solemnidad del día de Corpus, y también para que si su señoría gustare de predicar alguno de los señores elija el que fuere seruido, y a su tiempo se lleue a la audiencia y presidente de ella para que si gustare de asistir a dicha fiesta y prosesión lo tenga entendido, y al gouernador desta ysla don Diego de Loyola para

que disponga y mande el día de la prosesión estén las calles con el mismo adorno que el día de Corpus adornadas de sedas y lo más que le paresiere para su autoridad y devoción, y al cabildo secular lo combide a su asistencia, y asímismo se acordó que la víspera del primero día aya fuegos en la torre y el día octaua y sean los mismos que se hasen a la fiesta de la gloriosa y señora Sancta Anna nuestra patrona, y los haga Diego de Castro como oficial desta yglesia, y que a todo asistan los ministros de esta capilla de música hasiendo algunos billansicos al misterio para las siestas, missas y prosesión y el organista y campanero, y de todo se les dé abisso por el presente secretario, y al maestro de seremonias, sacristán mayor y menores y el nombrar predicadores se dejó para otro cabildo hasta sauer la respuesta del señor obispo nuestro prelado. Espinoza. [*rúbrica*]. Licenciado Vera y Muxica, secretario [*rúbrica*].

3671. *En cabildo biernes 19 de mayo de 1662 años.*

Se descuente en cada tersio 300 reales a Simón Marín, músico.—En este cabildo llamado ante diem a la petisión de Simón Marín, pide que los quatrosientos reales que el cabildo le prestó para traer a su muger de la ysla de Tenerife a ésta se entienda esta deuda con las demás que deue a la fábrica de préstamos que se le an hecho, que es bajarle en cada tersio tresientos reales hasta estar pagada dicha fábrica, conferido y votado se acordó por todo el cabildo que se entienda en estos últimos quatrosientos reales que se prestaron a Simón Marín como los demás préstamos que se le han hecho, bajándole en cada tersio tresientos reales hasta estar pagada la fábrica de lo que deue el dicho Simón Marín, y en esta conformidad se le despachen sus libranzas por la contaduría.

3672. *En cabildo lunes 22 de mayo de 1662 años.*

No salgan los músicos de la ciudad en los días de su obligación sin licencia del cabildo pleno.—En este cabildo llamado ante diem se acordó, conferido y votado, por todo el cabildo, que se notifique a la capilla de música y a cada vno en particular que no salgan de la ciudad en días de su ocupación sin licencia del cabildo, pena de dos ducados por cada vn día que faltaren, y ayan de pedir esta licencia deste cabildo y con memorial, y no de otra manera, con apersibimiento que hasiendo lo contrario o pidiendo dicha licencia en otro lugar, que en este cabildo serán más grauemente multados, y por ésta se les perdona a los que fueron a Teror a veinte y vno déste.

3673. *En cabildo biernes 16 de junio de 1662 años.*

Reciuiéronse dos mossos de coro.—En este cabildo a las dos plazas de mossos de coro que están bacas fueron reseuidos a ellas, oydos cantar en este cabildo, a Sebastián Alonso y a Juan García Balerón, y a Josephe Paissano, que entra en el coro con sobrepelliz, para la primera bacante, y el apuntador los ponga en el quaderno a los dos que ganan desde oy.

3674. *En cabildo biernes 23 de junio de 1662 años.*

Sacabuche prestado a Pedro Miguel.—Al memorial de Pedro Miguel, pide se le preste vn sacabuche que tiene este cabildo para acauar de aprender dicho instrumento dando fianza, se acordó conferido y votado por todo el cabildo que se entregue el sacabuche al licenciado Agustín de Figueredo, maestro de seremonias desta santa yglesia, dejando reciuo de él de darlo y boluerlo como se le entrega, y de no que lo pagará lo que saliere, y se anote en el libro de recuerdos.

3675. *En cabildo biernes 30 de junio de 1662 años.*

Sapatos a los niños de coro que asisten a la prosesión de Nuestra Señora.—En este cabildo se acordó por todo el cabildo que los niños de coro que an de asistir vestidos de baqueros en las siestas y prosesión de la Concepción de Nuestra Señora se les dé sapatos y sintas, y al que toca el tanbor, y en la conformidad que está acordado a de salir el gasto de dichas fiestas.

3676. *En cabildo biernes 28 de jullio de 1662 años.*

Nombróse por segundo organista a don Fernando Caruajal con 70 doblas de salario.—En este cabildo llamado ante

diem para nombrar segundo organista por no auerlo a muchos días y aber pretendientes, salió nombrado por todo el cabildo, abiéndose conferido y votado por volillas secretas, a don Fernando de Caruajal, capellán del coro, en el oficio de organista menor desta santa yglesia, y abiéndose botado por volillas secretas la renta que se le señalaría en dicho oficio salió por la mayor parte en setenta doblas de salario en cada año por el trauajo de dicho oficio, y que la contaduría le dé la pandecta de su obligación con la de su antessesor para que la guarde como en ella se contiene.

3677. *En cabildo lunes 14 de agosto de 1662 años.*

Ayuda de costa al maestro de capilla 150 reales.—En este cabildo llamado ante diem para vna petición del maestro de capilla, pide se le satisfaga el trauajo y cuidado que puso en la danza y loa que se representó el día de Corpus y los villansicos que hisso a la fiesta de Nuestra Señora de la Concepción, se acordó conferido y votado por volillas secretas por todo el cabildo que se den a el maestro de capilla Miguel de Yoldi siento y sinquenta reales por el cuidado y trauajo que tubo en ensayar la danza del Corpus y loa que se hisso a dicha festiuidad y villansicos de la Concepción, y se le paguen, y para ello se le dé libranza por la contaduría quedando anotado en sus libros.

3678. *En cabildo biernes 20 de octubre de 1662 años.*

Pedro Miguel entre en el coro a tocar el sacabuche.—En este cabildo, al memorial de Pedro Miguel, pide se le dé licencia para entrar en el coro a tocar el ynstrumento de sacabuche que está estudiando para entrar en el coro a tocar el ynstrumento de sacabuche que está estudiando para mejor exercitarse en él, conferido y votado se acordó por todo el cabildo se le da licencia al dicho Pedro Miguel para que entre en el coro a tocar el sacabuche, con aduertencia que por ello no a de pedir cossa alguna de estipendio agoria ni en ningun tiempo.

3679. *En cabildo biernes 15 de diciembre de 1662 años.*

Préstamo al sochantre de 150 reales.—En este cabildo al memorial de Féliz Rodríguez, sochantre, pide se le den 150 reales por quenta del tersio de Nauidad presente por tener mucha nesesidad, conferido y votado se acordó por todo el cabildo que se le den 150 reales por quenta de lo que a de auer en este tersio de Nauidad, y se libren sobre el señor arcediano Spinossa por quenta de lo que a de pagar a la fábrica cathedral en el hacimiento de la ysla de Tenerife en que está nombrado, y la contaduría lo haga en esta conformidad y lo anote en los libros de ella.

3680. *En cauildo sáuado 23 de diciembre de 1662 años.*

Relexión de maestro de mossos de coro.—Llamado ante diem para relijir o nombrar maestro de mossos de coro, votado por volillas secretas salió reelecto el licenciado Andrés Gómez para el gouierno de ellos, y para la música el maestro de capilla [Miguel de Yoldi] en la conformidad del acuerdo del año passado en el último cabildo de dicho año en razón de sus obligaciones y salario.

3681. *En cauildo domingo 24 de diciembre de 1662 años.*

En 24 de diciembre, estando puesto el cabildo en el coro después de la ora de sesta, se acordó que se saquen del arca y volsa de fábrica dos mill reales y que se repartan con la capilla de músicos y demás criados de la yglesia por quenta de su salario y tersio de Navidad presente por ser víspera de Pascua, y los distribuya por rateo el señor racionero don Francisco de Flores, quedando dicho rateo y razón en la contaduría para que se les descuente en dicho tercio a cada vno lo que vbiere lleuado, y para ello se abra el arca.

3682. *En cabildo lunes 29 de henero de 1663 años.*

Simón Lorenzo, ayuda de sochantre, se asiente en el coro.—En este cabildo llamado ante diem a la petición de Simón Lorenzo, ayuda de sochantre, pide se le dé asiento en el coro por sus muchos achaques y ser grande su asistensia, conferido y votado por volillas secretas se acordó por todo el cabildo se asiente en el coro en los bancos vajos Simón Lorenzo, ayuda de sochantre, como los capellanes ordenados in sa-

cris, por su mucha asistensia y constar a este cabildo sus antiguos achaques.

3683. *En cabildo juebes 1 de febrero de 1663 años.*

Docte de Nuestra Señora de La Antigua a vna hija de Bartholomé Sánchez, campanero [es criado de la iglesia en este oficio de campanero ha más de 24 años].

3684. *Idem.*

100 reales de ayuda de costa al campanero [Bartolomé Sánchez para ayuda de poner en estado a vna hija suya por quanto consta al cabildo estar muy pobre].

3685. *En cabildo lunes 5 de marsso de 1663 años.*

Dos candeleros de plata que bende Pedro Palacios se compren para la fábrica.—Acordóse en este cabildo que se compren los dos candeleros de plata que bende Pedro Palacios, ministril desta santa yglesia, para las andas que están mandado hacer para Nuestra Señora del Antigua, siendo plata de ley y con aprouassión del platero, y pesados se le paguen lo que pesaren dichos candeleros al dicho Pedro Palacios del dinero que tiene Nuestra Señora del Antigua en el arca y bolsa de los depósitos, quedando en dicha arca los candeleros con la demás plata que en ella está de Nuestra Señora para el efecto dicho, y quede anotado en los libros de contaduría y arca.

3686. *En cabildo lunes 9 de abril de 1663 años.*

Fiestas del Corpus.—En este cabildo llamado ante diem para uer qué fiestas se harán a la festiuidad del Corpus este presente año, conferido y votado se acordó por todo el cabildo se le hagan en la misma conformidad que el año pasado por acuerdo de 30 de marsso de dicho año y que el presente secretario [Vera y Muxica], obrando por el mismo acuerdo, dé quenta al señor mayordomo de fábrica, maestro de capilla para la música y danssa, y sacristán mayor para que encomiende los sermones que se an de predicar en la misma forma que el dicho año passado.

3687. *En cabildo biernes 20 de abril de 1663 años.*

De la bolsa de fábrica se saquen 220 reales para comprar vn clauicordio y se entregue al señor racionero Flores.—En este cabildo se acordó, conferido y votado por todo el cabildo, que se abran el arca y de la bolsa de fábrica se saquen dossientos y veinte reales para comprar vn clauicordio que tiene el licenciado Pedro Diepa, y se entreguen al señor racionero don Francisco Flores y Figueroa para que lo compre y trayga para dicha fábrica, y se anote en los libros de arca y fábrica.

3688. *En cabildo lunes 7 de mayo de 1663 años.*

Nombramiento a Juan de Armas en vn seruicio de capellanía [que tenía el licenciado Pedro Muñoz en el coro, hijo de Cristóbal Muñoz].

3689. *Idem.*

20 ducados de ayuda de costa a Pedro Muñoz para yr a España.—En este cabildo llamado ante diem para el memorial de Xpistóual Muñoz, ministril, pide se le dé al licenciado Pedro Muñoz, su hijo, vna ayuda de costa para ayuda de despacharlo a España a sus estudios, conferido y votado por volillas secretas se acordó por la mayor parte que se le den veinte ducados al licenciado Pedro Muñoz de ayuda de costa para el efecto que lo pidió Xpistóual Muñoz, su padre, atento al mucho tiempo que a que siruen en esta santa yglesia, y se libren sobre el señor racionero Juan Maçel por quenta de lo que deue su merced a la fábrica cathedral del tiempo que fue mayordomo, ay en esta conformidad la contaduría de la libranza en la forma ordinaria, quedando anotado en sus libros.

3690. *En cabildo biernes 11 de mayo de 1663 años.*

Préstamo a los músicos que contiene el acuerdo.—En cabildo espiritual biernes 11 de mayo de 1663 años se acordó conferido y votado por todo el cabildo que, pagado el tersio de abril pasado a los criados de la yglesia, se presten a Xpistóual Muñoz cien reales, y a Simón Marín quatrosientos reales, y a Martín Cobos sien reales, a pagarlos todos en

este tercio de agosto, y para ello se abra el arca y de la bolsa de fábrica, se le preste, y en esta conformidad se les dé libranzas por la contaduría quedando anotado en los libros de contaduría y arca para que se buelua este dinero a la bolsa quando se pague dicho tercio de agosto deste año.

3691. *En cabildo viernes 8 de junio de 1663 años.*

40 reales a Justo de la Cruz por auer ensayado la danssa de Corpus.—En este cabildo llamado ante diem para vna petición de Justo de la Cruz, persona que a asistido a ensayar y tocar a los niños de coro en la danssa que hacen el día de Corpus, cuya ocupasión representa a tenido este año y el passado de seissientos y sesenta y dos con ynforme del señor racionero don Pedro de Alarcón como mayordomo de fábrica en dichos años, conferido y botado por volillas secretas se acordó por la mayor parte se le den a dicho Justo de la Cruz quarenta reales por la ocupasión que representa y los pague el señor racionero don Pedro de Alarcón, mayordomo de fábrica, por quenta de dicha fábrica, quedando reciuo al pie deste acuerdo por la data de sus quentas que se harán buenas en la contaduría a su tiempo.

3692. *Idem.*

100 reales al maestro de capilla de ayuda de costa por la danza y villansicos de Corpus.—En este cabildo llamado ante diem a la petición de Miguel de Yoldi, maestro de capilla, dise que el cabildo le encargó la fiesta de Corpus deste año y en ella hisso vna danza de los niños del coro con sus dichos y vna loa al Santísimo Sacramento con toda aprouasión, pide que el cabildo le dé vna ayuda de costa por el cuidado y trauaxo que tubo demás de muchos días con relazión de la contaduría de lo que se suele dar en estas ocasiones. Vista la relación y conferido y botado por volillas secretas se acordó por la mayor parte que se den al dicho Miguel de Yoldi, maestro de capilla, sien reales de ayuda de costa por la ocupasión que representa, y los pague el señor racionero don Pedro de Alarcón, mayordomo de fábrica, por quenta de dicha fábrica, dexando reciuo al pie deste acuerdo para el desquento en la data de quentas de su merced.

3693. *En cabildo spiritual biernes 3 de agosto de 1663 años.*

Lisensia a Andrés Felipe por 15 días.—En dicho cabildo se dio licensia a Andrés Felipe, baxón, por quince días, para que vaya al campo con el señor racionero Oñate a sus cobranzas, y corran dichos 15 días desde el día que saliere y abissare dicho señor racionero Oñate.

3694. *En cabildo lunes 27 de agosto de 1663 años.*

Reciuiéronse tres mossos para el coro por supernumerarios, graduándolos conforme el acuerdo a Diego de Vega en primero, Diego López en segundo, Francisco Martín en tersero.—En este cabildo llamado ante diem para uer si se admitirán por mossos de coro supernumerarios a Diego Hernándes de Vega, Diego López y Francisco Martín, con ynforme del maestro de capilla si tienen bosses buenas para que se admitan en dichas plassas supernumerarios, visto el ynforme, conferido y votado se acordó por todo el cabildo que se admitan a los dichos mossos de coro y puedan entrar en el coro, y el pressente secretario [Vera y Muxica] los gradúe como fueron pretendiendo y dando sus escritos para que en las bacantes cada vno entre en su graduasión, prefiriendo a éstos el que oy está por supernumerario.

3695. *Idem.*

De los 400 reales que deue a la fábrica Simón Marín en este tersio pague dossientos y los 200 restantes en el de Nauidad.—En este cabildo, llamado ante diem a la petición de Simón Marín, músico, pide que de quatrosientos reales que deue a la fábrica a pagar en este mes y tersio de agosto se le baxen tan solamente sien reales por estar alcansado y tener mucha nessesidad, conferido y votado se acordó por todo el cabildo que de los 400 reales que deue a la fábrica se le baxen en este terssio de agosto dosientos reales, de que hará pagamiento en el arca, y los dosientos restantes en el tersio de Nauidad que biene deste año, y desta manera se le dé libranza a su tiempo.

3696. *En cabildo biernes 26 de octubre de 1663 años.*

En este cabildo llamado ante diem para uer si se dará una ayuda de costa a

Pedro Miguel para ayuda de yr a España a perfecionarse en el exersisio de sacabuche que a estado siruiendo muchos días sin salario y aber sido mosso de coro muchos años, conferido y votado por volillas secretas se acordó por todo el cabildo se le dé la ayuda de costa que pide dicho Pedro Miguel, y abiendo puesto nombre qué tanto se le dará al dicho Pedro Miguel de ayuda de costa, puso el nombre el señor presidente. Abiéndose conferido que la volilla blanca era se le diere veinte ducados y la negra veinte y sinco, y abiéndose botado por volillas secretas, salieron yguales, y votándose segunda ves salieron iguales, con que se dexó para el cabildo primero el boluerlo a botar.

3697. *En cabildo particular sábado 27 de octubre de 1663 años.*

20 ducados de ayuda de costa a Pedro Miguel, ministril, para yr a España.—En este cabildo al memorial de Pedro Miguel, pide vna ayuda de costa para yr a España a perfisionarse en el exersisio de sacabuche, que a estado siruiéndolo en esta yglesia mucho tiempo a sin salario y aber sido mosso de coro desde muy niño, conferido y votado por volillas secretas se acordó por la mayor parte que se le den veinte ducados de ayuda de costa para el efecto que la pide el dicho Pedro Miguel y se libren sobre el arca y bolsa de fábrica, y para ello se abra el arca y se anoten en los libros de contaduría y arca.

3698. *Idem.*

Páguense lo que se deue a Xpistóual Muñoz, ministril.—En este cabildo se acordó que la contaduría ajuste lo que tiene ganado Xpistóual Muñoz y se desquente si deue algo a la fábrica, y se libre sobre el arca y bolsa de fábrica, y para ello se abra el arca y se pague, quedando anotado en los libros, y en quanto al ayuda de costa, no a lugar abiéndose botado por volillas secretas.

3699. *En cabildo lunes 29 de octubre de 1663 años.*

Dióse el tersio de Nauidad deste año ganado a Xpistóual Muñoz para yr a España con su familia.—En este cabildo al memorial de Christóual Muñoz por el qual se presenta al cabildo con que a seruido quinse años a esta santa yglesia y el auer enseñado a tres ministriles que dexa ocupados en el seruicio desta sancta yglesia, con aprouación de el cabildo y maestro de capilla, pide por esta caussa alguna remunerasión por estar cordo y de prósimo para yr a España a acomodar sus hijas, conferido y votado por volillas secretas se acordó se le da por entero ganado este tersio de Nauidad deste año en trigo y dinero y se dé libranza para el arca y bolsa de fábrica, y para ello se abra el arca y se le pague por los señores llaueros lo que se le deue al dicho Xpistóual Muñoz deste tersio hasta el vltimo día de diciembre deste año, y se le dé por ganado por las causas que refiere en su memorial y quede anotado en los libros, quedando en el arca la libranza con reciuo.

3700. *En cabildo lunes 5 de nobiembre de 1663 años.*

Se les den al señor racionero Juan Macel seis tostones de lo que ganó Christóual Muñoz, ministril.—En este cabildo el señor racionero don Juan Maçel dixo cómo Xpistóual Muñoz le deuía seis tostones que le auía dado por quenta de fábrica a pagar en el tersio de Nauidad, el qual se a embarcado para España sin pagárselos, y porque el dicho Xpistóual Muñoz ganó las salues de cada sáuado y los responsios, que el cabildo se sirua de ello se le paguen, se acordó por todo el cabildo que de lo que vbiere ganado en dichas salues y responsos el dicho Xpistóual Muñoz se le paguen a dicho señor racionero Juan Macel los dichos seis tostones, y lo más que restare se entre a su tiempo en el arca para darle a quien tubiere su poder, y dexe reciuo en forma el señor racionero Macel en la libranza desta cantidad.

3701. *Idem.*

Entregué el boquín a Pedro Palacios conforme al acuerdo y dexó el reciuo que está en el sacabuche y lo firmó en este libro el dicho oy miércoles 7 de nouiembre de 1663. Pedro Palacios del Hoyo [*rúbrica*]. [*Rúbrica del secretario Vera y Muxica*].—En este cabildo al memorial de Pedro Palacios, ministril, pide se le preste vn boquín de los sacabuches que están en el archivo, por ser necesario para el suyo para poder tocar algunos tiples, se acordó que se le pres-

te el boquín que pide dexando reciuo de él para entregarlo quando se le pida, y que el presente secretario lo dé quedando el reciuo en el archiuo para que conste.

3702. *En cabildo sábado 22 de diciembre de 1663 años.*

Relasión de maestros de mossos del coro en el maestro de capilla y Andrés Gómez.—En este cabildo llamado ante diem para religir o nombrar maestro de los mosos de coro para este año que biene de sesenta y quatro, votado por volillas secretas salieron por todo el cabildo reelectos el maestro de capilla [Miguel de Yoldi] para en quanto la música, y Andrés Gómez, presbítero, para la enseñansa y conpostura del coro y demás lugares, con el salario que oy tienen.

3703. *En cabildo lunes 7 de henero de 1664 años.*

En este cabildo, se acordó que se pague el tercio de Navidad pasada a los músicos y criados desta iglesia y para ello se abra el arca.

3704. *En cabildo lunes 14 de henero de 1664 años.*

Músicos, aumento de salario.—En este cabildo a la petizión de los músicos desta cathedral, conferido y votado por bolillas secretas se acordó por todo el cabildo que a Saluador Alfonso, contralto, se le aumenta el salario que ha lleuado hasta aquí a cumplimiento de los 150 ducados con aduertencia que ha de usar de las dos vozes quando conviniere a la disposisión del maestro de capilla [Miguel de Yoldi], a Simón Marín se le añaden 300 reales de salario, a Andrés Phelipe, bajón, cumplimiento a 150 reales y vn caís de trigo, a Martín Cobos, músico corneta, cumplimiento a 200 doblas, advirtiéndole que asista más al coro y a las prueuas que se tiene de los tonos y esté puntualmente a la obediencia del maestro, a Féliz Rodríguez, sochantre, cumplimiento a 200 ducados y seis fanegas de trigo, a Bartolomé Castellanos se le señalan de salario 150 doblas cada año con obligazión de cantar en el coro en la música, ayudaar a Simón Lorenzo, ayuda de sochantre, y asistir a los anniversarios.

3705. *En cabildo 16 de henero de 1664 años.*

Aumento de salario a don Fernando de Caruajal.—Acordóse que a don Fernando de Caruajal, segundo organista, se le añaden treynta doblas a las 70 que goza de salario, votado por volillas secretas por el cabildo nemine discrepante.

3706. *En cabildo 18 de henero de 1664 años.*

Aumento de salario al campanero.—Acordóse a la petizión de Bartolomé Sánchez, campanero desta santa yglesia, que en considerazión de los años que ha que sirue este oficio y el trabajo que de algunos a esta parte se le ha receuido, se le añaden diez doblas más a las noventa que goza de salario aviéndose conferido y votado por bolillas secretas.

3707. *En cabildo viernes 25 de henero de 1664 años.*

Al memorial del maestro de capilla Miguel de Yoldi en que pide se les pague a los músicos la [asistencia] en el entierro, funeral de nueve días y cabildo de año del señor canónigo don Bartolomé López, se acordó que no estando pagado esté molumento y cada parte del, se les dé 120 reales por todos tres officios, que sale a 40 cada uno, y se libren en el señor racionero Flores como correspondiente del señor arcediano Espinoza, hazedor de Tenerife, por lo que ha de tocar a dicho señor canónigo difunto del año post mortem, y que lo que perteneciera a Xpistóval Muñoz se entregue al señor racionero Macel por quenta de lo que le debe.

3708. *En cabildo martes 29 de henero de 1664 años.*

El maestro de ceremonias por el señor obispo sobre vna librança.—Al memorial del licenciado Agustín de Figueredo, maestro de ceremonias desta santa yglesia, pidiendo se le paguen 366 reales y 10 maravedíes que pertenecieron al señor obispo don Juan de Toledo, de que tiene librança a su favor en el señor canónigo don Francisco Montesdeoca que los debe pagar de los residuos de hazimientos de Canaria que administró, vista la relazión de la contaduría y conferido, se acordó que esta cantidad se saque de la arca de

depósitos donde para y se le entreguen a dicho maestro de ceremonias con que dexe en la contaduría todos los recados y recibo de su mano.

3709. *En cabildo miércoles 6 de febrero de 1664 años.*

Adelántanse a Simón Marín 300 reales por quenta de su tercio que va corriendo.—Acordóse por todo el cabildo después de conferido y votado por volillas secretas a la petizión de Simón Marín, músico tenor desta santa iglesia, pidiendo 300 reales por quenta de su tercio que va corriendo, por hallarse con gran necesidad, que se abra la arca y den dichos 300 reales quedando anotados en la contaduría para que se le baxen a su tiempo.

3710. *En cabildo lunes 31 de março de 1664 años.*

Limosna a Juan Perera, moço de coro que se despidió dél.—Que se le den 50 reales librados en el señor racionero Macel por quenta de lo que debe a la fábrica del tiempo de su mayordomía.

3711. *Idem.*

Empréstito de 300 reales al campanero [Bartolomé Sánchez].

3712. *En cabildo lunes 21 de abril de 1664 años.*

En este cabildo llamado ante diem para determinar en las fiestas que se han de hacer en la festiuidad del Corpus deste presente año, conferido y votado se acordó por todo el cabildo que sean las que se tuuieron el año pasado de 62 y 63 como consta de sus acuerdos de 30 de março y 9 de abril, y que yo el presente secretario [bachiller Olivera] lo ynsinúe así al señor mayordomo de fábrica para que disponga lo que estuvierre por su encargo, al maestro de capilla [Miguel de Yoldi] para lo que toca a la dança y que procure alguna novedad en ella y en la música, y al sacristán mayor para que de horden deste cabildo encargue los sermones que se han de predicar en la octaua, cuyos oradores han de ser los que se siguen: viernes segundo día al padre maestro fray Joseph de Anchieta de la orden de San Agustín, sábado al padre Aguado de la orden de Santo Domingo, el domingo no ay sermón, lunes padre fray Domingo Corona de la orden de San Francisco, martes el padre lector de letanía fray Diego de San Gerónimo de la misma orden, miércoles el padre fray Antonio de Vergara de la orden de San Agustín, el jueves toca al señor magistral.

3713. *En cabildo lunes 5 de mayo de 1664 años.*

Recíbese a Manuel Antonio por músico de la capilla.—Al memorial de Manuel Antonio pidiendo que el cabildo le buelua a recibir en la capilla de la música desta santa iglesia, auiéndose llamado ante diem conferido y votado por volillas secretas, se acordó por la mayor parte del cabildo que se le reciba en dicha capilla por músico contralto della con el salario de 100 ducados al año y el trigo que tenía de antes, y que el apuntador le asiente en el quaderno como a los demás officiales.

3714. *En cabildo martes 6 de mayo de 1664 años.*

100 reales a Féliz Rodríguez, sochantre.—Este mismo día, auiéndose juntado el cabildo en la nave desta santa iglesia junto a la capilla de San Francisco de Paula al memorial de Féliz Rodríguez, sochantre della, pidiendo vna ayuda de costa para curarse y remediar la necesidad que padece, que es grande, se acordó por todo el cabildo que, respecto de la urgencia y aprieto de la necesidad que representa y que no permite longas, se le den por ahora por quenta de su salario cien reales, y para ello se abra la arca de la fábrica, quedando anotada esta partida en los libros para que se le ajuste el tercio.

3715. *En cabildo viernes 9 de mayo de 1664 años.*

El tercio a los músicos y criados desta santa yglesia.—Al memorial de la capilla de los músicos desta santa iglesia pidiendo que el cabildo le mande pagar el tercio que cumplió por fin de abril deste año, se acordó que se haga así, y a los demás criados della, y para ello se abra la arca.

3716. *En cabildo viernes 19 de mayo de 1664 años.*

Espera que se le hace a Simón Marín

de su empréstito.—Asímismo se acordó que se le espera a Simón Marín por los trecientos reales que le emprestaron, a pagar en este tercio de abril hasta el de agosto deste presente año, en que se le descontarán por entero.

3717. *En cabildo sábado 17 de mayo de 1664 años.*

Limosna a Lorenzo Sánchez padre de Féliz Rodríguez, sochantre.—A la petisión de Lorenzo Sánchez, padre de Féliz Rodríguez Hidalgo, sochantre que fue de esta santa yglesia, suplicando al cabildo que en considerazión de los seruicios de dicho su hijo, de las necesidades y deudas en que le ha dexado con su enfermedad y muerte, se sirviesse de hazerle alguna limosna por vía de remunerazión para socorrerlas. Conferido y votado por volillas secretas se acordó por todo el cabildo, nemine discrepante, que se le acuda con alguna [ayuda] de costa por quenta de fábrica, y pasado el cabildo a poner nombre en la cantidad se acordó por la mayor parte dél, después de conferido y votado por volillas secretas, que se le den de limosna a Lorenzo Sánchez por la raççon que se ha dicho 40 ducados, y en esta conformidad se le despache libranza por la contaduría y que se abra la arca de fábrica, por quya quenta han de ser, y de su bolsa se le entreguen dexando recibo dellos.

3718. *Idem.*

Aumento de salario a Juan Pedro Hidalgo, moço de coro.—Acordóse este día por todo el cabildo que a Juan Pedro Hidalgo, moço de coro desta santa yglesia, se le den de salario nueve doblas más sobre las 15 que gozaba hasta ahora por aquella ocupazión, las quales han de correr desde este día con condizión que aya de asistir al sochantre para ayudarle en algunas cosas de regir el coro, y se le haga notorio este acuerdo al apuntador para que asiente en el quaderno este aumento.

3719. *Idem.*

Ayuda de costa a Saluador de Meneses, moço de coro, que se despidió dél.—...Que se den de ayuda de costa 50 reales, de los quales se le despache librança por la contaduría en la forma ordinaria por quenta de fábrica.

3720. *En cabildo viernes 23 de mayo de 1664 años.*

Licencia por 15 días a Simón Lorenço.—Acordóse en este cabildo que a Simón Lorenço, ayuda de sochantre, se le da licencia por 15 días como la pide para hazer ausencia del coro y desta ciudad a tomar cierto remedio que le han ordenado los médicos en la enfermedad que padece.

3721. *En cabildo miércoles 4 de junio de 1664 años.*

Oficio de librero del coro en Francisco González.—Nombróse este día por todo el cabildo, después de conferido y votado por volillas secretas, en el officio de librero del coro que bacó por Sebastián González a Francisco González, moço de coro, para que lo goze desde oy.

3722. *En cabildo sábado 21 de junio de 1664 años.*

Empréstito a Manuel Antonio, músico.—Acordóse en este cabildo, después de conferido y votado por volillas secretas, que se le empresten a Manuel Antonio, músico desta santa yglesia, 100 reales como los pide en su memorial, a descontar de su salario en el primer tercio que le cayere dando por fiador al maestro de capilla Miguel de Yoldi.

3723. *En cabildo martes 1 de jullio de 1664 años.*

50 reales al maestro de capilla por la dança de los muchachos.—Acordóse en este cabildo que el maestro de capilla Miguel de Yoldi, se le den 50 reales por quenta de fábrica librados en el señor don Pedro de Alarcón, mayordomo della, por el cuidado de ymponer a los muchachos en las coplas y dança para la festiuidad del Corpus.

20 reales a Justo de la Cruz.—Asímismo se acordó que se le den a Justo de la Cruz 20 reales por quenta de fábrica con librança en el señor racionero Pedro de Alarcón, mayordomo della, por el trabajo que puso en ensayar a los muchachos la dança el día del Corpus.

3724. *Idem.*

Jubilasión de Antonio Macías, músico.—A la petizión de Antonio Macías,

ministril de esta santa iglesia, suplicando al cabildo que en consideración de auer servido en ella más ha de 40 años y hallarse con el ympedimento que es notorio, tenga por bien de jubilarse en dicha plaza. Conferido y votado por volillas secretas auiéndose llamado por cédula de ante diem, se acordó por todo el cabildo nemine discrepante que se le jubila a dicho Antonio Macías en su plaça de músico bajón, gozando de la misma renta que a llevado hasta aquí por esta raçón, atento a ser ciertas las que alega en su favor según consta de su relación de la contaduría de los años que ha que entró a seruir y averse hecho con otros, y que desta resoluzión se dé noticia a la contaduría y al apuntador del coro.

3725. *En cabildo spiritual a 4 de jullio de 1664 años.*

Moço de coro Saluador Romero.—En este cabildo se acordó recibir por moço de coro [en] la plaza supernumeraria a Saluador Romero, por auer ynformado el maestro de capilla [Miguel de Yoldi] ser a propósito su voz, y esto se entiende ... para no entrar en salario sino quando le tocare la suerte sin perjuicio de los que estuuieren recibidos antes.

3726. *En cabildo lunes 7 de julio de 1664 años.*

Costa para ayuda de pagar a los ministriles que acompañan al Santísimo Sacramento.—En este cabildo, llamado ante diem para ver si se le dará alguna costa para ayuda de pagar los ministriles que con sus ynstrumentos van acompañando al Santísimo Sacramento por viático a los enfermos, en el ynterín que no se ympone a tributo la renta que para este efecto funda el señor obispo nuestro prelado don Francisco Juan de testado, conferido y votado por volillas secretas se acordó por todo el cabildo que, para que no cese tan santa obra de cómo hasta aquí se ha hecho en seruicio de Nuestro Señor, se ayude a la congregazión de esclauos del Santísimo Sacramento desta Parroquial con 450 reales, que es la mitad de lo que ymporta cada año el salario de dichos ministriles, por el ministerio dicho, los 300 por quenta de la fábrica cathedral y los 150 de parte del cabildo, librados en el comunal mayor desta santa yglesia, de que se le despachará a sus tiempos el mayordomo de dicha congregación librança por la contaduría en la dicha conformidad, y esta limosna se hace por el tiempo que, como dicho es, no corriere la fundación de dicho señor obispo y con advertencia que como se fuere ymponiendo la renta de su señoría se ha de yr bajando del salario prorata a las partes que oy le suplen.

3727. *En cabildo martes 9 de septiembre de 1664 años.*

Ayuda de costa de 50 reales a Miguel de Surita, mosso del coro.—En este cabildo, llamado ante diem para uer si se dará vna ayuda de costa a Miguel de Surita, mosso de coro, por auérsele quemado toda su ropa, conferido y votado por volillas secretas se acordó se le dan de ayuda de costa sinquenta reales por quenta de la fábrica y se saquen de la volssa de fábrica, y con ellos y su tersio de agosto se le bista y se entreguen todo al señor racionero Juan Maçel para que cuide su madre de vestirlo a su satisfasión.

3728. *En cabildo lunes 15 de septiembre de 1664 años.*

Por desistido a Simón Marín del oficio de sochantre.—En este cabildo, hauiéndose visto la petición de Simón Marín, que hace oficio de sochantre desta santa iglesia, en la qual se desiste del oficio de tal sochantre, se acordó que se le ha por desistido y que se dé noticia al apuntador y a la contaduría para que se apunte.

3729. *En cabildo viernes 19 de septiembre de 1664.*

Libranza a Esteuan Hidalgo para pagar los ministriles.—En este cabildo, al memorial de Esteuan Hidalgo en que pide librança del tercio de la renta que este cabildo señaló a los ministriles que acompañan a nuestro señor quando va a los enfermos, sobre lo qual se llamó ante diem, conferido y votado se acordó se despache librança al dicho Esteuan Hidalgo en conformidad del acuerdo deste cabildo de 7 de julio deste presente año.

3730. *En cabildo lunes 22 de septiembre de 1664.*

Multa de Palacios se moderó a quatro reales.—En este cabildo, llamado ante

diem sobre si se alçará a Pedro Palacios la multa que el presente le puso en San Roque de dos ducados y los dos reales más de aspas, conferido y votado se acordó que se modere lo uno y otro a quatro reales, y que en el tercio que viene se le libren los veinte reales.

3731. *En cabildo viernes 10 de octubre de 1664 años.*

Muchacho de Ycod sirue de cirial con el salario mientras muda.—En este cabildo se acordó, en el particular del muchacho de Icod, de que el maestro le reparta semanas de cirial y incensario en el interín que está en muda y no tiene voz, y goze el salario que tiene señalado Nicolás que el contenido.

3732. *En cabildo viernes 12 de diziembre de 1664 años.*

Acordóse a la propuesta del señor canónigo León como conciliario de la hermandad del Santísimo Sacramento, que los tres ministriles que ban con el señor a los enfermos asssistan a las comedias solos, y que la octaua de Nuestra Señora de la Conçepsión a la madrugada se repique en esta santa yglessia, y se haga assí según y como lo pide el dicho señor don Marcos de León.

3733. *En cabildo martes 23 de diziembre de 1664 años.*

A la petición de la capilla de la música, piden vn socorro para estas Pasquas por quenta de sus salarios y tercio de diziembre, se acordó se repartan entre todos los dichos músicos y demás criados de la yglessia tres mill reales, y se abrió el arca y de bolsa de fábrica se saquen y se paguen en la contaduría y se repartan conforme tienen la relación.

3734. *En cabildo espiritual 9 de henero de 1665 años.*

En este cabildo, a la petición de la capilla de música sobre que se le pague su salario por estar cumplido el tercio, se acordó se abra el arca y se le pague su salario bajadas las deudas y socorros.

3735. *En cabildo 19 de henero de 1665 años.*

En este cabildo, a la petición de Manuel Antonio con que pidió aumento de salario, conferido y votado por bolillas secretas se acordó por todo el cabildo se le aumenten veinte doblas de salario más de lo que tiene.

3736. *Idem.*

En este cabildo, a la petisión de Pedro Palacios en que pide aumento de salario, conferido y votado por bolillas secretas se acoró por todo el cabildo se le aumenten cumplimento a dosientos ducados y dos caízes de trigo con lo que tiene.

3737. *Idem.*

En este cabildo, a la petisión de Andrés Felipe en que pide aumento de salario, conferido y votado por todo el cabildo se acordó se le aumenta hasta dosientas doblas con lo que tiene, con calidad de que para que corra dicho aumento a de traer bajón bueno por todo este año que se le señala de término, y de no traerlo por fin de este año no corra el dicho aumento.

3738. *Idem.*

En este cabildo, a la petisión de Simón Lorenzo, sochantre, en que pide aiuda de costa por el trabajo que a tenido en el año pasado en su oficio por ser muy tenuo el salario, conferido y votado por bolillas secretas se acordó por la maior parte ser justicia el pagarle, y asímismo se acordó se le den sinquenta ducados por aiuda de costa, y para ésto se abra el arca de fábrica.

3739. *En cabildo sábado 24 de henero de 1665 años.*

En este cabildo, llamado ante diem para nombrar maestro de mozos de coro, conferido y votado por volillas secretas se acordó por la maior parte se nombre a el licenciado Bartolomé de Vega con toda la renta con calidad de que aia de asistir a el coro para que estén en él con toda desensia.

3740. *En cabildo lunes 26 de henero de 1665 años.*

En este cabildo, a la petisión de Antonio Masías que pide 400 reales prestados, se acordó por todo el cabildo se le presten dichos quatrozientos reales a pagar en este tersio de abril dando fiansa, y se anote en el libro de préstamos.

3741. *Idem.*

En este cabildo, al memorial de Bartolomé Castellanos en que pide sinquenta reales prestados a pagar en el tersio de abril, conferido y uotado se acoró por todo el cabildo se le presten dichos sinquenta reales a pagar en este tersio de abril, y para ello se abra el arca de fábrica y se anote en el libro de préstamos.

3742. *En cabildo 30 de enero de 1665.*

En este cabildo, a la petisión de Manuel Antonio, músico, en que pide se le presten sien reales a pagar en este tersio de abril, se acordó se le presten como lo pide y se anote en el libro de préstamos.

3743. *En cabildo lunes 9 de febrero de 1665.*

En este cabildo, bista la petisión de Bartolomé Castellanos en que pide aumento de salario de fábrica sobre quinse doblas que tiene, se acordó por la maior parte del cabildo se le aumentan nuebe doblas, con que son beinte y quatro doblas, sobre la fábrica.

3744. *En cabildo lunes 23 de marzo de 1665 años.*

En este cabildo, llamado ante diem para dar forma a las fiestas de Corpus, conferido y uotado por bolillas secretas se acordó por la maior parte del cabildo que se hagan dos comedias, la una en el día de Corpus a la tarde, y la otra el día octauo, y para este efecto se nombran por comisarios a el señor racionero Alarcón y a el señor racionero Aluiturría, y a mí el presente secretario [doctor Uossa], para que ajusten con Manuel Antonio el coste de dichas dos comedias y cuiden de todo lo demás que conbiniere para dichas fiestas, y de lo que consertaren con Manuel Antonio den quenta a este cabildo para que disponga lo que más bien conbenga, y se da lisenssia a todos los ministros de iglesia que fueren nombrados para dichas comedias por el dicho Manuel Antonio para que salgan en dichas comedias.

3745. *En cabildo lunes 20 de abril de 1665 años.*

Salario a don Fernando de Carbajal.—En este cabildo llamado ante diem para la petisión de don Fernando de Carbajal, organista segundo desta santa iglesia, en que pide aumento de salario, vista su petisión y relasión de la contaduría, conferido y votado por volillas secretas se acordó por todo el cabildo nemine discrepante se le aumente dicho salario hasta cantidad de siento y sinquenta doblas con lo que tiene y dose fanegas de trigo.

3746. *En cabildo sábado 9 de maio de 1665.*

En este cabildo se acordó que se le entregue a don Fernando de Carbajal, organista segundo, el clauicordio a la fábrica que está en casa del señor racionero Flores, con la calidad de que lo a de tener aprestado y dispuesto a todo tiempo que el cabildo lo aia menester, dejando resibo en la contaduría y obligándose a haserlo bueno, y con la conformidad se lo entregue el señor racionero Alarcón.

3747. *En cabildo lunes 15 de junio de 1665.*

En este cabildo, a la petisión del licenciado Domingo Hernándes Perera, presuítero, en que pide se le haga mersed de la plasa de organista de la iglesia parrochial de Nuestra Señora de la Consepción de la ciudad de La Laguna, se acordó por todo el cabildo se le nombra por tal organista y se le despache título.

3748. *En cabildo miércoles 17 de junio de 1655 años.*

En este cabildo llamado ante diem para uer las quentas de los gastos que se hisieron en las comedias de Corpus deste año, de que fueron comisarios yo el presente secretario y el señor Alarcón y el señor Aluiturría, vistas las quentas [que] traje a este cabildo, se acordó por todo el cabildo se admiten y pasan dichas quentas y se ajuste al débito, y que yo el presente secretario e resebido en el arca y seis de maio deste año, y ajustado se pague de la arca de fábrica el justo que se debe dando resibo en dicha arca i yo el presente secretario.

3749. *Idem.*

En este cabildo llamado ante diem para uer la remunerasión que se dará a los de las comedias por su trabajo, se

acordó por todo el cabildo que se entreguen a el señor Alarcón y a mí el presente secretario [doctor Uossa] mil reales, los ochosientos para repartir en los comediantes y los dosientos para mí el presente secretario por algunos gastos que hisse que no an sido posibles redusirlos a memoria.

En este cabildo se acordó que se den a Diego de Castro sien reales para que pague los costos que hisso de guardas del tablado y para sí, y éstos se le libren sobre el señor Alarcón por quenta de fábrica y se le dé libransa.

3750. *Idem.*

En este cabildo se acordó que se le den a Justo de la Crux veinte reales por la dansa del Corpus y se le libren sobre el señor Alarcón como maiordomo de fábrica y se le despache libransa.

3751. *En cabildo espiritual viernes 19 de junio de 1665.*

En dicho cabildo espiritual 19 de junio se acordó se le preste a el señor Marrero el órgano que pide para la profesión de sus parientas y lo demás que pidiere la iglesia, y ésto se acordó por todo el cabildo.

3752. *En cabildo 26 de junio de 1665 años.*

En este cabildo, a las peticiones de la capilla de música en que pide lisensia para hacer vna festividad al Santísimo Sacramento y se le dé la colgadura y lo demás necesario para el adorno de la iglesia, conferido y botado se acordó que se les dé lo que fuere necesario para dicho adorno y los sacristanes lo cumplan assí.

3753. *En cabildo martes 30 de junio de 1665.*

En este cabildo se acordó que se preste a don Pedro Brabo el órgano, y lo mismo se consede a el señor Alarcón que lo a pedido su merced para el domingo que biene.

3754. *En cabildo lunes 13 de julio de 1665 años.*

En cabildo, auiendo uisto la petisión e informe de los beneficiados de la iglesia de la Concepsión de la Laguna sobre que se quite el órgano a Domingo Perera, presuítero, a quien este cabildo nombró en dicho órgano y despachó título en forma, conferido y uotado se acordó por todo el cabildo que yo el presente secretario [doctor Uossa] escriba a dichos benefisiados y remita un tanto deste acuerdo en que les manda a dichos beneficiados no inquieten a dicho Domingo Perera y le dexen usar y exerser de los títulos que le a dado este cabildo, por estar informado de su proseder natural y habilidad, que en dicha conformidad use el dicho Domingo Perera de sus oficicios por no aber lugar lo que disen los beneficiados.

3755. *En cabildo viernes 20 de julio de 1665 años.*

Baxa de salario de Domingo de Mendosa.—En este cabildo, llamado ante diem para uer si se reformarán salarios a los ministros de la iglesia, conferido y uotado por uolillas secretas sobre si se bajará el salario a Domingo de Mendosa, ministril, se acordó por todo el cabildo que se baja el salario hasta quedar en sien doblas i un caís de trigo, y esta cantidad se le deja por ministril y no más, y este acuerdo se llebe a la contaduría para que se anote en los tersios.

3756. *En cabildo sábado 8 de agosto de 1665 años.*

En este cabildo se admitió por moso de coro supernumerario a Blas Sorita para que pueda entrar en el coro y entre por su antigüedad en la propiedad.

3757. *En cabildo martes 15 de septiembre de 1665 años.*

En este cabildo, a la petición de Sebastián Román, músico, en que pide que no se le bajen en este tersio los trescientos reales que debe, se acordó que pague lo que deba en este tercio y que se le presten sien reales.

3758. *En cabildo lunes 12 de octubre de 1665 años.*

Entró el señor Alarcón, el señor Masel y el señor Aluiturría.—En este cabildo se acordó que, si después de pagado el tersio de fábrica a los ministros de la iglesia, sobrare dinero en la bolsa, se le presten al maestro de capilla quatro-

sientos reales por quenta del tersio que biene de Navidad.

3759. *En cabildo martes 20 de octubre de 1665 años.*

Préstamo a Bartolomé Castellanos.—En este cabildo se mandó prestar sinquenta reales a Bartolomé Castellanos a pagar en el tersio de abril que biene.

3760. *En cabildo lunes 26 de octubre de 1665 años.*

Plasa de moso de coro a Nicolás de Montesdoca.—En este cabildo se acordó que se resiva por moso de coro a Nicolás de Montesdoca por ser a propósito para dicho ministerio, y se resibe por supernumerario para la primera bacante en el coro.

3761. *En cabildo martes 22 de disiembre de 1665 años.*

Apuntador del coro.—En este cabildo, llamado ante diem, salió reeligido por apuntador del coro el licenciado Joan Bautista Monsón.

3762. *En cabildo sábado 17 de henero de 1666.*

Tributo a Domingo de Mendossa.—En este cabildo, a una petisión de Domingo de Mendossa, ministril, en que pide dos mil reales a tributo, llamado ante diem y uisto el informe del señor racionero Linsaga y pareser del señor Aluiturría, uotado por volillas secretas se acordó por la maior parte del cabildo que se le den quatrosientas doblas a tributo para que redima, los dosientos que tiene dicha hasienda anteriores hasiendo dicha redensión antes de otorgar la escritura a este cabildo de las quatrosientas doblas, ajustándose en todo el pareser del señor Aluiturría que está en dicha petición, y se da comisión a el señor contador maior para la escriptura, y el señor Tamaris, que no botó, dixo la contradesía, y el cabildo acordó se guarde lo acordado.

3763. *En cabildo lunes 18 de henero de 1666 años.*

Auida de costa a el maestro de capilla.—En este cabildo, llamado ante diem para una aiuda de costa que [pi]dio el maestro de capilla Miguel de Yoldi por el trabajo de lo que a hecho para el coro, conferido y uotado por bolillas secretas se acordó por la mayor parte del cabildo que se le den veinte ducados de aiuda de costa y se le libren sobre el señor Alarcón como maiordomo de fábrica.

3764. *Idem.*

Aiuda de costa a Román.—En este cabildo, se acordó se le den a Sebastián Román, músico, sinquenta reales de aiuda de costa y que se libren sobre el señor Alarcón como maiordomo de fábrica.

3765. *Idem.*

Aumento de salario a Saluador Alfonso, músico.—En este cabildo llamado ante diem para una petisión de Saluador Alfonso, músico, en que pide aumento de salario, conferido y uotado por bolillas secretas se acordó por la maior parte que se le aumenta el salario hasta dosientas doblas con lo que tiene.

3766. *Idem.*

Aumento de salario a Bartolomé de Vega.—En este cabildo, para una petisión de Bartolomé de Vega, músico, en que pide aumento de salario, conferido y uotado por volillas secretas se acordó por la maior parte que se le aumenta el salario hasta dosientas doblas y diez y ocho fanegas de trigo con lo que tiene.

3767. Idem.

Aumento a Andrés Felipe.—En este cabildo, llamado ante diem para una petisión de Andrés Felipe, ministril, pide aumento de salario, conferido y uotado por volillas secretas se acordó se le den seys fanegas de trigo más de las que tiene.

3768. *Idem.*

Aumento a Martín Cobos.—En este cabildo, a una petición de Martín Cobos, pide aumento de salario, conferido y uotado por uolillas secretas se acordó por la maior parte del cabildo que se le aumenta el salario hasta dosientos ducados y dos caíses de trigo con lo que tiene.

3769. *Idem.*

Aumento a el campanero Bartolomé Sánches.—En este cabildo, llamado ante

diem para una petisión de Bartolomé Sánches, campanero, conferido y uotado por volillas se acordó por todo el cabildo que se le aumenta desde oi veinte doblas.

3770. *En cabildo juebes 28 de henero de 1666.*

Nombramiento de apuntador.—En este cabildo, llamado ante diem, votado por volillas secretas, salió nombrado por la maior parte Jerónimo Lópes, presuítero, por apuntador del coro desta santa iglesia.

3771. *Idem.*

Nombramiento de maestro de seremonias.—En este cabildo, llamado ante diem para nombrar maestro de seremonias, votado por volillas secretas se acordó por la maior parte se nombraba a Joan Bautista Monsón.

3772. *En cabildo lunes primero de febrero de 1666.*

Aiuda de costa a Simón Lorenso.—En este cabildo llamado ante diem para un memorial de Simón Lorenso, sochantre, en que pide aumento de salario o aiuda de costa, conferido y uotado por uolillas secretas si se le daría aiuda de costa, se acordó por todo el cabildo se le den treinta doblas de aiuda de costa y se le dé libransa sobre la arca.

3773. *Idem.*

Aiuda de costa a Bartolomé Castellanos.—En este cabildo llamado ante diem para un memorial de Bartolomé Castellanos, aiuda de sochantre, en que pide acresentamiento de salario, conferido y uotado por uolillas secretas se acordó por todo el cabildo se le den de aiuda de costa veinte doblas, y se libren sobre la bolsa de fábrica por libransa de la contaduría.

3774. *En cabildo martes 9 de febrero de 1666.*

Préstamo a Simón Marín.—En este cabildo se acordó a una petición de Simón Marín, músico, en que pide dosientos reales prestados a pagar en el tersio de abril deste año, conferido y uotado se acordó que habiendo dinero en el arca se le den los dosientos reales que pide a pagar en fin de abril, y para esto se abra el arca y se anote en la contaduría para su tiempo.

3775. *Idem.*

Préstamo a Sebastián Román.—En este cabildo, a una petisión de Sebastián Román, en que pide quatrosientos reales prestados a pagar en el tersio deste año, conferido y uotado se acordó se le presten a dicho 400 reales abiendo dinero en el arca y se anote en la contaduría para su tiempo.

3776. *En cabildo viernes 19 de febrero de 1666.*

Préstamo a Antonio Masías.—En este cabildo, a un memorial de Antonio Masías, ministril, en que pide prestados tresientos reales a pagar en este tersio de abril, se acordó por todo el cabildo que abiéndolos en el arca se le presten en la conformidad que lo pide y se anote para su tiempo.

3777. *En cabildo juebes 11 de marso de 1666 años.*

En este cabildo, se admitió por mosso de coro en la plasa questá baca de Bartolomé de Vega a Áluaro Estañol.

En este cabildo, se admitió por moso de coro supernumerario para la primera plasa que bacare a Diego Cabrera, y asímismo se admitió por mosso de coro supernumerario para la segunda que bacare a Fransisco de Herrera.

3778. *En cabildo lunes 22 de marso de 1666 años.*

En este cabildo, se acordó se le presten cien reales a Martín Cobos para que los pague en este tersio de abril y se dé libransa sobre el señor Masel por quenta de fábrica, y se anote para el tersio en la contaduría.

3779. *En cabildo lunes 17 de mayo de 1666.*

Fiesta de Corpus.—En este cabildo se acordó que el señor don Pedro de Alarcón, como maiordomo de fábrica, cuide de la fiesta de Corpus como es costumbre, todo por quenta de fábrica.

3780. *En cabildo viernes 21 de mayo de 1666.*

Llamado a cabildo ante diem para si se le dará vna ayuda de costa a Nicolás

Alfonso, moço de coro, por lo que ha seruido en esta santa iglesia, botado por bolillas secretas se acordó por mayor parte se le den treynta doblas de ayuda de costa por quenta de fábrica y se le pague demás ello lo que tuuiere ganado después del tercio, y se abra el arca y de la bolsa de la fábrica se le paguen, y se da por despedido desde oy.

3781. *En cabildo viernes 28 de maio de 1666 años.*

Préstamo a Martín Cobos.—En este cabildo se prestaron dosientos reales a Martín Cobos sobre el señor Alarcón, a pagar en este tersio de agosto.

3782. *En cabildo lunes 7 de junio de 1666.*

Préstamo a Sebastián Román.—En este cabildo se acordó que se presten a Sebastián Román dosientos reales por quenta de su salario a pagar en este tersio de agosto, y para ello se abra el arca y se anote para su tiempo.

3783. *Idem.*

Préstamo a el maestro de capilla.—En este cabildo se acordó que se preste a el maestro de capilla [Miguel de Yoldi] doscientos reales por quenta de su salario a pagar en este tersio de agosto si los hubiere en el arca, y se anote para su tiempo.

3784. *En cabildo sábado 3 de julio de 1666 años.*

En este cabildo se acordó que se le dé a el maestro de capilla [Miguel de Yoldi] sinquenta reales por el trabajo de las antífonas que hisso para los maitines de la Santísima Trinidad y del señor San Joan Bautista por quenta de fábrica, y se libren sobre el señor Alarcón, maiordomo de fábrica.

3785. *En cabildo lunes 5 de jullio de 1666 años.*

A Pedro Días.—En este cabildo se acordó que se dé una plassa de mosso de coro, que es la que deja Diego Lepe con los honores de capellán, hasta que baque la capellanía de serbisio de coro, y entonses se dará la plassa de mosso de coro a otro.

3786. *Idem.*

En este cabildo se da por despedido a Diego Lepe y se [le] dan sinquenta reales sobre el señor Alarcón como maiordomo de fábrica.

3787. *En cabildo lunes 12 de julio de 1666 años.*

En este cabildo se dio por despedido a Joan de Talauera, mosso de coro, y se le den sinquenta reales sobre el señor Alarcón como maiordomo de fábrica.

3788. *Idem.*

Resibióse por mosso de coro a Francisco Muñoz.—En este cabildo se admitió por mosso de coro a Francisco Muñoz en la primera plassa que estubiere baca, prefiriendo primero alguno que estubiere resibido por supernumerario, y si no lo hubiere entre luego.

3789. *En cabildo viernes 23 de julio de 1666 años.*

En este cabildo se resivió por moso de coro supernumerario a Claudio Hernández para la primera plassa que bacare.

En este cabildo se resibió por moso de coro supernumerario para la segunda plasa que bacare a Lucas González.

3790. *En cabildo lunes 25 de octubre de 1666 años.*

En este cabildo se acordó que se presten a Sebastián Román dosientos reales por quenta de su salario deste tersio de Nauidad, y se dé libransa dello sobre el señor don Pedro de Alarcón, y se anote en la contaduría para que los pague en el tersio de Nauidad.

3791. *Idem.*

En este cabildo se acordó que se den a el maestro de capilla [Miguel de Yoldi] seis ducados por los villansicos de Nauidad, siendo de buena letra y bien escritos.

3792. *En cauildo juebes 23 de disiembre de 1666 años.*

En este cabildo salió religido por apuntador el licenciado Gerónimo López.

3793. *Idem.*

En este cabildo se acordó que se les dé a los músicos quatro mil reales por quenta deste tersio de Navidad, y se anote para su tiempo.

3794. *En cabildo martes 18 de henero de 1667.*

En este cabildo, abiéndose llamado ante diem y votado por volillas secretas, se acordó a la petisión de Juan Rodríguez Hidalgo, moço de coro, que se le den cinquenta doblas de salario con obligaçión de que a de asistir por ayuda de sochantre a la capilla, con su voz de tenor, vacando lo que tiene de las llaues y plaça de moço de coro.

3795. *Idem.*

En este cauildo, a la petisión de Álvaro Estañol, moço de coro, votado por volillas secretas salió nombrado el susodicho por llauero del coro con los emolumentos que su anteçesor.

Reciuióse en la plaça de moço de coro que vacó por promosión de Juan Rodríguez Hidalgo a Lucas Gonçález, que la tenía supernumeraria.

En este cauildo se reciuió y admitió a Antonio Garçía por moço de coro para la primera plaza que vacare.

3796. *Idem.*

En este cabildo, llamado ante diem para la petisión de Domingo de Montesdeoca, conferido y votado por volillas secretas, se acordó que se le dé sobre el salario que tiene hasta cumplimiento de mill y quinientos reales y el caís de trigo que tiene y no más.

Admitióse en este cabildo por moço de coro a Luis Ossorio Peloz para la segunda plaça que vacare.

3797. *En cauildo lunes 24 de henero de 1667.*

Aiuda de costa a Joseph Mora, dos ducados.—En cauildo, llamado ante diem para vn memorial de Joseph Mora en que pide dos ducados de ayuda de costa que se le suelen dar por asistir quando se afina el órgano, vista la relaçión de la contaduría y votado por volillas secretas, se acordó que se le libren dichos dos ducados en el señor mayordomo de fábrica.

3798. *Idem.*

Aiuda de costa a Simón Lorenço, treinta ducados.—En este cauildo, llamado ante diem para vna petisión de Simón Lorenço Castillo, sochantre, en que pide aumento de salario, conferido y votado por volillas secretas se acordó por todo el cauildo que se le den treinta ducados de ayuda de costa librados en el señor mayordomo de fábrica, digo se le dé librança en el arca.

3799. *Idem.*

Aiuda de costa a Bartolomé Castellanos 200 reales.—En este cauildo, llamado ante diem para una petisión de Bartolomé Castellanos, ayuda de sochantre, en que pide vna ayuda de costa, conferido y votado por volillas secretas se acordo que se le den dosçientos reales y se le dé librança en el arca.

3800. *Idem.*

En este cauildo se acordó que se le diga a Domingo de Mendoça venga y asista todas las fiestas y días que viniere la capilla, y de no hacerlo se le multe.

3801. *En cauildo lunes 7 de febrero de 1667.*

Licençia para ir a la isla de Thenerife, Saluador Alfonso.—En este cauildo se dio liçencia a Saluador Alfonso, criado y músico de esta santa iglesia, por veinte días para ir a Thenerife a tomar posesión de la capellanía que le dexó el señor deán Nieto.

3802. *Idem.*

Conçediósele licencia por dos días a Francisco de la O para ir fuera de esta ciudad, y en quanto a la entrada del estudio se dexa a su elecçión para que entre a la hora que le pareçiere más conueniente.

3803. *En cauildo viernes 18 de febrero de 1667 años.*

Préstamo a Bartolomé Sánchez.—En este cauildo, llamado ante diem, se acordó que se le presten a Bartholomé Sánchez, campanero, çiento y çinquenta reales del arca a pagar en este terçio de abril, descontándose en él todo lo que deuiere, y para ello se abra el arca y se le den.

3804. *En cauildo lunes 28 de febrero de 1667 años.*

A Bartolomé Castellanos se le den seis fanegas de trigo por esta uez.—En este cauildo, llamado ante diem para la petisión de Bartolomé Castellanos en que pedía algún trigo, conferido y votado por uolillas secretas, se acordó por la mayor parte que se le diesen seis fanegas de trigo, abiéndose votado antes por materia de gracia si se le darían y salió por todo el cauildo que se le diese algo, las quales seis fanegas de trigo se le dan por esta uez y no más y se libren sobre el señor Alarcón como mayordomo de fábrica, si las ay de la cosecha pasada, y si no de este presente año.

3805. *En cauildo espiritual viernes 6 de mayo de 1667 años.*

Al memorial de Diego Rodríguez, mozo de coro, en que pide liçencia para yr a Guía a unas diligencias, se acordó se le da por ocho días, no más, con aperseuimiento.

Al memorial de Miguel Zurita, moço de coro, en que pide cinquenta reales por quenta del terçio cumplido de abril, se acordó que se le den y libren en el señor Alarcón.

3806. *Idem.*

A los memoriales de Juan Rodríguez y Bartolomé Castellanos, ayudas de sochantres, en que piden cincuenta reales cada uno prestados a pagar en el terçio de agosto, llamado ante diem y conferido, se acordo que se le den a cada uno los cinquenta reales que pide prestados y se libran en el señor Alarcón como mayordomo de fábrica, descontándolos en el terçio de agosto.

3807. *En cauildo lunes 9 de mayo de 1667 años.*

Al memorial del maestro de capilla.—A cauildo para un memorial del maestro de capilla [Miguel de Yoldi], pide se le dé liçencia y permisión para reciuir los moços de coro que fueren neçesarios que tengan voz y buscarlo y aiudar de su enseñanza.

3808. *En cauildo viernes 13 de mayo de 1667 años.*

Al memorial de Sebastián Alonso, moço de coro, en que pide se le quiten las aspas que se le abían puesto por auer asistido a entregar el pan de la silla de Texeda que tenía su padre, se acordó que se le quitan las aspas y se le pasen los días de faltas que a tenido.

3809. *En cauildo viernes 20 de mayo de 1667 años.*

A la petisión de Sebastián Román, músico, en que pide se le mande dar algun socorro por quenta del terçio de abril, se acordó que acuda al señor Espinoza que le socorra con lo que pudiere por quenta de dicho tercio de abril y por quenta de lo que dicho arçediano deue a la fábrica.

3810. *En cauildo viernes 27 de mayo de 1667 años.*

En este cauildo, llamado ante diem para uer si se reciuiría por moço de coro supernumerario a Juan Estañol con informe del señor racionero Maçel, se acordó que se reçiue al dicho Juan Estañol en la plaça de moço de coro supernumerario.

3811. *Idem.*

A cauildo para vn memorial del maestro de capilla [Miguel de Yoldi] en que da quenta cómo a hallaado un muchacho de voz y si se reçiuirá.

3812. *En cauildo lunes 20 de junio de 1667 años.*

El mayordomo del Santísimo Sacramento apunte las faltas que hicieren los ministriles.—En este cauildo, llamado ante diem para vna petisión de Esteban González Hidalgo, mayordomo de la hermandad del Santísimo Sacramento, en que da quenta de las faltas que haçen los ministriles quando sale a los enfermos y pide se ponga remedio, se acordó que dicho mayordomo apunte las faltas que hicieren dichos ministriles y las ratee conforme lo que ganan por sus tercios, y lo pide por su petición.

3813. *En cauildo espiritual viernes primero de jullio de 1667 años.*

A la petición de Justo de la Cruz en que pide se le satisfaga el trauaxo de auer asistido a ensayar la dança a los moços de coro, se acordó que el señor racionero Alarcón le satisfaga y dé

lo que es costumbre por quenta de fábrica.

3814. *En cauildo espiritual viernes primero de jullio de 1667 años.*

A cauildo, para vn memorial dado por parte de la capilla, pide se le mande pagar el motete de la Encarnaçión que cantan todos los sáuados con informe de la contaduría y raçón de la cláusula de la fundación que dexó el señor Nieto.

3815. *En cauildo viernes 29 de jullio de 1667 años.*

A cabildo.—Para vn memorial de Felipe Baez, moso de coro, pide liçencia por quince días para ir a Gáldar.

3816. *En cauildo viernes 19 de agosto de 1667 años.*

Motete de la Encarnación.—En este cauildo llamado ante diem para vn memorial de la capilla de música, en que pide se le mande pagar el año cumplido del motete de la Encarnaçión que dotó el señor deán Nieto, vista la relación de la contaduría y conferido, se acordó que muestre el acuerdo del cauildo en que se mandó cantar dicho motete sin estar situada la renta para ello, y que entonçes se determinará sobre este negocio.

3817. *Idem.*

El licenciado Bega buelue a quedar por maestro.—En este cauildo, llamado ante diem para uer si se nombrará maestro de los moços de coro votado por bolillas secretas se acordó por la mayor parte que no se nombre y que se quede el licenciado Bega por maestro de dichos moços de coro como lo era, y que el presente secretario le diga cumpla con su obligaçión.

3818. *En cauildo lunes 22 de agosto de 1667 años.*

A la petizión de Antonio de Vega, ministril de esta santa iglesia, en que pide licençia por quinçe días para yr a Teror a tomar el agua agria, se acordó que se le da la dicha liçençia por el tiempo que pide.

3819. *En cabildo espiritual biernes 2 de septiembre de 1667 años.*

Acordóse que el maestro de capilla [Miguel de Yoldi] nombre los músicos que an de ir a Teror a la fiesta de Nuestra Señora del Pino, dexando los que no hagan falta en esta santa iglesia.

3820. *Idem.*

50 reales de ayuda de costa a Miguel Surita.—En este cauildo, llamado ante diem para vna petisión de Miguel Surita en que pide vna ayuda de costa y dase por despedido de la plaça de moço de coro con que tenía, se acordó conferido por todo el cauildo que se le dan cinquenta reales de ayuda de costa, atento aber seruido a la yglesia más de sies años, y se libren en el señor Alarcón como mayordomo de fábrica.

3821. *En cabildo lunes 12 de septiembre de 1667 años.*

A cauildo para vn memorial del maestro de capilla [Miguel de Yoldi], pide se les mande pagar el terçio cumplido fin de agosto de este pressente año.

A cauildo para vn memorial de Bartolomé Castellanos, pide se le presten çien reales a pagar por fín de Nauidad de este año y fín de abril del que viene.

3822. *En cabildo viernes 16 de septiembre de 1667 años.*

No se preste el órgano.—En este cabildo se acordó que el órgano pequeño que está en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua no se preste a persona ninguna para fuera de la iglesia si no fuera quando ban las processiones a los conuentos y hermitas, y que se ponga este acuerdo en la sacristía y que ningún capitular lo pida pena de diez ducados aplicados a la fábrica.

3823. *En cabildo espiritual biernes 7 de octubre de 1667 años.*

Al memorial del maestro de capilla [Miguel de Yoldi] en que pide se le mande dar de la contaduría el papel que fuere necesario para el trámite de las letras de Nauidad, por no auerlo hallado bueno, se acordó que el señor contador mayor dé el papel que fuere menester para dicho efecto.

3824. *En cauildo lunes 10 de octubre de 1667 años.*

A Bartolomé se le da un sacabuche dando reçiuo.—Al memorial de Bartolo-

mé Castellanos, ayuda de sochantre, en que pide se le dé un sacabuche de los que tiene la fábrica para aprender y perfeçionarse en la música, se acordó que se le dé vn sacabuche dando reciuo dél.

3825. *En cabildo lunes 24 de octubre de 1667 años.*

En este cauildo se acordó, abiendo dado noticia el señor chantre de la desatençión que tubo con su señoría Pedro Palacios, ministril de esta santa iglesia, faltando a su obligación, que por esta uez se le multa con un ducado, votado por bolillas secretas yrremisiblemente aplicados a la fábrica, y el apuntador lo apunte en su casilla, y se le aduierta que para otra vez se le despedirá, y el señor secretario haga notorio a los demás ministros y capellanes mayores de Su Magestad y menores del coro que, así dentro del coro como fuera dél, se lebanten siempre que pasare qualquier señor capitular, y dentro del coro no se sienten hasta auerse sentado el señor presidente, pena de quatro ducados yrremisibles aplicados a la fábrica, los quales, luego que dé noticia qualquier señor capitular al señor presidente, se le apunten en su cuaderno, y el presente secretario dé notiçia al cauildo de auerlo notificado así.

3826. *En cauildo lunes 31 de octubre de 1667 años.*

Dióse licencia a Diego Romero, moço de coro, por seis días para ir a Nuestra Señora del Pino a una romería.

3827. *En cauildo biernes 9 de diziembre de 1667 años.*

A cabildo.—Para una petisión del maestro de capilla [Miguel de Yoldi], con informe de la contaduría del dinero que ay en el arca y de lo que está por entrar, pide un socorro en nombre de la capilla para estas Pasquas.

3828. *En cauildo lunes 12 de diziembre de 1667 años.*

Socorro a los músicos para estas Pasquas.—En este cauildo se acordó que los señores llaueros abran el arca y de la bolsa de fábrica se saquen quatro mill reales, y se repartan en los ministros de la capilla por uía de socorro haciendo en contaduría el repartimiento, y esto sea dos días antes de Pasqua rateando conforme sus salarios.

3829. *En cauildo biernes 16 de diziembre de 1667 años.*

Que el día octauo de la Concepción de Nuestra Señora se diga la misa conuentual cantada abaxo, y que asista el cauildo a la misa y completa con la música.—En este cauildo, llamado ante diem para uer si en el día octauo de la Concepción de Nuestra Señora que celebra la hermandad del Santísimo Sacramento se a de decir la misa conventual arriba en el altar mayor o si se dirá resada a prima como en las demás festividades que sale el cauildo, votado por bolillas secretas se acordó por la mayor parte que el señor semanero diga la misa resada a la hora de prima en el altar mayor o el que le tocare, y después de tercia baxe el cauildo en prosesión abaxo y se diga la misa conuentual del pueblo cantada por turno de señores dignidades en conformidad de la dotación que a de haçer el señor canónigo don Lucas de Oliuera, y se descubre al prinçipio de la misa el Santísimo Sacramento y lo estará hasta después de completas, que se an de decir solemnes con asistencia del cauildo, y la música en ambas funçiones y después de encerrado el Santísimo Sacramento se cante con la música vna salue a Nuestra Señora, y de este acuerdo se dé un tanto al maestro de ceremonias para que lo ponga en su libro, y la procesión se entienda ser la que dotó el señor maestreescuela don Juan Viuas, que se hace claustral aquel día antes de baxar abaxo, y las completas no se digan arriba.

3830. *En cauildo martes 20 de diziembre de 1667 años.*

En este cauildo, a la petisión de Bartolomé Sánchez, campanero de esta santa yglesia, en que pide plaça de moço de coro supernumerarioo para un hijo suyo llamado Agustín, se acordó que se le hace merced de la dicha plaça para que desde luego entre a seruir en el coro, atendiendo a los seruicios del dicho Bartolomé Sánchez, sin que sirua de exemplar para los demás.

3831. *En cauildo biernes 23 de diziembre de 1667 años.*

Maestro de los moços de coro.—En

este cauildo, llamado ante diem para nombrar maestro de los moços de coro de esta santa iglesia, conferido y votado se nombraron por maestros de dichos moços de coro a Juan Rodríguez Hidalgo para que los enseñe y dé lecciones de música con asistençia de Simón Lorenço, sochantre, y al dicho Simón Lorenço para su educación, repartir las semanas y castigarlos, con calidad de que an de repartir la rrenta entre sí por mitad.

3832. *En cauildo lunes 9 de henero de 1668 años.*

A cauildo, para las peticiones de los músicos y ministros de la yglesia que piden una ayuda de costa y algunos salarios y aumento de otros.

3833. *En cauildo lunes 16 de henero de 1668 años.*

Luis Báez Marichal, 100 doblas de salario.—En este cauildo, llamado ante diem para vna petisión de Luis Báez Marichal, ministril baxón, en que pide se sirua el cauildo de señalarle salario y renta que fuere seruido, votado por volillas secretas se acordó por la mayor parte que se le den cien doblas de salario en cada un año, con obligación de asistir a la capilla en todas las funçiones que se ofreçieren.

3834. *Idem.*

Juan Rodríguez Hidalgo, 100 doblas y un caíz de trigo de salario.—En este cauildo, llamado ante diem para vna petisión de Juan Rodríguez Hidalgo, ayuda de sochantre, en que pide aumento de salario, votado por bolillas secretas se acordó por todo el cauildo que se le dan sobre las cinquenta que tenía cumplimiento a cien doblas y un caíz de trigo cada año de salario por músico y por ayuda de sochantre, teniendo obligación de acudir a todo, y se acordó que en la capilla y en sus obençiones y emolumentos gane parte ygual y entera como los demás músicos.

3835. *Idem.*

Ayuda de costa a la capilla sesenta ducados.—En este cauildo se acordó que se dan sesenta ducados de ayuda de costa a la capilla de músicos de esta santa iglesia por el trauaxo de esta Nauidad pasada, repartido entre las personas contenidas en la memoria que se hizo en este cauildo, y se libran en el señor Alarcón como mayordomo de fábrica que fue de esta santa iglesia.

3836. *Idem.*

Simón Lorenço, treinta ducados de ayuda de costa.—En este cauildo, llamado ante diem para una petisión de Simón Lorenço, sochantre, en que pide una ayuda de costa, votado por bolillas secretas se acordó por todo el cauildo que se le dan treinta ducados de ayuda de costa como el año pasado, en consideración de su mucho trabaxo, y se libran en el señor racionero Pedro de Alarcón por quenta de fábrica.

3837. *Idem.*

Bartolomé Castellanos, 200 reales de ayuda de costa.—En este cabildo, llamado ante diem para vna petisión de Bartolomé Castellanos, ayuda de sochantre, en que pide ayuda de costa, se acordó votado por volillas secretas que se le dan duçientos reales de ayuda de costa librados en el señor racionero Pedro de Alarcón por quenta de fábrica.

3838. *En cauildo lunes 6 de febrero de 1668 años.*

A cauildo para una petisión del bachiller don Pedro Muñoz Vexarano, capellán de Su Magestad, y otra de Sebastián Gonçález Namorado, presbítero, piden el oficio de apuntador de las horas del coro de esta santa iglesia.

3839. *Idem.*

Al memorial de Miguel de Yoldi, maestro de capilla, en que pide que al maestro de los moços de coro se dé lo que ubiere menester para el seruicio de la capilla, y en particular a Gregorio y Pablo Falcón para cuydar de su enseñansa por tener uoz, conforme su obligación, se acordó que el maestro de dichos moços de coro no reparta semanas a dichos niños, y se entreguen a dicho maestro de capilla para que los enseñe y sólo tengan la asistencia en el coro.

3840. *En cauildo juebes 16 de febrero de 1668 años.*

El maestro de capilla enseñe la música a Miguel de Montesdoca.—En este cauildo se acordó que el maestro de ca-

pilla [Miguel de Yoldi] enseñe la música a Miguel de Montesdoca, moço de coro, por las esperançaas que se tiene dél, que el cauildo lo estimará, y sea con todo cuydado, y el sochantre le aliuie de las cargas de moço de coro y asista en él con la música.

3841. *En cauildo lunes 20 de febrero de 1668 años.*

Al memorial de Juan Rodríguez Hidalgo, ayuda de sochantre, en que pide asiento en el coro, se acordó que se siente en dicho coro atento ser músico y estar reciuido por tal.

3842. *En cauildo juebes 23 de febrero de 1668 años.*

Bartolomé Castellanos, maestro de los moços de coro, en el interín que viene Simón Lorenço.—En este cauildo se acordó que en el interín que Simón Lorenço, sochantre, está ausente, sirua el oficio de maestro de los moços de coro Bartolomé Castellanos, ayuda de sochantre, en compañía de Juan Rodríguez Hidalgo y en la conformidad que lo tenía dicho Simón Lorenço y con el mismo salario, y el señor canónigo Cabrexas que eso votó dixo que no uenía en este acuerdo.

3843. *Idem.*

Plaça de moço de coro a Diego de Robles.—En este cauildo, llamado ante diem para proueer la plaça de moço de coro que está vaca por ausençia y dexaçión que hiço Francisco de Herrera, votado por volillas secretas salió nombrado por la mayor parte en dicha plaça Diego de Robles, hijo de Fernando de Robles.

3844. *Idem.*

Admitióse a Diego Lepe para el primer seruicio de capellanía que vacare.—A la petisión de Diego Lepe en que pide se le admita entrar en el coro respecto de tener voz, abiéndole oydo en este cauildo y conferido, se acordó que se admite para el primer seruicio de capellanía que vacare, y desde luego entre con obligaçión que asista con el maestro de capilla como Miguel de Montesdoca.

3845. *En cauildo lunes 27 de febrero de 1668.*

Ignacio Sánchez.—A la petisión de Martín Cobos en que pide se admita a Ignacio Sánchez por moço de coro sin salario respecto de tener voz y que se le encargue para enseñarle, se acordó que entre y se admite a dicho Ignacio Sánchez como lo pide, y el maestro de los moços de coro no lo ocupe.

3846. *En cauildo sábado 10 de março de 1668.*

200 reales préstamo a Martín Cobos.—En este cauildo, llamado ante diem para un memorial de Martín Cobos, ministril de esta santa iglesia, en que pide duçientos reales prestados, se acordó que se le prestan los dichos ducientos reales prestados, se acordó que se le prestan los dichos ducientos reales por quenta del terçio corriente de abril, y se libran en el señor Alarcón por quenta de lo que deue a la fábrica, y la contaduría tome la raçón para que se le baxen en dicho tercio.

3847. *En cauildo martes 13 de março de 1668 años.*

Ignacio Sánchez a Juan González Montañés.—Al memorial de Ignacio Sánchez en que dice que Martín Cobos no le enseña la música como por este cauildo está mandado, se acordó que se le encarga a Juan González, organista mayor de esta santa iglesia, para que tome a su cuidado el enseñarle, que el cauildo se lo estimará, y se admita al dicho Ignacio Sánchez su plaça de moço de coro supernumerario hasta que aya plaça vaca.

3848. *Idem.*

A cauildo para una petisión de Bartolomé Castellanos, pide seis fanegas de trigo de ayuda de costa o por aumento de salario con uista del acuerdo que se hizo el año pasado tocante a este particular.

3849. *En cauildo martes 10 de abril de 1668 años.*

Saluador de las Nieues.—Admitióse por moço de coro supernumerario a Saluador de las Nieues, para quando aya lugar y sin perjuicio de la antelaçión a la plaça en propiedad.

3850. *Idem.*

Juan Rodríguez.—A cauildo para un memorial de Juan Rodríguez, ayuda de

sochantre, pide una ayuda de costa por el trabaxo que tiene en la ausençia de Simón Lorenço.

3851. *Cauildo espiritual...*

Papeles a Bartolomé Castellanos.—Al memorial de Bartolomé Castellanos, en que pide papel para trasladar unos que ay de música pertenesientes al culto divino, se acordó que el señor contador mayor le dé dos manos de papel para el efecto que refiere el memorial.

3852. *En cauildo lunes 16 de abril de 1668 años.*

100 reales a Juan Rodríguez Hidalgo de ayuda de costa en el señor Alarcón.—En este cauildo, llamado ante diem para un memorial de Juan Rodríguez Hidalgo, ayuda de sochantre, en que pide una ayuda de costa por el trauaxo que a tenido en la ausencia de Simón Lorenço, conferido y votado por bolillas secretas se acordó por la mayor parte del cauildo que se le dan çien reales de ayuda de costa, y se libran en el señor racionero Alarcón por quenta de fábrica.

3853. *Idem.*

4 Fanegas de trigo a Bartolomé Castellanos en el señor Alarcón.—En este cauildo, llamado ante diem para una petisión de Bartolomé Castellanos, ayuda de sochantre, en que pide un poco de trigo por uía de ayuda de costa, conferido y votado se acordó por la mayor parte que se le dan quatro fanegas de trigo por uía de ayuda de costa, y se libran en el señor Alarcón por quenta de fábrica.

3854. *Idem.*

No le pongan aspas a Antonio de Vega si no es en las festiuidades de quatro y de seis capas, missas y salues de Nuestra Señora.—A la petisión de Antonio de Vega, ministril de esta santa iglesia, en que pide se le quiten las aspas quel apuntador le a puesto, y que se guarde la costumbre en que está de no tocar si no fuere en las festibidades de quatro y seis capas, se acordó que el apuntador le quite las aspas que le a puesto y no le apunte si no fuere las faltas en las festiuidades de quatro y de seis capas, missas y salues de Nuestra Señora, atento al mucho tiempo que a que sirue.

3855. *Idem.*

Saluador Alfonso.—A cabildo para una petisión de Saluador Alfonso, contralto de esta santa iglesia, pide se le entere en la renta [lo mismo] que a los demás músicos.

3856. *En cauildo lunes 23 de abril de 1668.*

Capellanía que fundó Diego del Castillo a Juan Rodríguez de Utriaca.—En este cabildo, llamado ante diem para proueer la capellanía que fundó Diego del Castillo, cantor de esta santa iglesia, que vacó por muerte de Lucas Hernández Déniz, votado por çedulillas secretas salió nombrado por capellán en dicha capellanía por la mayor parte Juan Rodríguez de Utriaca, sacristán de las capillas del Sagrario de esta santa iglesia.

3857. *En cauildo lunes 30 de abril de 1668 años.*

Bartolomé Castellanos.—A cauildo con informe del señor Maçel para un memorial de Bartolomé Castellanos, que pide se le mande pagar el trauaxo de auer trassladado unos salmos y quadernos que abía muy biexos y mal tratados.

3858. *En cauildo biernes 11 de mayo de 1668 años.*

En este cauildo, llamado ante diem para un memorial de Bartolomé Castellanos, ayuda de sochantre, en que pide se le mande pagar el trauaxo de auer trasladado unos quadernos de música, visto el informe del señor Macel y conferido por todo el cauildo, se acordó que se le den cinquenta reales por dicho trauaxo, y se libran en el señor Alarcón por quenta de lo que deue a la fábrica del tiempo de su mayordomía, y que no se trasladen papeles ningunos sin orden del cauildo.

3859. *Idem.*

Al memorial de la capilla de músicos de esta santa iglesia, en que piden se les mande pagar el terçio cumplido de abril, se acordó que la contaduría ajuste el terçio corriente y abiendo dinero se abra el arca y se pague.

3860. *Idem.*

A cauildo para una petisión de Bartolomé Castellanos, pide liçençia para entrar en el coro a tocar sacabuche.

3861. *En cauildo biernes 18 de mayo de 1668 años.*

Al memorial de Diego Hernández, moço de coro, en que pide se le manden quitar las asspas que le puso el apuntador, se acordó que se le quiten dichas aspas atento a ser la causa de la falta tan lexítima como no auer tenido sotana para venir al coro.

3862. *En cauildo lunes 28 de mayo de 1668 años.*

Liçencia a Bartolomé Castellanos para entrar en el coro con sacabuche.—En este cauildo, llamado ante diem para una petisión de Bartolomé Castellanos, ayuda de sochantre, en que pide liçençia para entrar en el coro con la capilla a tocar sacabuche, se acordó que se le conçede dicha liçençia, aduirtiendo que entre sin sobrepelliz con dicho instrumento sin hacer falta al exerçiçio que tiene.

3863. *Idem.*

Vísperas y días que an de guardar los cantores.—En este cauildo, llamado ante diem para uer la forma que a de auer en la contaduría, y los días que an de asistir los cantores, se acordó que de aquí adelante an de asistir todos los días menos las uísperas y días que irán aquí señalados, que son: vísperas y día de los Reyes, vísperas y día de Nuestra Señora de Candelaria, día de ceniza por la mañana, la Semana Santa desde el miércoles por la mañana a Pasqua de Resurreçión, vísperas y día de la Asçençión, Pasqua de Pentecostés y sus vísperas, el día del Corpus, sus vísperas y su día octauo por la tarde, víspera de Santa Ana y su día, vísperas de San Pedro y su día, vísperas y día de todos los Santos, día de difuntos por la mañana, vísperas y día de la Concepción de Nuestra Señora, Pasqua de Nauidad, día de San Miguel, San Sebastián, San Blas, San Francisco, Santo Domingo, San Roque, día del Jubileo por la mañana, de los quales, días y vísperas, se haga una memoria y se fixe en la contaduría para que la obseruen y guarden los contadores, y sepan an de asistir todos los demás días a su obligaçión, y se acordaron se les quitan las aspas que les abían puesto por la falta del día de San Marcos.

3864. *En cauildo martes 12 de junio de 1668 años.*

Juan Baptista Monsón.—A cauildo con relaçión de la contaduría para una petisión de Juan Baptista Monsón, en nombre y en virtud de poder que tiene de Simón Lorenço, ayuda de sochantre, pide una ayuda de costa y que se le mande pagar el tercio por entero y despídese del oficio.

3865. *Idem.*

Juan Rodríguez Hidalgo.—Al memorial de Juan Rodríguez Hidalgo, ayuda de sochantre, en que pide se le mande señalar lugar en los entierros después de los capellanes ordenados in sacris, como lo an tenido sus anteçesores, se acordó que se le señala como pide.

3866. *Idem.*

La capilla de músicos.—Al memorial de la capilla de músicos de esta santa iglesia, en que piden se les conceda liçençia para que a la misa que el cauildo dice abaxo en la yglesia del Sagrario, por ser domingo terçero, puedan celebrar la fiesta que ellos haçen al Santísimo Sacramento, se acordó que se les conçede dicha liçençia por esta uez.

3867. *En cauildo particular juebes 14 de junio de 1668 años.*

Maestro de capilla.—A la petisión del maestro de capilla [Miguel de Yoldi], en que pide cien reales prestados, se acordó que se le dan por quenta de su tercio y se libran en el señor arcediano Espinoza.

3868. *Cauildo sspiritual (...).*

Procesión del Corpus.—Acordóse juntamente que en la procesión del Corpus no se haga estación ni se cante villansico si no fuere donde ubiere altar, exçepto en el monasterio de San Idelfonso por auer Sagrario, y los músicos bayan cantando lo que les pareçiere, y el señor presidente del coro que es o fuere no baya ni haga contra este acuerdo ni lo acordado por este cauildo.

3869. *En cauildo lunes 18 de junio de 1668 años.*

Páguense a Juan Baptista Monsón en nombre de Simón Lorenço çiento y

onçe reales que se le deben del terçio de abril.—En este cauildo, llamado ante diem para una petisión de Juan Baptista Monsón en nombre y en virtud del poder que tiene de Simón Lorenço, ayuda de sochantre que fue de esta santa iglesia, en que pide una ayuda de costa y que se le mande pagar el tercio de abril por entero, vista la relaçión de la contaduría, se acordó que se le paguen los ciento y onçe reales que hasta veinte y uno de febrero ganó dicho Simón Lorenço como consta de dicha relación, y para ello se abra el arca.

3870. *En cauildo lunes 16 de jullio de 1668.*

A cauildo para uer el remedio que se pondrá y diligencias que se harán por el rompimiento de los fuelles del órgano y remates de puerta que se an hurtado de las lámparas de Nuestra Señora de la Antigua y San Francisco de Paula, y se llame para mañana martes diez y siete del corriente.

3871. *En cauildo particular martes 17 de jullio de 1668 años.*

Encárgase al señor chantre y canónigo Cabrexas la aueriguación del rompimiento de los fuelles del órgano.—En este cauildo llamado ante diem abiendo, oydo al señor canónigo don Juan Cabrexas en orden a la aueriguaçión de la persona que rompió los fuelles del órgano, se acordó que nuebamente se encarga al señor chantre y dicho señor canónigo Cabrexas prosigan en las diligencias de esta aueriguación, y hallando con claridad la persona o persoas que cometieron el delito, si fuere o fueren ministros de la iglesia desde aora para entonçes los aya y da por despedidos del cauildo, y se castigue conforme la grauedad del delito lo qual pida el señor procurador mayor donde más conuiniere.

3872. *Idem.*

150 reales prestados a Juan Rodríguez Hidalgo y 150 reales prestados al maestro de capilla sobre el señor Espinoza.—En este cauildo, atendiendo a la neçesidad del maestro de capilla [Miguel de Yoldi], y Juan Rodríguez Hidalgo, ayuda de sochantre, se acordó que se le prestan por esta uez a cada uno çiento y cinquenta reales, y se libran en el señor arcediano Espinoza por quenta de lo que deue a la fábrica.

3873. *En cauildo lunes 13 de agosto de 1668 años.*

50 reales prestados a Bartolomé Castellanos a pagar en el terçio de Nauidad.—En este cauildo llamado ante diem para un memorial de Bartolomé Castellanos, ayuda de sochantre, en que pide cinquenta reales prestados a pagar en el terçio de Nauidad, se acordó que se le presten dichos cinquenta reales, y se libran en el señor racionero Maçel por quenta de lo que deue a la fábrica a pagar en dicho terçio de Nauidad.

3874. *En cauildo lunes 27 de agosto de 1668 años.*

Al memorial de Pedro Palacios, ministril de esta santa iglesia, en que pide se le preste el sacabuche que está en el archivo para dereçarlos y seruirse dél, se acordó que se le presta y que se anote en el libro para que conste.

3875. *En cauildo lunes 3 de septiembre de 1668 años.*

Al memorial dado por parte de la capilla de músicos de esta santa iglesia, en que piden se les mande pagar el terçio de agosto, se acordó que se abra el arca y se pague dicho tercio.

3876. *Idem.*

Al memorial dado por parte de los mayordomos de la fiesta de Nuestra Señora del Pino en que píden se sirua el cauildo de nombrar los músicos que an de ir a dicha fiesta, se acordó que se nombra a Sebastián Román, Andrés Phelipe, Bartolomé Castellanos y Mendoça si quisieren ir.

3877. *Idem.*

Al memorial del hermano Manuel de Santa María en que pide se sirua el cauildo de nombrar algunos músicos para la fiesta que haçe en la Luz a Nuestra Señora el día de su Natiuidad, por ir señores capitulares a vestirse, se acordó que, tocando media hora antes, vaya la música después de acauar en la yglesia, y que se le escusa de las segundas vísperas.

3878. *En cauildo lunes 10 de septiembre de 1668 años.*

Nombramiento de sochantre y músico tenor a Juan Rodríguez Hidalgo.—En este cauildo, llamado ante diem para una petición de Juan Rodríguez Hidalgo, ayuda de sochantre de esta santa iglesia, en que pide se le nombre en propiedad en la plaça de sochantre con el salario competente a su trauaxo, votado por bolillas secretas se acordó por la mayor parte que se le nombra por sochantre y músico tenor de esta santa iglesia con salario de duçientos ducados y dos cayses de trigo cada año, mitad por sochantre y la otra mitad por músico tenor, y se entiende ser esto todo su salario por una y otra plaça, y el señor canónigo Aluiturría, que no botó por si y por el señor canónigo Cabrexas, dixo que atento están en el altar mayor sin colgadura y la iglesia sin ladrillar y la fábrica sin dineros, aunque reconoce que el sujeto es capaz de mucho más salario, por ser necesidad precisa la rreferida y estar imposibilitada la fábrica de acudir a ella y estar tan a la vista de todos quantos entran, y estos salarios ser costumbre en esta yglesia pedirse por año nuevo y no antes, súpica al cauildo se sirua mandar ajustar la renta de la fábrica, y en el ínterin, sin perder este aumento de salario y nombramiento, que contando que la fábrica tiene renta bastante, desde luego viene en que se le dé el salario referido y mucho más, y de lo contrario no le pare perjuicio, y el cauildo mandó se guarde lo acordado, y que se traiga relación de la contaduría de la renta de la fábrica y de los salarios y gastos que tiene, para uer si no siendo bastantes se çersenará de los demás ministros.

3879. *En cauildo martes 18 de septiembre de 1668 años.*

La plaça de Sebastián Perdomo a Ignacio Sánchez.—En este cauildo se despidió a Sebastián Perdomo, moço de coro, y su plaça se dio a Ignacio Sánchez que la tenía supernumeraria.

3880. *En cauildo sábado 22 de septiembre de 1668 años.*

Préstamo a Sebastián Román de 300 reales a pagar en el tercio de Nauidad.—En este cauildo, llamado ante diem para una petisión de Sebastián Román, músico de esta santa iglesia, en que pide trescientos reales prestados a pagar en el terçio de Nauidad, votado por bolillas secretas se acordó por todo el cauildo que se le prestan dichos trescientos reales por quenta de su terçio de Nauidad, y se libran en el señor arcediano Espinoza por quenta de lo que deue a la fábrica.

3881. *En cauildo lunes 8 de octubre de 1668 años.*

Licencia al maestro de ceremonias Juan Baptista Monsón.—En este cauildo se dio licencia por ocho días al maestro de ceremonias para ir a la Uega a recoger los frutos de su hacienda dexando persona en su lugar.

3882. *En cauildo biernes 12 de octubre de 1668 años.*

200 reales al maestro de capilla por quenta del terçio de Nauidad.—En este cauildo se mandaron dar duçientos reales al maestro de capilla [Miguel de Yoldi], por quenta de su terçio de Nauidad, y se libran en el señor arcediano Espinoza por quenta de lo que deue a la fábrica.

3883. *En cauildo martes 16 de octubre de 1668 años.*

A cabildo.—Para una petisión de Simón Marín, pide cinquenta ducados prestados por quenta de su terçio para embiar a su muger a España.

3884. *En cauildo particular biernes 19 de octubre de 1668 años.*

En este cauildo se acordó que atento a que Simón Marín, músico tenor de esta santa yglesia, no está capaz para seruir, por los motibos que tiene este cauildo se le despide desde oy de dicha plaça, y se le den de ayuda de costa para boluerse con su muger a España, de donde vino, viento y cinquenta ducados de ayuda de costa, con más lo que ubiere ganado hasta oy de su salario así en trigo como en dinero, lo qual ajuste la contaduría, y de lo líquido y de dichos çiento y cinquenta ducados de ayuda de costa se le den en el arca a Xpistóual Ossorio para que se los entregue dando reciuo a Simón Marín, y desde oy se le quite del cuaderno.

3885. *En cauildo biernes 26 de octubre de 1668 años.*

50 reales de ayuda de costa a Diego Hernández, moço de coro, en el señor Alarcón.—En el señor Alarcón por quenta de lo que deue a la fábrica cathedral de su mayordomía.

3886. *Idem.*

En este cauildo, se reciuió por moço de coro en la plaça que dexó Diego Hernández a Lorenço Hernández.

3887. *En cauildo biernes 16 de noviembre de 1668 años.*

Al memorial de Esteban Gonçález Hidalgo, en que pide se sirua el cauildo de mandar se dé en la sacristía mandar el recado necesario para uísperas y misa el día de Santa Cathalina, y nombrar los músicos que an de ir a su hermita como se acostumbra por ir señores capitulares a bestirse, se acordó que se le conçede como lo pide y se a hecho otros años.

3888. *Idem.*

A cauildo para un memorial del maestro de capilla [Miguel de Yoldi] con relación de la contaduría de lo que se le a dado por quenta de su tercio, pide çiento y cinquenta reales prestados a pagar en dicho tercio.

3889. *En cauildo biernes 23 de noviembre de 1668 años.*

En este cauildo, llamado ante diem para un memorial del maestro de capilla [Miguel de Yoldi], en que pide ciento y cinquenta reales prestados por quenta de su tercio, vista la relación de la contaduría de lo que tiene reciuido por dicho terçio, se acordó que se le prestan çiento y cinquenta reales a pagar en este terçio de Nauidad, y se libran en el señor Alarcón por quenta de lo que deue a la fábrica.

3890. *Idem.*

A cabildo, para un memorial de Juan de Figueredo Borxes, músico, pide se sirua el cauildo de señalarle ocupaçión en esta santa iglesia.

3891. *En cauildo lunes 26 de nobiembre de 1668 años.*

Juan de Figueredo, resíbese por tenor.—En este cauildo, llamado ante diem para uer si se reciuirá a Juan de Figueredo Borges, músico, votado por bolillas secretas se acordó por la mayor parte que se le reciue por músico en pla´ça de tenor, para que cante de tenor y supla la falta del maestro de capilla Miguel de Yoldi en sus enfermedades y en todas las ocasiones que se ofreçieren, y con cargo de que haga exercicio los días de él y los músicos le obedezcan como al mismo maestro en las ausençias y enfermedades del dicho maestro, y enseñe quatro muchachos lo que le pareçiere más a propósito para tiples, y corra la renta desde oy que son duçientos ducados y dos cayses de trigo.

3892. *Idem.*

En este cauildo se acordó que se den a la sobrina de Juan de Cuebas, maestro de capilla que fue de esta santa iglesia, duçientos y cinquenta reales por la misa de quarto tono y demás papeles que remitió al señor racionero don Marcos López de Vergara, en quien se libran por quenta de fábrica.

3893. *En cauildo miércoles 28 de nouiembre de 1668 años.*

Aiuda de costa al licenciado Bartolomé de Vega de un año ganado de su renta.—En este cauildo, llamado ante diem para una petisión del licenciado Bartolomé de Vega, músico contralto de esta santa iglesia, en que se despide de dicha plaça y ipde un año ganado de su renta, conferido y votado por bolillas secretas se acordó por la mayor parte que se da por despedido de dicha plaça, y se le da un año ganado de su salario así de trigo [como] de dinero en remuneraçión de auer seruido en esta yglecia más de veinte años con mucha puntualidad, con auertençia que de no auer ganado en este tercio de Nauidad más que hasta oy, y para ello se abra el arca y se le pague dicho año ganado con más lo que ubiere ganado de este terçio, y el trigo se lo mande librar el señor mayordomo de fábrica don Juan Cabrexas del que a sobrado este año a dicha fábrica, y el que resta se reparta en los ministros de la iglesia por quenta del que an de auer en el año que uiene de sesenta y nuebe de su salario.

3894. *A cauildo juebes 6 de diziembre de 1668 años.*

En este cauildo, llamado ante diem para proueer la capellanía que fundó el señor prior Cayrasco y petisiones de los pretendientes, votado por cedulillas secretas salió nombrado por capellán por la mayor parte Juan Rodríguez Hidalgo, sochantre de esta santa iglesia, con las cargas y emolumentos que dicha capellanía tiene.

3895. *En cauildo martes 11 de diziembre de 1668 años.*

Plaça de moço de coro a Domingo Falcón.—En la plaça que vacó por dejación de Diego Cabrera.

3896. *En cabildo 13 de henero de 1669 años.*

En este cabildo, a la petición de Lucas Gonsáles Bereguera, moso de coro, en que pide se sirba el cabildo mandarle dar por quenta del tercio pasado de Nauidad quarenta reales, se acordó por todo el cauildo que se libren por quenta de dicho terçio y lo pague el señor racionero Maçel.

3897. *Idem.*

En este cauildo, a la memoria de Joseph de Mora, fuellista, en que pide se le mande librar la aiuda de costa que se acostumbra por el trabajo de quando se afinan los órganos, se acordó que se libren sobre el señor racionero Alarcón por quenta de fábrica.

3898. *Idem.*

A cabildo para un memorial de Antonio Macías, presenta poder de don Juan de Carascosa, su hijo, para cobrar los maravedíes que le pertenesen de su capellanía con pareser del licenciado Esterlín.

3899. *Idem.*

A cabildo para una petición de Luis Valerio Báez, ministril bajón desta santa iglesia, en que pide se sirba el cauildo de señalarle renta competente para poder sustentar.

A cauildo para una petición de Andrés Felipe, ministril bajón desta santa iglecia, se sirba el cauildo aumentarle algún salario.

A cauildo para una petición de Bartolomé Castellanos, pide se sirua el cauildo señalarle alguna renta atento aber aprendido a tocar sacabuche y estarlo exerçiendo en todo lo que se ofrece con aprouación de los maestros de capilla.

3900. *Idem.*

A cauildo, con informe de la contaduría para una petición de Juan de Figueredo Borges, aiudante de maestro de capilla, pide se sirua el cauildo mandar se dé a la capilla de músicos alguna aiuda de costa.

3901. *En cauildo viernes 18 de henero de 1669 años.*

Saluador Alfonso, músico, dénsele doçientos ducados de salario y dos caís de trigo.—En este cauildo, botado por bolillas secretas sobre si se entraría en la renta de músico a Saluador Alfonso, músico tiple, se acordó por todo el cauildo que se le den de renta cada año doscientos ducados y dos caíses de trigo, y que cante tiple, por cuia causa se le aumenta el salario y lo demás que el maestro de capilla [Miguel de Yoldi] le hordenare.

3902. *Idem.*

Bartolomé Castellanos, sacabuche, dánsele quarenta doblas y medio caís de trigo.—En este cauildo, llamado ante diem para una petición de Bartolomé Castellanos, en que pide se sirba el cauildo señalarle alguna renta atenta aber aprendido a tocar sacabuche y estarlo exerciendo en todo lo que se ofrese con aprobación de los maestros de capilla, botado por bolillas secretas se acordó por la mayor parte que se admite por tal sacabuche, y se le señalan de renta en cada un año quarenta doblas y medio caís de trigo, bacando lo que tenía por aiuda de sochantre.

3903. *Idem.*

Luis Balerio Báez, bajón, auméntasele 50 doblas.—En este cauildo, llamado ante diem para una petición de Luis Balerio Báez, ministril bajón de esta santa iglecia, en que pide se sirba el cauildo señalarle alguna renta más para poderse sustentar, botado por bolillas secretas se acordó por todo el cauildo que se le aumentan a la renta que goza sinquenta doblas más en cada un año, que todo hace ciento y sinquenta doblas cada año.

3904. *Idem.*

Aiuda de costa a la capilla de músicos.—En este cauildo, llamado ante diem para una petición de Juan de Figueredo Borges, aiudante de maestro de capilla, en que pide se sirba el cauildo, en honra de las Pasquas del Santo Nacimiento de Nuestro Saluador que se an librado, mandarle dar a la capilla de músicos alguna aiuda de costa, botado por bolillas secretas se acordó por todo el cauildo que se le dan de aiuda de costa quinientos y diez reales repartidos en esta manera: al maestro Miguel de Yoldi cinquenta reales, a Juan de Figueredo Borges ciento y sinquenta reales, a Sebastián Román sinquenta, a Saluador Alfonso sinquenta, al sochantre sinquenta, a Pedro Palacios quarenta, a Martín Cobos quarenta, a Andrés Phelipe quarenta, a Luis Balerio Báez quarenta, y se libran sobre el señor racionero don Pedro de Alarcón por quenta del licenciado Lorenzo Pérez.

3905. *Idem.*

En este cauildo, llamado ante diem para una petición de Antonio Macías con pareser del licenciado Esterlín, en que presenta poder de don Juan de Carascosa su hijo para cobrar los maravedís de su capellanía, auiendo uisto el informe de dicho licenciado Esterlín, se acordó por todo el cauildo que se da por bastante dicho poder y se ponga en la contaduría.

3906. *En cauildo viernes 25 de henero de 1669 años.*

40 reales de aiuda de costa a Diego Romero, capellán del choro.—En este cauildo, al memorial de Diego Romero, capellán del choro, en que pide se sirba el cauildo mandarle dar alguna aiuda de costa en atención a lo que asiste a la capilla de músicos cantando y haciendo lo demás que se le manda por el maestro de capilla, conferido y botado por bolillas secretas, se acordó por todo el cauildo que se le dan de aiuda de costa quarenta reales y se libran sobre el señor Alarcón por quenta de fábrica.

3907. *En cauildo lunes 28 de henero de 1669 años.*

Maestro de mozos de coro Luis Balerio Báez.—En este cauildo, llamado ante diem para nombrar maestro de los mozos de coro, auiéndose conferido i botado por bolillas secretas por todo el cauildo, salió nombrado por la maior parte Luis Balerio Báez, ministril bajón desta santa iglecia, para que enseñe la música, y se da el salario acostumbrado.

3908. *Idem.*

Juan Rodríguez Hidalgo, sochantre.—En este cauildo, al memorial de Juan Rodríguez Hidalgo, sochantre, en que pide los ciento y sinquenta reales que el cauildo fue seruido prestarle a pagar en este tercio de Nauidad, se le desquenten en el tercio de abril que uiene, conferido y botado por todo el cauildo se acordó que en llegando el caso de la paga de este tercio de Nauidad se le desquente en él lo que se le a prestado, y se le prestan para el tercio de abril la misma cantidad de ciento y sinquenta reales.

3909. *En cauildo viernes 22 de febrero de 1669 años.*

Préstamo a Juan de Figueredo Borges.—En este cauildo, al memoria de Juan de Figueredo Borges, aiudante de maestro de capilla, en que pide se sirba el cabildo de prestarle docientos reales a pagar en este tercio de abril, conferido y botado se acordó por todo el cauildo que se le prestan docientos reales a pagar en este tercio, y se libran sobre el señor racionero Alarcón con correspondiente del licenciado Lorenzo Pérez y por quenta de lo que el dicho deue a la fábrica del hacimiento de La Gomera y Hierro, donde fue hacedor.

3910. *Idem.*

A cauildo para un memorial de Juan de Figueredo Borges en que pide se sirba el cauildo de admitir por moso de coro a Román, por ser a propósito para tiple, mandándole dar un bestuario para que pueda entrar decentemente en el choro.

3911. *En cauildo lunes 11 de marzo de 1669 años.*

En este cauildo, a la petición de Sebastián Román, músico contralto en esta santa iglesia, en que pide se sirba el cauildo prestarle trescientos reales a pagar en este tercio de abril, auiéndose conferido se acordó por todo el cauildo que

se le prestan los dichos trescientos reales, a pagar en este tercio de abril, y se libra sobre el señor arcediano Espinoza por quenta de lo que debe a la fábrica.

3912. *Idem.*

En este cauildo, a la petición de Miguel de Yoldi, maestro de capilla de esta santa iglesia, en que pide se sirba el cauildo prestarle docientos reales para poderse curar, a pagar en este terçio de abril, auiéndose conferido se acordó por todo el cauildo que se le presten doçientos reales a pagar en este terçio de abril, y se libran sobre el señor arcediano Espinoza por quenta de lo que debe a la fábrica.

3913. *En cauildo juebes 28 de marzo de 1669 años.*

Luis Ozorio, mozo de choro, en lugar de Joseph Mora.—En este cauildo, a la petición de Luis Ozorio, mozo de choro, en que pide se sirba el cauildo mandarle admitir en la plaza que baca por dejación de Joseph de Mora, se acordó por todo el cauildo que se le dé dicha plaza de moso de choro, y el apuntador lo ponga en el quaderno.

3914. *Idem.*

Préstamo de 25 reales a Juan Balerón, mozo de choro.

3915. *En cauildo lunes 1 de abril de 1669 años.*

En este cauildo, a la petición de Nicolás de Montesdoca, moso de coro, en que pide le haga merced el cauildo de las llaues del coro, conferido y botado se acordó por todo el cauildo que se le den las llaues del coro con el salario de su antecesor.

3916. *Idem.*

En este cauildo, llamado ante diem para proueer el oficio de fuellista que bacó por dejación de Joseph de Mora, con las peticiones de los pretendientes, botado por bolillas secretas salió nombrado por todo el cauildo nemine discrepante Álvaro Estañol, moso de coro, con el salario de su antesesor.

3917. *En cauildo 11 de abril de 1669 años.*

Préstamo 30 reales a Francisco Muñoz, moso de coro.—En este cauildo, a la petición de Francisco Muñoz, moso de coro, en que pide treinta reales prestados a pagar en este tercio de abril, conferido y botado por todo el cabildo se acordó que se le prestan dichos treinta reales, y se libran sobre el señor racionero Alarcón por quenta de lo que debe a la fábrica.

3918. *Idem.*

A cauildo, para un memorial del maestro [de capilla] Miguel de Yoldi, que pide doçientos reales prestados a pagar en este tercio de abril.

3919. *En cauildo martes 30 de abril de 1669.*

En este cabildo, al memorial de Blas Surita, moso de choro, en que pide ocho días de licensia para ir a Telde, se acordó por todo el cauildo que se le da dicha licensia por ocho días.

3920. *Idem.*

En este cauildo, al memorial de Phelipe Báez, moso de choro, en que pide se sirua el cauildo mandarlo exetuar de sirial ynsensario y demás semanas que se le reparten, para con más breuedad aprender la música a que se a aplicado, conferido por todo el cauildo se acordó que se remite este memorial a los señores canónigo don Juan Cabrejas y señor racionero Maçel para que sus señorías uean si conuiene lo exetúen.

3921. *En cauildo lunes 6 de mayo de 1669 años.*

En este cauildo, al memorial de la capilla de músicos de esta santa iglesia en que piden se les mande pagar el tercio cumpido por fín de abril próximo, se acordó por todo el cauildo que auiendo dineros se abra el arca y se pague dicho tercio.

3922. *Idem.*

A cauildo para una petiçión de Juan Rodríguez Hidalgo, sochantre, pide se sirba el cauildo nombrar persona que asista en su ausensia en el choro, por el mucho trabajo que tiene en dicho ofiçio y capilla de música.

3923. *En cauildo lunes 13 de mayo de 1669 años.*

Préstamo de 200 reales al maestro [de

capilla Juan de] Figueredo Borges.—En este cauildo, al memorial de Juan de Figueredo Borges, aiuda del maestro de capilla de esta santa igleçia, en que pide se sirba el cauildo de mandar que los doscientos reales que se le prestaron a pagar en este tercio de abril pasado se le desquenten en el de agosto que corre, atento a sus cortedades, conferido por todo el cauildo se acordó que en llegando el caso de la paga de este tercio de abril se le desquenten dichos doscientos reales y se le prestan para el [*roto*] otra tanta cantidad de doçientos reales.

3924. Idem.

A cauildo para una petición de Antonio de Vega, sacabuche de esta santa igleçia, pide se sirba el cauildo darle una limosna para aiuda al resqate de Bartolomé y frai Antonio de Vega sus hijos, atento a sus seruicios y de dichos sus hijos en esta santa iglesia.

3925. *En cauildo viernes 31 de mayo de 1669 años.*

Préstanse 300 reales a Juan Rodríguez Hidalgo, sochantre.—En este cauildo, llamado ante diem para un memorial de Juan Hidalgo, sochantre, en que pide trescientos reales prestados, conferido por todo el cauildo se acordó que se le prestan dichos trescientos reales a pagar en este tercio de agosto, y se libran sobre el licenciado Lorenzo Pérez por quenta de fábrica.

3926. *Idem.*

Préstanse 100 reales a Bartolomé Castellanos.—En este cauildo, llamado ante diem para una petición de Bartolomé Castellanos, sacabuche, en que pide cien reales prestados, conferido por todo el cauildo se acordó que se le prestan dichos cien reales a pagar en este tercio de agosto, y se libran sobre el licenciado Lorenzo Pérez por quenta de fábrica.

3927. *En cauildo martes 18 de junio de 1669 años.*

Dánsele [a] Miguel de Montesdoca treinta doblas, digo quince, sobre las quince de la plaça de moço de coro.—En este cauildo, abiéndose conferido en orden a si se dará salario competente a Miguel de Montesdoca, moço de coro, se acordó votado por bolillas secretas por la mayor parte que, sobre las quinçe doblas que tiene de moço de coro, se le añadan otras quince, que haçen treinta, con obligaçión que asista a la capilla a cantar tenores y en casa del maestro a tomar lección todos los días, con aduertencia que si no lo hiçiere se le despedirá, y si asistiere tendrá el cauildo atención a premiarle.

3928. *Idem.*

Recíuese a Manuel Román por moço de coro con veinte y una doblas.—En este cauildo, llamado ante diem para uer si se reçiuirá a Manuel Román, hijo de Sebastián Román, con plaça de moço de coro, conferido y votado por bolillas secretas, se acordó por la mayor parte que se reçiue en dicha plaça con veinte y una doblas, que empieçe a ganar desde luego asistiendo al coro libre de semanas y otro oficio, y el apuntador le apunte como a tal moço de coro.

3929. *En cauildo martes 18 de junio de 1669 años.*

Préstamo de 250 reales a Pedro Palacios a pagar en el terçio de agosto.—[En este cabildo] se acordó que se le prestan a pagar en dicho terçio y se libran en el señor Espinosa por quenta de lo que deue a la fábrica.

3930. *En cauildo sábado 6 de julio de 1669 años.*

500 reales a Juan Rodríguez por la danza de Corpus.—En este cauildo, a la petición de Juan Rodríguez, sochantre, en que pide se sirua el cauildo mandarle pagar el trabajo que a enido en los ensaios de la danza de Corpus, conferido por todo el cauildo se acordó que se le dé libranza de çien reales sobre el señor racionero Alarcón por quenta de fábrica.

3931. *En cauildo miércoles 10 de julio de 1669 años.*

Jubilación del maestro de capilla Miguel de Ioldi.—En este cauildo, llamado ante diem para uer la memoria de la renta de la fábrica, sus gastos y salarios y si se reformarán o acresentarán algunos, conferido y uotado por bolillas secretas sobre si se jubilará al maestro de capilla Miguel de Ildi, respecto de no

estar para seruir por la enfermedad de perlecia que padeçe, se acordó por la mayor parte que se jubia a dicho maestro por el tiempo de su achaque con dos mil reales y un caís de trigo de salario cada año, y si Dios fuere seruido de mejorarlo de suerte que pueda seruir su ministerio de maestro, se le dará su renta por entero.

3932. *Idem.*

Antonio Masías, refórmansele 50 reales y un caís de trigo.—En este cauildo, en vista de la renta de la fábrica el salario que gosa Antonio Maçías, ministril bajón, conferido y botado por bolillas secretas si se le reformará algun salario, se acordó por la mayor parte que de la renta que gosa por ministril de doçientos ducados y dos caíses de trigo se le reforman y quitan sinquenta ducados y un caís de trigo, y se le señala solamente de salario cada año ciento y sinquenta ducados cada año solamente.

3933. *Idem.*

Relox a Domingo de Mendoza.—En este cauildo, en uista de dicha memoria, conferido y botado por bolillas secretas si se reformará el salario que gosa Domingo de Mendoza, bajoncillo, o se le encargará el cuidado del relox, se acordó por la mayor parte que el dicho Domingo de Mendoza cuide del relox y se le da de salario por dicha ocupaçión el mismo que gosa de mil y quinientos reales y un caís de trigo por bajonçillo, y no se le escusa de tocar dicho instrumento bacando l que se da por reloxero.

3934. *Idem.*

Juan González, refórmansele 50 ducados.—En este cauildo, en uista de dicha memoria, botado por bolillas secretas si se le reformará algun salario o no a Juan González [Montañés], organista, se acordó por la maior parte que se le reforman y quitan de la renta que gosa por tal organista sinquenta ducados por la cortedad de la fábrica y no aber cumplido con las obligaçiones que tiene y se le a encargado por este cavildo.

3935. *En cauildo lunes 19 de agosto de 1669 años.*

A cauildo.—Para una petición de Juan de Figueredo Borges, pide se sirua el cauildo de nombrarlo en el magisterio de la capilla de esta santa iglesia.

3936. *En cauildo viernes 30 de agosto de 1669 años.*

Nombramiento de Juan de Figueredo Borges en el oficio de maestro de capilla.—En este cauildo, llamado ante diem para una petiçión de Juan de Figueredo Borges en que pide se sirba el cauildo nombrarle en el magisterio de la capilla de esta santa iglecia, conferido y botado por bolillas secretas se acordó por la mayor parte que se admita por tal maestro de capilla con el salario y obligaciones que an tenido sus antesesores, que son treçientos ducados y dos caíses de trigo, y el señor canónigo Marrero que no botó dijo que contradice y contradijo este acuerdo por quanto al tiempo que resiuieron al dicho Juan de Figueredo fue con condiçión de que abía de asistir y suplir las faltas del maestro de capilla Miguel de Yoldi, y así se le mandó por este cauildo a los músicos le obedesieren como tal maestro, y aunque se jubiló el dicho Miguel de Yoldi fue con calidad que cada vez que mejorase se le abía de restituir toda su renta, y así se auía de botar por materia de gracia y no de gouierno por ser aumento de salario y por estar la fábrica deviendo muchos reales y con falta de una colgadura y un Sagrario que se está haciendo, por la qual causa se minoraron los salarios a los músicos y al maestro Miguel de Yoldi, por lo qual suplica al cauildo se sirua de rebocar dicho acuerdo, y de no, corra por quenta y riesgo de los señores capitulares que lo botaron, y hablando deuidamente apela para ante el señor obispo nuestro prelado y para ante quien y en derecho puede y debe, y lo pide por testimonio, y el señor canónigo Aluiturría, que no botó, dice que por las rasones referidas por el señor canónigo Marrero y porque el maestro Yoldi lo es en propiedad y sólo está suspenso por su achaque, y el que oi pretende que es Juan de Figueredo es de interín, no más conforma sus nombramientos, y hacerlo oi en propiedad es criar dos maestros de capilla contra la costumbre de esta iglesia, obserbando inconcusamente, por lo qual, de más de la mucha renta que se acrecezca la fábrica, es alterar dicha costumbre, y el cauildo hablando deuidamente no tiene derecho para ello, antes le resis-

te, y para semejante llamamiento por lo referido era necesario que estubiese presente el señor obispo nuestro prelado y [con el] consentimiento de todos los señores capitulares, por ser materia grauosa, y uno contradisente no consiste lo acordado, y atento a que ai dos contraditores en el caso presente, se requiere al cauildo hallando deuidamente lo reuna y haga llamamiento para si se retocara el nombramiento hecho en el maestro Yoldi, por ser perjudicial al nombramiento hecho a Juan de Figueredo, y de lo contrario, y de no acordado así, lo contradice desde luego y corran los daños de dicha fábrica y disminución de su renta por quenta y riesgo de los señores que nombraron al dicho Juan de Figueredo, y lo pide por testimonio para guarda de su derecho, y el cauildo dijo que, atento a la nesesidad grande que ai de maestro de capilla, se guarde lo acordado, y se den los testimonios que piden dichos señores contradictores.

3937. *En cauildo lunes 16 de septiembre de 1669 años.*

Mosos de choro.—En este cauildo, llamado ante diem para uer si al señor deán le toca por raçón de su dignidad la recepçión de los moços de coro, votado por bolillas secretas se acordó por la mayor parte el reçiuirlos y despedirlos toca a dicho señor deán para cuyo acuerdo y determinaçión salió fuera el señor deán y dio lugar para esta determinaçión.

3938. *En cauildo viernes 20 de septiembre de 1669 años.*

Antonio Macías.—En este cauildo, llamado ante diem para un memorial de Antonio Macías con relación de la contaduría, en que pide le mande pagar el cauildo de lo que ai en el arca tocante al señor racionero Jorge Días, su hermano, uista la relación de la contaduría, conferido por todo el cauildo se acordó que se abra el arca de tres llaues y de la bolsa de los depósitos se saquen los treçientos y beinte y nuebe reales y onse maravedíes que, conforme la relaçión de la contaduría, están detenidos en ella tocantes a dicho señor, y se entreguen a la parte del dicho Antonio Macías.

3939. *En cauildo 27 de septiembre de 1669 años.*

En este cauildo, llamado ante diem para un memorial de Juan Rodríguez Hidalgo, sochantre, en que pide se sirba el cauildo mandar no se le desquenten en el tercio de agosto prósimo los treçientos reales que se le prestaron, que los pagará en el tercio corriente de Nauidad, conferido i botado por bolillas secretas se acordó por todo el cabildo nemine discrepante que, en llegando el caso de la paga del tercio de agosto, se le desquenten dichos treçientos reales y se le presten otra tanta cantidad en el arca para pagarlos en el tercio corriente de Navidad.

3940. *Idem.*

En este cauildo, llamado ante diem para un memorial de Bartolomé Castellanos, en que pide se sirba el cauildo mandar no se le desquenten en este tercio de agosto sien reales que se le prestaron, que los pagará en el corriente de Nauidad, conferido y botado por bolillas secretas se acordó que en llegando el caso y la paga del tercio de agosto se le desquenten dichos cien reales, y se le presten otros cien reales a pagar en el tercio de Nauidad corriente.

3941. *En cauildo 29 de octubre de 1669 años.*

Préstamo a Luis Balerio Báez de 300 reales.—En este cauildo, llamado ante diem para un memorial de Luis Balerio Báez, ministril bajón, en que pide trescientos reales prestados a pagar en este tercio de Nauidad, conferido por todo el cauildo se acordó que se le prestan dichos trecientos reales y se libran sobre el señor Arcediano Espinosa por quenta de fábrica.

3942. *En cauildo juebes 31 de octubre de 1669 años.*

Préstamo a Domingo de Mendoza de 200 reales.—En este cauildo, llamado ante diem para una petiçión de Domingo de Mendoza, en que pide docientos reales prestados a pagar en este tercio de Navidad, botado por bolillas secretas se acordó que se le prestan los dichos docientos reales a pagar en este tercio y se libran sobre el señor arcediano Espinosa por quenta de la fábrica.

3943. *En cauildo lunes 18 de noviembre de 1669 años.*

Préstamo a Juan de Figueredo.—En este cauildo, llamado ante diem para un memorial de Juan de Figueredo Borges, maestro de capilla, en que pide 300 reales prestados a pagar en este tercio, conferido por todo el cauildo se acordó que se le presten dichos 300 reales y se libren sobre el señor racionero Alarcón por quenta del hacimiento de Hierro y Gomera.

3944. *En cauildo miércoles 4 de diciembre de 1669 años.*

Miguel de Montesdoca sea tenido por capellán.—En este cauildo se acordó que Miguel de Montesdoca, mosso de choro, que haçe oficio de aiuda de sochantre, se le ponga en el cuaderno de capellanes del choro y le tengan por tal capellán, convidándole en los entierros y demás funciones.

3945. *En cauildo lunes 16 de diciembre de 1669 años.*

En este cauildo, al memorial de la capilla de música en que piden se sirba el cauildo mandarles dar un socorro como acostumbra para estas Pasquas por quenta de sus tersios, conferido por todo el cauildo se acordó que se abra el arca y se saquen della tres mil reales y se repartan entre todos prorrata por quenta de sus tercios.

3946. *En cauildo lunes 13 de henero de 1670.*

En este cauildo, a la petición de Antonio Díaz, moso de choro, en que pide una aiuda de costa, conferido por todo el cauildo se acordó que se le haçe mersed de la plasa de librero que está baca por promoción de Juan Balerón, y con reserba de la que tenía el susodicho, en el interín que ai persona, y que el cauildo nombrará otro librero.

3947. *Idem.*

En este cauildo, llamado ante diem para una petición de Diego Romero, capellán del choro, en que pide se sirba el cauildo en atención al trabajo que tiene en la asistencia de la capilla de músicos cantando lo que se le manda por el maestro señalarle algun salario, auiéndose conferido y botado se acordó que se le señalan de renta en cada un año treinta doblas, con obligación de asistir con dicha capilla y cantar lo que se le mandare por el maestro della.

3948. *En cauildo martes 21 de henero de 1670.*

En este cauildo, al memorial del maestro de capilla Juan de Figueredo Borges, en que pide se le mande pagar el trabajo de aber escrito los billancicos de Navidad, conferido por todo el cauildo se acordó que la contaduría dé libransa de la cantidad que se dio el año pasado sobre el señor Alarcón por quenta de lo que debe a la fábrica.

3949. *En cauildo martes 21 de henero de 1670.*

En este cauildo, al memorial de la capilla de música en que piden se les mande pagar el tercio de Nauidad pasada, se acordó por todo el cauildo que se abra el arca y auiendo dinero se pague dicho tercio.

3950. *En cauildo 27 de henero de 1670.*

En este cauildo, llamado ante diem para una petición de Bartolomé Castellanos, sacabuche, que pide se sirba el cauildo de hacerle mandar de una ayuda de costa, botado por bolillas secretas se acordó por todo el cauildo que se le dan de ayuda de costa cien reales, y se dé libransa sobre el señor Alarcón por quenta de fábrica, y asímismo seis fanegas de trigo sobre el señor mayordomo de fábrica.

3951. *Idem.*

En este cauildo, llamado ante diem para un memorial de Pedro Palacios, sacabuche, en que pide se sirba el cauildo mandar se le desquenten del tercio de Nauidad pasada docientos y sinquenta reales que se le prestaron, que los pagará en el corriente de abril, por estar con algunas nesesidades, conferido por todo el cauildo se acordó que en llegando el caso de la paga de dicho tercio de Nauidad se le desquenten dichos doçientos y sinquenta reales, y se le presta otra tanta cantidad a pagar en el tercio de abril corriente.

3952. *Idem.*

En este cauildo, llamado ante diem para un memorial de Luis Balerio, ba-

jón, en que pide que atento a su cortedad se sirba el cauildo mandar no se le desquenten en este tercio de Nauidad los treçientos reales que se le prestaron, que los pagará en el corriente tercio de abril, conferido por todo el cauildo se acordó que llegando el caso de la paga del tercio de Nauidad se le desquenten dichos 300 reales y se le prestan otros tantos a pagar en el tercio corriente de abril.

3953. *En cauildo martes 4 de febrero de 1670.*

En este cauildo, al memorial de Bartolomé Castellanos, sacabuche, en que pide que los çien reales que se le prestaron no se le desquenten en el tercio de Nauidad passada, que los pagará en el corriente de abril, conferido por todo el cauildo se acordó que se le desquenten y los pague en dicho tercio de Nauidad y allí se le presten otros cien reales a pagar en el tercio corriente de abril.

3954. *En cauildo viernes 14 de febrero de 1670.*

En este cauildo se acordó que la capilla de música diga el elogio de la Encarnación, fundación del señor deán Nieto, todos los sábados a la salbe, atento está impuesto el prinsipal de dicha dotaçión, y de lo caído se pague a la [capilla de] música el tiempo que lo cantaron y no se le a pagado.

3955. *En cauildo juebes 27 de febrero de 1670.*

En este cauildo, llamado ante diem para un memorial de Juan Rodríguez Hidalgo, sochantre, en que pide trescientos reales prestados a pagar en el tercio corriente de abril, botado por bolillas secretas se acordó por todo el cauildo que se le presten dichos trescientos reales y se libren sobre el señor racionero Macel como correspondiente del canónigo Voza, hacedor de Tenerife, por quenta de fábrica.

3956. *En cauildo lunes 10 de marzo de 1670.*

En este cauildo, llamado ante diem para uer si se despedirá a Juan Rodríguez Hidalgo, sochantre y thenor desta santa iglesia, botado por bolillas secretas se acordó por la mayor parte se despida a dicho Juan Rodríguez de los oficios de sochantre y thenor, y se le apunten sus plasas.

3957. *En cauildo juebes 13 de marzo de 1670.*

En este cauildo, llamado ante diem para uer si se inuiará a España por un tenor músico, botado por bolillas secretas se acordó por la mayor parte que se escriba a don Diego de Agreda a Seuilla procure un tenor músico de toda satisfasión para esta santa iglesia.

3958. *En cauildo sábado 29 de marzo de 1670.*

En este cauildo, llamado ante diem para uer si se le dará una aiuda de costa a Miguel de Montesdoca por el trabajo que a tenido y tiene en la asistencia del choro en el ofisio de sochantre, botado por bolillas secretas se acordó por todo el cauildo que se le dé dicha aiuda de costa, y pasando a uer lo que se le dará, botado por bolillas secretas se acordó por la mayor parte que se le den de aiuda de costa sinquenta ducados para que uista y baia sustentándose, atento al trabajo que tiene en dicha ocupaçión de sochantre, y se dé libransa de dicha cantidad sobre el señor racionero Maçel como correspondiente del señor canónigo Voza por quenta de fábrica.

3959. *En cauildo lunes 14 de abril de 1670.*

En este cauildo, auiéndose conferido qué fiestas se harán para el día de Corpus, se acordó que se haga una comedia y la danza de los muchachos, y se nombraron por señores comisarios a los señores racioneros don Francisco Ferrer y don Luis de Aguiar, mayordomo de fábrica.

3960. *En cauildo martes 22 de abril de 1670 años.*

Dánsele a Bartolomé Castellanos 70 ducados en todo con los que tiene.—En este cauildo, llamado ante diem para una petición de Bartolomé Castellanos, ministril de esta santa iglesia, en que pide aumento de salario, conferido y votado si se le daría o no, se acordó por todo el cauildo que se le dé, y votado segunda vez quánto se le daría, se acordó por la maior parte que se le den se-

tenta doblas de salario con las que tiene y medio caíz de trigo.

3961. *En cauildo lunes 28 de abril de 1670 años.*

Al memorial de Miguel de Montesdoca que haçe ofiçio de sochantre, en que pide se le permita y conçeda liçencia de sentarse en el coro en los huecos de dicho ofiçio por estar malo de las piernas, se acordó que mientras durare el achaque que refiere se le permita sentarse en los guecos del officio.

3962. *En cauildo lunes 5 de mayo de 1670 años.*

Al memorial dado por parte de la capilla de músicos de esta santa iglesia, en que pide se le mande pagar el terçio de abril, se acordó que se abra el arca y se les pague.

3963. *En cauildo viernes 16 de mayo de 1670 años.*

Plaza de músico tenor a Juan Rodríguez Hidalgo con 100 ducados y un caíz de trigo.—En este cauildo, llamado ante diem para una petiçión de Juan Rodríguez Hidalgo, en que pide se sirba el cauildo de resiuirle por músico, conferido y botado por bolillas secretas se acordó por la mayor parte que se le resiue por músico tenor, y se le señala de renta en cada un año cien ducados y un caís de trigo.

3964. *Idem.*

Préstanse 100 reales a Luis Balerio.—En este cauildo, al memorial de Luis Valerio Váes, ministril bajón, en que pide no se le desquenten en este tercio de abril de los trescientos reales que se le prestaron más de los doscientos, que los ciento los pagará en el tercio corriente, conferido por todo el cauildo se acordó que en llegando el caso de la paga deste tercio de abril se le desquenten los trecientos reales, y se le prestan çien reales a pagar en el terçio corriente de agosto.

3965. *Idem.*

Quarenta doblas a Manuel Tomán.—En este cauildo, auiéndose conferido si se le dará alguna renta a Manuel Tomán, moso de choro, respecto del trabajo que tiene cantando todo lo que se le manda por el maestro de capilla con toda aprouaçión, botado por bolillas secretas se acordó que sobre la renta que tiene se le aumentan hasta quarenta doblas en cada un año.

3966. *Idem.*

Beinte y sinco doblas a Gaspar Trior.—En este cauildo, auiéndose conferido en horden si se le aumentará alguna renta a Gaspar Trior, moso de choro, conferido y botado por todo el cauildo se acordó que se le haçe merced de beinte y sinco doblas en cada un año, en que an de entrar las que gosa por moso de choro.

3967. *Idem.*

Préstanse 100 reales a Bartolomé Castellanos.—En este cauildo, al memorial de Bartolomé Castellanos, ministril sacabuche, en que pide no se le desquenten en este tercio de abril los cien reales que se le prestaron, conferido por todo el cauildo se acordó que en llegando el caso de la paga deste tercio se le desquente lo que se le hubiere prestado y se le presten çien reales a pagar en este tercio corriente de agosto.

3968. *En cauildo lunes 2 de junio de 1670.*

En este cauildo, se hiso merced a Luis Osorio de la plasa de fuellista por dejación de Áluaro Estañol.

3969. *En cauildo lunes 23 de junio de 1670.*

En este cauildo, llamado ante diem para una petiçión de Juan Rodríguez Hidalgo, músico tenor, en que pide se sirba el cauildo darle una aiuda de costa por el trabajo que a tenido en los ensaios de la dansa de Corpus y demás fiesta, conferido por todo el cauildo, vista la relaçión de la contaduría de lo que se le dio el año pasado, se acordó que dan de ayuda de costa cien reales, y se libren sobre el señor mayordomo de fábrica don Luis de Aguiar.

3970. *Idem.*

En este cauildo, al memorial de don Fernando de Carbajal, segundo organista, en que pide doscientos reales prestados a pagar en este tercio, conferido por todo el cauildo se acordó que se le pres-

ten dichos doscientos reales, y para ello se abra el arca.

3971. *Idem.*

En este cauildo, llamado ante diem para una petición de Domingo de Mendoza, ministril, en que pide trescientos reales prestados a pagar en este tercio, conferido por todo el cauildo se acordó que se le presten doscientos reales, y para ello se abra el arca.

3972. *En cauildo lunes 14 de julio de 1670.*

En este cauildo, llamado ante diem para uer si se señala alguna renta a Miguel de Montesdoca por la ocupación de sochantre, votado por bolillas secretas se acordó por la maior parte que se le señalan setenta doblas de renta con las treinta que tiene, de suerte que por todas venga a tener setenta doblas, con aperciuimiento que tenga cuidado de estudiar i aprobechar en la sochantría, i de no se le quitará la renta, i si se aprovechare tendrá atención este cabildo a premiar su trabajo.

3973. *En cauildo martes 9 de septiembre de 1670.*

En este cauildo, al memorial de la capilla de músicos en que piden se les mande pagar el terçio de agosto, conferido por todo el cauildo se acordó que se abra el arca y se pague dicho tercio auiendo dinero.

3974. *En cauildo lunes 15 de septiembre de 1670.*

En este cauildo, llamado ante diem para un memorial de don Fernando Carbajal, organista, en que pide se sirba el cauildo mandar no le desquenten en este terçio de agosto los doscientos reales que se le an prestado, que los pagará en el corriente de Nauidad, conferido por todo el cauildo se acordó que en llegando el caso de la paga del terçio se le desquenten los doscientos reales que se le an prestado y se le presten otros docientos a pagar en el terçio de Nauidad.

3975. *En cauildo martes 7 de octubre de 1670 años.*

Líbranse estos 200 reales sobre el señor Alarcón por quenta de lo que deue el licenciado Gerónimo López en 14 de octubre de 1670.—A la petición de Domingo de Mendoça, ministril, en que pide duçientos reales prestados a pagar en dicho tercio de Nauidad, se acordó que se le prestan a pagar en dicho terçio y se le libran sobre el señor arcediano Espinosa, y se anote en la contaduría para quando llegue dicho terçio.

3976. *Idem.*

En este cauildo, abiéndose dado noticia que el maestro de capilla no hallaua persona de satisfación que escriuiera los quadernillos de los billancicos de Nauidad, por ser muchos y poco lo que se da, se acordó que se den a dicho maestro çien reales para quien escriuiere dichos quadernillos, añadiendo en ellos los villansicos de los Reyes.

3977. *En cauildo biernes 17 de octubre de 1670 años.*

En este cauildo se confirmó el acuerdo hecho martes catorce del corriente en la sacristía del señor San Francisco de Paula acerca de los ducientos reales que se prestaron a Domingo de Mendoça y se libraron en el señor Espinosa, y por no deuer nada a dicha fábrica se libraron en el señor Alarcón, como correspondiente del lizenciado Gerónimo López, haçedor de Hierro y Gomera.

3978. *En cauildo viernes 24 de octubre de 1670.*

En este cauildo se acordó que se compre un bajonsillo que bende una relijiosa de San Bernardo por çien reales y se entregue a Luis Valerio, ministril bajón, para que lo toque, y los pague el señor Alarcón por quenta del licenciado Gerónimo López, haçedor de Hierro y Gomera.

3979. *En cauildo martes 16 de diciembre de 1670.*

En este cauildo, al memorial de la capilla de músicos en que piden se sirba el cauildo mandar se les dé algun socorro por quenta de sus salarios para estas Pasquas, conferido por todo el cauildo se acordó que se les reparta la misma cantidad que se les dio el año pasado y la contaduría lo reparta según el salario de cada uno.

3980. *En cauildo viernes 19 de diciembre de 1670.*

En este cauildo, al memorial de Miguel de Montesdoca, sochantre, en que da quenta al cauildo de la pesadumbre que a tenido con él Pedro Palacios, sacabuche, con él en el choro y fuera dél, diciéndole algunas palabras de injuria, auiéndose informado este cauildo de lo que pasó, conferido y botado por bolillas secretas se acordó por la mayor parte que por ahora se le multa a Pedro Palacios en dos ducados con apersiuimiento que en lo de adelante trate con mucho respeto a todos los criados de la igleçia.

3981. *En cauildo lunes 12 de henero de 1671.*

Al memorial de Juan de Figueredo, maestro de capilla, en que pide se le manden dar los cien reales que el cauildo mandó librar para quien escriuiese los quadernillos de los villansicos de Nauidad, se acordó que se dé librança sobre el señor canónigo don Pedro de Alarcón por quenta de lo que deue a la fábrica el haçedor de Hierro y Gomera.

3982. *En cauildo biernes 16 de henero de 1671.*

18 fanegas de trigo a Luis Balerio Báez.—En este cauildo, llamado ante diem para una petisión de Luis Balerio Báez, bajón de esta santa iglesia, en que pide se sirua el cauildo de aumentarle algun salario, votado por bolillas secretas se acordó por la mayor parte que se le dé caíz y medio de trigo en cada vn año.

3983. *En cauildo lunes 19 de henero de 1671 años.*

20 ducados a Melchor Gómez.—En este cauildo, llamado ante diem para una petisión de Melchor Gómez, capellán del coro, en que pide una ayuda de costa, votado si se le daría o no, se acordó por todo el cauildo que se le dé, atento el trauajo que a tenido en ayudar al sochantre, y votado después por bolillas secretas la cantidad, se acordó por la mayor parte que se le den veinte ducados de ayuda de costa, y se libran sobre el señor mayordomo de fábrica.

3984. *Idem.*

En este cauildo, llamado ante diem para un memorial de Luis Osorio, fuellista, en que pide una ayuda de costa por el trauajo que a tenido en la afinaçión de los órganos, se acordó que se le den dos doblas, y se libran sobre el señor mayordomo de fábrica.

3985. *Idem.*

Al memorial de la capilla de músicos de esta santa iglesia, en que piden se les mande pagar el terçio cumplido de Nauidad, se acordó que se abra el arca y se pague.

3986. *En cauildo lunes 26 de henero de 1671 años.*

En este cauildo, entregó Juan Rodríguez Hidalgo, músico de esta santa iglesia, dos libros, el uno de prosesiones de ánimas y el otro de régimen del coro, para que el cauildo los mande guardar, y se acordó que el señor canónigo Maçel los uea y mire si están conforme a lo obseruado en esta santa iglesia, y a cabildo para uer lo que se le dará a dicho Juan Rodríguez por este trauajo y juntamente para el aumento de renta que pide o se le hagan buenos los dos meses que faltó.

3987. *En cauildo miércoles 4 de febrero de 1671 años.*

Al memorial de Luis Báez, ministril de bajón, en que pide ducientos reales prestados, y petición de Carlos Maçel, ayudante de pertiguero, en que pide cinquenta reales prestados, y memorial de Juan de Betancur, perrero, en que pide ciento, y petisión de Bartolomé Castellanos, ministril sacabuche, en que pide treçientos reales prestados, tocó a pagar en el tercio de abril, votado por bolillas secretas se acordó por todo el cauildo que pagando primero el tercio de Nauidad y cada uno lo que deuiere en el arca, se le presta las cantidades que piden por sus petisiones y memoriales, a pagar en el terçio de abril, abiendo dinero para ello.

3988. *Idem.*

Al memorial de don Fernando Prieto, segundo organista, en que pide que los trescientos reales que se le prestaron de

la bolsa de fábrica no se le quiten en este terçio de Nauidad, se acordó que pagando el terçio y lo que debiere, abiendo dinero se le prestan a pagar en el terçio de abril.

3989. *En cauildo espiritual biernes 6 de febrero de 1671.*

En este cauildo, llamado ante diem para una petisión de Miguel de Montesdoca que sirua la plaça de sochantre, en que pide aumento de salario, votado por bolillas secretas si se le daría o no, se acordó por todo el cauildo que sel e da, y después votado sobre la cantidad se acordó por la mayor parte que se le dan cien ducados vacando la plaça de moço de choro, por seruidor de la plaça de sochantre, con que en todo son çien ducados.

3990. *Idem.*

En este cauildo, llamado ante diem para una petisión de Gaspar de San Juan, moço de coro, en que pide aumento de salario, votado por bolillas secretas se acordó por la mayor parte que se le dan quarenta doblas de salario con las que tiene, entrando en ellas la plaça de moço de coro.

3991. *En cauildo sábado 21 de febrero de 1671 años.*

Al memorial de Juan de Figueredo, maestro de capilla, en que pide trescientos reales prestados a pagar en el tercio de abril, se acordó que se le prestan y se libran en el señor racionero don Silbestre Fernández, correspondiente del señor racionero don Antonio Castro.

3992. *Idem.*

Al memorial de Juan de Figueredo, maestro de capilla, en que pide se manden reformar y trasladar algunos papeles de música que están muy maltratados y son muy buenos, se acordó que los traslade Bartolomé Castellanos y asista el maestro a ello.

3993. *En cauildo lunes 9 de março de 1671.*

Prestados a Juan Rodríguez Hidalgo 150 reales.-Al memorial de Juan Rodríguez Hidalgo, músico, pide ciento y cinquenta reales prestados, se le mandaron prestar a pagar en el tercio correspondiente de abril de este año, y se libren sobre el señor canónigo don Francisco de la Puerta como correspondiente de señor canónigo Olivera, hazedor de la Palma, por quenta de lo que su merced deue a la fábrica.

3994. *Idem.*

A Juan González Montañés 600 reales prestados.—Al memorial de Juan González Montañés, organista mayor, pide seysçientos reales prestados en el tercio corriente de abril deste presente año, librado sobre el señor canónigo Puerta como correspondiente del señor canónigo Puerta como correspondiente del señor canónigo Olivera, por quenta de fábrica de lo que a su merced le debe de su hazimiento.

3995. *Idem.*

Domingo de Mendoza.—Al memorial de Domingo de Mendoza, ministril, auiéndose botado por bolillas secretas se acordó que se le jubila con çien ducados al año por la mayor parte del cabildo, atento al impedimento y enfermedad del labio para poder tocar la corneta y lo que ha seruido en esta santa iglesia.

3996. *En cauildo lunes 16 de março de 1671 años.*

Contradición del señor Cabrexas.—En este cauildo, abiendo oído el señor canónigo don Juan Cabrexas el acuerdo anteçedente en que se jubiló a Domingo de Mendoça, ministril de esta santa iglesia, dixo que reclamaba el dicho acuerdo por no auerse hallado en él, y así la contradecía y contradixo, porque siente que el susodicho no puede seruir sino bien de corneta, que es su officio, de bajoncillo que toca, y chirimía y flauta, para lo qual no tiene impedimento, y el cauildo mandó se guarde lo acordado.

3997. *En cauildo lunes 20 de abril de 1671 años.*

100 doblas y un caíz de trigo de salario a Bartolomé Castellanos.—En este cauildo, llamado ante diem para una petisión de Bartolomé Castellanos, ministril de esta santa iglesia, en que pide aumento de salario votado por bolillas secretas si se le dará o no, se acordó por

todo el cauildo que se le dé, y después, votado qué cantidad se le dará, se acordó por todo el cauildo que se le darán de salario en todo çien doblas y un caíz de trigo, en que entra la renta que tiene.

3998. *En cauildo lunes 11 de maio de 1671 años.*

En este cabildo, a vn memorial de Juan Rodríguez Hidalgo en que pide que de los ciento y cinquenta reales que el cabildo le prestó no se le desquenten más de cincuenta reales i que los ciento reales los pagará en el tercio de agosto, se acordó que pague los dichos ciento y cinquenta reales en este tercio de abril i si después de auer pagado todo el tercio sobrare dinero se le presten los cien reales a pagar en el tercio de agosto.

3999. *Idem.*

En este cabildo, a un memorial de la capilla de músicos en que pide se le pague el tercio de abril cumplido, se acordó que se abra el arca i se les pague.

4000. *En cauildo lunes 25 de mayo de 1671 años.*

En este cauildo, llamado ante diem para un memorial de Andrés Felipe, ministril de esta santa iglesia, en que pide duçientos reales prestados a pagar en el terçio de agosto, se acordó que después de pagado el terci de abril si ubiere dinero se le prestan los ducientos reales a pagar en el terçio de agosto.

4001. *Idem.*

En este cauildo, al memorial de Luis Balerio Báez, ministril de esta santa iglesia, en que pide los ducientos reales que deue no se le desquenten en este tercio de abril, que los pagará en el corriente de agosto, se acordó que pagando primero lo que deue en este tercio, si después sobrare dinero se le prestan a pagar en el terçio de agosto.

4002. *Idem.*

A los memorial[les] de don Fernando Carbajal y Bartolomé Castellanos, ministril y organista de esta santa iglesia, en que piden no se les desquenten más de cien reales en este terçio de abril a cada uno de los treçientos que están debiendo y se le prestaron, se acordó que pagando primero en este terçio lo que deben, si después de pagado ubiere dinero se le prestan dichos duçientos reales a cada uno, a pagar en el terçio de agosto.

4003. *En cauildo lunes 22 de junio de 1671 años.*

En este cauildo, al memorial de Juan Rodríguez Hidalgo en que pide se sirba el cauildo mandar se le dé alguna aiuda de costa por el trabajo que a tenido de ensayar los muchachos de la danza del Corpus, conferido por todo el cauildo, se acordó que se le dé libransa de la misma cantidad que se le dio el año pasado.

4004. *En cauildo lunes 13 de jullio de 1671 años.*

Domingo Mendoza.—En este cauildo, llamado ante diem para uer lo que se hará con Domingo de Mendoça, ministril de esta santa iglesia, y la forma que se pondrá en su salario con uista del acuerdo y cntradición del señor canónigo Cabrexas, conferido y votado por bolillas secretas se acordó por la mayor parte que se le den trescientos ducados por una vez, incluída en ellos la cantidad que importa el tercio corriente de agosto, y se reuoca el acuerdo de nuebe de março de este presente año y se le da por despedido del ministerio que tenía en la yglesia, atento auerse reconocido que el defecto que tiene no nase de achaque de enfermedad, sino incapaçidad y falta de estudio.

4005. *En cauildo particular viernes a la tarde 24 ce julio de 1671.*

Antonio de Vega 200 reales prestados.—En este cauildo, al memorial de Antonio de Bega, ministril, en que pide docientos reales prestados a pagar en el terçio corriente de agosto, conferido por todo el cauildo se acordó que se le presten y se dé libranza sobre el señor mayordomo de fábrica.

4006. *En cauildo viernes 31 de jullio de 1671.*

Antonio de Vega, 200 reales prestados al señor Alarcón.—Acordóse que los ducientos reales que se le prestan a Antonio de Vega por quenta del tercio corriente, que se libraçen sobre el señor

mayordomo de fábrica, los pague el señor canónigo Alarcón por quenta de lo que debe a la fábrica.

4007. *Idem.*

Ayuda de costa a Miguel Montesdoca, 20 ducados.

4008. *En cauildo lunes 3 de agosto de 1671 años.*

A Luis Báez dos mill reales de salario desde primero de henero de 1672.—Llamado ante diem para la petición de Luis Báez, ministril de bajón, que pide aumento de salario, botado por bolillas secretas si se le dará o no el dicho aumento, salió por todo el cabildo se le aumente el salario, y botado qué cantidad se le aumentaría, se volbió a botar por bolillas secretas y por todo el cabildo se acordó que goze de salario dos mill reales con el trigo que tiene, corriendo desde primero de henero del año que viene de setenta y dos, y se tome la razón deste acuerdo en el libro de salarios.

4009. *En cauildo espiritual 21 de agosto de 1671.*

Acordóse que para la fiesta de Nuestra Señora del Pino vayan a cantar la misa los señores canónigos Cabrejas y don Antonio de Montesdoca y don Pedro de Herrera, y para la música nombrará el señor deán los que le pareciere.

4010. *Cauildo de comisiones y pleytos miércoles 2 de septiembre de 1671.*

Lleuó el dicho la corneta.—Al memorial de Pedro Díaz Naranjo, moso de choro, en que pide prestada la corneta de Domingo de Mendoza, que es de la fábrica, para aprender ese instrumento, acordóse se le dé.

4011. *Idem.*

Al memorial de la capilla desta santa iglesia en que piden el segundo terçio cumplido de su salario, se acordó la contaduría ajuste el terçio y aunase el arca y páguese.

4012. *En cauildo biernes 13 de nobiembre de 1671 años.*

En este cauildo, llamado ante diem para una petisión de Melchor Gómez, ayuda de sochantre, en que pide una ayuda de costa, conferido y votado por bolillas secretas sobre si se le daría o no, se acordó por todo el cauildo que se le dé, y votado después sobre la cantidad que se le daría, se acordó por la mayor parte que se le den veinte ducados de ayuda de costa, con calidad que no a de pedir ayuda de costa por año nuevo, y se libran en el señor Alarcón por quenta de lo que deue a la fábrica catedral.

4013. *En cauildo miércoles 16 de diziembre de 1671 años.*

Al memorial de la capilla de músicos de esta santa iglesia, en que piden algun socorro para estas Pasquas por quenta de su salario, se acordó que se abra el arca y se les dé lo que se les dio el año pasado de socorro.

4014. *En cauildo lunes 11 de henero de 1672.*

Al memorial del maestro de capilla [Juan de Figueredo Borges] en que pide se le manden dar los cien reales que se dan para quien escriuió los quadernos de los villansicos de Nauidad, se acordó que se le dan los cien reales y se libran en el presente secretario como mayordomo de fábrica.

4014. *Idem.*

Al memorial de la capilla de músicos de esta santa iglesia en que piden se les mande pagar el tercio cumplido de Nauidad, se acordó que se abra el arca y se pague abiendo dinero para ello.

4015. *Idem.*

A cauildo para una petisión de fray Gaspar de Ábila, religioso de San Agustín, con informe del señor canónigo Maçel y maestro de capilla [Juan de Figueredo Borges], pide se le reçiua por músico tenor con el salario que el cauildo fuere seruido.

4016. *Idem.*

Al memorial de Luis Osorio, fuellista, en que pide se sirua el cauildo de mandarle dar los dos ducados que en cada un año se le da de ayuda de costa por la entonaçión quando se afinan los órganos, se acordó que se le dé lo que se

acostumbra y se libre en el presente secretario como mayordomo de fábrica.

4017. *En cauildo miércoles 13 de henero de 1672.*

30 ducados y un caíz de trigo de Miguel de Montesdoca.—En este cauildo, llamado ante diem para una petisión de Miguel de Montesdoca, que haçe oficio de sochantre, en que pide aumento de salario, vista la relaçión de la contaduría del que tiene y votado por bolillas secretas si se le dará o no, se acordó por todo el cauildo que se le dé, y después votado sobre qué, cantidad, se acordó por la mayor parte votado por bolillas secretas que se le da de aumento y salario treinta ducados más sobre los ciento que tiene y un caíz de trigo.

4018. *En cauildo lunes 18 de henero de 1672 años.*

En este cauildo, llamado ante diem para una petisión dada por parte de la capilla de músicos de esta santa iglesia, en que piden vna ayuda de costa en honra de las Santas Pasquas, conferido y votado sobre si se daría o no, se acordó por todo el cauildo que se dé, y después votado sobre qué cantidad, se acordó por la mayor parte que se les dan cinquenta ducados de ayuda de costa, y se libran sobre el señor canónigo Boza por quenta de lo que deue a la fábrica cathedral, y que el señor canónigo Alarcón haga el repartimiento y se traiga a cauildo.

4019. *En cauildo lunes 25 de henero de 1672 años.*

300 reales préstanse a Bartolomé Castellanos.—Al memorial de Bartolomé Castellanos, ministril de esta santa iglesia, en que pide trescientos reales prestados a pagar en el tercio corriente de abril, se acordó que, pagando primero lo que deue en el arca, se le prestan dichos trescientos reales dando fiança a satisfacción del señor contador mayor, a quien se da comisión para la escriptura.

4020. *En cauildo lunes primero de febrero de 1672 años.*

Aumento de salario a Juan Rodríguez Hidalgo, Diego Romero, Manuel Román y Gaspar de San Juan, músicos.—En este cauildo, abiéndose dado notiçia que Juan Rodríguez Hidalgo, músico de tenor, se despide de la yglesia por no tener con qué sustentarse, y juntamente Gaspar de San Juan y Manuel Román y Diego Romero, por la misma raçón, se tratan de despedir, conferido y votado por el cauildo la resoluçión que se tomaría y la necesidad que la yglesia tiene de estos músicos, se acordó por todo el cauildo nemine discrepante que se les dé por ahora en cada un año al dicho Juan Rodríguez cumplimiento a çiento y çinquenta doblas, y a Diego Romero cumplimiento a çinquenta doblas, digo, a sesenta doblas, y a Gaspar de San Juan y a Manuel Román cumplimiento a cohenta doblas, entrando en ellas lo que tubieren de la plaça de moso de choro el que la tubiere.

4021. *Idem.*

Al memorial de Blas Hernández y Damián Viçente, mozos de choro, en que piden alguna limosna por auer seruido con la música la Nauidad, se acordó que se le dé a cada uno veinte reales, y se libran sobre el señor mayordomo de fábrica.

4022. *En cauildo martes 16 de febrero de 1672 años.*

En este cauildo, auiendo oydo el señor canónigo don Francisco de Montesdoca el acuerdo anteçedente en que se dio a Juan Rodríguez Hidalgo, Diego Romero, Gaspar de Jesús [*sic*] y Manuel Román aumento de salario, por no auerse hallado en él diçe que contradiçe este cauildo por las nulidades que tiene, así por no auerse llamado para ello y contra estatuto jurado que deuemos guardar, como por ser contra un acuerdo que tiene fuerça de estatuto que todo lo que se negare por uía de gracia no se pueda tratar de ello hasta pasados dos meses, y éste fue en tan pocos días como consta del dicho acuerdo antecedente, y así alega estas nulidades y súpplicas al cabildo, hallando deuidamente, mande enmendar dicho acuerdo, y de lo contrario apela para ante el señor obispo y quien con derecho puede y deue, y lo pide por testimonio, y el cauildo dixo se guarde lo acordado y se dé el testimonio que se pide.

4023. *En cauildo biernes 26 de febrero de 1672 años.*

Al memorial de Juan Rodríguez Hidalgo, músico tenor de esta santa iglesia, en que pide se le presten ducientos reales a pagar en los terçios de abril y agosto de este presente, se acordó que se le prestan dichos ducientos reales a pagar en el terçio corriente de abril, y para ello se abra el arca.

4024. *En cauildo juebes 24 de março de 1672 años.*

A cauildo.—En este cauildo se despidió de la plaça de moços de coro Luis Báez, ministril de esta santa iglesia, y a cauildo para las petisiones de los pretendientes de dicha plaça.

4025. *En cauildo lunes 28 de março de 1672 años.*

Maestro de los moços de choro Diego Romero—En este cauildo, llamado ante diem para nombrar maestro de los moços de choro, conferido y votado por bolillas secretas se acordó por la mayor parte que se nombra a Diego Romero, capellán del choro, por maestro, con calidad de asistir en el choro con sobrepelliz a todas las horas con dichos moços y con el salario que tenía Luis Báez Marchal, su antecesor.

4026. *Idem.*

A cauildo para un memorial de Juan de Figueredo Borges, maestro de capilla de esta santa yglesia, pide se sirua el cauildo de declarar sobre la materia de auerle hecho leuantar de la silla que el cauildo le tiene dada a un capellán de Su Magestad.

4027. *En cauildo lunes 7 de abril de 167 años.*

En este cauildo, llamado ante diem para un memorial de Juan de Figueredo Borges, maestro de capilla de esta santa iglesia, en que da quenta cómo un capellán de Su Magestad le hiço lebantar de la silla que el cauildo le tiene señalada en el choro, y que para escusar litigio pide al cauildo sea seruido de declarar sobre esta materia lo que más convenga, conferido y votado se acordó que ningun capellán de Su Magestad quite ni se siente en la silla que el cauildo tiene señalada a dicho maestro estando en el choro en las funciones que vbiere en él, y sólo se reserua a los señores capitulares que quisieren sentarse en ella, y de este acuerdo se dé çiençia a dichos capellanes de Su Magestad.

4028. *En cauildo martes 26 de abril de 1672 años.*

Al memorial de la capilla de músicos de esta santa iglesia, en que piden se les mande pagar el terçio cumplido de abril, se acordó que se abra el arca y se les pague.

4029. *En cauildo particular juebes por la tarde 5 de mayo de 1672 años.*

A los memoriales de Luis Balerio Báez, Bartolomé Castellanos, Juan Rodríguez Hidalgo y Juan de Betancor, perrero, en que piden no se le desquenten en este terçio de abril el préstamo que se les a hecho, que lo pagarán en el de agosto, se acordó que pagando primero en el arca lo que deuen, abiendo dinero, se les buelua a prestar a pagar en dicho terçio de agosto.

4030. *En cauildo biernes 20 de mayo de 1672 años.*

A la petición de Diego Romero, capellán del choro y maestro de los moços de él, en que da quenta cómo está preso y pide alo cauildo se sirua de haçerle presente todo el tiempo que estubiere preso, se acordó que el abogado y procurador del cauildo le asistan, atento ser criado de la yglesia y del cauildo y auerse ocasionado el disgusto de su prisión por raçón de cumplir con su offiçio.

4031. *En cauildo biernes 27 de mayo de 1672 años.*

Al memorial de Juan de Figueredo Borges, maestro de capilla de esta santa iglesia, en que pide quatroçientos reales prestados a pagar en el terçio corriente de agosto, se acordó que se le prestan, y para ello se abra el arca dando fiança.

4032. *En cauildo espiritual biernes 3 de junio de 1672.*

Al memorial de Antonio Díaz, moço de choro y librero dél, en que pide cien reales prestados a pagar en el terçio corriente de agosto, se acordó que se le prestan como lo diçe en dicho memorial y para ello se abra el arca.

4033. *Idem.*

A la petición de Sebastián Román, músico contralto de esta santa iglesia, en que pide trescientos reales prestados a pagar en este tercio corriente de agosto, se acordó que se le prestan dichos tresçientos reales y para ello se abra el arca.

4034. *En cauildo biernes 10 de junio de 1672 años.*

En este cauildo, llamado ante diem para una petición de Miguel de Yoldi, sochantre [*sic*], en que pide una ayuda de costa, conferido y votado si se le dará o no, se acordó por todo el cauildo que se le dé, y después, votado sobre la cantidad, se acordó por la mayor parte que se le dan veinte y cinco doblas de ayuda de costa y se libran en el señor canónigo don Pedro de Alarcón por quenta de los cien ducados que auía de entrar en la bolsa de fábrica del recudimiento de Nauidad passada de setenta y uno.

4035. *Idem.*

En este cauildo, llamado ante diem para un memorial de Antonio Masías, ministril de esta iglesia, en que ofrece fiança por lo que puede deuer la capellanía del doctor Silos, se acordó por todo el cauildo que obligándose dicho Antonio Masías y doña Luisa Benegas, su muger, por lo que pudiere deuer la capellanía de dicho doctor Silos con sus personas y bienes, se le acuda con todo lo que tocare en el post mortem y solemnemente a la capellanía de dicho doctor Silos, entrando primero en el arca de los más prompto lo que deue líquido y consta de la relación de la contaduría.

4036. *En cauildo lunes 27 de junio de 1672.*

Al memorial de la capilla de músicos de esta santa iglesia en que diçen que el mayordomo del comunal no les quiere pagar tres libranças que tienen del cauildo, se acordó que dicho mayordomo cumpla con su obligación pagándoles las libranças del cauildo o dé rasón.

4037. *Idem.*

Al memorial de Juan Rodríguez Hidalgo en que pide una ayuda de costa por el trauajo que a tenido en el ensayo de la dança de los muchachos, se acordó que se le dan çien reales y se libren en el presente secretario como mayordomo de fábrica.

4038. *Idem.*

Chirimía a Pedro Díaz Naranjo.—En este cauildo se le prestó a Pedro Díaz Naranjo, moso de choro, la chirimía que tanía Domingo de Mendoça y que se anote en el libro de recuerdos.

4039. *Idem.*

Al memorial de los mosos de coro que salieron en la dança en que piden se les mande dar los calsones y mangas que sirbieron en dicha dança por estar ya biexos, se acordó que se les dé.

4040. *En cauildo biernes 8 de jullio de 1672 años.*

Veinte doblas a Bartolomé Castellanos de ayuda de costa.—En este cauildo, llamado ante diem para una petisión de Bartolomé Castellanos, ministril de esta santa iglesia, en que pide aumento de salario o una ayuda de costa, conferido y uotado sobre la ayuda de costa por uolillas secretas, se acordó por la mayor parte que se le dan veinte doblas de ayuda de costa y se libren en el señor canónigo don Pedro de Alarcón por quenta de los çien ducados que auía de entrar por Nauidad en la bolsa de fábrica.

4041. *En cauildo biernes 15 de jullio de 1672 años.*

100 reales de ayuda de costa a Antonio Díaz, librero.—En este cauildo, a la petisión de Antonio Díaz, moço de choro y librero, en que pide una ayuda de costa, se acordó que se le dan cien reales de ayuda de costa y se libran en el señor canónigo don Pedro de Alarcón por quenta de los çien ducados que abía de entrar por Nauidad en la fábrica.

4042. *En cauildo biernes 29 de jullio de 1672 años.*

Al memorial de Antonio de Bega, ministril de esta santa iglesia, en que pide duçientos reales prestados a pagar en este terçio corriente de agosto, se acordó que se le prestan dichos duçientos

reales a pagar en dicho terçio, y para ello se abra el arca.

4043. *Idem.*

Al memorial de Saluador Alfonso, músico de esta santa iglesia, en que pide liçençia por doçe días para ir a Teror a tomar el agua agria, se acordó que se le conçede la dicha liçençia con calidad que a de estar aquí para el día de la Asumpçión de Nuestra Señora.

4044. *Idem.*

A la petición de Diego Romero, capellán del choro y maestro de los moços, en que pide duçientos reales prestados a pagar en este terçio de agosto y el que uiene de Nauidad, se acordó que se le prestan en el arca dichos duçientos reales a pagar en el terçio de agosto.

4045. *Idem.*

Al memorial de Gaspar de Jesús, moso de choro, en que diçe que el colector no quiere que gane en los entierros por moso de choro por asistir a la música, se acordó que el colector le conuide a todos los entierros y le pague, prefiriéndole a todos los mosos de choro.

4046. *En cauildo lunes 5 de septiembre de 1672 años.*

En este cauildo se concedió licencia a Melchor Gómes, capellán del choro y aiuda de sochantre, para que se siente en dicho coro los días que sustituyese al sochantre.

4047. *Idem.*

Al memorial dado por parte de la capilla de músicos de esta santa iglesia en que piden se les mande pagar el terçio cumplido de agosto, se acordó que se abra el arca y se pague si ay dinero.

4048. *En cauildo lunes 26 de septiembre de 1672 años.*

Al memorial de Juan de Figueredo Borges, maestro de capilla, en que pide que pagando en este terçio los quatroçientos reales que se le prestaron se le bueluan a prestar, a pagar en el terçio corriente de Nauidad, se acordó que, pagando el tercio, si ubiere dinero se le prestan, a pagar en el corriente de Nauidad.

4049. *Idem.*

Al memorial de Luis Báez, ministril de esta santa iglesia, en que pide ciento y cinquenta reales prestados a pagar en el terçio de Nauidad, se acordó que, pagando el terçio enteramente, si ubiere dinero se le prestan, a pagar en dicho terçio.

4050. *Idem.*

Al memorial de Bartolomé Castellanos en que pide se sirua el cauildo de mandar no se le desquente en este terçio los treçientos reales que se le prestaron, que los pagará en el terçio corriente de Nauidad, se acordó que pagándolos en este terçio, si ubiere dinero se le prestan, a pagar en dicho terçio de Nauidad.

4051. *Idem.*

En este cauildo se acordó que la contaduría rate los días que a seruido Luis Báez el offiçio de maestro de los moços de choro en lugar de Diego Romero, y de lo que importare se le dé libranҫa por uía de ayuda de costa poniendo por enterno en renta a dicho Diego Romero, como está acordado.

4052. *En cauildo lunes 24 de octubre de 1672 años.*

En este cauildo, llamado ante diem para uer si se despedirán los moços de choro que an sido caueças de motín por auerse ido a San Roque la uíspera de Santa Theresa, conferido y votado por bolillas secretas, se acordó por la mayor parte que se despidan a Francisco Dumpiérrez y Pablo Falcón, mosos de choro, por las inquietudes que an ocasionado en el maestro, y se apersiua a los demás serán despedidos luego con relaçión del maestro si no le obedecieren luego, para lo qual el presente secretario dé çiençia al dicho maestro para que los junte y en su preçensia lo haga notorio a unos y a otros, y el señor canónigo don Francisco de la Puerta y señor racionero don Jacinto de Mendoza, que no uotaron, dixeron que contradecían dicho acuerdo por quanto por acuerdo de los señores deán y cauildo está declarado toca a la dignidad del señor deán el reçiuir o despedir los mosos de choro y hallarle en esta posesión, y el cauildo mandó guardar lo acordado en quanto a que queden des-

pedidos los dos mosos y todo lo demás en el dicho acuerdo contenido, y en quanto a la contradición si toca o no al señor deán por su dignidad reçiuir y despedir los moços de choro, o priuatiuamente al cauildo por costumbre inmemorial, se acordó llamar a cauildo uotado por bolillas secretas y acordado por la mayor parte, con pena de quatro ducados irremisibles aplicados a la fábrica cathedral, que se sacarán de las distribuciones de Nauidad con uista de los acuerdos que ay en este particular.

4053. *En cauildo lunes 31 de octubre de 1672 años.*

Toca al cauildo priuatiuamente reciuir y despdir los moços de choro.—En este cauildo, llamado ante diem para uer si toca o no al señor deán por su dignidad reçiuir o despedir los mozos de choro o priuatiuamente al cauildo con pena de quatro ducados yrremisibles aplicados a la fábrica cathedral, que se sacarán de las distribuciones de Nauidad, con vista de los acuerdos que ay sobre este particular, vistos dichos acuerdos y conferido y votado por bolillas secretas, se acordó por la mayor parte que toca al cauildo priuatiuamente reciuir y despedir los moços de choro y no al señor deán, y así, de aquí adelante el señor deán no reçiua ni despida ninguno, sino que qualquiera que se aya de reçibir dé petición en cauildo y uenga a él para ser examinado como se a hecho siempre y no de otra manera, para cuya determinaçión salió el señor deán y dio lugar, y abiendo entrado dicho señor deán y oído dicho acuerdo, dixo que hablando deuidamente [que] éste es manifiesto despojo que el cauildo haçe a su dignidad de la posesión en que está desde que entró en ella en esta santa yglesia para reçiuir y despedir los mosos de choro, lo qual tiene confesado el cauildo por su acuerdo de diez y seis de septiembre del año pasado de sesenta y nuebe, por lo qual quando la posesión fuese injusta [que no lo es] no deuía el cauildo proçeder a despoxo por sí sino pedir judicialmente ante el señor obispo o su prouisor lo que le conuiniera, por cuia raçón hablando con toda modestia contradiçe dicho acuerdo y apela dél para ante dicho señor obispo y su prouisor, y suplica al cauildo que [deje] pendiente dicha apelación [y] no inoue, y protexta todo lo que protexstar le conuiene y lo pide por testimonio, éste y los demás acuerdos que haçen a su derecho con las contradiciones de los señores que vbieren contradicho, y el cauildo acordó se guarde lo acordado y se den los testimonios que [se] piden, y lo firmó el señor thesorero. Don Francisco de Ponte y Molina [*rúbrica*]. Lizenciado Ferrer, secretario [*rúbrica*].

4054. *En cauildo espiritual biernes 4 de noviembre de 1672 años.*

Los señores que se hallaron en el cauildo como consta del libro de dichos acuerdos acordaron lo siguiente: en este cauildo, abiendo entrado Saluador Gómez Montero, notario mayor de este obispado, y dado çiençia de que por parte del señor deán don Diego Romero se intenta restitución al nombrar y despedir moços de choro, por deçir está despojado por el cauildo de esta prerrogativa y de una informaçión que ofreçe en raçón de esto, conferido y votado por uoillas secretas qué se haría en este negocio, se acordó por todo el cauildo nemine discrepante que, atento ser esta prerrogatiua preçipua del cauildo y estar en esta costumbre inmemorial y posesión de reçiuir y despedir los moços de choro, y aunque algunos señores capitulares, así señores deanes como otros, lo an hecho algunas ueces, a sido precariamente y con facultad y omisión del cauildo, y aún al señor deán en el acuerdo de que se uale está contradicho por la menor parte del cauildo, con que no es ni puede ser manutencible, y el cauildo, reconociendo los inconuenientes, vsó de su derecho, y en esta consideración se acordó se defienda este pleito por [el] cauildo, y atento ser el señor prouisor pariente del señor deán dentro del quarto grado, se le recuse y protexta la nulidad del proçeder en la causa, y para la defensa y prosecuçión de este pleito se nombran al señor maestreescuela don Pedro de Mesa, arcediano de Fuerteventura, don Domingo de Espinosa, y señor canónigo doctoral doctor don Juan Gonçález Falcón, y se encarga al señor racionero don Lucas de la Cruz, procurador mayor, haga todas las diligencias posibles sin omisión alguna.

4055. *En cauildo biernes 18 de noviembre de 1672 años.*

30 ducados de aumento de salario a Miguel de Montesdoca.—En este cauildo, llamado ante diem para una petisión de Miguel de Montesdoca, sochantre de esta santa iglesia, que pide aumento de salario con relación de la contaduría, del que tiene vista dicha relación, y uotado por bolillas secretas si se le aumentaría o no, se acordó por todo el cauildo que se le aumenta, y después buelto a uotar por bolillas secretas sobre qué cantidad, se acordó por la mayor parte que se le dan de aumento de salario treinta ducados más, que empiesan a correr desde primero de henero que uiene de setenta y tres.

4056. *En cabildo viernes 9 de diciembre de 1672 años.*

En este cabildo se acordó, uotado por volillas secretas, que se despida de la ocupación de fuellista a Luis Osorio en conformidad del memorial que dio en este cabildo Juan González Montañés, y se llame para nombrar fuellista en su lugar.

4057. *Idem.*

En este cabildo, llamado ante diem para ver lo que se dará a Melchor Gómez por el trabajo que tiene en suplir las faltas que hace el sochantre aiudando en los aniuersarios, se acordó por la mayor parte votado por volillas secretas que se le den treinta ducados en remuneración de su trabajo de la renta de la fábrica, y el señor canónigo don Francisco de la Puerta, que no votó, dijo que era de parecer que se den la mitad de los treinta ducados de parte del cabildo en lo que tiene de obención en el comunal, y que no fuese todo de parte de fábrica.

4058. *En cabildo viernes 16 de diciembre de 1672 años.*

Al memorial de la capilla de música en que pide se les dé algun socorro por quenta del terçio de Nauidad, se acordó que se les dé el socorro que el año pasado rateando, lo que se suele no por personas sino según ganan.

4059. *En cauildo primero del año nueue de henero de 1673.*

A la petición de Bernaué Voza en que pide los dos ducados que se acostumbran dar por la entonaçión en la afinaçión de los órganos, se acordó que se le den, y se libran en el presente secretario como mayordomo de fábrica.

4060. *En cauildo miércoles 11 de henero de 1673.*

Libraré vn ducado a Luis Osorio por auer ayudado a la entonaçión de Corpus.—Al memorial de Luis Osorio, moso de choro, que haçía ofiçio de fuellista, visto lo alegado por su memorial, se acordó que siendo así que los dos ducados que se dan a dicho fuellista son por la entonaçión del Corpus y Nauidad, que atento a auer asistido a la de Corpus se le libre lo que le toca a cada vno, y sea sobre el señor don Pedro de Alarcón por quenta de lo que ha de entrar en el arca.

4061. *Cauildo lunes 16 de henero de 1673 años.*

Reciue el cauildo a Phelippe Nauarro por moço de choro y contradiçe el señor deán.

4062. *Idem.*

Dásele la corneta prestada a Pedro Díaz que tenía Martín Cobos.—Al memorial de Pedro Díaz, moso de choro, en que pide la corneta prestada que tiene en su poder Martín Cobos, se acordó que se le dé y entregue Martín Cobos y deje reçiuo en la contaduría.

4063. *En cauildo jueues 19 de henero de 1673 años.*

Dase a Luis Báez y Andrés Phelippe 200 ducados y dos cayces de trigo a cada vno.—A las peticiones de Andrés Phelippe y Luis Báez, ministriles, en que piden se les aumente el salario, llamado ante diem se acordó que se les haçe cumplimiento a ducientos ducados y dos cayces de trigo votado por bolillas secretas.

4064. *Idem.*

Admítese a Melchor Gómez por músico tenor con 60 doblas, las 30 por músico y las 30 por ayuda de sochantre.—A la petiçión de Melchor Gómez, capellán del choro, en que pide al cauildo le admita por músico tenor en la capilla de músicos, conferido se acordó por la mayor

parte que se le admita en dicha capilla, y se le dan setenta doblas, las treinta por músico tenor y las treinta por ayuda de sochantre, y se le aduierte estudie.

4065. *En cauildo lunes 30 de henero de 1673.*

Nómbrase a Bernaué Voza por fuellista en lugar de Luis Osorio.—A la petición de Bernaué Voza, en que pide al cauildo le nombre por fuellista en lugar de Luis Osorio, despedido, llamado ante diem se acordó que se nombra al dicho Bernaué Voza y que se le haga bueno el salario desde el día que se despidió por el cauildo a Luis Osorio y entró a seruir.

4066. *Idem.*

Danse los 100 reales para quien escriuió los villancicos de Nauidad y Reyes.—Al memorial de Juan de Figueredo Borges, maestro de capilla, en que pide los cien reales que se dan para la persona que escriue los villancicos de Nauidad y Reyes, se acordó que se le den, y se libre sobre el señor racionero Ferrer.

4067. *Idem.*

El señor mayordomo de fábrica aderece el cajón de los papeles de música.—Al memorial de Joan de Figueredo, en que da quenta que los ratones maltratan los papeles de música, se acordó que el señor mayordomo de fábrica haga ver el cajón y adereçarlo.

4069. *En cauildo jueues 23 de febrero de 1673 años.*

Vacóse la plaça de moso de choro a Gaspar Trior y se le suplió de la fábrica la renta que tenía por moso de choro.—En este cauildo, llamado ante diem para ver si se vacarán las plaças de mosos de choro de Gaspar Trior y Manuel Román y ver si se les suplirá el salario que tienen por las plaças de la falta, se acordó que se vaque la plaça al que tiene, y ambos a dos los quiten del quaderno de mosos de choro y se pongan en el quaderno de músicos con la misma renta que tienen por entero, y en esta plaça de moso de choro se entre a goçar de la plaça al supernumerario que está en el choro llamado Agustín Baptista.

4070. *En cauildo lunes 13 de março de 1673 años.*

Dase licençia a Sebastián Román para que ponga un atril para quando vbiere de cantar la Lamentación, por no ver en el libro.—A la petición de Sebastián Román, músico contralto, en que pide licencia al cauildo para poner vn facistol o atril pequeño para quando vbiere de cantar Lamentación por no ver en el libro, se acordó que haga lo que más hallare conbeniente.

4071. *En cauildo particular viernes por la mañana 14 de abril de 1673 años.*

Préstase a Antonio de Vega, 200 reales a pagar en el terçio corriente.—En este cauildo, al memorial de Antonio de Bega, sacabuche desta santa ygleçia, en que pide 200 reales prestados a pagar en el tercio corriente, se acordó por todo el cauildo que se le presten y se libren sobre el señor Alarcón por quenta de lo que deue a la fábrica.

4072. *Idem.*

Préstanse 100 reales a Juan Rodríguez Hidalgo a pagar al tercio.—En este cauildo, al memorial de Juan Rodríguez Hidalgo, músico tenor, en que pide cien reales prestados a pagar en el tercio corriente, se acordó por todo el cauildo que se le presten y se libren sobre el señor Alarcón como correspondiente del señor arçediano Escobar.

4073. *Idem.*

Dáse licencia a Martín Cobos por ocho días para ir a Telde.—En este cauildo, al memorial de Martín Cobos, ministril corneta, en que pide licencia para ir a Telde por ocho días, se acordó por todo el cauildo que se le da licencia y use de ella después del día de Triumpho de la Santa Cruz y hallándose en la iglesia a las uísperas y día de la Aparición de San Miguel.

4074. *En cauildo viernes 12 de mayo de 1673.*

Al memorial de la capilla de músicos en que diçen está cumplido el terçio y que tienen necesidad de su salario, se acordó que se avra el arca y se pague.

4075. *Lunes 29 de mayo de 1673 años.*

Que se compren medias de seda para los muchachos de la dança por no hauer

de lana ni capullo, y después se guarden.—En este cauildo se acordó que el señor mayordomo de fábrica, en atención a no hallarse medias de lana ni capullo para los muchachos de la dança de Corpus, las compre de seda, y después de hauer seruido los ocho días la buelba a guardar, dándoles de lana si vinieren o el dinero que pudieran costar.

4076. *Idem.*

Dase a Pedro Díaz, moço de choro, licençia para que entre a tocar corneta en el choro con retençión de la plaça.—Al memorial de Pedro Díaz, moso de choro, en que pide liçençia para tocar el instrumento de corneta con la capilla con retençión de la plaça de moso de choro, se acordó que entre como lo pide.

4077. *En cauildo viernes 16 de junio de 1673 años.*

Niégase a Pedro Días, moso de choro, sentarse en el [coro] cuando entre a tocar la corneta.—En este cauildo, al memorial de Pedro Días, moso de choro, en que pide licençia para sentarse en el choro el tiempo que entra a tocar la corneta quando ay capilla, y que se le dé licençia como se ha hecho con los demás para venir con manteo los días que vbiere capilla a la yglesia, y quando no la vbiere licençia para estar en su casa estudiando, se acordó que el día que vbiere capilla venga con manteo, y quando no vbiere capilla venga con sobrepelliz, y en ningun tiempo se siente en el choro en las horas y sirua su plaça de moso de choro.

4078. *En cauildo lunes 19 de junio de 1673 años.*

El apuntador de las horas del choro ponga aspas a todos los mosos de choro que faltaren a las dichas horas.—En este cauildo, al memorial de Diego Romero, maestro de mosos de choro, en que da quenta al cauildo de las faltas que hase Gregorio Hernándes, moso de choro, que el cauildo le prouea la plaça, se acordó que el apuntador de las horas del choro le ponga aspas a todo lo que faltare y a todos los demás mosos de choro no estando en patitur.

4079. *Idem.*

En este cauildo se acordó que ningun capellán ni músico ni moso de choro ponga manteo en ninguna de las sacristías de esta iglesia ni ningun sacristán lo consienta, pena de dos ducados si lo consistiere, y la misma pena a quien los pusiere.

4080. *En cauildo viernes 23 de junio de 1673 años.*

Mándase prestar a Bartolomé Castellanos y a Joan de Betancor 300 reales a cada vno a pagar en el terçio de agosto.

4081. *En cauildo lunes 26 de junio de 1673 años.*

Mándase a Pedro Masías pague a los músicos lo que les toca del elojio del señor Deán Nieto.

4082. *En cauildo viernes 25 de agosto de 1673 años.*

Al memorial de Salbador Alfonso, músico desta santa iglesia, en que pide licencia por quince días para ir al lugar de Teror a tomar el agua agria para algunos achaques que padece, conferido se acordó que se le da licençia por dichos 15 días tomándolos pasado Nuestra Señora de septiembre.

4083. *Idem.*

Al memorial de Pedro Días Naranjo, moso de choro, en que pide licencia para pasar a cumplir vna romería a Nuestra Señora de Candelaria en la isla de Thenerife, conferido se acordó que se le da licencia por vn mes.

4084. *En cauildo lunes 4 de septiembre de 1673 años.*

Al memorial de la capilla de músicos en que piden se les mande pagar el terçio por ser cumplido, se acordó que se avra el arca y se les pague.

4085. *En cauildo viernes 15 de septiembre de 1673 años.*

En este cauildo a la petición de Antonio Díaz Naranjo, moso de choro y librero desta santa iglesia, en que pide el seruicio de sacristán menor de la sacristía mayor desta santa iglesia que tenía Francisco Martín Naranjo, votado por bolillas secretas se acordó por todo el cauildo, nemine discrepante, que se le hase merced de dicha plaça de sacristán menor.

4086. *En cauildo lunes 18 de septiembre de 1673 años.*

En este cauildo llamado ante diem para proveer los dos oficios de librero del choro desta santa iglesia, conferido y votado por bolillas se acordó por todo el cauildo que la plaça de moso de choro que tenía Antonio Díaz se hace merced della a Pablo Hernández, y de uno de los oficios de librero y el otro ofiçio de dicho librero se haçe merced della a Nicolás Francisco, moso de choro desta santa iglesia.

4087. *Idem.*

En este cauildo, llamado ante diem para resoluer sobre la petiçión de Diego Hernández en que pretende plaça de moso de choro con pareçer del maestro de ceremonias, para ver si saue ayudar a misa, leer y escribir, visto dicho informe, conferido se acordó que se le nombra en vna plaça de moso de choro que está vaca por Antonio del Pino.

4088. *En cauildo lunes 25 de septiembre de 1673 años.*

En este cauildo el señor deán Romero, auiendo oydo los acuerdos en que el cauildo ha reçeuido dos mosos de choro, dijo que contradeçía dicha recepción por las razones que tiene representadas y las contradiçiones antecedentes, y apella y protesta lo protestado, y el cauildo dijo que se guarde lo proueído.

4089. *Idem.*

Al memorial de Joan de Figueredo, maestro de capilla, en que pide se le presten docientos reales a pagar en el terçio de Nauidad, se acordó que sobrando dinero en la paga del terçio de agosto se le presten.

4090. *Idem.*

A cauildo con informe del maestro de capilla [Juan de Figueredo Borges] para la petición de Diego Romero, maestro de mosos de choro, en que diçe que Luis Días pretende plaça de moso de dicho coro para sauer si tiene voz.

4091. *En cauildo lunes 2 de octubre de 1673 años.*

En este cauildo llamado ante diem para resoluer sobre la petiçión de Diego Romero, maestro de mosos de choro, en que diçe quiere entrar por moso de choro Luis Díaz con informe del maestro de capilla de la suficiençia del muchacho, visto dicho informe se acordó que se le admite en la plaça vaca de Manuel Fernández, y el señor deán, que no vino en dicho acuerdo, dijo que contradeçía dicha recepción por las razones que tiene representadas y las contradiçiones antecedentes y apella y protesta lo protestado, y el cauildo dijo se guarde lo proueído.

4092. *En cauildo lunes 9 de octubre de 1673 años.*

Al memorial de Bartholomé Castellanos, ministril desta santa iglesia, en que pide trescientos reales prestados a pagar en el terçio de Nauidad para pagar vna deuda porque la executan, que da fianza a satisfaçión del cauildo, se acordó que se le presten para pagar a quien debe, dando por fiador al maestro de capilla [Juan de Figueredo Borges].

4093. *En cauildo lunes 6 de noviembre de 1673 años.*

En este cauildo se admitió a Juan González por supernumerario en una plaça de moso de choro para la primera que vacare, y el maestro de capilla le enseñe conforme su obligación.

4094. *En cauildo lunes 13 de noviembre de 1673 años.*

En este cauildo, auiendo oydo el señor deán el acuerdo en que se admitió a Joan González por moso de choro supernumerario para [la] primera que vacare, dijo que contradeçía y contradijo dicho nombramiento por las mismas razones que tiene dicho en otro, y apela y protesta hablando deuidamente y lo pide por testimonio.

4095. *En cauildo sábado 18 de noviembre de 1673 años.*

Al memorial de Esteuan Hidalgo en que pide al cauildo mande dar en la sacristía mayor recado para la fiesta de Santa Catalina y se reparta la música por quanto van señores capitulares a deçir la misa, se acordó que se dé el recado necessario, y el señor deán señale los músicos que han de ir y vayan los señores Vergara y señor Ferrer a dicha fiesta.

4096. *En cauildo sábado 16 de diciembre de 1673 años.*

Al memorial de los músicos en que piden vn socorro para estas Pasquas, se acordó que se avra el arca y se les socorra con lo mismo que el año pasado.

4097. *En cauildo martes 16 de henero de 1674 años.*

En este cauildo, llamado ante diem para la petiçión de Gregorio Hernández, moço de choro, en que pide que atento a su trabajo se le acresciente la renta, votado por bolillas secretas salió por todo el cauildo que se le den veinte doblas de renta añadiendo cinco sobre la plaça de mozo de choro.

4098. *Idem.*

Al memorial de Bernaué Voza, mozo de choro y entonador de los órganos, en que pide se le manden pagar los dos ducados que en cada vn año se le da por la entonaçión en la afinaçión de dichos órganos en Corpus y Nauidad, se acordó que se le den y se haga librança como se acostumbra.

4099. *En cauildo lunes 22 de henero de 1674 años.*

Al memorial de don Fernando de Carbajal, segundo organista, en que pide licencia para ir a la villa de Gáldar por estar su madre mala, se acordó que se le da licençia por quince días continuados auisando al organista mayor.

4100. *Idem.*

Al memorial de la capilla de música en que dicen está cumplido el terçio de Nauidad, que se les mande pagar, se acordó que se avra el arca y se les pague.

4101. *En cauildo martes 13 de febrero de 1674.*

A la petición de Álvaro Estañol, moso de choro, en que se despide y que el cauildo le haga merced de vna ayuda de costa, se acordó que se le den cinquenta reales, y se libran sobre el señor canónigo Alarcón.

4102. *En cauildo juebes 15 de febrero de 1674.*

En este cauildo, llamado ante diem para probeer de moso de choro que vacó por Álbaro Estañol, conferido se acordó que se hase merced della a Pedro de Armas, y el apuntador le ponga en el quadrante en lugar de dicho Álvaro Estañol, y el señor deán, que no votó, dijo que contradiçe dicha nominación y apella de ella para ante quien puede y debe, y protesta lo que protestar le conbiene y lo pide por testimonio, y el cauildo dijo que se guarde lo acordado y se den al señor deán los testimonios que le conbengan y pidiere.

4103. *En cauildo lunes 19 de febrero de 1674.*

En este cauildo se acordó al memorial de Melchor Gómez, ayudante de sochantre, en que pide cient reales prestados para remediar su necesidad, que se le presten por quenta del terçio ganado de Nauidad, y se libran sobre el señor racionero Ferrer por quenta de lo que debe a fábrica, y la contaduría lo anote para su tiempo.

4104. *En cauildo lunes 26 de febrero de 1674 años.*

A cauildo para el memorial de Gaspar de San Juan y Manuel Román, en que piden al cauildo mande al colector que los dichos ganen en los entierros como capellanes, como se estila con los demás músicos.

4105. *En cauildo 23 de abril de 1674.*

A cabildo para el memorial de doña Isabel de la Concepción, viuda del maestro de capilla Juan de Figueredo Borges, con informe del señor canónigo Macel de los papeles que quedaron del dicho y su calidad.

4106. *Idem.*

En este cabildo, llamado ante diem para resolver sobre el memorial de Miguel de Yoldi, maestro de capilla, en que dice que atento de estar para servir la dicha plaza mande enterar su renta, conferido se acordó que atento está para servir como refiere se le vuelva a enterar su renta como la tenía antes, cumpliendo con todas las obligaciones del magisterio.

4107. *Idem.*

A cabildo para ver si se dará una ayuda de costa a Francisco González, har-

pista, por la asistencia que tiene en esta santa iglesia con dicho instrumento.

4108. *En cabildo 24 de abril de 1674.*

A cabildo con informe del maestro de capilla de lo que sabe y la voz de Pasqual Antonio.

4109. *En cabildo 27 de abril de 1674.*

A cabildo para el memorial de Diego Romero, músico contralto, para la ayuda de costa que pide, y se le admite la dejación que hace y se le da por despedido.

A cabildo para resolver sobre los memoriales de los pretendientes de la plaza de maestro de mozos de choro que servía Diego Romero.

4110. *Idem.*

En este cabildo, llamado ante diem para resolver sobre el memorial de doña Isabel de la Concepción, viuda de Juan de Figueredo Borges, maestro de capilla, en que presenta diferentes obras de billancicos, motetes, salmos y lecciones que quedaron del dicho su marido, y pedido se le dé relación de dichos papeles siendo convenientes para la iglesia y alguna ayuda de costa para volver a su tierra, como se ha estilado con todos los músicos, y en atención a lo que el dicho su marido sirvió en esta santa iglesia y no havérsele dado en todo el tiempo de su magisterio ayuda de costa alguna, visto el informe del señor canónigo Macel de la calidad de los papeles y conveniencia que le sigue a la iglesia de quedar con ellos, se acordó por todo el cabildo nemine discrepante conferido y votado que se le dan a la dicha doña Isabel, en pago de las dichas obras presentadas y por vía de ayuda de costa, cien ducados para su despacho, y se le libran sobre el señor canónigo y el señor hacedor de la isla de Tenerife por cuenta de fábrica.

4111. *En cabildo 9 de mayo de 1674.*

A cabildo para las peticiones de Baltasar Isidro y Antonio en que pretenden plaza de mozos de coro.

4112. *En cabildo 11 de mayo de 1674.*

En este cabildo, llamado ante diem para nombrar maestro de los mozos de coro por haberse despedido Diego Romero, capellán de coro que lo era, conferido y votado por bolillas secretas, vistas las peticiones de los pretendientes, se acordó por la mayoría que se nombra a Andrés Phelipe por maestro de los mozos de coro, con cargo que ha de asistir al coro con dichos mozos a todas las horas, y de no hacerlo haya de perder por aspas, y con esta calidad se le nombra y da la renta que está acordada a dicho maestro.

4113. *Idem.*

En este cabildo, llamado ante diem para una petición de Juana de Vega, viuda de Antonio de Vega, ministril que fue de esta santa iglesia, en que pide se sirva el cabildo de hacer la caridad por vía de ayuda de costa de dar lo ganado todo el pan que en este año tocara de salario al dicho su marido atento a sus muchas cortedades y los muchos años que el susodicho vivió en esta santa iglesia, conferido y votado por bolillas secretas se acordó por todo el cabildo que se le da ganado todo el salario de pan que en este año había de ganar dicho su marido, atendiendo a las muchas cortedades con que ha quedado la susodicha familia que tiene y haber servido dicho Antonio de Vega más de cuarenta años en esta santa iglesia y no avérsele dado ninguna ayuda en todo ese tiempo.

4114. *Idem.*

En este cabildo, llamado ante diem para proveer la plaza de mozo de coro que vacó por muerte de Nicolás Francisco, conferido y votado se admite la dicha plaza de mozo de coro a Balthasar Isidro, y para la primera que vacare a Alonso Antonio.

4115. *En cauildo 21 de mayo de 1674.*

En este cabildo, llamado ante diem para ver si se les dará a los músicos y minsitros de la iglesia la sal de la fábrica catedral que vino de Lanzarote, se acordó que se reparta a los dichos ministros dicha sal por cuenta de su salario, pagándola a doce reales.

4116. *En cabildo 4 de junio de 1674.*

A la petición de Miguel Pérez, mozo de coro, en que se despide de dicha plaza y pide se sirva el cabildo de darle una

ayuda de costa por lo que ha servido en esta santa iglesia, se acordó que se dé por despedido y se le den 50 reales de ayuda de costa.

4117. *En cabildo 4 de julio de 1674.*

A cabildo para un memorial de doña Ana Chaleco, viuda del maestro de capilla Miguel de Yoldi, pide una ayuda de costa.

4118. *En cabildo 3 de julio de 1674.*

En este cabildo se dio licencia al bachiller don Juan Osorio, capellán del coro, por veinte días para ir a Teror a tomar el agua agria.

4119. *En cabildo 16 de julio de 1674.*

En este cabildo, llamado ante diem para un memorial de doña Ana María Chaleco, viuda del maestro de capilla Miguel de Yoldi, en que pide una ayuda de costa por los servicios del dicho su marido para ir a su tierra, conferido y votado por bolillas secretas si se le dará o no, se acordó por todo el cabildo que se le dé y después vuelto a votar sobre la cantidad que se le dará, votado por bolillas secretas si se le dará o no, se acordó por todo el cabildo que se le dé, y después vuelto a votar sobre la cantidad que se le dará, votado por bolillas secretas se acordó por la mayor parte que se le dará cuatrocientos reales de ayuda de costa para ayuda de los gastos de su viaje.

4120. *En cabildo lunes 22 de octubre de 1674.*

En este cabildo, llamado ante diem para proueer la plaza de mozo de choro que está vaca, vistas las peticiones de los pretendientes y votado por bolillas secretas, salió nombrado por la mayor parte Luis de Alvarado, y el deán, que no votó, dijo que contradecía el acuerdo y nombramiento por las razones que en otros tiene alegadas, y el cabildo acordó que se guarde lo acordado.

4121. *En cabildo viernes 16 de noviembre de 1674.*

A cauildo para uer si se escriuirá al señor racionero don Jacinto de Mendoza, residente en Madrid, haga diligencia por un maestro de capilla que sea bueno, por auer falta de él en esta yglesia.

4122. *Viernes 23 de Noviembre de 1674.*

Al señor racionero Mendoza que busque un buen maestro de capilla y que se lo escriban los señores de la diputación.—En este cauildo llamado ante diem para uer si se escriuirá al señor racionero don Jacinto de Mendoza haga diligencia por un maestro de capilla para esta santa yglesia, conferido y votado se acordó por todo el cauildo que los señores de la diputación escriban al señor racionero don Jacinto de Mendoza solicite un maestro de capilla que sea bueno y lo confiera con Crisptóual Muñoz, ministril de la Santa Iglesia de Cádiz, de quien se a tenido noticia ay dos en dicho lugar de toda aprobación, y se escriua en quanto al salario y ayuda de costa en la conformidad que se trató con el maestro Miguel de Yoldi.

4123. *En cauildo lunes 17 de diciembre de 1674.*

Al memorial de los músicos de esta santa iglesia en que piden algun socorro para estas Pasquas, se acordó que se les dé de socorro lo que el año pasado, menos a los dos que llevaron préstamo con esta calidad, y para ello se abra el arca.

4124. *Cabildo 14 de enero de 1675.*

Damián Vicente, mozo de coro, pide préstamo.

Bernabé Bosa, mozo de coro, pide préstamo.

Petición de aumento de salario de Salvador Alfonso, Bartolomé Castellanos y Melchor Gumiel y Pedro Díaz, músicos.

A cabildo para un memorial de la capilla de música de esta santa iglesia, piden una ayuda de costa en honrra de estas Pasquas y trabajo que han tenido en los villancicos de Navidad.

4125. *Cabildo 22 de enero de 1675.*

Al memorial de Salvador Alfonso en que pide se sirva el cabildo de mandar los cien reales que se acostumbra para pagar a quien escrivió los villancicos de Navidad, se acordó que se den como es costumbre.

4126. *Cabildo 25 de enero de 1675.*

Licencia a Roque Pacheco, mozo de coro.

4127. *Cabildo viernes 15 de febrero de 1675.*

Nombran mozo de coro a Luis Déniz.

4128. *Cabildo 18 de febrero de 1675.*

Gabriel de la Encarnación, se le admite como mozo de coro.

4129. *Idem.*

A la petición de Gregorio Hernández, mozo de coro, en que da cuenta cómo está nombrado por sacristán y sochantre de la iglesia de San Juan de Telde, desconociendo la falta que hará en esta iglesia para las calendas y versos, conferido y votado, se acordó por todo el cabildo nemine discrepante que se le den treinta doblas de salario con la plaza de mozo de coro, de manera que por todo, así salario como plaza de mozo de coro, son en todo treinta doblas, con calidad que vaya estudiando y ayude en el choro en las ocasiones que se presenten.

4130. *Cabildo 22 de febrero de 1675.*

En este cabildo se admitió por mozo de coro supernumerario a Juan González de la Rosa.

4131. *Idem.*

En este cabildo se dio licencia por un mes a don Luis Augustín Romero, capellán del choro, para irse a ordenar a Tenerife.

4132. *Sábado dos de marzo de 1675.*

[Existe en el acta de esta fecha (folio recto) alusión al sueldo y ayuda de costa que se daría al maestro de capilla que viniera, señalando el cabildo quien le examinaría según el sitio de donde partiera (Madrid, Cádiz o Sevilla). Sueldo=300 ducados al año y dos caízes de trigo. Que le examinen los Maestros de Capilla correspondientes. La ayuda de costa si viene de Cádiz o Sevilla: 500 reales.].

4133. *Cabildo viernes 26 de abril de 1675.*

En este cabildo se recibió por mozo de coro supernumerario para la primera plaza que vacare a Alfonso Gil, y para que pueda desde luego entrar a servir en esta santa iglesia se le dé una sotana y sobrepelliz, atento a la suficiencia que ha mostrado en la voz.

4134. *Idem.*

En este cabildo se recibió a Juan Déniz por mozo de coro supernumerario para la tercera plaza que vacare.

4135. *Cabildo lunes 6 de mayo de 1675.*

En este cabildo, llamado ante diem para el remedio que se pondrá con los organistas de esta santa iglesia por las faltas que hacen por razón de enfermedad, conferido y votado se acordó que, estando enfermo el organista mayor, asista el menor, y estándolo el menor, asista el mayor, como es de su obligación, avisándole el uno al otro con tiempo para que asista, y el apuntador, luego que se hubiere puesto en patitur alguno de dichos organistas, vaya el mismo día a reconocer si está legítimamente enfermo o no lo está, y hallando ser supuesto el achaque le ponga cuatro ducados de multa por la primera vez y por la segunda doblado, y por la tercera avise al señor presidente para que llame a cabildo para despedirlo, con apercibimiento que, de no ejecutarlo así, el apuntador incurrirá en la misma pena, y si pasare la enfermedad de más tiempo de tres días, se traiga fe de médico que certifique estar legítimamente impedido, y de otra manera se ejecutan las penas referidas, y este acuerdo se haga notorio a los dos organistas y al apuntador y el presidente ponga por diligencia el haberlo hecho notorio.

4136. *Cabildo 8 de julio de 1675.*

En este cabildo, llamado ante diem para un memorial del licenciado Agustín de Figueredo en nombre de Melchor Gómez Castrillo, visto el parecer del doctoral del poder que presenta para la cobranza de lo que se le quedó debiendo a dicho Melchor Gómez de su salario y la relación de la contaduría, conferido y votado se acordó se le paguen los setenta reales y seis quartos que consta debérsele, y se libran en el señor canónigo don Pedro Alarcón de lo que debe a la fábrica cathedral.

4137. *En cabildo 16 de agosto de 1675.*

Al memorial de Salvador Alfonso, músico contralto de esta santa iglesia,

en que pide ocho días de licencia para ir a la vendimia de una viña que tiene a su cuidado, conferido y votado se acordó que se le conceden.

4138. *En cabildo 8 de octubre de 1675.*

En este cabildo, llamado ante diem para nombrar sacristán de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, vistas las peticiones de los pretendientes y conferido y votado por cedulillas secretas, salió nombrado por la mayor parte Pedro de Armas, mozo de coro.

4139. *En cabildo martes 29 de octubre de 1675.*

Al memorial de Salvador Alfonso de la Guardia, músico tiple de esta santa iglesia, en que da cuenta cómo los villancicos de Navidad que dejaron los maestros de capilla son de más voces que las que hoy hay en la iglesia, y en particular de tiples, que el cabildo acuerde lo que fuere servido; se acordó que el señor deán y señor canónigo Macel reconozcan los villancicos que hay y den los que les pareciere para que se canten en esta Navidad.

4140. *Cabildo viernes 22 de noviembre de 1675.*

A cabildo para un memorial de la capilla de música de esta santa iglesia, piden se les mande repartir el pan que hay en las sillas pertenecientes a la fábrica cathedral por cuenta de su salario de este año que viene, que darán fianzas.

4141. *Idem.*

A cauildo para uer si vendrá el maestro de capilla que auisa el señor racionero don Jacinto de Mendoça y si se le dará la ayuda de costa en España para uenir dando fiança.

4142. *Lunes 2 de diciembre de 1675.*

Que se dé la ayuda de costa en España al maestro de capilla dando fiança y así se escriua al señor racionero don Jacinto de Mendoça por los señores de la diputación.—En este cauildo llamado ante diem para uer si uendrá el maestro de capilla que auisa el señor racionero don Jacinto de Mendoça y si la ayuda de costa que se le a de dar al dicho maestro a de ser en esta ysla viniendo a ella o en España dando fiança, conferido y votado se acordó por todo el cauildo que el señor racionero don Jacinto de Mendoza se informe de la suficiencia de dicho maestro, así por el maestro de la Santa Iglesia de Seuillla como por Xpistóual Muñoz y las demás personas inteligentes que pudiere, y siendo como deue lo reciua y dé la ayuda de costa que se le a auisado en España dando fiança segura dicho Maestro de que uendrá luego en el primer pasaxe a seruir dicho magisterio, y en esta conformidad escriban los señores de la diputación a dicho señor don Jacinto, y se le imbíe letra de la cantidad de la dicha ayuda de costa, la qual se escriua al señor racionero [*ilegible*] y remita a dicho señor don Jacinto para dicho efecto.

4143. *Cabildo lunes 16 de diciembre de 1675.*

Al memorial de la capilla de música de esta santa iglesia en que piden se les mande dar el préstamo que se suele repartir todos los años en honra de las Pascuas por cuenta de su salario, se acordó que habiendo dinero se les dé, y para ello se abra el arca.

4144. *Cabildo viernes 20 de diciembre de 1675.*

En este cabildo, llamado ante diem para ver si se admitirá a Melchor Gómez Castrillo por músico, conferido y votado por bolillas secretas se acordó por la mayor parte que se admita, y después vuelve a votar sobre qué se le dará de renta, conferido y votado por otras bolillas secretas se acordó por la mayor parte que se le den setenta doblas y un caíz de trigo de salario, y el señor deán, que no votó, dijo que no viene en este acuerdo y hablando debidamente lo contradice, lo primero porque es gravar a la fábrica catedral con un sujeto que no es a propósito para la capilla por no tener la suficiencia necesaria, lo segundo por no haberlo pedido por carta su petición [*ilegible por picadura*] lo pide por testimonio, y el señor chantre don Domingo de Alviturría, que no votó, dijo que contradeçía y contradijo dicho acuerdo hablando debidamente por las mismas razones que ha presentado el señor deán y porque la iglesia no necesita, por cuya causa nunca se le acrecentó renta por músico, por lo cual, el dicho solicitó la

sacristía que sirve en Lanzarote, y de la poca renta que el cabildo le ofrece se reconoce la poca suficiencia que tiene, y si acaso hay falta de músicos en el choro (como es lo cierto lo hay) podía el cabildo mandar a buscar a España como lo ha acostumbrado siempre músicos de suficiencia y voz a propósito, para lo cual está destinada la renta de la fábrica y de llenar la capilla de estos sujetos no faltara al fin principal, y así hablando con todo respeto requiere al cabildo las veces que por derecho puede y debe [*sigue ilegible*] en lo referido y se sirva reformar el acuerdo, y de lo contrario, hablando con dicha modestia, apela para ante quien con derecho puede y debe y lo pide por sentimiento para guarda de su derecho, y el prior don Luis Manrique, que no votó, dijo que es del parecer del señor deán y señor chantre, y el arcediano Espinosa no votó en este acuerdo viendo la bariedad de esta materia, y por no contradecir al dictamen que el cabildo tuvo a ofrecer al dicho Melchor Gómez cien ducados y un caíz de trigo de salario porque no se despidiese de esta santa iglesia, y porque no le consta de la suficiencia del susodicho ni si merece más ni menos de salario del que el cabildo le ha señalado, y el canónigo don Matheo de Casares, que no votó, dijo por sí y en nombre del señor racionero don Diego Ortiz, que le dejó su voto, que hablando con el respeto debido contradeçía y contradijo este acuerdo por las razones que tienen referidas el señor deán y señor chantre en sus contradicciones, y lo pide por testimonio para guarda de su derecho, y el cabildo mandó se guarde lo acordado y se den los testimonios que se piden.

4145. *Idem.*

Al memorial del licenciado Marcos Alonso de Contreras, hermano mayor de la hermandad de Nuestro Señor San Pedro y demás hermanos, en que convidan al cabildo para que asista a las comedias que hacen a Nuestra Señora de los Remedios, se acordó que se acepta dicho convite y se irá a dichas comedias, y para ello Diego de Castro haga tablado competente.

4146. *Lunes 13 de enero de 1676.*

A cabildo para un memorial de don Fernando Prieto, organista segundo de esta santa iglesia, pide se le anticipen cuatrocientos reales, a pagar los docientos en el tercio corriente de abril y los otros docientos en el fin de agosto que dará fianza.

4147. *Cabildo 31 de enero de 1676.*

Préstamo de 400 reales a don Fernando Carvajal a pagar en el tercio corriente de abril.—En este cabildo, llamado ante diem para un memorial de don Fernando Prieto, segundo organista de esta santa iglesia, en que pide se le presten cuatrocientos reales a pagar en el tercio corriente de abril la mitad y la otra mitad en el fin de agosto, se acordó que se le presten, y se libran al señor canónigo don Pedro Alarcón a pagar todos en este tercio de corriente de fin de abril.

4148. *Cabildo martes 4 de febrero de 1676.*

Dense cincuenta ducados de ayuda de costa a Juan González por el trauajo de los villancicos.—En este cabildo, llamado ante diem para ver si se daba una ayuda de costa a Juan González Montañés, organista mayor de esta santa iglesia, por el trabajo que ha tenido en hacer la Navidad del año pasado, conferido y votado se acordó por todo el cabildo que, atento al trabajo que tuvo dicho Juan González Montañés en hacer la Navidad por falta de maestro de capilla y gasto en trasladar y componer los villancicos, se le dan de ayuda de costa cincuenta ducados por la fábrica, y se libran en el señor Alarcón por el [*ilegible*].

4149. *Idem.*

Al memorial de Bernabé Bosa, mozo de coro y fuellista, en que pide se le mande dar los dos ducados que en cada un año se le dan por la entonación de la afinación del órgano, se acordó se le den como es costumbre, y se libran en el señor Alarcón.

4150. *Cabildo 12 de febrero de 1676.*

Nómbrase a Juan Rodríguez Hidalgo por maestro de los mozos de coro.—En este cabildo llamado ante diem para nombrar maestro de los mozos de coro, conferido y votado por bolillas secretas salió nombrado por la mayor parte Juan

Rodríguez Hidalgo, músico de esta santa iglesia, con el salario que su antecesor, y se le notifique asista todos los días por la mañana y tarde en el coro a cuidar de los muchachos y le dé lección de música todos los días, haciendo tambien que asistan al estudio de gramática y los juebes los enseñe a ayudar a misa, cuidando mucho de enseñarles las ceremonias, modestia y compostura, así dentro de la iglesia como fuera.

4151. *Idem.*

Al memorial de Bartolomé Castellanos en que pide se sirva el cabildo de mandar se le pague el trabajo que tuvo en trasladar los villancicos de Navidad, se acordó que se le dan cincuenta reales y se libran en el señor canónigo Alarcón por cuenta de lo que debe a la fábrica.

4152. *Cabildo 18 de mayo de 1676.*

En este cabildo llamado ante diem para un memorial de Juan Rodríguez Hidalgo, músico de esta santa iglesia, en que pide licencia para ir a Thenerife a unas diligencias, conferido y votado se acordó que se le dé licencia por un mes como sea despues de la octava del Corpus y dejando persona en su lugar que cuyde de los moços de coro.

4153. *Cabildo 29 de mayo de 1676.*

Al memorial de Diego Durón, maestro de capilla de esta santa iglesia en que pide se sirva el Cabildo de mandar se le den los quinientos reales que se le deven de resto de la ayuda de costa que se le ofreció como consta de la escriptura de su obligación que presenta, y que se le presten otros quinientos reales para repararse de lo necesario para su casa por quenta de su salario se acordó se le paguen los quinientos reales de la ayuda de costa y se le prestan los otros quinientos reales que pide a pagar en los dos tercios corrientes de agosto y Navidad de este presente año y se libren en el arca y bolsa de la fábrica cathedral.

4154. *Cabildo 15 de junio de 1676.*

Al memorial de Juan Rodríguez Hidalgo, músico de esta santa iglesia, en que pide se sirva el cabildo de mandarle dar los cien reales que se libran por la ocupación de ensayar la dança a los moços de choro que dançaron en la fiesta del Corpus, se acordó se le paguen los cien reales y se libren en el señor racionero don Juan Venegas, mayordomo de fábrica.

4155. *Cabildo 10 de julio de 1676.*

Al memorial de Diego Durón, maestro de capilla de esta santa iglesia, en que pide se le mande acudir con el salario de trigo que le pertenece se acordó se le acuda con dicho salario desde ocho de mayo de este presente año que es desde que embarcó para estas islas.

4156. *Cabildo lunes 13 de julio de 1676.*

Al memorial de Beatriz Hernández, mujer de Juan Rodríguez Hidalgo, músico de esta santa iglesia, en que dice cómo el dicho su marido estuvo en Guía sin embarcarse para Thenerife por falta de pasaxe hasta el día tres de este mes, que el cabildo se sirva de prorrogarle la licencia que le dio o que corra desde dicho día, se acordó que corra dicha licencia desde tres de este mes y se le hagan buenos los días que estuvo para embarcarse.

4157. *Cabildo 17 de agosto de 1676.*

En este cabildo llamado ante diem para un memorial del maestro de capilla [Diego Durón] en que pide se sirva el cabildo de mandar que el colector le dé presente en los entierros como capellán y sea hecho con sus antecesores conferido y votado se acordó que no acompañando con la capilla el apuntador le dé parte de los entierros como capellán.

4158. *Cabildo 11 de septiembre de 1676.*

A cabildo para una petición de Gasspar de San Juan, músico, pide se sirva el cabildo de recibirlo por músico tenor, con el salario que es costumbre dar y tienen los demás músicos.

4159. *Idem.*

Mateo Zambrana, se admite por mozo de coro supernumerario, y se da licencia por ocho días a Luis Lemes, mozo de coro.

4160. *Idem.*

Se dio licencia por seis días a Sebastián de Vetancur, mozo de choro, para ir

a unas romerías y use de esta licencia luego la semana que viene.

4161. *Viernes 18 de septiembre de 1676.*

[Se admite a Gaspar de San Juan en la forma que ya tenemos copiada].

4162. *Cabildo 13 de noviembre de 1676.*

A cabildo por un informe del maestro de capilla [Diego Durón] para una petición de Damián Vicente, moço de choro, pide se le nombre músico contralto.

4163. *Cabildo viernes 27 de noviembre de 1676.*

En este cabildo llamado ante diem para proveer la capellanía servicio del coro que fundó el señor deán Xirón y dejó don Luis Espíritu Romero, clérigo presbítero, con vista de las peticiones de los pretendientes, conferido y votado por bolillas secretas salió nombrado por la mayor parte por capellán de dicha capellanía Damián Vicente, mozo de coro.

4164. *Idem.*

En este cabildo llamado ante diem para una petición de Damián Vicente, en que pide se sirva el cabildo nombrarlo por músico contralto, conferido y votado se acordó, visto informe del maestro de capilla [Diego Durón], que se le dé licencia para que asista con la capilla, y se le señala media parte en los percanses.

4165. *Lunes 8 de enero de 1677.*

A cabildo para un memorial de la capilla de músicos, piden se sirva el cabildo mandar se le dé aguinaldo en honra a las santas Pasquas y lo que han trabajado en los villancicos.

4166. *Cabildo viernes 29 de enero de 1677.*

En este cabildo al memorial del maestro de capilla Diego Durón, en que pide se sirva el cabildo mandar se hagan diligencias por algunos muchachos de buena voz para enseñarlos en cumplimiento a su obligación y que sirvan de tiples y se traslade el libro de las pasiones y se aderesen los demás de música que se necesitan, conferidos por todo el cabildo se acordó que se escriba al señor canónigo don Juan Voza, hacedor de Tenerife, haga diligencia en aquella isla por dos o tres muchachos de buena voz y que sepan leer y escribir, de diez a once años para que puedan aprender música, y avise al cabildo y la forma que habrá para que vengan a esta isla y en cuanto a los libros del señor canónigo Macel se sirva reconocerlos y a cabildo para determinar.

4167. *Cabildo 7 de febrero de 1677.*

A la petición de Damián Vicente en que se despide de la capellanía del servicio del coro que tenía y pide una ayuda de costa, atento a los años que ha servido de mozo de coro y con la capilla, conferido y votado se acordó se dé por despedido, y se le dan cincuenta reales de ayuda de costa y se libran en el señor canónigo Alarcón.

4168. *Cabildo 13 de febrero de 1677.*

En este cabildo, aviéndose lído el memorial de Juan Rodríguez Hidalgo, maestro de los mozos de coro, en que da cuenta de aver perdídole respeto Blas Hernández y de no asistir al coro y la poca reverencia que tiene en el culto divino, se acordó que se despide del coro al dicho Blas Hernández, al cual se le diga y se de ¿tereneza? al apuntador.

4169. *Cabildo lunes 29 de marzo de 1677.*

En este cabildo, al memorial de Juan Rodríguez, maestro de los mozos de coro, en que da cuenta cómo todos los demás muchachos están enfermos de achaque de viruelas y la necesidad que padecen por ser tan pobres como es notorio al cabildo, y que se sirva hacerles alguna limosna, conferido y votado por todo el cabildo, atento a ser cierta la relación que el maestro hace así de los achaques como de sus necesidades y que están en el servicio de la iglesia, se acordó que se abra el arca y de la bolsa de fábrica se saquen doscientos y cincuenta reales y que se entreguen al mayordomo de fábrica para que los reparta por igual entre los mozos de coro que están enfermos, y la parte que tocare a los que no lo están las reserve en su poder para cuando lo estén, respecto a ser tan común el achaque.

4170. *Idem.*

A cabildo para proveer la capellanía del coro que tenía y vacó por muerte de Félix de la Cruz.

4171. *Cabildo 31 de mayo de 1677.*

En este cabildo, al memorial de Gil Alfonso, mozo de coro, güerfano, en que dice ha servido por su voz a los versos y kiries, por cuya razón y ser pobre de solemnidad pide al cabildo una ayuda de costa, conferido se acordó que se le den veinte y nueve reales de ayuda de costa, y se libran sobre el señor canónigo Alarcón de cuenta de fábrica.

4172. *Cabildo 28 de junio de 1677.*

En este cabildo se acordó que del tercio de agosto se le retengan a Martín Cobos, ministril cornetía, doscientos reales, los cuales se pongan en el arca y se mande en el primer navío a buscar a España por su cuenta una flauta tiple y una chirimía tiple, por quanto se le entregaron y hoy faltan en la iglesia, y se lleve este acuerdo a la contaduría para que lo traigan anotado para el primer tercio.

4173. *Cabildo 5 de julio de 1677.*

En este cabildo, a la petición de Agustín Clemente, mozo de coro, en que se despide de la plaza y pide una ayuda de costa, se acordó se le dé por despedido y no ha lugar la ayuda de costa.

4174. *Cabildo miércoles 25 de agosto de 1677.*

En este cabildo se acordó que se le dé licencia a Roque Pacheco, mozo de coro, por cuatro días, para que cumpla la Romería que ofreció a Nuestra Señora del Pino.

4175. *Cabildo 6 de septiembre de 1677.*

Al memorial de Juan González Montañés, organista mayor de esta santa iglesia, en el que pide licencia por veinte días en los de su obligación, conferido y votado se acordó que se le dé licencia por un mes continuado sin interrupción, avisando al organista segundo, contando en él los días que fueren de obligación o no lo fueren.

4176. *Cabildo viernes 19 de noviembre de 1677.*

Al memorial de Esteban González Hidalgo, mayordomo de la ermita de Santa Catalina, en que pide al cabildo se sirva nombrar señores que vayan a decir la misa y músicos y que se le dé el recado que se acostumbra, se acordó que se haga como se acostumbra y la música se divida, y el señor deán señale a los que hubieren de ir, y se nombra a los señores Manzano y Ferrer.

4177. *Cabildo viernes 17 de diciembre de 1677.*

Al memorial de la capilla de músicos de esta santa iglesia en que piden se les haga el socorro que se acostumbra en estas Pascuas por cuenta del tercio vencido de Navidad, conferido se acordó que se abra el arca y se les pague el tercio al tiempo que se había de hacer el socorro, y las faltas y multas que tuvieren después hasta fin del tercio se anoten en el tercio siguiente, y se les descuente lo que importare la memoria del trigo que les dio el canónigo don Pedro de Herrera y demás señores.

4178. *Idem.*

Al memorial de la capilla de músicos de esta santa iglesia en que piden al cabildo se sirva de mandar que del trigo que ha venido de Lanzarote de cuenta de fábrica se les mande dar a cuenta del salario del año que viene alguno, o de la manera que el cabildo fuese servido, se acordó que se les dé a cuatro fanegas a cada uno a precio de veinte y cuatro reales, dando fianza a pagarlo en el tercio de abril.

4179. *Idem.*

Al memorial de don Fernando de Guanarteme, en que pide se sirva de mandar se le den seis fanegas de trigo para sembrar por cuenta de su salario o como el cabildo fuere servido, se acordó que se le den las dichas seis fanegas de trigo a precio de veinte y cuatro reales fanega por cuenta de su salario del tercio de abril dando fianza.

4180. *Cabildo 13 de enero de 1678.*

Peticiones de aumento de salario de los músicos y mozos de coro.

4181. *Cabildo 31 de enero de 1678.*

En este cabildo, llamado ante diem para resolver sobre la petición de Salvador Alfonso de la Guardia, músico, en que pide al cabildo se sirva de aumentarle el salario como lo tiene Sebastián Román, por cuanto su trabajo es grande y con dos voces, de tiple y contralto, habiéndose votado por bolillas secretas sobre si se le dará el aumento, salió por todo el cabildo que sí, y vuelto a votar se acordó que se le señala en cada un año el mismo salario que goza Sebastián Román.

4182. *Idem.*

En este cabildo, llamado ante diem para resolver la petición de Bartolomé Castellanos, ministril de sacabuche en esta santa iglesia, en que pide aumento de salario, habiéndose votado por bolillas secretas, salió por todo el cabildo se le aumente, y después vuelto a votar qué se le daría, salió por la mayor parte que se le señalan en cada un año de salario doscientas doblas y veinticuatro fanegas de trigo.

4183. *Idem.*

En este cabildo llamado ante diem para resolver sobre la petición de Pedro Díaz, ministril de corneta, en que pide aumento de salario, conferido y votado por bolillas secretas se acordó por todo el cabildo que se le aumente el salario, y después vuelto a votar sobre el cuánto se le dará salió por la mayor parte que se le señalen ochenta doblas de salario en cada un año.

4184. *Cabildo 18 de febrero de 1678.*

En este cabildo, habiéndose visto la petición de Manuel Román Falcón, músico de esta santa iglesia, en que alega los servicios que ha tenido en el ministerio en ella y la poca renta con que se halla para poder mantenerse, que el cabildo se sirva de darle por despedido de dicho ejercicio por estar su ánimo de embarcarse a buscar su vida, conferido y votado por todo el cabildo nemine discrepante la falta que hará el dicho a la capilla y primeros choros por su habilidad y la esperanza que se tiene de que será voz de provecho para el servicio de dicha capilla, se acordó que no ha lugar el admitirle su despedimento, y por quanto lo hace por los cortos medios que tiene para poder sustentarse y vestirse, se le señala de salario a cada un año mil y trescientos reales y un cahíz de trigo.

4185. *Idem.*

En este cabildo, habiendo visto la petición de Álvaro de Estañol, en el que dice que ha veinte años que vive en esta santa iglesia y que se halla con mucha pobreza y obligaciones, que el cabildo se sirva de aumentarle el salario de músico y ayuda de sochantre, conferido y votado se acordó por todo el cabildo, habiendo reconocido su suficiencia y trabajo que tiene en la ayuda de sochantre, nemine discrepante, que se le aumente el salario hasta mil y doscientos reales fuera del cays de trigo que tiene, de modo que todo el salario sea mil y doscientos reales y un cays de trigo, la mitad por músico y la mitad por ayuda de sochantre.

4186. *Cabildo miércoles 4 de mayo de 1678.*

En este cabildo, habiéndose conferido sobre la falta que hay de muchachos que canten calendas y versos en el coro y el trabajo que tienen en este ministerio y el corto salario, se acordó nemine discrepante que, para alentarlos a que estudien y el coro esté bien servido, se señale cinco doblas a cada uno de los dos calendistas sobre las quince que tienen por mozos de coro, con obligación de cantar calendas y versos, el cual aumento dure mientras tuvieren voz para cantar dichas calendas y versos, y no teniéndola ha de vacar dicho aumento para que entren otros a gozar las dichas cinco doblas, y atento a que el que las canta es hoy día mozo de coro, entre a gozar desde hoy de una de dichas plazas.

4187. *Cabildo 13 de mayo de 1678.*

En este cabildo se acordó que el maestro de mozos de coro entregue a sus madre el dinero, sin faltar a ninguno cosa alguna de lo que tuvieren de tercio.

4188. *Cabildo 23 de mayo de 1678.*

Al memorial de don Fernando Carvajal, organista de esta santa iglesia, en

que representa al cavildo [*ilegible*] un hijo que entrar religioso de Santo Domingo y no se halle con medios, que el cabildo, por ser para tan buena obra, se sirva de prestarle ochocientos reales, que los pagará de su salario, conferido se acordó se le presten cuatrocientos reales pagados en el tercio de agosto y Navidad de este año dando fianza lega, y abonada a satisfacción del contador y la contaduría lo anote para su tiempo.

4189. *Cabildo viernes 20 de junio de 1678.*

En este cabildo se acordó que el maestro de capilla [Diego Durón] irremisiblemente venga los días de su obligación al ejercicio de la capilla y no viniendo los músicos y demás ministros dé cuenta al cabildo para multarlos o despedirlos con apercibimiento que se tomará resolución y los ministros lo cumplan así con apercibimiento.

4190. *Idem.*

Al memorial de Joseph Vargas se acordó que el maestro de capilla [Diego Durón] ayude al dicho dándole algunos papeles para que haga ejercicio.

4191. *Cabildo viernes 4 de julio de 1678.*

En este cabildo se acordó se haga la sala de canto para el ejercicio de la música por el señor mayordomo de fábrica como se le está mandado.

4192. *Cabildo sábado 23 de julio de 1678.*

En este cabildo, llamado ante diem para resolver sobre si se recibirán dos muchachos para tiples que se han traido del lugar de Arucas, vistos dichos muchachos y el informe del maestro de capilla [Diego Durón], a quien se remitieron, se acordó que al mayor, atento que está cerca de la muda de la voz, se le den veinte reales de ayuda de costa para que se vuelva a su casa, y que al menor se le den cada mes tres ducados al maestro de capilla para que cuide de él y lo enseñe hasta saber la voz que le queda, y el señor mayordomo de fábrica le haga un vestuario para que cante en el coro, y el maestro lo lleve y traiga consigo sin que se ande con los mozos de coro, y todo lo pague el señor mayordomo de fábrica por cuenta de ella, y el señor deán que no votó, dijo que no le pare perjuicio y protesta lo que protestado tiene.

4193. *Cabildo viernes 29 de julio de 1678.*

Al memorial de Joan Rodríguez Hidalgo, maestro de los mozos de coro, en que da cuenta de la grande [falta] que hay de muchachos que canten calendas y versos, y que no los puede sujetar en el coro porque los señores los mandan a mandados, se acordó que busque muchachos en las escuelas que sirvan para calendistas y versistas y dé cuenta al cabildo, y que nombre cada semana dos muchachos de los del coro que sirvan en cada coro el suyo para que éstos sirvan lo que fuere menester del servicio de la iglesia, y no consienta que los demás que no fueren estos dos vaya a mandado alguno de ningún capitular ni otra persona.

4194. *Idem.*

Al memorial de Francisco de Santa Ana, mozo de coro supernumerario, en que pide una limosna para ayuda de comprar una sotana y una sobrepellís, conferido se acordó que, atento a estar sirviendo a la iglesia con puntualidad, el señor mayordomo de fábrica, por cuenta de ella, le dé una sotana de bayeta y un sobrepellís.

4195. *Cabildo 8 de agosto de 1678.*

Al memorial de Sebastián Román en que pide al cabildo le mande al maestro de capilla [Diego Durón] le componga la música sin muchos bemoles y fugas por estar ya cansado, se acordó que el dicho cumpla con su obligación y obedezca al maestro de capilla, con apercibimiento que se le pondrá el remedio conveniente por este cabildo.

4196. *Cabildo spiritual viernes 2 de septiembre de 1678.*

Al memorial de Diego Durón, maestro de capilla, en que da cuenta cómo el muchacho que estaba a su cuidado para tiple no aprouecha ni la voz es a propósito, se acordó que no se le acuda más que hasta el domingo cuarto de éste, y si el padre quisiere que quede por calendista con el salario que tienen dichos

calendistas, se le admitirá en plaza de mozo de coro.

4197. *Idem.*

A la petición de Alexo de Mellina en que pide la plaza de mozo de coro que ha vacado por Gil, se acordó se le nombre en dicha plaza.

4198. *Cabildo 9 de septiembre de 1678.*

En este cabildo se acordó que el señor mayordomo de fábrica haga una sala que corra desde el Rosario hasta la puerta falsa de la huerta, que sirva para escuela de canto, atento averse ocupado la que había con la madera del monumento nuevo.

4199. *Cabildo 9 de enero de 1679.*

Al memorial de la capilla de músicos de esta santa iglesia, en que piden se les mande pagar el tercio de diciembre del año pasado y algunos restos de trigo que se les deben, se acordó que se abra el arca y se les pague el tercio y se les ajuste el salario del trigo y se les baje lo que hubieren recibido de los señores mayordomos, y el mayordomo de fábrica compre el que faltare para entregárseles y el dinero se saque del arca.

4200. *Cabildo jueves 23 de febrero de 1679.*

En este cabildo llamado ante diem para resolver sobre el memorial de Pedro Díaz Naranjo, ministril de corneta, en que pide aumento de salario atento a la corta renta que tiene, conferido y votado por bolillas secretas salió por todo el cabildo que se le aumente, y vuelto a votar en cuánto, salió por la mayor parte que se le aumente sobre el salario que tiene de ochenta doblas veinte más y seis fanegas de trigo en cada año.

4201. *Cabildo martes 11 de abril de 1679.*

En este cabildo, a las peticiones de Francisco de Santa Ana y Lino de Santa Ana, mozos de coro, en que pretenden se les dé la renta de plaza de mozo de coro que ha vacado por Lázaro Martín [*polilla*] de Vargas, votado por bolillas secretas salió nombrado por la mayor parte el dicho Francisco de Santa Anna, y el señor deán, que no votó, dijo que lo contradecía como lo tiene hecho y apelaba, y lo pidió por testimonio.

4202. *Idem.*

Al memorial de Martín Cobos, ministril de corneta de esta santa iglesia, en que pide licencia para ir a pagar una romería a Nuestra Señora de Candelaria por el tiempo que el cabildo fuese servido, conferido se acordó por todo el cabildo que se le dé dicha licencia por un mes con que no falte a la fiesta del Corpus.

4203. *Cabildo lunes 17 de abril de 1679.*

En este cabildo, al memorial del maestro de capilla don Diego Durón en que da cuenta como ha menester algunos reparos en los libros y papeles del cajón de la música, y que dicho cajón está mal pasado, por cuya razón se entran los ratones y se comen los papeles, se acordó que el señor deán reconozca lo que fuere necesario para remediar estos reparos, y lo que le pareciere lo mande hacer por cuenta de fábrica, a que asistirá el señor mayordomo de ella con lo necesario.

4204. *Cabildo 12 de junio de 1679.*

Al memorial de Baltasar Isidro, mozo de coro, en que se despide y pide una ayuda de costa para poder aprender un oficio, conferido y votado se acordó que se dé por despedido y se le den cincuenta reales de ayuda de costa, y se libran de el racionero Agustín de Figueredo, mayordomo de fábrica.

4205. *Idem.*

En este cabildo se dio la plaza de mozo de coro que dejó Baltasar Isidro a Lino de Santa Ana, que lo era supernumerario, no votó el deán en este acuerdo.

4206. *Cabildo lunes 19 de junio de 1679.*

En este cabildo, al memorial de Andrés Felipe, ministril de esta santa iglesia, en que pide por vía de ayuda de costa se le compre una chirimía porque la que tiene está quebrada, se acordó que se compre otra chirimía por cuenta de fábrica y se le preste otra chirimía a Andrés Felipe, para que la use por la vo-

luntad del cabildo, de que dé recibo, y se comete al señor mayordomo de fábrica para que la concierte, compre y entregue al dicho y cobre recibo, que se ponga en este cabildo en la contaduría para que conste.

4207. *Cabildo 23 de junio de 1679.*

En este cabildo, llamado ante diem para resolver la petición de Juan Dénis, en que pide le nombre el cabildo por mozo de coro supernumerario con informe del maestro de mozos de coro si sabe leer, escribir, ayudar misa y cantar, visto dicho informe se acordó que se le reciba en la primera vez que vacare, y el señor deán, que no votó, dijo que lo contradecía como lo tiene hecho en todas las recepciones antecedentes.

4208. *Cabildo lunes 3 de julio de 1679.*

A la petición de Luis Díaz, mozo de coro, en que pide que, atento a que el dicho asiste a todas las calendas y versos y el cabildo tiene señalado diez doblas para dos mozos de coro que hagan lo dicho, por lo cual goza de las cinco, que el cabildo se sirva mandar darle las otras cinco, se acordó que se le den mientras que él solo sirviese las calendas y versos.

4209. *Cabildo lunes 10 de julio de 1679.*

En este cabildo, llamado ante diem para la petición de Pablo Hernández, mozo de coro, en que pide aumento de salario o una ayuda de costa por el trabajo de los libros, conferido y votado por bolillas secretas se acordó que se le dé, y vuelto a votar el cabildo acordó por la mayor parte que se le den cincuenta reales de ayuda de costa, y se libran sobre el mayordomo de fábrica.

4210. *Cabildo viernes 10 de noviembre de 1679.*

En este cabildo, habiendo dado memorial Esteban González Hidalgo para que el cabildo se sirva de nombrar señores capitulares que vayan a decir la misa y vísperas de Santa Catalina y que se señale la música y se le den el recado necesario, se acordó conferido que el señor deán nombre los músicos y la sacristía dará los ornamentos necesarios, y se nombra a los señores canónigos Ferrer y presente secretario [licenciado Mendoza].

4211. *Cabildo lunes 27 de noviembre de 1679.*

En este cabildo llamado ante diem para resolver la petición de Juan Rodríguez Hidalgo, en que pide la renta de un año por una vez por cuanto se despide de la plaza de músico que goza con vista de los ejemplares, conferido y votado por bolillas secretas se acordó por todo el cabildo nemine discrepante que se le pague la renta de un año, así de dinero como de pan, por cuanto se despide del servicio de la fábrica y la utilidad que a dicha fábrica se le sigue.

4212. *Idem.*

En este cabildo, al memorial de Antonio González [*hijo del organista mayor*], capellán del coro, en que pide se sirva el cabildo de nombrarle por maestro de los mozos de coro por ausencia de Joan Rodríguez Hidalgo, se acordó por todo el cabildo que se le nombre al dicho por maestro de los mozos de coro desde enero que viene con la mitad del salario, y la otra mitad la gane Bartolomé Castellanos porque cuide de enseñar la música y se les encarga la conciencia.

4213. *Idem.*

En este cabildo llamado ante diem para resolver sobre la escritura de fianzas que ofrece Juan Rodríguez Hidalgo para el hacimiento de Gomera y Hierro en que está nombrado con parecer del ? ... y informe del presbítero Masías, visto dicho pareser y relación, votado por bolillas secretas se acordó por la mayor parte que se aprueban dichas fianzas y se pongan en la contaduría, y señor arcediano de Canaria [Alviturría], que no votó, dijo que lo contradecía no obligándose la mujer, y no le pare perjuicio.

4214. *Cabildo viernes 1 de diciembre de 1679.*

En este cabildo se nombró desde luego con ejercicio de maestro de mozos de coro a Antonio González y a Bartolomé Castellanos por averse despedido Juan Rodríguez Hidalgo.

4215. *Cabildo lunes 4 de diciembre de 1679.*

En este cabildo, a la petición de Cristóbal Trujillo, mozo de coro, en que se despide de dicha plaza y pide una ayuda de costa, se acordó por todo el cabildo que se le dé por despedido, y se le dan cincuenta reales por vía de ayuda de costa sobre el mayordomo de fábrica.

4216. *Idem.*

En este cabildo, a la petición de Juan Dénis, mozo de coro supernumerario, en que pide se le haga merced de la renta que ha vacado por Cristóbal Truxillo, se accedió que se le hace merced de dicha renta.

4217. *Cabildo 12 de enero de 1680.*

Al memorial de la capilla de músicos de esta santa iglesia en que dicen estar cumplido el tercio de su salario, que el cabildo se sirva de mandar se les pague, se acordó que la contaduría ajuste dicho tercio y estándolo se abra el arca y se pague.

4218. *Idem.*

Al memorial del maestro de capilla [Diego Durón] de esta santa iglesia en que da cuenta cómo el sugeto que escribió los villancicos de Navidad le pide los cien reales, se acordó que se abra el arca y se paguen los cien reales, y para otro año busque el maestro quien los escriba de buena letra y clara.

4219. *Cabildo 22 de enero de 1680.*

En este cabildo llamado ante diem para proveer la plaza de mozo de coro que está vaca, conferido y votado se acordó que se admite por mozo de coro en dicha plaza a Francisco Lorenzo, digo a Pedro Lorenzo, hijo de Francisco Lorenzo, y el señor deán, que no votó, dijo que contradecía éste (como en otras ocasiones).

4220. *Cabildo viernes 26 de enero de 1680.*

A la petición de Roque Pacheco, mozo de coro, en que dice que el maestro de capilla le ha nombrado por librero para llevar los libros y que el maestro de los mozos de coro le impide el que los lleve, se acordó que en todas las funciones del cabildo asista al maestro de capilla así dentro del coro como fuera de él, y en las que no fueren del cabildo asista primero el coro.

4221. *Cabildo lunes 29 de enero de 1680.*

Acordóse que el señor mayordomo de fábrica entregue al maestro de capilla [Diego Durón] el violón que está en la casa de la cera, a quien se le presta para que lo aderece y use de él, con cargo de volverlo al cabildo cada vez que lo pida.

4222. *Cabildo viernes 9 de febrero de 1680.*

Al memorial de Sebastián de Betancurt, mozo de coro y sacristán de la capilla del Sagrario, en que pide se sirva el cabildo de concederle licencia para arrimarse al banco como los demás sacristanes, se acordó se le concede dicha licencia y arrimo al banco.

4223. *Cabildo lunes 12 de febrero de 1680.*

Al memorial de Salvador Alfonso, músico de esta santa iglesia, en que pide licencia por ocho días para ir a podar y cavar un pedazo de viña que está a su cuidado, se acordó que se le da dicha licencia que pide por ocho días continuados.

4224. *Idem.*

En este cabildo llamado ante diem para un memorial de Joan González Montañés, organista mayor de esta santa iglesia, en que pide se le mande entregar la escritura de obligación que hizo por el préstamo que se le avía hecho de dos mil reales, atento averlos pagado de su salario en los tercios, vista la relación de la contaduría se acordó que se cancele dicha escritura de obligación o se le entregue a dicho Juan González, atento estar pagada, y se da comisión al señor contador mayor.

4225. *Cabildo 19 de febrero de 1680.*

Acordóse que el maestro de ceremonias ponga en la tabla los domingos entre año en que con ? música el salmo *In exitu* y la antífona *Beatus es* para que no tengan excusa los músicos y cumplan su obligación.

4226. *Cabildo martes 27 de febrero de 1680.*

En este cabildo llamado ante diem para un memorial de Manuel Román, músico contralto de esta santa iglesia, en que pide se sirva el cabildo de aumentarle el salario, conferido y votado por bolillas secretas sobre si se aumentará o no, se acordó por todo el cabildo que se le aumenta, y después vuelto de votar por otras bolillas sobre la cantidad se acordó por todo el cabildo que se le dan doscientos ducados de renta en todo y dos caíses de trigo en cada un año.

4227. *Cabildo viernes 1 de marzo de 1680.*

Al memorial de Pedro Díaz Suárez, ministril de esta santa iglesia, en que pide se sirva el cabildo de mandarle prestar la chirimía tiple que se compró a Blas Hernández por estar la que tiene muy mala, se acordó que se le presta para que use de ella entregando la que tiene y dando recibo de ella para que conste.

4228. *Idem.*

A la petición de Sebastián Román, músico contralto de esta santa iglesia, en que pide se sirva el cabildo de dar licencia a Joseph Román, su hijo, para que entre en el coro a cantar, se acordó que se le da la licencia que pide.

4229. *Idem.*

A cabildo para un memorial de Salvador Gómez Montero, capellán de la capellanía que fundó Isabel de Porras, pide se sirva el cabildo de volverle a admitir en el coro.

4230. *Cabildo 9 de marzo de 1680.*

El cabildo acordó que se le admite.

4231. *Cabildo 14 de marzo de 1680.*

A la petición de Mateo de la Peña, mozo de coro, en que se despide y pide una ayuda de costa, se acordó que se dé por despedido y a cabildo para la ayuda de costa.

4232. *Idem.*

Al memorial del maestro de capilla [Diego Durón] en que da cuenta haber hallado dos niños de Bartolomé Castellanos y otro de Sebastián Román que tienen voz, se acordó que entren luego a servir en la iglesia, y se da la plaza de mozo de coro que está vaca por dejación de Mateo de la Peña al hijo mayor de Bartolomé Castellanos, y el maestro de capilla cuide de ellos y de enseñar a Luis Díaz, Juan Martín y el tuertico, todos mozos de coro.

4233. *Cabildo 30 de marzo de 1680.*

Al memorial de Juan González Montañés, organista mayor de esta santa iglesia, en que pide prestados mil reales a pagar en los tercios de agosto y diciembre de este presente año para remediar la necesidad en que se halla y demás que refiere en su memorial, se acordó que se abra el arca y se le pague enteramente el tercio corriente de fin de abril.

4234. *Cabildo 1 de abril de 1680.*

En este cabildo llamado ante diem para una petición de Álvaro Estañol, músico y ayuda de sochantre de esta santa iglesia, en que pide aumento de salario por ser corto el que tiene y mucho el trabajo, votado por bolillas secretas sobre si se aumentará o no se acordó por todo el cabildo que se le aumenta, y después vuelto a votar sobre la cantidad se acordó que se le dé de renta en cada un año en todo mil ochocientos reales y caíz y medio de trigo.

4235. *Cabildo 6 de mayo de 1680.*

En este cabildo se dio una plaza de mozo de coro de Juan Francisco Cabrera por el tiempo que tuviere voz con asistencia a la iglesia siempre que viniere la capilla de música, y se encarga a Bartolomé Castellanos cuide de enseñarlo con cuidado, y es la que tenía Luis Lemes, no votó en este acuerdo el señor deán por la contradicción y razones que tiene representadas en otros recibimientos de mozos de coro.

4236. *Idem.*

En este cabildo se dio la plaza de fuellista que tenía Diego Hernández a Gabriel de la Encarnación, mozo de coro, con las mismas cargas y salarios que tenía su antecesor.

4237. *Cabildo 17 de mayo de 1680.*

En este cabildo llamado ante diem para proveer las plazas de mozos de

coro que están vacas con vista de las peticiones de los pretendientes, conferido y votado por cedulillas secretas salieron nombrados por la mayor parte Joseph de Botas, Juan Placeres y Manuel Francisco en las plazas que tenían Jacinto de Quintana, Blas Placeres y Diego Hernández, y el deán que no votó.

4238. *Cabildo 24 de mayo de 1680.*

En este cabildo se admitió la dejación que hizo don Alonso Espino Peraza y Ayala, capellán propietario de la capellanía que fundó Pedro Ruiz Casabantes, del servicio del coro de dicha capellanía, y se admitió por el cabildo dicha dejación.

En este cabildo se nombró a don Juan Espino Brusma por capellán del coro, con el servicio de la capellanía que vacó por dejación que hizo don Alonso Espino Peraza y Ayala, capellán propietario de dicha capellanía.

4239. *Cabildo lunes 31 de mayo de 1680.*

En este cabildo, al memorial de Juan González Montañés, organista mayor de esta santa iglesia, en que refrendada la necesidad en que se halla por causa de los muchos gastos que ha tenido con las enfermedades y muertes de su mujer y hija, y que el cabildo se sirva de anticiparle el tercio corriente de agosto para poder sustentarse y salir de algunos empeños, se acordó que dando fianza se le dé libranza de dicho tercio sobre el señor racionero Jacinto de Mendoza, como correspondiente del señor chantre y por cuenta de lo que dicho señor chantre debe a la fábrica catedral, y se anote en la contaduría en el libro de los criados de la iglesia para que conste cuando llegue la paga de dicho tercio.

4240. *Cabildo lunes 3 de junio de 1680.*

A la petición del maestro de capilla [Diego Durón] en que pide se sirva el cabildo de mandar se les satisfaga y pague la asistencia que tuvo la capilla en el entierro y funeral del señor canónigo don Juan Cabrejas, se acordó se despache libranza de lo que importare dicha asistencia sobre el tesorero Manrique, correspondiente del señor canónigo Manzano, hacedor de Tenerife, por cuenta de lo que ha de haber la prebenda de dicho señor canónigo.

4241. *Idem.*

A la petición de Diego Serrano, clérigo de menores órdenes, en que pide se sirva el cabildo de admitirle por capellán del coro supernumerario, se acordó que se admite por capellán supernumerario.

4242. *Cabildo miércoles 3 de julio de 1680.*

En este caibldo llamado ante diem para proveer la capellanía colativa que fundó el señor prior Peña, que está vaca por dejación que de ella hizo el licenciado don Lorenzo Triollo, venerable beneficiado de la ciudad de Telde, conferido y votado por bolillas secretas (vistas las peticiones de los pretendientes) se acordó por todo el cabildo nemine discrepante que se nombra por capellán de dicha capellanía a Juan González Montañés, organista mayor de esta santa iglesia, en la misma conformidad que la tenía dicho don Lorenzo Triollo y con las mismas cargas y obligaciones.

4243. *Cabildo 5 de julio de 1680.*

Al memorial de Roque Pacheco, mozo de coro, en que dice que de orden el señor mayordomo de fábrica ensayó la danza que hizieron los mozos de coro esta fiesta del Corpus, que el cabildo se sirva de mandar se le den los cien reales que se acostumbra dar, se acordó que se le den, y se libran en el señor racionero Diego Ortiz, mayordomo de fábrica.

4244. *Idem.*

En este cabildo se reciuió por mozo de coro supernumerario a Francisco de Mendoza para la primera plaza que vacare.

4245. *Cabildo 19 de julio de 1680.*

En este cabildo lllamado ante diem para nombrar sacristán de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, vistas las peticiones de los pretendientes y votado por cedulillas secretas, se acordó por la mayor parte que se nombra por sacristán de dicha capilla a Luis Dénis, mozo de coro, con las mismas cargas y emolumentos que la tenía Miguel del Pino.

4246. *Idem.*

Al memorial de Miguel del Pino en

que pide al cabildo de volverle a admitir por sacristán de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, que procurará ser puntual y cumplir con su obligación, conferido y votado se acordó que se admite en el choro con arrimo y honores de capellán con la plaza de mozo de coro que tenía, y sobre ella se le señalan diez doblas más de renta de fábrica con la calidad que ha de asistir al choro todos los días al fascistol de dicho coro y aniversarios y maytines solemnes, y el apuntador le apunte como a capellán.

4247. *Idem.*

A la petición de Pablo Hernández, mozo de coro, en que pide la sacristía de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, que se sirva el cabildo de darle arrimo de banco en el coro atento a su edad y servicios, que de allí asistirá a los libros del fascistol, se acordó que se de el arrimo de banco que pide con honores y preminencias de capellán en los entierros y demás funciones.

4248. *Cabildo lunes 29 de julio de 1680.*

Al memorial de Juan González Montañés, organista mayor de esta santa iglesia, en que da cuenta como el obispo nuestro prelado trata de ordenarle de orden sacro y que lleve obligación del cabildo del salario que goza, para que en caso de sobrevenirle algún accidente tenga congrua bastante para sustentarse, como consta de la carta de dicho obispo que presentó, conferido y votado se acordó por todo el cabildo que se escriba a dicho obispo nuestro prelado, recomendándole mucho la persona de Juan González y que estimará este cabildo que su señoría le honre con las órdenes que pretende, y que en cuanto al reparo de la congrua, el salario que tiene son trescientos ducados y dos cayces de trigo, y en caso de enfermedad temporal los gana todos, y si fuere habitual perpetua que le imposibilite de servir, es estilo y práctica inconcusa de esta santa iglesia el jubilar a todos sus ministros con la mitad del salario, en que no puede haber falta.

4249. *Idem.*

En este cabildo se dió licencia a Miguel de Miranda, capellán del coro, por doce días, gastando primero sus reales.

4250. *Idem.*

Al memorial de Roque Pacheco, mozo de coro y llavero dél, en que pide licencia por seis días para ir a una romería de Nuestra Señora de Candelaria de la villa de Agüimes, se acordó que se le dan los seis días de licencia que pide dando las llaves del coro a persona de cuidado.

4251. *Cabildo sábado 3 de agosto de 1680.*

Al memorial de Juan Cabrera, mozo de coro, en que hace dejación de dicha plaza y pide una ayuda de costa para irse a Fuerteventura, donde es natural, se acordó que se admite la dejación y se le da de ayuda de costa el tercio corriente ganado, y la plaza de mozo de coro se da a Francisco de Mendoza que lo es supernumerario, y el señor deán que no votó.

4252. *Cabildo sábado 19 de agosto de 1680.*

Al memorial de Diego Placeres, padre de Blas Placeres, en que pide al cabildo le haga caridad de prestarle ducientos reales para liberar al dicho su hijo de la penalidad con que se halla por haber sentado plaza de soldado, que los pagará del salario y renta que goza Juan Placeres, su hijo, mozo de coro de esta santa iglesia, conferido y votado se acordó que se le prestan cien reales, a pagar de los tercios de Navidad de este año y fin de abril del que viene de lo que gana Juan Placeres de su plaza de mozo de coro.

4253. *Idem.*

Al memorial de Juan González Montañés, organista mayor de esta santa iglesia, en que pide licencia para pasar a Thenerife a ordenarse de orden sacro, y pide se sirva el cabildo de prestarle quinientos reales para despacharse y sustentarse en dicha isla, que los pagará en el tercio que viene de Navidad, conferido se acordó que se le dé licencia por un mes y se prestare los quinientos reales que pide, a pagar de su salario en el tercio de Navidad y dando fianza y se libran en el arca.

4254. *Cabildo 27 de septiembre de 1680.*

Al memorial del señor arcediano de Tenerife doctor don Pedro Alarcón en que pide se sirva el cabildo de dar licencia a Blas Placeres para que entre en el coro, y si hubiere lugar hacerle merced de una plaza de mozo de coro, y si hubiere lugar hacerle merced de una plaza de mozo de coro, se acordó que se le concede licencia para que entre y se le hace merced de plaza de mozo de coro conforme su asiento y antigüedad.

4255. *Cabildo martes 29 de octubre de 1680.*

A cabildo para una carta de Juan González Montañés, organista mayor de esta santa iglesia, pide se sirva el cabildo de prorrogarle la licencia que se le dio para pasar a Tenerife a ordenarse, atento el señor obispo le quiere ordenar de diácono en estas témporas de Santa Lucía.

4256. *Cabildo martes 5 de noviembre de 1680.*

En este cabildo llamado ante diem para ver si se le prorroga a Juan González Montañés, organista mayor de esta santa iglesia, la licencia que se le dio para irse a ordenar de subdiácono a la isla de Tenerife, conferido y votado se acordó que se le prorrogue dicha licencia hasta fin de diciembre de este presente año, atento está para ordenarse de diácono.

4257. *Cabildo 2 de diciembre de 1680.*

A cabildo con informe del maestro de capilla [Diego Durón] para un memorial de Francisco Valentín, pide se sirva el cabildo recibir a un niño que tiene de buena voz.

4258. *Cabildo lunes 9 de diciembre de 1680.*

En este cabildo llamado ante diem para un memorial de Francisco Valentín, en que suplica al cabildo se sirva de admitir por mozo de coro a un hijo suyo por tener buena voz y darle alguna cosa para su bestuario por ser pobre y no tener para entrar a servir con decencia, visto el informe del maestro de capilla, a quien se remitió, y conferido y votado, se acordó que se admite por moso de coro para la primera plaza que vacare, y que el mayordomo de fábrica le dé un bestuario de sotana y sobrepelliz por cuenta de fábrica.

4259. *Cabildo 20 de diciembre de 1680.*

Al memorial de la capilla de música de esta santa iglesia en que piden se sirva el cabildo de mandarles dar el socorro que se acostumbra por cuenta de su tercio corriente para el gasto de estas Pascuas, se acordó que se abra el arca y se le dé lo que se acostumbra abiendo dinero.

4260. *Cabildo 23 de diciembre de 1680.*

A la carta de Juan González Montañés, clérigo diácono y organista mayor de esta santa iglesia, en que pide al cabildo se sirva de hacerle merced de prorrogarle la licencia que le tiene dada hasta ordenarse de sacerdote que será con el favor de Dios para la segunda semana de Cuaresma, como se lo tiene ofrecido el obispo, conferido y votado se acordó por todo el cabildo que se le prorroga la dicha licencia hasta la tercera semana de Cuaresma siendo para el efecto que la pide.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Afonso, Salvador. Músico:4082.
Aguiar, Luis de. Mayordomo de fábrica: 3959, 3969.
Aguilar, Marcos de. Canónigo: 3626
Aguado. Fraile de la orden de San Agustín: 3712.
Agreda, Diego de. Músico tenor: 3622, 3623, 3625, 3627, 3628,3957.
Agustín Clemente. Mozo de coro: 4173.
Alarcón, Pedro de. Racionero, canónigo, arcediano de Tenerife: 3691, 3692, 3723, 3723, 3744, 3746, 3748, 3749, 3753, 3758, 3764, 3779, 3781, 3784, 3786, 3787, 3790, 3804, 3805, 3813, 3820, 3835, 3836, 3837, 3846, 3853, 3885, 3897, 3904, 3906, 3909, 3917, 3943, 3948, 3950, 3975, 4019, 4035, 4041, 4042 , 4061, 4101, 4102, 4136, 4147, 4148, 4151, 4167, 4254.
Alfonso, Matías. Mozo de coro: 3597.
Alfonso, Nicolás. Mozo de coro: 3780.
Alfonso, Salvador. Contralto: 3597,

3704, 3765, 3801, 3855, 3901, 3904, 4044., 4082, 4124, 4137, 4223.
Alfonso de la Guardia, Salvador. Contralto, tiple:3588, 3660, 4125, 4139, 4181.
Alonso, Antonio: 4114.
Alonso, Sebastián. Mozo de coro: 3673, 3808.
Alonso de Contreras, Marcos. Licenciado: 4145.
Alvarado, Luis de: 4120.
Alviturría, Domingo de. Racionero, chantre, arcediano: 3744, 3748, 3758, 3762, 3878, 3936, 4144, (4213)
Anchieta, José. Fraile agustino: 3712.
Andrés Felipe. Ministril, bajón: 3658, 3693, 3704, 3737, 3767, 3876, 3899, 3904, 4000, 4064, 4112, 4206.
Antonio. Mozo de coro: 4111
Armas, Juan de: 3688.
Armas, Pedro de. Mozo de coro:4102, 4138
Ávila, Gaspar de. Fraile de la orden de San Agustín: 4016
Ávila, Juan Pablo de. Organista: 3668

Báez, Felipe. Mozo de coro: 3815, 3920.
Báez [Váez] Marchal [Marichal], Luis. Mozo de coro, ministril bajón:3625, 3667, 3833, 3987, 4025, 4026.
Balerio Báez, Luis Ministril bajón: 3903, 3904, 3907, 3982, 4001, 4030.
Balerón, Juan. Mozo de coro: 3914, 3946.
Baltasar Isidro. Mozo de coro:4111, 4114, 4204, 4205.
Baptista, Agustín. Mozo de coro: 4069.
Benegas, Luisa:4036.
Betancor (Betancur), Juan de. Perrero: 3987, 4030, 4080.
Betancor (Vetancur o Betancurt), Sebastián de. Mozo de coro, sacristán de la capilla del Sagrario: 4160, 4222.
Bosa, Bernabé. Mozo de coro: 4124, 4149.
Botas, Joseph de. Mozo de coro: 4237.
Brabo, Pedro: 3753.

Cabrejas, Juan de. Canónigo:3592, 3842, 3871, 3878, 3893, 3920, 3996, 4004, 4009, 4240.
Cabrera, Diego. Mozo de coro: 3777, 3895.
Cabrera, Juan Francisco. Mozo de coro: 4235, 4251.
Cairasco. Prior: 3894.
Camacho, Pascual. Mozo de coro: 3610.
Carrascosa, Juan de: 3898, 3905.
Carvajal, Diego. Capitán, segundo organista:3601, 3635, 3650, 3651, 3654, 3666.
Carvajal, Fernando de. Segundo organista: 3676, 3705, 3745, 3746, 3970, 3974, 3988, 4002, 4099, 4146, 4147, 4179, 4188.
Casares, Mateo de. Canónigo: 4144.
Castellanos, Bartolomé. Ayuda de sochantre, ministril sacabuche: 3704, 3741, 3743, 3759, 3773, 3799, 3804, 3806, 3821, 3824, 3837, 3842, 3848, 3851, 3857, 3858, 3860, 3862, 3873, 3876, 3899, 3902, 3926, 3940, 3950, 3953, 3960, 3967, 3987, 3992, 3997, 4002, 4020, 4030, 4041, 4051, 4080 , 4092, 4124, 4151, 4182, 4212, 4214, 4232
Castillo, Diego del: 3856.
Castro, Antonio. Racionero: 3991.
Castro, Diego de: 3670, 3749, 4145.
Cervantes (Seruantes), Matías: 3625.
Chaleco, Ana María. Viuda del maestro de capilla Miguel de Yoldi:.4117, 4119.
Cobos, Martín. Ministril corneta: 3590, 3604, 3631, 3690, 3704, 3768, 3778, 3781, 3845, 3846, 3847, 3904, 4063, 4073, 4172, 4202.
Corona, Domingo. Fraile franciscano: 3712.
Cruz, Félix de la: 4170.
Cruz, Justo de la: 3691, 3723, 3750, 3813.
Cruz, Lucas de la. Procurador mayor: 4055.
Cuevas, Juan de. Maestro de capilla: 3614, 3632, 3892.

Damián Vicente. Mozo de coro: 4022, 4124, 4162, 4163, 4164, 4167.
Déniz, Juan. Mozo de coro: .4134, 4207, 4216.
Déniz, Luis. Mozo de coro, sacristán de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua: 4127, 4245.
Díaz, Jorge. Racionero: 3938.
Díaz, Juan. Mozo de coro:3653, 3656.
Díaz, Luis. Mozo de coro: 4091, 4208, 4232.
Díaz Naranjo, Antonio. Mozo de coro, librero: 3946, 4033, 4042, 4085, 4086.
Díaz Naranjo, Pedro. Mozo de coro, ministril de corneta: 3785, 4010, 4039, 4063, 4076, 4077, 4083, 4124, 4183, 4200
Díaz Suárez, Pedro. Ministril: 4227.
Diego. Fraile de la orden de San Gerónimo: 3712
Diepa, Pedro. Licenciado: 3687.

Durón, Diego. Maestro de capilla; 4153, 4155, (4156), (4162), (4164), 4166, (4189), (4189), (4190), (4182), (4195), 4196, 4203, (4218) (4221), (4232), (4240), (4257).

Escobar, Pedro de. Canónigo. Hacedor de Tenerife: 3618, 3626, 3636, 3664.
Espino Brusma, Juan. Capellán del coro: 4238.
Espino Peraza y Ayala, Alonso. Capellán: 4238.
Espinoza, Domingo de. Arcediano de Fuerteventura, hacedor de
Tenerife: 3595, 3603, 3619, 3670, 3679, 3707, 3867, 3880, 3882, 3911, 3929, 3941, 3942, 3975, 4055.
Espíritu Romero, Luis. Clérigo presbítero: 4163.
Estañol, Alvaro de. Mozo de coro: 3777, 3795, 3916, 4101, 4102, 4185, 4234.
Estañol, Juan. Mozo de coro: 3810
Esterlín. Licenciado: 3898, 3905.

Falcón, Domingo. Mozo de coro: 3895.
Falcón, Gregorio. Mozo de coro: 3839.
Falcón, Pablo. Mozo de coro: 3839, 4053.
Fernández, Manuel: 4091.
Fernández, Silvestre. Racionero: 3991.
Ferrer, Francisco. Racionero, secretario: 3959, 4054.
Figueredo, Agustín. Maestro de ceremonias, licenciado: 3674, 3708, 4136, 4204.
Figueredo Borges, Juan de. Tenor, ayudante de maestro de capilla,
maestro de capilla: 3890, 3891, 3900, 3904, 3909, 3910, 3935, 3936, 3943, 3948, 3981, 3991, 3992, (4014), (4016), 4028, 4032, 4049, 4067, 4068, 4089, (4089), (4092), 4110.
Flores de Figueredo. Licenciado: 3625.
Flores y Figueroa, Francisco. Racionero: 3681, 3687, 3707, 3746.
Francisco Juan. Obispo: 3726.
Fuentes, Sebastián de. Fuellista:3649.

Gabriel de la Encarnación. Mozo de coro:4128, 4236.
Galeas, Juan Antonio de. Prior: 3622, 3628.
García, Antonio. Mozo de coro: 3795.
García Valerón, Juan: 3673.
Gaspar de Jesús. Mozo de coro:.4023, 4046.
Gil, Alfonso. Mozo de coro: 4133, 4171, 4197.
Gómez Castrillo, Andrés. Licenciado, presbítero, capellán del coro: 3648, 3680, 3702
Gómez Castrillo, Melchor. Capellán del coro, ayuda de sochantre: 3983, 4012, 4047, 4058, 4065, 4103, 4136, 4136, 4144.
Gómez Montero, Salvador. Notario, capellán: 4055, 4229.
González, Antonio. Capellán, hijo del organista mayor Juan González Montañés: 4212, 4214.
González, Francisco. Librero del coro, mozo de coro, harpista: 3721, 4107
González, Inés Andrés: 3614.
González, Juan. Fuellista, mozo de coro: 3610, 4093, 4094.
González, Lucas. Mozo de coro: 3789, 3795.
González Bereguera, Lucas. Mozo de coro: 3896.
González Boza, Juan. Canónigo:3618.
González de la Rosa, Juan. Mozo de coro: 4130.
González Falcón, Juan. Canónigo doctoral: 4055.
González Hidalgo, Esteban. Mayordomo de la Hermandad del Santísimo Sacramento:3812, 3887, 4176, 4210.
González Montañés, Juan. Organista: 3847, 3934, 3994, 4057, 4148, 4175, (4212), 4224, 4233, 4239, 4242, 4248, 4253, 4255, 4256, 4260.
González Namorado [Montañés], Sebastián. Mozo de coro, librero, presbítero: 3667, 3721, 3838
Guanarteme, Fernando de. Véase Fernando de Carvajal.
Gumiel, Melchor. Músico: 4124.

Hernández, Beatriz. Mujer de Juan Rodríguez Hidalgo: 4156.
Hernández, Blas. Mozo de coro: 4022, 4168, 4237.
Hernández, Claudio. Mozo de coro: 3789.
Hernández, Diego. Mozo de coro: 3861, 3885, 3886, 4087, 4236, 4237.
Hernández, Gregorio. Mozo de coro, sochantre:.4078, 4097, 4129.
Hernández, Lorenzo. Mozo de coro: 3886.
Hernández, Pablo. Mozo de coro: 4086, 4209, 4247.
Hernández de Vega, Diego. Mozo de coro: 3694.
Hernández Déniz, Lucas: 3856.
Hernández Perera, Domingo. Licenciado, presbítero, organista: 3747.
Herrera, Francisco de. Mozo de coro: 3777.

Herrera, Pedro de: 4009, 4177.
Hidalgo, Esteban: 3729, 4095.
Hidalgo, Juan Pedro. Mozo de coro: 3718.

Isabel de la Concepción: 4105, 4110.

Jiménez, Salvador. Mozo de coro: 3611, 3667.

Lemes, Luis. Mozo de coro: 4159, 4235.
León, Marcos de. Canónigo:.3732.
Lepe, Diego. Mozo de coro: 3785, 3786, 3844.
Linzaga, Bartolomé. Canónigo: 3638, 3707, 3762.
Linzaga, Esteban. Racionero, canónigo: 3592, 3612.
López, Diego: .3694.
López, Jerónimo. Presbítero, licenciado, hacedor de Hierro y Gomera: 3770, 3792, 3975, 3977, 3978.
López de Vergara, Marcos. Racionero: 3892.
Lorenzo, Francisco: 4219.
Lorenzo, Pedro: 4219.
Lorenzo Castillo, Simón. Ayuda de sochantre, sochantre: 3596, 3602, 3659, 3682, 3704, 3720, 3738, 3772, 3798, 3831, 3836, 3842, 3850, 3852, 3869.
Loyola, Diego de. Gobernador: 3670.

Macel, Carlos. Ayudante de pertiguero:.3987.
Macel, Juan. Racionero, canónigo: 3593, 3606, 3625, 3663, 3689, 3700, 3707, 3710, 3727, 3758, 3778, 3810, 3857, 3858, 3873, 3896, 3920, 3955, 3958, 3986, 4016, 4105, 4110, 4139.
Macías. Presbítero: 4213.
Macías, Antonio. Ministril, bajón: 3595, 3724, 3740, 3776, 3898, 3905, 3932, 3938, 4036.
Macías, Pedro: 4081.
Manrique. Tesorero: 4240.
Manrique, Luis. Prior: 4144.
Manuel Antonio. Contralto: 3694, 3620, 3637, 3640, 3713, 3722, 3735, 3742, 3744.
Manuel Francisco. Mozo de coro: 4237.
Manzano. Canónigo, hacedor de Tenerife: 4240.
Marín, Simón. Tenor, sochantre: 3621, 3623, 3634, 3636, 3637, 3662, 3664, 3671, 3690, 3695, 3704, 3709, 3716, 3728, 3774, 3883, 3884.
Marrero: 3751.
Marrero, Blas. Racionero, canónigo: 3593, 3936.
Martín, Juan. Mozo de coro: .3653, 4232.
Martín de Vargas, Lázaro. Mozo de coro: 4201.
Martín Naranjo, Francisco. Llavero del coro, mozo de coro: 3599, 3694, 4085.
Matías. Tiple: 3646.
Mellina, Alexo. Mozo de coro: 4197.
Mendoza, Domingo de. Ministril, bajoncillo: 3617, 3755, 3762, 3800, 3876, 3933, 3942, 3971, 3975, 3977, 3995, 3996, 4004, 4010, 4039.
Mendoza, Francisco de. Mozo de coro: 4244, 4251.
Mendoza, Jacinto de . Racionero: 4053, 4121, 4122, 4141, 4142, (4210), 4239.
Meneses, Salvador de. Mozo de coro: 3719
Mesa, Pedro de. Maestreescuela: 4055.
Miranda, Miguel de. Capellán del coro: 4249.
Montesdeoca, Antonio. Canónigo: 4009.
Montesdeoca, Cristóbal de: 3592.
Montesdeoca, Domingo: 3796.
Montesdeoca, Francisco. Canónigo: 3708, 4023.
Montesdeoca, Miguel de. Mozo de coro, sochantre: 3840, 3844, 3927, 3944, 3958, 3961, 3972, 3980, 3989, 4007, 4018, 4056.
Montesdeoca, Nicolás. Mozo de coro: 3760, 3915
Monzón, Joan Bautista. Mozo de coro: 3761, 3771, 3864, 3869, 3881.
Mora, Joseph de. Fuellista: 3797, 3897, 3913, 3916.
Mujica. Licenciado: 3639.
Muñoz, Cristóbal. Ministril:.3600, 3615, 3639, 3641, (3688), 3689, 3690, 3698, 3699, 3707, 4122, 4142.
Muñoz, Francisco. Mozo de coro: 3788, 3917.
Muñoz Vexarano, Pedro. Licenciado, bachiller, capellán de Su Magestad: (3688), 3689, 3838, 3838.

Navarro, Felipe. Mozo de coro: 4062.
Nebricense, Antonio: 3607.
Nicolás Francisco. Tiple: 3646, 3731, 4086, 4114.
Nieto. Deán:.3801, 3814, 3816, 3954.
Nieves, Salvador de las. Mozo de coro: 3849.
Núñez Merchán, Juan: 3629.

O, Francisco de la: 3802.
Olivera, Lucas de. Canónigo, secretario, hacedor de La Palma: (3712), 3829, 3993, 3994.

Oñate. Racionero: 3693.
Ortiz, Diego. Racionero, mayordomo de fábrica: 4144, 4244.
Osorio, Juan. Capellán del coro: 4118.
Osorio, Cristóbal: 3884.
Ossorio (Ozorio, Osorio) Peloz, Luis. Mozo de coro, fuellista: 3796, 3913, 3968, 3984, 4017, 4056, 4061, 4066.

Pacheco, Roque. Mozo de coro: 4126, 4176, 4220, 4243, 4250.
Paissano, Josephe. Mozo de coro: 3673.
Palacios del Hoyo, Pedro. Sacabuche, ministril: 3657, 3685, 3701, 3730, 3736, 3825, 3874, 3904, 3929, 3951, 3980.
Pasqual Antonio: 4108.
Pedro Miguel. Ministril: 3674, 3678, 3696, 3697.
Peña. Prior: 4242.
Peña, Mateo de la. Mozo de coro: 4231 ,4232.
Perdomo, Sebastián. Mozo de coro: 3879.
Perera, Domingo. Presbítero:. 3754.
Perera, Juan. Mozo de coro: 3710.
Pérez, Diego: 3614.
Pérez, Lorenzo. Licenciado: 3904, 3909, 3926.
Pérez, Miguel. Mozo de coro: 4116.
Pino, Antonio del. Mozo de coro: 4087.
Pino, Miguel del. Sacristán de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, mozo de coro: 4245, 4246.
Placeres, Blas. Mozo de coro: 4237, 4252, 4254.
Placeres, Diego: 4252.
Placeres, Juan. Mozo de coro: 4237, 4252.
Ponte y Molina, Francisco: 4054.
Porras, Isabel de: 4229.
Prieto, Fernando. Véase Fernando de Carvajal.
Puentes, Sebastián de. Fuellista del órgano, mozo de coro:.3609, 3663.
Puerta, Francisco de la. Canónigo: 3993, 3994, 4053, 4058.

Quintana, Jacinto de. Mozo de coro: 4237.

Robles, Diego de. Mozo de coro: 3843.
Robles, Fernando de: 3843.
Rodríguez, Diego. Mozo de coro: 3610, 3805.
Rodríguez, Juan. Ayuda de sochantre, sochantre: 3806, 3850, 3930.
Rodríguez, Luis. Presbítero, notario: 3614, 3632.
Rodríguez de Puentes, Sebastián de. Mozo de coro: 3610.
Rodríguez de Utriaca, Juan: 3856.
Rodríguez Hidalgo, Féliz. Ayudante de sochantre, sochantre, mozo de coro: 3591, 3602, 3608, 3613, 3643, 3652, 3679, 3704, 3714, 3717, 3834.
Rodríguez Hidalgo, Juan. Mozo de coro, Maestro de los mozos de coro, ayuda de sochantre, sochantre, tenor: 3794, 3795, 3831, 3841, 3842, 3852, 3865, 3872, 3878, 3894, 3908, 3922, 3923, 3925, 3939, 3955, 3955, 3956, 3963, 3969, 3986, 3993, 3998, 4003, 4021, 4023, 4024, 4030, 4038, 4072, 4150, 4152, 4154, 4156, 4168, 4169, 4193, 4211, 4212, 4213, 4214.
Román, Joseph. Mozo de coro: 4228.
Román, Manuel. Mozo de coro: 3928, 4023, 4069, 4226.
Román, Sebastián. Contralto:.3589, 3637, 3757, 3764, 3775, 3782, 3790, 3809, 3876, 3880, 3904, 3911, 3928, 4034, 4070, 4104, 4181, 4195, 4228, 4232.
Román Falcón, Manuel: 4021, 4184.
Romero. Deán: .4088.
Romero, Diego. Mozo de coro, maestro de los mozos de coro, contralto: 3610, 3826, 3906, 3947, 4021, 4023, 4031, 4045, 4052, 4055, 4078, 4090, 4091, 4109, 4112.
Romero, Luis Augustín. Capellán del coro:.4131.
Romero, Salvador. Mozo de coro: 3725.
Ruiz Casabantes, Pedro: 4238.

San Juan, Gaspar de. Mozo de coro: 3990, 4104, 4158, (4161).
Sánchez, Agustín. Mozo de coro: 3830.
Sánchez, Bartolomé. Campanero: 3665, 3683, (3684), 3706, (3711), 3769, 3803, 3830.
Sánchez, Ignacio. Mozo de coro: 3845, 3847, 3879.
Sánchez, Lorenzo: 3717.
Santa Ana, Francisco de. Mozo de coro: 4194, 4201.
Santa Ana, Lino de. Mozo de coro: 4201, 4205.
Santa María, Manuel de: 3877.
Serrano, Diego. Clérigo: 4241.
Silos. Doctor: 4036.
Silva, Ventura de. Músico: 3592.
Sorita (o Surita), Blas. Mozo de coro: 3756, 3919.
Surita (o Zurita), Miguel de. Mozo de coro: 3727, 3805, 3820.

Talavera, Joan de. Mozo de coro: 3787.
Tamarís. Licenciado: 3625, 3762.
Toledo, Juan de. Obispo: 3708.
Tomán, Manuel. Mozo de coro:.3965.
Triollo, Lorenzo. Licenciado, beneficiado de Telde: 4242.
Trior, Gaspar. Mozo de coro: 3966, 4069.
Trujillo, Cristóbal. Mozo de coro: 4215, 4216.

Umpiérrez, Francisco. Mozo de coro: 4053.

Valentín, Francisco: 4258.
Valerio (o Balerio) Báez, Luis. Minitril, bajón, maestro de los mozos de coro: 3899, 3941, 3952, 3964, 3978, 3982, 3987, 4008, 4050, 4052, 4064.
Vargas, Joseph: 4190.
Vázquez, Alonso. Mozo de coro: 3612.
Vázquez, Hernando de: 3612.
Vega. Licenciado: 3817.
Vega [o Bega], Antonio de. Ministril, sacabuche: 3818, 3854, 3924, 4005, 4006, 4043, 4113.
Vega, Antonio [Hijo de Antonio de Vega, ministril]. Fraile: 4071.
Vega, Bartolomé de. Contralto, maestro de capilla interino, maestro de mozos de coro: 3739, 3766, 3777, 3893.
Vega, Juana de: 4113.
Venegas, Juan. Racionero, mayordomo de fábrica: 4154.
Vera y Muxica, Pedro de. Racionero, licenciado, secretario: 3670, (3686), (3694), (3701).
Vergara, Antonio de. Fraile de la orden de San Agustín: 3712, 4095.
Vivas, Juan. Maestreescuela: 3829.
Voza [Boza], Bernavé. Canónigo, hacedor de Tenerife: 3669, 3744 (3749), (3754), 3955, 3958, 4019, 4060, 4066, 4098
Voza, Juan. Hacedor de Tenerife: 4166

Xirón. Deán: 4163.

Yoldi, Miguel de. Maestro de capilla, sochantre: 3621, 3625, 3627, 3628, 3633, (3634), 3648, (3649), (3655), 3661, 3664, (3669), 3677, (3680), 3692, (3702), (3704), 3707, (3712), 3722, 3723, (3725), 3763, (3783) (3784), (3791), (3807), (3811), (3819), (3821),(3823), (3827), 3839, (3840), (3867), (3872), (3882), (3888), (3889), 3891, (3901), 3912, 3918, 3931, 3936, 4035, 4106, 4119, 4122.

Zambrana, Mateo. Mozo de coro: 4159

MEMORIA

MEMORIA DE ACTIVIDADES DEL AÑO 1998

INTRODUCCIÓN

El año 1998 ha sido un año de transición en la historia reciente de El Museo Canario. Durante el mismo, nuestra Sociedad se ha dotado de un nuevo organigrama y un renovado equipo humano, con la finalidad de hacer frente con mejores garantías a los nuevos retos que nos deparará el futuro.

No obstante, esta situación no ha sido obstáculo para que se hayan seguido desarrollando durante todo el ejercicio las actividades cotidianas que seguidamente se detallan, agrupadas por áreas, y que le han permitido a El Museo Canario seguir siendo un referente en la vida cultural de Las Palmas de Gran Canaria.

ÁREA MUSEÍSTICA

Salas y exposiciones

Las salas permanentes se mantuvieron abiertas al público con normalidad, habiéndose efectuado diversas reformas y mejoras concretas.

En cuanto a exposiciones temporales, son destacables:

1. Hasta el mes de enero estuvo expuesto en el vestíbulo del Salón de Actos un lote de material arqueológico procedente de diversos yacimientos de Gran Canaria, donado a El Museo de forma anónima y que se mostró al público desde diciembre del año anterior.
2. En enero, igualmente, se procedió al montaje de la muestra que, bajo el título «Las Tirajanas», organizó El Museo para su exhibición en la Casa de la Cultura de Santa Lucía de Tirajana.
3. El Museo cedió en préstamo durante unos meses una colección de reproducciones de materiales arqueológicos para su inclusión en una exposición itinerante organizada por el ICEPSS, que han sido debidamente devueltas.

ARQUEOLOGÍA

En mayo fueron entregados a la Dirección General de Patrimonio Histórico del Gobierno de Canarias los elementos museísticos (maquetas, paneles, reproducciones, multimedia) confeccionados por El Museo para el Centro de Interpretación del Barranco de Guayadeque.

Ingresos de materiales

Se produjeron los ingresos de materiales, en depósito, que se mencionan:

1. De la Dirección General de Patrimonio Histórico del Gobierno de Canarias, con procedencia de: Tufia y Los Melones-La Garita (Telde), Lomo de los Caserones (San Nicolás de Tolentino), Plaza de San Antón (Agüimes) y Las Crucecitas-Lomo de los Gatos (Mogán).
2. Del Servicio Insular de Patrimonio Histórico del Cabildo de Gran Canaria, con procedencia de: El Tejar-Las Meleguinas (Santa Brígida), Plaza de San Antón (Agüimes), Los Caserones-Fataga (San Bartolomé de Tirajana) y otros varios, decomisados, de origen diverso.
3. De particulares, procedentes de: Hotel Casa de los Camellos-

Agüimes (don Agustín Caballero Casassa), Los Caserones-San Nicolás de Tolentino y Sardina-Gáldar (don Francisco Peinado Rodríguez), Guayadeque, Montaña de Arinaga y Agüimes (don Marcos Ojeda Ojeda), Risco de San Nicolás-Las Palmas de Gran Canaria (doña Carolina Batista Galván), Barranco de Bañaderos-Arucas (doña Elena Sosa Suárez), Túmulo de Punta Mujeres-Maspalomas-San Bartolomé de Tirajana (don Antonio Betancor Rodríguez), Barrio de Triana-Las Palmas de Gran Canaria (don Alfonso León Cabrera), Presa de la Lumbre-San Bartolomé de Tirajana (doña Silvia González Zevallos), Punta de la Monja-Agüimes (don Javier Velasco Vázquez), Montaña de Tindaya-La Oliva (don Víctor Montelongo Parada), y Almatriche-Las Palmas de Gran Canaria (don Pedro Guerra Alemán).

Con destino a la colección ingresaron, por compra, 10 piezas de cerámica popular procedentes de la Villa de Mazo.

Prospecciones y excavaciones

Por encargo de la empresa Ingestursa y con autorización de la Dirección General de Patrimonio Histórico del Gobierno de Canarias, se realizaron prospecciones y sondeos en el yacimiento de Las Crucecitas, zona arqueológica del Lomo de los Gatos, Mogán, que permitieron valorar el potencial arqueológico del sitio.

En virtud del vigente convenio de colaboración con el Cabildo de Gran Canaria y a instancias de su Servicio Insular de Patrimonio Histórico, se realizaron múltiples visitas a yacimientos y sitios históricos de los siguientes municipios: Agaete, Agüimes, Gáldar, Ingenio, Las Palmas de Gran Canaria, Mogán, San Nicolás de Tolentino, Santa Brígida y Telde.

ÁREA DOCUMENTAL

Biblioteca

Incrementó sus fondos impresos, durante 1998, en 1.127 volúmenes, mediante compra, donación o intercambio con otras instituciones, correspondiendo 960 a la Biblioteca canaria y 167 a la Biblioteca general.

Es de destacar la regularidad de las donaciones del Servicio de Publicaciones del Cabildo de Gran Canaria, habiéndose recibido asimismo publicaciones donadas, entre otros, por el Centro Atlántico de Arte Moderno, la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas, la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, la Fundación César Manrique y el Museo Militar Regional de Canarias.

El Museo colaboró con sus fondos en las siguientes exposiciones: «*Gabinete de retratos de canarios ilustres, de Ernesto Meléndez*» y «*Galdós y el 98: un itinerario a través del tema de España*», ambas celebradas en la Casa Museo de Colón, «Luis Feria», en la Biblioteca Insular, y «*Exposición bibliográfica de Justo Jorge Padrón*», en el Gabinete Literario.

Realizaron generosas donaciones, que se han incorporado a nuestras colecciones documentales: doña Caridad Pérez-Galdós de la Torre, don Carlos Canella Argüelles, don Fernando Clavijo León, don Leopoldo Navarro Wood y don José A. Pérez Cruz.

El Servicio de Publicaciones del Cabildo de Gran Canaria editó, con estudio, transcripción y notas de doña Manuela Ronquillo Rubio y don Eduardo Aznar Vallejo, el volumen *Repartimientos de Gran Canaria,* cuyo manuscrito original se conserva en nuestra Biblioteca.

Hemeroteca

Se añadieron a nuestros fondos, durante el año, 28 nuevos títulos, entre los que se encuentran: *El Deportivo de las Islas, Euro Gran Canaria, Maspalomas Económica, Silicón Canarias, Guía Digital de Gran Canaria* con CD-rom, *Magisterio Español de Canarias, Revista Canaria de Estudios Ingleses, La Voz de Arguine, La Marina* (Arrecife), *El Correo del Valle, Arucas Informa, Anarda, Siete Días* y otros varios de temática diversa.

Durante el año entró un total de 1.309 ejemplares de revistas.

Archivos

Continuó la reconstrucción de la mayor parte de las unidades que conforman el fondo documental de la Casa Fuerte de Adeje, lo que ha permitido el creciente desarrollo del cuadro de clasificación del fondo y de la descripción de cada nivel de agrupación documental, con base en guías para sus secciones y subsecciones, inventarios analíticos para las unidades documentales y catálogos para determi-

nadas series documentales tipológicas, tales como la de correspondencia.

El diseño de las fichas descriptivas a que obliga este marco definitivo de organización se ha realizado siguiendo las directrices fijadas por la comunidad archivística internacional, a través del *International Council on Archives,* organismo creador del *International Standard Archival Description General.*

En el mes de mayo se obtuvo el compromiso formal del Ayuntamiento de Adeje para prorrogar por tres años el convenio de colaboración suscrito con El Museo para la realización del trabajo.

El año saliente se ha culminado también la construcción de la aplicación de base de datos relacional, a través de la cual en el futuro se realizarán las consultas al fondo de la Casa Fuerte. El empleo de la programación de *visual basic* y de las últimas tecnologías informáticas relativas a Internet (*Hiper Text Mark Language*) ha permitido desarrollar una aplicación que integra la consulta y selección de los documentos secundarios y el acceso directo a los documentos primarios, una vez convertidos en imágenes digitales.

La necesidad de comenzar a digitalizar de modo masivo la documentación ha motivado la investigación y el diseño final del plan más adecuado a las necesidades y características del proyecto, de manera que han quedado prefijados aspectos de capital importancia con la resolución *ppi,* la determinación del campo angular idóneo, los porcentajes de reducción de imágenes digitales y el formato para su almacenaje y compresión.

Fonoteca

La actualización de la base de datos, adaptándola al programa *Microsoft Access,* ha permitido agilizar y flexibilizar las consultas de los 12.642 registros actuales, a los que deben añadirse las fichas manuales de discos de pizarra y de vinilo.

Se adquirió la última versión del programa *Finale* para la informatización de partituras musicales, habiéndose catalogado las obras de Mateo Guerra, Carlos Guigou, Joaquín García —maestro de capilla de la catedral— y Cristóbal Millares Padrón.

Dentro del proyecto RALS (Registros Audiovisuales de Lectura y Sonido), se editó un nuevo CD, el número 6 de la colección «La creación musical en Canarias», bajo el título *Obras de Manuel Bonnín y Armando Alfonso (sonata para piano en mí menor de Bonnín y Variaciones sobre el arrorró de Alfonso. Sophia Bourguignon, piano.*

La catalogación de los discos de 78 y 33 rpm y de los discos de pizarra concluyó durante este ejercicio, pudiendo reseñarse la presencia entre ellos de la primera grabación de los *Cantos Canarios,* de Teobaldo Power, y la grabación más antigua que poseemos, el *Tannhäuser* interpretado por el barítono Néstor de la Torre en 1902.

Los archivos musicales catalogados fueron los de las Juventudes Musicales y el de Martín Pérez; en este último se contó con la colaboración de don Javier Romero Naranjo.

Los fondos se han visto incrementados con las donaciones efectuadas por don Juan Pérez Navarro, don Fernando Clavijo León, don Carlos Canella Argüelles, don José Segura Ojeda y don Roberto Tauro.

La colaboración con la Asociación Lírica Aplica ha permitido la utilización de las instalaciones de El Museo para ensayos de intérpretes como Yolanda Auyanet y Nancy Herrera.

USUARIOS DEL ÁREA DOCUMENTAL EN 1998

Biblioteca	1.888
Hemeroteca.....	8.086
Archivos	1.965
	11.939

ACTIVIDADES

En 1998 vio la luz el número LIII de la Revista *El Museo Canario.*

También fue publicada la segunda edición del libro de Alfredo Herrera Piqué *Los Tesoros de El Museo canario.*

Asimismo, se editaron tres nuevos títulos de la Colección San Borondón: *Son diez,* de Lázaro Santana, ilustrado por José Antonio García Álvarez; *Sendas,* de Javier Cabrera, ilustrado por Sira Ascanio, y *Del minuto severo,* de Marcos Martín Artiles, ilustrado por Manuel Toledo.

Por otra parte, se mantuvo el habitual programa de intercambio de publicaciones con diversas instituciones públicas y privadas.

ACTOS

En febrero se presentó el libro *Directorio de Bibliotecas de Canarias,* cuyos autores son doña Alicia Girón, doña Laura Cobos y don

Melquíades Álvarez, corriendo la presentación a cargo de don Manuel Lobo Cabrera.

En octubre se produjo el discurso de ingreso de don Salvador Miranda Calderín, quien disertó sobre *Los Pozos de la Nieve y Los Pechos,* siendo presentado por don Juan J. Laforet Hernández.

ADMINISTRACIÓN Y SERVICIOS

Bajas de Socios

Nombre	*Número*	*F. alta*	*F. baja*
D. Alfonso Armas Ayala	197	08.07.47	julio 98 (f)
D. Leoncio Rodríguez García	211	22.12.48	octubre 98 (f)
D. Juan Nogales Hernández	243	13.11.52	enero 98 (f)
D. Pedro Sosa Santana	283	11.01.57	julio 98 (f)
D.ª Lola de la Torre Champsaur	300	05.06.59	enero 98 (f)
D. Cristóbal Martell Ortega	456	17.08.66	junio 98 (f)
D. Pedro Padrón Quevedo	589	11.11.68	enero 98 (f)
D. Octavio Santana Suárez	908	23.11.87	agosto 98 (pp)
D. Alex R. Hansen Machín	921	27.03.89	dicbre. 98 (pp)
D. Félix González de la Huerta	1.013	04.01.95	enero 98 (f)
D. Blas Perdomo Moreno	1.041	01.03.95	julio 98 (pp)
D. Nicolás Ruano Hernández	1.064	07.04.95	febrero 98 (pp)

Altas de Socios

Nombre	*Número*	*F. alta*
D. José D. Araña Yáñez	1.107	07.01.98
D. Salvador Miranda Calderín	1.108	07.01.98
D. Eduardo Medina Peñate	1.109	12.08.98
D. Diego López Díaz	1.110	05.10.98
D. Sergio M. Molina Iglesias	1.111	16.11.98
D. Fernando Morales Caballero	1.112	16.11.98

VISITANTES

Grupos	*Número*	*Media mensual*	*Porcentaje*
Escolares	11.711	976	35,4
General	10.811	901	32,7
Turistas	10.544	879	31,9
	33.066	**2.756**	**100,0**

ÍNDICE GENERAL

*H*OMENAJE PÓSTUMO
A LOLA DE LA TORRE CHAMPSAUR

COORDINADO POR LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ

TOMO I

LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ: Lola de la Torre. Aproximación a su vida y a su obra musicológica 9

*E*TNOMUSICOLOGÍA

ÁNGEL RODRÍGUEZ FLEITAS: Hallazgo de un litófono en Gran Canaria 23

LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ: Orígenes y devenir del baile llamado «el canario» 33

TALIO NODA y LOTHAR SIEMENS: El baile del «sirinoque» en la isla de La Palma. Un análisis estructural 93

MANFRED BARTMANN: El toque de campanas, parte integrante de la música procesional típica en la isla del Hierro 115

MAXIMIANO TRAPERO:: El canto de los romances en la isla de La Palma 145

JESÚS ORTA RUIZ «INDIO NABORÍ»: La décima popular cubana y su herencia del romance y de Canarias 157

ANTONIO GARCÍA DE LEÓN: La décima popular: territorios históricos y sociales de su asentamiento en América 165

JUAN MANUEL ZAMORA MALDONADO y ANTONIO MANUEL JIMÉNEZ MEDINA: La flauta o gaita entre los pastores de Gran Canaria: un estudio etnográfico 179

SIGLOS XVI AL XVIII

ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ: Historia de los órganos de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria 223

MANUEL LOBO CABRERA: Los canónigos y la capilla de música de la catedral de Las Palmas en el siglo XVI 283

JUAN RAMÓN GÓMEZ-PAMO Y GUERRA DEL RÍO: Emblemas heráldicos de Cairasco de Figueroa 291

ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: El canto llano toledano, estrato musical en la polifonía sacra de la catedral de Las Palmas y otras iglesias de España 305

LOURDES BONNET: Dos secuencias desconocidas atribuidas a Alonso Lobo en la catedral de Las Palmas 339

JAVIER ROMERO: La misa ferial del pasionario de Las Palmas, probable obra de Melchor Cabello (1612-1615) . 351

ALEXIS BRITO GONZÁLEZ: Extranjeros y música en la catedral de Las Palmas durante el seiscientos 371

MARÍA RODRÍGUEZ MARTÍN:: Villancicos barrocos de Diego Durón: reflexiones en torno a su inspiración canaria . 381

MARÍA-SALUD ÁLVAREZ: Doce cantadas religiosas de Joaquín García (ca. 1710-1779) 389

CRISTINA MOLINA ROLDÁN: Mateo Guerra (1735-1791), destacado músico y compositor grancanario 405

MYRIAM ÁLVAREZ: La retórica en «La Música» de Tomás de Iriarte 429

TOMO II

SIGLOS XIX Y XX

CELSA ALONSO: Un legado singular: música lírica en la corte de los duques de Montpensier 447

MIGUEL ÁNGEL AGUILAR RANCEL: La vida musical en Santa Cruz de Tenerife en el tercio central del siglo XIX 465

JAVIER CAMPOS ORAMAS: El Gabinete Literario de Las Palmas y la música 519

ISIDORO SANTANA: Primera aproximación a las zarzuelas y óperas canarias producidas en los siglos XIX y XX..... 537

LEOPOLDO ROJAS-O'DONNELL: Néstor de la Torre y la enseñanza del canto en Canarias 599

JOSÉ-ANTONIO CUBILES: José Cubiles, un pianista atlántico 615

MARÍA-LUISA GORDO CASAMAYOR: Los primeros pasos de la Orquesta de Cámara de Canarias (1935-1940)..... 623

ISABEL SAAVEDRA ROBAINA: El bienio Capobianco en el Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria (1975-1976) 653

GUILLERMO GARCÍA-ALCAIDE: La creación musical en Canarias ante el cambio de siglo 677

POMPEYO PÉREZ DÍAZ: Reflexiones en torno a un nuevo repertorio para guitarra en Canarias 699

MOISÉS R. SÁNCHEZ MIRANDA: El manifiesto musical del Museo Canario (1997) y los inicios del proyecto «RALS» 727

*D*OCUMENTACIÓN

INMACULADA SANABRIA RODRÍGUEZ: Catálogo de los discos de pizarra de temas, autores e intérpretes canarios que se conservan en la fonoteca del Museo Canario .. 737

LOLA DE LA TORRE: Documentos sobre la música en la catedral de Las Palmas (1661-1680). [Introducción por LOTHAR SIEMENS; digitalización por INMACULADA SANABRIA] 759

*M*EMORIA

Memoria de las actividades del Museo Canario en 1998. 849

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA