

CHIRIMÍAS EN CALATAYUD. PRINCIPIO Y FINAL DE UN PROCESO CONSTRUCTIVO

Revista de Musicología XXII, 2

Josep BORRÀS
Antonio EZQUERRO

Resumen: El propósito de este artículo es dar a conocer -mediante un estudio funcional y de contexto- un importante conjunto de instrumentos que ha aparecido recientemente en la ciudad de Calatayud: una chirimía tiple de tipología hispánica del siglo XVII (Colegiata de Santa María), y un grupo instrumental, integrado por un juego de tres chirimías triples con la marca de los constructores barceloneses Oms (finales del siglo XVIII) y un fagot francés Adler (1830c), todos ellos conservados en la Real Colegiata del Santo Sepulcro. A partir del gran espacio de tiempo que separa la construcción de chirimías de los dos centros, el artículo traza una breve cronología de las etapas constructivas de la chirimía en España, así como de su uso, con especial atención a sus funciones (marco litúrgico, literatura específica...), casi extemporáneas en pleno siglo XIX. A partir del análisis documental, se aportan los datos más recientes -y por ahora, los únicos que se conocen- sobre los constructores Oms, así como se esbozan los inicios de su relación con los constructores extranjeros Bernareggi y Boisselot. El artículo se completa con las fichas catalográficas de los instrumentos, así como con sus planos, y otras ilustraciones alusivas al estudio.

HORNPIPES IN CALATAYUD. RISE AND FALL OF A PRODUCTION PROCESS

Abstract: This essay intends to provide information about an important set of instruments recently found in Calatayud by means of an analysis their function and context. This set includes a triple "chirimía" of the hispanic type from the XVIIth century (Collegial Church of Saint Mary), and a group of instruments composed of a set of three triple "chirimías" bearing the mark of the Barcelonese builders "Oms" (end of the XVIIIth century) and a French fagot Adler (1830c), kept all of them in the Collegial Church of the Holy Sepulchre. This essay intends to trace the chronological evolution of the production, use and function (liturgy, specific music writing...) of the "chirimía" in Spain in the long period embraced by these instruments. New information - the first to have come to light so far - about the Oms builders is drawn from the analysis of the documentation, and it has been traced their relationship with the foreign builders Bernareggi and Boisselot. The essay ends with the catalogue description of these instruments, including designs of them and other relevant illustrations.

No es el propósito de estas líneas relatar con detenimiento la trayectoria de la chirimía como elemento patrimonial significativo de determinados usos

musicales, enmarcados en multitud de contextos de ámbito social muy documentados desde la Edad Media¹, sino llamar la atención sobre un grupo instrumental de primer orden que ha salido recientemente a la luz².

En la ciudad de Calatayud, y más concretamente en la iglesia Colegial Mayor de Santa María, y en la Real Colegiata del Santo Sepulcro, se encuentra un valioso testimonio de una herencia patrimonial en forma de instrumentos. Se trata, en el primer caso, de un ejemplar de chirimía anónima de tipología hispánica de principios del siglo XVII, y en el segundo, de un conjunto instrumental único y completo formado por un juego de tres chirimías realizadas hacia 1800 –uno de los pocos conjuntos de tres instrumentos de lengüeta doble realizados por el mismo constructor y emplazados en el mismo lugar de uso– y un fagot datado hacia 1830. Estos ejemplares se contemplan en un estado de conservación casi perfecto, con los rasgos evidentes de los elementos “fungibles” (léase lengüetas, elaboradas al modo francés de los años cuarenta) correspondientes probablemente a las últimas ocasiones en que debieron ser utilizados³. Se trata, como veremos a continuación, de una muestra funcional y constructiva de este tipo de instrumentos, desde el inicio de su construcción sistematizada hasta su inactividad en tiempos muy recientes.

Sabido es, que la chirimía es un instrumento aerófono de lengüeta doble, construido en madera y de interior cónico, que gozó de particular predicamento en nuestra historia musical hasta bien entrado el siglo XIX. Una definición precisa del instrumento nos la proporciona Sebastián de Covarrubias⁴:

“Instrumento de boca, a modo de trompeta derecha sin buelta, de ciertas maderas fuertes, pero que se labran sin que tengan repelos porque en los agujeros que tienen se ocupan casi todos los dedos de ambas manos. Tomó este nombre del griego Xeir, Xeiros, manus, y es menester para tañer la chirimía manos y lengua y aun traer bragas justas por el peligro de quebrarse, como traían los tibicines antiguos y los pregoneros. Y así no

¹ Una primera aproximación al tema, puede verse en: HANCHET, John: “Chalemies et bassons”, en *Instruments de Musique Espagnols du XVI au XVII siècle*. Catálogo de la Exposición “Europalia 85”. Bruselas, Banque Générale, 1985, pp.93-100.

² Agradecemos muy especialmente las continuas facilidades para la consulta y trabajo con estos instrumentos dadas por el anterior prior de la Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud, D. Jacinto Alcoitia y por el actual responsable, D. Miguel González, así como por el abad de la Colegiata de Santa María, D. Félix Uriel. Igualmente gracias al Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza.

³ Las dos chirimías sin llaves, y el fagot, aparecieron dentro de una caja-estuche para guardar el fagot, junto a una correa para colgarlo, y a una cajita en metal plateado que incluía diversas cañas, cordel para las juntas, y el sebo correspondiente para untar el cordel –con vistas a que el ajuste fuera el adecuado y no dejara lugar a escapes de aire–. Por su parte, la chirimía de dos llaves se encontró, en las casas anexas a la colegial –donde sin duda residiera el maestro de capilla y los infantes–, junto a un viejo estuche de violín (Fig. 1).

⁴ COVARRUBIAS Y HOROZCO, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana, o Española*. Madrid, 1611 (cfr. voz “Chirimía”).

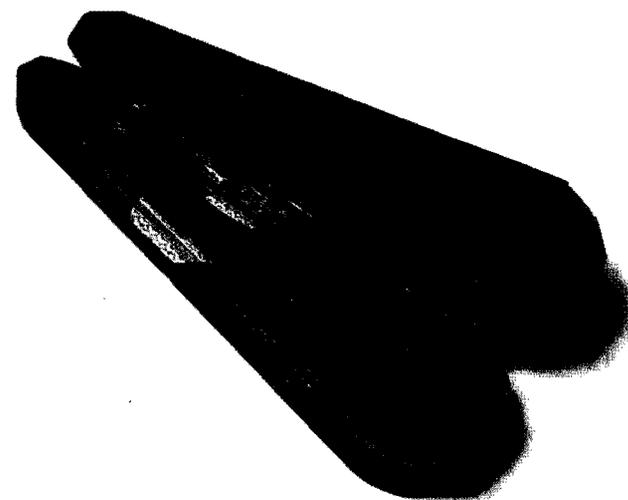


Fig. 1. Estuche de violín (E: CALs).

es mal consejo para ministriles y aun para cantores, el andar recogidos y abrigados. En la copla de las chirimías ay tipples, contraltos y tenores, y los tipples no tienen llave para los puntos baxos; acomódanse con el sacabuche que tañe los contrabaxos”.

El ámbito en el que más y mejor se desarrolló –sobretudo, debido a su intensa y peculiar sonoridad–, fue el relacionado con actos ceremoniales en espacios grandes o abiertos, ya fuera en el terreno civil (acompañando solemnidades y festejos de instituciones o personalidades destacadas, junto a trompetas y atabales), ya fuera en el terreno religioso, en el marco de las denominadas “coplas de ministriles”, junto a cornetas, sacabuches o bajones. También la encontramos en funciones específicas, como por ejemplo determinadas procesiones, pasaclaustros y pasacalles, siestas, u otros actos solemnes en los que se tañían e improvisaban piezas al efecto.

El rol de los instrumentos de lengüeta doble (especialmente en la vertiente del repertorio exclusivamente instrumental), contempla casi siempre su aparición en familia⁵. Por otro lado, en el ámbito de la polifonía, se agruparon tradicionalmente en “coros” (coros de chirimías, coros de bajoncillos, etc.), a

⁵ Véase: SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: “Aportación para el conocimiento de la música barroca para chirimías”. En: *Revista de Musicología*, II/1 (1979), pp.136-137, y VILAR, Josep Maria: “Sobre la música barroca per a xeremies a Catalunya i la seva evolució posterior”. En: *Cuadernos de sección música*, Eusko Ikaskuntza, V (1991), pp. 111-152.

lo largo del siglo XVII⁶, período en el que su escritura no era todavía idiomática, de modo que se anotaban a la manera vocal⁷. Más tarde, con el abandono de la policoralidad, estos instrumentos pasarían a agruparse en dúos (con bajo), de manera que trajeron consigo un repertorio propio⁸. Tales dúos, actuaban a modo de dos instrumentos de una misma cuerda o voz (por ejemplo, dos chirimías tiple), que entrelazaban sus líneas melódicas.

El elemento "plural" característico de estos instrumentos, presupone, por otro lado, un criterio de fabricación múltiple por parte del mismo constructor, usando características similares y proporcionales. Hasta el momento, si bien son varios los ejemplares de chirimías que se conservan en territorio español, las referencias a su conservación en conjunto (al menos en pareja, como era más frecuente según las fuentes musicales y de documentación) resultan escasas.

El importantísimo conjunto perteneciente a la Catedral de Salamanca, integrado por diversos modelos de chirimías, cromornos y bombardas construidas en el siglo XVI y fabricadas fuera del ámbito territorial hispánico⁹ re-

⁶ Cfr.: BONASTRE I BERTRÁN, Francesc: "Tècnica instrumental a la polifonia catalana del segle XVII", en *Actes del I Symposium de Musicologia Catalana "Joan Cererols i el seu temps"*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1985, pp.77-93. GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: "Aspectos de la práctica musical de las catedrales de Zaragoza en el siglo XVII". En: *De Musica Hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López Calo, S. J. En su 65º cumpleaños*. I, Santiago de Compostela, Universidad, 1990, pp. 647-658. EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *La Música Vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII: tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997 (edición en microficha, Bellaterra, ETD, 1998): [vid. especialmente vol.I, pp. 277-314].

⁷ Los coros de chirimías imitaban en su disposición –y casi siempre, en su escritura–, a los coros vocales; se componían habitualmente de dos chirimías tiple (1ª y 2ª), chirimía alto, y bajo de sacabuche o bajón, o bien, de chirimías tiple, alto y tenor –a razón de una por parte, respectivamente–, con bajo de sacabuche, o bajón. Otros coros, para ministriles, agrupaban diferentes combinaciones de instrumentos (coros de bajoncillos, con una amplia combinatoria de bajoncillos altos y tenores, bajones, cornetas y sacabuches). Recordemos, por otro lado, que el tratadista y teórico fray Pablo Nassarre otorgaba al sacabuche el papel de bajo natural de las chirimías, y en su ausencia se usaba el bajón: "[...] Que en donde no ay quien toque el Sacabuche, se suple la parte del baxo con el Baxon; aunque es mas propio para Chirimías su baxo, por tener la voz mas clara que el Baxon, y con formarse mas en la claridad del sonido, con las partes agudas" (NASSARRE, Fray Pablo: *Escuela Música según la práctica moderna*. Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724. (Edición facsímil, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1980; cita concreta en: Lib.IV. Cap. XVII. "De los instrumentos flatulentos", p. 480).

⁸ Existe asimismo un repertorio que se va conociendo en el ámbito de la música instrumental paralitúrgica (procesiones para el Corpus, viáticos, pasaclaustros, etc.), basado en tres chirimías y acompañamiento de bajo instrumental. Sobre este particular, véase: VILAR, Josep Maria: "Sobre la música barroca per a xeremies...", *Op.cit.*

⁹ Existe cierta bibliografía sobre esta colección. Vid. PÉREZ ARROYO, Rafael: "Los instrumentos nacentistas de la Catedral de Salamanca: cromornos y bombardas". En: *Revista de Musicología*, VI/1-2, (1983), pp. 373-422. ESCALAS, Romà; BARJAU, Anna; y GIBIAT, Vincent: "Les instruments des ménestriers de la cathédrale de Salamanca". En: *Acoustique et instruments anciennes*, Actas del simposio, París,

presenta el testimonio por ahora más antiguo de unidad constructiva de instrumentos de viento que se ha conservado.¹⁰

Las siguientes muestras que han permanecido hasta nuestros días, pertenecen a un segundo estadio, el cual está en relación directa con la consolidación de la copla de ministriles en los centros musicales, especialmente de ámbito religioso, en los cuales estos instrumentos llegaron a contar con una literatura específica propia. Como ejemplo de esto, contamos con estudios recientes acerca del término "madrigal" entendido como composición para instrumentos¹¹. Esto sucede a partir de finales del siglo XVI hasta bien entrado el siglo XVII cuando aparecen una serie de constructores y reparadores de chirimías, bajones y sacabuches los cuales giran en torno a la Capilla Real española. Los criterios de composición musical y repertoriales de esta capilla –y por consiguiente, condicionantes para la construcción de instrumentos que ahora nos interesa–, son los que marcarán las pautas, no sólo del modelo musical a seguir por las otras capillas, sino también las de los prototipos de instrumentos que desembocarán en elementos comunes.¹²

Este último período de tiempo representa la etapa más fructífera de la elaboración de instrumentos de viento en España en el contexto musical europeo¹³. Frente a la escasez de "colecciones", juegos, o conjuntos de instrumen-

Musée de la Musique, Noviembre de 1998, en prensa. Este último trabajo, aparte del más reciente, supone la publicación metodológicamente más novedosa. Además, pueden consultarse las fichas correspondientes al catálogo *Las Edades del Hombre. La Música en la Iglesia de Castilla y León*. León, 1991, pp. 235-238 a cargo de Cristina Bordas Ibáñez.

¹⁰ Sobre adquisiciones de estas colecciones, véase: ANGLÈS I PÀMIES, Higinio: *La Música en la corte de Carlos V*. Barcelona, Instituto Español de Musicología, CSIC, 1944. LASOCKI, David: *The Bassanos. Venetian Musicians and Instrument Makers in England, 1531-1665*. Cambridge, Cambridge University Press, s.a. [1990s.in]. KIRK, Douglas K.: *Churching the shawms in Renaissance Spain*. Montreal, McGill University, 1993.

¹¹ Cfr. GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: "Aportación al conocimiento de la terminología musical española en el siglo XVII: el madrigal considerado como composición para instrumentos". En: *Nassarre, V/2* (1989), pp. 119-129. EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *La Música Vocal en Aragón...* Tesis doctoral, *op. cit.* [cfr. especialmente vol.II, pp.123 y ss., y vol.V, pp.232-236].

¹² Véase "Selma" en: CASARES RODICIO, Emilio, ed.: *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles. (Legado Barbieri)*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986. Así como: BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: "Instrumentos de los siglos XVII y XVIII en el Museo del Pueblo Español en Madrid". En: *Revista de Musicología*, XVII/2 (1984), pp. 301-333; y: KENYON, Beryl: "The Wind-Instrument Maker Bartolomé de Selma (d.1616), His Family and Workshop". En: *The Galpin Society Journal*, XXXIX (1986), pp.21-34.

¹³ Sobre las chirimías durante el período barroco, pueden verse, como fuentes de primer orden, los tratados teóricos siguientes: WIRDUNG, Samuel: *Musica getutsch*. Basilea, 1511 [Reedn. 1970], PRAETORIUS, Michael: *Syntagma musicum*. Vols. II y III. Wolfenbüttel, 1618 [Ed. facsímil, GURLITT, Wilibald, ed., Kassel, Bärenreiter, 1958]. MERSENNE, Marin: *Harmonie Universelle*. París, 1636-1637 [Edn. facsímil, LESURE, François, ed., 3 vols., París, Éditions du CNRS, 1965]. Para el ámbito propiamente hispánico, pueden verse los conocidos tratados de P. Cerone, A. Lorente, o fray P. Nassarre.

tos conservados, el número de instrumentos "individuales", sí es en cambio destacable: no han aparecido ejemplares de sacabuches y cornetas, pero sí un gran número de chirimías y bajones¹⁴ realizados con criterios constructivos similares. Concretamente, acerca de los bajones, se están elaborando en la actualidad diversos estudios -principalmente organológicos- a partir de los cuales se podrán deducir algunas de sus características tipológicas propias.¹⁵ También cabe señalar las investigaciones que sobre la chirimía -o instrumentos afines- se han realizado desde el prisma de la música popular.¹⁶

A principios del siglo XVIII, y como consecuencia de la nueva instauración borbónica con Felipe V (1700), da la impresión de que la Capilla Real pudiera dejar de contar con sus propios -o directamente vinculados con ella- constructores o maestros de hacer instrumentos, de suerte, que, a partir de entonces, se va a determinar que sean los propios instrumentistas quienes se encarguen, por su cuenta, de suministrarse los instrumentos y materiales que les sean necesarios para el desempeño de su oficio¹⁷. Por lo que respecta al uso

¹⁴ A modo de ejemplo, repárese en los ejemplares de bajón conservados en la actualidad: -Un bajón bajo, Anónimo (Museo de la Música de Barcelona, Ref. 699). -Tres bajones bajos: dos anónimos, y uno con la marca "SANCHEZ" (Catedral de Jaca -Huesca-). -Un bajón bajo, Anónimo, y otro bajón alto con la marca "MELCHOR" (Catedral de Ávila). -Un bajón bajo, "SELM" (Iglesia de la Encarnación, de Ávila). -Un bajón bajo, Anónimo (Catedral de Albarracín -Teruel-). -Un bajón soprano, "SELM", y otro bajón bajo, Anónimo (Museo Etnológico Nacional, de Madrid, Ref. 1548 y 1550, respectivamente). -Tres bajones bajos, "MELCHOR. R.S." -registro 1000949-, "SELM" -registro 10009100-, y "MROMERO" -registro 1000.9048- (Monasterio de San Lorenzo de El Escorial). -Cuatro bajoncillos procedentes de la colección Barbieri, y que probablemente habrían pertenecido a la Catedral de Toledo: un bajoncillo soprano, Anónimo, así como un bajoncillo alto y dos bajoncillos tenores, estos tres últimos "MELCHOR" (Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Bruxelles, Ref. M.2327 a 2330). Sobre estos cuatro bajoncillos, puede verse: BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: "La colección de instrumentos de Barbieri: una aportación a la historia de la organología en España". En: *Revista de Musicología*, XIV/1-2 (1991), pp.103-111. También cuentan con un bajón de origen hispánico el Musée Instrumental de París (bajón bajo, "ALDAO"), el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (bajoncillo tiple, Anónimo, Ref.188), y la colección particular del fagotista William Waterhouse (Londres; un bajón bajo).

¹⁵ KENYON, Beryl: "El bajón español y los tres ejemplares de la catedral de Jaca". En: *Nassarre*, II/2 (1986), pp. 109-143. BORRÀS I ROCA, Josep: *El baixó a la península ibèrica*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, en curso.

¹⁶ FERRÉ I PUIG, Gabriel: "La tarota, una xeremia d'ús popular a Catalunya". En: *Recerca Musicològica*, IV (1984), pp. 81-135. COSCOLLAR SANTALIESTRA, Blas: *El libro de la dulzaina aragonesa*. Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1987.

¹⁷ "[...] Los gastos de instrumentos nuevos, aderezos, cuerdas que gastaban los músicos, se extinguieron porque los deben tener siempre corrientes por su cuenta" (citado en: "Planta nueva de la Capilla Real del Rey, nuestro señor, Don Felipe Quinto, desde 1º. De mayo de 1701 en adelante. Capellán limosnero mayor", apartado "Gastos diferentes"; tomado de: CASARES RODICIO, Emilio, ed.: *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles. Legado Barbieri*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986. Vol.2, p. 135, Doc. 256. La descripción de esta "Planta nueva" certifica la desaparición de la plantilla de antiguos ministriles en la Real Capilla (especialmente por lo que

de estos instrumentos, las muchas referencias musicales pertenecientes a otros ámbitos de la España del momento, no parecen resentir ni reflejar, ni mucho menos, final alguno en el uso de chirimías y bajones.

La simple observación de los ejemplares del siglo XVII que han subsistido¹⁸ pone en evidencia el grado de transformaciones que se aplicaron en ellos desde dicho siglo, hasta el último cuarto del siglo XVIII -cuando tenemos constancia de que se vuelve a construir este tipo de instrumentos de viento-, con el fin de adaptar al máximo su uso. Al margen de reparaciones estrictamente de mantenimiento, se constata en muchos casos la voluntad de variar el diapason original de estos ejemplares mediante la modificación de los criterios constructivos originales: estos cambios suelen afectar a los orificios (retoque del diámetro o cambio de ubicación) o a su tamaño general (recorte en algún extremo del instrumento, especialmente el superior), partiendo forzosamente de los parámetros derivados de la relación tudel-doble lengüeta. Quizás esta premisa de adaptación a un determinado diapason, sea uno de los muchos argumentos que justifican la escritura musical de las chirimías por puntos altos o bajos, así como el uso de determinados transportes.¹⁹

Por lo que conocemos hasta el momento, las chirimías solían anotarse en el siglo XVII, cuando acompañaban a las voces formando un "coro" instrumental específico, a distancia de cuarta alta o quinta baja respecto de las partes vocales (i.e., si las voces se anotaban sin alteraciones propias, las chirimías se anotaban con un bemol en la armadura), de donde parece inferirse que estuvieran afinadas en *fa*. En cambio, por lo que hemos podido observar, en el siglo XVIII, y en la modalidad de su escritura exclusivamente instrumental,

respecta a los instrumentos de viento, con la eliminación de las chirimías y sacabuches), los cuales, parece que sean sustituidos por una nueva plantilla instrumental. Se concretan ahí los instrumentos de la nueva plantilla: órgano, arpa, archilaúd, violín, violón, bajón y clarín. No obstante, parece ser, que la Real Capilla, acaso ya sin constructores "oficiales", habría podido continuar contando con determinados reparadores y encargados del mantenimiento de sus instrumentos, como parece desprenderse de algunos documentos conservados (?). En todo caso, parece, que desde ese momento, se habría producido un cierto cese en la actividad de fabricación de instrumentos directamente vinculada con la Capilla Real.

¹⁸ Repárese en algunos ejemplos de chirimías de origen hispánico, algunas de ellas todavía en uso. Así por ejemplo, las conservadas en Ceret -Francia- (antiguo Museo de Artes Populares), Bruselas (Museo del Real Conservatorio), Barcelona (Museo de la Música), Gerona (Museu d'Història de la Ciutat), Calatayud (Museo Diocesano de Arte Sacro, y Colegiata del Santo Sepulcro), Pamplona (Catedral), Salamanca (Universidad), Santiago de Compostela, Mallorca, etc.

¹⁹ La interpretación actual acerca de lo que dicen los teóricos y compositores de la época no está lo suficientemente dilucidada por lo que se refiere a los transportes y llaves de chirimía. Véase a este respecto: GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: "Notas sobre la transposición en voces e instrumentos en la segunda mitad del siglo XVII: el repertorio de La Seo y El Pilar de Zaragoza". En: *Recerca Musicològica*, IX-X (1992), pp. 303-325.

las chirimías se anotan ya, frecuentemente, con sostenidos en la armadura. En cualquier caso, se trata, éste, de un asunto que exigiría un tratamiento más amplio, que escapa de las intenciones de este artículo.

En las ciudades hispanas de mayor influencia social y política, el cambio de estilo musical que se experimenta a partir de comienzos del siglo XVIII, no parece reflejar, hasta donde conocemos por el momento, nuevos datos a propósito de la construcción de instrumentos de viento, sino hasta mucho tiempo después, como veremos más adelante. Entretanto en cambio, son numerosas las citas que describen una gran penetración de otros constructores procedentes de otros lugares de Europa, especialmente de Francia.²⁰

Tendremos que esperar hasta finales del siglo XVIII²¹ (Figs. 2 y 3), cuando la actividad de construcción de instrumentos de viento parece renacer (flautas, oboes, clarinetes, fagotes...)²², para encontrar nuevas referencias acerca de la producción de chirimías, ahora ya en sintonía con los parámetros constructivos modernos.

Por lo que se refiere a las chirimías, diremos que la variante constructiva más remarcable de esta nueva etapa supone la partición sistemática del instrumento. Esta es una consecuencia de la desaparición de los grandes tornos y su sustitución por varias piezas ajustadas, realizadas por tornos más pequeños, que permiten una mayor precisión en el hueco, así como una serie de ventajas en lo que se refiere a una cierta flexibilidad en la afinación. A pesar del aparente anacronismo que supone la realización de chirimías en los albores, y en pleno siglo XIX, cabe precisar que esta iniciativa tuvo una correspondencia paralela con la factura de bajones²³ de los cua-

²⁰ Quizás el estudio que refleja mejor esta situación sea el de KENYON, Beryl: "Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII". En: *Revista de Musicología*, V/2 (1982), pp. 309-323. También son numerosos los instrumentos –especialmente franceses– que se conservan en museos y colecciones particulares.

²¹ De este tiempo debe datar sin duda un curioso testimonio gráfico que hemos encontrado al catalogar una de las composiciones del fondo a papeles del archivo de música de la Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud: se trata de dos calcomanías con la figura estampada de sendos músicos de viento (Fig. 2) y (Fig. 3), las cuales aparecen en la portada del cuadernillo para Tenor del coro 2º de una *Misa a grande orquesta*, en Re Mayor, (E: CALs, 5/95) del maestro Domingo Cuéllar y Altarriba (*Zaragoza?, 1790c; †?, 1837p), de quien sabemos que fue maestro de capilla y organista en las catedrales de Huesca y Barbastro, y que hacia 1837 ocupaba dichos cargos en la villa de Fonz. Era hermano del mucho más conocido maestro Ramón Cuéllar, con quien no hay que confundir.

²² Véanse: MUSEU DE LA MÚSICA DE BARCELONA: 1/*Catàleg d'instruments*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1991. ID.: *Els nostres luthiers. Escultors del só*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1996. *INSTRUMENTS DE MUSIQUE ESPAGNOLS DU XVIIE AU XIXE SIÈCLE*, Catálogo de la Exposición "Europalia 85", Bruselas, Banque Generale, 1985. BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: "Instrumentos de los siglos XVII y XVIII...", *Op.cit.*

²³ A partir del trabajo de KENYON, Beryl: "A Brief Survey of the Late Spanish Bajón". En: *The Galpin Society Journal*, XXXVII (1984), pp. 72-79, se pueden intuir ciertos paralelismos entre el bajón y la



Figs. 2 y 3. Calcomanías de instrumentistas en Ms. de *Misa grande con orquesta* de Domingo Cuéllar (E: CALs).

chirimía, en el sentido de cómo ambos instrumentos pudieron llegar hasta el siglo XX. Existen, por otro lado, tres bajones de tres piezas: en el Museo Nacional de Antropología –antiguo Museo del Pueblo Español– (Madrid; R.1551), en la Colegiata de Santa María (Borja –Zaragoza–), y en la ya citada colección privada de W. Waterhouse (Londres).

les quedan –y también van “apareciendo”– testimonios de su fabricación (en este caso ya en tres piezas y con diversas llaves) al lado de su dúctil y “dulce”²⁴ hermano fagot.

El último tercio del siglo XIX parece suponer el final del uso de chirimías y bajones en el ámbito eclesiástico hispánico, en consonancia con el ascenso de otras tendencias musicales nuevas, de suerte que estos instrumentos, más que propiamente desaparecer, se diversificaron hacia otros usos y formaciones.

En este sentido, y acaso como pervivencia de una tradición constructora de chirimías, secular y fuertemente arraigada en la península, todavía podemos contemplar, como epígona actividad derivada, la existencia actual de ciertos instrumentos, aún hoy en día utilizados en el ámbito de la música popular, como es el caso de los que han ido configurando la “cobla” de sardanas²⁵.

Los numerosos testimonios de música –especialmente religiosa– escrita para conjuntos de chirimías y bajones hasta la frontera del siglo XX²⁶ (Fig. 4)

²⁴ “Fagot. Ó Bajón dulce: este Baxa un punto mas que es el B.Mol. De Bfab.Mi” (citado en: RA-BASSA, Pedro (1683-1767): *Guía para los principiantes*. Manuscrito, Real Colegio del Corpus Christi de Valencia [Edn. facsímil: BONASTRE, Francesc; CLIMENT, Josep; y MARTÍN MORENO, Antonio, eds.: Bellaterra, Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques “Josep Ricart i Matas”, 1990; cita concreta en: “Declaración de los términos más y menos principales que en sí tienen diferentes ynrstrumentos”, p. 505].

²⁵ BAINES, Anthony: “Shawms of the sardana coblas”. En: *The Galpin Society Journal*, V, (March 1952), pp. 9 y ss. ID.: *Woodwind Instruments and their History*. Londres, 1967. MAINAR, Josep; y ALBERT, Lluís: *La Sardana*, Vols. I y II. Barcelona, 1970. CORTADA, André: *Cobles et joglars de Catalogne-nord* Perpignan, El trabucaire, 1989. MOREY, Joan; y ARTIGUES, Antoni: *Repertori i construcció dels instruments de la colla de xeremiers catalans a Mallorca*. Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1989.

²⁶ SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: “Aportación para el conocimiento...”, *Op. cit.* VILAR, Josep Maria: “Sobre la música barroca per a xeremies a Catalunya...”, *Op. cit.* Algunos ejemplos muy representativos a este respecto pueden encontrarse en algunas composiciones manuscritas del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (E: Zac) de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, entre las que destacaremos las atribuidas al compositor y reputado organista de El Pilar, Ramón Ferreñac (*Zaragoza, 1763; †Id., 8.12.1832). Como es sabido, Ramón Ferreñac era hijo del fagotista de las catedrales zaragozanas Manuel Ferreñac (*Zaragoza?, 1740), lo que acaso suscitara un particular interés por el instrumento por parte de su hijo, de quien nos da noticia el musicólogo J. V. González (vid. GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: *Tecla Aragonesa IV. Ramón Ferreñac (1763-1832). Sonatas para órgano a cuatro manos*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1995. Ibid.: “Ferreñac, Ramón”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, en prensa). En concreto, las obras de nuestro interés, de las que estamos preparando su edición, son las siguientes: -Francisco de Vienne [François Devienne (*1759; †1803)]: *Trio para trompa, clarinete y bajón*, en Fa Mayor (signatura D-411/5362); -Ramón Ferreñac: *Verso para bajón y órgano* (1791), en Sol Mayor (D-411/5367); -Ramón Ferreñac: *Verso para bajón y órgano* (1791), en Sol Mayor (D-411/5368); -Fornier [Raimundo Forner (*?; †?)]: *Concierto para bajón y orquesta*, en Sol Mayor –los dos movimientos extremos, fueron utilizados como versos– (D-411/5347); -Pugnani [Gaetano Pugnani (*1731; †1798)]: *Sonata para bajón y bajo*, en Sol Mayor (D-411/5364); -Anónimo: *Dúo de bajones con órgano obligado*, en Sol Mayor –incluye indicaciones de registración para el órgano– (D-411/5350); -Anónimo: *Verso de dos bajones y órgano*, en Sol Mayor (D-411/5351); -Anónimo: *Verso para bajones obligados y órgano*, en Re Mayor –existen dos versiones– (D-411/5352); -Anónimo: *Verso para bajón y órgano*, en Sol Mayor (D-411/5353); -Anónimo: *Verso para bajón*



Fig. 4. Comienzo del Verso a solo de Chirimía, con orquesta, (E: Zac).

nos reafirman la permanencia cercana en el tiempo de esta práctica musical con instrumentos de viento “en familia”, la cual nos resulta en estos momentos un poco alejada de nuestro repertorio estándar.

Las chirimías conservadas en Calatayud representan un muestrario exacto de estas dos grandes etapas constructivas hispánicas descritas en estas líneas (1ª. Finales del siglo XVI y todo el siglo XVII; y 2ª. Último cuarto del siglo XVIII hasta mediados del XIX). De estos mismos instrumentos que se nos han conservado conocemos precisamente, caso excepcional, algunas de las piezas para las que estaban destinadas: de ello nos da cuenta Ángel Mingote, que publicó unas “Sonatinas o tocatas para las chirimías”, escritas para la Colegiata de Santa María de Calatayud, una “Chirimía final” compuesta para la Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud, así como otras “Chirimías o Pastorelas” que se interpretaban en los pasaclaustros del S. T. M. del Salvador - La Seo- de Zaragoza²⁷.

Precisamente, sobre estos pasa-claustros, y sobre otro repertorio litúrgico -como determinadas misas-, tenemos un testimonio muy revelador. Según éste, mientras que por un lado se está sustituyendo en la práctica con instrumentos “modernos” -da la impresión de que sin mayor problema- el repertorio expresamente escrito para las chirimías, hay por otro lado un intento de rescatar la sonoridad original para la cual estaba concebido dicho repertorio. En este sen-

y órgano obligado, en Sol Mayor –en la partichela para órgano se anota: “Miguel Bielssa Bajonista de San Juan / de la Peña”– (D-411/5354); -Anónimo: *Verso para bajón obligado y órgano*, en Sol Mayor (D-411/5365); -Anónimo: *Verso para bajón obligado y órgano*, en Sol Mayor (D-411/5366); -Anónimo: *Verso para chirimía y orquesta*, en La Mayor (D-411/5369) (Fig. 4).

²⁷ MINGOTE, Ángel: *Cancionero Musical de la Provincia de Zaragoza*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1950 (reed. 1981), pp. 348-354.

tido, es un claro y primitivo ejemplo del interés por recuperar "instrumentos originales": se pide alguna vieja y buena chirimía, o un oboe antiguo que se empleaba con idoneidad para estas partituras. Veamos a continuación el ejemplo mencionado, que se inserta en una carta dirigida el 8 de enero de 1854 por José Puente y Villanúa desde Oviedo²⁸, a su buen amigo, el reputado maestro de capilla de La Seo de Zaragoza, Domingo Olleta²⁹:

"[...] Metón me mandó la misa de pastorela de Fernández³⁰, Kiries y Gloria y salió bastante bien aunque á estos podencos, excepto el maestro, no les gustó, diciendo que era un miso. Celedonio Duque, muchacho á quien aprecio por su honradez y sobre todo por su grande virtud, es un músico que toca el clarinete como he visto á pocos y con un tono y maneras enteramente iguales á Magín.

Ya ves que la misa de Fernandez está escrita para Chirimías y yo la he oído muchas veces tocar al difunto D. Nicolás.

Celedonio me dijo que la tocaría con el clarinete (y así se hizo) por cuanto veía que el papel estaba escrito con clave de sol 2ª raya y subía hasta el si siendo así que él no daba en su chirimía más que el la y con mucho trabajo por ser el instrumento muy malo. Con este motivo hicimos conversación y yó le dije que me parecía que las chirimías que allí se usan eran mucho más largas que la que aquí hay en la Catedral y que nunca había visto escrito nada para este instrumento con el clave de do en 1ª sino en Sol en 2ª.

Ten la bondad de decirnos si sabes lo que hay sobre el particular. Además infórmate si hay venta en esa alguna chirimía sea de Mn. Nicolás ó de D. Calixto, si está en buen estado, en que tono se halla y cuanto piden en lo último por ella; pues el pobre Celedonio está tocando con una que es dura como una puerta cochera y me dá compasión de los esfuerzos que hace: fortuna que son pocas las veces que toca, que es cuando se pasa claustro en los días de 1ª clase. También me parece que Mn. Nicolás tocaba esta pieza de pastorela no con la chirimía sino con aquel oboe antiguo de tanto tono que él usaba, y que tú verás de averiguar que vida han llevado [...]"³¹.

²⁸ El Dr. José Puente y Villanúa, había sido catedrático de literatura de la Universidad de Zaragoza, además de ser buen entendido en música. Escribió una *Biografía del presbítero Don Ramón Félix Cuéllar y Altarriva*, que se editó en Oviedo en 1854.

²⁹ Domingo Olleta y Mombiela (*Zaragoza, 20.12.1819; †Id., 21.04.1895) fue maestro de capilla de la Catedral metropolitana del Salvador de Zaragoza desde 1858 hasta su muerte. [Véase: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: "El compositor Domingo Olleta". En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, I (1996), pp. 141-162].

³⁰ Se refiere al maestro de capilla y organista de El Pilar de Zaragoza, Valentín Metón (*Tafalla -Navarra-, 16.12.1810; †Zaragoza, 08.09.1860). [Vid.: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: "Metón, Valentín", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, en prensa]. El autor de la *Misa de pastorela* mencionada no era otro que el compositor natural de Alfaro -La Rioja-, Vicente Fernández Resano, predecesor de Metón en el magisterio de capilla de El Pilar.

³¹ Carta publicada íntegramente en: HERRERA CERDÁ BARRIO Y OLLETA, Agustín: *Don Domingo Olleta y Mombiela, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de La Seo de Zaragoza 1819-1858-1895. Compilación de apuntes biográficos, documentos personales, juicios críticos, para el estudio de la vida y obras de este gran compositor de música religiosa del Siglo XIX*. Zaragoza, Tip. de Emilio Casañal,

Sea como fuere, el estudio de los instrumentos conservados en Calatayud -chirimías y fagot-, así como de su contexto y repertorio³² (Fig. 5), puede resultar revelador de cara a la re-interpretación, y lo que es más importante, a la valoración, de un fascinante patrimonio histórico-musical dormido.

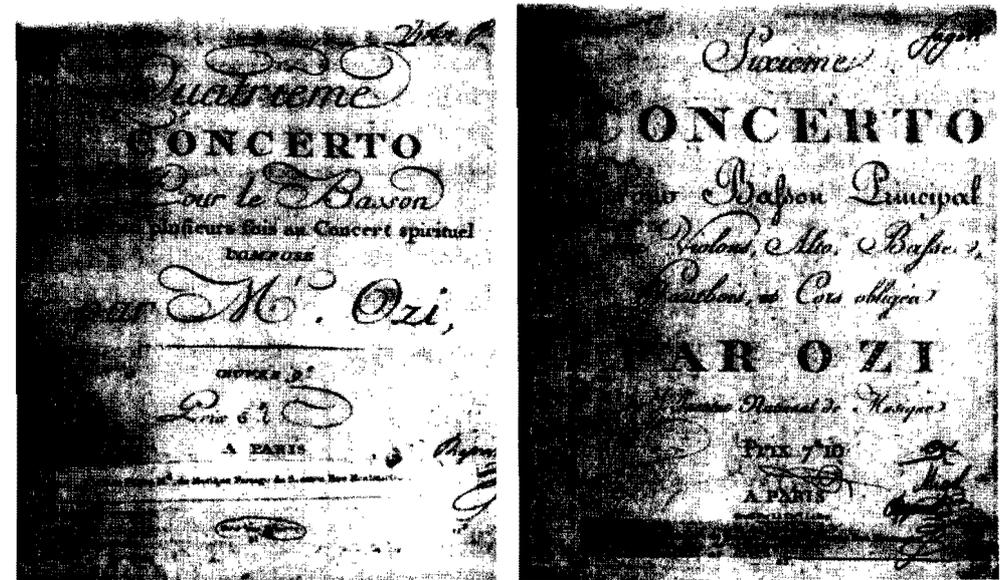


Fig. 5. Impresos parisinos. Conciertos para fagot de E. Ozi (E: CALs).

1911, p.150. [Por otro lado, abundando en la idea de la convivencia de la chirimía con oboes y clarinetes, y su sustitución en la práctica de la interpretación, tal vez convenga señalar aquí que en la ya mencionada composición anónima conservada en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, *Verso para chirimía y orquesta*, en La Mayor (E: Zac, D-411/5369), una de las partichelas lleva tachada en su encabezamiento -aunque resulta perfectamente legible- la palabra "chirimía", la cual se ha sustituido por la palabra "oboe"].

³² Notablemente, se conservan en el archivo musical de la colegiata bilbiliana del Santo Sepulcro dos conciertos del maestro Etienne Ozi (*1754; †1813), en unas excelentes copias impresas de la época, editadas en París: se trata de su *Cuarto concierto para fagot*, en Fa Mayor (E: CALs, 16/362) -interpretado varias veces, como reza su portada, en el "Concert Spirituel" de la capital francesa-, y de su *Sexto concierto para fagot*, en Do Mayor (E: CALs, 13/363) (Fig. 5), de modo, que tenemos la suerte de poder contar, aún hoy, "in situ", con el instrumento que los debió ejecutar -con todos sus accesorios-, y con algunas muestras de su repertorio habitual, que, como podemos observar, debía procurarse la capilla local -por aquel entonces al menos, al día y a la moda-, desde lejos.

ALGUNAS REFERENCIAS ACERCA DE LOS CONSTRUCTORES OMS

Los instrumentos de viento-madera con la marca "Oms" (junto con los de la marca "Xuriach"),³³ proceden del taller de los maestros artesanos más activos de esta especialidad en Cataluña durante el período que abarca desde mediados del siglo XVIII hasta principios del XIX, tanto por lo que se refiere al gran número de ejemplares que se conservan –buena parte de ellos en territorio aragonés–, como por la variedad de especialidades que abarcan (clarinetes, fagotes, flautas, chirimías, etc.). El estudio contextualizado de la biografía y actividad de esta familia de maestros –ubicada en el "gremi de torners" de Barcelona– así como de los instrumentos que se conservan, nos puede ilustrar los primeros pasos del asentamiento en España del libre comercio de fabricación y venta de dichos instrumentos musicales.

El "gremi de torners" de Barcelona

La información más importante a partir del siglo XVIII sobre la actividad de los constructores de instrumentos musicales de viento-madera, se halla, para la ciudad de Barcelona, en los documentos relativos al "Gremi de Torners", y especialmente, a partir de sus protocolos notariales.³⁴ Se puede encontrar otro tipo de información complementaria a la de dichos protocolos, en el *Institut Municipal d'Història* (información sobre los diferentes catastros, así como diversas ordenanzas relativas a buena parte de los gremios), así como en los fondos –conservados actualmente en la Biblioteca de Cataluña– de la Junta de Comercio de la misma ciudad de Barcelona, los cuales abarcan hasta el año 1850.

El gremio era una corporación profesional obligatoria, exclusiva, y con privilegios, reconocida oficialmente por los poderes públicos –oficiales o reales–, y con carácter asistencial y religioso. En el caso concreto de Barcelona, el gremio estaba controlado por la Corporación Municipal hasta el Decreto de la Nueva Planta (1716) por el que pasaron a depender de la Real Audiencia.

Los constructores de instrumentos de viento-madera en Barcelona, al igual que en los principales centros de Europa, formaban parte del gremio de torneros ("torners")³⁵ como una especialidad más de la actividad del torno sobre

³³ Sobre la familia de constructores apellidados Xuriach, véase: BORRÀS I ROCA, Josep: "Constructors d'instruments de vent-fusta a Barcelona, entre 1742 i 1838". En: *Bulletí de la Societat Catalana de Musicologia* V, (1999), en prensa.

³⁴ Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (en adelante, AHPB). Col·legi de Notaris. Notarios: Francesc Mas i Güell, Francesc Mas i Vidal, y Francesc Mas i Fontana.

³⁵ El cual estuvo durante un tiempo asociado al de cedaceros ("capsers") en la "Confraria de torners i capcers" (hasta su segregación antes de 1769). Vid.: manual *Llibre de Confraries, Col·legis i Gremis*, 1769 (AHPB. Francesc Mas i Güell).

madera y otros materiales (hueso, marfil...), de modo que la investigación de los fondos documentales generados por su actividad, constituye la fuente de información más relevante, no sólo en lo que se refiere a datos biográficos y referencias concretas sobre sus facetas constructivas y profesionales, sino también en lo referente a su funcionamiento corporativo.

A pesar de la decadencia que sufrieron la mayoría de los gremios a finales del siglo XVIII, debido principalmente al auge del liberalismo y la industrialización, el "Gremi de Torners" experimentó en este tiempo un incremento en su número de agremiados del 66 %.

El examen de maestría:

Al margen de los libros en los que se recogen las actas del gremio, los manuales de los notarios incluyen el documento por ahora más preciso sobre esta actividad: el examen de maestría. Este examen, en el que el "fadri" (oficial) debía recibir la aprobación por parte de los "examinadors" de una serie de trabajos preestablecidos y pagar elevados derechos de ingreso, era un paso obligatorio para la libre actividad en una estructura laboral muy jerarquizada.

En el caso de los torneros incorporados al gremio, la fórmula protocolaria de su aceptación les otorga el privilegio de "tenir botiga parada" (es decir, tener una tienda y taller, donde se produjera y vendiera género autorizado), y de "treballar y fer treballar" (expresión que define el engranaje laboral de un pequeño empresario, que dirige patriarcalmente un taller, y que tiene trabajo constante e independiente), aunque no todos los maestros tenían la capacidad o posibilidad de ser un pequeño propietario que dirigía un taller.

El historiador Pere Molas, en su exhaustivo estudio sobre los gremios barceloneses de esta época³⁶ distingue dos clases fundamentales de maestros: los *maestros-empresarios* y los *maestros jornaleros*. Estos últimos habían aprobado su examen de maestría, pero no tenían oportunidad ni capital para establecerse, y se veían obligados a trabajar a sueldo de otro maestro, o de un comerciante³⁷.

Los maestros empresarios –o maestros comerciantes–, tenían el privilegio de marcar su género (en nuestro caso, los ejemplares de instrumentos, o sus partes). A pesar de ello, cabe plantear la hipótesis de que la fabricación de materiales salidos de sus talleres, pudiera deberse, bien, a ellos mismos, bien a otros maestros artesanos y/u operarios integrantes del taller. Debido a este

³⁶ MOLAS I RIBALTA, Pere: *Los Gremios de Barcelona en el siglo XVIII*. Barcelona, Confederación de Cajas de Ahorros, 1970. Información extraída de la Documentación municipal entre 1770 y 1804, del *Institut Municipal d'Història* de Barcelona.

³⁷ MOLAS I RIBALTA, Pere: *Op. cit.*, "La estructura gremial y su dinámica", pp. 70-80.

hecho, es preciso tener en cuenta, que, al margen de la ya habitual en esta época división del trabajo, no siempre la marca del instrumento corresponde al constructor del mismo.³⁸

Analizando diversos exámenes de maestría referentes a este período, vemos que la explicitación de su especialización musical es muy poco frecuente, de modo que, con vistas a organizar mejor la información, podemos clasificar estos exámenes en tres categorías:

- 1) Exámenes basados únicamente en instrumentos musicales: ej. Salvador Xuriach i Bofill (1787)³⁹
- 2) Exámenes mixtos basados en diversas especialidades del gremio, y que también incluyen instrumentos musicales: ej. Llorenç Vinyoles i Bellavista (1792)⁴⁰
- 3) Exámenes sin referencia alguna a la elaboración de instrumentos musicales, realizados por sujetos del gremio de los que se conoce hoy en día su producción de algún instrumento musical: Pere Oms i Farràs (1799)⁴¹

Anton, Pere y Anton (menor) Oms: torneros y comerciantes

A pesar de que sobre los constructores Oms no hemos encontrado hasta el momento un documento explícito al cien por cien respecto a su vinculación con la construcción de instrumentos musicales, podemos relacionar el apellido Oms, estampado en una serie de instrumentos como marca de constructor, con una familia documentada en los protocolos notariales del "Gremi de Torneros" de Barcelona, así como en el fondo documental de la Junta de Comercio de la misma ciudad.⁴²

La primera información que se tiene respecto a un miembro de la familia Oms en el gremio de torneros se refiere a *Anton Oms*, nacido en Tremp (Alt Urgell, Lérida) en 1755, e hijo del "mestre de cases" Pere Oms y Victòria Oms⁴³. Hizo el examen para entrar en dicho gremio el 25 de Noviembre de

³⁸ El tema de las marcas en los instrumentos ha sido tratado ampliamente. A modo de síntesis ver el estudio de HEYDE, Herbert: "Makers' marks on wind instruments", en *The New Langwill Index. (A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors)*, a cargo de WATERHOUSE, William, London, ed. Tony Bingham, 1993.

³⁹ AHPB: Notario: Josep Francesc Mas i Vidal, *Manual*, 1787, fols. 108r-109v.

⁴⁰ AHPB: Josep Francesc Mas i Vidal, *Manual*, 1792, fols. 429v-430v.

⁴¹ AHPB: Josep Francesc Mas i Vidal, *Manual*, 1799, fols. 187r-188v.

⁴² Biblioteca de Cataluña (Fondo de la "Junta de Comerç", Legajo 36).

⁴³ En el protocolo no se incluye el nombre de soltera de la cónyuge.

1781, teniendo como padrino a Joan Badia.⁴⁴ De su matrimonio con Theresa Farràs, sabemos que dos de sus hijos continuaron la actividad en dicho gremio: *Anton Oms i Farràs* (*Barcelona, 1780), y *Pere Oms i Farràs* (*Barcelona, 1781). Ambos hijos, fueron admitidos en la corporación el 17 de Junio de 1799, figurando su padre, Anton Oms, como padrino⁴⁵.

El contenido de los tres exámenes⁴⁶ correspondientes a las dos generaciones Oms (el padre, y sus dos hijos), no revela ninguna referencia explícita sobre instrumentos musicales; sin embargo, contamos con elementos suficientes para relacionar a los Oms con la actividad constructiva de instrumentos de viento:

En primer lugar, se encuentra la cita de Anton Oms como "prohom" (regidor del gremio) en los protocolos notariales referentes a exámenes para las maestrías de otros miembros del gremio con actividad musical documentada, y también reconocida en otras fuentes escritas, como, por ejemplo, la que hace referencia al constructor Salvador Xuriach i Bofill⁴⁷, el cual presenta por primera vez un examen basado exclusivamente en instrumentos musicales.

En segundo lugar, podemos comprobar, cómo, el iniciador de la dinastía, Anton Oms, y su hijo Pere Oms i Farràs, nos aportarán más datos en los protocolos, en referencia al intento de incorporación en el gremio de dos maestros extranjeros especializados en la construcción de instrumentos de viento-madera: el francés Louis Boisselot y el italiano Francisco Bernareggi.

a) Relación Anton Oms-Louis Boisselot

Con respecto a lo anterior, vemos que el 16 de julio de 1799, el consejo general del gremio de torneros, acuerda la admisión como maestro de Louis Boisselot, natural de Sant Pere de Maconce (localidad francesa cercana a Montpellier), nacido el 27 de julio de 1754 y ya entonces maestro tornero en Montpellier.⁴⁸

La plaza para este individuo, solicitada por Anton Oms, fue aceptada en virtud de Real Cédula de 24 de marzo de 1777, la cual permitía a personas ex-

⁴⁴ AHPB: Josep Francesc Mas i Vidal, *Manual*, 1781, fols. 100v-101v.

⁴⁵ AHPB: Josep Francesc Mas i Vidal, *Manual*, 1799, fols. 187r-190r.

⁴⁶ Véase la transcripción completa de los protocolos correspondientes en: BORRÀS I ROCA, Josep: "Constructors d'instruments...", *Op. cit.*

⁴⁷ La familia Xuriach está también muy documentada en su vertiente de intérpretes musicales. Véase: ALIER, Roger: *La ópera en Barcelona*. Barcelona, Societat Catalana de Musicologia, 1990, así como los dietarios del Baró de Maldà: AMAT I DE CORTADA, Rafel d': *Calaix de sastre*. Barcelona, Ed. Curial (Biblioteca Torres Amat; revisión y selección: Ramón Buixareu), 1988.

⁴⁸ AHPB: Notario Josep Francesc Mas i Vidal, *Manual*, 1799, fols. 229r-230v.

tranjeras el acceso a colegios y gremios de las ciudades que los acogieran⁴⁹. A pesar de la no especificación de dicha especialidad constructiva, Boisselot forma parte de una dinastía francesa muy documentada y reconocida en los ámbitos de construcción musical.

En el catálogo internacional de constructores de instrumentos de viento *The New Langwill Index*⁵⁰ consta la voz o entrada "BOISSELOT / AÎNÉ / MONTEPELLIER" como marca en dos ejemplares (un oboe de 3 llaves y un clarinete de 5 llaves) relacionados con Jean Louis Boisselot⁵¹, del que, hasta la fecha, no se tienen noticias de genealogía anterior (es decir, de quién pudo ser "ainé" o primogénito)⁵². Fue sucedido por sus hijos Louis Constantin⁵³, y Xavier⁵⁴.

Por tanto, nuestro Louis Boisselot de Barcelona (que había nacido en 1754), es, con toda probabilidad, un miembro antecesor de esta familia (quizás padre de Jean Louis), y la cita en el protocolo barcelonés de 1799 certifica el origen de sus actividades en España a través de su relación con los Oms.

⁴⁹ Esta Real Cédula estaba claramente influenciada por los intentos que en Francia se hacían para establecer la libertad de ejercicio de cualquier comercio y oficio. El edicto más radical fue el del ministro francés Anne Robert Jacques Turgot (1776), que tuvo una aplicación muy efímera.

⁵⁰ WATERHOUSE, William, coord.: *The New Langwill Index. (A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors)*. Londres, ed. Tony Bingham, 1993. Este volumen supone la actualización del antiguo catálogo de LANGWILL, Lyndesay G.: *An Index of Musical Wind-Instrument Makers*. Edimburgo, eds. 1960, 1962, 1972, 1974, 1977, 1980.

⁵¹ Existe también una flauta travesera (incompleta) con marca "BOISSELOT (CADET)", con dos cuerpos complementarios, en el Museu de la Música de Barcelona (referencia MDMB-116 y número de catálogo 462).

⁵² Jean Louis Boisselot (*Montpellier, 1785c; †Marsella, 1847). Constructor de instrumentos de viento y pianos, editor de música y comerciante. Inició sus actividades en Montpellier. Abandonó la ciudad en 1823, estableciéndose luego en Marsella, donde fundó una gran manufactura de pianos, continuada por su hijo, Louis.

⁵³ Louis [Constantin] Boisselot (*Montpellier, 1809; †Marsella, 1850). Sucedió a su padre en la manufactura de pianos abierta en Marsella (casa "Boisselot Fils & Cie"), la cual iba a ser continuada por sucesivas generaciones de la familia hasta finales del siglo XIX. Según Howard Schott ("Boisselot", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Londres, Macmillan, 1984), sus instrumentos fueron muy populares en el sur de Francia y España. En 1843 patentó un piano dotado de cuerdas simpáticas a la octava –que adelantó el que más tarde patentara Blüthner en 1873–, y al año siguiente, en la Exposición de París, presentó otro piano con un "pedal tonal", precedente del "pedal sostenuto" que introdujera Steinway en 1874.

⁵⁴ [Dominique-François] Xavier Boisselot (*Montpellier, 03.12.1811; †Marsella, 28.03.1893). Hijo de Jean Louis. Se inició musicalmente en Marsella. Estudió en el Conservatorio de París con Fétis, y con Lesueur –se casó con su hija–; en 1836 obtuvo el Premio de Roma; compuso la cantata *Velléda* y diversas óperas. Dirigió durante muchos años la fábrica familiar de pianos de Marsella, así como un almacén de música que abrió en París. Su sobrino Franz, le sucedió en el negocio en 1866.

b) Pere Oms i Farràs–Francisco Bernareggi Butti

La misma trama anterior se reproducirá veinte años más tarde en el caso de Francisco Bernareggi, sólo que, como veremos, ahora dicho constructor no llegará a entrar en el gremio por la vía de la aceptación del examen de maestría.⁵⁵

Francisco Bernareggi era natural de Monza. En 1819 aparece por primera vez –ya casado y como profesional del torno– en la documentación barcelonesa a que hemos tenido acceso. Efectivamente, el 19 de Noviembre de 1819, según consta en el acta de la reunión del consejo general del Gremi de Torners,⁵⁶ y en virtud de la información proporcionada por el "Reial Consolat de Comerç", se proponen las actuaciones adecuadas para interrumpir las actividades y frenar las pretensiones laborales de Ramón Codina y Francisco Bernareggi –este último de nacionalidad italiana–, ambos torneros, que ejercen el oficio sin permiso y sin estar agremiados⁵⁷. Tras lo anterior, el consejo general del gremio acuerda iniciar las actuaciones legales pertinentes, nombrar a dos de sus miembros para que se ocupen del caso ante los tribunales, y ver el modo en que dichas actuaciones se habrían de pagar.

Sin que sepamos con certeza qué sucedió entretanto, vemos cómo, en la siguiente reunión del consejo celebrada el 4 de Diciembre de 1819, en virtud de la misma "Reial pragmática" de 1777, se acuerdan ya pruebas de examen para ingresar en el gremio el dicho Bernareggi "[...] natural de Monsa en Italia, lo qual no presenta lo baptisme, però presenta la partida de son desponsori, ab la qual consta un fill legítim de Anton y Antonia Butti [...]" el cual es presentado y apadrinado por Pere Oms, entonces maestro del gremio, que lo acompaña en este consejo⁵⁸. Vemos, por tanto, que a pesar de no tener datos sobre la edad de este personaje, cuando pretende entrar en el gremio llega ya en una cierta situación de madurez profesional y familiar.

La última noticia referente a la relación Pere Oms – Francisco Bernareggi, se refiere a la reclamación efectuada por Pere Oms en la siguiente reunión del consejo, efectuada el 14 de Enero de 1820. En ella, Oms protestaba por la re-

⁵⁵ Una posterior Real Orden de 1797 permitía a cualquier artesano o fabricante extranjero establecerse, siempre que probara su aptitud ante la Junta General o sus Sub-delegados, los Intendentes. La de 1798, sustituía los largos años de aprendizaje y oficialía por un rápido examen. (Cfr.: MOLAS, Pere: *Op. cit.*, p.154).

⁵⁶ AHPB: Notario Francesc Mas i Fontana, *Manual*, 1819, fols. 416v-417v.

⁵⁷ *Ibid.* "[...] Seguidament, fou proposat que per part (d)el Reial Tribunal del Consolat de comers (sic) de la present ciutat, se ha passat un cartell a dits proms ab que se'ls notifica la pretensió que té Ramon Codina de treballar de dit ofici, sens subjectar-se a examens ni pagar los corresponents drets al gremi, y que dins tres dias diguisan los proms y manifestian sos drets per oposar-se a la tal pretensió. / [...] sinó també a Francisco Bernareggi, italià, y qualsevol altre que intentia infringir las ordenanzas del gremi [...]"

⁵⁸ AHPB: Francesc Mas i Fontana, *Manual*, 1819, fols. 440r-441r.

solución de la nueva Junta del gremio, la cual, al haber renovado sus cargos, exigía rehacer el examen de ingreso de Bernareggi, con el pretexto de que el italiano no había concluido dicho examen.⁵⁹ A tenor de la documentación posterior, parece que Bernareggi, a causa de las trabas que el gremio le imponía –sin duda, por su condición de extranjero–, acabaría ejerciendo –dado que nunca llegaría a ingresar efectivamente en la corporación– por la nueva vía del libre comercio⁶⁰.

De toda la información anterior se desprende que los Oms (Anton, Pere, y Anton hijo) actuaron como comerciantes, y como artesanos del torno, aunque, hasta el momento, no tenemos constancia definitiva de que ellos mismos “fabricaran” los instrumentos, sino tal vez, sus operarios (entre ellos, los extranjeros Boisselot y Bernareggi).

Desconocemos el alcance de la relación profesional y personal de los constructores Oms con los maestros Boisselot y Bernareggi. Parece deducirse que la primera generación de los Oms (Anton padre) orientó una evidente –aunque no exclusiva– especialización del taller hacia los instrumentos musicales a través del constructor francés, el cual hizo su ingreso en el gremio el 16 de julio de 1799, sólo un mes después de la entrada y maestría en el mismo de Anton y Pere Oms (17 de junio de 1799). Todo esto parece responder a una estrategia premeditada por parte de Anton Oms, quien, en poquísimo tiempo, pudo solventar –mediante el empleo de un especialista–, los complicados trámites de ingreso en el gremio.

⁵⁹ AHPB: Francesc Mas i Fontana, *Manual*, 1820, fols. 27v-28v. Véase: “El cas Bernareggi”, en: BORRÀS I ROCA, Josep: “Constructors...”, *op. cit.*

⁶⁰ José Gosálvez constata que en 1827 existía ya una fábrica de instrumentos fundada por dicho Francisco Bernareggi. (GOSÁLVEZ LARA, Carlos José: *La edición musical española hasta 1936*. Madrid, AEDOM, 1995, p.181). Como fabricante de instrumentos de viento (con taller en Barcelona, Pza. del Ángel, 1), se le concedió en 1829 el nombramiento de “Constructor de instrumentos de música de la Real Cámara”. (Véase: CASARES RODICIO, Emilio, ed.: *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri)*. Vol. I. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, p. 70). Por su parte, Francisco Bernareggi tuvo presencia en diversas exposiciones (Madrid, 1827, 1828, Exposiciones de la Industria Española de 1831 y 1841, 1845 –presentó una flauta de 10 llaves, un piccolo y un clarinete– y 1850), todavía como constructor de instrumentos de viento. [Agradecemos ésta y otras varias informaciones a Cristina Bordas]. En fin, por cuanto podemos colegir, el apellido Bernareggi iba a tener una presencia muy activa en el panorama de la construcción de instrumentos en España (Madrid, Barcelona y Zaragoza, y particularmente, pianos), así como en el terreno de la caligrafía y la edición musical, hasta entrado el siglo XX. Sus actividades enlazan con las de su hijo y sucesor Francisco Bernareggi y Pujol (†Barcelona, 1863), así como con las del editor Andreu Vidal i Roger, y su hijo Andreu Vidal i Llimona. (La firma Bernareggi –Francisco padre e hijo, y Faustino–, ha sido ampliamente estudiada, entre otros, por C. José Gosálvez y Beryl Kenyon –artículo correspondiente para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, en prensa–, Cristina Bordas, y Antonio Ezquerro).

Unos años después de la Guerra de la Independencia⁶¹, concretamente el 4 de diciembre de 1819, será un miembro de la segunda generación de los Oms, Pere Oms, quien apadrine y presente ante el gremio a otro constructor extranjero representante de una familia de especializada en la producción de instrumentos musicales de viento en Italia: Francisco Bernareggi.⁶²

De esta información se intuye que en la marca comercial de los Oms podrían contemplarse dos períodos, en función de sus especialistas extranjeros: 1º.) Oms–Boisselot (1799 o antes–1819), y 2º.) Oms–Bernareggi (a partir de 1819).

Tenemos la suerte de poseer una información contemporánea a los Oms, la cual nos describe los inicios de su actividad como torneros, y por lo visto alejada de la fabricación de instrumentos musicales. Se trata del relato del célebre noble barcelonés Rafel d’Amat i de Cortada, “Baró” de Maldá, que da noticia detallada de la tienda de Oms en su diario de 1796⁶³ (es decir, cuando Anton sólo tenía 17 años, y Pere 16). Aunque tampoco se trate de una cita referente a instrumentos musicales, hemos creído conveniente insertarla en su totalidad, ya que al margen de su conciso retrato del ambiente familiar y profesional de la “casa de torners”, aparece en ella una descripción muy detallada de determinados materiales que veremos más adelante a la hora de analizar las características constructivas de estos instrumentos:

Dia 8 de juny de 1796: “[...] En lo carreró de l’Ensenyança, en casa de torners, ben guarnida d’hetxures d’habilitat de son art, principalment una molt primorosa gàbia per alguns aucells, passant per allí lo doctor Josep Cases he conegut a dos minyons destres en dita art, nomenat l’hereu Anton Oms, i son germà Pere. Adornada que està la botiga ab uns com prestatges o estants, ab sos vidres o cristall, recollit en ells sos primorosos treballs de torner; ab sa capella, que s’hi devia guarnir al mig ab un sant Antoni de Pàdua per il·luminar-lo en sa vigília i dia en les dos nits, com així nos ho han dit”.

Dia 9 de juny: “[...] Los recién coneguts meus, Antonet Oms, d’edat disset anys, i Pere Oms, de quatorze anys –i minyó molt refet, pareixent ja tenir setze anys–⁶⁴, treballen de torners per causa de l’estretxès (sic) del puesto ab son pare, nomenat Sr. Antom Oms. I tots una bella gent que són, i de molta habilitat en hetxures de banya, de marfil i de boix o fusta [...]”.

⁶¹ Sobre el gremio de torneros existe un vacío de información en los protocolos notariales entre 1800 y 1817, que coincide –aparte de la Guerra de la Independencia– con el relevo generacional del notario del gremio: Francesc Mas i Fontana sustituye a su padre Josep Francesc Mas i Vidal.

⁶² Agradecemos al profesor italiano Renato Meuci la información que hace referencia a los Bernareggi en Italia, en el sentido de que se conservan ahí algunos instrumentos de viento de finales del siglo XVIII con la misma marca.

⁶³ AMAT I DE CORTADA, Rafel d’: *Calaix de sastre*. Vol.III. 1795-1797. Barcelona, Ed. Curial (Biblioteca Torres Amat; revisión y selección: Ramón Buixareu), 1988.

⁶⁴ La observación (y aparente duda) del “Baró” sobre la edad de Pere Oms está plenamente justificada: según el protocolo notarial de su maestría había nacido en 1781, es decir, que realmente contaba 16 años, tal como le imaginaba el “Baró”.

Teniendo en cuenta que el "Baró" era un gran aficionado a relatar en detalle las manifestaciones musicales de la Barcelona del momento (especialmente por lo que se refiere a instrumentos musicales, nombres de músicos, academias, cantantes y compositores, repertorio, etc.), nos resulta muy dudoso que pasara por alto el hecho de que en el taller de los Oms se realizara algún instrumento musical.

INSTRUMENTOS CONSERVADOS: Observando las fechas biográficas de estas dos generaciones de constructores podemos extraer paralelismos lógicos entre el contexto y sus correspondientes tipologías constructivas. Las marcas que figuran en sus instrumentos conservados –no sólo en los de Calatayud– están constituidas en la mayoría de ellos por la inscripción "Oms en Barcelona" junto con un pequeño motivo geométrico formado por cinco flechas apuntadas hacia el centro. En algún otro vemos la misma marca a la que se añade la letra mayúscula "F.", que, acaso, pudiera significar una referencia sobre la afinación en *fa*.⁶⁵

Hasta ahora conocemos, firmados por Oms en Barcelona, los siguientes instrumentos:⁶⁶

Chirimía tiple de dos piezas (Calatayud. Colegiata del Santo Sepulcro)

Chirimía tiple de dos piezas (Calatayud. Colegiata del Santo Sepulcro)

Chirimía tiple de dos piezas y de dos llaves (Calatayud. Colegiata del Santo Sepulcro)

Flauta travesera de una llave (Barcelona. Museu de la Música de Barcelona –en adelante, MDMB–, 368)

Flauta travesera de una llave (Barcelona. MDMB 543)

Oboe de dos llaves (Montserrat. Monasterio –sólo la parte inferior y la campana–)

Oboe de dos llaves (Reus. Museu "Santiago Vilaseca" 2313)

Oboe de dos llaves (Vermillion, University of South Dakota, USA, The Shrine to Music Museum, N° de inventario 6026)

Requinto (clarinete) de cinco llaves. (Barcelona MDMB 131)

Clarinete de seis llaves (Madrid, colección particular)

Fagot de siete llaves (Barcelona MDMB 551)

Fagot de siete llaves –incompleto– (Ripoll. Monasterio)

Cabe destacar –atendidas las características de cada instrumento– algunos elementos particulares de su fabricación. Éstos, pueden referirse a los materiales empleados en la decoración y ensamblaje de las partes: hueso, marfil, cuerno y metal⁶⁷.

⁶⁵ Museu de la Música de Barcelona (Registro 131). Esta marca aparece en un clarinete requinto de cinco llaves.

⁶⁶ Agradecemos a Romà Escalas i Llimona, M^a Antònia Juan i Nebot, y Cristina Bordas, la información que nos han facilitado sobre algunos de estos instrumentos.

⁶⁷ Estos materiales se corresponden con los descritos por el Barón de Maldá en la referencia antes citada.

Las características constructivas de todos estos instrumentos abarcan una serie de elementos muy particulares, propios de finales del siglo XVIII hasta principios del siglo XIX. En el primer período destacan las llaves de oboe y chirimía en forma cuadrada y montadas sobre madera (de claro estilo francés), en contraste con las llaves redondas y montadas sobre platina, pertenecientes ya a una etapa posterior, y que vemos en algunos instrumentos tipo fagot o clarinete requinto.

Llama la atención, observar que la única chirimía Oms con llaves hallada en la Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud (hasta ahora, el único ejemplar de estas características hallado en España), presente unas similitudes constructivas tan coincidentes con los oboes de este primer período, y esto nos induce a pensar en la presencia de un artesano francés en su fabricación (¿Boisselot?).

Otros factores nos hacen pensar en un posible resultado sonoro muy intenso –por lo que se refiere al volumen– pensado probablemente para espacios grandes o al aire libre (iglesias, u otros lugares más apropiados para agrupaciones de viento tipo banda). Todos los fagotes tienen una campana muy grande y abierta, y su sonido debe recordar al de los antiguos –y aún contemporáneos en la primera mitad del siglo XIX– bajones.

Otro dato significativo nos lo aporta la ficha de la flauta del Museu de la Música de Barcelona⁶⁸ al describir la afinación del *la* a 527 Hz. Este diapasón nos recuerda otros instrumentos tradicionalmente afinados en "puntos altos" como las chirimías.

FICHAS INDIVIDUALES⁶⁹:

CHIRIMIA, SIN LLAVES (E: CAL)⁷⁰ (Fig. 6) y (Fig. 7)

Constructor: Anónimo

Lugar: España

Fecha: 1600c

⁶⁸ MUSEU DE LA MÚSICA DE BARCELONA: *1/Catàleg d'instruments*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1991: (Flauta travesera, Número de catálogo 491; Reg. MDMB368, p. 253).

⁶⁹ Fotografías: Miquel Badia i Perpinyà. Planos: Fernando Jalón.

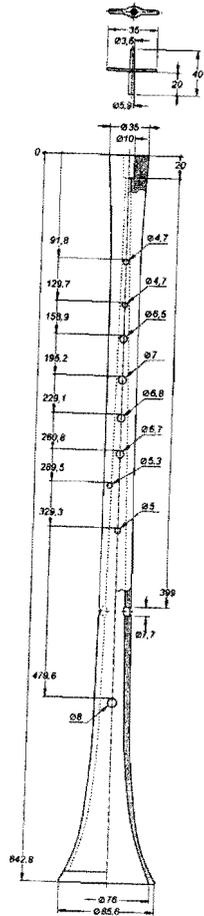
⁷⁰ Las siglas y abreviaturas que utilizamos en este artículo pertenecen a las aceptadas internacionalmente por el Répertoire International des Sources Musicales (RISM). [Para nuestro caso concreto: E: CAL = Calatayud (Zaragoza), Colegiata de Santa María, Archivo de Música; E: CALs = Calatayud (Zaragoza), Colegiata del Santo Sepulcro, Archivo de Música]. Para otros casos, véanse: *RISM Bibliothekssigel. Gesamtverzeichnis*. (Bearbeitet von der RISM-Zentralredaktion und der RISM-Ländergruppen. Munich, G. Henle, 1998. GONZÁLEZ VALLE, José Vicente; EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves; GOSÁLVEZ LARA, Carlos José; y CRESPI GONZÁLEZ, Joana: *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*. RISM Serie A/II. Manuscritos musicales 1600-1850. Madrid, Arco/Libros, 1996.

Procedencia: Colegiata de Santa María de Calatayud (Zaragoza)

Medidas⁷¹: L 642'8mm. A 85'6mm. D2 76mm.

Tubo cónico de una pieza. Pabellón de campana y pirueta de hierro con soporte. 11 orificios abiertos: 7 melódicos y 4 tonales (oídos). Fundamental relativa: *do* o *re*. Materiales: madera de árbol frutal, latón y hierro. Decoración: protector de latón de la campana.

Se conserva en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Calatayud (Zaragoza). Sus características constructivas difieren de las de los modelos de las chirimías del Santo Sepulcro 1 y 2, en la fabricación (aquí, en una sola pieza), su conicidad interna –más acentuada–, y el emplazamiento del último orificio tonal. No se conserva la posible pirueta original de madera, la cual ha sido sustituida por una estructura basada en un tudel metálico con un soporte soldado.



Figs. 6 y 7. Chirimía, sin llaves (E: CAL).

⁷¹ L = Longitud; A = Anchura máxima; D2 = Diámetro interior.

CHIRIMIA "1", SIN LLAVES (E: CALs 1) (Fig. 8)

Constructor: OMS

Lugar: Barcelona (España)

Fecha: 1800c

Procedencia: Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud (Zaragoza)

Texto: OMS EN BARCELONA

Marca: Dos motivos geométricos formados cada uno por cinco flechas apuntadas hacia el centro. Lleva estampado el número "1" en cada pieza.

Medidas: L 646mm. A 97'3mm. D2 83mm.

Tubo cónico de dos piezas. Pabellón de campana y pirueta con tudel de latón. 12 orificios abiertos: 7 melódicos y 5 tonales (oídos). Fundamental relativa: *do* o *re*. Materiales: madera de árbol frutal –peral– y marfil. Decoración: anillas de marfil en las juntas con relieves lineales. Falta el protector de la campana.

Las características constructivas son casi idénticas al modelo de chirimía número "2" (sin llaves).



Fig. 8. Chirimía Oms "1", sin llaves (E: CALs 1).

CHIRIMIA "2", SIN LLAVES (E: CALs 2) (Fig. 9)

Constructor: OMS

Lugar: Barcelona (España)

Fecha: 1800c

Procedencia: Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud (Zaragoza)

Texto: OMS EN BARCELONA

Marca: Dos motivos geométricos formados cada uno por cinco flechas apuntadas hacia el centro. Lleva estampado el número "2" en cada pieza.

Medidas: L 644'3mm. A 96'5mm. D2 82'5mm.

Tubo cónico de dos piezas (Fig. 10). Pabellón de campana, y pirueta con tudel de latón (Fig. 11).

12 orificios abiertos: 7 melódicos y 5 tonales (oídos). Fundamental relativa: *do* o *re*. Materiales: madera de árbol frutal –peral– y marfil. Decoración: anillas de marfil en las juntas con relieves lineales (Fig. 12). Falta el protector de la campana.

Las características constructivas son casi idénticas al modelo de chirimía número "1" (sin llaves).

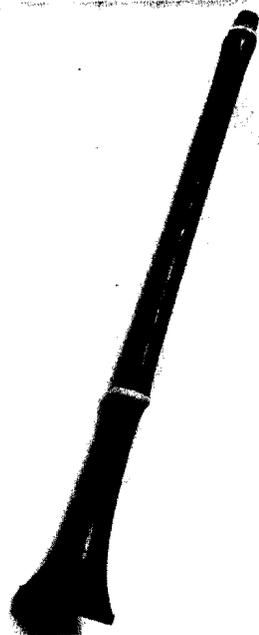


Fig. 9. Vista del conjunto.

Chirimías Oms "2", sin llaves (E: CALs 2).



Fig. 10. Detalle del tubo.

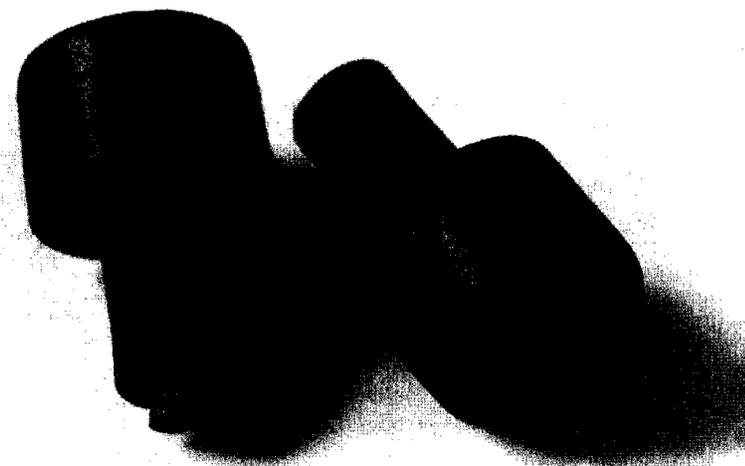


Fig. 11. Piruetas con tudel de latón (E: CALs 1 y E: CALs 2).

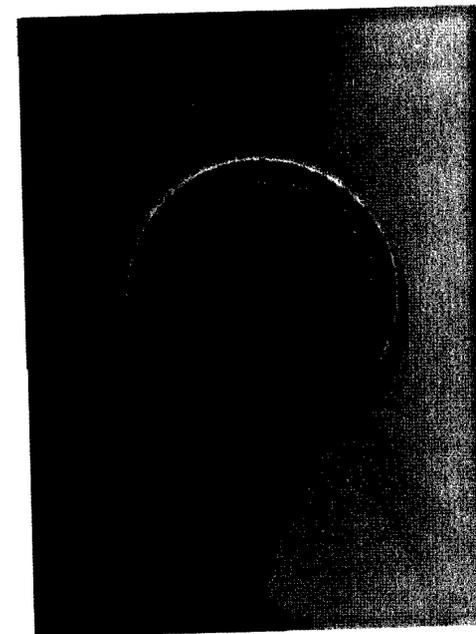


Fig. 12. Detalle de la decoración: junta con anilla de marfil con relieves lineales (E: CALs 1 y E: CALs 2).

CHIRIMIA "2", DE DOS LLAVES (E: CALs 3) (Fig. 13)

Constructor: OMS

Lugar: Barcelona (España)

Fecha: 1800c

Procedencia: Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud (Zaragoza)

Texto: OMS EN BARCELONA

Marca: Dos motivos geométricos formados cada uno por cinco flechas apuntadas hacia el centro. Lleva estampado el número "2" en cada pieza. (Fig. 14)

Medidas: L 729'1mm. A 111mm. D2 85'5mm.

Tubo cónico de dos piezas. Pabellón de campana. Falta la pirueta y el tudel. 9 orificios abiertos (7 melódicos y 2 tonales -óidos-), y 1 orificio melódico cerrado. Dos llaves cuadradas montadas sobre madera (una abierta, y la otra, cerrada) (Fig. 15). Fundamental relativa: *do* o *re*. Peral, marfil, cuerno y latón. Decoración: anillas de marfil en las juntas con relieves lineales.

Instrumento probablemente transpositor. Las características constructivas son parecidas a los modelos de chirimías sin llaves del mismo constructor números "1" y "2", a excepción de las llaves y las medidas, aquí ligeramente más grandes. El alojamiento del tudel es extremadamente largo (58'8mm.)



Fig. 13. Chirimía Oms "2", de dos llaves (E: CALs 3).

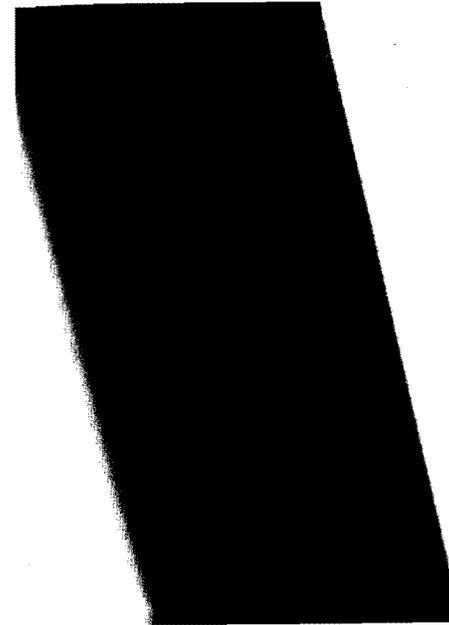


Fig. 14. Marca del constructor.

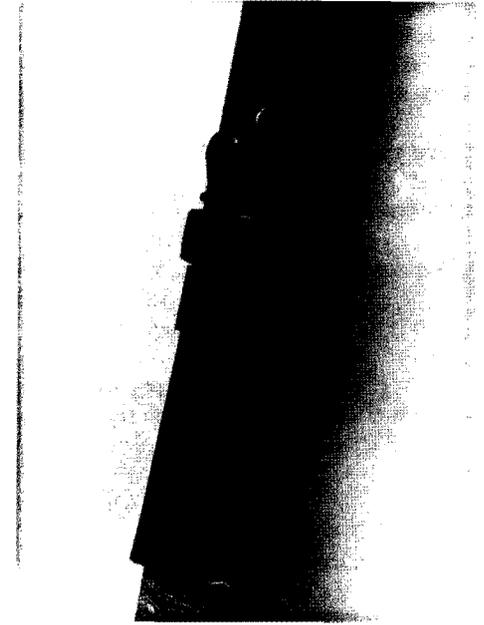


Fig. 15. Detalle de las llaves.

Chirimía Oms "2", de dos llaves (E: CALs 3).

FAGOT (E: CALs) (Fig. 16)

Constructor: ADLER

Lugar: París (Francia)

Fecha: 1830c

Procedencia: Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud (Zaragoza)

Texto: Adler, París

Tubo cónico de cuatro piezas. Pabellón de campana, y tudel. Tudelera con "cremallera".

16 orificios melódicos, 11 abiertos y 5 cerrados. 8 llaves montadas sobre platina (3 abiertas y 5 cerradas). Fundamental relativa: *si b*. Materiales: arce y latón. Decoración: cápsula protectora de la llave del *re* y 4 anillas de latón. La tudelera tiene una reparación en la "cremallera", que posiblemente haya sido cortada (para concordarla con la afinación de las chirimías). El tudel (Fig. 17) tiene un soporte soldado.

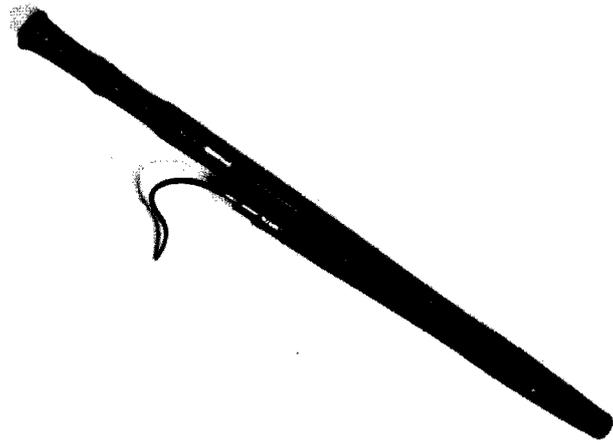


Fig. 16. Fagot "ADLER" (E: CALs).

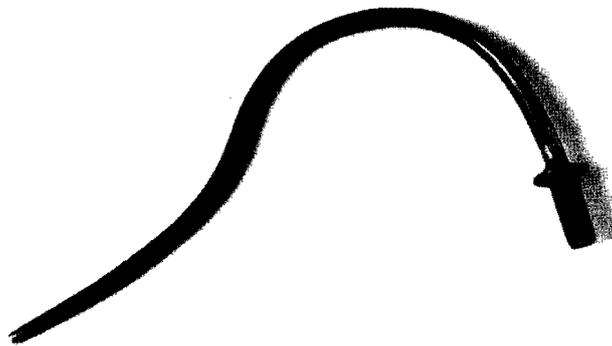


Fig. 17. Tudel del fagot "ADLER" (E: CALs).

FICHA DE CONJUNTO:

RESUMEN Y OBSERVACIONES SOBRE LAS CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LAS TRES CHIRIMÍAS "OMS" DE LA COLEGIATA DEL SANTO SEPULCRO DE CALATAYUD (E: CALs, 1, 2 y 3) (Fig. 18) y (Fig. 19)

Características:

Instrumentos aerófonos de lengüeta doble

Tres chirimías tiple: dos sin llaves y pirueta marcadas cada una de ellas con los números 1, y 2, respectivamente, en todas las piezas. Una chirimía con dos llaves, sin pirueta, marcada en

todas las piezas con el número 2. (Esto hace suponer que podría haber existido otra chirimía de las mismas características correspondiente al número 1).

Materiales: madera de árbol frutal –peral–, marfil, hueso y latón.

El interior es cónico y terminado en campana semi-integrada (extraíble).

Las chirimías 1 y 2 –sin llaves– son de características constructivas idénticas. La de dos llaves –probablemente un instrumento transpositor– es de dimensiones mayores (830 mm de longitud total y 110 mm de diámetro de anchura) aunque contiene los mismos parámetros constructivos esenciales.

En las chirimías sin llaves el diámetro mínimo del interior de la campana es menor que el diámetro máximo del interior del tubo (especialmente en la número 2) mientras que en la chirimía con llaves la prolongación interior de la campana no se ajusta estrictamente al interior del cuerpo ya que su diámetro mínimo es menor que el diámetro máximo del tubo.

La inclinación del diámetro interior global de la chirimía con llaves es menor, aunque la campana es mucho más abierta respecto a los otros dos ejemplares.

En los modelos sin llaves hay cinco orificios de resonancia (oídos) mientras que en el de llaves sólo dos.

El diámetro exterior de los orificios melódicos es menor que su interior.

Las piruetas contienen un tudel original de latón. El alojamiento de la pirueta de la chirimía con llaves es proporcionalmente mucho más largo hacia el interior (en las chirimías sin llaves es de 21'4 mm mientras que en la de llaves es 58'8).

Faltan los protectores de campana de las chirimías sin llaves.

Las características de estos instrumentos recuerdan –en el aspecto constructivo– la flauta travesera expuesta en el Museo de Barcelona y datada en su referencia catalográfica hacia el año 1800 (MDMB 368 de registro y 449 de catálogo) sobre todo por lo que se refiere a los materiales empleados y el tipo de llaves sobre madera.

Comparando la longitud global (sin la pirueta) y el diámetro máximo con una chirimía estándar del siglo XVII vemos hay diferencias significativas. Ejemplos:

Chirimía "OMS" tiple Calatayud (Colegiata del Santo Sepulcro) L.646mm.D2.83mm.

Chirimía anónima tiple Calatayud (Colegiata de Santa María) L.643mm. D2.76mm.

Chirimía anónima tiple Museu de la Música de Barcelona (MDMB 608) L.620mm. D2.80mm.

Chirimía anónima tiple Museu de la Música de Barcelona (MDMB 42) L.567mm D2. campana no original.

Chirimía "M. R." [¿Melchor Rodríguez?] tiple Musée Instrumental de Bruxelles (M 2323/1; collection F. Barbieri) L.625 mm. D2.87mm.

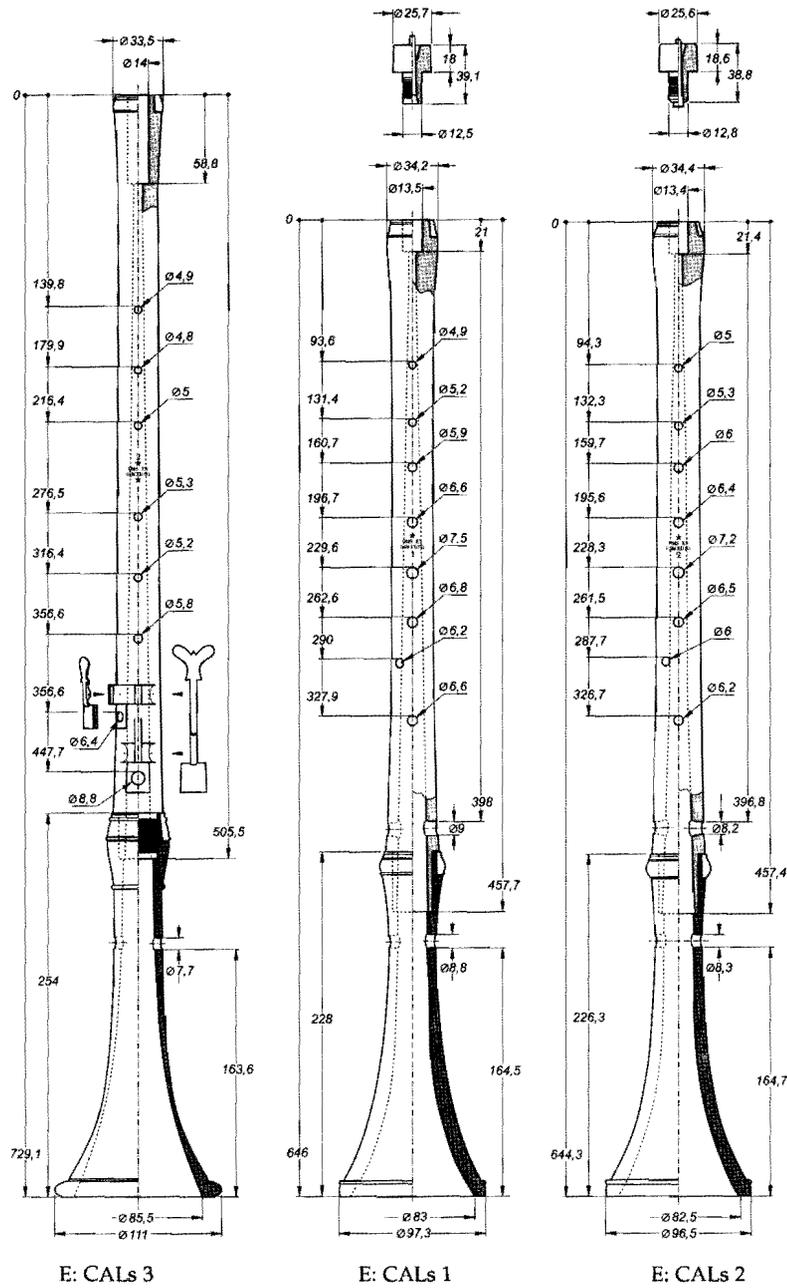


Fig. 18. Planos constructivos de las tres chirimías Oms (E: CALs).

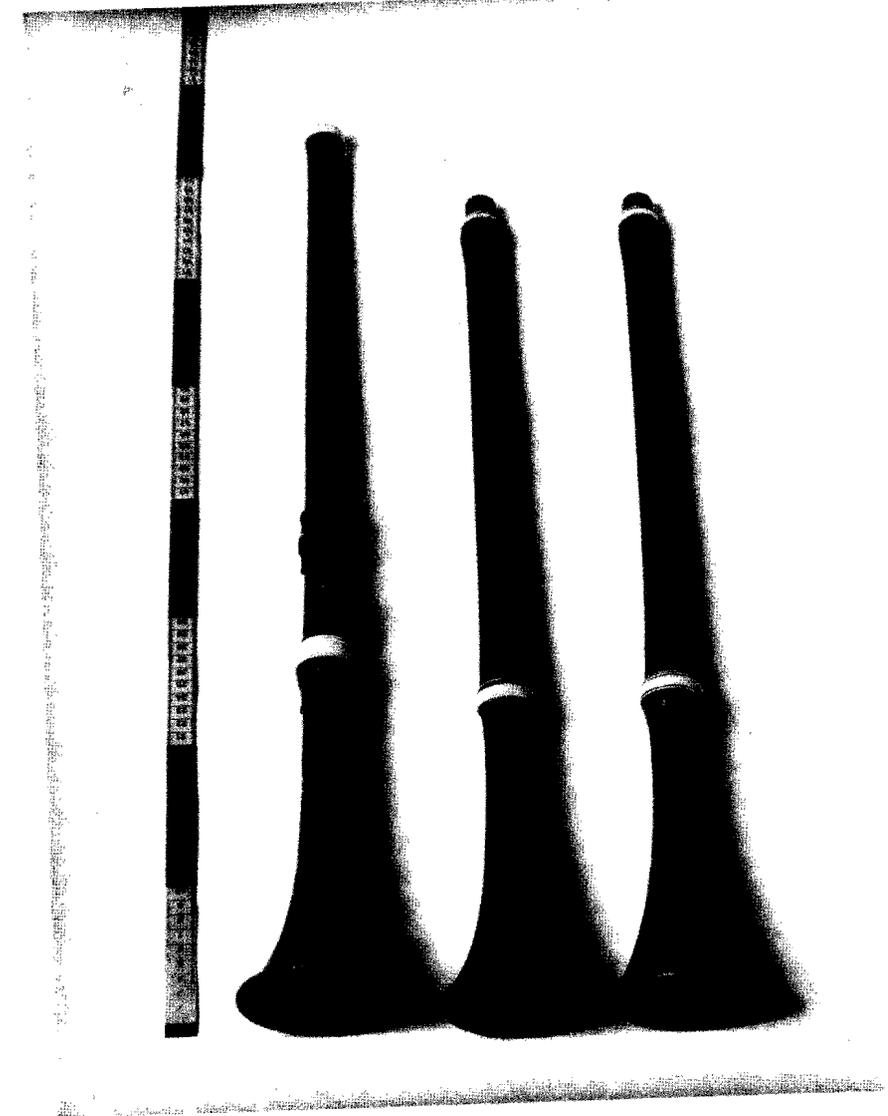


Fig. 19. Chirimías Oms (E: CALs).