

Cuadernos de  
**MUSICA**  
IBEROAMERICANA

**Director**

Emilio Casares Rodicio

**Directores adjuntos**

Celsa Alonso

Javier Suárez-Pajares

**Secretaría técnica**

Adelaida Muñoz Tuñón

**Sección bibliográfica**

Yolanda Acker

Adelaida Muñoz Tuñón

**Consejo de dirección**

Irma Ruiz (*Argentina*)

Walter Sánchez (*Bolivia*)

Benjamin Yepes (*Colombia*)

Jorge Luis Acevedo Vargas (*Costa Rica*)

Victoria Eli Rodríguez (*Cuba*)

Fernando García Arancibia (*Chile*)

Dietrich Lenhoff (*Guatemala*)

Juan Carlos Estenssoro (*Perú*)

Marita Fornaro (*Uruguay*)

José Peñín (*Venezuela*)

**Cubierta**

Charlotte Adde

**Diseño de colección**

Manuel Estrada

**Maquetación**

Equipo Nagual, S.L.

**Fotomecánica**

Equipo Nagual, S.L.

**Imprime**

Navagraf, S.A.



# S U M A R I O

## *Cuadernos de Música Iberoamericana*, volumen 7, 1999

### **Cuaderno de efemérides**

Josep María Llorens: <i>Arte y figura de Francisco Guerrero, grande de la polifonía</i> .....	7
Gemma Salas: <i>Román Jimeno en el segundo centenario de su nacimiento</i> .....	31
Ramón Sobrino: <i>El Conde de Morphy (1836-1899), protagonista musical de una época. Epistolarios a Albéniz y Pedrell</i> .....	61
José López-Caló: <i>Juan Montes. El hombre, el músico</i> .....	103
María de los Angeles Pidal: <i>El compositor Manuel López-Quiroga</i> .....	153
César Calmell: <i>Ricard Lamote de Grignon, entre el noucentisme y la contemporaneidad</i> .....	175

### **Cuaderno abierto**

Francesc Bonastre: <i>La música instrumental en la obra de Francesc Valls (ca. 1671-1747)</i> .....	189
María Victoria Cavia: <i>Un músico del siglo XIX y su proyección desde la catedral de Valladolid: Hilario Prádanos</i> .....	199
Álvaro García Estefanía: <i>Pioneros musicales de la radio española: Ataúlfo Argenta y la Orquesta de Cámara de Radio Nacional</i> .....	215
Marta Cureses: <i>El compositor Leonardo Balada. De Barcelona a Pittsburgh</i> .....	235
Marisa Manchado: <i>Los sonidos en bandeja. Intuición y acción, una forma de estar y ser en la música</i> .....	249

### **Cuaderno de bibliografía, 1998 (2)-1999**

1. Libros publicados en Hispanoamérica .....	269
2. Libros publicados en España .....	270
3. Otros libros .....	273
4. Artículos publicados en Hispanoamérica .....	274
5. Artículos publicados en España .....	279
6. Otros artículos .....	285

## Un músico del siglo XIX y su proyección desde la Catedral de Valladolid: Hilario Prádanos

Durante el siglo XIX la catedral de Valladolid siguió constituyendo un foco de creación musical importante. Conocemos los nombres, y poco más, de los músicos que desarrollaron allí sus carreras como maestros de capilla, pero no contamos con estudios que nos informen de otros personajes vinculados a la institución catedralicia.

Uno de ellos sería Hilario Prádanos (1828-1889), que recibió su primera formación como niño de coro del maestro de capilla Antonio García Valladolid. De este último, Prádanos tomó el gran estilo orquestal y ampuloso de principios de siglo y posteriormente adquirió con Hilarion Eslava los aires de reforma de la música religiosa. Sus años de madurez transcurrieron como maestro de capilla de la basílica del Pilar en Zaragoza. Finalmente regresó como beneficiado a la catedral de Valladolid donde colaboró con la capilla de música. Además, en la ciudad castellana fundó una de las primeras academias musicales de interés profesional.

Durante el siglo XIX la catedral de Valladolid siguió constituyendo un foco de creación musical importante, como lo demuestran sus archivos histórico y musical<sup>1</sup>. Conocíamos los nombres, y poco más, de los músicos que desarrollaron allí sus carre-

*Throughout the nineteenth century the cathedral of Valladolid continued to be an important source of musical creation. We know the names of the composers who made their careers there as maestri di cappella, but little else, and to date no further studies of other figures linked to the cathedral as an institution have been undertaken.*

*One of these figures is Hilario Prádanos (1828-1889), who trained as a choirboy with the maestro di cappella Antonio García Valladolid. Prádanos took the grand and bombastic orchestral style of the beginning of the century from the latter and later acquired the airs of reform of religious music with Hilarion Eslava. His later years were spent as maestro di cappella at the Basílica del Pilar in Zaragoza. Finally, he returned to the cathedral of Valladolid as a beneficiary, where he formed part of the choir. He also founded one of the first music academies with professional interests in this Castilian city.*

ras como Maestros de Capilla<sup>2</sup>. Pero desde luego no contábamos con estudios que nos informaran de otros personajes vinculados a la capilla de música y a la producción compositiva de la principal institución eclesial de la ciudad.

<sup>1</sup> La naturaleza de este trabajo supone una elaboración basada fundamentalmente en fuentes primarias. Las abundantes referencias a los documentos manuscritos inéditos y no catalogados nos ha llevado a formular una lista de abreviaturas que incluimos al final de este estudio con el fin de que se puedan identificar las fuentes. Las mismas razones nos han llevado a adoptar uno de los dos sistemas básicos de citación, en concreto el sistema de nota documental, en el que la cita bibliográfica aparece en la nota a pie de página y no en el cuerpo de texto (sistema autor-fecha).

<sup>2</sup> En el siglo XIX ocuparon el puesto de Maestro de Capilla de la catedral: Fernando Haykuens (1791-1818), José Angel Martinchique (1818), José Barba (1826), Antonio García Valladolid (1827-1876), Juan Bautista Guzmán (1876), Wenceslao Fernández Pérez (1877-1890) y Vicente Goicoechea (1890-1916). El actual Maestro de Capilla, Pedro Aizpurúa dio razón de sus predecesores en el cargo en su Discurso de entrada en la Academia de Bellas Artes de Valladolid titulado *Música y Músicos de la Catedral metropolitana de Valladolid* (Valladolid, 1988).

La conciencia del rico patrimonio musical llevó a la propia institución a tomar cuenta de su archivo en sucesivas ocasiones durante el siglo XIX. Con la reforma de la capilla de música llevada a cabo en 1853 y con las disposiciones contenidas en el nuevo reglamento que de allí salió, se decidió poner por escrito todo lo concerniente a la "conservación y aumento de papeles de música". La importancia de esta medida hizo que la responsabilidad última recayera sobre el Deán<sup>3</sup>. En 1867 se volvió a llevar a cabo un "arreglo" de las obras musicales guardadas en el archivo, ahora ya bajo la protección del Chantre de la catedral<sup>4</sup>. Pero no fue hasta 1878 cuando se concretó el orden definitivo en relación a esas disposiciones, el cual fue formalizado en un inventario realizado por el entonces maestro de capilla, Wenceslao Fernández<sup>5</sup>. Ya en el siglo XX el maestro de capilla Julián García ordenó e hizo otro nuevo inventario de los papeles sueltos que fue publicado por Higinio Anglés, dando este último un listado referencial de compositores<sup>6</sup>. En la actualidad existe además en el archivo, un borrador del trabajo de catalogación llevado a cabo por José López Calo en 1971. Posteriormente se han realizado catalogaciones pormenorizadas de algunos contenidos del mismo<sup>7</sup>.

Con toda esta documentación a la vista estamos en condiciones de afirmar que durante el siglo XIX,

además de la abundante producción de los maestros de capilla que pasaron por la catedral, contamos con un interesante legado de obras musicales que fueron el resultado de otros músicos vinculados de una u otra forma a la capilla musical y que fueron conocidos en los ambientes musicales decimonónicos con una dimensión local, pero en ocasiones también nacional.

La relación de músicos, exceptuando a los maestros de capilla, que tuvieron algún tipo de proyección compositiva en la catedral durante el siglo XIX sería la siguiente: Cesáreo Bustillo, niño de coro y músico de la capilla desde 1814 hasta 1824; Mariano Diego Llorente, organista desde 1824 a 1836; Francisco Aparicio, niño de coro desde 1825 y violinista y bajonista hasta 1880; Angel Estirado, primer organista desde 1846 a 1864; Agapito Pérez, segundo organista desde 1846 a 1851; Vicente Pérez Vadillo, primer organista desde 1864 a 1886; Mariano Cortijo Vidal, niño de coro desde 1861 a 1868, tenor contratado en 1876 y oboista de 1877 a 1878; y por último Hilario Prádanos de quien nos ocuparemos más detalladamente en las páginas que siguen.

## 1. Un niño de coro bajo el magisterio de Antonio García Valladolid

Hilario Prádanos Negro nació el 14 de enero de 1828 en Valladolid y murió en la misma ciudad el 28 de Junio de 1889<sup>8</sup>. Su carrera musical se inició, al igual que la de tantos otros secularmente vinculados

<sup>3</sup> ACV Cm. 26-IX-1853.

<sup>4</sup> ACV Acp 1865-1872. 1-IV-1867, fol. 18.

<sup>5</sup> ACV Acp 1873-1878. 11-III-1878, fol. 184.

<sup>6</sup> Higinio Anglés: "El Archivo Musical de la Catedral de Valladolid". *Anuario Musical* n° 3 (1948), pp. 59-108.

<sup>7</sup> En concreto la llevada a cabo por Carmelo Caballero: "Miguel Gómez Camargo (1618-1690), Biografía, Legado Testamentario y estudio de los procedimientos paródicos en sus villancicos". Tesis inédita, (Valladolid, 1994); José Martín González: "El maestro de capilla Fernando Haykuens" (tesis en proceso de realización) y Victoria Cavia, "Antonio García Valladolid y la capilla de música de la catedral vallisoletana en el siglo XIX". Tesis inédita (Valladolid, 2000).

<sup>8</sup> En el expediente formado para la oposición de beneficio de contrato aparece una partida de bautismo con unos datos que no coinciden con los dados por Casimiro González García Valladolid en *Datos para una Historia Biográfica de Valladolid*, Valladolid: Hijos de Rodríguez, 1894. En los papeles de la catedral su madre aparece como Jacinta Magno y en cambio Casimiro González dice que su madre se llamaba Fausta Negro (p. 252).

a la música de forma profesional, como niño de coro de la catedral de la capital castellana. Pasó a formar parte del colegio de niños de la Purísima Concepción a los 9 años y estuvo como tal durante un tiempo que excedía, como pasaba en muchos casos, lo que se consideraría natural a la voz de tiple. Formalmente se mantenían con esa categoría a muchos jóvenes que habían sobrepasado incluso los 20 años. El término "mozo de coro", utilizado más flexiblemente en las reuniones de cabildo, puede crear confusión pues en ocasiones parece referirse a los niños más mayores, pero normalmente estos mozos cumplen servicios y encargos materiales en la sacristía o en alguna otra dependencia. La terminología oficial de "niño de coro" tuvo mucho más predicamento en la catedral de Valladolid a lo largo de todo el siglo XIX, y orienta mejor sobre el individuo al que nos referimos y sus competencias. Se sobreentendía, en la práctica, que estos jóvenes prestaban sus servicios en el coro aumentando con su presencia las voces de los salmistas y además realizaban otras funciones materiales relacionadas con el servicio de factotol y capilla de música. Aprendían algún instrumento y los más aventajados se ejercitaban en la composición. Este fue el caso de Hilario que en beneficio de sus estudios musicales intenta reducir la fuerte carga que suponía el oficio de las horas y consigue que le dispensen de la asistencia al coro las tardes que no haya vísperas "para hacer un regular estudio en su carrera músico [sic] de composición y órgano"<sup>9</sup>.

A sus 19 años Hilario seguía como niño de coro, y así aparece registrado cuando en la década de los 40 el cabildo se plantea la reforma de la capilla. Pero la dotación que recibe nos indica que sus funciones dentro de la catedral se han ampliado, su sueldo es

ya de media parte y no de un cuarto de parte como la de sus otros dos compañeros, Tiburcio Aparicio y Leonardo García<sup>10</sup>. Además de sus servicios junto al resto de los salmistas, durante estos años aprende a tocar el órgano con José Méndez y algunos principios en la composición bajo el magisterio de García Valladolid. Por esta época su formación está ya en un periodo avanzado y con suficientes conocimientos como para optar a un magisterio de capilla. En 1848 Casimiro González afirma que Prádanos obtuvo por oposición la plaza de Maestro de Capilla en la iglesia de San Juan de Nava del Rey, y en 1852 por igual medio consiguió la de organista de la Metropolitana de Valladolid<sup>11</sup>. De hecho vemos en la documentación de la catedral que se le considera, a partir de ese año, como segundo organista<sup>12</sup>.

## 2. Alumno de Hilarión Eslava

Aunque no tenemos documentadas las fechas exactas en las que estuvo residiendo en Madrid, nos consta que allí completó sus estudios musicales y en concreto los de composición con Hilarión Eslava, hecho que en su momento favoreció su prestigio profesional y que probablemente también le facilitó posteriormente el recibir el nombramiento de organista en Valladolid. Creemos que este periodo de formación pudo haberlo llevado a cabo en alguno de los años que van desde 1848 al 1851, pues en esta época no aparece su nombre en ninguno de los documentos que obligarían forzosamente a acreditar su presencia en la catedral tales como las nóminas de los libros de fábrica o los registros de los libros de punto.

<sup>10</sup> ACV Cm. 28-VII-1847.

<sup>11</sup> Casimiro González García Valladolid, *Datos para una Historia Biográfica de Valladolid* (Valladolid: Hijos de Rodríguez, 1894), p. 253.

<sup>12</sup> ACV Cm. 30-XI-1852.

<sup>9</sup> ACV Acp 1840-1854.11-VIII-1846, fol. 11.

Por otra parte Hilarion Eslava ya había llegado en 1844 a Madrid donde desarrollará la etapa más larga de su vida (de 1844 a 1878) y en la que llevará a cabo su labor más destacada como maestro de generaciones musicales. La influencia más importante de Eslava sobre Prádanos obligaría a un análisis detallado de la obra musical de este último, de la cual en estos momentos sólo estamos en condiciones de dar una valoración aproximada. Pero sí podemos adelantar que algunos estudiosos de la última década del siglo consideraron al discípulo vallisoletano de Hilarion Eslava, como uno de los restauradores de lo que se dio en llamar la "verdadera música religiosa y del canto llano". Aunque hay que decir que estos mismos eruditos también señalaron que lo más "espectacular" en el estilo de Prádanos fue resultado de lo que aprendió con su primer maestro, Antonio García Valladolid<sup>13</sup>. La parte de entusiasmo "local" y de apreciación subjetiva que esta última afirmación pueda implicar está pendiente, otra vez, de un acercamiento concreto a los resultados musicales de la obra de Prádanos. Nos parece de todos modos que quizá puede haber parte de verdad en este dato, reforzado además por la autoridad que siempre da la valoración de un testigo de época. Y aunque Casimiro González dé una visión limitada por su contemporaneidad, es cierto que también podemos intuir que lo que Prádanos hizo es tomar de García Valladolid el gran estilo orquestal y ampuloso de principios de siglo y años más tarde adquirir con un Hilarion Eslava ya sobrio y reconvertido, los aires de reforma de la música religiosa. Más adelante podremos avanzar algunas características que se desprenden, en este sentido, del catálogo compositivo elaborado con las obras de Prádanos conservadas en la catedral.

<sup>13</sup> Casimiro González García Valladolid, *Datos para una Historia...*, p. 254.

### 3. Organista en la Catedral de Valladolid

No nos constan las razones de su interés por volver a Valladolid como organista. Tampoco sabemos ni porqué ni cuándo dejó su magisterio en la iglesia de San Juan de Nava del Rey. Incluso en un principio nos parecía dudoso que hubiera llegado a ser maestro de capilla en esta última iglesia, pues en los documentos de tipo administrativo o curricular redactados por él mismo unos años después, nunca hace referencia a este cargo. De cualquier forma, creemos que el dato es cierto porque en el archivo de música de la catedral de Valladolid hay partituras autógrafas de Prádanos en las que junto a su firma se anota "Nava del Rey". Posiblemente a la vuelta de los años no le pareció un mérito importante a destacar en sus presentaciones ante las instituciones, ya que ese destino fue sólo el principio de una brillante carrera.

Imaginamos que la menor importancia de esta iglesia con respecto a la catedral de Valladolid y su situación de seglar pudieran estar entre las razones de su renuncia en San Juan. El cargo de Maestro de Capilla parecía más abocado a una carrera musical dentro del estado clerical. Él no era todavía sacerdote y puede que por aquella época no formara parte de sus inquietudes llegar a ordenarse. En cambio como organista podría mantenerse siempre como un asalariado más de la catedral y conservar su condición de seglar. Una tradición, esta última, que en Valladolid se constata ya desde el siglo XVI, según indica Carmelo Caballero<sup>14</sup>. Prádanos no podía saber todavía que el panorama iba a cambiar sustancialmente en este sentido, pues a partir del Concordato (octubre de 1851) se dispone que los

<sup>14</sup> María Antonia Virgili y Carmelo Caballero: "La música religiosa en la diócesis vallisoletana", en *Historia de la diócesis de Valladolid* (Valladolid: Arzobispado y Diputación Provincial, 1996), p. 592

músicos deben ser todos ellos obligatoriamente clérigos, un hecho que sin duda complicó más las cosas<sup>15</sup>. Su trayectoria posterior nos inclina a pensar, además, que la salida de Nava del Rey obedecía a motivaciones que nacían del interés por ampliar su formación musical.

Continuando su trayectoria vital, vamos a retomar al personaje donde lo habíamos dejado, en el año 1852. Ya de vuelta en Valladolid desempeña su trabajo en la catedral siendo todavía un "seglar beneficiado" pues bajo este nombre aparece en la documentación. Es decir, nos confirma que no ha recibido la ordenación sacerdotal<sup>16</sup>. Estos dos datos, el que sea seglar y el que ocupe la segunda plaza de organista nos permiten deducir que todavía no se han aplicado en la catedral de Valladolid dos de las disposiciones del Concordato que más negativamente influirán en un futuro en el desarrollo de la música religiosa. Nos referimos por una parte a la reducción del número de sus componentes a un maestro de capilla, un organista, un contralto, un tenor y un sochantre, y por otra parte el que no se hubiera adoptado la disposición de que fueran obligatoriamente clérigos. Estos datos también nos permiten lanzar otra hipótesis: una situación económica buena podría permitir a las capillas obviar las disposiciones legales y seguir con una buena dotación de efectivos humanos. Me refiero a que si bien no se podía contar con músicos propios que no fueran clérigos, nadie prohibía que se les contratara como "dependientes" de la catedral. Una categoría que

constituía un paisaje humano del más variado interés sociológico, que funcionó durante todo el siglo y que formaba parte de la estructura administrativa del cabildo desde siempre. El único problema ahora, y no pequeño, es que el Concordato también había fijado la dotación del clero, y el cabildo ya no contaba con patrimonio que le permitiera hacer gastos extra de tipo suntuario. Todos, al fin y al cabo, se habían convertido en asalariados de un patrón mayor, el Estado.

Durante su estancia en Valladolid, probablemente por su condición de segundo organista, el cabildo *in sacris* le nombra juez en el tribunal formado por Antonio García Valladolid y el primer organista Angel Estirado. Los tres tienen que emitir el dictamen que tiene como fin cubrir la vacante de sochantre. Su trabajo consistirá en evaluar desde el facistol el ejercicio de oposición que durante varios días concentrará a los sucesivos aspirantes: José de la Peña, Felipe Nogueras, Inocencio Alonso (exclaustrado de San Benito) y Santiago Escribano. Uno por uno fueron cantando sin acompañamiento de ningún tipo y cuanto les fue ordenado a indicaciones del maestro de capilla. Con esta prueba se cubrían las exigencias sobre el canto llano relativas a la plaza. El segundo día algunos instrumentos de la capilla ayudaron en la prueba de polifonía, para ello los músicos acompañaron a los opositores en el villancico que García Valladolid designó. José de la Peña fue el agraciado, conocía el oficio pues llegaba a esta catedral con 39 años y había sido presbítero prebendado sochantre en la catedral de Segovia, prebenda a la que había renunciado hacía ya varios años por problemas de salud, de los cuales ya estaba recuperado<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> De todas formas hay que tener en cuenta que anteriormente al poder coercitivo de esta disposición, en muchas otras catedrales había sido una práctica habitual durante siglos el que las plazas de maestro de capilla y organista fueran provistas en sacerdotes o en personas que pudieran ser ordenadas de tales en el plazo de un año.

<sup>16</sup> ACV Lf. 1852/ACV Cm. 1-III-1853.

<sup>17</sup> ACV Cm. 18-VII-1852.

#### 4. Unas oposiciones conflictivas

Siguiendo las oportunidades que la propia catedral ofrece, es el mismo Prádanos el que se presenta a uno de los beneficios vacantes en 1853. Lo que parece en un principio puro trámite, dada la preparación de Prádanos, se convierte en un engorroso asunto que se dilata más de nueve meses. Se trata de cubrir la plaza de contralto y los edictos habituales señalan que los candidatos no han de pasar de 35 años, y deberán ordenarse presbíteros, si no lo estuviesen, en el plazo de un año<sup>18</sup>. Este requisito y los que se refieren a cuestiones más técnicas como la extensión de la voz o el que ésta sea "clara y afinada" están dentro de las posibilidades de Prádanos. Las cargas inherentes al beneficio son prácticamente las mismas que tiene en su situación actual, coro y asistencia a todas las funciones de la capilla de música dirigidas por el maestro. Por otra parte la competitividad no parece existir ya que, a pesar de la amplia difusión que se ha hecho de la convocatoria (80 edictos) y después de los meses reglamentarios, el resultado es que él es el único candidato. Cuestión que plantea el primer problema al cabildo:

en cuya vista el Cabildo decidió resolviere lo que creyese conveniente al bien de la Iglesia. Y después de una pequeña discusión, se acordó que la oposición siga su curso ordinario, y para ello nombró por censura facultativa a los señores Maestro de Capilla, Tenor y Organista de esta Sta. Iglesia y por jueces de ejercicios y demás según costumbre<sup>19</sup>.

Pero también Antonio García Valladolid se encuentra incómodo con el encargo de juez censor sobre Prádanos como único candidato. García Valla-

dolid ha estado demasiado implicado en su formación por lo que aduciendo razones de tipo ético plantea al Cabildo la renuncia a ese compromiso:

Por más que yo mire con gratitud y no rechaze el citado nombramiento, no me es posible admitirle, por la poderosa razón de ser yo el Maestro facultativo del único opositor D. Hilario Prádanos, y ser mi sistema constante y característico de que a todos estos actos presida una estricta justicia; estoy persuadido de que mi Ilmo. Cabildo se convencerá de mi legal renuncia, nombrando persona que me sustituya<sup>20</sup>.

Para estas fechas ya se han presentado también como opositores el presbítero Gregorio Quijada y el seglar Angel del Carro, por lo que se desestima su petición, pero aduciendo sobre todo "que el Cabildo reconoce [su] probada imparcialidad y justicia"<sup>21</sup>.

La oposición conllevaba dos días de ejercicios variados a los que asistía, además del jurado técnico (compuesto en este caso por Antonio García Valladolid, el tenor Francisco Calleja y el organista Angel Estirado), una comisión capitular, el secretario del cabildo y también estaba abierto al pueblo. Durante las pruebas, además de las cualidades de la voz, se demostraban las habilidades para repentizar y se buscaba cierto lucimiento del cantante en las arias de elección. Además suponía algún conocimiento del repertorio del estilo antiguo o "severo" para interpretar el canto de atril y el contrapunto. En definitiva las pruebas medían el buen hacer en polifonía y canto llano:

PRIMER DÍA:

1º Aria estudiada

2º Aria de repente con 6 minutos para verla

3º La escala

4º Un trío o terceto. Voces solas

<sup>18</sup> A partir de 1851 en España y a raíz del concordato se dispone que los músicos de las capillas deben ser todos ellos clérigos o en disposición de serlo dentro del año al que optan por la plaza.

<sup>19</sup> ACV Acpa. 10-II-1853.

<sup>20</sup> ACV Cm García Valladolid/Sec. Cabildo. Valladolid, 16-II-1853.

<sup>21</sup> ACV Cm. 22-II-1853.



SEGUNDO DÍA:

1º Una Misa a 5 obligada a contralto de repente

2º Una Lamentación a solo con 5 minutos para verla

3º Tres versos de un miserere: primero a 8, segundo a solo, tercero a 4.

El expediente de la oposición formado con este motivo recoge las opiniones del jurado censor y a la vez permite conocer las prioridades del coro y capilla en ese momento. Prádanos consigue la máxima calificación en la que se destaca el talento musical del personaje y no tanto sus cualidades vocales. Este es quizá el dato más importante para nosotros, pues es evidente que a partir de ahora la carrera musical de Hilario no puede enfocarse desde la perspectiva de un cantor de la capilla de música y del coro, sino que sus aptitudes se corresponden mejor con la carrera compositiva. En concreto el dictamen de su ejercicio fue el siguiente:

Tiene toda la extensión de voz marcada en los edictos, propia a contralto, con su punto más de extensión por los altos y otro por bajo, aunque no es demasiado fuerte, es agradable y con su buen método de canto, maestría y buen gusto suple lo que le falta de cuerpo. Los ejercicios, todos los ha desempeñado con maestría, brillantez, gusto y aplauso, no habiendo dejado nada que desear en su buen desempeño, por lo que le declaramos en primer y único lugar con la nota sobresaliente<sup>22</sup>.

Con respecto a sus oponentes, parece que están claras las ventajas de Prádanos. A Gregorio Quijada, aunque la voz es la de contralto, le falta la amplitud y firmeza de esa cuerda, pues es bastante gruesa y corta de extensión para los agudos, siendo por consecuencia éstos siempre forzados. La conclusión entonces es que no se le aprueba la voz "por ser

defectuosa en esta cuerda". Tampoco sus conocimientos del oficio son muy destacados, los ejercicios los ha desempeñado "en parte regularmente, por lo que así mismo en parte se le aprueban". Angel del Carro en cambio poseía unas condiciones vocales mejores, pero la falta de método y el escaso conocimiento de la profesión obligó a que no se le pudieran aprobar los ejercicios. A pesar de todo esto, un error de forma impedirá que Hilario Prádanos consiga el beneficio de contralto.

A estas alturas del siglo las relaciones entre la Iglesia y el Estado pasaban por todo un filtro legislativo concretado a través de las Reales Ordenes, y más específicamente por el concordato firmado entre las dos insituciones en 1851. Esto quiere decir que en nuestro caso las oposiciones debían seguir unos turnos en las convocatorias que se basaban en la alternancia entre el Estado y la Catedral. Por lo visto no le correspondía al Cabildo la provisión del Beneficio de Contralto, sino que por una Real Orden del año 1852 era el Ministro de Gracia y Justicia el que debía haberse hecho cargo esta vez de la provisión. Lo que quería decir que la oposición quedaba anulada y que se debía hacer nueva convocatoria con un nuevo tribunal:

La Reina se ha servido acordar de conformidad por lo propuesto por el Consejo de la Cámara que se verifiquen nuevos ejercicios de oposición entre los aspirantes ante otro tribunal nombrado al efecto, limitándose los jueces del concurso en todo caso a emitir su censura sobre la parte facultativa de los opositores<sup>23</sup>.

El clima de entendimiento entre ambos poderes era entonces muy positivo, y así el Cabildo manifestó por unanimidad "que obedecía con el respeto debido" y señaló un plazo de treinta días para los nuevos ejercicios de oposición. El 17 de Mayo se

<sup>22</sup> ACV Cm. 1-III-1853.

<sup>23</sup> ACV Cm. 12-V-1853.

dirigió un oficio a los tres candidatos con el fin de que se volvieran a presentar. Angel del Carro no daba razón y hubo de remitírsele muchas cartas con el objeto de que no perdiera el derecho a examen. Finalmente contestó diciendo que había desistido de la oposición y renunciaba a cualquier derecho que pudiera haber adquirido. También la situación profesional de Prádanos, que era muy distinta a la de cuando se presentó a la oposición, planteaba ciertas dudas sobre sus intenciones al respecto. En este tiempo había conseguido el beneficio de Maestro de Capilla de la catedral de León y el cabildo de Valladolid se congratulaba por ello pues le hizo saber en su momento que había "acordado darle a Vd., como lo ejecuto, la más completa enhorabuena, admitiendo la renuncia que con este motivo hace de segundo organista que desempeñaba en esta catedral"<sup>24</sup>. Pero vuelve a llamar la atención la decisión de Prádanos ya que en sus prioridades parece ser que está el quedarse en Valladolid, aunque sea teniendo que abandonar una plaza de más categoría como la de maestro de capilla. Hilario decide volver a presentarse a la plaza de contralto. De cualquier forma pide al Cabildo que los nuevos trámites no le supongan dejación de sus deberes para con la catedral de León y "que tenga presente la crítica posición en que se halla a fin de que no se le perjudique distrayéndole de su primitiva obligación"<sup>25</sup>.

Las disposiciones del Ministerio de Gracia y Justicia implicaban, como hemos visto, una nueva elección de jueces técnicos por lo que se acude a músicos de la ciudad, y aunque con ciertas dificultades se consigue que algunos directores de bandas y otros profesores sean nombrados como tales. El Obispo lo comunica así al cabildo:

<sup>24</sup> ACV Ld. 10-V-1853.

<sup>25</sup> ACV Cm Prádanos/ Sec.Cabildo. Valladolid, 15-VI-1853.

Contamos con el Mayor de la música del Regimiento de la Princesa D. Pedro Villeti y otros dos músicos, D. José María Gasque y D. Eugenio Lozano, y tenemos también a D. Leonardo Ruiz tan benemérito profesor como el sobredicho; de suerte que aún cuando por pura casualidad dejasen de concurrir D. José María Gasque y D. Eugenio Lozano, se pueda considerar completo el Tribunal; e indispensable conceptúo que se verifique cuanto más antes, a cuyo fin devuelvo por medio de D. Nicolás López el expediente que me ha entregado<sup>26</sup>.

Un nuevo tribunal supone siempre unos nuevos criterios de valoración, y en este caso todavía más si atendemos a la vinculación civil y militar de los jueces elegidos. Se trata de individuos que desempeñan su trabajo ajenos al ámbito musical religioso. Los músicos de la catedral también serán requeridos para la prueba, pero en este caso simplemente como apoyo a los cantores. En el cabildo *in sacris* del 11 de agosto se decide el día de la oposición y que se pase la oportuna orden a Antonio García Valladolid para que el personal de la catedral se ponga a disposición de los censores con el fin de ensayar los puntos sobre los que hayan de ejercitar. Se pide que se complete la orquesta con dos trompas, un clarinete, y demás instrumentos que sea necesario. Todo bajo la inspección y presidencia del señor Arcediano.

Los ejercicios en este caso se reducen a un sólo día y las pruebas por las que tienen que pasar Prádanos y Quijada son también más simplificadas:

1ª Aria: estudiada

2ª La extensión que marca el edicto

3ª Motete a cuatro voces solas

4ª Aria: de Repente

5ª Fuga: a cuatro con orquesta

Los criterios de valoración de Leandro Ruiz, Pedro Villeti y Eugenio Lozano subrayan más las

<sup>26</sup> ACV Cm. 7-VIII-1853.

condiciones vocales que los conocimientos adquiridos por el oficio. Se desestima para la plaza a Hilario, porque su voz carece de fuerza ya que en las notas agudas tiene que recurrir al falsete con lo que el sonido es muy débil. Reconocen por otra parte que en el aria estudiada ha estado bien, con afinación y algunos conocimientos en el canto. En el aria de repente, aunque tampoco desafinó y la realizó bien, tuvo menos fuerza que en la primera. Pero en la fuga son más duros porque dicen que "por su poca fuerza de voz apenas pudimos distinguir lo que cantaba".

Las diferencias con el ejercicio de Quijada no marcaron grandes distancias. Este cantó las arias bien y en la fuga fue mejor que Prádanos. En el motete desafinó un poco más. En último término se decidieron por Gregorio Quijada no por sus conocimientos musicales, en los que le superaba Prádanos, sino por el timbre y fuerza de su voz, lo cual lo percibían como una necesidad urgente para el complemento de las cuatro voces que formaban la capilla. La carta del Obispo al Cabildo confirma la provisión de la plaza en Quijada<sup>27</sup>.

## 5. Un maestro de capilla con la mirada en Valladolid

Con este resultado Prádanos se trasladará a León desde donde, al año de su llegada, intentará un nuevo destino como maestro de capilla. En este caso la catedral elegida será la de Granada. Las oposiciones convocadas por ese cabildo sufrieron diferentes vicisitudes que no se resolvieron hasta 1857. Aunque la respuesta para Prádanos fue negativa se conserva en su archivo un testimonio de su faceta compositiva. Se trata de un recitado y aria a solo de tenor titulado *Si la dicha del mundo* y la prueba de

que la obra gustó, es que se interpretó en esa catedral no únicamente con la finalidad de que sirviera como trabajo en la oposición al beneficio de maestro de capilla. De hecho además de la partitura autógrafa original de esta pieza se halla en ese archivo otra partitura de un copista.

Aunque cuando solicitó la plaza en Granada seguía siendo seglar, para la fecha de la oposición las cosas han cambiado. Durante este periodo se ordenará sacerdote y mantendrá cierto contacto con Valladolid, ya que será en la parroquia de Santiago, en la que también fue bautizado, donde celebre su primera Misa en 1855. En 1859 abandona León y se traslada como maestro de capilla a la basílica del Pilar de Zaragoza desde donde hace otros intentos de vuelta a la capital castellana.

Tras la muerte de Antonio García Valladolid en 1876, y después de un corto periodo cubierto en su lugar por Juan Bautista Guzmán, Prádanos decide optar al beneficio del magisterio de capilla, de nuevo vacante en la catedral de Valladolid en 1877. El expediente formado con este propósito es de sumo interés para nosotros ya que nos permite conocer con un testimonio de primera mano, y de forma indirecta, las condiciones del trabajo de los maestros de capilla de la primera mitad del siglo XIX y más concretamente de Antonio García Valladolid. No podemos olvidar que Hilario Prádanos conocía de cerca el funcionamiento de la catedral y la dirección de la capilla, porque lo había vivido como sujeto paciente. Por tanto en las exigencias que plantea en la correspondencia que vamos a ver a continuación, se percibe que está proyectando lo que vio como negativo del periodo en que ocupó la plaza García Valladolid y a la vez las demandas de una corriente de renovación dentro de la música religiosa.

Así, antes de decidirse a venir a optar por el beneficio, expone al Cabildo sus pretensiones con una serie de condiciones. La primera de ellas es la

<sup>27</sup> ACV Cm Obispo/Sec. Cabildo. Valladolid, 19-X-1853.

dispensa que pide sobre la edad, pues ya tiene 49 años y el edicto de convocatoria marca como máximo 45 años. En la primera carta que envía al Cabildo exponiendo sus intereses se ve que estos son claramente profesionales y que quiere "servir al Señor trabajando asiduamente por el esplendor del culto divino [pues] ha sido siempre y es hoy el deseo que anima al que suscribe"<sup>28</sup>. Pero conoce el funcionamiento de esta capilla pues estuvo muy cerca de García Valladolid, y en concreto en lo referente al papel para componer y copiar sabe que "según costumbre" ha de correr a cargo del maestro. La categoría de la plaza es ahora de beneficiado y el sueldo había sido para el anterior maestro de capilla de 6.000 reales anuales. En los nuevos edictos de convocatoria consta que se ha aumentado la dotación en 2.000 reales más, al igual que se ha hecho con el resto de los beneficiados que pasan a cobrar 8.000 reales. Esto quiere decir que tras la reforma llevada a cabo después del concordato, la catedral de Valladolid equiparó en sueldo y categoría a los racioneros y medio racioneros con los Beneficiados. Y dentro de estos últimos no distinguió, como sí hicieron otras catedrales, entre Beneficiados de oficio (con mayor sueldo) y de gracia.

Probablemente con estos datos contaría también Prádanos por lo que le parecía que el Cabildo tenía que hacerse cargo del papel y gastos de copia de todas las obras que compusiera al servicio de la Catedral. Además necesitará una casa para vivir, o por lo menos que le abonen 2.000 reales anuales más en concepto de alquiler. En este momento se siente especialmente inclinado a la creación. Por ello el resto de las condiciones que solicita revelan que las cargas de los beneficiados de la catedral de Valladolid le parecen demasiadas, y por tanto

incompatibles con su trabajo de composición y dirección de la capilla. Pide así que le liberen de

todas aquellas obligaciones que, aún siendo propias de los Beneficiados, no tengan relación directa con el cargo de Maestro de Capilla: teniendo[le] también por presente en el coro, siempre que esté ocupado al servicio de esa Sta. Iglesia<sup>29</sup>.

El Cabildo quiere recuperar a Prádanos y por unanimidad se le concede lo que pide y se le dispensa, en la medida de sus atribuciones, de los compromisos. Pero son conscientes de que la última decisión depende del Arzobispo, ya que el acuerdo necesita de esa superior aprobación. El Prelado da su conformidad a casi todo lo que pide Prádanos, únicamente no le admite el que no use el vestuario propio de su condición y dice que debe asistir a sus obligaciones como el resto de los beneficiados<sup>30</sup>. Esto suponía entre otras cosas el servicio de coro y altar, y la misa "de postre" o de doce.

Ante esta propuesta Prádanos en una carta dirigida a Felipe Amo le comunica su decisión de no presentarse<sup>31</sup>. El interés de este documento, además de que nos informa sobre las condiciones más domésticas de la negociación (tales como que se le ofrece que viva en la casa que es colegio de los niños de coro), nos permite conocer cuestiones estéticas y técnicas más interesantes desde el punto de vista musical:

1ª) El moderno talante que el pretendiente al beneficio quería darle al repertorio. Por otra parte esta actitud estaba muy acorde con la renovación de la música religiosa que ya vivía por esa época España y que se había iniciado a mitad de siglo en Francia, Italia y Alemania. En cuanto al panorama

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> ACV Cm. 12-IX-1877.

<sup>31</sup> ACV Cm H.Prádanos / FAmo. Zaragoza, 22-IX-1877.

<sup>28</sup> ACV Cm Prádanos / Cabildo. Zaragoza, 8-IX-1877.

español hay que recordar en este sentido la *Lira Sacro-Hispana* y el *Museo Orgánico Español* de Hilarion Eslava. Intentos que pretendían además, rescatar lo mejor de nuestra música pasada y que se prolongaron durante todo el resto del siglo XIX en las figuras de Mariano Soriano Fuertes, con su *Historia de la música española* y con su estudio de la historiografía musical española en la *Controversia de Valls*, o con el *Diccionario biográfico-bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles* de Baltasar Saldoni<sup>32</sup>.

Abonar la fábrica el gasto de papel para las nuevas obras, supone el empleo de 100 reales anuales cuando más; mientras el gasto de Copia que el Ilmo. Cabildo no acepta, ascendería a mil reales anuales, poco más o menos, hasta reponer el archivo de obras nuevas en esa Sta. Iglesia y colocar entre ellas una buena colección de nuestros clásicos; no pagando el Ilmo. Cabildo la Copia, recae sobre el Maestro tal gasto, si ha de arreglarse el archivo y dar al culto divino la gran dignidad que se requiere en una Metropolitana, y yo no debo pagar la copia, porque no es obligación del Maestro<sup>33</sup>.

2ª) El cuidado en la creación compositiva implicaba un cambio de mentalidad en el repertorio. Una creación de más nivel artístico requería unas mayores condiciones de tiempo y dedicación. No se trataba de cumplir únicamente con un buen oficio, como un artesano ante una demanda generalizada. Se trataba de conseguir los mejores resultados. La tradicional obligación de la composición de villancicos de Navidad se habían mantenido en esta catedral durante todo el siglo XIX como claramente lo manifiesta la abundante producción de García Valla-

dolid, con el riesgo siempre presente de que la cantidad inhiriera negativamente en la calidad.

Dispensar al Maestro quince horas de Coro (la mañana de los 15 días que precede a la Natividad de N.S.J.C) para que según costumbre de esa Sta. Iglesia componga ocho villancicos para Maitines, uno para la Kalenda, uno para Vísperas y otro para Reyes; es obligar al Maestro a que escriba ligerísimas obras (acaso insustanciales) en las que ni el culto divino ni el arte sacro-lírico quedan bien parados<sup>34</sup>.

3º) Necesidad del cambio en las tendencias compositivas. Sus palabras a continuación nos proporcionan una acertada descripción de las circunstancias que podían motivar la decadente técnica compositiva que, desde principios del XIX, afectaba muchas veces a la música religiosa:

En 15 días no hay tiempo ni siquiera para copiar y ensayar como se debe, tal número de obras; y dichoso está que con tal premura no pueden componerse, sino trozos de música con más o menos desaliño para salir del paso, a costa del arte y con menoscabo del culto<sup>35</sup>.

La técnica poco cuidada de la que habla se había encarnado, frecuentemente, en el estilo de la música religiosa heredado más directamente del siglo XVIII. Es decir en el estilo que participaba en cierto modo del virtuosismo italianizante, pero muchas veces con unos resultados mediocres por estar más atentos al lucimiento de los cantantes que a la buena factura melódica. Las melodías muchas veces parecían construidas simplemente a base de fórmulas estereotipadas y tópicos que abusaban de trinos, grupetos, pasajes en arpegio y escalas.

Pero también la técnica aditiva, que podemos deducir de las palabras de Prádanos, podía afectar al estilo de la música religiosa más vinculado al clasicismo de filiación vienesa. Tanto en uno como en otro, el papel de los coros era de simple

<sup>32</sup> María Antonia Virgili señala otros muchos maestros de capilla y compositores de música religiosa que se sumaron a esta tendencia purista.: María Antonia Virgili Blanquet, "La música religiosa en el siglo XIX español" en *La música española en el siglo XIX* (Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad, 1985), pp. 375-406.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

refuerzo, limitándose a apoyar en el primer caso la melodía solística y en el otro sirviendo como juego alternativo.

El tercer estilo, el del contrapunto imitativo de tradición secular en la música religiosa, tenía menos posibilidades de verse afectado por esta técnica de lugares comunes, sencillamente porque era menos utilizado. Pero por otra parte también era vulnerable a este defecto al estar muy supeditado a la armonía clásica más tradicional, dando como resultado un aire muy academicista y repetitivo.

4º) Una mentalidad más moderna y pragmática para el director de una capilla de música. Es consciente de la situación económica de la Iglesia y por tanto del empobrecimiento de las catedrales en la España del siglo XIX. Pero el nuevo aire se manifiesta en la solución alternativa que él mismo ofrece: disminuir sus cargas como beneficiado y a la vez pedir una mayor consideración o prestigio para el "artista" músico, que se concreta en que haya una diferenciación para el beneficiado de oficio que accede por sus propios méritos y en competición con otros, y aquel otro beneficiado que sencillamente es nombrado casi a modo de regalo o gracia dentro de la específica carrera eclesiástica. García Valladolid había tenido que sufrir en su propia persona la poca valoración que se tenía no ya de la música, sino del músico profesional o artista dentro del ambiente eclesial, como se demuestra en la presión que hizo al Cabildo con la finalidad de conseguir que se respetaran sus derechos de antiguo racionero<sup>36</sup>. La espontaneidad y naturalidad de planteamientos de Hilario, nos indican que estamos ante una generación de músicos posteriores a la de García Valladolid:

<sup>36</sup> ACV Cr. García Valladolid/Cabildo. Valladolid, 24 Enero 1855.

Ya que la asignación del Maestro no sea, como debía, superior a la de los Beneficiados de gracia, parece que el Ilmo. Cabildo, teniendo esto en cuenta, daría al Maestro todo el tiempo que necesitase para trabajar; así lo han entendido algunos Cabildos, entre ellos, este de Zaragoza a quien tengo la honra de servir; de aquí el fundamento de mi petición, desestimada por ese Ilmo. Cabildo<sup>37</sup>.

La negativa de Prádanos como contestación al cabildo de Valladolid, obligará a convocar nuevas oposiciones recayendo el beneficio en Wenceslao Fernández. Parece que la recuperación del músico vallisoletano por la catedral ha cerrado su última puerta.

## 6. La composición

Su trayectoria se concentra durante los ocho años siguientes, en las obligaciones adquiridas con el cabildo del Pilar, pero sin perder los contactos profesionales con Madrid y otros puntos de España. La composición, la dirección de la capilla o sus obligaciones como censor de oposiciones de su catedral se ven ampliadas, en el último caso, a las peticiones que requieren su asesoramiento en otros centros musicales. Por ejemplo la catedral de Tui le pide en junio 1882 que emita su juicio sobre los ejercicios de oposición de Posse y Bargiela. Un mes después Prádanos envía su informe a favor del primero, Manuel Martínez (Posse) y reprobando los de Evaristo Bargiela<sup>38</sup>.

Por otra parte un año después de la muerte de Hilarión Eslava, Prádanos es admitido en la Real Academia de Bellas Artes en la clase de correspondiente, como así lo decidió la junta el 17 de Marzo de 1879. Su nombramiento en una entidad de este nivel le facilitará probablemente la relación con

<sup>37</sup> ACV Cm H.Prádanos/FAmo. Zaragoza, 22 Septiembre 1877.

<sup>38</sup> Joan Trillo y Carlos Villanueva: *La Música en la Catedral de Tui* (La Coruña: Diputación Provincial, 1987), p. 494.

otros importantes músicos del momento. De hecho su trato afable y su interés en la composición le llevó a cultivar la amistad con otros colegas más jóvenes como lo demuestra la relación que tuvo con Enrique Barrera que también fue miembro de la Real de Bellas Artes de San Fernando. Un dato que lo atestigua es el que aparece en la catedral de Burgos, donde se conserva una Lamentación que compuso en 1888 su entonces maestro de capilla y que dedicó a Prádanos<sup>39</sup>.

En Zaragoza su reconocido prestigio se traduce también en otro nombramiento. El 26 de Diciembre de 1881 ingresa como académico de número de la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luís. Durante estos años sigue manteniendo su relación amistosa con algunos miembros del cabildo de Valladolid, lo que le sirve para mantenerse informado sobre las posibilidades de una vuelta a su ciudad de origen. En 1885 se entera que Francisco de Sales Gaspar, beneficiado en Valladolid quiere cambiar su residencia a Zaragoza. La permuta de los beneficios estaba contemplada dentro de la estructura jurídica del momento, así que por este medio recibe la colación y canónica institución del beneficio vacante dejado por de Sales<sup>40</sup>.

A los 57 años vuelve a Valladolid y todavía es una persona con un espíritu joven y decidido como lo demuestra el que no se limite a cumplir con sus obligaciones en la catedral como un simple beneficiado, sino que colabora con la capilla de música en todo tipo de funciones y ceremonias, además de seguir con la composición. Su vuelta a la capital ha permitido que en la catedral se conserve parte de su catálogo, a pesar de que nunca sirvió en ella como maestro de capilla. Hay también obras de Prá-

danos en el archivo de la catedral de León, en el de la catedral de Cuenca, en el de la de Santiago, en el de la catedral de Granada y en el de la basílica del Pilar de Zaragoza<sup>41</sup>. Pero el archivo de la catedral de Valladolid es el centro de nuestro interés.

El origen de la localización de parte de su obra en Valladolid se desprende de varias razones, todas unidas a su trayectoria vital. En primer lugar por su vinculación con la capilla mientras realizaba sus primeros intentos compositivos de la mano de García Valladolid. Esta iniciación en la composición se concretó a través de un género muy abundante en la producción de su maestro, el de los villancicos. Y de esta época conservamos un villancico de Navidad que aparece dedicado a García Valladolid. En la portada de *Acorde armonía* leemos: "Compuesto y dedicado al Señor D. García Valladolid, maestro de capilla de esta Sta. Iglesia, por su discípulo Y.P. Agosto de 1847". En su primer destino como maestro de capilla, siguió componiendo al estilo de Antonio García Valladolid, como lo demuestra otro villancico de Navidad que compuso en 1848 y que tituló *Aquí tenéis mi bien*. En la partitura autógrafa además aparece claramente el lugar en que fue escrito, Nava del Rey. De esta época es también el villancico al Santísimo *En aqueste sacramento*. Posteriormente, y ya como organista de la catedral de Valladolid, pudo combinar sus interpretaciones en el instrumento con

<sup>39</sup> José López Calo: *Catálogo de Música del Archivo de la Catedral de Burgos* (Burgos: Caja de Ahorros del Circulo Católico, 1995), p. 280.  
<sup>40</sup> ACV Cm Prádanos/Cabildo. Valladolid, 18 Julio 1885.  
<sup>41</sup> Dan cuenta de la existencia de obras de Hilarios Prádanos los catálogos llevados a cabo en las catedrales siguientes: Restituto Navarro González: *Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca* (Cuenca: Instituto de Música Religiosa. Diputación Provincial, 1973); Emilio Casares Rodicio: "La Música en la Catedral de León, maestros del siglo XVIII y catálogo musical". *Archivos Leoneses* 67 (1980):7-88; José López Calo: *Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*, (Cuenca: Instituto de Música Sacra. Diputación Provincial, 1972); y José López Calo: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*. 3 vols. (Granada: Centro de Documentación de Andalucía, 1992), 597.

las ocasionales tareas compositivas, puesto que era también este un aspecto que podía formar parte de las obligaciones del beneficio<sup>42</sup>. De esta época se conservan en la catedral el villancico al Santísimo *Si terrible noche oscura*, y seguramente pertenecen también a esta época alguna otra obra que aparece sin fecha.

Pero la mayor parte de su producción fue escrita durante su estancia en Zaragoza y si ha llegado alguna de ellas al archivo de Valladolid ha sido por las circunstancias favorables del cambio de residencia del compositor. Nos consta que compuso en la capital aragonesa en julio de 1873, la *Misa de Requiem a 4 con coro de sochantres*, una obra que demuestra claramente el aire de renovación en su estética. Se trata de un ejercicio compositivo inspirado en la rica herencia de la polifonía de nuestros músicos más destacados. Con esta Misa, Prádanos intencionalmente buscó hacer una imitación de los clásicos españoles del siglo XVI. La composición se divide en las siguientes partes: Introito, Kyrie, Gradual y Tracto, Secuencia, Ofertorio, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei y Comunión<sup>43</sup>. Además, en estos años compuso la que

parece ser su última obra, una *Salve* a cuatro voces (1888), y algunas obras destinadas a ejercicios de oposición al beneficio de organista que tuvieron lugar en la catedral en 1886 y 1887. En concreto un salmo y una secuencia del Corpus respectivamente. El agradecimiento al cabildo le lleva en 1888 a dedicar el salmo *Credidi*, compuesto dos años antes, a tres de sus más privilegiados componentes: al Deán, al Arcipreste y al Tesorero<sup>44</sup>.

## 7. Una academia de música

Su interés profesional e intensa actividad se demuestran no sólo en el ámbito de la catedral, sino que siguiendo los pasos de Antonio García Valladolid, se convierte también él en el motor de una iniciativa pedagógica: la fundación de una Academia de Música. La entidad del tema de la academia fundada por Prádanos se convierte por sí misma en un centro de interés que se desvía de las dimensiones de este trabajo. Pero adelantamos ya en estas páginas que constituye un capítulo esclarecedor de las intenciones y transformaciones que inhirieron en la sociología musical del momento. Las preocupaciones sociales y educativas formaban parte del ambiente de finales de siglo y este proyecto

<sup>42</sup> Hasta la reforma de 1864 que se hace en la catedral, no se especifican las obligaciones sobre el beneficio de organista en cuanto a la composición, aunque este aspecto formará parte tradicional de los deberes de la plaza: "el organista tendrá la obligación de componer todos los años una pieza de música, como por ejemplo un salmo, un motete o un alabado, que presentará a la comisión nombrada al efecto por el Cabildo y cuya partitura después de aprobada, quedará en el archivo como propiedad de esta Iglesia. Pero para componer por indicación del Cabildo una obra más lata, como por ejemplo una misa, unas visperas, unas completas o un Te Deum podrá tomarse el tiempo de dos años, quedando las partituras como antes propiedad de la Iglesia". (ACV Cm. 19 Abril 1864).

<sup>43</sup> En el manuscrito de esta partitura aparece escrito de forma descuidada "G. Valladolid" y además los nombres de algunos músicos de la capilla por lo que creemos que esta obra fue enviada por Hilario Prádanos desde Zaragoza e interpretada en la época en que García Valladolid todavía es el maestro de capilla de la catedral.

<sup>44</sup> La fecha escrita en la partitura del *Credidi* es la de 1886. La damos por correcta porque la finalidad de esta obra fueron las oposiciones a organista que tuvieron lugar entonces en la Catedral. Pero los nombres a los que se refiere la dedicatoria de la misma nos obligan a pensar que estas palabras son posteriores, en concreto de 1888. Prádanos escribe en la partitura: "Salmo Credidi, escrito para la oposición al beneficio de organista de la Santa Iglesia Metropolitana de Valladolid, y dedicado a los muy Ilustrísimos Señores sinodales capitulares D. José Meseguer, dignidad de Deán, D. Juan Soldevilla, dignidad Arcipreste, D. Francisco Herrero, dignidad Tesorero". Lo cierto es que estos tres individuos formaban parte del cabildo en aquel año de 1886, pero no fue hasta 1888 cuando Meseguer pasó de Arcipreste a Deán y Soldevilla de canónigo a arcipreste. Además en 1886 no había nombrado Deán pues el último, que fue Francisco Sánchez Juárez, había dejado su silla vacante en 1885 (ACV LI 1886 y 1888).



formativo se convierte en un buen termómetro para calibrar los intereses al respecto. La idea de progreso y de mejora, penetraba los ámbitos culturales más desprotegidos hasta entonces conformando todo un aire de época.

Casimiro González aporta el dato de que esta academia tuvo lugar bajo la protección "generosa y nobilísima de la señorita Doña María Eugenia Alonso Pesquera, el día 12 de Noviembre de 1887"<sup>45</sup>. Una lectura poco atenta del hecho podría identificar esta iniciativa como una más de las que nacían para las señoritas y aficionados que buscaban en la música el recreo honesto y las tan con-sabidas propiedades "beneficiosas y moralizantes de un arte tan elevado" y que desde instancias de cuño un tanto paternalista habían sido, a menudo, propuestas a esa sociedad decimonónica. La documentación muestra a primera vista algo obvio pero no por ello menos revelador: se trataba de una escuela dirigida a "niños". La orientación hacia el sexo masculino apoya el tipo de interés profesional que pretendían los estudios. Un análisis más detallado de todos los datos referentes a esta academia confirman que la modesta iniciativa que nació en 1887 se convirtió al año siguiente en todo un proyecto de formación de un músico integral, que buscaba completar los estudios de sus alumnos y lograr con ello formar verdaderos profesores de música o profesionales de la interpretación, además de contribuir al enriquecimiento vocal de las capillas de música eclesiásticas. Nos parece que este último interés hace que el proyecto se presente como una contestación concreta a otro elemento que se percibió como negativo y que fue denunciado repetidamente a partir de la segunda mitad

del siglo. Nos referimos a la supresión oficial de los centros de enseñanza que habían funcionado como tales durante centurias, los colegios de los niños de coro<sup>46</sup>.

Hilarión Eslava había propuesto que para solucionar las consecuencias negativas de algo que se venía sufriendo desde los años 40 de manera generalizada, se estableciera al menos una escuela de solfeo y canto en todas aquellas ciudades donde hubiera catedral<sup>47</sup>. Más adelante esas mismas escuelas podrían abarcar una formación más amplia que pasara a depender del Conservatorio de Madrid y estuviera bajo la protección de las Sociedades de Amigos del País o de las Diputaciones y Ayuntamientos<sup>48</sup>. Eslava también proponía que el profesorado de la escuela estuviera compuesto por personal de la catedral tales como cantores y organista. Estos facilitarían la conexión, a la hora de programar las funciones, con el maestro de capilla y a la vez liberarían a éste de una demasía de trabajo no compensada económicamente. El éxito de esta propuesta se ha

<sup>46</sup> En este tema habría que matizar mucho, no sólo en cuanto a fechas, sino también a los diferentes procesos que sufrieron los distintos centros eclesiásticos de toda España. Se puede pensar que la supresión de los colegios de niños de coro impidió la formación o existencia de ellos hacia la mitad de siglo. En realidad, y tomando como ejemplo el de la catedral de Valladolid, se puede asegurar que nunca faltaron en todo el siglo XIX las voces de estos niños, ni incluso en los momentos más difíciles política y económicamente hablando. Lo que sí se resintió fue el colegio como tal, es decir el hecho de que estos niños vivieran en ese tipo de régimen. Las medidas políticas de los años 40 y las dificultades económicas impidieron muchas veces su mantenimiento. De hecho el colegio de la Purísima Concepción deja de funcionar a raíz de la guerra de la Independencia. En los años 70 se inician las gestiones para formar de nuevo un colegio de niños de coro que empieza su andadura en 1874, en concreto se localizará en la calle Parra.

<sup>47</sup> Ver su "Plan que se propone para las capillas y escuelas musicales" en *La Gaceta Musical de Madrid*, 18 Febrero 1855, 17-19.

<sup>48</sup> Otra perspectiva que nace del mismo planteamiento de Eslava es que así se resolvería el problema de la enseñanza musical oficial, al reducir esta a una única Escuela Nacional.

<sup>45</sup> Casimiro González García Valladolid, *Datos para una Historia Biográfica de Valladolid* (Valladolid: Hijos de Rodríguez, Imprenta, 1884), p. 254.

juzgado siempre como absolutamente infecundo. Y en verdad así lo es si atendemos a la atención que se dio a sus requerimientos o a los resultados de otras instituciones que podrían parecer alternativas, tales como la de los Conservatorios Provinciales, que llegaron mucho más tarde y con una finalidad absolutamente distinta de la que venían desempeñando las capillas eclesiásticas. Proba-

blemente este gran proyecto de Eslava ha tenido otros muchos que se sumaban a él influidos por todo un afán de reformas y de reivindicaciones. El de Hilario Prádanos nos parece que tiene una originalidad propia y a la vez unos intereses muy similares a los de su maestro, pero ampliados en la proyección por estar concebidos en los últimos años del siglo XIX.

## Referencias Documentales

### Abreviaturas

ACV	Archivo Histórico Catedral de Valladolid
Acp	Actas capitulares
Acp <sub>sa</sub>	Actas capitulares del Cabildo in sacris
Cm	Caja con documentos sueltos de la capilla música
Cr	Caja con cartas recibidas o enviadas por el cabildo
Ld	Libro de oficios, cartas y demás documentos que se despachan en la Contaduría Capitular
Lf	Libros de fábrica
AHP	Archivo Histórico Provincial de Valladolid
E:V	Archivo Musical de la Catedral de Valladolid