

El fondo musical de la Casa de Navascués.

El testimonio de una práctica musical en el entorno privado de una familia hidalga de Navarra¹

María ÁLVAREZ-VILLAMIL BÁRCENA²
Ignacio MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS³

APROXIMACIÓN AL ENTORNO DE LA GENEALOGÍA FAMILIAR

La merindad de Tudela ha sido tradicionalmente un lugar de paso estratégico por su privilegiada situación geográfica, siguiendo la ruta del Ebro, donde confluían dos de las principales vías de comunicación de la época: el tránsito que comunicaba el Mediterráneo con el Cantábrico, y el camino real que ponía en contacto a Francia con Castilla. Esta condición, junto con la proximidad entre los reinos de Navarra, Castilla y Aragón, hizo de esta comarca un lugar destacado desde el punto de vista comercial acogiendo a importantes familias, especialmente en el siglo XVIII (Loygorri y Ligués en Cintruénigo, Alonso, Gorraiz, Virto de Vera, Aguado, Sanjuan en Corella o Ezquerria en Tudela). Al margen de la situación geográfica, existen otras circunstancias que sin duda impulsaron el desarrollo de la zona. Esta fue el partido que tomó Navarra en la guerra de Sucesión, gracias al cual, Navarra preservó unos derechos con los

¹ El presente artículo es el resultado del trabajo de catalogación del fondo de partituras conservado por la Casa de Navascués. El trabajo de catalogación ha sido realizado bajo la dirección de la doctora Cristina Bordas, del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid, a la que se agradece expresamente su confianza y apoyo en el desarrollo del mismo.

² Licenciada en Comunicación Audiovisual e Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Especializada en documentación y catalogación de patrimonio musical de los siglos XVIII y XIX.

³ Doctor Ingeniero de Caminos, especialista en Historia de la Ingeniería, Departamento de Ingeniería y Morfología del Terreno, Escuela de Caminos, Universidad Politécnica de Madrid.

que mantendría sus aduanas interiores, lo que favoreció aún más el florecimiento de dichas familias. El largo periodo de estabilidad posterior a la guerra unido a las circunstancias citadas, posiblemente, contribuyeron al desarrollo cultural de la zona, la creación de redes personales, sociales e interesantes relaciones económicas y el desarrollo de unas potentes círculos locales y comunales. El panorama cambiará cercano a la primera mitad del XIX en el que las presiones de la Administración central obligarán a Navarra a suprimir las aduanas y a no acuñar moneda propia⁴.

La casa donde vivió y murió don Tomás de Navascués⁵, donde se guarda su biblioteca de música y donde se ejecutaban las piezas que la componen, en aquel tiempo se señalaba con el número 6 de la Carrera de Tarazona en la villa de Cintruénigo (fig. 1).



Figura 1. Casa de Navascués en Cintruénigo, Navarra.

⁴ B. Domínguez Cavero, «El florecimiento musical de la Ribera navarra en el siglo XVIII y primera mitad del XIX: José Castel, Pablo Rubla y otros compositores universales», tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2008.

⁵ Toda la información relativa al linaje de Navascués procede del Archivo de la Casa de Navascués (ACN), tít. 1, Navascués.

Fue construida por don Juan de Navascués Beaumont⁶, capitán de Infantería de los Tercios de Navarra, y su mujer doña Isabel de Orobio y Salazar. Más reducida que la de hoy, existía ya a mediados del siglo XVII; en 1694 se contrata una ampliación, que le dio su configuración actual. Entonces se hacen los adornos de la escalera y se colocan en las pechinas de la bóveda los cuatro escudos de armas de los linajes paterno y materno de ambos esposos. La colocación del escudo de armas en la fachada, dio lugar en 1695⁷ al correspondiente proceso ante el Real Consejo de Navarra, según las leyes de reino. Junto con las dependencias, la huerta o jardín anexo y algunas fincas, se vincula en mayorazgo en 1697. En 1714 se anexionó una pequeña casa por la parte derecha, uniformando la fachada. En 1764-1767⁸ se agrandó por la parte izquierda y se hizo el *veranil* o galería de la fachada posterior, construido por el arquitecto Antonio Plo⁹ (fig. 2).



Figura 2. Galería de la Casa de Navascués, diseñada y construida por Antonio Plo y Camin en 1767.

La vida del padre de don Tomás, don Joaquín José de Navascués se desarrolla en los dos últimos tercios del siglo XVIII. Estuvo enteramente dedicada al ejercicio de las letras elegido por sus antepasados a principios del siglo y alcanzó una brillante posición social. Supo aprovechar muy bien la última etapa de unas circunstancias que cambiarían muy pronto con la guerra de la Independencia. Pero olvidó por completo aquella fuente de ingresos tan rentable en Cintruénigo durante todo el siglo XVIII que había explotado con éxito su abuelo don Juan de Navascués y Orobio; la exportación a Francia de lanas de merina castellanas.

Don Joaquín José¹⁰ había comenzado sus estudios de leyes en la Universidad de Zaragoza el año de San Lucas de 1744. Cursó después cinco años en las Facultades de Cánones y Leyes en la Universidad de Alcalá, donde recibió el grado de bachiller en Cánones el 24 de marzo de 1749. El 31 de diciembre del mismo año fue elegido colegial del Mayor de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá, después de unos brillantes ejercicios.

El 8 de agosto de 1751 el rey Fernando VI le hizo merced de hábito de la Orden de Santiago. Las informaciones se practicaron en Cintruénigo, Tudela, Ablitas y Logroño; aprobadas sin dispensación, recibió el hábito en la iglesia del Carmen Descalzo de Pamplona, de manos del marqués de Belzunce, apadrinado por don Nicolás Arnau, y después fue armado caballero en la iglesia de San Hermenegildo de la Orden de Nuestra Señora del Carmen de Madrid. En 1764 don

⁶ ACN, tít. I, caja 2, n.º 48.

⁷ *Ibid.*, caja 16, n.º 56.

⁸ *Ibid.*, caja 27, n.º 9.

⁹ Antonio Plo y Camin, arquitecto del siglo XVIII que destacó, entre otras obras, por el cierre de la cúpula de San Francisco el Grande en Madrid, entre 1761 y 1770, una de las más grandes del mundo con treinta y tres metros de diámetro y cincuenta y ocho metros de altura.

¹⁰ ACN, tít. I, caja 10, n.º 57 y ss.

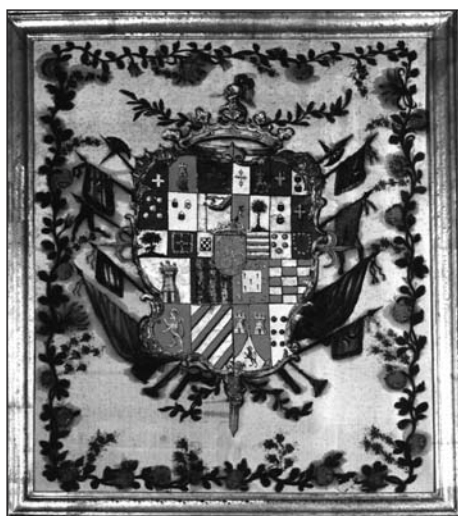


Figura 3. Repostero con las armas de los linajes ascendientes de don José Joaquín de Navascués.



Fig. 4. Retrato de don Joaquín José de Navascués y Arguedas como caballero de Santiago (c. 1790).

Juan de Navascués pretendió la sucesión en el mayorazgo y condado de Ablitas, al morir sin herederos directos el V conde¹¹. Por entonces don Joaquín José, como sucesor de su tío hizo pintar un gran cuadro con las armas de sus ascendencias y las de Navarra sobre el todo, significando esta pretensión (fig. 3).

Es entonces, a sus cincuenta y dos años de edad, cuando decide casarse con su sobrina, doña Josefa Dorotea de Navascués y Martínez de Isunza¹², hija de su hermano menor, que contaba dieciocho años. La boda se celebró en agosto de 1783 en la casa de las Cadenas, propia del padre de la contrayente, sin la asistencia de don Joaquín José, que estuvo representado por su cuñado don Juan Manuel de Ligués, esposo desde 1761 de doña Joaquina, hermana de don Joaquín José. Actuaron de testigos don Pedro Andrés y Gabari y don José de Loygorri. Continuó residiendo en Pamplona, donde fue nombrado presidente de la Junta Municipal de la ciudad en 1787 y donde nació el 29 de diciembre de 1788 su hijo don Tomás, bautizado ese mismo día en la parroquial de San Nicolás¹³. De esta etapa (hacia 1791) data su retrato luciendo la venera de Santiago (fig. 4).

En 1792, tras la llegada de Godoy al Gobierno, obtuvo una licencia de dos meses (después prorrogada) para viajar a la corte y solicitar de Carlos IV ascensos, cargos o una pensión para su mujer e hijo. Contaba con las relaciones de su padre don José, en especial el marqués de

Iturbietta y don Pedro Fermín de Goyeneche¹⁴. En 1793 don Joaquín José pretendía en primer lugar una plaza togada en el Consejo de Hacienda, porque ya

¹¹ ACN, tít. I, caja 6, n.º 39.

¹² *Ibid.*, caja 24, n.º 6.

¹³ *Ibid.*, caja 28, n.º 1.

¹⁴ *Ibid.*, caja 21, n.º 5.

había trabajado en esta materia, por ejemplo en un interesante informe sobre el establecimiento de aduanas en Navarra y un estudio sobre las tasas impuestas al pescado fresco. En abril de este año fue nombrado regente de la Real Audiencia del Principado de Cataluña¹⁵ y en mayo del mismo año ministro supernumerario del Real Consejo de las Órdenes Militares y por fin ministro titular, correspondiente a la Orden de Santiago, en marzo de 1799. Quedan como recuerdos de haber alcanzado estos puestos don Joaquín José una preciosa cajita para tabaco rapé, en oro de dos colores, fabricada en París, que le regalaron sus compañeros del Real Consejo de las Órdenes, y los vítores dedicados por el Ayuntamiento de Cintruénigo que adornan la fachada de su casa.

Es probable que al levantar la casa de Pamplona se llevasen a la de Cintruénigo los muebles de estilo francés adquiridos por don José Joaquín, entre los que destacan dos magníficas consolas doradas con tapa de estuco de la época de Carlos III, una sillera tipo Adam y las cornucopias compradas en Bilbao por su cuñado don Juan Manuel de Ligués.

Don José Joaquín falleció en Madrid el 25 de marzo de 1802¹⁶. Don José Antonio Caballero envió cartas notificándolo y la *Gaceta de Madrid* del 30 de abril siguiente publicó un elogioso artículo en su memoria. Su viuda, doña Josefa Dorotea, tenía entonces treinta y siete años.

Don José Joaquín y doña Josefa Dorotea tuvieron dos hijos: don Tomás, nacido en Pamplona el 29 de diciembre de 1788, y doña María del Carmen, natural de Madrid, que casó en Cintruénigo en 1819 con don José María Octavio de Toledo, natural de Corella¹⁷.

Don Tomás, el músico, percibía en 1798, con bula pontificia, una pensión sobre las rentas del arzobispado de Zaragoza hasta que contrajo matrimonio y hubo de recibir las órdenes menores para tener este beneficio. La Sagrada Penitenciaría le concedió en 1799 dispensa de recitar el Oficio Divino hasta los dieciséis años de edad. Posteriormente le hizo gracia Carlos IV de una plaza de paje, pero por ser de más edad que la exigida por el reglamento se le conmutó por otra pensión de doce mil reales sobre la mitra de Sigüenza. Cursó sus estudios en la Universidad de Irache, donde obtuvo el grado de bachiller en Filosofía otorgado *nemine discrepante* en 1806, ya fallecido su padre¹⁸.

Casó y oyó la misa nupcial el 22 de julio de 1818, doña Ramona de Aysa y Ferrández¹⁹, en el oratorio de la casa del padre de la novia, en Cintruénigo. Esta casa (recientemente derruida y su escudo de Gavari²⁰, traído de Cascante en 1766 arrojado al vertedero hecho pedazos) estaba en la Rúa, en el lado de los pares, entre la plaza y la casa de las cadenas. Había sido construida a mediados del siglo XVIII por don Pedro Andrés y Monreal de Sarría, dejando la que antes habitaba esta antigua familia de Cintruénigo en el barrio o calle de los Charquillos, y la había heredado, con toda la hacienda, don Mariano Aysa y Andrés, padre de doña Ramona. Su mujer, doña Francisca Ferrández Fernández de Heredia y Navascués²¹, era prima segunda de don Tomás.

¹⁵ *Ibid.*, caja 23, n.º 38 y ss.

¹⁶ *Ibid.*, caja 24, n.º 4.

¹⁷ *Ibid.*, caja 30, n.º 3.

¹⁸ *Ibid.*, caja 28, n.º 11.

¹⁹ *Ibid.*, caja 31, n.º 6.

²⁰ *Ibid.*, caja 82, n.º 18.

²¹ *Ibid.*, caja 31, n.º 6.

La madre de don Tomás, doña Josefa de Navascués, dejó entonces la casa de la carrera de Tarazona. Siguió viviendo en Cintruénigo y en 1821 contrajo segundo matrimonio con don José Rodríguez de Biedma y Pérez de Tudela²². Murió, sin hijos de este matrimonio, en 1823. El *Semanario Pintoresco Español* de 1845 relata la invención de doña Josefa de una incubadora, construida en una cuba de su casa, para obtener polluelos sin gallina clueca.

Don Tomás de Navascués fue, como sus mayores, alcalde y juez ordinario de Castejón, varias veces alcalde de Cintruénigo, y último poseedor de los mayorazgos y vínculos completos de su casa. De acuerdo con su disposición testamentaria y las nuevas leyes, el mayorazgo fundado por don Juan de Navascués Beaumont que había poseído se dividió en 1850 entre sus hijos don Joaquín y don Nicasio de Navascués y Aisa²³.

LA COLECCIÓN DE MÚSICA DE LA CASA DE NAVASCUÉS²⁴

La época en la que comienza a coleccionarse el fondo, a finales del siglo XVIII, es, a todas luces, uno de los periodos de cambio social más importantes que tuvo lugar en Europa. Sin entrar a profundizar en estas cuestiones, sobradamente conocidas, es importante destacar la importante repercusión que dichos cambios político-sociales tuvieron tanto en la educación como en el desarrollo de la cultura.

Uno de los aspectos culturales de gran trascendencia que influyó en el desarrollo musical en España fue la creación de las Sociedades de Amigos del País. A la Sociedad Vascongada de Amigos del País fundada en 1765, le seguirán la de Barcelona, Cádiz, Madrid, Granada, Sevilla...²⁵. Centradas en las tertulias o academias, la música se convirtió en uno de los temas de discusión entre los intelectuales de la época. El interés por estar al día y la preocupación por la cultura y las costumbres del extranjero explicará que, en la segunda mitad del siglo XVIII, haya un conocimiento más inmediato de la música europea.

La alta burguesía comienza a adoptar las maneras y gustos de la nobleza, como las tertulias o reuniones en las casas, lugar apropiado para el desarrollo de la música y los bailes importados del extranjero, que cumplían una doble función: la del ocio y la de ver y ser vistos en una red de complicadas relaciones sociales y ostentación económica.

La *música de cámara*²⁶ adquiere un nuevo significado en este proceso de evolución de la burguesía y se extiende a las casas particulares de las clases adineradas y a las salas de conciertos. En el caso de la música, el nacimiento de

²² ACN, tít. I, caja 30, n.º 1.

²³ *Ibid.*, caja 31, n.º 15.

²⁴ En cuanto a la información sobre autores que se mostrarán a pie de página, se ha discriminado en favor de los compositores españoles o aquellos que ejercieron su actividad profesional en suelo español ya que se ha considerado que estos datos, que aún podrían enriquecerse, son lo suficientemente valiosos como para demostrar que el fondo constituye una fuente de gran valor para un estudio más exhaustivo.

²⁵ En Tudela, se crea, en 1778, la Real Sociedad Tudelana de los Deseosos del bien Público, única sociedad de este tipo creada en Navarra, integrada por muchas de las familias notables que por influencia francesa e ilustrada formalizaron en ella sus tertulias y reuniones. (B. Domínguez Cavero, «El florecimiento musical...», *op. cit.*).

²⁶ Entendida, en el contexto del XVIII, como la música reservada para las dependencias privadas del monarca, que incluía toda la música profana, tanto vocal como instrumental, y danza, en contraposición a la *música de iglesia*.

un nuevo público que tiene acceso a los lujos y aficiones que antes estaban reservados a la monarquía y la nobleza, se traduce en el origen de un entramado comercial de gran importancia en Londres, París o Viena. En España, este entramado comercial, se origina tímidamente a finales del XVIII con partituras manuscritas cuidadosamente elaboradas por encargo que irá evolucionando hacia una imprenta musical profesional hasta consolidarse a mediados del XIX.

Esta rica vida musical que se produce en la segunda mitad del siglo XVIII da lugar a que compositores de la corte o las casas nobles contribuyan con sus obras a cubrir la creciente demanda, como Pablo Vidal²⁷, Luis Misón²⁸ o Felipe Libón²⁹. La representación de compositores extranjeros entre aquellos, del gusto del público de la época, es muy amplio, aunque hay dos compositores que destacarán: Ignace Pleyel y Joseph Haydn.

Dúos, tríos, cuartetos, quintetos, sinfonías, conciertos para forte-piano, violín, flauta, oboe, fagot, dúos y tríos vocales..., constituye el repertorio que se ofrece en los almacenes de música. Convertida en una práctica constante a lo largo del siglo XVIII y primera mitad del XIX por su importante papel social, la danza sufre una evolución hacia lo popular. El incipiente nacionalismo musical que reacciona contra las modas extranjeras, transforma las primeras danzas importadas del extranjero: contradanzas, minuetos y rigodones, en seguidillas, tiranas, boleros y fandangos a mediados del siglo XVIII. La moda por lo popular se refleja también, en el ambiente teatral, a través de la tonadilla escénica, piezas cortas con plantilla reducida de instrumentos y pocos cantantes (dos, tres o cuatro) que se intercalaban entre los actos de las comedias que se representaban en los dos teatros madrileños de la Cruz y del Príncipe que surge a mediados del XVIII y se mantiene hasta mediados del XIX. El gusto del público por la ópera italiana se producirá a finales del XVIII con las óperas de Cimarosa, Paisiello, Mayr, Páer..., pero adquirirá su máximo esplendor a partir de 1816 con las óperas de Rossini, Meyerbeer, Bellini, Donizetti, Mercadante... El furor por la moda italianista empezará a decrecer en 1831 en favor de la zarzuela. La pasión por la ópera y luego por la zarzuela dará origen a nuevos géneros que se pondrán de moda durante la segunda mitad del XVIII y principios del XIX como las variaciones, rondós y fantasías sobre temas operísticos y populares. Piezas fáciles que cubrían las necesidades de los círculos burgueses.

Es importante resaltar la importancia de la guitarra, ya que se convierte en el instrumento favorito de los aficionados a finales del XVIII. La guitarra se

²⁷ Pablo Vidal. Primer violón en la Real Capilla del convento de La Encarnación de Madrid, desde 1775. En nómina en la Casa de Osuna desde 1/4/1753 hasta su muerte en 1808, durante la década de 1780 fue integrante de la orquesta de música de la condesa-duquesa de Benavente-Osuna. Se conservan algunas obras didácticas sobre el arte de aprender a tocar el violonchelo, así como obras para guitarra. (J. Ortega, «Vidal, Pablo», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* [DMEH], Madrid, SGAE, 1999).

²⁸ Luis Misón: «Gracias a las investigaciones de José Subirá se sabe que fue un excelente ejecutante de flauta y oboe y que tuvo una gran reputación como tonadillero. Formó parte de las orquestas del Coliseo del Buen Retiro y de los Reales Sitios de Aranjuez. Tanto el duque de Alba como su hijo el duque de Huéscar llegaron a poseer diversas composiciones que Luis Misón dedicó a los integrantes de esta casa ducal». (F. J. Cabañas Alamán, «Misón, Luis», *DMEH*, *op. cit.*).

²⁹ Felipe Libón (Livon) (1775-1838). «Natural de Cádiz, muere en París. Violinista y compositor. En Madrid fue músico de la Casa Real e introdujo en España los pasos armónicos (llamados entonces flauteados). En París fue músico particular de la emperatriz Josefina y acompañante de la emperatriz María Luisa (1810) conservando después de la restauración su posición oficial en la música de palacio». (J. J. Espinosa Guerra, «Libón, Felipe», *DMEH*, E. Casares [ed.], *op. cit.*).

convierte en el instrumento más vendido del momento entre los aficionados gracias a la aparición de importantes talleres tanto en Madrid como en Barcelona y Andalucía. La guitarra, antes reservada a la música de acompañamiento, *rasgueada*, comienza a adoptar el *punteo* con el fin de adquirir rasgos melódicos y equipararse a otros instrumentos. Hacia 1780 se produce el lanzamiento editorial de obras para guitarra apareciendo obras a solo para guitarra, dúos para guitarra y violín o guitarra y bajo, tríos con guitarra..., además de sonatas, fantasías, temas con variaciones, valsos o divertimentos³⁰. La revalorización de la guitarra dio pie a la aparición de un importante elenco de guitarristas/compositores a finales del XVIII de gran repercusión en la época como Fernando Ferandiere³¹, Isidro Laporta³², Arizpacochaga³³ o José Avellana³⁴, entre otros, todos ellos presentes en el fondo. A partir de 1830, la guitarra dejará paso al piano, tanto en las casas como en las salas de concierto, convirtiéndose en el instrumento estrella a lo largo de todo el siglo XIX y comienzos del XX³⁵.

La colección conservada por la Casa de Navascués supone un testimonio de esta realidad musical trasladada a un ambiente familiar y geográfico concreto. El fondo alberga casi dos siglos de música desde las últimas décadas del XVIII hasta los años 80 del siglo XX. Aún pendiente de un estudio más profundo

³⁰ C. Bordas, «Tradición e innovación en los instrumentos musicales», en M. Boyd y J. J. Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 201-217 y J. Suárez-Pajares, «El auge de la guitarra moderna en España», en *La Música en España...*, *op. cit.*, pp. 251-270.

³¹ Fernando Ferandiere (España, ca. 1740-ca. 1816). Guitarrista, violinista y compositor. Su actividad como músico se registra a partir de 1750. En 1763 se integra como violinista en la catedral de Oviedo. En 1771 aparece en su *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor* como «Profesor de música, compositor de teatros y violín de esta Santa Iglesia Catedral de Málaga». A partir de 1799, Ferandiere adquiere gran notoriedad como guitarrista con varios anuncios insertados en el *Diario de Madrid* o en la *Gaceta*, posiblemente debido a la publicación en ese mismo año de su método para guitarra de seis cuerdas. (J. Suárez-Pajares, «Ferandiere, Fernando», *DMEH*, *op. cit.*).

³² Isidro Laporta (1750-1808). Compositor y guitarrista. Desarrolló su actividad musical en Madrid durante los últimos años del s. XVIII y principios del XIX. Entre sus composiciones se encuentran numerosas obras para guitarra, pero también escribió música para violín, clave o salterio, así como música de cámara instrumental. Compuso además obras escénicas [...] que se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid. Saldoni [...] da varias noticias sobre este autor, y recoge diversos anuncios publicados en la *Gaceta de Madrid*, donde se anuncia la venta de obras suyas desde 1790 hasta 1805. En el Conservatorio de Madrid se conservan varias obras instrumentales suyas (J. Ortega, «Laporta, Isidro», *DMEH*, *op. cit.*).

³³ Arizpacochaga: «La grafía de su apellido se presenta de muy diversas formas: Arespacochaga, Arispacochaga, Areopacochaga, Aris-Paco-Chagá, Aripacochaga... Publicó en Madrid, desde 1797 a 1800, diferentes obras para guitarra». (J. Suárez-Pajares, «Arizpacochaga», *DMEH*, *op. cit.*).

³⁴ José Avellana, «Guitarrista y compositor. Se desconoce su biografía. Según Saldoni, publicó desde 1788 a 1796 varias obras para guitarra de carácter pedagógico, así como transcripciones guitarrísticas de obras de Pleyel y Haydn. Barberi recoge diversas notas aparecidas en el *Diario de Madrid* (3-VI-1793, 19-V-1795 y 2-I-1797) en donde se anuncian las siguientes obras de Avellana: Laberinto de 192 compases diferentes, repartiendo en tres tablas en cuadro, para guitarra de sexto orden; Polacas con diferencias; Bolerías con sus pasacalles; Contradanzas inglesas; Minuet afandangado con variaciones y Guaruchas glosadas. Estas obras están en paradero desconocido» (R. García Avelló, «Avellana, José», *DMEH*, *op. cit.*).

³⁵ Los títulos de referencia para una visión general de la música del siglo XVIII y XIX en España son: A. Martín Moreno, *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Música, 1996; C. Gómez Amat, *Historia de la música española. 5. Siglo XIX*, Madrid, Alianza Música, 1996; E. Casares Rodicio y C. Alonso González: *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, 1995.

que nos permita vincular las obras con sus respectivos dueños dentro del ámbito de la familia, podemos observar, que la colección se divide al menos en tres series.

La primera serie alberga obras del periodo comprendido entre las últimas décadas del XVIII hasta los años 30-40 del XIX, constituye la parte más voluminosa (aproximadamente el 65% del total del fondo) en la que encontramos fundamentalmente obra instrumental de formación camerística: obras a solo, dúos, tríos, cuartetos, un quinteto y algunos conjuntos instrumentales, también camerísticos, además de un concierto (para flauta). En cuanto a los géneros, se conservan fundamentalmente: aires (para violonchelo y bajo), variaciones, fantasías, serenatas, sonatas (para violonchelo y bajo; flauta y bajo y guitarra y bajo) además de música de danza: fandangos, seguidillas, boleras, contradanzas, minuetos..., así como material didáctico: cuadernitos de solfeo, métodos de violonchelo, flauta, guitarra, lecciones de «violón»...

La segunda serie estaría comprendida entre los años 30-40 del XIX (el final de la anterior) hasta el primer tercio del XX (1929), la cual supone el 30% del fondo. Casi cien años de música cuya recopilación con toda seguridad es producto de dos generaciones, sin embargo, el material es bastante homogéneo en cuanto a los géneros y al estilo. El piano se convierte en el gran protagonista³⁶. Las obras de este periodo son fundamentalmente reducciones para piano de arias de zarzuela y ópera, unas con letra y otras sin ella (algunas de ellas agrupadas en volúmenes facticios), obras a cuatro o seis manos, fantasías y variaciones sobre temas de ópera, canciones, rigodones, *schottish*, *polkas*, *mazurkas*, *galop*, *redowas*, vales... los más tardíos, *foxtrots*, tangos, jotas, serenatas... y los primeros métodos de piano y solfeo surgidos al abrigo del recién inaugurado conservatorio de Madrid³⁷. De la misma manera que en el primer periodo observamos que las obras conservadas reflejan la realidad del entorno de la alta burguesía y aficionados de cierto nivel, las obras de esta segunda serie, muestran el gran despegue del piano que se produce en España a partir de los años 30, no tanto a nivel de concierto (que será posterior) como a nivel privado.

Desde la última obra fechada en la segunda serie en 1929 hasta el año 1968 no se han conservado partituras (o no se adquirieron). A partir de este momento podemos hablar de la tercera serie que ocupa el 5% del fondo en el que encontramos fundamentalmente piezas fáciles y estudios para piano que constituyen un repertorio propio del ámbito de la docencia musical de la segunda mitad del siglo XX y la música popular difundida en la época.

³⁶ C. Bordas, «La producción y el comercio musical de instrumentos musicales en Madrid (ca.1770-ca.1870)», tesis doctoral inédita, Universidad de Valladolid, 2004; L. Cuervo Calvo, «El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos», tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012.

³⁷ En 1830 es inaugurado el Conservatorio de Madrid por la reina María Cristina, cuya cátedra de piano será ocupada por Pedro Pérez de Albéniz (1795-1855), quién publicará el primer *Método Completo de Piano*, publicado en 1840, estableciéndolo como texto oficial en el Conservatorio de Madrid. En 1841, es nombrado maestro de la reina Isabel II y de su hermana la infanta Luisa Fernanda. (M.^a Nagore, «El Lenguaje pianístico de los compositores españoles anteriores a Albéniz (1830-1868)», en R. Álvarez (ed.), *A propósito de Albéniz. El piano en España entre 1830 y 1920*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2012 (en prensa).

Partituras manuscritas e impresas

La colección se divide en un 58% de música manuscrita y un 42% de música impresa. Es importante destacar que entre las partituras manuscritas con portada ilustrada, se conservan en el fondo importantes ejemplos de almacenes de música ubicados en Madrid a finales del siglo XVIII: «Jayme Campins, calle de las Carretas, en la de Correa, frente de las gradas de San Felipe» (del que se conserva también el catálogo, en una de las obras); [Mintegui], datado por Gosálvez³⁸ hacia 1805 (fig. 5); El «Almacén de papeles, e instrumentos de Música, Calle de las Urosas Nº 24 y en la de Relatores Nº 6. q[ui]nto Bajo» [aproximadamente 1789]³⁹ (fig. 6); «Ant. Gonz[ale]z inv[entor] y [Fernando] Palom[ino] inc[ri]ptor» en dos versiones: una, en tonos cian y otra, en tonos grises⁴⁰.

Contemporáneo al material manuscrito, se conservan obras impresas de editores extranjeros. No debemos olvidar que la imprenta musical en España no adquirió una producción significativa hasta muy avanzado el siglo XVIII y que además, no llegó a consolidarse hasta el siglo XIX. Sin embargo, como veíamos, la demanda generada por la corte y la incipiente burguesía dio pie a una importante actividad de importación de partituras extranjeras⁴¹. En este sentido, se conservan además, ejemplos de música impresa de editores extranjeros con la portada de almacenistas madrileños como el «Almacén de Música de Churrquilla y compañía, calle de Relatores, número 6, cuarto baxo», que podríamos datar a finales del XVIII además de una edición Artaria (n.º de plancha 239) y una edición Imbault (n.º de plancha 704) cuyas portadas son manuscritas, que podríamos datar hacia 1789.



Figura 5. Mintegui.



Figura 6. Las Urosas.

³⁸ C. J. Gosálvez Lara, *La edición musical española hasta 1936*, Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1995, p. 66.

³⁹ C. Bordas, «La producción y el comercio...», *op. cit.*, p. 124. En nota a pie de página 133: C. J. Gosálvez Lara, «El comercio musical en el barrio de las Musas», *Barrio de las Musas-Plaza Mayor. Cuaderno I*. Madrid, 1994, pp. 369-395.

⁴⁰ Gosálvez habla de Fernando Palomino, famoso grabador madrileño de estampas de principios de los años 70 del XVIII en C. J. Gosálvez Lara, «El comercio musical...», *op. cit.*, p. 38.

⁴¹ *Ibid.*, p. 34. En relación a las partituras de editores extranjeros Gosálvez hace referencia a las colecciones conservadas de la Biblioteca Nacional, Biblioteca del Palacio Real, Duques de Alba, Duques de Osuna y Marqueses de Benavente, Infante Don Gabriel, Infante Don Francisco de Paula e inventario de Bertazzoni.

El avance de la enseñanza musical entre las clases burguesas florecientes a lo largo del XIX tiene como consecuencia un aumento de la demanda de partituras y por ende la consolidación del entramado industrial y comercial musical en España, en este sentido, una de las primeras ediciones españolas conservadas en el fondo se trata de una calcografía de Bartolomé Wirmbs (grabador alemán establecido en Madrid entre 1815 y 1839). Se trata de *Tres canciones españolas con acompañamiento de Piano-forte y Guitarra* de Esteban Moreno (ca. 1830) datada hacia 1820. A partir de esta fecha, encontramos obras editadas en España: Barcelona, Pamplona, Zaragoza y Madrid.

Repertorio

La colección se concentra fundamentalmente en tres áreas: música instrumental (76%) música vocal (13%) y material didáctico (11%). Aunque la mayoría de las obras son de carácter profano se conservan: diez partituras manuscritas de carácter religioso y dos obras de música militar (un manuscrito de toques de corneta y la marcha carlista *Oriamendi* impreso en Pamplona por la Casa Arilla & C.^a [antes de 1910]). Toda la música conservada es de carácter camerístico, tanto la instrumental como la vocal.

Llama la atención, dado el carácter privado del fondo⁴², la existencia de conjuntos instrumentales amplios y de instrumentos variados (oberturas, sinfonías y danzas), todos ellos manuscritos y en partichelas, que suponen un 5% del total de la música instrumental. De la misma manera, llama la atención la existencia de tres tonadillas escénicas, que sugieren la misma cuestión: ¿quién, dónde y cuándo se interpretaban? Estas cuestiones, quizá puedan resolverse con la revisión de cartas, libros de cuentas y documentación conservada en la casa.

Volúmenes encuadernados

Resulta muy interesante, la existencia de volúmenes facticios (cuatro manuscritos y tres impresos). Entre los cuatro volúmenes facticios manuscritos encontramos: *Variaciones para violín y bajo* con cinco obras de autores como Francisco María Bacari⁴³, Felipe Libón y Josef Dobal; *Ocho quartetos* de Pleyel y Haydn, dividido en cuatro cuadernos correspondientes a las partichelas; *15 Duetos* de Violín

⁴² Pendiente de una investigación posterior, en un principio, solo tenemos noticias de la existencia de un intérprete de violonchelo (o viola de gamba, aún por determinar), un flautista y un guitarrista.

⁴³ En realidad, Francesco Vaccari (1771(3)-1825). Violinista virtuoso, nacido en Módena y formado con Pietro Nardini, llegó al servicio de la Real Capilla Española como músico honorario del príncipe de Parma. Se han encontrado unos dúos para violín o flauta y guitarra del autor conservados en la British Library, signatura h.255.a.(2), que debieron publicarse entre 1813 y 1816 como parte de *Vaccari's Miscellaneous Selection for the Spanish Guitar, humbly Dedicated to H.R.H. The Princess Charlotte* del que solo se conservan estos dúos (J. Suárez-Pajares, «Obras para violín o flauta y guitarra (ca. 1815) de Francesco Vaccari, violinista de la Real Capilla Española», *Roseta*, n.º 4, ICCMU, 2010, pp. 105-119). Profesor de violín de Francisco de Paula hacia 1806 y del que se conserva en dicho fondo su obra *Introduction and God save the King with variations for the violin with an accompaniment for the piano forte* editada por Monzani & Hill, [ca. 1820]. (I. Lozano Martínez y J. M.^a Soto de Lanuza, *La colección de música del infante don Francisco de Paula Antonio de Borbón*, BNE, «Colecciones singulares de la Biblioteca Nacional de España», 10, p. 22). Agradezco a Judith Ortega el haberme facilitado los últimos datos sobre Vaccari expuestos por Javier Suárez-Pajares.

de Felix Mosel⁴⁴, Nicola Mestrino⁴⁵ y Jean Jacques Grasset⁴⁶ también en partituras; y un cuaderno de arias solo con letras (sin música)⁴⁷. Los tres volúmenes faciticios impresos, fechadas entre 1835 y 1870, contienen reducciones para piano solo, o canto y piano, de fragmentos de zarzuelas y óperas además de partituras extraídas de revistas tales como *La Moda Elegante*, *La Guirnalda* o *La Cítara*⁴⁸.

CONCLUSIÓN

Poder observar la vida a través de aquellos objetos reunidos y conservados a lo largo de los años por una familia, supone una tarea cuanto menos gratificante para quienes disfrutamos con la reconstrucción del pasado. A menudo, los objetos hablan más de las personas y de su entorno que los propios pensamientos vertidos en escritos, sobre todo en aquellas épocas cuyos códigos de comunicación distan tanto de los actuales.

Un mal endémico de la historia de las colecciones personales es la dispersión, abandono o deterioro a la muerte del productor de la misma. Sin embargo, el fondo de partituras de la Casa de Navascués, parece haberse conservado más o menos íntegro quizá, en algunos casos, no en las condiciones que fueran deseables, pero en cualquier caso, aún en fragmentos, suponen un testimonio de lo que debió ser.

El conocimiento de un desarrollo de la práctica musical aficionada generalizada desde mediados del XVIII, es algo que está presente gracias a los testimonios de quienes lo vivieron y disfrutaron, ya sea la prensa del periodo o estudios realizados acerca de la sociedad española de la época. Sin embargo, contar con un fondo musical físico, conservado en un entorno privado como el que supone esta colección, no es frecuente⁴⁹. Hasta el momento los estudios

⁴⁴ En realidad, Giovanni Felice Mosel (1754-después 1811). Violinista y compositor italiano. Estudió violín con su padre (alumno de Tartini) y completó sus estudios con Pietro Nardini. Fue músico en la gran orquesta ducal, hasta el año 1793 en el que paso a ser su director. (Martinotti, Sergio, «Mosel, Giovanni Felice», en *TNGD*, Macmillan, 2001).

⁴⁵ Nicolò Mestrino (Milán 1748-París 1789). Violinista y compositor de la corte del príncipe Esterházy, bajo la dirección de Haydn entre el 1780-1785. (B. Schwarz / C. White, «Mestrino, Nicolò», en *TNGD*, *op. cit.*).

⁴⁶ Jean Jacques Grasset (1769-1839). Violinista y compositor francés. (D. Charlton, / H. Audéon, «Grasset, Jean Jacques», en *TNGD*, *op. cit.*).

⁴⁷ Recoge arias de: Luigi Cherubini (1760-1842), Angelo Anelli (1761-1820), Gaetano Donizetti (1797-1848), Bonifacio Asioli (1769-1832), Giuseppe Maria Foppa (1760-1845), Pietro Metastasio (1698-1782), Ranieri de' Calzabigi (1714-1795) y Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

⁴⁸ Una de las primeras colecciones periódicas musicales en España fue *La Lira de Apolo* del grabador Wirmbs que se mantuvo durante casi dos décadas desde 1817 hasta 1834 con una periodicidad irregular. Sabemos que León Lodre fue uno de los cuatro discípulos que tuvo Wirmbs y que pasó a encargarse del fondo editorial de Wirmbs hacia 1834. (C. J. Gosálvez Lara, «El comercio musical...», *op. cit.*, pp. 189-191). *La Cítara* se trata de un periódico musical semanal del que se conservan treinta y una partituras, entre las que se encuentra el primer número *Plegaria dedicada a las víctimas del 2 de mayo*. A pie de imprenta, se lee: «Se suscribe en los almacenes de música de Lodre y Hermoso y en la litografía de la Corte Fuencarral 6». El pie de imprenta es modificado en números posteriores, en los que se van añadiendo nuevos editores como Carrafá, Martín y Hermoso, así como el cambio de domicilio a Jacometrezo, 15. Se han encontrado en la BNE dos ejemplares de la *La Cítara: Les Topazes* de Franz Hünten (1793-1878) y *Barcarola en la ópera Luigi Rolla* de Federico Ricci (1809-1877), encuadernadas con otras obras y fechadas por la BNE en 1840 y 1841 respectivamente (quizá *La Cítara* fuera la secuela de aquella *Lira de Apolo*).

⁴⁹ Se está llevando a cabo en la actualidad una investigación sobre el fondo Adalid de A Coruña, realizado por Carolina Queipo Gutiérrez, a través de IER (Instituto de Estudios Riojanos) ligeramente posterior a este fondo pero en el que se pueden observar algunas similitudes.

realizados de este periodo se circunscriben a los fondos conservados en los entornos de la corte y casas nobles (Benavente-Osuna, Alba...) en las que la actividad musical era notoria y además se realizaban actividades de mecenazgo; o sobre fondos privados de músicos que ejercían una actividad profesional. El trato que la música recibía en estos entornos, así como el cuidado y conservación de los fondos en gran parte lujosos o, en su defecto, inventarios realizados a lo largo de los años, han facilitado las investigaciones posteriores.

Distinto es el caso de la actividad musical aficionada (de calidad) ejercida en el entorno de las casas de buena posición, ya que deben cumplirse dos requisitos: que hubiera existido una actividad más o menos constante y notoria que permita rastrear a través de la prensa o de otros medios la existencia de dicha actividad; o lo que es más difícil, que el material adquirido en relación con la música y su práctica, ya sean instrumentos, partituras, incluso iconografía en la que se haga alusión a la misma, se hayan conservado a lo largo de los años.

El fondo conservado por la Casa de Navascués, es uno de estos casos singulares, en los que la colección se ha mantenido hasta nuestros días y que además, parece estar destinado al uso exclusivo de intérpretes aficionados en el entorno privado de la familia y posiblemente amistades más allegadas, en el que no se aprecian actividades de mecenazgo, ni un desarrollo profesional tanto de interpretación como de composición, así como la total ausencia de encuadernaciones lujosas que nos lleven a pensar que estas partituras se adquirieran para su conservación y no para su uso. Además no debemos olvidar la existencia de un importante número de métodos, ejercicios prácticos, estudios y lecciones de solfeo que muestran que hubo un interés por el aprendizaje.

Un fondo musical como este, realizado en el entorno de una casa particular, nos permite viajar en el tiempo y trasladarnos a una realidad vivida por quienes participaron de una actividad musical aficionada más o menos cotidiana que formaba parte de un momento de ocio y de puro entretenimiento. Dicha actividad da muestras no solo de los gustos musicales de la época, las peculiaridades interpretativas, el repertorio, los conjuntos instrumentales camerísticos, los compositores de gran repercusión en la época o la actividad comercial sino que en última instancia podrían ayudarnos a reconstruir las relaciones personales y sociales derivadas del desarrollo de dicha actividad.

RESUMEN

El fondo musical de la Casa de Navascués. El testimonio de una práctica musical en el entorno privado de una familia hidalga de Navarra

En el entorno de la Casa de Navascués, en la villa de Cintruénigo, se conserva un fondo de partituras constituido por los miembros de dicha familia. El objetivo de este trabajo es mostrar algunos aspectos relevantes de dicho fondo, como resultado de la catalogación del mismo, que dan testimonio del despegue de una actividad musical aficionada de cierto nivel en las últimas décadas del siglo XVIII en España.

Palabras clave: Casa de Navascués; práctica musical doméstica; colección de partituras; música de cámara; música impresa; música manuscrita; siglos XVIII-XIX.

ABSTRACT

The House of Navascues' scores collection. The testimony of a domestic music-making of a noble family setting from Navarre

In the context of the House of Navascues in the Villa of Cintruenigo, is preserved a scores collection constituted by the family members. The aim of this paper is to show some relevant issues from said collection, as a result of its cataloguing, which testifies to the awakening of a domestic music-making of certain status in the last decades of 18th century in Spain.

Keywords: House of Navascues; domestic music-making; scores collection; chamber music; printed music; handwritten music; 18th-19th centuries.