



Francisco Andreu (*1786; †1853) entre Francia y España: composición musical e implicaciones sociales en la primera mitad del siglo XIX*

Parte I. Una trayectoria en ascenso: del Pirineo hacia el Sur. Desde La Seu d'Urgell a la Real Capilla

Francisco Andreu (*1786; †1853) between France and Spain: musical composition and social implications in the first half of the 19th century

Part I. A Vital Path up: from the Pyrenees to the South. From La Seu d'Urgell to the Royal Chapel

Glòria Ballús Casóлива

Investigadora independiente

gballus@hotmail.com

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-4666-5724>

Antonio Ezquerro Esteban

DCH-Musicología, IMF-CSIC

ezquerro@imf.csic.es

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-7289-059X>

* El presente artículo, que se ofrecerá en dos partes (de las que la presente es la primera), cuyo germen parte de una investigación realizada en una primera fase gracias a la obtención de la “III Beca de la Fundació Ernest Lluch de Recerca Musicològica”, edición 2010, se enmarca en los resultados del Proyecto de Investigación Coordinado de I + D + i (Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia) titulado *El patrimonio musical de la España moderna (siglos XVII-XVIII): recuperación, digitalización, análisis, recepción y estructuras retóricas de los discursos musicales* (HAR2017-86039-C2-1-P), del que A. Ezquerro es Investigador Principal. Puede verse un estudio ampliado del mismo, de donde se extraen abundantes informaciones, en: Ballús Casóлива y Ezquerro Esteban, 2016.



RESUMEN

Paradigma de compositor religioso del Ochocientos hispánico, el catalán Francisco Andreu (*1786; †1853) ha sido —tal vez, y hasta fechas muy recientes— uno de quienes más ha sufrido los prejuicios de la historiografía posterior. Presbítero “militante” asociado al entorno más radical y conservador del primer carlismo —lo que le llevó al exilio—, su abundante producción todavía no ha merecido un solo registro discográfico monográfico. Y todo ello, a pesar de la enorme visibilidad social que alcanzara en su momento, como maestro de la Real Capilla española y músico activo en el París de Berlioz, Cherubini y tantos otros. En su faceta de compositor, ganó todas las oposiciones a las que se presentó (Segorbe, Santa María del Mar, las metropolitanas de Valencia y Sevilla, la Real Capilla española o, en su última etapa, la iglesia de “la Mercè” en Barcelona). Y entretanto, durante su estancia, expatriado en Francia, rigió el magisterio de la catedral de Burdeos, y luego, el órgano de la iglesia parisina de Saint Pierre de Chaillot. Pero, hombre de su tiempo, no sólo se dedicó a la música religiosa, sino que cultivó también la música instrumental (orquestal y de cámara), frecuentando los salones y teatros de Madrid y París, e impartiendo clases en el primer conservatorio de la capital española. Amigo de Rossini —que años más tarde se interesaba por él—, el operista Auber elogió por escrito su conocido Tratado de composición, publicado en Madrid, Barcelona y París, tenido como modelo académico por buena parte de los creadores españoles hasta fines del siglo XIX. Pero con el paso del tiempo, fue injustamente visto como ejemplo de un tipo de música española del primer Ochocientos, autocomplaciente y deudora de la ópera y maneras italianas —provista de ciertas ínfulas orquestales, e incluso a veces, frívola—, siendo relegado al olvido. Lo atractivo de su trayectoria, y su perfil profesional “políticamente incorrecto”, hacen que hoy, desde el más estricto y desapasionado posicionamiento histórico y musicológico, sea ya posible revisar su aportación al panorama musical internacional del momento y reivindicar su producción, para que ésta vuelva a sonar, sometida al juicio de sucesivas generaciones, nuevamente disfrutada.

Palabras clave: Francisco Andreu, Francia-España, Salones y teatros (Madrid-París), Música religiosa, Primera mitad siglo XIX, Edición musical, Tratadística, Capillas musicales eclesiásticas, Composición.

ABSTRACT

Paradigm of a religious composer of the Hispanic Eighteenth Century, the Catalan Francisco Andreu (*1786; †1853) probably has been —and perhaps till very recently— one of those who has suffered the most from the prejudices of later historiography. “Militant” priest associated with the most radical and conservative environment of the first Carlism —which led him into exile— his abundant production has not yet deserved a single monographic audio record. And all this, in spite of the enormous social visibility that he reached at the time, like *maestro de capilla* of the Spanish Royal Chapel and active musician in the Paris of Berlioz, Cherubini and many others. In his facet as a composer, he won all the oppositions he attended (Segorbe, Santa Maria del Mar, the cathedrals of Valencia and Seville, the Spanish Royal Chapel or, in his last stage, the church of Our Lady of Mercy in Barcelona). In the meantime, during his stay in France, he ruled the musical magisterium of the cathedral of Bordeaux, and then the organ of the Parisian church of Saint Pierre de Chaillot. But, as a man of his time, not only devoted himself to religious music, but also cultivated instrumental music (orchestral and chamber music), frequenting the halls and theatres both in

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

PARTE 1. UNA TRAYECTORIA EN ASCENSO: DEL PIRINEO HACIA EL SUR.
DESDE LA SEU D'URGELL A LA REAL CAPILLA

Madrid and Paris, and teaching classes in the first conservatory of Madrid. A friend of Rossini, who later became interested in him, the author of operas Auber praised in writing his well-known *Treatise on Composition*, published in Madrid, Barcelona and Paris, which was considered as an academic model by Spanish creators until the end of the 19th century. But over time, he was unjustly seen as an example of a type of Spanish music self-indulgent and debtor of the Italian opera, being relegated to oblivion. The attractiveness of his career and his "politically incorrect" professional profile mean that today, from the most strict and dispassionate historical and musicological positioning, it is now possible to review his contribution to the international musical scene of the moment.

Key words: Francisco Andreví, France-Spain, Chamber music, Theatres (Madrid-Paris), Religious music, First half of the 19th century, Music edition, Music Treatises, Ecclesiastical musical chapels, Composition.

Ballús Casóлива, G. & Ezquerro Esteban, A. (2019). Francisco Andreví (*1786; †1853) entre Francia y España: composición musical e implicaciones sociales en la primera mitad del siglo XIX. Parte 1. Una trayectoria en ascenso: del Pirineo hacia el Sur. Desde La Seu d'Urgell a la Real Capilla. *Cuadernos de Investigación Musical*, 7, pp. 3-48.

DOI: <http://doi.org/10.18239/invesmusic.v0i7.1991>



Fig. 1: Imagen de Francisco Andreví¹.

(Arteaga y Pereira, F. de: *Celebridades Musicales ó sea biografías de los hombres más eminentes en la música* [Pedrell, F. y Viada, F. (recopils. sección española)]. Barcelona: Isidro Torres, 1886, lámina XVI. (Segunda ed., Barcelona: Torres y Seguí, 1887).

Nadie seguramente podía sospechar que aquel niño nacido en un pueblecito de la Segarra ilerdense en el seno de una familia muy modesta (su padre era tejedor de lino, y él, el tercer hijo varón que alcanzaría la edad adulta), iba a alcanzar el puesto musical de mayor renombre en España, y que incluso tendría la oportunidad de salir al extranjero y de codearse con lo mejor de la composición musical europea e internacional de la época. Pues, como veremos, siguió una carrera en progresivo aumento de prestigio, hasta su culminación a su llegada a Madrid.

Y sin embargo, conviene decir que iba a ser más tarde bastante maltratado por la historiografía de fines del siglo XIX, la cual, al calor ya asentado de las ideas cecilianistas, y luego, de las nuevas tendencias eclesiástico-musicales emanadas desde el “Motu proprio” papal de 1903, iba a situarse en el blanco de los disparos de quienes pretendían extirpar de la música religiosa española cualquier atisbo de ópera y teatralidad, de influencia italiana, o de empleo de recursos orquestales “de espectáculo”.

¹ Las imágenes que se insertan en el presente trabajo han sido tomadas de Internet y son de dominio público, o bien proceden de la biblioteca particular de los autores. Utilizamos las siglas y abreviaturas —tanto para dataciones, como para voces e instrumentos, o archivos y bibliotecas de música—, empleadas por el RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*), todas ellas de fácil localización por cualquier usuario. Del mismo modo, y de cara a abreviar el aparato de citas bibliográficas, buena parte de los datos biográficos ofrecidos sobre compositores y músicos, hechos históricos, etc., que se ofrecen en notas a pie de página, proceden de nuestra propia síntesis de los datos disponibles en la bibliografía especializada, ampliada con nuestra propia aportación e investigaciones, todo lo cual puede rastrearse puntualmente en la obra ya mencionada (Ballús Casóлива & Ezquerro Esteban, 2016).

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

PARTE 1. UNA TRAYECTORIA EN ASCENSO: DEL PIRINEO HACIA EL SUR.
 DESDE LA SEU D'URGELL A LA REAL CAPILLA

Sería así como Barbieri, Pedrell y otros muchos (al hilo de su defensa de “lo nacional” y de una “ópera eminentemente española” que no acabaría por cuajar, y en el contexto de un nuevo “nacionalismo musical español” que dejaba atrás un pasado reciente que todavía hoy resta por reivindicar), se encargarían de criticar las composiciones de Andreví y de otros muchos contemporáneos de este último, como modelo de “lo que no debía hacerse”, contribuyendo de esta manera a fomentar una serie de prejuicios hacia nuestra propia música de pasado reciente, que, de este modo, caería en la más absoluta de las postraciones, arrinconada para siempre en favor de todavía no sé sabe muy bien qué (¿un modelo wagneriano a la española?).

Diríase que, a la nueva generación de autores de zarzuela (entre ellos —pues también lo eran— los propios Barbieri y Pedrell)², y con vistas a consolidar su propia música y ponerla a competir frente a la foránea que le era coetánea, no se le ocurrió otra cosa mejor que criticar a sus inmediatos precedentes, con el consiguiente flaco favor hacia la historia musical española. Pero ésa ya es otra historia, que hoy no les vamos a contar.

El caso es que Francisco Andreví, que con los años se iba a convertir en un sacerdote vinculado a los círculos más severos, radicales y conservadores de la religión y de la política (el carlismo), a los que se habría aproximado al menos desde su estancia en Valencia, y más tarde, de forma decidida, durante su período en Madrid, iba a verse envuelto en alguna trama que finalmente le llevaría a huir de Palacio, para encaminarse, con el tiempo, a tierras francesas. Solamente lograría volver a su país tras una amplia amnistía decretada desde la corona, y después de haberse visto conminado —salvo que aceptara un exilio que podía convertirse en perpetuo— a doblegarse, pedir perdón y renegar de sus actuaciones anteriores, al tiempo que a declararse fiel al nuevo orden establecido. En cierto modo por tanto, depurado políticamente por ello, ni siquiera pudo regresar en un primer momento

² Es bien sabido que, al calor de unos nuevos nacionalismos italiano y alemán emergentes en la segunda mitad del Ochocientos, tanto Barbieri como Pedrell se sitúan, en el estricto ámbito musical y musicológico, en los inicios del denominado “nacionalismo musical español”. Y el segundo de los mencionados muy particularmente, como profesor que fuera de Albéniz, Granados, Falla, Gerhard o Anglés, al tiempo que como recuperador del cancionero musical popular español, reivindicador del teatro lírico español anterior al siglo XIX, divulgador de nuestras glorias musicales pasadas (Cabezón, Brudieu, Victoria...) y, en fin, impulsor de acciones “por nuestra música”, que situaran a lo español en libre y abierta competencia con lo foráneo. Pero no es menos cierto que, ni lo consiguieron desde sus propias composiciones musicales (que nunca llegarían a acercarse ni de lejos los laureles de Verdi o Wagner), ni, tal vez demasiado involucrados con lo que les era cronológicamente muy cercano, consiguieron desprenderse de aquello que, aunque criticado desde sus escritos, rezumaba todavía en sus acciones. Por ello, habría que esperar todavía a la generación que les tomó el relevo para poder empezar a hablar de todo esto de manera fehaciente. Y en este sentido, y aun a pesar de su enorme labor en pro de la música española —nunca lo suficientemente reconocida—, conviene señalar que los Barbieri, Pedrell y compañía, contaron también con este tipo de sombras hacia sus inmediatos mayores (los Martinchique, Cuéllar, Palacio, Andreví, el propio Eslava...), que hubieron de padecer el hecho de que quienes les habían sucedido, pasaran a ser sus mayores detractores, en una historia más antigua que el mundo: *enfants terribles* que alardeaban de ser mejores que sus propios maestros —a quienes ni siquiera reconocían el mérito de tales— y que auguraban que iban a cambiar el mundo (a mejorar el panorama definitivamente, y que iban a abandonar para siempre aquel pasado casposo y gris), para proyectarse a un progreso y un futuro siempre mejores y prometedores.

más que, *sotto voce*, a Barcelona (y no a Madrid o a una sede eclesiástica metropolitana a la que sin duda hubiera podido aspirar en términos exclusivamente de capacidad técnica), y tampoco a un puesto de rango catedralicio —alguien que venía de haber sido primer músico de reyes—, sino, apenas, a una capilla musical de segundo orden. Tal vez, en su decisión de regresar, pesara el creer que aquello podría ser una buena plataforma para congraciarse social y políticamente ante las nuevas autoridades y, a partir de ahí, y gracias a su competente trabajo y sus contactos, poder comenzar de nuevo. Pero falleció al poco tiempo y cuando nuevamente comenzaba poco a poco a descollar, de modo que, muy posiblemente, nunca lo sepamos.

Pero conozcamos ahora un poco al hombre (antes de acercarnos a su música o a su valoración profesional), describiendo algunos pormenores de su actividad.

Francisco (Antón Pere) Andreví y Castellá (*Sanaüja, Lleida, 17.11.1786; †Barcelona, 23.11.1853) recibió sus primeras lecciones de música en su pequeña villa natal, probablemente de la mano del entonces organista local, Antonio Guiu³, para pasar enseñada (1795) a formarse como niño de coro o *prevener* de la catedral pirenaica de La Seu d'Urgell, donde fueron sus profesores el entonces maestro de capilla, Bruno Pagueras⁴, y el organista, Antonio Coderch⁵.

Fue allí condiscípulo de Ramón Carnicer⁶, años después en sus antípodas ideológicas y con quien se reencontraría y colaboraría en Madrid. En la capital del Alto Urgel

³ Antonio Guiu Roquer (*San Joan de les Abadesses, Girona, 1773; †Girona, 1836) había sido, antes de recalzar en Sanaüja, organista de Santa María de Ripoll (1786). En 1804, desde Sanaüja, pasó a ocupar la organistía de la catedral de Girona, para sustituir a su anterior titular, Josep Prat. Más tarde se exilió en Nîmes (Francia), para regresar de nuevo su anterior cargo en Girona (1815). En 1828-1836 consta como canónigo organista de la colegial de San Félix de Girona. Reclutó a muchos niños de su localidad natal como infantes de coro para la seo de Girona y escribió numerosa música religiosa (Gozos, el oratorio *Beato Nicolás de Longobardo* —1807—, y una sinfonía obligada para órgano), parte de la cual se conserva hoy en la barcelonesa Biblioteca de Catalunya. [Los datos y la procedencia de los mismos, a propósito de este autor y de otros muchos que se citarán a continuación, pueden verse en Ballús Casóлива & Ezquerro Esteban, 2016.

⁴ Bruno Pagueras Portavella (*Barcelona, 1753; †La Seu d'Urgell, 1836) había sido maestro de capilla de Vilanova de Cubelles, y desde 1781 lo fue de la catedral de La Seu d'Urgell. Clérigo, opositó infructuosamente al magisterio de la Real Capilla de Ntra. Sra. de la Victoria del Palau de la Comtessa de Barcelona (1780), donde quedó segundo, y al magisterio de la catedral de Girona, por dos veces (en 1791 y en 1793). Escribió numerosa música religiosa, que se conserva en diversos archivos catalanes.

⁵ Antonio Coderch (*Olot, 1770; †Lleida, 1836) fue organista en La Seu d'Urgell entre 1795 y 1809, donde se ordenó sacerdote. En 1814 opositó sin fortuna al magisterio de capilla de Santa María del Mar de Barcelona (puesto que obtendría Andreví, y cuyo tribunal presidió Francisco Queralt), y por tanto, fue ahí contrincante de su anterior discípulo en La Seu d'Urgell, que le venció, Francisco Andreví. Se conservan algunas obras suyas en la abadía de Montserrat.

⁶ Ramón Carnicer y Batlle (*Tàrrrega, Lleida, 1789; †Madrid, 1855). Nacido como Andreví en tierras ilerdensas y tres años más joven que nuestro biografiado, también como éste, pasó desde La Seu d'Urgell a perfeccionarse musicalmente a Barcelona, donde, como Andreví, estudió con el maestro de la catedral, Francisco Queralt, y con el organista de la seo, Carlos Baguer, relacionándose por entonces con el barcelonés Teatro de la Santa Cruz, reducto de la ópera italiana. Años después, durante la invasión napoleónica, pasó a Maó (Menorca), para volver a la Ciudad Condal una vez restablecida la plaza, en 1814 (cuando Andreví, como se verá, ocupaba el magisterio de capilla en Santa María del Mar). Viajó luego a Italia (1815), hasta que sustituyó a Pietro Generali como director del Teatro de la Santa Cruz (entre 1818 y 1820), período en el que se iba a fraguar su gran prestigio posterior como operista: en aquellos años se representaron ahí sus óperas *El*

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

PARTE 1. UNA TRAYECTORIA EN ASCENSO: DEL PIRINEO HACIA EL SUR.
 DESDE LA SEU D'URGELL A LA REAL CAPILLA

permaneció hasta al menos 1801, y posiblemente siguiera todavía vinculado a dicha seo hasta 1804, en un período en el que, ya mudada la voz, debió seguir vinculado a su catedral de origen, aunque ya radicado en Barcelona, adonde habría pasado para proseguir sus estudios eclesiásticos y musicales.

Así, tuvo como profesores en la Ciudad Condal al entonces prestigioso organista del convento del Carmen, el padre Juan Quintana⁷, y al maestro de capilla de la catedral barcelonesa, Francisco Queralt⁸. En las clases de este último probablemente fue condiscípulo de los más tarde famosos músicos, Juan Bros⁹, Fernando Sor¹⁰, Buenaventura

billete amoroso (1815), *Adele di Lusignano* (1819), *Elena e Costantino* (1821) y *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni Tenorio* (1822). Muchos años más tarde, en 1830-1831, volvería a coincidir con su compañero Andreví, esta vez en Madrid, cuando Carnicer alternaba con Saverio Mercadante en la temporada de ópera italiana, actuando en las siguientes temporadas ya en solitario. En aquel tiempo, en que Andreví, como veremos, era maestro de la Real Capilla y Carnicer destacaba en los teatros de la corte, este último compuso una llamativa *Vigilia de difuntos*, a la muerte de Fernando VII.

⁷ Mosén o fray Juan Quintana (*Manresa, 1775; †Barcelona, 1860) se había iniciado musicalmente como infante de coro de la seo de Manresa (desde 1783) bajo la dirección de Joan Petzí. Prosiguió luego sus estudios (desde 1787) con Josep Pons —maestro de la catedral de Girona en 1791—, a quien siguió al obtener su profesor el magisterio de capilla de la catedral metropolitana de Valencia (1792), ejerciendo entonces Quintana como segundo maestro de aquella escolanía valenciana. Pero atropellado por un carro, hizo promesa de ingresar en los carmelitas, en cuyo convento de Barcelona pasó a ocupar el puesto de organista. Fue exclausturado en 1835, siendo luego organista de la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Pino en Barcelona. Compuso principalmente música religiosa, para órgano, o para órgano y voces, que se conserva en Manresa, Olot, Terrassa y Mataró. Con sus enseñanzas, inauguró toda una saga de organistas catalanes, entre quienes se cuentan Vidal, Rovira, Bernardo Calvó —a su vez profesor de numerosos organistas—, o Primitivo Pardás.

⁸ Francisco Queralt (*Les Borges Blanques, Lleida, 1740; †Barcelona, 1825) era originario de la misma diócesis que Andreví. Se había iniciado musicalmente como infante de coro de la catedral de Lleida (1749), siendo entonces su maestro de capilla Antonino Sala (o acaso, el propio padre Antonio Soler...). Comenzó su relación al servicio de la seo barcelonesa en 1759, constando en 1773 como vicemaestro de aquella capilla de música catedralicia, cuando se sugiere que podría pretender el magisterio de la catedral de Girona. En 1774 (por jubilación de su anterior titular, Josep Pujol), se le nombró ya maestro de capilla de la catedral de Barcelona, cargo que mantendría hasta 1815. Ordenado sacerdote en 1779, formó parte de diversos tribunales de oposiciones a cargos musicales de iglesias de la ciudad (en el Palau de la Comtessa, 1780; Nuestra Señora del Pino, 1782; y Santa María del Mar, 1814). En 1815, fue cesado o destituido de su cargo, quedando como maestro jubilado, tras 42 años de servicios, y se nombró en su lugar nuevo maestro de capilla de la catedral de Barcelona a Ramón Aleix. Ese mismo año, solicitó ausentarse por un tiempo a las diócesis de Lleida y Zaragoza, lo que se le concedió (consta su regreso en 1822). Murió a los 85 años, habiendo sido profesor de abundantes y destacados alumnos, como Mateo Ferrer, Juan Bros, Ramón Carnicer, Fernando Sor, Buenaventura Bruguera, Ramón Vilanova (desde 1814), Anastasio Horta o Baltasar Saldoni (desde 1822). Destacó muy particularmente en la composición de numerosos oratorios, que fueron interpretados en la capital catalana. Curiosamente, el 11.02.1815 la capilla de música de la catedral de Barcelona interpretó en la iglesia de San Felipe Neri, *El juicio universal*, acaso obra de Francisco Queralt (cuyo libreto se conserva en dos versiones, una de ellas impresa en 1777 —posiblemente reutilizada el 12.02.1784—, y otra del 20.02.1787), o tal vez ya, la obra homónima, posterior, de Francisco Andreví.

⁹ Juan Bros Bertomeu (*Tortosa, Tarragona, 1776; †Oviedo, 1852) niño de coro de la seo de Tortosa, desde donde pasó a Barcelona para estudiar composición con Francisco Queralt y otros profesores. Allí ganó la plaza de segundo maestro de capilla de la iglesia de Santa María del Mar y la de organista en San Severo, en unos años que coincidieron con la etapa formativa barcelonesa —y como organista— de Andreví, por lo que muy probablemente hubieran coincidido y aun sido condiscípulos. Más tarde, Bros obtendría el magisterio de capilla de las catedrales de León (1806-1822), Málaga (1807, de la que se posesionó por poderes pero que nunca llegó a ejercer), y Oviedo (1835-1852). Implicado políticamente durante el Trienio Liberal (había

Bruguera¹¹ y Mateo Ferrer¹², al tiempo que, seguramente para asegurarse el sustento entretanto hacía méritos y ahorraba para poderse ordenar, ejercía como organista en

pretendido en un primer momento ordenarse, aunque más tarde se casó), hubo de apartarse algunos años del ámbito musical al marchar de León. Según parece, Andreu tenía en gran estima la música de Bros, que habría interpretado con cierta frecuencia años más tarde, al frente de su capilla en la catedral de Burdeos, dándola así a conocer fuera de España (Bourligueux, 1971, pp. 183-199). En el oratorio de San Felipe Neri de Barcelona se conservan algunas obras suyas. Y curiosamente, Bros escribió el poema sinfónico titulado *El Juicio Universal* (como los oratorios homónimos de Queralt y del propio Andreu), cuyo libreto se publicó en 1854.

¹⁰ Fernando Sor Muntades (*Barcelona, 1778; †París, 1839), bien conocido por su faceta como guitarrista y compositor, y como representante del romanticismo musical catalán, procedía de una familia acomodada de origen francés y larga tradición militar. Su padre, que poseía una guitarra, le infundió el gusto por la ópera italiana. Se inició musicalmente con el primer violín de la capilla de la catedral de Barcelona, Josep Prats, aunque sus padres pretendían que estudiara latín. Ingresó luego en la escolanía de Montserrat, donde fue alumno del padre Anselmo Viola. En 1793 era ya primer violín de la capilla musical del monasterio, aunque dejó la abadía dos años después, para formarse como militar (subteniente) en una academia no muy alejada de la Ciudad Condal durante cuatro años. Estudió entonces las obras del guitarrista y músico militar Federico Moretti. Cuando apenas tenía 18 años, en 1797, se representó en el Teatro de la Santa Cruz barcelonés su ópera *Il Telemaco nell'isola di Calipso*, que llegó a reponerse otras catorce veces, estrenándose en Venecia varios meses después. Dos años más tarde se mudó a Madrid, con la intención de acercarse a la corte de Carlos IV; pero no tuvo buena acogida, hasta que la XIII duquesa de Alba (Cayetana, que fuera inmortalizada por Francisco de Goya) le ofreció su protección. De vuelta a Barcelona en 1802, ejerció como administrador del duque de Medinaceli en la ciudad, tiempo en el que compuso sinfonías, cuartetos, canciones populares y repertorio religioso. Pasó luego a Málaga (1804-1808) como administrador real y prefecto de policía, ofreciendo diversos conciertos a la guitarra en los salones distinguidos de la ciudad. En 1808 se opuso a la invasión napoleónica (escribió algunas canciones patrióticas), aunque luego aceptó la monarquía de José I, e incluso se alistó en el ejército francés, del que llegó a ser capitán. Ello le forzó a tener que huir a Francia en 1813. Allí iba a desarrollar la mayor parte de su obra posterior —nunca más regresó a España—, trabó amistad con Dionisio Aguado y compitió con sus coetáneos Ferdinando Carulli, Matteo Carcassi y Mauro Giuliani, a los que superó, llegando incluso a ser elogiado por Étienne Nicolas Méhul o por Luigi Cherubini. Pasó luego a Londres (1815-1823), donde estrenó algunos ballets de su composición, fue nombrado miembro honorario de la *Royal Academy of Music* (1822), triunfaba como guitarrista y maestro de canto, y viajaba por toda Europa (Berlín, Varsovia, Moscú, San Petersburgo), aumentando su fama como guitarrista virtuoso y compositor. De regreso a París, triunfó en las capitales francesa e inglesa con su ballet *Cendrillon* (1823) que se representó más de cien veces, y que utilizó de nuevo para la inauguración del Teatro Bolshoi de Moscú en 1824. Al año siguiente compuso una marcha fúnebre para honrar la muerte del zar Alejandro I, y en 1826 estrenó *Hercule et Omphale* para la coronación de Nicolás I. En 1825 había publicado sus obras para guitarra: sesenta y cinco piezas, entre estudios, sonatas, fantasías o unas *Variaciones sobre un tema de La flauta mágica de W. A. Mozart*. Volvió luego a París, y de allí nuevamente a Londres, donde todavía logró ver algunas representaciones de sus obras. Establecido definitivamente en París en 1828, pronto menguaron sus ingresos y su fama, apenas mantenidos gracias a muy esporádicos conciertos, escasas rentas por la venta de sus partituras (a través de la casa editorial de Jean Antoine Meissonier), o a que impartía algunas clases privadas de canto, piano o guitarra. En 1837 falleció su hija, artista y música, lo que le originó una seria depresión que le conduciría a la muerte dos años después. Publicó un célebre *Méthode pour la guitare* en París y Londres (1830) que se tradujo a varias lenguas, así como un tratado de armonía aplicado a la guitarra, muy influyentes los dos en la década de 1830 en toda Europa. Autor prolífico, trabajó música vocal —ópera y música coral—, instrumental —orquestal, de cámara y para instrumento solista—, ballets, y sobre todo, música para guitarra, siendo considerado en su tiempo el mejor intérprete del mundo de dicho instrumento, destacando especialmente como improvisador. Compositor elegante, contribuyó a dignificar la guitarra, y a ampliar su repertorio (divertimentos, minuetos, temas con variaciones, duetos...), al que proveyó de un lenguaje avanzado. Fue profesor de Napoléon Coste, Isabel Colbran, de Mary Jane Burdett y del más tarde general libertador de Argentina, José de San Martín.

¹¹ Buenaventura Bruguera Codina (*Canet de Mar, Barcelona, 1795; †Tarragona, 1876) se formó musicalmente con Francisco Queralt en la seo barcelonesa. Maestro de capilla luego en la catedral de Vic (1818), y en 1819, maestro de capilla y organista de la catedral metropolitana de Tarragona —sucediendo a Francisco Bonamich—, cargo en el que permaneció hasta su muerte. Compuso fundamentalmente música religiosa, llegando a desplegar una amplia orquesta, y una abundante producción devocional (gozos, rosarios, letanías, trisagios, letrillas...). Sus ejercicios de oposición a las catedrales de Vic y Tarragona se conservan en

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

PARTE 1. UNA TRAYECTORIA EN ASCENSO: DEL PIRINEO HACIA EL SUR.
 DESDE LA SEU D'URGELL A LA REAL CAPILLA

diversos conventos de la ciudad (las Carmelitas descalzas de Santa Teresa, las Magdalenas, y el monasterio de Santa María de Junqueras de la Orden de Santiago). Era por entonces vicemaestro de capilla de la catedral Domingo Arquimbau¹³. Todos ellos, como se puede

la Biblioteca de Catalunya. Compuso, con la originalidad y agudeza rossinianas, aunque tal vez sin su pureza armónica, una misa a 4 voces y orquesta, una colección de rosarios a 4 voces y orquesta, nueve lamentaciones para Semana Santa a 4 voces con acompañamiento de contrabajo, gozos, himnos a 4 voces y orquesta, motetes, magnificats, un motete *Ecce sacerdos magnus*, *La escala cromática*, misa a 4 voces y orquesta, varios responsorios de maitines para Santa Tecla, y una salve a 4 voces, entre otras muchas obras.

¹² Mateo (“Mateuet”) Ferrer (*1788; †1864) reunió y compaginó durante muchos años los tres cargos principales relacionados con la música de los que disponía la ciudad de Barcelona. Había estudiado solfeo, armonía, contrapunto y composición con el maestro de capilla de la catedral, Francisco Queralt, y órgano con Carlos Baguer. Sucedió a este último como organista de la catedral en 1808, en un cargo que iba a desempeñar durante 56 años, hasta su muerte. A propuesta suya, sustituyó también a Ramón Carnicer como director de la orquesta del Teatro de la Santa Cruz de Barcelona, en una responsabilidad que mantendría durante 30 años (1827-1857). Y fue también maestro de capilla de la catedral, desde 1830. Convirtió su propia casa en un punto de encuentro de los mejores músicos de la capital catalana, pues allí se reunían con asiduidad los más jóvenes Ramón Vilanova y Barrera (*1801; †1870) —otro discípulo, como Andreví, de Francisco Queralt—, Baltasar Saldoni (*1807; †1889) —alumno de Andreví, de Queralt, del propio Mateo Ferrer, y de Carnicer, al tiempo que él mismo fuera organista de Santa María del Mar, donde Andreví ejerció como su profesor y maestro de capilla—, o Gabriel Balart (*1824; †1893).

¹³ Domingo Arquimbau (*Barcelona, 1757; †Sevilla, 1829) calificado como “hombre de quietud y reposo”, se había formado como escolán de la catedral de Barcelona con Francisco Queralt y con el entonces maestro de la capilla de música del Palau de la Comtessa, Josep Durán —discípulo a su vez del napolitano Francesco Durante—. Precisamente, Arquimbau opusó en 1780 al magisterio del Palau de la Comtessa de Barcelona. Dos años después consta como maestro de canto en la iglesia parroquial de San Ginés de Torroella de Montgrí (Girona), puesto que compaginó con el de maestro sustituto de la catedral de Barcelona, hasta julio de 1785, cuando fue nombrado, sin oposición, maestro de capilla de la catedral de Girona —sucediendo a Francisco Juncá—. Al parecer habría ganado asimismo entretanto el magisterio de la catedral de Tortosa (Tarragona), pero habría preferido el de Girona. Consta también que, estando en Girona, solicitó en 1789 poder examinarse para el magisterio de capilla de la catedral de Salamanca por carta, es decir, sin tener que desplazarse de su lugar de residencia, pero su petición fue desestimada. Llegó a Girona todavía sin ordenarse sacerdote, y allí permaneció durante cinco años, hasta que en octubre de 1790 pidió licencia para pasar a Sevilla, con la intención de ocupar el puesto de maestro sustituto de la metropolitana de Sevilla, que había obtenido por oposición (1790) —al quedar su titular, Antonio Ripa, como maestro jubilado, en un puesto cuya ración y propiedad alcanzaría en 1795, una vez fallecido Ripa—. En 1796 dirigió en Sevilla la música para los esponsales de Carlos IV con María Luisa de Parma. En 1815, gracias a su *Lamentación primera del Jueves Santo*, para solistas, coro y orquesta, que se presentó allí, fue nombrado compositor honorario de la Academia Filarmónica de Bolonia y doctor en música. Seguramente enfermo, en 1828 le sustituía ya desde hacía algún tiempo el Tenor de aquella capilla, Ambrosio Sanchís, quien por prescripción médica, a partir de mayo, tuvo que “abstenerse de todo trabajo”, lo que llevó, el 28.07.1828, a convocar oposiciones para el magisterio de capilla “atendiendo a las condiciones ordinarias de la educación y enseñanza de los Seises. Que se le conceda capa de coro con la asignación de mil ducados anuales y habitación en el colegio, con la futura del maestro Arquimbau. Que se le ponga un ayudante para el cuidado de las cosas domésticas con la asignación de 200 ducados, que se le abonarán por el cabildo y últimamente otras cosas accesorias”. Fallecido Arquimbau a finales de enero de 1829, se comenzó a recibir en Sevilla documentación relativa a las oposiciones abiertas, a las que iba a concurrir Andreví, quien finalmente las ganaría. En cualquier caso, Arquimbau, que dejó en Sevilla cuatro libros de facistol con sus composiciones, desplegó una amplia producción religiosa, de la que se conservan dos centenares de obras (en Sevilla, la catedral de Tarragona, Olot, la Biblioteca de Catalunya, El Escorial, e incluso las catedrales de Santiago de Chile, y de Sucre en Bolivia), entre más de veinticinco misas, una treintena de motetes, tres juegos de Magnificats, cinco Te Deum, numerosos salmos e himnos, villancicos..., a menudo en disposición para cuatro voces con acompañamiento instrumental. Su vals-contradanza *Baile de seises* (Sevilla, 1814) alcanzó cierta notoriedad a nivel local, así como sus cuatro tocatas, una *Tocatita en Fa Mayor* y una *Tocatita* para seis instrumentos. Fue profesor de Ramón Palacios, y tío y

comprobar, nombres destacados en el panorama compositivo y musical hispánico, y aun incluso internacional en algunos casos, del momento.

Seguramente data de entonces la generación de dos bandos o tendencias político-ideológicas entre los músicos de la ciudad, una de ellas más religiosa y conservadora, liderada por el maestro de capilla de la catedral, el presbítero Francisco Queralt —y en el ámbito del órgano por el padre Quintana—, que habría tenido al joven Andreví como su discípulo más destacado, y otra, de carácter más vinculado al ámbito civil y liberal, en torno al organista de la catedral Carlos Baguer¹⁴, con Carnicer o Mateo Ferrer como sus alumnos aventajados. Cuando menos, se sabe del enfrentamiento entre Queralt y Baguer —ambos compositores de celebrados oratorios en la ciudad, como lo sería también más tarde el propio Andreví—, el cual se dilucidó en favor del maestro de capilla, Queralt, en 1796.

En todo caso, durante aquellos años de mocedad, el joven Andreví copió diversos cuadernos de estudio —que consta seguía utilizando años más tarde, ya durante su estancia en Segorbe—, en los que el músico de Sanaüja nos transmite sus modelos compositivos y recoge algunas de las partituras de la literatura internacional, y particularmente, operística, entonces de moda. Se trata de obras de Domenico Cimarosa (*1749; †1801) como *Il matrimonio segreto*, de Vicente Martín y Soler (*1754; †1806) como *Una cosa rara*, de

maestro de otro músico, clérigo, Domingo Ferré Arquimbau (“Dominguet”, que fuera beneficiado Tenor de la capilla de Torroella de Montgrí en 1797-1818, además de organista, que en los sitios de Girona de 1808-1809 defendió la ciudad como voluntario de la 8ª compañía, y que en 1818 marchó a Sevilla con su tío).

¹⁴ Carlos (“Carlets”) Baguer (*Barcelona, 1768; †*Ibid.*, 1808), se había formado con el organista de la catedral de Barcelona, su tío, Francisco Mariner, a quien sucedió como su suplente en un primer momento (1786), y más tarde, como organista titular, sin oposición (1789-1808). En sus años de juventud pidió permiso para opositar al órgano de diversos templos: Lleida (1786), Tarragona (1789), Ntra. Sra. del Pino en Barcelona (1791), la catedral de Granada (1796), la de Sevilla (1801) y tal vez, la colegiata de Cardona (Barcelona). Según refiere el ilustrado barón de Maldá (Rafael de Amat) en su conocido *Calaix de sastre*, Baguer mantuvo un enfrentamiento, del que saldría perdedor, con su maestro de capilla, Francisco Queralt, por ver quién de los dos lograba colocar un oratorio suyo en los atriles de la capilla catedralicia para el Viernes de Pasión de 1796. Clérigo con órdenes menores, Baguer renunció a su estado eclesiástico en 1801 pidiendo vestir como seglar. Formó parte de tribunales de oposición y para dictaminar trabajos de organería, por lo que tuvo una presencia más o menos asidua en la prensa local. Y falleció el mismo día en que las tropas napoleónicas ocupaban Barcelona. Compuso abundante música religiosa vocal (misas, un Réquiem, ofertorios, salmos, magnífats, villancicos, arias, cavatinas, polacas...), y música para tecla —órgano, clave y pianoforte— (sonatas, variaciones, rondós, juegos de versos, minuetos...). Y excepcionalmente, compuso una ópera, *La principessa filosofa*, que se representó en 1797 en el Teatro de la Santa Cruz barcelonés. Cultivó también el género instrumental, destacando muy especialmente por sus 19 sinfonías (de las que quedan 17), que siguen, de manera algo más rudimentaria, la línea marcada por Haydn, así como un peculiar *Concierto para dos fagots y orquesta*, y otro, para corno inglés (que no se ha localizado), así como hizo también alguna incursión en la música de cámara (un juego de seis dúos para flauta travesera). Muy posiblemente, Andreví asistiera en aquellos años a algunas de las funciones religioso-musicales que eran entonces frecuentes en la ciudad y que le habrían animado más tarde a explorar el género del oratorio. Por entonces se estrenaron en Barcelona algunos dramas sacros de Baguer —para los filipenses de la ciudad o para la catedral—, como *La muerte de Abel* (1802), *El santo Job* (1804), *La adoración del Niño Dios* (1805), *La resurrección de Lázaro* (1806), *El hijo pródigo* (1807) o *El regreso a Barcelona su patria del Dr. Josef Oriol* (1807), de temática y títulos que recuerdan a otras grandes obras del género, de compositores que dejaron entonces su huella en el repertorio internacional, como Franz Joseph Haydn, con *La Creación* (1798) o *Las estaciones* (1801), o Ludwig van Beethoven, con *Cristo en el monte de los olivos* (1803). Fue profesor de Mateo Ferrer (que le sustituiría en la organistía catedralicia), de Ramón Carnicer (entre 1806 y 1808) y tal vez, de Bernat Bertran. Su obra se conserva principalmente en archivos y bibliotecas catalanes, aunque también hay alguna muestra de la misma en otros lugares como Toledo, Cuenca, Málaga, Valencia, Segorbe o Barbastro.

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

PARTE 1. UNA TRAYECTORIA EN ASCENSO: DEL PIRINEO HACIA EL SUR.
 DESDE LA SEU D'URGELL A LA REAL CAPILLA

Ferdinando Paër (*1771; †1839) como *Il principe di Taranto*, y de algunos otros como Giovanni Paisiello (*1740; †1816) o Francesco Gnecco (*1769; †1810). Pero además, en dichos cuadernos se recoge también buena parte de la mejor literatura musical coetánea o poco anterior catalana, entre obras de autores como Antón Coderch, Joan Vila, Josep Elías, Narciso Casanovas, Antón Mestres, o el padre Antonio Soler.

También de esa época es un *Tratado de canto llano sacado de diferentes autores*, manuscrito propiedad de Andreví, que se conserva hoy en el Archivo Histórico Comarcal de Cervera, en el que se mencionan como autoridades al reverendo Pedro Cerone, a fray Pablo Nassarre, Antonio Ventura Roel del Río, y a Jerónimo Romero de Ávila¹⁵, en lo que supone un testimonio más de cómo la formación de nuestro músico se iba consolidando paso a paso, tanto desde el punto de vista de la práctica —como hemos visto a partir de los cuadernos citados—, como también desde el de la teoría y la tratadística musical eclesiástica hispana más severa o tradicional.

En 1808, fecha del estallido de la Guerra de la Independencia, el joven músico de Sanaüja se preocupaba ya por buscar un mejor acomodo profesional, presentándose a las oposiciones al magisterio de capilla de la catedral de Tarragona —vacante por promoción de su último poseedor, Melchor Juncá, las cuales además ganó Andreví, siendo calificado por todos los examinadores como “único en primer lugar”, pero cuyo puesto no se le otorgó finalmente debido a su todavía corta edad, 21 años, y a que aún no estaba ordenado, por lo que el cargo se concedería a la postre a Francisco Bonamich, que era ya presbítero, y de mayor edad—¹⁶. Andreví estuvo en la capital tarraconense entre el 23 de enero y el 1 de febrero, es decir, durante diez días, en los que habría tenido ocasión de pulsar el órgano catedralicio y de realizar sus ejercicios desde la sillería de coro catedralicia¹⁷.

¹⁵ En concreto, se menciona *El melopeo y maestro* (Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613), de Cerone; la *Escuela Música según la práctica moderna* (Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1723-1724), de Nassarre; la *Institución harmónica o doctrina musical* (Madrid, Herederos de la Vda. de Juan García Infanzón, 1748), de Roel del Río; y el *Arte de canto llano y órgano o prontuario músico* (Madrid, Joaquín Ibarra, 1761), de Romero de Ávila.

¹⁶ Francisco Bonamich Colomer (*Vic, Barcelona, 1779; †*Ibid.*, 1853) sacerdote, maestro de capilla de la catedral de Tarragona (1808-1818), donde se conservan una cincuentena de obras suyas (misas, salmos, secuencias, himnos, lamentaciones, magníficats, unos responsorios que tuvieron cierto predicamento, antífonas, motetes, letanías, villancicos, cantatas, rosarios, coplas...). Maestro de capilla luego de la catedral de Vic (en detrimento de su hasta entonces maestro interino, Josep Gallés, que hubo de seguir solamente como organista), ocupó el magisterio ausetano desde 1818 hasta su muerte, gracias a su salmo de oposición *Ad te Domine clamabo*, a 8 voces, y al villancico *La música sagrada*, a 4 y a 8 voces con orquesta. Todavía en 1818 intentó optar al magisterio de la catedral de Valladolid, pero finalmente no pudo realizar los ejercicios de examen. Compuso también música “fácil” para pianoforte (pues se puede situar entre la música de salón y lo didáctico), que fue editada por la casa Ricordi, destacando el álbum *L'alba*, formado por sonatinas a dos y cuatro manos a partir de temas célebres de óperas italianas. Fue profesor de Bernardo Calvó Puig.

¹⁷ Melchor Juncá Ferré (*Sant Joan de les Abadesses, Girona, 1757; †Tarragona, 1824), se había posesionado de aquel magisterio el 29.05.1789 —sucediendo a Antoni Milà—, dejando la plaza por promocionar a otro puesto mejor dotado dentro de la propia catedral, para lo que renunció al magisterio en 1806 (dejó así la comensalía de San Bernardo y Santa Ana, aneja al magisterio, para adscribirse la de San Agustín, beneficio que gozó hasta su muerte). Se había formado como niño de coro en su localidad natal, estudiando luego en Vic

Y ese mismo año de 1808, Andreví opositó también, enviando sus ejercicios por correo, al magisterio de la iglesia de Tafalla (Navarra), que también ganó —se le concedió la plaza el 01.06.1808—¹⁸, pero del que no llegó a posesionarse por no haberse enterado de su triunfo al estar en Barcelona las comunicaciones cortadas a causa de la guerra, concediéndose el puesto en la localidad navarra al cabo del tiempo a Nicolás Ledesma¹⁹. De resultas de aquello, Andreví siguió en la Ciudad Condal, hasta que finalmente obtuvo, ese mismo año, y por oposición, el magisterio de capilla de la catedral de Segorbe (Castellón).

Participaba en las oposiciones segorbinas —donde sucedería a Francisco Santafé— a los pocos días de haberse dilucidado el resultado de las efectuadas para Tafalla —y de las que no tendría noticia sino hasta mucho tiempo más tarde—, el 10.06.1808. En Segorbe fue calificado nuevamente por sus examinadores como “único en primer lugar” (aunque apenas se enfrentó allí a otro opositor, Ramón Gomis)²⁰, a raíz de sus ejercicios, que se conservan hoy en la Biblioteca de Catalunya barcelonesa y que están fechados en febrero de aquel

con el maestro de capilla de aquella catedral, Antoni Jordi. Tal vez pasó desde Vic a Barcelona, antes de recalar en Tarragona. En 1793 opositó sin éxito al magisterio de capilla de Valencia —que ganó Josep Pons—, y tres años después hizo otro tanto en la catedral de Granada —que obtendría Vicente Palacios—. Dejó más de doscientas obras manuscritas, todas ellas religiosas (piezas litúrgicas en latín y abundantes villancicos escritos a la manera de cantatas), en la línea estética del primer clasicismo vienés, las cuales se conservan en la seo tarraconense y la Biblioteca de Catalunya. Compuso el tratado *La Melopea desconocida*, que se conserva asimismo manuscrito en esta última biblioteca citada, y en el que cita como autoridad varias veces al teórico jesuita alemán Athanasius Kircher, al tiempo que describe un método basado en la división de la octava en 24 partes de tono (*E-Bbc*, M 932/15). Por su parte, cuando Andreví opositó en Tarragona, ejercía como organista de aquella catedral Francisco Rodríguez (*1778; †1811), quien posiblemente formara parte de su tribunal examinador. En 1806, había ejercido nuevamente como examinador de la organistía de la catedral de Lleida, que obtuvo Juan Ariet (este último, natural de Balaguer y entonces organista de Verdú). De Rodríguez se conservan en Tarragona el Cántico al Santísimo *Reducido a un solo rayo*, a 8 voces y orquesta, unas Lamentaciones a 2 voces e instrumentos, unos motetes a varias voces con orquesta, y un Miserere a 4 voces.

¹⁸ Andreví opositó para el puesto de Tafalla junto al organista de Larraga (Navarra), Francisco Español; al clérigo de prima, natural de San Vicente de Calahorra, Ciriaco de Olave; al entonces maestro de capilla de la colegiata de Logroño, Pedro Pérez de Albéniz (a quien venció holgadamente y con quien se reencontraría años más tarde en el conservatorio de Madrid); al organista de Santa María de Palacio, de Tudela (Navarra), Silvestre Díaz; y a Celedonio Prior, de Lanciego (Álava). Fueron sus examinadores el maestro de Pamplona, Francisco de la Victoria, y el entonces maestro de Tudela (Navarra), Pablo Rubla Frago, que optaron por Andreví como el candidato mejor calificado, a quien finalmente otorgarían la plaza.

¹⁹ Sobre Nicolás Ledesma García (*Grisel, Zaragoza, 10.07.1791; †Bilbao, 04.01.1883), formado en Tarazona (con Francisco Javier Gibert y José Ángel Martínchique) y en Zaragoza (con el maestro Españolito y con Ramón Ferreñac), maestro luego en la colegiata de Borja (1808), organista en la iglesia de Tafalla (Navarra) (nombrado el 31.07.1809) y en la colegiata de Santa María de Calatayud (1824), organista en Autol (La Rioja) (1824) y luego organista y maestro de capilla en la iglesia de Santiago de Bilbao (1830-1883), véase: Ezquerro Esteban, 2015; Ezquerro Esteban, 2012 (en particular, *cf.* vol. 1, capítulo “Sobre Nicolás Ledesma y su obra”, pp. 11-26).

²⁰ Ramón Gomis (*Barcelona, 1781; †1813p), clérigo, consta en Vinaròs al menos desde 1806, año en que opositó sin éxito a la organistía de la catedral de Lleida, vacante por cese de su anterior poseedor Juan Antonio Escalona (que había pasado a ocupar el órgano de la seo de Palencia). Compitió allí con el ya citado Juan Ariet (natural de Balaguer y entonces organista de Verdú, que obtuvo la plaza); con Josep Bonau, de Barcelona (organista de Ibiza); y con Luis Vall-llosera, de Esparraguera (organista de la iglesia de San Juan de Barcelona); siendo el examinador el organista de la catedral de Tarragona, Francisco Rodríguez. En 1808, Gomis iba a opositar también, aunque de nuevo infructuosamente, a la plaza de organista de la catedral de Palencia, que ganó, precisamente, Ciriaco de Olave (muy poco tiempo antes competidor de Andreví en las oposiciones de Tafalla).

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

PARTE 1. UNA TRAYECTORIA EN ASCENSO: DEL PIRINEO HACIA EL SUR.
 DESDE LA SEU D'URGELL A LA REAL CAPILLA

año²¹. Se posesionó de su capellanía el 01.08.1808, una vez recibida la prima tonsura clerical y la colación canónica para poderse ordenar a que le obligaban las constituciones de su nueva catedral. Y allí iba a permanecer durante toda la contienda, es decir, entre 1808 (con apenas 21 años) y el final de la Guerra de la Independencia en 1814.

Al poco tiempo de su llegada, a primeros de noviembre de 1808, solicitó ya un aumento de salario, que se le concedió el 04.11.1809, alcanzando su nuevo sueldo casi el doble del adjudicado inicialmente, en un ascenso acaso motivado por su dedicación, pero, tal vez también, por tratar de evitar que abandonara la ciudad en tiempos tan complicados para conseguir un nuevo maestro. Vivió allí el apoyo capitular a la causa fernandina y hubo de soportar las acometidas anticlericales de las tropas napoleónicas que ocuparon la ciudad²². Ese mismo mes pidió nuevos niños cantores para dotar su capilla, y se le concedió que seleccionara las voces que precisara entre las escuelas de la ciudad (y con aquel suceso hay que relacionar sin duda su composición del entretenido ejercicio de vocalización “para aprender a deletrear”, *Las monjas en el coro, congratulamini*). Pocos meses después trabajó también la antifona *Tota pulchra es Maria*, que se convirtió muy pronto en obra de referencia para las festividades de la Virgen en la región. Y entretanto, el joven Andreví aprovechaba para completar sus estudios eclesiásticos: el 13.03.1809, indispuerto su obispo, tuvo que marchar a otra diócesis para ordenarse, lo que finalmente verificó el 22.12.1810. En total, un año y nueve meses en los que, aunque con licencia, Andreví posiblemente no habría podido residir con regularidad en Segorbe, por lo que durante sus ausencias y enfermedades le suplía dirigiendo la capilla de música Rosendo Tortajada, organista de la catedral. Pero, una vez ordenado, parece que pudo dedicarse ya plenamente al desempeño de su puesto, así como al estudio y la composición.

El 01.03.1813 no obstante, Andreví expone ya a su cabildo mediante un memorial que debido a la falta de músicos en su capilla, ésta no podía desempeñar su cometido de manera decorosa: “que por experiencia de los cuatro años que reside ha visto ser inútiles y no pueden cantarse sin irrisión las *Lamentaciones*, algunas Misas y Vísperas, y esto por falta de voces e instrumentos”. Así, pidió “presencia en el coro” para poder componer, y en otoño solicitaba certificación de su nombramiento y buena conducta, seguramente pensando ya en cambiar de destino. Pero todavía, a primeros de 1814, Fernando VII eligió la ciudad de Segorbe —en la que el joven Andreví era la máxima autoridad musical, sin duda presente en cualquier acto protocolario relevante—, para discutir sobre la conducta a seguir en relación al orden constitucional (si el monarca tenía que jurar la Constitución

²¹ Compuso para la ocasión los villancicos *Ya llega el felice momento*, a 5 voces y acompañamiento; *Suenen cantos de victoria*, a 4 voces y orquesta; y *Hoy la solfa bien compuesta*, a 8 voces y orquesta, así como el himno *Noli me tangere*, a 12 voces, por los que el tribunal declaró que “excedía notablemente en la composición con mucho trabajo y fundamento, ciencia, gusto, y estilo, así como en el buen cantar de las voces y colocación de los instrumentos”.

²² Segorbe, ubicada en la carretera real de Valencia a Zaragoza, se usó como paso obligado de tropas, constituyéndose en un enclave estratégico-militar, que condujo a que el ejército napoleónico se estableciera varias veces en su caserío.

liberal de Cádiz o anularla, “recobrando la plenitud de su soberanía”). De hecho, fue entonces (Segorbe, 15.04.1814) cuando los miembros más exaltados de la minoría adepta al Antiguo Régimen comenzaron a conspirar en favor de su restablecimiento y expusieron abiertamente su postura a favor de la vuelta del absolutismo: al día siguiente, el rey hizo pública en Valencia su decisión de abolir el orden constitucional, lo que significaría que la Iglesia recuperara lo perdido durante la guerra y que su ala más conservadora recobrará el poder, reinstaurándose nuevamente el Santo Oficio de la Inquisición, abolido en Cádiz²³.

En el verano de aquel mismo año 1814, finalizada la guerra, y de regreso vacacional de nuestro músico a su localidad natal, le ofrecieron el puesto de organista de Sanaüja, con 8.000 reales de salario, ante lo que Andreví comunicó al cabildo segorbino (el 10.07.1814) “que no teniendo este arbitrio para aumentarle el salario, se vería, aunque con sentimiento, precisado a admitir aquella colocación”. La treta del músico (que escribía a sus superiores a hechos consumados, seguramente con el halo de elogios ganados a la corte durante su estancia en la ciudad, y desde fuera de la jurisdicción de su cabildo), surtió efecto, y el capítulo de Segorbe, considerada la “instrucción, moralidad y prendas” del joven músico —al parecer, le habrían ofrecido también el magisterio de la catedral de Lleida—, decidió subirle el sueldo hasta 190 libras valencianas, visto “su mérito, aplicación y trabajo”. Andreví, que había llegado a Segorbe con 50 libras de salario, había casi cuadruplicado su dotación inicial en apenas seis años.

Pero, a pesar de eso, Andreví escribió a Segorbe desde Sanaüja el 20.09.1814, diciendo que se encontraba enfermo y que necesitaba un mes más para reponerse; y nunca más volvió. Entretanto, pocos días antes, el 12.09.1814, ya había solicitado participar en las oposiciones a maestro de capilla de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona —muestra de su decisión de abandonar Segorbe—, cuyos ejercicios consta que efectuó el 13 de octubre siguiente²⁴. Y nuevamente, ganó. Había dejado no obstante en Segorbe abundantes composiciones musicales, buena parte de las cuales todavía se conservan²⁵.

²³ En ruta hacia Madrid, Fernando VII estuvo unos días en Segorbe, cuando Andreví pudo conocer personalmente al rey, con motivo de los agasajos músico-religiosos dispensados por la ciudad y cabildo catedralicio al monarca, alojado esos días en el palacio episcopal (funciones litúrgicas, paradas militares y festejos municipales, recepciones y otros actos festivos de carácter social y popular). En aquellos días, muy probablemente, se fraguó la ciega lealtad de nuestro biografiado hacia el entonces todavía rey “deseado”, ya que aún no rey “felón”. Posiblemente, su abierta defensa del monarca, y su condición radical como clérigo, pudo tener no poco que ver con su elección, años después, como maestro de la Real Capilla, en un largo y complejo proceso, no exento de maniobras políticas.

²⁴ Los exámenes se habían iniciado ya los días 14 y 25.09.1814. Compuso entonces para la oposición el himno *Noli emulare in malignantibus*, a 12 voces, y el villancico *Ya llegó el feliz día*, a 4 voces y orquesta. Formó parte del tribunal examinador el maestro de Nuestra Señora del Palau, de Barcelona, Antón Casañes (o Antonio Casañas). Y fue calificado “único en primer lugar”. Compitió con el organista de la parroquial de Castellterçol, Gaspar Feu (*Sant Felú de Torelló, 1772); con el entonces clérigo tonsurado Honorato Verdaguer (*San Juan de las Abadesas), entonces maestro de capilla del Monasterio de Santa María de Ripoll (y enseguida —pues opositó ese mismo año de 1814—, hasta 1816, maestro de capilla de Santa María de Elche); con el maestro de capilla de la iglesia de San Miguel, de Barcelona —años después, adscrita a la iglesia de la Merced— (en un cargo que ocuparía de nuevo en 1824, tras haber regentado el magisterio de la catedral de Lleida en 1817-1824), José Menéndez (†Barcelona, 1866); con el organista de la catedral de La Seo de Urgel (y anterior profesor en dicha localidad pirenaica del propio Andreví), mosén Antonio Coderch (*Olot, 1770; †Lleida, 1836); y con el beneficiado de San Cugat del Rech (antigua iglesia en el Raval de las Ramblas de Barcelona) y capellán de la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Pino, de Barcelona, Ramón Aleix Batlle (*Barcelona,

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

PARTE 1. UNA TRAYECTORIA EN ASCENSO: DEL PIRINEO HACIA EL SUR.
 DESDE LA SEU D'URGELL A LA REAL CAPILLA

En Santa María del Mar (“la catedral del mar”) fue nombrado, “nemine discrepante”, el 29.10.1814, tomando posesión del beneficio el 21 del mes siguiente. No renunció a su puesto segorbino sino el 29.11.1814. Y el 21.12.1814 se posesionaba también de una capellanía en Santa María del Mar. Había cambiado un destino catedralicio por un puesto seguramente de menor relevancia eclesiástica, aunque, en contrapartida, su presencia en una ciudad importante le reportaría otros muchos beneficios de carácter profesional, entre los que, no hay que perderlo de vista, sin duda contaría poderosamente la pujante y actualizada cartelera que ofrecían los teatros de ópera ciudadanos.

Al poco, consta que expidió ya unos buenos informes para el candidato al magisterio de capilla de Segorbe que él mismo había dejado vacante, proponiendo a Honorato Verdaguer; quien incluso remitió su composición de prueba para la oposición, pero fue excluido del concurso —que luego quedaría desierto—, por estar casado²⁶.

A los pocos meses de haberse instalado nuevamente en Barcelona, y con un tal Corominas al frente del órgano de la iglesia cuya titularidad musical regentaba²⁷, el 26.08.1815, Andreví abanderaba ya los problemas de sus músicos, ya que presentó un memorial a su cabildo manifestando que los músicos de su capilla barcelonesa estaban descontentos con sus salarios, queja que se repetiría nuevamente el 30.10.1816. Finalmente, el 23.11.1816, habiendo comunicado que le habían ofrecido una plaza mejor en la catedral de Lleida, logró que se le aumentara su salario en Santa María del Mar (se conserva acta

1784; †*Ibid.*, 1850). Este último, era alumno del propio Andreví, y ocuparía el magisterio de capilla de Santa María del Mar el 04.10.1819, vacante por renuncia de su profesor, hasta 1849, en que enfermó de una dolencia mental que arrastraba al menos desde 1839, cuando ya se le hubo de nombrar como submaestro a Benet Saurí.

²⁵ Tampoco llegó entonces a ocupar la organistía de su localidad natal, aunque, aprovechando su estancia allí, había firmado su participación en los exámenes al magisterio de otra capilla musical (el 12.09.1814, antes por tanto de remitir su carta, antes citada, a Segorbe). Años después, en 1820, y estando en Valencia, todavía remitió al capítulo segorbino —acaso para congraciarse con él por su modo de marcharse—, algunas obras suyas: los salmos *De profundis* y *Exaltabo te Domine*.

²⁶ Finalmente, el 05.05.1815 el capítulo segorbino decidió conceder su magisterio, por segunda vez, y mejorando las condiciones iniciales con que había convocado el puesto, a José Morata García (*Geldo, Castellón, 27.01.1769; †Valencia, 04.02.1840) —que ya lo había desempeñado en 1786-1792—, quien iba a ocuparlo hasta 1829. *Cfr.*: Capdepón Verdú, 1998: 191-224. Por su parte, Honorato Verdaguer consta más tarde (1815-1816) como maestro de capilla por oposición de Santa María de Elche (Alicante), aunque seguramente como interino, pues entonces era maestro y organista Ignacio Rodríguez. Desde Elche pasó a ocupar el magisterio de capilla de la catedral de Girona (12.08.1816-10.10.1819), donde mantuvo serios conflictos con los infantes de coro y con los beneficiados, hasta que fue destituido, y desde donde se trasladó (1820) al magisterio de capilla de la catedral de Tortosa (Tarragona), donde falleció. Buena parte de su producción se conserva en la parroquial de Sant Esteve de Olot.

²⁷ Se disponía allí de un instrumento inaugurado en 1797, realizado por los organeros galos, hermanos Pedro y Domingo Cavallé. El segundo, como es conocido, se casó con una joven barcelonesa apellidada Coll, de donde sus hijos adoptarían luego el nombre comercial “Cavallé-Coll”. Y en 1822 (cuando Andreví ya no estaba en Barcelona), afinaba el órgano de la iglesia barcelonesa. Tal vez, desde la inauguración del órgano de Santa María del Mar, y hasta la fecha indicada, el citado organero francés —residente desde entonces en la Ciudad Condal—, se habría podido relacionar con dicho templo, aunque solamente fuera en labores de mantenimiento, de donde, acaso, su trato con el músico de Sanauja, que años más tarde, por diversos avatares de la historia, acabaría marchando, precisamente, a Francia.

notarial de su aumento del 01.06.1818). De aquellas fechas data su oratorio *La dulzura de la virtud*, y sus enseñanzas a uno de sus discípulos más aventajados, el más tarde célebre lexicógrafo musical Baltasar Saldoni.

Hasta que, a fines de 1818, Andreví solicitó nuevo certificado del tiempo de residencia que había cumplido y una declaración de “conducta ejemplar” (26.11.1818): pretendía opositar al magisterio de la catedral metropolitana de Valencia, para cuyos ejercicios presentó, ya en los primeros meses del año siguiente, seis versos y la doxología menor del salmo *Benedic anima mea Dominum* y el villancico *Suenen cantos de victoria*, a 4 y 8 voces con orquesta, curiosamente, el mismo que anteriormente había presentado a las oposiciones de Segorbe. Fue nombrado maestro de capilla de la seo valenciana el 08.05.1819. Había ocupado el magisterio de capilla de Santa María del Mar durante cinco años, de madurez-juvenil y crecimiento profesional, seguramente en un período —finalizada la anterior Guerra de la Independencia— de cierta tranquilidad aparente, en la que las ideas más conservadoras, favorecedoras del clero más reaccionario, iban a cobrar cierto auge. Como es bien conocido, este período, que daría en llamarse el “sexenio absolutista”, se iba a caracterizar por el regreso inicial de Fernando VII en loor de multitudes, aunque éste se apresuró a aprovechar la situación social que le era entonces personalmente favorable, para dismantelar progresivamente los logros previamente alcanzados en la Constitución de Cádiz, y fortalecer así las bases del Antiguo Régimen²⁸. Pero si la situación del país era la descrita, la del joven, prometedor y ambicioso músico catalán era en cambio una posición en claro ascenso, y casi pletórica o de euforia, como se verá.

Llegó a Valencia con 32 años, durante la prelación del arzobispo pro-fernandino, el benedictino Veremundo Arias Teixeira²⁹. De forma llamativa, los edictos de oposición al magisterio valenciano, más allá de las cuestiones técnicas que iban a rodear la plaza³⁰,

²⁸ Con un país arrasado por la reciente contienda (con las comunicaciones destrozadas y una agricultura e industria absolutamente esquiladas), que debía enfrentar, además, la imparable emancipación de los territorios americanos (con el consiguiente y drástico parón del comercio ultramarino), se dispuso gubernamentalmente, pues, una progresiva represión de afrancesados y liberales (cuya oposición, de resultas, salió robustecida), y se emprendieron algunas medidas para tratar de sanear las maltrechas arcas públicas, adonde definitivamente ya no llegaban más recursos que acuñar. Y entretanto, el monarca se oponía a endeudarse o a gravar al clero y la nobleza con nuevas cargas fiscales.

²⁹ Éste (*1742; †1824), que había accedido a la mitra valenciana en 1814, siempre se destacó por su acendrada defensa clerical y su franca oposición a cualquier signo de liberalismo, desde una postura inflexible que seguramente afectó a nuestro biografiado: tanto desde sus escritos pastorales, como desde el púlpito, prohibió la lectura de libros obscenos, condenó la libertad de imprenta y animó a una obediencia ciega al monarca absoluto, atacando la Constitución de Cádiz de 1820 (de la que se ocupaba en extraer sus contradicciones con el evangelio), por lo que llegó a ser encarcelado y desterrado durante el trienio liberal (desde finales de 1820, hasta su regreso en los últimos días de 1823), para ser restituido brevemente poco más tarde, al iniciarse la década ominosa.

³⁰ El maestro resultante ganaría, entre su salario y los diversos extras, la más que notable cifra de “trece mil reales [de] vellón, antes más que menos, con la precisa obligación de componer la música que se acostumbre, y de educar, enseñar, tener en su casa y costear la comida a seis infantes [...] para cuya manutención se le señalan treinta y seis reales [de] vellón diarios [...] dándosele igualmente habitación competente para sí y para los mismos; siendo los demás gastos de cuenta del cabildo”. Es decir, que, como puede verse, la preocupación capitular se encaminaba más a cuestiones morales, económicas, y de estricta atención a los

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

PARTE 1. UNA TRAYECTORIA EN ASCENSO: DEL PIRINEO HACIA EL SUR.
 DESDE LA SEU D'URGELL A LA REAL CAPILLA

exigían de quien finalmente ganara el puesto un perfil moral e ideológico bastante férreo, pues se pedía que quien ocupara el cargo fuera “persona hábil, práctica, diestra, de buena moralidad, de loables costumbres, y que al menos esté tonsurada”, advirtiendo explícitamente de que los concurrentes deberían presentar además “partida de bautismo legalizada [...] en la inteligencia [de] que no llenando nuestras medidas ninguno de los opositores, suspenderemos su provisión”. Es decir, que se buscaba a alguien severamente intachable en lo moral, y muy probablemente también, proclive a la tendencia ideológico-política absolutista perseguida por su prelado, que, al poco, con el ascenso de los liberales al poder, caería en desgracia. En todo caso, iban a ser unos años convulsos en lo político y social, como veremos.

Indudablemente, la estancia valenciana de Andreví iba a tener mucho que ver con el fomento, en la capital del Turia, de determinadas ideas radicales conservadoras, que fueron precisamente las que habían promovido unos años antes el llamado “Manifiesto de los Persas”³¹.

Por su parte, Andreví había opositado a aquella plaza —remitiendo sus ejercicios por correo— junto al maestro de El Pilar de Zaragoza, Antonio Ibáñez Telinga, y al poco antes mencionado José Morata García, entonces maestro de la seo de Segorbe, donde él mismo había estado años atrás³². El examinador elegido para valorar los exámenes por el sistema “ciego”, fue el compositor catalán y entonces maestro de capilla de la catedral de Córdoba, Jaime Balius y Vila (*1785; †1822)³³.

niños, que no a las tareas más propiamente musicales, que ni tan siquiera se detallan, dejando dicho asunto en un genérico “la música que se acostumbre”...

³¹ Documento suscrito el 12.04.1814, titulado *Representación y Manifiesto que algunos diputados á las cortes ordinarias firmaron en los mayores apuros de su opresión en Madrid, para que la magestad del Señor D. Fernando el VII A la entrada en España de vuelta de su cautividad, se penetrase del estado de la nación, del deseo de sus provincias, y del remedio que creían oportuno; todo fue presentado á S. M. en Valencia por uno de dichos diputados, y se imprime en cumplimiento de real orden*. Madrid, Imprenta de Collado, 1814. Este escrito, apoyado por 69 diputados, con el político sevillano Bernardo Mozo de Rosales (*1762; †1832) al frente —que se exiliaría a Francia durante el inmediato trienio liberal—, pedía al rey, entonces de vuelta de su exilio e instalado en Puçol (Valencia), el retorno al Antiguo Régimen absolutista, la restauración de los estamentos tradicionales previos, y que se abolieran las disposiciones emanadas de la Constitución liberal de Cádiz, lo que se obtuvo al decretar el monarca el 04.05.1814 el restablecimiento de su poder absoluto. Es decir, que si algún reducto hubo en la España del momento favorable a Fernando VII, ése fue sin duda la Valencia en torno a los sectores públicos más defensores de la tradición (los “apostólicos”, germen de los posteriores carlistas), entre los que, sin duda, se hallaba la jerarquía eclesiástica local, con la que iba a convivir el joven músico de Sanaüja.

³² Antonio Ibáñez Telinga (*Borja, Zaragoza, 1789; †Zaragoza, 1837) (Ezquerro Esteban, 2000, p. 382; Ezquerro Esteban, 2004, p. 52). Se presentó también a las oposiciones Joaquín Sancho Cañellas (*Palma de Mallorca, 1798; †*ibid.*, 1886), aunque no se dio curso a su examen por haber remitido únicamente uno de los ejercicios requeridos.

³³ Formado en la escolanía de Montserrat, había sido maestro de capilla de las catedrales de La Seu d'Urgell (1778-1781) —donde años después estudiaría el niño Andreví— y de Girona (1781-1785), hasta que pasó a Córdoba (1785-1822), con un lapso intermedio como maestro del convento de La Encarnación de Madrid (1787-1789), desde donde regresó a su anterior puesto en Córdoba. Tenía otro hermano músico, Francisco Balius, que fue organista de la catedral de Solsona (Lleida). No sería extraño que hubiera conocido a su compatriota ilerdense, menor de edad, Andreví... (Ballús Casólvica, 2004, vol. 2, pp. 2-40).

Transcurrirían once años en tierra de la capital levantina, en los que el joven Andreví —como cabeza visible de la producción artístico-musical ciudadana, cuya plaza había ganado “por ser sus composiciones las de más mérito”— iba a moverse en los cenáculos políticos en los que el capítulo catedralicio iba a tomar parte activa³⁴, al tiempo que aprovecharía la oportunidad para hacer pública su gran laboriosidad (trabajó entonces mucho, y muy rápido), dejando constancia de su enorme facilidad para la composición. Fue ésta una etapa de madurez para el compositor catalán, que, maestro de una importante metropolitana española, residiría aquí (concretamente, en la calle Caballeros, núm. 48) hasta sus 43 años de edad.



Fig. 2: F. Andreví: portadilla de la partichela para el acompañamiento de una *Missa de Réquiem*, a 8 voces (1820). *E-VAc*.

De su estancia valenciana son numerosas las noticias. Había de tener en su casa a los seis infantes de coro catedralicios (darles alojamiento y manutención, y educarles en doctrina cristiana, música, urbanidad, aseo y vestido personal, así como llevarles de paseo una vez a la semana), además de dedicarse a la composición, con objetivos bien definidos: tenía obligación de componer un Miserere nuevo cada dos años para cantarlo en Semana Santa; y cada año, cuatro villancicos de Navidad, cuatro para el Corpus, y uno para la Asunción. Por otra parte, quedaba responsabilizado de los papeles de música de la iglesia, que recibiría (para su mejor uso, según las normas establecidas y las tradiciones de la

³⁴ Durante los primeros años de Andreví en la capital del Turia, coincidentes con el trienio liberal (1820-1823) se criticó el lujo y despilfarro de los clérigos catedralicios, que, poco más tarde, iban a constituir precisamente uno de los núcleos más proclives del país hacia la ideología ultraconservadora absolutista, encabezada por el propio monarca.

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

PARTE 1. UNA TRAYECTORIA EN ASCENSO: DEL PIRINEO HACIA EL SUR.
 DESDE LA SEU D'URGELL A LA REAL CAPILLA

catedral, y de acuerdo con su buen criterio) por vía de inventario, y que debería, en caso necesario —por su uso o maltrato—, renovar³⁵.

Poco antes de llegar a la ciudad Andreví (tiempo en el que ejerciera como maestro de capilla interino el domero jubilado Joaquín Gil), el capítulo valenciano había tratado de la necesidad de contar con una cantata para celebrar los funerales por la reciente desaparición de la reina María Luisa de Parma, y en mayo de 1819 se organizaba un besamanos a Luisa Carlota de Borbón-Dos Sicilias, infanta de Nápoles, que se hallaba de visita en la ciudad. Andreví accedía a su nuevo puesto avalado por su antiguo profesor, el maestro de capilla de la catedral de Barcelona, Francisco Queralt (*1740; †1825), quien certificó entonces que “conoce sus composiciones [...] y su notorio desempeño”. Y al poco tiempo, se sabe ya de su protagonismo al frente de la capilla musical catedralicia, cuando, en octubre, se organizaba en aquel templo, a propuesta del ayuntamiento, una misa solemne y *Te Deum* por la nueva boda —en sus terceras nupcias— entre Fernando VII y María Josefa Amalia de Sajonia³⁶. También de aquellas fechas data su drama sacro u oratorio *Los Dolores de María*, en Si bemol Mayor, a partir de un libreto que aborda la pasión de Cristo —desde la perspectiva de María doliente— y que culmina con la Resurrección, y que se concibe musicalmente para voces solistas (María Magdalena, María Santísima, José de Arimatea, Juan y Nicodemus), “coro de discípulos” y orquesta, dedicándose a la Virgen de los Dolores³⁷.

³⁵ Estos papeles (es decir, los materiales del archivo de música) debían colocarse en un armario, que siempre debía estar dentro de la misma iglesia. Así, se estipulaba el funcionamiento cotidiano de los materiales músicos y su utilización y custodia, al detalle: era obligación del maestro de capilla sacar los papeles o mandarlos sacar cuando se necesitaran, y velar por que el infante mayor los entregara al mozo de capilla media hora antes de empezar el coro, para que éste último pudiera arreglarlos y distribuirlos. Y el mozo de capilla tendría que devolverlos una vez concluida la función a la misma persona que se los hubiera entregado, para que se restituyeran a su lugar. (Archivo de la catedral de Valencia. *Deliberaciones de 8 de agosto de 1796 – Legajo no 323*, p. 164. “Reglamento de la Capilla de Musicos”. “Obligaciones del Maestro de Capilla”). Las obligaciones del maestro incluían también nombrar cada año un concertador, un colector y un apuntador, que le ayudarían a registrar el buen cumplimiento de todos los músicos a su cargo, y controlar las consiguientes percepciones económicas. Y cuando “el Maestro de Capilla falta en el coro en día que haya de cantarse, deberá seguir el compás el músico más antiguo que haya en el coro, como sea inteligente para ello”. (Archivo de la catedral de Valencia. *Deliberaciones 8 de agosto de 1796, ibid., Obligaciones de los demas Individuos de la Capilla*).

³⁶ De ese año, se conserva hoy en el Archivo Histórico Comarcal de Cervera (Lleida) una *Misa a 8 voces*, manuscrita, que bien pudiera ser la compuesta para aquella ocasión. En cuanto al *Te Deum*, consta de su celebración “con orquesta” el 03.04.1820, para celebrar el aniversario (el 18.03.1812) de la Constitución liberal que se había promulgado en Cádiz, ahora nuevamente repuesta; y de nuevo, en el mes de mayo...; la celebración constitucional se iba a repetir nuevamente en marzo del año siguiente.

³⁷ También identificado en las fuentes conservadas como *La Virgen María en el Calvario*, o *La Virgen de los Dolores*. Se anota en «Andante», para S, A, T, B; vl 1, 2, vla.oblig, vla (vl 3), vlc, violón, cb [+ figle (fag)]; fl, ob 1, 2, cl 1, 2, fag; cor (in Bb & Eb) 1, 2; b, b.fig. La partitura comienza en el pasaje titulado “La Virgen María en el Calvario”, con íncipit literario “Espíritus soberanos que entre el pasmo y desconsuelo miráis desde el alto cielo de María la aflicción”.

Del año 1821 se tiene constancia de unas obras de su composición que vieron sus textos impresos en la valenciana imprenta de Oliveres: *Villancicos del sacro misterio de la Eucaristia / puesto en musica por el Sr. D. Francisco Xavier Andreu, maestro de Capilla de la [...] Iglesia Metropolitana de Valencia: para la [...] reserva de cuarenta horas de la parroquial Iglesia de San Pedro Martir y San Nicolas Obispo, en el dia 10 de diciembre de 1821*. Y en 1822 se estrenó en la ciudad su gran oratorio *El juicio universal*³⁸, del que no se ha conservado sino el libreto, y que llegó a considerarse como uno de los mejores oratorios españoles del siglo XIX, en opinión de autores como el crítico Pablo Piferrer, Antonio Fargas y Soler, Rafael Carreras y Bulbena o José Subirá³⁹.

VILLANCICOS
 DEL SACRO MISTERIO DE LA EUCARISTIA,
 PUESTO EN MUSICA
 POR EL Sr. D. FRANCISCO XAVIER ANDREU,
 MAESTRO DE CAPILLA DE LA SANTA IGLESIA METROPOLITANA
 DE VALENCIA,
 PARA LA SOLEMNE RESERVA DE CUARENTA HORAS
 DE LA PARROQUIAL IGLESIA
 DE SAN PEDRO MARTIR
 Y
 SAN NICOLAS OBISPO,
 EN EL DIA 10 DE DICIEMBRE DE 1821.

VALENCIA:
 EN LA IMPRENTA DE OLIVERES.

EL JUICIO UNIVERSAL.
 DRAMA SACRO,
 PUESTO EN MÚSICA
 POR
 D. FRANCISCO JAVIER ANDREU,
 MAESTRO DE CAPILLA DE LA SANTA IGLESIA
 METROPOLITANA DE VALENCIA.



VALENCIA:
 IMPRENTA DE LA VIUDA DE MUÑOZ,
 PLAZA DE S. AGUSTIN,
 AÑO 1827.

Fig. 3 y Fig. 4: Dos ediciones con los textos impresos de algunas composiciones de F. Andreu: *Villancicos* (1821) y drama sacro [oratorio] *El juicio universal* (1827).

³⁸ O *El juicio final*, cuyo libreto se imprimió aquel año en la barcelonesa imprenta de José Torner. Este “drama sacro” estaba concebido en dos partes, la primera de ellas precedida de la obligada “Sinfonía” u obertura instrumental, anotándose el resto para cuatro “interlocutores” solistas (Cristo, Justo, Pecador, y Una voz), tres coros (de justos, de pecadores, y de ángeles) y orquesta. Esta misma obra iba a interpretarse de nuevo en diversas ocasiones, y así, en Valencia, en 1827 (impreso entonces nuevamente su libreto en la capital del Turia por la Viuda de Muñoz), y en Barcelona, se habría cantado con cierta regularidad, al menos hasta 1831, e incluso más tarde —siendo entonces ya maestro de la Real Capilla de Madrid nuestro biografiado—, en 1836 (editado entonces su libreto por la tipografía barcelonesa de los Herederos de la Viuda Pla). [Se tiene noticia de otras ejecuciones del oratorio, en los conciertos de Cuaresma de Barcelona, en el Teatro de la Santa Cruz (1843), y en los conciertos de la Sociedad Filarmónica (1850 y 1854)]. *Cfr.* también Pedrell Sabaté, 1897, p. 71.

³⁹ Crítica de P. Piferrer Fábregas en el *Diario de Barcelona* de 21.11.1831, reproducida en: Elías de Molins, 1889, pp. 82-83; Fargas y Soler, 29.04.1850, pp. 2252-2255 [donde se da noticia de la interpretación barcelonesa del oratorio el 25.04.1850 “en el gran salón de la Sociedad Filarmónica de Barcelona”, bajo la dirección de Bernardo Calvo Puig e Ignacio Miró]; Carreras y Bulbena, 1906, pp. 147-150; Subirá Puig, 1953, p. 743; Brugarolas Bonet, 2019, pp. 546-547.

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

PARTE 1. UNA TRAYECTORIA EN ASCENSO: DEL PIRINEO HACIA EL SUR.
 DESDE LA SEU D'URGELL A LA REAL CAPILLA

Entretanto, aquel año de 1822 la catedral levantina hubo de realizar serios ajustes económicos, que afectaron a la práctica musical diaria. De los seis infantes de coro acostumbrados se pasó a solamente cuatro, que, como medida de ahorro, ya no vivirían en casa del maestro de capilla, sino en la de sus padres, quedando sujeto incluso el domicilio del maestro Andreví, a que el cabildo encontrara un mejor alquiler... El trienio liberal, preocupado políticamente en asuntos como la nueva supresión del Santo Oficio o ciertas medidas contra el anterior absolutismo, estaba notándose seriamente en la economía del clero, sujeto a penurias extremas, mientras se gestaban movimientos —en los que la Iglesia estaba directamente implicada— que preconizaban el regreso al Antiguo Régimen, como la llamada “Regencia de Urgel”⁴⁰.

Pero 1823, con la ayuda a Fernando VII del ejército francés (los “Cien mil hijos de San Luis”), supuso políticamente el regreso al absolutismo monárquico, inaugurándose entonces la que más tarde se conocería como “década ominosa”, con la consiguiente restitución de la influencia clerical y el cobro de mayor protagonismo (ante un monarca ahora envalentonado por haber recuperado su libertad de acción) por parte del capítulo valenciano⁴¹.

Igualmente se leyó otra de la misma fecha [5 del corriente] en que comunicaba la Real Orden de 4 de los corrientes por la que S.A. ha tenido a bien disponer que en todos los pueblos libres y que en adelante se libertasen del yugo revolucionario, se celebre un Solemne *Te Deum* por la entrada del Exército Libertador en la Capital de la Monarquía, y que se hagan igualmente tres días de fervorosas Rogativas publicas por la conservacion de los preciosos días de S.M. y Real Familia y el suspirado regreso al Trono en que Dios le coloco [...]⁴².

⁴⁰ Órgano de gobierno para luchar contra los liberales por el control de la monarquía, creado el 18.08.1822 en La Seu d'Urgell por las partidas absolutistas que habían tomado dicha ciudad y operaban en la zona. Protagonizado por el sevillano Bernardo Mozo de Rosales, marqués de Mataflorida (*1762; †1832), así como por el arzobispo de Tarragona, Jaime Creus Martí (*Talarn, Lleida, 1760; †1825) y Joaquín Ibáñez Cuevas y de Valonga, barón de Eroles (*1784; †1825). Un movimiento, activo, reaccionario, surgido de algunos de los mismos lugares (La Seu d'Urgell o Tarragona) de donde procedía el propio Andreví, al que había que añadir un capítulo catedralicio, el valenciano, anteriormente rico y ahora empobrecido, además de proclive al regreso del absolutismo, y con su arzobispo, Veremundo Arias, apoyado por el pueblo, pero que fue encarcelado y desterrado a Perpiñán por contrario a la ideología liberal durante el célebre trienio.

⁴¹ Se reprimió severamente a los liberales (con el ajusticiamiento ejemplar del general Rafael del Riego), se restablecieron los privilegios de señoríos y mayorazgos, las órdenes monacales, se cerraron universidades, se abolió la libertad de prensa, se prohibieron las sociedades de francmasones y otras asociaciones secretas, y se desmanteló definitivamente el antiguo Imperio español, con la independencia de la mayoría de territorios americanos.

⁴² Archivo de la catedral de Valencia. *Deliberaciones Capitulares del año 1823 – Legajo 350*. Cabildo de 23.06.1823, fol. 44.

A partir de ahí, la adhesión capitular a su arzobispo y al monarca (ambos liberados de sus respectivos cautiverios, y ahora restituidos), fue amplia y abierta: fue la llamada reposición del “trono y altar”, que trajo consigo cierto revanchismo hacia los anteriores liberales en el poder, sin faltar alusiones al anterior “trágala” con el que los progresistas habían forzado años atrás al monarca a que acatarla la Constitución.

De hecho, la estancia valenciana de Andreu podría dividirse en dos etapas diferenciadas, ambas muy condicionadas por el contexto político imperante: durante el trienio liberal, y a partir de la vuelta al absolutismo, con el inicio de la década ominosa. En ambas fases, la producción del músico catalán se centr , en exclusiva, en la música religiosa, ya fuera ésta litúrgica, ya anotada en lengua castellana para determinadas funciones de la iglesia, con la única excepción de una cantata⁴³.

Precisamente, y como acontecimiento destacado de este per odo⁴⁴, hay que señalar la visita a Valencia (del 29.11.1827 al 02.12.1827) de Fernando VII y su comitiva real (con la princesa María Cristina de Borbón al frente, y sus hermanos), en la que la ciudad se desvivi  por aclamarles, sali ndoles a recibir el cabildo a su llegada al Palacio Real⁴⁵. En aquella ocasión, y por encargo del ayuntamiento, Andreu compuso una extraordinaria cantata en Re Mayor, que seguramente iba a contribuir, de manera muy notable, a que el monarca se fijara en nuestro compositor⁴⁶.

⁴³ Trabaj , entre 1820 y 1823, tres misas, tres salmos, dos responsorios, dos villancicos, un Magnificat, un himno, un motete, unos Dolores y una copla, ampliando y diversificando más tarde su producción, hasta el año 1830, en once misas más, quince motetes, siete himnos, siete lamentaciones, cinco salmos, cuatro Magnificats, dos secuencias, un responsorio, un cántico, un invitatorio, un Miserere, tres villancicos, un oratorio, unos gozos, un verso, unos Dolores, una oración y una cantata. [Archivo de la catedral de Valencia. *Deliberaciones Capitulares del año 1830* – Cabildo de 20.04.1830, fol. 24v.: “Inventario de los papeles de música de esta Santa Iglesia” (documento añadido, sin numerar, después del fol. 24v.). Al final del mismo se añade una nota: “En mayo de 1830 se sacó copia y se entregó a D  Joaquin Gil” (este último, domero jubilado que se hizo cargo de la capilla de música a la marcha de Andreu). Incluye una *Nota de las obras compuestas por el maestro don Francisco Andreu, con las que ha aumentado el Archivo de Música de esta Santa Iglesia Metropolitana*].

⁴⁴ Previamente, había visitado la ciudad, el 23.04.1825 el príncipe Maximiliano de Sajonia, junto a su hija mayor, la compositora María Amalia Federica Augusta (que no hay que confundir con su hermana menor, María Josefa Amalia, que sería luego reina de España), en camino hacia Barcelona. Esta hija mayor del príncipe, precisamente, llegaría a componer una docena de óperas, publicadas bajo el pseudónimo de A. Serena”, y acababa por entonces de recibir algunas clases de Carl Maria von Weber. Pero se desconoce si pudo llegar a conocer a nuestro músico durante su breve visita valenciana.

⁴⁵ *Memoria de los regocijos públicos con que el Excelentísimo Ayuntamiento de la muy Noble, Leal y Fidel sima ciudad de Valencia celebró el tránsito y permanencia de los muy excelsos y poderosos Reyes de las Dos Sicilias, y de su augusta Hija la Princesa Doña María Cristina de Borbón, en su viaje a Madrid, con motivo del angusto enlace de S. A. con el Rey nuestro Señor (que Dios guarde). Publicada por dicha corporación.* Valencia: Imprenta de Benito Monfort, 1830. La joven princesa-casi reina, se encaminaba desde Nápoles hasta la corte madrileña, acompañada por sus padres, el rey Francisco I de las Dos Sicilias y su esposa, la infanta María Isabel de Borbón, hija de Carlos IV de España. El enlace se celebraría en Aranjuez (adonde se preveía llegar el día 8), el 11.12.1829, previa la ceremonia de esponsales por poderes (el 09.12.1829), en la que iba a ejercer como protagonista masculino quien más tarde sería su peor enemigo, el hermano del rey, Carlos María Isidro.

⁴⁶ “Cantata Que   la Reyna N . S a. D a. María Cristina de Borbon, en su transito por la Ciudad de Valencia, dedico el Esm . Ayuntamiento de la misma, el día 29 de Noviembre del año 1829. Puesta en Musica por el Maestro de Capilla de la Metropolitana Yglesia de la misma Ciudad. D. Fran . Xavier Andreu, para coro y orquesta”. Con una plantilla para tres voces [S (T) 1, 2, B] y orquesta (vl 1, 2, vla; fl, cl 1, 2, fag; cor ( n D) 1, 2, trb; acompañamiento), e  ncipit literario que dice: «Vuela rauda Cristina, cual astro que difunde esplendente fulgor, tu belleza y virtudes» / «Resplandezcan sobre el trono» / «Vuela en las alas». Adv rtase el título de la

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

PARTE I. UNA TRAYECTORIA EN ASCENSO: DEL PIRINEO HACIA EL SUR.
 DESDE LA SEU D'URGELL A LA REAL CAPILLA

Pero las aspiraciones salariales del músico de Sanauja le llevaron a pretender otras plazas mejor remuneradas, fijándose, en primer término, en las oposiciones a la Metropolitana de Sevilla, cuyo magisterio de capilla había vacado por fallecimiento de su titular, el también catalán Domingo Arquimbau (*Girona, 1760; †Sevilla, 1829). La plaza se ofertó

atendiendo a las condiciones ordinarias de la educación y enseñanza de los seises. Que se le conceda capa de coro con la asignación de mil ducados anuales y habitación en el colegio, con la futura del maestro Arquimbau. Que se le ponga un ayudante para el cuidado de las cosas domésticas con la asignación de 200 ducados, que se le abonaran por el cabildo y últimamente otras cosas accesorias⁴⁷.

Los ejercicios se realizaron a distancia, acordado previamente entre ambos cabildos un observador de que la prueba se hiciera conforme exigía la convocatoria. El capítulo valenciano corrió con los gastos, que declaró nulos al de Sevilla, y se encargó de remitirle los exámenes.

Entretanto, se eligió nuevo papa en Roma (Pío VIII, 31.03.1829) y falleció, sin descendencia (18.05.1829), la reina María Josefa Amalia de Sajonia, tercera esposa de Fernando VII, ocasiones ambas que requirieron en Valencia de una destacada participación musical —por ejemplo, se da la curiosa noticia del uso de un “cimbaillo” para las exequias citadas—, acorde con el carácter extraordinario de dichos acontecimientos. También de 1829 data un informe técnico sobre el estado del órgano mayor catedralicio, realizado por el propio Andreví y por Francisco Cabo, organista de la seo valenciana⁴⁸. Pero, entre fines de 1829 y primeros de 1830, los acontecimientos se precipitaron, solapándose unas cosas y otras. La estancia de los reyes de Nápoles en Valencia proporcionó una oportunidad extraordinaria a nuestro músico para aproximarse a la realeza; incluso compuso unas canciones que se interpretaron en aquella ocasión, que gustaron tanto, que el Ayuntamiento valenciano decidió enviarlas a la corte. Y en tal estado, mientras se dilucidaba el resultado de las oposiciones en Sevilla, decidió presentarse a las nuevas oposiciones convocadas para el magisterio de la Real Capilla en Madrid. La noticia de que había ganado en la capital andaluza comenzaba a circular: el 19.04.1830 parece que, o había dejado ya el cargo, o se disponía a hacerlo en breve, pues se hizo ya inventario en Valencia de los papeles de música

composición de Andreví, donde se aclama ya como reina a quien todavía no lo era pero lo sería enseguida, en una muestra, lisonjera, que sin duda buscaba adular a la pareja contrayente. La visita real iba a ser aclamada por toda la población, animada desde la prensa, el ayuntamiento, cabildo y demás autoridades locales.

⁴⁷ Actas capitulares de la catedral de Sevilla, del lunes 28.07.1828.

⁴⁸ Sobre este organista, puede verse lo expuesto en: Aparisi Aparisi, 2015. El informe, autógrafo de F. Andreví y dirigido al “Mui Illtre S. D. Jose de Ribero Canonigo Fabricuero”, puede verse en *Deliberaciones capitulares del año 1830* (adjunto al Cabildo de 20.04.1830, fol. 24v.), y resumido, en: Climent Barber, 2002, p. 200.

que había tenido a su cargo (*Inventario de los papeles de Musica que existen en los dos almarios que estan al cargo del Maestro de Capilla de esta Santa Yglesia Metropolitana*), y tres días después presentaba un memorial en cabildo diciendo que había sido nombrado en Sevilla y que por tanto debía trasladarse hasta allí. Quedaba momentáneamente al cargo de dar lección a los infantes su alumno y anterior niño de coro, Policarpo Martínez Blanco (*Valencia, 1808c; †Gandía —Valencia—, 1861p), y como maestro provisional el domero jubilado Joaquín Gil López. De forma muy inteligente, Andreví dejaba la capital del Turia, no sin antes asegurarse de que le mantendrían su plaza valenciana bajo la condición de vacante, durante dos meses, plazo “en el que podría experimentar si le probaría bien el clima de Sevilla”. De ese modo, satisfecho el capítulo levantino por la promoción de un elemento propio como Andreví (que había ganado en Sevilla —un cabildo hermano con el que se habían estrechado relaciones últimamente— y del que se tenían buenas perspectivas de su ascenso a la Real Capilla), que le había hecho quedar muy bien ante la realeza en su reciente visita, y que contaba con excelentes expectativas de poder hacerlo aún más, difícilmente podía negarle ahora reservar su puesto durante un tiempo prudencial, al tiempo que, el propio interesado, se cubría las espaldas ante cualquier posible infortunio inesperado en los meses siguientes, mientras se dilucidaba su futuro en Sevilla o Madrid. Además, el de Sanaüja dejaba copia de sus obras para el archivo valenciano, contribuyendo, así, a facilitar su salida a satisfacción de sus hasta entonces superiores (pues les dejaba un buen repertorio del que poder echar mano en cualquier situación), al tiempo que favorecía el incremento de su prestigio profesional y la difusión de su propia producción artística. Finalmente, no sería sino ocho meses más tarde cuando la catedral de Valencia tendría un nuevo maestro de capilla: el anterior organista, Francisco Javier Cabo Arnal (*Náquera, Valencia, 1768; †Valencia, 1832), a consecuencia de cuya promoción se iba a elegir, como nuevo organista, al seglar Pascual Pérez Gascón (*Valencia, 1802; †*Ibid.*, 1864).

En cuanto a Sevilla, se sacaron oposiciones a causa de la enfermedad y edad avanzada de su último titular, Domingo Arquimbau, que, de hecho, iba a fallecer en el transcurso de los exámenes. El tribunal de oposiciones —que por diversas razones se dilatarían en el tiempo más de lo previsto—, lo formaban: el propio Domingo Arquimbau (hasta su muerte); el segundo organista, Eugenio Gómez (que consta asimismo enfermo en septiembre de 1829); y Manuel San Clemente (que cubría interinamente el órgano, y que acabaría pidiendo que se le dispensara de acudir a coro, para “poderse dedicar a examinar las obras y puntos de los opositores”, tras de lo cual, se ausentó por un tiempo). Entretanto, la salud del anciano maestro Arquimbau, y su posterior deceso, habían forzado a que le sustituyera momentáneamente en sus funciones Ambrosio Sanchís, con lo que, fallecido un examinador, y retirados diversos opositores (Ambrosio Pérez, organista de la catedral de Zamora; y Antonio García Valladolid, maestro de la catedral de Valladolid; además de Santiago Aguirre, organista de la catedral de Granada —que no fue aprobado por haber enviado sus ejercicios solamente principados—), los ejercicios de oposiciones se difirieron más de lo acostumbrado. Contendían Hilarión Eslava, maestro de la catedral de Burgo de Osma; José Barba, maestro de la catedral de Girona; José Preciado, maestro y organista de la catedral de Barbastro; Miguel Soriano Morata, maestro segundo y organista de la catedral de Segorbe; Bonifacio Manzano, organista de la catedral de Segovia; José

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

PARTE 1. UNA TRAYECTORIA EN ASCENSO: DEL PIRINEO HACIA EL SUR.
 DESDE LA SEU D'URGELL A LA REAL CAPILLA

Carlos Borreguero, Tenor de la catedral de Salamanca; y el propio Andreví⁴⁹. El 30.03.1830 se emitió el dictamen de evaluación (calificado en primer lugar en la obra en lengua latina —el himno polifónico *Scripta sunt caelo duorum*— y segundo en la obra en castellano —el villancico *Festivo aplauso y bendición*, a 8 voces y orquesta—), siendo elegido finalmente por 52 votos, frente a solamente 2 votos a favor de Hilarión Eslava. Gozaría ahí de un salario de 200 ducados de vellón anuales, más las rentas del magisterio (que, si no alcanzaran los mil ducados, se abonaría lo faltante “del caudal de la fábrica”), pudiendo nombrar un ayudante y responsabilizándose de la educación de los seises.

Llegada la noticia de su elección en Sevilla a la capital del Turia, el día 20.04.1830 Andreví abandonaba definitivamente su casa en Valencia para encaminarse a Madrid, donde, diez días después, firmaba su participación en las oposiciones al magisterio de la Real Capilla, entonces ya como “maestro de capilla de la catedral de Valencia y electo para igual plaza en la catedral de Sevilla”. Desde Madrid (donde estaría en mayo-junio), el músico de Sanaüja pretendía acudir a Sevilla para posesionarse de la plaza que recientemente había obtenido y comenzar así a residir en la ciudad andaluza, a la espera de conocer los resultados de la oposición que, entretanto, habría efectuado en Madrid.

Se hizo cargo de la dirección de los seises sevillanos desde el 01.07.1830, instalado en el “cuarto que se había destinado” en el colegio de San Miguel, y eligió interinamente como ayudante para dicha tarea al colegial Manuel Gampe⁵⁰. El 09.07.1830, el capítulo hispalense acordaba “que los Señores de la Fábrica, en unión con el Protector de Música, corran con el costo de papel y copias de las obras que el Maestro de Capilla presente compuestas, según la obligación que tiene por su nombramiento”. El día 28 de aquel mismo mes de julio, el cabildo sevillano le recordaba que disponía de cuatro meses para nombrar en propiedad al ayudante que había designado interinamente.

De su escaso tiempo en Sevilla han de datar sin duda alguna de sus composiciones, como una *Misa* en Do Mayor, y otra *Misa* en Si bemol Mayor, ambas para 4 y a 8 voces, con instrumentos; un cántico *Magnificat* en Si bemol Mayor, a 5 voces, y otro *Magnificat* en Sol menor, a 6 voces, ambos con acompañamiento; los salmos *Dixit Dominus* en Fa Mayor, a 4 y a 8 voces, *Laetatus sum* y *Lauda Jerusalem*, en Si bemol Mayor; o las famosas y celebradas danzas para los seises, *Villancico Bayle al Santísimo Sacramento*, en Sol Mayor, para la octava del Corpus (1830)⁵¹; un *Villancico Bayle a la Purísima Concepción de María Santísima*,

⁴⁹ Un poema, del canónigo Juan Nicasio Gallego, cuyas preferencias se inclinaban hacia Eslava, valoraba así los ejercicios de oposición que se habían presentado: “La de Gerona es marcial, / la de Segorbe mezquina, / sin fuego la salmantina, / la de Segovia tal cual; / la de Osma es original / muy patética y sagrada, / la de Valencia es copiada / para el teatro asombrosa, / la de Barbastro no es cosa, / aunque su final agrada”.

⁵⁰ En cabildo sevillano del 21.04.1830 se había acordado ya “que los señores de la Fábrica, en unión con el señor Visitador del Colegio de San Isidoro, arreglen y determinen las habitaciones que ha de ocupar dicho Maestro”. Actas Capitulares de la catedral de Sevilla, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1830, fols. 66r.-66v. Ayarra Jarné, 1976, capítulo “Siglo XIX: Dictadura del italianismo”.

⁵¹ Para tres Tiples y orquesta, se concibe en torno a un ritmo de bolero, para ser danzado. *El Dios de excelso trono*. De la Rosa y López, 1904, p. 330. Subirá Puig, 1953, p. 741.

en La Mayor (conservado en copia de 1853)⁵²; y un *Motete à Solo, y Coros Con toda Orquesta à la Asuncion de N. S^{na}. Por D^{na}. Franc^o. Andreu Pr^o.; Mtr^o; de Cap^{lla}. de esta Cathedral de Sevilla Año 1830*, en Mi bemol Mayor.

Mientras, en mayo y junio los numerosos opositores a la Real Capilla congregados en Madrid movían sus bazas. Por unas cartas de los hermanos Combelles —valedores de nuestro biografiado procedentes de Sanaüja—, se sabe que coincidieron allí los antiguos condiscípulos en La Seu d’Urgell, Carnicer y Andreu, y que riñeron, pues, aunque no se visitaron entonces, Carnicer pretendió sin éxito, por carta, persuadir a su compañero para que no se presentara a los exámenes (Argerich, Castany y Garganté, 2003, pp. 55-56).

A partir del mes de agosto, se comenzó a tratar en la capital andaluza de su marcha de Sevilla: el 02.08.1830, el Patriarca de las Indias (responsable administrativo y eclesiástico de la Real Capilla) expidió un oficio al arzobispo hispalense, notificándole el nombramiento de Fernando VII en la persona de Andreu como su nuevo maestro de capilla; el día 13 del mismo mes, se informaba ya en cabildo su nombramiento para el magisterio de la Real Capilla; y el día 25, se trataba capitularmente “sobre la renta que debe tener el que suceda al maestro D. Francisco Andreu”. Al mes siguiente se empezaron a recibir en Sevilla solicitudes de admisión a la nueva oposición (entre otras, la del discípulo de Andreu, Juan Lleys, y otras de músicos catalanes, acaso también alumnos suyos, como Francisco Bouyre, Domingo Vitjas o Francisco Baró, de la catedral de Barcelona)⁵³.

El 15.09.1830 se leía ya capitularmente en Sevilla un memorial de Andreu por el que se oficializaba su renuncia al magisterio, al haber obtenido, entretanto, plaza en la Real Capilla. Poco más de dos meses y medio pues, efectivos, de nuevo en Sevilla, aunque muy probablemente, residiendo, su estancia no superara el mes y medio (desde su posesión el 1 de julio, hasta que obtuvo licencia para pasar a Madrid el día 13 de agosto). No obstante, Andreu iba a cuidarse de mantener luego su buena relación con el capítulo hispalense, al que enviaba sus composiciones (como consta en 1831 y 1844-1845), que se recibían con agradecimiento. El magisterio sevillano, por lo demás, no se cubriría hasta acuerdo capitular del 20.02.1832, por el que se nombraba para el cargo a su anterior contrincante, Hilarión Eslava.

Así pues, Francisco Andreu iba a desempeñar el magisterio de la Real Capilla de Madrid, vacante por muerte de su anterior titular, Francesco Federici, entre 1830 y 1836, primero con Fernando VII, y luego confirmado por la regente, María Cristina. El puesto, que llevaba anexo el rectorado del Real Colegio de niños cantores, aunque quedaba separado el cargo de maestro compositor de la Real Cámara, se anunciaba el 03.03.1830 en la *Gaceta de Madrid*, excluyendo a posibles candidatos seglares (se debían tener entre 30 y 50 años, además de ser sacerdote o estar en condiciones de serlo en un plazo máximo de dos años), y estaba dotado con 25.000 reales anuales. El plazo de presentación era del 02.03.1830 al 30.04.1830, y el tribunal examinador sería designado por el Patriarca de las

⁵² También para tres Tiples y orquesta. *¿Por qué, cielos, te admiro?* El comienzo de este baile se inserta en: Subirá Puig, 1953, p. 741.

⁵³ *Actas Capitulares de la catedral de Sevilla, Diversos*, 11347, exp. 2, Carpetilla “1828” (exp. 13).

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

PARTE 1. UNA TRAYECTORIA EN ASCENSO: DEL PIRINEO HACIA EL SUR.
 DESDE LA SEU D'URGELL A LA REAL CAPILLA

Indias⁵⁴. Pero ante las quejas de algunos interesados, se accedió —acaso cediendo más a la presión social en este sentido que a un verdadero interés por modificar el espíritu de lo inicialmente publicado—, en una ampliación de los edictos del 29.03.1830, a admitir a todo tipo de aspirantes. Se notificaba ahí el nuevo decreto real del 20.03.1830, que posibilitaba concurrir “sin distinción de clase, estado ni edad”, al tiempo que se añadía al magisterio la dirección de la Real Cámara, se aumentaba el salario ofertado a 37.000 reales anuales y casa, y se prolongaba el plazo de presentación, para dar facilidades a todos los interesados.

Sin embargo, los candidatos fueron investigados tanto pública como secretamente para garantizar su adhesión “al trono y altar”, y muy particularmente aquellos que fueran seglares, lo que indica claramente cuáles pudieron haber sido siempre las preferencias, tanto por parte de la corona, como de su responsable en este sentido, el Patriarca de las Indias (*El Correo literario y mercantil de Madrid*, 12.12.1831, p. 2)⁵⁵.

Los exámenes se realizaron los días 21-22, 24-25 y 28 de mayo. Opositaron once candidatos, de los que, curiosamente, solamente dos cumplían con los requisitos iniciales de ser sacerdotes de entre 30 y 50 años: el propio Francisco Andreví (de 43 años, maestro de capilla *electo* de la catedral metropolitana de Sevilla) y *Antonio Ibáñez* (de 41 años, maestro de El Pilar de Zaragoza); además de ellos dos, era asimismo sacerdote, aunque excedía la edad inicial de preferencia, *Francisco Olivares* (presbítero, de 52 años, organista de la catedral de Salamanca), y había otro aspirante, más joven, que todavía no se había ordenado (*Hilarión Eslava*, subdiácono, de 22 años, maestro de la catedral del Burgo de Osma, Soria). Todos los demás candidatos (es decir, siete), eran seglares: *Antonio Pablo Honrubia* (de 43 años, de la catedral de Guadix); *Indalecio Soriano Fuertes* (de 42 años, maestro de la catedral de Murcia); *Ramón Carnicer* (de 40 años, director de la ópera italiana en los teatros de la corte); *Jaime Nadal* (de 37 años, profesor de música); *Román Jimeno* (de 30 años, organista de la Real Iglesia de San Isidro, de Madrid); *Alejo Mercé* (de 25 años, profesor de música); y *Tomás Genovés* (de 23 años, profesor de música)⁵⁶. Y de los once candidatos, cuatro procedían del área ildense (Andreví, de Sanaüja; Carnicer, de Tárrega; Nadal y Mercé, ambos, de Lleida), como también, uno de los examinadores (Gibert, de Granadella). Todo lo cual, más allá de la pericia técnica y profesional (como perfil idóneo para la plaza y elementos confluyentes para la misma —edad, estado, procedencia—), pudieron ser factores determinantes a considerar a la hora de elegir el candidato final, para cuya decisión, era

⁵⁴ Los examinadores fueron tres sacerdotes: el organista primero de la Real Capilla, Alfonso Lidón (sobrino del anterior maestro de la Real Capilla y conocido organista, Jose Lidón); y los maestros de capilla de los dos conventos madrileños principales de fundación real: Lorenzo Nielfa (*1783; †1861), de La Encarnación de Madrid; y Francisco Javier Gibert (*1789; †1847), de las Descalzas Reales.

⁵⁵ *Cfr.* también: Lafourcade Señoret, 2009.

⁵⁶ Se sabe además de la solicitud para participar en la oposición enviada desde Londres el 13.04.1830 por el zaragozano Mariano Rodríguez de Ledesma (seglar, de 50 años, un tiempo antes profesor de canto de la infanta Luisa Carlota, autor en 1819 de las honras fúnebres por la reina difunta María Isabel de Braganza, y tenor de la Real Capilla en 1822), aunque se rechazó por hallarse fuera del país. Dicha solicitud fue renovada por otra, poco después, donde se afirmaba estar de camino a Madrid para presentarse a los exámenes; pero, o fue nuevamente desatendida o, en cualquier caso, no llegaría a presentarse (Garrido, 2002, p. 18).

asimismo fundamental el parecer del Patriarca de las Indias, seleccionador del tribunal y quien tenía todas las atribuciones para contar con la última palabra al respecto⁵⁷.

Finalmente, los evaluadores entregaron su dictamen: Alfonso Lidón valoró en primer lugar a Soriano Fuertes, segundo a Eslava y tercero a Carnicer; Lorenzo Nielfa (sacerdote, que tendría años más tarde una estrecha amistad con Eslava, que sería su testamentario), colocó en primer término a Andreví, segundo a Eslava y tercero a Ibáñez (todos ellos sacerdotes, o en disposición de serlo en breve plazo); y el ilerdense Francisco Javier Gibert (asimismo sacerdote)⁵⁸ ponderó como ganador a Carnicer —natural de Tárrega—, colocando a Eslava en segundo lugar y a Andreví —natural de Sanauja— el tercero. Todos votaron a Eslava, pero todavía era muy joven y aún no se había ordenado⁵⁹. Al fin, y a la vista de los informes técnicos de los examinadores, el Patriarca de las Indias confeccionó su propia terna para presentar al monarca, que fue la que prevaleció: 1º, el presbítero Francisco Andreví; 2º, el subdiácono Hilarión Eslava; y 3º, el presbítero Antonio Ibáñez. Los seglares (Soriano y Carnicer) quedaron suprimidos de entre los aspirantes al puesto.

Así, Andreví se posesionó de su nuevo puesto como maestro de la Real Capilla española en Madrid, que iba a desempeñar durante los últimos años del reinado de Fernando VII y los primeros de la regencia de María Cristina de Borbón-Dos Sicilias. Dispondría de un salario magnífico para la época, cambiando a partir de entonces las alfombras y tapices del templo que había frecuentado hasta entonces, por el prestigio de los salones y espejos de palacio, y mudando las velas y el sonido del órgano catedralicio por las agrupaciones instrumentales de cámara y los pianofortes del teatro, en el contexto de una sociedad aristocrática madrileña, con ínfulas de internacional. Ésta, pugnaba entonces por codearse con la alta sociedad parisina o londinense, a base de elegancia, refinamiento y

⁵⁷ Antonio Allué Sesé (*1766; †1842), Patriarca de las Indias Occidentales desde 1820, era un hidalgo del pirineo aragonés, formado en la Universidad de Huesca, de donde fue catedrático de Filosofía y Teología. Confesor de la segunda esposa de Fernando VII, la reina María Isabel de Braganza, fue arzobispo electo de Burgos. En su elección como Patriarca de las Indias (cargo al que se añadía el de vicario general castrense), había vencido al arzobispo de Valencia, el absolutista Manuel Arias Teixeira, al que apoyaba el propio monarca, quien luego le ratificó en el puesto ante las presiones por parte del gobierno. Máxima autoridad eclesiástica, de la que dependía la Real Capilla, fue capellán del rey, procapellán mayor de Palacio y arcediano titular de la catedral primada de Toledo, entre otros muchos cargos y distinciones.

⁵⁸ *Vid.* Ezquerro Esteban, 2015, pp. 18-19.

⁵⁹ De otro lado, al cabo, el propio Eslava obtendría la plaza dejada por Andreví en la codiciada metropolitana de Sevilla —lo que suponía un evidente ascenso para alguien joven procedente de Burgo de Osma, y que había realizado unos muy buenos ejercicios en Madrid—, de modo que, en claro ascenso profesional y bien colocado, en cierto modo se vería compensado en su carrera, bien situado de cara al futuro. Por su parte, Soriano, seglar, tenía un componente militar que tal vez le hubiera acercado a intereses gubernamentales (de hecho, y acaso también como compensación o gesto hacia los seglares no agraciados, al año siguiente, el propio rey le nombró Maestro Compositor privado y director de su Real Cámara, hasta que desapareció dicho puesto a la muerte del monarca). En cuanto a Ibáñez, aunque clérigo, solamente alcanzó un tercer puesto, y por lo que respecta a Carnicer, que quedó muy bien calificado, hay que tener en cuenta que era seglar y un declarado liberal —con antecedentes políticos contrarios a Fernando VII—, lo que seguramente no fuera bien visto por el entorno clerical del rey, que habría preferido tenerlo en puestos más asociados al ámbito civil (en entorno teatral y operístico, o luego, en el conservatorio). [Entre otras cosas, se atribuía a Carnicer la composición de canciones patrióticas a favor de los liberales, pertenecer a la masonería y ser “contrario a la religión”, utilizar su habilidad musical “contra el altar y trono”, y “aversión al estado eclesiástico”, así como “adhesión a los principios democráticos”. *Vid.* Rodríguez, 1988, pp. 193-205. Sobre todo esto, *cf.*: Ballús Casóлива y Ezquerro Esteban, 2016, pp. 346-364.

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

PARTE 1. UNA TRAYECTORIA EN ASCENSO: DEL PIRINEO HACIA EL SUR.
 DESDE LA SEU D'URGELL A LA REAL CAPILLA

distinción: encajes, guantes, abanicos, tirabuzones, chisteras o chaqués, se mezclaban ahí con las veladas amenizadas por poesías en francés, o por recitales de arpa, en un romanticismo, posiblemente desconocido por el músico catalán hasta entonces, que obnubilaba por inalcanzable a cuantos le eran ajenos, y en el que imperaba el protocolo y la etiqueta, la urbanidad y la buena educación, la galantería y el buen gusto.

Las oposiciones de 1830 a la Real Capilla hay que vincularlas sin duda con el proceso político interno español englobado en la llamada “década ominosa” (1823-1833), en virtud de la cual se afianzó el absolutismo fernandino, aunque fuertemente supeditado a un poder eclesiástico cada vez más radical, en el sentido de reaccionario y conservador⁶⁰. En la elección de Francisco Andreví para el puesto en la Real Capilla, intervinieron por tanto, no sólo sus méritos profesionales, sino, también, otras varias razones de oportunidad política y religiosa.

Comenzó a ejercer su cargo el 22.08.1830⁶¹, pero ya desde el 20.02.1830 (es decir, antes de celebrarse las oposiciones a la Real Capilla y siendo por tanto todavía Andreví maestro de la catedral de Valencia), se había propuesto al rey su nombramiento como profesor “adicto facultativo” del nuevo Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, de Madrid, que se inauguraría oficialmente el 02.04.1831. Junto a Carnicer, que formaba parte de la Junta del nuevo centro de enseñanza musical que se pretendía poner en marcha (y del que se nombraron maestros honorarios a personalidades como Gioacchino Rossini o Saverio Mercadante), era el único de los muchos músicos destacados, presentes de uno u otro modo en la capital, que tomaría parte de las oposiciones al puesto musical entonces más relevante del país⁶².

⁶⁰ Además, el rey “felón”, viudo por tercera vez en 1829, envejecido y aquejado de gota, debía darse prisa para dar un heredero al trono: se casó en cuartas nupcias con su joven sobrina María Cristina de Borbón (que pronto quedaría encinta), y promulgó el 31.03.1830 su famosa y problemática “Pragmática sanción”, aboliendo la anterior “ley sálica” y restableciendo, así, la posibilidad de que accediera al trono una mujer (en previsión de que el alumbramiento, como así ocurrió, no fuera de un varón). El 10.10.1830 nació la futura Isabel II. Y entretanto, el hermano del monarca, Carlos María Isidro, conspiraba en favor propio y contra las pretensiones de su cuñada y nueva sobrina. Fernando VII murió en 1833, iniciándose entonces la regencia de María Cristina (1833-1840), que iba a gobernar en nombre de su hija, menor de edad, Isabel (quien, a su vez, adelantada su mayoría de edad, reinaría en 1833-1868). Pero aquel mismo año de 1833, estalló ya la primera guerra carlista (1833-1840) entre “cristinos” y “carlistas”. Al poco, en 1835, tendría lugar, además, la desamortización del ministro liberal Mendizábal, de nefastas consecuencias para el fomento musical en ámbito eclesiástico...

⁶¹ “Colección de documentos, originales en parte, referentes a la Capilla Real” (vol. De fines del siglo XVIII y principios del XIX, conservado en la Biblioteca Nacional, con tejuelo “Reales Ordenes y Estatutos de la Real Capilla de S. M.”), fol. 207, que incluye un *Inventario de la música, perteneciente a la Real Capilla en 1827, y de la cual se hizo cargo Francisco Andreví el 22 de agosto de 1830, día en que entró a servir en la Maestría de la misma*, así como una lista de las obras que hizo Andreví desde su ingreso en la Real Capilla hasta el año en que dejó su puesto (1836), y una *Lista de prendas ingresadas en el mismo Colegio [de Niños cantores] en 1827 y 1828, de las cuales se hizo cargo, en 22 de agosto de 1830, el nuevo rector Francisco Andreví*, todo ello con firma autógrafa del músico catalán. Todo ello, citado en: Anglés Pámies y Subirá Puig, 1946, p. 444. El volumen citado, M. 762, procede del “Fondo Barbieri”.

⁶² El 14 ó 15.02.1831 llegó a Madrid Rossini, nombrado “maestro de honor” del Conservatorio, quien alabó entonces el “lujo material con que el establecimiento estaba montado”, en su visita al centro con los reyes,

Por su parte, el nuevo conservatorio, surgía tomando como modelo otros centros homólogos recientemente abiertos en Europa (como el de Nápoles, de donde provenía la joven y melómana reina, cuyo nombre tomaba), con la intención de fomentar el desarrollo académico y profesional de compositores y músicos.

Su actividad en la Real Capilla y rectorado del Real Colegio de Niños Cantores estaba dotada con veinticinco mil reales anuales, además de “una magnífica habitación y muy poco trabajo”⁶³. Enseguida, se hizo cargo de la copia y encuadernación musical para uso de la capilla⁶⁴, así como de la dirección de coro y orquesta, que interpretaban con cierta frecuencia obras de José de Nebra, Ignacio Ducasí, Manuel Doyagüe o Francisco Corselli.

Durante el magisterio de Andreví, la Real Capilla salía con asiduidad fuera de palacio (a las Salesas, el Retiro, San Cayetano, la Encarnación, las clarisas constantinoplas, las comendadoras de Santiago, los capuchinos de la Paciencia, los jerónimos, Santa Isabel, los jesuitas, San Isidro el Real, la iglesia de las Maravillas...); se incorporó también entonces el uso del fígle en las orquestaciones de la Real Capilla, contratándose puntualmente y como refuerzo, para grandes eventos, músicos de fuera, que en ocasiones aportaron nuevos timbres con sus instrumentos, en un intento de ofrecer mayor espectáculo y solemnidad a sus interpretaciones⁶⁵. El maestro gozaba de buena reputación, alabadas sus obras por la familia real, y llevando una vida más o menos tranquila y regalada (cobraba, además, 24 mil reales suplementarios por los alimentos de los seis colegiales que tenía a su cargo). Debía proporcionar a los colegiales cantóricos métodos de estudio, de los que consta se siguieron la *Geneuphonía* de Virués, el *Método de Solfeo* de Castilla, o el *Contrapunto fugado* de Morigi, además de algún otro método de fortepiano, todos los cuales, por consiguiente, hubo de manejar y conocer en profundidad (Castilla, 1830; Virués Spínola, 1831; Morigi, 1831)⁶⁶.

A partir del año siguiente en cambio, Andreví comenzó a ser utilizado por el Patriarca de las Indias como “informador” secreto de los miembros de la capilla que regía (respecto a su lealtad al “trono y altar”), aunque seguramente no por propia voluntad, sino

cuando tuvo oportunidad de visitar las clases y dependencias y departir con el profesorado. Saldoni y Remendo, 1880: 121. Seguramente de aquella ocasión datara el conocimiento entre el músico de Pésaro y Andreví, entonces ya maestro de la Real Capilla española.

⁶³ Según consta, por una carta del Dr. Ignasi Combelles a su hermano Albert, fechada en Sanauja, el 29.08.1830. Argerich, Castany y Garganté, 2003, p. 57.

⁶⁴ El 20.10.1830, el Patriarca le notificaba que había ordenado encuadernar “al impresor de la Real Capilla D. Julián Biana” el *Te Deum*, *Responsorios de Reyes* y dos cuadernos de música que había solicitado mediante un oficio previo. Y el 17.12.1830, el copiante de la Real Capilla, Agustín Miñambres, presentaba recibo por la copia de los ejercicios de oposición de Ramón Carnicer y de diversas composiciones de Andreví (un *Te Deum*, unos *Maitines* de Navidad y un *Himno de la Natividad*). Casares Rodicio, 1988, p. 192 [Documento 362; MSS. 14.073¹³]. Casares Rodicio, 1988: 193 [Documento 366; MSS. 14.073¹³]. Otros gastos aluden al trabajo del afinador de pianos y organero Jorge Bosch, o al de Juan de Vergara.

⁶⁵ Se menciona el uso del “ofixlier” (seguramente el oficleide o fígle) en las reales exequias por Francisco I de las Dos Sicilias, rey de Nápoles (además de primo hermano, cuñado, y suegro, de Fernando VII), que se ejecutaron en la iglesia de San Isidro de Madrid, el 15.12.1830 (Casares Rodicio, 1988, p. 193), [Documento 370; MSS. 14.091].

⁶⁶ El uso de tales métodos consta por una “cuenta de los métodos que he tomado para uso de los colegiales”, sin fecha. *Cfr.* Casares Rodicio, 1988, p. 195 [Documento 373; MSS. 14.091] y 196 [Documento 384; MSS. 14.073¹³].

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

PARTE 1. UNA TRAYECTORIA EN ASCENSO: DEL PIRINEO HACIA EL SUR.
DESDE LA SEU D'URGELL A LA REAL CAPILLA

obligado por su cargo y acaso como se pretendía desde el primer momento en que se había licitado su plaza a oposición (así consta en algún documento, calificado como de “muy reservado”, en los que el músico de Sanaüja manifiesta contestar al Patriarca de las Indias “en ejecución de las veneradas órdenes de V.E.”)⁶⁷.

A fines de 1832 y principios de 1833 Andreví pidió informes de los órganos de las catedrales de Santiago de Compostela (siendo su corresponsal Ramón Palacio), Sevilla (a través de Eugenio Gómez) y Toledo (mediante Antonio Oller), sin duda para estudiar la posible renovación de los instrumentos de la Real Capilla; y se interesaba también por hallar un constructor de pianos dispuesto a mejorar y actualizar de cara al estudio los ya existentes en la Real Capilla (añadirles pedales), para lo que mencionaba la fama al respecto del parisino Nicolas Blanchet⁶⁸.



Fig. 5 y Fig. 6: F. Andreví: *Misa Solemne*, a 3 voces, con acompañamiento de piano u órgano.

A mediados de enero de 1833, Andreví notificaba al Patriarca de las Indias que había compuesto “una *Letanía y Salve, Lamentaciones del jueves santo*, motetes para la procesión del

⁶⁷ Documento dado en Madrid, 10.12.1831, por el que el Patriarca pedía al catalán “me diga a la posible brevedad y con toda reserva, qué instrucción y capacidad tiene don Julián Aguirre, en el instrumento de violoncelo, cómo desempeña su papel [...], y cuál es su conducta moral y política”. Al parecer, se pensaba cubrir con él la plaza de primer violón de la Real Capilla, entonces ocupada por un músico ya muy anciano (Francisco Pareja). Y en la respuesta de Andreví se señalaba que dicho violonchelista, Aguirre, efectivamente era “músico de la Real Capilla de Nuestra Señora de la Encarnación y sargento de voluntarios realistas de esta corte [...] y que concibo serme muy útil la asistencia en la Real Capilla Música de este digno profesor”. De manera muy aséptica, Andreví no entraba en valoración alguna política ni religiosa.

⁶⁸ *Vid.*: Ballús Casólvila y Ezquerro Esteban, 2016, pp. 411-412.

domingo infraoctava del Corpus, una *Misa* y los *Responsorios* de Navidad”. Su trabajo crecía considerablemente por tanto, pero, al poco, empezaron a detectarse ciertas insubordinaciones entre los miembros de su capilla: el 25.03.1833, Andreví informaba a sus superiores que algunos capellanes de coro faltaban a las funciones de la capilla alegando cansancio, no contestaban en las respuestas cantadas del canto llano o, cuando —ante sus ausencias reiteradas o injustificadas— se les pedía asistir, señalaban que “no se determinaban a acudir” (!).

Por aquel entonces, Andreví contaba también, como apoyo a su trabajo en la Real Capilla, con el profesor Lorenzo Nielfa (anterior examinador suyo en las oposiciones al magisterio que ahora desempeñaba, y por entonces maestro de La Encarnación), nombrado como “maestro de rudimentos de música”⁶⁹. Las obras del maestro catalán se interpretaban en concierto con regularidad, como cuando el 23.03.1833, en el tercer concierto de la temporada del conservatorio madrileño, se interpretó un *Adagio y Tema para fagot* suyo, ejecutado por Manuel Silvestre (*1793; †1846), fagotista de la Real Capilla y profesor del conservatorio. Al mes siguiente ejercía ya como maestro interino de la clase de Composición del conservatorio por ausencia de su titular (y a propuesta suya), Ramón Carnicer, que había obtenido licencia “para pasar a Italia a contratar y formar la compañía de ópera italiana”⁷⁰. Y en diciembre ejercía como examinador invitado en los exámenes de aquel centro educativo (a los que asistió el propio monarca), tanto en la modalidad de varones, como en la femenina. Ese mismo año, ante una grave enfermedad del rey, tuvieron lugar los famosos “sucesos de La Granja”, en cuyo contexto los partidarios de Don Carlos aprovecharon para obtener de un Fernando VII agonizante que firmara un decreto derogando su Pragmática Sanción⁷¹.

Al cabo, Fernando VII falleció el 29.09.1833, lo que derivó en la sublevación de los partidarios del infante, y en el paulatino afianzamiento liberal de los leales a María Cristina: había estallado la primera guerra carlista. A partir de entonces, se vivió un complicado período de guerra civil, y de luchas internas en la corte —entre unas y otras facciones de la familia Borbón—, que iba a afectar de lleno a la actividad en Madrid de Francisco Andreví.

Para mayor problema además, cuando no habían pasado ni tres meses desde la muerte del rey, el 28.12.1833, la joven viuda y regente María Cristina, de 27 años, volvió a casarse, esta vez en secreto, con el sargento de su guardia personal, Agustín Fernando Muñoz y Sánchez, en lo que iba a ser una relación escandalosa y clandestina durante

⁶⁹ Según un documento del 12.02.1832. Casares Rodicio, 1988, p. 197, Documento 386 [MSS. 14.091].

⁷⁰ Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Índice de Reales Órdenes y Expedientes Generales, legajo 2, número 47 (14.04.1833).

⁷¹ Como es anécdota bien conocida, la infanta Luisa Carlota, hermana de la reina María Cristina, logró arrebatarse al ministro Tadeo Calomarde el documento firmado original, arrojándolo al fuego. El caso es que el rey se restableció al poco, dando plenos poderes a su esposa María Cristina, que fue nombrada momentáneamente regente del Reino. Y así, la Pragmática Sanción se puso de nuevo en vigor, marchando al destierro un ofendido infante Carlos María Isidro, y quedando definitivamente derogada la ley sálica; con ello, se facilitaba el acceso al trono de la futura Isabel II, mientras María Cristina, “Gobernadora del Reino”, aprovechaba para conceder una amnistía y aproximarse a los liberales, en un nuevo posicionamiento político de la corona, que confirmaría las aspiraciones de María Cristina en cortes constituyentes de 1836. Y dicho giro político, parece claro, iba a perjudicar la hasta entonces posición de privilegio de Francisco Andreví.

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

PARTE I. UNA TRAYECTORIA EN ASCENSO: DEL PIRINEO HACIA EL SUR.
 DESDE LA SEU D'URGELL A LA REAL CAPILLA

muchos años (tendrían ocho hijos, en una situación oficial de “secreto a voces”), muy mal vista por la católica sociedad española del momento. Mientras los cristinos trataban de llevar el asunto con sigilo y el mayor decoro posible, los carlistas sembraban la corte de maledicencia: los partidarios de la regente disminuyeron en palacio, y mientras tanto, la familia de Fernando Muñoz se enriquecía y crecía en influencia política. La boda, morganática (pues el novio no era noble) y sin validez canónica, fue oficiada sin la licencia del Patriarca de las Indias. De modo que María Cristina y su esposo habitaron como simples amantes y, con el tiempo, serían padres de ocho hijos ilegítimos, que procuraron mantener en secreto. Parece evidente que el enfrentamiento eclesiástico y moral del Patriarca de las Indias con la regente, iba a arrastrar al propio maestro Andreví, sacerdote, seguramente en una posición embarazosa y difícil de mantener en el tiempo⁷².

En semejante situación, solamente con Francia e Inglaterra reconociendo a la reina niña Isabel II, y con el conservador radical infante Don Carlos planteando batalla, la reina gobernadora se dispuso a defender sus propios intereses y los de su hija: se enfrentaban el radicalismo religioso y político (la tradición de la ley sálica, el conservadurismo, la moral y el orden establecidos), contra un liberalismo más proclive a pasar por alto determinadas situaciones (el atípico acceso al trono de una mujer y la escandalosa situación personal de la regente). La primera mitad del año 1834 trajo rumores de despidos masivos en la Real Capilla, y serias amenazas por parte de los liberales más exaltados hacia los religiosos. En junio, se expulsó nada menos que a cincuenta y cinco músicos de la Capilla Real, sin derecho a jubilación, quedando apenas el propio Andreví, y otros quince músicos más⁷³, en un tiempo, sumamente enrarecido en palacio, en el que se iban a demorar las honras fúnebres por el rey, fallecido en septiembre, nada menos que hasta el mes de mayo siguiente. La *Misa de difuntos* (o *Gran Misa de Réquiem*) de Andreví, a 8 voces en dos coros y orquesta, para las exequias de Fernando VII, se estrenó en Madrid el 09.05.1834.

Sea como fuere, al llegar al trono María Cristina como regente “gobernadora”, se evidenció cierta desmesura por controlar el gasto, lo que afectó seriamente a los hasta entonces acostumbrados eventos culturales, musicales y artísticos. Incluso, en opinión de M^a. L. López-Vidriero, “durante la regencia de María Cristina de Borbón la Biblioteca [Real de Palacio] vive su período más oscuro” (López-Vidriero, 1992, p. 96)⁷⁴.

⁷² El Patriarca de las Indias, Antonio Allué (fernandino declarado, que había sido confesor de María Isabel de Braganza, segunda esposa de Fernando VII), fue depurado enseguida: se le comunicó su destitución forzosa en 1834, aunque dicha destitución no fue nunca reconocida por Roma. Entretanto, negándose al enlace Allué, y también el obispo de Cuenca (diócesis a la que pertenecía el nuevo contrayente), María Cristina había elegido como capellán de palacio y único confesor a un joven cura, entonces recién ordenado, que era familia de Fernando Muñoz: Marcos Aniano González, que sería quien celebró la nueva boda, aunque, como va dicho, sin validez eclesiástica.

⁷³ Carta del Dr. Ignasi Combelles, sacerdote, de Sanauja, a su hermano Albert, residente en Barcelona (Argerich, Castany y Garganté, 2003, pp. 60-61).

⁷⁴ Según parece, la biblioteca se alejó de las habitaciones de la familia real a partir de 1831, perdiendo con ello parte del valor simbólico que antes tenía para la monarquía española: “El traslado de la Biblioteca, comenzado a finales de 1831, y realizado con gran premura, desde las habitaciones que ocupaba en el piso

Cada vez más mediatizada por unos liberales permanentemente insatisfechos, a partir de mediados de 1834, con la convocatoria de María Cristina de Cortes Generales del Reino, para aprobar un nuevo Estatuto Real (17.04.1834) —que regulara la transición desde una monarquía absoluta a otra constitucional—, todo comenzó a cambiar. De ese modo, se disponía el funcionamiento de las cortes y su relación con la corona, y se excluía de esta última a Don Carlos y a sus descendientes.

Ese mismo verano de 1834 y desde la muerte del rey, la atmósfera socio-política se había enrarecido en la corte: la incertidumbre se había generalizado, los ánimos estaban encendidos y los liberales propugnaban algaradas contra el clero, hasta que en los mentideros de la villa se atribuyó una epidemia de cólera morbo desatada en Madrid a que los frailes habían envenenado las fuentes. Pronto llegarían las primeras desamortizaciones eclesiásticas, como la del ministro liberal Mendizábal de 1835 (que supuso, entre otras medidas, suprimir todos los conventos con menos de doce religiosos). Y en aquel ambiente, con el propio Andreví tan atemorizado que incluso llegó a testar, todo derivó —en el mes de julio de 1834— en el asalto de turbas populares a los conventos de la capital, con varios frailes asesinados en aquellas algaradas. Gracias a aquel testamento, se pueden conocer hoy algunos detalles interesantes sobre la familia de nuestro biografiado y sus personas de confianza⁷⁵.

Restablecido al cabo nuestro músico, la reina gobernadora se dispuso a acometer unas severas y restrictivas medidas de ahorro en el gasto de la música de la Real Capilla, que supondrían de hecho una “nueva planta” de la misma. Se ordenaba a Andreví que realizara un notable recorte en el número de músicos a su cargo (es decir, que propusiera los puestos amortizables con vistas a proceder a los correspondientes despidos), lo que le valió que sus propios colegas le acusaran como culpable de unas medidas en las que, obligado por sus superiores, poco o nada pudo hacer. Se despidió a sesenta músicos⁷⁶. Y el 20.10.1834,

principal del Palacio Nuevo hasta las salas del piso bajo en el ángulo noroeste, que actualmente sigue ocupando, expresa una mutación en la consideración de la Biblioteca. El alejamiento del Cuarto Real del ámbito privado del monarca, simboliza este cambio. Pero la muerte de Fernando en septiembre de 1833 y el nuevo contexto político subrayarán aún más la desvalorización del papel que juega esta Biblioteca en la imagen del rey y de la monarquía. En la práctica, el deterioro se hará muy evidente y de manera fundamental afectará al personal, pues desde 1835 hasta 1841 la Biblioteca perderá todo personal especializado e, incluso, el subalterno, con larga trayectoria en la institución” (Ahijado Martínez, 2011, pp. 4-5).

⁷⁵ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Tomo 23203, fols. 106-107v. *Testamento de Francisco Andreví otorgado, estando ejerciendo en Madrid en la Real Capilla, ante el notario Antonio Domínguez Alonso*. 17/1834, agosto 2. Madrid. Andreví dejaba ahí cierta cantidad económica para la iglesia de la Virgen del Castillo (o “del Castell”) de Sanaüja, y mencionaba como beneficiarios a partes iguales a sus hermanos Agustín (vecino de Sanaüja —y a su hija María Antonia, a la que dejaba una sustanciosa dote—) y Odón (vecino de Balaguer —y a su hijo Celedonio, a quien dejaba una cantidad para que pudiera proseguir sus estudios—), así como a su cuñada Teresa Casanovas (viuda de su hermano Juan, y que entonces vivía con él en su casa de Madrid —y a sus dos hijas, Francisca y María—). Y dejaba como albaceas a José Gutiérrez (oficial del Tribunal Supremo de Guerra y Marina), a Juan Capella (presbítero Contralto de las Descalzas Reales) y a Manuel Sánchez de Rueda (músico de la Real Capilla), y en el caso de fallecer alguno de ellos, a Manuel Lloria, y a Vicente Marquina (ambos, músicos también de la Real Capilla).

⁷⁶ Todos los capellanes de altar, 7 salmistas, 2 sochantres, 7 cantores (incluyendo los dos Tiples adultos), 3 organistas, 7 violines, 1 viola, 1 chelo, 1 contrabajo, 2 oboes y flautas, 2 clarinetes, los 3 bajones, 3 trompas y clarines, 1 organero y 2 copiantes de música. Se cerró el colegio de niños cantores (a quienes se envió a sus casas, manteniéndolos en nómina de la capilla, aunque con la mitad de salario), y en 1835 se despidió a cuatro

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

PARTE I. UNA TRAYECTORIA EN ASCENSO: DEL PIRINEO HACIA EL SUR.
 DESDE LA SEU D'URGELL A LA REAL CAPILLA

María Cristina decretó la “nueva planta” para la Real Capilla de música, con supresión del Real Colegio de niños cantores que regía el de Sanauja. En todo caso, el 26.10.1834 se le reafirmó personalmente en su puesto de maestro, con un salario anual de veinte mil reales. Pero a los pocos meses, apareció el primer descontento de la reina gobernadora hacia su gestión, ordenándole “que en lo sucesivo no se hagan estos gastos” (12.03.1835)⁷⁷ y pidiéndole el Patriarca de las Indias que le informara “a la brevedad posible si desempeña algún trabajo el compositor de la Real Capilla D. Indalecio Soriano y Fuertes” (24.03.1835), a lo que respondió Andreví al día siguiente que Soriano era “compositor de la Cámara de S. M. y no de la Real Capilla, por consiguiente no desempeña ningún trabajo ni lo ha desempeñado jamás”.

Conviene tener en cuenta que en las oposiciones ganadas por Andreví años atrás se deslindaron los cargos de maestro de la Real Capilla, y de maestro de la Real Cámara (aunque más adelante en el proceso de convocatoria de la plaza da la impresión de que ambos cargos volvieron a unirse)⁷⁸, por lo que no es de extrañar que esta solicitud de información molestara a nuestro biografiado, que seguramente hubiera querido, como sus demás antecesores, ser al mismo tiempo maestro de la Real Cámara... Y entre tanta presión externa, también el prestigioso Mariano Rodríguez de Ledesma, hasta entonces en Londres, pretendía ser repuesto en sus cargos previos de cantante de la Real Capilla y Cámara y profesor de canto de la familia real: ofreció a la regente una sinfonía, dedicada a su hija Isabel II; y al poco, fue nombrado profesor del nuevo conservatorio “de María Cristina”, encargándole el ministerio un informe sobre la administración y parte artística de aquel centro educativo de cara a su mejora. De modo que la competencia músico-profesional entre colegas crecía a su alrededor.

A todo aquello, y coincidiendo con el período vacacional de verano, se añadió un período de enfermedad (o al menos, de solicitud por enfermedad mediante certificado médico), que aprovechó Andreví para ausentarse de la corte durante dos meses. Pretendía pasar a Valencia “a tomar los baños de mar”, quedando como suplente el organista de la Real Capilla, Pedro Albéniz, y como sustituto de éste llegado el caso, el Tenor Juan Tárrega (Casares Rodicio 1988, p. 211 [MSS. 14.073¹³]).

de los seis niños tiples. Con menos instrumentistas, cantores y salmistas, y desaparecidos los capellanes de altar, se hubo de contratar músicos de fuera de la capilla para las grandes festividades, tales como músicos de teatro e intérpretes de instrumentos de banda nuevos (figle, onoven, bucsen...), forzándose a asistir a las funciones a músicos jubilados de la Real Cámara. Robledo Estaire, vol. 3, 1999, p. 129. Subirá Puig, 1959, pp. 207-230 (véase especialmente p. 226).

⁷⁷ Unos días después, el 29.03.1835, se reiteraba el malestar de la regente, que decidió entonces pagar los nuevos gastos que se le presentaron, aunque añadiendo “que espera no se le vuelva a presentar cuenta alguna”.

⁷⁸ Pero parece que el puesto lo ocuparía Indalecio Soriano Fuertes, acaso como compensación por sus brillantes ejercicios de oposición y no haberle dado el puesto de la Real Capilla (seguramente, por su condición de seglar). En todo caso, desde la muerte de Fernando VII el puesto de maestro de la Real Cámara parece, si no desaparecer, sí al menos quedar en una situación poco clara, como se desprende de la propia solicitud de información por parte del Patriarca de las Indias...

A los pocos meses además, el 15.03.1836, el italiano Basilio Basili firmaba en la prensa madrileña (en el *Eco del Comercio*) un escrito contra la gestión del director del conservatorio Francesco Piermarini —a causa del despido del centro educativo del profesor de violín Pedro Escudero, “contra lo prevenido por su reglamento”—, en cuyas acciones criticadas se incluía la firma de Andreví, de quien se decía, obviamente por desconocimiento, que era “extraño al establecimiento”. Pero cuatro días después, Piermarini dio satisfacción al escrito injurioso de su compatriota Basili, contestándole argumentadamente y señalando, entre otras cuestiones, que Andreví era miembro de la junta facultativa del conservatorio, compuesta por reglamento, de cuyo centro el músico de Sanaüja era “maestro interino de composición, por ausencia de D. Ramón Carnicer”.

Mientras, el músico catalán trabajaba su *Letanía para las cuarenta horas*, para la importante ceremonia (tradicional en la Real Capilla) de la exposición y adoración del Santísimo, que se cantaba durante la procesión del Jueves Santo, junto al himno *Pange lingua*, en cuyo contexto —y también en la festividad del Corpus Christi— pudo haberse utilizado también su motete eucarístico a cuatro voces *Oh, admirable sacramento*⁷⁹.

En agosto, para mayor complicación, se produjo el “motín de La Granja”, un golpe de estado protagonizado por los sargentos de la propia Guardia Real que estaban de guarnición en el Real Sitio de San Ildefonso, que obligaron a la regente a restablecer la Constitución de 1812, sustituir al gobierno y aceptar una nueva Carta Magna, que se aprobaría al año siguiente.

Mientras, la situación se volvía insostenible para Andreví, acosado por sus propios colegas, de suerte que tuvo que salir de la corte abandonando definitivamente su puesto de trabajo, como explicarían más tarde Mariano Soriano-Fuertes y también Felipe Pedrell, que parece copiar el relato del primero:

⁷⁹ Las *cuarenta horas* recordaban el tiempo en que Jesucristo permaneció muerto en el Santo Sepulcro (desde la deposición de la cruz, hasta la resurrección), con la exposición y adoración ininterrumpida —“perpetua”— del Santísimo (hasta el momento de su “reserva” final en el sagrario), lo que implicaba que la intensa devoción popular y congregaciones religiosas organizaran turnos de culto y rezo durante el día —“adoración diurna”—, y especialmente para la “adoración nocturna” durante la noche. Dicho período de la Semana Santa, entre el jueves y el sábado, coincidía con un cálculo temporal de cuarenta horas atribuido a san Agustín, e invitaba por tanto a la oración y el ayuno. Al parecer, su celebración tuvo su expresión primera en Milán en el siglo XVI (otras fuentes apuntan incluso a Roma, en el siglo XIII), llegando a realizarse con posterioridad este tipo de prácticas devocionales en otros diversos momentos del año. A menudo se celebraban, pues, en Viernes Santo (a partir de las 15:00 horas, momento de la muerte de Cristo), como acto de vela perpetua a la eucaristía durante dichas cuarenta horas. Según los lugares, podía celebrarse también en los tres días de carnaval (triduo de cuarenta horas previas al Miércoles de Ceniza, como anticipación de la Cuaresma), o a lo largo de la octava del Corpus, dando lugar por lo general a la intervención de las llamadas “siestas musicales” vespertinas, o a la redacción de sermones alusivos, celebración —en su contexto— de misas cantadas, lecturas evangélicas, organización de procesiones —con exhibición de la Eucaristía en grandes y lujosas custodias y bajo palio—, composición de himnos eucarísticos —como el obligado *Tantum ergo* y *Genitori*, el *Adoro te devote*, *In supremae nocte-Verbum caro...*—, así como de villancicos, y la participación popular en forma de pequeñas piezas teatrales de carácter devoto —con erección incluida en ocasiones de escenografías de carácter efímero para reforzar su solemnidad— o incluso actos festivos puramente civiles y aun paganos (fuegos artificiales, corridas de toros, ferias comerciales...). En otros lugares, las cuarenta horas se celebraban cada primer domingo de mes o se enmarcaban en las funciones religiosas vespertinas, compuestas por lo general de rosario, exposición del Santísimo y bendición eucarística, de suerte que prolongaban, proporcionándoles mayor solemnidad y espiritualidad, las cotidianas funciones religiosas de la tarde.

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

PARTE I. UNA TRAYECTORIA EN ASCENSO: DEL PIRINEO HACIA EL SUR.
 DESDE LA SEU D'URGELL A LA REAL CAPILLA

En 1836 abandonó este magisterio por sus compromisos políticos (1), y marchó a Francia, en donde fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Burdeos.

—
 (1) Por la secretaría de la patriarcal, recibió el Sr. D. Francisco Andreví el oficio siguiente: “De orden de S. E. el señor patriarca de las Indias, remite a V. los adjuntos oficios a fin de que sin pérdida de tiempo los haga pasar a manos de las personas a quienes van dirigidos. Dios guarde a V. muchos años. Madrid 9 de junio de 1834. – José Alcántara, secretario.-

Dichos oficios encerraban la separación en sus respectivos destinos, de los profesores de música y salmistas siguientes: D. Blas Márquez, D. Alejandro Gómez, D. Juan Fermín Goicoa [... larga lista, hasta un total de cincuenta y seis nombres ...], y D. Miguel Anza”.-

De esta medida cruel y poco meditada, que dejó sin recursos a infinidad de profesores ya ancianos y que habían ganado sus puestos por rigurosa oposición, fue culpado Andreví por la mayor parte de los separados, fundándose para ello en que se había consultado al maestro para llevarla a cumplido término y que el maestro había dado la lista de los desafectos. Cosa inexacta, puesto que tenemos a la vista documentos verídicos que así lo acreditan. Lo que sí se consultó después, fueron algunas de las propuestas hechas por el patriarca a S. M. para cubrir las vacantes de la real capilla, como lo acredita el siguiente oficio:

“Deseando proceder con acierto en la propuesta que se ha de elevar a S. M. para la provisión de las plazas vacantes, en la música de su real capilla, me dirijo a V. para que me informe sobre las cualidades, pericia y demás que crea conducente a mi mejor ilustración de los sujetos anotados al margen, pretendientes los dos primeros de las plazas de trompa y el tercero de la de oboe.- Dios guarde a V. muchos años.- Madrid 8 de noviembre de 1834.- Manuel, patriarca”.-

Pero ni aun todas las plazas que se proveyeron le fueron consultadas, como se ve por el adjunto oficio:

“Con esta fecha digo a D. Pedro Albéniz lo siguiente.- A fin de que el servicio del culto divino no sufra menoscabo ni interrupción alguna en la real capilla por la separación de los individuos empleados en tan importante ministerio, nombro a V. para que desempeñe la plaza de organista de la misma: todo por ahora y hasta tanto que S. M., vista la propuesta que tendré el honor de elevar a sus reales manos, resuelva lo que tenga por conveniente.- Lo que comunico a V. para su inteligencia y demás efectos consiguientes.- Dios guarde a V. muchos años.- Madrid 15 de junio de 1834.- Manuel, patriarca”.-

Muchos otros documentos pudiéramos presentar para corroboración de que ninguna culpa tuvo Andreví en las determinaciones que se tomaron tan arbitrarias e injustas contra los profesores de la capilla real. Al maestro Andreví, se le mandó hacer la nueva planta de la dicha capilla economizando todo cuanto pudiera, y en la planta

que hizo, y que tenemos a la vista, él fue quien más sueldo se rebajó, arreglando un buen conjunto de voces e instrumentos, sin marcar persona alguna, y haciendo una rebaja de la planta antigua, de ciento ochenta y cuatro mil reales anuales: pero este arreglo no fue aprobado en todas sus partes.-

Los disgustos de Andreví en verse el blanco de una enemistad injusta, por profesores a quienes quería como compañeros, y respetaba como a capacidades sobresalientes, le obligaron a abandonar el magisterio, y a tomar una determinación forzada por las circunstancias y los compromisos en que se veía cada día envuelto (Soriano-Fuertes y Piqueras, 1856, pp. 306-307).

El caso es que, culpado por sus compañeros músicos de realizar la lista de despedidos por cuestiones políticas (le acusaban de carlista), Andreví se vio forzado a dejar el magisterio de la Real Capilla

más, quizá, que por compromisos políticos de tiempos tan difíciles como aquellos, por los disgustos que le ocasionó verse convertido en blanco de una enemistad injusta por profesores a quienes quería como compañeros y respetaba como capacidades sobresalientes. Tomó Andreví tal determinación forzada por las circunstancias y los compromisos en que se veía envuelto a consecuencia del oficio de la secretaría patriarcal en el que se le ordenaba remitiese otros oficios adjuntos a las personas a quienes iban dirigidos, y en los cuales se ordenaba la separación en sus respectivos destinos a *cinuenta y seis* profesores y salmistas, la mayor parte ancianos, que habían ganado sus puestos por rigurosa oposición. De esta medida cruel y desatenta fue culpado Andreví por la mayor parte de los separados, fundándose los descontentos en que se había consultado al maestro para llevarle a cumplido término, añadiéndose que el maestro había dado la lista de los desafectos por razones mezquinas de política, hecho inexacto conforme es de ver en documentos verídicos que así lo acreditan. A Andreví se le mandó hacer una nueva planta de la capilla economizando cuanto pudiera, y para dar ejemplo, él fue quien más sueldo se rebajó pero sin señalar persona alguna de la plantilla antigua. Ni este arreglo fue aprobado ni las plazas que luego se proveyeron le fueron consultadas y este desprecio, unido a la maledicencia de los descontentos, le obligó a trasladar su residencia a Francia (Pedrell Sabaté, 1897, p. 71).

Andreví denunció entretanto por carta ser víctima de una “persecución que de manera injusta y arbitraria se le hacía, a causa de su legítima resistencia y pretensiones irregulares”. Pero fue en vano, y cayó en desgracia: “en aquella época azarosa de percances y compromisos políticos, [cuando] vióse precisado a salir de la corte, y hasta a emigrar de España” (Parada y Barreto, 1868, pp. 20-21)⁸⁰.

⁸⁰ En la razón meramente política para su exilio, coinciden otros varios autores: “Poco después, la revolución le obligó a abandonar este puesto [maestro de la Real Capilla] y a buscar asilo en Francia”. [La traducción es nuestra. *Vid.*: Fétis, 1835-1844 (2ª ed. [Pougin, 1868 [1873] [1881]; ed. facsímil, 1972, p. 102; Fétis, 1835-1844, vol. Supplément et Complément: 15]. Según L. Lacál “estuvo emigrado por la guerra carlista”. [*Cfr.*:

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

PARTE 1. UNA TRAYECTORIA EN ASCENSO: DEL PIRINEO HACIA EL SUR.
 DESDE LA SEU D'URGELL A LA REAL CAPILLA

En realidad, quienes defienden su salida del país únicamente en razones políticas, y aun en su hipotética —no demostrada— adscripción carlista, son los autores en general más alejados en el tiempo a nuestro biografiado, y quienes ofrecen menor fundamento: “Imbuído por las antiguas ideas monárquicas, y por este hecho enemigo del nuevo régimen liberal, en 1836 las circunstancias políticas lo obligaron a exiliarse a Francia” (Mitjana Gordón, 1920 [Álvarez Cañibano y Martín Moreno, 1993, p. 385]).

Pero lo cierto es que Andreví salió ese mismo año de su puesto, en extrañas circunstancias. Tal vez tuviera algo que ver en su salida de la corte la composición de una escena y aria para tenor solista con coros que dedicó al infante don Sebastián Gabriel, titulada *Coriolano*. Se trata de la única pieza dramática que se le conoce al músico catalán, y su temática, de amplio éxito espaciotemporal, presentaba un serio cariz político, que, en doble lectura, podría haber significado un guiño de Andreví hacia la facción carlista. El infante⁸¹, al principio partidario del difunto rey Fernando VII y su pequeña hija Isabel, cambió diametralmente de opinión instigado por su madre, convirtiéndose sorprendentemente, precisamente hacia 1836-1837, en el jefe del ejército carlista enemigo de la regente María Cristina. Por otra parte, don Sebastián Gabriel era también un tenor muy capaz —de quien se sabe que alcanzaba el Do de pecho—, con quien Andreví debió de

Lacál de Bracho, 1899, p. 18]. Y según H. Anglés y J. Pena, “en 1836, a causa de la guerra carlista, marchó a Francia” [Pena Costa y Anglés Pàmies, 1954, pp. 75-76].

⁸¹ Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza (*Río de Janeiro, 1811; †Pau, 1875), infante de España y Portugal, a quien retrató Goya de niño, era un biznieto de Carlos III que iba a destacar por su apoyo inicial al carlismo y su participación en la primera guerra carlista. Hijo único del infante luso-español Pedro Carlos de Borbón (de quien quedó huérfano en 1812) y de la portuguesa María Teresa de Braganza (princesa de Beira), vivió en Brasil —donde se había refugiado la familia real portuguesa durante la invasión napoleónica— hasta 1821. Músico, pintor y pionero fotógrafo —disponía de estudio privado—, reunió una notable y afamada colección de arte y organizó frecuentes conciertos con los mejores músicos del momento en su —hoy desaparecida— residencia del palacio de san Juan de Madrid, perteneciente al recinto del palacio del Buen Retiro. Se había casado en 1832 en Madrid, con una de las hermanas pequeñas de la reina María Cristina, la princesa María Amalia (*1818; †1857). Al surgir dos facciones en palacio a causa de la sucesión a la muerte de Fernando VII en 1833, Don Sebastián Gabriel se mostró fiel en un primer momento al difunto rey y a su hija Isabel, de entonces sólo tres años; pero su madre, Doña María Teresa, muy conservadora, apoyaba a su cuñado Don Carlos en su pretensión al trono, como también su esposa, Doña María Amalia (en contra de la propia hermana de ésta, la reina María Cristina). Coincidió todo aquello con la expulsión del país de los partidarios de Don Carlos. La madre de Don Sebastián Gabriel intentó que su hijo cambiara de bando, hasta que, finalmente, éste incluso se convirtió en jefe del ejército carlista (perdiendo con ello sus títulos de nobleza): participó en varias batallas —entre ellas, la de Gra, en la Segarra ildense, el 12.06.1837, que le hizo pasar por Biosca, Sanaüja y Solsona—, mientras su propia madre se casaba con el infante Don Carlos (1838), pasando desde entonces a ser la reina de los carlistas. Con el tiempo, y llegado el final de la primera guerra carlista (escenificado en el célebre “abrazo de Vergara” entre el isabelino general Espartero y el carlista general Maroto el 29.08.1839), Don Sebastián Gabriel tuvo que residir en Nápoles, sin poder regresar a España, como Andreví, hasta una amnistía, en su caso a finales de la década de 1850 (con la muerte entretanto de Don Carlos en 1855 y de su primera esposa en 1857). Así, reconoció como reina a Isabel II hacia 1860 y regresó a Madrid, devolviéndosele su rango de infante y los bienes incautados por haber formado parte del ejército carlista. Volvería a casarse, esta vez con la hermana del rey consorte don Francisco de Asís de Borbón, la “infanta boba” María Cristina de Borbón y Borbón-Dos Sicilias (*1833; †1902) —que se caracterizaba por su fealdad y escasas dotes intelectuales—, y tras ser derrocada la monarquía en 1868, su familia tuvo que abandonar el país, refugiándose en París. Años más tarde, apoyaría a su sobrino, Alfonso XII, en sus pretensiones al trono.

tener una buena relación, pues compondría para él su citado *Coriolano* y también, años después, su célebre *Stabat Mater* (1842), que el infante iba a cantar años más tarde como solista en diversas ocasiones. En realidad, el *Coriolano* de Andreví seguía la estela rossiniana y del bel canto de moda en la época, salpicada de ornamentaciones (acciaturas, arpegios, floreos...) probablemente buscando el lucimiento interpretativo de su dedicatario, el infante. Pero lo curioso de su *Coriolano* es que parece haber glosado, en doble lectura, la figura de don Sebastián Gabriel, visto como el valiente militar romano del siglo V a.C. que daba nombre a la escena y coros, Gaio Marcio Coriolano, un rebelde frente al mundo, debatido entre su papel como héroe de guerra (como también el infante hispano-portugués para los carlistas) o traidor a la patria (en el caso de Sebastián Gabriel, para los partidarios de la gobernadora e isabelinos)⁸².



Fig. 7: Portada de la escena y aria con coros de F. Andreví, *Coriolano*.

El caso es que, en la musicalización de Andreví, se sigue un libreto en el que, un Coriolano enaltecido (= el infante don Sebastián Gabriel) se presenta a las puertas de Roma (= palacio, la corte de Madrid) con su madre, su esposa y el rebelde ejército de los volscos (= doña María Teresa, doña María Amalia y el ejército carlista), dispuesto a atacar la Ciudad Eterna y vengarse así de las ofensas recibidas y el destierro previamente padecido tras sus

⁸² El general romano Gaio Marcio (o Cayo Marco) Coriolano, célebre personaje de las *Vidas paralelas* de Plutarco, es el protagonista de una heroica lucha contra el pueblo guerrero italiano, no-romanizado, de los volscos. A lo largo de su vida, vivió circunstancias convulsas que le llevaron, influido por su madre y esposa, a cambiar de bando, pasando de héroe a villano según las distintas épicas ocasiones, aunque siempre manteniendo su carácter de gran militar, zarandeado por una política y corrupción generalizadas. (Al final, el tema tendría tanto éxito, que sería utilizado desde William Shakespeare a Pedro Calderón de la Barca, hasta alcanzar a Ludwig van Beethoven, en un asunto que sería de particular gusto en toda Europa en la época romántica, posterior a las guerras napoleónicas).

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

PARTE 1. UNA TRAYECTORIA EN ASCENSO: DEL PIRINEO HACIA EL SUR.
 DESDE LA SEU D'URGELL A LA REAL CAPILLA

éxitos militares. Un componente político que, muy probablemente, hubo de entenderse en la corte madrileña como un gesto de su maestro de capilla hacia las aspiraciones carlistas, lo que, nuevamente, habría contribuido a señalar al músico de Sanaüja como un elemento desafecto a la reina-gobernadora, y más cercano a las conservadoras pretensiones carlistas, acaso espoleando su salida apresurada de Madrid. Al final, en ese mismo año de 1836, huido y expulsado de su cargo por la gobernadora (sin sueldo ni consideración alguna, el 06.06.1836), y ante nuevos brotes de la guerra civil carlista, Andreví dejó definitivamente Madrid, para no regresar nunca más. Al día siguiente de su despido (¿cese?, ¿expulsión?), la regente María Cristina designaba nuevo maestro de capilla, sin oposiciones y únicamente por sus méritos —recuérdese su adscripción liberal, mucho más cercana al posicionamiento político de la gobernadora, así como los movimientos del músico para ser repuesto en la corte— al aragonés Mariano Rodríguez de Ledesma.

Un informe policial daba cuenta de su marcha:

Ni a las vísperas de anteayer, ni al Corpus ha concurrido D. Fco. Andreví, ni ha pasado aviso alguno de hallarse enfermo. De las diligencias que se han hecho para averiguar su paradero resulta que se ha mudado de casa sin que se sepa a donde..., que el 18 de mayo se ausentó de esta corte diciendo a su cuñada que iba por unos días al pueblo de Hortaleza, que volvería para el Corpus; que no existe en tal pueblo, y que se ignora a donde se haya (Archivo General de Palacio, expediente personal de Mariano Rodríguez de Ledesma, C.7306/1. Citado en: Garrido, 2002: 19).

A partir de entonces, se le pierde el rastro, seguramente por hallarse oculto —al igual que sucediera con otros muchos clérigos, artistas e intelectuales que hubieron de salir del país y acabaron refugiados en París o el sur de Francia—, hasta que vuelve a aparecer, en 1839-1840, ya exiliado en territorio francés. Probablemente se escondiera durante ese tiempo en su pueblo natal o proximidades, adonde tantas veces regresaba, o bien en Valencia, ciudad donde ya se ha visto que mantenía excelentes relaciones desde su salida de la misma y adonde acudía a tomar baños en verano. No parece, en cambio, que se encaminara directamente a Francia, pues en 1839-1840 —coincidiendo con el final de la primera guerra carlista— todavía manifiesta por carta que está empezando a estudiar el idioma francés. Curiosamente, el 14.07.1840, con Andreví ya instalado en Burdeos, como veremos, y estando la regente María Cristina en Barcelona, dimitió el general Espartero, estallando diversos motines que desembocaron en el pronunciamiento de 04.09.1840, que la gobernadora ordenó reprimir al militar; pero Espartero se negó, forzando a María Cristina a cederle la regencia y a salir ella misma del país con su segundo marido, Fernando

Muñoz⁸³. A partir de ahí, las cosas empezarían a cambiar, facilitándose, aunque muy poco a poco, el regreso de nuestro músico a su tierra de origen.

BIBLIOGRAFIA

- Ahijado Martínez, J. A. (2011). Nuevas noticias sobre el ingreso de colecciones históricas en la Real Biblioteca. *Avisos. Noticias de la Real Biblioteca*, XVII/64 (mayo-agosto 2011), pp. 4-5.
- Anglés Pámies, H. & Subirá Puig, J. (1946). *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid. I. Manuscritos*. Barcelona: Instituto Español de Musicología, CSIC.
- Aparisi Aparisi, J. (2015). *Recepción de la música eclesiástica de Joseph Haydn en los archivos catedralicios de la Comunidad Valenciana: sus fuentes*. (Tesis Doctoral). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Argerich, M., Castany, Ll. & Garganté, M. (Eds.) (2003). *Francesc Andreu Castellà. Música Sanaüjenc, 1786-1853. 150è Aniversari de la seva mort*. Sanaüja: Ajuntament de Sanaüja-Amics de la Música.
- Ayarra Jarné, J. E. (1976). *La música en la catedral de Sevilla*. Sevilla: S. I. Catedral.
- Ballús Casóлива, G. & Ezquerro Esteban, A. (2016). *Música en imágenes. Francisco Andreu (1786-1853), músico de Iglesia y compositor cosmopolita en un mundo cambiante*. Madrid: Alpuerto.
- Ballús Casóлива, G. (2004). *La música a la col·legiata basílica de Santa Maria de la seu de Manresa, 1714-1808*. (Tesis Doctoral [3 vols]). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

⁸³ María Cristina se embarcó hacia Marsella el 17.10.1840, pasando de ahí a Roma y luego a Nápoles, para establecerse definitivamente en París. Durante la regencia de Espartero (1840-1843), perdió sus anteriores atribuciones como gobernadora y regente, así como se le quitó la tutela de sus dos hijas, Isabel II y la infanta María Luisa Fernanda. Pero logró que Gregorio XVI bendijera su matrimonio morganático y conspiró desde París contra el gobierno de Espartero, hasta que consiguió derrocarlo (merced a la sublevación dirigida por el general Narváez), obteniendo la concesión adelantada de mayoría de edad para su hija Isabel, entonces de apenas 13 años de edad. Ya con Isabel II entronizada, María Cristina consiguió que su hija autorizara hacer público el segundo matrimonio de su madre (1845) y su regreso a España (1848). Y con Isabel II en el trono, y la reina-madre María Cristina de regreso en España, se facilitaría la amnistía a la que el propio Andreu se iba a acoger para regresar a su país.

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

PARTE I. UNA TRAYECTORIA EN ASCENSO: DEL PIRINEO HACIA EL SUR.
 DESDE LA SEU D'URGELL A LA REAL CAPILLA

- Bourlignieux, G. (1971). Juan Bros y Bertomeu (1776-1852). Un maestro de capilla de la catedral de León, semblanza biográfica. *Archivos Leoneses*, 49, pp. 183-199.
- Brugarolas Bonet, O. (Ed.) (2019). *La música en el Diario de Barcelona 1792-1850. Prensa, sociedad y cultura cotidiana a principios de la Edad Contemporánea*. Valencia: Calambur.
- Capdepón Verdú, P. (1998). La capilla de música de la catedral de Segorbe en el siglo XVIII. *Anuario Musical*, 53, pp. 191-224.
- Carreras y Bulbena, J. R. (1906). *El oratorio musical desde su origen hasta nuestros días*. Barcelona: Tipografía L'Avenç.
- Casares Rodicio, E. (Ed.) (1988). *Francisco Asenjo Barbieri: Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles. (Legado Barbieri)*, vol. II. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- Castilla, M. (1830). *Escuela teórico-práctica de Solfeo y Canto segun el uso moderno con todas las instrucciones necesarias para la formacion de un diestro músico y un perfecto cantante, apoyada en acompañamiento simple de Piano Forte. Parte Iª*. Madrid: Oficina de la Hija de Don Francisco Martínez Dávila.
- Climent Barber, J. (2002). *Orguens i organistes catedralicis de la València del segle XIX*. Valencia: Lo Rat penat.
- De la Rosa y López, S. (1904). *Los seises de la catedral de Sevilla. Ensayo de investigación histórica*. Sevilla: Imprenta de Francisco de Paula Díaz.
- El Correo literario y mercantil de Madrid* (12.12.1831), p. 2.
- Elías de Molins, A. (1889). Andreu, (D. Francisco). En *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX. Apuntes y datos*, vol. I (pp. 82-83). Barcelona: Imp. Fidel Giró.
- Ezquerro Esteban, A. (2000). Ibáñez Telinga, Antonio. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6 (p. 382). Madrid: SGAE.
- Ezquerro Esteban, A. (2004). *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón —con violines y/u órgano—, de La Seo y El Pilar de Zaragoza*. Barcelona: CSIC, Institución “Milà i Fontanals”, Departamento de Musicología.

- Ezquerro Esteban, A. (2012). *Nicolás Ledesma (*1791; †1883): Obra completa para tecla* [edición crítica, 2 vols]. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. Recuperado de <http://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3222>
- Ezquerro Esteban, A. (2015). *Música en imágenes. El maestro Nicolás Ledesma (1791-1883). Un músico en la España del siglo XIX*. Madrid: Alpuerto.
- Fargas y Soler, A. (29.04.1850). Concierto de la Sociedad Filarmónica. *Diario de Barcelona*, pp. 2252-2255.
- Fétis, F. J. [1868] [1873] [1881]. Andreví, (François). En *Biographie Universelle des Musiciens et bibliographie générale de la musique*. Bruselas: Méline, Cans et Cie (2ª ed. [Pougin, M. A. (dir.)]). París: Librairie de Firmin Didot frères, fils & Cie., (ed. facsímil, Bruselas, Culture et civilisation, 1972).
- Garrido, T. (2002). *Mariano Rodríguez de Ledesma: Canciones, arietas y nocturnos para una, dos y tres voces con acompañamiento de piano, guitarra o arpa*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.
- Lacál de Bracho, L. (1899). Andreví, Francisco. En *Diccionario de la Música Técnico, Histórico, Bio-Bibliográfico* (p. 18). Madrid: Establecimiento Tipográfico San Francisco de Sales.
- Lafourcade Señoret, O. (2009). *Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX*. (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- López-Vidriero, M. L. (1992). La biblioteca del Palacio Real de Madrid. *Archives et Bibliothèques de Belgique*, LXIII/1-4, pp. 85-118.
- Mitjana Gordón, R. (1920). Histoire de la Musique. Espagne-Portugal. En *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire, 1ª partie* [Lavignac, A. A. y Laurencie, L. de la (Dir.), 5 vols. (parte histórica)], vol. 4. París: Librairie Delagrave. [Álvarez Cañibano, A. (Ed.) (1993). *Historia de la Música en España. (Arte Religioso y Arte Profano)*. Madrid: Centro de Documentación Musical del INAEM].
- Morigi, A. (1831). *Tratado del contrapunto fugado*. Madrid: Imprenta de Sancha.
- Parada y Barreto, J. (1868). Andreví, Francisco. En *Diccionario Técnico, Histórico y Biográfico de la Música* (pp. 20-21). Madrid: Bonifacio Sanmartín de Eslava.

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

PARTE I. UNA TRAYECTORIA EN ASCENSO: DEL PIRINEO HACIA EL SUR.
 DESDE LA SEU D'URGELL A LA REAL CAPILLA

- Pedrell Sabaté, F. (1897). Andreví, Francisco. En *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles*, I (p. 71). Barcelona: Víctor Berdós.
- Pena Costa, J. & Anglés Pámies, H. (Dirs.) (1954). Andreví, Francisco. En *Diccionario de la Música Labor*, vol. I (pp. 75-76). Barcelona: Labor.
- Robledo Estaire, L. (1999). Capilla Real. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 3 (p. 129). Madrid: SGAE.
- Rodríguez, J. (1988). Documentos del expediente de Ramón Carnicer (1830). *Recerca Musicològica*, VIII, pp. 193-205.
- Saldoni y Remendo, B. (1880). *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. 2. Madrid: Antonio Pérez Dubrull.
- Soriano-Fuertes y Piqueras, M. (1856). *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, tomo IV. Madrid: Martín y Salazar.
- Subirá Puig, J. (1953). *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat.
- Subirá Puig, J. (1959). La música en la Real Capilla madrileña y en el colegio de niños cantoritos. *Anuario Musical*, 14, pp. 207-230.
- Virúes Spínola, J. J. (1831). *La Geneuphonía, ó Generación de la bien-sonancia música*. Madrid: Imprenta Real.

Fecha de recepción: 10/04/2019

Fecha de aceptación: 05/05/2019