



**UNIVERSIDAD
DE BURGOS**

TESIS DOCTORAL

**El pensamiento musical de Federico Olmeda a
través de sus escritos y de su poliédrico legado
musical**

**Presentación de obras inéditas y edición práctica del *Psalmus L*
Miserere para Orquesta, Coro y solistas**

Autor: Rodrigo Calzada Peña
Director: Dr. René Jesús Payo Hernanz
2022

*A Almudena Gómez Hortelano,
por su paciencia y ánimo durante todo este proceso,
fuente inagotable de inspiración.*

«Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos, gigant[i]um humeris incidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvenimur et ex[t]ollimur magnitudine gigantea»;

‘Decía Bernardo de Chartres que somos como enanos, a hombros de gigantes, y podemos ver más, y más lejos que ellos, no por la agudeza de nuestra vista, ni por la altura de nuestro cuerpo, sino porque somos elevados por su tamaño gigantesco’.

(SARESBERIENSIS, Ioannis. *Metalogicus e códice MS. Academiae Cantabrigiensis*. Ap. Adrianum Beys, Parisiis, Via Iacobaea, 1610, p. 148. *Internet Archive*, <https://bit.ly/3li5sPa>).

ÍNDICE GENERAL

I.- Presentación	11
II.- Agradecimientos.....	21
III.- Abreviaturas	25
IV.- Resumen / Abstract	29

INTRODUCCIÓN..... 33

1.- Justificación y antecedentes	35
2.- Estado de la cuestión.....	45
3.- Objetivos.....	71
4.- Metodología y fuentes	73

PRIMERA PARTE..... 79

1.- MARCO HISTÓRICO..... 81

1.1.- Introducción a la contextualización histórica, filosófica y estética en torno a la época en que vivió Federico Olmeda.....	83
1.2.- España en la segunda mitad del s. XIX	89
1.2.1.- El Sexenio Democrático.....	91
1.2.2.- La Restauración borbónica.....	101
1.3.- Introducción al conflicto religioso en la España del s. XIX.....	105
1.3.1.- Breves apuntes sobre el proceso desamortizador en España.....	105
1.3.2.- El Concordato con la Santa Sede de 1851	109

2.- ALGUNOS CONCEPTOS GENERALES O MARCO DE LA MÚSICA EN LA SEGUNDA MITAD DEL S. XIX

117

2.1.- Aproximación al concepto de Romanticismo musical.....	119
2.2.- Nacionalismo y Regionalismo en la música	132
2.3.- El Regeneracionismo y el Krausismo	140

3.- INTRODUCCIÓN AL PROCESO DE REFORMA DE LA MÚSICA RELIGIOSA EN ESPAÑA..... 143

3.1.- La reforma de la música religiosa en España	159
3.2.- El Motu Proprio de Pío X.....	162

3.2.1.- Definición y características.....	162
3.2.2.- Antecedentes	165
3.3.3.- La recepción del Motu Proprio en España	168

SEGUNDA PARTE 171

CAPÍTULO 1: FEDERICO OLMEDA COMO OBJETO Y SUJETO DE ESTUDIO 173

1.1.- Breves apuntes biográficos	175
1.2.- Su llegada y estancia en Burgos	181
1.2.1.- La ciudad	184
1.2.2.- La educación musical en Burgos	185
1.2.3.- Otras actividades musicales	186
1.2.3.1.- La Academia Municipal de Música Salinas	187
1.2.3.2.- El Orfeón Santa Cecilia.....	193
1.2.4.- Los procesos de oposiciones a los cuales se presentó	199
1.3.- Los congresos de música donde participó	206
1.3.1.- El Congreso de Estrasburgo (1905)	206
1.3.2.- El Congreso de Música Sagrada de Valladolid (1907)	207
1.3.3.- El Congreso de Música Sagrada de Sevilla (1908)	213
1.4.- La etapa como Maestro de Capilla del Monasterio de las Descalzas de Madrid	217

CAPÍTULO 2: LA OBRA MUSICAL DE FEDERICO OLMEDA..... 219

2.1.- Clasificación y digitalización del archivo musical de Federico Olmeda	221
2.2.- Introducción a la edición y al análisis de la obra de Federico Olmeda.....	231
2.3.- De las obras para orquesta sinfónica	235
2.3.1.- Fuentes.....	235
2.3.2.- Obra inédita: Marcha para gran orquesta.....	235
2.4.- De las obras para voz y orquesta	283
2.4.1.- Fuentes.....	283
2.4.2.- Obra ya editada: Improperios	283
2.4.3.- Obras inéditas	284
2.4.3.1.- Himno Nacional Español	284
2.4.3.2.- Psalmus L Miserere	303
2.5.- De las obras para voz y banda.....	390
2.5.1.- Fuentes.....	390

2.5.2.- Obra ya editada: Himno para la Fiesta del Árbol	390
2.5.3.- Obra inédita: Himno Nacional Español	391
2.6.- De las obras para coro	403
2.6.1.- Fuentes.....	408
2.6.2.- Obras ya editadas.....	409
2.6.2.1.- Missa pro defunctis	409
2.6.2.2.- Serie de canciones populares montañesas para orfeón ó Suite de cantos populares para orfeón: Melodía, Canto de cuna y Danza	440
2.6.2.3.- Christus factus est.....	458
2.6.3.- Obras inéditas	471
2.6.3.1.- Dos motetes para el alzar en las misas de difuntos (“Domine, quando veneris” y “Memento mei”).....	471
2.6.3.2.- Himno a la mañana (“Iam lucis orto sidere”).....	488
2.6.3.3.- Plegaria para orfeón (Antiphona “Sub tuum praesidium”)	496
2.6.3.4.- Missa de Beata Virgine in Sabatto	509
2.6.3.5.- Parce, Domine, populo tuo.....	529
2.6.3.6.- De la obra Suite de cantos populares para orfeón o Serie de canciones populares montañesas para orfeón: Nocturno, Serenata y Barcarola.....	537
2.6.3.7.- Hoc corpus	559
2.7.- De las obras para voz y piano.....	567
2.7.1.- Fuentes.....	567
2.7.2.- Obras ya editadas.....	567
2.7.2.1.- Adiós, madre querida	570
2.7.2.2.- Bendita sea tu pureza	576
2.7.2.3.- [Rima (do sostenido menor)] (“Cerraron sus ojos”). [Sobre la Rima LXXIII de Bécquer]	581
2.7.3.- Obras inéditas	589
2.7.3.1.- Himno a España (“Gloria a la Patria”).....	590
2.7.3.2.- Himno a la Academia de Música.....	597
2.7.3.3.- Himno Nacional Español	602
2.7.3.4.- Himno infantil	605
2.8.- De las obras de música de cámara	608
2.8.1.- Fuentes.....	608
2.8.2.- Obra ya editada: Cuarteto en mi bemol.....	608
2.8.3.- Obras inéditas	608
2.8.3.1.- Oda-Fuga	609
2.8.3.2.- Poema sinfónico	623

2.9.- De las obras para piano	656
2.9.1.- Fuentes.....	656
2.9.2.- Obras ya editadas.....	656
2.9.1.1.- Andante religioso (imitado de Beethoven).....	659
2.9.1.2.- Rima nº 4 (Besa el aura que gime...).....	666
2.9.1.2.- Rima nº 5 (Te vi un punto...)	673
2.9.1.3.- Rima nº 19 (Escenas nocturnas. A la luz de la luna nº1).....	678
2.9.1.4.- Rima nº 21	684
2.9.3.- Obras inéditas	691
2.9.3.1.- Himno Nacional Español	691
2.10.- Los Cancioneros de Federico Olmeda.....	693
CONCLUSIONES.....	701
ANEXOS	711
ANEXO I: Listado del catálogo digitalizado que hemos desarrollado para esta tesis de las obras que se conservan de Federico Olmeda.....	713
ANEXO II: <i>Particelle</i> del <i>Psalmus L Miserere</i>	729
BIBLIOGRAFÍA	867
Bibliografía de Federico Olmeda.....	869
Bibliografía y Webgrafía sobre Federico Olmeda y general.....	873
Fuentes: Archivos y artículos de periódico	885
Archivos	887
Artículos de periódico	887
ÍNDICE: Gráficos.....	889
ÍNDICE: Ilustraciones	893
ÍNDICE: Tablas	901
ÍNDICE: Partituras editadas	905

I.- Presentación

Esta tesis se halla encuadrada en el programa Humanidades y Comunicación que ofrece la Universidad de Burgos y, por lo tanto, este primer marco nos permite situarnos en un ámbito muy concreto a tener en cuenta durante toda nuestra investigación.

A continuación, analizaremos el primero de estos dos conceptos. Como se puede comprobar a simple vista, el término *humanidades* es el plural de *humanidad* y, así pues, si atendemos a su etimología, veremos cómo esta palabra está formada por el morfema *humus* que significa ‘tierra’ y dos sufijos. El primero de ellos, *anus*, indica ‘pertenencia’ o ‘procedencia’ y el segundo, *dad*, expresa ‘cualidad’. Así pues, el término *humanidades* no tendría que ver tanto con una suma de individuos que forman una sociedad, sino que expresaría la ‘cualidad de humano’, es decir, aquellos aspectos que nos identifican y que nos hacen, en definitiva, ‘humanos’ o nos definen como especie. Por todo ello, y para no extendernos demasiado en esta presentación, resumiremos diciendo que las *humanidades*, en el contexto en el que nos encontramos, tienen como objeto de estudio al ser humano con todo lo que esto supone. Es decir, debemos considerar este concepto en su sentido amplio integrando en el mismo la manera de organizarse de estos sujetos, es decir, su sociedad y también su cultura, entendida esta última como el resultado y/o producto de esta interacción social. En definitiva, las *humanidades* son lo que en sus orígenes conocemos como ciencias humanas y para poder abordar cualquier aspecto referente a las mismas lo hacemos desde diferentes perspectivas como puede ser la histórica, la iconográfica, la filosófica, la antropológica, etc... Por lo tanto y como se puede observar, si queremos analizar cualquiera de los múltiples aspectos que nos proporcionan las *humanidades*, estamos obligados a realizarlo mediante un enfoque multidisciplinar, lo que complica enormemente la tarea. Por todo ello, se podrá ir viendo que, en función de los objetivos propuestos y para poder cimentar algunos de los apartados de nuestra investigación, en algunos momentos nos hemos visto obligados a apoyarnos en mayor o menor medida en las disciplinas anteriormente mencionadas, a las que habría que sumar, como poco, la hermenéutica y la musicología.

Veamos a continuación, mediante un ejemplo, la importancia de estas *ciencias históricas* y cómo son capaces de cambiar paradigmas admitidos como ciertos en una determinada época.

En 1963, Konrad Lorenz expuso en su libro *Das sogenannte Böse* que la agresión intraespecífica era intrínseca al ser humano¹, es decir, que la violencia que nos auto ejercemos los seres humanos se debía a nuestro propio instinto animal. Si se nos permite el epítome, esta teoría, que fue justificada desde diferentes ópticas, dio como resultado el que se considerara la evolución del ser humano como el producto de ser el mayor cazador de todas las especies. Pues bien, si abandonamos este modelo y entendemos que, como así establecen las actuales ciencias humanas tales como la paleontología, somos lo que somos principalmente porque somos seres sociales, es decir, que nuestra evolución es producto entre otras cosas de la sociabilización, tendremos ante nosotros la gran importancia de estudiar estos “saberes humanísticos” ya que, como hemos visto en el ejemplo descrito, nos permitirá, al menos, establecer una actitud crítica con aquello que nos rodea, ya que las distintas ciencias sociales nos permitirán reflexionar acerca de los paradigmas sobre los que asentamos nuestras creencias que, en el caso que nos compete, se han justificado como falsos a pesar de que durante un tiempo fueran admitidos y justificados por todas las grandes personalidades de la época e incluso desde diferentes ámbitos y, por lo tanto, con diferentes enfoques. Así pues, esto nos permite avalar la importancia doble que tienen estas ciencias sociales ya que, comprender y analizar lo que ha sucedido a nuestros antepasados, nos permitirá establecer explicaciones de quiénes somos actualmente.

Precisamente, Federico Olmeda siempre tuvo muy presente las raíces histórico-musicales. Como veremos y como podremos atestiguar con sus obras y libros, fue un gran estudioso del canto gregoriano y romano² y, probablemente, es su faceta de folklorista por la que actualmente es más conocido y/o reconocido. Con la presente tesis esperamos

¹ LORENZ, Konrad, *Sobre la agresión: el pretendido mal*. Siglo XXI, México D.F., (Trad. Félix Blanco), 2005. (Libro original publicado en 1963).

² PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*. Instituto Municipal de Cultura, Burgos, 2003, p. 36. El profesor Palacios hace aquí referencia a cómo Olmeda, desde los 15 años, ya empezó a estudiar gregoriano debido al asentamiento que en el Burgo de Osma se llevó a cabo por «unos sabios religiosos agustinos» procedentes de París. Así lo señala el propio Olmeda en su libro *Pío X y el canto romano ó Aplicación práctica del código jurídico de Su Santidad Pío X*, Tip. de El Monte Carmelo, Burgos, 1904, p. 11-12. Cabe señalar al respecto el *lapsus calami* que ya advierte Palacios sobre nuestro autor cuando referencia el año en que llegaron al Convento de El Carmen los agustinos que fue realmente en 1880 y no como Olmeda establece entre 1882 y 1883. Nosotros hemos comprobado lo aguda de la observación de Palacios y cómo efectivamente está en lo cierto. Concretamente, los agustinos se asentaron en el Burgo de Osma el 23 de diciembre de 1880 como podemos comprobar al consultar el *Boletín Oficial del Obispado de Osma*, Imprenta y Librería de la Viuda Martialay y Sobrino, Soria, Año XXII, miércoles 6 de abril de 1881, nº 12, p. 82.

poder ayudar a ampliar lo que consideramos pudiera ser una visión un tanto reduccionista de nuestro autor.

No deja de sorprendernos la clarividencia demostrada por Federico Olmeda en sus escritos, donde llegará a defender algunos de sus postulados artísticos con gran fervor, enfrentándose a las corrientes y personalidades más importantes que él creía estaban malinterpretado el cumplimiento de las directrices musicales que debían imperar tras la promulgación del *Motu Proprio «Tra le sollecitudini»*. Como podremos evidenciar, ayudados por su legado y apoyándonos en el tamiz que otorga el paso del tiempo, Olmeda estaba en muchos casos en lo cierto y, por lo tanto, podemos calificarlo de visionario o al menos de ser una persona lo suficientemente sagaz y perspicaz, o sencillamente con el suficiente discernimiento como para defender, por ejemplo, el uso de la Orquesta Religiosa o, en cuanto a la aplicación del código jurídico de Pío X y parafraseando sus propias palabras, romper su silencio y «apuntar ciertas cosas que yo creo necesarias para que esta restauración del importantísimo ramo de la música y de la liturgia sea más eficaz, perfecta y duradera³».

Siguiendo con la presentación de esta tesis nos faltaría detenernos, aunque sea de forma sucinta, en el concepto *comunicación*. Para ello, y aunque pudiera parecer que nos desviamos del objetivo principal de esta presentación, que no es otro que ilustrar de alguna manera algo aparentemente muy obvio que se podría resumir diciendo que para comprender verdaderamente nuestro presente es fundamental analizar el pasado, ya que el conocimiento y análisis del mismo nos aportará, entre otros aspectos, algunas herramientas fundamentales para entender cómo se ha llegado hasta nuestros días, traeremos a colación un estudio de los profesores Ignacio Martínez y Juan Luis Arsuaga donde sostienen que:

«Los descubrimientos e investigaciones realizados [...] en el yacimiento mesopleistoceno de la Sima de los Huesos (Sierra de Atapuerca) y la revisión de los fósiles humanos del Pleistoceno medio de África y Europa y de ejemplares neandertales muestra que en el linaje de los neandertales (*Homo heidelbergensis*, *Homo neanderthalensis*) ya existía un conjunto de adaptaciones anatómicas relacionadas con la presencia de un sistema de comunicación oral muy eficiente⁴».

3 OLMEDA, Federico, *Pío X y el canto romano ó Aplicación práctica del código jurídico de Su Santidad Pío X (del 22 de Noviembre de 1903) sobre la música sagrada en cuanto al canto gregoriano*. Tip. de El Monte Carmelo, Burgos, 1904, p. 13.

4 MARTÍNEZ MENDIZÁBAL, Ignacio y ARSUAGA FERRERAS, Juan Luis, «El origen del lenguaje: la evidencia paleontológica». *Munibe Antropologia-Arkeologia*, vol. 60, 2009, p. 5.

De esta forma podemos aseverar que la comunicación es prácticamente inseparable al ser humano. De hecho, si atendemos a la etimología de la palabra *comunicación*, observaremos cómo dicha palabra proviene del latín *communicare*, que significa ‘compartir algo, poner en común’.

Así pues, lo que realizamos al presentar esta tesis doctoral dentro del programa Humanidades y Comunicación donde ambos conceptos aparecen unidos es, en primer lugar, revisar la bibliografía que disponemos a nuestro alcance sobre la vida y obra de Federico Olmeda y todo lo que engloba su figura en relación al periodo histórico en que vivió. De ahí el que desarrollemos varios capítulos donde se tratará el contexto social, político, cultural y religioso donde concurre nuestro autor. Además, pretendemos generar un espacio precisamente de comunicación donde podamos dar a conocer los objetivos perseguidos en dicha tesis, cómo hemos planteado la investigación y los resultados obtenidos en la misma.

Por otro lado, si atendemos al eje 3 del Plan Estratégico de Investigación, Transferencia del Conocimiento e Innovación aprobado por el Consejo de Gobierno de la Universidad de Burgos celebrado el día 22 de marzo de 2019, donde se exponen los objetivos estratégicos concretos tales como «potenciar la creación de spin-off en disciplinas de las áreas de Humanidades y Ciencias Sociales» o «incrementar el conocimiento de la comunidad investigadora sobre la normativa interna existente y otros aspectos relacionados con la transferencia de conocimiento⁵», deberemos obligatoriamente adoptar conductas y estrategias que nos permitan dar a conocer y transmitir tanto el conocimiento adquirido como los resultados que obtengamos a la sociedad en su conjunto. Por todo ello, si finalmente obtuviéramos los permisos necesarios se podrían publicar las obras que aquí analizaremos, contribuyendo de esta manera al conocimiento de las mismas por parte de la sociedad e incluso ampliando el *corpus* de obras musicales de finales del s. XIX y principios del s. XX que actualmente disponemos.

Así pues, para profundizar en la vida y obra de Federico Olmeda tendremos como referencia las «cuatro reglas obvias para la elección de un tema para la tesis» que Umberto

⁵ MARTÍNEZ CAVERO, Constantino *et al.*, «Plan Estratégico de Investigación, Transferencia del Conocimiento e Innovación 2019-2024», *Universidad de Burgos*, Burgos, 2019. <<https://bit.ly/3HgBQLs>> [accedido el 24 mayo de 2020].

Eco, Doctor Honoris Causa en mayo de 2013 precisamente por la Universidad de Burgos, establece en su libro *Cómo se hace una tesis*. Éstas son las siguientes:

- «1) *Que el tema corresponda a los intereses del doctorando* (que esté relacionado con el tipo de exámenes rendidos, sus lecturas, su mundo político, cultural o religioso);
- 2) *Que las fuentes a que se recurra sean asequibles*, es decir, al alcance físico del doctorando;
- 3) *Que las fuentes a que se recurra sean manejables*, es decir, al alcance cultural del doctorando;
- 4) *Que el cuadro metodológico de la investigación esté al alcance de la experiencia del doctorando*».

Veamos ahora, sin desligarlos del manual antes citado del profesor Umberto Eco, la importancia que él establece sobre las fuentes que consultaremos y a las que obligatoriamente hemos de recurrir y que venían señaladas como puntos 2 y 3 en estas cuatro reglas antes enumeradas.

Creemos que las fuentes a las que hemos recurrido han sido manejables, aunque, como aclararemos en el apartado dedicado a las mismas, nos hubiera gustado que hubieran sido mucho más asequibles ya que, como también explicaremos más pormenorizadamente en dicho epígrafe, hemos tenido algunos problemas para poder acceder a algunas de ellas y, debido a ello, no podemos ofrecer en este trabajo la *opera omnia* coral de nuestro autor.

Otro de los objetivos planteados cuando empezamos a dar los primeros pasos de este trabajo fue la catalogación de estas obras siguiendo los criterios musicológicos internacionales o, al menos, siguiendo las indicaciones de la Asociación Española de Documentación Musical⁷. Pronto nos percatamos de que este objetivo, aunque necesario en un futuro si queremos situar la obra de Olmeda ante la comunidad y catalogar el Fondo que hemos digitalizado en el Archivo de la Diputación de Burgos⁸, era demasiado ambicioso. Así pues, queda como tarea futura a realizar el profundizar en las técnicas archivísticas y biblioteconómicas para poder cumplir con este objetivo que, tal vez, con un reducido equipo multidisciplinar hubiéramos sido capaces de alcanzar.

⁶ ECO, Umberto, *Cómo se hace una tesis*. Editado por Gedisa, (Trad. Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez), 2003, p. 25. (Libro original publicado en 1977).

⁷ A partir de este momento utilizaremos la abreviatura AEDOM.

⁸ A partir de este momento utilizaremos la abreviatura ADB.

Por último, tendremos que tener siempre presente a lo largo de esta investigación si cumplimos el último de los puntos que hemos señalado del manual de Umberto Eco y que hace referencia a la metodología. Eco plantea que para la investigación se debe adoptar una metodología correcta. Ya adelantamos que nosotros nos basaremos en el método histórico y en la hermenéutica, de esta forma podremos abordar tanto la bibliografía existente sobre Federico Olmeda como el contexto social, cultural, político y religioso de la época en que vivió, haciendo especial hincapié en aquellos aspectos que nos permitan profundizar, explicar y, en última instancia, analizar aquellas actividades a las que se dedicó con ahínco Olmeda como es la composición de obras musicales⁹, la realización y, en algunos casos, la publicación de varios libros relacionados con la música o manuales de aprendizaje musical. También es notable la labor que desarrolló como redactor de artículos en la prensa o a través de las revistas que fundó, etc... sin olvidar el contexto en que estos trabajos vieron la luz.

Al final de nuestra investigación esperamos que, como veníamos diciendo, al menos hayamos podido ayudar a ampliar la visión que tenemos actualmente de la figura de Federico Olmeda y no reducirla simplemente al ámbito de folklorista o recopilador de canciones¹⁰. Fue Olmeda una persona apasionada por lo que hacía, de fuertes convicciones y con una capacidad de trabajo desbordante, pionero en muchos aspectos tales como la manera de estructurar su *Cancionero de Burgos* o la creación de la Academia Municipal de Música Salinas y otros aspectos que iremos desgranando en la redacción de esta tesis. Así pues, esperamos al menos poder ofrecer una perspectiva ampliada de la figura de Olmeda y para ello qué mejor manera que facilitar la consulta del catálogo que realizó Miguel Ángel Palacios en su libro *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico* y un nuevo *corpus* de obras musicales hasta ahora inéditas o de difícil

⁹ Precisamente dedicaremos un apartado específico de esta tesis, concretamente el capítulo 2 de la segunda parte, a la transcripción, edición y análisis de varias obras inéditas o difíciles de encontrar de Federico Olmeda.

¹⁰ Esperamos no se entienda este comentario como despectivo hacia los folkloristas y/o etnomusicólogos ni tampoco hacia el propio Olmeda ya que somos muy conscientes de la relevancia que ha supuesto el enorme trabajo desarrollado por Olmeda y que fructificó, entre otras publicaciones, en su libro *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, Librería Editorial de María Auxiliadora, Sevilla, 1903. Sin riesgo a equivocarnos podríamos destacar, entre otros aspectos interesantes de esta publicación donde destacan por encima de todo y por sí mismas las melodías que él mismo recogió, transcribió y ordenó, la metodología que empleó en esta recopilación y la manera en que nos presenta agrupadas estas melodías de tradición oral. Además son destacables las aportaciones que realiza al respecto del ritmo de estas obras, de la modalidad de las mismas, etc... aspectos todos ellos altamente esclarecedores para la etnomusicología de la época. Así lo destaca, mucho más pormenorizadamente y en profundidad, Miguel Manzano en el prólogo a la tercera edición del libro de Federico Olmeda. Véase en *Folklore de Burgos*, Excma. Diputación de Burgos, Burgos, 3ª edición (Facsimil), 1992. (Libro original publicado en 1903 con el título *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*).

obtención que, con la implicación de diferentes instituciones públicas y/o privadas, se pudieran incluso editar en algunos libros para que puedan ser compartidas por toda la sociedad en su conjunto y por aquellos músicos que tengan curiosidad por su obra y su figura. Queda pues justificado que binomio “Humanidades y Comunicación” además de elevarnos el espíritu, de enriquecernos culturalmente, de dar respuesta a quiénes somos, puede ser incluso un motor económico ya que puede generar o ser herramienta para el desarrollo de otros trabajos como puede ser la edición de partituras y su clasificación siguiendo los estándares internacionales.

Conjuntamente, habremos podido arrojar un poco de luz sobre la técnica compositiva de Federico Olmeda, del contexto donde se compusieron algunas de sus obras facilitando de esta forma su inclusión en diferentes proyectos musicales que se puedan establecer en torno a la música de finales del XIX y principios del XX, dotando a todo el que quiera acercarse a esta música de un análisis de lo que consideramos los aspectos más fundamentales y relevantes de las obras así como del contexto social, cultural, religioso y político donde estas mismas se dieron. En definitiva, obtendremos una herramienta donde apoyar futuras interpretaciones de las obras musicales de Federico Olmeda.

II.- Agradecimientos

Quisiera aprovechar este apartado para, en primer lugar, dejar plasmado y remarcar mi máxima gratitud y reconocimiento a mi admirado y muy ilustre tutor René Payo por su paciencia, ánimo y atenciones durante todos estos años.

En segundo lugar, quisiera hacer extensible este agradecimiento tanto a Pilar Tapia como a Miguel Ángel Palacios los cuales siempre me han ayudado, estimulado y animado a llevar a cabo esta tarea.

Con todos ellos –René, Pilar y Miguel Ángel– he tenido el inmenso placer de haber compartido momentos irrepetibles, por lo que espero y deseo, con este trabajo que ahora presentamos, al menos, no haber defraudado sus expectativas a ninguno de ellos.

Por otro lado, es el momento de acordarse de personas como Carlos Marquina, Coordinador del Real Monasterio de San Agustín, y de todo su equipo, ya que, no sólo nos ayudaron enormemente en la tarea de digitalización del Fondo Federico Olmeda que custodia precisamente la Biblioteca de la Diputación de Burgos, sino que fueron providenciales las conversaciones que intercambiamos con Carlos, hace ahora casi una década, propiciadas por la necesidad acuciante de disponer de unas instalaciones óptimas para la realización de los cursos de formación del Coro de la Universidad de Burgos, en las que nos ponía en sobre aviso de la necesidad que había de, al menos, ordenar dicho archivo, digitalizarlo para que su consulta fuera más sencilla y, en la medida de lo posible, rematar la labor editando la obra de Olmeda o parte de ella, ya que la forma en la que se encuentra almacenado actualmente el archivo complica enormemente la tarea de búsqueda y no facilita, a aquella persona interesada en la interpretación de alguna de sus obras, el que pueda realizarse. En este mismo sentido, la búsqueda bibliográfica de cualquier tipo de dato que allí se encuentra, resulta actualmente enormemente laboriosa y estamos seguros que es una de las razones por las cuales, la obra de Federico Olmeda, no ha sido tan difundida como la de otros autores. Ojalá que esta tesis contribuya a la creación de algún equipo de trabajo y con ello podamos ofrecer una digitalización completa de todo el Fondo Federico Olmeda que custodia la Diputación y no solo del *corpus* de obras que actualmente conservamos de Olmeda y con ello, facilitemos la consulta y, por lo tanto, la implicación de otros investigadores, músicos o simplemente interesados tanto en la vida de Olmeda como en su obra.

Quisiera acordarme también y agradecer de corazón a Alejandro García Torre – canónigo de la Catedral de El Burgo de Osma– el que, tras contactar con él, no solo nos enviara amablemente las obras de Federico Olmeda que sabíamos se custodian en el archivo de dicha catedral, sino que nos hizo partícipes de otras que desconocíamos también se encuentran allí.

Igualmente quisiera agradecer a Ángel Ortega –archivero y organista de la Catedral de Calahorra– el que, a través de su amigo Luis Argaiz, pudiera acabar obteniendo una copia del *Stabat Mater* para voz y órgano de Federico Olmeda.

Quisiera también acordarme de todos los responsables de los diferentes archivos consultados como han sido el Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela, el Archivo de la Catedral de Palencia y el Archivo de la SGAE y de los responsables de los archivos que visitamos *in situ* como el Archivo del Palacio Real, el Archivo de la Biblioteca Real, Archivo del Ayuntamiento de Burgos, Archivo Diocesano de Burgos, Archivo Diocesano de El Burgo de Osma, Archivo de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y del Archivo de la Biblioteca Nacional, ya que, con sus buenas gestiones y amabilidad, nos han facilitado una gran parte de la labor desarrollada en esta tesis.

Otra persona a la cual debo agradecer sus atenciones es a Juana Aroca Martínez – Juanita–, una excelente cantante que conocí en el coro de Cabezo de Torres que me ayudó en la traducción del artículo que Henry Collet dedica a Olmeda en la *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*.

También quisiera acordarme de mi padre –Javier Calzada– que fue la única persona que me ayudó a poder dar los primeros pasos de digitalización del Fondo Federico Olmeda del *ADB* y me ha ayudado a continuar durante todo el proceso que ha durado esta tesis.

Y por supuesto a Almudena que no solo ha sido la persona que más ha tenido que soportar mis ausencias sino la que más me ha animado a continuar en los momentos más complicados por los que he transitado a lo largo del desarrollo de esta tesis que a continuación expondremos.

III.- Abreviaturas

<i>ACP</i>	<i>Archivo Catedral de Palencia</i>
<i>ACS</i>	<i>Archivo Catedral de Santiago de Compostela</i>
<i>ADB</i>	<i>Archivo Diputación de Burgos</i>
AEDOM	Asociación Española de Documentación Musical
<i>AMD</i>	<i>Archivo del Monasterio de las Descalzas Reales</i>
<i>BCM</i>	<i>Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid</i>
c.	circa
c./cc.	compás/compases
C. O.	<i>Cancionero</i> de Olmeda
Cfr.	Confróntese
COSCYL	Conservatorio Superior de Música de Castilla y León
D. B.	Double Bass ('Contrabajo') (Aparecerá en las partituras).
Dra.	Doctora
Ed.	Edición/Editorial
<i>et al.</i>	<i>et alii</i> 'y otros'
Excma.	Excelentísima
expdte.	expediente
f.	folio
F.	Federico
<i>IMHA</i>	<i>Ilustración Musical Hispano-Americana</i>
<i>loc. cit.</i>	<i>locus citatum</i> 'en el lugar citado'
n.	número
N. S.	Nuestro Señor
nº	número
núm.	número
<i>o. p.</i>	<i>opus citatum</i> 'obra citada'
<i>op.</i>	opus
<i>op. cit.</i>	<i>opus citatum</i>
P.	Padre
p./pp.	página/páginas
RAE	Real Academia Española
R. P.	Reverendo Padre
s.	siglo
S.	Santo
S. M.	Su Majestad

SGAE	Sociedad General de Autores y Editores
ss.	siguientes
SS.	Santos
TFM	Trabajo Fin de Máster
Tip.	Tipografía
Trad.	Traducido
trim.	Trimestre
VM	Voz de la Música (revista)
Vc./vc.	Violonchelo (en las partituras)
Vla./vla.	Viola (en las partituras)
Vln./vln.	Violín (en las partituras)
Vol.	Volumen
VV. AA.	varios autores

IV.- Resumen / Abstract

En la presente tesis hemos tratado de profundizar en una de las figuras musicales más significativas que trabajó en la Catedral de Burgos a finales del s. XIX durante prácticamente 20 años: Federico Olmeda San José (Burgo de Osma, 18 de julio de 1865 – Madrid, 12 de febrero de 1909). Para ello, en la primera parte, hemos ahondado en los acontecimientos políticos, sociales, culturales y religiosos que sucedieron en torno a la vida de Federico Olmeda. Una vez contextualizado el periodo histórico en el que nace Olmeda, en la segunda parte, hemos abordado algunos de los aspectos más importantes de su biografía para, finalmente, presentar varias de sus obras musicales hasta ahora inéditas de pequeño, mediano y gran formato, así como un estudio concienzudo de las mismas que nos han permitido comprender mejor las coordenadas del pensamiento musical de Olmeda que, como la época convulsa en que vivió, estuvo influenciado por las corrientes nacionalistas, regionalistas y regeneracionistas así como por el afán de reforma de la música religiosa que tendrá, en el *Motu Proprio* de Pío X, su colofón final, lo cual, no le hará renunciar a los recursos estilísticos propios, modernos e imperantes del Romanticismo.

PALABRAS CLAVE: Federico Olmeda, Sexenio Democrático, Restauración Borbónica, Concordato de 1851, Nacionalismo y Regionalismo, Regeneracionismo, la reforma de la música religiosa, *Motu Proprio* de Pío X, Catedral de Burgos, Academia de Música Salinas, Orfeón Santa Cecilia, Congresos de música de principios del s. XX, Descalzas Reales de Madrid, *Archivo de la Diputación de Burgos*, *Archivo del Palacio y Biblioteca Real*, *Psalmus L Miserere*.

In this thesis we have tried to delve into one of the most significant musical figures who worked in Burgos' Cathedral at the end of the s. XIX for almost 20 years: Federico Olmeda San José (Burgo de Osma, July 18th, 1865 – Madrid, February 12nd, 1909). For this, in the first part, we have delved into the political, social, cultural and religious events that happened around the life of Federico Olmeda. Once the historical period in which Olmeda was born has been contextualized, in the second part, we have addressed some of the most important aspects of his biography to, finally, present several of his hitherto unpublished musical works of small, medium and large format, as well as a conscientious study of the same that have allowed us to better understand the coordinates of Olmeda's musical thought that, like the convulsive time in which he lived, was influenced by nationalist, regionalist and regenerations currents as well as by the desire to reform music religious that will have, in the *Motu Proprio* of Pius X, its final culmination, which will not make him renounce his own modern and prevailing stylistic resources of Romanticism.

KEY WORDS: Federico Olmeda, the six democratic or revolutionary years, Bourbon Restoration, Concordat of 1851, Nationalism and Regionalism, Regenerations, religious music reform, *Motu Proprio* of Pius X, Burgos' Cathedral, Salinas Music Academy, *Orfeón* Santa Cecilia, Music Congresses of beginning of the s. XX, Descalzas Reales de Madrid, *Archivo de la Diputación de Burgos*, *Archivo del Palacio y Biblioteca Real*, *Psalmus L Miserere*.

INTRODUCCIÓN

1.- JUSTIFICACIÓN Y ANTECEDENTES

Como dejó constancia Juan Alfonso García, aunque Federico Olmeda no pasara inadvertido para los historiadores y ensayistas de su época¹¹ pero, como bien apunta Miguel Manzano en el prólogo a la edición facsímil de 1992 de la obra *Folk-lore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos*¹² de Federico Olmeda, parece necesario el que alguien se interese por la obra de este compositor del s. XIX y profundice en ella para poder generar un mayor interés y atractivo a otras personas y para que sus obras puedan volver a escucharse y a interpretarse, ya que, como veremos, Olmeda fue una figura musical esencial y fundamental en Burgos durante el cambio del siglo XIX al XX. Llegará a esta ciudad para realizar la oposición al beneficio de organista primero de la Catedral de Burgos en julio de 1887¹³ y se instalará en dicha ciudad en octubre de ese mismo año¹⁴, donde permanecerá hasta 1907, momento en que se trasladará a Madrid como maestro de capilla del Monasterio de las Descalzas Reales. Desgraciadamente, Olmeda tan solo vivirá en Madrid apenas dos años, ya que morirá en 1909, tras no superar las complicaciones derivadas de los reiterados problemas pulmonares que sufrió a lo largo de su vida y que, sin lugar a dudas, las largas funciones que como organista y, durante los últimos 4 años de su estancia, como auxiliar de maestro de capilla, tenía que cubrir en la catedral donde la temperatura no debía ser muy agradable, seguramente no ayudaron demasiado a que su salud fuera algo más robusta. Así pues, como acabamos de señalar, nuestro autor permanecerá prácticamente dos décadas en Burgos, donde ocupará los principales puestos de responsabilidad musical, tales como organista de la catedral durante prácticamente veinte años pero, a esta ocupación habrá que sumar, debido a su fuerte inclinación pedagógica¹⁵, la fundación de la Academia Municipal de Música

¹¹ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*. Instituto Municipal de Cultura, Burgos, 2003, p. 10.

¹² OLMEDA, Federico, *Folklore de Burgos*, Excma. Diputación Provincial, Burgos, 3ª Edición (Facsímil), 1992, p. VI.

¹³ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 42.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 44.

¹⁵ Podemos sustentar su fuerte inclinación pedagógica además de, en la fundación de la Academia Municipal de Música Salinas, en el legado de obras que han llegado hasta nuestros días destinadas a la formación musical como es su *Pro[n]mptuario de Solfeo en Preguntas y Respuestas o sea La Sola Teoría del Solfeo*, Imp. de Anselmo Revilla, Burgos, 1894. Otras obras pedagógicas, aunque en estos casos inéditas, son su *Método completo de los cimientos del pianista* fechado un año antes, concretamente el 8 de febrero de 1893. En la caja nº 2 del ADB encontramos, además del anterior método citado, un *Método de Cantollano* y un *Método de Solfeo*, ambos sin fecha concreta y, este último, incompleto, ya que entendemos que falta por incluir, en la última parte del mismo, los ejercicios u obras de otros magníficos autores a los que hace alusión Olmeda, como son Pedrell, Monasterio, Barbieri, Pinilla, Uriarte, Bretón, Ocón, Montes, Caballero, Larregla, etc... Entedemos, por los manuscritos que se conservan de este método, que, quiso apoyar el mismo con obras de estos autores, aunque solo encontramos en él una partitura que, como el propio Olmeda indica, es una obra de Enrique

Salinas, proyecto al que Olmeda estuvo fuertemente implicado y ligado, siendo su promotor, aunque, por otro lado y como veremos, no durará demasiado. Otra contribución de Olmeda a la vida musical burgalesa que cabe destacar, aunque también fuera un tanto fugaz, ya que duró poco más de dos años, fue la creación del Orfeón Santa Cecilia, que tenía una doble vertiente musical: por una parte, la coral y, por otra, la instrumental. Tampoco fue ésta una actividad que estuviera exenta de problemas ni de ciertas polémicas, pero duró bastante más en el tiempo que la Academia Salinas y, además, los conciertos que pudieron ofrecer con el Orfeón Santa Cecilia fueron realmente admirables en cuanto a repertorio se refiere. No obstante, los programas que nos han quedado son de una calidad musical muy elevada y en ellos podemos destacar, como ejemplos entre las obras netamente instrumentales, la obertura de la ópera *La italiana en Argel*¹⁶ o *Tancredi* de Rossini (esta segunda la interpretaron en varias ocasiones¹⁷), obras de cámara como *El Valle (Le vallon)*¹⁸ de Gounod, u obras propiamente para orfeón como *Saltarelle* de Camille Saint-Saëns, por citar a algunos de los autores de renombre internacional. Esta obra fue interpretada en la serenata que ofreció el Orfeón Santa Cecilia al rey Alfonso XIII en su visita a Burgos mientras su majestad se hospedaba en las estancias del Palacio Provincial de la Diputación¹⁹. *Saltarelle* también se interpretaría en el viaje que realizó el Orfeón a Palencia once días después de la visita del monarca a Burgos²⁰. Por otro lado, también encontramos dentro del repertorio de este Orfeón obras de autores nacionales como el *Nocturno* de Juan Montes²¹ o *Viva Castilla* para orfeón y orquesta de José

Barrera* a dos voces con mutación de claves. En la caja nº1 del ADB también podemos encontrar numerosos testimonios de este carácter pedagógico del que estaba imbuido Olmeda y, así pues, en esta caja se recoge numeroso material en torno a su *Método de Cantollano* anteriormente citado y que aparece ordenado en la caja nº 2. Además, en esta caja nº 1 encontramos, aunque incompleto, un *Plan del Tratado de Acompañamiento del Canto Gregoriano* y, por otro lado, aparece un *Tratado Teórico práctico de Canto en orden a su Solfeo y Ejecución modernos*. También podríamos citar otro esbozo de lo que entendemos quiso ser otro libro o capítulo de algún otro y que Olmeda llama *Las melodías homofónicas según los monumentos arqueológicos de la Sgda. Escritura*. Con todo este material didáctico y formativo, parece clara la fuerte vocación pedagógica y educativa de nuestro autor a la que sumaremos, en la segunda parte de esta tesis, la edición y análisis de algunas obras musicales destinadas precisamente a este fin, la formación.

* Para más información sobre Enrique Barrera véase HERNÁNDEZ ASCUNCE, Leocadio. «Los Maestros de Capilla de Burgos [4]: (conclusión)». *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, 3er trim. 1930, Año 9, nº 32, pp. 92-93. Disponible en <https://bit.ly/3xvKa5H> [accedido el 26 de marzo de 2020].

¹⁶ *Diario de Burgos*, 25 enero 1902: 1.

¹⁷ Véase en *ibidem* y *Diario de Burgos*, 24 noviembre 1900: 1.

¹⁸ *Diario de Burgos*, 6 septiembre 1902: 1.

¹⁹ *Diario de Burgos*, 21 agosto 1902: 2.

²⁰ *Diario de Burgos*, 28 agosto 1902: 2.

²¹ *Diario de Burgos*, 24 noviembre 1900: 1.

Nicolás Quesada²², además de la *Serie de cantos populares de Santander* del propio Olmeda para orfeón solo que también interpretaron en diferentes ocasiones, aunque variaban los números²³.

Así pues, después de este recorrido apresurado y por lo tanto incompleto por las tareas y cargos que desarrolló Olmeda, podemos considerar a nuestro autor como el vehículo vertebrador que nos permitirá entender la música que se realizaba en Burgos a finales del XIX y principios del XX. No obstante, para comprender o para tan siquiera hacerse una verdadera idea mucho más completa de lo que significó el Orfeón Santa Cecilia, recomendamos acudir al libro de Miguel Ángel Palacios, *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*²⁴ que, como veremos a continuación, es la investigación más rigurosa y completa que se ha realizado hasta ahora sobre la vida y la obra de Federico Olmeda. Por otro lado, tengamos en cuenta que la figura y legado de Federico Olmeda llegó a proyectarse incluso internacionalmente gracias, en buena medida, a dos importantes discípulos franceses como lo fueron Raoul Laparra y Henry Collet²⁵.

A pesar de lo señalado, por desgracia, a día de hoy podemos afirmar que no son muy numerosas las investigaciones que se han desarrollado sobre la obra de Federico Olmeda ni tampoco sobre su vida pero, al mismo tiempo, podemos constatar que algunas de las personalidades que se han acercado tanto a su biografía como a su obra lo han hecho con una profundidad y/o con un nivel artístico en muchos casos elevadísimo y admirable, lo que nos motiva, estimula y acrecienta el grado de autoexigencia para seguir acercándonos a esta figura, tal vez no tan conocida y apreciada como debiera ser, al mismo tiempo que eleva la responsabilidad en la tarea que ahora emprendemos.

Como ya hemos adelantado anteriormente, la investigación más rigurosa y completa que se ha realizado hasta ahora sobre la vida y la obra de Federico Olmeda es

²² *Diario de Burgos*, 25 enero 1902: 1.

²³ Así pues en *op. cit.* podemos comprobar que interpretaron Melodía, Serenata, Barcarola y Danza y, en *Diario de Burgos*, 6 septiembre 1902: 1 vemos que tan solo interpretaron Barcarola y Danza.

²⁴ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 92-106. Es importante la minuciosidad en los datos que aporta Palacios ya que a veces se ha reseñado erróneamente en el *Diario de Burgos* que Olmeda dirigió el Orfeón Santa Cecilia desde 1884 hasta 1909. Véase *Diario de Burgos*, 28 octubre 1989: 7.

²⁵ Sobre la vida, obra y escritos de Collet, véase ETCHARRY, Stéphan, *Henri Collet (1885-1951), Compositeur: un itinéraire singulier dans l'hispanisme musical français*, Tesis doctoral, Université Paris-Sorbonne, 2004.

la elaborada por Miguel Ángel Palacios Garoz²⁶, catedrático jubilado de la Universidad de Burgos. Fruto de este estudio concienzudo, riguroso y tenaz tenemos a nuestra disposición una publicación en la que hallamos la biografía más importante realizada hasta ahora, pero además nos topamos con la catalogación de su obra y, por si fuera poco, con una antología de treinta de sus obras musicales. Miguel Ángel Palacios en su discurso de ingreso como académico numerario de la Institución Fernán González, Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, nos pone también en la pista de los dos discípulos franceses²⁷ anteriormente referenciados, a los que también hemos de seguir para comprobar qué dijeron sobre su maestro, qué visión tenían de él, cómo pudieron influir en él y él en ellos; en definitiva, cómo se relacionaron y por lo tanto cómo pudieron retroalimentarse los unos de los otros. Para concretar algunos de estos aspectos fijémonos en cómo Henri Collet sitúa a nuestro autor como uno de los autores del *risorgimento* musical de la España de su tiempo tanto en el terreno de la música religiosa como profana dedicando una sustanciosa entrada en la *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*²⁸. Veamos a continuación con qué hermosas palabras describía Collet a su maestro Olmeda:

«[...] Es uno de los más sensibles artistas españoles. Sus primeros trabajos se completaron mucho antes de que los *debussystas* franceses hubieran extendido infinitamente el campo de las combinaciones tonales. Y es eso que la obra de Olmeda, tan nueva en la época en la que fue concebida, no sabría ahora revelarnos nada más que la encantadora musicalidad de su autor, a veces ingenua y fácilmente influenciado, pero siempre fina, emotiva y flexible. Parece un Schubert español²⁹».

No obstante, hay que tener en cuenta que Collet, no solo fue discípulo de Olmeda, sino que fue un gran amigo del mismo y, por lo tanto, algunos podrían acusar cierto sesgo en sus palabras. Indudablemente el trato es del todo cariñoso como se puede apreciar en la cita anteriormente referenciada o, si continuásemos leyendo la entrada que Collet dedica a Olmeda, llegaremos a convenir, sin lugar a dudas, que el trato es del todo preferente ya que allí realiza una comparativa entre Felipe Pedrell (1841-1922) y Olmeda

²⁶ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*. Instituto Municipal de Cultura, Burgos, 2003.

²⁷ Cfr. PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *El hispanismo musical de Raoul Laparra y Henri Collet. Dos discípulos franceses de Federico Olmeda en Burgos*. Institución Fernán González (Academia Burgense de Historia y Bellas Artes), 1999.

²⁸ COLLET, Henri, «Le XIX^e siècle. Deuxième partie: La renaissance musicale». *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Première partie. Histoire de la musique. Espagne-Portugal, Delagrave, Paris, 1920, pp. 2470-2484, <https://bit.ly/3GRag7Q> [accedido 5 de junio de 2021].

²⁹ *Op. cit.*, pp. 2478-2479.

donde éste primero no sale muy bien parado, fruto, queremos pensar de la alta estima en que tiene a nuestro autor, lo que, como decimos, nos podría conducir a infravalorar su testimonio o al menos a tildarlo de cierta falta de objetividad, pero, ¿significaría esto que señalamos que la relación amistosa de Collet con Olmeda invalida su testimonio? Creemos que en absoluto y sirvan las palabras del P. Luis Villalba Muñoz para apoyar esto que decimos cuando se refiere a los comentarios sobre Olmeda que realiza Collet en algunos de sus escritos. Villalba expresa que el testimonio de Collet «no [es] efecto de una impresión ligera y superficial, sino manifestación de un convencimiento reflexivo y razonado³⁰». Así pues, consideramos el testimonio de Collet como legítimo y, además, sus escritos, así como los de Villalba, nos aportarán datos sustanciales sobre sus obras que nos permitirán situar mejor la figura de Federico Olmeda en la historia de la música. Además, no descubrimos nada nuevo si decimos que Henri Collet fue un reputadísimo compositor que estudió precisamente con Pedrell en Barcelona³¹, que creó más de doscientas obras musicales. De entre otras muchas actividades que desarrolló, podemos destacar su nombramiento como miembro correspondiente de las Reales Academias españolas de Bellas Artes y de Historia en 1932 y 1933, respectivamente; o su reconocimiento como Caballero de la Legión de Honor en 1935³². Por todo esto, tendremos en cuenta el criterio de Collet para clasificar la obra de nuestro autor³³, ya que nos ofrece una visión amplia en relación a todo lo concerniente con la composición musical y, por lo tanto, y aunque estuviera unido a Olmeda de forma afable, es una voz destacadísima que nos propone, desde su óptica, una más que acertada visión sobre la obra compositiva de Olmeda. Polémicas aparte entre Collet y Pedrell, sirva la cita anteriormente referenciada en la *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* para establecer que la figura de Olmeda trascendió más allá de las propias fronteras de España. También encontramos en dos necrológicas que Collet dedica a Federico Olmeda, citadas ya por el profesor Palacios en su discurso de ingreso como académico numerario de la Institución Fernán González al que nos hemos referido con

³⁰ VILLALBA MUÑOZ, Luis, *Últimos músicos españoles del siglo XIX. Semblanzas y notas críticas de los más principales músicos españoles, pertenecientes al final del pasado siglo*. Ed. Ildefonso Alier, Madrid, vol. I, 1914, p. 159.

³¹ PALACIOS GAROZ, Miguel Angel, *op. cit.*, p. 42.

³² *Op. cit.*, pp. 41-42.

³³ Aunque volveremos a comprobar de nuevo cómo también Collet establece que Olmeda escribió «tres sinfonías» y «tres cuartetos». Cfr. COLLET, Henri, «Don Federico Olmeda». *España y América*, Madrid, año VII, Tomo I, 1909, p. 388.

anterioridad, una descripción ciertamente interesante tanto de la obra como de la personalidad de Federico Olmeda³⁴:

«Acaba de morir el que fue crítico musical de esta Revista [...], musicólogo profundo y uno de los artistas más originales y exquisitos de nuestro tiempo: D. Federico Olmeda. Muere el sabio sacerdote a los cuarenta y tres años de edad, cuando parecía rebosar salud y fuerza; cuando su genio musical, que nunca dejó de progresar y perfeccionarse, aun adquiriría más brillo y esplendor, manifestándose en obras de inspiración fresca y de forma perfecta, que los extranjeros leíamos con cariñosa admiración.

[...] si bien desapareció de este mundo, todavía vive y vibra su alma, cual nos la van revelando aquellas partituras de varios tamaños, o aquellos manuscritos cubiertos con garabatos atormentados e irregulares, imagen fiel de su carácter nervioso, móvil e inquieto, a pesar de tan aparente serenidad³⁵».

Además de no encontrar tesis doctorales sobre Federico Olmeda, cabe destacar cómo tampoco encontramos referencias biográficas ni musicales entre los manuales generales de historia de la música culta occidental más difundidos y que hemos consultado *ex professo*. Exponemos a continuación algunos de los revisados:

- LANG, Paul Henry, *La Música en la Civilización Occidental*. Eudeba, Buenos Aires, 1963.
- ROBERTSON, Alec, y STEVENS, Denis, *Historia General de la Música. Del Clasicismo al Siglo XX*. Tomo III, Istmo, Madrid, 1980.
- CANDÉ, Roland de, *Historia universal de la Música* (2 vol.). Aguilar, Madrid, 1981.
- ABRAHAM, Gerald, *Historia universal de la música*. Taurus, Madrid, 1986.
- J. Peter; GROUT, Donald J.; & Palisca, Claude. V., *Historia de la música occidental*. Alianza Música, Madrid, 2015.

Aunque iremos desgranando otros motivos poco a poco durante esta «Introducción» al tema que nos ocupa, parece lógico pensar que una de las razones por las cuales la vida de Federico Olmeda no sea lo suficientemente conocida o su obra no sea reconocida o interpretada con mayor asiduidad, pudiera deberse precisamente a la no aparición de referencia alguna en estos manuales de uso frecuente. Es este motivo doble

³⁴ Véase COLLET, Henri. «Don Federico Olmeda». *España y América*, Madrid, año VII, Tomo I, 1909, pp. 385-389. Publicado en *Diario de Burgos*, 5 de marzo de 1909: 1-2 y COLLET, Henri. «Nécrologie. D. Federico Olmeda». *Bulletin français de la Société Internationale de Musicologie*, Paris, 1909.

³⁵ COLLET, Henri, *op. cit.*, pp. 385 y 386.

que nos alienta a involucrarnos en la tarea de dar a conocer, desde una humilde y modesta posición, tanto su apasionante como corta vida, al mismo tiempo que aportamos nuevo material que facilite la interpretación de su obra.

En la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* sí encontramos una breve biografía de Olmeda y, además, se realiza una apreciación muy positiva de sus composiciones. Se refieren a ellas en los siguientes términos: «constituyen, en cantidad y calidad, lo más serio que la vena musical española ha producido en el siglo XIX³⁶». A pesar de que esta voz, dedicada a Olmeda, contiene datos biográficos fidedignos, también nos encontramos con que el redactor o redactores hablan de «sinfonías» y «cuartetos» en plural, aunque actualmente y, hasta donde sabemos, sólo se conserva una *Sinfonía en la mayor* y un solo *Cuarteto en mi bemol mayor* del que tenemos dos copias, una en la caja nº 9 del *ADB*, donde también podemos encontrar *particellas* de esta obra, pero en mi mayor; y la otra, en el *Archivo de la Catedral de Palencia*³⁷.

Por otro lado, si atendemos a otras enciclopedias contemporáneas, tampoco encontramos demasiados datos esclarecedores ni sobre la vida ni sobre la obra de Olmeda.

Como adelantamos al principio de este apartado, algunos destacados historiadores y ensayistas de su época como José Subirá³⁸ o Adolfo Salazar, prácticamente coetáneos a nuestro autor³⁹, sí tuvieron presente a Olmeda y por lo tanto, hicieron referencia a él en

³⁶ Con estas palabras se afirma en la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Espasa Calpe, Madrid, 1924, tomo XXXIX, p. 1136.

³⁷ A partir de este momento *ACP*. No tenemos en cuenta como cuarteto de cuerda y, por tanto, lo excluimos de esta categoría, la versión que nosotros hemos clasificado con el nº 158'3 y que, como veremos, se encuentra en la caja nº 3 del *ADB*. Así pues, esta obra nº 158 tan solo la reconocemos como quinteto, coincidiendo plenamente y de esta forma, por un lado, con la clasificación que realiza Palacios que omite esta versión en cuarteto y, asimismo y en última instancia, como la titula el propio Olmeda –*Quinteto (imitado de Beethoven)*–. En este mismo sentido, Olmeda también propone otra versión para quinteto de cuerda de su obra *Oda para órgano* que titulará *Oda-Fuga* y que se encuentra en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (a partir de este momento *BCM*). Esto, que puede parecer obvio, creemos acertado remarcarlo porque, tal vez, estemos ante la razón por la cual otras personas sí han creído que Olmeda hubiera escrito más cuartetos. Además, entre el *corpus* de obras de Olmeda, encontramos dos ejemplos que, si bien, no se corresponden con obras escritas exclusivamente para cuarteto de cuerda, como veremos a continuación, sí contienen sendos cuartetos en su instrumentación. La primera de estas obras es la *Lección tercera del oficio de difuntos*, que es una versión para tenor solo y cuarteto de cuerda de la que compuso en 1881 para voz y órgano. Es la nº 6 del catálogo de Palacios. La segunda de estas obras es el *Himno «Pange Lingua» a 6 voces mixtas y cuarteto de cuerda o armónium*, clasificada como nº 9. Así pues, a pesar de estos ejemplos, la única obra que podemos considerar estrictamente como un cuarteto de cuerda clásico, es el ya citado como *Cuarteto en mi bemol mayor*.

³⁸ SUBIRÁ, José. «La música religiosa en el siglo XIX». *Historia de la Música Española e Iberoamericana*, Editorial Salvat, Barcelona, 1953, pp. 14, 98, 740, 748, 824, 869 y 911-912.

³⁹ Una y dos generaciones posteriores respectivamente a Federico Olmeda: José Subirá Puig (Barcelona, 1882 – Madrid, 1980). Adolfo Salazar Castro (Madrid, 1890 – Ciudad de México 1958).

sus obras ensayísticas y enciclopédicas. Así lo destaca Juan Alfonso García en el «prólogo» del libro de Miguel Ángel Palacios, *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico* cuando establece cómo Adolfo de Salazar en su libro *La música contemporánea en España*, no sabemos si de forma consciente o inconsciente, señala a Olmeda como «el admirable erudito y folklorista soriano, cuyo paralelismo de ideas y de investigaciones con las de Pedrell es notabilísimo⁴⁰». Pero hemos de darnos cuenta que, como apunta de forma magistral Juan Alfonso en el mismo «Prólogo» del libro de Palacios, *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*, Olmeda moriría mucho antes de que «saliera a la luz el *Cancionero* de Pedrell» lo que nos hace preguntarnos si Pedrell fue el que siguió la estela de Olmeda y no al revés como parece da a entender la aseveración de Adolfo Salazar. En este mismo sentido otro gran erudito como es Miguel Manzano, aunque destacando otro aspecto como es la forma en que se recopilaron sendos cancioneros, ya señala en el prólogo a la reedición del *Cancionero popular de Burgos* que este *Cancionero* de Olmeda «es una obra que se adelanta a todas las que se habían hecho hasta el momento en España⁴¹» y destaca que no puede compararse al *Cancionero musical popular español* de Felipe Pedrell ni tan siquiera en la forma en que fue recopilado, ya que fue el propio Olmeda el que recoge directamente de la tradición oral las canciones que después incluirá en su libro y no como señala Manzano que hace Pedrell que, para elaborar su *Cancionero*, se apoya en «terceras personas que aportaron materiales⁴²».

Como ya hemos también señalado no es nuestra intención empezar esta tesis generando polémicas vacuas, pero consideramos estos detalles suficientemente importantes como para ser referenciados al comienzo de nuestro camino ya que, si bien estamos convencidos de que no existe mala intencionalidad es de justicia *dar al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios*. Sea como fuere, otro historiador y crítico como Carlos Gómez Amat⁴³, también se refiere a Olmeda en los siguientes términos: «es uno de los mejores folkloristas de nuestra historia musical⁴⁴». Parece, como así vuelve a señalar Juan Alfonso García, que Carlos Amat ciertamente tuvo «más fundamento y

⁴⁰ SALAZAR, Adolfo, *La música contemporánea en España*, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, Oviedo, 1982, p. 274; citado en PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*, p. 10.

⁴¹ OLMEDA, Federico, *Folklore de Burgos...*, p. VII.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Carlos Gómez Amat (Madrid, 1926 – Madrid, 2016). Como se puede observar, prácticamente tres generaciones posteriores a Salazar y Subirá.

⁴⁴ GÓMEZ AMAT, Carlos, *Historia de la música española. 5. El siglo XIX*. Alianza, Madrid, p. 299.

mejor criterio⁴⁵» que Adolfo Salazar. También podemos encontrar, en la entrada «*La renaissance musicale en Espagne au XIXème. Siècle*» anteriormente referenciada de la *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* que realizó Henri Collet y alabada precisamente por Adolfo Salazar⁴⁶, una comparativa entre la música de ambos autores, Pedrell y Olmeda, pero, como ya hemos señalado, nuestra intención no es polemizar innecesariamente durante esta «introducción» y sí destacar algunos datos imprecisos que se encuentran en diferentes diccionarios o manuales de historia de la música, algunos de los cuales ya advertidos con anterioridad. Así pues, Carlos Amat referencia «tres cuartetos» y «tres sinfonías⁴⁷» de Federico Olmeda en su *Historia de la música española* y, como ya hemos indicado, “solo” nos consta que Olmeda escribiera un único *Cuarteto en mi bemol mayor*⁴⁸ y una única *Sinfonía en la*.

En este mismo sentido, en el *Diccionario biográfico de los grandes compositores de la música* de Marc Honegger se sigue atribuyendo a Olmeda «cuatro sinfonías» y un «cuarteto de cuerda⁴⁹».

Una reseña biográfica que cabe destacar de otro autor al que ya nos hemos referido anteriormente que convivió y tuvo relación con Olmeda fue la que realizó el P. Luis Villalba en la revista *La ciudad de Dios*, vol. LXXVIII, fechado el 5 de abril de 1909, pp. 574-583⁵⁰. Allí encontramos también algunos apuntes a su obra musical en términos muy parecidos a los que también hará Collet. Veámoslo a través de un ejemplo donde se refería en concreto a las sonatas para piano de Olmeda:

«Para él [Federico Olmeda] la música no era sólo música, es decir, combinación sabrosa de sonidos, filigranas de confeccionador, la música era además poesía, y esta música poética, expresiva, con intenciones líricas, es la que desempeña en estas *Sonatas* como en todas sus obras⁵¹».

⁴⁵ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁶ Véase SALAZAR, Adolfo, *op. cit.*, 275.

⁴⁷ GÓMEZ AMAT, Carlos, *op. cit.*, p. 269.

⁴⁸ Véase p. 41 de esta tesis, pie de página 37.

⁴⁹ HONEGGER, Marc, *Diccionario biográfico de los grandes compositores de la música*. Espasa-Calpe, Madrid, 1993, pp. 394-395.

⁵⁰ Véase también en VILLALBA MUÑOZ, Luis, *Últimos músicos españoles del siglo XIX. Semblanzas y notas críticas de los más principales músicos españoles, pertenecientes al final del pasado siglo*. Ed. Idefonso Alier, Madrid, vol. I, 1914, pp. 147- 160.

⁵¹ VILLALBA MUÑOZ, Luis, *op. cit.*, p. 155.

En cuanto a los antecedentes ya más *modernos* que encontramos sobre Federico Olmeda, destacamos la entrada que dedica a nuestro autor, el diccionario especializado en música, *New Grove*. Allí encontramos una escueta entrada bibliográfica firmada por el Padre López-Calo⁵² que, a pesar de su brevedad, es bastante suculenta en cuanto a los datos que aporta. En este mismo sentido también encontramos otra entrada dedicada a la biografía de nuestro autor en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*⁵³ donde aparece también una muestra incompleta de su catálogo de obras.

Por último, cabe señalar, en relación a la aparición de la figura de Federico Olmeda en distintos manuales actuales de historia de la música o diccionarios especializados, su inclusión como figura destacada del piano por la profesora y catedrática Ana Benavides, que dedica un apartado en su libro *El piano en España desde su introducción hasta Joaquín Turina*⁵⁴ y que, además, como veremos posteriormente, grabará una de sus obras, concretamente el *Andante religioso (imitado de Beethoven)*.

Así pues, con estos datos sucintos sobre los antecedentes al respecto de la figura de Olmeda, esperamos que hayamos podido ofrecer una idea clara de por qué consideramos necesario involucrarnos tanto en la propia figura de Federico Olmeda como en su obra, así como en el contexto social, cultural, político y religioso en que esta se produce.

⁵² LÓPEZ CALO, S.J. José, «Olmeda, Federico». *New Grove*, Oxford University Press, 2001.

⁵³ CASARES RODICIO, Emilio: «Olmeda de San José, Federico», en CASARES, Emilio (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Madrid, vol. VIII, 1999, pp. 67-70.

⁵⁴ BENAVIDES, Ana, *El piano en España*, Madrid, Bassus Ediciones Musicales, 2011, p. 128.

2.- ESTADO DE LA CUESTIÓN

Como remarcamos ya al principio de esta «Introducción» veamos a continuación cómo algunas personalidades, a las cuales admiramos profundamente, se han interesado por el legado musical de Federico Olmeda.

Al igual que en el apartado anterior, para ordenar de alguna manera todas estas iniciativas que referenciaremos inmediatamente utilizaremos, en primer lugar y en la medida de lo posible, una clasificación cronológica. Posteriormente, haremos un resumen de los distintos géneros musicales abordados por todos estos colectivos y artistas que se han interesado por la música de Olmeda, llegando incluso a interpretar y/o a grabar alguna obra de sus obras.

Así pues, el Colectivo Yesca fundado en 1976, publicó un disco fabuloso en 1995 titulado *Tonadas del Cancionero de Federico Olmeda*⁵⁵. Dicho sea de paso, las diferentes melodías de las canciones y danzas que Olmeda recopila en su *Cancionero Popular de de Burgos*⁵⁶ han llamado la atención, desde su publicación, a compositores como «Antonio José, Beobide, Quesada, Amoreti, Vélez, Arenal, Otaño, Prieto, García Blanco, Sarmiento, Nebreda, Rayón, Vega, Bravo, Yagüe, Palacios y de la Iglesia, entre otros⁵⁷» que se han servido de estas melodías para la creación de otras obras musicales. Como ejemplo de otros compositores que han utilizado las melodías del *Cancionero* de Olmeda para desarrollar sus propias obras, podríamos añadir a la lista, ya de por sí larga, al P. Donostia⁵⁸.

⁵⁵ Yesca, *Tonadas del Cancionero popular de Burgos por el Prebistero Federico Olmeda*. [CD]. España, Burgos: Tecnodisco, S.A., 1995.

⁵⁶ Como ya hemos visto, titulado doblemente *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*. Véase en OLMEDA, Federico, *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*. 3ª Edición, (Facsímil), Excma. Diputación Provincial de Burgos, 1992. (Libro original publicado en 1903).

⁵⁷ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. «El Orfeón Burgalés y la Música Popular Castellana». *Boletín de la Institución Fernán González*, Año LXXII, n.º 207, 1993, p. 290.

Aunque se entiende perfectamente a quiénes se está refiriendo el profesor Palacios Garoz, incluimos a continuación los apellidos y/o nombres de los compositores anteriormente citados para disipar cualquier tipo de duda que pudiera darse: Antonio José [Martínez Palacios], [José María] Beobide [Goibururu], [Juan Ángel] Quesada [Vega], [Domingo] Amoreti [Ruiz], [Esteban] Vélez [Camarero], [Gonzalo] Arenal [Arenal], [José María Nemesio] Otaño [y Eguino], [P. José Ignacio] Prieto [Arrizubieta], [Julián] García Blanco, [Jacinto] Sarmiento [Ruiz-Bravo], [Antonio] Nebreda [Martín], [Emilio] Rayón [Larrayoz], [Salvador] Vega [Carreras], [Ángel] Bravo, [Alejandro] Yagüe [Llorente], [Miguel Ángel] Palacios [Garoz] y [Pedro M^º] de la Iglesia.

⁵⁸ También conocido como P. José Antonio de San Sebastián, si bien su nombre original era José Gonzalo Zulaica Arregui. Véase en CALZADA PEÑA, Rodrigo, y PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Antología de Canciones*

En este mismo sentido, es decir, basadas en las melodías del *Cancionero* de Olmeda y trascendiendo el ámbito local y nacional de los compositores anteriormente señalados, aparece publicado en este mismo año de 1995 otro disco titulado *Cantos de España*⁵⁹ en el que se incluyen «Siete canciones populares de Burgos» que corresponden al *opus* 80 de Henri Collet⁶⁰. Estos dos discos musicales grabados por estas prestigiosas agrupaciones coinciden en destacar y difundir, desde distintos prismas, la labor etnomusicológica tan interesante que desarrolló Federico Olmeda.

Otro testimonio del interés mostrado por el legado de Olmeda lo encontramos en el artículo de José del Rincón, fechado en 1997⁶¹, en el que ya planteaba, por aquel entonces, además de una apasionada reivindicación sobre la interpretación de la obra de Federico Olmeda⁶², un primigenio trabajo analítico sobre el *Cuarteto en mi bemol mayor* y sobre las *Rimas para piano* correspondientes a los números 26, 27, 28, 29 y 30. Todos estos manuscritos, tanto los correspondientes a las *Rimas* como al *Cuarteto*, se conservan en el *ACP*. Aunque es admirable el acertado análisis que realiza José del Rincón en su artículo, también encontramos en él algunos datos imprecisos, como por ejemplo que «Olmeda había superado todas las pruebas para convertirse en profesor del Conservatorio madrileño⁶³». No nos consta información al respecto de esta afirmación. José del Rincón también afirma en su artículo que «Olmeda escribió cuatro misas⁶⁴», aunque actualmente conservamos nueve⁶⁵. No obstante, lo más desafortunado que encontramos en el artículo

Burgalesas para Voz y Piano. Institución Fernán González (Academia Burgense de Historia y Bellas Artes), 2016, p. 15.

⁵⁹ YAKAR, Rachel y LAVOIX, Claude, *Henri Collet: Cantos De España*. [CD]. Suiza: Claves Records. Rachel Yakar, soprano. Claude Lavoix, piano. Claves Digital, France Telecom Fondation, 1995.

⁶⁰ Para no interrumpir la clasificación cronológica que tratamos de aplicar en este apartado y ya que la obra no es en su integridad exclusivamente de Federico Olmeda, sino que está basada en temas de su *Cancionero*, hacemos referencia, en este pie de página, al disco que apareció publicado en 2015 que incluye 3 de las obras correspondientes al ya citado *op.* 80 de Collet. En esta ocasión las canciones están interpretadas por la soprano Amel Brahim-Djelloul y el pianista Nocilas Jouve. Véase en Amel BRAHIM-DJELLOUL y Nicolas JOUVE, *Populaires*. [CD]. Eloquentia, 2015.

⁶¹ Véase del RINCÓN, José: «Rimas para piano y el Cuarteto en Mi Bemol de Federico Olmeda», *I Semana de estudios históricos de la Diócesis de Osma-Soria (15-17 de septiembre de 1997)*, Diputación Provincial de Soria, Soria, vol. 2, Soria: 1997, pp. 365-370.

⁶² *Op. cit.*, pp. 370.

⁶³ Véase del RINCÓN, José, *op. cit.*, 366.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Según la clasificación del profesor Miguel Ángel Palacios, las misas que conservamos de Federico Olmeda son las correspondientes a los números 14, 15, 17, 22, 24, 34, 38, 40 (incompleta) y 41. Esta última es la única obra de la que todavía no tenemos una copia y, por lo tanto, no la hemos podido analizar, aunque no cejamos en el empeño de algún día poder hacerlo.

de José del Rincón se da cuando establece la relación de obras que propone Carlos Gómez Amat en su *Historia de la música* como «más fiable⁶⁶» que la que realiza Marc Honegger en su *Diccionario biográfico de los grandes compositores de la música*. Como ya vimos en el apartado anterior, ninguno de los dos *acierta* ni en el número de sinfonías ni en el de cuartetos. A pesar de este detalle, creemos que la relevancia del artículo del profesor José del Rincón es indudable ya que, mediante el mismo y como el propio autor destaca, pretende incentivar la investigación sobre la figura de Federico Olmeda y que se pueda volver a interpretar su obra⁶⁷, aspectos ambos con los que coincidimos plenamente.

No será hasta el año 2003 cuando Miguel Ángel Palacios publique su libro *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*, que es hasta este momento y como venimos advirtiendo y hemos constatado en el apartado «justificación y antecedentes» de esta tesis, la investigación más seria y potente sobre la figura de Federico Olmeda que ha dado como resultado el libro anteriormente citado, donde podemos encontrar no sólo la biografía más importante existente hasta ahora de nuestro autor, sino que además de esta pormenorizada biografía de Olmeda nos ofrece una antología de 30 obras editadas de nuestro autor donde, como Palacios remarca, 17 de ellas son inéditas y otras de difícil obtención, por pertenecer a ediciones antiguas⁶⁸. Además, en este libro encontramos un catálogo de las obras de Federico Olmeda que nos servirá de base para la digitalización que hemos realizado, a lo largo de las diferentes etapas del desarrollo de esta tesis, de todo el fondo del *ADB*, así como del resto de obras referenciadas por Miguel Ángel Palacios. Este catálogo también nos ha permitido comprobar los pequeños errores hasta ahora referenciados sobre las atribuciones de obras a Federico Olmeda en otros diccionarios o manuales de historia.

Como hemos destacado en el apartado anterior, Palacios nos pone también en la pista de dos discípulos franceses que tuvo Federico Olmeda en Burgos: Raoul Laparra y Henri Collet. Aunque sea de una manera sucinta nos referiremos a ellos para comprobar qué pudieron decir de su maestro, qué visión tenían de él y cómo pudieron influir en él y él en ellos. Hemos adelantado ya cómo el segundo de ellos, Henri Collet dedica una sustanciosa entrada en la *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*,

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ del RINCÓN, José, *op. cit.*, 370.

⁶⁸ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 217.

y así sitúa a nuestro autor como uno de los autores del *risorgimento* musical de la España de su tiempo, tanto en el terreno de la música religiosa como profana⁶⁹. A pesar de esta entrada, todavía Collet seguirá hablando de «sinfonías» y «cuartetos» en plural⁷⁰.

En ese mismo año 2003 aparecerá la publicación de otro disco, donde encontramos también parte del legado musical de nuestro autor. Fue el titulado *Canciones de la Guerra de la Independencia*⁷¹ de Joaquín Díaz en colaboración con el músico Javier Coble. Las obras que se incluyen en aquel disco fueron recogidas por Federico Olmeda con el nombre de *Canciones Populares de la Guerra de la Independencia* y fueron publicadas en 1908 en el Suplemento de la revista *La Ilustración Española y Americana*⁷².

Tomadas prestadas palabras de Miguel Ángel Palacios, «otra honrosa excepción es» la grabación y estreno que se realizó de la *Sinfonía en la* de Olmeda por la Orquesta Sinfónica del Conservatorio de Burgos, por aquel entonces Conservatorio Municipal de Música «Antonio de Cabezón». Esta grabación de 2003 estuvo dirigida por Pedro María de la Iglesia y se encuentra en Igrafonic CD212⁷³.

En 2004, al celebrarse el Centenario del *Cancionero* de Federico Olmeda, se llevaron a cabo una serie de actos como la presentación del libro de Miguel Ángel Palacios *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*, el jueves 5 de febrero, en la Sala Polisón del Teatro Principal. El sábado 21 de febrero, en la Capilla de Música de las Bernardas se celebró un concierto de Música Tradicional del Cancionero de Olmeda a cargo del Colectivo Yesca. El viernes 27 de febrero, la coral Interludio dedicaría un concierto a las obras *Spanish Folk Songs* de Alejandro Yagüe. Estas obras están basadas en melodías del Cancionero de Olmeda.

⁶⁹ COLLET, Henri, «Le XIX^e siècle. Deuxième partie: La renaissance musicale»..., pp. 2478-2479.

⁷⁰ Véase p. 41 (pie de página 37) y p. 43 de esta tesis donde zanjamos el tema de cuántas sinfonías y cuartetos conservamos de Federico Olmeda.

⁷¹ DÍAZ GONZÁLEZ, Joaquín y COBLE, Javier, *Canciones de la Guerra de la Independencia*. [CD]. España, Valladolid: Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz, 2003.

⁷² OLMEDA, Federico. «Canciones Populares de la Guerra de la Independencia». *La Ilustración Española y Americana*, Suplemento al nº XXXII, 30 de agosto de 1908, pp. 129-132.

⁷³ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 63.

Coincidiendo las efemérides del centenario de la muerte de Federico Olmeda y del centenario del nacimiento de Ángel Juan Quesada, en el año 2009, el Instituto Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Burgos dedicará la Semana de Música «Antonio de Cabezón⁷⁴» a estos compositores. Focalizando nuestra atención en lo referente a Federico Olmeda, este homenaje comenzó el martes 25 de agosto con la actuación del dúo compuesto por los pianistas Sophia Hase y Eduardo Ponce que conforman el Atlantis Piano Dúo. Que nos conste, de Federico Olmeda interpretaron su *Andante religioso (imitado de Beethoven)* y el *2º impromptu*. Al día siguiente, a cargo de David Martínez y Jesús Pinillos, se debieron interpretar obras de Federico Olmeda para violín y piano, pero no hemos conseguido saber qué obras concretas fueron éstas. Tampoco tenemos constancia de las obras que pudieron interpretar el viernes la soprano Lorenza Guillod, Rubén Amoretti y la pianista Birgit Frenk-Spilliaert. El jueves, que fue el turno de La Camerata del Prado dirigida por Tomás Garrido, si bien tampoco sabemos qué obras interpretó, sí podemos deducir algunas de ellas, ya que dicha Camerata publicará precisamente ese mismo año 2009 un disco titulado *Delicias españolas II (s. XIX-XX)*⁷⁵ que incluye las siguientes obras de Federico Olmeda que, analizaremos, para no desviarnos del tema que aquí nos compete, en su correspondiente apartado de esta tesis:

⇒ *Quinteto (imitado de Beethoven)*.

⇒ *Oda-Fuga*.

⇒ *Lamentación*.

De esta última obra, *Lamentación*, se conservan dos copias manuscritas en la caja nº 4 del ADB que hemos digitalizado y ordenado con el nº 250,1 y 250,2. En la primera de ellas, que parece ser borrador de la partitura definitiva, aparece una fecha –septiembre 2/97–, el nombre de su autor –Olmeda– y el de la ciudad donde se compuso –Burgos–. Además, esta partitura fue editada y publicada con el título *Obras religiosas para órgano*, que incluía otras tres obras: *Intermedio*, *Fuguita* y *Melodía*, correspondiendo *Lamentación* a la segunda de ellas. Esta

⁷⁴ Véase en «Un siglo de música con acento burgalés». El Correo de Burgos, 25 de agosto de 2009, <https://bit.ly/3qKZOLL> [accedido el 1 de mayo de 2021]. También en NIÑO, Victoria M. «Notas burgalesas». El Norte de Castilla, 21 de agosto de 2009, <https://bit.ly/2SSuxoH> [accedido el 1 de mayo de 2021].

⁷⁵ Camerata del Prado - Tomás Garrido. *Delicias Españolas II: Música para orquesta de cuerda (s. XIX-XX)*. [CD]. España, Madrid: Verso, 2009.

versión es una adaptación para cuerda del director de la Camerata del Prado⁷⁶, Tomás Garrido, que originalmente Olmeda escribió tan solo para órgano. La obra de Olmeda es un canon modal entre la voz más grave y la más aguda con un pedal de Do.

En cambio, tanto de la obra *Oda-Fuga* como del *Quinteto*, encontramos dos instrumentaciones diferentes. De la primera de ellas, *Oda-Fuga*, tenemos una versión de órgano, de la cual se conserva, en la caja nº 4 del *ADB*, el manuscrito ológrafo y una edición de la obra publicada en Francia, concretamente en París en 1903. Es curioso el dato de la edición de esta obra, porque el ejemplar que hemos podido digitalizar no incluye la fecha de 1903, sin embargo, en el libro de Miguel Ángel Palacios donde aparece la misma portada de esta obra sí que lo contiene⁷⁷. Suponemos que esa es la razón por la cual Yolanda Alonso, en su trabajo de fin de Máster de 2019, al que volveremos a referirnos posteriormente, también referencie la publicación de esta obra en 1903, pero, lo que nos ha dejado un tanto perplejos es que, si consultamos la Biblioteca Nacional de Francia, allí se nos dice que esta editorial fue creada en 1908⁷⁸. De ser cierto este dato, obviamente esta obra no podría haberse editado en 1903. Sin embargo, como ya hemos indicado, en la portada de esta obra, incluida en el libro de Palacios, sí aparece la fecha de 1903. Sea como fuere, conservamos ambas partituras, la editada y el manuscrito realizado por Olmeda.

A continuación, nos detendremos brevemente en la obra *Quinteto (imitado de Beethoven)* a la cual ya hemos hecho referencia en el apartado anterior – «Justificación y antecedentes»– concretamente en el pie de página nº 37 que aparece en la p. 41. De esta misma obra se conservan dos instrumentaciones diferentes, una para orquesta de cuerda y otra para piano, ambas escritas en la tonalidad de la mayor. En la indicación que podemos leer en el margen izquierdo

⁷⁶ Como se puede apreciar en el libreto del CD Camerata del Prado - Tomás Garrido, op. cit., p. 14, para la grabación de este CD la Camerata del Prado estuvo formada por 16 intérpretes más su director, Tomás Garrido. Como violinistas primeros aparecen David Martínez (concertino), Miguel Navarro, Francisco de Tapia, Ángel Sampedro y Emilio Maravella. Como violinistas segundos encontramos a Raúl Oliveros, Encarnación García, Beatrix Z. Urban y Vicente Cueva. Violas fueron Ana Roca, Beatriz Andradás y Laure M. Gaudron. En violoncellos encontramos a Eva Duarte y Joaquín Ruiz. Al contrabajo estuvo Juan M. Cano. Como percusionista aparece Carlos Calvo, aunque no participará en estas obras de Olmeda ya que no disponen de percusión.

⁷⁷ Véase PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, op. cit., p. 67.

⁷⁸ «Senart (Editeur de musique)». *data.bnf.fr*, <https://bit.ly/3n9QjAR> [accedido el 16 de noviembre de 2021].

superior de la primera página de la versión para piano se dice que es una «transcripción de orquesta para piano» lo que nos hace pensar que, la versión para quinteto de cuerda, es la concepción original para la cual Olmeda se planteó dicha obra y, así pues, la versión para piano, que verá la luz en 1889 en el suplemento del nº 29 de la revista *Ilustración Musical Hispano-Americana*⁷⁹, será posterior. Dicho sea de paso, la indicación a la que hacíamos referencia cambia la perspectiva para la cual se concibió originalmente esta obra mezclándose los conceptos *orquesta* y *quinteto*. Aprovechamos esta ocasión para recalcar, aunque pudiera parecer obvio, que, las obras escritas para quinteto, en este caso de cuerda, son obras de cámara para cinco partes instrumentales diferenciadas o, dicho de otro modo, son obras que, desde nuestro punto de vista, están más pensadas para ser interpretadas por cinco intérpretes solistas que para que esas partes sean dobladas como así lo acabó grabando la Camerata del Prado que, como hemos indicado, estaba compuesta por 5 violines primeros, 4 segundos, 3 violas, 2 violonchelos y 1 contrabajista. Así pues, hubiera sido mucho más preciso el que, tanto Olmeda como el editor de la versión para piano, hubieran utilizado, en lugar de la palabra *orquesta*, la de *quinteto de cuerda* porque, como decimos, esto nos puede inducir a pensar que esta obra no fue concebida para la formación con que el propio Olmeda tituló dicha obra, ya que entendemos que, las obras propiamente para orquesta, aunque sean específicamente para orquesta de cuerda o sean interpretadas como en esta ocasión, por una camerata de pocos instrumentos, necesitan de una densidad y profundidad mayor que la que pueden ofrecer unos solistas, ya que, es incuestionable que no suena igual un violín solo que toda una sección de violines, por pocos que sean. En cualquier caso, aunque Olmeda hubiera concebido la obra para quinteto de cuerda y no para una camerata, la grabación dirigida por Tomás Garrido es digna de toda alabanza tanto por el resultado musical como por su interés musicológico ya que proponen la interpretación de obras de calidad que no suelen ser habituales en las salas de concierto.

⁷⁹ A partir de este momento *IMHA*. Esta obra aparece publicada en el suplemento de la revista anteriormente citada e incluso podemos encontrar una copia de esta edición en la caja nº 8 del *ADB*. Además, el propio Palacios incluye una copia en el apéndice de su libro, concretamente en la p. 280.

En otro orden de cosas, y como ya hemos señalado, la partitura del *Quinteto (imitado de Beethoven)* se puede consultar en el *ADB*, donde encontraremos, por un lado, en la caja nº 4, las *particelle* ológrafas de este quinteto conformado por 2 violines, 2 violas y violón, mientras, por otro lado, el ológrafo de la partitura completa⁸⁰, lo encontramos en la caja nº 3. El disponer de una copia manuscrita de cada parte instrumental con la calidad que se conserva nos lleva a plantearnos el que, en algún momento, esta obra tuvo la intención de interpretarse, porque, de no ser así, no tendría demasiado sentido el haber realizado este esfuerzo con esta minuciosidad. Como ya hemos señalado, en esta caja nº 3, también encontramos una partitura de lo que pudiera ser una primera versión de esta obra que aparece con la indicación de *And^{te} del Cuarteto en fa* y que, nosotros, después de revisar todo el *corpus* de obras de Federico Olmeda, y, aunque la hemos incluido en nuestro catálogo con el nº 158'3, tan solo la tenemos presente como el bosquejo de lo que acabará siendo, al añadir una segunda viola, su versión definitiva en forma de quinteto de cuerda. Esto queda refrendado sencillamente al confrontar el c. 9 de estos tres manuscritos a los que hemos hecho referencia. Como se puede apreciar en la versión en cuarteto, aparece un bemol en la nota *re* que se perderá en el resto de versiones. Además, armónicamente, no tendría sentido este bemol. No obstante, lo curioso de esta versión es precisamente su título, porque no nos consta que se haya conservado ningún otro cuarteto que no sea el aludido *Cuarteto en mi bemol* al cual, como puede comprobarse, no se refiere en absoluto porque ni está en la tonalidad mencionada ni dispone de un movimiento que sea andante. Dicho lo cual, lo único que podemos es elucubrar sobre si Olmeda, en algún momento, tuvo la intención real de realizar otro cuarteto que, desgraciadamente, no nos ha llegado hasta nuestros días.

Siguiendo con la comparativa, en este caso entre la versión de piano y la versión de cuerda, veremos que difieren ligeramente. Además de la diferencia evidente que nos ofrece la versión de cuerda, que añade una voz respecto a la del piano, hay algunas otras pequeñas diferencias que podríamos advertir, aunque algunos pudieran considerarlas de poca monta. En el primer compás de la versión de piano, podemos apreciar que el segundo pulso es una corchea, aunque en la *particella* del primer violín está escrita una semicorchea, y así es como interpreta

⁸⁰ Nos estamos refiriendo en este caso a lo que designaríamos como *score* o partitura completa de dirección.

Tomás Garrido con la Camerata esta primera nota del segundo pulso. Si bien no es un cambio sustancial en la obra, sí cabe reseñarlo, ya que difiere de la versión de piano y le otorga un carácter un poco diferente. En el c. 6, tanto la viola II como el violonchelo tienen dos negras, pero, en la versión de piano, el compás está escrito como negra con puntillo y corchea. En el c. 30, primer pulso, también vemos una ligera diferencia entre la parte del violonchelo, donde aparece una corchea, y la versión de piano, donde pone negra en el bajo. En este mismo sentido, toda la rítmica de la parte del violonchelo de los cc. 30-36 cambia ligeramente, lo que consideramos variaciones no muy lógicas si tenemos en cuenta que, el resto de voces que desarrollan el acompañamiento, sí tienen líneas rítmicas estables, generando, en este pasaje, una línea clara de acompañamiento que otorga al pasaje un determinado *aire* o *atmósfera*. Por eso, nos sorprenden las diferencias que Olmeda establece en la voz del violonchelo en comparación con la versión de piano y con el resto de voces. Estas sutilezas parecen más propias de una transcripción rápida, como así podemos observar en otras obras, y, puede que tengan más que ver con la articulación que pretende conseguir Olmeda que con la propia rítmica que hay escrita. No es muy lógico el que el resto de voces permanezcan con la misma rítmica y, sin embargo, en el bajo se establezcan cambios de corchea por negra o negra con puntillo. Si esto se interpretara en una Iglesia con cierta reverberación, la diferencia entre alargar una corchea o no hacerlo sería de una sutileza enorme a no ser que la articulación fuera realmente exagerada. Por no enmendar la plana a Olmeda, en la transcripción que hemos realizado de esta obra, lo hemos dejado de esta forma, pero sospechamos que, en un trabajo camerístico de montaje de esta obra, sería un punto a tratar con los instrumentistas o, como no me cabe la menor duda, serían los propios instrumentistas los que lo tratarían y lo pondrían en la palestra. En el c. 32, también encontramos una diferencia en cuanto a la articulación de las corcheas, en este caso en la parte de la viola I. En la parte de piano van todas ligadas y, sin embargo, en la versión de cuerda, la viola I tiene la articulación de *staccato*. En el compás 41 del violín I, en las *particelle* aparecen corcheas, sin embargo, en el resto de voces, la rítmica escrita es de negras, así como en la versión de piano, por lo que, en este caso, sí consideramos cambiar esta corchea y dejarla definitivamente como negra. En el c. 44 de la viola II, el sol debe ser becuadro. En el c. 47, tanto en el violín II como en el viola II tenemos el mismo problema: los soles deben ser

becuadro. Empezamos a vislumbrar con este y otros sucesivos descuidos la rapidez con que Olmeda escribía y cómo, a mi juicio, daba por hecho que el intérprete intuía las armonías que él escribía, pero hay que reconocer que, desde un punto de vista teórico, estas notas no están bien escritas en las *particelle* de los intérpretes⁸¹. En el c. 60 se produce la misma variación que ya hemos señalado en el c. 6. Para terminar, señalaremos que, en el c. 70 del violín II y de la viola II, los compases de espera son siete y no ocho como marca Olmeda en las *particelle*.

Esta comparación sucinta que realizaremos con mayor profundidad en otras obras en los correspondientes apartados de la segunda parte de esta tesis, ya nos adelanta la dificultad que encontramos y/o que encontraremos, a pesar de disponer de los materiales suficientes para *armar* la mayoría de las obras del catálogo de Federico Olmeda, que siguen, a día de hoy, inéditas. Si dejamos a un lado las 17 transcripciones de otros autores que realiza Olmeda y que añade Palacios al catálogo de obras del propio Federico, estaríamos hablando de que, actualmente, su *corpus* de obras musicales está formado por unas 320 composiciones. No obstante, como acabamos de señalar, no podemos ofrecer un número exacto de obras porque, dependiendo de cómo contabilicemos las mismas, estaríamos hablando de un número mayor o menor. Con un ejemplo se entenderá perfectamente esto que decimos. Como bien explica Miguel Ángel Palacios, «Olmeda compuso 303 intermedios breves para órgano en todas las tonalidades mayores, excepto dos: fa sostenido o sol bemol mayor y si bemol o la sostenido menor⁸²». En el catálogo, Palacios las agrupa por tonalidades en 22 obras, concretamente de los números 277 a 298, pero, como también nos advierte el propio Palacios, esta manera de contabilizar las obras de Olmeda podría ser diferente. Además, como sigue apuntando, en la SGAE existe un registro de obras atribuidas a nuestro autor, aunque, como también remarca es «una relación no muy fiable de unas ochenta obras⁸³». Comprobemos a continuación la veracidad de estos dos datos. En el momento de la redacción de este apartado, encontramos, en la web de la SGAE, 96 títulos de obras atribuidas a nuestro autor, es

⁸¹ Este mismo caso será recurrente en toda la obra de Olmeda y haremos puntualizaciones concretas al respecto en cuatro de las *Rimas* para piano que Eduardo Ponce grabó en su disco *Federico Olmeda. Rimas para piano (inspiradas en G. A. Bécquer)*. Adelantamos ya aquí un ejemplo que podemos encontrar en este sentido en la *Rima nº 31*. En este sentido, en la segunda parte del c. 102, en la mano derecha, no pone el sostenido al sol₂. En este mismo compás pero en la mano izquierda tampoco pone los sostenidos al sol₁ ni al sol₂. Olmeda también se olvida la clave de fa en el c. 28.

⁸² PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 315.

⁸³ *Ibidem*.

decir, un número bastante cercano al que apuntaba Palacios. Sobre la falta de fiabilidad de este listado, no podemos estar más de acuerdo. La relación de obras deja, cuanto menos, bastante que desear. Pongamos a continuación algunos ejemplos que ilustren por qué pensamos que esta relación que se hizo en su día se realizó de una forma un tanto ligera. Aunque no se conserven copias de estas partituras que se reseñan, la mayoría de estos títulos que aparecen se corresponden con la catalogación de Miguel Ángel Palacios, pero, en algunas ocasiones, estos mismos títulos están escritos con faltas de ortografía. Un ejemplo lo apreciamos en la obra *Ferborín* que, en el listado de la SGAE, aparece escrita con *b*. En los títulos de algunas de las *antiphonas* que compuso Olmeda, utilizó el lexema *ph*, a diferencia de como los vemos en el listado de la SGAE, donde aparecen escritas como *antifonas*. Esto no lo consideramos importante, pero, si profundizamos un poco más, veremos cómo nos encontramos con faltas de ortografía, ya no sólo en castellano sino, como podremos apreciar, también en latín. Por ejemplo, el título de la obra *Antiphona* (“Sub tuum praesidium”) en el listado de la SGAE aparece como *Antiphona se tun presidium*. Pero no es un caso aislado. Lo que creemos se refiere a un *Ave Maria* (In honorem B. M. V. Incarnationis), en el listado de la SGAE aparece escrito de esta manera *IN HONORE B M V INCARNATIONES*.

Palacios también advierte que en este listado de la SGAE se registraron póstumamente algunas obras que nosotros tampoco hemos sido capaces de localizar, como son: *Tanda de valeses* (piano), *Obertura en Sol* (orquesta), *Minueto* (orquesta), *Caprichosa gaviota* («Las olas del mar». A Felipe Pedrell), *Fuga en la mayor* (órgano) *Fuga III* (órgano) y *Sonata* (violín y piano). Tampoco se conserva el *Himno a la Industria* que, como se sabe, fue premiado en Béjar en septiembre de 1903 y que, como bien establece también Palacios, sabemos que existe gracias a unas letras testimoniales expedidas en 1904 por el arzobispo de Burgos, Gregorio María Aguirre⁸⁴. En la caja nº 4 del *ADB* podemos encontrar solamente la portada de esta obra, de la que tan solo conocemos su plantilla vocal e instrumental. Es una obra compuesta para tres voces con

⁸⁴ Aunque sea una nimiedad y no afecte en absoluto a la búsqueda de estas letras testimoniales, sí hemos de decir que el número del *Archivo Diocesano de Burgos* donde se encuentra este documento ha cambiado, pasando de ser, como señala Palacios: *Archivo Diocesano de Burgos*: Clero, 5.1.5 Cabildo Metropolitano. Provisión de Beneficios. Olmeda; a la siguiente numeración: *Archivo Diocesano de Burgos*: Clero, 4.2.5 Cabildo Metropolitano. Provisión de Beneficios. Nosostros allí lo hallamos entre otros papeles, pero no tenemos permiso para reproducirlo.

acompañamiento de una banda formada por requinto, clarinetes, saxofones, cornetines, trompas, trombones, bombardinos y bajo.

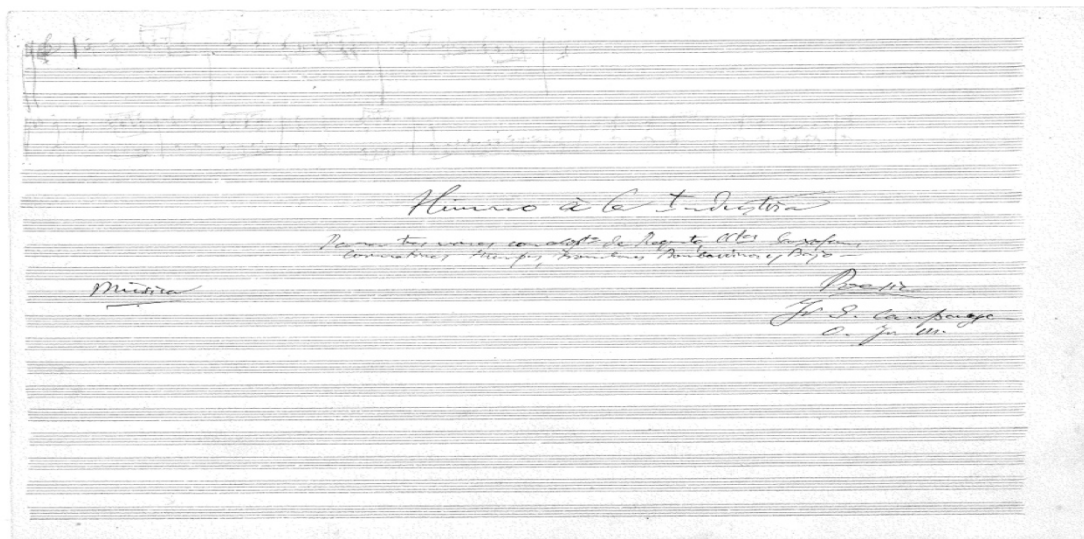


Ilustración 1: Portada del *Himno a la Industria*. (Obra premiada en Béjar en septiembre de 1903). ADB, Fondo Federico Olmeda, caja nº 4.

También aparece entre el listado de títulos de supuestas obras de Federico Olmeda que figuran en la SGAE, la siguiente: *Fantasia del Señor Kingolz*. No tenemos constancia de quién es el tal Señor Kingolz, ni tan siquiera sabemos si está o no bien escrito y por lo tanto pudiera referirse a otra persona, o si, sencillamente, nos encontramos ante la posibilidad de que esta obra no la escribiese Olmeda. También encontramos el ordinal del Rey Alfonso XIII escrito con el número cardinal y otras obras que, al tener copia de ellas y como venimos sosteniendo, no nos atrevemos a decir que sean de Federico Olmeda.

Si hasta ahora hemos referenciado cómo se han interpretado los géneros musicales de la canción popular al que Olmeda dedicó su libro *Folklore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos*, u obras para pequeña orquesta de cuerda, o su *Sinfonía* para gran orquesta, aportamos, a continuación, un ejemplo de otro estilo musical que trabajó nuestro autor: la música coral, en este caso sin acompañamiento, aunque también tenemos ejemplos de música coral acompañada entre su *corpus* de obras. Así pues, durante los días 10, 11 y 12 octubre del año 2010 en que se celebró la IX edición del Concurso

Nacional de Corales «Antonio José» en Burgos, se exigió, como obra obligada, la interpretación del *Christus factus est*⁸⁵ de Federico Olmeda.

Asimismo, en 2010, encontramos otra excepción en cuanto a la interpretación de la música de Federico Olmeda. En esta ocasión, será la fabulosa pianista Ana Benavides, a la que ya hicimos referencia en el apartado anterior, la que incluirá la obra *Andante religioso* de Federico Olmeda en el 2º CD del volumen V de la colección que dedica al *Piano inédito español del siglo XIX*⁸⁶.

Otro intérprete, al cual ya hicimos también referencia anteriormente en este apartado⁸⁷ que se ha implicado de una manera admirable, contribuyendo de esta forma al conocimiento de la obra musical de Federico Olmeda, es el extraordinario pianista Eduardo Ponce⁸⁸ que, ahora de manera individual, no sólo publicó un disco en 2012⁸⁹ titulado *Federico Olmeda. Rimas para piano (inspiradas en G. A. Bécquer)*⁹⁰, sino que ha dedicado conciertos y recitales donde ha incluido parte de ese repertorio que grabó en dicho disco⁹¹. Además, recientemente ha presentado una tesis dedicada precisamente a

⁸⁵ Se conservan dos partituras manuscritas de esta obra. Una en el *AMD* y otra en la caja nº 3 del *ADB*. Ambas partituras coinciden en la fecha de composición: 20 de marzo de 1904. La partitura en la que nos hemos basado para hacer la transcripción es la que hemos referenciado en nuestro catálogo como 37'1. Como nos indica el propio Olmeda en su manuscrito, el texto que armonizó pertenece al Gradual de la Misa del Jueves Santo, que es el mismo que se utiliza también en el Oficio de Tinieblas. El texto está basado en la Carta de San Pablo a los Filipenses 2: 8-9. Por otro lado, es recurrente la interpretación que realiza la Schola Cantorum de Burgos de esta obra principalmente en Semana Santa. También nos consta que hay en circulación una adaptación de la misma para cuarteto de cuerda consistente en la mera reproducción de las voces tal cual Olmeda las plantea para coro a 4 partes pero para que sean tocadas, cada una de estas partes, por los correspondientes instrumentos de cuerda como son el violín I y II, viola y cello. Esta versión también la he escuchado interpretar en la Semana Santa de Burgos.

⁸⁶ BENAVIDES, Ana. *Piano inédito español del siglo XIX*. Vol. 5, [2º CD]. Bassus Ediciones, 2010.

⁸⁷ Recordemos que en 2009, conformando el Atlantis Piano Dúo junto a la pianista Sophia Hase, interpretaron, que nos conste, el *Andante religioso (imitado de Beethoven)* y el *2º impromptu* de Federico Olmeda.

⁸⁸ Catedrático de piano del Conservatorio Superior de Música de Salamanca desde 1996.

⁸⁹ Nuevamente encontramos algunos datos no coincidentes en torno a la fecha de publicación de este disco. Así pues, aunque figure en el propio disco que se publicó en 2012, podemos ver, que tanto en el TFM de la profesora Yolanda Alonso Vicario como en la web, La Quinta de Mahler, aparece fechado en 2013. Sea como fuere y dicho sea de paso, es un disco extraordinario que recomendamos encarecidamente.

⁹⁰ PONCE, Eduardo, *Federico Olmeda. Rimas (inspiradas en G. A. Bécquer)*. [CD]. España, Madrid: Verso, 2012.

⁹¹ Como ejemplo de estos conciertos donde incluye parte del repertorio que grabó en su disco podemos destacar el que realizó el 7 de agosto de 2011 en San Lorenzo de El Escorial (Real Coliseo de Carlos III) dentro del ciclo «Clásicos en Verano» (Municipios de la Comunidad de Madrid). Allí interpretó las *Rimas* nº 31, 10, 32, 24, 29, así como el *Nocturno en do sostenido menor* (1890) y el *Impromptu en la bemol mayor* (1890). Cfr. Madrid Comunidad Digital. «Clásicos en verano». *Compañías y publicaciones*, 2011, <https://bit.ly/3uPzv3D> [accedido el 30 de marzo de 2021].

las *Rimas* de Federico Olmeda⁹² donde edita, analiza y propone una interpretación de todas ellas. De las treinta y tres *Rimas* que escribió Federico Olmeda⁹³, Eduardo Ponce ha grabado dieciséis en su CD, concretamente las que se corresponden a los números 1-5, 7, 9-10, 12-13, 19, 21, 24, 29, 31 y 32. Todas las partituras manuscritas de estas *Rimas* se conservan en la caja nº 9 del *ADB*, salvo la nº 29, que se encuentra en el *ACP* (8/80). Eduardo Ponce, además, incluye en su disco otras dos joyas de Federico Olmeda: el *Nocturno en do sostenido menor* y el *Impromptu en la bemol mayor*, escritos ambos a finales de enero de 1890, como puede observarse en los manuscritos que se conservan de estas partituras y que pueden consultarse en el *ACP* (8/78) y en el *ADB* (caja nº 3), respectivamente.

Debido a la fascinación que siempre nos ha producido este disco, hemos transcrito y analizado todas las *Rimas* que Eduardo Ponce interpreta en el mismo. Así pues, podemos destacar ya no solo la labor tan extraordinaria a nivel interpretativo de Eduardo Ponce, sino que, consideramos este disco, por sí mismo, fundamental para que la figura de Federico Olmeda pueda trascender el espectro etnomusicólogo u organístico, donde, como venimos diciendo, puede ser actualmente más reconocido. Creemos que la mera escucha de la interpretación de la música de Federico Olmeda que realiza Eduardo Ponce en su disco, permite realizar una exégesis de la misma y ayuda a ampliar la visión que se tiene del mismo, situándolo como un destacado compositor de finales del s. XIX y principios del XX, en su sentido holístico, ya que no sólo desplegará, como puede comprobarse en estas *Rimas* y en otras obras que veremos, unos recursos estilísticos musicales amplios y de gran calado, característicos de su época, sino que será una figura clave y un ferviente defensor de una aplicación del *Motu Proprio* «*Tra le sollecitudini*» de Pío X en su sentido más amplio.

Por todo esto, las bondades a destacar de este disco de Eduardo Ponce tienen una doble vertiente. En primer lugar, huelga decir que a nivel artístico es un disco absolutamente extraordinario. Eduardo Ponce desarrolla en él una exquisita interpretación de las obras de Olmeda, a lo que hay que sumar el serio trabajo musicológico desarrollado para poder abordar este repertorio con esta solvencia ya que,

⁹² PONCE DOMÍNGUEZ, Eduardo. *Rimas para piano de Federico Olmeda (1865-1909), inspiradas en G. A. Bécquer, una comparativa*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2021.

⁹³ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 341-342.

desde nuestro punto de vista, consideramos que, trabajar con los manuscritos que se conservan de esas obras, no ayuda a involucrarse en la tarea. Además, este disco supone la ratificación tanto de la obra como de la figura de Federico Olmeda. A pesar de esto, y, por lo tanto, sin intención alguna de menoscabar la labor de Eduardo Ponce a la que hemos hecho referencia hasta ahora, al contrario, para sumarnos a la misma, creemos que estamos obligados a señalar algunas diferencias existentes entre los manuscritos de las *Rimas* de Federico Olmeda frente a la propuesta que realiza Eduardo Ponce en su disco⁹⁴.

No obstante, lo que señalaremos serán, en muchos casos, pequeñas cuestiones que, como decimos, en absoluto desmerecen el trabajo ímprobo de Eduardo Ponce y el resultado excelente que nos ofrece en su disco. De hecho, de las dieciséis *Rimas* que grabó en su disco, tan solo hemos encontrado diferencias en cuatro de ellas, concretamente en las *Rimas n° 4, 5, 19 y 21*. Debemos advertir que, al no saber que Eduardo Ponce estaba desarrollando su tesis sobre las *Rimas* y, por lo tanto, no tener acceso a las ediciones de las partituras que allí propone, las diferencias que habíamos encontrado las habíamos detectado al comparar auditivamente el disco con nuestras transcripciones y con los originales ológrafos de Olmeda. La concreción de todas las divergencias encontradas de las *Rimas n° 4, 5, 19 y 21* las señalaremos en el apartado dedicado a la edición de las obras para piano de Federico Olmeda que aparecerá en el «Capítulo 2» de la segunda parte de esta tesis. La aportación de Eduardo Ponce al conocimiento e interpretación de la obra pianística de Federico Olmeda es la más importante realizada hasta ahora por lo que esperamos que al describir las cuestiones que hemos encontrado en estas cuatro *Rimas* no sean tomadas como un reproche, nada más lejos de nuestra intención, tan solo pretendemos aportar nuestro diminuto granito de arena y ayudar con ello a que en un futuro –esperamos que no sea muy lejano– se pueda ofrecer una edición definitiva de estas hermosísimas obras.

Si tenemos en cuenta todo lo señalado hasta ahora en referencia al disco *Federico Olmeda. Rimas (inspiradas en G. A. Bécquer)* de Eduardo Ponce, podemos asegurar que la aseveración que ya citamos en su momento⁹⁵ de Henri Collet cuando califica a Olmeda

⁹⁴ Cuando estamos repasando y ultimando los detalles de esta tesis nos encontramos precisamente con la publicación de la tesis que Eduardo Ponce dedica a las *Rimas* de Federico Olmeda.

⁹⁵ Véase cita nº 29 en la p. 38.

como un «Schubert español⁹⁶» no parece en absoluto exagerada, más bien al contrario, parece justificarse, ya que es evidente la influencia que ejerció en Olmeda el Romanticismo, al menos, para el desarrollo de estas obras o, dicho de otro modo, desde el punto de vista musical, son incuestionables los numerosos recursos estilísticos que realiza Olmeda, de influencia claramente romántica. Entre ellos podríamos destacar las diferentes texturas que utiliza en el desarrollo de estas obras, el carácter de las mismas, los cambios de modo y de tonalidad, los cromatismos, esas melodías evocadoras y de gran vuelo, etc... Pero, por si todo esto pudiera considerarse poco, sabemos que Olmeda se inspiró en las *Rimas* de Bécquer para componer al piano las suyas ya que, a modo de sugestión, añade, al comienzo de algunas de estas composiciones, un verso de las *Rimas* de Bécquer.

Este disco, además de ser una muestra de las dotes interpretativas extraordinarias que Eduardo Ponce posee, es un testimonio indudable de las cualidades compositivas, pianísticas y musicales que atesoraba Federico Olmeda a la edad de 35 años. El compositor logrará componer sus 33 *Rimas* invirtiendo poco más de dos años. Estas obras también hablan de la permeabilidad del carácter de Federico Olmeda y nos incita a pensar en su temperamento aperturista y, por lo tanto, no nos va a sorprender que nos encontremos, prácticamente un lustro después, con su «Discurso sobre la orquesta religiosa» que Olmeda presentará en el *Segundo Congreso Eucarístico Nacional*, celebrado en Lugo concretamente a finales de agosto de 1896⁹⁷ y donde defiende, con impulso decidido e incluso con ardor, la utilización de la propia música instrumental como alabanza a Dios. A propósito de los libros que publicó Olmeda en los cuales no necesariamente se incluyen obras musicales, aunque sí será la música el elemento vertebrador de los mismos, hemos de señalar que no dedicaremos un apartado concreto de esta tesis a desarrollar un comentario y/o análisis pormenorizado de estos libros⁹⁸ sino que hemos preferido ir desgranando algunos de sus contenidos y características principales en los distintos apartados donde hemos considerado valioso e interesante el realizar alguna referencias a ellos. Además, Olmeda, en estos libros abordará algunas de

⁹⁶ COLLET, Henri, «Le XIX^e siècle. Deuxième partie: La renaissance musicale»..., pp. 2478-79.

⁹⁷ Congreso Eucarístico Español, editor. *Crónica del Segundo Congreso Eucarístico Español celebrado en Lugo en agosto de 1896*. Establecimiento Tipográfico de G. Castro, Lugo, 1896.

⁹⁸ Los principales que trataremos, aunque no los únicos, serán: *Memoria de un viaje a Santiago de Galicia ó Examen Crítico Musical del Códice del Papa Calixto II* (1895); *Discurso sobre la orquesta religiosa* (1896) y *Pío X y el canto romano ó Aplicación práctica del código jurídico de su Santidad Pío X* (1904).

las cuestiones musicales más importantes a las que tuvo que someterse por su condición de presbítero como fue la aprobación de los distintos reglamentos sobre música religiosa que tuvieron, en la promulgación del *Motu Proprio* «*Tra le sollecitudini*» de Pío X, su máximo exponente. Además, como compositor, no le quedará más remedio que adecuar sus obras a esta normativa, pero, como veremos, en este caso concreto, su intención será la de impulsar su puesta en práctica con todas sus fuerzas enfrentándose a aquellos que él creía lo hacían desde una postura restrictiva. Por esta causa y otras más que asumió como suyas, tomará parte activa. Por consiguiente, nos sentimos obligados a detenernos en este momento, aunque sea de una forma sucinta, en su *Discurso sobre la orquesta religiosa*, a pesar de que con ello podamos desviarnos del fin al que está destinado este apartado. Olmeda se esmeró en defender a lo largo de prácticamente todo su *Discurso* cómo la ejecución musical ha servido como alabanza a Dios desde los propios orígenes del cristianismo. Como se puede apreciar desde el primer capítulo de su libro y mediante ejemplos que cita basándose en los testimonios que se pueden encontrar ya en el Antiguo Testamento y que también comparará con los que se pueden hallar en el Nuevo, Olmeda acreditará de forma sobrada esta convicción de que la música se ha utilizado desde los principios de la cristiandad. Ilustremos esta aseveración con un ejemplo. Olmeda recurre a la versión Vulgata de la Biblia y así destaca del libro de los Salmos⁹⁹ el versículo 6 del capítulo 26 donde dice lo siguiente: «*Circuivi et immolavi [...] hostiam vociferationis*¹⁰⁰», es decir, ‘he ido y he ofrecido sacrificios/alabanzas con voces’. Como veremos, para Olmeda lo importante es alabar a Dios, no importando si la música es vocal o instrumental. De hecho, Olmeda, además de realizar un recorrido histórico por el tipo de música que se ha utilizado para la aclamación de Dios desde los orígenes, ha fijado también su atención específicamente en el nacimiento y evolución de la propia orquesta. Nuestro autor establece al menos otros dos debates que no nos gustaría que pasaran desapercibidos y que hacen referencia a las diversas interpretaciones que se han realizado, a lo largo de los tiempos, de la palabra *órgano* y de la palabra *psallere*, que serán sustanciales para la justificación posterior de los postulados en torno a la utilización o no de la orquesta como instrumento que, como veremos, Olmeda tratará de defender a toda costa. Para Olmeda, la palabra *órgano* es polisémica y, según él, no sólo la utilizamos

⁹⁹ A partir de ahora utilizaremos la abreviatura “Sal”.

¹⁰⁰ OLMEDA, Federico, *Discurso sobre la orquesta religiosa*. Imp. del Diario de Burgos, Burgos, 1896, p. 104. También hará referencia al Sal 32:3.

para referirnos al instrumento musical que todos conocemos, sino que ha sido utilizada¹⁰¹ para referirse a un conjunto de instrumentos, o, dicho de otra forma, la palabra *órgano* no se usa en todos los casos para referirse a un instrumento determinado, sino para un conjunto de estos¹⁰². También advirtió Olmeda la diferencia que establecieron estos mismos SS. Padres cuando emplean la palabra *Psallere*, ya que «mientras unos la entendieron y entienden relativa al uso de la música instrumental, otros la limitaron simplemente al canto vocal¹⁰³». Esto puede comprobarse cuando referencia el Prólogo de los Salmos¹⁰⁴ de San Hilario.

La visión amplia que, como veremos, tenía Olmeda sobre la utilización de la orquesta, no era generalizada o no fue apoyada en algunos momentos históricos y, así pues, Santo Tomás, aunque aceptaba que se habían utilizado los instrumentos en el culto, no veía conveniente la utilización de los mismos por el abuso que se realizaba de ellos y porque, tal vez, como establece Olmeda, en su época todavía no pudo escuchar una orquesta bien organizada y, por lo tanto y de esta manera, reconocer la capacidad y la eficacia que la orquesta tiene para emocionar a los participantes¹⁰⁵. Sin embargo, San Hilario y otros testimonios tales como el de San Agustín o el de San Isidoro sí lo contemplan, por lo que se deduce de los escritos que Olmeda cita para justificar sus argumentos¹⁰⁶. Como no queremos alargarnos demasiado y para no desviarnos de nuestro objetivo en este apartado, dejaremos para otro capítulo el detenernos en señalar los argumentos que esgrime Olmeda cuando subraya cómo estas personalidades justifican la utilización o no de instrumentos en el culto.

Como decíamos, nuestro autor, en su *Discurso*, demostrará cómo se irá gestando la propia formación de la orquesta e incluso abordará algunos asuntos espinosos tales como si es posible el establecer alguna distinción lúcida entre lo que entendemos como música profana frente a lo que calificamos como música religiosa, ya que, de no poderse establecer tal singularidad, no tendría sentido alguno fijar debates entre lo que es una

¹⁰¹ Olmeda cita entre otros a los SS. Padres S. Isidoro y a S. Agustín.

¹⁰² Cfr. OLMEDA, Federico, *op. cit.*, pp. 40-44.

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 102.

¹⁰⁴ PICTAVIENSIS, Hilarius, «Documenta Catholica Omnia». Tractatus Super Salmos, <https://bit.ly/3FZRyJl> [accedido el 16 de abril de 2021] en OLMEDA, Federico, *op. cit.*, p. 84.

¹⁰⁵ *Op. cit.*, pp. 100-102.

¹⁰⁶ Véase *op. cit.*, pp. 82-104.

orquesta religiosa frente a cualquier otra. Veamos cómo resuelve este asunto Olmeda, ya que, en el propio título de su disertación, añade el apelativo «religiosa» al de la orquesta. Como él mismo reconoce, si eliminamos el texto de las obras musicales y nos quedamos con la ejecución o interpretación de obras musicales «puras», es decir, de música sin texto, no tiene nada claro que se puedan establecer tales diferencias entre las dos categorías musicales anteriormente reseñadas, y así subraya lo siguiente: «Nosotros procla[ma]mos que esta distinción no existe en la naturaleza propia del arte¹⁰⁷». En este mismo sentido vuelve a apuntalar poco después estos mismos postulados, estableciendo que:

«La Música [...] expresa los afectos del alma y los determina más o menos característicamente, según la potencia del genio o [...] del Compositor. [...]. De esta naturaleza de la Música resulta que como sus locuciones no pueden expresar *in se* la causa de los afectos, ni vestigio alguno material que nos indique su origen, no podemos saber si estos son o no profanos, y de aquí que *a priori* es imposible distinguir un género de otro¹⁰⁸».

Además, Olmeda aceptará que tampoco es posible demostrar musicalmente estas diferencias *a posteriori*. Pero no por ello, por no ser capaz de justificar estas diferencias, dejará de fijar, utilizando sus mismas palabras, «ciertas reglas prudenciales¹⁰⁹» para fijar límites entre lo que considera música religiosa y música profana, estableciendo, por lo tanto y al mismo tiempo, un repertorio que debería tener unas características especiales, si se pretende interpretar distintas músicas con las Orquestas religiosas a las que él hace referencia en su libro. Para realizar esta tarea que ahora se antoja, si cabe, todavía más difícil, por no decir imposible, ya que Olmeda ha aceptado que no hay forma de justificar musicalmente distinciones apreciables entre la música religiosa y profana más allá de su propio texto o del contexto donde ésta se desarrolla, nuestro autor fija la atención en los fieles en relación con el arte para, de esta forma, poder establecer lo que él considera religioso y lo que no, respetando siempre lo que consideramos su principio inclusivo que envuelve todo su libro y que, a modo de declaración, de intención firme, establece ya al

¹⁰⁷ OLMEDA, Federico, *op. cit.*, p. 21. Véase que hemos añadido la sílaba “ma” porque los libros de Olmeda, incluso los editados como éste, están llenos de erratas. Suponemos que, al igual que en su música, Olmeda escribe con una celeridad tan extrema que le lleva a dejarse por el camino, en el mejor de los casos, numerosas tildes. En definitiva, los *lapsus calami* son constantes y abundantísimos, lo que dificulta, si cabe, todavía más la lectura de sus obras, aunque no le reste ni un ápice el interés de las mismas.

¹⁰⁸ *Op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁹ *O. c.*, p. 32.

comienzo del mismo –«*Non veni solvere legem sed adimplere*¹¹⁰»–, y al cual recurrirá en algún que otro momento a lo largo de su *Discurso*¹¹¹. A pesar de este principio, y aunque establezca una serie de reglas prudenciales referentes a los «Directores de orquesta, Ejecutantes y Compositores¹¹²» que pretenden ser inequívocas, al final, incluso el propio Olmeda cae, como veremos, en algunas vaguedades, como se puede apreciar en su siguiente propuesta: «solo se debe ejecutar en el templo la buena música que para él ha sido escrita expresamente¹¹³». La cuestión que asalta inmediatamente la mente de cualquiera ante tal planteamiento es: ¿quién establece qué es buena música? Y si se nos permite profundizar un poco más, ¿cómo podemos saber qué música es la adecuada para interpretarse en un templo? Afortunadamente, si seguimos leyendo Olmeda planteará toda una serie de argumentos para que no se derrumbe su postulado que podríamos describir como absolutamente subjetivo, ya que al establecer la música que se debe o no ejecutar en el templo, categoriza la misma con el epíteto «buena», dando a entender que existe, por analogía, la «mala» música o música no apropiada. Aprovechamos este momento para destacar que todo postulado siempre está impregnado de cierta subjetividad, de algunas de nuestras propias creencias, de la corriente filosófica del momento, de los gustos de la época, etc...y en la música, como parte de las artes, es muy difícil hablar en términos absolutos. Es por esto que destacamos la argumentación que Olmeda desarrollara para dar a entender al lector con toda claridad qué entiende él por «buena música» o qué música debería evitarse en la Iglesia. Además, lo verdaderamente destacable para nosotros es que, mediante esta justificación que, efectivamente, realiza nuestro autor, veremos algunas de las corrientes estilísticas imperantes en la época y que tanto debate suscitaron, motivando en parte la promulgación del *Motu Proprio* de Pío X para tratar de solventar algunas de estas cuestiones que, como veremos, ya trata Olmeda. Así pues, en cuanto a las modas que imperaban en la época, pone su acento en evitar «piezas dramáticas [...] que recuerden a los fieles escenas teatrales¹¹⁴» y obras que contengan ciertos «aires bailables¹¹⁵» y, por el contrario, «recomienda el estudio y

¹¹⁰ O. c., p. 3. Podríamos traducir este versículo, que se encuentra en Mateo 5: 17, como ‘no he venido a derogar la ley sino a perfeccionarla’.

¹¹¹ O. c., p. 82.

¹¹² O. c., p. 33.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ OLMEDA, Federico, *op. cit.*, p. 33.

¹¹⁵ *Op. cit.*, p. 34.

ejecución de las obras del arte antiguo, canto llano y de la música polifónica[a] vocal de los buenos autores del siglo XVI y sus buenos imitadores de los siglos sucesivos¹¹⁶». Hágase notar, una vez más, el epíteto «buenos» aplicado a los autores. Recomienda, como es lógico, tener en cuenta la música que esté «más en consonancia con el espíritu de la festividad que [se] celebra¹¹⁷» y, por consiguiente, recomienda composiciones inspiradas en los textos litúrgicos. De hecho, como veremos, él realizará algunas composiciones en este sentido para órgano como es *Elevación*, obra basada en el himno eucarístico *Adoro te* que fue laureada en el ya referenciado II Congreso Eucarístico Español celebrado en Lugo¹¹⁸ en agosto de 1896, Congreso en el que precisamente Olmeda también expondrá este *Discurso sobre la orquesta religiosa* que estamos analizando ahora a *grosso modo*.

Como epítome de los postulados en los que tantos esfuerzos invirtió Olmeda en su *Discurso*, donde señala una y otra vez la utilización en su sentido más amplio de los instrumentos musicales como alabanza a Dios, reseñaremos lo siguiente:

«En los 12 primeros siglos no se prohibió ningún elemento de ejecución musical [...]. 2.º que a partir del siglo XII se dividen las opiniones de los Doctores, Teólogos y Escritores eclesiásticos respecto a la admisión de estos o los otros elementos, queriendo unos como Santo Tomás, que no se usen más que las voces humanas, otros como San Carlos Borromeo, las voces y el órgano, y otros, que se usen todos los elementos dignos del arte y del culto, siempre que no se empleen contra los fines de la música sagrada. 3.º que la opinión más general, conforme con las prácticas actuales de todas las catedrales y sancionada por la autoridad de Benedicto XIV, es que se admitan algunos instrumentos de cada una de las especies, y 4.º que de las otras dos opiniones, la más general, o sea la de aquellos que admiten solo las voces y el órgano, no prohíbe los demás instrumentos tanto porque sean por sí nocivos para el culto, cuanto por los abusos que de ellos se hacía en sus tiempos; y la menos común, la de Santo Tomás, admitiendo solo las voces humanas, excluye los instrumentos mecánicos¹¹⁹».

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Véase *Crónica del Segundo Congreso Eucarístico Español celebrado en Lugo en agosto de 1896*. Establecimiento Tipográfico G. Castro, Lugo, 1896, pp. 636. En este Congreso se llevó a cabo un Certamen Eucarístico conformado por cuatro categorías: Poesía, Literatura, Piedad y Música. En esta última categoría es donde participará Olmeda, habiendo a su vez cinco apartados diferentes, otorgándose en cada uno de ellos un premio y dos accésits. Remitimos a las pp. 553-555, donde se explica pormenorizadamente las cuatro categorías del Certamen Eucarístico, así como las distintas subcategorías o apartados dentro de las mismas. El jurado estuvo formado por el Sr. D. Valentín de Arín, el Sr. D. Valentín Zubiaurre y el Sr. D. Felipe Pedrell. Véase p. 635. Los premios y los accésits de las categorías segunda y cuarta no se adjudicaron. Olmeda participó en el tercer grupo, que consistía en la realización de una *Elevación* para órgano sobre alguno de los himnos eucarísticos. El premio y el segundo accésit en esta categoría no se adjudicaron. Como hemos dicho, Olmeda obtendrá el primer accésit de esta categoría con la obra titulada *Auditu solo tuto creditur*, que es el segundo verso de la segunda estrofa del himno eucarístico *Adoro te devote*. Todos estos reconocimientos en esta categoría eran otorgados por el Excmo. y Rvmo. Sr. Obispo de Lugo. Tampoco fueron adjudicados ni el premio ni uno de los accésits de la quinta categoría. Cfr. pp. 635-636.

¹¹⁹ OLMEDA, Federico, *op. cit.*, pp. 99-100.

Para apuntalar esta síntesis de su pensamiento, en el cual, como hemos comprobado, Olmeda justifica la utilización de los instrumentos musicales para alabar a Dios, nuestro autor, en el capítulo IV de su libro *Discurso sobre la orquesta religiosa*, continuará con la descripción histórica por buena parte de la música religiosa y se apoya en estos mismos Doctores, Teólogos y Escritores eclesiásticos para asentar sus postulados, dejando claro cómo en algunos momentos se ha limitado la utilización de la música hasta llegar casi a suprimirla, mientras en otros momentos de la historia ha sido considerada absolutamente fundamental: «*nihil est [enim] sine illa*¹²⁰». Como venimos sosteniendo, para Olmeda, es claro que la música debe practicarse en el culto, ya que «excita los afectos de modo que nuestros corazones insensibles y empedernidos se conviertan en afectuosos y piadosos¹²¹» y, además, apoyándose en la Sagrada Escritura, sostiene que no debe limitarse la utilización de unos u otros instrumentos¹²².

Anteriormente a estos postulados ya había establecido claramente los fines que debe cumplir la música en el culto, reduciéndolos a cuatro puntos fundamentales, como son:

- «1º.- Dedicar a Dios ofrendas puramente musicales.
- 2º.- Excitar los efectos piadosos de los fieles por medio de la Música.
- 3º.- Predicar, por medio de ella, con la mayor efusión las grandezas y alabanzas del Señor.
- 4º.- Emplear la Música como ornamento del culto¹²³».

Estos postulados entroncan a la perfección con las reglas prudenciales que nos señalaba Olmeda y que destacamos anteriormente, donde establecía cómo debía ser la música religiosa.

Nuestro autor también pone el acento en cómo debe desarrollarse este arte por los cargos eclesiásticos que desarrollan esta actividad musical. En este sentido establece que, para cantar sabiamente, los ejecutantes deben estar muy versados en la Música¹²⁴, y especifica Olmeda a continuación las disciplinas en que deben estar formados, destacando así que para estar versados en música lo deben estar en «Solfeo, Canto llano y en el

¹²⁰ *Op. cit.*, p. 63. La cita completa sería «*Itaque sine musica nulla disciplina potest esse perfecta, nihil enim est sine illa*», que traduciríamos como 'Así pues, sin la música ninguna disciplina puede ser perfecta, puesto que nada existe sin ella'. San Isidoro, *Etimologías*, lib. III, ca. XVII, 1.

¹²¹ *O. c.*, p. 67.

¹²² *O. c.*, p. 69.

¹²³ *O. c.*, p. 66.

¹²⁴ *O. c.*, p. 72.

dominio de su instrumento, ya sea natural, como la voz, ya mecánico¹²⁵». Conjuntamente, puntualiza que, además del dominio musical que han de tener, deben, manejar otras disciplinas tales como el Latín y la Teología para saber lo que cantan, y particulariza esto en las figuras del Sochantre y del Psalmista. Respecto de «los Maestros de Capilla y Organistas destaca que, además de las Ciencias Musicales que les competen, deben estar instruidos en toda la carrera eclesiástica¹²⁶».

Volviendo a los testimonios musicales que tenemos sobre la obra de Federico Olmeda, destacamos cómo en el año 2013 la profesora Raquel del Val interpretó en la Fundación Olivar de Castillejo de Madrid la obra *Tanda de Rigodones*¹²⁷, que está dedicada al Conde de Liniers¹²⁸.

Ya en 2015, el “Cuarteto Leonor” grabó en CD, valga la redundancia, el *Cuarteto de cuerda en mi bemol mayor* de Olmeda. Además, dicha partitura será editada y publicada en 2016¹²⁹. Ya que es obligado hacer referencia a esta publicación, nos resulta imposible no hacer un alto en el camino para abordar la separata sobre Antonio José que aparece al final de la misma. En contraposición al caso en el que ahora nos detendremos, se encuentra el que hemos señalado anteriormente cuando nos hemos referido a las pequeñas diferencias encontradas entre los manuscritos de las obras de Olmeda y la interpretación que Eduardo Ponce realiza en su disco. Reiteramos que estas nimias

¹²⁵ O. c., p. 73.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ P., P. C. «Raquel del Val estrena hoy en Madrid una pieza de Federico Olmeda». *Diario de Burgos*, 12 de julio de 2013, <https://bit.ly/3bowMX6> [accedido 13 febrero 2020].

¹²⁸ Santiago de Liniers y Gallo (1842-1908), a la postre primer conde de Liniers y perteneciente a Unión Católica, fue diputado conservador por el distrito de Castrojeriz desde 1884, siendo presidente del Gobierno el Sr. Cánovas del Castillo, ministro de la Gobernación el Sr. Romero Robledo, y de Fomento D. Alejandro Pidar. En su palacio del paseo de los Cubos se constituyó, en 1895, el comité silvelista de Burgos, del que Silvela era presidente y Liniers vicepresidente; y allí mismo, en 1897, se fundó el partido conservador independiente de Silvela. Constituido el 3 de marzo de 1899 el Gabinete bajo la presidencia de su amigo el S. Francisco Silvela, fue nombrado gobernador de Madrid, cargo que desempeñó hasta el 12 de julio de 1900, año en que será nombrado senador vitalicio y año en que Alfonso XIII —el cual no había asumido todavía la Corona por ser menor de edad (todavía no había cumplido los 16 años)— le concederá el título de conde de Liniers. Su hija, Caritina Liniers y Muguero, fue la reina de los Juegos Florales de 1902, en los que se premió el *Cancionero* de Olmeda.

Cfr. *Un siglo DB. 1891-1991*, tomo I, pp. 76, 221 y 267. ALBERDI ELOLA, Luis, *El Teatro Principal*. Talleres Gráficos Diario de Burgos, Burgos, 1979, pp. 218-219 en PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*, p. 156.

Véase *La Unión* 15 octubre 1882:2. *La Correspondencia de España* 27 abril 1884:3. *El Eco de Santiago* 14 mayo 1908: 1.

¹²⁹ de la FUENTE IBÁÑEZ, Antonio, *Federico Olmeda 1865 - 2015. Cuarteto cuerda mi bemol mayor. Burgos, 1891*. Excm. Diputación Provincial de Burgos, 2016.

discrepancias en absoluto deslucen la exquisita y cuidada interpretación de Ponce. Por el contrario, no comprendemos en absoluto, ni en su fondo ni en su forma, la separata sobre Antonio José incluida en la edición del *Cuarteto de cuerda en mi bemol mayor* de Federico Olmeda, que, bajo nuestro punto de vista, como poco, afea esta publicación. En primer lugar, entendemos que no viene al caso hablar de Antonio José en un libro dedicado al *Cuarteto de cuerda* de Federico Olmeda, al menos en los términos en que se hace. Tal vez si se estableciera algún tipo de comparativa en cómo influyó nuestro autor en este segundo, sería más entendible, pero no alcanzamos a entender de ninguna de las maneras la cuestión que allí se presenta. Estimamos que no ha lugar, el que se especule con que Antonio José, en lugar de ser asesinado, fuera liberado. Utilizo deliberadamente el término *especular* con total consciencia de lo que digo, al no aportarse dato alguno sobre lo que allí se afirma. Cito a continuación las palabras textuales con que se expresa el autor:

«Actualmente, nuestra teoría preferente que subyace de la documentación clasificada, demostraría que Antonio José fue realmente liberado el 8 de octubre de 1936. Con la secreta intermediación de un poderoso amigo jesuita, pudo refugiarse en Marsella hasta el preludio primaveral de 1940, cuando se trasladó definitivamente al impresionista Pontoise, pereciendo al poco debido a las heridas sufridas en un bombardeo nazi sorpresa¹³⁰».

Dejando este episodio a un lado, tanto el disco como la edición de la partitura del Cuarteto son extraordinarias, por lo que, una vez más, no llegamos a comprender el empeño por incluir esta separata a la que hemos hecho referencia. Así pues, retomemos lo antes posible el tema que nos ocupa en este apartado.

Otra de las grandes personalidades que se han interesado por el legado musical de Federico Olmeda es Ismael Fernández de la Cuesta que presentó en Burgos en noviembre de 2016, en el Salón de Plenos del Palacio Provincial de la Diputación, el libro *Cantus Lamentationum*¹³¹. Dicho libro es uno de los ejemplares de la biblioteca que Olmeda atesoró en vida y que pertenece actualmente a la *Hispanic Society of America*, lugar donde

¹³⁰ de la FUENTE IBÁÑEZ, Antonio, *op. cit.*, p. 3 de la separata.

¹³¹ FERNÁNDEZ de la CUESTA, Ismael, *Cantus lamentationum: more hispano: Nueva York Hispanic Society of America, Mss. HC 380/878*. Institución Fernán González (Academia Burgense de Historia y Bellas Artes), 2016. A pesar de estar realizando en aquel momento los estudios de Grado en Dirección por el Conservatorio Superior de Música de Murcia Manuel Massotti Littel, pude acudir a dicho evento e incluso entrevistarme con Ismael Fernández de la Cuesta.

se encuentra este fondo de Federico Olmeda. Emilio Ros-Fábregas publicó¹³² un primer inventario de esta Biblioteca que reunió Federico Olmeda¹³³.

En cuanto a la obra orgánica de Federico Olmeda, encontramos, a través de una publicación de Raúl del Toro Sola¹³⁴, que imparte la Cátedra de Órgano del Conservatorio Superior de Música de Navarra y que es Doctor por la Universidad Pública del mismo lugar, un disco de Jesús Gonzalo López titulado *El órgano Hermenegildo Gómez (1860) de la catedral de San Pedro Apóstol de Jaca. La escuela romántica española para órgano (1853-1909)*¹³⁵, publicado por el Cabildo de la Catedral de Jaca en 2018, en el que se incluyen las obras *Pieza para órgano* y *Melodía* de Federico Olmeda¹³⁶.

En la plataforma de YouTube podemos encontrar también una interpretación por parte de la profesora Saskia Roures¹³⁷ de la obra *Pieza para órgano*.

Otra interpretación que nos gustaría destacar fue la que realizó la profesora del COSCYL Yolanda Alonso Vicario junto al barítono Juan Antón González de la obra sin título de Federico Olmeda que Palacios cataloga con el nº 58 [*Rima (en do sostenido menor)*] (“*Cerraron sus ojos*”). Esta obra pudo escucharse en la conferencia titulada *Música y Nacionalismo Español: “El Legado de Federico Olmeda 1865-1909*¹³⁸”, que realizó la mencionada profesora dentro del Ciclo de Conferencias del COSCYL 2020/2021. Aunque la calidad de la interpretación es indudable, destaco de la misma que,

¹³² ROS-FÁBREGAS, Emilio, «La biblioteca musical de Federico Olmeda (1865-1909 en la “Hispanic Society of America” de Nueva York». *Revista de Musicología*, vol. XX, n.º 1, 1997, pp. 553-570. Corresponde al texto de una comunicación presentada en el IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología, celebrado en Madrid del 8 al 10 de mayo de 1997.

¹³³ LÓPEZ-CALO, S. J. José, *La música en la Catedral de Burgos*. Caja de Burgos del Círculo Católico, Burgos, 1995-1996, vol. VIII, p. 256 y 274. En la primera página se puede comprobar cómo Olmeda solicita que se le autorice a sacar del archivo algunas obras y cómo se accede a esta petición (nº 7.670). Además, en la segunda de las páginas señaladas se comprueba cómo se le hace custodio de las llaves del archivo donde se encuentran los libros de música y las obras musicales de la catedral «a fin de evitar extravíos y que el señor Olmeda las saque de la iglesia, como según se dice lo ha hecho en algunos tiempos».

¹³⁴ del TORO SOLA, Raúl, *Memoria sonora del órgano de la catedral de Jaca*. Nassarre, 35, 2019, pp. 297-299.

¹³⁵ GONZALO LÓPEZ, Jesús, *El órgano Hermenegildo Gómez (1860) de la catedral de San Pedro Apóstol de Jaca. La escuela romántica española para órgano (1853-1909)*. Cabildo de la Catedral de Jaca, 2018.

¹³⁶ Ambas obras pueden localizarse en el libro de Miguel Ángel Palacios, *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*, pp. 306-307 y 313-314 respectivamente.

¹³⁷ *Musique au Temple-Pau. Federico Olmeda -Pieza para órgano-* (Organiste: Saskia Roures), 2020. <https://bit.ly/32pJxyV> [accedido el 4 de diciembre de 2020].

¹³⁸ COSCYL TV. Ciclo de Conferencias del COSCYL. Yolanda Alonso Vicario, *Música y nacionalismo español: «El legado de Federico Olmeda» (1865-1909)*. 2020. YouTube, <https://bit.ly/3hu1Fx1>, [54'32''] [accedido el 4 de diciembre de 2020].

para adecuarse a la tesitura del barítono Juan Antón, la tonalidad en que realizaron dicha interpretación fue *la menor*, es decir, un tono y medio por debajo del manuscrito original que se conserva en el *ADB*, Fondo Olmeda, caja nº 4.

Recientemente hemos comprobado cómo la organista Ana Aguado_ofreció un concierto el 20 de marzo de 2021 en la S. I. Catedral Nuestra Señora de la Asunción de Valladolid, donde incluyó en su programa la obra de Federico Olmeda *Oda, In Festo Septem Dolorum Beatae Marie Virginis*¹³⁹.

Así pues, hemos visto a través de estas diversas interpretaciones cinco géneros diferentes de música que escribió Federico Olmeda: cuatro corresponderían netamente al género instrumental, como son el piano, la orquesta, el órgano y el cuarteto de cuerda; el quinto de estos géneros sería donde encuadraríamos sus obras vocales, habiéndolas, como hemos reseñado, sin acompañamiento y con acompañamiento. Siguiendo la clasificación de Palacios encontramos, dentro de este apartado de obras vocales, partituras de género lírico, obras para voz y orquesta, para voz y banda, para voz y piano y para voz y órgano. También tenemos obras vocales sin acompañamiento, lo que comúnmente conocemos como obras para coro *a cappella*.

¹³⁹ Cfr. *Concierto de órgano a cargo de Ana Aguado*. Junta de Castilla y León, <https://bit.ly/3ek22IA> [accedido el 30 de noviembre de 2021].

3.- OBJETIVOS

Antes de dejar plasmados los objetivos que nos hemos planteado propiamente en esta tesis desarrollaremos una taxonomía de los mismos, lo que nos permitirá establecer dos grandes grupos.

En el primero de ellos reuniríamos los que van ligados inherentemente al propio desarrollo de lo que supone el proceso de investigación y de redacción de una tesis, es decir, aquí incluiríamos todos aquellos aspectos académicos que debemos cumplir para la consecución del grado de Doctor. Como ejemplo que ilustre esta cuestión podemos recurrir al Reglamento de Doctorado de la Universidad de Burgos de 13 de diciembre de 2012, publicado en el Boletín Oficial de Castilla y León, nº 53, el 18 de marzo de 2013 en el que, en su artículo 3, recoge como principio básico «la adquisición de competencias y habilidades necesarias para la obtención del título de Doctor¹⁴⁰». De esta forma se establece un marco que delimita claramente los objetivos comunes de todo doctorando que no son otros que aquellos que nos permitan alcanzar las habilidades propias del proceso de investigación, otorgándonos con ello una capacitación profesional avanzada.

El otro gran grupo de objetivos que desarrollaremos a continuación, serán los propios y/o específicos de esta tesis como son:

- Contextualizar los acontecimientos políticos, sociales, culturales y religiosos más relevantes en torno a la vida de Federico Olmeda (1865-1909).
- Aumentar el conocimiento de la vida de Federico Olmeda, así como del contexto social, cultural, político, religioso y educativo en que se produce su obra musical.
- Analizar cómo influyó la aplicación del *Motu Proprio* de Pío X en la música de Federico Olmeda, así como las distintas corrientes estilísticas, filosóficas y/o ideológicas de la época tales como el Romanticismo, el nacionalismo, el regionalismo o el regeneracionismo.
- Digitalizar el Inventario del Fondo Federico Olmeda del *ADB*.

¹⁴⁰ Consejo de Gobierno de la Universidad de Burgos, «Reglamento de Doctorado de la Universidad de Burgos». *Boletín Oficial de la Universidad de Burgos (BOUBU)*, n.º 87, 31 de diciembre de 2012, pp. 38.

- Ofrecer una edición crítica de su obra coral.
- Aportar una perspectiva del estilo compositivo de Federico Olmeda en su música, en general, y de los diferentes géneros que conservamos de sus obras, en particular.
- Justificar hasta qué punto algunas de las aseveraciones que se hacen en torno a la música de Federico Olmeda son ciertas o no.
- Proponer una edición práctica de su obra *Psalmus L Miserere* para orquesta sinfónica, coro mixto y solistas que hasta ahora ha estado inédita.
- Presentar y/o editar otras diferentes obras inéditas o de difícil obtención de los distintos géneros para los cuales Federico Olmeda compuso y que sean representativas del autor facilitando, de esta forma, una interpretación musicológicamente informada.
- Y, por último, nos gustaría contribuir al conocimiento tanto de la figura de Federico Olmeda como de su pensamiento musical, así como del *corpus* compositivo de sus obras ayudando en un futuro a su reinterpretación y grabación de estas obras.

4.- METODOLOGÍA Y FUENTES

El estudio que hemos proyectado en este trabajo exige un enfoque multidisciplinar ya que, al mismo tiempo que nos hemos impuesto como objetivo el poder ofrecer un nuevo *corpus* de obras musicales de una de las figuras fundamentales que vivió en Burgos en el cambio del siglo XIX al XX, a través, tanto de su figura como de su obra, podremos tener una visión holística de esta época que esperamos nos permita entender la deriva musical de, al menos, esta capital de provincia y, situar, en su justa medida, algunos de los hitos que se dieron durante estos años en los que Federico Olmeda estuvo realmente vinculado e implicado y donde fue, como veremos, realmente muy activo.

En definitiva, tomamos la vida y obra de Federico Olmeda como sujeto operativo de nuestra investigación, así como los sucesos más relevantes que acontecieron o precedieron a su corta vida y que, inevitablemente, influirán en nuestro autor. La promulgación del *Motu Proprio* de Pío X, al cual nos hemos referido ya en apartados anteriores, es un claro ejemplo de estos grandes acontecimientos que indiscutiblemente influenciaron ya no solo a nuestro autor el cual escribirá, como hemos señalado ya, un libro donde tratará precisamente sobre su aplicación práctica¹⁴¹, sino que afectará a toda la sociedad en su conjunto. Aunque, siendo precisos, hemos de señalar que antes de que apareciera el *Motu Proprio* de Pío X, nuestro autor, ya había tratado en diferentes artículos sobre la cuestión fundamental que allí se expone que no es otra que el intento de restauración de la música religiosa. De hecho, como también hemos visto, Olmeda había publicado ya en 1896 su libro *Discurso sobre la orquesta religiosa* donde claramente aboga por esta opción. En el ámbito local destacaremos cómo, Federico Olmeda, estuvo implicado en la creación de la Academia de Música Salinas que consideramos el embrión del futuro Conservatorio de Burgos¹⁴².

Así pues, la metodología que hemos aplicado para el desarrollo de este trabajo nos permitirá establecer un recorrido coherente por los aspectos más importantes de la biografía de Federico Olmeda y del contexto histórico donde se desarrolla. Además, a través del análisis de un buen número de sus composiciones musicales, de la recuperación de algunas de sus obras tanto musicales como teóricas (y/o literarias), de la transcripción

¹⁴¹ OLMEDA, Federico, *Pío X y el canto romano ó Aplicación práctica del código jurídico de su Santidad Pío X*. Tip. de El Monte Carmelo, 1904.

¹⁴² Desarrollaremos un apartado específico donde se tratará esta cuestión ampliamente.

de algunas de sus cartas o del análisis de los artículos que fue publicando en prensa al mismo tiempo que analizamos lo que se escribía sobre él o sobre sus obras, nos permitirá adentrarnos en este periodo histórico al menos desde el ámbito musical aunque, inevitablemente no podremos desligarnos del contexto cultural, histórico, religioso y por lo tanto estético y filosófico de la época.

Por todo esto, partiendo de la exégesis, es decir, de la interpretación objetiva y crítica, del examen del contexto general histórico y cultural donde se fundamenta la existencia de Federico Olmeda, llegamos a uno de los pilares metodológicos fundamentales en los que apoyaremos nuestro trabajo: el método histórico. Como bien nos explica Cardoso el método histórico tiene que ver con el manejo de las diferentes fuentes, su clasificación, su análisis y su síntesis¹⁴³. En esta tesis hemos tratado de acudir, siempre que nos ha resultado posible, a fuentes primarias para referenciar todos aquellos aspectos que hemos tratado en la misma. Así pues, en cuanto a los datos bibliográficos sobre Federico Olmeda se refiere, hemos seguido los pasos de Miguel Ángel Palacios y hemos acudido a todos los archivos que referencia. Como muestra sencilla de ello destacamos que, para referenciar de primera mano su partida de nacimiento acudimos al Archivo Diocesano de Osma en Soria¹⁴⁴. Otro de los archivos donde hemos encontrado referencias sobre su biografía es del Archivo del Palacio Real. Disponemos también de numerosa documentación oficial obtenida en el *ADB* donde podemos comprobar los estudios que realizó nuestro autor y de donde hemos obtenido algunos originales de las publicaciones que realizó. A lo largo de estos años de investigación hemos ido adquiriendo ejemplares originales de los libros de Olmeda, así como algunos números de la revista *Voz de la Música* que, como veremos, fundará y dirigirá. También hemos podido hacer acopio de otros materiales bibliográficos que nos han ido haciendo falta en las diferentes etapas de esta tesis. Respecto a sus composiciones musicales y siguiendo de nuevo los pasos de Miguel Ángel Palacios, hemos podido realizar un catálogo informatizado donde actualmente tenemos acceso a la consulta de su *corpus* musical salvo de una obra que esperamos conseguir antes de terminar la redacción de esta tesis. Como señalaremos también en un apartado específico donde trataremos esta cuestión y aunque

¹⁴³ CARDOSO, Ciro Flamarion, *Introducción al trabajo de la investigación histórica: conocimiento, método e historia*, Barcelona, Crítica, 1981 -otras ediciones: 1982, 1985, 1989, 2000.

¹⁴⁴ En este mismo viaje tratamos de ampliar la escasa información que tenemos sobre su madre, desgraciadamente, esta vía ha sido, para nosotros, infructuosa.

podiera parecer poca cosa esto que digo, el realizar un catálogo informatizado, si tenemos en cuenta que la mayoría de la obra de Federico Olmeda es inédita, que su grafía era bastante nerviosa o poco clara lo que dificulta en extremo ya no solo su consulta en los diferentes archivos sino, en última instancia, la interpretación de estas obras, creemos que sí podría ayudar el desarrollo de esta tarea a los que nos precedan. Si tenemos en cuenta al mismo tiempo que, el grueso mayoritario de su obra se encuentra custodiada en la Biblioteca de la Diputación de Burgos, donde, además de no haber especialistas en música, es difícil encontrar aquel material específico que pueda interesar a otros investigadores y/o músicos, porque como he dicho, no están sus obras del todo clasificadas a pesar del catálogo que Miguel Ángel Palacios nos ofrece en su libro, ni es fácil encontrar las mismas porque su grafía a veces dificulta enormemente esta tarea, o pertenece a otra obra, etc... es cuando esta labor de realizar un catálogo virtual, individualizando cada partitura, cobra verdadera importancia. De hecho, el responsable del *ADB*, Carlos Marquina, me ha escrito alguna vez durante este trabajo de investigación para que le ayudara a localizar algunas de las obras de Olmeda, ya que se lo piden algunos músicos y/o investigadores, pero como digo, algunas veces es verdaderamente complejo esta sencilla tarea de localización rápida de una obra específica en dicho Archivo. Afortunadamente, a mí me permitieron acudir con una máquina de escaneo a esta biblioteca de la Diputación de Burgos hace ahora 5 años y es así, con mis propios medios como he podido ir poco a poco desgranando cada partitura con la ayuda del catálogo de Miguel Ángel Palacios e ir las informatizando y clasificando individualmente. Ahora mismo con un simple *clic* de ordenador podemos consultar cada una de las obras de Olmeda e incluso, tras hablar con Palacios, hemos podido corregir dos pequeños datos que creemos que no estaban bien, algo absolutamente normal si tenemos en cuenta que tan solo en el *ADB* hay un número bastante considerable de archivos entre cartas, partituras, legajos incompletos, borradores de partituras, apuntes de ejercicios incompletos, etc. Esta tarea nos ha permitido ampliar el catálogo tanto en número de obras como en las distintas versiones de estas mismas obras que hemos ido recopilando en otros archivos tales como en el de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

Volviendo específicamente al tratamiento de la metodología aquí utilizada y como se ha podido comprobar anteriormente, hemos seguido las principales etapas del método histórico que se complementan entre sí y que podríamos resumir en cuatro fases fundamentales como son:

- La definición del tema a tratar, su delimitación y las cuestiones que se van a plantear. Estamos haciendo referencia a la lógica erotética.
- La heurística. Consistente en un primer momento en la búsqueda y recopilación de las fuentes documentales necesarias para poder abordar la tarea que nos encomendamos. Así pues, hemos podido recopilar numerosa documentación oficial con datos de la biografía de Federico Olmeda, tenemos a nuestra disposición todas las obras que actualmente conocemos de este autor, todos los libros y artículos que escribió en prensa, etc...
- El análisis crítico. Como señala David Otero, Dr. por la Universidad de Burgos y profesor de violín del Conservatorio de Burgos «Rafael Frühbeck» hasta el curso 2021 por traslado al Real Conservatorio Profesional de Música «Manuel de Falla», a partir de la revisión de todas las fuentes y los datos obtenidos en las mismas podemos tener una visión amplia del estado de la cuestión de la investigación en la que nos encontramos y de esta forma podremos plantearnos unos objetivos¹⁴⁵ claros y factibles.
- La síntesis. Después de realizar todo el proceso analítico se elaboran y redactan las conclusiones que serán expuestas para la evaluación por parte del tribunal.

Siguiendo estas cuatro etapas podemos deducir conclusiones lógicas, es decir, estaríamos además utilizando el método deductivo ya que el análisis histórico lo hemos realizado yendo de lo general a lo particular.

Si, como decíamos, hemos partido de la exégesis tanto del contexto histórico y cultural donde Olmeda vivió, la cual nos ha permitido fijar el método histórico como primer pilar, valga la redundancia, de nuestra metodología, el otro gran pilar en el que hemos fundamentado la misma es la hermenéutica, que nos permitirá ampliar este análisis y elaborar conclusiones razonadas y objetivas.

¹⁴⁵ OTERO ARAGONESES, David, *Oblivion: Grandes compositoras europeas (1850-1950). Aportaciones al repertorio del violín y contribuciones al cambio de paradigma del rol de la mujer en la Música*, Tesis Doctoral, Universidad de Burgos, 2019, pág. 64.

Siguiendo a la profesora Nagore, para el trabajo analítico sobre la música en su perspectiva más amplia nos encontramos ante el primer problema: «la indeterminación de su propio objeto¹⁴⁶». Así pues, si definimos la música como ella plantea en su artículo desde al menos esos mismos tres planos obtendremos multiplicidad de planteamientos analíticos. Continuando con este planteamiento de la profesora Nagore, si concebimos una obra musical como aquello fijado en la partitura podremos realizar trabajos analíticos de sus elementos formales y estructurales que compongan dicha obra y de las funciones que estos elementos desarrollen en la misma. De hecho, muchos de los aspectos que expondremos sobre estas obras tendrán que ver con este enfoque. Pero también, la obra musical puede ser contemplada desde el modo en que ésta es percibida, es decir, a través de su escucha. Estaríamos más en el terreno performativo que si bien, con algunas de las obras inéditas que hemos transcrito y analizado sí hemos llevado a cabo su incorporación a programas de concierto o ensayos, finalmente, preferimos centrar nuestros esfuerzos en la tesis y dejar para un futuro, esperemos que no muy lejano, la plasmación de estas obras en grabaciones que se puedan establecer con buenos medios y grandes músicos especialistas.

Otra de las líneas metodológicas que utilizaremos en esta tesis es la ecdótica que, como es de sobra conocida, está concebida para la edición crítica de textos. En nuestro caso nos permitirá abordar, además de esto primero, las distintas ediciones que aquí presentaremos de la obra musical de Federico Olmeda en forma de partituras. Así pues, para abordar esta edición crítica de algunas obras características de Olmeda que permita su posible reinterpretación siguiendo criterios musicológicamente bien informados, nos hemos apoyado en dos publicaciones de Álvaro Zaldívar sobre cómo investigar desde la educación musical como es «Investigar desde el arte¹⁴⁷» y «El reto de la investigación creativa y “performativa”¹⁴⁸».

Por último, recordaremos a modo de corolario que, la obra musical puede ser concebida como un «proceso», es decir, su existencia puede deberse propiamente al

¹⁴⁶ NAGORE, María. «El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica». *Músicas al Sur* - Número 1, enero de 2004, <https://bit.ly/3rbnSF5> [accedido el 10 de diciembre de 2020].

¹⁴⁷ ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro. «Investigar desde el arte». *Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel: RACBA*, ISSN 2174-1484, nº 1, 2008, pp. 57-64.

¹⁴⁸ ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro. «El reto de la investigación creativa y “performativa”». *Eufonia: Didáctica de la música*, ISSN 1135-6308, ISSN-e 2014-4741, nº 38, 2006 (Ejemplar dedicado a: Investigar en la educación musical. De la teoría a la práctica), págs. 87-94.

propio proceso temporal. Este concepto aparentemente abstracto, lo consideramos de vital importancia porque nos permitirá situar la obra de Federico Olmeda en su contexto histórico y esto, al mismo tiempo, nos facilitará su análisis hermenéutico ya que, como veremos, algunas de las obras de Federico Olmeda, se materializan en una época muy concreta a la que ya hemos hecho ya referencia en esta tesis como es la implicación que tuvo nuestro autor en la restauración de la música religiosa, sin renunciar a aquellos recursos musicales propios del Romanticismo, del nacionalismo y/o del regionalismo, aspectos todos a los cuales dedicaremos apartados específicos.

PRIMERA PARTE

1.- MARCO HISTÓRICO

1.1.- INTRODUCCIÓN A LA CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA, FILOSÓFICA Y ESTÉTICA EN TORNO A LA ÉPOCA EN QUE VIVIÓ FEDERICO OLMEDA

Es la segunda mitad del s. XIX una época convulsa donde se suceden infinidad de cambios y que ha generado, entre la historiografía, numerosas controversias. Nosotros vamos a ceñirnos en señalar aquellos acontecimientos que influyeron decisivamente y que nos aportarán un marco histórico general donde podremos situar a nuestro autor Federico Olmeda que nacerá el 18 de julio de 1865, apenas un mes después del estreno de la ópera de Wagner *Tristán e Isolda*, una de las óperas cumbres del Romanticismo. En diciembre de ese mismo año, es decir, compartiendo efeméride nacerá también una figura clave en la formación de la generación del 98, Ángel Ganivet¹⁴⁹.

Aunque pudiera parecer paradójico, somos conscientes que el establecer divisiones cronológicas rígidas, como tradicionalmente se ha realizado en el estudio de la musicología o de la propia historia, no teniendo en cuenta las corrientes filosóficas o estilísticas o simplemente el contexto socio-cultural o político en el que nos encontramos, nos puede llevar a cierta imprecisión, de ahí el que sintamos la necesidad de desarrollar algunos de los apartados más característicos que trataremos en este marco común ya que, nos permitirá ahondar en ellos para sustraer sus características pudiendo, al mismo tiempo y de esta forma, conformar un marco más detallado y sólido donde podremos situar a nuestro autor.

Si nos ceñimos por tanto al terreno histórico-político, hemos de destacar que, meses antes al nacimiento de Federico Olmeda, Emilio Castelar, a la postre el último de los presidentes de la efímera Primera República, escribía dos artículos titulados «¿De quién es el patrimonio real?» y «El rasgo¹⁵⁰» que podemos referenciar como ejemplos del

¹⁴⁹ Al año siguiente nacerá Valle-Inclán, uno de los máximos exponentes de esta Generación del 98.

¹⁵⁰ Si bien los artículos debieron aparecer en el periódico *La Democracia* que dirigía el propio Emilio Castelar los días 21 y 22 de febrero respectivamente, solo lo he podido encontrar en otro periódico llamado *La América*, el primero de ellos, publicado el 25 de febrero de 1865, pp. 2-3. Se puede consultar en: <https://bit.ly/2DhfhU0> [accedido el 4 de enero de 2021]. El segundo de los artículos tan solo he conseguido consultar algunas páginas de Internet o Blogs donde aparece una redacción que tenemos que entender es la que realizó Castelar, pero hay que señalar que cuando ponen la fecha de la publicación de este segundo artículo en el periódico *La Democracia* no lo hacen bien, ya que lo referencian el 25 de febrero y este artículo apareció el día 22. Por lo tanto, confunden la fecha del artículo «¿De quién es el patrimonio real?» que apareció en el periódico *La América* el 25 de febrero que replicaba el artículo original aparecido en *La Democracia* el día 21 y al día siguiente el artículo «El rasgo». Puede que sea un poco compleja la explicación de este asunto que no es trascendente para la tarea que nos hemos encomendado pero creemos que sí es importante señalar esto porque incluso algunas personas creen que, Castelar, solo escribió un artículo y esto tampoco es verdad. Existen los dos y fueron publicados en días consecutivos en el periódico *La Democracia*, el problema es que el

clima convulso en el que nacerá nuestro autor. Como veremos, en estos artículos se acusaba a la reina Isabel II de enriquecerse al ceder su patrimonio al Estado:

«No podemos comprender como se dice en este momento que la reina cede generosamente al país su propio patrimonio. No. El patrimonio real es del país, es de la nación. La casa real devuelve al país una propiedad que es del país, y que[,] por los desórdenes de los tiempos, y por la incuria de los gobiernos y de las Cortes, se hallaba en sus manos. Es más: de esa inmensa masa de bienes, la casa real se reserva doscientos millones; se reserva un 25 por 100, a que[,] en sentir del Consejo de Castilla, de las Cortes de Cádiz y del mismo rey D. Fernando VII, no tiene ningún derecho. La casa real, de estos doscientos millones empleados en papel de la Deuda pública, recibe un interés que nunca pudo recabar de los bienes patrimoniales¹⁵¹».

Sendos artículos granjearían a Juan Manuel Montalbán, rector de la Universidad Central de Madrid y donde Emilio Castelar era catedrático de Historia, enormes presiones. Al negarse a destituir a Castelar, que acabará teniéndose que exiliar a la semana siguiente de la publicación de estos artículos, fue apartado de la Universidad lo que provocó fuertes tensiones y protestas universitarias que terminarán en la gran represión de la Noche de San Daniel del 10 de abril de 1865.

En este apartado no nos detendremos a analizar en profundidad el Concordato con la Santa Sede de 1851. Aunque para poder entender y contextualizar el ambiente político, educativo e incluso filosófico que se respiraba en España sí hemos de recordar, si bien lo hagamos de forma muy escueta, lo que supuso al menos el artículo 2 de dicho Concordato. Y es que dicho acuerdo establecía que toda instrucción debía ser conforme con la doctrina católica. Esto también provocó artículos en la prensa del propio Emilio Castelar donde se hablaba de que esta medida contravenía la libertad de cátedra. En consecuencia, las Universidades, como hemos visto, además de tener prohibido emitir opiniones contrarias a dicho Concordato no podían apoyar los postulados krausistas¹⁵² con los que comulgaban ya no solo el propio Castelar, sino los que serán sus predecesores como presidentes del

acceso a estos artículos no es fácil y de ahí el que se pueda este asunto confundir. Como he señalado, yo solo he tenido acceso al primero de estos artículos en el otro periódico antes referenciado.

¹⁵¹ CASTELAR, Emilio, “¿De quién es el patrimonio real?”, *La América*, 25 de febrero de 1865, p. 3.

¹⁵² Se considera a otro soriano como Olmeda, en este caso a Julián Sanz del Río, el responsable de la introducción de la filosofía krausista en España, ya que fue discípulo, en Alemania, del filósofo Karl Christian Friedrich Krause. Julián Sanz del Río en el libro *Ideal de la Humanidad para la vida*, Madrid, 1871 aportará y adaptará la filosofía que Krause expone en su libro *Urbild der Menschheit*, 1.ª ed., Dresde, 1811; 2.ª ed., Gotinga, 1851.

poder ejecutivo de la Primera República, Francisco Pi i Margall o Nicolás Salmerón, este último también fue catedrático de Universidad y por partida doble¹⁵³.

Así pues, el contexto social, histórico y cultural, de la segunda mitad del s. XIX se verá condicionado por dos acontecimientos fundamentales como es la Revolución francesa y las guerras napoleónicas que supusieron, desde la óptica política, un cambio de paradigma, ya que el absolutismo monárquico dará paso a las monarquías constitucionales. Se establece, tradicionalmente, la Revolución francesa como el punto y aparte entre el Antiguo Régimen y la Edad Moderna¹⁵⁴.

Por otro lado, la Revolución Industrial que empezó en Inglaterra, prácticamente al mismo tiempo, supondrá una transformación económica de todo el continente europeo favoreciendo el apogeo de la burguesía como clase social preponderante.

Estos nuevos sucesos harán que la ideología de esta época también se vea afectada y de esta forma, asistiremos al nacimiento de lo que conocemos popularmente como nacionalismos. Este hecho se verá reflejado en la música y de ahí el que nos veamos obligados a dedicar un apartado específico a subrayar algunas de las características de estos movimientos y lo que supusieron en el ámbito musical. Si nos ceñimos exclusivamente al terreno español, el profesor Palacios Garoz nos recuerda cómo Felipe Pedrell ya había publicado su opúsculo *Por nuestra música*, que sin duda inspiró a numerosos compositores tales como Albéniz, Granados o al propio Falla que estudió precisamente unos años con Pedrell. Así pues, y como establece Palacios Garoz, es «en este clima de *nacionalismo musical*, y anticipándose incluso a los cuatro tomos del *Cancionero musical popular español* (1917-1911) de Pedrell, [cuando] publica Olmeda su *Cancionero popular de Burgos* en 1903¹⁵⁵».

Encontramos en la obra de Pedrell anteriormente mencionada unas palabras que reflejan a la perfección el ambiente proclive que motivó la aparición en esta época de principios del s. XX de tantos cancioneros que recogen el acervo musical de nuestra tierra:

¹⁵³ Renuncia a la cátedra de Historia de la Universidad de Oviedo como podemos comprobar en un artículo publicado en *La Correspondencia de España* 16 de octubre de 1864: 1. Y obtendrá el 13 de julio de 1869 la cátedra de Metafísica de la Universidad Central.

¹⁵⁴ Algunos autores incluso utilizan el epíteto *contemporánea* para referirse a este nuevo periodo histórico.

¹⁵⁵ Miguel Ángel PALACIOS GAROZ, «El Orfeón Buralés y la Música Popular Castellana». *Boletín de la Institución Fernán González*, 1993/2, Año 72, n.º 207, p. 290.

«El canto popular presta el acento, el fondo, y el arte moderno presta también lo que tiene, un simbolismo convencional, la riqueza de formas que son su patrimonio. Perfecta ecuación de un enunciado de encumbradas bellezas dimanada de la relación harmónica que existe entre la forma y su contenido¹⁵⁶».

Por lo tanto, para situar la obra musical de Federico Olmeda deberemos desgranar algunos conceptos tales como el *nacionalismo musical*, el *regeneracionismo*, el *regionalismo* sin olvidarnos lo más mínimo de la restauración del canto gregoriano en la que nos encontramos y que, como veremos, también influirá en algunas de sus obras.

Otro de los términos que hemos citado de soslayo y al cual dedicaremos otro apartado específico será el de *Romanticismo* ya que, además de permitirnos identificar este periodo histórico que arrancaríamos a finales del s. XVIII con la Revolución francesa y que podría extenderse, como algunos autores señalan, hasta los comienzos del s. XX, nos permite situar tanto la vida como la obra de Federico Olmeda. Somos conscientes del riesgo que ahora asumimos al utilizar un término tan general e incluso polisémico, pero esperamos poder apoyarnos en él y establecer, de esta forma, otro marco común que nos permita entablar semejanzas y/o diferencias cuando analicemos las obras de Federico Olmeda. Es decir, por un lado, con el término *Romanticismo* nos referiremos al periodo histórico que acabamos de acotar; y por otro lado, nos servirá para establecer las características musicológicas necesarias para confrontar diferencias y/o semejanzas entre este estilo imperante, con sus características propias que desarrollaremos y el estilo de nuestro autor que estará condicionado también por el proceso de reforma musical que estará vigente durante esta época y que también se verá influida con la llegada de las doctrinas nacionalistas, del modernismo, de los regionalismos y del *Motu Proprio* de Pío X, principalmente.

La filosofía predominante durante el comienzo del s. XIX tiene a Friedrich Hegel como su máximo representante y no será hasta la segunda mitad del s. XIX, con la llegada del positivismo y la reflexión en las artes sobre el concepto de belleza, cuando se empiece a establecer un cambio de paradigma. Así pues, como nos señala Fubini¹⁵⁷ «será en la segunda mitad del siglo XIX, con la primera reacción positivista contra la filosofía y la estética romántica, [cuando] el pensamiento y la crítica adquirirán una nueva fisonomía».

¹⁵⁶ Felipe PEDRELL, *Nuestra musica*. Imprenta de Henrich y C.^a, en comandita. Sucesores de N. Ramírez y C.^a, 1891, p. 39.

¹⁵⁷ FUBINI, Enrico. *Estética de la Música*. Editado por A. Machado Libros S.A., (Trad. Francisco Campillo), 2008, p. 128 (Libro original publicado en 1995).

Por lo tanto, precisamente en este nuevo marco ideológico será donde se asienten los movimientos restauradores de la música religiosa y como establece la profesora María Antonia Virgili Blanquet no es de extrañar ni parece casual el que Hanslick se convirtiera en uno de los autores más elogiados tras la publicación en 1854 de su libro *Lo bello en Música* «cuya tesis es la vinculación de la belleza a la forma y, sin negar la facultad expresiva del arte, no dar primacía a lo expresivo por encima de la forma¹⁵⁸».

Cuando analicemos las obras de Federico Olmeda propuestas en esta tesis, así como algunos de sus libros ya referenciados, veremos cómo nuestro autor asumirá el Romanticismo como la corriente principal y propia de su época, en la que el arte individual no tiene por qué ir reñido con los postulados reformistas que empiezan a promulgarse dentro de la Iglesia y que culminarán en el *Motu Proprio* de Pío X. De hecho, Federico Olmeda será uno de los principales defensores de estas reformas. De ahí el que dedicara en exclusiva a esta cuestión otra de sus publicaciones a la que también hemos hecho ya referencia¹⁵⁹. Para ilustrar esta doble vertiente que encontramos en Olmeda y como ejemplo de su mentalidad amplia, que le supondrá no pocos conflictos dialécticos tanto dentro de la jerarquía eclesiástica como con algunos de sus coetáneos compañeros con los que compartía funciones dentro de la Capilla de Música de la Catedral de Burgos¹⁶⁰, traeremos a continuación dos ejemplos que esperamos resulten significativos. En el primero de ellos, Olmeda establece que «no hay verdaderamente obra aceptable. Para los que tienen por obras-modelos las producidas en el estilo de *melodía predominante*, son inadmisibles las constituidas en la forma de *melodía infinita* y recíprocamente¹⁶¹». Olmeda entiende que los compositores modernos tienen en cuenta los principios propios de la época y de ahí el que puedan «evolucionar el arte¹⁶²» y que los críticos, no tienen en cuenta «la idiosincrasia del compositor, ni el momento de inspiración, ni consideran debidamente las diversas evoluciones y conquistas artísticas de cada época¹⁶³». Empezamos a atisbar con estos ejemplos una mentalidad con unos postulados muy aperturistas y claros y esto es lo que le hará chocar frontalmente contra

¹⁵⁸ VIRGILI BLANQUET, María Antonia. «Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del Motu Proprio en España». *Revista de Musicología*, XXVII, 1, 2004, p. 25.

¹⁵⁹ Pío X y el canto romano ó Aplicación práctica del código jurídico de Su Santidad Pío X.

¹⁶⁰ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*, pp. 55 y 56.

¹⁶¹ *Discurso sobre la orquesta religiosa*, p. 18.

¹⁶² Cfr. *op. cit.*, p. 17.

¹⁶³ Cfr. *o. c.*, p. 18.

aquellas personas o propuestas más radicalizadas, en el sentido de estar cerradas a una sola doctrina.

Probablemente, del mismo modo en que la profesora María Antonia Virgili sostenía que no fue casual la publicación de *Lo bello en Música* de Hanslick a la que nos referíamos anteriormente, tampoco lo será la publicación del libro que destina Olmeda a explicar cómo debía de aplicarse este nuevo «código jurídico» promulgado por Pío X. Pero si bien, Olmeda deja claro que está de acuerdo con sus principios, como así venimos sosteniendo y lo podemos comprobar cuando dice que pretende «contribuir también en la medida de mis fuerzas, a la mayor perfección de la restauración¹⁶⁴», al mismo tiempo, si nos fijamos con detenimiento y leemos entre líneas, Olmeda parece plantearse ir más allá del cumplimiento de estos preceptos y lo que quiere es ayudar para que la restauración de la música religiosa se hiciera con mayor eficacia.

¹⁶⁴ Pío X y el canto romano ó Aplicación práctica del código jurídico de Su Santidad Pío X, p. 13.

1.2.- ESPAÑA EN LA SEGUNDA MITAD DEL S. XIX

Veamos en este apartado cómo era la España de este periodo histórico. Políticamente, la segunda mitad de s. XIX conoce en España tres periodos en apariencia muy distintos como son el reinado de Isabel II (1833 -1868), el Sexenio Democrático (1868-1874) y la Restauración borbónica (1875-1902). Trataremos de desgranar, aunque de forma muy resumida, algunos aspectos significativos de estas diferentes etapas ya que será, en este contexto, donde aparecerá la figura de Federico Olmeda. Así pues, intercalaremos el discurso histórico con algunos datos biográficos puntuales de nuestro autor.

A pesar de las observaciones que establece el Marqués de Miraflores en el Congreso de Ministros donde presenta a la reina Isabel II el Censo de población de España e islas adyacentes¹⁶⁵ de 23 de Diciembre de 1860, y que fue publicado el 12 de Junio de 1863, tildándolo de mejorable y de falta de precisión¹⁶⁶, podemos afirmar que España tenía una población de más de 15 millones y medio de habitantes¹⁶⁷ dedicados principalmente al sector agrario, y con una tasa de analfabetismo elevadísima especialmente entre la población femenina. Declaran saber leer y escribir 2.408.620 varones frente a las 715.790 mujeres. Es decir, un 42% de varones frente a, tan solo, un 12% de mujeres¹⁶⁸. No es casual, por tanto, que en este marco educativo y como reacción a estas nefastas tasas de alfabetización, apareciera el 9 de septiembre de 1857 la Ley de Instrucción Pública¹⁶⁹ que, a pesar de los muchos problemas que podríamos señalar como el que queda reflejado en el artículo 194 que establece una discriminación flagrante entre

¹⁶⁵ Tengamos presente que la creación del primer organismo que marca el comienzo de la estadística oficial en España, la Comisión de Estadística General del Reino, pudo realizarse por un decreto que firma el general Narváez, presidente del Consejo de Ministros de Isabel II, el día 3 de noviembre de 1856. Unos meses más tarde, el 21 de abril de 1857, la Comisión pasa a denominarse Junta de Estadística. Su primer trabajo es el Censo de Población, con fecha de referencia del 21 de mayo del mismo año. Datos obtenidos en la página web del INE (Instituto Nacional de Estadística): <https://bit.ly/34iMdf6> [accedido el 29 de noviembre de 2020].

¹⁶⁶ Junta General de Estadística, «Introducción al Censo de población de España e islas adyacentes de 1860». *Consejo de Ministros*, 1860, p. 1, <https://bit.ly/3FqtMGr> [accedido el 20 de mayo de 2020].

¹⁶⁷ Exactamente 15.658.586. Dato obtenido del «Resumen general del Censo de 1860». *Fondo documental del Instituto Nacional de Estadística*, p. 6, <https://bit.ly/3nk3wal> [accedido el 26 de mayo de 2020].

¹⁶⁸ GOZÁLVEZ PÉREZ, Vicente, y MARTÍN-SERRANO RODRÍGUEZ, Gabino, «El censo de la población de España de 1860. Problemas metodológicos. Inicio de la aportación social en los censos», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, vol. 70, 2016, p. 350.

¹⁶⁹ Más conocida como Ley Moyano ya que se aprobó siendo ministro de Fomento: Claudio Moyano Samaniego. Aprovechamos la ocasión para advertir del cuidado que hay que tener con esta nomenclatura ya que algunos autores se refieren con el mismo nombre tanto a la Ley de Bases que también fue promovida por Claudio Moyano, como a esta Ley de Instrucción Pública que es a la que nos referimos nosotros como Ley Moyano, tal y como hacen la mayoría de autores cuando usan este nombre no oficial. Dicha ley estará vigente hasta 1970.

hombres y mujeres ya que la diferencia en el sueldo entre los maestros y las maestras es de un tercio, intentó mejorar estos niveles de alfabetización tan bajos. A veces, el establecer este tipo de comparaciones, con la óptica actual, deja en muy mal lugar estas iniciativas que, sin embargo, analizadas exclusivamente desde el prisma o con los principios propios de aquella sociedad, tildaríamos incluso de progresistas. No obstante, no es menos cierto que la sociedad todavía tendrá que caminar mucho para que podamos hablar de una igualdad efectiva.

Así pues, esta Ley de Instrucción Pública, como establece Garrido, vino a refrendar los principios que se establecieron en la Ley de Bases¹⁷⁰: gratuidad relativa, centralización, jerarquización y uniformidad¹⁷¹. Por otro lado y siguiendo en esta ocasión un artículo de Montero, esta ley establece en su artículo 153, consecuencia del Concordato con la Santa Sede de 1851, «conceder autorización para abrir escuelas y colegios de primera y segunda enseñanza, a los institutos religiosos de ambos sexos legalmente establecidos en España¹⁷²».

Señalemos a continuación, aunque sea de forma parca, que en 1855 está vigente la Ley Desamortizadora de 1 de mayo que tratará de paliar las dificultades en que se encontraban las finanzas públicas. Hasta esta mitad del s. XIX las inversiones que se realizaban en España estaban destinadas a préstamos al Gobierno. Será a partir de la mitad del s. XIX, con la aparición de la Ley General de Ferrocarriles de 1855, la Ley de Bancos de Crédito y la Ley de las Sociedades de Crédito ambas de 1856, cuando esta tendencia empiece a cambiar. Se constituirán las primeras empresas privadas de crédito como el

¹⁷⁰ La Ley de Bases de 17 de agosto de 1857 autorizó al gobierno a formular y promulgar la Ley de Instrucción Pública.

¹⁷¹ GARRIDO PALACIOS, Manuel, «Historia de la educación en España (1857-1975). Una visión hasta lo local», *Contraluz. Revista de la Asociación Cultural Arturo Cerdá y Rico*, 2005, vol. 2, p. 92.

¹⁷² MONTERO ALCAIDE, Antonio, «La ley de Instrucción Pública (Ley Moyano, 1857) [en línea]», Cabás: Revista del Centro de Recursos, Interpretación y Estudios en materia educativa (CRIEME) de la Consejería de Educación del Gobierno de Cantabria (España) [publicación seriada en línea], vol. 1, Junio 2009, <https://bit.ly/2RZhcuo> [accedido el 4 de febrero de 2021], p. 16.

Banco de Bilbao¹⁷³ al mismo tiempo que se creará el Banco de España¹⁷⁴. Empiezan a producirse inversiones extranjeras en deuda pública, ferrocarriles y minas¹⁷⁵.

España vivirá, durante el decenio anterior al nacimiento de Federico Olmeda, un periodo de estabilidad política gracias al partido político Unión Liberal que, al albor de una situación favorable de la economía mundial, impulsó el equipamiento industrial y el desarrollo de la red de ferrocarril. Pero será a raíz de la guerra de Secesión norteamericana (1861-1865), que dejó bajo mínimos los suministros de algodón de la industria textil catalana, junto a la gran crisis financiera del ferrocarril de 1866 lo que llevará a una situación de extrema urgencia a las arcas españolas.

Federico Olmeda nacerá justamente en este contexto, en el año 1865, coincidiendo con los últimos años del reinado de Isabel II, la cual, tendrá que exiliarse a Francia tras el triunfo de la Revolución liberal conocida popularmente como la *Gloriosa*.

1.2.1.- EL SEXENIO DEMOCRÁTICO

Desde el punto de vista político, comienza el periodo histórico que designamos con el nombre de Sexenio Democrático (1868-1874) y que se caracteriza, por encima de todo, por un periodo de gran inestabilidad. Pero, estos tiempos convulsos, supondrán para España un salto hacia delante muy a destacar, al menos y como venimos diciendo, desde el punto de vista político, ya que pretende abrirse paso un nuevo liberalismo, el democrático, que pretenderá modernizar también la economía del país. Como veremos, aunque de forma muy resumida y sin entrar en grandes detalles, estos años transformarán al país definitivamente. Esta etapa de nuestra historia la podemos dividir, para su mejor comprensión, en al menos tres grandes bloques como son:

- El Gobierno Provisional (1868 - 1871).
- El reinado de Amadeo I de Saboya (1871 - 1873).

¹⁷³ Concretamente el 24 de agosto de 1857 empezará su andadura y lo conformarán las familias Ibarra, Epalza, Arellano, Urigüen, Zababuru, Orbegozo, Ingunza, Uhagón, etc... Cfr. Área de Cultura y Educación del Ayuntamiento de Bilbao. «Bilbao Izan». *Banco de Bilbao*, <https://bit.ly/2ZLip8y> [accedido el 6 de julio de 2020].

¹⁷⁴ Se fusionan los bancos de San Fernando y los de Isabel II. Cfr. Banco de España - Sobre el Banco - Historia - Del Banco de San Carlos al Banco de España, <https://bit.ly/3fiXem9> [accedido 16 de noviembre de 2021].

¹⁷⁵ MORENO FERNÁNDEZ, Rafael, «El personal del Banco de España: desde su origen en el siglo XVIII hasta fin del siglo XIX», *Estudios de Historia Económica* Nº. 59, Banco de España, Madrid, 2011, vol. 3, pp. 13-14.

- La Primera República (1873 - 1874).

Previamente al triunfo de la Gloriosa en 1868 y aunque fracasarían, ya se habían producido algunas insurrecciones¹⁷⁶ que pretendían acabar con el reinado de Isabel II. Un ejemplo es la que se produjo en Madrid en junio de 1866. Posteriormente, en agosto de ese mismo año, se firmará el Pacto de Ostende entre el Partido Progresista y el Demócrata, al que acabó adhiriéndose la Unión Liberal, preámbulo de lo que será la Revolución Septembrina de la *Gloriosa*.

El pronunciamiento militar de 1868 se producirá en Cádiz. Topete, que se había puesto al frente de la flota que estaba fondeada en Cádiz, se sublevará apoyado por el general Juan Prim, líder del partido político liberal y que había acudido también a Cádiz, procedente de Gibraltar, acompañado de otros dos líderes de su partido político como lo eran Manuel Ruiz Zorrilla¹⁷⁷ y Práxedes Mateo Sagasta que tendrán un protagonismo fundamental después del asesinato del general Prim. Un día después de la llegada de Prim y coincidiendo con la lectura por parte del almirante Topete del manifiesto de Cádiz, *Viva España con honra*¹⁷⁸, que, según establece el profesor Manuel Suárez redactó Adelardo López de Ayala, se unirá a la Revolución septembrina procedente de su destierro en las Canarias, el general Serrano, líder del partido político Unión Liberal que venía acompañado por otros líderes unionistas. Este levantamiento, que pronto se extenderá por toda España, generó, lo que se conoce como, Juntas revolucionarias. La batalla decisiva de esta revolución se llevó a cabo en Córdoba, en el puente de Alcolea.

Los factores que impulsaron esta Revolución liberal de 1868, dejando a un lado las ambiciones desmedidas de algunas de las grandes personalidades que hemos citado como las del general Serrano y que protagonizaron la misma, hay que encontrarlos en el descontento entre los sectores de la sociedad isabelina que facilitó la unión de estos partidos tan heterogéneos e incluso contrarios. Además, España sufrirá durante estos años, una grave crisis financiera que terminará con el auge industrial que supuso esta revolución democrática. Aunque la sociedad española era mayoritariamente campesina, este sector, todavía no tendrá representación política. Por el contrario, con el incremento

¹⁷⁶ Entre los ejemplos de estas insurrecciones cabe destacar la Sublevación de Villarejo de Salvanés o la Sublevación del Cuartel de San Gil.

¹⁷⁷ Nacido precisamente en la misma localidad que Federico Olmeda, El Burgo de Osma, en 1833, y que por los avatares del destino acabaría muriendo precisamente en Burgos.

¹⁷⁸ SUÁREZ CORTINA, Manuel, *La España liberal (1868-1917) Política y sociedad*, Editorial Síntesis, 2006, p. 22.

de la actividad industrial empezarán a darse los primeros movimientos obreros, aunque, como veremos, todavía no estaban organizados. Precisamente será durante este año de 1868 cuando llegará a España, Giuseppe Fanelli, para difundir las ideas anarquistas. Con esta inestabilidad, en Cuba aprovechan para acelerar sus planes independentistas. Esta insurrección cubana que durará 10 años provocará que, el sistema de quintas que se pretendía abolir y que unificó a la sociedad en torno a él y favoreció el impulso de la Revolución de 1868, consistente en el reclutamiento de la quinta parte de los mozos útiles, no se derogue inmediatamente como así se pretendía, debido a que, este sistema, funcionaba de forma perversa ya que, mediante el pago de un impuesto, la clases más poderosas económicamente, podían evitar el ingreso en el ejército de sus hijos. Así pues, las quintas provocaron nuevos motines en la sociedad española.

La reforma monetaria por la cual se sustituyó el escudo por la peseta también se realizó durante este período y supuso, a la postre, el cambio de más largo alcance ya que perdurará hasta la entrada del euro en 2002.

Estas Juntas revolucionarias que atesoraron el poder político en los pronunciamientos militares darán paso a un Gobierno Provisional que convocará Cortes Constituyentes y elaborará la Constitución de 1869 basada en una monarquía constitucional, en la soberanía nacional, en la libertad religiosa y en el sufragio universal¹⁷⁹. Así pues, estas Cortes Constituyentes que arrojarán una mayoría absoluta a la coalición conformada por Progresistas, Demócratas y Unionistas, formarán un Gobierno Provisional donde el general Serrano asumirá la presidencia del Poder Ejecutivo. Muy por detrás quedarán los republicanos y los carlistas. Los moderados perderán toda representación.

Curiosamente, no habiendo un rey en España, y con la promulgación de la nueva Constitución basada precisamente en una monarquía parlamentaria, hizo que, como sostiene el profesor Josep Fontana se nombrara al General Serrano como regente del Reino mientras el general Prim pasaba a ser presidente del gobierno¹⁸⁰. La búsqueda de un nuevo monarca fue la tarea que tenía que resolver el general Prim con cierta urgencia y que fructificó, no sin dificultades ya que pasaría un año de negociaciones, en la figura

¹⁷⁹ Aunque se hable de sufragio universal solo podrán votar los varones mayores de 25 años.

¹⁸⁰ FONTANA i LÁZARO, Josep, «*La época del liberalismo*», Historia de España, Marcial Pons, Ediciones de Historia, Madrid, 2015, vol. VI, p. 361.

de Amadeo de Saboya, segundo hijo de Víctor Manuel II de Italia, que acepta la Corona y se proclama rey de España siendo elegido por el parlamento. Este rey que, ya de por sí, no era muy querido, se vio enormemente debilitado a su llegada al trono por el asesinato de Prim. Este hecho, el asesinato del general Prim, propicia el que los progresistas se dividan en dos grupos, los radicales dirigidos por Zorrilla y los constitucionalistas que lo harán guiados por Sagasta lo que provoca, a su vez, la ruptura del gobierno tripartito de coalición y que a la postre supondrá, la celebración de hasta tres elecciones generales, sucediéndose de esta manera y en apenas dos años de reinado, hasta seis gobiernos diferentes. Debido al comienzo de la tercera guerra carlista en 1872, se reproduce la crisis económica. Esto, sumado a los numerosos problemas con los que se topa Amadeo tales como el no apoyo de la nobleza que seguía siendo fiel a la corriente borbónica, el recelo del clero preocupado por si se hacía efectiva la separación definitiva entre Iglesia y Estado que demandaba la sociedad ya que, como hemos visto, la Constitución establecía la libertad de culto, no facilitaron en absoluto el reinado de Amadeo. Al mismo tiempo, señalemos también como otro factor desequilibrante el que la Guerra de Cuba seguía en pleno apogeo, pero, lo que se convertirá en definitivo y propiciará finalmente la abdicación de Amadeo I será el intento de asesinato que sufriría cuando paseaba junto a su esposa.

En este clima tan crispado donde había unos diputados que habían sido elegidos en base, como hemos visto, a una Constitución monárquica, es como se proclama la Primera República, justo al día siguiente de la salida como rey de España de Amadeo I de Saboya, como último recurso para que siguiera vigente el espíritu con que nació la Gloriosa. Por lo tanto, la República fue fruto del vacío de poder que provocó la abdicación de Amadeo I de Saboya y no de una mayoría social definida. Precisamente será Manuel Ruiz Zorrilla¹⁸¹ quien, un día antes de la proclamación de la Primera República tome la palabra en el Congreso de los Diputados y abogue por tomar decisiones que no sean fruto de la «impaciencia». Es más, establece que:

«El partido republicano está en su derecho si cree que ha llegado el momento en que por debilidad o por miedo esta Cámara monárquica vote lo que él crea conveniente; el partido republicano está en su derecho al pretender eso; yo creo que no acierta, porque

¹⁸¹ Presidente del Consejo de Ministros.

creo que no aciertan los partidos cuando pretenden con precipitación aquello que ellos creen que los sucesos les pueden dar¹⁸²».

Posteriormente a estas palabras encontramos la famosa cita a la que suelen referirse gran cantidad de autores aunque, como hemos encontrado en el *Diario de las Sesiones de Cortes de 10 de febrero de 1873*, la trastoquen parcialmente:

«Lo que yo no reconozco, contra lo que yo protesto, aunque me quedara el último, sería contra aquellos Diputados que habiendo venido aquí monárquicos constitucionales, se creyeran autorizados para tomar una determinación esta tarde en que se indicara, no que habían variado de opinión, porque así lo creyeran conveniente, sino que eran tan débiles y tan pequeños que viendo desaparecer el sol que les calentaba, se iban a poner al sol naciente. Yo no he de ser de esos nunca¹⁸³».

Lo que queda claro, visto con la perspectiva del tiempo, es que hemos de darle la razón al Sr. Zorrilla y asumir que estaba en lo cierto ya que, como se verá, la Primera República fracasará estrepitosamente incluso aunque estas ideas republicanas calaran entre las clases sociales más bajas que acogieron la misma con cierto optimismo puesto que pensaron que, tal vez, sus problemas pudieran tener alguna respuesta.

Emilio Castelar, defensor del republicanismo unitario y quien posteriormente será el último de los presidentes del Poder Ejecutivo de la Primera República, pronunciará, antes de la votación para la proclamación de la Primera República uno de sus discursos más conocidos y aclamados por los partidarios de este nuevo sistema:

“Señores, con Fernando VII murió la Monarquía tradicional; con la fuga de Doña Isabel II la Monarquía parlamentaria; con la renuncia de D. Amadeo de Saboya la Monarquía democrática: nadie ha acabado con ella; ha muerto por sí misma¹⁸⁴”.

Así pues, en este clima tan convulso nacerá la Primera República Española que durará apenas 11 meses y que se enfrentará, como hemos podido comprobar, a numerosos problemas. De ahí el que tuviera, en tan corto espacio de tiempo, cuatro presidentes del Poder Ejecutivo¹⁸⁵: Figueras, Pi y Maragall, Salmerón y Castelar. Entre los principios que quisieron recoger en la nueva Constitución, aunque ésta nunca llegará a aprobarse, destacamos los siguientes:

¹⁸² *Diario de las Sesiones de Cortes - Serie Histórica - Legislatura 1872-1873*. Sesión del lunes 10 de febrero de 1873, n.º 108, 1873, pp. 3187-3188.

¹⁸³ *Loc. cit.*, p. 3188.

¹⁸⁴ *L. c.*, p. 3218.

¹⁸⁵ La nueva Constitución republicana nunca se llegará a aprobar. Por eso el que hagamos esta salvedad: no fueron, como tal presidentes de la República.

- La separación entre la Iglesia y el Estado y que España estaría formada por diecisiete estados autonómicos¹⁸⁶.

Coincidirá la proclamación de la Primera República con la época en que Federico Olmeda es niño de coro de la catedral de El Burgo de Osma. Es precisamente en esta época cuando realizará sus primeros estudios musicales.

Así pues, la República surgió como la única fórmula que aún no se había llevado a cabo para poder dar continuidad a los postulados de la Revolución de 1868, aunque acabará siendo vista como un lugar donde impera el desorden. Como decíamos, generó entusiasmo entre los sectores que venían invocándola y fue considerada como un mal menor por la mayoría. De hecho, su proclamación será unánime, aunque los principales líderes de este cambio de régimen dudaban sobre su legalidad. Además, como ya hemos empezado a señalar, el republicanismo tendrá que hacer frente a su propia heterogeneidad, sucediéndose diferentes concepciones tales como la República indefinida, la federal, la cantonal, la social o la de orden.

Uno de los problemas a los que se enfrentó la República, sumado a la crisis mundial de 1873 y a los que ya arrastrábamos en España y que hemos referenciado anteriormente, tales como la Tercera Guerra Carlista o la Guerra de Cuba, fue el movimiento cantonalista que se oponía a este movimiento constitucional. Los federales intransigentes pretendían instaurar su propia República a través de la unión de los diferentes cantones, es decir, abogaban por la formación de una Federación donde, de forma voluntaria, se agruparan estos territorios *quasi* independientes constituidos por medio de la insurrección social. Pero serán las ciudades, encabezadas por Cartagena, que fue la primera ciudad que pone en práctica la sublevación cantonal, a la que le seguirán otras tantas principalmente por el litoral mediterráneo y por Andalucía, las que se independicen y no las diecisiete regiones antes señaladas.

Retrotrayéndonos ligeramente a los comienzos de la proclamación de la Primera República, será Estanislao Figueras, representante del partido unitario, quien presidirá el

¹⁸⁶ Por orden alfabético presentamos a continuación los diecisiete estados que recogía el Proyecto de Constitución Federal de 1873 que fue redactado por Emilio Castelar quien sustituirá a Pi y Margall como presidente del Ejecutivo: 1.- Andalucía Alta, 2.- Andalucía Baja, 3.- Aragón, 4.- Asturias, 5.- Baleares, 6.- Canarias, 7.- Castilla La Nueva, 8.- Castilla La Vieja, 9.- Cataluña, 10.- Cuba, 11.- Extremadura, 12.- Galicia, 13.- Murcia, 14.- Navarra, 15.- Puerto Rico, 16.- Valencia y 17.- Vascongadas.

primer gobierno de la República¹⁸⁷ que apenas durará 4 meses, y será quien primero tuvo que lidiar con estas Juntas revolucionarias, antecedentes del movimiento cantonal, con las que acabaría su ministro Francisco Pi y Margall, quien finalmente sería su sucesor en el gobierno. En este corto espacio de tiempo se tomaron algunas decisiones importantes, tales como el cese del servicio militar obligatorio o la abolición de la esclavitud en Puerto Rico. Famoso es el *ex abrupto* que se le atribuye y que debió pronunciar en catalán y que no citaré, debido a su contenido malsonante, que resume perfectamente cómo continuaba el clima en el que andaba sumergida España después de la abdicación de Amadeo I.

Así pues, como hemos visto, será Estanislao Figueras el primer presidente del Poder Ejecutivo de una Primera República a la que algunos se refieren como indefinida, fruto de la coalición entre los radicales monárquicos y los republicanos federales, pero las tensiones entre ambas formaciones pronto hicieron inviable este acuerdo. La imposibilidad de mantener esa República indefinida provocó la modificación de este primer gobierno para pasar a ser dominado por los federales que querían disolver la Asamblea Nacional y convocar elecciones a Cortes constituyentes conformando de esta manera ya una verdadera República federal. En este clima es cuando se intentó proclamar el Estado catalán dentro de la República federal española, intento que fue abortado desde el poder por los propios federales¹⁸⁸.

Figueras sufrirá dos intentos de golpe de Estado por parte de los radicales liderados por Cristino Martos e incluso hará frente a una tercera intentona que contará con el apoyo del general Pavía, del almirante Topete y del general Serrano que ya había participado en el segundo levantamiento. Este también frustrado tercer intento de golpe de Estado contará con el apoyo de Sagasta¹⁸⁹. Todos los principales implicados tuvieron que exiliarse y se disolvió la Comisión Permanente que supuso no solo el retraimiento del resto de partidos¹⁹⁰ en las siguientes elecciones a Cortes Constituyentes sino que supondrá finalmente, la proclamación de la República federal¹⁹¹ y la dimisión de

¹⁸⁷ Del 11 de febrero al 9 de junio de 1873.

¹⁸⁸ Tanto Pi y Margall que tratará de persuadir a los líderes catalanes como Figueras que se presentará en persona en Barcelona, serán los principales protagonistas en sofocar la proclamación de Independencia de Cataluña.

¹⁸⁹ Recordemos, líder todavía de los constitucionalistas.

¹⁹⁰ Radicales, constitucionales, carlistas y monárquicos.

¹⁹¹ Diario de Sesiones de las Cortes Constituyentes de la República Española. Sesión del domingo 8 de junio de 1873, n.º 9, 1873, p. 103.

Figueras o como define Benito Pérez Galdós en sus Episodios Nacionales «su deserción¹⁹²». De esta forma será cómo Pi y Margall, que ya era ministro de la Gobernación con Estanislao Figueras, llegará a la presidencia del Poder Ejecutivo, aunque tan solo durará en dicho cargo poco más de un mes¹⁹³. En el programa-discurso que queda reflejado *Diario de Sesiones de las Cortes Constituyentes del 13 de junio de 1873*¹⁹⁴ encontramos la gran complejidad de los problemas a los que se enfrentaba el gobierno de Pi y Margall que desde su posición liberal-burguesa trató de dar cabida tanto a las reivindicaciones de los jornaleros que tenían las mismas aspiraciones que en su día tuvieron las clases medias al mismo tiempo que fue consciente de que el asociacionismo obrero o dicho de otro modo, el enfrentamiento entre trabajadores y patronos era un hecho característico de su tiempo. Así empezaba su discurso:

«Grande es la tarea que habéis echado sobre nuestros hombros; tarea sin duda superior a nuestras fuerzas. La voluntad, sin embargo, puede mucho, y nosotros tenemos una voluntad firme y decidida para conjurar los peligros de la situación presente. ¡Qué de dificultades rodean al actual Gobierno! ¡Qué de dificultades rodean a estas mismas Cortes, de las cuales el Gobierno emana!¹⁹⁵».

Y continuaba diciendo: «La primera necesidad, la más universalmente sentida, es poner término a esa guerra¹⁹⁶». Se refiere a la guerra carlista y a las insurrecciones cantonales. También hará referencia a la situación en la que se encontraban las arcas estableciendo que: «Al llegar a la cuestión de Hacienda, apenas tiene uno valor para decir lo que debe¹⁹⁷».

Otro de los aspectos importantes para nuestra tarea es comprobar qué visión tenían de las relaciones entre la Iglesia y el Estado en esta época ya que condicionará el futuro inmediato donde se desenvolverá Federico Olmeda. Así podemos seguir leyendo en el discurso de Pi y Margal cómo:

«Las Cortes de 1869 proclamaron la absoluta libertad de cultos, y la consecuencia obligada de esa libertad es la independencia completa de la Iglesia y del Estado¹⁹⁸».

¹⁹² PÉREZ GALDÓS, Benito, «La Primera República», *Episodios Nacionales*, 1911, vol. 4, Cap. VII, p. 6.

¹⁹³ Francisco Pi y Margall presidirá la República del 9 de junio al 18 de julio de 1873.

¹⁹⁴ *Diario de Sesiones de las Cortes Constituyentes de la República Española*. Sesión del viernes 13 de junio de 1873, n.º 13, 1873, pp. 137-140.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ *Op. cit.*, p. 138.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ *Op. cit.*, p. 139.

También, como puede observarse en su discurso, es proclive a una reforma educativa urgente y a la abolición de la esclavitud. Y, por último, señalaremos en el mismo discurso esta obviedad que, aún siéndolo, merece la pena destacarse: «[...] las revoluciones políticas; todas entrañan una revolución económica¹⁹⁹».

Esto permite marcar unos horizontes claros en cuanto a que no quedaba más remedio que asumir como propias, si es que se pretendía instaurar estos cambios políticos, las revoluciones sociales que se estaban dando en todo el mundo y que conllevan implícitamente cambios económicos y, por lo tanto, concesiones de las clases más pudientes a esta nueva realidad proletaria y jornalera, al mismo tiempo que alude a los problemas que supusieron las desamortizaciones, ya que, si bien ayudaron a dar cierto alivio a las arcas del Estado, no consiguieron el reparto de la riqueza que pretendían; más bien conseguirán, como veremos, justo lo contrario. Favorecieron la acumulación de propiedades y, por lo tanto, de poder, a las familias más poderosas.

Con el tamiz del tiempo podríamos decir que en el discurso de Pi y Margall, encontramos una visión un tanto utópica o incluso, si se nos permite la expresión, *romántica* pero no por ello menos motivadora y acertada del momento que se vivía. Desde nuestro modesto punto de vista pretendió establecer unos objetivos comunes que permitieran caminar con unidad a toda la sociedad. Como sabemos, fracasó totalmente, pero no podemos decir que el trasfondo fuera malintencionado, más bien, parece precisamente justo lo contrario.

Serán todos estos problemas, los cuales como hemos visto trata en su discurso, sumados a la eclosión cantonalista los que debilitaron las ya de por sí paupérrimas arcas del Estado y los que acabarán con su débil gobierno dando paso al federalista moderado Nicolás Salmerón que se había ya mostrado especialmente crítico.

Cabe destacar en este breve gobierno de Pi y Margall el proyecto de Constitución federal que, si bien nunca llegará a aprobarse por las Cortes, es de gran importancia ya que establecía la estructura territorial del estado, integrado por 17 estados federales señalados anteriormente. Además, establecía la definitiva separación entre la Iglesia y

¹⁹⁹ *Ibidem*.

el Estado y la prohibición expresa de subvencionar cualquier culto. También reconocía el derecho de asociación por destacar algunos de los principales aspectos que recogía.

Aunque Nicolás Salmerón tan solo estará al frente del Poder Ejecutivo poco más de un mes²⁰⁰, tendrá que enfrentarse en este corto periodo de tiempo y de forma decidida al movimiento cantonalista y a la Tercera Guerra Carlista. Se da la paradoja que lo que pretendían los diferentes cantones y sendos Gobiernos republicanos era alcanzar una República federal, pero por diferentes vías. Los primeros pretendían hacerlo de abajo arriba sin plantear Cortes Constituyentes, mientras que Salmerón era partidario de lo contrario. Así pues, Nicolás Salmerón para poder sofocar estas sublevaciones tendrá que acabar pactando con militares antifederalistas lo que le provocará hacer frente a todo tipo de presiones que acabarán derivando en su anticipada dimisión.

Dos días después de la dimisión de Salmerón que pasará a presidir el Congreso de los Diputados será nombrado Emilio Castelar presidente del Poder Ejecutivo, que proseguirá la misma línea de acción que su predecesor y, así pues, aunque el movimiento cantonalista se había reprimido casi en su totalidad, tendrá que luchar contra el cantón de Cartagena y tendrá que seguir haciendo frente a la Tercera Guerra Carlista. Para llevar a cabo sus objetivos y aumentar el potencial del ejército tuvo que suspender las sesiones de las Cortes que lograría conseguir gracias a la ayuda de Salmerón lo que supuso, entre otras cosas, la paralización del proyecto de Constitución federal suspendiéndose de esta forma las garantías constitucionales hasta enero de 1874, fecha en que terminará el gobierno de Castelar que acabará sucumbiendo a presiones parecidas a las que había tenido que hacer frente su predecesor Salmerón. En su intento por atraer a su gobierno a militares monárquicos, a radicales y conservadores acabó perdiendo el apoyo del propio Salmerón y de los republicanos federales entre los que se encontraban Francisco Pi y Margall y Estanislao Figueras que habían organizado una moción de censura que acabarán ganando contra Castelar. En este clima, cuando se estaba celebrando la votación para elegir al nuevo presidente del Poder Ejecutivo es cuando el general Pavía acabará dando un nuevo golpe de Estado y ordenará a la Guardia Civil que ocupe el Congreso de los Diputados.

²⁰⁰ Exactamente del 18 de julio al 6 de septiembre de 1873.

1.2.2.- LA RESTAURACIÓN BORBÓNICA

No deja de ser curioso, como acabamos de comprobar, cómo el Sexenio Democrático, que comenzó con un pronunciamiento militar para derrocar a Isabel II, es decir a la monarquía, terminara con otro pronunciamiento en 1874 promovido por Arsenio Martínez Campos que dará paso al periodo histórico conocido como la Restauración borbónica que supuso el reinado precisamente del hijo de Isabel II, Alfonso XII.

Con el golpe de Estado del general Pavía, Francisco Serrano asumirá el Poder Ejecutivo de los últimos coletazos de la maltrecha República que sucumbirá entre la diversidad irreconciliable de las distintas tendencias políticas y la situación tan crispada que se vivía en España donde había abiertos varios frentes bélicos como la rebelión cantonal con la que acabará definitivamente el general Martínez Campos o la Guerra de Cuba y la Guerra Carlista a las que tendrá que seguir haciendo frente esta nueva época que se abría ahora paso. Será durante este último gabinete dictatorial, carente de definición política clara y de legitimidad institucional, cuando, a través de su ministro de Hacienda Echegaray, que fue nombrado al día siguiente de la dimisión de Castelar, se inicie un período, como veremos, mucho más centralista, al menos desde el punto de vista financiero. El 19 de marzo de 1874, un decreto reintegraba al Banco de España el monopolio para la emisión de moneda²⁰¹, lo que le convertiría *de facto* en un verdadero Banco Nacional y contribuirá a la modernización de todo el sistema bancario ya durante la Restauración.

Si realizáramos una síntesis de este periodo histórico deberíamos advertir cómo Antonio Cánovas del Castillo, historiador liberal centrista que no había participado en los movimientos políticos anteriores, estaba preparando la restauración de la monarquía borbónica. Para poder llevar a cabo tal empresa contó con el apoyo fundamental de tres sectores: «el partido alfonsino, los círculos coloniales y determinados grupos militares²⁰²». El primer gran paso para que pudiera refrendarse la ansiada Restauración se dio en agosto de 1873 cuando Isabel II encarga a Cánovas del Castillo la dirección

²⁰¹ INCLÁN SÁNCHEZ, María de, SERRANO GARCÍA, Elena y CALLEJA FERNÁNDEZ, Ana, *Guía de Archivos Históricos de la Banca en España*. Banco de España. División de Archivos y Gestión Documental, 2019, <https://bit.ly/3wH8gKk> [accedido el 13 de junio de 2020], p. 66.

²⁰² AVILÉS FARRÉ, Juan; ELIZALDE PÉREZ-GRUESO, María Dolores; SUEIRO SEOANE, Susana. *Historia política 1875-1939*. Istmo, 2002, p. 18.

del partido alfonsino. El paso definitivo se dará cuando la reina abdique a favor de su hijo Alfonso. Posteriormente, en 1874, concretamente el 1 de diciembre, aparecerá el Manifiesto de Sandhurst²⁰³, que define el contenido institucional de la monarquía, estableciéndose el príncipe Alfonso de Borbón como un monarca liberal. Dicho con otras palabras, define el programa político alfonsino.

Aunque tradicionalmente se ha dicho que Cánovas del Castillo se oponía a una nueva intervención de los militares en política, algunos autores sostienen que:

«Cánovas sopesó la posibilidad de alcanzar la Restauración a través del pronunciamiento militar. [...] Cánovas [que] seguía siendo consciente de que para la consolidación del nuevo régimen político era necesario asegurarse el apoyo del ejército, [...] intensificó sus relaciones con generales destacados, como Jovellar y Primo de Rivera²⁰⁴».

Finalmente, el general Martínez Campos, que había sofocado las rebeliones cantonales, realizará, el 29 de diciembre, en Sagunto un nuevo pronunciamiento militar proclamando de esta manera como rey de España al hijo de la reina exiliada Isabel II. Cánovas que, como hemos visto, había tomado las riendas del partido alfonsino y se había acercado a los militares, y aunque condenó dicho acto, no tendrá más remedio que acabar asumiendo como un mal menor este nuevo alzamiento que le llevará a ser nombrado presidente del Consejo de ministros y a formar, por tanto, el primer gobierno de la Restauración borbónica.

En 1875 hará entrada Alfonso de Borbón ya como Alfonso XII en Madrid. Al año siguiente, Carlos de Borbón abandonará España finalizando de esta manera la Tercera Guerra Carlista y permitiendo la aprobación de una nueva Constitución, la de 1876, que es todavía, a día de hoy, la más longeva. Esta Constitución de 1876 permitirá mantener la alternancia de partidos y además se vuelve a adoptar la soberanía del Rey compartida con las Cortes. Se establece como «principio fundamental, no escrito, [era] el de la *doble confianza*, que exige en toda Monarquía constitucional que el Gobierno cuente con la confianza tanto regia como parlamentaria²⁰⁵». La Constitución establecía un sistema de dos cámaras. Por una parte, el Congreso de los Diputados tenía un origen electivo; sin embargo, el Senado tenía una composición diferente: había senadores por

²⁰³ Sandhurst es una ciudad británica cercana a Londres donde está situada la Real Academia Militar británica y será donde Alfonso de Borbón, que se encontraba exiliado, estudie.

²⁰⁴ AVILÉS FARRÉ, Juan; ELIZALDE PÉREZ-GRUESO, María Dolores; SUEIRO SEOANE, Susana, *op. cit.*, p. 22.

²⁰⁵ «Constitución de 1876». *Congreso de los Diputados*, <https://bit.ly/38vFODf> [accedido el 7 de agosto de 2021].

derecho propio, otros eran vitalicios nombrados por la Corona, y finalmente los había elegidos por las corporaciones del estado y sus mayores contribuyentes. Por otro lado, la Constitución volverá a garantizar la libertad de imprenta y de enseñanza y garantizará el derecho de asociación. La Iglesia recuperará parte de la fuerza que había perdido durante el Sexenio Democrático y así, aunque la Constitución de 1876 posibilitara el culto a otras confesiones en el ámbito privado, será la católica la que se establezca como religión única y oficial.

Como hicimos en el apartado anterior, para su mejor comprensión, este periodo histórico de la Restauración podemos dividirlo en tres etapas:

- El Reinado de Alfonso XII (1875 - 1885) y la regencia de María Cristina de Habsburgo (1885 - 1902) que será una época de cierta estabilidad²⁰⁶ gracias a la alternancia en el poder de los partidos conservador y liberal dirigidos respectivamente por Cánovas y Práxedes Mateo Sagasta.
- El reinado de Alfonso XIII (1902 - 1923). Estuvo fuertemente marcado por la crisis del 98, la guerra de África y el crecimiento de del movimiento obrero y de los nacionalismos.
- Dictadura de Primo de Rivera (1923 - 1930). No entraremos en este periodo histórico por quedar fuera del rango en que vivió Federico Olmeda.

Cánovas diseñó un sistema político bipartidista que alternaba en el poder a estos dos partidos, el conservador, presidido por él mismo, y el partido liberal de Sagasta. De esta forma trató de evitar la injerencia de los militares en la política sin excluir a los partidarios de Isabel II para evitar, de esta forma, el que los republicanos y los socialistas llegaran al poder y, lo consiguió mediante un nuevo sistema de turnos pactados que, si bien, no era democrático, garantizaba la sucesión pacífica en el gobierno de estas dos facciones políticas antes señaladas. Este sistema no estuvo exento de problemas y generó cantidad de “vicios”. Cuando el gobierno estaba desgastado por alguna crisis o escándalo se pactaba el cambio. El rey, encargado de administrar el poder entre los dos partidos,

²⁰⁶ Si no tenemos en cuenta las sublevaciones republicanas que se dieron en 1882 en Badajoz, Santo Domingo de la Calzada o en la Seo de Urgel, además de las guerras que continuaban en las Antillas, aunque en 1878 se firmara la precaria paz cubana de Zanjón que tuvo como protagonista precisamente a Martínez Campos.

propone al partido de turno para formar gobierno. Si el partido propuesto no tenía mayoría en las Cortes, las disolvía sabiendo que mediante elecciones acabaría teniendo una mayoría suficiente para gobernar. En este periodo, el partido que convocaba elecciones, no perdió nunca unas elecciones. El ministro de la Gobernación junto con los gobernadores civiles establecía los resultados electorales. Es en este entorno donde nace la figura de los *caciques* que podríamos considerarlos como la última parte de esta larga cadena. Ellos ejercían una fuerte influencia en la población de las zonas geográficas que cada uno de ellos “controlaban”, desarrollando, de esta forma, redes de clientelismo muy fuertes ya que, a cambio de dirigir el voto de esta población, el cacique respectivo²⁰⁷ ofrecía protección en forma de favores y trabajo a dicha población.

El nuevo rey, Alfonso XII, se casaría en 1878 con María Mercedes de Orleans, quien fallecería ese mismo año. También en 1878 se aprobará la nueva Ley electoral que tendrá sufragio restringido. Precisamente en este año, Damián Sanz Balsa (1808-1886) regresará a su pueblo natal, Burgo de Osma, donde había nacido 13 años antes nuestro autor Federico Olmeda, con el que realizará estudios musicales²⁰⁸. Cabe reseñar también en este año la muerte del Papa Pío IX y el comienzo del pontificado de León XIII.

En 1879 el rey Alfonso XII se casará de nuevo con María Cristina de Habsburgo-Lorena con la que tendrá póstumamente su único hijo, Alfonso XIII a quien Olmeda dedicará en abril de 1902 su *Marcha para Gran Orquesta*. Es muy conocido el episodio que protagonizó el propio Alfonso XII cuando, ante la epidemia de cólera de 1885 que asolaba el país²⁰⁹ y sin avisar al Gobierno de Cánovas del Castillo, visitó a los afectados en Aranjuez. Este suceso generó no poca polémica en la época en el Congreso de los Diputados²¹⁰. Poco tiempo después, el 25 de noviembre, moriría de tuberculosis en el Palacio Real de El Pardo a los 27 años de edad²¹¹.

²⁰⁷ Como ya hemos visto, Olmeda dedicará su *Tanda de rigodones* precisamente al Conde de Liniers, que aparece retratado en el almanaque «Mapa del Caciquismo en España» que la revista satírica Gedeón ofrece para el año 1878. También en *Gedeón: semanario satírico*, Año III nº 110, p. 3.

²⁰⁸ PALACIOS SANZ, José Ignacio, «Aproximación histórica a la Capilla de Música en la Catedral de Burgo de Osma durante el siglo XIX: de Bernardo Pérez al “Motu Proprio”». *Revista de Musicología*, vol. XIV, n.º 1-2, 1991, p. 558 citado en PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*, p. 34.

²⁰⁹ No puedo reprimir las ganas de señalar este episodio ya que, cuando estoy redactando estos capítulos nos encontramos confinados sufriendo la pandemia mundial de la Covid19.

²¹⁰ Véase como muestra los *Diarios de las Sesiones de Cortes* de los días 2 y 3 de julio de 1885, pp. 5636 y 5641 respectivamente.

²¹¹ Cfr. *Gaceta de Madrid*, 26 noviembre 1885, p. 680.

1.3.- INTRODUCCIÓN AL CONFLICTO RELIGIOSO EN LA ESPAÑA DEL S. XIX

Recientemente aparecía publicado por el servicio de ediciones de la Universidad de Valladolid un libro editado por los profesores Rafael Serrano García y Sergio Sánchez Collantes en el cual se recogen nueve artículos cuya compilación fue motivada por el 150º aniversario de la proclamación de la libertad religiosa en España (1869)²¹². En estos artículos se abordan, desde diferentes ópticas, las distintas disyuntivas en la que se encontraba la religión precisamente en el contexto previo a la irrupción de Federico Olmeda. Destacamos entre estos artículos, por nuestro desconocimiento del asunto y cercanía con el tema que aquí nos ocupa, el realizado por el profesor de la Universidad de Burgos Joaquín García Andrés en el que trata «el asesinato cometido en la mañana del 25 de enero de 1860 del entonces Gobernador Civil de Burgos, y a la sazón presidente de la Diputación provincial, Don Isidoro Gutiérrez de Castro²¹³».

1.3.1.- BREVES APUNTES SOBRE EL PROCESO DESAMORTIZADOR EN ESPAÑA

En palabras de Francisco Tomás y Valiente la desamortización consiste en la «apropiación por parte del Estado y por decisión unilateral suya de bienes inmuebles pertenecientes a “manos muertas”; venta de los mismos y asignación del importe obtenido con las ventas a la amortización de los títulos de la deuda²¹⁴». Como nos señala Gabriel Tortella Casares «se llamaba “manos muertas”, en la terminología de la época, a los propietarios de activos inalienables: el ejemplo característico lo constituyen los mayorazgos, pero la mayor parte de las propiedades eclesiásticas eran también inalienables²¹⁵», es decir, que no se podían vender, donar o ceder.

Para entender en qué estado se encontraban las capillas de música en la época en que vivió Federico Olmeda hemos de tener presente las distintas desamortizaciones que se llevaron a cabo antes del nacimiento de nuestro autor y que limitaron los bienes de que

²¹² SERRANO GARCÍA, Rafael, y Sergio SÁNCHEZ COLLANTES, editores. *El conflicto religioso en la España del siglo XIX: Discursos, opinión pública y movilización*. Ediciones Universidad de Valladolid, 2021.

²¹³ GARCÍA ANDRÉS, Joaquín. «El asesinato del gobernador Civil de Burgos, epítasis del enfrentamiento Iglesia-Estado durante el Sexenio revolucionario». *El conflicto religioso en la España del siglo XIX: Discursos, opinión pública y movilización*, Ediciones Universidad de Valladolid, 2021, p. 122.

²¹⁴ TOMÁS y VALIENTE, Francisco, *El marco político de la desamortización en España*. Ediciones Ariel, Esplugues de Llobregat (Barcelona), 1971, pág. 44.

²¹⁵ TUÑÓN de LARA, Manuel, *et alt.* «Revolución burguesa, oligarquía y constitucionalismo (1834-1923)». *Historia de España*, tomo VIII, pág. 32.

dispuso la Iglesia en España y en toda Europa, ya que estos procesos desamortizadores se dieron en todos los países europeos y, por ende, condicionaron el funcionamiento de las catedrales donde estas capillas de música se sostenían. Trataremos específicamente el caso en la Catedral de Burgos ya que será allí donde Olmeda desarrolle mayoritariamente su actividad musical.

Así pues, y antes de abordar propiamente dicho fenómeno de la desamortización y lo que esto supuso, hemos de tener en cuenta que, como señala Gabriel Tortella Casares, la agricultura era la actividad económica más importante del siglo XIX, al menos desde el punto de vista cuantitativo, ya que, en 1900, dos tercios de la población activa española trabajaba en la agricultura. Por lo tanto, «más de la mitad de la renta nacional se generaba en la agricultura²¹⁶». Es decir, la desamortización es un proceso que nace ligado a la agricultura.

De esta manera, podemos establecer que el proceso desamortizador en España empezó durante el reinado de Carlos III y que tuvo su génesis en el Informe de la Ley Agraria de Melchor Gaspar de Jovellanos²¹⁷. Se pretendía que, al “liberar” principalmente los bienes comunales y los bienes del clero tanto secular como regular, se diera un aumento de la extensión las tierras dedicadas a la agricultura y por tanto, al mismo tiempo, aumentara el número de propietarios. La burguesía, a finales del siglo XVIII, aunque todavía no acaparará poder político, empieza a ser una clase preponderante y, por lo tanto, compite en el terreno económico con la poderosa clase eclesiástica que hace frente común con una nobleza claramente en decadencia; de ahí el que esta primera reforma no diera los frutos que pretendía. Pero, tras la muerte de Carlos III al que sucederá Carlos IV y con el gobierno de Manuel Godoy que vivirá de primera mano la Revolución francesa, la deuda pública se disparará, lo que originará, el primero de los cambios para que empiece a tenerse en cuenta el proceso desamortizador incluso con el beneplácito de la Santa Sede, ya que consideró mejor opción, ante los acontecimientos que se estaban dando en Francia, establecer algunas concesiones en este sentido. Es lo que se conoce como la desamortización de Godoy, que supone la piedra angular de las futuras desamortizaciones que se llevarán a cabo durante el siglo XIX, ya que, es aquí cuando estas prácticas

²¹⁶ Cfr. *loc. cit.*, pág. 29.

²¹⁷ de JOVELLANOS, Gaspar Melchor. «Informe sobre la Ley Agraria». *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <https://bit.ly/3buQZe1> [accedido el 26 de septiembre de 2020].

desamortizadoras se vincularán al estado de la Deuda Pública y, por lo tanto, ya no solo a la productividad de la propia agricultura como lo fueron en su origen, durante el reinado de Carlos III. En el siglo XVIII no se pensaba en la posibilidad de expropiar a la Iglesia, sino tan solo en la de limitar su capacidad de adquirir²¹⁸. De hecho, los ilustrados solo contemplaban la venta de bienes del clero mediante negociación con la Santa Sede²¹⁹.

Entramos de esta forma en el siglo XIX con un proceso de desamortización llevado a cabo durante el reinado de José Bonaparte que, como nos recuerda Gabriel Tortella Casares, favoreció a algunos afrancesados que pudieron adquirir bienes desamortizados²²⁰.

Posteriormente, la Constitución de Cádiz en su artículo 355, además de recoger el reconocimiento de la deuda pública, invita a las Cortes a dedicar «sus primeras atenciones» para su «extinción» y será en este clima cuando se consolide el proceso desamortizador mediante la promulgación por parte de dichas Cortes del Decreto CCCXII de 13 de septiembre de 1813 titulado *Clasificación y pago de la deuda nacional*²²¹ y que se basaba en la *Memoria presentada al Consejo Supremo de Regencia sobre las bases del crédito público* que estableció José Canga Argüelles²²² que, como señala Joaquín Sanmartín Monaj, ya establecía el reconocimiento de la deuda pública, defendía los intereses de los tenedores de vales y restablecía el crédito nacional²²³. Si bien, el decreto no se llegó a aplicar, debido a la Restauración absolutista que Fernando VII realizará en 1814, sí entrará en vigor de nuevo con el Trienio Liberal.

Hasta ahora nos hemos centrado tan solo en cómo se fueron dando las diferentes etapas desamortizadoras y no hemos entrado a señalar específicamente qué bienes fueron desamortizados, aunque estos se pueden consultar en el mismo artículo de Joaquín

²¹⁸ TOMÁS y VALIENTE, Francisco, *op. cit.*, p. 31.

²¹⁹ Cfr. *op. cit.*, p. 32.

²²⁰ Cfr. *loc. cit.*

²²¹ GORDOA y BARRIOS, José Miguel; SUBRIÉ, Juan Manuel; RIESGO y PUENTE, Miguel. «Decreto CCCXII de 13 de Setiembre de 1813». Colección de los decretos y órdenes que han expedido las Cortes Generales y Extraordinarias desde 24 de febrero de 1813 hasta 14 de septiembre del mismo año, vol. IV, 1813, pp. 253-263, <https://bit.ly/30bTr3v> [accedido 10 de abril de 2020].

²²² Aunque dicha *Memoria* está fechada en Cádiz el 6 de marzo de 1811 por José Canga Argüelles, nosotros la hemos consultado en *Diario de las Sesiones de Cortes Generales y Extraordinarias. Sesión 30 de marzo de 1811*, n.º 182, 1811, pp. 782-793, <https://bit.ly/3nmTSDN> [accedido el 11 de abril de 2020].

²²³ SANMARTÍN MONAJ, Joaquín. «El problema de la desamortización en España». *Cuadernos de Aragón*, n.º 21, 1990, pp. 155, <https://bit.ly/34iyTYn> [accedido el 7 de agosto de 2020].

Sanmartín anteriormente referenciado²²⁴. Como venimos sosteniendo, lo fundamental que cabe destacar es cómo la desamortización, se estableció a partir de este momento como una medida fiscal destinada principalmente a restablecer el equilibrio de la Hacienda pública.

La primera de las etapas más importantes, al menos desde el punto de vista cuantitativo, en que podemos dividir la desamortización de los bienes de la Iglesia es la que se llevó a cabo en virtud del Real Decreto de 19 de febrero emitido por el primer ministro Mendizábal, mediante el cual se desamortizaron los bienes del clero regular, es decir, fueron nacionalizados los bienes pertenecientes a las órdenes religiosas para su venta posterior en 1836. En la exposición que realiza Mendizábal a la Reina María Cristina de Borbón antes de presentar el Real Decreto, señala como objetivos «minorar la fuerte suma de la deuda pública [...] y crear una copiosa familia de propietarios²²⁵», pero, además, su propósito era conseguir recursos para combatir contra la Primera Guerra Carlista. Esta idea primigenia de que hubiera más propietarios fue lo que permitió que se llevaran a cabo estas desamortizaciones durante la Revolución francesa y durante el reinado de José Bonaparte. Aunque la venta de los bienes nacionalizados fue activa, las guerras y los avatares políticos condicionaron el ritmo de venta de las mismas. Este proceso desamortizador empezado por Mendizábal será desarrollado, como veremos, también por Espartero durante los años 40.

Es así como entramos y podemos hablar de una segunda etapa desamortizadora, donde se produjeron ventas importantes del patrimonio de la Iglesia. Esta segunda fase tuvo su base jurídica en la Ley de 2 de septiembre de 1841, donde se incluyeron como bienes nacionales y, por lo tanto, sujetos a expropiación, los del clero secular. La llegada del partido moderado en 1844 hizo que estas ventas del patrimonio tanto regular como secular de la Santa Sede quedaran suspendidas hasta la Ley Madoz de 1 de mayo de 1855 que abrirá el último de los grandes procesos desamortizadores que se darán durante el siglo XIX.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ ÁLVAREZ MENDIZÁBAL, Juan. «Real Decreto de 19 de febrero de 1836» en *La Gaceta de Madrid*, n.º 426, 21 de febrero de 1836, pp. 1-3, <https://bit.ly/3j8QacA> [accedido el 13 octubre de 2020].

Recordemos aquí, aunque de forma sucinta que, será precisamente entre estas dos etapas desamortizadoras cuando se firme en 1851 el nuevo Concordato con la Santa Sede, al que dedicaremos un apartado para poder tratar el mismo.

Con la Ley Madoz cerramos el último de los periodos más importantes en cuanto a desamortizaciones se refiere. Popularmente se denomina a ésta como Ley de desamortización general, ya que englobaba no solo a los bienes de la Iglesia, sino a todos los amortizados, es decir, a los pertenecientes al Estado y a sus municipios. Se trataba de vender en subasta pública todos aquellos bienes que no fueran privados.

Los expertos coinciden en señalar que, contra los objetivos que se habían planteado de que hubiera muchos más propietarios y que sirvieron como justificación para plantear dichas desamortizaciones, no se consiguió fraccionar la estructura latifundista de la propiedad agraria española. Las intenciones fueron buenas, pero el propio mecanismo de subasta pública, es decir, de venta de dichos bienes al mejor postor parece la razón fundamental por la cual era imposible que los pequeños jornaleros agricultores acabaran gozando de la posesión en propiedad de estas tierras que, sin embargo, labraban y trabajaban.

1.3.2.- EL CONCORDATO CON LA SANTA SEDE DE 1851

A lo largo de la historia, los Concordatos han significado la normalización de relaciones entre la Santa Sede y los poderes públicos. Tras la revolución francesa que supuso la implantación definitiva de las corrientes filosóficas de la Ilustración, la sociedad civil sufrió un fuerte proceso de secularización que comportó la pérdida de cierto protagonismo de la Iglesia en dicha sociedad y en la política²²⁶, lo que conllevará a España y a la Santa Sede a plantearse el establecimiento de un *nuevo* Concordato en 1851²²⁷, es decir, 14 años antes de que naciera Federico Olmeda, reinando Isabel II y siendo presidente del Gobierno Juan Bravo Murillo.

²²⁶ FERNÁNDEZ de la CUESTA, Ismael. «La reforma del canto gregoriano en el entorno del Motu Proprio de Pío X». *Revista de Musicología*, vol. XXVII, n.º 1, 2004, p. 50.

²²⁷ Hablamos de *nuevo* Concordato porque será éste de 1851 el que derogue y, por lo tanto, sustituya al de 1753. Este Concordato de 1851 se verá completado por diferentes Reales Decretos y Reales Órdenes concordadas y no concordadas. Cfr. MUNIZ PABLOS, Tomás. *Derecho capitular: según el «Codex Iuris Canonici» y la legislación concordada de España*. Biblioteca Digital Hispánica. Imp. y Lib. de Sobrinos de Izquierdo, Sevilla, 1917, p. 456-510, <https://bit.ly/3jlnk8X> [accedido el 20 de septiembre de 2020].

Entre otros motivos mencionados y presentados a lo largo de la redacción de esta tesis, nos centramos en este momento en el mencionado Concordato de 1851, en primer lugar y, hablando en términos generales, porque será una ley que, como veremos, tratará de establecer una organización administrativa de la Iglesia en todo el Estado. Además, después de las primeras desamortizaciones que sufrió la Iglesia, este Concordato de 1851 supuso un paréntesis en la dinámica en la que estaba enrocado el Gobierno de España y significó el restablecimiento de las relaciones de colaboración entre la Santa Sede y el Reino de España facilitando, como veremos, la fijación de ayudas estatales que permitieron hacer frente a los gastos propios de la conformación de algunos cargos y organizaciones religiosas como los Cabildos catedralicios. Pongamos un ejemplo que clarifique este punto. En el artículo²²⁸ 18º del Concordato de 1851 se establece que además de la «subrogación de los 52 beneficios expresados en el Concordato de 1753, se reservan ahora a la libre provisión de su Santidad la dignidad de Chantre en todas las iglesias metropolitanas [...]»²²⁹. Pero he aquí, en el segundo párrafo de este mismo art. 18º, cómo establece que «la Dignidad de Deán se proveerá siempre por S. M. en todas las iglesias y en cualquier tiempo y forma que vaque. Las Canongías²³⁰ de oficio se proveerán, previa oposición, por los Prelados y Cabildos. Las demás dignidades y canonjías se proveerán en rigurosa alternativa por S. M. y los respectivos Arzobispos y Obispos²³¹».

Es decir, como manteníamos, la Corona, se implica no solo en el nombramiento de estos cargos sino en sufragar sus costes. Por lo tanto, para nosotros, el punto fundamental de este art. 18º se da cuando expresa, en este mismo párrafo antes referenciado cómo «los beneficiados²³² [...] se nombrarán alternativamente por S. M. y

²²⁸ A partir de ahora, cuando nos refiramos a un artículo, lo designaremos con la abreviatura art. y el número ordinal correspondiente.

²²⁹ BRUNELLI, Juan y BERTRÁN de LIS, Manuel, «Concordato celebrado entre Pío IX e Isabel II de España, firmado en Madrid el 16 de marzo de 1851 y ratificado por S. M. el 1 de abril y por Su Santidad el 23 del mismo.», *Gaceta de Madrid*, 1851, art. 18, p. 1.

²³⁰ Veremos lo que son un poco más tarde.

²³¹ «Concordato de 1851...», art. 18, p. 1.

²³² Suprimimos la referencia a “capellanes asistentes” para no introducir más denominaciones y ya que dicho término es equivalente a la figura de “beneficiados”.

los Prelados y Cabildos²³³» ya que, Federico Olmeda, obtendrá el beneficio de organista primero de la Catedral de Burgos por el turno de la Corona.

Otra de las razones que nos llevan a analizar este Concordato de 1851 es que nuestro autor, Olmeda, propondrá modificar el mismo para mejorar la organización de las Capillas de Música lo que repercutiría, según él, en una mayor calidad de las ejecuciones musicales y en la mejora de la propia disciplina interna de los miembros que conformaban estas Capillas²³⁴. Aprovechamos este momento para adelantar, aunque lo trataremos en el apartado correspondiente, cómo, en este mismo sentido y más de una década después de su citado *Discurso sobre la orquesta religiosa*, Olmeda volverá a incidir en el tema de la dignificación de los cargos musicales de las catedrales, que implicaba irremediamente la modificación de este Concordato. Con fina ironía nos lo recordará el P. Villalba en uno de los artículos que dedica al Segundo Congreso Nacional de Música²³⁵. En efecto, el Concordato de 1851 supondrá en palabras de Ángel Gonzalo «una considerable homogeneización y remodelación de la estructura de los Cabildos que la fijará para toda la segunda mitad del siglo XIX²³⁶».

La muerte de Fernando VII en 1833 produjo una pugna por el trono de España entre Carlos María Isidro de Borbón y María Cristina de Borbón-Dos Sicilias que asumirá la regencia en nombre de su hija Isabel II. Esto provocará la Primera Guerra Carlista. Isabel II asumirá el trono con tan solo 13 años tras la regencia de Espartero. Es en este clima convulso, con la Guerra Carlista en su máximo apogeo, cuando el Gobierno cree que, para legitimar la sucesión dinástica de Isabel II, necesita un acuerdo con la Santa Sede que favorezca esto último. Así pues, para no alargarnos demasiado, diremos de forma muy escueta que, en 1845 se firma por el Cardenal Lambruschini y el Secretario de Estado Castillo y Ayensa, lo que se conoce como el antecedente inmediato al Concordato de 1851, el Convenio de 27 de abril de 1845 formado por 15 artículos y dos

²³³ *Loc. cit.*

²³⁴ *Discurso sobre la orquesta religiosa*, p. 205.

²³⁵ VILLALBA MUÑOZ, Luis. «El Segundo Congreso Nacional de Música Sagrada». *Ciudad de Dios*, vol. LXXVIII, 1909, pp. 414-415.

²³⁶ GONZALO GOZALO, Ángel, *El Cabildo de la Catedral de Burgos en el siglo XIX (1808-1902)*. Andalucía Gráfica, Baena (Córdoba), 1993, p. 24.

decretos, aunque no se llegara a ratificar por el Gobierno²³⁷.

Después de comprobar de la forma más breve posible la génesis del nuevo Concordato de 1851, veamos cómo estaba estructurado el mismo. Constaba de 46 artículos y el primero de ellos ya reconoce que la religión católica era la única de la nación española²³⁸ y es en su art. 13º donde encontramos cómo deben de estar compuestos estos Cabildos Catedrales. Así pues, antes de entrar de lleno a analizar cómo estaban conformados este tipo de Cabildos, expliquemos con palabras de Ignacio Granado Hijelmo qué es un Cabildo. Él nos explica, haciendo un uso amplio de dicho término, que «cabildo deriva de *capitulum* y se refiere al colegio clerical, sea regular o secular, que tiene encomendada una iglesia monasterial, parroquial, colegial, catedral o de cualquier otro rango²³⁹».

En palabras de Ángel Gonzalo «el Cabildo es una sociedad eclesial tanto por sus personas y fines, cuanto por sus medios. [...] Su erección está reservada a la Iglesia y, en concreto, a la Santa Sede²⁴⁰». Por lo tanto, como venimos relatando, nosotros nos referiremos tan solo a los Cabildos Catedrales y específicamente al de la Santa Iglesia Metropolitana de Burgos. Así pues, los Cabildos Catedrales son aquellos que están erigidos en la iglesia catedral donde el Obispo tiene su sede o cátedra y atienden a tres funciones, tales como dar a Dios un culto más solemne, auxiliar al Obispo como su senado y consejo, y suplirle en el régimen de la diócesis²⁴¹.

Es en los Cabildos Catedrales donde se desarrollan las Capillas de Música. Nosotros nos centraremos, aunque de forma superficial, especialmente en el análisis del

²³⁷ Cfr. OCHOA ALFARO, Ángel José, «El Concordato de 1851 y sus consecuencias en la Diócesis de Calahorra y la Calzada», *Kalakorikos* (nº 3), 1998, p. 170.

²³⁸ Concretamente el art. 1º decía lo siguiente «La religión católica, apostólica, romana, que con exclusión de cualquiera otro culto continúa siendo la única de la nación española, se conservará siempre en los dominios de S. M. Católica con todos los derechos y prerogativas de que debe gozar según la ley de Dios y lo dispuesto por los sagrados Cánones». BRUNELLI, Juan y BERTRÁN de LIS, Manuel, «Concordato celebrado entre Pío IX e Isabel II de España, firmado en Madrid el 16 de marzo de 1851 y ratificado por S. M. el 1 de abril y por Su Santidad el 23 del mismo», *Gaceta de Madrid*, 1851, art. 13, p. 1.

²³⁹ GRANADO HIJELMO, Ignacio, «El régimen jurídico del Cabildo Catedralicio Calagurriatano hasta la codificación canónica de 1917», *Kalakorikos* (nº 15), 2010, p. 38.

²⁴⁰ Cfr. «Codex iuris canonici (1917)», *Èulogos*, 2007 < <https://bit.ly/3kTs71y> > [accedido el 30 de septiembre de 2020] citado por GONZALO GOZALO, Ángel, *op. cit.*, p. 12.

²⁴¹ Cfr. MUNIZ PABLOS, Tomás, Cabildos Catedrales y colegiales. Derecho capitular según el «Codex iuris canonici» y la legislación concordada de España. Imp. y Lib. de Sobrino de Izquierdo, 2ª edición, Sevilla, 1925, p. 16; E. REGATILLO y M. ZALBA, *De Statibus Particularibus*, p. 136, citados por GONZALO GOZALO, Ángel, *op. cit.*, p. 11 y 12.

Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana de Burgos por razones obvias, ya que será aquí donde, recordemos, Federico Olmeda obtendrá el beneficio de primer organista y, a la postre y como también veremos, desarrollará actividades propias del Maestro de Capilla. Para conocer completamente las características propias que conformaban el Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana de Burgos recomendamos encarecidamente la lectura del libro anteriormente referenciado de Ángel Gonzalo Gozalo *El Cabildo de la Catedral de Burgos en el siglo XIX (1808-1902)*.

Retomemos en este momento cómo estaban formados los Cabildos. Como se puede comprobar en el art. 13º del Concordato de 1851 ya citado anteriormente, éste reduce a seis el número de Dignidades quedando el Cabildo establecido de la siguiente manera:

«El Cabildo de las iglesias catedrales se compondrá del Deán, que será siempre la primera Silla *post pontificalem*; de cuatro Dignidades, a saber, la del Arcipreste, la del Arcediano, la del Chantre y la del Maestrescuela y además de la de Tesorero en las iglesias metropolitanas, de cuatro Canónigos de oficio, a saber, el Magistral, el Doctoral, el Lectoral y el Penitenciario, y del número de Canónigos de gracia que se expresan en el art. 17º²⁴²».

El art. 17º dispone que:

«El número de Capitulares y Beneficiados en las Iglesias metropolitanas será el siguiente: [...] [En] Burgos, Granada y Valladolid 24 Capitulares y 20 Beneficiados²⁴³».

Así pues, podemos ya establecer la estructura en que se conforma un Cabildo Catedral. Aunque el Concordato de 1851 deja claro que Obispo y Cabildo son dos entidades distintas, no es menos cierto que el Obispo, *de facto*, es parte del Cabildo ya que dispone de voz y voto cuando asiste al Capítulo²⁴⁴. Dejando a un lado la figura del Obispo, tendríamos en la cúspide del Cabildo a las Dignidades. Sin entrar a desarrollar todas las funciones que desempeñaban cada una de estas Dignidades sí hemos de decir que disfrutaban de un beneficio eclesiástico doble, es decir, por un lado, recibían ingresos por la realización de los servicios espirituales específicos al cargo u oficio que desarrollaban y, por otro lado, se les retribuía por sus propias cualidades especiales que eran tres: la dignidad, el personado y la cura de almas²⁴⁵.

²⁴² «Concordato de 1851...», art. 13, p. 2.

²⁴³ «Concordato de 1851... », art. 17, p. 2.

²⁴⁴ Cfr. GONZALO GOZALO, Ángel, *op. cit.*, p. 14.

²⁴⁵ Cfr. *loc. cit.*

Por debajo de las Dignidades o en un segundo grado, encontramos a los Canónigos. Los Canónigos poseían una canongía. El profesor Ángel nos insta a distinguir entre canongía y prebenda. La canongía es un título espiritual independiente que tiene que ver con el oficio que desarrollan y es, en definitiva, el derecho espiritual por el cual están en potestad de recibir la prebenda y las retribuciones cotidianas además de disfrutar de asiento en el coro y obviamente, lugar en el capítulo. Sin embargo, la prebenda hace referencia al beneficio recibido ya que es el derecho de recibir por el oficio espiritual ciertas rentas de la iglesia²⁴⁶.

En un tercer grupo, por debajo de los Canónigos encontramos, si bien pertenecen al clero de la iglesia Catedral, no así a su Cabildo, a los Beneficiados. Aquí es donde estaría incluida la función que desarrollaba Federico Olmeda, la de beneficiado organista primero de la Catedral de Burgos.

Así pues, si tomamos como referencia el art. 16º del Concordato de 1851, podemos resumir perfectamente cómo estaban estructurados ya no solo los Cabildos sino las iglesias catedrales en su conjunto. Veamos qué dice este art. 16º:

«Además de las Dignidades y Canónigos que componen exclusivamente el Cabildo, habrá en las iglesias catedrales Beneficiados ó Capellanes asistentes con el correspondiente número de otros ministros y dependientes».

Además, establece una distinción entre los canónigos y los divide en Presbiterales, Diaconales y Subdiaconales²⁴⁷. Otro punto fundamental de este artículo que, como veremos, afectará al propio Federico Olmeda, es que todos, es decir, Dignidades, Canónigos y Beneficiados han de ser presbíteros, «y los que no lo fuesen al tomar posesión de sus beneficios, deberán serlo precisamente dentro del año, bajo las penas canónicas²⁴⁸».

Como referenciamos al principio de este apartado, el Concordato de 1851 se verá completado por Reales Órdenes o Reales Decretos concordados y no concordados y por Reglamentos²⁴⁹. Así pues, la Real Orden Concordada de 16 de mayo de 1852, fija «los

²⁴⁶ Cfr. *op. cit.*, p. 17.

²⁴⁷ «Concordato de 1851... », art. 16, p. 2.

²⁴⁸ *Loc. cit.*

²⁴⁹ Veremos a continuación algunas de estas Órdenes y tendremos acceso al «Reglamento de los Beneficiados de la Sta. Iglesia Metropolitana de Burgos» en el Archivo de la Catedral de Burgos, Registro, 144, fol. 124-136 como nos señala Ángel GONZALO GONZALO, *El Cabildo de la Catedral de Burgos...*, p. 79.

beneficios de oficio y [el] modo de proveerlos²⁵⁰». Esta Real Orden establece en su art. 1º que «en cada una de las iglesias metropolitanas habrá seis beneficios anejos a los oficios de tenor, contralto, sochantre, salmista, organista y maestro de capilla²⁵¹». Como nos explica el profesor Ángel Gonzalo, de las quince razones de oposición que había en la iglesia Metropolitana de Burgos al publicarse el Concordato de 1851, estas quedarán reducidas, a partir de la Real Orden Concordada de 16 de mayo de 1852, a las seis ya mencionadas. También cambia su denominación: anteriormente al Concordato de 1851 se habla de Racioneros o Porcioneros, pero, a partir de ahora, pasarán a llamarse Beneficiados o Capellanes asistentes²⁵². En la convocatoria también se puede comprobar las funciones propias del beneficiado organista primero que son:

«[...] tañer el órgano a diario en todas las funciones que el Cabildo dispusiere dentro y fuera de la Catedral, impartir lecciones de órgano o piano a los Mozos del Coro que lo desearan y cuidar de los órganos de la Catedral²⁵³».

Además de estas obligaciones propias de su oficio tendrá «las cargas generales de coro y altar propias de todo beneficiado: asistir a las Horas y actuar de subdiácono o diácono en las Misas conventuales y de memorias o aniversarios de difuntos²⁵⁴».

La *Capilla de Música* de la Catedral de Burgos en tiempos de Federico Olmeda estaba compuesta por ocho *beneficiados músicos*:

1.- *Maestro de capilla*: era Enrique Barrera, hasta su jubilación en 1897.

2.- *Primer organista*: fue Federico Olmeda hasta que el arzobispo Gregorio María Aguirre le nombra, en 1903, auxiliar del maestro de capilla y segundo organista ya que Enrique Barrera, que era el maestro de capilla, vivía jubilado en Valladolid desde 1897. Quien se ocupaba de dirigir la Capilla era el beneficiado contralto Miguel Echevarría, pero al morir este último, se convoca una oposición, por turno del Prelado, que ganará Federico Olmeda

²⁵⁰ MUNIZ PABLOS, Tomás, *Derecho capitular: según el «Codex Iuris Canonici» y la legislación concordada de España*. Biblioteca Digital Hispánica, <https://bit.ly/3jlnk8X> [accedido el 10 de agosto de 2020]. Imp. y Lib. de Sobrinos de Izquierdo, Sevilla, 1917, p. 465.

²⁵¹ *Loc. cit.*

²⁵² Cfr. GONZALO GOZALO, Ángel, *op. cit.*, p. 73-74.

²⁵³ Cfr. *Op. cit.*, p. 74.

²⁵⁴ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*, p. 42.

obteniendo, de esta manera, el beneficio de segundo organista y el de auxiliar del maestro de capilla²⁵⁵.

3.- *Segundo organista*: ocupó el beneficio Agapito Sancho hasta su muerte en 1901. Florentino Oliván, en calidad de interino ocupó el cargo desde 1901 a 1903 que fue cuando, como hemos visto, Federico Olmeda acaba obteniendo dicho beneficio.

4.- *Contralto*: como señalamos anteriormente, disfrutó del beneficio de contralto hasta su muerte en 1903 Miguel Echevarría. Desde 1902 el contralto será Valeriano Ruiz.

5.- *Primer tenor*: lo fue Valero Vidarte que dirigirá también la Capilla de Música, como suplente de Olmeda, al trasladarse éste a Madrid en 1907.

6.- *Segundo tenor*: lo fue Sebastián Mendieta hasta 1888 y José Navarro desde 1892.

7.- *Sochantre*: Juan Gorachurrieta y posteriormente lo fue Pedro Iturbe hasta su fallecimiento en 1908.

8.- *Salmista*: Teodoro Lluch, hasta su muerte en 1903. A partir de entonces, Agustín Bilbao. Sochantre y salmista cantaban además como bajos de la Capilla de Música.

A estos ocho beneficiados músicos habría que sumar *cuatro salmistas* no prebendados, *ocho músicos instrumentistas* de plantilla y *seis niños de coro*. En total unos 26 miembros²⁵⁶.

²⁵⁵ Cfr. PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, pp. 45-49. Recomiendo una vez más, para recabar todos los detalles en cuanto a cómo acabó obteniendo el beneficio de segundo organista y auxiliar del maestro de capilla consultar las páginas referenciadas.

²⁵⁶ Cfr. *op. cit.*, pp. 49-51. Remito de nuevo a esta documentada obra porque allí se encuentran perfectamente puntualizados, condensados y detallados con escrupulosa minuciosidad toda la información expuesta en cuanto a cómo estaba formada la Capilla de Música en tiempos de Federico Olmeda. Y en las pp. 54-57 se verán detallados algunos de los problemas que sufrió.

2.- ALGUNOS CONCEPTOS GENERALES O MARCO DE LA MÚSICA EN LA SEGUNDA MITAD DEL S. XIX

2.1.- APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE ROMANTICISMO MUSICAL

Evidentemente, el mero hecho de establecer netamente un marco en torno al concepto de *Romanticismo* podría dar para varias tesis doctorales. Así pues, lo que plantearemos en este punto será recoger brevemente cómo es admitido el término *Romanticismo*, qué designa, de dónde viene, las diferentes ramas artísticas que lo componen o, dicho de otro modo, cómo, sus postulados filosóficos y estéticos, influirán en las diferentes expresiones artísticas en este periodo histórico, poniendo especial atención al ámbito musical.

Incluso desde el punto de vista etimológico es difícil establecer el origen concreto del término. De hecho, como veremos a continuación, los distintos autores que han tratado este mismo asunto a lo largo del tiempo no se ponen de acuerdo, y, además, como se puede constatar, el significado del término ha cambiado a lo largo de los siglos²⁵⁷. Lo que sí podemos establecer de forma clara e unívoca es el significado de su sufijo ya que, como aparece en la RAE éste «forma sustantivos que suelen significar [como va a ser en este caso] ‘doctrina’, ‘sistema’, ‘escuela’ o ‘movimiento’²⁵⁸» aunque, como se sabe, el Romanticismo, no acabará siendo una escuela formal en el sentido estricto y/o tradicional, con reglas marcadas, más bien será un nuevo espíritu, un nuevo sentimiento o sensibilidad que envolverá todas las expresiones artísticas, si bien, trataremos de establecer al menos algunos rasgos comunes que pudieran darse entre la pintura, la literatura y la música.

Los tópicos que podemos destacar, como característicos de este movimiento, algunos de los cuales incluso podríamos pensar que están vigentes actualmente o que han llegado hasta nosotros son: el subjetivismo; la exaltación de la personalidad individual y de la libertad creativa, estableciendo que cada individuo era un ser único e insustituible, asociándolo en algunos casos con el rebelde o con el inconformista que rechazaba lo común y se rebelaba contra la propia estructura social de la época. Entre otros muchos tópicos que podríamos señalar, encontramos la primacía de la naturaleza, la no aceptación de las normas clásicas y/o la lucha contra el sistema, la valoración de las tradiciones

²⁵⁷ Cfr. COROMINAS, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. Madrid, Gredos, 1987, p. 512. SAINZ de ROBLES, Federico Carlos, *Historia y antología de la poesía española*. Madrid, Aguilar, 1967, p. 176. GRAS BALAGUER, Menene, *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona, Montesinos editor, 1983, p. 17 y ss.

²⁵⁸ «-ismo | Diccionario de la lengua española», «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario, accedido 17 de noviembre de 2021, <https://dle.rae.es/-ismo> [accedido el 17 de noviembre de 2021].

nacionales, los temas en torno al amor y la muerte o a las diversas zonas oscuras del ser humano, la fe en un mundo mejor, etc²⁵⁹.

Así pues, entramos en materia con la acepción que encontramos en el diccionario *New Grove* en torno al concepto *Romanticismo*, que no hará más que destacar la dificultad a la que nos enfrentamos para establecer un marco de consenso en el que moverse.

«A movement or, more commonly, period of cultural history. When understood as a period, Romanticism is usually identified with either the first half or the whole of the 19th century. The term is used with reference primarily to the arts, but it can also embrace philosophy, socio-political history and, more widely, the “spirit” of the era²⁶⁰».

‘Un movimiento o, más comúnmente, un período de la historia cultural. Cuando se entiende como un período, el Romanticismo generalmente se identifica con la primera mitad o la totalidad del siglo XIX. El término se usa con referencia principalmente a las artes, pero también puede abarcar la filosofía, la historia sociopolítica y, más ampliamente, el "espíritu" de la época’.

Comprobamos de esta manera, cómo el término Romanticismo, a veces es usado de forma indiscriminada tratando de explicar tantos aspectos diferentes que puede darse la paradoja de no llegar a significar prácticamente nada si no establecemos unos postulados más o menos claros que expliquen por dónde nos estamos moviendo o, dicho de otra manera, delimitando el objeto de estudio. Es por esto que, para algunos autores, este concepto expresa y/o señala un período de la historia que abarca desde el siglo XVIII y que se extenderá hasta la primera mitad del XIX. Otros autores, justifican que abarca todo el siglo XIX y habrá otros que, con el término Romanticismo, se refieran a un modo de expresión artística que responderá al ideario o a los planteamientos precisamente de este periodo histórico al que comúnmente llamamos de tal manera. Por lo tanto, atendiendo al mismo desde una perspectiva netamente temporal, podríamos señalar ya un primer significado y por lo tanto, cuando utilicemos el término *Romanticismo* estaremos haciendo referencia al periodo histórico que se da inmediatamente después del Neoclasicismo o, si evitamos las divisiones temporales y asumimos que pudo entroncarse y darse incluso al mismo tiempo que el Neoclasicismo, diremos que Romanticismo es una corriente estética, historiográfica y social que se estableció en contraposición a las ideas de la Ilustración y que se irá convirtiendo, transformando y dando lugar, poco a poco, a diferentes corrientes artísticas, filosóficas y estéticas. El profesor Emilio Casares «proporciona el fundamento en que se apoyan los movimientos nacionalistas

²⁵⁹ Cfr. en ABELLÁN, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español*, Tomo IV (Liberalismo y Romanticismo (1808-1874), Madrid, Espasa-Calpe, 1984, p. 244-246.

²⁶⁰ SAMSON, Jim. «Romanticism». *New Grove*, Oxford University Press, 2001.

posteriores²⁶¹», al menos y como él señala, desde una doble vertiente. Por un lado, desde la óptica cultural, estableciendo el hecho diferencial de que dispone cada pueblo, su espíritu genuino y propio, su *Volkgeist*, que va a suponer su propia autoafirmación. Por otro lado, también lo hará, desde el punto de vista político, con la libertad como eje fundamental²⁶².

Así pues, con esta primera aproximación, diremos que, el *Romanticismo*, fue un movimiento intelectual que empezó a finales del s. XVIII, que se desarrolló, aunque no de forma lineal ni sistemática, durante el s. XIX donde entroncará con otros movimientos espirituales como es el caso del *krausismo* y que, al final de aquel s. XIX, derivará en distintas corrientes artísticas, filosóficas y estéticas, entre las que destacan el impresionismo o el modernismo, los nacionalismos, el realismo o el citado krausismo al cual dedicaremos un breve apartado, respectivamente. Como se verá, cambiará el paradigma desde el que se plantea la realización de las distintas artes y, al mismo tiempo, será una herramienta para explorar la condición humana. Aunque fueron las clases medias quienes impulsaron sus postulados teóricos, los románticos serán, al menos en la primera etapa, los revolucionarios que encarnaban las aspiraciones, preocupaciones y esperanzas propias de aquella época y es, por esta razón, por la que encontraremos en los románticos, actitudes fuertes y personalidades con voz propia frente a los acontecimientos que les tocará vivir, como será el caso de Federico Olmeda.

El profesor Romero Tobar dispone que la primera vez que se documenta el término *romántico* es «en inglés en 1650 [y] en un texto en que se refiere inequívocamente a una situación fuera de lo habitual²⁶³». En este mismo sentido, el también profesor Donald Shaw establece cómo:

«La palabra romántico empezó a usarse en España bastante tarde. La primera vez que aparece es en el periódico madrileño *Crónica Científica y Literaria*, el 26 de junio de 1818. Con anterioridad, la palabra que tenía más aceptación era “romancesco”,

²⁶¹ CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, *La música española en el siglo XIX*. Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995, p. 25.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ "Herba parietis or the Wall Flower. As it grew out of the Stone Chamber belonging to the Metropolitan prison of London, called Newgate. Being a history which is partly true, partly romantick, morally divine. Whereby a marriage between reality and fancy is solemnized by divinity. Written by T(homas) B(aily) D.D., whilst he was a prisoner there" (texto conocido desde que lo exhumara Ferdinand Baldensperger en 1937; cito por AA. VV., 1972, 501-513, donde puede verse una selección de los textos más significativos de la historia de la palabra en varias lenguas europeas) en ROMERO TOBAR, Leonardo. *Panorama crítico del romanticismo español*. Editorial Castalia, Burgos, 1994, p. 77.

pero hasta 1814 no tuvo un significado muy preciso: equivalía a lo que actualmente entendemos por “extravagante”, “exagerado” o “exótico”²⁶⁴».

En francés el término *romántico* aludido anteriormente se designará como *romantique*, proveniente del latín *romanticus*, mientras que en alemán se utilizará la palabra *romantisch*. Ambas, designaban de forma dual tanto un género inventado, o fantástico como lo propio del *romance*, es decir, una composición poética en lengua en lengua “vulgar”; en definitiva, que no estuviera escrito ni en latín ni en griego.

Apuntalando de nuevo este primer significado el profesor Romero Tobar destaca en su libro nuevamente cómo:

«La palabra equivalente que se emplea en español es la de *romancesco* que aparece empleada años antes del intento de aclimatación del término *romance* para la denominación de los relatos ficticios en prosa²⁶⁵».

No será hasta la aparición de los escritos de Friedrich Schlegel en la revista *Athenäum* y de las conferencias de su hermano August cuando el significado del término *Romanticismo* se utilice para referirse específicamente a una tipología literaria, es decir, a una forma de escribir con unas características concretas²⁶⁶. Por lo tanto, podemos decir, sin riesgo a equivocarnos, que estos autores vinieron a concretar los principios estéticos y filosóficos que regirán esta época. La vinculación del término *Romanticismo* como algo proveniente del ámbito estrictamente literario sí es aceptado por toda la comunidad, aunque, no tardará en aplicarse de forma metafórica, a otros conceptos tales como aplicaciones descriptivas de paisajes o de sentimientos íntimos pasando, de esta forma, a ser un término vehicular de toda disciplina artística.

Sintetizando todo lo dicho hasta ahora, estableceremos que, cuando utilizamos el término *Romanticismo*, nos estamos refiriendo, en principio, al movimiento filosófico, literario y artístico de los últimos años del s. XVIII que se inició en Alemania e Inglaterra y que se propagará por toda Europa y América durante todo el s. XIX, aunque no de forma homogénea ni constante. Como veremos, dichas ideas románticas, sí se integrarán en las realidades concretas de cada país, aunque en diferentes etapas y grados²⁶⁷. La Revolución

²⁶⁴ SHAW, Donald L, *Historia de la literatura española. El siglo XIX*. Editorial Ariel, Barcelona, 1983, p. 23.

²⁶⁵ ROMERO TOBAR, Leonardo, *op. cit.*, p. 77.

²⁶⁶ *Op. cit.*, p. 78.

²⁶⁷ El *Romanticismo* estuvo precedido por el movimiento «Sturm und Drang», traducido literalmente como ‘Tormenta e ímpetu’. Este lema alemán, que nació como reacción a los principios racionalistas de la Ilustración, se tomó del título de una obra de teatro homónima de Maximilian Klingler. Dicho movimiento sirvió de base a los componentes del «Círculo de Jena» que, basándose en los fundamentos teóricos y estéticos de autores como

francesa fue el acontecimiento más importante en la transición entre los siglos XVIII y XIX, por lo que podemos referirnos a ella como la génesis de este nuevo movimiento, al menos desde el punto de vista europeo²⁶⁸, y supondrá, la asunción de un nuevo orden social basado en la libertad del individuo como principio fundamental. Los ideales de la Revolución francesa ayudarán a la implantación de este nuevo paradigma filosófico reaccionario. Frente al racionalismo ilustrado aparecerá la corriente romántica que tendrá como principio básico y vertebrador el sentimiento frente a la razón. Las distintas Bellas Artes serán una forma de plasmar esta filosofía donde la libertad, la subjetividad, la fantasía y la pasión por el intelecto se abrirán paso frente a la anterior corriente ilustrada.

Advertimos que, este tipo de divisiones temporales, son constructos simplificadores que se realizan siempre *a posteriori* para poder establecer análisis concretos de realidades muy complejas y amplias por lo que, para poder realizar de alguna

Johann Gottfried Herder (1744-1803), Johan Wolfgang von Goethe (1749-1832) o Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) o Friedrich Schelling (1775-1854), etc... encabezarán la corriente romántica alemana en el último cuarto del siglo XVIII, al menos desde el punto de vista literario, tendencia que se extenderá, como hemos dicho, por toda Europa y América, e influirá, tanto en la música como en el resto de movimientos artísticos. Entre los autores que conformaban este grupo, encontramos a los hermanos Friedrich (1772-1829) y August Wilhelm Schlegel (1767-1845) que establecieron contactos con importantes escritoras como lo fueron Dorothea Veit (1764-1839) que, si se nos permite cierta prensa amarilla, acabaría casándose con el primero de los hermanos Schlegel o Caroline Böhmer (1763-1809) que se casó y se divorció del segundo de ellos. Como nos recuerda el profesor Hernández-Pacheco estos autores sustituyeron la filosofía de la naturaleza por una filosofía de la historia que fuera praxis transformadora, en definitiva, con intenciones revolucionarias. (HERNÁNDEZ-PACHECO, Javier. «El Círculo de Jena o la Filosofía Romántica». *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes*, n.º 9, abril 2010, p. 28); al mismo tiempo que elevaron el *estatus* del artista que personificaba la sensibilidad romántica y que buscará, a través de su propia actividad artística, la esencia de la belleza. También encontramos entre las amistades que hicieron a Meta Forkel-Liebesskind (1765-1853) o a autores como Novalis (1772-1801), etc... Cabe destacar, por la importancia musical que podemos encontrar en él, otro grupo romántico que correspondería prácticamente con la siguiente generación atendiendo a la teoría generacional orteguiana; el denominado como círculo Heidelberg que estaría integrado por poetas como Joseph von Eichendorff (1788-1857), Clemens Marina Brentano (1778-1842) o las poetisas Achim von Arnim (1781-1831) o Bettina Brentano (1785-1859), hermana de Clemens. Antes de cerrar este punto, no quisiéramos olvidarnos del autor E. T. A. Hoffman (1776-1822) como destacado representante del romanticismo al menos en dos disciplinas artísticas como es la literatura y la música y, ya por último, nos gustaría hacer mención al compositor André (GRÉTRY)(1741-1813) que, si bien, por la fecha de nacimiento de ambos se incluirían en la primera generación de románticos, este último autor, teorizará sobre el concepto de música en su libro *Mémoires ou Essais sur la musique* que, como podemos observar, lo realizará ya con un marcado estilo o sentimiento romántico:

«On pourroit dire que le cœur de l'homme n'est agité que de deux passions, amour et haine. Mais ces deux sentimens, appliqués diversement, prennent les noms de toutes les passions humaines, et ne s'expriment plus de même en musique, ni dans aucun des beaux arts. [...] Combien de réflexions n'a pas du faire l'artiste qui veut peindre l'amour! Il est noble, pur, généreux; il est accompagné de toutes belles qualités dans les êtres simples et vertueux. Plus ou moins d'esprit, de grâce ou de gaucherie, n'importe: cette passion élève l'ame de celui qui en est véritablement atteint au-dessus de toute infirmité morale». GRÉTRY, André Ernest Modest, *Mémoires ou Essais sur la musique*. Chez VERDIÈRE, Libraire, quai des Augustins, n.º. 27, Paris, 1812, pp. 8-9, <https://bit.ly/3wVgGxJ> [accedido el 12 agosto de 2020].

²⁶⁸ Por otro lado, no debemos olvidar otros hechos fundamentales que ayudarán a la difusión de los ideales románticos de esta época como es la Declaración de Independencia de los Estados Unidos en 1776 así como la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano de 1789 que constituirá la base de la futura Declaración Universal de los Derechos Humanos en 1948.

manera una aproximación exitosa a estos periodos históricos, es vital el acotar temporalmente los mismos. Es de esta forma, señalando los procesos de cambio que podemos encontrar tanto en los distintos periodos históricos como cuando nos referimos a autores concretos o a sus obras, cuando podremos arrojar cierta luz y llegar a señalar algunos elementos que caracterizaron o dan cierta unidad a este intervalo determinado de tiempo pero, como venimos diciendo, hay que ser conscientes en todo momento de que estas tareas son una simplificación de la realidad y una acotación temporal que realizamos para poder abordar una realidad enormemente amplia y compleja, por lo que, podemos encontrar autores que, si bien en principio, son coetáneos al movimiento que aquí nos estamos refiriendo, algunas de sus obras o de sus etapas o incluso, toda su obra, pueden pertenecer a otros periodos históricos o contener características, desde el punto de vista formal, de otros movimientos artísticos de otras épocas. Un ejemplo claro que ilustre esto que tratamos de explicar es Antonio López García que si bien, es por todos aceptado que el grueso principal de su obra se integra dentro de la corriente de pintura hiperrealista, no es menos cierto que dispone de obras pertenecientes a otros estilos. Esto mismo ocurrirá con Federico Olmeda, en el que encontraremos obras muy diversas y variadas, pertenecientes a distintos estilos por lo que escapan a la clasificación propia y unilateral a la que nos referimos en este apartado con el término *Romanticismo musical*. Si, como acabamos de ver, incluso refiriéndonos a un solo artista estas etiquetas o clasificaciones se quedan pequeñas, ya que nos estaríamos perdiendo la multitud de matices o etapas por las que un artista transita a lo largo de su vida, imaginémonos lo que ocurre cuando tratamos de compartimentar un periodo histórico y artístico tan importante como al que aquí estamos aludiendo. Es por ello que recordamos que nuestra intención en este punto será tan solo poder establecer unas coordenadas lo más resumidas posible, que nos permitan delimitar este concepto de Romanticismo al que irremediablemente tenemos que acudir para comprender el periodo histórico donde se desarrolla la vida de Federico Olmeda y veremos, como así hemos adelantado ya, cómo algunas de las obras de este autor sí pueden considerarse eminentemente románticas²⁶⁹.

Para no perdernos en divagaciones estériles trataremos de centrar nuestros esfuerzos específicamente en lo que se refiere al *Romanticismo musical*, aunque reconocemos que también habría que señalar los diferentes estilos o géneros musicales

²⁶⁹ Las más significativas y ya referenciadas en este trabajo son sus *Rimas* para piano.

que encontramos en esta etapa. Al focalizar nuestro análisis en un autor español, daremos unas brevísimas pinceladas para comprender cuándo y cómo podemos establecer que dicha corriente llegara a España pero, principalmente lo que haremos en esta tesis, para no perdernos en tan magna y probablemente inabarcable tarea, es señalar las obras musicales de Federico Olmeda que claramente responderán a este periodo tanto en forma como en estilo, atendiendo al mismo tiempo a alguno de sus propios escritos que ayudarán a fijar estos postulados.

Así pues, siguiendo el primero de los ámbitos que hemos señalado en torno al término *Romanticismo*, nuestro autor nace precisamente en esta segunda mitad del XIX, es decir, pertenecerá, al menos desde el punto de vista histórico, al Romanticismo. Además, si encontraremos en él, algunos de los tópicos señalados como característicos de esta época. Tuvo un carácter decidido y se afanó en defender los cambios que ocurrían a su alrededor y, como veremos, tampoco rehuirá las polémicas que, alrededor de los temas más candentes, tanto musicales como de otra índole, se daban. En este mismo sentido, es indiscutible que, algunas de sus obras, pertenecen en todos los sentidos a este estilo y periodo histórico. Es por ello que nos detendremos a estudiar algunas otras donde estas características pueden ser menos obvias, pero, para ello, debemos dejar claro previamente qué similitudes le son propias al Romanticismo, al menos desde el punto de vista musical, más y cuando se viene estableciendo en esta tesis la influencia que tuvo dicho periodo en las obras de Olmeda como así hacíamos referencia cuando Collet califica a Olmeda como «un Schubert español». A pesar de esta complejidad que *a priori* puede darse, y como venimos estableciendo, con el único objetivo de poder llegar a generar un cierto marco de consenso que nos permita establecer algunos puntos comunes que pudieran facilitarnos el caracterizar este periodo histórico, al menos, desde la perspectiva musical porque, aunque incluyamos a nuestro autor concretamente en la última etapa de este periodo histórico lo interesante sería poder señalar alguna característica o tópico formal tanto en las obras de Federico Olmeda como en este periodo histórico que pudieran convertirse posteriormente en herramientas que nos ayudaran a analizar, al menos, las obras musicales de Olmeda desde distintos ámbitos. En definitiva, lo que pretendemos es generar un constructo estético e historiográfico que nos permita arrojar unos resultados tangibles, los cuales finalmente nos lleven a poder entablar comparaciones y por lo tanto, a extraer conclusiones al respecto de su obra musical porque, si bien Federico Olmeda, no publicó demasiadas obras, y actualmente no se ha

editado apenas ni un tercio de su obra, y como creemos y por desgracia la biografía que escribió Miguel Ángel Palacios es bastante minoritaria, ¿cómo se puede hablar en los términos en que ya hemos visto en esta tesis sobre este autor y de su música? Es por ello que en el apartado de los «objetivos» de esta tesis nos hayamos planteado «justificar hasta qué punto algunas de las aseveraciones que se hacen en torno a la música de Federico Olmeda son ciertas».

Para entrar exclusivamente en el terreno musical, veamos lo que establece Fubini en torno a este periodo histórico:

«la primera mitad del siglo XIX está caracterizada por un creciente interés por la música y sus problemas, por parte no sólo de los músicos, sino, sobre todo, de los literatos, de los poetas, de los filósofos, de los hombres de cultura. De hecho, una de las características comunes a los escritos sobre música de este período es el tono literario y, en cualquier caso, no especializado que revisten. Los problemas inherentes a la especificidad técnica del lenguaje musical no interesan de modo particular ni al músico que escribe sobre su arte, ni al crítico ni al filósofo. El simple hecho de que la música represente para el hombre romántico el punto de convergencia de todas las artes por su carácter exclusivamente espiritual, por la ausencia de elementos materiales, por su asemantividad respecto al lenguaje verbal, hace que se sitúe más allá de consideraciones técnicas cualesquiera²⁷⁰».

Como hemos visto, será en la segunda mitad del siglo, cuando estos postulados empiecen a cambiar y nos podremos referir y aventurar algunas características musicales comunes siguiendo el manual de Burkholder, Grout y Palisca, donde definen al *romanticismo* musical como:

«[un] nuevo idioma, concentrado en la melodía, la emoción, la novedad y el individualismo, fue paralelo al Romanticismo en la literatura y en el arte conocidos más tarde como románticos. El término tiene muchos significados y perfilar su historia esclarecerá su uso y sus implicaciones. La palabra *romántico* deriva del romance medieval, un poema o cuento sobre acontecimientos heroicos o personas, como el rey Arturo o Carlomagno. Connotaba algo lejano, legendario y fantástico, un mundo imaginario o ideal alejado de la realidad diaria. En el siglo XIX, en particular en los países de habla alemana, el término se aplicó a la literatura y posteriormente a la música y al arte. [...] Como el liberalismo político y la filosofía idealista, el arte romántico se concentró en la individualidad y en la expresión del Yo²⁷¹».

Aunque a través de esta última referencia empezamos a intuir alguna característica musical de este periodo fijémonos una vez más en la definición del *New Grove*:

«El término "romanticismo", ya sea como un movimiento o como un período, se ha resistido notoriamente a la definición sinóptica. Sus estudiosos han preferido largas tipologías de características románticas, registrando sus contradicciones, así como sus

²⁷⁰ FUBINI, Enrico. *Estética de La Música*. Editado por A. Machado Libros S.A., (Trad. Francisco Campillo), 2008 (Libro original publicado en 1995), p. 128.

²⁷¹ BURKHOLDER, J. PETER J., et al. *Historia de La Música Occidental*. Editado por Alianza Editorial, (Trad. Gabriel Menéndez Torrellas), 2008 (Libro original publicado en 1960), p. 676.

similitudes, y en varios casos citando la contradicción como una característica definitoria²⁷²».

Esto es lo que trataremos de establecer finalmente, fijar algunas características musicales que nos permitan establecer un cierto marco, pero, antes de ello, veamos cómo llegó el *Romanticismo* a España. Emilio Casares establece que «es una tesis aceptada que el inicio del romanticismo se produce en España con la vuelta de los exiliados²⁷³». Siguiendo esta afirmación, no será antes de los años 20 o 30 del s. XIX, es decir, con cierto retraso respecto al resto de Europa cuando llegue a asumirse la corriente romántica en España, salvo excepciones como la que nos señala el profesor Abellán sobre la figura de José Joaquín Mora²⁷⁴. Del mismo modo que la Revolución francesa fue para Europa un episodio que trascendió el mero conflicto bélico, ya que supondrá un cambio de paradigma filosófico, social y organizativo, en definitiva, significará la caída del Antiguo Régimen, así lo será la guerra de Independencia para España, aunque con diferencias importantes ya que, en España, como veremos, todavía acabará reinando de forma absolutista Fernando VII durante dos periodos. El motín de Aranjuez de 1808 que provocó la abdicación de Carlos IV a favor de su hijo, lo que permite la irrupción del pueblo por primera vez en la política de su país, aunque fuera ayudado por los franceses²⁷⁵. Así es como se dieron las dos posturas que convivieron en España durante esta época, los *afrancesados* que eran liberales que propugnaban una auténtica revolución política apoyando incluso al invasor extranjero, partidarios de José I como rey, y los más tradicionalistas, en contra de todo lo extranjero, más a favor del absolutismo monárquico de Fernando VII. Esta dualidad es lo que define el profesor Abellán como las «Dos Españas» y es de esta forma en que establece las conexiones del Romanticismo con el liberalismo e incluso con la Ilustración²⁷⁶. En este clima es como nacerá la primera Constitución española de 1812 que aunará los deseos de independencia y liberación, por un lado y a nivel interno, como ruptura del sistema político y, hacia el exterior, como rechazo al invasor. Supondrá, a la postre, la transformación del poder absoluto

²⁷² SAMSON, Jim, «Romanticism». *New Grove*, Oxford University Press, 2001.

²⁷³ CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, *op. cit.*, p. 27. Entiendo que se refiere a los exiliados como Martínez de la Rosa que, con la llegada los Cien Mil Hijos de San Luis para restaurar el régimen absolutista de Fernando VII, se exiliaron. El mismo destino sufrió el Duque de Rivas y Espronceda que no volverán a España hasta ser amnistiados después de la muerte del Fernando VII.

²⁷⁴ ABELLÁN, José Luis, *op. cit.*, p. 241.

²⁷⁵ *Op. cit.*, p. 16.

²⁷⁶ Cfr. *o. c.*, pp. 149-179.

concentrado en la corona en los tres poderes del Nuevo Régimen: legislativo, ejecutivo y judicial²⁷⁷.

Volviendo al tema que nos compete en este apartado, Casares, apoyándose en el historiador Artola apunta a que el Romanticismo en España no adquirirá un carácter de sistema hasta los años de la Restauración²⁷⁸. La Dra. Marina Barba, muy inteligentemente, expresa cómo «la misma necesidad de búsqueda desesperada y de exaltación del individuo que circulaba por Europa se contagió a España²⁷⁹». Debemos señalar, si no lo hemos hecho antes con claridad, la doble vertiente que encontramos en el romanticismo español. Por un lado, encontraremos un sector conservador, «defensor de los derechos de la alianza entre Trono y Altar; [...] y el romanticismo revolucionario, con sus aspiraciones igualitaristas y renovadoras²⁸⁰». Nos quedamos finalmente con la definición de Alborg que reconoce que «el romanticismo no es una línea ni un plano, sino un poliedro que orienta sus caras hacia muy diversas posiciones²⁸¹».

Con las puntualizaciones hechas al respecto del caso español anteriormente referenciadas y siguiendo al profesor Casares, podemos establecer tres momentos o etapas que conforman el *Romanticismo* musical en España. El primero de ellos, si bien no plenamente romántico, correspondería al periodo previo a la regencia en 1833 de la reina María Cristina. En este primer grupo podríamos establecer tres generaciones distintas de músicos, los que nacieron a finales del s. XVIII entre los que podríamos destacar a Ramón Carnicer (1789-1855), José Melchor Gomis (1791-1836), Pedro Pérez Albéniz (1789-1855) o Nicolás Ledesma (1791-1883); los que nacieron en torno a 1811 como son Santiago (de) Masarnau (1805-1882), Hilarión Eslava (1807-1878) o Joaquín Espín y Guillén (1812-1881) y los que nacieron en torno a 1826 entre los que destacamos a José de Aranguren y de Añivarro (1821-1903), Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894),

²⁷⁷ ABELLÁN, Jose Luis, *Historia del pensamiento español, de Séneca a nuestros días*. Madrid, Espasa Calpe, 1996, p. 339.

²⁷⁸ ARTOLA, Miguel, *La Burguesía revolucionaria (1808-1874)*. Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 330 en CASARES RODICIO, Emilio, *Ibidem*. Como acabamos de ver, está haciendo alusión en este caso a la Restauración del régimen absolutista de Fernando VII y no a la que vivirá España años después con la llegada de Alfonso XII como rey de España, tras el fracaso de revolución liberal de La Gloriosa y tras la caída de la República.

²⁷⁹ BARBA DÁVALOS, Marina, *La música en el drama romántico español en los Teatros de Madrid (1834-1844)*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2013.

²⁸⁰ Cfr. ABELLÁN, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español*, p. 246.

²⁸¹ ALBORG, Juan Luis. *Historia de la Literatura española*, vol. IV. (El Romanticismo), Madrid, Ed. Gredos 1980, p. 37-38 ABELLÁN, José Luis, *op. cit.*, p. 249.

José Inzenga (1828-1891) o Dámaso Zabalza (1835-1894). Como nos advierte Casares, encontraremos en la música religiosa del momento, aspectos característicos del Neoclasicismo como son los bajos Alberti, los pasajes en unísono entre la orquesta y el coro, las cadencias al estilo Mozart y una transparencia, respecto a la tonalidad, total. El segundo periodo podría darse desde la regencia hasta el fin de la etapa isabelina, es decir, de 1833 a 1868 o incluso, hasta la Restauración de 1874. Es la época plenamente romántica donde se darán algunos acontecimientos ya no solo en las formas musicales y compositivas sino en torno a lo que rodea el hecho musical. Así pues, Casares destaca el cambio de nombre que se produce en el conservatorio de Madrid que pasará a llamarse Escuela Nacional de Música o el Teatro Real que se convertirá en Teatro Nacional de Ópera. Se creará la Sociedad de Conciertos de Madrid en 1866 siendo su primer director Asenjo Barbieri. Gracias a la misma, empezarán a escucharse en España las sinfonías completas de Beethoven. Se producirá en toda la península un fuerte impulso del wagnerismo²⁸² y, es en torno a esta fecha, cuando empezarán a introducirse en España las sociedades corales que tienen en la figura de Anselmo Clavé su máximo exponente. Además, la música religiosa que se desarrollaba en las catedrales entrará en clara decadencia. Casares destaca también la creación de la Sección de Música en la Academia de San Fernando²⁸³ que se realizará en 1873 siendo presidente del Gobierno Estanislao Figueras. Dicha institución también cambiará de denominación pasando a ser Academia de Bellas Artes de San Fernando, hasta entonces se había llamado Academia de Nobles Artes²⁸⁴. En 1895, la Academia de San Fernando hará académico correspondiente a Federico Olmeda²⁸⁵. En esta segunda etapa, y continuando con la clasificación que realiza Casares, podemos establecer otras tres generaciones de compositores, la primera de ellas se correspondería con los nacidos en torno a 1841 entre los que destacamos a Eduardo Ocón (1834-1901), Manuel Fernández Caballero (1835-1906), Jesús Monasterio (1836-1903), José Pinilla y Pascual (1837-1902), Valentín Zubiaurre (1837-1914) o Felipe Pedrell (1841-1922); la segunda generación serían los nacidos en torno a 1856 donde encontramos a Tomás Fernández Bretón (1850-1923), Emilio Serrano (1850-1939), Ruperto Chapí (1851-1909), Vicente Costa y Noguera (1852-1919), Amancio Amorós

²⁸² Para más información véase SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio, *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*, Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 2002.

²⁸³ CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, *op. cit.*, pp. 32-33.

²⁸⁴ MINISTERIO DE FOMENTO, «Decretos», *Gaceta de Madrid*, n.º 130, 10 de Mayo 1873, p. 371.

²⁸⁵ Carta de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *ADB*, Fondo Federico Olmeda, caja nº 1.

(1854-1925), Isaac Albéniz (1860-1909) o Enrique Fernández Arbós (1863-1939). La tercera generación de esta segunda etapa correspondería a los nacidos en 1871 entre los que encontramos a nuestro autor Federico Olmeda (1865-1909) o a Conrado del Campo (1879-1953). La tercera etapa romántica podría arrancar después de 1868 o incluso, a continuación de la Restauración de 1874.

A pesar de que el Romanticismo llegara a España o se desarrollara, con un poco de retraso respecto de Europa, debemos destacar que España fue un tópico recurrente tanto en la literatura como en la música. Entre los literatos podemos destacar a Lord Byron (1788-1824) que escribiría el poema *The Girl of Cadiz* (1809), Prosper Mérimée (1803-1870) que, como todo el mundo sabe, es el autor de la novela *Carmen*, en la que Bizet se basó para hacer su ópera homónima o Alexander von Humboldt (1769-1859) por citar solo algunos de ellos. Entre los segundos, por su importancia y trascendencia, recordaremos a los discípulos de Olmeda, Collet y Laparra. El primero de ellos, además de compositor, fue un gran hispanista que, como nos explica el profesor Etcharry obtendrá, con su única novela *L'Île de Barataria*, una beca nacional en 1929²⁸⁶.

Después de todo lo visto hasta este momento, huelga decir que, probablemente, es mucho más fácil que al escuchar el Adagio molto de la Primera Sinfonía de Beethoven o el Allegro de la Segunda, el lied *An die Musik* de Schubert o el *Nocturno n.º 2* de Chopin, el *Träumerei* de Schumann o las *Consolaciones* de Liszt, el Preludio de *Lohengrin* de Wagner o el Allegro non troppo de la Cuarta Sinfonía de Brahms o el Adagietto de la Quinta Sinfonía de Mahler, etc... sepamos que estamos ante este periodo concreto del Romanticismo que verbalizar de alguna manera estas características musicales. Aún así, esperamos poder establecer de forma resumida, es decir, ofrecemos tan solo un mero acercamiento a las mismas que nos permita un mínimo consenso sobre algunas de estas características que consideramos podemos encontrar en las obras de este período al que calificamos como romántico. Así pues, vemos que:

- Existe un mayor colorido entre las tonalidades que se usan en las distintas obras. Además, hablando en términos generales, se establece un mayor número de modulaciones que en el periodo anterior que se

²⁸⁶ Véase la explicación completa en ETCHARRY, Stéphan. «Cervantes y el Quijote en la obra pedagógica, literaria y musical de Henri Collet». *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, España, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, p. 481.

reducían, entre las partes de las obras, a prácticamente la Tónica y la Dominante. Así pues, durante este período se amplía tanto el número de modulaciones como las tonalidades a las que modulamos, estableciendo como una característica propia el cambio de tono a la mediante del tercer grado de la escala o al VI grado. El P. Luis Villalba decía, con otras palabras, que «agotados los tonos mayor y menor vulgares, se empezaron a intentar tonalidades y gamas diferentes. Y todo esto muy avanzado y nuevo, por una parte, iba unido a cierta restauración viva de los arcaico por otra²⁸⁷».

- También se establecerán cambios modales entre tonalidades homónimas y habrá préstamos armónicos generalmente de las tonalidades menores a las mayores.
- Habrá una ampliación de los acordes utilizados y así, los acordes de dominante se intensificarán con séptimas e incluso novenas y no será raro el uso de acordes de séptima de sensible. En este mismo sentido, se dará un uso decidido del cromatismo y se abordarán estas disonancias con total libertad lo que aportó al movimiento sonoridades y combinaciones novedosas.
- Otro de los aspectos que podríamos destacar es el desarrollo de la música programática entendida esta como una forma de evocar al oyente ideas o imágenes a través de la propia música. Los ejemplos que podemos citar como compositores de este periodo que utilizan este recurso estilístico son numerosísimos, entre ellos destacaremos a Berlioz o a Liszt.

Cerramos este apartado recordando que, durante la última mitad del siglo XIX, el Romanticismo irá dando paso y se verá influido por algunos elementos de otras corrientes que empezarán a ser predominantes tales como el nacionalismo, el regeneracionismo o el regionalismo musical que, como hemos apuntado ya, es como probablemente sea más conocido y/o reconocido actualmente Olmeda. A continuación, dedicaremos sendos apartados a tratar las mismas.

²⁸⁷ VILLALBA MUÑOZ, P. Luis, «Últimos músicos españoles del siglo XIX. Semblanzas y notas críticas de los más principales músicos españoles, pertenecientes al final del pasado siglo», vol. I, Ildefonso Alier, Editor de Música, 1914, p. X.

2.2.- NACIONALISMO Y REGIONALISMO EN LA MÚSICA

En los albores del s. XIX encontramos una conciencia de los artistas, músicos y pensadores bastante negativa del tiempo en que vivían lo que les impulsó de forma decidida a reformar y a restaurar un arte que consideraban se hallaba en profunda crisis²⁸⁸. Es bajo esta premisa de recuperación cuando tiene sentido y fuerza el pensamiento nacionalista que buscará erigirse ya no solo como una opción estilística, sino que será una verdadera y constante manifestación del espíritu musical nacional²⁸⁹.

Así pues, bajo este enfoque, el nacionalismo no deja de ser en su esencia, una postura romántica ya que sus principios se basarán en la búsqueda de, como señalamos en el apartado anterior, el propio espíritu de cada pueblo que lo distingue de los demás. Para ello, la música y los compositores, tendrán en el folklore una herramienta muy importante en la que apoyarse ya que encuentran en él, la raíz y características propias de su pueblo. Dicho de otra forma, la música folklórica garantizaba el contenido nacional del producto musical. De esta forma, asistiremos durante mediados de s. XIX al desarrollo de un folklorismo bien marcado como podemos encontrar en las obras de Antonín Dvořák (1841-1904) o, ya posteriormente y coetáneo a Federico Olmeda, en Jean Sibelius (1865-1857). Así pues, no es extraño que en esta época, se publicaran varios cancioneros que recopilan, valga la redundancia, canciones populares aunque no en la forma *moderna* en que lo hará Olmeda que es como actualmente los concebimos, es decir, como recopilaciones sistemáticas y ordenadas de canciones tradicionales monódicas, sino que, los cancioneros a los que haremos referencia a continuación, serán trabajos que, si bien, reunían en ellos melodías populares, se utilizaba esta música popular como material ya trabajado, es decir, como se puede apreciar en todos ellos, contendrán nuevas composiciones ya desarrolladas de estas melodías tradicionales que, en algunos de los casos se verán incluso modificadas por cuestiones de conveniencia compositiva. No lo hará así Olmeda que, además de transcribir la música tal cual la recogió, la clasifica en categorías. Es por ello que, el profesor Miguel Manzano destaca que «en aquella primera etapa la recogida de cantos populares obedecía todavía a un deseo de renovar el repertorio de la música de salón, imprimiéndole el toque de lo original, de lo pintoresco, de lo

²⁸⁸ CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, *La música española en el siglo XIX...*, p. 23.

²⁸⁹ *Op. cit.*, p. 26.

exótico²⁹⁰». Sin embargo, Olmeda publica su *Cancionero*, pretendiendo que sus canciones «sirvan de prototipo a los compositores, para que, idealizadas por ellos, nos las devuelvan en obras que tengan digno olor, color y sabor nacional²⁹¹». De esta forma brinda a los compositores «materia prima²⁹²» «que sólo con que ellos [se refiere a los compositores] las mirasen quedara saturada su inspiración del patriotismo que ellas contienen²⁹³». Con estas dos citas es innegable el marcado y acusado carácter que el nacionalismo musical impregnó a algunas obras de nuestro autor.

Por supuesto, esta estética convivirá con el italianismo operístico al menos hasta la segunda mitad del s. XIX. Así pues, la profesora Celsa Alonso nos recuerda que:

«El italianismo reinante sólo tenía la competencia de ciertos compositores que, en pleno auge del género chico, optaban por un casticismo y andalucismo que, en ocasiones, eran adulterados por lo que se [ha] dado en llamar el “alhambriismo” en música sinfónica y que en el dominio de la canción acompañada podemos bautizar como “arabismo”: colecciones de canciones “moriscas” que no eran otra cosa que una reformulación tardía (acorde con la moda del momento) de aquel primitivo andalucismo presente en los salones españoles desde principios de siglo²⁹⁴».

Aunque la relación de cancioneros que exponemos a continuación está concebida también bajo el mismo paraguas del nacionalismo musical y en ellos encontraremos canciones armonizadas que tratan de aunar lo popular y lo culto, que fue otra corriente importante en esta época, una lectura acelerada podría conducirnos a pensar que lo que aquí nos ofrecen los compositores es la *tarea terminada* que proponía Olmeda en el suyo. Nosotros estamos más cercanos a la propuesta de Miguel Manzano en cuanto a que estos cancioneros pretendían más bien aportar un nuevo repertorio que refrescara el existente que captar la esencia nacional de estas canciones. De hecho, será el propio Olmeda el que dude en ofrecer este tipo de acompañamientos que encontraremos en los otros cancioneros, pero él mismo dirá que «ofrecerlas con tales acompañamientos preconicen desde luego los vuelos de la inspiración de los demás compositores²⁹⁵». En esta misma introducción de su *Cancionero* hará referencia a una carta manuscrita de Ruperto Chapí incluida precisamente en otro cancionero anterior al suyo, titulado *Cantos*

²⁹⁰ Manzano, Miguel. «El Folklore Musical En España». *Boletín informativo de la Fundación Juan March*, 1990, p. 2.

²⁹¹ OLMEDA, Federico, *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos...*, p. 7.

²⁹² *Op. cit.*, p. 204.

²⁹³ *O. c.*, p. 14.

²⁹⁴ ALONSO, Celsa. «Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto». *Recerca Musicològica*, n.º XI-XII, pp. 306.

²⁹⁵ OLMEDA, Federico, *op. cit.*, p. 14.

de la Montaña de Rafael Calleja donde si bien, se encuentra alguna monodia será de manera excepcional ya que, Calleja, en la mayoría del cancionero ofrece, desde el punto de vista musical, armonizaciones para canto y piano de folklore cántabro. Allí Chapí dice lo siguiente:

«Más conforme con los fines a aquella idea hubiese sido la edición sin acompañamiento que ustedes mismos intentaron, pero que por razones de práctica y resultado editorial se han opuesto a ello, bien está lo hecho y yo por mi parte les felicito muy calurosamente por haber llevado adelante esta publicación²⁹⁶».

Con estos comentarios no pretendemos minusvalorar los mismos ya que son un repertorio muy interesante y nutrido de esta época que, como acabamos de ver, alabaron figuras tan destacadas como Ruperto Chapí o el propio Tomás Bretón, pero creemos que es importante destacar estas dos formas de ofrecer estas melodías del pueblo.

Es el momento de exponer algunos otros ejemplos de este tipo de cancioneros de mediados del siglo XIX. Empezamos la tarea destacando el titulado *Corona musical de canciones populares españolas* (1852) donde son varios los autores que nos aportan sus composiciones. En este mismo sentido encontramos el cancionero *La música del pueblo: colección de cantos españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano por Lázaro Núñez-Robres* (1867). En 1871, Felipe Pedrell publicará *Noches de España* donde, como él mismo dice, tratará de traducir algunas de «las e[x]quisiteces del *lied*, [de Schubert] y las intimidades de las nostalgias chopinianas²⁹⁷» que había descubierto en su música. De igual modo tenemos *Música de los cantos populares de Valencia y su provincia* (1873) de Eduardo Ximénez Cosse que contiene siete cantos para ser acompañados principalmente por guitarra, guitarrón, octavilla o cítara y cuatro melodías para dulzaina también acompañadas, en este caso, por instrumentos de percusión. José Inzenga publicará ese mismo año *Ecos de España* que es una recopilación de cantos acompañados para piano y, cinco años después, publicará *Cantos y bailes populares de España* donde incluirá algunas de las melodías expuestas ya por Eduardo Ximénez en su cancionero anteriormente referenciado. En 1874, Eduardo Ocón publica la colección *Cantos Españoles* para voz y piano. De 1877 es *Alegrías y Tristezas de Murcia*, una colección de cantos populares murcianos, transcritos y arreglados por Julián Calvo. En 1883, aparece

²⁹⁶ Véase CALLEJA, Rafael. «Carta de Ruperto Chapí» en introducción a *Cantos de la Montaña*, Madrid, Fotogramados de Laporta y Páez, 1901.

²⁹⁷ PEDRELL, Felipe. *Jornadas de Arte (1841-1891)*. Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas. París, Librería Paul Ollendorf, <https://bit.ly/3p8cvuY> [accedido el 17 agosto de 2020], p. 25 citado en ALONSO, Celsa, *op. cit.*, p. 311.

el cancionero de D. Isidoro Hernández *Flores de España: álbum de los cantos y aires populares más característicos* que, como los citados *Ecos de España* o *Cantos Españoles*, es una recopilación de cantos populares con acompañamiento de piano. De hecho, como veremos a continuación, Olmeda, en un artículo de la revista *La Ilustración Española y Americana* además de presentar catorce cantos populares de la Guerra de la Independencia criticará el cancionero de Hernández y, por ende, deducimos que tampoco sería muy partidario de los otros cancioneros a los que nos hemos referido anteriormente. Veamos lo que decía el propio Olmeda:

«[...] advirtiéndole que, si es cierto que en la colección *Flores de España*, de Hernández (D. Isidoro), se hallan *La Cachucha*, *El Zorongo* y alguna otra, no conservan en dicha colección el carácter típico de aquella época: aparecen como unas de tantas canciones españolas.

Además, las siguientes canciones musicales [se refiere a la colección que presenta Olmeda], recogidas directamente *ex ore populi*, tampoco tienen la misma composición que las publicadas por Hernández en su citada colección, y entre ellas las hay serias, jocosas políticas, religiosas, bélicas, amatorias, etc., sin que podamos sostener si proceden espontáneamente de la musa popular ó son debidas á los compositores de aquel tiempo que de ello se ocuparon, á saber, entre otros Pérez, Sors y Codina, y Ledesma (Mariano)²⁹⁸».

La profesora Celsa Alonso establece que:

«es precisamente la influencia de la música folklórica uno de los condicionantes que arrastra consigo la canción culta con acompañamiento desde su nacimiento como género independiente y que va a afectar, de un modo u otro, a la canción de inspiración populista. Pero, naturalmente, la música folklórica que alimentaba la inspiración y las melodías de los compositores era más bien la de un folklore de carácter urbano que sobrevivía fundamentalmente en los alrededores de las grandes ciudades, en ambientes socialmente bajos, y que desde fines del XVIII aglutinaba toda una serie de elementos dispersos que, juntos todos ellos, habían contribuido a crear un ambiente que tradicionalmente ha recibido diversos calificativos: majo, castizo o manolo²⁹⁹».

Por otro lado, otro de los pilares donde se asentará el nacionalismo es en las raíces históricas. En palabras de la Dra. Beatriz Martínez del Fresno:

«La base histórica, y no puramente la folklórica, fue la que sustentó el nacionalismo decimonónico más profundo, que suponía la búsqueda de un verdadero estilo nacional más allá de lo pintoresco³⁰⁰».

En este mismo sentido Casares establece que:

²⁹⁸ OLMEDA, Federico. «Canciones populares de la Guerra de la Independencia». *La Ilustración Española y Americana*, Suplemento al nº XXXII, 30 agosto de 1908, p. 129.

²⁹⁹ ALONSO, Celsa, *op. cit.*, pp. 307-308.

³⁰⁰ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del XIX». *Revista de Musicología*, vol. 1, 1993, p. 35.

«Este nacionalismo da sentido a la restauración histórica, otro elemento importante en la vida intelectual del momento que ejerció una poderosa influencia sobre los compositores y su música, fundamental para entender el romanticismo³⁰¹».

Recordemos que como hemos indicado, los compositores de esta época intentarán aunar lo popular, lo nacional y lo culto. Así pues, al igual que hacíamos referencia anteriormente a la cantidad de cancioneros que se publicaron en esta época aunque no en la forma ni en el espíritu en que concibió Olmeda el suyo, pensemos que es en este momento cuando, autores como Mariano Soriano (1817-1880), Hilarión Eslava (1807-1878), Baltasar Saldoni (1807-1889), Barbieri (1823-1894) o Pedrell (1841-1922) se interesen por la investigación musicológica recuperando algunos de los grandes monumentos de la música española, y convirtiéndose, de esta forma, en pioneros de la Musicología³⁰². Es esta corriente histórica, base fundamental del nacionalismo musical la que, desde nuestro punto de vista, favorecerá el que se desarrollen otros fenómenos que se dan simultáneamente en este siglo como es la crítica musical, la aparición de revistas especializadas en música³⁰³, una más que importante y significativa edición de partituras principalmente a través de estas nuevas revistas musicales o de antologías musicales que recuperaban obras de los principales compositores de los siglos anteriores tales como *Lira Sacro-Hispana* (1852-1860)³⁰⁴ o la publicación del *Cancionero de Palacio* realizada por Barbieri en 1890, etc... También habría que destacar en este sentido el movimiento orfeonístico que empezará a expandirse por toda Europa. Todas estas iniciativas se retroalimentarán mutuamente de la corriente nacionalista y del resto de corrientes filosóficas imperantes tales como el historicismo o el krausismo al que haremos referencia a continuación.

³⁰¹ CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, *La música española en el siglo XIX...*, p. 26.

³⁰² Para no alargarnos demasiado remitimos a la explicación que se puede leer en SEdeM: «Inicios y devenir de la Musicología en España». *Sociedad Española de Musicología*, <https://bit.ly/3D8WKJj> [accedido 17 de agosto de 2020]. En este mismo sentido recomendamos también la lectura de GARCÍA, Jorge. «Musicógrafos y bibliófilos: Los primeros pasos de la documentación musical en España». *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, 2015, pp. 46-48 principalmente.

³⁰³ Como ejemplos de revistas musicales españolas podemos citar entre otras a *La Iberia Musical* (Madrid, 1842), *La Zarzuela* (Madrid, 1856-1857), *La España Artística* (Madrid, 1857-1858), *La Gaceta Musical Barcelonesa* (Barcelona, 1861-1865), *Revista y Gaceta Musical* (Madrid, 1867-1868), *Notas Musicales y Literarias* (1882-1883) o *La Ilustración Musical Hispano-Americana* (1888-1896) ambas fundadas y dirigidas por Felipe Pedrell, *La Música Ilustrada Hispano-Americana* (Barcelona, 1898-1902), *La Música religiosa en España* (1896-1899) también fundada y dirigida por Pedrell o las revistas religiosas *Salterio Sacro-Hispano* que también empezó a editar Felipe Pedrell en Barcelona en 1898 o las que el propio Olmeda publicará como son *Liga Orgánica* (1902-1903) que, como destaca el profesor Palacios –*op. cit.*, p. 163–, tan solo publicará dos ejemplares o *Voz de la Música* (1907-1909) a la que nos referiremos posteriormente.

³⁰⁴ Dirigida por Hilarión Eslava está compuesta por diez volúmenes que contiene la producción coral religiosa de los más prestigiosos compositores españoles desde el s. XVIII hasta el XIX. Fue editada por Mariano Martín Salazar.

Casares ya establece cómo el proceso nacionalista que se dará en España, no solo servirá para fundamentar el nacionalismo de estado que se verá reflejado en «la lucha por imponer el castellano en la ópera, en plena fiebre rossiniana, con el consiguiente nacimiento de la zarzuela como vía alternativa hispana, o la canción y el piano de cuño nacionalista, sino también a los movimientos de tipo regionalista³⁰⁵».

En este mismo sentido, el regionalismo es un movimiento que, al igual que el nacionalismo, promueve el estudio de una identidad propia en un ámbito geográfico determinado. Para atender este apartado hemos tenido en cuenta la publicación que Núñez Seixas realiza en torno a este tema la colección *Revista Ayer*³⁰⁶. En el caso del regionalismo se ceñía obviamente a lo local y aunque ambas corrientes comparten el destacar las peculiaridades históricas y culturales de una determinada sociedad, se distinguía éste último en que no planteaba separaciones políticas, más bien al contrario, será a través del regionalismo como se intentaba alcanzar una identidad nacional³⁰⁷. Un buen ejemplo donde podemos ver con claridad esta idea, lo encontramos también en la introducción del *Cancionero* de Federico Olmeda. Nuestro autor nos advierte que, habiendo ya recopilado «un número respetable de canciones por varias provincias castellanas³⁰⁸», es cuando el Sr. Andrade, Fundador y Rector de la Universidad de Burgos, se plantea celebrar las Fiestas de San Pedro y San Pablo, resucitando los Juegos Florales. Es en ese momento cuando decide conformar un *Cancionero* exclusivamente burgalés³⁰⁹. Olmeda calificará esta empresa diciendo: «[así] respondo al sentimiento magnánimo del señor Andrade: al fomento del regionalismo castellano, al servicio del arte patrio».

A pesar de todo lo referenciado hasta ahora en este apartado, el folklorismo no fue la única expresión del regionalismo y así autores como José Feliú y Codina dan buena muestra en sus obras dramáticas tales como *La Dolores* o *María Carmen* de este

³⁰⁵ CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, *op. cit.*, p. 25 y 26.

³⁰⁶ NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel. «La construcción de la identidad regional en Europa y España (siglos XIX y XX)». *Revista Ayer*, n.º 64, Editorial Marcial Pons, 2007.

³⁰⁷ BALAGUER, Víctor. *El regionalismo y los juegos florales*. Vilanova i la Geltrú, Casa Museo Víctor Balaguer, 1897, p. 225.

³⁰⁸ OLMEDA, Federico, *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos...*, p. 10.

³⁰⁹ Como se puede apreciar en el cancionero, 287 serán canciones de la provincia de Burgos aunque las 21 restantes serán de cuatro: Palencia, Santander, Calahorra y Soria que pertenecían, como nos recuerda más adelante, a la archidiócesis de Burgos (véase p. 11 de su *Cancionero*).

concepto. Dicho sea de paso, ambas obras teatrales serán adaptadas para convertirse en óperas, la primera de la mano de Tomás Bretón y la segunda por Enrique Granados. La ópera de *La Dolores* se basa en una copla popular de carácter mítico y en ambas podemos encontrar paisajes rurales y cierto costumbrismo. Son, en definitiva, dos miradas diferentes de este regionalismo tan en boga de aquella época.

En 1900, en una reunión celebrada en los salones del Círculo, Olmeda expone la situación musical en que se encontraba Burgos y se pregunta por la causa de la decadencia de la música que, en su opinión, se debe a la desunión de las fuerzas musicales³¹⁰. Como destaca Palacios:

«para superar esta situación con espíritu regeneracionista y regionalista, Olmeda propone la constitución de una asociación musical integrada por varias secciones, justamente el germen de lo que enseguida será el Orfeón Santa Cecilia³¹¹».

Así pues, Olmeda establece que:

«Es preciso, pues que todos y cada uno de nosotros nos dispongamos a estrecharnos en un fin, movidos, con un bien atemperado espíritu regionalista, para secundar en la música burgalesa el desarrollo general que se inicia actualmente en la población, ya creando nuevas industrias, ya estableciendo nuevas fuentes de riqueza, ya introduciendo grandes mejoras³¹²».

Otro ejemplo de estos postulados regionalistas que Olmeda poseía lo encontramos en una alocución que dedica a los cantores del Orfeón Santa Cecilia que el propio Olmeda dirigía. Allí establece que:

«Las poblaciones castellanas despiertan: sus simpatías mutuas crecen; sus lazos de unión se estrechan; sus alcaldes se reúnen en asambleas; sus artistas proporcionan medios y ocasiones espontáneas para que las poblaciones intimen más y más entre sí. ¡Qué bueno es esto! Castilla hoy todavía carece de una gran fuerza de la potencia que da la unión regional: es un deber de todo buen castellano cooperar a que esta fuerza se despierte, se desarrolle, se fortifique y se virilice; el castellano que no lo hace así no es hijo fiel y noble de esta noble Castilla.

[...].

Toca hoy al “Orfeón Santa Cecilia, con motivo del viaje que ha de hacer a Palencia, ser el nudo del lazo de unión entre estos dos pueblos genuinamente castellanos, que se aman, que tienen el mismo idioma, las mismas costumbres, las mismas aspiraciones: BURGOS Y PALENCIA.

Vaya enhorabuena nuestra sociedad musical a Palencia, y que esta ida sea presagio de nuevas y mayores simpatías entre ambas poblaciones: sea ella piedra de toque que individualmente despierte el sentimiento regional, tanto personal como común, de los dos pueblos que tienen idéntica historia y abolengo, que se ven acosados en su vida

³¹⁰ «Notas de arte. Asociación musical». *Diario de Burgos*, 8 de mayo de 1900: 1, <https://bit.ly/3o7r0Qk> [accedido el 30 de noviembre de 2020].

³¹¹ *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*, p. 92.

³¹² «Notas de arte. Asociación musical». *Loc. cit.*

provincial por un mismo género de enemigos, y que son dos de las provincias que han de formar la confederación castellana.

Os hablo este lenguaje, porque, como castellano, miro a los intereses de esta región. ¡Jóvenes artistas! Cuando os encontréis en el teatro, en la plaza de toros, en la población, en las calles de Palencia, saludadla en nombre de Burgos: “¡Viva Castilla!”. “¡Vivan los castellanos!”. “¡Viva Palencia!”.

Sea ésta la mejor melodía y la más frecuente que entonéis.

De este modo mataréis dos pájaros de un tiro: cumpliréis la misión del arte y la del regionalismo, que hoy se impone como una gran necesidad entre los pueblos castellanos³¹³.»

Cerramos este apartado con más palabras de Federico Olmeda donde vuelve a clamar, esta vez en su Cancionero, por estos postulados regionalistas de la siguiente manera:

«Por otro lado me aguijoneaban también las condiciones procedentes del amorcillo regional castellano, que, aunque por esta tierra no se use y sea hasta nocivo manifestarle, sin embargo yo le tengo muy bien puesto. [...]

En Castilla desgraciadamente no se siente una molécula de regionalismo: los pueblos continúan devorados por la política, como si los azotes que sobre ellos caen nada tuvieran que ver con sus espaldas; no sienten ni reflexionan todavía la necesidad de mirar de otro modo esa política y la de unirse para defender los intereses comunes, que son los de todos y los de cada uno; y en estas condiciones, cualquier esfuerzo personal, que alguien haga por esta tierra, naufraga seguramente, como si cayera en pleno océano³¹⁴».

³¹³ OLMEDA, Federico, «Alocución del director del “Orfeón Santa Cecilia” a sus orfeonistas». *Diario de Burgos*, 29 de agosto de 1902: 1-2.

³¹⁴ OLMEDA, Federico, *op. cit.*, p. 8.

2.3.- EL REGENERACIONISMO Y EL KRAUSISMO

Además del regionalismo que, como hemos visto, es resorte y acicate de un sentimiento de nacionalismo patrio, otra de las coordenadas que impulsó a Olmeda a desarrollar su *Cancionero* –veremos si podemos incluir alguna otra obra en esta corriente– es el regeneracionismo. Se quejaba éste de que España había perdido sus buenas tradiciones y así se preguntaba:

«¿No es pues un deber de todos los españoles devotos del divino arte, procurar por todos los medios que España alcance el grado, que dados sus antecedentes debía ocupar? ¿Se olvidaron las buenas tradiciones? Pues vuélvase a ellas y estúdiense³¹⁵».

El regeneracionismo español tiene a Joaquín Costa como su máximo representante. Costa cuestionó duramente la organización social y política de la Restauración en su famoso libro *Oligarquía y caciquismo como fórmula actual de gobierno en España: urgencia y modo de cambiarla* donde, además, abogaba por un urgente proceso de regeneración y europeización de España. Como es sabido, Costa será director del Boletín de la Institución Libre de Enseñanza de 1881 a 1884³¹⁶ donde publicará algunos artículos. Por lo tanto, estará en contacto con la corriente filosófica del krausismo propia del último tercio del siglo XIX y que se prolongó hasta bien entrado el XX. Del mismo modo que el regeneracionismo tendrá, en la figura de Costa a su mayor representante, debemos considerar a Julián San del Río (1814-1869) como el responsable de la recepción del pensamiento krausista en España, si bien, como ya apuntaba el profesor Abellán, con ciertas variaciones respecto de la teoría original de Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832)³¹⁷. Como características esenciales de este movimiento diremos que:

«1) El krausismo es, en cuanto filosofía, un *racionalismo armónico*³¹⁸, es decir, una doctrina que potencia al máximo la misión de la razón, universal y universalizable, como poder capaz de armonizar en una síntesis superior las más variadas oposiciones: orgánico e inorgánico, alma y cuerpo, naturaleza y espíritu, fondo y forma, individuo y estado, persona y sociedad, nación y región, estado nacional y sociedad humana, hombre y Dios.

³¹⁵ *Op. cit.*, p. 7.

³¹⁶ «El boletín de la ILE - Institución Libre de Enseñanza». *Fundación Francisco Giner de los Ríos [Institución Libre de Enseñanza]*, <https://bit.ly/3InfoXA> [accedido el 30 de noviembre de 2021].

³¹⁷ ABELLÁN, José Luis. *Historia crítica del pensamiento español*. n.º Tomo IV (Liberalismo y Romanticismo (1808-1874), Espasa-Calpe, 1984, p. 413-428.

³¹⁸ *Racionalismo armónico* es un concepto con el que San del Río titula un apartado en el que presenta los principios y definiciones de la corriente germana del krausismo pero bajo la óptica española. Véase en SANZ del Río, Julián, «Racionalismo armónico» publicado por CANALEJAS, Francisco de Paula, *Estudios críticos de filosofía, política y literatura*, Madrid, Carlos Bailly-Bailliere, 1872, pp. 150-164.

2) En lo más hondo de la doctrina krausista hay una creencia en el *progreso moral de la humanidad*, [...] en la fe en la perfectibilidad del hombre y de la sociedad humana en general.

3) Acorde con lo anterior, está el predominio axiológico que en la escala de los valores de la vida humana dan los krausistas españoles al sentido ético de la conducta individual; el énfasis en la sinceridad y autenticidad de las relaciones personales, en la honradez y honestidad del comportamiento, así como en la ecuanimidad y equilibrio del carácter, son rasgo que definen por antonomasia al krausismo español, comprobable, por lo demás, en la vida privada y pública de sus representantes más eminentes³¹⁹».

Así pues, si hacemos una lectura sosegada y meditada, podemos decir que al menos el *Cancionero* de Olmeda está envuelto de esta corriente regeneracionista e incluso, krausista³²⁰. Si bien en nuestro autor no hallaremos escritos donde explícitamente se adscriba a dicha corriente no es menos cierto que estuvo en contacto con autores que sí fueron cercanos a esta ideología como los citados Ruperto Chapí o, el mencionado anteriormente, Tomás Bretón.

Para terminar este segundo apartado, recurriremos a palabras que el propio Olmeda expuso en su discurso «La Música Sagrada en las Parroquias», presentado y leído el 27 de abril de 1907 en el Congreso de Música Sagrada de Valladolid donde, esta vez, fija su mirada, en las parroquias más humildes para las cuales traza un plan intentando hacerlas partícipes de este movimiento restaurador y regeneracionista de la música religiosa. Con estas palabras se presentará: «¡Ojalá este Congreso sea en nuestra amada patria el principio de una serie de ellos que den por último término la suprema perfección de la música religiosa³²¹!».

Al mismo tiempo y como destacaremos a continuación, convergen, en este discurso, las corrientes nacionalistas y regionalistas que, como hemos visto en este apartado, se dan de forma recurrente en nuestro autor y, así pues, fruto, como estamos defendiendo, de este carácter decididamente regeneracionista y poniendo como ejemplo su *Cancionero* defenderá cómo existe la música *popular* sagrada³²² y cómo, al estar

³¹⁹ ABELLÁN, José Luis, *op. cit.*, p. 428-429.

³²⁰ Para más información sobre el pensamiento y actividad musical del krausismo en España recomendamos muy efusivamente la lectura de SÁNCHEZ de ANDRÉS, Leticia. *La música en el ideario y la acción del krausismo e institucionismo españoles*. Tesis doctoral, directora María Nagore Ferrer, Facultad de Geografía e Historia, Dpto. de Arte III (Contemporáneo), Historia y Ciencias de la Música, UCM, Madrid, 2006.

³²¹ Olmeda, Federico. «La música sagrada en las parroquias». *España y América*, Año 5-Tomo III, Julio, Agosto y Septiembre de 1907, pp. 199-200.

³²² Véase OLMEDA, Federico. *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos...*, pp. 183-198, donde nos aporta 30 canciones sagradas, a las cuales, podríamos añadir las siete siguientes que encontramos posteriormente en las pp. 201-204.

«refrendada por el pueblo, es también nacional [y] regional, inspirada por la vivísima fe de nuestros mayores, en fin, digna de figurar al lado de los justamente ponderados corales alemanes e ingleses³²³». Por desgracia, y a pesar de los grandes esfuerzos que se hicieron para que este plan se llevara a cabo, podemos comprobar cómo no solo no cuajará de la manera en que se pretendía en la época de nuestro autor, como así destacarán posteriormente autores como Miguel Rué, Francisco Pérez de Viñaspre o Nemesio Otaño³²⁴, sino que actualmente, visitando cualquier parroquia, podemos ser testigos directos de estos males a los que aludieron constantemente los autores anteriormente referenciados o en palabras del propio Olmeda podemos oír «tocar, y no en los momentos menos solemnes [...], qué digo bailables, piezas verdaderamente pornográficas³²⁵». Así pues, estos esfuerzos por restaurar la música sagrada podemos calificarlos como del todo inútiles salvo en honrosas excepciones³²⁶, tanto en las parroquias más modestas como en las que no lo son tanto.

³²³ Olmeda, Federico. «La música sagrada en las parroquias»..., p. 210.

³²⁴ BERNARDO de QUIRÓS, Antonio. «Cien años del Congreso de Música Religiosa de Valladolid». *Revista de Espiritualidad*, nº 67, 2008, pp. 436-437.

³²⁵ Olmeda, Federico, *op. cit.*, p. 204.

³²⁶ Precisamente en estos momentos en que me hallo corrigiendo esta tesis, me encuentro con la triste noticia del fallecimiento de D. Luis Hernando Hernando (21/06/1941-11/08/2021), Vicario Parroquial de Lerma, párroco del Valle de Losa y, durante muchos años, párroco de la Iglesia de San Pedro Cátedra de Pampliega donde lo conocí y de quien puedo decir que fue una de esas honrosas excepciones en cuanto a la preocupación por la música religiosa que se interpretaba en su parroquia favoreciendo la implicación tanto de sus feligreses aficionados a la música como de músicos profesionales de enorme calado entre los que podemos destacar a los organistas Bruno Forst o Liudmila Matsyura. Podemos decir que, su estrategia para que hubiera una música de calidad que permitiera enfervorizar, aún más si cabe, los sentimientos religiosos con los que se encontró en Pampliega, coincide plenamente con la que desarrolló Olmeda en el discurso que presentó en Congreso de Música Sagrada de Valladolid de 1907. Fue uno de los grandes impulsores del coro parroquial y eso hizo que acabara constituyéndose el Coro “Voces del Arlanzón”, en el que cantaría durante años. Además, su implicación fue máxima y digna de reconocimiento en la restauración del órgano de dicha iglesia, y en la celebración de ciclos musicales en torno a ella.

3.- INTRODUCCIÓN AL PROCESO DE REFORMA DE LA MÚSICA RELIGIOSA EN ESPAÑA

Como apuntábamos al principio de esta tesis, Federico Olmeda será un firme defensor de la restauración de la música eclesiástica que ya reclamaba con anterioridad Jerónimo Feijoo³²⁷ (1676-1764) y que culminará con la promulgación, en 1903, del *Motu Proprio* «*Tra le sollecitudini*». Si bien, como ya hemos adelantado y como profundizaremos posteriormente, un músico moderno para su época como lo fue nuestro autor, no podrá estar de acuerdo con el espíritu parcial y restrictivo que impulsó esta reforma de la música sagrada y que solidificará en dicho documento de Pío X.

Así pues, como señala el profesor Palacios, «ya en fecha tan temprana como 1894, Olmeda abogaba en favor de la restauración de la música sagrada³²⁸».

Un año después, en 1895, aparecerá su *Memoria de un viaje a Santiago de Galicia* donde incluirá una separata donde contestaba al artículo «Fin de una polémica» que había sido publicado en el Heraldo el 17 de agosto de 1895. Como allí se señala, esta separata fue publicada en el Diario de Burgos el 4 de septiembre de 1895. Allí, Olmeda se erigirá ya como «uno de los más antiguos y acérrimos defensores de la restauración del arte sacro-musical moderno» con un matiz muy interesante que resume perfectamente en qué términos hará esta defensa, que no será otra que, como hemos señalado, no cerrarse a las nuevas corrientes musicales.

«[...] yo soy, aunque seguramente el más insignificante, lo cual no obsta para que venga persiguiendo hace bastantes años esta reforma, uno de los más antiguos y acérrimos defensores de la restauración del arte sacro-musical moderno por el de la antigua tradición, y por el polifónico del siglo XVI, sin abolir, antes al contrario, dando mayores impulsos al arte modernísimo³²⁹».

En dicho artículo hará una profunda refutación de todas las cuestiones que él considera erróneas o inexactas que había desarrollado su interlocutor que firma con el pseudónimo *un Devoto Parlante*. Dicho sea de paso, advertimos, siguiendo a la profesora Nagore Ferrer, que José Ferrándiz y Ruiz era la persona que se escondía detrás de dicho pseudónimo el cual, junto a Ildefonso Jimeno de Lerma protagonizaron, en los periódicos de *La Correspondencia de España* y *El Nacional* una fuerte polémica a raíz de la primera actividad que la recién creada Asociación Isidoriana desarrolló en la celebración de la

³²⁷ Cfr. FEIJOO Y MONTENEGRO, Fr. Benito Jerónimo. «Discurso 14 Música de los Templos». *Teatro crítico universal*, Madrid, por D. Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., 1778, en <https://bit.ly/3CtTOXv> [accedido el 21 de agosto de 2020].

³²⁸ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, 158.

³²⁹ OLMEDA, Federico. *Memoria de un viaje a Santiago de Galicia o Examen crítico musical del Códice del Papa Calixto II perteneciente al Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela*. Imprenta y Estereotipia de Polo, Burgos, 1895, p. 76.

liturgia del Corpus Christi del 13 de junio de 1895 donde presentaron, en la Catedral de Madrid y dirigidos por Pedrell, un repertorio totalmente novedoso como lo era la misa *O quam gloriosum est regnum* y la secuencia *Lauda Sion* de Vitoria; el *Tantum ergo* y *Pange lingua (more hispano)* en canto gregoriano y el motete *Bone Pastor* de Eslava³³⁰.

Así pues, en lo único que coincidirá Olmeda con el Sr. Devoto Parlante lo encontramos al final de dicho artículo cuando sentencia «la necesidad de corregir los abusos que se han introducido en la práctica del arte [del canto llano]³³¹».

Un año después, concretamente en 1896, será cuando publique su *Discurso sobre la orquesta religiosa* que presentará en el II Congreso Eucarístico Nacional, celebrado en Lugo. Dicho libro se divide en seis números a modo de capítulos, donde, desde sus primeras páginas abordará el estado de decadencia en el que consideraba se encontraba la música religiosa³³² y que Palacios resumirá en tres causas: «el repertorio vigente, las defectuosas ejecuciones del mismo y la mala organización de las capillas de música³³³».

En relación a la crítica al repertorio, Olmeda establece que:

«Lo que nos es admisible en el arte religioso es ese índice de obras insípidas y estúpidas, que, a través de tanta riqueza armónica y sinfónica, no producen sino un arte mecánico y material, incapaz de despertar las fibras más susceptibles del corazón, ni tampoco esas obras llenas de cantos de jilguero o de *tararira* como diría el padre Feijóo, que disipan y fastidian el espíritu³³⁴».

A medida en que avance en su relato, Olmeda abordará las otras dos causas en que resume Palacios el estado de decadencia en que se encontraba, para Olmeda, la música religiosa. Así pues, ahondará en «la falta de recursos que imposibilita buenas ejecuciones³³⁵»; defenderá el uso de la música en general y de la orquesta en particular en el culto; propondrá diferentes modelos tanto para la orquesta como para el instrumento por antonomasia de la iglesia, el órgano, y realizará una crítica al Concordato y al Reglamento de la Sagrada Congregación de Ritos de 1894 que derivará en una propuesta nueva de organización de las capillas catedralicias. En definitiva, durante su *Discurso*

³³⁰ NAGORE FERRER, María. «Tradición y renovación en el movimiento de reforma de la música religiosa anterior al *Motu Proprio*». *Revista de Musicología*, XXVII, 1, 2004, p. 216.

³³¹ OLMEDA, Federico, *op. cit.*, 84.

³³² Cfr. OLMEDA, Federico. *Discurso sobre la orquesta religiosa*, p. 7.

³³³ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *loc. cit.*

³³⁴ OLMEDA, Federico, *op. cit.*, 26, citado ya por PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *loc. cit.*, p. 159.

³³⁵ OLMEDA, Federico, *op. cit.*, p. 61.

sobre la orquesta religiosa ideará y desarrollará un plan para llevar a buen puerto la restauración de la música sacra. Además, en los apéndices que Olmeda divide en cuatro apartados incluirá, en el primero de ellos, la circular *A los S.S. Beneficiados del arte musical de las catedrales de España* que, con fecha 10 de abril de 1894 y, como el propio Olmeda nos indica, «corrió por las manos de los artistas de las Catedrales³³⁶». Este primer apartado del apéndice contiene también los términos en que «se elevó dicha exposición a los Emm. SS. Nuncio de S. S. Mr. Cretoni, y ministro de Fomento en el mes de septiembre de dicho año³³⁷». En el resto de apartados en que está dividido el apéndice, Olmeda expone, principalmente, la modificación a la que debería someterse el Concordato de 1851. En consecuencia, al concretar estas reivindicaciones, Olmeda establece mantener el número de Beneficios con cargos músicos que ya había en las Catedrales Metropolitanas como eran: un Maestro de Capilla, un Organista, un Contralto, un Tenor, un Sochantre y un Psalmista³³⁸, pero pretende modificarlos ligeramente para que el Contralto se convierta en un Tenor agudo, «el Psalmista en un Bajete-Tenor y el Maestro de Capilla y el Organista serían los segundos en lugar de los únicos que hoy son³³⁹». Respecto a las Canongías, Olmeda pide dos «con estos cargos, para un primer Maestro de Capilla y para un Organista³⁴⁰». Y, respecto a las Dignidades que no tenían ningún cargo musical, pide la «rehabilitación de la Chantría para un Director general de todo el arte sagrado³⁴¹». De esta manera es como se pretendió que tres nuevas personas, a las que se consideraba «excelentes en calidad y suficientes en número³⁴²» formaran parte del Cabildo:

«1.º para que el arte musical esté bien garantizado en cada una de las Catedrales; 2.º para que enriquezcan los Archivos Musicales con todo género de obras, lo mismo de voces y de orquesta que de órgano, lo mismo del arte antiguo que del moderno; 3.º para que haya excelentes Maestros de Capilla y Directores y no haya de estar encomendada la Dirección y custodia del arte a un cantor cualquiera; 4.º para que haya buenos y varios organistas, cosa de suma necesidad en el Culto si este ha de estar bien atendido; 5.º para que haya, con ayuda de los otros Beneficios con cargos músicos, catedráticos de música en los Seminarios; 6.º para que se cultiven en estos los diversos géneros de música que se emplean en el oficio divino solemne y 7.º para que se pueda emplear los Orfeones y

³³⁶ O. c., p. 235.

³³⁷ O. c., pp. 237-238.

³³⁸ O. c., p. 246.

³³⁹ O. c., p. 247.

³⁴⁰ O. c., pp. 247-248.

³⁴¹ O. c., p. 248.

³⁴² *Ibidem*.

Grandes Orquestas en las Catedrales, de todo lo cual se carece hoy y todo ello parece y es muy bueno³⁴³».

A continuación de estas bondades que acabamos de referenciar que, dicho sea de paso, nunca se llevaron a la práctica, se señala que, no solo no costarían «ni un céntimo, ni al Estado ni a las Fábricas³⁴⁴» sino que «si se consigue la Orquesta de los Seminarios y se incoan a ellos los Niños de Coro [...] se economizaría gran cantidad de lo que [~~hoy~~] se tiene que invertir»³⁴⁵. Con la perspectiva que nos da el paso del tiempo, hemos de admitir un tanto utópica, quimérica o, si se nos permite la expresión, ciertamente *romántica* la propuesta, pero, es incuestionable que, de haber caminado por esta senda o por una parecida, *otro gallo cantaría* actualmente para la música de los grandes maestros de capilla que hoy custodian los archivos catedralicios y que, en muchos casos apenas es interpretada y, por lo tanto, no es excesivamente conocida ni reconocida así como tampoco los maestros de capilla que la compusieron. Del mismo modo, la situación para aquellos que siguen practicando esta música religiosa en algunas de las catedrales españolas en forma de capillas de música, coros, Pueri Cantores, organistas, etc... sería también muy diferente. Pero no nos quedemos en lo que pudo ser y no fue y continuemos con la tarea que nos encomendamos.

Así pues, volviendo a la crítica al repertorio que realizó Olmeda, como nos recuerda Palacios, «años más tarde, en su *Cancionero* de 1902, insistirá Olmeda en la misma idea, refiriéndose expresamente al repertorio que por entonces se interpretaba en la catedral de Burgos³⁴⁶».

«El estado de la música religiosa es alarmante. Comenzando por la Catedral, en donde generalmente no se cantan más que obras mal presentadas, de compositores de épocas muy decadentes para la música religiosa, como Reyero y Don Plácido García, es decir folías como diría Feijoo, y concluyendo por el último pueblo, se ve que, en punto a música sagrada, aquí no ha quedado nada de aquella grandiosidad del arte polifónico español del siglo XVI, y apenas nada de aquellas canciones del estilo del canto gregoriano, que tanto debían abundar antes a juzgar por

³⁴³ *Op. cit.*, p. 248-249.

³⁴⁴ *O. c.*, p. 249.

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, 159. Para conocer el análisis completo en torno al estado de decadencia en que se encuentra la música según Olmeda y que Palacios resume en tres causas que desarrollará de forma cronológica, véase también las pp. 160-165 en las cuales hará referencia tanto a un número de la revista *Voz de la Música* como a los dos boletines de la *Liga Orgánica* que, como ya hemos señalado, no disponemos ni hemos podido consultar. Es por ello que preferimos remitir de nuevo a este libro.

las reminiscencias y vestigios que he encontrado en el mismo pueblo por aquí y por allí en mi extensa peregrinación por la provincia³⁴⁷».

En 1903, a los tres meses de iniciar su pontificado, el recién elegido Papa Pío X publica su *Motu Proprio* y, menos de un año después de que se emitiera dicho documento será cuando Olmeda escriba su opúsculo titulado *Pío X y el Canto Romano ó aplicación práctica del Código Jurídico de su Santidad Pío X*. Como veremos, dicha obra fue analizada en 2003 con gran acierto y atino por Juan Carlos Asensio Palacios en un ejemplar que la *Revista de Musicología* dedicó precisamente al centenario de la promulgación del *Motu Proprio* de Pío X³⁴⁸. Como hemos señalado ya en esta tesis, con Juan Carlos coincidimos, entre otras cosas, en que Olmeda fue un firme defensor de la restauración de la música religiosa en general y del canto gregoriano en particular, no así de cómo se llevó a la práctica la misma³⁴⁹.

Precisamente, desde los primeros momentos de la «Introducción» en esta obra dedicada a D. José Orueta y Nenin³⁵⁰, Federico Olmeda, refleja de forma explícita precisamente la motivación que le llevó a nuestro autor a realizar la misma, que no fue otra que el trazar «un plan por medio del cual, pueda ser un hecho positivo su restauración [se refiere Olmeda al canto romano]³⁵¹». Como continúa Olmeda explicando se atreve a dibujar este proyecto debido al estudio concienzudo que había realizado durante tres años de *Les mélodies grégoriennes* de Dom Pothier y a la práctica que había realizado con el primer Gradual que los monjes «benedictinos de Solesmes publicaron en 1883³⁵²».

La obra, al igual que hiciera ya en su *Discurso sobre la orquesta religiosa*, se desarrolla en seis estudios a modo de capítulos. A continuación, añade una separata titulada *Comentario sobre el Motu Proprio de su Santidad Pío X en cuanto a la Orquesta Religiosa*. Como podemos imaginar, en dicha separata adaptará los postulados que había

³⁴⁷ OLMEDA, Federico. *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, p. 182. Citado ya por PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, 160.

³⁴⁸ ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos. «La recepción del *Motu Proprio* en España: Federico Olmeda y su opúsculo *Pío X y el canto romano*». *Revista de Musicología*, XXVII, 1, 2004, pp. 77-88.

³⁴⁹ *Op. cit.*, p. 77.

³⁵⁰ D. José Orueta y Nenin (1866-1934) fue un político, empresario, mecenas y escritor vasco.

³⁵¹ OLMEDA, Federico. *Pío X y el canto romano ó Aplicación práctica del código jurídico de Su Santidad Pío X (del 22 de noviembre de 1903) sobre la música sagrada en cuanto al Canto Gregoriano*. Tip. de El Monte Carmelo, 1904, p. 9.

³⁵² OLMEDA, Federico, *op. cit.*, p. 12.

desarrollado ya en su *Discurso sobre la orquesta religiosa* de 1896, al nuevo Código Jurídico que acababa de publicar el papa Pío X.

Continuando con el análisis del libro de Olmeda, *Pío X y el Canto Romano*, podemos destacar cómo, en el primer capítulo o «Estudio I», Olmeda aborda las dos tendencias imperantes y opuestas en cuanto a la restauración del canto gregoriano. Por un lado, están los que él llama los «puristas³⁵³», es decir, los tan apasionados del canto gregoriano que, si por ellos fuera, no se emplearía otra música en la Iglesia. Mientras, por otro lado, están los que les parece «insustancial y falta de arte³⁵⁴» y abogan, sin lugar a dudas por músicas más modernas. Olmeda, lejos de realizar un planteamiento *a medias tintas* o equidistante entre estas dos posturas que, *a priori*, reconozcamos parecieran ser totalmente antagónicas, aporta, a través de una visión inclusiva o de un cierto pensamiento lateral, un intento innegable por hacer converger estas dos posiciones e incluso el que pudieran complementarse si bien, como señalábamos, parecían condenadas a no entenderse jamás. Así pues, trascendiendo el propio principio aristotélico de *in medio virtus*, llegará a afirmar que:

«Si al canto gregoriano se le auxilia un poco apropiándole un moderno acompañamiento de órgano, [...] entonces el canto gregoriano no tiene que envidiar nada a las más ricas e inspiradas producciones de nuestra época³⁵⁵».

Por otro lado, Juan Carlos Asensio destaca como novedosa la defensa que hace Federico Olmeda tanto de la utilización de la orquesta moderna en las composiciones contemporáneas como su inclusión en la propia liturgia³⁵⁶ pero, si bien coincidimos en el carácter valiente de esta propuesta, no es menos cierto que, como señalamos anteriormente, estos postulados son tan solo una recapitulación de los que ya había señalado en 1886 en su *Discurso sobre la orquesta religiosa* pero adaptados al nuevo documento legislativo papal.

Sobre las orquestas modernas hará mención a «la disposición de S. S. de fomentar, bajo la prudente inspección de los ordinarios, las orquestas³⁵⁷» apoyándose, como veremos si acudimos a la cita completa, en la utilización constante que realiza la Iglesia

³⁵³ *Op. cit.*, p. 14.

³⁵⁴ *O. c.*, p. 15.

³⁵⁵ *O. c.*, p. 25.

³⁵⁶ ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos, *op. cit.*, p. 81.

³⁵⁷ OLMEDA, Federico, *op. cit.*, 26.

de los versículos 3-4 del salmo 150 y del salmo 96 donde se exhorta a alabar a Dios mediante instrumentos musicales. Tampoco recriminará Olmeda la actitud que los oyentes adoptan ante la escucha de esta música moderna. De hecho, justificará la misma debido al fuerte impacto que esta música supone para el oyente y así dirá que:

«El que oye buenas obras en una buena orquesta y tiene sensibilidad corporal y espiritual, al momento se siente subyugado por aquellas narraciones musicales; y sin poderse contener allí, donde está ella, dirige su vista y actitud corporal, quedando, si el hombre se dejara arrastrar por el sentimiento, hasta inmóvil, y esto no por mera curiosidad, sino por verdadera atracción irresistible. Tal es el poder de la música moderna en el que tiene el altísimo don sobrehumano de sentirla³⁵⁸».

Inmediatamente después de señalar las benevolencias que puede suscitar una buena ejecución musical a cargo de una orquesta y de los efectos que esta música moderna puede producir en el oyente, Olmeda, insistirá en recordarnos que no pretende «menospreciar el canto gregoriano [y sí] justipreciar su mérito en el límite exacto³⁵⁹». De hecho, al comienzo de este primer capítulo titulado precisamente «Importancia del Canto romano» ya había señalado inmediatamente después a la exposición de las dos tendencias contrapuestas a las que hicimos referencia anteriormente, que él procurará «justificar su mérito en el límite preciso³⁶⁰». Para ello se apoyará en tres títulos: los legales, los arqueológicos y los artísticos³⁶¹. Lo que verdaderamente creemos le preocupa a Olmeda es que la mera audición de esas melodías gregorianas, en comparación con la polifonía o la música moderna, pueda llevar a equívocos al gran público. Es muy significativo lo que dice al respecto: «Querer entender y gustar a primera audición esas melodías [del canto gregoriano] sin tener formado criterio sobre ellas, es pedir un imposible³⁶²».

En este ambiente en el que, como acabamos de comprobar, unos proclamaban que el canto gregoriano era más sublime que la música moderna y otros lo estimaban insustancial, es cuando aparece el *Motu Proprio* de Pío X que establecía, como veremos en los próximos apartados más ampliamente, que «la música de iglesia es exclusivamente vocal, esto[,] no obstante, se permite la música con acompañamiento de órgano»³⁶³. Así

³⁵⁸ *Op. cit.*, p. 18.

³⁵⁹ *Ibidem*.

³⁶⁰ *Op. cit.*, p. 15.

³⁶¹ *Ibidem*.

³⁶² *Op. cit.*, p. 26.

³⁶³ SUÑOL, Gregorio. *Método completo de canto gregoriano según la escuela de Solesmes*, Monasterio de Montserrat, 1905, reed. 1943 (octava edición), p. 191.

pues, preocupado sobremanera por cómo debía realizarse la restauración de la música que iba adoptando una actitud, como nos recuerda el profesor Palacios, «claramente defensiva y preventiva frente a la “música moderna”³⁶⁴» que limita incluso la utilización que ha de concederse al órgano, constriñéndolo, como acabamos de ver, a prácticamente una función de mero acompañamiento, es con lo que Olmeda no puede estar de acuerdo y así pues, sin dejar por ello de defender sus consideraciones en torno al uso que debía darse a la música instrumental trató siempre de tender puentes que aglutinaran las corrientes más contrapuestas.

En este sentido, Juan Carlos Asensio realiza una aguda reflexión con la que no podemos estar más de acuerdo, y es que Olmeda, consciente «de la dura competencia que la música polifónica ejercía sobre el canto llano³⁶⁵», o incluso de la seducción que podía ejercer la música que produce una buena orquesta moderna que, no obstante, como hemos visto, defendía abiertamente Olmeda, recomienda y anima, con estas palabras, a que estas melodías gregorianas sean escuchadas:

«Los que quieran gustar lo que es esta música, como música, óiganla pacientemente cuantas veces sea necesario para entenderla y comprenderla, y entonces dará el gusto un dictamen más prudente, fallando con más conocimiento de causa, del agrado o desagrado que le produzcan³⁶⁶».

En el «Estudio II», Olmeda hará una exposición de las bases de la restauración de la música sacra y de las dificultades que la misma entraña. En el caso de España, las causas que dificultan la restauración de toda la música sagrada y especialmente del canto gregoriano, Olmeda las reduce

«a tres órdenes: unas procedentes de las circunstancias personales de los artistas, otras del estado precario en que se hallan los maestros de capilla y organistas en relación con la cultura musical que han de tener para cumplir regularmente las prescripciones del *Motu Proprio*, y otras radican en la actual constitución de los Cabildos³⁶⁷».

Es en este mismo punto donde Olmeda se queja de los emolumentos que recibe el maestro de capilla que dice no llegan, en las catedrales más pequeñas, a las 1.100 pesetas y que, por lo tanto, no pueden invertir en adquirir formación³⁶⁸. Como bien señala Juan

³⁶⁴ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, 167.

³⁶⁵ ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos, *loc. cit.*

³⁶⁶ OLMEDA, Federico, *op. cit.*, pp. 23-24.

³⁶⁷ *Op. cit.*, p. 30 (pie de página). Olmeda abordará por separado y ampliamente cada una de estas tres órdenes en los sucesivos pies de página. Cfr. pp. 31-37.

³⁶⁸ *O. c.*, p. 34 (pie de página).

Carlos Asensio, Olmeda también aporta algunas soluciones a este respecto³⁶⁹. Así pues, incide en que un saneamiento de los beneficios otorgados a todas las dignidades que están relacionadas con la música, influiría de forma positiva, concretamente mencionará al Chantre, a los maestros de capilla y a los organistas³⁷⁰. Esto mismo ya lo había tratado en su *Discurso sobre la orquesta religiosa*³⁷¹, no obstante, lo novedoso que encontramos en esta ocasión es que Olmeda trasciende la propuesta obvia de que una cierta estabilidad laboral otorgará cierta raigambre tanto al individuo que la desarrolle como a la propia empresa donde desempeñe su función, obteniendo, en una situación “normal”, unos resultados generalmente mejores. Así pues, Olmeda establece con esta intención de ofrecer una mayor estabilidad a dicha función, tener la opción de encontrar a la persona más preparada y, en este momento, el *Motu Proprio* sugería la posibilidad de que, para el desarrollo de la actividad de cantor se planteara que, a excepción del salmista, pudiera ser desarrollada por seculares, es decir, por personas ajenas a la carrera eclesiástica³⁷² los cuales eran, hasta ese momento, los únicos que podían adquirir los beneficios y prebendas destinados a la función de cantor.

Otra de las cuestiones en las que pondrá el foco Olmeda será en la imposibilidad por establecer las melodías auténticas u originales³⁷³, como así se habían planteado hacer los restauradores del canto gregoriano o, como prefería llamarlo Olmeda, del canto llano.

Como queda perfectamente expuesto en su ya citado opúsculo y como así nos recuerda Juan Carlos Asensio, Olmeda fue un gran conocedor «de las últimas investigaciones efectuadas por distintos musicólogos europeos³⁷⁴». Así pues, Juan Carlos nos recuerda las referencias que hará a la célebre colección *Paléographie Musicale* cuyo primer volumen se publicó en 1889, a *Scriptores Ecclesiastici* y a *De cantu et musica sacra* de Gerberto³⁷⁵, al *Antifonario* de Saint Gall³⁷⁶ descubierto por el jesuita Louis Lambillotte que lo publicará en forma de facsímil. También citará a Eximeno y su obra

³⁶⁹ ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos, *op. cit.*, p. 83.

³⁷⁰ *Op. cit.*, p. 37 (pie de página).

³⁷¹ Véase en OLMEDA, Federico. *Discurso sobre la orquesta religiosa*, pp. 246-248.

³⁷² OLMEDA, Federico. *Pío X y el canto romano*, p. 37 (pie de página).

³⁷³ Véase en OLMEDA, Federico. *Pío X y el canto romano*, p. 90.

³⁷⁴ ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos, *op. cit.*, p. 84.

³⁷⁵ OLMEDA, Federico, *op. cit.*, pp. 45-47.

³⁷⁶ *Op. cit.*, pp. 48-49.

Del origen y reglas de la música. En cuanto al conocimiento de las publicaciones sobre canto gregoriano, Juan Carlos se detiene en destacar en su artículo cómo Olmeda conocía también «la importancia del manuscrito de Montpellier para la restauración melódica del repertorio³⁷⁷».

A estas referencias, nosotros añadiremos que Olmeda también tuvo presente, como no podía ser de otra manera, los Congresos musicales que en torno a la música religiosa se habían celebrado³⁷⁸. En este mismo sentido, son constantes las alusiones a los benedictinos de Solesmes, Dom Guéranger y P. Pothier y a la obra que desarrollan como es *Les Mélodies Gregoriennes* de 1881³⁷⁹, el *Liber gradualis* de 1888, el *Antifonario* de 1891, un segundo *Gradual* de 1895, un *Liber usualis* de 1896, un segundo *Antifonario* de 1897, otro *Liber usualis* de 1903, etc...³⁸⁰. También conocía de buena tinta las revistas que se fundaron «para propagar la música gregoriana por todo el mundo como la *Rassegna Gregorianana* (Roma); *Revue de Chant Grégorien* (Grenoble, Francia); *Gregoriusbote* (Düsseldorf); *St. Gregorius-Blad* (Harlem) y otra muchas que no adelanto nada con enumerar³⁸¹».

Otro de los puntos polémicos al que ya nos hemos referido en esta tesis es la notación empleada para la restauración del canto gregoriano. Olmeda defenderá sin ambages el empleo de la notación moderna. Más de un siglo después, parece obvio la clarividencia demostrada por Olmeda cuando señalaba que las ediciones propuestas por los monjes de Solesmes en notación cuadrada y que, como nos recuerda Palacios, «acabaría imponiéndose en la edición vaticana³⁸²», iban a suponer dificultades para el uso popular de estos cantos «e incluso para los músicos en general³⁸³».

³⁷⁷ ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos, *op. cit.*, p. 85. Véase en OLMEDA, Federico, *op. cit.*, p. 50.

³⁷⁸ OLMEDA, Federico, *op. cit.*, p. 54. Aquí hace referencia al Congreso musical celebrado en París en 1860 y al Gradual de Reims y Cabrai que se imprimió en 1851. Dos páginas después, se referirá al célebre congreso celebrado en Arezzo en 1882. De hecho, hemos dedicado un apartado de esta tesis a los Congresos en los que participó de forma activa.

³⁷⁹ *Op. cit.*, p. 56.

³⁸⁰ *O. c.*, p. 57.

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 168.

³⁸³ OLMEDA, Federico, *op. cit.*, p. 86 citado por ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos, *loc. cit.*

La cita completa al respecto de este asunto es la que ofreceremos a continuación, la cual, Palacios completará con la referencia que vuelve a hacer Olmeda al final de su «Estudio V».

«Que la notación propuesta por los benedictinos de Solesmes en sus libros corales es imperfecta y por lo tanto no es aceptable, se demuestra con muchísimas razones: la primera porque esta misma notación es dificultosa para el uso popular y aun para los mismos músicos en general; la segunda por no conformarse con la notación del arte musical; la tercera por insuficiente para representar todo el valor melódico de la frase romano-musical; y la cuarta porque no responde a su fin tradicional.

Entiendo que la notación que se debe emplear en la restauración del canto romano, es la moderna, como lo vengo significando. Esta ofrece todos los medios más exigentes que pueda tener este canto. Tenemos una escala de siete figuras de valor, así de sonido como de silencio; con estas se puede representar exactamente toda la duración absoluta y relativa de los sonidos; por consiguiente, se puede conservar y transmitir su ritmo silábico; tenemos además todas las señales de expresión melódica bastantes a significar el sentido de cada neuma; tenemos tanto para unir estrechamente los sonidos de los neumas, como para separarlos hasta el grado que se quiera, signos perfectísimos de articulación e insinuación. ¿Necesita algo más la expresión del canto gregoriano? No. ¿Necesita de algo más la conservación de los grupos tradicionales? No. ¿Tiene cualquiera de las notaciones arqueológicas estos medios de expresión? No. Luego esta notación debe ser la que se emplee en su restauración³⁸⁴».

En este momento traemos a colación la crítica que realiza Juan Carlos Asensio a Olmeda cuando, a continuación de la cita que acabamos de reseñar, éste se pregunta si con el escaso tiempo que se dedica al cultivo de la música no es mejor que se simplifique el estudio de ambas notaciones en una sola. Estando de acuerdo con Juan Carlos en los beneficios que pueden desprenderse del análisis de los distintos sistemas de notación musicales, no creemos que Olmeda se opusiera a su estudio, de hecho, como hemos comprobado, el propio Olmeda, los investigó en profundidad, sino que, más bien, lo que expuso en este momento, tanto desde el punto de vista de la forma como en el fondo mismo de sus palabras, recordemos que lo desarrolló mediante preguntas y no con aseveraciones, tiene más que ver con la optimización de los escasos recursos y tiempo que se dedicaba a la música tanto en los seminarios como en los conventos, no así con desechar para siempre estos distintos sistemas de notación de la música. En este sentido, al explicarnos en la «Introducción» de su *Cancionero* de 1903 cómo va a presentar las canciones, nos advierte que algunas de ellas no pueden ser transcritas en notación moderna ya que, llega a decir, sería «materialmente destruirlas³⁸⁵». Además, añade que:

³⁸⁴ En OLMEDA, Federico, *op. cit.*, pp. 86 y 94, citado por PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, pp. 168-170.

³⁸⁵ *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, p. 17

«Si he de presentar pues en toda su pureza, fidelidad y buen sentido estas canciones debo transcribirlas en la notación del arte a que pertenecen, en la notación del arte homofónico antiguo³⁸⁶».

Asimismo, nos aporta un ejemplo claro de la dificultad que implica el “mensurar” estas obras, él utiliza la palabra «compasear³⁸⁷», pero, debido a que «esta notación no sería todavía accesible a algunos³⁸⁸» y la confusión que puede acarrear los sonidos agrupados en neumas a aquellos que no se han «ejercitado en ellos³⁸⁹», Olmeda decide utilizar la notación moderna, aunque tratando de perder los menos matices posibles.

Por todo lo señalado, no creemos que Olmeda estuviera en contra del estudio de estas otras grafías, más bien, lo que pretendía con ello era seguir facilitando la aplicación del *Motu Proprio* de Su Santidad³⁹⁰.

Polémicas aparte, en relación al ritmo gregoriano, como ya apuntó el profesor Palacios³⁹¹, Olmeda atribuye a las canciones populares de ritmo libre la gran capacidad de ayudar a la interpretación de esta música. De esta forma lo señala ya en la «Introducción» de su *Cancionero* al que nos hemos referido con anterioridad.

«Hay que saber en primer lugar que muchos documentos músico-populares, [...] no los canta el pueblo a rigor de compás sino recitados, con su ritmo y tonalidad muy distintos a las tonalidades y ritmos modernos. Son estas canciones las ritmopeas y melopeas que, como dejo dicho, delatan un abolengo tradicional representante de muchos siglos: son los cantos del estilo homofónico antiguo, coetáneos de los ritmos románico-bizantinos.

Tratar de compasear estos cantos sería exactamente echarlos a perder, privándolos de la hermosa libertad rítmica que campea en su concepción [...].

Lejos pues de mí atentar de una manera tan atrevida y desastrosa sobre tan luminosos documentos rítmicos y tonales [...].

Respectando pues su ritmo, como es debido, no quiero, no debo exponerlas compaseados, sino con la notación propia del estilo a que pertenecen, del estrilo del canto gregoriano³⁹²».

³⁸⁶ *Ibidem*. Como nos advierte Palacios hoy utilizaríamos arte *monódico* antiguo, en lugar de *homofónico*, como dice Olmeda. Véase PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 170 (pie de página nº 31).

³⁸⁷ OLMEDA, Federico, *op. cit.*, 16.

³⁸⁸ *Op. cit.*, 18.

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ Véase OLMEDA, Federico. *Pío X y el canto romano...*, pp. 94-95.

³⁹¹ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 170 donde cita OLMEDA, Federico, *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, pp. 19 y 27.

³⁹² OLMEDA, Federico, *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, pp. 16-17.

En esta novedosa idea insistirá Olmeda en su libro *Pío X y el canto romano* donde hará alusión precisamente al otro libro al que nosotros nos acabamos de referir: *Folk-lore de Castilla*³⁹³. No obstante, ya se había referido a esta idea en la primera nota aclaratoria que desarrolla en su artículo «¿Qué es música?» aparecido en 1890 en la revista *Ilustración Musical Hispano-Americana* donde señala que:

«Sería de desear, y mucho más ahora que se trata de restaurar el canto litúrgico, que su notación neumática se adaptase al sistema ordinario del arte, pues lo entendemos posible y muy ventajoso, así para su ejecución como para su estudio³⁹⁴».

No podemos cerrar esta introducción al proceso de reforma de la música religiosa que se dio en España y en la que, como hemos señalado, Federico Olmeda estuvo especialmente involucrado, sin hacer alusión a la polémica que mantuvo con el P. Luciano Serrano Pineda (1879-1945) a raíz precisamente de la restauración del canto gregoriano. Dicha polémica la desarrolla el profesor Palacios de forma magistral en su libro y recomendamos encarecidamente estudiar³⁹⁵. Palacios resume la polémica en cuatro puntos. El primero de ellos es en relación a la defensa de la orquesta en la Iglesia que creemos ha sido de sobra tratado a lo largo de esta introducción. En el segundo de estos puntos que hace referencia a la utilización de la denominación de *canto romano* que realiza Olmeda en lugar de *canto gregoriano* sí nos detendremos. Si bien es cierto que, como apunta Palacios, Olmeda utiliza indistintamente los dos adjetivos para referirse a un canto monódico de la Iglesia católica, no es menos cierto que ya en su obra *Pío X y el canto romano* podemos obtener la aguda distinción que realiza Olmeda en los siguientes términos:

«Con más propiedad que gregoriano se deberá llama romano el canto homofónico antiguo religioso, es decir el de los códices litúrgicos.

Los Santos Padres de la primera y segunda edad, como distinguen los teólogos, son anteriores a San Gregorio Magno. ¿Cómo podían estos alabar lo que no podían conocer como gregoriano?³⁹⁶».

³⁹³ Cfr. OLMEDA, Federico. *Pío X y el canto romano...*, p. 92 citado por PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, pp. 170-171.

³⁹⁴ OLMEDA, Federico. «¿Qué es música?» *Ilustración Musical Hispano-Americana* (Barcelona), 58 (15 junio de 1890): 275 citado en PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, pp. 172.

³⁹⁵ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, pp. 171-178.

³⁹⁶ OLMEDA, Federico. *Pío X y el canto romano...*, pp. 128 y 16 respectivamente. Precisamente Palacios se servirá de uno de estos artículos para advertir la sutil distinción que hacía Olmeda en relación a la utilización de canto romano o canto gregoriano. Véase Olmeda, Federico. «A un Benedictino de Silos». *España y América* (Madrid), año IV (1906), tomo III, p. 498.

Así pues, creemos que queda aclarado el porqué cree más apropiado utilizar una denominación frente a otra, ya que una y otra cosa no es exactamente lo mismo. En este caso la sutileza y el grado de puntualización por parte de Olmeda es enorme. Esta es la razón por la cual también utilizará las palabras *canto llano* para referirse de un modo general a este tipo de música que ya hemos explicado.

El tercer punto sobre el cual polemiza el P. Serrano es en relación a la utilización de la notación moderna que propugna Olmeda en la restauración del canto gregoriano. El cuarto y último punto tiene que ver con las medidas de reforma del Concordato que propone Olmeda. Creemos que también hemos tratado suficientemente ambos asuntos en este apartado. Antes de cerrar esta introducción, no podemos olvidarnos de la serie de dieciséis artículos que publicará Olmeda en la revista de los agustinos *España y América* entre 1905 y 1907 donde acometerá en profundidad esta lucha dialéctica que mantuvo con el P. Serrano sobre la restauración del canto gregoriano.

Concluiremos este apartado haciendo referencia a la batalla que libró Olmeda en el terreno práctico y que destaca Palacios de la siguiente manera:

«En sustitución del boletín *Liga Orgánica*, en 1907 funda y dirige la “revista bimestral de música sagrada *Voz de la Música*. De ella aparecieron trece números, entre enero de 1907 y enero de 1909, con un total de 124 páginas de texto literario y 200 de texto musical. Los seis primeros números están impresos en Burgos, en la Imprenta de José Pérez y en la Tipografía de El Monte Carmelo, y los siete últimos en Madrid, en la Tipografía de San José y en la Tipolitografía de Samuel Romillo³⁹⁷».

Nosotros solo hemos tenido acceso a los tres ejemplares que se conservan en la caja nº 8 del *ADB* y a dos originales que hemos podido obtener en librerías de viejo. En ellos destacamos nuevamente los artículos en los que Olmeda aborda de forma directa la reforma de la música religiosa promovida por el *Motu Proprio*. Estos artículos son: «Interpretación del número 24 del *Motu Proprio* de Pío X³⁹⁸»; «De la ejecución de la música religiosa³⁹⁹»; «Regla General de la música religiosa en el *Motu Proprio* de N. S. P. Pío X sobre música sagrada⁴⁰⁰» y *Ley general de la música religiosa en el Motu Proprio de N. S. P. Pío X sobre música sagrada*⁴⁰¹.

³⁹⁷ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 178.

³⁹⁸ *Voz de la Música* (Burgos), nº 4-5 (julio y septiembre 1907): 1-5.

³⁹⁹ *Voz de la Música* (Burgos), nº 6 (noviembre 1907): 1-3.

⁴⁰⁰ *Voz de la Música* (Madrid), nº 11 (septiembre 1908): 33-35.

⁴⁰¹ *Voz de la Música* (Madrid), nº 13 (enero 1909): 49-56.

3.1.- LA REFORMA DE LA MÚSICA RELIGIOSA EN ESPAÑA

«Es imposible abordar este campo concreto de la música de nuestro XIX español, desligándolo de todo el entorno en el que se va a desarrollar⁴⁰²». Es esta afirmación de la profesora María Antonia Virgili Blanquet que establece como introducción al capítulo que dedica a «La música religiosa en el siglo XIX español» la que nos ha orientado y permitido exponer, en la medida de nuestra capacidad y conocimiento, algunos de los más importantes hechos sociales, económicos, culturales y estéticos que han condicionado la música religiosa española de este siglo XIX. Para facilitar el análisis de dicha música religiosa podemos señalar tres etapas bien definidas en nuestro ámbito español sin que, como bien dejó escrito José Subirá, esto suponga «de modo absoluto⁴⁰³» establecer unos límites cronológicos infranqueables.

Así pues, la primera etapa que supone un nexo de unión con el siglo anterior y con sus formas musicales abarcaría hasta los primeros procesos desamortizadores de 1835. Siguiendo con los postulados de la profesora Virgili Blanquet tenemos que tener en cuenta que, anteriormente a la Guerra de la Independencia española, las catedrales y las capillas de música seguían manteniendo su esplendor. A grandes rasgos, el sistema eminentemente barroco del bajo cifrado irá poco a poco desapareciendo, se ampliará el uso de la orquesta, aunque en etapas posteriores y como hemos señalado ya, Olmeda se queje de la falta de consideración en cuanto a la falta de utilización de la orquesta en las celebraciones eucarísticas. Al mismo tiempo, se experimentará una fuerte influencia de las corrientes estilísticas europeas. Hemos hecho referencia ya a la corriente italianizante, a la cual nos referiremos recurrentemente y que será fuertemente criticada en cuanto a su influencia en la música religiosa, pero también no debemos obviar cómo la música percibirá un fuerte influjo francés y alemán al establecerse, de forma cada vez más asidua, contactos entre los distintos compositores. Las corrientes románticas imperantes en Europa y propias del siglo XIX, como por ejemplo el subjetivismo o el modernismo, se irán poco a poco consolidando y, así pues, podemos establecer la segunda etapa entre los primeros decretos desamortizadores y la firma del Concordato de 1851. Durante este periodo se llevará a cabo el cierre de conventos y de capillas musicales. La tercera y

⁴⁰² VIRGILI BLANQUET, María Antonia. «La música religiosa en el siglo XIX español». En *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, 1995, p. 375.

⁴⁰³ SUBIRÁ, José. «La música religiosa en el siglo XIX». En *Historia de la Música Española e Iberoamericana*, Editorial Salvat, 1953, p. 736.

última etapa, que es principalmente la que aquí abordaremos, abarca desde este Concordato de 1851 hasta la promulgación del *Motu Proprio*. Coincide prácticamente con los pontificados de Pío IX (1846-1878) y de León XIII (1878-1903). Precisamente, con este último papa será cuando resurjan «las antiguas órdenes religiosas y cuando se desarrollen nuevas instituciones orientadas a la acción sobre la sociedad moderna⁴⁰⁴». Como hemos visto, esta etapa encontrará, tanto en el folklore como en lo popular, una clara fuente de inspiración, lo que fundamentará y retroalimentará las ideas nacionalistas de este periodo histórico. Al mismo tiempo, se asentarán las bases que habían comenzado a desarrollar los “Hilariones” y “Barbieris”, recuperando tantos los repertorios como los autores más importantes del s. XVI, alentado de esta forma lo que podríamos denominar como *repertorios historicistas*. De hecho, son estos los puntos básicos que nos permiten hablar de una estética musical común durante este periodo, la cual no será ajena al movimiento litúrgico. Tanto una como otra corriente la abrazará sin ambages Federico Olmeda y testigo de esto serán las obras inéditas que traemos en esta tesis.

Por otro lado, en el «Marco histórico» ya hicimos referencia a otro artículo de la profesora Virgili Blanquet donde hace referencia al concepto de belleza de esta época y a la corriente filosófica imperante, el positivismo⁴⁰⁵. Lo que cabe incluir y destacar en este apartado y que aborda de forma admirable en su artículo la profesora Virgili Blanquet es cómo las «mismas voces que se alzan en defensa de la música española, son las que lideran el movimiento de reforma litúrgico⁴⁰⁶». Como ejemplos de este carácter reformista, cita al arzobispo de Madrid-Alcalá, José María Cos al cual Olmeda dedicó su *Memoria de un viaje a Santiago de Galicia* y que participaba en la Junta de la Asociación Isidoriana cuando se fundó en 1895. También hará mención a Felipe Pedrell. A estos nombres hemos de sumar la labor previa que desarrolló Hilarión Eslava (1807-1878) que, según el padre López-Calo, lo destaca como «el primero que inició en España este movimiento reformista⁴⁰⁷». Como hemos visto, podríamos añadir a esta lista a Francisco

⁴⁰⁴ VIRGILI BLANQUET, María Antonia, *op. cit.*, p. 391.

⁴⁰⁵ Véase en VIRGILI BLANQUET, María Antonia. «Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del *Motu Proprio* en España». *Revista de Musicología*, XXVII, 1, 2004, p. 25.

⁴⁰⁶ VIRGILI BLANQUET, María Antonia, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁰⁷ LÓPEZ-CALO, José. «Cien años de asociaciones de música religiosa en España, 1850-1950». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, 2001, p. 293.

Asenjo Barbieri (1823-1894), al propio Federico Olmeda o a personalidades como Vicente Ripollés, al padre Luis Villalba o a Antonio Noguera, entre otros.

Junto a estas influencias anteriormente señaladas, en las últimas décadas de siglo, hemos de añadir las corrientes regeneracionistas imperantes. Así pues, en este clima no es extraño el que se desarrollaran años distintos Congresos Católicos Españoles donde, en algunos de ellos, como en el Tercer Congreso Católico Español celebrado en Sevilla en octubre de 1892, se diera cabida a las reflexiones en torno a la restauración del canto gregoriano del R. P. Fr. Eustoquio de Uriarte, religioso agustino del Escorial⁴⁰⁸. Ya unos años antes, como nos señala María Antonia Virgili Blanquet, venían apareciendo en la prensa artículos referentes a la música religiosa o a su estética⁴⁰⁹. Otro fenómeno reseñable es la creación de revistas específicas que aunaban la temática religiosa y musical como es la revista: *La Música religiosa en España*⁴¹⁰. Otro punto clave que motiva la preocupación por la música religiosa son los movimientos cecilianos alemanes y la celebración en Europa de Congresos de Música.

Coinciden las profesoras Virgili Blanquet y Nagore Ferrer en señalar al *Motu Proprio* de Pío X como la culminación de esta corriente renovadora y reformista de la música sagrada que iba tomando relevancia en todos los países europeos⁴¹¹. Así pues, es este contexto reformista de la música religiosa el que dará sentido a la aparición del *Motu Proprio* de Pío X y en el que, como veremos, el canto gregoriano tendrá un papel muy destacado dentro de todo este proceso.

⁴⁰⁸ *Crónica del Tercer Congreso Católico Español*. Est. Tip. de El Obrero de Nazaret, de C. de Torres y Daza 1, 1893, pp. 479-480. En 1896, el padre Eustoquio de URIARTE publicará su *Manual de Canto Gregoriano, según la verdadera tradición*. Madrid, Imp. De Luis Aguado.

⁴⁰⁹ Véase en VIRGILI BLANQUET, María Antonia, *op. cit.*, p. 29.

⁴¹⁰ Era la revista de la Asociación Isidoriana.

⁴¹¹ VIRGILI BLANQUET, María Antonia, *op. cit.* y NAGORE FERRER, María. «Tradición y renovación en el movimiento de reforma de la música religiosa anterior al *Motu Proprio*». *Revista de Musicología*, XXVII, 1, 2004.

3.2.- EL MOTU PROPRIO DE PÍO X⁴¹²

3.2.1.- DEFINICIÓN Y CARACTERÍSTICAS

En líneas generales podemos definir el *Motu Proprio* «*Tra le sollecitudini*» como el principal documento legal donde quedan reflejadas las líneas maestras de la doctrina papal de Pío X en torno al proceso de restauración que debía seguir la música religiosa. Así pues, coincidiendo con la fiesta de Santa Cecilia, el 22 de noviembre de 1903, Pío X promulgará dicho documento en el que recogerá y aglutinará los pasos que, de forma particular, ya habían avanzado sus predecesores Pío IX y León XIII en torno a este proceso de restauración de la música sacra.

Como señala Ismael Fernández de la Cuesta:

«El documento dictado *motu proprio* es técnicamente un rescripto canónico, esto es, el instrumento jurídico con que los jefes de la Iglesia católica, en el ejercicio de su autoridad, comunican a sus súbditos las leyes, órdenes, normas o la interpretación de las mismas en materia de fe y costumbres, a ruego o instancia de alguien⁴¹³».

En definitiva, el *Motu Proprio* de Pío X vendrá a refrendar los distintos procesos de reforma que la música religiosa del cristianismo había experimentado durante todo el s. XIX y muy especialmente durante su último cuarto.

Consta de 29 artículos estructurados en nueve capítulos al que precede un exordio. Entre los principios generales se destaca que «la música sagrada debe tener en grado eminente las cualidades propias de la Liturgia» y de esta forma

«debe ser santa, y, por lo tanto, excluir todo lo profano. [...] Debe tener arte verdadero, y deber ser universal en el sentido de que, aun concediéndose a toda nación que admita en sus composiciones religiosas aquellas formas particulares que constituyen el carácter específico de su propia música, éste debe estar de tal modo subordinado a los caracteres de la música sagrada⁴¹⁴».

⁴¹² El texto en castellano del *Motu Proprio* del Sumo Pontífice Pío X sobre la Música Sagrada puede leerse íntegro en SUÑOL, Gregorio. *Método completo de canto gregoriano según la escuela de Solesmes*, Monasterio de Montserrat, 1905, reed. 1943 (octava edición), pp. 185-193. También puede leerse en Internet en la siguiente dirección: <https://bit.ly/3DS7mgD> [accedido el 24 de noviembre de 2021].

⁴¹³ FERNÁNDEZ de la CUESTA, Ismael. «La reforma del canto gregoriano en el entorno del *Motu Proprio* de Pío X». *Revista de Musicología*, XXVII, 1, 2004, p. 45. Como nos explica poco después Ismael Fernández de la Cuesta (p. 46) el caso del *Motu Proprio* de Pío X no fue en contestación a una persona o institución concreta sino a los clamores que llegaban al Papa por doquier.

⁴¹⁴ SUÑOL, Gregorio, *op. cit.*, p. 187.

Olmeda destaca cómo, a pesar de señalarse las cualidades que ha de contener esa música para que sea sagrada, nunca se ofrece una definición concreta ni rotunda ni tan siquiera define lo que es o no es música religiosa para adecuar su doctrina a lo que establecieron los Santos Padres de la Iglesia.

«¿Define el *Motu Proprio* qué es la música sagrada, y establece la línea divisoria que separa la que es de la que no es religiosa?

Yo me creo en el deber de declarar que no [...].

Pues bien; el *Motu Proprio* ni define qué sea música religiosa, ni creo que lo pretende; en lo que ha coincidido y se conforma exactamente con la conducta de los santos Padres, Doctores de la Iglesia y con la misma naturaleza intrínseca que, como he dicho, rechaza tal declaración⁴¹⁵».

Los principales géneros de música sagrada serán, por un lado, «el canto gregoriano el cual fue tenido siempre como acabado modelo de música religiosa⁴¹⁶». Dicha aseveración tratará de ser corroborada y aclarada por Olmeda en este artículo, como veremos, mediante 4 puntos que son:

«I. El canto gregoriano fue tenido como acabado modelo de música religiosa, porque es el canto propio de la Iglesia Romana.

II. [...] porque es el único canto que la Iglesia heredó de los antiguos Padres.

III. [...] porque es el canto que la Iglesia ha custodiado celosamente durante el curso de los siglos en sus códices litúrgicos.

IV. [...] porque es el canto que la Iglesia prescribe exclusivamente en algunas partes de la liturgia⁴¹⁷».

Por otro lado, el otro principal género de música sagrada será

«la polifonía clásica, especialmente en la de la escuela romana, que en el siglo XVI llegó a la meta de la perfección en las obras de Pedro Luis de Palestrina, y que luego continuó produciendo composiciones de excelente bondad musical y litúrgica. La polifonía clásica se acerca bastante al canto gregoriano, supremo modelo de toda música sagrada, y por esta razón mereció ser admitida, junto con aquel canto, en las funciones más solemnes de la Iglesia, como son las que se celebran en la Capilla Pontificia⁴¹⁸».

Por el contrario, se hará alusión expresa, como vemos desde el principio a cuidarse de la música moderna por ser «principalmente profana», señalando como el género menos apropiado para el culto el «teatral⁴¹⁹».

⁴¹⁵ *Voz de la Música* (Burgos) 13 (enero 1909): 54.

⁴¹⁶ SUÑOL, Gregorio, *loc. cit.*

⁴¹⁷ *Voz de la Música* (Burgos) 13 (enero 1909): 55.

⁴¹⁸ SUÑOL, Gregorio, *op. cit.*, p. 188.

⁴¹⁹ *Ibidem.*

Sobre el texto litúrgico establece que, al ser la lengua propia de la Iglesia romana el latín, se prohibirá expresamente el que se cante en lengua vulgar en las solemnidades litúrgicas⁴²⁰.

En el punto IV tratará la «forma externa de las composiciones». El V punto que versa sobre los «cantores» incidirá en la importancia tanto de la música gregoriana como del coro sin que por ello se erradiquen los solos, simplemente los limita. Aquí encontramos, tal vez, uno de los puntos injustificables del *Motu Proprio* como es la prohibición expresa a las mujeres que, al no desempeñar un oficio litúrgico, quedan excluidas de su participación tanto del coro como de la capilla musical.

«Del mismo principio se deduce que los cantores desempeñan en la iglesia un oficio litúrgico, por lo cual las mujeres, que son incapaces de desempeñar tal oficio, no pueden ser admitidas a formar parte del coro o la capilla musical. Y si se quieren tener voces agudas de tiples y contraltos, éstas deberán ser de niños, según el uso antiquísimo de la Iglesia⁴²¹».

He aquí la razón por la cual, cuando analicemos las obras corales de Olmeda, nunca veremos para las voces agudas indicaciones relativas a las voces de soprano ni mucho menos pretenderá que la contralto sea cantada por una mujer. No será hasta el Congreso Nacional de Vitoria de 1928 cuando la Santa Iglesia, permita e incluso recomiende, aunque todavía de forma limitada, la participación coral de las mujeres tanto en las «funciones sagradas, lo mismo litúrgicas que extralitúrgicas⁴²²». Así lo establece en la *conclusión primera* –Sobre el canto de las mujeres como parte del pueblo fiel– de su artículo 2º, titulado «Disciplina eclesiástica». La contradicción que consideramos flagrante se dará cuando, en la *conclusión tercera* –Sobre los coros mixtos de hombres y mujeres– de este mismo Artículo 2º, estos queden prohibidos haciendo alusión expresa y taxativa a cómo «no forman las mujeres coro mixto propiamente dicho, único prohibido⁴²³».

Cerramos este apartado transcribiendo, por su vital importancia, prácticamente todos los artículos que contiene el capítulo VI donde se aborda la utilización del órgano y de los instrumentos.

⁴²⁰ *Op. cit.*, 189.

⁴²¹ *O. c.*, 190.

⁴²² *O. c.*, 195.

⁴²³ *O. c.*, 197.

«15. Si bien la música de iglesia es exclusivamente vocal, esto[,] no obstante, también se permite la música con acompañamiento de órgano. En algún coro particular, en los términos debidos y con los debidos miramientos, podrán asimismo admitirse otros instrumentos; pero no sin licencia especial del Ordinario, según prescripción del *Caeremoniale Episcoporum*.

16. Como el canto debe dominar siempre, el órgano y los demás instrumentos deben sostenerlo sencillamente y no oprimirlo. [...].

18. En el acompañamiento del canto, en los preludios, intermedios y demás pasajes parecidos, el órgano debe tocarse según la índole del mismo instrumento y debe participar de todas las cualidades de la música sagrada recordadas precedentemente.

19. Esta prohibido en las iglesias el uso del piano, como asimismo de todos los instrumentos fragorosos o ligeros, como el tambor, el chinesco, los platillos y otros semejantes.

20. Está rigurosamente prohibido que las llamadas bandas de música toquen en las iglesias, y sólo en algún caso especial, supuesto el consentimiento del Ordinario, será permitido admitir un número juiciosamente escogido, corto y proporcionado al ambiente, de instrumentos de aire que vayan a ejecutar composiciones o acompañar al canto con música escrita en estilo grave, conveniente y en todo parecida a la del órgano⁴²⁴».

3.2.2.- ANTECEDENTES

Algunos de los aspectos a los cuales nos referiremos en este apartado ya los hemos tratado previamente en el marco histórico de la primera parte de esta tesis, como son los puntos 1.3.1. y 1.3.2 dedicados al proceso desamortizador que experimentó España y al Concordato con la Santa Sede respectivamente y que afectarán, indudable e ineludiblemente, al proceso de reforma que la música religiosa experimentará a lo largo de todo el siglo XIX en España. Además, aunque de una forma somera, ya en el apartado anterior podríamos advertir algunos antecedentes o al menos ciertas circunstancias que propiciaron la promulgación del “Código jurídico de la música sagrada”, que es como define el mismo Pío X a su rescripto canónico, como así queda atestiguado al final de su preámbulo.

Antes de abordar definitivamente algunos de los antecedentes que propiciaron la promulgación de este documento, hemos de advertir la aparente cuestión contradictoria ante la cual nos encontramos, ya que la corriente de restauración de la música religiosa que se asienta en los postulados historicistas y/o regeneracionistas decimonónicos claramente renovadores, basados principalmente en la recuperación del patrimonio polifónico del s. XVI y de la restauración del canto gregoriano, se imbricará y se contrapondrá visceralmente, como acabamos de señalar, al movimiento operístico imperante de este siglo. Así pues, la promulgación del *Motu Proprio* tratará, entre otros

⁴²⁴ O. c., p. 191.

aspectos, de eliminar los excesos de estos elementos dramáticos que envolvían la música religiosa, los cuales también fueron criticados por Olmeda. A pesar de ello, Olmeda, que, como hemos visto, defenderá la restauración de la música religiosa, será incapaz de renunciar a los recursos que le ofrece la música *moderna* de su época y, como veremos, los aplicará en algunas de sus obras, incluyendo a las sacras.

Siguiendo al profesor Raúl del Toro podemos ir concretando un cierto marco internacional antes de ir centrándonos poco a poco en qué sucedió en nuestras fronteras e ir desgranando algunas de las circunstancias que precedieron a la implantación del *Motu Proprio* de Pío X. Raúl del Toro nos señala cómo ya en 1817 Alexandre-Étienne Choron funda y dirige la *Institution royale de musique classique et religieuse*. Por otro lado, en 1823, se creará en Nueva York la Sacred Music Society.

Al albor de este movimiento restaurador del canto gregoriano que se dará en toda Europa y que estará liderado por los abades de Solesmes Prosper Louis Pascal Guéranger, Joseph Pothier y André Mocquereau, respectivamente, aparecerán en Inglaterra la London Gregorian Choral Association en 1870, la Sociedad Inglesa de San Gregorio y de Santa Cecilia en 1878 o la Catholic Gregorian Association en 1882 como nos recuerda Aviñoa Pérez⁴²⁵.

Además, en Alemania, en 1868, concretamente en Bamberg nacerá un fuerte movimiento denominado “Cecilianismo” liderado por Xavier Wilt, discípulo de Carl Proske (1794-1861) que fundará la Sociedad Ceciliana de Alemania para recuperar la polifonía clásica del XVI. Recomendamos, para una profundización en este tema, el capítulo que la doctora Valeska Cabrera Silva desarrolla en su tesis *La reforma de la música sacra en la Catedral metropolitana de Santiago de Chile (1850-1939)*⁴²⁶.

Este movimiento se extenderá a todos los países europeos y, podríamos señalar a la Capilla Isidoriana, como el vehículo vertebrador de esta corriente en España o como la manera en que cristalizó en nuestro país este movimiento. Por otro lado, aunque en este

⁴²⁵ AVIÑO A PÉREZ, Xosé. «Los congresos del Motu Proprio (1907-1928). Repercusión e influencias». *Revista de Musicología*, vol. XXVII, n.º 1, 2004, p. 382.

⁴²⁶ CABRERA SILVA, Valeska. *La reforma de la música sacra en la Catedral metropolitana de Santiago de Chile (1850-1939)*. Universidad de Salamanca, 2016, <https://bit.ly/37KQnSq> [accedido el 28 de abril de 2021], pp. 63-71.

mismo sentido, habrá una cierta corriente de recuperación de los repertorios organísticos⁴²⁷.

Así pues, después de la muerte de León XIII, el cardenal Giuseppe Sarto alcanzará el sumo pontificado, concretamente en agosto de 1903 y, apenas 4 meses después, será cuando promulgue, en un ambiente totalmente favorable, su *Motu Proprio* que, como acabamos de señalar, es un documento a modo de “Código jurídico de la música sagrada” de carácter universal donde establecerá unos principios generales para la restauración de la música religiosa y donde se dará una primacía absoluta al canto gregoriano que, junto a la polifonía de Palestrina⁴²⁸, serán la base de la música de la iglesia en la cual, como así se señala en dicho código y hemos indicado, los instrumentos quedan prohibidos o al menos fuertemente limitados.

Pero, ¿a qué es debido la celeridad con se realizó una reforma tan profunda? Como veremos posteriormente, el cardenal Giuseppe Sarto (1835-1914), futuro papa Pío X, ya había participado en los dos *Reglamentos para la Música Sagrada* publicados por la Sagrada Congregación de Ritos en 1884 y 1894 que son, a la sazón, los antecedentes legislativos inmediatos de su futuro *Motu Proprio* y que gozaron de un mayor peso frente a las reformas del canto eclesiástico que se fueron desarrollando durante todo el s. XIX, aunque no tuvieran la influencia ni la relevancia de este último.

Detengámonos un instante en señalar algunas cuestiones al respecto de estas normas. El primero de estos reglamentos, fechado concretamente el 24 de septiembre de 1884 se tituló *Ordinatio quoad sacram musicam* y ya en su preámbulo se erige como «remedio eficaz a los graves abusos que se han introducido en la Música sacra en varias iglesias de Italia⁴²⁹». Además, en este mismo apartado se destaca cómo este reglamento lo redactó la Sociedad de S. Cecilia con acuerdo a la autoridad eclesiástica y cómo se

⁴²⁷ Para no alargarnos demasiado recomendamos la lectura del artículo del profesor del TORO SOLA, Raúl. *San Pío X y la música litúrgica. 1- El clamor por la restauración*. <https://bit.ly/3xrDeZm> [accedido el 14 de abril de 2022].

⁴²⁸ Cuestión aparte que no trataremos aquí es cómo el canto gregoriano se convirtió en el canto por antonomasia, que, dicho sea de paso, no estuvo exento de polémica. Como muestra, baste recordar el enfrentamiento que tuvo la corriente de Ratisbona frente a la de Solesmes para poder ofrecer y establecer una edición oficial de este canto gregoriano. Véase SCHNORR, Klemes. «El cambio de la edición oficial del canto gregoriano de la editorial Pustet/Ratisbona a la de Solesmes en la época del *Motu Proprio*». *Revista de Musicología*, vol. XXVII, n.º 1, 2004, pp. 197-209.

⁴²⁹ PENNACCHI, Iosephi, y Victorii PIAZZESI. «Ordinatio quoad Sacram Musicam». *Acta Sanctae Sedis*, vol. XVII, 1884, p. 340.

había empezado a aplicar ya en las archidiócesis de Nápoles, Milán y otros lugares⁴³⁰. El segundo de estos reglamentos publicado el 21 de julio de 1894 vino a modificar el primero de ellos para que pudiera cumplirse de una mejor forma. De esta manera, el papa León XIII (1878-1903) trató de, además de continuar con el proceso de reforma del canto litúrgico, intentar evitar las discrepancias que se propagaban desde algunos sectores que objetaban contra las relaciones de las propias organizaciones cecilianas con el mundo alemán.

Como anticipamos y explica a la perfección la Dra. Cabrera Silva:

«En julio de 1893, cuando Sarto se aprestaba a tomar posesión de la silla patriarcal de Venecia, solicitó a su ayudante, Angelo de Santi (1847-1922), confeccionar una memoria para presentar a la Sagrada Congregación de Ritos. Se trató de una relación o “Votum” de sus escritos publicados en la revista *La Civiltà Cattolica*. [...].

De esta manera, en los reglamentos de 1884, 1894 y el *Votum*, se fundó la base desde la que surgiría pocos años después el documento más importante en torno a la música sagrada dentro del proceso de su reforma: el *Motu Proprio Tra le Sollecitudine*⁴³¹».

Olmeda, estando a favor de la renovación de la música religiosa en cuanto a su adecuación al templo o a la mejora de la calidad de esta música disientirá principalmente en la manera de proceder de la misma y, como ya hemos señalado en alguna ocasión, pondrá el acento en la falta de recursos de las capillas musicales y en la escasa preparación y adecuación de los maestros de capilla. Recordemos que es precisamente en el mismo año y en el mismo mes en que se promulga el *Motu Proprio* de Pío X –noviembre– cuando Olmeda gane la oposición a segundo organista y auxiliar del maestro de capilla de la Catedral de Burgos, tomando posesión en diciembre. Así pues, esta fecha adopta una doble consideración para nosotros porque además de aparecer el documento legislativo más importante en torno a la música sacra de esta época, nuestro autor ejercerá como maestro de capilla efectivo a partir de este momento, ya que el titular, Enrique Barrera, vivía jubilado en Valladolid desde 1897⁴³².

3.3.3.- LA RECEPCIÓN DEL MOTU PROPRIO EN ESPAÑA

En cuanto a la recepción del *Motu Proprio* de Pío X en España también adelantamos en el apartado anterior cómo la figura fundamental de mediados de siglo

⁴³⁰ *Ibidem*.

⁴³¹ CABRERA SILVA, Valeska, *op. cit.*, p. 52-53.

⁴³² PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*, pp. 46-49.

XIX fue Hilarión Eslava. Así pues, la profesora Nagore Ferrer destaca la figura de Eslava como el canalizador de estas inquietudes reformistas a través de varias iniciativas como va a ser «la publicación de obras de polifonistas españoles de los siglos XVI y XVII⁴³³» en su revista *Lira Sacro-Hispana* o «los intentos de promover reformas institucionales», al mismo tiempo que también compondrá obras en ese «nuevo estilo, más sobrio y adaptado a la liturgia⁴³⁴». Recogerá el testigo de esta actividad, como hemos señalado, la Asociación Isidoriana que fue impulsada y presidida por el arzobispo de Madrid-Alcalá, D. José María de Cos y que Felipe Pedrell dirigirá en su primera actuación a la que ya también hemos hecho referencia. A ambos tendrá por modelo Federico Olmeda y se referirá a ellos en su libro *Pío X y el canto romano*.

Así pues, «si a mediados de siglo destacaba la influencia de Eslava, ahora el protagonista indiscutible es Felipe Pedrell⁴³⁵».

Aprovechando el resumen cronológico que realiza la profesora Nagore Ferrer sobre los hechos más relevantes que se dieron antes de la creación de la Asociación Isidoriana nosotros señalaremos la implicación que en alguno de ellos tuvo Olmeda. Así pues, Nagore Ferrer comienza describiéndonos cómo en 1880 llegan a Silos los benedictinos procedentes de Solesmes. Continúa señalando cómo en 1882 se celebra el Congreso de canto gregoriano de Arezzo en el que participan algunos músicos españoles, entre ellos fray Eustoquio de Uriarte a quien Olmeda pondrá de ejemplo como uno de los más relevantes precursores de la restauración del canto gregoriano, el cual publicará, en 1891, su *Tratado teórico-práctico de Canto Gregoriano según la verdadera tradición*. En este mismo año de 1882 nos recuerda la profesora Nagore cómo Pedrell retornará a Barcelona para dirigir la revista *Salterio Sacro-Hispano*. En 1889 se celebrará en Madrid el Primer Congreso Católico Nacional donde intervendrá Barbieri con un discurso sobre la música religiosa que resume perfectamente el estado en que se encontraba la música religiosa de esta época que entronca perfectamente con los postulados de Olmeda que, dicho sea de paso, también mantuvo un ligero contacto con él. En 1892 se celebrará el Congreso Católico de Sevilla que contará con las intervenciones del citado P. Uriarte y de Federico Olmeda. No obstante, como dedicamos un apartado específico a tratar esta

⁴³³ NAGORE FERRER, María. «Tradición y renovación...», op. cit., p. 213.

⁴³⁴ *Ibidem*.

⁴³⁵ NAGORE FERRER, María, op. cit., p. 214.

cuestión tan solo haremos mención a ello. En 1893 «Pedrell imparte tres conferencias en el Ateneo Barcelonés sobre la música medieval, Palestrina y Victoria respectivamente, que despiertan un gran eco, propiciando la adopción de este repertorio por el Orfeó Catalá, así como el entusiasmo de Noguera⁴³⁶». Para finalizar este apartado haremos referencia de nuevo al *Reglamento para la Música Sagrada* que fue aprobado en 1894 por la Congregación de Ritos y al tomo *Hispaniae Schola Musica Sacra* que publicará Pedrell.

En este mismo año, como así nos destaca Olmeda, corría por las catedrales la circular a la que hicimos referencia al principio de este capítulo titulada *A los SS. Beneficiados del arte musical de las Catedrales de España*⁴³⁷ con la cual se trataba de paliar los problemas en los que se encontraba el arte religioso.

Esta secuencia cronológica hasta llegar a la promulgación del *Motu Proprio* de Pío X la podríamos completar haciendo referencia a las publicaciones que fue realizando Federico Olmeda y que señalamos también al principio de este capítulo. Así, en 1896 aparece su *Discurso sobre la orquesta religiosa* que presentará en el II Congreso Eucarístico Nacional, celebrado en Lugo. Durante este mismo año había enviado ya una circular firmada por los Beneficiados con cargos músicos en las Catedrales de España, enviada a S. S. Mr. Cretoni y al ministro de Fomento donde interpelaba a modificar el Concordato.

Después de estos acontecimientos que hemos señalado, esperamos haber ayudado a entender cómo fue recibido el *Motu Proprio* en España y el ambiente donde se desarrolló que, como hemos visto, era propicio a favorecer cualquier medida que tuviera que ver con la reforma de la música religiosa. Es por ello que, en este contexto, no es de extrañar que los postulados del *Motu Proprio* se difundieran en España tan rápidamente.

⁴³⁶*Op. cit.*, p. 214.

⁴³⁷ Véase en OLMEDA, Federico. *Discurso sobre la orquesta religiosa*, p. 235.

SEGUNDA PARTE

**CAPÍTULO 1: FEDERICO OLMEDA COMO OBJETO Y
SUJETO DE ESTUDIO**

1.1.- BREVES APUNTES BIOGRÁFICOS

A modo de epítome podemos señalar que Federico Olmeda nació en la localidad de El Burgo de Osma en la provincia de Soria en 1865 como se atestigua por su partida de bautismo:

«En la villa del Burgo de Osma provincia de Soria a las dos menos cuarto de la tarde del día diez y ocho de Julio de este año de mil ochocientos sesenta y cinco nació un niño a quien el día inmediato siguiente diez y nueve del mismo mes, yo el infrascripto presbítero cura propio de la de nuestra Señora de la Asunción, única parroquia de la Catedral de Osma y de esta referida villa bauticé solemnemente puse los santos óleos y el nombre de Federico. Es hijo legítimo de Rafael Olmeda y de Manuela S. José vecinos y naturales él de Berlanga de Duero ella procedente del Hospicio de esta villa: abuelos paternos Manuel Olmeda y Joaquina Rodrigo, naturales y vecinos del dicho Berlanga: maternos son incógnitos: fue su padrino D. Julián Marfagón soltero natural y residente en esta villa advertido del parentesco espiritual y obligaciones. Para que conste lo firmo.

Bonifacio Pérez⁴³⁸».



Ilustración 2: Certificado de Bautismo de Federico Olmeda (30 noviembre 1886). En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 1.

⁴³⁸ Certificado de Bautismo de Federico Olmeda fechado el 30 de noviembre de 1886. En ADB, Fondo Federico Olmeda, caja nº 1 y que pudimos obtener al digitalizar el Fondo Federico Olmeda de la Diputación de Burgos. Citado ya por PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, pp. 29-30.

Como acredita el profesor Palacios Garoz, Federico Olmeda estudió en el Colegio de Niños de Coro de la catedral de El Burgo de Osma. Será infantejo de dicha catedral, es decir, niño de coro desde 1873 a 1881⁴³⁹. Siguiendo al profesor Palacios Sanz podemos saber cómo estaba conformada la Capilla de Música de dicha catedral⁴⁴⁰ —es aquí donde podremos comprobar cómo Federico Olmeda será infantejo de la misma—. Por lo tanto, como hemos visto, será en el Colegio de Infantes y en la catedral de El Burgo de Osma donde aprenderá las primeras lecciones musicales de solfeo, piano, órgano y canto de la mano del que era por aquel entonces el director de la capilla, Benito Pérez y del organista segundo, Ángel Peñalba. Damián Sanz, que llegará a El Burgo de Osma como organista primero y director de la Capilla de Música, será otro de los profesores con los que Olmeda estudiará violín, violoncello y contrapunto⁴⁴¹.

Además de los estudios musicales que hemos visto, Olmeda comenzará la carrera eclesiástica en 1881 como así puede comprobarse a través del certificado expedido en 1888 por Félix Rubio Almajano, secretario de estudios del Seminario Conciliar de Santo Domingo de Osma donde expone que:

«Don Federico Olmeda de S. José, natural del Burgo de Osma, de esta Diócesis, incorporó los tres años de Humanidades en este Seminario en los extraordinarios de Setiembre de 1880 el primero y segundo y en dicho tiempo de 1881 el tercer año; no obteniendo calificación de ningún género por no haberlas en los extraordinarios; y se matriculó cursó y probó en este establecimiento el primero, segundo y tercero de Filosofía y primero de S^a Teología en los académicos de 1881-82, 1882-83, 1883-84 y 1884-85 respectivamente, en cuyos exámenes ordinarios obtuvo la calificación de Meritus en todos ellos, según resulta de los libros y demás elementos que obran en esta Secretaría de mi cargo⁴⁴²».


⁴³⁹ Cfr. PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*, pp. 32-33.

⁴⁴⁰ Véase PALACIOS SANZ, José Ignacio. «Aproximación histórica a la Capilla de Música en la Catedral de Burgo de Osma durante el siglo XIX: de Bernardo Pérez al "Motu Proprio"». *Revista de Musicología*, vol. XIV, n.º 1-2, 1991, p. 558.

⁴⁴¹ Cfr. PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 34.


⁴⁴² ADB, Fondo Federico Olmeda, caja nº 1.

N. 0.881.374




D. Félix Rubio Almajano, Secretario de Estudios del Seminario Conciliar de Santo Domingo de Osma.

Certifico: Que Don Federico Olmeda de J. Javi, natural del Puzgo de Osma, de esta diócesis, incorporó los tres años de Humanidades en este Seminario en los extraordinarios de Setiembre de 1880 el primero y segundo y en otro tiempo de 1881 el tercer año; no obtuvo calificación de ningún género por no haberlos en los extraordinarios; y se matriculó en el y probó en este establecimiento el primero, segundo y tercer de Filosofía y primero de U.ª Teología en los académicos de 1881-82, 1882-83, 1883-84, y 1884-85 respectivamente, en cuyos exámenes ordinarios obtuvo la calificación de Meritos en todos ellos, según resulta de los libros y demás documentos que obran en esta Secretaría de



N. 0.881.374

en cargo.



Y para que el interesado lo haga constar, expido la presente, firmada, sellada con el del Establecimiento y visada por el Sr. Pte. Rector en el Puzgo de Osma a veinte de Noviembre, como del sello.

2.º B.º El Sr. de Estudios
D. Rufino Mata Félix Rubio




Ilustración 3: Certificado de estudios de Olmeda (expedido en 1888 por Félix Rubio Almajano). En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 1.

Después de su periplo como niño de coro de la Capilla de Música de El Burgo de Osma y debido al cambio que se produce en su voz, pasará a ser violinista segundo de la misma⁴⁴³.

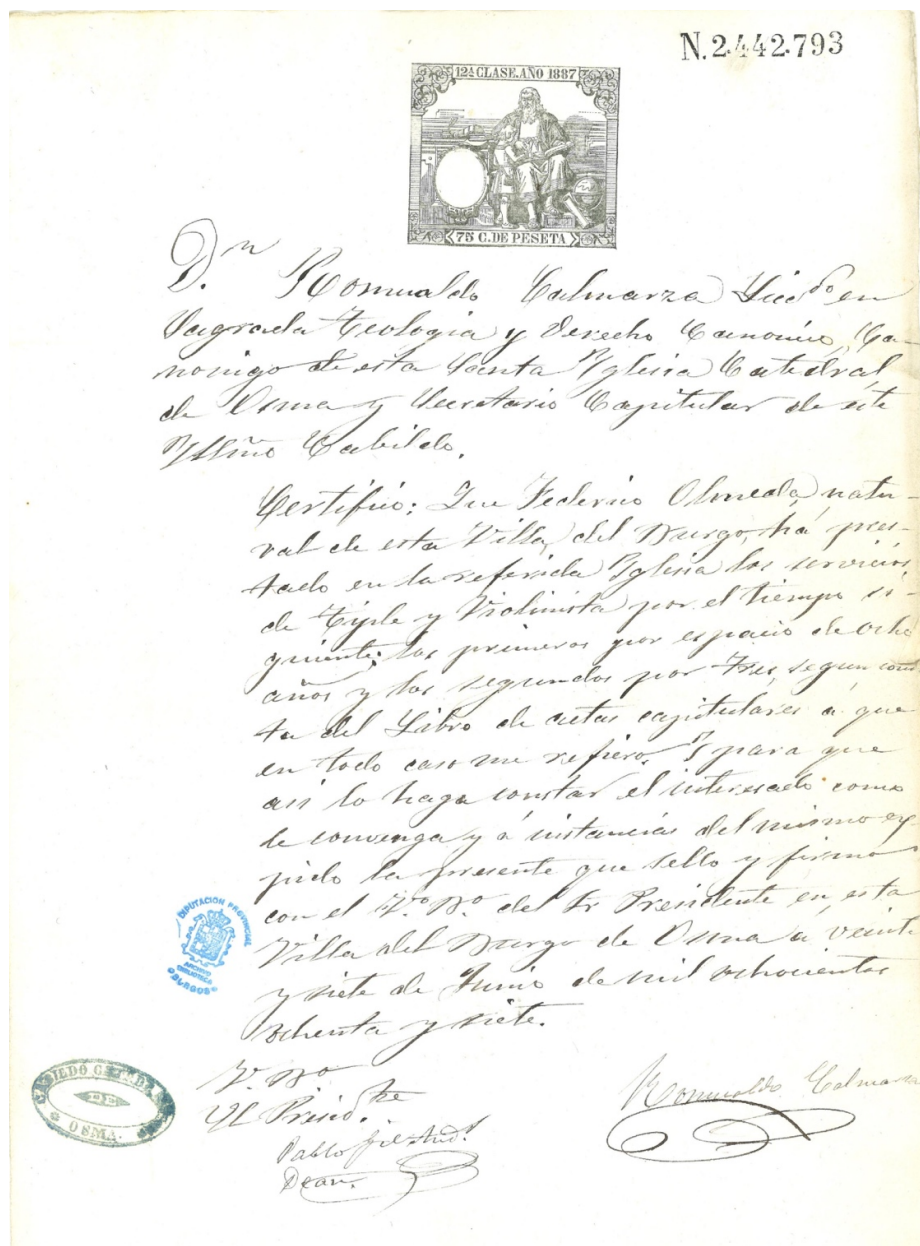


Ilustración 4: Certificado de cómo Olmeda fue tiple y violinista en la catedral de El Burgo de Osma (27 junio 1887). En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 1.

⁴⁴³ Cfr. PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 35, también en PALACIOS SANZ, José Ignacio, *op. cit.*, pp. 552 y 558.

Debemos destacar que, en el verano de 1885⁴⁴⁴, Olmeda abandonará la carrera eclesiástica temporalmente.

Dos años después, en 1887, a pesar de haber ganado la plaza de organista en la Catedral de Tudela⁴⁴⁵, finalmente, no ocupará dicho cargo.

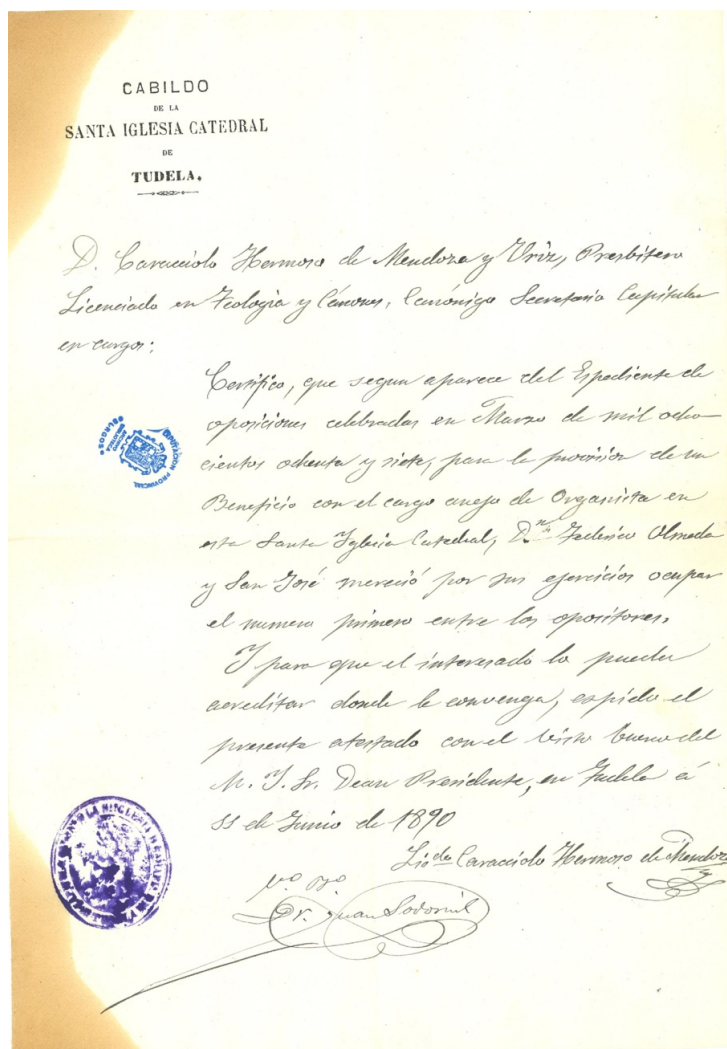


Ilustración 5: Certificado del canónigo secretario capitular del cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Tudela, expedido el 11 de junio de 1890, donde se atestigua cómo Olmeda mereció, por sus ejercicios en las oposiciones celebradas en marzo de 1887, ocupar el número primero entre los opositores. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 1.

⁴⁴⁴ Cfr. PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁴⁵ Cfr. *Op. cit.*, p. 41.

Finalmente, ese mismo año, conseguirá la plaza de organista primero de la Catedral de Burgos por el turno de la Corona⁴⁴⁶. En la capital burgalesa pasará la mayor parte de su vida compaginando esta labor de organista de la Catedral de Burgos con otras actividades como fue la dirección musical del Orfeón Burgalés en 1894, fundador y director de la Academia de Música Salinas, profesor en el Orfeón Sta. Cecilia y también profesor vocal e instrumental en el Círculo Católico de Obreros entre 1900 y 1902. El 1 de diciembre de 1903, el arzobispo Gregorio María Aguirre le nombra segundo organista y auxiliar del maestro de capilla. Comprometido activamente en la restauración de la música religiosa, asistió a los Congresos de Música Sagrada de Estrasburgo (1905), Valladolid (1907) y Sevilla (1908), presentando ponencias en cada uno de ellos. En 1907 fundó y dirigió la revista *Voz de la Música*. Ese mismo año se trasladó a Madrid como maestro de Capilla de las Descalzas Reales donde morirá el 12 de febrero de 1909.

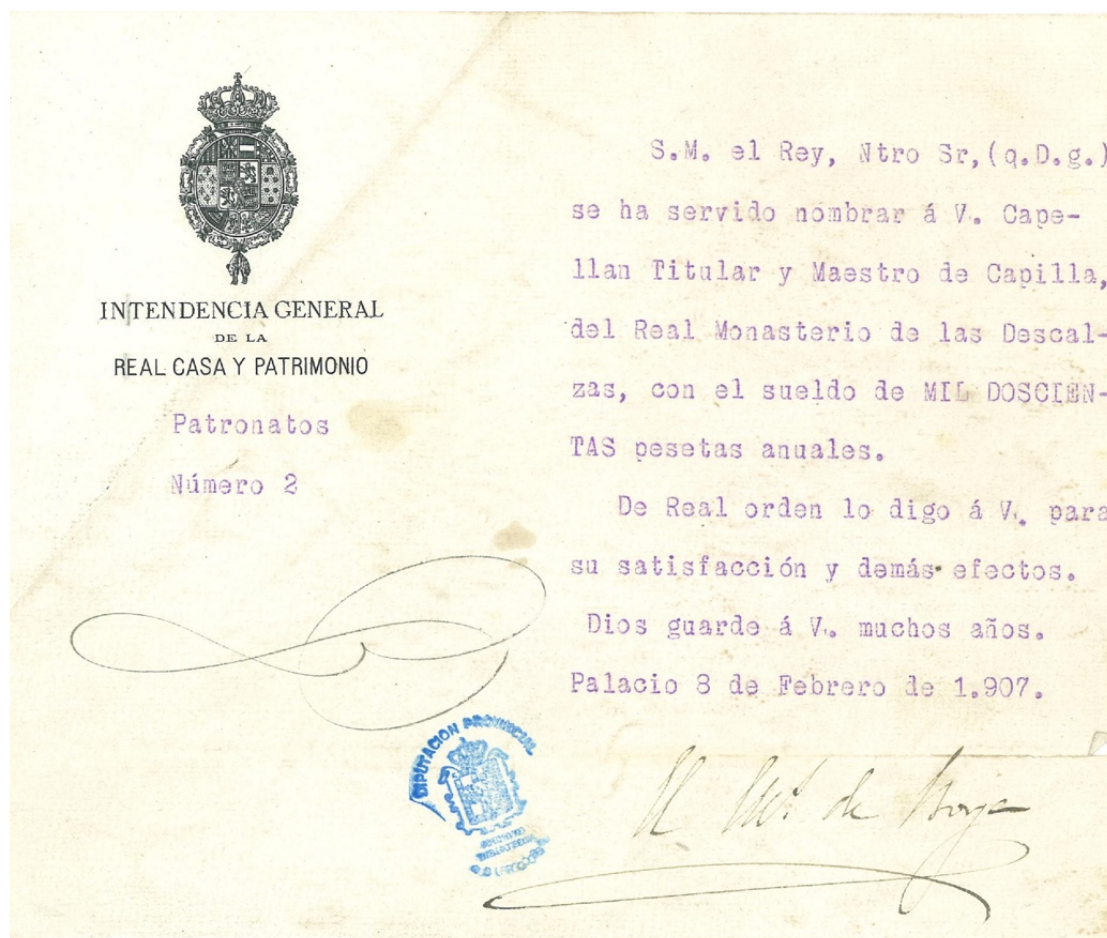


Ilustración 6: Certificado de la Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio en el que se establece como Capellán Titular y Maestro de Capilla del Real Monasterio de las Descalzas a Federico Olmeda (expedido el 8 de febrero de 1907). En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 1.

⁴⁴⁶ Trataremos esta cuestión –la de ascender al orden de presbiterado– en el siguiente apartado.

1.2.- SU LLEGADA Y ESTANCIA EN BURGOS

Como bien nos señala el profesor Palacios Garoz, Olmeda llegará por primera vez a la ciudad de Burgos en febrero de 1887 como aspirante al beneficio de organista primero de la Catedral de Burgos ya que, José María Moreno Arpón se traslada a la Catedral de Madrid como maestro de capilla⁴⁴⁷.

Dicho sea de paso, la Catedral de Burgos fue declarada en 1885 por la Real Academia de la Historia (España): Monumento Nacional⁴⁴⁸.

Para explicar lo que supone ser beneficiado o prebendado, en este caso como organista de la Catedral de Burgos, hemos de tener en cuenta cómo se estructuraba el Cabildo de la Catedral de Burgos. Hemos tratado de dirimir esta cuestión ya en el apartado de la primera parte de esta tesis que dedicamos al Concordato de 1851 –1.3.2–, no obstante, siguiendo a Ángel Gonzalo Gozalo podremos comprobar cómo, mediante la Real Orden Concordada de 16 de mayo de 1852, se fijan los Beneficios de Oficio⁴⁴⁹ y cómo proveerlos.

A continuación, resumiremos todos los sucesos que se dan para que Olmeda acabe consiguiendo el beneficio de organista primero de la Catedral de Burgos⁴⁵⁰. Es el 17 de julio de 1887 cuando los jueces examinadores Calixto María de la Peña y Bonifacio López presentan el informe sobre los ejercicios de la oposición proponiendo a Federico Olmeda por delante de Pascual Oliván Palacios, presbítero y organista de la Santa Iglesia Colegial

⁴⁴⁷ Cfr. PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, pp. 41-42. Como ya señalamos y aunque sea una nimiedad que no afecta en absoluto a la búsqueda de estos datos, recuérdese que el número del *Archivo Diocesano de Burgos* donde se encuentran actualmente todos los datos referentes a la convocatoria de oposición para el beneficio de organista primero y que son reseñados por los profesores Miguel Ángel PALACIOS GAROZ, *op. cit.*, p. 42 y Ángel GONZALO GONZALO, *El Cabildo de la Catedral de Burgos en el siglo XIX (1808-1902)*, p. 74 ha cambiado, pasando de ser, como ellos señalan: *Archivo Diocesano de Burgos: Clero, 5.1.5 Cabildo Metropolitano. Provisión de Beneficios. Olmeda*; a la siguiente numeración: *Archivo Diocesano de Burgos: Clero, 4.2.5 Cabildo Metropolitano. Provisión de Beneficios. Olmeda*.

⁴⁴⁸ Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Carpetilla de expediente sobre la declaración de Monumento Nacional de la Catedral de Burgos por Real Orden del 8 de abril de 1885 | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://bit.ly/2YWYcjZ> [accedido el 17 de noviembre de 2021].

⁴⁴⁹ Ángel GONZALO GOZALO, *El Cabildo de la Catedral de Burgos en el siglo XIX (1808-1902)*. Andalucía Gráfica, Baena (Córdoba), 1993, pp. 48.

⁴⁵⁰ Para profundizar en cómo se dieron todos los pasos para que acabara tomando posesión de su beneficio recomendamos encarecidamente leer Miguel Ángel PALACIOS GAROZ, *op. cit.*, p. 42-45.

de Alicante⁴⁵¹. En un principio, fueron nombrados jueces examinadores don Enrique Barrera a la sazón, maestro de capilla, y el beneficiado contralto Miguel Echeverría⁴⁵².

El 14 de agosto la Reina Regente María Cristina firma en San Sebastián una Real Orden para la colación y canónica institución del beneficio con cargo de organista de la Santa Iglesia Metropolitana a favor de Federico Olmeda debiendo ascender *intra annum* al sagrado orden del presbiterado según las disposiciones canónicas⁴⁵³.

Aunque, como ya hemos visto, Federico Olmeda ganara el beneficio de organista por el turno de la Real Corona, se aplazará su institución canónica para obtener la dispensa de edad de Su Santidad ya que tenía 22 años y que, de esta forma, pudiera ordenarse de presbítero dentro del año de la toma de posesión⁴⁵⁴.

Como nos señala Palacios:

«una vez obtenida la dispensa pontificia, el arzobispo de Burgos, Manuel Gómez-Salazar y Lucio-Villegas, le confiere a Olmeda el beneficio de organista primero, el 29 de noviembre de 1887⁴⁵⁵».

Continuará Palacios destacándonos que es el 2 de diciembre cuando nuestro autor tome posesión de su beneficio, pero, si acudimos al libro anteriormente citado de José López-Calo, nos aparece referenciado el 20 de diciembre⁴⁵⁶. No he llegado a saber si esto es debido a que en las Actas Capitulares se recoge más tarde este suceso o a qué es debido esta diferencia de fechas. Sea como fuere, Olmeda toma posesión en diciembre de 1887 del beneficio de organista de la Catedral de Burgos.

Después de su llegada a la Catedral de Burgos, durante los primeros cinco años, no quedan reflejadas en las actas capitulares dificultad alguna entre el Cabildo y Federico

⁴⁵¹ Cfr. LÓPEZ-CALO S. J., José, *La música en la Catedral de Burgos*. Caja de Burgos del Círculo Católico, Burgos, 1995-1996, vol. VIII, Registro 157, nº 7.629, p. 245.

⁴⁵² Cfr. *Ibidem*. Como se podrá comprobar en los siguientes registros 7.632-7.648 de las Actas Capitulares que se corresponden con las p. 246-251, se establece una fuerte polémica entre el Cabildo y los señores Enrique Barrera y Miguel Echeverría por su renuncia a formar parte de la comisión evaluadora con motivo de la oposición al beneficio de organista.

⁴⁵³ Cfr. *Archivo Diocesano de Burgos*, Órdenes, 1888, Olmeda. Referenciado por PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁵⁴ Cfr. LÓPEZ-CALO S. J., José, *op. cit.*, vol. VIII, p. 251.

⁴⁵⁵ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁵⁶ Cfr. LÓPEZ-CALO S. J., José, *op. cit.*, vol. VIII, p. 252-253.

Olmeda⁴⁵⁷, pero, a partir de este momento, podemos comprobar cómo su relación con el Cabildo se fue tensando y, por lo tanto, empezará a sufrir diversas dificultades.

Así pues, el primer apercibimiento que recibe está fechado el 27 de enero de 1893 y el motivo que se alega es «marcharse sin consentimiento del señor presidente, sin dar aviso de su salida a nadie, dando lugar con esto a que se resienta el buen servicio de la iglesia⁴⁵⁸». Palacios nos recuerda que se le apercibe otra vez el 5 de marzo de 1894⁴⁵⁹. El 8 de mayo de 1896 recibirá la primera multa por idéntico motivo: «faltar a vísperas el sábado dos del corriente⁴⁶⁰». Podemos seguir comprobando, siguiendo los libros de Palacios y del P. López-Calo, otras multas, amonestaciones y denuncias que sufrió Olmeda a lo largo de los años en que estuvo vinculado al Cabildo de Burgos. Queremos detenernos en destacar especialmente la polémica que vivió con respecto a su dedicación o no al Colegio de los Niños de Coro. El 15 de febrero de 1906 se le amonesta por descuido en la enseñanza de los niños de coro. El 25 de febrero, Olmeda dirige un escrito exculpatorio al gobernador eclesiástico donde expresa que ha estado más que implicado en la educación de los niños de dicho colegio ya que incluso ha sido él el responsable de que llegaran a dicha institución los dos últimos niños con voz de tiple⁴⁶¹.

Dicho lo cual, el P. José López-Calo nos describe y resume perfectamente la relación entre Federico Olmeda y el Cabildo:

«Olmeda tuvo muchas dificultades en Burgos, nacidas, en parte, de su carácter polémico y apasionado, pero también porque él se había adelantado mucho a su tiempo y vivía ya las ideas que luego iban a imperar en la primera mitad del siglo XX, mientras que el mundo de las catedrales era esencialmente conservador⁴⁶²».

Tampoco fue menos tortuosa su relación con los músicos de la Capilla de Música. Un ejemplo del trato o, utilizando un término musical, de la disonancia existente dentro de dicha Capilla de Música, encontramos la queja de Olmeda el 17 de junio de 1901 sobre «la conducta del señor sochantre en la dirección del canto llano⁴⁶³». Esto demuestra, cómo

⁴⁵⁷ *Op. cit.*, vol. II, p. 69.

⁴⁵⁸ *Op. cit.*, vol. VIII, p. 252.

⁴⁵⁹ Cfr. PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁶⁰ Cfr. *Ibidem*. Véase José LÓPEZ-CALO, S. J., *op. cit.*, vol. VIII, p. 257.

⁴⁶¹ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁶² José LÓPEZ-CALO, S. J., *op. cit.*, vol. II, p. 69. Citado por Miguel Ángel PALACIOS GAROZ, *op. cit.*, pp. 54-55.

⁴⁶³ LÓPEZ-CALO S. J., José, *op. cit.*, vol. VIII, p. 260.

Olmeda, estudioso, como hemos visto ya, del canto romano estaba destinado irremediabilmente a chocar con visiones que, como el mismo P. Calo destaca, eran mucho más tradicionales y restrictivas. También encontrará dificultades cuando pasa a ser auxiliar del maestro de capilla. Así pues, podemos comprobar cómo, en 1905, existen al menos dos denuncias de Federico Olmeda al sochantre Pedro Iturbe y al segundo tenor José Navarro que serán, junto al salmista Agustín Bilbao, multados en agosto de dicho año⁴⁶⁴.

1.2.1.- LA CIUDAD

La muerte de Fernando VII en septiembre de 1833, propició en toda España, una profunda remodelación del sistema político, con la instauración, como hemos visto, del liberalismo, lo que supuso, a su vez, la implantación del sistema capitalista que acabará conformando un nuevo sistema de clases sociales.

Como señala el profesor Félix Castrillejo Ibáñez en su discurso de ingreso como académico numerario de la Institución Fernán González, «Burgos es una pequeña ciudad, en los albores del s. XIX, «rodeada de un entorno agrícola y ganadero que la abastece de los alimentos básicos⁴⁶⁵». Había perdido el lustre que había tenido durante el siglo XVI y la Guerra de la Independencia contribuiría aún más, si cabe, a este ambiente lúgubre.

En cuanto a su demografía, podemos decir que a principios del s. XIX, Burgos contaba con una población cercana a los 11.628 habitantes si atendemos al dato del padrón de 1821. Si comparamos esta cifra con la que disponemos a 31 de diciembre de 1887 que era de 31.301 habitantes⁴⁶⁶, podemos comprobar cómo la densidad de población casi se había triplicado a finales de siglo, que es precisamente cuando llegará a Burgos Federico Olmeda⁴⁶⁷.

⁴⁶⁴ Cfr. PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 56. También en LÓPEZ-CALO S. J., José, *op. cit.*, vol. VIII, p. 272-273.

⁴⁶⁵ CASTRILLEJO IBÁÑEZ, Félix. «Burgos y los burgaleses en el siglo XIX». *Institución Fernán González (Academia Burgense de Historia y Bellas Artes)*, Burgos, Gráficas Aldecoa, 2007, p. 9.

⁴⁶⁶ Cfr. Archivo Municipal de Burgos, Censo de 1887.

⁴⁶⁷ Para más información al respecto consúltese IGLESIAS ROUCO, Lena Saladina. *Burgos en el siglo XIX. Arquitectura y urbanismo (1813-1900)*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1979 y CRESPO REDONDO, Jesús. «Evolución demográfica de la ciudad de Burgos en el siglo XIX. Estructura económica e inmigración hasta 1857». *La ciudad de Burgos. Actas del Congreso de Historia de Burgos*, Junta de Castilla y León, 1985.

Es en este siglo XIX, cuando Burgos se convierte en capital de provincias. Con el Real Decreto de 30 de noviembre de 1834 nace definitivamente la provincia, y como instrumento anejo a ella, la Diputación Provincial, que entra de lleno en la vida administrativa a partir de 1837. La Audiencia Territorial viene a Burgos en 1834.

1.2.2.- LA EDUCACIÓN MUSICAL EN BURGOS

Por desgracia, no hemos podido tener acceso a la tesis doctoral de Jesús Vivar Poza donde, por lo visto, desarrolla cómo era la enseñanza en Burgos durante la mitad del siglo XIX⁴⁶⁸ pero, sí podemos hacer referencia al Colegio de Santa Cruz, también conocido como el de los Niños del Coro, que es de patronato único del Cabildo⁴⁶⁹ y que demuestra ser un ejemplo de la educación musical que se recibía en el Burgos decimonónico de mitad de siglo. Allí se instruye, en 1855, a los niños

«en la ciencia, música en general, en los instrumentos que los mismos alumnos eligen; en el canto eclesiástico y en el profano italiano, para cuya consecución se ha de estudiar este idioma además del Latino⁴⁷⁰».

En este mismo sentido podemos encontrar en un *Borrador del oficio del Cabildo al presidente y vocales de la Junta de Ventas de la provincia* firmada por el Licenciado Fabián de Yarto, de 8 de octubre de 1855, cómo se establece

«que a los niños de coro se les enseña en el colegio doctrina cristiana, educación, leer y escribir, música general y particular, y a cada uno de ellos el instrumento a que más afición muestra⁴⁷¹».

En este *Borrador del Cabildo a la Junta de Ventas de la provincia* se pretendía que se tuviera en cuenta cómo el Colegio de Santa Cruz estaba dedicado a la instrucción pública y, por tanto, estaba excluido de la ley de 1 de mayo de 1855 que declaraba en estado de venta todos los predios rústicos y urbanos, censos y foros pertenecientes al Estado, al clero y cualesquiera otros pertenecientes a manos muertas. Así pues, expusieron que la actividad de dicho colegio estaba comprendida en la excepción que establecía el artículo II de dicha ley. Veamos a continuación lo que decía dicho artículo:

«Art. 2º. Exceptúense de lo dispuesto en el Artículo anterior:

⁴⁶⁸ VIVAR POZA, Jesús, «La enseñanza en Burgos en la segunda mitad del s. XIX». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1978.

⁴⁶⁹ Cfr. GONZALO GOZALO, Ángel, *op. cit.*, p. 430.

⁴⁷⁰ *Archivo Catedral de Burgos*, Registro 142, folio 43 citado por GONZALO GOZALO, Ángel, *op. cit.*, p. 431.

⁴⁷¹ LÓPEZ-CALO S. J., José, *op. cit.*, vol. VIII, p. 80.

Primero. Los edificios y fincas destinados, o que el Gobierno destinare al servicio público.

Segundo. Los edificios que ocupan hoy los establecimientos de beneficencia e instrucción⁴⁷²».

Además, añaden que:

«a los alumnos del colegio no se les obliga directa o indirectamente a seguir la carrera eclesiástica, sino que después de perfeccionarse en la música y en tañer algún instrumento, queda cada uno de ellos en libertad de abrazar el estado a que tiene vocación⁴⁷³».

También consideran importante señalar, para que no se cierre el colegio, el que los niños «pertenecen en su mayor parte a la clase pobre y se les da toda instrucción y hasta el vestido gratuitamente⁴⁷⁴». Consiguieron su objetivo, y así la Junta declarará «comprendida dicha casa en la excepción de la ley de desamortización⁴⁷⁵». Como nos señala Palacios, en este Colegio de Santa Cruz se instruyeron, en tiempo de Federico Olmeda, los futuros maestros de capilla de las catedrales de Sevilla, Burgos y Valladolid, Norberto Almandoz, Domingo Amoreti y Julián García Blanco respectivamente.

En este colegio, como hemos podido comprobar anteriormente, se impartían clases de música. De hecho, entre las obligaciones que el Cabildo había elaborado ya en 1832, se recoge cómo el *Maestro de capilla* debía «enseñar, a diario a los Niños de Coro, el canto llano de órgano y composición⁴⁷⁶». En este mismo sentido, el beneficiado organista, debía «impartir lecciones de órgano o piano a los Mozos de Coro que lo deseasen y las demás enseñanzas⁴⁷⁷».

1.2.3.- OTRAS ACTIVIDADES MUSICALES

En este apartado nos centraremos en las principales iniciativas musicales que emprendió Olmeda fuera de la catedral, como es la creación de la *Academia Municipal de Música Salinas*, que supondrá la creación, en Burgos, de una institución dedicada expresamente a la enseñanza musical, en la que, Federico Olmeda volcará no pocos

⁴⁷² MADDOZ, Pascual, «Ley de desamortización general de 1 de mayo 1855». *La Gaceta de Madrid*, n.º 4852, 3 de mayo de 1855, p. 1, <https://bit.ly/2I55RUF>. [Accedido 19 agosto 2019].

⁴⁷³ LÓPEZ-CALO S. J., José, *Ibidem*.

⁴⁷⁴ *Ibidem*.

⁴⁷⁵ *Ibidem*.

⁴⁷⁶ Cfr. GONZALO GOZALO, Ángel, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁷⁷ Cfr. *Op. cit.*, p. 74.

esfuerzos. Otra de las actividades que hemos de destacar fue el impulso que imprimió al Orfeón Santa Cecilia.

1.2.3.1.- La Academia Municipal de Música Salinas

Aunque su desarrollo fue breve, apenas dos cursos⁴⁷⁸, si fijamos nuestra mirada en la concurrencia de alumnos que llegó a tener, así como en su organización y, en la idea tan preclara y ambiciosa que pretendía desarrollar Olmeda y que entrevemos por el Reglamento tan completo que redactó para ella, podemos calificar esta iniciativa de enorme éxito.

Como señala Miguel Ángel Palacios, «Olmeda fue seguramente la personalidad clave en la vida musical burgalesa en el paso del siglo XIX al XX⁴⁷⁹».

Así pues, el 14 de agosto de 1893, Olmeda presenta al Ayuntamiento de Burgos las bases para el establecimiento de una Academia Oficial de Música. Su instancia, que remite a la Instrucción pública de dicho Ayuntamiento, empieza expresando lo siguiente:

«Siendo el desarrollo que las bellas artes tienen en una población el barómetro que determina la elevación de su propia ilustración y cultura échese de menos en esta importante y noble ciudad de Burgos la existencia de un centro oficial de enseñanza donde las bellas artes tengan el favor y acogida que en las poblaciones más cultas e importantes se las dispensa⁴⁸⁰».

Continuará su escrito exponiendo las ventajas que, a su juicio, tendría para la ciudad de Burgos una Academia de este tipo:

«Un instituto de esta índole, fundado para pobres, proporciona un media de educación, favorece a los pobres dándoles un subsidio para la vida y para muchos podría ser hasta una carrera, libra a la población de un número considerable de vagabundos, crea algunos elementos musicales (que buena falta hacen) aplicable a las funciones religiosas y profanas, proporciona valiosos elementos al joven y floreciente orfeón, embellece más y más la población y finalmente hasta podría crear los elementos buenos y necesarios para llegar a formar una banda sin necesidad de los grandes dispendios que de manera sobrelleva en fundación⁴⁸¹».

Más tarde

⁴⁷⁸ Cfr. PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 83.

⁴⁷⁹ *Op. cit.*, p. 83.

⁴⁸⁰ *Archivo Municipal de Burgos*, Instrucción pública, 554.

⁴⁸¹ *Ibidem*.

«se ofrecerá al Excmo. Ayuntamiento para fundar esta Academia en condiciones tan económicas que no podría llevar a cabo si se tratase de otra población, por ser ésta el lugar de su residencia⁴⁸²».

Y, finalmente, propone un presupuesto de 1000 pesetas que, durante el primer año, se invertiría de la siguiente manera: 250 pesetas irán destinadas a la compra de libros de solfeo, carteles, papel de música, copias y demás gastos accidentales. El resto, 750 pesetas, sería el sueldo del profesor. De igual manera establece un *numerus clausus* de 50 «alumnos pobres» que entendemos no pagan porque, a continuación, deja reflejado la categoría de «alumnos de pago» que satisfarán a los fondos municipales 10 pesetas mensuales. El horario que se establece para las clases es de hora y media por la noche, de octubre a mayo.

Como se puede seguir comprobando a lo largo de esta instancia, Olmeda irá ampliando tanto las clases que se impartirían como el presupuesto destinado a las mismas. De esta forma aparecen las enseñanzas de solfeo, canto, cantollano, piano, órgano expresivo, violín, viola, violón (violonchelo), contrabajo, armonía y composición.

El 18 de agosto de 1893, sobre la propuesta de Olmeda, la Comisión de Instrucción que presidía el Sr. Dorao⁴⁸³ emite un informe favorable al Ayuntamiento en los siguientes términos:

«La Comisión dice: que encuentra aceptable el pensamiento que informa la anterior solicitud de D. Federico Olmeda, quien sabrá desarrollarla a la mayor satisfacción, dadas las garantías que ofrece la competencia y la laboriosidad de tan notable músico. Es muy conveniente el establecimiento del centro de enseñanza de la música, para beneficio de la cultura general de la juventud burgalesa y para ayudar a la educación de algunos jóvenes que tienen felices disposiciones para el arte y que no pueden cultivarlas fuera de esta ciudad por falta de recursos».

Como se apreciará en la foto de la siguiente página, el Ayuntamiento aprobará el 22 de diciembre de aquel año esta propuesta, siendo alcalde Emilio Luis Rozas⁴⁸⁴.

⁴⁸² *Ibidem*.

⁴⁸³ «Memoria del curso 1894-95 de la Academia "Salinas"». *Diario de Burgos*, 17 de diciembre de 1895: 1.

⁴⁸⁴ Puede comprobarse que, quien aprueba la creación de la Academia de Música, es Emilio Rozas. Así aparece confirmado este dato en la Memoria del curso 1894-95 que puede consultarse en *Archivo Municipal de Burgos*. Instrucción pública, 553, p. 1.

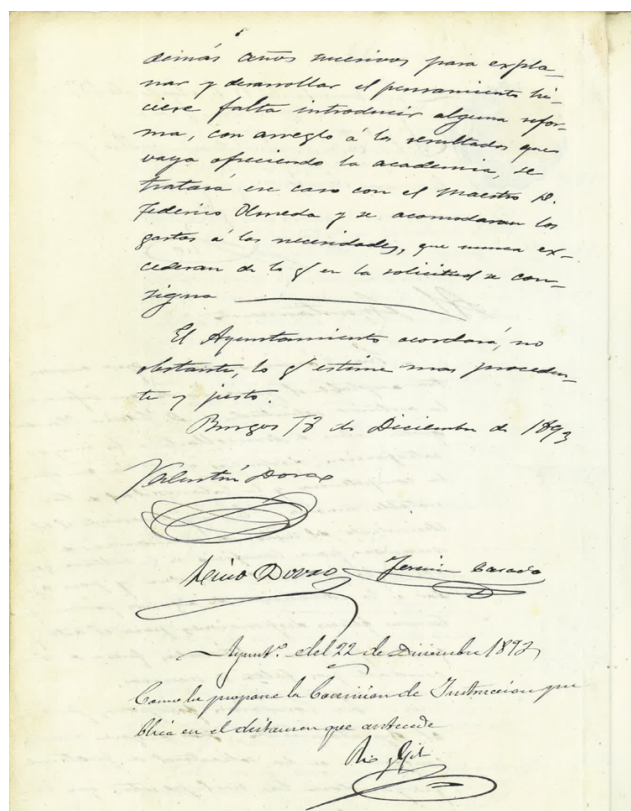


Ilustración 7: Dictamen de la Comisión de Instrucción Pública (22 de diciembre 1893). En Archivo Municipal de Burgos, Instrucción Pública, expediente 554, f. 7.

En otra instancia de la Comisión de Instrucción –ahora presidida por el Sr. Casado⁴⁸⁵– fechada el 23 de febrero de 1894 y que será aprobada ya por el nuevo Ayuntamiento, en el que Andrés Dancausa Orive⁴⁸⁶ era su alcalde, se estable, entre otros asuntos, la Casa del Abasto como sede de la Academia y la dirección de la misma a Olmeda⁴⁸⁷. También se especifica que, para ser admitido como alumno en concepto de pobre, se necesita además de serlo, tener doce años cumplidos, estar vacunado, saber leer y escribir y ser natural de Burgos o hijo de padres que lo sean o lleven cuatro años de residencia: atendiéndose que los residentes solo serán admitidos para cubrir las plazas que resulten vacantes después de admitidos los naturales. A continuación, se señala que los alumnos que ingresen en concepto de pensionistas, pagarán por ahora la retribución de cinco pesetas.

⁴⁸⁵ *Diario de Burgos*, 17 de diciembre de 1895: 1.

⁴⁸⁶ Cfr. *Op. cit.*, p. 2.

⁴⁸⁷ También puede comprobarse en el completo Reglamento de la Academia de Música que Olmeda había terminado de redactar el 6 de febrero de 1895 y que remite al Ayuntamiento el 23 de febrero de ese mismo año, *Archivo Municipal de Burgos*. Instrucción pública, 575.

El 30 de marzo de 1894 el Ayuntamiento aprueba otra instancia de la Comisión de Instrucción donde se plantea ya la apertura del curso el 2 de abril de ese año. Las clases se realizarán en horario de seis a ocho de la noche. Se estima favorable admitir las cuarenta y seis solicitudes de ingreso en concepto de pobre recibidas y se insta a que la Alcaldía se digne designar un dependiente que preste el servicio de conserje de la Academia en las horas de clase.

El 6 de octubre de aquel mismo año, Federico Olmeda, en atención a la breve duración del curso pasado, en previsión del aumento considerable de alumnos, de la pequeñez del local en que la Academia de Música estuvo instalada provisionalmente y, como se tenía prevista que para el 2º curso o año de la dicha Academia, se introducirían los estudios de piano y órgano expresivo, dirige una nueva instancia al Ayuntamiento solicitando la aprobación de un nuevo presupuesto que permitiera una mejor organización de la misma. Así estableció que los alumnos continuarían los estudios de solfeo durante ese nuevo curso 1894-95 y solicitaba el traslado a un local más capaz que permitiera ejercer sus diversas funciones. También, como tercer punto, destaca como necesario el establecimiento de un profesor auxiliar con el cargo de secretario de la Academia, para la más provechosa enseñanza de los alumnos y mejor organización. Para ello propone a D. Victoriano López, natural de Burgos, organista de la Iglesia de San Gil que, según dice Olmeda, ya había estado ayudando sin remuneración alguna en la enseñanza a los alumnos durante el curso anterior. Para ello establece una asignación de 500 pesetas anuales. En esta misma instancia suplica al Ayuntamiento el uso del local, libros, luz y demás menaje de la Academia a varios jóvenes burgaleses que se habían asociado para fundar extraoficialmente una banda de música. Posteriormente, atendiendo a este último punto anteriormente señalado, el 20 de febrero de 1895, se dirigirá de nuevo al Ayuntamiento solicitando algunos instrumentos para la formación de una banda de música en la Academia Salinas⁴⁸⁸. El Ayuntamiento rechazará esta propuesta⁴⁸⁹.

⁴⁸⁸ Cfr. *Archivo Municipal de Burgos*, Instrucción pública, 574 y en PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, pp. 87-88.

⁴⁸⁹ No obstante, en PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, pp. 83-91, se encuentran algunos otros detalles al respecto de la creación y funcionamiento de la Academia de Música Salinas que, complementan los aportados por nosotros en esta tesis y que recomendamos sean tenidos en cuenta.

La apertura oficial del curso 1894-95 tuvo lugar a las 11 de la mañana del día de San Martín (11 de noviembre), bajo la presidencia del alcalde Andrés Dancausa⁴⁹⁰. Según leemos en el Diario de Burgos, esta apertura de curso se realizó en las recién inauguradas escuelas de la calle General Sanz Pastor. Allí se interpretaron las obras *Himno a España*, *En la Isla* e *Himno a la Academia de Música de Burgos* que Olmeda había compuesto para tal ocasión⁴⁹¹. De estas obras, las dos últimas, las hemos editado y las analizaremos en el apartado correspondiente. En este acto de apertura de curso es donde pronunciará un discurso que conservamos en la caja nº 1 de *ADB* donde realiza, en los siguientes términos, un repaso por algunos de los monumentos musicales que se conservan en Burgos:

«Como los monumentos musicales no son de la naturaleza que los de la arquitectura, escultura, etc, es decir, como no se han de gustar por la vista, sino por el oído, no puede tener esa forma externa que siendo propia e inherente a la misma naturaleza de estos últimos los hace extremadamente visibles. De aquí que mientras todos saben los monumentos de arquitectura, pintura y escultura que tiene su población, suelen ignorar generalmente si hay alguno correspondiente a la música o la poesía.

Por lo que respecta a Burgos podemos decir que nadie ha dicho si existen aquí algunos monumentos musicales que revelen su pasado, así es que si los hay, están como si no fueran, esto es, generalmente ignorados; y aun para aquellas pocas personas que pudieran tener alguna noticia de ellos, como en estos míseros tiempos, la música, arrastra una vida tan lánguida y falleciente, yacen en el olvido o indiferencia, unos entre escombros, otros siendo pasto de la polilla, y la mayor parte, salvo muy escasos, arrinconados, como si fueran viejos trastos inútiles. Triste, tristísimo destino que todavía están sufriendo muchos monumentos paleográficos de toda especie aun cuando es seguro que si la sociedad actual acudiese a ellos y recibiese sus enseñanzas encontraría eficaces remedios con que cicatrizar las gangrenosas llagas que continuamente están corroyendo sus entrañas⁴⁹²».

Como se puede apreciar, el carácter reivindicativo de Olmeda es una constante. Por otro lado, si bien es cierto que Olmeda pone de ejemplo al ínclito músico burgalés para referir una vez más que, si no existieran o no se conservaran ninguno de los monumentos musicales a los que él hace referencia, sería suficiente con la persona de Salinas y su libro *De Musica libri septem* para atestiguar que siempre los hubo, no encontramos en su discurso una alusión explícita a que la Academia llevara el nombre de Salinas. Sin embargo, como puede apreciarse tanto en la memoria del curso que, por la letra, debió redactar Victoriano López; como

⁴⁹⁰ Archivo Municipal de Burgos, Instrucción pública, 553, pp. 3-4.

⁴⁹¹ «La Academia de Música». *Diario de Burgos*, 12 de noviembre de 1894: 2.

⁴⁹² Discurso pronunciado en la apertura del curso 1894-95 de la Academia de Música Salinas. Se conserva en la caja nº1 del *ADB*.

en el artículo del *Diario de Burgos* titulado precisamente «Memoria del curso 1894-95 de la Academia “Salinas”», se hace referencia a cómo Olmeda realizó esta propuesta al finalizar su discurso. No obstante, aunque no lo veamos reflejado en el discurso que se conserva en la caja nº 1 del *ADB* puede ser que efectivamente sí lo hiciera. De hecho, como veremos a continuación, aparece reflejado de igual manera en uno y otro sitio. En el mencionado artículo del *Diario de Burgos* podemos leer:

«Finalmente, propuso a la presidencia que, en virtud de la iniciativa hecha por el señor Salvá, se sobrepusiera a esta Academia el sobrenombre “Salinas”, en honor al preclaro burgalés, tan celebrado en el mundo musical⁴⁹³».

En la memoria del curso que, dicho sea de paso, tiene una extensión de veintiuna páginas, aparece referenciado cómo debió rogar a la Presidencia para que «en virtud de la iniciativa en la prensa local hecha por el Sr. Salvá, se aplicara a esta Academia, el sobrenombre de Salinas, en honor al preclaro burgalés⁴⁹⁴».

Lo que sí podemos comprobar que acabará haciendo en el testimonio que tenemos de su discurso es exhortar a la población y a las autoridades a cultivar la música en los siguientes términos:

«No puede no haber gusto artístico, fino, en Burgos; las tentativas que se han ensayado han demostrado lo contrario: lo que todavía hay es que la gran mayoría, como acontece en no pocas partes y por idénticas causas y concausa, no se da cuenta de los fenómenos que se desenvuelven en su conciencia, siente la hermosura y no se afana por inquirir la causa y por lo mismo no se apercebe de que aquel efecto es producido por el bello que la gran Belleza, la única gran Belleza, desparramó en todas sus criaturas, y especialmente en la inteligencia humana, que con sus obras artísticas, no tiene otro objeto que producirla, proporcionando de esta manera a la humanidad uno de los medios más espontáneos y universales de educación espiritual y también el ambiente, la atmósfera más natural que necesita el espíritu corpóreo, es decir, no palo, pues tengo para mí que así como el alma es imagen y semejanza de Dios así la música y las bellas artes en su sentido más elevado son como semejanza y copia de las dulzuras celestiales, y así como el cuerpo necesita materia para regalarse, así el espíritu necesita idea inmaterial para alimentarse y ninguna bella arte como la música en este sentido.

Excmo. Sr. El desarrollo del germen musical que radica virginalmente en la conciencia del pueblo, y mucho más en el nuestro, no es elemento que deba ser desatendido⁴⁹⁵».

⁴⁹³ *Diario de Burgos*, 17 de diciembre de 1895: 2. Véase también en PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, pp. 86-86 que nos recuerda que el origen burgalés de Antonio de Cabezón todavía se ignoraba por aquel entonces. Será desvelado por Cristóbal Pérez Pastor en 1897, cfr. GARCÍA de QUEVEDO y CONCELLÓN, Eloy. «Un burgalés ilustre. Antonio de Cabezón». *Diario de Burgos*, 13 de noviembre de 1897: 2, <https://bit.ly/3kOZ40I> [accedido 24 de marzo de 2021]. Es por ello que no pudo pensarse en Cabezón para la denominación de la Academia de Música.

⁴⁹⁴ *Archivo Municipal de Burgos*, Instrucción pública, 574, p. 5.

⁴⁹⁵ Discurso pronunciado en la apertura del curso 1894-95 de la Academia de Música Salinas. Se conserva en la caja nº1 del *ADB*, p. 14.

Por desgracia y como explica minuciosamente Palacios, la Academia de Música acabará liquidándose durante el siguiente año. Así pues, en la sesión extraordinaria del Ayuntamiento celebrada el 11 de mayo de 1896 y presidida por el entonces alcalde Mariano Polo, se acordó suprimir todas las partidas presupuestarias⁴⁹⁶.

Para comprobar que hubo distintas iniciativas a este respecto durante estos años, aunque probablemente menos relevantes, cerraremos este apartado haciendo referencia, a modo anecdótico, a un anuncio aparecido en el *Diario de Burgos* en 1895 donde se publicita la Academia de música de la Srta. Doña Elisa Herranz de Íñiguez⁴⁹⁷.

1.2.3.2.- El Orfeón Santa Cecilia

Como destaca Palacios, el *Orfeón Santa Cecilia* fue otra de las grandes empresas que desarrolló Olmeda y que enriqueció, sin lugar a dudas, la vida musical burgalesa⁴⁹⁸.

Como veremos a continuación y como explica Palacios con sumo detalle, el Orfeón Santa Cecilia nacerá ligado al Círculo Católico de Obreros de Burgos, aunque acabará separándose del mismo debido a las condiciones que el Consejo de Gobierno del Círculo pretendió imponer al Orfeón⁴⁹⁹. Esta ruptura en las relaciones entre el Orfeón Santa Cecilia y el Círculo será la causa fundamental por la cual el recorrido de dicho Orfeón se verá truncado y apenas durará dos años. Pero veamos a continuación, aunque de forma resumida, cómo se fundó y se desarrolló este Orfeón Santa Cecilia⁵⁰⁰.

En 1883, en los bajos del Palacios de Castilfalé, se había constituido el Círculo Católico de Obreros Burgos⁵⁰¹ por iniciativa del canónigo Ángel Sedano

⁴⁹⁶ *Archivo Municipal de Burgos*, Instrucción pública, 577.

⁴⁹⁷ «Academia de música». *Diario de Burgos*, 4 de septiembre de 1895: 1.

⁴⁹⁸ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 92.

⁴⁹⁹ Véase *Diario de Burgos*, 27 de mayo de 1902: 2.

⁵⁰⁰ Para un total entendimiento de su recorrido, conciertos y distintas vicisitudes a las que se enfrentó recomendamos la lectura de PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 92-106.

⁵⁰¹ *Círculo Católico de Obreros Burgos*. <https://bit.ly/3mudJ2E> [accedido el 6 de septiembre de 2020].

Espiga⁵⁰². Como es sabido, la doctrina social de la Iglesia tiene su fundamento en la encíclica *Rerum novarum*⁵⁰³ (1891) de León XIII. Así pues, la iniciativa de la creación del Círculo Católico entronca perfectamente con esta doctrina y con la encíclica *Cum Multa* que había también promulgado el papa León XIII en 1882, es decir, un año antes de que se constituyera el Círculo Católico de Obreros Burgos. En esta última encíclica ya se trataba la necesidad de unión entre los católicos. En este mismo sentido, Olmeda, unos años después, concretamente en 1899, en el libro *El nuevo partido católico o exposición de los pensamientos de un católico español*⁵⁰⁴, planteará, precisamente y entre otras cuestiones, la situación en que se encontraba el partido católico-político, que, según él, estaba del todo dividido. Por un lado, se encontraban los carlistas y por otro lado estaban los nocedalinos o integristas que no dejaban de ser una escisión del carlismo.

Además, en dicho libro, publicado de forma anónima para que sus reflexiones puedan ser estudiadas «y no se les dé crédito o desautorice por su firma⁵⁰⁵», así lo señala en su introducción, dedicará un capítulo precisamente a reflexionar sobre los principios de León XII en su encíclica *Cum Multa* donde anima explícitamente a la formación de un único «Partido Católico⁵⁰⁶» que aglutine todas las fuerzas, «así físicas o intelectuales, tanto políticas como morales⁵⁰⁷». Asimismo, establecerá los principios fundamentales para las bases de la unión⁵⁰⁸, hará un fuerte alegato por la unión entre ambos sectores –carlistas o integristas–⁵⁰⁹, e incluso, planteará cómo elegir a estos candidatos políticos católicos⁵¹⁰. Todo lo expuesto lo resume de la manera siguiente:

«Unidos los católicos en uno, con perfecta armonía de voluntad y haciendo callar por un momento sus diversos pareceres políticos, se colocarán bajo la incondicional

⁵⁰² Ángel Sedano Espiga es tío del famoso pintor burgalés Marceliano Santamaría (1866-1952).

⁵⁰³ Sobre la recepción de la encíclica de León XIII en España véase MONTERO GARCÍA, Feliciano. *El primer catolicismo social y la Rerum Novarum en España: 1889-1902*. Editorial CSIC, Madrid, 1983.

⁵⁰⁴ *El nuevo partido católico o exposición de los pensamientos de un católico español*. Imp. y lib. del Centro Católico, Burgos, 1899, p. 6-7. Se conserva un ejemplar en la caja nº 8, Fondo Federico Olmeda, del ADB.

⁵⁰⁵ *Op. cit.*, p. 4.

⁵⁰⁶ *Op. cit.*, p. 27.

⁵⁰⁷ *Op. cit.*, p. 28.

⁵⁰⁸ *Op. cit.*, pp. 21-25.

⁵⁰⁹ *Op. cit.*, pp. 54-57.

⁵¹⁰ *Op. cit.*, pp. 58-61.

Dirección de los Obispos, para defender únicamente los intereses de la Religión, acatando y sujetándose respetuosamente a los Poderes públicos constituidos en España»

Volviendo al tema que nos ocupa en este apartado, un año después de la fundación del Círculo Católico de Obreros Burgos, es decir, en 1884, Teodoro Lluch, salmista de la Catedral de Burgos, funda y dirige el Orfeón del Círculo que será un coro de voces graves «integrado por setenta obreros⁵¹¹». Agapito Sancho, organista segundo de la catedral, será su subdirector

El embrión por el cual se generará el Orfeón Santa Cecilia que tendrá una doble vertiente, instrumental y vocal, podemos encontrarlo en un artículo que ya destaca Palacios y, en el cual, Olmeda aboga por la unificación y colaboración de las distintas fuerzas musicales que había en aquel Burgos de principio del s. XX. Así pues, en una reunión en los salones del Círculo de Obreros del 7 de mayo de 1900, Olmeda animará a constituir en Burgos una Asociación musical⁵¹².

«Una de las causas más importantes y que es necesario aducir, por las que la música burgalesa se halla estacionada, es porque realmente no están sumadas las fuerzas productoras del arte. Aislados entre sí los obreros musicales, y trabajando individualmente, no es posible producir los frutos que se deben a una colectividad. Es preciso, pues, que todos y cada uno de nosotros, nos dispongamos a estrecharnos en un fin, movidos con un bien atemperado espíritu regionalista, para secundar en la música burgalesa el desarrollo general que inicia actualmente en la población, ya creando nuevas industrias, ya estableciendo nuevas fuentes de riqueza, ya introduciendo grandes mejores.

Veis ya el fin para que os he citado a esta reunión, que no es otro que invitaros a formar una asociación: 1.º para tratar del modo de dar mayor desarrollo al arte burgalés, conduciendo el gusto musical por sus vías legítimas: 2.ª para crear en la población un género de recreación e instrucción utilísimo altamente educador y muy apreciado en todas las naciones, cuanto más ilustradas, tanto más apreciado: en fin, para dar a los elementos musicales que hay en la población una forma más a propósito para satisfacer las diversas necesidades que en ella se han creado e irán gradualmente agrandándose. [...]

Que la empresa es magnánima y dificultosa, que no basta que los músicos tengan unión, buena voluntad y deseo de engrandecer en la medida de sus fuerzas este noble, útil e interesante rama de la cultura burgalesa, sino que es preciso que haya grandes protectores que nos ayuden, todo eso ya lo sabemos, pero no hemos de desalentar. [...]

Tengamos por este lado confianza y no desmayemos ante tales tentaciones. Si para llevar a cabo una empresa se miran solo las dificultades, ni una siquiera se intentaría su realización⁵¹³».

El 29 de septiembre de 1900, a Olmeda se le nombra profesor de la clase de música vocal e instrumental de la Escuela de Artes y Oficios del Círculo, así como socio de mérito.

⁵¹¹ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 92.

⁵¹² *Diario de Burgos*, 8 de mayo de 1902: 1.

⁵¹³ *Ibidem*.

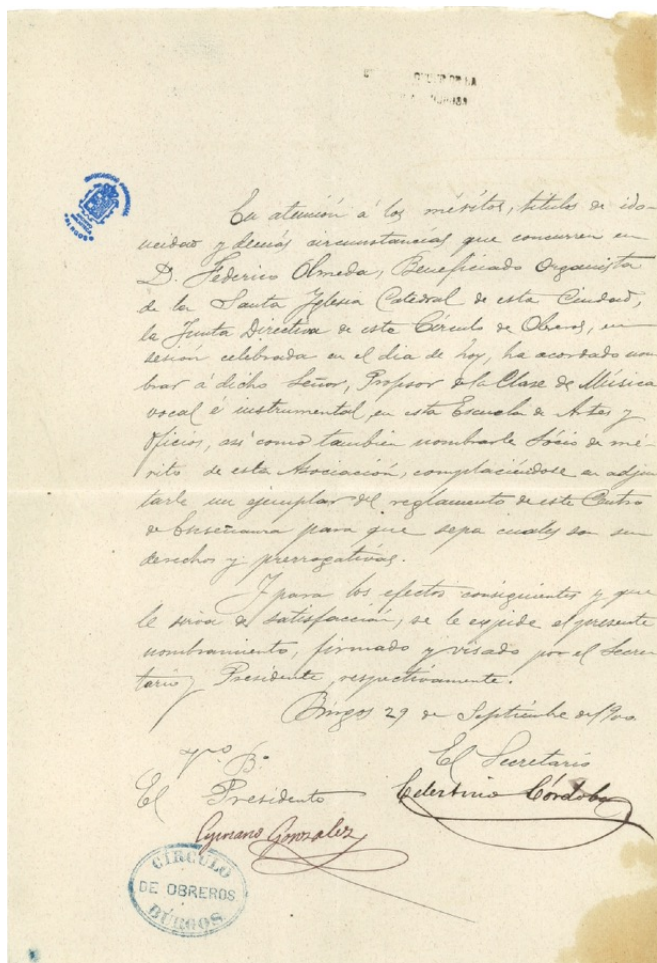


Ilustración 8: Certificado del Círculo de Obreros de 29 de septiembre de 1900 donde se nombra a Federico Olmeda profesor de la clase de música vocal e instrumental de la Escuela de Artes y Oficios del Círculo, así como socio de mérito. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 1.

El 27 de octubre de 1900, es nombrado director del Orfeón Santa Cecilia por su junta general y, por lo tanto, también vocal de la misma.

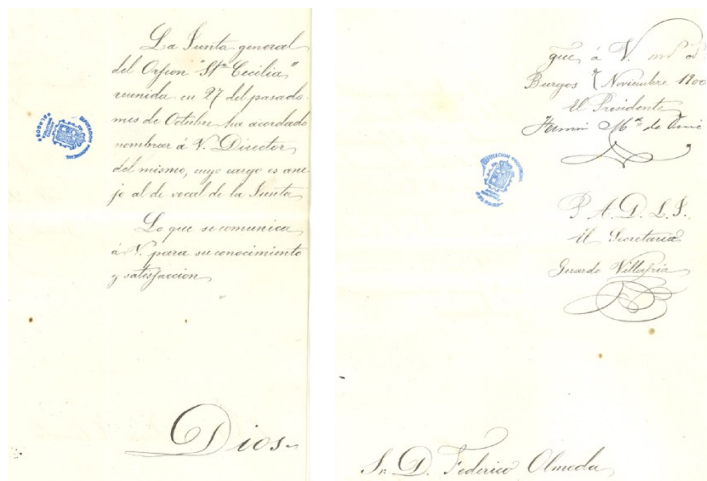


Ilustración 9: Certificado de la Junta general del Orfeón "Sta. Cecilia" de 27 de octubre de 1900 donde se nombra a Federico Olmeda director de dicho Orfeón. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 1.

El 20 de noviembre de 1900, el presidente del Orfeón Santa Cecilia, comunica al Ayuntamiento la «reorganización de la antigua sociedad coral del Círculo de Obreros⁵¹⁴». El Ayuntamiento contestará favorablemente a esta comunicación el 17 de mayo de 1901⁵¹⁵.

El Orfeón ofrecerá su primer concierto el 25 de noviembre de 1900⁵¹⁶. En este primer año de andadura, el Orfeón ofrecerá otros 5 conciertos más. El segundo lo realizará el 13 de enero de 1901⁵¹⁷ en el local del Círculo. El tercero se llevará a cabo el 19 de marzo en el Teatro Principal⁵¹⁸. El cuarto lo realizará el 28 de abril en la iglesia de la Merced⁵¹⁹. Y el que servirá de cierre de este primer curso se realizará el 29 de junio en el Teatro Principal⁵²⁰. Como se puede apreciar en los artículos que hemos destacado, en todas estas actuaciones que llevó a cabo el Orfeón, hubo una representación de música instrumental, en el repertorio que interpretó, muy significativa. Al comienzo de esta tesis ya hicimos referencia a parte de este repertorio, y un resumen del mismo lo podemos encontrar en un artículo del Diario de Burgos donde se hace balance del primer año de actividad⁵²¹.

En su segundo año de vida que, como veremos, será el último año de existencia del Orfeón, Palacios reseña y desarrolla, al menos, otras 11 actuaciones. De estos conciertos destacaremos, tan solo, algunos de ellos, como el que se realizó el 10 de octubre, en el Teatro Principal, como acto de inauguración del segundo curso del Orfeón⁵²². Como curiosidad en este concierto cabe destacar la participación de Raoul Laparra⁵²³ que interpretó la *Balada n.º 3* para piano de Chopin. Por el artículo del Diario de Burgos dedicado al segundo concierto que

⁵¹⁴ Archivo Municipal de Burgos, Instrucción pública, 526.

⁵¹⁵ *Ibidem*.

⁵¹⁶ «Orfeón Santa Cecilia», *Diario de Burgos*, 24 de noviembre de 1900: 1

⁵¹⁷ «Orfeón Santa Cecilia», *Diario de Burgos*, 12 y 14 de enero de 1901: 2.

⁵¹⁸ «Orfeón Santa Cecilia», *Diario de Burgos*, 20 de marzo de 1901: 1-2. Véase también «Orfeón Santa Cecilia», *Diario de Burgos*, 18 de marzo de 1901: 2 citado por PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 96 (pie de página).

⁵¹⁹ «En la Merced», *Diario de Burgos*, 29 de abril de 1901: 2.

⁵²⁰ «Programa de festejos. Día 29», *Diario de Burgos*, 28 de junio de 1901: 1. «Orfeón Santa Cecilia», *Diario de Burgos*, 29 de junio de 1901: 1-2.

⁵²¹ TRITÓN, «Orfeón Santa Cecilia», *Diario de Burgos*, 23 de septiembre de 1901: 2.

⁵²² «Orfeón "Santa Cecilia"», *Diario de Burgos*, 8 de octubre de 1901: 2 y «Orfeón "Santa Cecilia"», *Diario de Burgos*, 11 de octubre de 1901: 1-2.

⁵²³ «Raoul Laparra», *Diario de Burgos*, 9 de octubre de 1901: 1.

ofreció el Orfeón en aquel nuevo curso y que se llevó a cabo el 24 de noviembre de 1901⁵²⁴, sabemos que el subdirector era José Nicolás Quesada, padre de Ángel Juan Quesada⁵²⁵. En el tercer concierto del cual tenemos constancia que realizó el Orfeón en este segundo curso, concretamente el 26 de enero de 1902, en el Teatro Principal, sabemos que se estrenaron 4 números de la *Serie de cantos populares de Santander* (Melodía, Serenata, Barcarola y Danza) de Olmeda y también una jota de Quesada para orfeón y orquesta, titulada *Viva Castilla*⁵²⁶.

A partir de mayo, el funcionamiento del Orfeón Santa Cecilia se complicará a raíz de las propuestas que el Consejo de Gobierno del Círculo trasladó al Orfeón. Estas propuestas y la contestación de la junta directiva del Orfeón Santa Cecilia pueden leerse en un comunicado de dicho Orfeón que apareció publicado en el *Diario de Burgos*⁵²⁷. La junta directiva decidió «desechar tales condiciones y dar por terminadas las relaciones que tenía, con provecho para todos, con el anterior Círculo⁵²⁸».

Después de esta polémica que supuso la ruptura con el Círculo, el Orfeón quedó herido de muerte y, aunque seguirá ofreciendo actuaciones como las del 29 de junio, con motivo de las fiestas de San Pedro⁵²⁹ o las repeticiones de este concierto el 2 y 4 de julio donde el Orfeón ofreció tres de los *Cantos populares* de Olmeda: Serenata, Barcarola y Danza. El día 3 de julio se recibió a los maestros Bretón, Pinilla y Barrera y el día 5 de julio, el Orfeón realizará un nuevo concierto con la asistencia de Bretón y Pinilla⁵³⁰. También destacan las actuaciones que realizó en los actos que se desarrollaron en Burgos con motivo de la visita del rey

⁵²⁴ «Orfeón Santa Cecilia», *Diario de Burgos*, 25 de noviembre de 1901: 2. También en «Noticias locales», *Diario de Burgos*, 23 de noviembre de 1901: 2.

⁵²⁵ Ángel Juan Quesada (1909-1988), compositor, pianista y director de coro. Nació en Burgos en 1909, y falleció el 20 de mayo de 1988 en la misma ciudad. Fue subdirector del Orfeón Buralés entre 1934 y 1936, y director del mismo entre 1949 y 1965. Consiguió en 1950 la creación del Conservatorio Municipal de Música “Antonio de Cabezón” de Burgos, institución de la que fue director hasta 1978.

⁵²⁶ «Un concierto», *Diario de Burgos*, 25 de enero de 1902: 1 y «En el coliseo», *Diario de Burgos*, 27 de enero de 1902: 1.

⁵²⁷ «Comunicado. Orfeón Santa Cecilia», *Diario de Burgos*, 27 de mayo de 1902: 2.

⁵²⁸ *Ibidem*.

⁵²⁹ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 100.

⁵³⁰ «Orfeón Santa Cecilia», *Diario de Burgos*, 8 de julio de 1902: 1-2.

Alfonso XIII⁵³¹ a Burgos o el viaje y actuaciones realizadas en Palencia⁵³². A la vuelta de Palencia ofrecerá otro concierto el 8 de septiembre⁵³³. La última actuación de la que se tiene constancia fue la que realizó el 23 de noviembre⁵³⁴.

1.2.4.- LOS PROCESOS DE OPOSICIONES A LOS CUALES SE PRESENTÓ

Como detalla el profesor Palacios, Olmeda se enfrentará a, al menos, ocho oposiciones durante su estancia en Burgos que bien merecen que hagamos un modesto repaso de las mismas y de los resultados que obtuvo en ellas. La primera de estas oposiciones la realizará en Tudela (Navarra). Allí se presentará al beneficio de organista de aquella catedral y, como sabemos por el certificado que se conserva en la caja nº 1 del *ADB*, obtendrá el primer puesto, aunque nunca le concederán el beneficio. Por el primero de los certificados que exponemos a continuación, también sabemos que no pudo presentarse a las oposiciones para organista que se habían convocado en El Burgo de Osma, en diciembre de 1886, ya que el obispo de Osma le nombra «juez y censor».

⁵³¹ «El banquete», *Diario de Burgos*, 22 de agosto de 1902: 2.

⁵³² «Orfeón Santa Cecilia en Palencia», *Diario de Burgos*, 28 de agosto de 1902: 2. «El Orfeón Santa Cecilia en Palencia. (Por correo)», *Diario de Burgos*, 1 y 2 de septiembre de 1902: 2.

⁵³³ «Gran concierto musical», *Diario de Burgos*, 6 de septiembre de 1902: 1.

⁵³⁴ «Orfeón Santa Cecilia», *Diario de Burgos*, 24 de noviembre de 1902: 1-2.

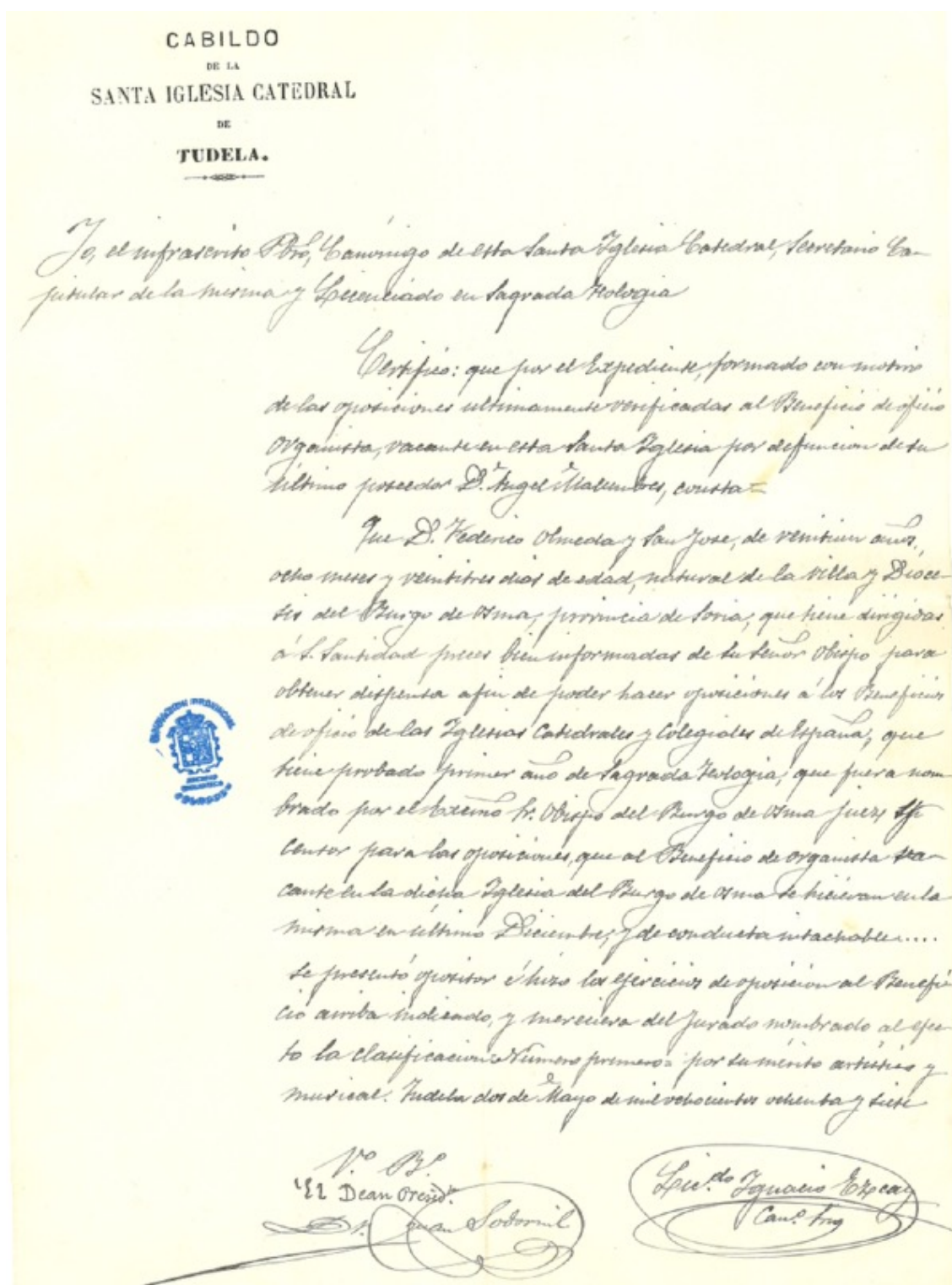


Ilustración 10: Certificado del Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Tudela de 2 de mayo de 1887 donde se establece cómo Olmeda obtuvo la clasificación de «número primero por su mérito artístico y musical». En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 1.

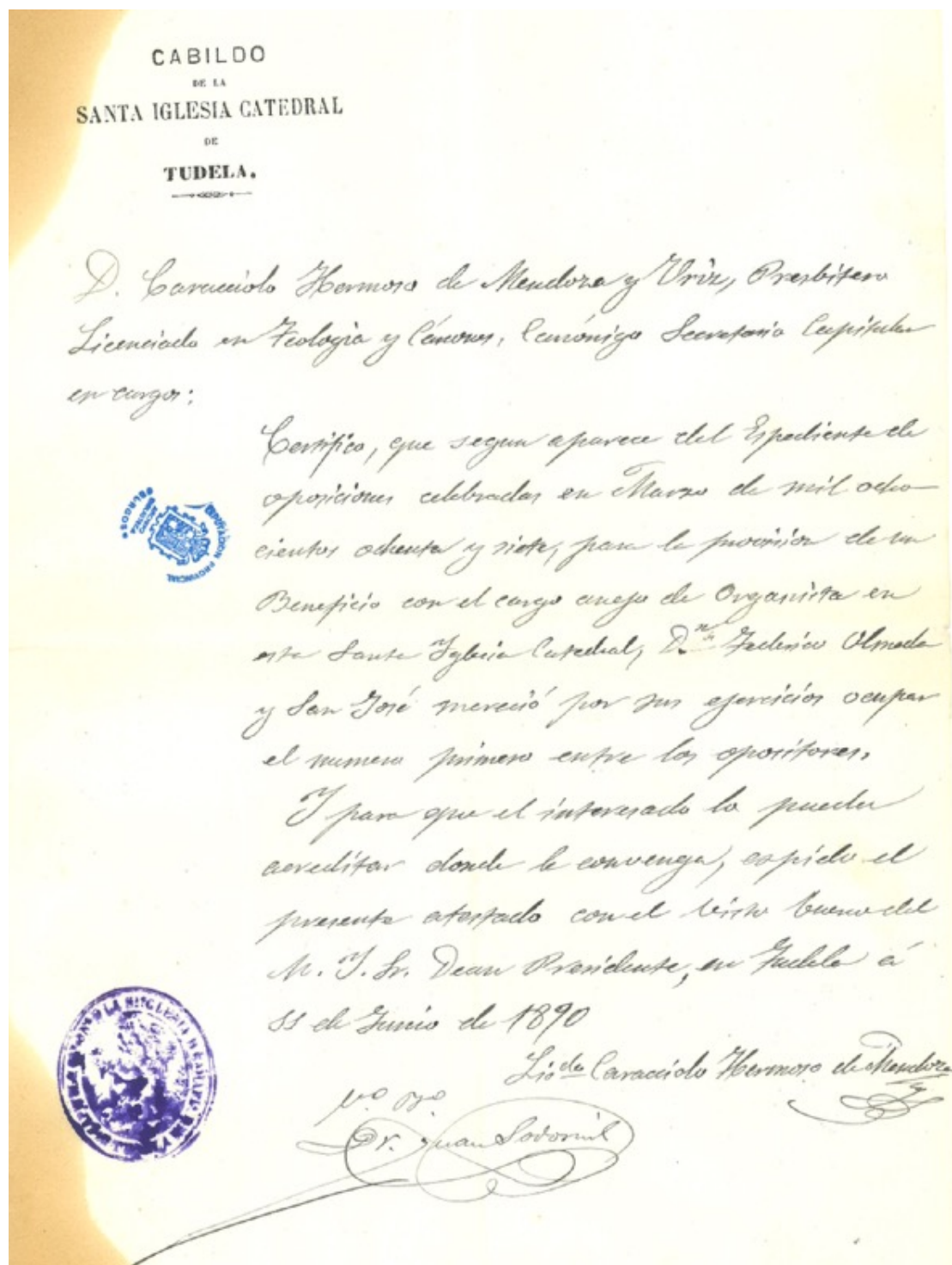


Ilustración 11: Certificado del Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Tudela de 11 de junio de 1890 donde se establece de nuevo cómo Olmeda obtuvo el número primero en los ejercicios de oposición a organista en marzo de 1887 de dicha catedral. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 1.

La segunda de estas oposiciones a las que se presentó fue la que realizó en Burgos para organista primero de la catedral en julio de 1887 la cual, como ya hemos tratado y

hecho referencia a lo largo de esta tesis, ganará. Será este el motivo por el cual se instalará en Burgos. Tomará posesión de su beneficio el 2 de diciembre de 1887⁵³⁵.

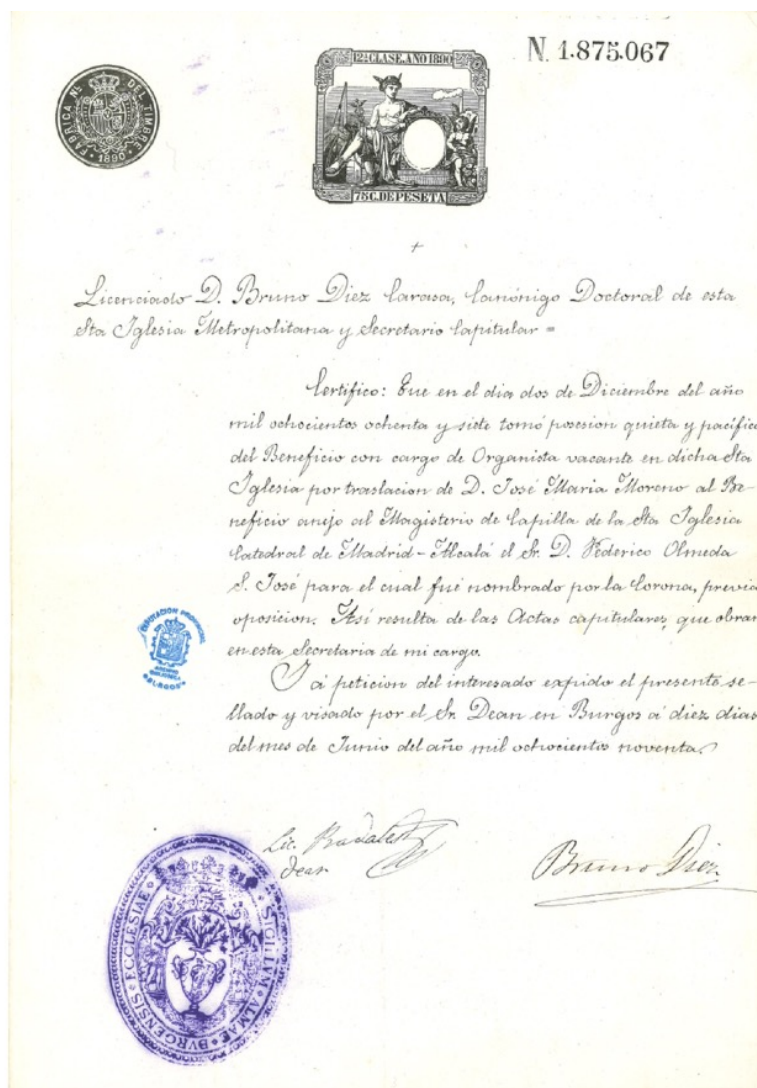


Ilustración 12: Certificado del Canónigo Doctoral y Secretario Capitular de la Catedral de Burgos por el cual se establece cómo Olmeda tomó posesión del beneficio con cargo de organista de dicha catedral. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 1.

La tercera de estas oposiciones fue la que realizó en septiembre de 1890 para el magisterio de capilla de la catedral de Valladolid, donde quedó por detrás de Vicente Goicoechea que fue quien obtuvo la plaza⁵³⁶.

La cuarta fue la que realizó para la cátedra de Solfeo de la Escuela Nacional de Música y Declamación en noviembre de 1890, hoy llamado Real Conservatorio Superior

⁵³⁵ Archivo de la Catedral de Burgos, Actas Capitulares 1887-89, Cabildo ordinario de 2 de diciembre de 1887. En PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 45.

⁵³⁶ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, pp. 58-59.

de Música de Madrid. Como atestigua el certificado que expondremos a continuación aquí quedará cuarto de seis opositores.

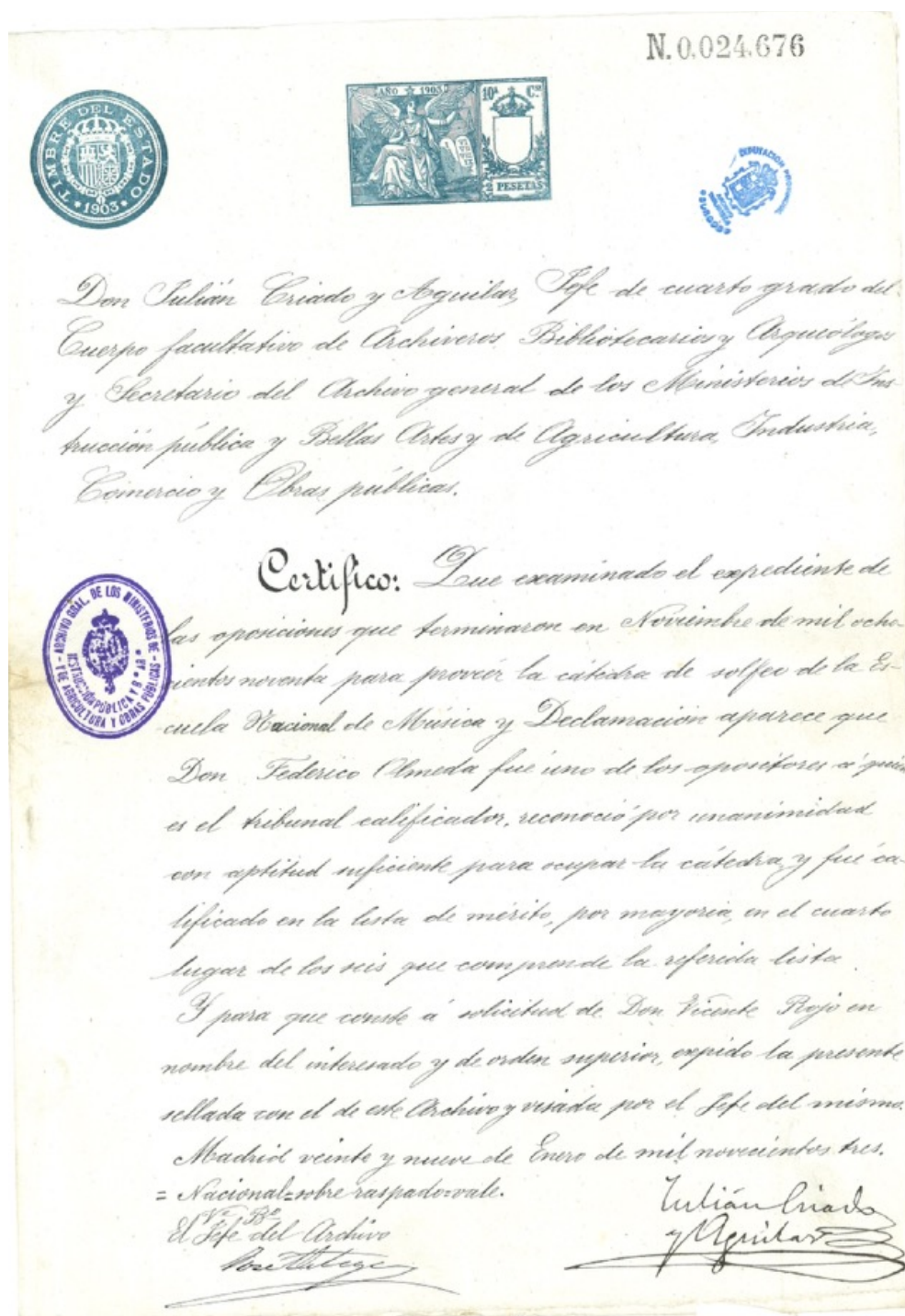


Ilustración 13: Certificado fechado en Madrid el 29 de enero de 1903 por el cual se establece cómo Olmeda quedó cuarto en el proceso de oposiciones para la cátedra de Solfeo de la Escuela Nacional de Música y Declamación en noviembre de 1890. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 1.

La quinta oposición fue la que hará trasladarse a Olmeda en 1892 a Santiago de Compostela. Allí se presentará a las oposiciones al magisterio de la capilla de su catedral. Se conserva, aunque incompleto, el ejercicio del segundo día para el cual tenían 48 horas que consistía en una composición sobre un tema dado del salmo *Laudate Dominum* para orquesta moderna y órgano obligado. Además de esta obra incompleta, la estancia en Santiago le servirá para estudiar el Códice Calixtino que fructificará en la publicación de su *Memoria de un viaje a Santiago de Galicia ó Examen Crítico Musical del Códice del Papa Calixto II* en 1895 en el cual ya adelanta, entre otros muchos aspectos cómo el Himno de los peregrinos o Canto de Ultraia o *Dum pater familias* (f. 222), probablemente el más famoso incluso en la actualidad de dicho Códice, no es, ni de lejos, el más interesante.

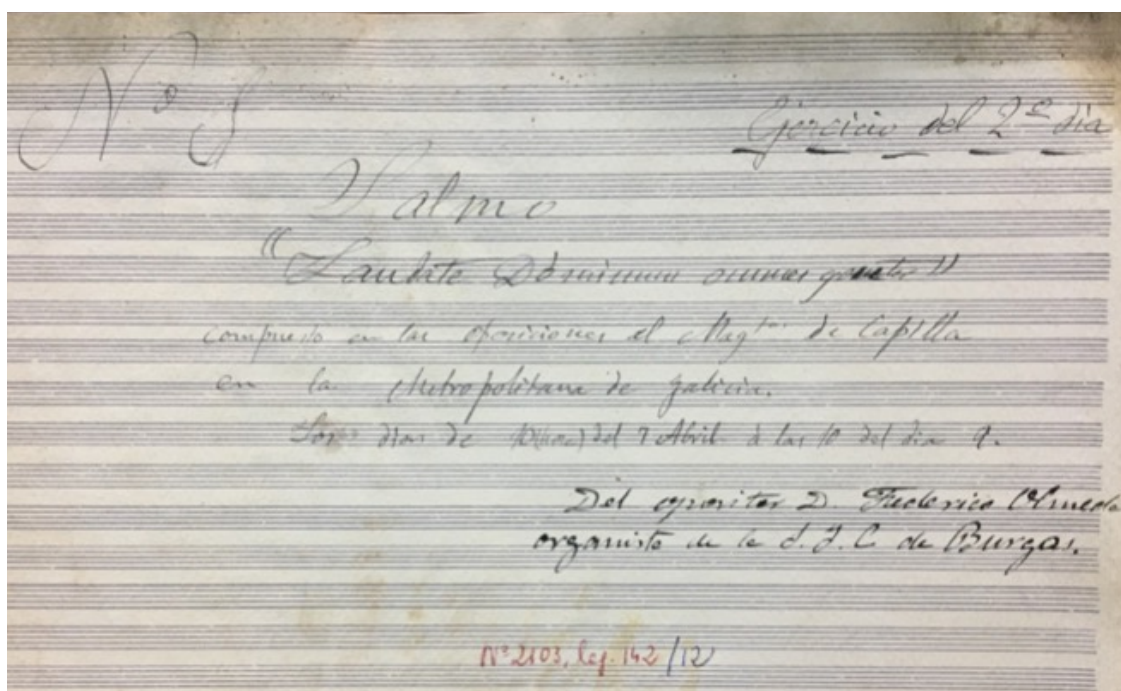


Ilustración 14: Portada del 2º ejercicio de las oposiciones al magisterio de la capilla de la catedral de Santiago de Compostela. En ACS, signatura: AM-P 142/12.

En febrero 1896 se presentará al magisterio de capilla de la Seo de Zaragoza. Es su sexta oposición que, si bien, como nos detalla el profesor Palacios Garoz, gana en dos ocasiones ya que deciden repetir la convocatoria, el beneficio se lo conceden a Miguel Arnaudas⁵³⁷.

⁵³⁷ *Op. cit.*, p. 60.

La séptima de estas oposiciones fue la que le llevó a ocupar, durante los últimos años de estancia en Burgos, de 1903 a 1907, las funciones de segundo organista y auxiliar del maestro de capilla⁵³⁸.

La octava y última oposición a la cual se presentó fue a la de organista primero de la catedral de Madrid donde obtuvo seis votos de los jueces, pero no conseguirá la plaza.

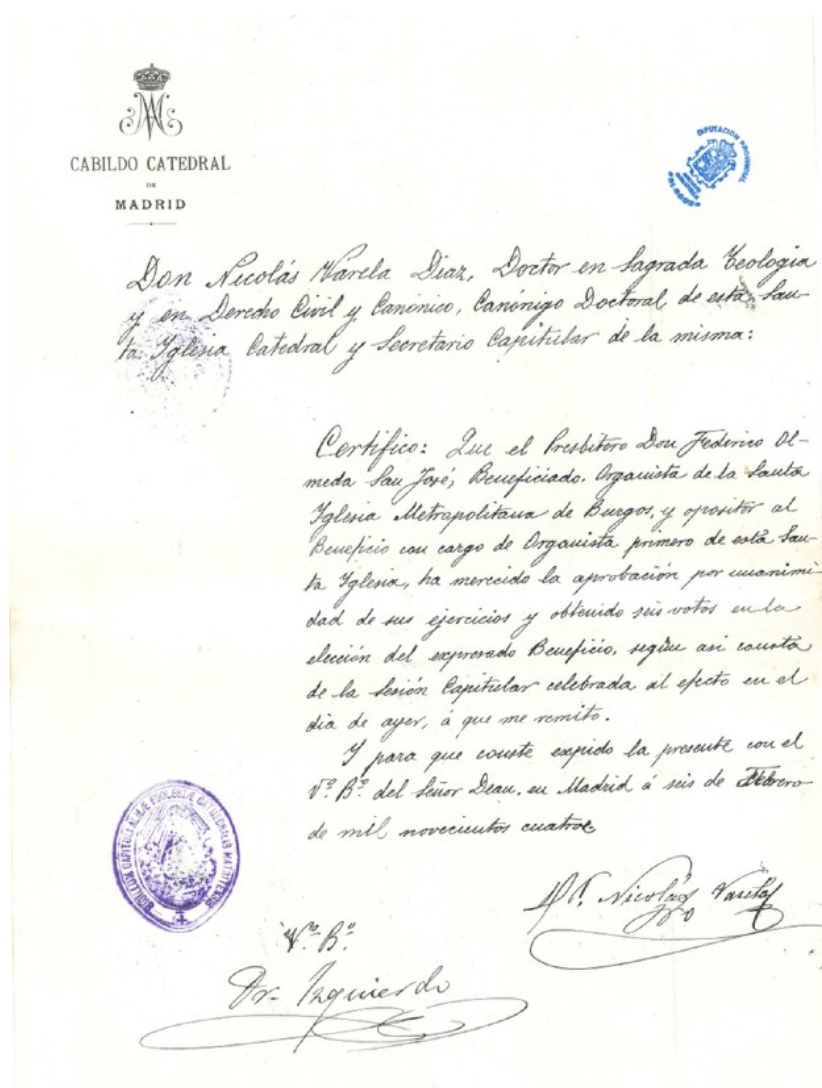


Ilustración 15: Certificado del secretario capitular de la catedral de Madrid. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 1.

Como se puede uno imaginar, después de haber realizado un breve recorrido por las oposiciones a las que se presentó Federico Olmeda, aunque la mayor parte de su vida la pasara en Burgos, no creemos que estuviera demasiado contento en Burgos o, al menos, podemos intuir un carácter nada conformista.

⁵³⁸ Véase PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 47-48.

1.3.- LOS CONGRESOS DE MÚSICA DONDE PARTICIPÓ

1.3.1.- EL CONGRESO DE ESTRASBURGO (1905)

El Congreso de Música Sagrada de Estrasburgo tendrá lugar del 16 al 19 de agosto de 1905. Olmeda participará en él con un discurso que, salvo su primera página, se encuentra en la caja nº 1 del *ADB*. Como se aprecia en el mismo, parece que fue el único representante español del Congreso y allí volverá a insistir con entusiasmo en que

«la restauración de la música sagrada sea todo lo más pronto posible un hecho racionalmente perfecto y consumado; y así quiero que la letra y principalmente el espíritu del Motu Proprio de Pío X sobre la música sagrada sea conocido, honrado, fielmente aceptado, por toda clase de artistas y sinceramente secundado por las autoridades competentes⁵³⁹».

Ceñirá su discurso a la experiencia sobre el canto romano que adquirió «practicando las doctrinas teóricas de los Benedictinos de Solesmes y las ediciones de canto gregoriano por ellos editadas». En palabras de Olmeda:

«mi fin es proponer los medios que en mi humilde opinión han de coadyuvar eficazmente a la más enérgica divulgación de ese plan [se refiere al plan de los benedictinos de Solesmes] que parece que no puede encajar en la práctica fuera de la congregación benedictina y de los que de ella reciban de viva voz la interpretación práctica⁵⁴⁰».

Continuaba su discurso preguntándose si:

«¿Han llegado los estudios realizados arqueológicos y su acomodación al arte moderno a colocar al canto romano, vulgarmente llamado gregoriano, en estado de una perfecta ejecución musical que responda al rito de su restauración?⁵⁴¹».

Para responder a ello de una forma ordenada y pormenorizada, compilará en cinco apartados el desarrollo expositivo de su discurso que, como hemos visto, hace referencia a su propia experiencia. Estos apartados que abordará son: «la interpretación de la notación, del ritmo, de la constitución melódica y de la composición del canto gregoriano».

Por último, señalaremos las conclusiones con las que pretendía corregir las deficiencias prácticas que él encontraba en la restauración del canto romano y con las que concluirá su discurso.

⁵³⁹ *ADB*/Fondo Federico Olmeda/caja nº 1.

⁵⁴⁰ *Ibidem*.

⁵⁴¹ *Ibidem*.

«Iª. Es de necesidad significar en las ediciones de canto gregoriano el valor expresivo de la melodía por medio de las señales que se emplean al efecto, reguladores y signos de intensidad etc.

IIª. Es también necesario acomodar la escritura oficial del canto romano a una notación moderna fácil e inteligible al pueblo y a los artistas; de modo que la simplicidad del canto gregoriano aparezca así mismo simple en la notación. En este caso conviene el uso del pentagrama; los sonidos escritos en fórmulas sucesivas, que pueden conservar su carácter neumático originario por medio de las articulaciones: y el signo de los sonidos, como acertadamente lo emplean los benedictinos en las ediciones con notación moderna, las blancas, negras y corcheas etc. etc.

III. Será bueno ampliar la colección de las melodías romanas incluyendo otras que siendo procedentes de códices autorizados son hermosas y dignas de perpetuarse en el repertorio del canto romano al que pertenecen.

IV. Es necesario corregir el abuso que de distintos textos literarios tenga el mismo texto musical, sobre todo si no convivieron en el sentido literario y salvo ciertos casos en que, no habiendo repugnancia entre los diversos textos musicales y literarios, haya gran conveniencia por razón de la índole de las preces litúrgicas. Y si se quiere se puede también puntualizar un poco más aquellas melodías que sean claramente susceptibles de más perfección melódica.

V. Es de necesidad establecer la teoría rítmica en una forma didáctica más precisa y apropiada a la música.

VI. Conviene también ordenar las materias de canto gregoriano con respecto al fin particular que a cada una compete: y así se debe expurgar de cada tratado las materias que no le pertenezcan.

VII. Finalmente. Yo me atrevo a proponer en este Congreso, para que estas conclusiones y otras iniciativas más felices sean llevadas a la práctica la celebración de concursos solemnes, con temas y premios determinados. Estos concursos deben o pueden ser organizados y presididos por la comisión Pontifica y mediante ellos puede venir en auxilio de esta buena causa de la restauración de la música sagrada el conocimiento e iniciativas técnicas del profesorado.

Yo creo que con la realización de estas conclusiones se llegará pronto a una divulgación inteligible y sencilla de las doctrinas de la restauración del canto romano, divulgación que permitirá en breve convertir fácilmente la restauración musical empírica en un hecho fácil, positivo y en lo humano perfecto⁵⁴²».

1.3.2.- EL CONGRESO DE MÚSICA SAGRADA DE VALLADOLID (1907)

El Congreso Nacional de Música Sagrada de Valladolid⁵⁴³ se llevó a cabo los días 26, 27 y 28 de abril de 1907.

Recordemos que habían transcurrido cuatro años desde que se promulgara el *Motu Proprio* de Pío X. Por lo tanto, este Congreso vendrá a estudiar y a comprobar la aplicación del mismo y tratará de servir como ayuda en su aplicación. En palabras de

⁵⁴² *Ibidem*.

⁵⁴³ Recomendamos la lectura de BERNARDO de QUIRÓS, Antonio. «Cien años del Congreso de Música Religiosa de Valladolid». Revista de Espiritualidad, nº 67, 2008, pp. 417-441, que, de una forma muy resumida, aborda las líneas generales en que se desarrolló dicho Congreso y los antecedentes que llevaron a la celebración del mismo.

Olmeda, «tenía el único y especial objeto de fomentar y hacer florecer en nuestra patria la música religiosa⁵⁴⁴».

Será durante el segundo día de Congreso cuando, Federico Olmeda presentará y leerá su discurso «La Música Sagrada en las Parroquias⁵⁴⁵», centrado, principalmente y como veremos, en desarrollar un plan musical que fuera fácilmente realizable en las parroquias más humildes. De esta forma establece en forma de oxímoron que:

«no toda la música que se puede cantar en las grandes [parroquias] se ha de poder cantar en las pequeñas; en cambio tenemos que toda música que se puede cantar en las inferiores débase poder ejecutar también y mejor en las más principales⁵⁴⁶».

Aunque en este apartado nosotros nos centraremos en el análisis de esta intervención, aprovecharemos esta introducción para advertir nuestro desacuerdo con la aseveración que se realiza en las conclusiones de un TFM donde se abordan las características de la revista *Música Sacro-Hispana*⁵⁴⁷, revista que tiene su origen precisamente en este Congreso de Valladolid de 1907⁵⁴⁸. Dicho sea de paso, a tenor de los rifirrafes que reseña López-Calo⁵⁴⁹, la fundación de esta revista tampoco estará exenta de polémica. En las conclusiones del mencionado TFM, se dice que Federico Olmeda se opuso al *Motu Proprio* de Pío X. Nosotros, negamos la mayor y, esperamos poder despejar cualquier tipo de duda al respecto de esta cuestión estableciendo que no solo no se opuso, sino que, como veremos, será un apasionado defensor del mismo y de su aplicación práctica. Lo que pretendía es que la restauración de la música religiosa se hiciera efectiva y se realizara de la mejor de las maneras posible. De hecho, como veremos, lo que se le puede achacar a Olmeda es que, a veces, su entusiasmo desmedido

⁵⁴⁴ OLMEDA, Federico. «La Música Sagrada en las Parroquias». *España y América*, Año 5-Tomo III, Julio, Agosto y Septiembre de 1907, p. 199.

⁵⁴⁵ OLMEDA, Federico. *op. cit.*, pp. 199-213.

⁵⁴⁶ *Op. cit.*, p. 207. Es muy grato comprobar cómo Olmeda ve, en estos lugares más pequeños, la esencia, ya no solo de la fe, sino de todo el pueblo español.

⁵⁴⁷ SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Ana Isabel. *La revista «Música Sacro-Hispana»*. Trabajo Fin del Máster Interuniversitario en Patrimonio Musical por las Universidades de Oviedo, Granada e Internacional de Andalucía, 2014, <https://bit.ly/3nocrr> [accedido el 25 de agosto de 2020], Conclusiones.

⁵⁴⁸ Para conocer cómo se creó dicha revista véase LÓPEZ FERNÁNDEZ, Miguel. *La aplicación del «Motu Proprio» sobre Música Sagrada de Pío X en la Archidiócesis de Sevilla (1903-1910): Gestión institucional y conflictos identitarios*. Facultad de Filosofía y Letras de Granada, 2014, doi:10.2307/24878232, p. 343 y LÓPEZ-CALO, José. *Nemesio Otaño, S. J., Medio siglo de música religiosa en España*. Madrid, Ediciones del ICCMU, Colección Música Hispana, Textos, Biografías, 2010, pp. 36-37.

⁵⁴⁹ LÓPEZ-CALO, José. *Nemesio Otaño, S. J., Medio siglo de música religiosa en España*, p. 38.

le hace llegar incluso a plantear, desde nuestro punto de vista, utopías. Entremos, a continuación, a analizar su discurso.

En primer lugar, Olmeda, antes de abordar convenientemente su discurso, alaba los reglamentos de música sagrada que se habían llevado a cabo en aquella archidiócesis. Así pues, aunque no haga mención a ninguno de ellos de forma explícita, nosotros creemos que nuestro autor se refería, al menos, al *Reglamento General para la Música Sagrada en la Provincia Eclesiástica de Valladolid* que se había publicado el 22 de noviembre de 1905 aprovechando la efeméride del *Motu Proprio* de Pío X. El promotor de este reglamento será el arzobispo de Valladolid, José María Cos y, en sus propias palabras, «los padres» del mismo serán Vicente Goicoechea (1854-1919) –maestro de Capilla de la Catedral de Valladolid desde 1890– y Nemesio Otaño (1880-1956) –fundador y director precisamente de la revista anteriormente mencionada.

Olmeda estructurará su discurso en varios puntos. En el primero de ellos abordará el «estado de la música sagrada en las parroquias y plan de este estudio para su reorganización⁵⁵⁰». En este apartado no rehúye en señalar todas las deficiencias que él estima tienen las parroquias, y así destaca:

«sus exiguas dotaciones apenas si tienen suficientes recursos ni aun para mantener encendida la lámpara del Santísimo, [...] la escasez de personal oficial destinado al culto, [...] la falta de conocimientos musicales que, hasta poco tiempo ha, tuvieron hasta los mismos señores curas; [...] exigua dotación de los organistas y de los sacristanes cantores, pues no alcanzándoles esta dotación en muchos casos para las necesidades de la vida, no puede constituir estímulo para que alguien aspire a tales plazas; [...] la libertad que se concede a los organistas para tocar y cantar la música que quieran, [...] que muchas veces son todo lo contrario de música sagrada; [...] el elevado precio de las obras musicales; [...]. Los compositores no se han dedicado a escribir para los escasísimos elementos de ejecución con que cuenta la generalidad de las parroquias, en particular las más necesitadas; y respecto de la música corriente que en las funciones populares de las grandes parroquias se usa, es de tal condición, que las más veces carece de las cualidades necesarias al culto sagrado, según las exige el *Motu proprio* de N. S. Padre Pío X⁵⁵¹«».

Incide Olmeda en señalar la formación con la que todo presbítero había de salir de los Seminarios en virtud del *Motu proprio* de Su Santidad⁵⁵², aspecto que no solo no se cumplirá, sino que creo ha ido empeorando poco a poco, convirtiéndose en un mal endémico del que adolecen actualmente en su preparación casi todos los sacerdotes.

⁵⁵⁰ OLMEDA, Federico, *op. cit.*, p. 200.

⁵⁵¹ *Op. cit.*, pp. 200-201.

⁵⁵² *O. c.*, p. 202.

Olmeda pretendía, tal vez de una manera un tanto ingenua, el establecer primeramente en cada parroquia un *coro popular de hombres*, para, finalmente, poder generar una *escuela de cantores* que comenzara en los niños⁵⁵³.

Otro de los aspectos que destacará Olmeda y que entroncará con ese sentimiento nacionalista, regeneracionista y regionalista que abordamos en el apartado anterior es el de la «necesidad de que las parroquias tengan su propio repertorio de canto y órgano⁵⁵⁴». Esta «uniformidad para todas las parroquias⁵⁵⁵» le sirve a Olmeda para realizar un nuevo alegato que incluso nos atrevemos a calificar como un paso más allá en esa ingenuidad que señalábamos anteriormente. Como veremos a continuación, estaremos, por su fuerte carga idealista y francamente inocente, ante una invocación realmente romántica porque, para Olmeda, el que no se llevara a cabo esta uniformidad en el repertorio era debido tan sólo a la falta de dotación económica que estas parroquias disponían. Así pues, Olmeda disponía que:

«Si todas las parroquias tuvieran su propio y el mismo repertorio (salvo las canciones que a cada local le sean peculiares), cantarían todos los fieles el mismo sentimiento musical; y cuando los pueblos se reunieran en sus romerías, todos los corazones latirían al unísono de una misma oración y sentimiento por virtud de poder cantar la misma canción. Si todas las parroquias tuvieran su propio y el mismo repertorio, ni los párrocos ni los feligreses sentirían trastornos litúrgicos por el cambio de organistas y cantores. Si todas las parroquias tuvieran su propio y el mismo repertorio, establecerían un vínculo de unidad y de asociación que las facilitaría la consecución de ventajas ahora incalculables para los que nunca hayan meditado en esto, pero que dentro de poco he de evidencia⁵⁵⁶».

Además, volverá a utilizar la música como un elemento aglutinador del sentimiento patriótico donde amalgama las corrientes nacionalistas y regionales que, en un principio y como ya hemos señalado, parecen ser contrarias. Sin embargo, Olmeda es capaz de unir ambas tendencias, haciendo que una y otra se complementen mutuamente, demostrando una vez más, una lucidez admirable.

«Creo yo que es una verdadera necesidad que cada parroquia tenga su propio y uniforme repertorio hasta por motivos de patriotismo, porque de esta suerte tendríamos

⁵⁵³ O. c., p. 203. Aunque Olmeda utilice el masculino *hombres* y *niños*, inmediatamente después nos aclara: «de uno y otro sexo». Es este aspecto enormemente moderno para su época, baste señalar que los primeros Orfeones que se formarán en España serán exclusivamente masculinos. Además, ya señalamos cómo no será hasta el Congreso Nacional de Vitoria de 1928 cuando la Santa Iglesia permita e incluso recomiende, aunque todavía de forma limitada, la participación coral de las mujeres tanto en las «funciones sagradas, lo mismo litúrgicas que extralitúrgicas».

⁵⁵⁴ O. c., p. 205.

⁵⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁵⁶ *Ibidem*.

canciones nacionales, regionales, provinciales y hasta locales bien definidas, y así coadyuvaríamos con este importante ramo de la música a la formación del verdadero arte nacional⁵⁵⁷».

De nuevo afianzará estos postulados, en cuanto a la música se refiere, reconociendo el interés que despertaban, en él y en todos los españoles que se precien, las funciones populares no litúrgicas, pues recalca que es en ellas donde debe hallarse retratado «tan vivamente el espíritu nacional y regional⁵⁵⁸». De hecho, su discurso finalizará:

«Rogando a todos los amantes y profesores de la música religiosa aquí presentes y ausentes, toméis mucho empeño en recoger y fomentar por todos los medios posibles ese rico venero de nuestra sagrada música popular, que todavía se halla, como en sagrado depósito, en la memoria de los venerables ancianos de nuestras aldeas. Mirad que esa música constituye la herencia, el preciadísimo tesoro de la piedad y religión de nuestros mayores; ella caldeó una y mil veces su fervor religioso con esas preciosas canciones que habéis oído. Acudamos a ella nosotros y remocemos en su hálito, en su sentimiento viviente nuestros entusiasmos musicales, cristianos y patrióticos⁵⁵⁹».

Esta confianza que demuestra en su discurso, nacía no solo de haber comprobado mediante la recogida de melodías por distintos pueblos, y su inclusión en su *Cancionero*, la existencia de canciones sagradas de enorme riqueza y gran acervo⁵⁶⁰ sino que, gracias a la *Sociedad de Socorros Mutuos* para organistas que él mismo fundó, la *Liga orgánica*, presentará en forma de *Colección de canciones populares sagradas*⁵⁶¹. En este librito, Olmeda presentará, la nada desdeñable cifra de 34 obras para voz y órgano entre las cuales encontramos más de media docena de melodías que aparecían ya en su *Cancionero*, pero como decimos, esta vez con acompañamiento de órgano. El resto de obras son todas nuevas, y, además de incluir acompañamiento de órgano, algunas de ellas incluso están armonizadas para dos o tres voces en las estrofas. Volviendo a su discurso, si bien hemos de reconocer que sus intenciones son del todo nobles, no parece fácil la empresa a la que

⁵⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁵⁸ *O. c.*, p. 205.

⁵⁵⁹ *O. c.*, p. 213.

⁵⁶⁰ *O. c.*, p. 210. Aquí Olmeda no solo hace alusión a su propio *Cancionero*, sino que pone de ejemplo como colección de canciones populares al de Dámaso Ledesma y, como recuerda nuestro autor y así podemos comprobar en su preámbulo, este *Folk-lore o Cancionero Salmantino* fue impulsado por la iniciativa de Tomás Bretón que intervino para que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando convocara un concurso a tal efecto que incentivara dicha iniciativa y que acabó llevándose la obra citada de Ledesma.

LEDESMA, Dámaso. *Folk-lore o Cancionero Salmantino*. Madrid, Imprenta Alemana, 1907, <https://bit.ly/3qHHctm> [accedido 16 de noviembre de 2020].

⁵⁶¹ OLMEDA, Federico. *Colección de canciones populares sagradas*. Palencia, Imp. de Gutiérrez. Líte y Herrero, 1902. Véase en *ADB*, Fondo Olmeda, caja nº 8 donde se conserva un ejemplar. Para más datos sobre la fundación de la *Liga Orgánica*, así como de su revista, y, cómo vio la luz la *Colección de canciones populares sagradas*, véase PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 163.

se enfrentaba ni creemos que sólo fuera la falta de dotación económica lo que imposibilitó el que no se llevara a cabo dicha labor, ni tan siquiera mínimamente.

En cuanto a las características que deber tener la música para que, como decíamos al comienzo de este apartado y en palabras de Olmeda, «pueda ejecutarse en las parroquias más inferiores», debe ser una música esencialmente vocal, homófona, tendente a cantar todas las voces al unísono u octava, no debe tener necesidad de un acompañamiento de instrumentos u órgano, aunque de tenerlo, podrán aprovecharse muy bien aquellas parroquias que tengan un organito y alguien que pueda interpretar estas melodías en él; por eso ha de ser un acompañamiento fácil. Además, puede ponerse algunas estrofas a dos o tres voces para contrastar con el coro popular⁵⁶².

Por último, nos gustaría destacar cómo Olmeda, en mitad de su discurso dio paso a la Capilla Isidoriana de Madrid, dirigida por Juan Asensio Roca, para que interpretara varias de estas canciones que había armonizado y preparado y, que, fueron aplaudidas incluso en el extranjero⁵⁶³.

Sentenciará poco después diciendo que:

«Con estas preciosas canciones que, para los españoles y castellanos es punto de honor grabarlas en planchas de acero, y con el canto gregoriano, podemos decir que casi tenemos toda la música que necesitan nuestras parroquias, tanto las más inferiores como las más superiores⁵⁶⁴».

Para finalizar este apartado, presenta la obra *Gozos a la Inmaculada*⁵⁶⁵ que había compuesto *ex profeso* y a modo de ejemplo para la formación de un repertorio parroquial, ya que, recordemos, otra de las reivindicaciones que dejó patente es cómo los compositores de música no se habían dedicado a escribir para los escasos elementos de ejecución con que contaban la mayoría de las parroquias, una vez más, teniendo en cuenta prioritariamente a las más necesitadas⁵⁶⁶.

⁵⁶² OLMEDA, Federico. «La Música Sagrada en las Parroquias», pp. 207-208.

⁵⁶³ O. c., p. 210.

⁵⁶⁴ O. c., p. 211.

⁵⁶⁵ O. c., p. 212. Allí se encuentra la primera parte de esta obra. Según el pie de la página anterior, estos *Gozos a la Inmaculada*, «es de los que más profunda impresión llegaron a causar en el Congreso».

⁵⁶⁶ O. c., p. 201.

1.3.3.- EL CONGRESO DE MÚSICA SAGRADA DE SEVILLA (1908)

Si aceptamos que el Congreso Nacional de Música Sagrada de Valladolid quiso ser el punto de partida en la restauración litúrgico-musical, el de Sevilla pretenderá dar un paso firme en este objetivo, aunque, como destaca metafóricamente el P. Luis Villalba, el clima en que se celebró dicho Congreso no fue del todo plácido.

«No han soplado solo mansos y blandísimos céfiros primaverales; ha habido también cielo aborregado y preludios de tempestad con su viento, que ha azotado algunos árboles. Es decir, que para hacer boca, y como prólogo, ha habido su cacho de lío⁵⁶⁷».

Entre los resultados que arrojó el Congreso de Valladolid, hemos visto, ya en el apartado anterior, cómo influyó decisivamente en la creación de la revista *Música Sacro-Hispana*. Además, se acordará la celebración, al año siguiente, de otro nuevo Congreso Nacional de Música Sagrada, que se llevará a cabo en Sevilla y que analizaremos a continuación muy resumidamente, por haber participado Olmeda en él.

Pero, ¿qué había pasado para que, en cierto modo, se enturbiara el ambiente entre ambos congresos? El P. Villalba apunta las causas a los encargos que se realizaron en torno a las ejecuciones del canto gregoriano que se presentaron en uno y otro congreso. Mientras en Valladolid esta tarea fue llevada a cabo por benedictinos de Silos, en Sevilla, si bien participó el benedictino de Silos, R. P. Casimiro Rojo, como ponente de la 1.^a Sección, esta tarea fue desarrollada por los PP. Gregorio Suñol y Mauro Sablayrolles, benedictinos de Cataluña que defendían tendencias distintas en cuanto a los signos rítmicos del canto gregoriano. Estos últimos eran entusiastas y fieles seguidores de las enseñanzas de Solesmes personificadas en la figura de Dom. Andrés Mocquereau⁵⁶⁸. El P. López-Calo también hará referencia al ambiente polémico que se suscitó alrededor de este Congreso de Sevilla⁵⁶⁹.

En este contexto se desarrolló el Segundo Congreso Nacional de Música Sagrada los días 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1908⁵⁷⁰. Al igual que en el primero, en el horizonte estaba el acatamiento de los mandatos acerca de la Música Sagrada que el papa

⁵⁶⁷ VILLALBA MUÑOZ, Luis. «El Segundo Congreso Nacional de Música Sagrada». *Ciudad de Dios*, vol. LXXVII, 1908, pp. 584.

⁵⁶⁸ *Ibidem*.

⁵⁶⁹ Cfr. LÓPEZ-CALO, *op. cit.*, pp. 50-61.

⁵⁷⁰ Congreso Eucarístico Español, editor. *Crónica del Segundo Congreso Nacional de Música Sagrada*. Sevilla, Lib. e Imp. de Izquierdo y Comp.^ª, 1909.

Pío X había promulgado en su *Motu Proprio*. Así pues, quisieron dar continuidad a las propuestas y conclusiones que se dieron en el Primer Congreso. Podemos atisbar, en el prólogo de la crónica de dicho congreso, los primeros objetivos que se marcaron, entre los que destacan:

«Popularizar el canto gregoriano y extirpar todos los abusos, que en su interpretación se comenten, es obra de muchos años: se necesitaba, pues, continuar la labor iniciada, examinando al cabo de algún tiempo si los acuerdos del 1.º Congreso se llevaban a la práctica, con qué inconvenientes se tropezaba en su ejecución y qué medios fuesen más aptos para allanarlos⁵⁷¹».

El trabajo, en este Segundo Congreso, se dividió en cuatro secciones: 1.ª: Canto gregoriano; 2.ª Música figurada. 3.ª Música orgánica e instrumental y 4.ª Propaganda, organización y personal. Y, a su vez, cada una de estas secciones se dividía en diferentes apartados.

Según aparece en la *Crónica del Segundo Congreso Nacional de Música Sagrada*, Olmeda «presentó dos memorias en las que estudiaba los puntos h) y j) de la sección 4.ª⁵⁷²». Sin embargo, Palacios señala que «presentó dos ponencias: una sobre la enseñanza musical religiosa, en la sección tercera, y otra acerca de la dignificación de los cargos músicos, en la sección cuarta⁵⁷³». Sea como fuere, en la *Crónica del Segundo Congreso* se explica cómo Olmeda quiso quedarse los originales de las memorias que había presentado a dicho Congreso porque pretendía utilizarlas en la revista *Voz de la Música* –que dirigirá y fundará en 1907 en sustitución del boletín *Liga Orgánica*⁵⁷⁴–. A este respecto, pidió y obtuvo permiso de la presidencia del Congreso; y, aunque la intención era que posteriormente fueran remitidas estas memorias a dicha comisión para incluirlas en sus crónicas, al morir Olmeda, esta tarea quedará inconclusa⁵⁷⁵. Como queda apoyado en un artículo del P. Villalba⁵⁷⁶, tanto la Crónica como los datos que nos detalla Palacios, en lo que sí coinciden en señalar es que, una de estas dos memorias que presentó Olmeda, hacía referencia al punto h) de la cuarta sección que llevaba por nombre: Dignificación e

⁵⁷¹ *Op. cit.*, p. 6.

⁵⁷² *Op. cit.*, p. 261.

⁵⁷³ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 181.

⁵⁷⁴ Cfr. *op. cit.*, p. 178. Palacios detalla cómo fueron trece los números que se imprimieron entre enero de 1907 y enero de 1909, dejando un total de 124 páginas de texto literario y 200 de texto musical.

⁵⁷⁵ *Crónica del Segundo Congreso Nacional de Música Sagrada*, p. 261.

⁵⁷⁶ VILLALBA MUÑOZ, Luis. «El Segundo Congreso Nacional de Música Sagrada». *Ciudad de Dios*, vol. LXXVIII, 1909, p. 413.

independencia de los cargos musicales según su importancia y conocimientos que les exige el *Motu proprio*. Lo que sí conocemos de primera mano son las conclusiones que se obtuvieron en cada sección del congreso y, como veremos, tendrán a Olmeda, como protagonista, en varios de sus puntos. El primero de ellos hace referencia al apartado g) de la sección segunda. En él se establece que:

«Para la formación del Cancionero popular-religioso español, nómbrase en cada Diócesis persona que recoja los cantos de la propia región y los mande a la presidencia de este Congreso, para que, seleccionados por persona competente, se forme la colección deseada. Mientras tanto, se recomiendan las colecciones publicadas por D. Federico Olmeda, D. Dámaso Ledesma y algunas premiadas por el Orfeón Catalán⁵⁷⁷».

El segundo de los puntos donde aparece Olmeda como referente tiene que ver con las conclusiones del punto f) de la sección tercera. Allí se dispone que:

«El Congreso opina que el mejor modo de proveer de un buen repertorio al alcance de todos los organistas, es la publicación periódica y frecuente, quincenal a ser posible, de una Revista musical sagrada, que ofrezca composiciones orgánicas compuestas dentro del espíritu y condiciones que la buena música religiosa exige. Y recomienda en particular *La Voz de la Música* del Sr. Olmeda, para este fin⁵⁷⁸».

A continuación, dedicaremos un breve espacio a las obras que se interpretaron de Federico Olmeda. En la primera parte del segundo concierto que se celebró en el Congreso de Sevilla, Jesús Guridi (1886-1961) –director, en aquel entonces, de la *Sociedad Filarmónica* de Bilbao–, incluyó, como segunda obra de su recital para órgano, la obra *Fuga en fa menor* de Olmeda⁵⁷⁹. Por otro lado, la Capilla Isidoriana, en uno de los conciertos que realizó durante el congreso, interpretó el *Sanctus* y el *Agnus Dei* de su *Misa de Gloria*, a cuatro voces mixtas. Por lo que sabemos, este concierto se debió realizar en Iglesia del Divino Pastor⁵⁸⁰. Aprovechamos este momento para adelantar que, después de haber transcrito la totalidad de esta Misa, para poder estudiar y analizar dicha obra, podemos decir, sin riesgo a equivocarnos, que esta *Misa de Gloria*, basada en las melodías gregorianas de la archiconocida *Misa De Angelis* y que Olmeda conocía muy bien⁵⁸¹, es un ejemplo práctico de los principios litúrgico-musicales que tanto pregonó

⁵⁷⁷ Crónica del Segundo Congreso Nacional de Música Sagrada, p. 271.

⁵⁷⁸ *Op. cit.*, 273.

⁵⁷⁹ Esta obra fue publicada en Milán por A. Bertarelli e C. Se corresponde con el nº 299 del Catálogo de Palacios.

⁵⁸⁰ Crónica del Segundo Congreso Nacional de Música Sagrada, pp. 58-59.

⁵⁸¹ Fíjese que, en el discurso que desarrolla en el Congreso de Música Sagrada de Estrasburgo, para justificar uno de sus argumentos en cuanto a la posible mejora en la interpretación del canto romano, alude precisamente a la interpretación del Kyrie de esta *Misa de Angelis* por parte de la capilla Sixtina que dirigía Antonio Rella, alabando los matices que realizan en su interpretación y que, como sabemos, no están escritos en la edición de Solesmes, aspecto éste que, como estamos viendo, fue objeto de crítica por parte de nuestro autor.

Olmeda. En ella nos ofrece una Misa nueva, moderna para su época; de hecho, es de esta manera como se subtitula esta tercera parte del concierto, «Autores modernos⁵⁸²». En definitiva, es la materialización de cómo Olmeda creía que debía componerse la música sagrada, y así encontramos en ella claros e interesantes procedimientos artísticos tales como la cita musical, precisamente a melodías gregorianas, una de las obsesiones de Olmeda y que, dicho sea de paso, cumple, al mismo tiempo y a rajatabla el apartado II del *Motu Proprio*. Recordémoslo a continuación:

«una composición religiosa será más sagrada y litúrgica cuanto más se acerque en aire, inspiración y sabor a la melodía gregoriana, y será tanto menos digna del templo cuanto diste más de este modelo soberano⁵⁸³».

Así pues, estas melodías gregorianas sirvieron como base o *cantus firmus* para la construcción de una forma musical que supone una vuelta de tuerca a otra de sus ocupaciones, el estudio y conocimiento de las formas clásicas que encontramos en los motetes polifónicos del s. XVI, que es, en definitiva, la forma que aparentemente tiene esta Misa. De hecho, Olmeda, recogerá algunos de los recursos musicales característicos de esta música como es la utilización del contrapunto, del canon o de la imitación. Así pues, nuestro autor, huyendo de la vulgaridad, acabará conformando una estructura musical que, sin ser excesivamente sencilla ni, por otro lado, excesivamente complicada y aunque, como hemos indicado, utilizará recursos más propios de la música del s. XVI, se alejará lo suficiente para poder decir, como lo hacíamos al principio, que estamos ante una Misa absolutamente estimulante y novedosa. De hecho, es una de las obras que, si respetamos otro de sus principios básicos a los cuales nuestro autor dedicó también grandes energías, el de realizar buenas ejecuciones musicales⁵⁸⁴, aportará enormes alegrías tanto a los intérpretes como al posible público o feligresía que pudiera escuchar esta música.

⁵⁸² *Ibidem*.

⁵⁸³ SUÑOL, Gregorio. *Op. cit.*, p. 187.

⁵⁸⁴ Cfr. OLMEDA, Federico. «De la ejecución de la música religiosa». *Voz de la Música* (Burgos), n.º 6 (noviembre 1907), Burgos, pp. 1-3.

1.4.- LA ETAPA COMO MAESTRO DE CAPILLA DEL MONASTERIO DE LAS DESCALZAS DE MADRID

El 5 de febrero de 1907 el capellán mayor del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, Francisco Sánchez Juárez, propone a Olmeda ante el marqués de Borja –Luis Moreno y Gil de Borja, a la sazón, intendente general de la Real Casa y Patrimonio, para ocupar el cargo de Maestro de Capilla Titular, cuya plaza está vacante por defunción de D. Luis de Tapia. El 8 de febrero se le nombra por Real Orden. El 15 toma posesión de su cargo que está remunerado con 1200 pesetas anuales y pedirá una licencia para regularizar su situación canónica en Burgos que le será concedida tres días después en los siguientes términos:

«Se concede a dicho Sr [Olmeda] un mes de licencia prorrogable, en caso de necesidad, hasta que la Iglesia se abra nuevamente al culto, para que pueda ausentarse de Madrid, regularizar su situación canónica en Burgos y trasladar su residencia a esta Corte⁵⁸⁵».

Por otro lado, siguiendo el expediente de Olmeda del Archivo General de Palacio encontramos dos cartas que envió Luis Bahía y Urrutia al marqués de Borja donde, en la primera de ellas, recomendaba, para el puesto de Maestro de Capilla a Olmeda, y, en la segunda, expresaba su máximo agradecimiento con la expresión efusiva: «un millón de gracias por la bondad con que ha acogido mi recomendación». En este mismo sentido, sabemos que Diego Arias de Miranda, al que Olmeda le dedicará su *Cancionero* también recomendará a nuestro autor para este puesto. Diego Arias de Miranda, natural de Aranda de Duero, fue un político liberal que será elegido alcalde de dicha localidad tras la revolución de 1868. Fue amigo de José Canalejas colaborando con él en el último gobierno liberal de Sagasta durante la regencia de María Cristina. Es en aquella época cuando Olmeda le dedica su *Cancionero*. A partir del año siguiente, es decir, en 1903, Diego Arias será nombrado senador vitalicio⁵⁸⁶.

Retomando en este momento las diferentes oposiciones a las cuales se presentó Olmeda, hemos de señalar cómo en febrero de 1908 se convocaron oposiciones para profesor numerario de Piano, Órgano, Cantollano y Composición en el Colegio Nacional

⁵⁸⁵ Esta cita, así como todos los datos referidos anteriormente, pueden comprobarse en el «Expediente personal del Capellán Titular y Maestro de Capilla, D. Federico Olmeda de San José». *Archivo General de Palacio*, caja 1270, expdte. 16

⁵⁸⁶ Cfr. PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, pp. 156-158.

de Sordo-mudos y Ciegos de Madrid⁵⁸⁷. A tenor de lo que remarca Palacios, de los archivos que se encuentran en la caja nº 1 del *ADB* y de la entrada que dedica la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*⁵⁸⁸ a Federico Olmeda, éste debió presentarse⁵⁸⁹. Se especula con que su frágil salud, sumada a los esfuerzos que este trabajo le supuso, fue lo que agravó la bronconeumonía que sufría y lo que le conduciría irremediablemente a su prematura muerte⁵⁹⁰ el viernes 12 de febrero de 1909⁵⁹¹.

Además de la gran cantidad de obras musicales y literarias que Olmeda dejó al morir, destaca la gran biblioteca musical que había ido adquiriendo a lo largo de su vida y que será posteriormente comprada por el librero Karl Hiersemann y, finalmente, vendida al fundador de la Hispanic Society of America, de Nueva York, Archer M. Huntington (1870-1955)⁵⁹².

⁵⁸⁷ Cfr. «Oposiciones». *Voz de la Música*, nº 13 (enero 1909), Madrid, p. 64.

⁵⁸⁸ Espasa-Calpe, editor. «OLMEDA (Federico)». *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Espasa Calpe, Madrid, 1924, tomo XXXIX, p. 1136.

⁵⁸⁹ Se conserva un borrador incompleto, integrado por solo tres cuartillas, numeradas como 7, 9 y 11, de un programa de Música para un Colegio de ciegos, mudos y sordos en el *ADB*, fondo F. Olmeda, caja nº 1. Cfr. PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 197-198 (pie de página). Palacios señala que se hallan otras diez cuartillas en la caja nº 10 también incompletas, relativas a la memoria para esta oposición y a los programas de Piano, Armonía, Contrapunto, Fuga, Melodía e Instrumentación.

⁵⁹⁰ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 197-198.

⁵⁹¹ *Archivo General de Palacio*, caja 1270, expdte. 16.

⁵⁹² Para más información sobre este tema, consúltese PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 197-198.

CAPÍTULO 2: LA OBRA MUSICAL DE FEDERICO OLMEDA

2.1.- CLASIFICACIÓN Y DIGITALIZACIÓN DEL ARCHIVO MUSICAL DE FEDERICO OLMEDA

Una de las primeras tareas que desarrollamos cuando nos planteamos realizar esta tesis fue escanear todo el fondo Federico Olmeda que se conserva en el *ADB*. Posteriormente a este escaneo que pudimos llevar a cabo gracias a la implicación, principalmente, del responsable de dicho archivo, Carlos Marquina⁵⁹³, procedimos, basándonos en el catálogo que encontramos al final del libro de Palacios al que tantas veces nos hemos referido, a la clasificación e informatización de su obra musical⁵⁹⁴.

Una vez completado el escaneo del *ADB*, comenzamos su clasificación y análisis de todo el material que teníamos en este momento y surgía la necesidad de ir recopilando y clasificando el resto de obras que Palacios catalogó y que se encuentran diseminadas en los siguientes archivos: *Archivo de la Catedral de Calahorra (ACC)*, *Archivo de la Catedral de El Burgo de Osma (ACO)*, *Archivo de la Catedral de Palencia (ACP)*, *Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela (ACS)*, *Archivo del Monasterio de las Descalzas Reales (AMD)* y el *Archivo de la de Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (BCM)*. Con esta intención nos pusimos en contacto con todos ellos y, aunque en algunas ocasiones, las gestiones resultaron un tanto costosas e incluso en algunos momentos infructuosas, llegando a no recibir ni tan siquiera una respuesta de estos lugares, hemos de señalar que, a base de perseverar en nuestro empeño –en alguna ocasión más de lo que nos hubiera gustado–, finalmente hemos podido conseguir y aglutinar al menos una copia de prácticamente todas las obras de Federico Olmeda que actualmente conocemos. Esta dificultad con la que nos hemos topado a la hora de obtener algunas de sus obras o datos biográficos, nos ha impulsado a visitar *in situ* algunos de estos archivos con los cuales era más complicado contactar.

En este sentido, destaca para bien el trato recibido en la Biblioteca del Palacio Real. Allí pudimos recopilar parte del *AMD* y comprobamos de primera mano cómo hay borradores tanto de su *Cancionero* como de las *Canciones populares de la Guerra de la Independencia* que publicó en 1908 en la revista *La Ilustración Española y Americana*⁵⁹⁵.

⁵⁹³ Seríamos injustos si no señalamos que, en todo momento, fuimos apoyados por todo su equipo.

⁵⁹⁴ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico...*, pp. 315-351.

⁵⁹⁵ OLMEDA, Federico. «Canciones populares de la Guerra de la Independencia». *La Ilustración Española y Americana*, n.º Suplemento al n.º XXXII, 30 de agosto de 1908, pp. 129-132.

Nos atrevemos incluso a decir, sin riesgo a equivocarnos, que allí se encuentran varios manuscritos de las canciones que Olmeda fue recopilando en sus distintos viajes por la provincia de Burgos y más allá que, posteriormente, no las incluirá en las diferentes colecciones de folklore que hemos reseñado hasta ahora. En este sentido, Palacios da un listado por provincias de estas obras⁵⁹⁶ y, podría ser una interesante tarea a realizar en un futuro el conseguir rescatar algunas de estas canciones para que puedan seguir inspirando a los compositores o, sencillamente, para que sean conocidas.

Debemos advertir que solo manejar el número de archivos al que hemos tenido acceso con los medios que disponemos a nuestro alcance no ha sido nada sencillo, ni rápido. A pesar de ello, hemos conseguido recopilar prácticamente todas las partituras que se conocen de Federico Olmeda, pero nos gustaría señalar que, si algún día alguien quisiera volver a realizar esta tarea, al menos con la intención de revisar lo que aquí presentamos, no estaría de más el que se pudiera acometer esta labor con un equipo de trabajo multidisciplinar, para que, además de revisarlo en profundidad, se pueda clasificar siguiendo los criterios archivísticos internacionales y establecer, en la medida de lo posible, qué obras podemos atribuir o descartar a Olmeda definitivamente, ya que, en el fondo del *ADB* han aparecido algunas partituras que, al no llevar el autógrafo de nuestro autor, no nos atrevemos a atribuírselas, ya que como sabemos, también transcribió obras de otros autores, como así hemos podido comprobar cuando hemos analizado los registros del *AMD* o como aparece en el último apartado del catálogo de obras de Olmeda que presenta Palacios⁵⁹⁷. Un ejemplo, aunque hemos encontrado más partituras en similares circunstancias, es el *Ave Maria* que hemos referenciado al final de nuestro catálogo. No obstante, no hemos visto apropiado incluir más partituras de este tipo ya que, como venimos sosteniendo, Olmeda firma todas sus obras, cosa que aquí no hace, por lo que nos hace ser cautos a la hora de atribuir esta obra a él. Con Miguel Ángel Palacios, en una de las varias entrevistas que hemos tenido con él donde aprovechábamos para intercambiar información –o mejor dicho era yo el que recibía su conocimiento– sí comentamos el caso específico de este *Ave Maria para coro a 4 voces mixtas y órgano en si bemol mayor*. Esta obra, así como una *particella* relativa al violón, se encuentran, respectivamente, en las cajas nº 3 y 4 del *ADB*. Como decíamos, no es el único caso que

⁵⁹⁶ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 116.

⁵⁹⁷ *Op. cit.*, p. 350-351.

nos hemos encontrado en el *ADB*⁵⁹⁸ y, además, esto mismo nos ha sucedido con algunas obras de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid que, si bien, preguntamos por ellas a Miguel Ángel, nos reconoció que no tuvo acceso a las mismas cuando realizó su libro. Estas obras, a las que añadiremos su título, se encuentran en las siguientes signaturas:

- MUS/MD/C/126 (2) B –[pieza para órgano en 3^{er} tono con final en re]–.
- MUS/MD/C/124 (18). Aquí hay dos posibles obras para voz y órgano, la primera de ellas titulada *Gozos a la Virgen del Carmen*, y, la segunda, aunque no está autografiada, es una obra sobre el himno del *Stabat Mater*.
- MUS/MD/C/124 (1). Con esta signatura encontramos tres letanías que, si bien la tercera de ellas sí está catalogada por Palacios con el nº 86, dos de ellas, las que se corresponden con los números 1 y 2, no lo están. Además, en el catálogo de Miguel Ángel aparece como una obra para 3 voces iguales y órgano. Sin embargo, tanto esta obra como las dos que no están referenciadas por él aparecen en el *AMD* como obras a tres voces sin la distinción entre voces blancas o voces graves. De hecho, utiliza las dos formas indistintamente, e incluso vemos cómo hay una *particella* de violonchelo que reforzaría el grave.

No obstante, y después de haber hecho referencia a estas obras obtenidas en nuestra visita a la Biblioteca del Palacio Real, hemos de señalar abiertamente que, a pesar de visitarlo varios días, no tuvimos acceso a todo el *AMD*. Parte del mismo sigue en el Monasterio de las Descalzas Reales y hay que pedirlo a través de la Biblioteca del Palacio Real para tener acceso, lo que retrasa cualquier gestión en este sentido. Por cuestiones de tiempo, y para poder seguir avanzando en la tarea que nos encomendamos, no hemos vuelto a pedir acceso al mismo⁵⁹⁹. Aprovechamos este apartado para incluir, a modo de ejemplo, dos ilustraciones de, como decíamos, la parte del *AMD* que hemos podido

⁵⁹⁸ Véase la carpeta que presento con el nombre de *Archivo de la Diputación de Burgos tratado*. Dentro de esta carpeta, encontrarán una subcarpeta llamada *Caja nº4* donde aparecen clasificadas unas cuantas partituras en similares circunstancias, es decir, no firmadas por Olmeda y por lo tanto no añadidas al catálogo de Miguel Ángel Palacios, lo que nos induce a pensar que, como en el caso anterior del *Ave María*, no son obras de su propia autoría.

⁵⁹⁹ Afortunadamente, visitamos el archivo de la Biblioteca del Palacio Real en 2018, días antes del confinamiento severo que vivimos y que dejó absolutamente paralizada la vida a nivel mundial y que afectó, como no podía ser de otra manera, a las bibliotecas, las cuales se cerraron y, durante un largo periodo de tiempo no pudimos realizar consultas que implicaran la visita a las mismas ni a los responsables de estas.

consultar, donde aparecen siete melodías manuscritas que Olmeda incluirá posteriormente en su cancionero *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*. Como se puede apreciar, se corresponden con las obras *Virgen Santa del Espino* (nº 303, p. 203); *Las Gitanillas* (nº 302, p. 202); *La Pasión* (nº 304, p. 203); *Padrenuestro* (nº 305, pp. 203 y 204); *Jueves Santo* (nº 305, p. 204); *Al Cristo de las Agonías* (nº 307, p. 204) y *Cartas de la Bajara* (nº 308, p. 204).

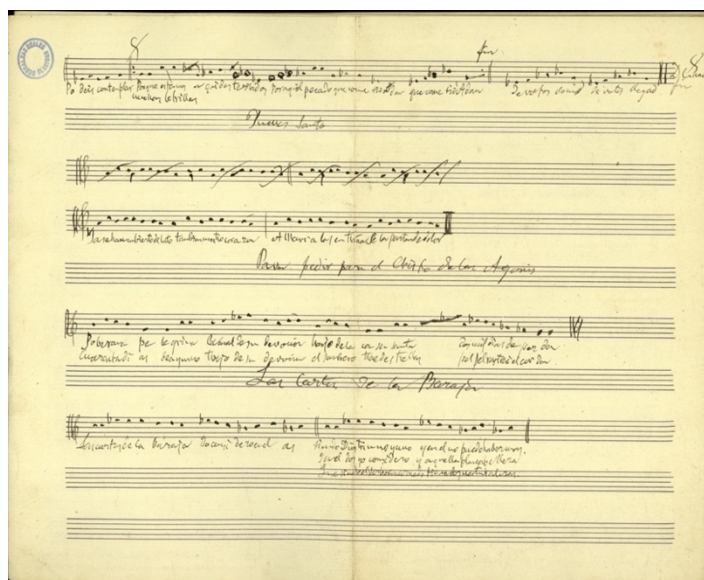


Ilustración 16: Ológrafo de las melodías: *Jueves Santo* (nº 305, p. 204), *Al Cristo de las Agonías* (nº 307, p. 204) y *Cartas de la Baraja* (nº 308, p. 204) que Federico Olmeda incluirá en su libro *Folk-lore de Castilla o Cancionero de Burgos*. En AMD, signatura: MUS/MD/C/126 (1), B – 00021.

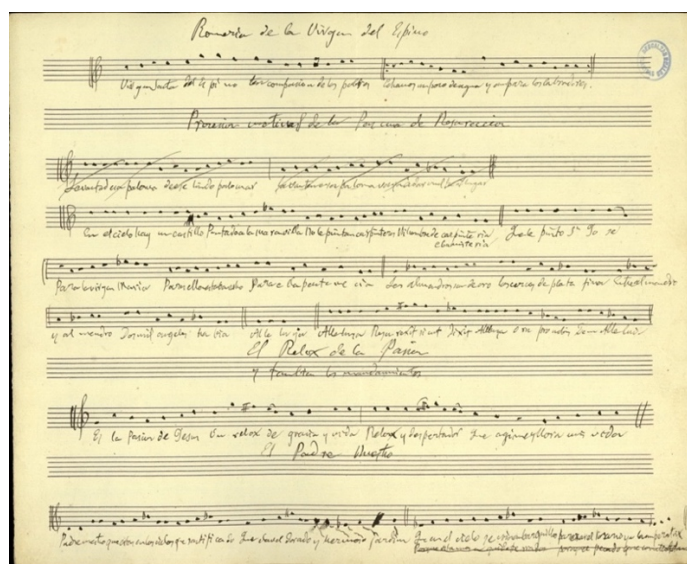


Ilustración 17: Ológrafo de las melodías: *Virgen Santa del Espino* (nº 303, p. 203), *Las Gitanillas* (nº 302, p. 202), *La Pasión* (nº 304, p. 203) y *Padrenuestro* (nº 305, pp. 203 y 204) que Federico Olmeda incluirá en su libro *Folk-lore de Castilla o Cancionero de Burgos*. En AMD, signatura: MUS/MD/C/126 (1), B – 00020.

Para mantener, como documento principal de consulta, el catálogo que ofreció Palacios en su libro, hemos respetado tanto la clasificación por géneros planteada por él como la numeración de estas obras, pero, cuando hemos encontrado un borrador o las diferentes partes o las *particelle* de una misma obra, las hemos añadido a nuestra digitalización del catálogo tratando de completar el mismo. Así pues, cuando se ha dado este caso, hemos agregado a la numeración de Palacios una coma y un número con las diferentes versiones. El 1 se corresponde con la propuesta de Palacios, y, a continuación, aparecerán las distintas versiones de la misma obra que hemos podido localizar en el mismo fondo del *ADB* o en el resto de archivos visitados. Mediante el siguiente ejemplo se entenderá, de forma muy sencilla, esto que intentamos transmitir. A la zarzuela *Por espías* le corresponde el número 1 y como nos indica Palacios, su fuente primaria se encuentra en la caja nº 6 del *ADB*. Al revisar el resto de ficheros, hemos podido comprobar cómo, en la caja nº 3, se conserva, aunque incompleta, una reducción para piano de la «Introducción y nº 1» del acto I. Así pues, el archivo que referencia Palacios lo numeraremos como 1'1 y el archivo nuevo lo señalaremos como 1'2. Además, encontramos en la caja nº 4, una reducción manuscrita para piano del personaje de Colasa del acto I de dicha zarzuela. Por lo tanto, a este nuevo archivo le asignaremos el número 1'3. En este mismo sentido, cuando Palacios reseña dos fuentes de una misma partitura, seguimos el orden propuesto por él y si encontramos otras versiones en el *ADB* o en el resto de bibliotecas consultadas, implementaremos la misma dinámica antes descrita. Veamos, a continuación, un ejemplo en este sentido. Palacios, en la *Marcha para gran orquesta*, reseña dos fuentes primarias distintas: las correspondientes a las cajas nº 3 y nº 9 del *ADB*. Pues bien, la primera de ellas aparecerá en nuestra clasificación con el número 3'1. Palacios ya establece que, en la caja nº 9, se encuentran tanto las *particelle* –aunque no todas– como la copia completa, que, dicho sea de paso, es un manuscrito que se lee realmente mal. Nosotros hemos aprovechado nuestra clasificación para presentar, por un lado, las *particelle* y por otro el manuscrito completo con los números 3'2 y 3'3, respectivamente. La 3'4 que aparece en nuestro catálogo se corresponde con una versión en limpio y bien encuadernada que se conserva en el *AMD* y que pudimos consultar en nuestra visita a la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Si tenemos en cuenta las fuentes dobles que ya aportaba Palacios al catálogo de obras de Federico Olmeda, esta forma de

obrar en nuestra digitalización ha supuesto añadir más de 70 nuevos asientos a dicho catálogo⁶⁰⁰.

Así pues, aunque la aportación de un catálogo digitalizado pudiera parecer poca cosa, a nosotros nos ha permitido acudir a su obra siempre que lo hemos necesitado durante todo el desarrollo de esta tesis. Se ha convertido, por tanto, en uno de los resultados que ya podemos ofrecer y que esperamos compartir con todos los archivos que nos han ayudado a completar esta tarea. De hecho, como hemos podido comprobar, esta labor ya ha ayudado en otras investigaciones realizadas en torno a la obra de Olmeda, como ha sido la llevada a cabo por la profesora Yolanda Alonso, la cual, al pedir una copia de la obra [Rima (en do sostenido menor)] («Cerraron sus ojos») a los responsables del archivo, estos se pusieron en contacto con nosotros porque no podían localizar la misma y procedimos inmediatamente a compartir dicho documento. Obra que, como comentamos en el «Estado de la cuestión» de esta tesis, después fue interpretada por ella y por el barítono Juan Antón González. En este mismo sentido, hemos comprobado cómo Eduardo Ponce⁶⁰¹, en el apéndice de la tesis que presentó el año pasado, comparte los manuscritos ológrafos de las *Rimas* de Olmeda, que precisamente nosotros escaneamos y compartimos con los responsables del *ADB*, lo que nos ha producido una gran satisfacción.

Por todo esto, no nos parece insustancial la tarea de haber informatizado el catálogo que Palacios presentó sobre de obras de Federico Olmeda. De esta forma, además de tener acceso al mismo de una manera muy sencilla, nos ahorraremos en el futuro el tener que acudir *in situ* a los diferentes archivos que, como queda comprobado después de haber sufrido estos tiempos de pandemia, ya no solo estaríamos ayudando a eliminar los costes de desplazamiento que esto conlleva, sino que estaríamos contribuyendo a evitar los riesgos que se generan al compartir lugares cerrados comunes. Esta clasificación digitalizada de todo el *corpus* de obras de Federico Olmeda la hemos

⁶⁰⁰ Aportamos este nuevo catálogo de las obras de Federico Olmeda en el primer apéndice de esta tesis.

A pesar de haber descrito cómo hemos realizado la digitalización de este catálogo, insistimos en que todavía sería interesante ya no solo una nueva revisión del mismo con un grupo multidisciplinar que permitiera su clasificación siguiendo criterios archivísticos internacionales, sino un estudio de la parte que nos falta del *ADM* y además un examen en profundidad de todos los registros de partituras que obtuvimos en el Archivo de la Biblioteca Real.

⁶⁰¹ PONCE DOMÍNGUEZ, Eduardo. *Rimas para piano de Federico Olmeda (1865-1909), inspiradas en G. A. Bécquer, una comparativa*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2021, <https://bit.ly/3xqTxFk>, pp. 501-586, 588-596 y 602-608.

podido completar y llevar a cabo gracias no solo a la ayuda recibida por parte de los responsables del *ADB*, sino de todos los encargados de los archivos que hemos visitado durante estos años y también, en muy buena medida, a la generosidad del propio Miguel Ángel Palacios que, al explicarle lo que estábamos haciendo, no dudó en compartir con nosotros aquellas obras que no habíamos sido capaces de conseguir por nuestros propios medios.

Además, en una de estas entrevistas e intercambio de archivos, aprovechamos a contrastar con él cuatro mínimas cuestiones que desarrollaremos a continuación y que habíamos detectado al informatizar su catálogo, algo absolutamente normal si tenemos en cuenta que, tan solo en el *ADB*, hay un número bastante considerable de registros entre cartas, partituras, legajos incompletos, borradores de partituras o de ejercicios, etc.

- La primera de estas cuestiones hace referencia a la partitura nº 7 titulada *Responso*. No hemos debido escanear bien esta partitura o está incompleta la que nosotros aportamos en el catálogo ya que, si comparamos la reducción de piano que hay a continuación de la partitura general –pp. 5 y 6–, se demuestra que falta la primera hoja que es donde debería aparecer, además de la fecha que no tenemos y que Miguel Ángel sí añade en su catálogo, la plantilla instrumental y vocal de la misma.
- En este mismo sentido, debemos hacer referencia a la obra *Éxtasis* para violín y piano en sol mayor clasificada con el nº 155 y que está fechada en noviembre de 1888. Palacios solo hace referencia a la partitura que aparece en la caja nº 9 del *ADB* que, como puede observarse, está incompleta. Por otro lado, en el catálogo digital, nosotros hemos añadido la *particella* de violín de esta obra que se encuentra en la caja nº 4 que confirma precisamente esto mismo⁶⁰².
- Otra de las puntualizaciones que hemos de señalar, en torno al catálogo del *corpus* de obras de Olmeda, es la relativa a la obra nº 173 que lleva por título *Mazurka de concierto*, fechada el 30 de diciembre de 1888. Palacios la incluye como perteneciente al género pianístico, pero

⁶⁰² Obviamente, para poder ofrecer un catálogo de las obras de Olmeda, Palacios hace referencia solo a las obras completas que se conservan de nuestro autor. Así pues, siempre y cuando no nos hayamos dejado nosotros sin escanear la última página de este archivo debemos señalar que esta obra está incompleta.

nosotros creemos que debe incluirse en el apartado dedicado a la música de cámara ya que realmente, como puede observarse si se acude al archivo digital que ahora proponemos nosotros, se comprobará que es una obra para cuarteto de cuerda –conformado por dos violines, viola y violonchelo– y piano. Este manuscrito hológrafo lo hemos clasificado con el número 173'2.

- Por otro lado, en la obra nº 316 que Palacios titula [*Pieza en tercer tono con final en mi*], creemos –siempre y cuando hayamos seleccionado correctamente la partitura a la que se refiere Miguel Ángel– que le falta añadir la fecha en la que fue compuesta que, como aparece en la partitura, se corresponde con el año 1896.

Otra de las cuestiones que entroncan con las dos primeras que acabamos de abordar tiene que ver con la partitura nº 41 titulada *Misa para orfeón* que se encuentra en el ACO con la signatura 19/2. Como establece Palacios, es una obra a 2 coros a 4 voces graves, coro de 3 tiples y solistas (2 tiples, 2 tenores, barítono y bajo). Gracias a las gestiones de Alejandro García Torre –canónigo, archivero y bibliotecario de la catedral de El Burgo de Osma–, pudimos obtener las copias que allí se conservan confirmando en primera instancia la plantilla coral para la que esta obra está compuesta, pero, al mismo tiempo, hoy podemos asegurar que, desgraciadamente, esta obra está incompleta. A pesar de haber hablado con D. Alejandro por si se hubiera podido confundir al enviarme las copias y debido a eso estar incompleta, D. Alejandro aseguró que solo se conservan estas partes que ahora presentamos.

El porqué está incluida esta partitura en el catálogo de Palacios siendo tan minucioso como es, es bastante fácil de deducir. Miguel Ángel se basó en los estudios en torno a los archivos catedralicios del P. Calo para conocer en primera instancia las partituras que se conocían de Federico Olmeda y es por ello que la incluyó dando por hecho que la misma estaría completa. Desgraciadamente, como hemos visto, no es así. Existe la partitura, y, de hecho, el manuscrito que se conserva, copiado probablemente a limpio por un amanuense, nos hace imaginar que su pérdida o la falta de conservación de parte de ella es debido a que esta partitura se llegó a interpretar y se acabó perdiendo por alguna razón o que, una persona interesada en estudiar la misma, acabó cogiendo

fragmentos y, por algún motivo, nunca se volvieron a reestablecer de donde los tomaron la primera vez, quedando actualmente perdidos u olvidados en algún lugar.

Como hemos podido comprobar tras la tarea de informatización y digitalización del catálogo de obras de Federico Olmeda, hemos revisado el propuesto por Palacios y hemos ampliado tanto el número de obras como las distintas versiones que hemos ido recopilando de las mismas en el *ADB* o en nuestras visitas a otros archivos tales como el de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid donde se encuentra parte del ADM. No obstante, todavía hay dos obras del catálogo de Palacios que no tenemos. La primera de ellas es la que hace referencia a la segunda versión de la obra *Improperios* –la nº 21’2– que precisamente se encuentra en el mencionado ADM. La segunda de ellas ya la hemos señalado a lo largo de esta tesis, es la que designa Palacios en su catálogo con el nº 16 y debe estar conservada en el *ACS*. A pesar de haber hablado en numerosas ocasiones con los técnicos de este archivo los cuales nos prometieron una copia de la misma, no la hemos conseguido todavía y de hecho llevan tiempo sin contestar a nuestros correos. La obra es el salmo *Laudate Dominum* que compuso Olmeda en las oposiciones al magisterio de capilla de Santiago de Compostela. Está fechada el 9 de abril de 1892 y está escrita para doble coro a 4 voces mixtas, órgano y orquesta formada por flautín, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en do, 2 clarines en fa, 2 trompas en fa, 3 trombones, fígle, 2 fagotes, timbales y cuerda.

Todavía nos gustaría comentar una salvedad sobre el catálogo que aquí presentamos. Esta tiene que ver con la partitura *Ofertorio solemne* que se corresponde con el nº 242. Hemos encontrado dos copias de esta partitura donde se plantean sendos finales diferentes. No obstante, si tuviéramos que posicionarnos sobre cuál de las dos copias es la definitiva, nos decantaríamos por la primera de ellas, la que añade un pentagrama para escribir el pedalier.

Finalizaremos las aclaraciones sobre el catálogo que aquí presentamos haciendo referencia a una curiosidad que encontramos en la partitura *Missa pro defunctis*, la que se corresponde con el nº 38’1 que añade, respecto a las otras dos versiones que se conservan, las *particelle* del fagot y contrabajo. Suponemos que, o bien finalmente descartó la idea o, cuando escribió esta obra o en alguna de sus posibles interpretaciones, sintió la necesidad de reforzar de alguna manera el bajo. En este mismo sentido, en la partitura *Gozos a la Inmaculada* que se corresponde con el nº 108, encontramos una

tercera versión en el *AMD* –que aquí la titula *Salve, salve* (y la subtitula *Para Despedida a la Virgen*)– que hemos clasificado como 108'3 y que incluye una parte de contrabajo y otra de violonchelo que no están en las otras dos versiones que conservamos y que se editaron tanto en la *Colección de canciones populares sagradas* como en el suplemento de la revista *Voz de la Música*.

Como adelantamos, nuestra intención, cuando finalicemos esta tarea que nos encomendamos en esta tesis, es compartir esta base de datos con los responsables tanto del *ADB* como del resto de archivos que nos han ayudado para que la consulta del *corpus* de obras de Olmeda pueda ser mucho más ágil y sencilla. En definitiva, lo que nos gustaría es que los próximos investigadores tengan un poquito más fácil acercarse a la obra de Olmeda y, por lo tanto, puedan ser muchísimo más productivos que nosotros en próximas investigaciones.

2.2.- INTRODUCCIÓN A LA EDICIÓN Y AL ANÁLISIS DE LA OBRA DE FEDERICO OLMEDA

A pesar de haber alterado, durante el desarrollo de esta tesis, el orden propuesto por géneros de las obras de Federico Olmeda que Palacios nos aporta en su catálogo, para la edición y análisis de las obras seleccionadas, sí las presentaremos en la disposición en que Palacios las establece. No obstante, hay que tener en cuenta que no abordaremos ninguna de las dos obras pertenecientes al *género lírico*⁶⁰³. Además, con el afán de no alargar esta tesis *in aeternum*, sumado a la reducida disponibilidad de tiempo a la que nos hemos enfrentado para poder realizar la misma, tampoco presentaremos ninguna obra para voz y órgano ya que, de las 89 que se conservan, se editaron, viviendo Olmeda, 52 de ellas, número que estimamos más que suficiente como para tener una idea más que aproximada del estilo compositivo de nuestro autor. No obstante, hay que tener en cuenta que, de estas 52 obras que se editaron viviendo Olmeda, 34 aparecen en su ya citada *Colección de canciones populares sagradas* que, como vimos, están pensadas para que puedan ser interpretadas en las parroquias más modestas, porque, como así atestigua el propio Olmeda, «no hay razón para desterrar de estas [parroquias] el empleo de tan valioso estimulante, como lo es la música⁶⁰⁴». Así pues, para hacerse una idea aproximada del estilo compositivo de este género de obras y de otras que veremos a continuación, hay que tomar en consideración no solo las propias obras sino el objetivo que se marcó nuestro autor al componerlas, en definitiva, el contexto donde nacen y el fin de las mismas. De hecho, como acabamos de ver, estas 34 obras para voz y órgano que se editaron en esta colección, es decir, más de la mitad de las obras que se conservan de este género nacen del fuerte compromiso que adquirió Olmeda por facilitar el que se interpretara tanto en el culto ordinario como en ciertas solemnidades, por un lado, música religiosa de calidad que tuviera cierto arraigo en la sociedad, así como algunos cantos gregorianos que gozaban de un incuestionable uso popular.

⁶⁰³ Admitimos que nos gustaría en un futuro no muy lejano trabajar sobre su zarzuela *Por espías*, pero, en esta ocasión, la mera transcripción de esta obra nos hubiera impedido terminar las labores que aquí nos encomendamos. Dicha zarzuela u ópera cómica, conformada en dos actos y con letra de los burgaleses Aurelio Gómez y Gregorio Escolar, se estrenó en el Teatro Principal los días 14, 15 y 16 de enero de 1899 con notable éxito según las crónicas que podemos leer en el *Diario de Burgos*. Cfr. «Teatro». *Diario de Burgos*, 16 de enero de 1899: 1-2 y «Teatro». *Diario de Burgos*, 17 de enero de 1899: 2.

⁶⁰⁴ En OLMEDA, Federico. *Colección de canciones populares sagradas*. Palencia, Imp. de Gutiérrez. Liter y Herrero, 1902, p. I.

Volviendo al tema que estábamos tratando, es decir, sobre las ediciones de las obras de Olmeda que presentaremos, hemos de señalar que tampoco ofreceremos transcripciones de órgano ya que, además de que se conservan 15 editadas, un número también muy razonable para poder emitir un juicio aproximado sobre su manera de componer, es muy probablemente que estas obras sean las más importantes o, al menos, las más representativas de su producción organística. Tampoco aportaremos, aunque dispongamos de ellas, ninguna de las transcripciones que Olmeda realiza sobre las obras de otros autores. Como veremos, del resto de géneros aportaremos, al menos, una obra inédita y representativa.

Así pues, aunque no editemos obras de los dos géneros que, sumados, constituyen la mayoría de las obras que compuso Olmeda⁶⁰⁵, no renunciamos a acudir a dichas obras, sobre todo a aquellas que fueron editadas en vida de Olmeda, para contrastarlas con algunas de las ediciones que aquí presentaremos. Es el caso de la *Fuga a quattro parti*, nº 299 del catálogo de Palacios, que hemos tenido siempre presente al realizar nuestra edición de la obra *Oda-Fuga* (nº 162). De hecho, como veremos, creemos haber encontrado dos erratas en dicha edición.

Antes de abordar las distintas ediciones de las obras de Federico Olmeda que presentaremos específicamente en los próximos apartados, exponemos un gráfico donde aparecen los diez géneros musicales en que clasificó Miguel Ángel Palacios las composiciones musicales que se conservan de Federico Olmeda con los respectivos porcentajes que representan.

⁶⁰⁵ Como se puede apreciar en el gráfico que presentamos, el porcentaje de obras para órgano y el porcentaje de obras de voz y órgano es de aproximadamente el 30% y el 28%, respectivamente.

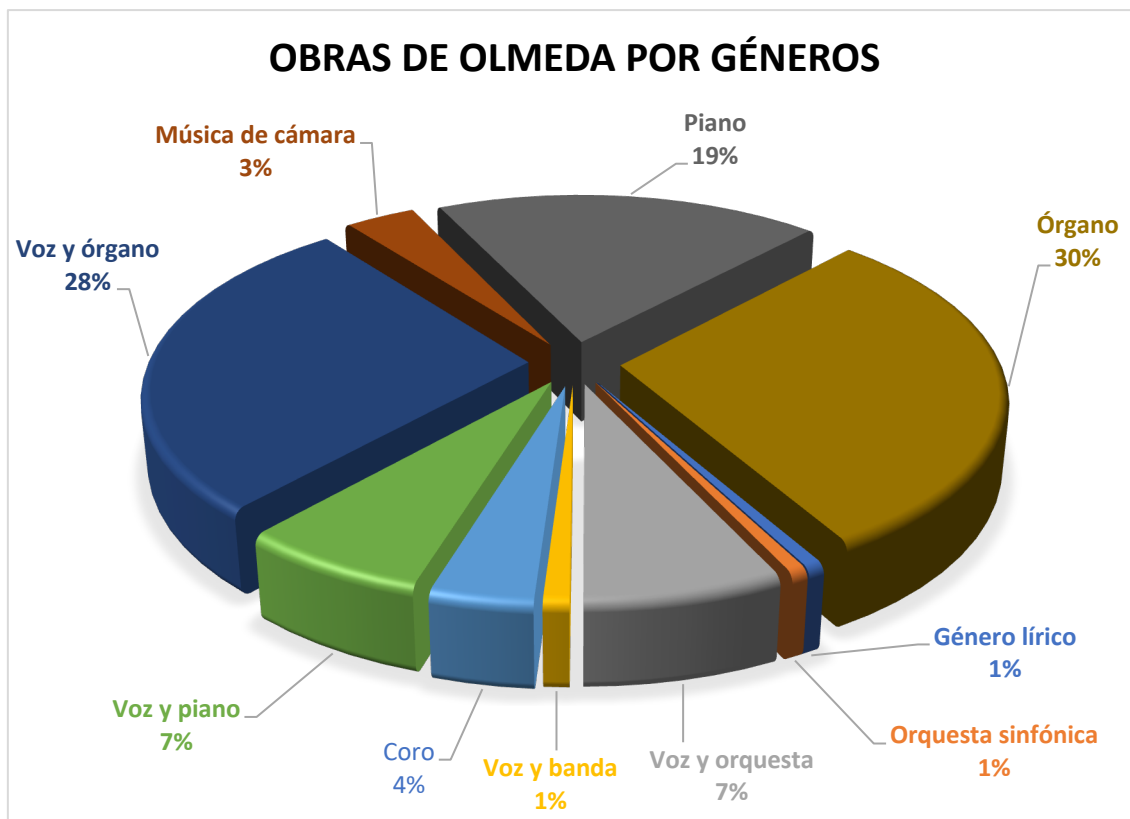


Gráfico 1: Clasificación por géneros musicales y los respectivos porcentajes que representan las composiciones musicales de Federico Olmeda.

Como se puede apreciar y, como ya hemos hecho referencia, la mayoría de estas obras se agrupan tan solo en dos géneros musicales: órgano, y voz y órgano. Este dato parece lógico que así fuera ya que, como hemos visto, la principal labor que desarrolló Olmeda fue la de organista de la catedral de Burgos e incluso, con la jubilación del Enrique Barrera, hizo las veces de maestro de capilla, el cual, como hemos visto, estaba obligado a componer. Así pues, si sumamos a estos dos géneros el siguiente porcentaje más elevado, el de sus obras para piano, obtenemos que en tan solo tres géneros musicales encontramos más de las $\frac{3}{4}$ partes de las obras de su *corpus* musical. Otro dato significativo nos lo aporta también Palacios señalando que el 72% de sus obras son religiosas⁶⁰⁶, dato que parece también coherente con el cargo de presbítero que atesoraba nuestro autor.

Por otro lado, en relación al análisis musical que aplicaremos a las obras que aquí se presentan, aunque será de tipo paramétrico, no desarrollaremos apartados estancos específicos donde se traten dichas cuestiones de manera aislada, a pesar de que, como no

⁶⁰⁶ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*, p. 315.

podía ser de otra manera, haremos referencia y trataremos específicamente aspectos tan fundamentales como la forma musical; de hecho, hemos planteado en todas las composiciones editadas, incluso en aquellas que no se adecúan a una forma musical concreta, un esquema musical. Otro aspecto que abordaremos en el análisis musical será la propia melodía de estas obras, así como el acompañamiento de las mismas. La armonía será otro punto fundamental en el que fijaremos nuestra atención, así como en la dinámica, en la textura y en las diferentes articulaciones propuestas. Una especial atención dedicaremos al texto de las obras que así lo dispongan, pero, como decimos, todos estos puntos los abordaremos como aparecen en la música, de manera interrelacionada. De esta forma, trataremos de comprobar cómo convergen, interactúan y se plasman las diferentes ideas musicales de nuestro autor con las técnicas compositivas de que disponía y con la propia estética de la época que, como ya hemos señalado, experimentó, al menos en el terreno de la música sacra, una enorme sacudida tras la promulgación del *Motu Proprio* de Pío X.

Utilizaremos ejemplos gráficos de las partituras presentadas que ilustren este análisis y emplearemos las abreviaturas de “c.” y “cc.” referida a “compás” o “compases” con el fin de facilitar la localización de los ejemplos en las partituras que presentamos.

2.3.- DE LAS OBRAS PARA ORQUESTA SINFÓNICA

2.3.1.- FUENTES

Según el catálogo de Palacios, se conservan dos obras de este género. La primera de ellas es la *Marcha para gran orquesta* compuesta en abril de 1902 y dedicada a Alfonso XIII, de la cual, encontramos copias de algunas particelas –no de todas– en las cajas nº 3 y nº 9 del *ADB*. En esta última caja, también se conserva un manuscrito completo de la partitura general. Con la signatura MUS/MSS/713, el *AMD* guarda otra copia de la partitura general encuadernada y copiada en limpio por un amanuense.

La segunda obra perteneciente a este género es la *Sinfonía en La*, de la cual encontramos una copia de la partitura completa en el *ADB* (caja nº 5). En el *Archivo de la Catedral de Palencia*, con la signatura (13/7), se encuentra una reducción para piano completa. En el *ADB*, Fondo Olmeda, caja nº 4 hay dos páginas de esta reducción.

2.3.2.- OBRA INÉDITA: MARCHA PARA GRAN ORQUESTA

De las dos obras pertenecientes al género sinfónico que se conservan, hemos transcrito completa, para esta tesis, únicamente la *Marcha para gran orquesta*.

La instrumentación de esta obra está conformada por dos flautas y un flautín, dos oboes, dos clarinetes en do, dos fagotes, tres clarines a pesar de que Olmeda señala, tanto al comienzo de la versión manuscrita que se conserva en el *ADB* como en la versión copiada a limpio que encontramos en el *AMD*, que hay dos⁶⁰⁷.

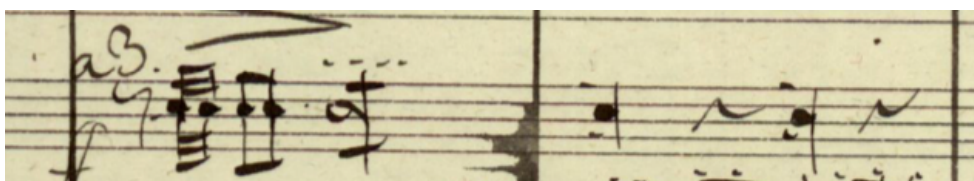


Ilustración 18: Ejemplo del c. 130 de la *Marcha para gran orquesta* donde se señala expresamente en la parte del cornetín cómo debe haber tres y no dos como señala al comienzo. En *AMD*, signatura MUS/MSS/713. Por otro lado, todo el pasaje anterior, cc. 114-128, ya viene desarrollado a tres.

⁶⁰⁷ Se conserva también una *particella* donde aparecen juntas la parte del 2º y 3º clarín en el *ADB*, Fondo Federico Olmeda, caja nº 3, p. 12 que apoya el modificar la distribución que aparece tanto en el borrador de la partitura completa como en la que encontramos copiada en limpio.

Siguiendo con la instrumentación de esta obra nos encontramos 4 partes de trompa en do que entendemos, por la indicación que se encuentra en el manuscrito de Olmeda, han de ser dobladas.

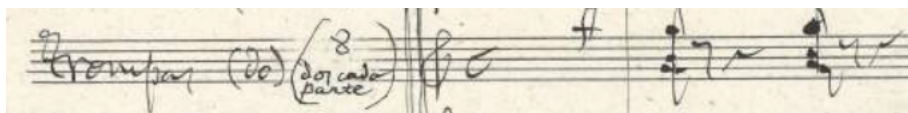


Ilustración 19: Portada del manuscrito de la *Marcha para gran orquesta* destacando la parte de las trompas. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 9.

Continuando con la distribución orquestal de instrumentos nos encontramos dos cornetines en si bemol, tambor, bombo y platillos, timbales (do y sol), violines I y II, violas, violones y contrabajos.

A page of handwritten musical notation for a large orchestra. The title 'Alla Marcha' is written at the top. The score includes staves for: Flautas y Flautín (2 flautas), Oboes 2, Clarinetes do 2, Fagotes, Clarinetes do 2, Trompas do 4, Cornetines 2 (highlighted with a red box), Trombones 3 y Bajo, Tambor, Bombo, Platillos, Timbales do y sol, Violines I y II, Violas, Violones, and Contrabajos. The music is in common time (C) with a key signature of one sharp (F#). The Cornetines part is written in a soprano clef.

Ilustración 20: Portada de la *Marcha para gran orquesta*. En AMD, signatura MUS/MSS/713.

En la edición de la partitura general que presentaremos a continuación sugerimos sustituir la parte de los clarines por fliscornos, la parte de los cornetines por trompetas en si bemol y los violones por violonchelos. Asimismo, hemos respetado la distribución propuesta tanto en el borrador como en la partitura copiada a limpio salvo en la parte de las trompas que hemos preferido distribuir las dos a dos en dos pentagramas diferentes y la percusión que hemos utilizado un pentagrama diferente para cada parte.

Ofreceremos una edición práctica de la partitura ya que, son numerosos los momentos en los cuales hemos tenido que homogeneizar las diferentes *particelle* y propuestas que realiza Olmeda sobre la dinámica, agógica, etc... no siempre coincidentes entre los instrumentos. Así pues, para no alargarnos demasiado en una tarea que pudiera resultar ciertamente estéril, hemos creído oportuno, apoyándonos en la partitura general del *AMD*, igualar las partes y ofrecer un resultado lo más coherente posible. Por ilustrar con un ejemplo alguno de los muchos problemas que nos hemos encontrado, destacamos cómo en la anacrusa del c. 11 encontramos la primera contradicción. En todas las *particelle* de la trompa está escrita la corchea de dicha anacrusa, sin embargo, en la partitura general, la entrada solo se la pone a la trompa 1ª. Nosotros hemos decidido dar más validez a las *particelle*.



Ilustración 21: Ejemplo de las anacrusas cc. 11 y 13 donde solo marca la corchea en la primera trompa. En *AMD*, signatura MUS/MSS/713.

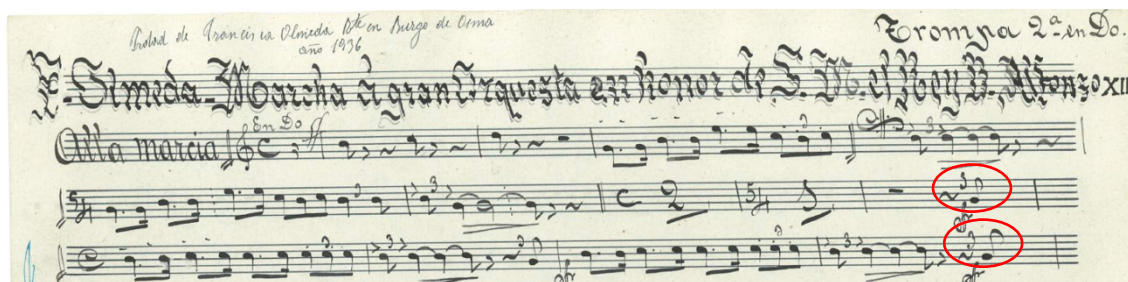


Ilustración 22: Ejemplo de la *particella* de la trompa 2ª en la *Marcha para gran orquesta*. En *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 3.

Así pues, aunque ofrezcamos una propuesta práctica de esta partitura vamos a señalar algunos de los cambios más significativos que hemos realizado a la hora de presentar esta edición:

En el c. 37, tercer pulso de la parte del cello, hemos cambiado la negra que aparece en la *particella* por una corchea como aparece en el resto de instrumentos y en el general.

En c. 38 de la parte del fagot II, hemos preferido realizar el cambio de octava que propone en la *particella* y que no aparece en el general ya que tanto las partes del cello como del contrabajo sí lo hacen.

En el c. 39, en la parte del contrabajo hemos decidido añadir las corcheas de los pulsos 2º y 4º que aparecen escritas a mano en las *particelle* y, posteriormente, continuar esta secuencia, aunque en negras en *stacatto*, desde el c. 40 hasta el c. 42.

En la anacrusa del c. 43, en la parte del oboe, añadimos, por coherencia musical, las corcheas en tresillo que no aparecen en la *particella* pero sí están en el general.

En los cc. 48 y 50, del violín I, cambia las ligaduras en las *particelle* respecto al general.

En los cc. 49 y 50, en la parte del cello y del contrabajo, en las *particelle* aparecen los ritmos de blanca y en el general de negra, nosotros hemos preferido dejarlas como en las *particelle*, es decir, en blancas.

En los cc. 55-57, violín II, hemos quitado los *stacatti* que sí aparecen en las *particelle*.

En el c. 58 de las flautas pone un *cresc.* en las *particelle* que hemos decidido no añadir en el general.

En el c. 59, en el fagot, hemos quitado el *forte* que ponía en las *particelle*. En este mismo compás, en el timbal, hemos decidido dejar el *mezzoforte* y el *cresc.* que aparece en la *particella* en lugar del *forte* que pone en el general.

En el c. 60, tanto en la parte del oboe I como del clarinete I, hemos cambiado las ligaduras de expresión para igualarla al resto de partes.

En el c. 62, clarinete I, hemos quitado el *stacatto* a las tres últimas corcheas.

En el c. 72, clarinete I y II, hemos cambiado la negra del tercer pulso por una corchea para que coincida con el contrabajo y el cello y con la partitura general del *AMD*.

En el c. 73, fagot, hemos quitado las ligaduras a las dos últimas corcheas y hemos añadido sendos *stacatti* como está en la partitura general del *AMD*, entendiendo que es una anticipación a cómo desarrolla posteriormente los motivos en tresillos de la flauta, oboe, clarinete y del propio fagot a los cuales también hemos añadido los *stacatti* en los cc. 74-76).

En los cc. 77-78, en el violín II, viola, cello y contrabajo, cambia la propuesta del general respecto de las *particelle*. Nosotros nos hemos decantado por el que pone en las *particelle*.

En los cc. 80 y 82, hemos eliminado los subrayados y el *crescendo* propuesto al violín II.

En el c. 87 de las *particelle* del fliscorno, solo aparece uno. Sin embargo, nosotros hemos proferido poner los dos. A partir de este compás y hasta el c 98, tampoco aparece la propuesta de los trombones agudos que nosotros sí hemos decidido incluir como está en el general.

En el c. 88, trompetas y violín II, hemos cambiado los acentos por *stacatti*.

En el c. 90 del fagot I, entendemos que la corchea debe ser anacrusa del c. 91 como en la parte del violín I y no aparecer en el tercer pulso como así está escrita en la *particella*.

En los cc. 93-96 entendemos que está mal transportado la parte de los cornetines o trompetas. También los cc. 137-138.

En el c. 98, oboe, cambia la distribución de las notas en la *particella* respecto del general. Nosotros hemos preferido dejarla como en la *particella*.

A partir del c. 103, hemos tenido que añadir numerosos acentos y otras articulaciones y matices a casi todos los instrumentos para que la interpretación sea lo más coherente posible. No creemos que sea interesante especificar y concretar cuáles hemos realizado porque nos alargaríamos demasiado y este asunto no aporta demasiado a este trabajo.

En el c. 104, de la parte del cello y del contrabajo, hemos sustituido la indicación de becuadro que aparece en el primer *si* negra tanto en el general como en sus correspondientes *particelle* porque, por la armonía, debe ser bemol.

En el c. 109, oboe I, la segunda blanca debería ser fa y no un sol como aparece en el general.

En los cc. 116, 118, 120, 122, 125 y similares de la cuerda, hemos eliminado los *stacatti*.

Aunque no sea una modificación muy relevante hemos cambiado en el c. 129, en la parte del bombo y platos, las corcheas por negras.

Y, por último, señalaremos cómo en el c. 175, en la parte de la viola, suponemos que el *mi* blanca debería llevar indicado un bemol que nosotros hemos decidido añadir.

En cuanto a su estructura, aprovechamos a adelantar, aunque en el esquema lo veamos más claramente, que estamos ante una estructura tripartita ABA' donde B adopta la forma musical de trío.

Tabla 1: Esquema del análisis de la *Marcha para gran orquesta* de Federico Olmeda.

Primera Sección: A				Tono principal: do mayor.	
cc. 1 – 151	Introducción cc. 1 (anacrusa) – 3 (tercer pulso)			El motivo rítmico con que desarrolla la cuerda lo utilizará de nuevo en la Coda.	
	(A₁) cc. 3 (anacrusa) – 10 (cuarto pulso)			Tono principal.	
	8 cc.	cc. 3 (anacrusa) – 6 (cuarto pulso)	Semifrase de A ₁ (primera parte a modo de pregunta) 2+2	4 cc.	Pasaje homofónico desarrollado por las trompas y acompañadas por los timbales.
		cc. 7 (anacrusa) – 10 (cuarto pulso)	Semifrase de A ₁ (segunda parte) 2+2	4 cc.	Pasaje de respuesta desarrollando lo que habían hecho las trompas, pero en este caso lo hará la cuerda. También serán acompañados por los timbales.
	(A₂) cc. 11 (anacrusa) – 14 (tercer pulso)			Tono principal.	
	13 cc.	cc. 11 (anacrusa) – 14 (cuarto pulso)	Semifrase de A ₂ (primera parte a modo de pregunta) 2+2	4 cc.	Pasaje homofónico desarrollado de nuevo por las trompas y acompañadas por los timbales.
		cc. 15 (anacrusa) – 23	Semifrase de A ₂ (segunda parte a modo de respuesta) 2+2	9 cc.	En este caso la respuesta la desarrollan también las trompas. Los cc. 21-23 son reiteraciones del final de esta frase.
	(B₁) cc. 24 – 34 (tercer pulso)			11 cc.	Es un pasaje de transición que desarrolla la cuerda y donde los elementos rítmicos propuestos, Olmeda los volverá a tratar, como veremos, más adelante en lo que hemos llamado (F ₂).
	(B₂) cc. 35 (anacrusa) – 42 (tercer pulso)			8 cc.	Es el primer pasaje en <i>tutti</i> . La melodía, que no deja de ser una variación de la frase A ₁ , la desarrolla la flauta, el fliscorno, la trompa 1ª y los violines. De la anacrusa del c. 39 al c. 42, se repite el pasaje variando el acompañamiento y solo por la cuerda.
	(B₃) cc. 43 (anacrusa) – 46 (primer pulso)			4 cc.	Es el segundo pasaje en <i>tutti</i> que desarrolla una variación de la melodía de A ₂ .

	(C ₁) cc. 46 (segundo pulso) – 54	8 cc.	Es un pasaje contrastante desarrollado por la cuerda donde la melodía la desarrolla el violín I.
	(C ₂) cc. 55 (segundo pulso) – 62	8 cc.	Se añade el viento. La melodía sigue siendo la misma, en este caso desarrollada por las flautas, clarinetes y violines I. El final del c. 60 y comienzo del 61 plantea una variación para cadenciar en la dominante del tono principal.
	(D ₁) cc. 63 (segundo pulso) – 66	4 cc.	Modulación sin preparación a la mediante (mi bemol mayor). Recurso eminentemente romántico. Lo realiza la cuerda.
	(D ₂) cc. 67 (anacrusa) – 70 (segundo pulso)	4 cc.	Toma la melodía la flauta 1ª y el clarinete 1º. En el c. 69 tenemos una sexta aumentada como dominante de la dominante, es decir, estamos en el entorno de sol mayor, aunque con el 6º grado cromatizado. A veces lo hará natural y a veces bemol.
	(D ₃) cc. 70 – 78	8 cc.	Pasaje de transición. Continúa con la propuesta de sol con el 6º grado cromatizado al que añadirá el 7º.
	(C ₁) cc. 79 – 86	8 cc.	Es un pasaje que vuelve a desarrollar la melodía propuesta en el pasaje de C ₁ pero en este caso la desarrolla el violín II con elementos del acompañamiento del pasaje de D ₃ .

	(C ₁) cc. 87 – 98 (primer pulso)	12 cc.	Segunda repetición de C ₁ con variación. En esta ocasión la melodía la empiezan desarrollando los violines I octavados con los II hasta el c. 90 donde los II pasarán a acompañar y una flauta reforzará a los violines I. En el c. 91 se sumará a la melodía el oboe I. A partir del c. 92, la melodía principal variará levemente para cadenciar retomando la tonalidad principal.
	(E ₁) cc. 98 (segundo pulso) – 106 (primer pulso)	8 cc.	Desarrollo de un pasaje modulante por parte de la cuerda que empieza con una flexión a la mediante mayor sin preparación. De nuevo un recurso romántico. La melodía la desarrolla el violín I. El pasaje acabará modulando al relativo menor (do menor) e inmediatamente retomado en mayor, recurso también romántico.
	(E ₁) cc. 106 (segundo pulso) – 114 (tercer pulso)	8 cc.	Repetición del pasaje anterior, pero en <i>tutti</i> al que se añade una variación para terminar en semicadencia.
	cc. 115 (anacrusa) – 118 (cuarto pulso)	4 cc.	Es la repetición de A ₁ con un nuevo acompañamiento que realiza la cuerda.
	cc. 119 (anacrusa) – 122 (tercer pulso)	4 cc.	Es la repetición de la primera parte de A ₂ con el nuevo acompañamiento que realiza la cuerda del pasaje anterior.
	cc. 123 (anacrusa) – 128 (tercer pulso)	6 cc.	Repetición de la respuesta de A ₂ .
	(F ₁) cc. 129 (anacrusa) – 136 (tercer pulso)	8 cc.	Pedal de tónica. Pasaje que se desarrolla con motivos y elementos de A.
	(F ₂) cc. 136 (último pulso) – 140 (tercer pulso)	4 cc.	Pasaje que continúa con el pedal de tónica. Los motivos con los que se desarrolla este pasaje son los elementos propuestos en B ₁ por el violín II.

		(F ₃) cc. 141 (anacrusa) – 151 (tercer pulso)	11 cc.	Continúa el pedal de tónica. Los motivos con los que se desarrolla este pasaje son los elementos propuestos en B ₁ .
Segunda Sección: Trío				Tono relativo mayor: fa mayor.
(G₁) cc. 152 – 159 (tercer pulso)				
cc. 152 – 203	12 cc.	cc. 152 – 155	Semifrase de (G ₁) (primera parte)	4 cc. Pasaje desarrollado por la cuerda. La melodía la propone el violín I. El c. 155 de la trompa 1ª se desarrolla con el motivo principal de D ₃ .
		cc. 156 – 159	Semifrase de (G ₁) (segunda parte)	4 cc. Es la respuesta del pasaje anterior, pero con variación y desarrollada por el viento. La melodía en este caso la desarrolla el clarinete.
		cc. 160 (anacrusa) - 164	Semifrase final de (G ₁) (tercera parte)	5 cc. Puente para volver a repetir el cual lo volverá a desarrollar posteriormente, pero en lugar de hacerlo como este caso, por el viento, cuando vuelva a repetirse (cc. 188-192), lo hará la cuerda.
(G₂) cc. 165 – 180				Es un pasaje de transición donde se establece un diálogo entre la cuerda y el viento de 2 en 2 compases.
(G₁) cc. 181 – 192 ó 194				Es el mismo pasaje que hemos visto anteriormente, pero en re menor. En los cc. 188-192 se desarrolla la última parte, que es el puente para repetir, pero en este caso lo desarrolla la cuerda apoyada únicamente por la flauta 1ª y con un pequeño contra canto del fagot 1º.
(H₁) cc. 195 (anacrusa) – 202				Es un puente en <i>tutti</i> que prepara la repetición. Se desarrolla a través de una propuesta de pequeños motivos musicales que comienza en la cuerda y que contestará el viento. Estos motivos son los que aparecían ya en el violín II en B ₁ y que, como hemos

		visto, también desarrolla Olmeda en F ₂ .
Tercera Sección: Repetición de A con variación (c. 4 – 118 y después saltar a 204 hasta final)		Tono principal.
13 cc.	cc. 204 – 216 es una variación de A ₂	Melodía en los vientos y acompañamiento en la cuerda.
11 cc.	cc. 217 – 227 (primer pulso) es una variación de B ₂	Gran <i>tutti</i> final. cc. 224-227 elimina la densidad propuesta de orquestación dejando el peso a la cuerda.
CODA (cc. 227 (segundo pulso – 233)		De nuevo en un gran <i>tutti</i> con un cambio de agógica para preparar un final apoteósico. La cuerda recoge el motivo rítmico con que empezó la obra

Como hemos podido comprobar, toda la obra está fuertemente imbricada y dispone de algunos recursos propios del romanticismo. Por otro lado, aunque la obra esté dedicada a Alfonso XIII y fechada apenas cuatro meses antes de la visita que realizó el recién entronizado monarca a la ciudad de Burgos en agosto de 1902 donde, como hemos visto, Olmeda participará en algunos de los actos que se llevaron a cabo, no hemos encontrado testimonio alguno de que fuera estrenada o interpretada en ninguno de aquellos actos que se celebraron en Burgos por la visita que realizó el monarca a la ciudad. A continuación, ofrecemos nuestra edición de la *Marcha para Gran Orquesta* de Federico Olmeda.

2.4.- DE LAS OBRAS PARA VOZ Y ORQUESTA

2.4.1.- FUENTES

Según el catálogo de Palacios, se conservan veintitrés obras de este género, de las cuales veintiuna se pueden consultar en el *ADB*. De estas obras, hay una copia de *Improperios* que también se conserva en el *AMD* que no hemos podido obtener ni consultar, aunque Palacios sí la cataloga con el nº 21. No obstante, en la consulta que realizamos en este mismo archivo sí obtuvimos copia de la obra *Antiphona* (“*Sub tuum praesidium*”) y por partida doble. Esta partitura se corresponde, siguiendo la clasificación de Palacios con el nº 25. La partitura general está clasificada con la signatura MUS/MD/C/124 (15), sin embargo, las *particelle* de esta obra las encontramos en la signatura MUS/MD/C/121 (1) que, además, contiene la obra para coro a cuatro voces mixtas, *Miserere*, a la cual nos referiremos en el apartado siguiente.

La última de las obras que no se encuentra en el *ADB* es la nº 16 que fue concebida como ejercicio de composición para las oposiciones al magisterio de la capilla de Santiago de Compostela el 9 de abril de 1892. Lleva por título *Laudate Dominum* y es la obra que, con diferencia, más difícil nos ha resultado obtener, tanto por el tiempo invertido como por el coste que ha significado. Por desgracia, la obra está incompleta como se puede apreciar en el comentario que Olmeda deja en la última página: «No he podido concluir este trabajo por haber llegado la hora en que nos recogen los pliegos».

2.4.2.- OBRA YA EDITADA: IMPROPERIOS

La única edición que nos consta, de una obra perteneciente a este género, es la que realizó Palacios de la obra *Improperios* en el apéndice de su libro dedicado a Olmeda⁶⁰⁸, si bien, como ya adelantamos en el apartado anterior, Palacios la clasifica como perteneciente a este género (voz y orquesta)⁶⁰⁹, sin embargo, en el apéndice donde edita y comenta dicha obra, la incluye dentro del apartado de las obras para coro⁶¹⁰. Sea como fuere, el núcleo sustancial que conforma dicha obra es el doble coro al cual se añade el

⁶⁰⁸ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico...*, pp. 246-252.

⁶⁰⁹ Op. cit., p. 322.

⁶¹⁰ O. c., p. 219.

acompañamiento del contrabajo *ad libitum* y del bajón –que Palacios, en su edición, lo presenta como un fagot.

2.4.3.- OBRAS INÉDITAS

Hemos editado dos obras pertenecientes a este género: el *Himno Nacional Español* y el *Psalmus L Miserere* que corresponden, siguiendo la clasificación de Palacios, a los nº 19 y 20, respectivamente. A continuación, procederemos al análisis de ambas obras y a explicar las características de las ediciones que aquí ofrecemos.

2.4.3.1.- Himno Nacional Español

Esta obra se conserva en la caja nº 3 del *ADB*. La plantilla orquestal para la que fue escrita está formada por 1 flauta, 2 clarinetes en do⁶¹¹, 2 fagotes, 2 cornetines en la⁶¹², 1 bajo metal⁶¹³, ruido⁶¹⁴, sección de violines primeros, sección de violines segundos (en algunos momentos en *divisi*), sección de violas (también con pasajes en *divisi*) y sección de violonchelos y contrabajos juntos haciendo el mismo papel. A esta plantilla, Olmeda añade una reducción para piano. No obstante, como se puede apreciar por la indicación en azul que encontramos en la portada de esta obra⁶¹⁵ y, por el catálogo de Palacios y los manuscritos que así lo atestiguan, existen otras instrumentaciones de esta misma obra. La primera de ellas para voz y pequeña banda, la segunda para voz y piano e, incluso, hay una tercera versión a piano solo que analizaremos en sus respectivos apartados.

Aunque no hemos podido atestiguar documentalmente por qué Olmeda compuso este *Himno Nacional Español*, sí nos parece bastante lógico pensar que los diferentes procesos revolucionarios e independentistas que, durante todo el s. XIX y muy especialmente durante su último tercio, se dieron en Europa y América, influyeron indudablemente en la búsqueda de símbolos identitarios tales como la bandera, el escudo o el himno, que permitieran unificar estas nuevas

⁶¹¹ Podríamos sustituirlos por clarinetes en si bemol.

⁶¹² Podríamos sustituirlos por trompetas en si bemol o en do.

⁶¹³ Podría ser interpretado este papel por la tuba o por un trombón bajo.

⁶¹⁴ Olmeda con el calificativo de *ruido* se refiere a aquellos instrumentos de percusión de afinación indeterminada, en este caso, nosotros proponemos utilizar un bombo y un plato. Cfr. OLMEDA, Federico. *Discurso sobre la orquesta religiosa*, p. 79.

⁶¹⁵ Por la grafía, no hay duda que la indicación la realizó el propio Olmeda.

sociedades en torno a una *nación*, entendiendo por nación, una forma de organización donde todos los individuos pertenecientes a ella deben ser reconocidos como sujetos de derechos y deberes sociales. Así pues, el Estado será la forma institucional que adopta una Nación o, si se prefiere, el conjunto de leyes e instituciones que organizan estas relaciones sociales.

Como se comprueba mediante el artículo de María Nagore Ferrer, durante todo el s. XIX, España no estuvo exenta de esta búsqueda de un himno nacional como símbolo que aglutinara este sentimiento patrio, aunque con un resultado nada exitoso, a tenor de lo que allí se establece⁶¹⁶. Recordemos que esta época fue, en términos políticos, enormemente convulsa⁶¹⁷, lo que significó un cambio continuo en los diferentes símbolos de representación de la nación española. De hecho, en lo que se refiere a adoptar un himno nacional, España no oficializa como tal la *Marcha granadera* hasta bien entrado el s. XX, concretamente con el decreto de 17 de julio de 1942 y, no será hasta que se regule el uso de la bandera y del escudo de España, tres años después de aprobada la Constitución, cuando se configure jurídicamente dicha marcha como himno nacional⁶¹⁸.

Aunque lo remitamos aquí de forma anecdótica, cabe reseñar que este marco nacionalista también tendrá su impronta en el movimiento carlista. De hecho, en 1896 se instaura la festividad de los Mártires de la Tradición que, como destaca Nagore Ferrer en otro artículo: «Entre las iniciativas desarrolladas para festejar ese primer 10 de marzo se encuentra la convocatoria de un certamen para premiar un himno dedicado a los héroes carlistas⁶¹⁹».

Recordemos que es precisamente en el año 1899 cuando aparece el opúsculo *El nuevo partido católico o exposición de los pensamientos de un católico español*, que, aunque aparece sin firmar, ya hemos señalado que se deduce que fue el propio Federico Olmeda el que lo escribió y donde, como vimos,

⁶¹⁶ NAGORE FERRER, María. «Historia de un fracaso: El “himno nacional” en la España del siglo XIX». *Arbor*, vol. 187, n.º 751, octubre de 2011, pp. 827-845. <https://bit.ly/3Q3qIWV> [accedido 14 de febrero 2022].

⁶¹⁷ Desde la revolución septembrina de la Gloriosa hasta la Restauración borbónica que supuso la llegada de Alfonso XII al trono de España, apenas han transcurrido seis años, en los cuales, España, experimenta un cambio incluso en la forma de su Jefatura de Estado con la proclamación de la Primera República.

⁶¹⁸ *Himno nacional de España*. <https://bit.ly/3JpsAF4> [accedido 15 de febrero de 2022].

⁶¹⁹ NAGORE FERRER, María. «Carlismo y música». *Imágenes: el Carlismo en las artes. III Jornadas de Estudio del Carlismo*. 23-25 septiembre 2009. Estella. Actas, 2010, Gobierno de Navarra, 2010, p. 266.

analizaba la situación en que se encontraba el partido católico, dividido entre carlistas y nocedalinos, y donde él apostaba claramente por la unidad de todos los católicos. Así pues, en este clima que acabamos de ver, aunque de forma muy resumida, no es de extrañar que Olmeda, que era propicio –si se nos permite la expresión– a *meterse en todos los charcos*, planteara la composición de este *Himno Nacional Español* en fechas no muy lejanas al cambio de siglo como, a nuestro parecer, bien señala Palacios.

A continuación, abordaremos aquellas cuestiones que hacen referencia a la edición crítica de esta obra que aquí presentamos.

En primer lugar, y como no podía ser de otra manera, hemos de señalar que hemos respetado absolutamente todas las indicaciones propuestas por Olmeda. No obstante, como se verá a continuación, nos hemos visto obligados a plantear algunas cuestiones para dar coherencia al manuscrito que se conserva, tratando de esta forma de facilitar una hipotética interpretación.

Así pues, en el c. 2 del violín II, hemos añadido la ligadura de expresión que sí está establecida en el resto de la cuerda [Ilust. 23 y 24]. De esta forma hacemos coincidir los arcos propuestos de toda la orquesta.

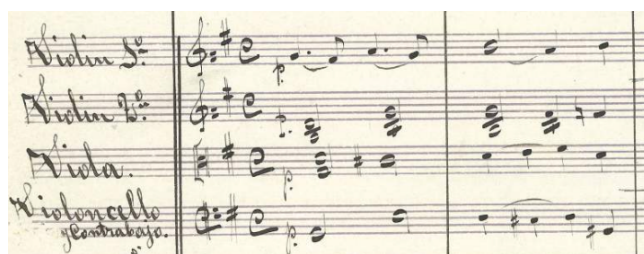


Ilustración 23: Copia manuscrita de la versión para voz y orquesta del *Himno Nacional Español* (cc. 1-2). En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3.

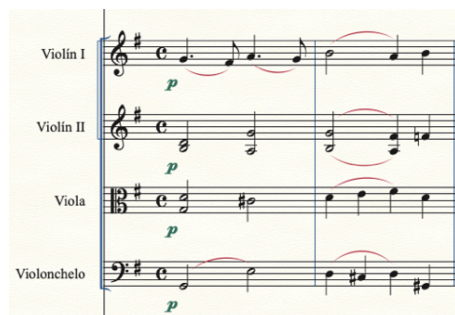


Ilustración 24: Edición de la versión para voz y orquesta del *Himno Nacional Español* (cc. 1-2).

En relación a los arcos, sugerimos una propuesta que estimamos es coherente y tiene en cuenta algunas cuestiones básicas como es el que el ataque de los primeros pulsos de un compás se haga arco abajo y las anacrusas o ritmos que funcionan como tal se establezcan arco arriba. Veámoslo a continuación con un ejemplo. Aunque no lo añadamos en la edición, para que toda la orquesta coincida en estos ataques de compás a los que estamos haciendo referencia, sugerimos que, todos los ritmos de corchea con puntillo y semicorchea planteados en los últimos pulsos de un compás del violín I, es decir –cc. 4, 17-25, 31, 33-41, 43, 46 y 48– se hagan arco arriba. De esta forma, los ataques de los siguientes compases coincidirán arco abajo. Cuando las notas propuestas con este ritmo de corchea con puntillo y semicorchea son iguales y, por lo tanto, la ligadura de expresión puede confundirse con la de unión, hemos añadido un subrayado para que el intérprete tenga claro que ha de articular estas notas y, por lo tanto, respetar la rítmica propuesta. Esto puede apreciarse en los cc. 13, 19 y 21 de la viola, en los cc. 24 y 41 del violonchelo, también en los cc. 25 y 26 en las partes del violín I y II y de la viola. Además, creemos que esto queda reforzado por la propuesta que hay escrita en la parte del violonchelo y del bajo metal donde este ritmo aparece ligado. Esto mismo lo hemos planteado en el c. 24 del violonchelo y c. 31 de la viola.

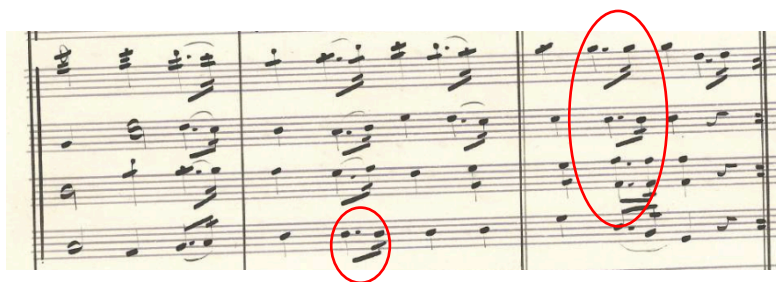


Ilustración 25: Ejemplo de los cc. 23-25 de la copia manuscrita de la versión para voz y orquesta del *Himno Nacional Español*. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3.

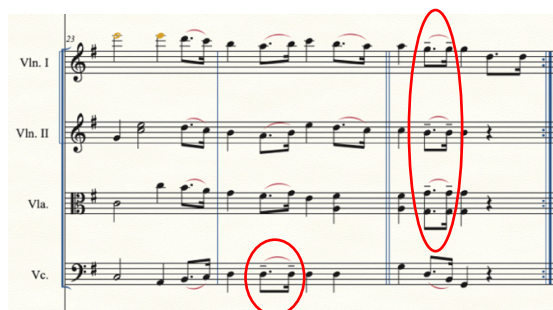


Ilustración 26: Ejemplo de nuestra edición de los cc. 23-25 de la versión para voz y orquesta del *Himno Nacional Español*.

Continuando con la propuesta de arcos que estamos planteando hemos añadido otra ligadura de expresión a las dos semicorcheas del c. 7 del violón I. En este mismo sentido, pero haciendo referencia a las articulaciones de los vientos, hemos añadido una ligadura de expresión en las dos últimas notas del c. 6 del cornetín I que iguala la propuesta del resto de instrumentos de viento. Además, en el c. 7 hemos añadido, tanto en la flauta I, como en el clarinete I y en el propio cornetín I, sendas ligaduras de expresión hasta la tercera negra del compás. Nuestra propuesta de igualar articulaciones implica que en el c. 14, en la parte del fagot, añadamos una ligadura a la negra con puntillo y corchea. Esto mismo lo hemos hecho en la parte del cornetín y del violonchelo. Además, en este mismo compás, hemos cambiado la dirección de la ligadura en el clarinete II, y hemos añadido ligaduras de expresión a las dos primeras negras en la parte del violín I y II. Continuando esta tarea de establecer la misma articulación y los mismos arcos, en el c. 15, hemos añadido ligaduras de expresión entre las dos primeras negras y las dos últimas al cornetín, al bajo y al violín II. En este mismo compás, pero en la parte de la viola, hemos tenido que añadir una ligadura solo a las dos últimas negras. También hemos cambiado la dirección de la ligadura del clarinete II.

Respecto a las notas, la mayor controversia la encontramos precisamente en el tercer pulso de este c. 15, así como cuando repite esto mismo en el c. 33. Hemos decidido cambiar el *sol* negra propuesto en el clarinete II por un *la* ya que no lo hace en la reducción de piano ni en la partitura de piano solo, a pesar de que, en la versión de pequeña banda, Olmeda, sí plantea esto mismo en la sección de trombones pero tan solo en la primera vez que aparece, no así en la segunda –c. 33– por lo que, a pesar de que armónicamente es posible, optamos por dejar el acorde sobre el II sin séptima, evitando, de esta forma, la cacofonía que se produciría entre este acorde y el del siguiente compás donde precisamente el acorde propuesto es el de dominante de la dominante.

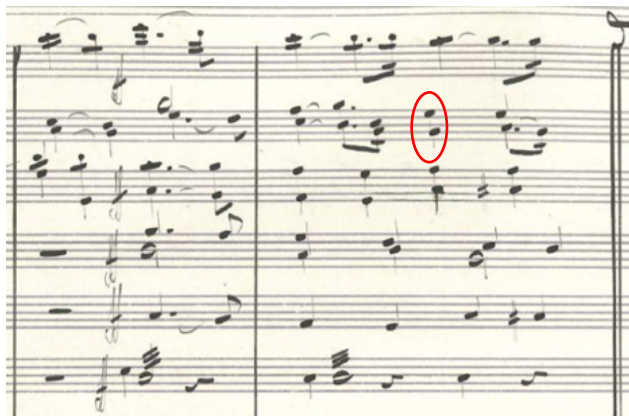


Ilustración 27: Ejemplo de los cc. 14-15 de la copia manuscrita de la versión para voz y orquesta del *Himno Nacional Español*. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3.



Ilustración 28: Ejemplo de nuestra edición de los cc. 14-15 de la versión para voz y orquesta del *Himno Nacional Español* (cc. 14-15).

Retomando la propuesta de igualar arcos o de hacerlos coherentes para toda la orquesta hemos decidido añadir una ligadura de expresión al c. 18 de la viola como está propuesta en el c. 22. Con esta ligadura entendemos que los instrumentistas abordarán el compás arco arriba y, por tanto, no vemos necesario añadir dicha indicación. En este mismo sentido, hemos decidido romper la ligadura de este mismo compás, pero en la parte del violonchelo, dejando arco abajo la blanca y ligando las dos negras en arco arriba. Esto mismo lo hemos repetido en los compases análogos –20, 22, 35, 37 y 39–.

En los cc. 19 y 21 y sus semejantes – cc. 36 y 38– del clarinete II, hemos cambiado la dirección de las ligaduras. En estos mismos compases, pero en el cornetín, hemos añadido una ligadura a la primera voz. Aunque dicha articulación se sobreentendía la hemos agregado para mantener una cierta coherencia en la maquetación final que ofrecemos.

En el c. 31, del clarinete, hemos eliminado la ligadura para igualar la propuesta del c. 13. Además, la articulación del resto de instrumentos creemos que abala esta decisión. En el c. 32 hemos vuelto a cambiar la dirección de la ligadura del clarinete II.

En el c. 38, del clarinete I y fagot I, hemos añadido una ligadura de expresión para mantener la misma forma en la maquetación.

En el c. 40, del violín II, hemos cambiado el ritmo propuesto de negra y blanca por el de blanca y negra que hacen el resto de instrumentos. En este mismo compás, en el cornetín, hemos añadido una ligadura de expresión a las notas que tienen la rítmica de corchea con puntillo y semicorchea. Esto mismo lo hemos hechos en el compás siguiente en la parte de la flauta y en el segundo pulso del clarinete y del cornetín.

En el c. 42, de la viola, hemos alargado la ligadura para que abarque las cuatro corcheas de los dos primeros pulsos y no solo las tres como así estaba establecido.

En el c. 46, en el clarinete, hemos añadido una ligadura a las dos notas del último pulso que llevan por ritmo corchea con puntillo y semicorchea. En el c. 47 hemos hecho esto mismo a las notas del segundo pulso tanto en el clarinete como en el cornetín. En el c. 48 hemos hecho esto mismo en el bajo.

En el penúltimo compás, en la parte del violonchelo, hemos decidido cambiar la rítmica propuesta de blanca y negra por la de blanca con puntillo y negra como hace el resto de la orquesta.



Ilustración 29: Ejemplo de los cc. 49-50 de la copia manuscrita de la versión para voz y orquesta del *Himno Nacional Español*. En ADB, Fondo Olmeda, caja nº 3.



Ilustración 30: Ejemplo de nuestra edición de los cc. 49-50 del *Himno Nacional Español*.

Respecto a la reducción del piano, hemos dejado las ligaduras que aparecían en el manuscrito y no hemos añadido las que, a nuestro juicio, faltan o, dicho de otro modo, menos invasivo, no hemos añadido las que podrían completar o incorporarse al comparar esta parte con el resto de la instrumentación propuesta. Pongamos un ejemplo, ya en el primer compás podríamos añadir a la mano derecha de la reducción de piano las ligaduras de expresión entre las negras con puntillo y corchea que es la articulación que Olmeda plantea a la cuerda. También podríamos hacer esto mismo en el c. 3 pero en este caso en la mano izquierda. No obstante, creemos que no merece la pena establecer todas las ligaduras de expresión porque se sobreentienden y, además, al ser una reducción de la partitura completa, entendemos que esta parte no fue concebida para interpretarse junto a la orquesta y que, en todo caso, servirá para facilitar el estudio de la obra o de apoyo en los ensayos. Además, recordemos que se conserva una versión para piano solo que expondremos en su correspondiente apartado, la cual entendemos sí nacería con la intención de interpretarse en algún momento. Sobre la reducción de piano que aparece en la versión de orquesta tan solo señalaremos que hemos añadido, tanto en el c. 13 como en el c. 31, una ligadura entre las notas *la* y *sol* de la mano derecha. Y, por último, y de esta forma cerramos este apartado, en el c. 45, hemos alargado la ligadura propuesta que abarcaba tres corcheas, hasta la cuarta corchea.

A continuación, aunque sea una obra sencilla de analizar, completaremos la propuesta de edición de esta obra con un escueto análisis de la misma. Como todo himno que se precie, la intencionalidad de la melodía es que sea pegadiza

para que, de esta forma, pueda aprenderse lo más fácil y rápido posible por lo que, para ello, la armonía que Olmeda propone no se sale de los cánones clásicos, consiguiendo de esta manera su propósito: ofrecer un himno de fácil y rápida asimilación. La estructura, como veremos, es absolutamente cuadrada, lo que facilita el aprendizaje de la misma.

La obra comienza con una pequeña introducción de 8 compases.



Ilustración 31: Introducción melódica del *Himno Nacional Español* (c. 1-8, violín I).

A continuación, aparece la primera de las dos melodías propuestas, en sol mayor.



Ilustración 32: Melodía primera del *Himno Nacional Español* (anacrusa c. 9-16).

La segunda melodía está en el tono vecino de la dominante –re mayor–.



Ilustración 33: Melodía segunda del *Himno Nacional Español* (anacrusa c. 18-25).

Como se puede apreciar, ambas melodías están conformadas por 8 compases empezando en anacrusa y se repetirán a lo largo de la obra, aunque con textos diferentes y, ambas, se pueden dividir en dos semifrases de 4 compases. Por último, la obra se cierra con la variación de la segunda semifrase de la primera melodía.



Ilustración 34: Final melódico del *Himno Nacional Español* (anacrusa c. 43-50).

Así pues, la estructura de la obra podríamos resumirla de la siguiente manera: Introducción (instrumental)-A-A-B-B-A-B-A'-Final.

Tabla 2: Esquema del análisis de la versión para voz y orquesta del *Himno Nacional Español* de Federico Olmeda.

cc. 1-8 (tercer pulso).	Introducción instrumental	Antecedente: cc. 1 - 4 (tercer pulso)	8 cc.	Tono principal: sol mayor. Cadencia en el tercer pulso del c. 4 al VI (mi menor).
		Consecuente: cc. 5 (anacrusa) - 8 (tercer pulso)		
cc. 8 (anacrusa) – 16-17 (tercer pulso).	Parte A	Antecedente: cc. 8 (anacrusa) - 12 (segundo pulso) 2+2	8 cc.	Tono principal (sol mayor) y semicadencia a la dominante en los cc. 16-17 (tercer pulso).
		Consecuente: cc. 12 (segundo pulso) – 16-17 (tercer pulso) 2+2		
cc. 18 (anacrusa) – 25-26 (tercer pulso)	Parte B	Antecedente: cc. 18 (anacrusa) - 21 (tercer pulso) 2+2 (iguales)	8 cc.	Flexión al tono de la dominante (re mayor).
		Consecuente: 22 (anacrusa) – cc. 25-26 (tercer pulso) 2 cc. (antecedente) + 2 cc. (consecuente)		Cadencia al IV de sol mayor en c. 23 y retorno al tono principal (sol mayor) en los cc. 25 y 26 (tercer pulso) con el acorde de dominante sobre tónica (acorde apoyatura).
cc. 26 (anacrusa) – 34 (tercer pulso)	Parte A	Igual que cc. 8 (anacrusa) – 16-17 (tercer pulso)	8 cc.	Sol mayor y semicadencia a la dominante (c. 34).
cc. 35 (anacrusa) – 42 (segundo pulso)	Parte B	Antecedente: cc. 35 (anacrusa) - 38 (tercer pulso) 2+2 (iguales)	8 cc.	Flexión al tono de la dominante (re mayor).
		Consecuente: 38 (anacrusa) – cc. 42		Retorno al tono principal (sol mayor) en el c. 42.
cc. 42 – 50	Resolución	cc. 42 - 46 (tercer pulso): basado en el consecuente de la Parte A	8 cc.	Flexión al II (la menor) en el c. 46.
		cc. 47 (anacrusa) – 50: Resolución final		Cadencia auténtica perfecta.

2.4.3.2.- *Psalmus L Miserere*

Se conserva una copia ológrafa de la partitura orquestal en el *ADB*, Fondo Federico Olmeda, caja nº 9. Por otro lado, en la caja nº 6 se conservan las partituras, aunque no de todos los instrumentos, realizadas por algún amanuense, y también dos hojas del comienzo de la versión orquestal –exactamente 23 compases–. Ambos comienzos no son coincidentes lo que nos hace cuestionarnos cuál es la versión que Olmeda estrenó en la celebración del Miércoles Santo de 1900⁶²⁰. Aunque no podamos saberlo, el que existan *particelle* de esta obra y no de otras, irremediablemente nos hace pensar en la posibilidad de que fueran utilizadas tanto en los ensayos previos a su interpretación como en el mismo estreno o en ambos casos. Así pues, sin poder corroborar por completo cuál de las dos versiones es la definitiva, parece lógico pensar que fue la que no se conserva completa puesto que las *particelle* que sí tenemos coinciden con esta segunda propuesta. Sea como fuere, la edición práctica que aquí presentaremos está sustentada principalmente en las *particelle* que se conservan. No obstante, también hemos comparado el resultado de esta transcripción con la versión orquestal que, como acabamos de señalar, difiere en innumerables ocasiones lo cual nos ha obligado a tomar tantas decisiones que nos resultaría interminable realizar tan solo esta labor por lo que solo señalaremos las más importantes o aquellas que pueden ser cuestionadas. Así pues, la primera de estas decisiones cuestionables es la de ofrecer una edición práctica frente a una edición crítica. Sin embargo, esta medida adoptada nos ha permitido ampliar el abanico de obras que presentaremos en esta tesis, la mayoría de ellas en edición crítica, y, por lo tanto, creemos que esto nos permite tener una visión de las obras de nuestro autor mucho más amplia.

Por último, hemos de hacer referencia a la copia ológrafa de la reducción para piano que se conserva en la caja nº 3 del *ADB* y que suponemos fue el borrador sobre el cual Olmeda realizó la versión orquestal.

Como hemos adelantado, la obra fue estrenada el 11 de abril de 1900 en la Catedral de Burgos para la conmemoración del Miércoles Santo de aquel año. Por la crónica aparecida en el Diario de Burgos al día siguiente de su estreno y firmada

⁶²⁰ «En la Catedral. Miércoles Santo.» *Diario de Burgos*, 12 de abril de 1900: 2.

con el seudónimo de Eúro, sabemos que fue dirigida por el propio Olmeda y que gozó de gran éxito de «afluencia de fieles⁶²¹». En dicho artículo se realiza una crítica de la obra en los siguientes términos: «se trata de una profunda y bien entendida composición musical, de una obra de verdadero conocimiento dentro de la música religiosa⁶²²». Sobre Olmeda se destaca cómo

«además de demostrarnos que tiene un gran conocimiento de la música religiosa moderna y un dominio absoluto en la instrumentación y efectos, ha conquistado con esta composición (si es que no la tenía ya conquistada) una reputación artística. [...]

El *Miserere* en mi bemol, es una verdadera oposición a plaza de maestro de capilla⁶²³».

A pesar de esta halagadora crónica, hemos de reconocer, después de haber trabajado durante más de un año con el material que se conserva, nuestras dudas más que razonables sobre cómo pudo ser el estreno de esta obra sin que ello suponga poner en cuestión la calidad de la obra ni la capacidad de Federico Olmeda que está más que de sobra demostrada. Nuestras dudas se fundamentan en las innumerables diferencias en cuanto a dinámica, articulación, matices, etc... que hemos encontramos entre las propias *particelle*. A veces, nos ha resultado difícilmente legibles incluso las propias notas que hay escritas en esas *particelle*. Es por ello que, después de haber trabajado durante largo tiempo con los materiales que se conservan de esta obra podemos atestiguar al menos la dificultad enorme a la que tuvo que enfrentarse Olmeda para llevar a buen puerto la interpretación de esta obra. Por otro lado, la crónica del estreno de esta obra tuvo que ser realizada por alguien que tenía mucha estima a Olmeda porque, como acabamos de señalar, la interpretación de esta obra, si se llevó a cabo utilizando los materiales que se conservan de la misma, tuvo que entrañar enormes quebraderos de cabeza solo para la mera ejecución correcta de las notas allí escritas. Aludiendo a las propias palabras de Federico Olmeda cuando trataba sobre la notación del canto gregoriano decía que

«La primera garantía de una buena ejecución musical está indudablemente en la escritura de la obra. Una obra escrita deficientemente imposibilita de ordinario una buena

⁶²¹ *Ibidem*.

⁶²² *Ibidem*.

⁶²³ *Ibidem*. Citado ya en PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 69.

ejecución, aunque los ejecutantes, sean cantores o instrumentistas, tenga voces o instrumentos, conocimientos y gusto perfectísimos⁶²⁴».

A pesar de ello, nos parecía fundamental poder abordar una obra religiosa de gran formato que pudiera reunir, *a priori*, algunas de las coordenadas musicales en que hemos resumido la obra de Federico Olmeda y que hemos abordado a lo largo del desarrollo de esta tesis como es la defensa de la utilización de la gran orquesta que realiza nuestro autor incluso en obras religiosas o comprobar, si utiliza o no, algunas propuestas estilísticas de la música moderna de su época, o, dicho de otro modo, si emplea algunos de los recursos que hemos señalado como propios del romanticismo que, como veremos y aunque nos adelantemos al análisis de la obra, sí se podrán apreciar en ella.

La orquestación de esta obra es similar a la que Hilarión Eslava propuso en su *Miserere* para coro y orquesta y que compuso para la Catedral de Sevilla en 1835 y que revisará en 1837. Los puntos comunes entre ambas obras son incuestionables. Así pues, la orquestación del *Miserere* de Olmeda está conformado por dos flautas; dos clarinetes en si bemol; dos fagotes; dos cornetines en si bemol que nosotros hemos decidido sustituir por trompetas en si bemol; dos trompas en mi bemol; dos trombones en do; un trombón bajo que podría ser sustituido por una tuba; la sección de cuerda constituida por violines I y II, violas, violonchelos, contrabajos; un armonio y un coro que alterna pasajes de solo y llega a dividirse a 7 voces mixtas en el nº 6. A este respecto podríamos considerar la inclusión de voces solistas ajenas al coro como es una soprano o tiple⁶²⁵, un tenor, un barítono o bajo agudo, y un alto, para los cuales hay escritos números específicos, aunque, como veremos, también encontraremos en el resto de números momentos donde se alterna el coro con pequeños pasajes solísticos para las voces anteriormente señaladas⁶²⁶. Así pues, para interpretar esta obra

⁶²⁴ OLMEDA, Federico. «Entre las actuales notaciones de canto gregoriano ¿deben preferirse las que tienen “signos rítmicos” o las que carecen de ellos?» *Voz de la Música* (Burgos), nº 4 (julio de 1907), Burgos, p. 5.

⁶²⁵ Como sabemos, en la época todavía no se consideraba la participación de la mujer en los coros por lo que se verá reflejada en las partituras la indicación de *tiple* que se corresponde con la voz aguda de los niños y que puede ser sustituida por la voz de soprano. Para facilitar su futura interpretación nosotros hemos preferido cambiar esta indicación de *tiple* por la de *soprano*. Esto mismo lo haremos en las obras de coro.

⁶²⁶ Así pues, encontramos pasajes solísticos en el resto de números aunque no estén concebidos en su totalidad para voces solistas. El *tiple* o la *soprano* desarrolla al completo el nº 3 pero también encontraremos pasajes solísticos en el nº 5 (anacrusa del c. 274 al c. 281 y de la anacrusa del c. 239 al 240), nº 6 (cc. 407-426) y nº 8 (cc. 557-564). El bajo o barítono dispone, además de los números 7 y 9 escritos propiamente para él, el nº 1 y nº 8 donde encontremos estos pasajes solísticos más breves: cc. 67-70 y cc. 557-564, respectivamente. El tenor, dispone de los números 2, 4, 9, 10 y 11 como números concebidos propiamente para él. Por último, la alto,

necesitaríamos un coro bien nutrido y potente de las siguientes características: SSATTBB.

La obra se divide en los mismos 11 números musicales en que dividió Hilarión el suyo al que hemos hecho referencia en el párrafo anterior, por lo que, de alguna manera, este *Miserere* bebió de la tradición de la generación de los maestros de capilla coetáneos a Hilarión los cuales, según el P. López-Calo estaban obligados a componer un *Miserere* cada dos años⁶²⁷. En cada uno de los números de la partitura general que se conserva encontramos una frase escrita por Olmeda a modo de oración que, al igual que veremos en su obra *Poema sinfónico* o en sus *Rimas* para piano, nos predisponen y acercan al carácter de la música que a continuación desarrolla. En este caso, también nos introduce al texto que utiliza en el desarrollo de esta obra. Los números en que está dividido este *Psalmus L* son los siguientes:

- 1.- *Miserere* (coro).
- 2.- *Amplius* (solo tenor).
- 3.- *Tibi solo* (solo de tiple que nosotros hemos sustituido por soprano).
- 4.- *Ecce enim* (coro y solo tenor).
- 5.- *Auditui meo* (coro niños⁶²⁸ y general).
- 6.- *Cor mundum crea* (coro).
- 7.- *Redde mihi* (solo bajo o barítono).
- 8.- *Libera me* (coro concertante).
- 9.- *Quoniam* (dueto tenor o alto y bajo).
- 10.- *Benigne fac* (solo tenor y concertante).
- 11.- *Tunc imponent* (solo tenor y concertante).

además del nº 9 donde puede sustituir al tenor, dispone de pasajes solísticos en el nº 6 (cc. 381-396 y cc. 439-455).

⁶²⁷ Véase LÓPEZ-CALO, José. *El Miserere de Semana Santa en la Catedral de Sevilla*. Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2015.

⁶²⁸ Como hemos indicado ya, hemos preferido cambiar la indicación de *tiple* por la de *soprano* por lo que la primera parte del nº 5 de nuestra edición, puede ser interpretado indistintamente por un coro de niños o por las mujeres que conformen el coro mixto.

Al respecto del texto haremos algunas puntualizaciones. Huelga decir que el mismo está basado en el Salmo 50 del Libro de los Salmos de la Biblia. Entendemos que Olmeda utilizó los versículos de la Vulgata o de la Vulgata Clementina que era la Biblia oficial hasta 1979. En las *particelle* que se conservan de las partes corales no se utilizan comas ni prácticamente puntos, sin embargo, nosotros hemos preferido incluirlas en la edición de la partitura que presentamos con una salvedad, en aquellos números en que Olmeda propone un canto antifonal entre un tenor y el coro, es decir, un pasaje musical que alterna entre el solista y el coro en *tutti*, hemos sustituido las comas o los puntos y coma del texto en latín por los dos puntos como lo encontraríamos en las ediciones de canto gregoriano. Esto lo hemos realizado en los cc. 204-208, cc. 222 (anacrusa)-231 y cc. 244 (anacrusa)-255 del nº 4 y en los cc. 557-564 del nº 8. También sucede este mismo en el nº 10. Al respecto de las comas, hemos utilizado las mismas para separar el texto de los versículos cuando Olmeda repite dicho texto completando de esta forma las partes musicales propuestas en su obra.

Siguiendo con el tratamiento del texto que hemos realizado para la edición que aquí presentamos hemos de señalar cómo hemos modificado el mismo en varios números en los cuales, a pesar del carácter homofónico del desarrollo musical, en las partículas encontramos diferentes propuestas. Ya desde el primer número nos hemos enfrentado a esta cuestión. Así pues, en la parte del bajo del c. 34 nos encontramos la repetición de la palabra *miserere* cuando en el resto de voces, tenor y bajo 1 o barítono, propone la palabra *mei*. Nosotros hemos modificado esta propuesta igualando los textos. Por otro lado, son varios los momentos donde el tenor y el alto van en unísono o empiezan de esta forma para acabar dividiéndose y donde la propuesta de texto entre ambas voces es diferente. También en estos casos hemos igualado el mismo en función de la propuesta del resto de voces del coro. Un ejemplo de esto que acabamos de señalar lo encontramos también en este primer número en los cc. 56-63. Como se podrá comprobar en la edición que presentamos, ya aportamos la versión “arreglada”. También nos hemos tenido que enfrentar a la división aleatoria de algunos diptongos. Todo este pequeño maremágnum queda reflejado perfectamente en el final del coro del nº 8 (cc. 571-583).

571

S. I. ti - ti - am tu - am, et e - xul - ta - bit lin - gua me - a, e - xul - ta - bit jus - ti - ti - am tu - am.

S. II. ti - ti - am tu - am, et e - xul - ta - bit lin - gua me - a, e - xul - ta - bit jus - ti - ti - am tu - am.

A. ti - ti - am, et e - xul - ta - bit, et e - xul - ta - bit, et e - xul - ta - bit jus - ti - ti - am tu - am.

T. ti - ti - am, et e - xul - ta - bit, et e - xul - ta - bit, et e - xul - ta - bit jus - ti - ti - am tu - am.

B. am, et e - xul - ta - bit, et e - xul - ta - bit, et e - xul - ta - bit lin - gua me - a jus - ti - ti - am tu - am.

B. am, et e - xul - ta - bit, et e - xul - ta - bit, et e - xul - ta - bit lin - gua me - a, e - xul - ta - bit jus - ti - ti - am tu - am.

Ilustración 35: Ejemplo de las primeras versiones editadas de los cc. 571-583 de la parte coral del *Psalmus L Miserere* de Federico Olmeda.

Con este ejemplo recogido de las *particelle* vemos claramente cómo los textos no son coincidentes, aunque el desarrollo del coral sea prácticamente homofónico. Nosotros hemos propuesto, en la edición definitiva que presentamos, para facilitar su futura interpretación, igualar o al menos acercar los textos del tenor para facilitar un mejor empaste y entendimiento del mismo y, por otro lado, propondría al bajo 2 realizar el mismo ritmo y, por consiguiente, el mismo texto del bajo 1, ayudando con ello a la inteligibilidad del texto y además realizando el hiato de la palabra *justitiam* propuesto a lo largo de toda la obra salvo en ese instante. Así pues, nuestra propuesta quedaría de la siguiente forma:

571

S. I. ti - ti - am tu - am, et e - xul - ta - bit lin - gua me - a, e - xul - ta - bit jus - ti - ti - am tu - am.

S. II. ti - ti - am tu - am, et e - xul - ta - bit lin - gua me - a, e - xul - ta - bit jus - ti - ti - am tu - am.

A. ti - ti - am, et e - xul - ta - bit, et e - xul - ta - bit, et e - xul - ta - bit jus - ti - ti - am tu - am.

T. ti - ti - am, et e - xul - ta - bit, et e - xul - ta - bit, et e - xul - ta - bit jus - ti - ti - am tu - am.

B. am, et e - xul - ta - bit, et e - xul - ta - bit, et e - xul - ta - bit lin - gua me - a jus - ti - ti - am tu - am.

B. am, et e - xul - ta - bit, et e - xul - ta - bit, et e - xul - ta - bit lin - gua me - a jus - ti - ti - am tu - am.

Ilustración 36: Versión definitiva de los cc. 571-583 de la parte coral del *Psalmus L Miserere* de Federico Olmeda.

Expuestas estas puntualizaciones, a continuación, presentaremos el texto y su traducción.

Movimiento	Fuente: Vulgata Clementina	Texto en latín	Traducción ⁶²⁹
1.- Miserere	Salmo 50:3(a)	<i>Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam.</i>	Ten piedad de mí, Señor, según la grandeza de tu misericordia.
2.- Amplius	Salmo 50:4	<i>Amplius lava me ab iniquitate mea, et a peccato meo munda me.</i>	Lávame aún más de mi iniquidad (maldad), y purifícame (límpíame) de mi pecado.
3.- Tibi Soli	Salmo 50:6	<i>Tibi soli peccavi, et malum coram te feci; ut iustificeris in sermonibus tuis, et vincas cum iudicaris.</i>	Solo contra ti he pecado, y he hecho lo malo frente a ti; así pues, serás justificado en tu sentencia, e irreprensible cuando dictes tu juicio.
4.- Ecce Enim	Salmo 50:8	<i>Ecce enim veritatem dilexisti: incerta et occulta⁶³⁰ sapientiae tuae manifestasti mihi.</i>	He aquí que tú deseas (amas) la verdad: tú me revelaste los secretos y recónditos misterios de tu sabiduría.
5.- Auditui meo	Salmo 50:10	<i>Auditui meo dabis gaudium et laetitiam; et exsultabunt ossa humiliata.</i>	Hazme oír gozo y alegría; y los huesos humillados (quebrantados) se regocijarán (y se recrearán los huesos abatidos).
6.- Cor mundum	Salmo 50:12	<i>Cor mundum crea in me, Deus, et spiritum rectum innova in visceribus meis.</i>	Crea en mí un corazón puro, oh Dios, y renueva en mis entrañas el espíritu de rectitud.
7.- Redde mihi	Salmo 50:14	<i>Redde mihi laetitiam salutaris tui, et spiritu principali confirma me.</i>	Restitúyeme la alegría de tu salvación, y sustenta en mí un espíritu dispuesto.
8.- Libera me	Salmo 50:16	<i>Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meae: et exsultabit lingua mea iustitiam tuam.</i>	Líbrame de la sangre (homicidios), oh Dios, Dios de mi salud (Dios salvador mío); y mi lengua ensalzará tu justicia.
9.- Quoniam	Salmo 50:18	<i>Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique; holocaustis non delectaberis.</i>	Porque si quisieras el sacrificio, yo lo habría dado; mas tú no te deleitas (complaces) con los holocaustos.
10.- Benigne fac	Salmo 50:20	<i>Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion: ut aedificentur muri Ierusalem.</i>	Señor, por tu buena voluntad sé benigno (benevolente) para con Sión: edifica (a fin de que estén firmes) los muros de Jerusalén.
11.- Tunc imponent	Salmo 50:21(b)	<i>Tunc imponent super altare tuum vitulos.</i>	Entonces ofrecerán becerros sobre tu altar.

A continuación, desarrollaremos el análisis de cada número.

⁶²⁹ Para consultar la traducción al castellano en cualquiera de las biblias actuales deberemos consultar el Salmo 51. Aunque la razón por la cual encontramos estas sutiles diferencias en la numeración de los Salmos es muy conocida no está de más recordarlo. Por un lado se conserva lo que se conoce como «texto masotérico» el cual hace referencia a los libros sagrados de los judíos antes de Cristo escritos en hebreo y arameo donde se incluyen los Salmos. Por otro lado, existe la llamada «Septuaginta» que es la traducción al griego de estos textos donde fusionaron los Salmos 9 y 10. Así pues, a partir del Salmo 11, estos tienen una numeración menos. La versión Vulgata de San Jerónimo que, como hemos indicado, será la oficial de la Iglesia hasta 1979, y las diferentes traducciones en lengua vernácula utilizarán precisamente para su traducción la versión griega. Es por ello que encontramos esta diferencia en la numeración.

⁶³⁰ Suprime las palabras «et occulta» en el primer solo del tenor (cc. 204-208).

Tabla 3: Esquema del análisis de la versión para voz y orquesta del *Psalmus L Miserere* de Federico Olmeda.

N° 1: Miserere (cc. 1 – 90)			
cc. 1 – 10	Introducción	Semifrase primera: c. 1 - 5	Esta parte la desarrolla la sección de cuerda de la orquesta salvo en el c. 1 y c. 6 donde realiza una sola nota en <i>tutti</i> a modo de llamada. Así pues, como acabamos de señalar, la obra comienza con un primer compás donde propone un único <i>si</i> bemol octavado en <i>tutti</i> . Este <i>si</i> bemol es el quinto grado de la escala en que desarrollará la segunda parte de este número al mismo tiempo que es la mediante del tono con que empieza este número (sol bemol mayor) aunque al final de esta frase cadenciará sobre su mediante (<i>si</i> bemol mayor). En el c. 5 cadencia sobre la dominante (<i>re</i> bemol mayor) del tono principal (sol bemol mayor) de esta primera parte.
		Semifrase segunda: c. 5 - 10	En el c. 6, como hizo en el c. 1, propone un <i>la</i> natural en <i>tutti</i> . El pasaje de los cc. 7 al 10 cadenciará en <i>si</i> bemol mayor. Este es uno de los pasajes que encontraremos en la obra en el cual podemos sustituir las notas propuestas por Olmeda por sus enarmónicas para tratar de explicar cómo enlaza las diferentes tonalidades propuestas. Así pues, el <i>mi</i> #, el <i>sol</i> # y el <i>fa</i> # del cello y del contrabajo del c. 7 podemos sustituirlos por sus correspondientes enarmónicos. De esta forma nos damos cuenta que el acorde propuesto en este c. 7, es el quinto grado de sol bemol mayor, pero con su quinta en más, es decir, con la quinta alterada ascendentemente para acabar cadenciando en su mediante mayor: <i>si</i> bemol mayor.
cc. 11 – 66	Parte A	Primera frase: cc. 11 - 21	Es un pasaje cromático y contrapuntístico desarrollado por la sección de cuerda de la orquesta comenzando en la viola. En el compás siguiente entrará el violín II, dos compases después, entrará el violín I y, al compás siguiente, el cello. Este pasaje anticipa la entrada que hará el coro en el c. 45.
		Segunda frase: cc. 22 - 31	Propone un pedal con la nota <i>si</i> bemol en el contrabajo y en el grave del armonio. Este pasaje está imbricado con la parte anterior mediante la entrada del clarinete 1º en el c. 21. A partir del c. 26 o, dicho de otro modo, de la segunda parte de este pasaje, se generará una gran tensión a través de la sucesión de acordes de 7ª de sensible, combinados con el <i>accelerando</i> y <i>cresc.</i> a la manera “rossiniana” (más fuerte y más rápido). Este recurso provocará la entrada de la parte grave del coro en el c. 32.
		Tercera frase: cc. 32 - 44	Es la primera entrada que hará el coro, desarrollada por la parte grave del mismo en unísono. Se establecerá una respuesta a este motivo en los trombones que irá intercambiándose con el resto de instrumentos de viento hasta rematar el cello cerrando este pasaje.
		Cuarta frase: cc. 45 - 66	Las distintas voces que conforman el coro entrarán sucesivamente desde el bajo hasta llegar a la soprano I sin el acompañamiento instrumental. Desarrollan el

			<p>motivo que la orquesta ha propuesto en la primera parte.</p> <p>Los últimos 3 compases de esta parte funcionan como puente modulante. Entrará la orquesta desarrollando un pasaje cromático en los instrumentos más agudos mientras el grave realiza un pedal de dominante (si bemol) de la tonalidad a la que va a modular (mi bemol mayor). El coro reforzará este pedal en unísono octavado en los cc. 65-66.</p>
cc. 67 – 90	Parte B	Semifrase primera: cc. 67 - 74	<p>Pasaje en <i>tutti</i> con un solo del barítono de los cc. 67 al 70.</p> <p>Acompañamiento de la sección de cuerda en tresillos. Los violines I, refuerzan la melodía del barítono a la octava. La sección de viento madera refuerza al coro que funciona como acompañamiento de esta melodía. En los cc. 71-74, ya terminado el solo del barítono, la melodía la desarrolla la soprano I y el tenor. Esta melodía la refuerza la flauta 1ª, el clarinete 1º y el violín I. El acompañamiento lo sigue desarrollando la orquesta en tresillos. El armonio refuerza la armonía propuesta a partir del c. 71.</p> <p>Termina esta semifrase con una semicadencia a la dominante.</p> <p>Enlace desarrollado por la orquesta: cc. 74 (segundo pulso) – 75.</p>
		Semifrase segunda: cc. 76 - 90	<p>Retoma el coro en unísono octavado hasta el c. 79. A partir del c. 80 volverá a dividirse para acabar cadenciando en mi bemol mayor. La melodía a partir del c. 80 la desarrolla la soprano y a la octava el tenor con la alto en unísono salvo en la cadencia final donde ambas voces se dividirán y solo quedarán el tenor octavando a la soprano I. Esta melodía irá reforzada por el violín I, flauta 1ª, clarinete 1º, oboe 1º y trompeta 1ª. El resto de la orquesta desarrollará el acompañamiento. Este pasaje termina en el primer pulso del c. 85.</p> <p>Pasaje de cierre orquestal para terminar en mi bemol mayor: cc. 85 (segundo pulso) – 90.</p>

<p>Nº 2: Amplius (cc. 91 – 129) Orquestación: sección de viento madera, trompas, cuerda y solo de tenor.</p>			
cc. 91 – 112	Parte A	Semifrase primera: cc. 91 - 102	<p>En el primer compás de este número vuelve a hacer un unísono octavado con la quinta del tono principal en toda la orquesta a modo de llamada como hizo en el anterior número.</p> <p>Melodía en el tenor, acompañamiento por la orquesta de cuerda y refuerzo del acompañamiento por parte del viento.</p> <p>En el c. 98 tenemos un IV menor en primera inversión. El pasaje termina con una semicadencia a la dominante (si bemol mayor).</p>
		Semifrase segunda: cc. 103 - 112	<p>El desarrollo es similar al de la semifrase anterior.</p> <p>Flexiona a do menor en el c. 107 y a sol mayor en el c. 110. Este recurso de ir a la mediante mayor lo consideramos eminentemente romántico.</p> <p>Terminará esta semifrase con una semicadencia a la dominante con 7ª para retomar el tono principal (mi bemol mayor) en la siguiente parte.</p>

	Parte A'	Es una variación de la parte anterior. Destacamos la propuesta del c. 116 y c. 117 a la submediante artificial (do bemol mayor) para retomar a continuación el tono principal (mi bemol mayor) en el resto del pasaje para terminar con una cadencia auténtica perfecta.	
Nº 3: Tibi soli (cc. 130 – 196)			
Orquestación: la misma que en el número anterior, aunque añade el armonio y el solo lo desarrolla la soprano.			
cc. 130 – 148	Introducción	Semifrase primera: cc. 130 - 137 (primer pulso)	Pasaje en mi bemol mayor desarrollado en <i>tutti</i> de orquesta. Semicadencia a la dominante.
		Semifrase segunda: cc. 137 (segundo pulso - 148)	Del c. 137 al 144 es un pasaje desarrollado solo por la viola y el cello en unísono lo que aporta un gran dramatismo y que prepara la entrada del solo de la soprano que expresará, como se puede comprobar cuando hicimos referencia al texto de esta obra, la soledad del pecador. Continuando con el recurso retórico anterior, del c. 145 al 148 entrará la soprano sin acompañamiento alguno y en un registro grave, lo que añade, si cabe, un mayor dramatismo al pasaje.
cc. 149 – 167	Parte A	Semifrase primera: cc. 149 - 156 (segundo pulso)	Retoma la idea del unísono de las violas y cellos al que añade la sección de contrabajos. En el c. 153 entra de nuevo la soprano ya con un pequeño colchón instrumental del cello y del contrabajo.
		Semifrase segunda: cc. 156 (segundo pulso) - 167	Imbrica la entrada del armonio con la cuerda. Al entrar el armonio la cuerda pasará a <i>tacet</i> . El pasaje acaba con una semicadencia a la dominante.
cc. 167 – 196	Parte B	Semifrase primera: cc. 167 - 176	Se superpone la entrada de la orquesta que es quien desarrolla este pasaje con la resolución de la soprano del pasaje anterior. La primera parte de este pasaje orquestal es la propuesta en la dominante (si bemol mayor) de la Parte A.
		Semifrase segunda: cc. 177 - 196	Empieza esta semifrase con el acompañamiento del armonio el cual entra con el IV del tono principal (mi bemol menor) y al que se añadirá la soprano. A partir del c. 180 entra el cello que reforzará el grave del armonio. En el c. 181 hasta el c. 183 entra el violín I y II. El violín II desarrolla la melodía de la soprano y el violín I doblará la misma a la 3ª superior. Acabará la frase la soprano de nuevo solo acompañada por el armonio. Terminará este número entrando de nuevo la orquesta en el c. 191 al mismo tiempo que desaparece el armonio estableciendo un cambio modal que reforzará la orquesta en estos 6 últimos compases.

<p>Nº 4: Ecce enim (cc. 197 – 273) Número en <i>tutti</i> con solo de tenor. Aunque podríamos proponer otras divisiones seguiremos las marcas de ensayo propuestas por Olmeda para establecer el análisis</p>			
cc. 197 – 221	Introducción	Semifrase primera: cc. 197 - 204	Pasaje en mi bemol mayor que cadenciará a su mediante (sol menor). A partir del c. 201, refuerza el pasaje entrando la sección de viento metal.
		Enlace: cc. 205 (anacrusa) - 208	Solo de tenor hasta el segundo pulso. En la anacrusa del c. 209 la desarrolla el violín I, II y viola en <i>pizz.</i>
		Semifrase segunda: cc. 209 - 221	Repetición de la primera semifrase con pequeñas variaciones ya que se mantiene en el tono principal.
cc. 221 – 237	Parte A	Semifrase primera: cc. 222 (anacrusa) - 231	Empieza con un solo de tenor en el VI de la tonalidad principal (do menor) para acabar modulando a si mayor en el c. 226. La sección de viento madera que empieza en el c. 228 hemos decidido cambiarla y escribirla desde si mayor y no con sus correspondientes enarmonías que es como lo presenta Olmeda en las particelas. No obstante, este pasaje terminará volviendo a la tonalidad principal por enarmonía.
		Semifrase segunda: cc. 231 (segundo pulso) - 237	Los tres primeros compases de esta semifrase se desarrollan en <i>tutti</i> . En ellos se propone un pedal de dominante en la sección grave mientras las sopranos o tiples apoyadas por la flauta 1ª y los violines II desarrollan la melodía principal. El resto de voces e instrumentación acompañarán. El enlace del c. 233 lo desarrolla en pizzicato los violines I y II junto a las violas. Esta semifrase concluirá retomando el tema principal en mi bemol mayor con la misma orquestación propuesta al comienzo de este número y que repite también en los cc. 209 al 212, pero esta vez flexionando a su mediante mayor (sol mayor).
cc. 238 – 273	Parte B	Semifrase primera: cc. 238 - 243	Empieza con una variación del tema principal y en la tonalidad principal para acabar haciendo una semicadencia a la dominante.

		<p>Semifrase segunda: cc. 244 (anacrusa) - 255</p>	<p>Es un pasaje para tenor solista al cual acompaña principalmente la cuerda salvo en los últimos 4 compases donde también lo hará la sección de viento madera y las trompas. En los cc. 248 - 251 el armonio reforzará la armonía propuesta en la cuerda. De nuevo volverá a flexionar a si mayor, de hecho, en el c. 251 podemos ver una semicadencia a la dominante de si mayor (fa # mayor), a través de una dominante de la dominante con 7ª en el acorde anterior (c. 250). Es un pasaje en el cual Olmeda vuelve a escribir unos instrumentos con sostenidos mientras en otros utiliza bemoles, o incluso un pasaje del mismo instrumento lo desarrolla con sostenidos mientras otro pasaje lo desarrolla en bemoles, es decir, utiliza notas enarmónicas. Nosotros hemos preferido dejar todo el pasaje con sostenidos para de esta forma poder comprender la armonía que propone. Así pues, en los últimos 4 compases de este pasaje desarrolla mediante un pedal de la # que es el enarmónico de si bemol, es decir, de la quinta de la tonalidad principal, los acordes de la # mayor con 7ª que es el enarmónico de la dominante de mi bemol mayor. En el c. 253 realiza el acorde re # menor que es el enarmónico de la tónica del homónimo menor (mi bemol menor). En el c. 254 realiza la submediante de este homónimo menor o VI^o y, por último, cadencia a la # mayor que es el enarmónico de la dominante (si bemol mayor) del tono principal con que concluirá este número.</p>
		<p>Semifrase tercera: cc. 256 - 268 (primera corchea)</p>	<p>Reexposición del 2º pasaje de la Introducción (cc. 209 - 221).</p>
		<p>Coda: cc. 268 (segunda corchea) - 273</p>	<p>Refuerzo orquestal de la cadencia perfecta en mi bemol mayor con que concluirá este número. El enlace lo desarrollan las trompas y este enlace será imitado por los fagotes y violín II y viola dos compases después.</p>
<p>Nº 5: Auditui meo [cc. 274 (anacrusa) – 367] En este número no vamos a seguir la división de marcas de ensayo propuesta por Olmeda La tonalidad principal es mi bemol mayor</p>			
<p>cc. 274 (anacrusa) – 299</p>	<p>Parte A</p>		<p>Es un gran pasaje que desarrolla un coro de niños o las mujeres que conforman el coro mixto. El acompañamiento empieza con unas sencillas semicorcheas en el violín I y II por terceras al cual se sumará la viola en el c. 280. Los cellos doblarán a las violas a partir del c. 285. Creemos que es un acierto por parte de Olmeda que recree este pasaje con las voces más agudas del coro o con niños reforzando de esta manera el significado del texto en el que se reclama escuchar alegría y gozo. Los vientos se sumarán escalonadamente comenzando por las trompas en la repetición que se lleva a cabo del texto por parte del coro, es decir, a partir de la anacrusa del c. 291, aunque en esta ocasión, la melodía principal irá realizando pequeñas variaciones hasta llegar al final de este pasaje con una semicadencia a la dominante.</p>

cc. 300 (anacrusa) – 311	Parte B	Se desarrolla en <i>tutti</i> . Continúa en la tonalidad principal. Al coro se sumará la sección grave del mismo que cantará de nuevo la melodía principal. La mano izquierda del armonio, así como el 2º trombón proponen un pedal de dominante desde el comienzo de este pasaje hasta el tercer pulso del c. 305. A partir de la anacrusa del c. 304, el coro, aunque de forma homofónica abandona el unísono y despliega en su conjunto la sencilla armonía propuesta en este pasaje reforzado por la sección de viento madera. La sección de viento metal complementarán este motivo rítmico y melódico hasta el final de la sección en el c. 311 donde se modula a sol mayor, es decir, a la mediante mayor. De nuevo estamos ante el recurso ya recurrente de acudir a la mediante mayor que, como ya hemos indicado, lo consideramos una característica romántica. Del c. 307 al final de la sección se desarrolla mediante un pedal de tónica de la mediante (sol).
cc. 312 (anacrusa) – 319	Parte C	Aunque esta sección empieza de nuevo con la parte aguda del coro acompañada por el armonio con el acorde de sol mayor se seguirá desarrollando (contestará) en <i>tutti</i> la orquesta junto a la sección grave del coro en la tonalidad de la mediante (sol mayor). Volvemos a encontrar un pedal de tónica en los 4 últimos compases de esta sección.
cc. 320 – 337	Parte D	Empieza con un sencillo enlace cromático de la orquesta en <i>tutti</i> de tres negras para dar paso al coro, el cual acompañará la orquesta mientras la sección de viento madera, comenzando con el clarinete, desarrollará un motivo que toma los elementos del enlace de esta sección y al que se sumará también la trompa hasta el c. 327. Este pasaje comienza con el IV prestado del homónimo menor y desarrollará un círculo de 5 ^{as} hasta el c. 328 donde cadencia en primera inversión en el homónimo menor de la tonalidad principal, es decir, en mi bemol menor. En el pasaje inmediatamente posterior se preparará la vuelta a la tonalidad principal que se realiza en el c. 334 a través de un acorde de 7 ^a de sensible propuesto en el c. 333. Previamente, desde el c. 330, el armonio, así como la trompa, proponen de nuevo un pedal de tónica.
cc. 338 (anacrusa) – 357 (primera corchea)	Reexposición	Del c. 338 al 346 se reexpone A' pero más breve o si se prefiere, se reexpone A con variaciones. Del c. 347 se reexpone B' también con variaciones ya que si bien flexionará a sol mayor (c. 352), inmediatamente volverá a retomar la tonalidad principal que es como terminará este pasaje.
cc. 358 (anacrusa) – 368	Coda	A través del V menor de la tonalidad principal desarrolla un pasaje que jugará con las tonalidades por las que ha pasado todo el número y en el cual, el coro desarrolla de nuevo la última parte del texto. Los cuatro últimos compases de este pasaje que sirven de cierre del mismo vuelven a ser solamente instrumentales.

Nº 6: Cor mundum (cc. 369 – 455)		
Es un número principalmente coral donde sus respectivas secciones irán enlazadas por breves pasajes que realizan los violines I y II en unísono. Tampoco seguiremos las indicaciones de ensayo de Olmeda. Su tonalidad principal es do menor		
cc. 369 – 379	Introducción	Los violines I y II realizan un pasaje en unísono a modo de introducción preparando la entrada que realizará el coro en el c. 378 en la dominante (sol mayor).
cc. 378 – 396	Parte A	Entrada de la sección grave del coro con la dominante del tono principal. <i>Divisi</i> tanto en el bajo como en los tenores.

		La melodía la desarrollará la alto a partir del c. 381. El pasaje terminará con una cadencia a la dominante de la dominante (re mayor) donde se superpondrá la entrada de los violines.
cc. 395 – 405	Puente	De nuevo la sección de violines I y II desarrollan en unísono un apartado que sirve de enlace para una nueva entrada del coro.
cc. 404 – 434	Parte B	Gran pasaje coral. A partir del c. 407 y hasta el c. 424 la melodía la desarrolla la soprano I mientras el resto del coro establece un colchón armónico donde Olmeda plantea el recurso de abrir y cerrar la boca para realizar las dinámicas propuestas. A partir del c. 425 la melodía la toma el barítono primero que la desarrollará hasta el final de este apartado, aunque durante los dos primeros compases la comparte con la soprano.
cc. 434 – 439	Puente	De nuevo la sección de violines I y II desarrollan en unísono un apartado breve que sirve de enlace para una nueva entrada del coro que se imbricará con el final de esta sección.
cc. 437 – 455	Parte A'	Es una especie de reexposición de A, pero con variación para cerrar el número. Si en A la propuesta armónica era en la dominante de la dominante, en esta ocasión, buscará el tono principal de do menor para dar conclusión al número. De hecho, el bajo, a partir del c. 446 realizará un pedal de tónica hasta el final. La melodía la vuelve a desarrollar la alto.

Nº 7: Redde mihi (cc. 456 – 519)

Es un número para bajo agudo o barítono con *tutti* orquestal.

En esta ocasión, para el análisis sí seguiremos las indicaciones de ensayo que establece Olmeda, aunque la parte B la desplazemos hasta el c. 500.

Su tonalidad principal es mi bemol mayor

cc. 456 – 470	Introducción	La orquesta desarrollará este pasaje como preparación a la entrada del barítono. De nuevo observamos cómo Olmeda utiliza el recurso de utilizar dominantes secundarias y con ello flexionar a diferentes tonos ya desde el comienzo. En el último pulso del c. 2 utiliza una dominante del II para caer en el c. 3 en ese acorde II. Otro recurso recurrente es la flexión a su mediante mayor (sol mayor) que realiza en el c. 4. También jugará con el V grado menor (c. 7).
cc. 471 – 499	Parte A	Es una gran sección donde el barítono desarrolla el texto completo del versículo 14. Empieza en el tono principal. En el c. 480 juega de nuevo con los cambios modales y concretamente utilizará el IV' del homónimo menor (la bemol menor). Retomará la tonalidad principal en el c. 486 con una cadencia auténtica perfecta coincidiendo con el solista barítono que en ese preciso instante canta la sílaba tónica de la palabra <i>principali</i> . Este pasaje terminará de nuevo con un pedal de dominante que abarca los cc. 494 – 499 y donde los violines I desarrollan una nueva melodía.
cc. 500 – 519	Parte A'	Es una reexposición del tema principal que había desarrollado el barítono, pero con variación a partir del c. 504. Destacamos la dominante de la dominante del c. 506 que prepara cadencia auténtica perfecta con que terminará el barítono su intervención en este número. Se cierra el mismo con una variación de la melodía que encontramos en la introducción de este número. La propone en clarinete 1º al que responderán los violines I junto a los cellos y flautas.

	Destacamos de nuevo la flexión a la mediante mayor (sol mayor) que realiza la orquesta en <i>tutti</i> en el c. 515 y que en el compás inmediatamente posterior hará el armonio solo para volver a la tonalidad de mi bemol mayor sin preparación alguna en el c. 517 hasta el final del número.
--	--

Nº 8: Libera me (cc. 520 – 583)		
Es un número para coro concertante con <i>tutti</i> orquestal de aparente sencillez, aunque los materiales que conservamos para armar la primera parte de dicho número son enormemente confusos, por la cantidad de enarmonías que, como veremos, utilizará Olmeda.		
En esta ocasión, no seguiremos las indicaciones de ensayo que establece Olmeda para nuestro análisis. Su tonalidad principal es mi bemol menor		
cc. 520 – 556	Parte A	<p>Esta primera parte se estructura mediante la alternancia entre una fanfarria lenta por parte del viento metal que no incluye a las trompas y el coro en <i>tutti</i> desarrollado prácticamente en homofonía rigurosa el cual solo se verá apoyado en dos momentos por el armonio: cc. 535 – 539 y cc. 552 - 555.</p> <p>La primera intervención de la fanfarria termina en el acorde de dominante (si bemol mayor) del tono principal. La primera entrada del coro lo hará inmediatamente después en el tono principal, aunque, esta primera intervención, termina con el acorde III o, si se prefiere, en el relativo mayor (sol bemol mayor).</p> <p>A partir de este momento Olmeda jugará con las enarmonías acórdicas como realizó en el nº 1 alternando entre el tono de mi bemol menor y su tono polar de la mayor.</p> <p>Así pues, la segunda entrada del viento metal, lo podemos ver como un cambio de modo respecto a cómo terminó el coro y así estaríamos en sol bemol menor o, aplicando las diferentes enarmonías que se presentan en este pasaje, podríamos hablar del VI de la tonalidad de la mayor. Esta segunda entrada finalizará con una semicadencia sobre la dominante (si bemol mayor) del tono principal que hay que construir enarmónicamente porque Olmeda no escribe esas notas en las <i>particelle</i>. Para dar coherencia a la misma nosotros hemos decidido marcar con notas guía estas enarmonías a la parte del trombón I y II y dejar el si bemol que escribió al trombón bajo tal cual está. De esta forma, marcando la enarmonía podemos establecer que estamos en el acorde de dominante del tono principal.</p> <p>La tercera entrada del coro comienza como acabamos de indicar, por enarmonía escuchamos el acorde de dominante, aunque este pasaje acabará en la mayor (c. 539). La forma en que realiza esta transformación se ve muy bien con el pasaje del armonio que entra a partir del c. 535.</p> <p>En el coro también acabará transformando su grafía para adecuarla al tono de la mayor. Aunque parezca contradictorio la edición que presentamos ya que cambia las enarmonías del bajo en diferente lugar, hemos preferido dejarlo como lo escribió Olmeda. Una muestra más de la rapidez con que escribía y un aspecto por el cual tenemos muchas dudas de cómo pudo sonar esta obra el día de su estreno.</p> <p>La tercera intervención del viento metal, cc. 539 – 542 (segundo pulso) lo hará también en la mayor para acabar enlazando de nuevo con el coro por enarmonía. El viento metal termina el pasaje en do # mayor que, aplicando su acorde enarmónico sería re bemol mayor, o lo que es lo mismo, la dominante, el V grado de la tonalidad principal. También hemos decidido marcar estas enarmonías tanto en la partitura general como en las <i>particelle</i>.</p> <p>La última intervención del viento metal en esta parte es una pequeña variación de la primera que termina igualmente en el acorde de dominante para facilitar la última entrada del coro que retomará, de esta forma, el entorno tonal principal de mi bemol menor. El coro que, en la parte final estará apoyado por el armonio, finalizará en una</p>

		semicadencia a la dominante para dar paso a la segunda parte de este número.
cc. 557 – 583	Parte B	<p>Comienza con un pasaje, cc. 557 – 564, desarrollado por un dueto de soprano y barítono el cual es acompañado por la orquesta, el viento madera y la trompa. Funciona como introducción al último pasaje de este número que comienza a partir del c. 565 y que se desarrollará en <i>tutti</i>.</p> <p>Ambos pasajes se desarrollan en mi bemol mayor. En el primero de ellos se plantea un pedal de tónica en el contrabajo.</p> <p>Tanto la armonía como las melodías del segundo pasaje serán apoyadas por el armonio funcionando en este caso como reducción orquestal.</p> <p>Para concluir el análisis de este número señalaremos cómo, en la última parte, nos hemos visto obligados a modificar ligeramente los textos que plantea Olmeda para que, en aquellas voces como contralto y tenor que desarrollan idénticas melodías, al menos en la cadencia final, canten el mismo texto, facilitando de esta forma, el empaste de las voces y la comprensión del mismo.</p>

<p>Nº 9: Quoniam (cc. 584 – 638)</p> <p>Es un número desarrollado en dueto para contralto o tenor y barítono.</p> <p>La orquestación que desarrolla es la misma que en el nº 2, es decir, utilizará el viento madera, trompas y toda la sección de cuerda.</p> <p>En esta ocasión, tampoco seguiremos las indicaciones de ensayo que establece Olmeda para nuestro análisis.</p> <p>Su tonalidad vuelve a ser mi bemol mayor.</p>			
cc. 584 – 606	Parte A	Semifrase primera: cc. 584 - 595	El contralto o tenor desarrolla todo este pasaje donde expone al completo el texto acompañado por la orquestación que hicimos referencia anteriormente. Es un pasaje de enorme sencillez y hermoso lirismo que acaba con el acorde de dominante (sol mayor) del VI (do menor).
		Semifrase segunda: cc. 596 - 607	Es un pasaje que continúa desarrollado por el solo del contralto o del tenor que ya no expone el texto al completo sino pequeños fragmentos. Terminará superponiéndose a la entrada del barítono precisamente en el punto donde cadenciará a la dominante (si bemol mayor).
cc. 607 – 626	Parte B	Semifrase primera: cc. 607 - 614	En esta ocasión la melodía principal, la desarrolla el barítono en solo que no completará el texto de este número hasta la segunda semifrase. El acompañamiento es similar al que había realizado Olmeda al comienzo del número. Termina este pasaje con una semicadencia a la dominante si lo vemos desde la tonalidad principal o, si decimos que ha modulado estaríamos ante una cadencia auténtica perfecta.
		Semifrase segunda: cc. 615 - 624	Este pasaje es desarrollado en forma de dueto. Ambas voces desarrollan la segunda parte del texto.
cc. 627 – 638	Parte A'	Semifrase primera: cc. 627 - 630	Es una reexposición de la primera semifrase de este número (cc. 584 - 595) pero en dueto y donde solo cambia ligeramente el último compás con la apoyatura del barítono reforzada por los violines primeros.

		Semifrase segunda: cc. 631 - 638	Se produce la resolución final del dueto y de la segunda parte del texto de este número: cc. 631 - 634 con una cadencia auténtica perfecta. Podríamos hablar de una Coda realizada por la orquesta como cierre de este número precisamente cuando terminan los solistas, es decir, a partir de ese c. 634 que también terminará con una cadencia auténtica perfecta.
--	--	-------------------------------------	---

<p align="center">Nº 10: Benigne fac (cc. 639 – 719) Es un número a <i>tutti</i> orquestal que alterna un solo de tenor con el coro concertante. Su tonalidad principal también es mi bemol mayor.</p>			
cc. 639 – 674	Parte A	Semifrase primera: cc. 639 – 646	Empieza, al igual que el nº 8, con una fanfarria, en este caso de 8 compases cadenciando, al final de la misma, en la dominante del tono principal.
		Semifrase segunda: cc. 647 (anacrusa) - 654	Después de esta fanfarria a modo de introducción, entrará el solo de tenor que será acompañado inmediatamente por la sección de cuerda de la orquesta.
		Semifrase tercera: cc. 655 (anacrusa) - 663	Introduce esta semifrase de nuevo la fanfarria. Dos compases después, entrará el tenor con una nueva frase de texto. En el siguiente compás, entrará la sección de cuerda superponiéndose, en esta ocasión, a la fanfarria. El pasaje se cierra con un <i>tutti</i> orquestal realizando una cadencia auténtica perfecta que se superpone a la última semifrase en que hemos dividido esta primera parte.
		Semifrase cuarta: cc. 663 (anacrusa) - 674	La entrada del tenor se adelanta un pulso, superponiéndose como hemos visto, a la cadencia de la semifrase anterior. Este último pasaje solístico del tenor será acompañado durante los cuatro primeros compases por el armonio, posteriormente se sumará a este acompañamiento la orquesta. El armonio, a partir del c. 669 se retirará, dando paso a un pedal de dominante que desarrolla el tenor. En este último pasaje que finalizará en una semicadencia, el acompañamiento del tenor, lo realizará solamente la sección de cuerda de la orquesta.
cc. 675 – 692	Parte B	Es un gran pasaje para coro que va entrando escalonadamente empezando por el bajo, después entrará el contralto, posteriormente la soprano y, finalmente, el tenor ya en <i>tutti</i> . El acompañamiento lo realiza la sección de cuerda junto al armonio. En el c. 683 se sumará el viento madera al acompañamiento. En el c. 687, se suma todo el viento metal al acompañamiento salvo los trombones. Esta sección termina con el acorde de dominante del VI (sol mayor).	
cc. 693 – 700	Parte C ó A'	Podemos ver esta sección como una nueva parte o como una variación de A. Así pues, si utilizamos una terminología más propia de la fuga, podríamos decir que esta sección es una especie de “estrecho” de la tercera semifrase. Empieza con la fanfarria, dos compases después, entra el solo del tenor y, otros dos compases después, entra la orquesta a acompañar ese solo del tenor.	
cc. 701 – 719	Parte D ó B'	Al igual que la sección anterior podríamos establecer que es una variación de B. De nuevo, en esta sección es el coro quien desarrolla la parte fundamental del número. En este caso, será acompañado por la orquesta en su conjunto y por el armonio. Termina con una cadencia auténtica perfecta.	

Nº 11: Tunc imponent (cc. 720 – 768)			
Al igual que en el anterior, es un número <i>a tutti</i> orquestal con un solo de tenor y el coro concertante. Su tonalidad principal también es mi bemol mayor.			
cc. 720 – 735	Parte A	Semifrase primera: cc. 720 - 727	Empieza el número en la tonalidad de sol mayor o en la dominante del VI de la tonalidad principal (mi bemol mayor). Esta semifrase finaliza con una semicadencia a la dominante del tono principal. Este número comienza con el solo de tenor el cual es acompañado por la sección de cuerda de la orquesta, la sección de viento madera y las trompas.
		Semifrase segunda: cc. 728 - 735	Esta semifrase empieza con la primera aparición del acorde de mi bemol mayor, aunque en primera inversión. Continúa la misma orquestación.
cc. 736 – 748	Parte B	Este pasaje y el próximo lo desarrolla principalmente el coro. La orquestación de este pasaje se ve ampliada por el armonio, la sección de viento metal y los timbales. Termina con una cadencia auténtica perfecta.	
cc. 749 – 768	Parte C	Para aportar una total sensación de final absoluto, Olmeda propone en esta sección una aceleración del tempo, una orquestación completa en <i>tutti</i> lo que supone una mayor densidad de sonido y, además, añade una gradación mayor de dinámica tanto a la instrumentación como al coro. Podemos señalar como recursos estilísticos los pedales de dominante propuestos en los cc. 752-755 y cc. 760-663, respectivamente.	

Como resumen del análisis realizado anteriormente diremos que es una obra que sigue la estructura propuesta por Hilarión Eslava y que, a pesar de su marcada sobriedad y sencillez, tanto en la forma como en su desarrollo, hemos podido comprobar cómo también incluye algunas características que hemos definido como románticas, como son las modulaciones o flexiones a la mediante o submediante que realiza en varios de sus números. Otro aspecto a destacar propio de su tiempo son los cambios de modo que propone Olmeda en esta obra. También cabe destacar las modulaciones enarmónicas propuestas como rasgos románticos. A pesar de estas características, diríamos que es una obra de gran espiritualidad que respeta los postulados del *Motu Proprio* de Pío X que se promulgarán poco después del estreno de la misma. Así pues, es un buen ejemplo que refleja el pensamiento musical de Olmeda que entronca con todos los principios que se estaban estableciendo a su alrededor. Por último, señalaremos cómo Olmeda, en esta obra, sin recursos musicales artificiosos desarrolla a la perfección la retórica propuesta del texto, que no deja de ser una de las preocupaciones de la música sagrada de la época.

A continuación, ofrecemos la edición de la partitura.

2.5.- DE LAS OBRAS PARA VOZ Y BANDA

2.5.1.- FUENTES

Según el catálogo de Palacios, se conservan tres obras pertenecientes a este género que se corresponden con los números 28, 29 y 30, respectivamente. Como señalaremos a continuación, todas son himnos: *Himno Nacional Español*, *Himno para la Fiesta del Árbol* e *Himno a la Virgen del Milagro*.

Del primero de estos himnos, tan solo se conserva una sola copia manuscrita en el *ADB* (caja nº 3) que es la que hemos editado, analizado y comparado con el resto de instrumentaciones que se conservan de esta misma obra. Del segundo himno, se conservan dos copias, una en el *ADB* (caja nº 6) que se corresponde con el manuscrito que escribió Olmeda y, la otra copia, aunque también es manuscrita, no se corresponde con la grafía de Olmeda, está copiada por algún amanuense. Esta copia se conserva en el *ACP* con la signatura 8/83. El tercero de estos himnos se conserva en el *AMD* con la signatura MUS/MD/C/121 (11).

2.5.2.- OBRA YA EDITADA: HIMNO PARA LA FIESTA DEL ÁRBOL

La única obra que nos conste, perteneciente a este género, que ha sido editada es el *Himno para la Fiesta del Árbol*. Fue compuesto para banda y coro de niños y está fechada el 3 de noviembre de 1900. La plantilla original de la banda está formada por flautín y flauta en re bemol, requinto en mi bemol, clarinete I, II y III en si bemol, clarinete bajo, saxofón alto en mi bemol, saxofón tenor en si bemol, fliscorno en si bemol, cornetines en si bemol, trombas en mi bemol, trombones I y II, trombón III y bajo, fagot, bombardinos, bajos y batería.

Este himno, dedicado al Ayuntamiento de Burgos, fue editado por José Antonio Valbuena y revisado por Alejandro Yagüe en 2004. En aquella edición, que puede consultarse en el *ADB* (caja nº 3), se especifica que

«Por razones prácticas [...] se ha sustituido el Flautín y la Flauta en Re bemol por Flautín y Flauta en Do. De la misma manera, si fuera necesario, se pueden sustituir los Cornetines en Si bemol por las Trompetas en Si bemol, y las Trombas en Mi bemol, es decir, Trompetas en Mi bemol cuyo sonido resultante se produce a una tercera menor superior, por Trompas en Fa, teniendo en cuenta que es necesario realizar el correspondiente transporte de sonoridad».

En el siguiente párrafo de la introducción a aquella edición se pueden leer unas bonitas palabras de agradecimiento que Alejandro Yagüe dedica a José Antonio Valbuena por la transcripción del *Himno para la Fiesta del Árbol* que refrendan «la mala caligrafía y la imprecisión de los manuscritos de Federico Olmeda» e incluso, aunque no los especifique, los «*numerosos errores del copista de aquella época*», aspectos que hemos señalado en varias ocasiones a lo largo de esta tesis.

2.5.3.- OBRA INÉDITA: HIMNO NACIONAL ESPAÑOL

De los dos himnos que todavía quedan inéditos nosotros hemos analizado el *Himno Nacional Español* del que, como hemos ya hemos señalado, se conservan cuatro instrumentaciones diferentes. En este apartado analizaremos la versión para voz y pequeña banda conformada por: flautín y flauta en re bemol, requinto en mi bemol, clarinetes I, II y III en si bemol, cornetines I y II en si bemol, trompas I y II en mi bemol, trombones I, II y III en do, bombardino, bajos y batería. En nuestra edición hemos decidido sustituir la parte de la flauta en re bemol por flauta en do, las trompas en mi bemol por trompas en fa, los bajos por tubas y, la batería por bombo y platillos.

Como ya expusimos un análisis de esta obra cuando analizamos la versión para voz y orquesta, aquí tan solo expondremos algunas cuestiones relativas a la edición que ofrecemos de esta obra. Principalmente nos hemos visto obligados a cambiar sutilmente las ligaduras de expresión propuestas o en su defecto añadir algunas para que la articulación en las diferentes partes instrumentales sea sólida y con toda modestia, algo más coherente.

Así pues, ya en el primer compás, en el clarinete II y III, cornetín II y trompa hemos añadido sendas ligaduras de expresión.

En el c. 2, tanto del clarinete II y III como de la tuba, hemos reducido la ligadura hasta la tercera negra para que coincida con la propuesta del resto de instrumentos. En este mismo compás, pero en la parte de las trompas hemos añadido sendas ligaduras entre la blanca y la negra para igualar la articulación a la del resto de instrumentos como ya hicimos en el anterior.

Siguiendo esta misma propuesta, en el c. 3, en la parte del requinto, clarinete I y II, cornetín I y II y trompa I hemos unido mediante una ligadura de articulación sus notas

como está planteado en el clarinete III. Además, en la parte de las trompas II hemos añadido sendas ligaduras como hace el bombardino y la tuba.

En el c. 4, en la parte de la flauta, requinto y clarinete I, hemos eliminado la ligadura de expresión de la corchea con puntillo y semicorchea con la negra del siguiente compás, reduciéndola tan solo a las dos últimas notas. Creemos que esta sencilla modificación se justifica y es fácil de admitir al comparar esta articulación con la versión de voz y orquesta y con la propia versión de voz y pequeña banda a pesar de que Olmeda, salvo en los compases 5, 6, 13 y 31, no escriba esta articulación. Por el contrario, sí lo hace en los compases 23 y 24. Ya sabemos que, además de la complicada grafía de Olmeda a la que nos enfrentamos en los manuscritos ológrafos de sus obras, tenemos que sumar las frecuentes incoherencias y/o despistes que, en relación a las articulaciones, matices y dinámicas nos encontramos en sus obras, e incluso, este tipo de divergencias hemos comprobado que se dan en algunas obras editadas, probablemente por ese carácter hiperactivo y rápido con que desarrollaba sus proyectos y sus composiciones musicales. En este mismo sentido, en el c. 5, hemos ligado tan solo la primera corchea con puntillo y semicorchea dejando suelta la segunda negra en todos los instrumentos anteriormente señalados.

En el c. 11, en la parte del bombardino y tuba, hemos añadido la indicación *dolce* que sí aparece en el resto de instrumentación. Esto mismo lo hemos realizado en el siguiente compás en la flauta, requinto, clarinete I, II y III, bombardino y tuba. Por analogía, esto mismo lo hemos realizado en los compases 29 y 30.

En el c. 13, en la parte del bombardino, hemos añadido una ligadura de expresión entre las dos primeras notas como hace en la flauta, requinto y clarinete I ya que estas voces llevan la melodía. Lo mismo en el c. 15.

En el c. 15, en la parte del trombón., tercer pulso, hemos decidido cambiar el *sol* del segundo trombón por un *la* como hace Olmeda en el c. 33 para, como señalamos en la versión de orquesta de este himno, evitar la cacofonía que se produciría.



Ilustración 37: Ejemplo de los cc. 15-16 de la parte de los trombones del manuscrito ológrafo de la versión para voz y banda del *Himno Nacional Español*. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3.



Ilustración 38: Ejemplo de los cc. 15-16 editados de la parte de los trombones de la versión para voz y banda del *Himno Nacional Español* (nº 28).

En el c. 21, en la parte del clarinete II, hemos sustituido el *do* negra por un *mi* negra como se plantea en los cc. 36 y 38. Además, si lo comparamos con la versión de orquesta, también allí, entre las partes de la flauta y del violín I, plantea esta misma resolución. En cuanto a la articulación de este compás, hay que señalar que, aunque la hayamos dejado tal cual la escribió Olmeda, diferirá con la propuesta que se producirá en los cc. 35 y 37, donde está desarrollando la misma melodía y por lo tanto plantea el mismo movimiento rítmico y armónico, así pues, consideramos plausible su modificación o considerar que la primera vez que aparece puede realizarse una articulación similar pero mucho más sutil que cuando vuelva a repetirse.

En el c. 26, en la parte de la batería aparece en el manuscrito una pequeña modificación en cuanto a las notas propuestas. Nosotros hemos decidido mantener la propuesta que hace en toda la obra, es decir, igualar sus notas dando a entender que hay que tocar en ese momento tanto el bombo como los platillos.

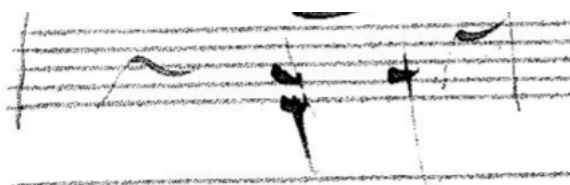


Ilustración 39: Ejemplo del c. 26 de la parte de la batería del manuscrito ológrafo de la versión para voz y banda del *Himno Nacional Español* (nº 28). En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3.



Ilustración 40: Ejemplo del c. 26 de la edición de la parte de la batería de la versión para voz y banda del *Himno Nacional Español* (nº 28).

En el c. 32, en las partes del requinto y clarinete I, II y III; hemos añadido una ligadura de expresión a las dos negras. En este mismo compás, en las partes del clarinete I y II, trombón y tuba hemos añadido una ligadura de expresión entre la negra con puntillo y la corchea.

En el c. 33, en la parte del clarinete III, segundo pulso, hemos cambiado la rítmica de negra por el juego de corchea con puntillo y semicorchea.

En el c. 38, en la parte de la flauta, requinto, clarinete II y III, trombones, bombardino y tuba hemos añadido sendas ligaduras de expresión como la propuesta que realiza en el c. 36.

Ya, por último, en el penúltimo compás, trombón, hemos eliminado la plica de unión entre el *divisi* del primer pulso.

A continuación, exponemos la edición de esta obra.

2.6.- DE LAS OBRAS PARA CORO

Será en este apartado donde abordaremos uno de los objetivos que nos planteamos en esta tesis: la edición crítica de la obra coral de Federico Olmeda. Con ello esperamos poder ofrecer, como primer resultado, un nuevo repertorio para coro de calidad, hasta ahora inédito, de finales del s. XIX. En segunda instancia, esta tarea nos permitirá seguir profundizando en el estilo compositivo de nuestro autor, y, por ende, tendremos una visión aproximada de la música coral que se componía en Burgos o, al menos, en el entorno de la catedral en una época en que, como ya hemos señalado, se llevaron a cabo profundos cambios a nivel político y religioso, lo que afectará indudablemente a la sociedad de la época. Estos cambios tendrán una repercusión destacada en el ámbito musical, muy especialmente en la música sacra que se verá afectada indudablemente por la aplicación del *Motu Proprio* de Pío X. Si no podemos abordar esta ambiciosa tarea por ser especialmente amplia, sí veremos, mediante el análisis de las obras de Olmeda pertenecientes a este género, al menos desde qué perspectiva se planteaba nuestro autor la composición de su música coral donde, como veremos, predominan las obras religiosas aunque también abordaremos algunas profanas que, aunque sean minoría, también nos ayudarán a entender y a forjarnos una idea aproximada de las influencias que confluían en nuestro autor más allá del citado *Motu Proprio*.

Antes de abordar esta tarea detengámonos en señalar que, en este apartado, solo trataremos las obras corales que escribió Olmeda sin ningún tipo de acompañamiento instrumental⁶³¹.

Así pues, siguiendo el catálogo de obras musicales de Federico Olmeda que encontramos en el libro de Miguel Ángel Palacios, comprobamos que son doce las obras que escribió para coro⁶³², lo que supone menos de un 5% de las obras que catalogó Palacios. Recordemos el gráfico que presentamos en este segundo capítulo:

⁶³¹ Como se ha podido comprobar en el catálogo que presentamos o en el realizado ya antes por Miguel Ángel Palacios o en los apartados desarrollados anteriormente, existen otras obras de Olmeda que exigen para su interpretación, además de un coro, diferentes agrupaciones instrumentales tales como la orquesta, la banda y, como veremos posteriormente, el piano o el órgano. Como acabamos de adelantar, nosotros nos quedaremos solamente con las obras para coro sin acompañamiento alguno, salvo una *Danza* que se corresponde con el nº 6 de la *Serie de canciones populares montañesas para orfeón ó Suite de cantos populares para Orfeón* que incluye una pandereta. No creíamos oportuno dejar este último número de la *Serie de canciones populares montañesas para orfeón* sin transcribir porque esta obra incluyera un sencillo acompañamiento rítmico instrumental.

⁶³² Véase en PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*, p. 325-326.

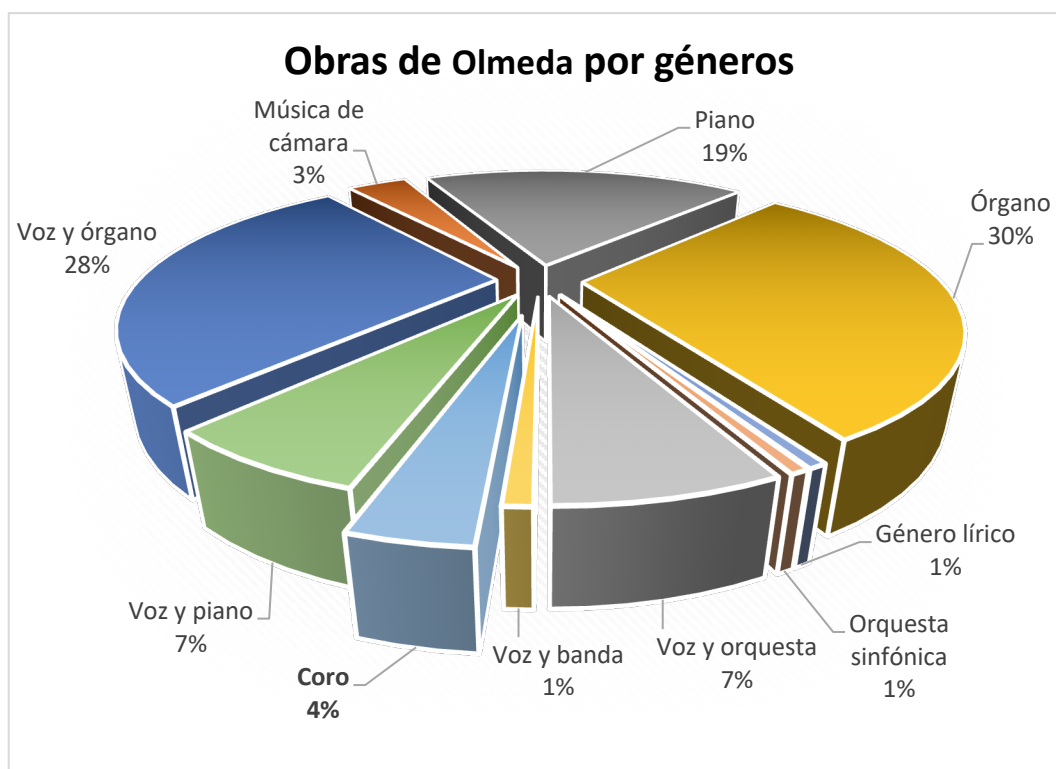


Gráfico 2: Clasificación por géneros del *corpus* de obras musicales de Federico Olmeda, destacando las obras para coro.

Ahora bien, aunque sólo sean 12 obras para coro las que actualmente se tienen catalogadas, hay que señalar que, la primera de ellas, en realidad son dos obras: *Dos motetes para el alzar en las misas de difuntos* –“Domine, quando veneris” y “Memento mei”–. La quinta de las obras pertenecientes al género exclusivamente coral es un tríptico titulado *Tres motetes para las Dominicas de Cuaresma*, aunque nosotros solo hemos transcrito y analizado la primera de ellas⁶³³. La sexta, *Serie de canciones populares montaÑesas para orfeón*, a la que ya hicimos referencia, está compuesta por seis obras. La décima corresponde a una *Misa en La Mayor*, pero, al estar incompleta y debido al tiempo de que disponíamos, no hemos transcrito. Sobre la undécima, la *Misa para orfeón*, ya hemos hablado que conseguimos una copia de lo que se conserva, que desgraciadamente no es mucho, tan solo unos fragmentos sueltos, ni tan siquiera forman un número, así que tampoco la hemos transcrito. Otra de las obras que nos hemos dejado en el tintero es el *Miserere* que se encuentra en el *Archivo del Real Monasterio de las Descalzas Reales*. En este caso la decisión de no transcribir esta obra es debido a que el manuscrito que se conserva de la misma se lee perfectamente bien y no es necesario transcribirlo. Está escrita en claves antiguas, es decir, para el tiple utiliza la clave de do

⁶³³ Explicaremos, a su debido tiempo, por qué sólo hemos transcrito la primera de ellas.

en primera, para el alto la de do en tercera y para el tenor, do en cuarta. Es un claro ejemplo de composición a la Palestrina que sigue los postulados austeros propios de la polifonía sacra del siglo de oro que pregonaba y mencionaba específicamente el *Motu Proprio* de Pío X.

«Las supradichas cualidades se hallan también en sumo grado en la polifonía clásica, especialmente en la de la escuela romana, que en el siglo XVI llegó a la meta de la perfección con las obras de Pedro Luis de Palestrina, y que luego continuó produciendo composiciones de excelente bondad musical y litúrgica⁶³⁴».

Respecto a las «mencionadas o supradichas cualidades» se refiere el *Motu Proprio* inmediatamente anterior a esta cita a que «la música sagrada deber tener en grado eminente las cualidades propias de la Liturgia. [...] deber ser santa, debe tener arte verdadero y debe ser universal⁶³⁵».

Así pues, si resumimos lo expuesto hasta aquí en este apartado, podemos afirmar que, son nueve el número de obras que hemos transcrito si tenemos en cuenta la clasificación de Palacios y, quince, si tenemos en cuenta que una de ellas es doble y otra está formada por seis números.

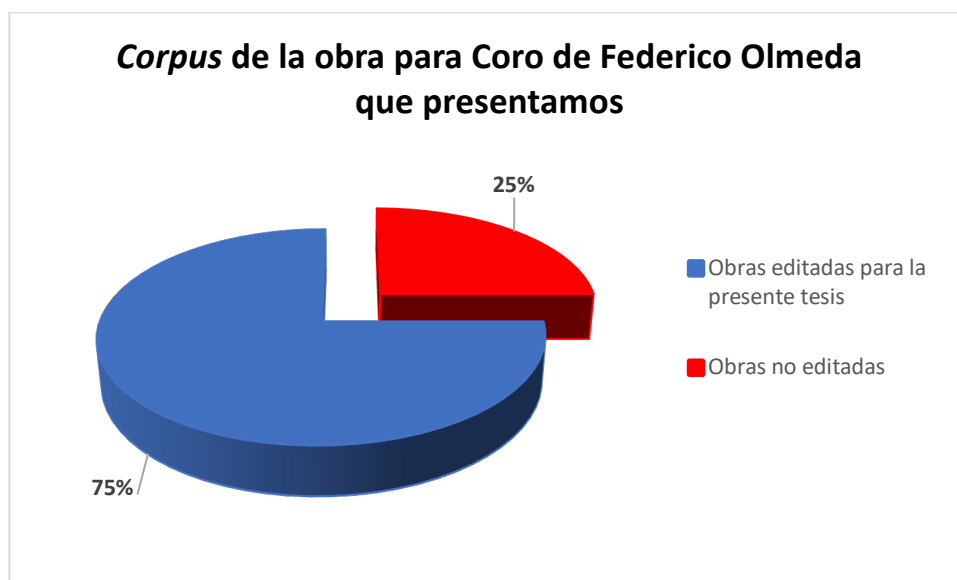


Gráfico 3: Porcentaje de las obras musicales para coro de Federico Olmeda que presentamos en esta tesis.

De este 75% de la obra coral que aquí presentamos hemos de decir que, en vida de su autor, tan sólo una de ellas se editó: la *Missa pro defunctis*. Además, en el libro de Miguel Ángel Palacios, *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*, ya se presenta

⁶³⁴ Cfr. SUÑOL, Gregorio. *Método completo de canto gregoriano según la escuela de Solesmes*, p. 188.

⁶³⁵ Véase en SUÑOL, Gregorio, *op. cit.*, p. 187.

por primera vez la edición de 3 de las 6 canciones que se corresponden con la *Serie de canciones populares montañesas para orfeón ó Suite de cantos populares para orfeón*⁶³⁶. A pesar de esta pequeña ventaja que *a priori* aparentemente disponía, ya que como acabamos de señalar estas obras estaban ya editadas, en el caso de la *Missa pro defunctis*, he transcrito la misma en pentagramas independientes para que el formato de las obras que presento sea homogéneo, así como la totalidad de la *Serie de canciones populares montañesas para orfeón*. Además, creemos que el programa utilizado para la transcripción de estas obras en el libro de Palacios es el Encore y nosotros ofrecemos una edición revisada y, con toda modestia, afirmamos que mejora su lectura, al menos desde el punto de vista de la maquetación y, por lo tanto, ojalá facilite la interpretación de esta música que es, por otro lado, el fin último de nuestro trabajo.

Así pues, como resumen, podemos decir que hemos transcrito y analizado tres obras para voces graves u Orfeón⁶³⁷ y seis obras para coro mixto⁶³⁸ sin acompañamiento, salvo, como ya hemos señalado, una *Danza* que corresponde al nº 6 de la *Serie de canciones populares montañesas para orfeón ó Suite de cantos populares para Orfeón* que incluye una pandereta.

En cuanto al tipo de música de estas obras corales podemos afirmar que son todas de temática religiosa excepto la que ya hemos citado en dos ocasiones: la *Serie de canciones populares montañesas para orfeón ó Suite de cantos populares para Orfeón*.

⁶³⁶ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico...*, pp. 232-240.

⁶³⁷ Pensemos que, en su origen, los Orfeones estaban conformados únicamente por hombres, aunque poco a poco se fueron incorporando las mujeres. Así pues, podemos utilizar, al menos en época de Olmeda, ambos términos, el de coro de voces graves u orfeones indistintamente para determinar un tipo de coro formado exclusivamente por hombres. Ambos términos son en la práctica sinónimos, aunque la connotación de *orfeón* conlleve una estructura institucional más acusada e importante, pero, respecto del tipo de voces que lo forman no establecemos distinción alguna.

⁶³⁸ Aunque hablemos de coro mixto, es decir, coros compuestos por voces blancas y voces graves, en todas las partituras de Olmeda se establece la clasificación de las voces agudas como tiple y no como soprano, lo que nos hace pensar una vez más que las voces blancas las realizaban niños y no mujeres. De hecho, nos consta que no fue hasta la época en que Antonio José asumió la dirección del Orfeón Bungalés (1929) cuando empezaron a cantar las mujeres en los coros, al menos en Burgos.

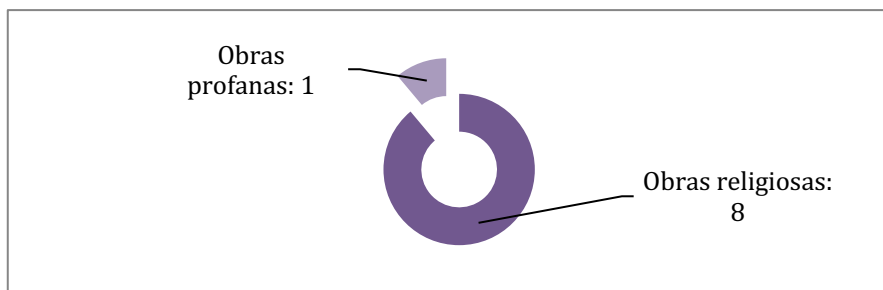


Gráfico 4: Tipología de las obras para coro de Federico Olmeda.

Desde el punto de vista musical, el nivel de dificultad de estas obras varía enormemente. Creemos que esto es debido precisamente al tipo de música de estas obras y a la finalidad para la que estaban destinadas u Olmeda las concibió, no tanto por el nivel de sus intérpretes ya que, como nos recuerda Palacios «con sólo tres meses de actividad, la Academia Salinas celebra la festividad de Santa Cecilia, [...] cantando en la iglesia de la Merced la *Misa Gaudeamus*, a seis voces mixtas, de Tomás Luis de Victoria⁶³⁹». Y, aunque la crónica del *Diario de Burgos* respecto a la calidad de la ejecución de la misma da una de cal y otra de arena, redundando en destacarla mayoritariamente como «muy buena, y en atención al escaso tiempo de estudios que llevan los alumnos, aseguramos que rayó en inmejorable⁶⁴⁰».

Antes de abordar el análisis individualizado de estas obras corales, recordemos que Olmeda será un firme defensor de la aplicación práctica del *Motu Proprio* de Pío X y, como veremos, algunas de estas obras serán un vivo ejemplo de algunos de sus postulados. Ya hemos adelantado cómo el *Miserere* (nº 42) es una partitura de estilo *alla palestrina* y, con esto, no solo queremos decir que la obra se basa en la forma de componer del gran genio italiano, sino que comulga con las doctrinas del papa Pío X, pero, como veremos no será la única que esté escrita bajo estas premisas. Por otro lado, es significativo que, en la primera crónica a la cual hacemos referencia sobre la música que interpretaba Olmeda y más en un día tan señalado como es Santa Cecilia para un músico, eligiera para el ordinario la *Misa Gaudeamus* de uno de los maestros más importantes de la polifonía del s. XVI como es Victoria, pero además otro de los aspectos reveladores en cuanto a la aplicación de estas doctrinas del *Motu Proprio* es que, aparte de esta misa, acompañara melodías de canto llano al *harmonium*, es decir, aglutina en una misma misa los dos grandes géneros de música sagrada que propugna el *Motu Proprio*: el canto

⁶³⁹ «La misa de Santa Cecilia», *Diario de Burgos* 23 de noviembre 1894: 2. Véase en PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico...*, p. 87.

⁶⁴⁰ *Ibidem*.

gregoriano y la polifonía clásica; pero tengamos en cuenta que esta crónica es de 1894, es decir, prácticamente una década antes de que se implantara el rescripto canónico de Pío X. Finaliza esta crónica de la *Misa a Santa Cecilia* de 1894 destacando la interpretación en el ofertorio de una «bonita melodía religiosa» al violín, es decir, vemos que implementaba todos los recursos a su alcance para solemnizar estas misas de la mejor de las maneras.

En cuanto a las decisiones de maquetación para la edición crítica, hemos de señalar que, en todas las obras religiosas, como están escritas en latín, lo hemos añadido en cursiva⁶⁴¹. Sin embargo, en la *Serie de canciones populares montañesas para orfeón* el texto irá sin cursiva. Por otro lado, todos los melismas vocales los hemos señalado con ligaduras de expresión y hemos eliminado los que estaban indicados que no correspondían. En las corcheas donde se cantan diferentes sílabas las hemos separado; sin embargo, aparecerán unidas aquellas donde encontramos algún tipo de melisma. A diferencia de la propuesta de los manuscritos de Olmeda donde los pentagramas van unidos por las líneas de separación de compás, nosotros, para facilitar la lectura del texto, hemos preferido no unir los pentagramas con las líneas de compás. Para facilitar la interpretación de las obras que presentamos, hemos preferido cambiar las claves antiguas, en que Olmeda presenta alguna de estas obras o parte de ellas, por claves modernas. Sobre las indicaciones de dinámica hemos decidido agregarlas encima de la voz a la cual afectan, homogeneizando de esta manera el lugar donde estas aparecerán en las partituras. En este mismo sentido, en algunas partes, solo aparecía la indicación dinámica en una sola voz y nosotros hemos decidido homogeneizar el formato añadiendo estas indicaciones al resto de voces. Por otro lado, hemos añadido numeración cada cinco compases a las partituras. El resto de puntualizaciones que hemos tenido que realizar las señalaremos a continuación en el análisis que hemos desarrollado en cada obra.

2.6.1.- FUENTES

De las nueve obras que señalamos hemos transcrito para esta tesis, ocho las encontramos en el *ADB* en las cajas nº 3, 4 y 5. Solo en una de ellas –*Missa pro defunctis*– hemos de recurrir al *AMD* o al suplemento 4-5 y 6 de la *Voz de la Música* (1907) para

⁶⁴¹ Todas las obras religiosas para coro que escribió Olmeda están en latín.

obtener un ejemplar de la misma. De la obra *Christus factus est* encontramos otro ejemplar manuscrito en el *AMD*.

2.6.2.- OBRAS YA EDITADAS

La única obra para coro que encontramos editada mientras vivió Olmeda es la *Missa pro defunctis*. Además, fue publicada por él mismo en el suplemento 4-5 y 6 de la *Voz de la Música* (1907).

Por otro lado, en el apéndice del libro que Palacios dedica a Olmeda editó otras cuatro, tres pertenecen a la *Suite de cantos populares para orfeón*. Se trata de los números 2, 3 y 6 que llevan por título *Melodía*, *Canto de cuna* y *Danza*, respectivamente. La cuarta de estas obras editadas por Palacios es el *Christus factus est*.

A continuación, realizaremos un breve análisis de estas obras.

2.6.2.1.- Missa pro defunctis

«Compuesta entre el 1 y el 3 de noviembre de 1906, para cuatro voces mixtas, consta de nueve números: *Introitus*, *Kyrie*, *Gradualis*, *Tractus*, *Sequentia*, *Offertorium*, *Sanctus*, *Agnus*, *Communio*. El ológrafo original de esta obra se guarda en el *Archivo del Monasterio de las Descalzas Reales* (caja nº 10)⁶⁴²».

Al ser la única de las obras corales que incluimos en este apartado que fue editada en vida de nuestro autor, concretamente en el suplemento de la revista *Voz de la Música* 4-5 y 6 de 1907, hemos intentado ser lo más fieles a aquella edición. Esa es la razón por la cual hemos mantenido las tildes que marcan los acentos prosódicos. Por otro lado, y como ya hemos señalado, la aportación que hacemos respecto a esta edición que Miguel Ángel Palacios incluyó en su libro⁶⁴³ es que nosotros hemos planteado cada voz en un pentagrama independiente y hemos corregido una pequeña errata que aparece en el texto del c. 26 de la *Sequencia*. En la edición de esta partitura pone: *per sepulcrum regionum*, sin embargo, habría que eliminar la “m” a *sepulcrum* para que sea acusativo plural, es decir, *sepulcra* y así el genitivo que le acompaña pueda estar como aparece, en plural.

⁶⁴² PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico...*, p 219.

⁶⁴³ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 253-262.

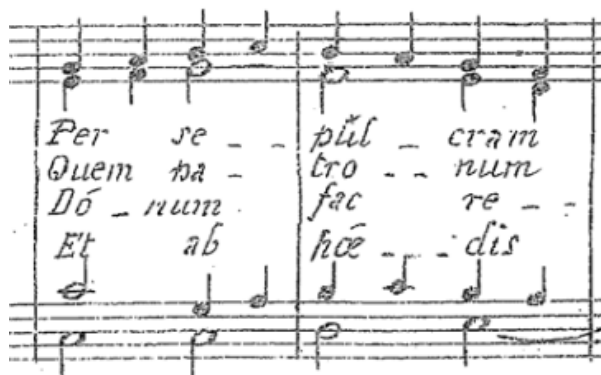


Ilustración 41: Ejemplo de los cc. 25 y 26 de la *Sequencia* de la *Missa de pro defunctis*. En *Suplemento de VM (Burgos) 4-5 y 6 (1907)*.

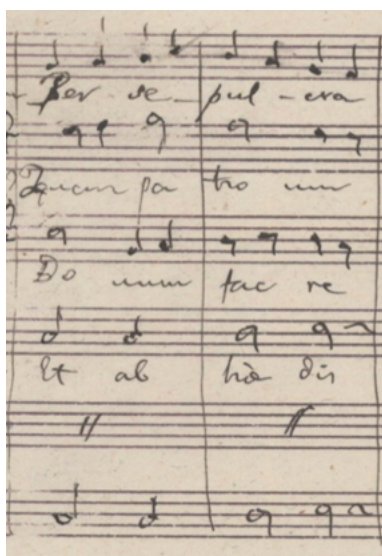


Ilustración 42: Ejemplo de los cc. 25 y 26 de la *Sequencia* de la *Missa pro defunctis* de Federico Olmeda. En *AMD*, signatura MUS/MD/C/124 (16).

Centrándonos en su análisis diremos que, en principio, el carácter homofónico y, por lo tanto, sobrio de esta obra y su aparente sencillez en cuanto a la forma, entroncaría con los principios básicos del *Motu Proprio* de Pío X que señalamos cuando hicimos referencia al *Miserere* –obra nº 42 del catálogo de Palacios– como es «la bondad de las formas⁶⁴⁴». Sin embargo, si atendemos al ámbito armónico que se propone en la obra, diríamos que nos encontramos ante un lenguaje mucho más cercano al período romántico que al clásico y baste para corroborar esto la segunda página del *Introitus* donde, en el compás 11, cadencia en la medianta –sol mayor– del tono principal –mi b mayor–. Posteriormente, el pasaje de los compases 15 a 18 está en sol bemol mayor, es decir, ha flexionado descendientemente y de manera cromática, medio tono, y, acabará este salmo,

⁶⁴⁴ SUÑOL, Gregorio, *op. cit.*, p. 187.

antes de establecer la repetición del *Introito*, en el homónimo menor –mi bemol menor– de la tonalidad principal, volviendo al comienzo de la obra y, por tanto, al tono principal, directamente, es decir, sin ningún tipo de preparación previa. He aquí los tres ejemplos anteriormente expuestos:

Ilustración 43: Ejemplos cadenciales de los cc. 11, cc. 15-18 y cc. 20-24 de la nueva edición del *Introito* de la *Missa pro defunctis* de Federico Olmeda.

Tabla 4: Esquema del análisis de la *Missa pro defunctis* de Federico Olmeda.

INTROITUS					Tono principal: mi bemol mayor.			
Estructura: ABA								
cc. 1 - 8	8 cc.	Parte A (pasaje homofónico)				Tono principal.		
		cc. 1 - 4	Semifrase de A (primera parte) 2+2		4 cc.	Semicadencia a la dominante (si bemol mayor).		
		cc. 5 - 8	Semifrase de A (resolución) 2+2		4 cc.	Cadencia auténtica perfecta.		
cc. 9 - 22	14 cc.	Parte B (Psalmus)				Tono en el relativo menor.		
		cc. 9 - 11	Semifrase de B (primera parte)		3 cc.	Semicadencia a la dominante (sol mayor) del tono relativo (do menor).		
		cc. 12 - 14	Semifrase de B (segunda parte)		3 cc.	Semicadencia a la dominante (si bemol mayor).		
		cc. 15 (anacrusa) - 18 (tercer pulso)	cc. 15-17	Círculo de 5 ^{as} : tonos de la bemol mayor, re bemol mayor, sol bemol mayor, do bemol mayor y fa menor con 7 ^a .		4 cc.	Cadencia al homónimo de la dominante del tono relativo (sol bemol mayor).	
		cc. 18 (último pulso) - 22	Semifrase B (cuarta parte)					
			cc. 19-20	Círculo de 5 ^{as} : fa disminuido, si bemol mayor y mi bemol menor.		2 cc.	Cadencia en mi bemol menor.	
		cc. 19 y 20	Pasaje con entradas en diferentes pulsos		2 cc.			

			(primer pulso)	que contrasta con el carácter homofónico de toda la obra.		
			c. 23	Es el c.1 (para repetir).	1 c.	
KYRIE Estructura: ABA						
cc. 1 - 8	8 cc.	Parte A			Tono principal: mi bemol mixolidio salvo en la cadencia final.	
		cc. 1 - 4	Semifrase de A (primera parte) 2+2	4 cc.	Cadencia en el IV (c. 2, tercer pulso). Cc. 3-4 imitación real y prácticamente igual salvo la pequeña variación propuesta en el último pulso de la voz de la contralto.	
		cc. 5 - 8	Semifrase de A (resolución) 2+2	4 cc.	Cadencia auténtica perfecta.	
Parte B						
cc. 9 - 14	6 cc.				En mi bemol menor.	
		cc. 9 - 10	<i>Tenor:</i> motivo a imitar. <i>Bajo:</i> contracanto sin el <i>si</i> bemol del primer pulso.	2 cc.	Tono de la dominante.	
		cc. 11 - 12	<i>Tenor:</i> motivo igual que los cc. 9 y 10. <i>Alto:</i> motivo imitado. <i>Bajo:</i> contracanto con el <i>si</i> bemol del primer pulso.	2 cc.		
cc. 13 - 14	<i>Soprano:</i> motivo del tenor de los cc. 9 y 10. <i>Alto:</i> motivo imitado <i>Tenor:</i> motivo imitado. <i>Bajo:</i> contracanto con variación.	2 cc.				
GRADUALIS Estructura bipartita: AB					Tono principal: mi bemol menor.	
Parte A						
cc. 1 - 8 (tercer pulso)	8 cc.	cc. 1 - 4	Semifrase de A (primera parte) 2 cc. (<i>bajo solo</i>) + 2 cc. (<i>tutti</i>)	4 cc.	Cadencia auténtica perfecta.	
		cc. 5 - 8 (tercer pulso)	Semifrase de A (segunda parte) 2 cc. (<i>bajo solo</i>) + 2 cc. (<i>tutti</i>)	4 cc.	Cadencia auténtica perfecta en el relativo mayor (sol bemol mayor).	
Parte B (versículo)						
cc. 9 (anacrusa) - 15	7 cc.	cc. 9 (anacrusa) - 11	Semifrase de B (primera parte). <i>Tenor</i> en tacet.	3 cc.	Tono principal. Semicadencia a la dominante (si bemol mayor).	

		cc. 12 (anacrusa) - 15	Semifrase de B (segunda parte). <i>Tenor</i> : ataque en anacrusa del c. 12. Contracanto del Coro. Coro en homofonía (<i>soprano</i> , <i>alto</i> y <i>bajo</i>).	4 cc.	Cadencia auténtica perfecta.
TRACTUS Estructura bipartita: AB					Tono principal: mi bemol mayor.
Parte A (6+4)					Tono principal.
cc. 1 - 10 (tercer pulso)	10 cc.	cc. 1 - 6 (tercer pulso)	Semifrase de A (primera parte). Pasaje homofónico.	6 cc.	Semicadencia a la dominante del relativo menor (sol mayor).
		cc. 7 (anacrusa) - 10 (tercer pulso).	Semifrase de A (segunda parte) 2 cc. (<i>alto</i> tacet) + 2 cc. (<i>tutti</i>). <i>Tenor</i> ataque en anacrusa del c. 7.	4 cc.	Cadencia auténtica perfecta (mi bemol mayor).
Parte B (versículo: 4+4+5)					Tono principal.
cc. 11 (anacrusa) - 23	13 cc.	cc. 11 (anacrusa) - 14 (tercer pulso)	Semifrase de B (primera parte). Versículo 1. <i>Soprano</i> en <i>tacet</i> . <i>Alto</i> y <i>Tenor</i> : melodía. <i>Bajo</i> : contracanto.	4 cc.	Semicadencia a la dominante del relativo menor (sol mayor).
		cc. 15 (anacrusa) - 18 (tercer pulso)	Semifrase de B (segunda parte). Versículo 1. <i>Soprano</i> en <i>tacet</i> . <i>Alto</i> y <i>Tenor</i> : melodía. <i>Bajo</i> : contracanto.	4 cc.	Semicadencia a la dominante (si bemol mayor).
		cc. 19 (anacrusa) - 23	Semifrase de B (tercera parte). <i>Soprano</i> en <i>tacet</i> . Versículo 2. <i>Alto</i> y <i>Tenor</i> : melodía. <i>Bajo</i> : contracanto, a partir del c. 21 homofonía.	5 cc.	Cadencia auténtica perfecta.
SEQUENTIA (Pasaje prácticamente homofónico) Estructura: ABACAB'					Tono principal: do menor.
cc. 1 - 12	12 cc.	Parte A (6+6).			Tono principal.
Parte B (4+4)					Tono principal.
cc. 13-20	8 cc.	cc. 13 - 16	Semifrase de B (primera parte).	4 cc.	Semicadencia a la dominante (sol mayor).
		cc. 17 - 20	Semifrase de B (segunda parte).	4 cc.	Cadencia auténtica perfecta (do menor).
cc. 21 - 32	12 cc.	Parte A (6+6)			Tono principal.
Parte C (6+6)					Tono: relativo mayor (mi bemol mayor).
cc. 33 - 44	12 cc.	cc. 33 - 38	Semifrase de B (primera parte).	6 cc.	Cadencia auténtica perfecta (mi bemol mayor).

		cc. 33 - 34	<i>Bajo en tacet.</i>	2 cc.	
		cc. 35 - 36	<i>Bajo imita al tenor</i>	2 cc.	
		cc. 39 - 44	Semifrase de B (segunda parte). <i>Ídem.</i>	6 cc.	Cadencia auténtica perfecta (mi bemol mayor).
cc. 45 - 56	12 cc.	Parte A (6+6)			Tono principal.
cc. 57 - 64	8 cc.	Parte B (4+4)			Cadencia final con 3ª de picarda.

OFFERTORIUM Estructura: ABA'					Tono principal: do menor.	
cc. 1 - 40	40 cc.	Parte A (que podríamos fragmentar en tres grandes partes)			Tono principal.	
		cc. 1 - 24	<u>Parte I de A</u> (dividida en pequeñas semifrases)		24 cc.	
		cc. 1 - 4	Primera semifrase de A.		4 cc.	Cadencia al IV en 1ª inversión.
		cc. 5 - 11	Segunda semifrase de A.		7 cc.	Semicadencia a la dominante del relativo mayor (si bemol mayor).
		cc. 12 - 13	Tercera semifrase de A.		2 cc.	Semicadencia a la dominante del tono principal (sol mayor).
		cc. 14 - 17	Cuarta semifrase de A.		4 cc.	Cadencia auténtica perfecta (do menor).
		cc. 18 - 21 (tercer pulso)	Quinta semifrase de A.		4 cc.	Cadencia al IV en estado fundamental.
		cc. 21 (tercer pulso) - 24	Sexta semifrase de A. <i>Soprano: tacet.</i> Pequeño pasaje contrapuntístico.		3 cc.	Cadencia de la dominante de la dominante (re mayor).
		cc. 25 - 31	<u>Parte II de A</u> <i>Solo de soprano.</i> <i>Alto, Tenor y Bajo:</i> acompañamiento. <i>Bajo: pedal de tónica.</i>		7 cc.	Tono de la dominante (sol mayor).
		cc. 32 - 39	<u>Parte III de A ó A'</u> Vuelve el <i>Coro en tutti.</i>		8 cc.	Tono principal
cc. 40 - 56	16 cc.	Parte B: versículo.				
		cc. 40 - 43	Primera semifrase de B.		4 cc.	Acorde de 6ª aumentada en el último pulso (dominante de la dominante).
		cc. 44 - 48 (segundo pulso)	Segunda semifrase de B. <i>Solo en canon de las partes de Soprano y Tenor.</i>		5 cc.	Tono en la dominante (sol mayor).

		cc. 48 (tercer pulso) - 56	Tercera semifrase de B. Vuelve a entrar el <i>Coro</i> en <i>tutti</i> .	4 cc.	Semicadencia a la dominante (sol mayor).
			cc. 55 (último pulso)	Acorde de 6ª aumentada en el último pulso (dominante de la dominante).	4 cc.

SANCTUS Estructura bipartita: AB				Tono principal: mi bemol mayor.	
--	--	--	--	---------------------------------	--

cc. 1 - 18	18 cc.	Parte A (que, a su vez, podríamos fragmentar en tres semifrases)			Tono principal.	
		cc. 1 - 8	Primera semifrase de A.	8 cc.	Tono principal. Pasaje homofónico.	
		cc. 8 - 12 (tercer pulso)	Segunda semifrase de A.	4 cc.		
			c. 12		Acorde aumentado con 7ª.	
		cc. 13 (anacrusa) - 18	Tercera semifrase de A.	6 cc.	Cadencia auténtica perfecta. Pasaje contrapuntístico.	

cc. 19 - 31	13 cc.	Parte B (que, a su vez, podríamos fragmentar en dos semifrases)			Tono principal.	
		cc. 19 - 23 (primer pulso)	Primera semifrase de B.	5 cc.	Empieza en el homónimo menor del tono principal. (mi bemol menor) y termina realizando una semicadencia a la dominante (si bemol mayor). <i>Soprano en tacet.</i>	
		cc. 23 (segundo pulso) - 31	Segunda semifrase de B.	8 cc.	Se suma la <i>soprano</i> . Cadencia auténtica perfecta.	

AGNUS Estructura: ABC				Tono principal: do menor.	
---------------------------------	--	--	--	---------------------------	--

cc. 1 - 9	9 cc.	Parte A (que, a su vez, podríamos fragmentar en tres semifrases)			Semicadencia a la dominante.	
		cc. 1 - 4 (primer pulso)	Primera semifrase de A.	3 cc.	Cadencia a la dominante (sol mayor). Pasaje homofónico a tres voces. <i>Bajo en tacet.</i>	
			c. 3 (último pulso).		Acorde de 6ª aumentada funcionando como dominante de la dominante (sol mayor).	
		cc. 4 - 7 (primer pulso)	Segunda semifrase de A.	3 cc.	Cadencia en el tono principal. <i>Soprano en tacet.</i>	

		cc. 7 (segundo pulso) - 9	Tercera semifrase de A.	3 cc.	Semicadencia a la dominante. Pasaje homofónico de todas las voces.
cc. 10 - 17	8 cc.	Parte B (que, a su vez, podríamos fragmentar en dos semifrases)			
		cc. 10 - 13	Primera semifrase de B.	4 cc.	<i>Soprano en tacet.</i> Cadencia en el relativo mayor (mi bemol mayor).
		cc. 14 - 17	Segunda semifrase de B.	4 cc.	Semicadencia a la dominante (si bemol mayor).
cc. 18 - 26	9 cc.	Parte C (que, a su vez, podríamos fragmentar en dos semifrases)			Empezará en el relativo mayor (mi bemol mayor) pero terminará en el tono principal (do menor).
		cc. 18 - 21	Primera semifrase de C.	4 cc.	Cadencia en la dominante de la dominante (sol mayor).
		cc. 22 - 26	Segunda semifrase de B.	5 cc.	Cadencia auténtica perfecta.

COMMUNIO Estructura: ABC				Tono principal: mi bemol mayor.	
cc. 1 - 10	10 cc.	Parte A		Semicadencia a la dominante (si bemol mayor).	
cc. 11 - 18 (primer pulso)	7 cc.	Parte B (que es la parte A del <i>Introitus</i>)		Cadencia en el tono principal.	
cc. 18 (segundo pulso) - 26 (primer pulso)	9 cc.	Parte C		Cadencia auténtica perfecta.	

A continuación, aportamos tanto el texto como la traducción del mismo:

Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus Deus, in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem.
Exaudi orationem meam;
ad te omnis caro veniet.
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.

Dales, Señor, el eterno descanso,
y que la luz perpetua los ilumine.
En Sión, cantan dignamente tus alabanzas.
En Jerusalén, te ofrecen sacrificios.
Escucha mi plegaria,
hacia Ti van todos los mortales.
Dales, Señor, el eterno descanso,
y que la luz perpetua los ilumine.

Señor, ten piedad,
Cristo, ten piedad,
Señor, ten piedad.

Dales, Señor, el eterno descanso,
y que la luz perpetua los ilumine.

In memoria aeterna erit iustus,
ab auditione mala non timebit.

Absolve, Domine,
animas omnium fidelium defunctorum
ab omni vínculo delictorum
et gratia tua illis succurrente
mereantur evadere iudicium ultionis,
et lucis aeternae beatitudine perfrui.

Dies irae, dies illa
solvat saeculum in favilla:
teste David cum Sibylla.
quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus!

Tuba, mirum spargens sonum
per sepulcra regionum
coget omnes ante thronum.
Mors stupebit et natura,
cum resurget creatura,
iudicanti responsura.

Liber scriptus proferetur,
in quo totum continetur,
unde mundus iudicetur.
Iudex ergo cum sedebit,
quidquid latet, apparebit:
nihil inultum remanebit.
Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus,
cum vix iustus sit securus?

Rex tremendae maiestatis,
qui salvandos salvas gratis,
salva me, fons pietatis.

Recordare, Jesu pie,
quod sum causa tuae viae:
ne me perdas illa die.
Quaerens me, sedisti lassus,
redemisti crucem passus:
tantus labor non sit cassus.
Iuste Iudex ultionis,
donum fac remissionis
Ante diem rationis.

Ingemisco, tamquam reus,
culpa rubet vultus meus;
supplicanti parce, Deus.
Qui Mariam absolvisti,
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.
Praeces meae non sunt dignae,
sed tu bonus fac benigne,
ne perenni cremer igne.
Inter oves locum praesta,
et ab haedis me sequestra,
statuens in parte dextra.

El justo permanecerá en eterno recuerdo,
y no temerá falsedades.

Absuelve, Señor,
las almas de los fieles difuntos
de las ataduras del pecado,
y que socorridos por tu gracia
puedan ellos merecer evadir la intencionada retribución
y disfruten de la bendición de la luz eterna.

Día de la ira, aquel día
en que los siglos se reduzcan a cenizas;
como testigos el rey David y la Sibila.
¡Cuánto terror habrá en el futuro
cuando el juez haya de venir
a juzgar todo estrictamente!

La trompeta, esparciendo un sonido admirable
por los sepulcros de todos los reinos,
reunirá/llamará a todos ante el trono.
La muerte y la Naturaleza se asombrarán,
cuando las criaturas se levanten otra vez,
para responder a su Juez/juicio.

El libro escrito entonces será traído al frente,
en el que se contiene todo
por lo que el mundo será juzgado.
Entonces, cuando el juez tome asiento,
lo que estaba oculto se mostrará:
y nada quedará pendiente (de juicio).
¿Qué podrá decir entonces este pobre desdichado?
¿A qué protector podré rogar,
cuando ni los justos estarán seguros?

Rey de tremenda majestad,
que salvas a quien salvación merece,
sálvame, fuente de piedad.

Recuerda, piadoso Jesús,
que soy la causa de tu camino;
no me pierdas ese día.
Buscándome, cansado y agotado,
me redimiste sufriendo en la cruz:
Tantos trabajos no serán en vano.
Justo Juez de la retribución,
otorga la gracia del perdón/absolución,
antes de día del recuento (de acciones).

Suspiro, como el culpable que soy;
la culpa sonroja mi rostro,
Oh, Dios, perdona al que suplica.
Tú, quien absolvió a María (Magdalena)
y a ladrones escuchó,
me has dado esperanza a mí también.
Mis plegarias no son dignas;
pero Tú, quien muestra bondad, por piedad
no me dejes arder en el fuego eterno.
Dame un sitio en tu rebaño
y sepárame de las cabras
para colocarme a tu diestra.

Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis,
voca me cum benedictis.
Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis:
gere curam mei finis.

Lacrimosa dies illa,
qua resurget ex favilla
iudicandus homo reus.
Huic ergo parce, Deus:
Pie Iesu Domine,
dona eis requiem. Amen.

Domine, Iesu Christe, Rex gloriae,
libera animas omnium fidelium defunctorum
de poenis inferni et de profundo lacu.
Libera eas de ore leonis,
ne absorbeat eas tartarus,
ne cadant in obscurum.
Sed signifer sanctus Michael
repraesentet eas in lucem sanctam,
quam olim Abrahae promisisti et semini eius.

Hostias et praeces tibi, Domine, laudis offerimus.
tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam facimus.
Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam,
quam olim Abrahae promisisti et semini eius.

Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Domine Deus Sabaoth!;
pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Domine Deus Sabaoth!;
pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem,
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem,
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem sempiternam.

Lux aeterna luceat eis, Domine,
cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis:
Cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.

Cuando los condenados,
(sean) sentenciados a las llamas de la aflicción,
mencióname entre los bendecidos.
De rodillas, en súplica, te ruego,
con el corazón contrito, casi hecho cenizas,
cuida de mí (hasta el) final.

Lamentable aquel día,
cuando de las cenizas se levanten
los hombres culpados para ser juzgados.
Ten compasión de ellos, Dios:
Piadoso Señor Jesús,
concédeles el descanso (eterno). Amén.

Señor, Jesucristo, Rey glorioso,
liberad las almas de los fieles difuntos
de las llamas del infierno y el profundo abismo.
Liberadlos de la boca del león
para que el abismo horrible no los engulla
ni sean encadenados en oscuridad.
Que el abanderado san Miguel
los guíe a la santa luz,
como le prometiste a Abraham y a su descendencia.

Plegarias y alabanzas, Señor, ofrecemos en tu honor.
Acéptalas en nombre de las almas
en cuya memoria hoy las hacemos:
hazlas pasar, Señor, de la muerte a la vida,
como antaño prometiste a Abraham y a su descendencia.

Santo, Santo, Santo,
Señor, Dios de las fuerzas celestiales;
Llenos están el cielo y la tierra de tu gloria.
Hosanna en las alturas.

Santo, Santo, Santo,
Señor, Dios de las fuerzas celestiales;
Llenos están el cielo y la tierra de tu gloria.
Hosanna en las alturas.
Bendito el que viene en nombre del Señor.
Hosanna en las alturas

Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo,
dadles reposo.
Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo,
dadles reposo.
Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo,
dadles reposo eterno.

Que la luz eterna brille para ellos, Señor,
en medio de vuestros Santos
porque sois piadoso.
Dadles el reposo eterno, Señor,
y que la Luz Eterna brille sobre ellos.
como santos tuyos para siempre, pues sois misericordioso.

2.6.2.2.- Serie de canciones populares montañesas para orfeón ó Suite de cantos populares para orfeón: Melodía, Canto de cuna y Danza

Todas las obras pertenecientes a *Serie de canciones populares montañesas para orfeón* se compusieron, siguiendo a Palacios, en octubre de 1901 pero, no será hasta el domingo 26 de enero de 1902, a las seis y media, en el Teatro Principal, y, junto al Orfeón Santa Cecilia que dirigía Olmeda, cuando se estrenen los números *Melodía* y *Danza*⁶⁴⁵.

- Melodía

Empezamos por esta obra porque, en la encuadernación que se conserva en el *ADB*, aparece primero. No obstante, en nuestro catálogo ya presentamos ordenadas, según su número, la *Serie de canciones populares montañesas para orfeón*.

«*Melodía* se basa en una conocida canción, transcrita por Olmeda en Alceda (Santander), en 1888⁶⁴⁶» que Palacios referencia en el *ADM* (caja nº 10) y a la que nosotros hemos tenido acceso a través de la *Biblioteca del Palacio Real de Madrid* mediante la signatura MUS/MD/C/126 (1) B. Dentro de este apartado es la que se corresponde con el número de archivo 00017.

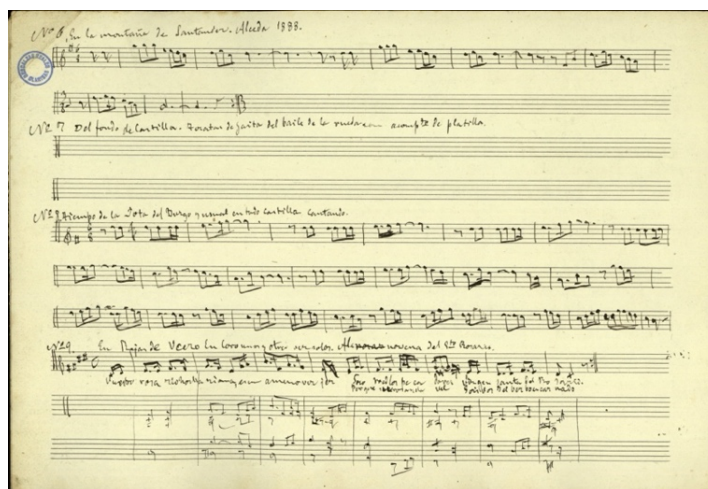


Ilustración 44: Ológrafo de la melodía recogida en Alceda (Santander) por Olmeda (nº 6). En el *AMD*, signatura: MUS/MD/C/126 (1), B – 00017.

⁶⁴⁵ También se estrenarán los números *Serenata* y *Barcarola*. Véase en *Diario de Burgos* 25 y 27 enero 1902: 1, citado ya por PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 98.

⁶⁴⁶ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 218.

Además, una variación de esta melodía es precisamente la que toma Calleja para realizar la primera de las obras que aparecen en sus *Cantos de la Montaña* al que ya hemos hecho referencia en esta tesis⁶⁴⁷.

A continuación, ofreceremos un breve análisis de esta obra, así como nuestra propuesta de edición de la misma. En esta época, que es precisamente cuando nacen los orfeones, estos conjuntos corales están formados exclusivamente por voces masculinas. Como todas las obras de esta serie, salvo *Serenata* que incluye un solo para barítono y *Danza* que dispone de una pandereta *ad libitum*, son obras concebidas a 4 voces masculinas distribuidas en dos partes de tenor, otra de barítono y una última de bajo. La versión de *Melodía* propuesta por Olmeda mantiene el tono original de sol mayor de la canción que recogió en Alceda y su estructura es muy sencilla. Básicamente lo que hace Olmeda es armonizar de forma sencilla las dos partes que claramente dispone dicha melodía a la que añade una introducción y un remate. El esquema resumido podría ser el siguiente: Introducción-A-B-A-Final.

A su vez, la introducción la podríamos dividir en dos grandes partes iguales, aunque en dos tonos diferentes, a las que añadirá dos compases finales que darán pie a la entrada de la melodía principal. Así pues, la introducción comenzaría con los seis primeros compases en el tono de la canción que recogió en Alceda, es decir, en sol mayor. Estos compases y los seis siguientes están desarrollados *a bocca chiusa* donde, mientras el bajo plantea un pedal de tónica, el resto de voces van a realizar una rítmica de negra y corchea que será la que utilice posteriormente para acompañar a la melodía principal, generando, de esta forma un engranaje natural y dinámico que, reforzado por una armonía muy sencilla permitirá que la melodía fluya y destaque sin problema. Así pues, los siguientes 6 compases repetirá exactamente esta introducción, pero en la mediantes, es decir, en si mayor y sin preparación alguna. Acabará esta introducción añadiendo dos compases más para cadenciar con el acorde de séptima de dominante del tono principal.

⁶⁴⁷ CALLEJA, Rafael. *Cantos de la Montaña*, Fotografiados de Laporta y Páez, 1901.



Ilustración 45: Ejemplo de los cc. 1-15 editados donde se aprecia la introducción de la obra *Melodía* (nº 2) de la *Serie de canciones populares montaÑesas*.

La parte A empieza precisamente en el segundo pulso del c. 14 con la entrada del tenor segundo al que contestará el bajo, ambos con el texto de la melodía principal y ambos ya añadiendo las tres primeras notas de la melodía principal.

La melodía, que siempre la desarrollará el tenor primero, aparecerá de forma acéfala a partir del c. 16, igual que cuando hicimos referencia al tenor segundo.



Ilustración 46: Ejemplo de los cc. 15-21 editados del tenor I donde aparece la parte A de la melodía de la obra nº 2 de la *Serie de canciones populares montaÑesas*.

La parte B se desarrolla a partir de la anacrusa del c. 23 hasta el c. 30.



Ilustración 47: Ejemplo de los cc. 21-30 editados donde se aprecia la parte B de la melodía en el tenor I junto al acompañamiento del resto de voces de la obra nº 2 de la *Serie de canciones populares montaÑesas*.

Volveremos a la parte A del c. 31 al c. 35 y, a partir de ahí, se desarrollará el cierre de la obra con la entrada escalonada de todas las voces que comienza en la parte del bajo. La obra finalizará la tercera vez que se repite.

Ilustración 48: Ejemplo de los cc. 31-45 editados que se corresponden con la parte A de la melodía (cc. 31-35 en el tenor I) y con el cierre de la obra (cc. 35-45) nº 2, *Melodía*, de la *Serie de canciones populares montañesas* (nº 36).

Tabla 5: Esquema del análisis de *Melodía*, nº 2, de la *Serie de canciones populares montañesas para orfeón* de Federico Olmeda.

cc. 1 – 14 (segundo pulso)	Introducción	Primera parte de la Introducción: cc. 1 – 6	14 cc.	Tono principal: sol mayor. Pedal de tónica en el bajo.
		Segunda parte de la Introducción: cc. 7 – 12		En el tono de la mediantes: si mayor. Pedal de tónica –si mayor–.
		Puente: cc 14 – 15		7ª de dominante del tono principal
cc. 14 (acéfalo) – 22	Parte A de la melodía principal	Melodía desarrollada por el tenor primero	8 cc.	Tono principal (sol mayor). Pedal de tónica del bajo durante prácticamente todo el pasaje.
cc. 24 (anacrusa) – 30	Parte B de la melodía principal	Es el antecedente de la melodía que recopiló Olmeda	8 cc.	Terminará en semicadencia a la dominante
cc. 31 – 35 (primer pulso)	Parte A de la melodía principal	Es exactamente el fragmento del cc. 14 (acéfalo) – 22 donde solo cambia la entrada del mismo.	5 cc.	Tono principal (sol mayor). Pedal de tónica del bajo durante todo el pasaje.
cc. 35 (acéfalo) – 45	Pasaje de cierre ó Final	Antecedente: cc. 35 (acéfalo) – 39 (primera corchea)	10 cc.	c. 38: flexión al homónimo menor. c. 39: semicadencia a la dominante entrando por cadencia frigia.
		Consecuente: 39 (acéfalo) – cc. 45		Cadencia auténtica perfecta.

- Canto de cuna

Aunque sospechamos, como Palacios, que *Canto de cuna* es muy probable que también fuera recogido por Olmeda en algún lugar de Cantabria, desconocemos su origen y tan solo podemos decir que está escrito en modo menor natural y que, después de una introducción con bocas cerradas y la onomatopeya *ron*, emulando el arrullo al niño, llegará una segunda parte donde aparece la melodía principal en la voz superior mientras el resto de voces acompañan. El cierre de la obra o coda podríamos señalarla a partir del c. 41 con la entrada del barítono en el segundo pulso.

Así pues, a grandes rasgos, podríamos hablar de una estructura bipartita donde la primera parte es una gran introducción sin texto que preparará la entrada de la melodía principal que hará el tenor primero a partir del segundo pulso del c. 26 que es precisamente donde podemos señalar que empieza esta segunda parte. Como veremos en el esquema, estas dos partes podemos dividir las a su vez en diferentes subapartados.

Tabla 6: Esquema del análisis de *Canto de cuna*, obra nº 3 de la *Serie de canciones populares montañesas para orfeón* de Federico Olmeda.

cc. 1 – 26 (primer pulso)	26 cc.	Parte A ó Introducción			Tono principal (sol menor).
		cc. 1 – 9	Primera parte de la Introducción.	9 cc.	Tono principal: sol menor. Pedal de tónica en el bajo reforzado por la quinta en el barítono.
		cc. 10 (anacrusa) – 21 (primer pulso)	Segunda parte de la Introducción.	12 cc.	Propuesta melódica en el bajo que contestará el tenor primero a partir de la anacrusa del c. 14. Cadencia en la mediente.
		cc. 22 (acéfalo) – 26 (primer pulso)	Tercera parte de la Introducción.	5 cc.	Propuesta melódica en el barítono que contestarán los tenores en el c. 22 (segundo pulso). Semicadencia a la dominante.
cc. 26 (acéfalo) – 57	32 cc.	Parte B			Tono principal.
		Estrofa			Tono principal.
		cc. 26 (acéfalo) – 41	Antecedente: cc. 26 (acéfalo) – 33-34.		Bajo en <i>tacet</i> . Empieza esta parte el barítono al superponerse a la nota en que ha cadenciado en la anterior parte el tenor primero.

				Contesta en el siguiente compás el tenor segundo.
			Consecuente: c. 35 (acéfalo) – cc. 41-43.	Melodía desarrollada por el tenor primero mientras el resto de voces acompañan en B. C. Tono principal.
		Coda		Tono principal.
	cc. 41 (acéfalo) – 57	Antecedente: cc. 41 (acéfalo) – 46.	12 cc. (si no contamos la repetición)	Bajo en <i>tacet</i> . Empieza esta parte el barítono al superponerse a la nota en que ha cadenciado en la anterior parte el tenor primero. Contesta en el siguiente compás el tenor segundo.
		Consecuente: c. 48 si repetimos o c. 53 si vamos al final – c. 57.		Se añade el bajo haciendo un pedal de tónica. Cuando repetimos el tenor primero estará en <i>tacet</i> . Sin embargo, cuando cierra la obra, el tenor primero octava el pedal de tónica del bajo. Cadencia final con 3ª de picarda.

- *Danza*

Es una variante del baile al agudo n° 38 de su *Cancionero* (p. 119), que figura igualmente como procedente de Santander. La melodía principal la desarrolla casi en exclusiva el tenor primero, mientras el resto realizan un acompañamiento rítmico durante toda la obra, salvo en el estribillo que lo cantan todas las voces al unísono, aunque octavado. Como ya hemos indicado, añade un acompañamiento de pandereta *ad libitum*.

La forma métrica de la estrofa se corresponde con una seguidilla. Su esquema sería el siguiente: 7a/5b/7c/5b. El estribillo no tendría una forma estrófica determinada, aunque su esquema silábico es el siguiente: 4/9/4/12.

Respecto del sistema melódico, debemos señalar que la estrofa está escrita en modo menor con los grados III y VII cromatizados⁶⁴⁸. En el estribillo, los grados que encontramos cromatizados son el VI y el VII, es decir, estaríamos en un sistema melódico que comúnmente lo conocemos como escala melódica.

La estructura de esta obra es, como la anterior, muy sencilla. Empieza con una introducción de 12 compases donde los tenores primeros, mediante la sílaba *la*, desarrollan la melodía principal, aunque con una pequeña variación respecto a la que utilizará posteriormente para desarrollar las distintas estrofas. El tenor segundo acompañará esta melodía de la introducción haciendo un contra canto prácticamente en su totalidad por terceras o sextas. En el desarrollo de las estrofas, este acompañamiento se simplificará todavía más destacando de esta forma el texto de la parte del tenor primero.

Durante toda la obra, el bajo y el barítono tan solo aportarán un soporte rítmico-armónico hasta la entrada al estribillo. El bajo propone percudir las primeras partes de todos los pulsos desarrollando un pedal de tónica mientras el barítono percute los contratiempos de estos pulsos planteando pequeñas modificaciones en función de la sencilla armonía

⁶⁴⁸ Utilizamos la denominación de grados *cromatizados* cuando estos aparecen tanto en su forma natural como alterados.

propuesta. Durante los cc. 13-16 el acompañamiento del barítono y del bajo se queda solo para volver a lanzar la melodía el tenor primero a partir del c. 17.

Así pues, como en la anterior obra, estamos ante una estructura bipolarita donde, la parte principal de la obra comenzaría en este c. 17 y se extendería hasta el final de la misma. Entre los cc. 19-28 es donde encontramos las distintas estrofas de esta obra, mientras que, a partir del c. 29, empezaría el estribillo que, como ya apuntamos, se canta al unísono entre los tenores y octavado por las partes del barítono y del bajo. El enlace de las distintas estrofas se realiza con el mismo planteamiento que la entrada a las estrofas, es decir, con la propuesta rítmica en solitario del barítono y del bajo.

A tenor de la temática de estas obras basadas, como hemos visto, en al menos tres cantos populares y, como había quedado ya anunciado cuando hicimos referencia a la *Colección de canciones populares sagradas*⁶⁴⁹, podemos justificar que además de la enorme labor de recopilación de obras tradicionales o folklóricas, Olmeda también armonizó algunas de ellas de forma muy interesante.

Veamos a continuación a través de un esquema el análisis que proponíamos de esta obra.

Tabla 7: Esquema del análisis de *Danza*, obra nº 6 de la *Serie de canciones populares montañesas para arfeón* de Federico Olmeda.

cc. 1 – 12	12 cc.	Introducción o Parte A			Tono principal de si menor con el VI cromatizado y el VII sostenido (modo melódico). Melodía principal en el tenor I. Barítono y bajo propuesta rítmico-armónica. Bajo: pedal de tónica.
		cc. 1 – 6	Antecedente de la Introducción.	6 cc.	Tono principal. Acompañamiento por 3 ^{as} del tenor II. Semicadencia.
		cc. 7 – 12 (primer pulso)	Consecuente de la Introducción.	6 cc.	Tono principal.

⁶⁴⁹ Véase el apartado 1.3 del capítulo I: p. 214.

					Acompañamiento principalmente por 6 ^{as} del tenor II. Compases 10 y 11 en divisi.
		cc. 13 – 16	Puente o enlace	4 cc.	Obstinato rítmico-armónico del bajo y barítono con la tónica en parte fuerte y la dominante en contratiempo.
Parte B					
cc. 17 – 43	27 cc.	Parte B			Tono principal de si menor con el III, VI y VIII cromatizados.
		<u>Estrofa</u>			Melodía principal en el tenor I. Cromatizado solo el III y el VII. Melodía principal en el tenor I.
		cc. 17 – 28	Antecedente	cc. 17 – 22	El acompañamiento del tenor II se simplifica respecto de la anterior parte. Semicadencia al IV.
			Consecuente	cc. 23 – 28	Modo menor natural. Obstinato rítmico-armónico del bajo y barítono con la tónica en parte fuerte y la dominante en contratiempo.
		<u>Estribillo</u>			Tono principal de si menor con el VI cromatizado y el VII sostenido (modo melódico).
		cc. 29 – 43	Antecedente: cc. 29 – 33	11 cc. (si no contamos la casilla de primera)	Unísono octavado.
Consecuente: cc. 34 – 39 ó al 43 para finalizar.	Unísono octavado. En la casilla de primera, para repetir, el bajo y el barítono vuelven a hacer el obstinado ya señalado.				

2.6.2.3.- *Christus factus est*

Es una obra para coro a 4 voces mixtas, aunque, como ya hemos indicado, originalmente, las voces agudas están pensadas para que fueran interpretadas no tanto por mujeres como lo haríamos, por regla general, en la actualidad, sino por niños. Además, en la partitura, Olmeda denomina a estas dos partes con el nombre de «Superiores I» y «Altos ó Superiores II», nunca utilizará la de nominación de «Soprano».

Como veremos a continuación, se conservan distintas copias manuscritas de esta obra en dos archivos diferentes. El primero de este grupo de partituras manuscritas de la obra *Christus factus est* se custodia en el *ADB* (caja nº 3). En dicho archivo tenemos una copia manuscrita de la obra, el borrador completo de la misma y una copia de las *particelle* de cada parte vocal salvo del tenor que está triplicado y que nosotros hemos catalogado con el nº 37'1. El segundo grupo de partituras de esta obra Palacios lo sitúa en el *AMD* (caja nº 10) aunque nosotros lo hemos consultado en la *Biblioteca del Palacio Real*, signatura MUS/MD/C/124 (14). En dicho archivo hay una copia manuscrita de la obra, así como una copia de cada parte vocal salvo del bajo que está triplicado (nº 37'2).

Al haber sido editada en el libro de Miguel Ángel Palacios, hemos respetado al máximo la edición que allí se establece y, así pues, no hemos utilizado, como sí hemos realizado en el resto de obras, las ligaduras de expresión para señalar aquellos melismas donde, en una sola sílaba, deban ejecutarse varias notas. En dicha edición, Palacios sustituye la denominación de las voces agudas por la de «Soprano» y «Alto», respectivamente.

Además, creemos que, con muy buen criterio, Palacios, en los primeros cuatro compases, basándose en los apuntes del propio Olmeda que podemos apreciar en las ilustraciones nº 51, 52, 53 y 54, sitúa en la voz de la soprano lo que Olmeda escribe al alto. Esto supone, a su vez, cambiar la parte de la soprano y situarla en el tenor, y la del tenor situarla en la voz del alto. De esta forma, la melodía con mayor movimiento e interés que, en un principio, estaba situada en la voz del alto, pasaría a la voz más aguda, es decir, a la soprano. Además, tanto la voz del alto como la del tenor, quedarían en un registro mucho más cómodo de cantar. En los dos primeros ejemplos gráficos aparece como originalmente se

supone que lo concibió Olmeda. En el tercer ejemplo, que es precisamente el borrador, se aprecia cómo desde un comienzo Olmeda se planteó lo que hará Palacios. También lo vemos en las *particelle* de estas voces.

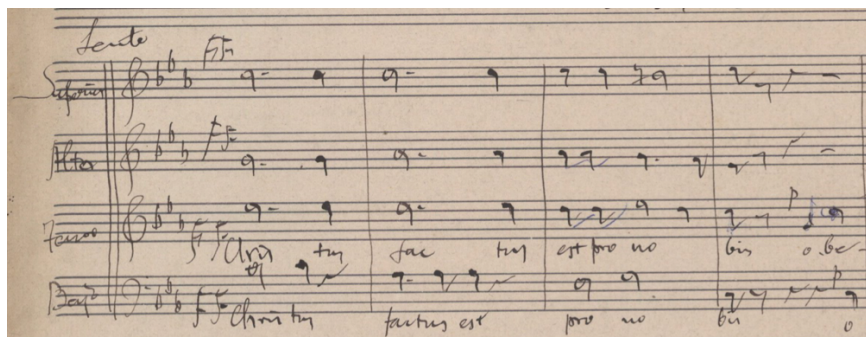


Ilustración 49: Ejemplo de los cc. 1-4 de la obra *Christus factus est* de Federico Olmeda. En AMD, signatura MUS/MD/C124 (16).

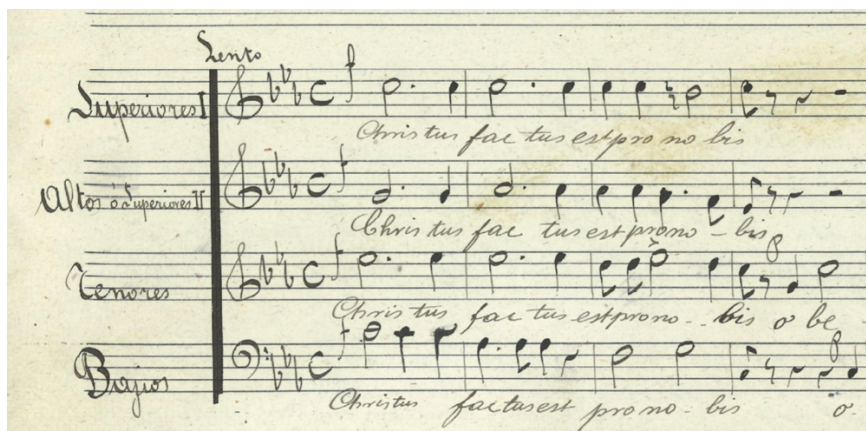


Ilustración 50: Ejemplo de los cc. 1-4 de la obra *Christus factus est* de Federico Olmeda. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3, versión copiada en limpio.

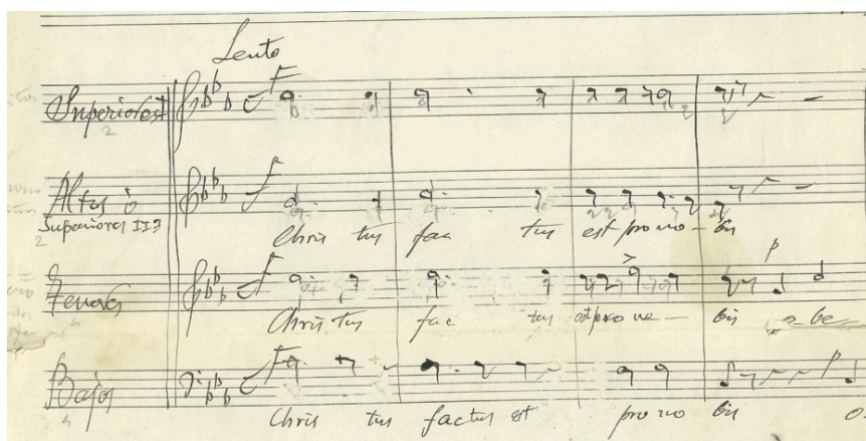


Ilustración 51: Ejemplo de los cc. 1-4 de la obra *Christus factus est* de Federico Olmeda. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3, borrador.

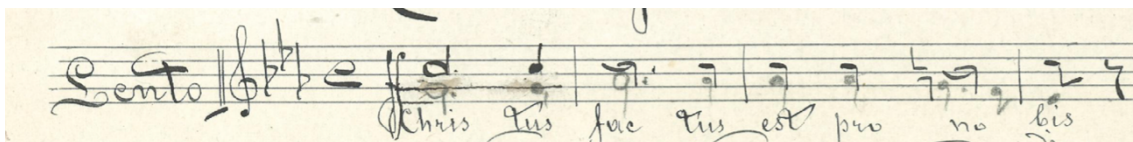


Ilustración 52: Ejemplo de los cc. 1-4 de la obra *Christus factus est* de Federico Olmeda. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3, *particella* del superior.

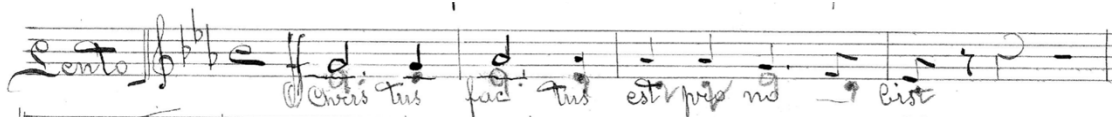


Ilustración 53: Ejemplo de los cc. 1-4 de la obra *Christus factus est* de Federico Olmeda. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3, *particella* del alto.

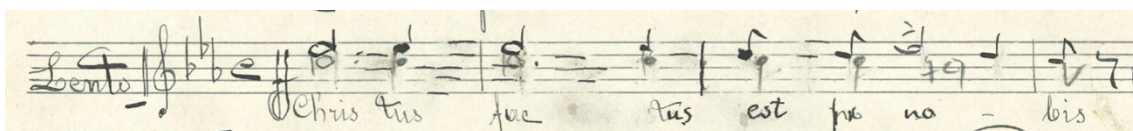


Ilustración 54: Ejemplo de los cc. 1-4 de la obra *Christus factus est* de Federico Olmeda. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3, *particella* del tenor.

Lento

ff

Soprano

Chris - tus fac - tus est pro no - bis

Alto

Chris - tus fac - tus est pro no - bis

Tenor

Chris - tus fac - tus est pro no - bis

Bajo

Chris - tus fac - tus est pro no - bis

Ilustración 55: Ejemplo de la versión editada de los cc. 1-4 de la obra *Christus factus est* de Federico Olmeda.

El penúltimo cambio que establece Palacios en su edición respecto de los manuscritos de Olmeda no es muy relevante, sin embargo, este cambio nos permite establecer, sin lugar a dudas, el manuscrito en que se basó para establecer su edición que no es otro que el que se conserva en el *AMD* ya que es en este manuscrito en el único que podemos leer escrito en el c. 37 la palabra *mortem* en lugar de *autem*, en ningún otro, ni *particella* ni general, aparece así.

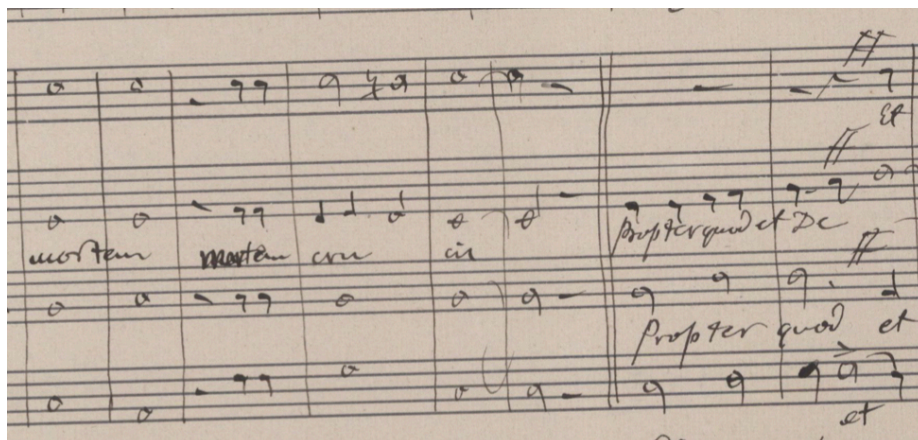


Ilustración 56: Ejemplo de los cc. 35-42 de la obra *Christus factus est* de Federico Olmeda. En AMD, signatura MUS/MD/C124 (16).



Ilustración 57: Ejemplo de los cc. 35-42 de la obra *Christus factus est* de Federico Olmeda. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3, versión copiada a limpio.

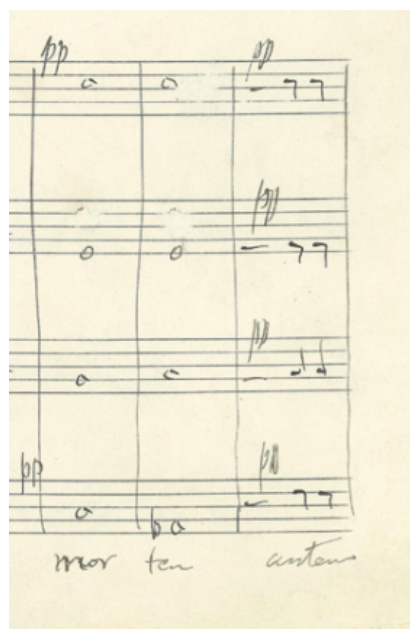


Ilustración 58: Ejemplo de los cc. 35-37 de la obra *Christus factus est* de Federico Olmeda. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3, borrador.

El último cambio que vemos en la edición de Palacios respecto de los manuscritos de Olmeda se da al comienzo de la segunda sección de la obra, es decir, en los cc. 41 y 42.

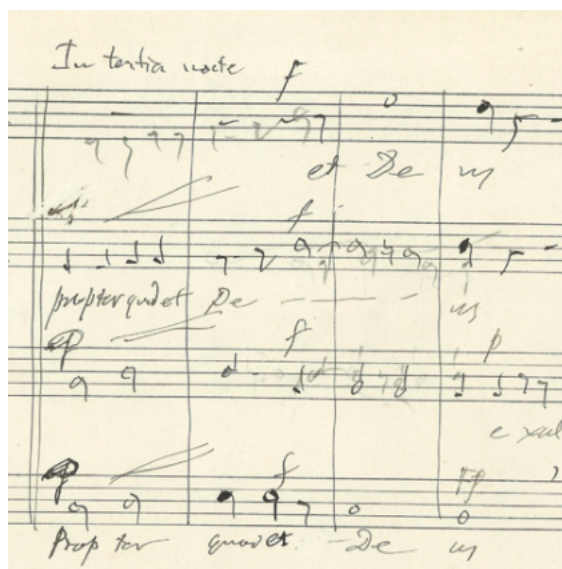


Ilustración 59: Ejemplo de los cc. 41-44 de la obra *Christus factus est* de Federico Olmeda. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3, borrador.

Olmeda no dobla la voz del alto en el superior como sí vemos en la edición de Palacios. Puede apreciarse esto a lo que nos referimos también en la Ilustración 56 y 57. Bien es cierto que esta propuesta aparece escrita tanto en el borrador de la partitura general como en la *particella* del superior, pero, entendemos que es tan solo un guion para facilitar la entrada posterior de esta voz en la anacrusa del c. 43 ya que, de esta forma, no solo escuchará lo que canta el alto, sino que lo verá escrito.

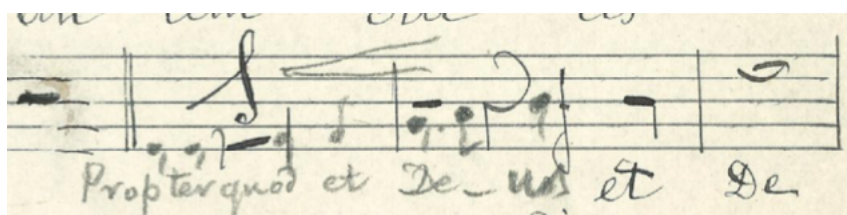


Ilustración 60: Ejemplo de los cc. 41-43 de la obra *Christus factus est* de Federico Olmeda. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3, *particella* del superior.

Así pues, estos dos compases que, en principio, deberían cantarse solo por el alto, en la versión de Palacios y en la nuestra, lo reforzará también la soprano. Además, estas notas aparecen escritas con las plicas para abajo, lo que refuerza nuestra teoría, es decir, esto nos indica que está remarcando que lo canta la segunda voz, ya que de no ser esta la idea original, al ser un registro grave entendemos que las plicas de la voz de la soprano las hubiera escrito hacia arriba.

Si no fuera suficiente con esto, en la *particella* del superior nos encontramos el c. 41 con la indicación de un compás de silencio y en el c. 42 aparecen, encima de las notas, los silencios correspondientes antes de la anacrusa del c. 43. No obstante, tampoco nos parece trascendental este cambio y lo que hace de nuevo Palacios, con muy buen criterio, es ayudar a que este registro, ya grave de por sí, pueda sonar más lleno.

Al respecto de esta obra, Palacios, escribió lo siguiente:

«Para el gradual de la misa del Jueves Santo y con destino también al oficio de tinieblas, es decir, a los maitines del triduo de Semana Santa, compuso Olmeda esta obra a cuatro voces mixtas, el 20 de marzo de 1904. Es una maravillosa y profunda meditación musical sobre el siguiente texto de San Pablo a los *Filipenses* (2, 8-9): “Cristo se hizo por nosotros obediente hasta la muerte, y muerte de cruz. Por lo cual Dios lo exaltó y le dio un nombre sobre todo nombre”. En la primera frase Olmeda expresa la humillación de la muerte en la cruz, destacando precisamente las palabras *mortem* y *crucis*, y concluyendo en la desnudez de un acorde sin tercera. La segunda sección, en luminoso contraste con la primera, proclama la exaltación de Cristo resucitado, mediante una prolongada progresión armónica ascendente que coincide con la palabra *exaltavit*, y que desemboca en la claridad de una cadencia final picarda. Así se cumple ejemplarmente en Cristo lo que María canta en el *Magnificat* (*Lucas* 1, 52): que Dios exalta a los que se humillan. Olmeda supo captar y transmitirnos, en un impresionante díptico sonoro, el esperanzador mensaje del “*per crucem ad lucem*”⁶⁵⁰».

Es otra obra que, a simple vista, si atendemos de una forma superficial a la manera en que está escrita, la clasificaríamos como una obra perteneciente al siglo de oro, pero, si profundizamos ligeramente en su análisis, nos damos cuenta que, prácticamente desde su comienzo, se sale de estos cánones clásicos, al menos en el parámetro armónico. Fijémonos en que nada más comenzar, en el c. 2, plantea el acorde del la bemol mayor, el VI de do menor viniendo en el c. 1 del acorde de tónica, una propuesta más afin a algunos clichés románticos o simplemente a la época en que vivió nuestro autor que a tiempos más pretéritos. Además de este y otros recursos estilísticos que trataremos de señalar en el cuadro de análisis, Olmeda, con una enorme sencillez y sin artificios de ningún tipo, acabará convirtiendo en música toda la grandeza expuesta en el propio texto de esta obra.

La obra la podemos estructurar en dos grandes secciones, empezando la segunda de ella a partir del c. 41. Cada sección está compuesta por varias frases musicales que, como se podrá apreciar, tienen total relación con el texto. Dentro de cada frase, incluso podríamos establecer divisiones más pequeñas. Así pues, la

⁶⁵⁰ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 218.

primera frase musical podríamos establecer que termina en el c. 13 y que está dividida claramente en dos semifrases, la primera con una marcada propuesta homofónica que terminará en el primer pulso del c. 4 con una cadencia auténtica perfecta que, a su vez, dará paso a un gran melisma que se construirá sobre la palabra *obediens*, flexionando de la tonalidad principal –do menor– a si bemol mayor. La segunda frase musical de esta primera sección arranca en el c. 14 con la propuesta del bajo a modo de llamada reafirmando el tono de si bemol mayor, cierra la segunda frase en el c. 26 volviendo a la tonalidad principal –do menor–. Esta sección podríamos dividirla también en dos semifrases, la primera comenzaría, como hemos señalado en el c. 14 y abarcaría hasta el c. 19. Cabe señalar cómo en el c. 16, tercer pulso, se produce una 6ª aumentada como dominante de la dominante del tono principal. De hecho, esa es la razón por la cual preferimos hablar de flexión a si bemol mayor más que de modulación. Además, durante los dos siguientes compases, con la soprano en *tacet* desarrolla el acorde de tónica, lo que vuelve a asentar la tonalidad en el tono principal. La segunda semifrase comenzaría con el pianísimo ya en *tutti* del c. 20 y terminaría en el c. 26. Destacamos en este pasaje, además del pequeño círculo de 5^{as} que plantea en los cc. 20, 21 y 22, el acorde napolitano o II rebajado en 1ª inversión que encontramos en el c. 23. Este recurso lo volverá a utilizar, pero con el acorde en estado fundamental, en los cc. 48 y 59 lo que nos sugiere que, a pesar de que la obra en su conjunto está en la tonalidad de do menor y por eso hablamos de acorde napolitano o II rebajado en 1ª inversión, cuando vuelve a flexionar a si bemol mayor en el c. 46, este acorde tiene la función de ser una mediante y, después de que en los cc. 48 y 49 vuelva a aparecer el VI grado de do menor, es decir la bemol mayor, este II grado en la tonalidad de la bemol mayor es la subdominante, dando de esta forma un empaque, coherencia y profundidad enorme a esta obra. Así pues, no son juegos de artificio lo que utiliza Olmeda para destacar el texto, sino que lo enfatiza y/o lo resalta a través de los distintos colores que producen estos acordes a los que hemos hecho referencia que están perfectamente imbricados con las tonalidades que plantea a lo largo de su discurso musical. En esta primera sección incluimos una tercera frase que comenzaría en el c. 27 e iría hasta el c. 40. Olmeda, en esta parte, vuelve a apoyarse en la tonalidad de si bemol mayor hasta el c. 31. En el c. 32 volvemos a encontrar la 6ª aumentada como dominante de la dominante para retomar la tonalidad principal a

partir del c. 35. Es precisamente en este compás y el siguiente, en la palabra *mortem* donde realiza los mismos dos acordes con los que comenzó la obra, I y VI, respectivamente. Terminará esta primera sección con una cadencia auténtica perfecta, pero sin 3ª para no dar la sensación de cierre total de la obra y, al mismo tiempo, guardarse el recurso de la 3ª de picarda para el final de la obra.

La segunda sección que, como vimos, comienza a partir del c. 41, vuelve a plantear las voces en homofonía y, es precisamente en las palabras *exaltavit illum*, como ya apuntó Palacios, donde realiza una progresión armónica ascendente que favorece y destaca esa *alabanza* y que culmina con la entrada de la soprano en el c. 50 cadenciando en mi bemol mayor. En los siguientes cuatro compases, la progresión armónica continuará su desarrollo realizando un círculo de 5^{as} que cerrará flexionando de nuevo a mi bemol mayor. La segunda frase de esta segunda sección que arranca en el tercer pulso del c. 54 planteará una dominante de la dominante en el siguiente compás para volver a retomar la tonalidad de do menor en el c. 58. La obra se cerrará con otro gran círculo de 5^{as} que empezará precisamente con la tonalidad de la bemol mayor que es el VI de do menor, es decir, vuelve a utilizar el recurso con que empezó la obra, para acabar cadenciando en la tonalidad principal con la 3ª de picarda.

Tabla 8: Esquema del análisis de la obra *Christus factus est* de Federico Olmeda.

Primera Sección					Tono principal: do menor.
Estructura: AB					
cc. 1 – 40	1ª Frase (A) cc. 1 – 14				Tono principal.
	14 cc.	cc. 1 – 4 (primer pulso)	Semifrase de A (primera parte) 2+2	4 cc.	Pasaje homofónico. Cadencia auténtica perfecta.
		cc. 4 (segundo pulso) – 14	Semifrase de A (segunda parte)	10 cc.	Flexión a si bemol mayor. Secuencia armónica, a partir del c. 8 círculo de 5 ^{as} hasta flexionar en si bemol mayor.
	2ª Frase (B) cc. 14 – 40				
	27 cc.	cc. 14 – 19	Semifrase de B (primera parte) 2+2+2	6 cc.	Llamada del bajo en si bemol mayor. Acorde de 6ª aumentada tercer pulso c. 16. Dominante de la dominante. Retorno al tono de do menor.
		cc. 20 – 26	Semifrase de B (segunda parte)	7 cc.	Acorde napolitano c. 23.

			3+4		Cadencia auténtica perfecta.
		cc. 27 – 40	Semifrase B (tercera parte) 4+4+2+4	14 cc.	Cadencia en si bemol mayor (c. 30). Acorde de 6ª aumentada en el tercer pulso del c. 32. Semicadencia a la dominante del tono principal. I y VI grado como los dos primeros compases (cc. 35 y 36). Cadencia auténtica perfecta sin 3ª.
Segunda Sección Estructura: AB					Tono principal.
1ª Frase (A) cc. 41 – 54 (segundo pulso)					
cc. 41 – 63	14 cc.	cc. 41 – 44 (primer pulso)	Semifrase de A (primera parte)	4 cc	Pasaje homofónico y flexión a si bemol mayor.
		cc. 44 (acéfalo) – 54 (segundo pulso)	Semifrase de A (segunda parte)	10 cc.	Progresión armónica ascendente en las palabras <i>exaltavit illum.</i> (cc. 44 – 50). Cadencia en mi bemol mayor en el c. 50. Círculo de 5 ^{as} en los cc. 50 – 54. Cadencia en mi bemol mayor en el c. 54.
	2ª Frase (B) cc. 54 (tercer pulso) – 63				
	9 cc.	cc. 54 (tercer pulso) – 58 (segundo pulso)	Semifrase de B (primera parte)	4 cc.	Dominante de la dominante (c. 55). Semicadencia a la dominante (c. 56). Cadencia auténtica perfecta.
cc. 58 (tercer pulso) – 63		Semifrase de B (segunda parte)	5 cc.	Círculo de 5 ^{as} (cc. 58 – 61) Cadencia auténtica perfecta con 3ª de picarda.	

Completamos este análisis aportando el texto y su traducción:

Christus factus est pro nobis obediens
usque ad mortem, mortem autem crucis.
Propter quod et Deus exaltavit illum et dedit illi nomen,
quod est super omne nomen.

Cristo se hizo obediente por nosotros
hasta la muerte, muerte de cruz.
Por eso Dios lo exaltó y le dio un nombre
que está por encima de todo nombre.

2.6.3.- OBRAS INÉDITAS

A continuación, analizaremos una a una las obras inéditas que hemos transcrito para esta tesis.

2.6.3.1.- Dos motetes para el alzar en las misas de difuntos (“Domine, quando veneris” y “Memento mei”)

Ambas obras están fechadas en Burgos los días 20 y 21 de octubre de 1887, año precisamente en que ganó la oposición a organista primero de la catedral de Burgos.

Las dos obras están escritas para coro mixto. Existen al menos dos manuscritos que se conservan en el *ADB* en la caja nº3 y en la caja nº5 respectivamente.

Nosotros, para establecer esta edición, hemos comparado ambos manuscritos, y finalmente hemos decidido atenernos al de la caja nº5 ya que se encuentra encuadernado con otras obras, e incluso, al final de este libro, aparece un índice, lo que nos hace pensar que Olmeda revisó el trabajo que había realizado previamente y conformó un conjunto de obras que, tal vez, quisiera publicar en un futuro y de ahí la encuadernación o, al menos, pudiera disponer de las mismas de una forma ordenada facilitando de esta manera el tenerlas a mano para su interpretación en los momentos litúrgicos a que pertenecen. Aunque ambos motetes son dos responsorios, el propio Olmeda nos indica que fueron concebidos para el alzar en la misa de difuntos, es decir, cuando se eleva el cáliz junto a la hostia, después de la consagración.

- *Memento mei*

Empezamos por esta obra porque en la encuadernación que realiza Olmeda aparece primero. Es un motete en do menor escrito para coro a 5 voces mixtas distribuidas de la siguiente manera: 2 tiples, alto, tenor y bajo.

De nuevo, la nomenclatura utilizada para referirse a las voces agudas, nos indican claramente que dichas voces están pensadas para que sean interpretadas por niños y no por mujeres. Si cuando vimos la obra *Christus factus est* Olmeda las denominó «Superior I», «Superior II» y «Alto», creemos que, en este caso, todavía es más claro ya que utiliza, para referirse

a estas voces la denominación de «Tiple 1º» y «Tiple 2º», reservada tradicionalmente para referirse a las voces de niño. Coincidiendo con la alternancia del *tutti* del coro frente a los solos, es una obra que podemos dividir en, al menos, tres secciones. La primera y última es precisamente donde su estructura es más homofónica frente a la parte central solística mucho más contrapuntística o imitativa. Está escrita en claves antiguas, es decir, en Do en 1ª para el tiple, Do en 3ª para el alto y Do en 4ª para el tenor.

Una vez más es fácilmente apreciable cómo, desde el primer momento, el desarrollo armónico de la obra dista mucho de lo que consideraríamos los patrones propios de las composiciones *alla palestrina*. La obra empieza en un cuarto grado que resolverá en tónica en el segundo compás e inmediatamente en el siguiente nos hallamos ante una dominante de la dominante para finalmente cadenciar en do mayor. Consideramos por lo tanto que, desde el comienzo, nos encontramos ante una forma de escribir que podríamos calificar como perteneciente al período romántico. Fijémonos también en los compases 7 y 8 donde cadenciamos mediante el acorde de séptima de sensible en el tercer grado de do menor. Ya empieza a apuntar la tonalidad en la que desarrollará la segunda parte de la obra, que es mi bemol mayor. Es decir, habrá una modulación al homónimo mayor. Bien es cierto que esta característica es compartida en ambos periodos debido a que, como creemos, el modo menor es mucho más inestable que el mayor y, por lo tanto, la música tiende a estar, al menos durante cierto tiempo, en el relativo mayor cuando utilizamos tonalidades menores para, como venimos diciendo, aportar una cierta estabilidad y solidez a la obra, pero, este intercambio modal, en tan breve espacio de tiempo, es más propio, como venimos sosteniendo, del período romántico.

Un pasaje que cabe resaltar y que seguramente nos permitirá consensuar en que al menos no estamos ante una partitura de un período clásico, es el que abarca del compás 10 al 16, donde, el desarrollo armónico es muy rico, estableciendo incluso una cadencia rota artificial coincidiendo con el clímax de esta primera parte que se produce en el compás 16. En el compás 13 utiliza, por primera vez, un cromatismo en el tiple 2º a modo de nota de paso lo que genera, al mismo tiempo, un acorde aumentado.

A partir del compás 21 nos situamos en mi bemol mayor y será esta tonalidad en la que desarrolle toda esta segunda parte mucho más contrapuntística que la anterior y donde Olmeda establece que sea cantada en *solí*. La tercera y última parte comenzará en el tercer pulso del c. 35. Durante el pasaje que vuelve a entrar el coro en *tutti* de forma homofónica, c. 30, seguimos en mi bemol mayor y será a partir de c. 35 cuando se vuelva al tono principal de la obra –do menor–.

A lo largo de esta obra es recurrente la utilización del acorde de 7ª de sensible en lugar del acorde de dominante que, si bien, ambos desarrollan idéntica función, aportan colores totalmente diferentes.

A continuación, señalaremos algunas cuestiones que entroncan directamente con las palabras que Collet dedica a Olmeda en su artículo de la Enciclopedia Lavignac donde realiza incluso una comparación entre Pedrell y Olmeda y donde llega a señalar que

« [...] la multiplicité d'occupations des deux maitres, le besoin d'écrire *panem lucrando* de l'un, le désir d'apostolat de l'autre, l'impossibilité où ils furent de *spécialiser*, apparaissent comme autant d'obstacles à la réalisation du *parfait*⁶⁵¹ ».

Sea por alguna de estas cuestiones que señalaba Collet o por la prematura muerte de Olmeda lo cierto es que, aunque apreciamos tanto la forma como el estilo en que Olmeda desarrolla esta obra, podemos señalar en ella algunos aspectos que no están del todo refinados en su estilo y que se alejan notablemente de un estilo perfecto. Así pues, en la palabra *aspiciat*, unas veces divide su última sílaba en forma de hiato, es decir, planteando su división silábica de la siguiente manera: *as-pi-ci-at*. Sin embargo, en otras ocasiones lo realiza en forma de diptongo: *as-pi-ciat*. Nuestra intención al señalar esta cuestión no es tanto el criticar a nuestro autor de una forma vacua sino simplemente hacer ver que, cuando vayamos a interpretar esta obra, deberemos tomar algunas decisiones para poder solventar este aspecto.

⁶⁵¹ COLLET, Henri, «Le XIX^e siècle. Deuxième partie: La renaissance musicale». *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Première partie. Histoire de la musique. Espagne-Portugal, Delagrave, Paris, 1920, p. 2478, <https://bit.ly/3GRag7Q> [accedido 5 de junio de 2021].

Traducción: '[...] la multiplicidad de ocupaciones de los dos maestros, la necesidad de escribir *panem lucrando* de uno de ellos, el deseo de apostolado del otro, la imposibilidad de *especializarse*, aparecen como obstáculos a la realización del *perfecto*'.

Completamos este análisis aportando tanto la traducción como el texto, el cual, está formado por los versículos del libro de Job (7,7-8) junto con el Salmo 130 ó 129 –*De profundis*–.

Memento mei, Deus, quia ventus est in vita mea. Nec aspiciat me visus hominis. De profundis clamavi ad te, Domine. Domine, exaudi vocem meam.	Acuérdate, Dios, de mí, porque mi vida es un soplo. No me mires con la mirada del hombre. Desde lo hondo te llamé, Señor. Señor, escucha mi voz.
---	--

Tabla 9: Esquema del análisis de la obra *Memento mei* de *Dos motetes para el alzar en las misas de difuntos* de Federico Olmeda.

Primera Sección Estructura: AB				Tono principal: do menor.		
1ª Frase (A) cc. 1 (anacrusa) – 8 (primer pulso)						
8 cc.	cc. 1 – 2	Semifrase de A (primera parte)	2 cc.	Pasaje homofónico. IV - I		
	cc. 3 – 8	Semifrase de A (segunda parte)	6 cc.	7ª de sensible (c. 3). Dominante del tono principal (c. 4). Intercambio modal (cc. 5-6). Cadencia en la mediente.		
2ª Frase (B) cc. 8 (segundo pulso) – 20						
cc. 1 (anacrusa) – 20	c. 8	Tenor	Nuevo motivo retomando el acorde de tónica del tono principal.			
	cc. 9 – 10	Secuencia armónica con acordes de dominante con 7ª (si bemol mayor y mi bemol mayor).				
	c. 11	Cadencia por mediente con nuevo intercambio modal. Añadirá la 7ª en el bajo en el último pulso generando una dominante del IV.				
	c. 12	Cadencia en el IV.				
	12 cc.	c. 13 – 15	Círculo de 5ªs (re bemol mayor, sol bemol mayor, do menor con 7ª (semidisminuido), fa mayor con 7ª (dominante de si bemol mayor), si bemol mayor con 7ª (dominante de mi bemol mayor).			
			c. 13	II rebajado (primer pulso). 5ª aumentada (segundo pulso).		
	c. 16	Cadencia rota artificial: VI' de mi bemol mayor (do bemol mayor).				
	c. 17 – 19	Desarrollo del acorde de si bemol mayor.				
c. 19		Añade la 7ª para hacer a este acorde dominante de mi bemol mayor.				
Segunda Sección Estructura: AB				Tono: relativo mayor (mi bemol mayor).		

1ª Frase (A): pasaje solistas cc. 21 – 30					
cc. 21 – 35	10 cc.	cc. 21 – 27	Antecedente	7 cc	Pasaje contrapuntístico para solistas. Cadencia auténtica perfecta.
		cc. 27 – 30	Consecuente	3 cc.	Se solapa la cadencia del antecedente con la entrada del tenor. Semicadencia a la dominante.
2ª Frase (B): pasaje en tutti cc. 30 – 35 (segundo pulso)					
	5 cc.	Pasaje totalmente homofónico. Empieza en mi bemol mayor y terminará cadenciando en la dominante del tono principal.			
		c. 33	Acorde de 7ª de sensible que funciona como dominante de la dominante.		
Tercera Sección Estructura tripartita: AB				Tono principal: do menor.	
1ª Frase (A) cc. 35 (tercer pulso) – 39					
	4 cc.	cc. 35 (tercer pulso) – 37	Semifrase de A (primera parte)	2 cc.	Unísono octavado entre el tenor y el bajo. El resto de voces están en <i>tacet</i> . Se vuelve al tono principal.
		cc. 38 (anacrusa) – 39	Semifrase de A (segunda parte)	2 cc.	Entradas contrapuntísticas. Cadencia auténtica perfecta.
2ª Frase (B) cc. 40 (segundo pulso) – 54					
cc. 35 (tercer pulso) – 54	15 cc.	cc. 40 – 42	Semifrase de B (primera parte)	3 cc.	De nuevo unísono octavado entre el tenor y el bajo. El resto de voces están en <i>tacet</i> . Tono de mi bemol mayor.
		cc. 43 (anacrusa) – 50 (segundo pulso)	Semifrase de B (segunda parte)	8 cc.	Comienza el bajo la propuesta contrapuntística hasta el c. 46 donde ya han entrado todas las voces.
	c. 47		Acorde de 7ª de sensible que funciona como dominante.		
	c. 48		Cadencia a do menor.		
			c. 49	Acorde de 7ª de sensible (tercer pulso) que funciona como dominante del IV.	
		cc. 50 (tercer pulso) – 54	Semifrase de B (tercera parte)	4 cc.	Entrada escalonada empezando por el bajo (c. 50). Cadencia auténtica perfecta.

- *Domine, quando veneris iudicare terram*

Como ya hemos indicado, al igual que el motete anterior, es un responsorio, en este caso, escrito en mi bemol mayor. Es por ello que encontramos en ambas obras pasajes donde se alterna el *tutti* con pasajes de *solí*, aunque, si dividimos la obra en 5 partes y establecemos que la tercera de estas partes empieza en el c. 24, ahí observaremos un fragmento donde un tiple y un alto cantan solos mientras las voces del tenor y del bajo lo harían en *tutti*. Esto mismo se da en la siguiente parte que, siguiendo esta misma fragmentación, correspondería a la cuarta parte. No hemos dicho que, esta obra, al igual que la anterior, está escrita en claves antiguas, pero, a diferencia de la primera, está configurada para coro a 4 partes (tiple, alto, tenor y bajo). Su estructura es principalmente homofónica aunque existen pequeños pasajes que podríamos calificar como imitativos o más contrapuntísticos, como la entrada del bajo en los compases 10 y 14 o la imitación que se produce en la segunda parte de la obra entre los tenores y los triples. Otro aspecto que consideramos interesante y por lo tanto reseñable se produce si comparamos lo que hemos establecido como tercera y cuarta parte de la obra. Fijémonos en que la tercera parte empieza en el relativo menor de la tonalidad principal, es decir, do menor y desarrolla este fragmento como ya hemos indicado, con las voces tiple y alto en *solí* mientras las otras, tenor y bajo, están en *tutti*. Además, en el bajo se produce un pedal de tónica entre los cc. 26-29, pero lo que más llama la atención y, una vez más nos hace inclinarnos y poder decir que estamos ante obras desarrolladas con recursos estilísticos más propios del romanticismo, es cuando entra la cuarta parte, a partir del c. 39. Esta cuarta parte no deja de ser una imitación de la parte anterior que ha cadenciado en la dominante de do menor al igual que ocurrió antes de entrar la tercera parte, c. 23. Ahora bien, cuando entra esta cuarta parte, la obra la lleva Olmeda a la bemol mayor. Si se me permite el paréntesis y, salvando las distancias, es un efecto parecido al que se produce en el c. 45 del «Agnus Dei» del *Réquiem en re menor*, Op. 48 de Gabriel Fauré que fue compuesto precisamente alrededor de estos años, entre 1886 y 1888. En dicho compás mantiene a la soprano en la nota *do* después de cadenciar con la orquesta en el acorde de do mayor. Como decimos, la soprano mantiene esa nota durante un compás y

después entra el *tutti* sin preparación en la bemol mayor. Pues bien, con las diferencias notables en cuanto a que la obra de Fauré es una obra maestra de gran formato, no deja de ser este mismo recurso estilístico el que utiliza Olmeda en esta cuarta parte de su obra: mantiene el pedal de la bemol mayor por imitación con la parte anterior y, además, en el c. 43, toma como cuarto grado el prestado del menor, remarcando todavía más, si cabe, este carácter romántico que, venimos sosteniendo, tienen algunas de sus obras. Después, a través de un *fa#* donde se sugiere la dominante de la dominante del relativo de la tonalidad principal –do menor–, cadencia en este tono cerrando de forma esta parte y, ya por fin, el último fragmento lo desarrollará en el tono principal de la obra –mi bemol mayor–. Otro aspecto a destacar es el círculo de 5^{as} que se produce cada dos pulsos entre los compases 66 y 67 y la cadencia final que comienza en el c. 68 donde, una vez más, estamos ante un lenguaje que va más allá de los clichés propios de la polifonía del siglo de oro.

Completamos este análisis aportando el texto y la traducción del mismo.

Domine, quando veneris iudicare terram,
ubi abscondam a vultu irae tuae?
Quia peccavi nimis in vita mea,
commissa mea pavesco
et ante te erubescō:
dum veneris iudicare,
noli me condemnare.

Señor, cuando vengas a juzgar a la tierra,
¿dónde me esconderé del rostro de tu ira?
Porque pequé demasiado en mi vida,
me espanto de mis delitos
y ante tí me avergüenzo;
cuando vengas a juzgar,
no me condenes.

Tabla 10: Esquema del análisis de la obra *Domine, quando veneris iudicare terram* de *Dos motetes para el alzar en las misas de difuntos* de Federico Olmeda.

1ª Frase (A)					Tono principal: mi bemol mayor.
cc. 1 – 8	8 cc.	cc. 1 – 4	Semifrase de A (primera parte)	4 cc.	Pasaje homofónico en <i>tutti</i> . Cadencia a la dominante del VI.
		cc. 4 – 8	Semifrase de A (segunda parte)	4 cc.	Semicadencia a la dominante.
2ª Frase (B)					Tono principal.
cc. 9 – 23	15 cc.	cc. 9 – 12	Semifrase de B (primera parte)	4 cc.	Pasaje en <i>solí</i> (todas las voces) en mi bemol mayor. 7ª de sensible (último pulso del c. 11). Semicadencia a la dominante.

		cc. 13 – 16	Semifrase de B (segunda parte)	4 cc.	Continúa el pasaje en <i>solí</i> (todas las voces) pero en el relativo menor (do menor) 7ª de sensible (último pulso del c. 15). Semicadencia a la dominante.
		cc. 17 – 23	Semifrase de B (tercera parte)	7 cc.	Pasaje en <i>tutti</i> . 7ª de sensible (dos primeros pulsos de los cc. 20 y 21). Semicadencia a la dominante del relativo menor.
3ª Frase (C)					Relativo menor: do menor.
cc. 24 – 38	15 cc.	cc. 24 – 32 (tercer pulso)	Semifrase de C (primera parte)	9 cc.	Pasaje contrapuntístico para solistas (tiple y alto). Cadencia imperfecta.
		cc. 33 (anacrusa) – 38	Semifrase de C (segunda parte)	6 cc.	Todas las voces en <i>tutti</i> . Pasaje homofónico (cc. 33-34). 7ª de sensible (c. 36) con función de dominante de la dominante. Cadencia en la dominante del relativo menor.
4ª Frase (C')					Relativo menor.
cc. 39 – 54	16 cc.	cc. 39 – 47	Semifrase de D (primera parte)	9 cc.	Frase imitativa de la parte anterior. Modulación a la bemol mayor (c. 41). IV' (c. 43). D7 (c. 45). I (c. 47).
		cc. 48 (anacrusa) – 54	Semifrase de D (segunda parte)	7 cc.	Cadencia auténtica perfecta a do menor.
5ª Frase (B')					Tono principal.
cc. 55 – 70	16 cc.	cc. 55 – 58	Semifrase de B (primera parte)	4 cc.	Ídem cc. 9 – 12.
		cc. 59 – 62	Semifrase de B (segunda parte)	4 cc.	Ídem cc. 13 – 16.
		cc. 63 – 70	Semifrase de B (tercera parte)	8 cc.	Círculo de 5 ^{as} de acordes de 7ª de dominante (cc. 66 – 67). Cadencia auténtica perfecta con retardo en la 7ª del acorde de dominante. Para llegar a este acorde de dominante, tanto el alto como el tenor lo hacen por cromatismo (c. 68, segundo y tercer pulso).

2.6.3.2.- *Himno a la mañana ("Iam lucis orto sidere")*

Es una obra para coro mixto a 4 voces distribuida de igual manera que la anterior: tiple, alto, tenor y bajo.

Compuesta en Burgos en 1888, en la primera página del manuscrito que se conserva en el *ADB*, podemos leer lo siguiente:

«Esta obra fue [h]echa para probar a los opositores al beneficio de Tenor en la Iglesia Metropolitana de Burgos, sobre el canto llamado en dicha catedral "de órgano" y puesto sin líneas divisorias⁶⁵²».

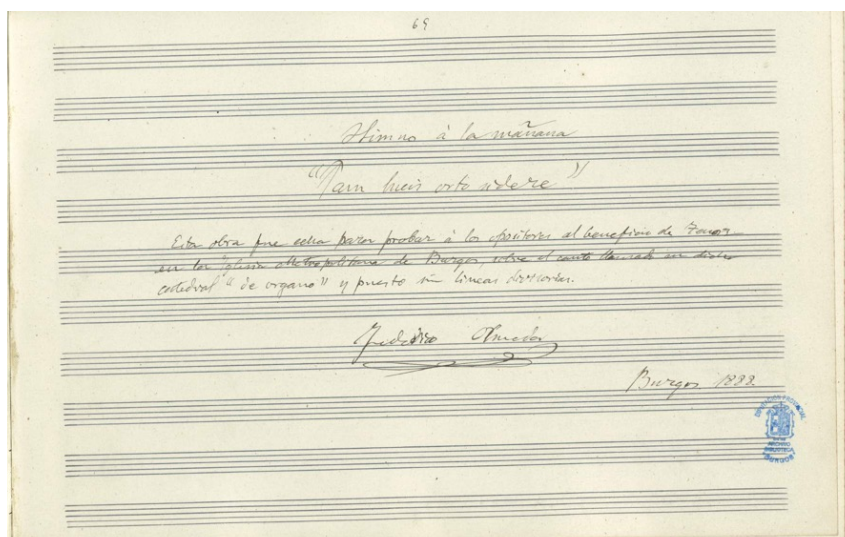


Ilustración 61: Portada del *Himno a la mañana ("Iam lucis orto sidere")*. En *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 5.

La obra está dividida en tres partes que se corresponden con el número de estrofas del texto. Lo interesante de esta obra lo encontramos en que las dos primeras partes se desarrollan sobre lo que Olmeda llamaba «la escuela antigua», es decir, sobre la manera y forma de hacer de los polifonistas del s. XVI donde además utiliza las claves antiguas: el tiple está escrito en *do* en 1ª, el alto en *do* en 3ª y el tenor en *do* en 4ª. Sin embargo, la tercera parte y/o estrofa la desarrolla en lo que él llama «canto moderno» y, así pues, podemos observar a nivel armónico el contraste de estas partes. Las dos primeras son mucho más sobrias que esta última donde, para empezar, establece un cambio de compás y de claves, utilizando únicamente la clave de *sol* para las voces de tiple, alto y tenor y de *fa* para el bajo. Detengámonos también en dos puntos cruciales de esta segunda parte, en primer lugar, en el c. 93 donde aparece un cambio de modo, cadencia en *sol* menor y continúa la obra en esta nueva tonalidad. Otro punto clave es el círculo

⁶⁵² Himno a la mañana ("Iam lucis orto sidere"). En *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 5.

de quintas que establece entre los cc. 98-100 para acabar realizando una cadencia frigia en el c. 101 y recuperar el tono principal de sol mayor a partir del c. 102.

Desde este punto de vista armónico podemos asegurar que esta obra, en comparación con las anteriores, es menos densa, fruto, probablemente, de la finalidad para la que en principio fue compuesta que, como hemos visto, fue la de evaluar a los opositores que se presentaban para el beneficio de tenor en la catedral de Burgos. A pesar del planteamiento de esta obra que, en principio, pudiera parecer ser más academicista que artístico, Olmeda la recopila y encuaderna junto a otras 15 obras entre las que se encuentran los dos motetes para coro analizados anteriormente *Memento mei* y *Domine, quando veneris judicare terram* o el que veremos un poco más adelante *Hoc corpus*, lo que nos hace plantearnos que, realmente Olmeda, en esta obra, trasciende el mero planteamiento funcional de dicha obra.

Solo se conserva un único manuscrito ológrafo el cual se custodia en la caja nº5 del *ADB*. Para la transcripción de esta obra hemos preferido eliminar la diferencia que establece Olmeda en las claves utilizadas entre la escuela antigua y moderna, así pues, hemos convertido todas las voces y reducirlas a clave de *sol* y de *fa* con la única intención de facilitar al máximo la lectura para su posible interpretación, entroncando de esta manera, con los postulados que el propio Olmeda proponía entre las causas por las cuales la restauración del canto gregoriano no iba a producirse como la intención que se creía, ya que, al alejarse de la notación moderna, se ha comprobado cómo, esta restauración no ha sido tan efectiva ni generalizada como se pretendía. Además, hemos añadido ligaduras de expresión donde se plantean los diferentes melismas silábicos.

Por último, como no podía ser de otra forma, si las dos primeras estrofas están basadas en la manera y forma de los polifonistas renacentistas, huelga decir que el estilo está marcado profundamente por la corriente contrapuntística e imitativa de sus voces al más puro estilo fugado, y que, más que de tonalidad, al menos en las dos primeras partes o estrofas, deberíamos hablar de modalidad. Así pues, en la primera estrofa estaríamos ante un modo jónico con tintes mixolidios o si se prefiere, utilizando la nomenclatura gregoriana, estaríamos ante un modo VIII o tetrardus plagal. Profundizaremos en el análisis de esta obra en el esquema analítico que aportamos a continuación.

Tabla 11: Esquema del análisis de la obra *Himno a la mañana* (“*lam lucis orto sidere*”) de Federico Olmeda.

Primera Sección: escuela antigua				Modo jónico con tónica sol.	
1ª Parte cc. 1 – 17 (primer pulso)					
cc. 1 – 37	17 cc.	cc. 1 – 5 (primer pulso)	Antecedente	5 cc.	Tiple.
		cc. 5 – 9 (primer pulso)	Consecuente	5 cc.	Alto.
		cc. 9 – 13 (primer pulso)	Antecedente	5 cc.	Tenor.
		cc. 13 – 17 (primer pulso)	Consecuente	5 cc.	Bajo.
2ª Parte cc. 15 (segundo pulso, tiple) – 37					
23 cc.	c. 15 (segundo pulso)	Tiple: empieza la 2ª frase. Frase que está totalmente imbricada con pequeñas partes imitativas en el resto de voces.			
	c. 17	Flexión a la dominante.			
	cc. 20, 27 y 34 (último pulso)	Cambio de modo.			
	c. 24	Dominante de la dominante.			
	c. 28	Dominante del II.			
Segunda Sección: segunda estrofa				Modo jónico.	
1ª Frase: cc. 38 – 57 (tenor) se imbrica con la 2ª Frase					
cc. 38 – 83	cc. 38 – 40	Célula imitativa “antecedente”	3 cc.	Alto.	
	cc. 40 (segundo pulso) – 42	“Consecuente”	3 cc.	Tenor.	
	cc. 43 (segundo pulso) – 45	“Consecuente”	3 cc.	Tiple.	
	cc. 44 (segundo pulso) – 46	“Consecuente”	3 cc.	Bajo.	
	cc. 46 (segundo pulso) – 48	“Antecedente”	3 cc.	Alto.	
	cc. 48 (segundo pulso) – 50	“Consecuente”	3 cc.	Tenor.	
2ª Frase: cc. 52 (que se imbrica con la 1ª Frase) – 63 (tenor) se imbrica con la 3ª Frase					
cc. 52 (segundo pulso) – 56	Célula imitativa “antecedente”	5 cc.	Alto.		

	cc. 54 (segundo pulso) – 58	Imitación de la célula.	5 cc.	Bajo.
	cc. 56 (segundo pulso) – 59	Imitación de la célula.	4 cc.	Alto.
	cc. 59 (segundo pulso) – 62	Imitación de la célula.	5 cc.	Tenor.
3ª Frase: cc. 65 (tenor, se imbrica con la 2ª Frase) – 71 (alto, se imbrica con la 3ª Frase)				
No aparece el texto de esta frase en el tiple.				
	cc. 65 (segundo pulso) – 66	Imitación con la célula de la frase anterior.	2 cc.	Bajo.
4ª Frase: cc. 71 (bajo) se imbrica con la 3ª Frase – 83				
Es la parte más libre de esta segunda estrofa. Cadencia auténtica perfecta.				
Tercera Sección: canto moderno.				
cc. 84 – 122	Empieza en el tono de la dominante (re mayor). Cambio de compás.			
	cc. 93 – 94	Cambio de modo (sol menor).		
	cc. 98 (tercer pulso) – 100 (segundo pulso)	Círculo de 5 ^{as} de acordes de 7ª de dominante: sol, do, fa y si bemol.		
	c. 101	Cadencia frigia que funciona como II del tono principal o como dominante de la dominante.		
	cc. 121-122	Cadencia auténtica perfecta.		

Completamos el análisis de la obra aportando tanto el texto como su traducción:

Iam lucis orto sidere,
Deum precemur suplices,
ut in diurnis actibus
nos servet a nocentibus.

Sint pura cordis intima,
absistat et vecordia:
carnis terat superbiam
potus cibique parcitas.

Presta, Pater piissime,
Patrique compar unice,
cum Spiritu Paraclito
regnas per omne seculum. Amen.

Al salir el astro de la luz,
roguemos a Dios suplicantes
que en nuestros actos diurnos
nos guarde de los criminales.

Que los secretos del corazón sean puros,
que se aleje de nosotros la insensatez;
que la parquedad de bebida y comida
consuma la soberbia de la carne.

Concédenoslo, Padre bondadosísimo,
y Tú único semejante al Padre,
que reinas con el Espíritu defensor
por todos los siglos. Amén.

2.6.3.3.- Plegaria para orfeón (Antiphona "Sub tuum praesidium")

Es una obra que, como ya se indica en el título, está escrita para orfeón o, lo que es sinónimo para la época, es una obra para coro a 4 voces graves –2 voces de tenor y 2 de bajos–. Dicha obra está fechada en Burgos el 5 de junio de 1890 y, fue premiada, ese mismo año, con un accésit en el Gran Concurso de Composición, Bandas Militares, Civiles, Masas Corales y Sextetos que organizó el Orfeón Coruñés Número 4⁶⁵³.

Nos encontramos, de nuevo, ante una obra que utiliza las claves de *do* en 4ª para las dos voces de tenor y, además, como veremos, los recursos estilísticos empleados son cercanos a lo que entendemos como estilo romántico. Aunque la tonalidad principal en que está escrita es mi mayor, vemos que la primera cadencia importante que aparece en el c. 8, la realiza en el tono de la medianta –sol # mayor–. Este tipo de modulaciones, o en este caso de pequeñas flexiones, ya que no se mantiene en ese tono, sino que, inmediatamente y sin preparación, volvemos a mi mayor, son más propias del lenguaje musical romántico.

Podemos dividir la obra en, al menos, 3 secciones, siendo la segunda de ellas la más amplia y, por ello, convendríamos de buen grado con aquellos que quieran subdividir la misma en otras dos partes independientes. La primera frase iría hasta el c. 16 cuando el tenor 2º introduzca, él solo, la segunda frase textual en el tono de la dominante que ha preparado previamente, Olmeda, en la cadencia inmediatamente anterior a través de un círculo de quintas, para terminar en una cadencia perfecta o, si se prefiere, teniendo en cuenta mi mayor como tonalidad principal, en una semicadencia a la dominante. Contestará el bajo 1º en el c. 21 imitando lo que había expuesto el tenor 2º pero en el tono principal para, a través de un cuarto grado prestado del homónimo menor, flexionar a do mayor en el c. 25 pero, inmediatamente, volveremos al tono principal en el c. 27. Como estamos viendo, en poco espacio hay enormes cambios armónicos y, por lo tanto, la “paleta de colores” que propone Olmeda es muy rica y más propia, como venimos sosteniendo, del período romántico. Otro recurso estilístico utilizado es el cambio de modalidad que hace en el c. 29, pasando, en el tercer pulso, a mi menor cuando establece sol becuadro en el tenor 2º. Y, en este mismo sentido de utilización de

⁶⁵³ «El Certamen musical de la Coruña». *El lucense*, 1 de septiembre de 1890: 2.

un lenguaje propiamente romántico, otro recurso que utiliza y que ya hemos visto en las primeras obras analizadas es el de utilizar acordes aumentados, como así hace en el primer pulso del c. 33 para remarcar o reforzar el acorde siguiente al que irá. En esta segunda parte podríamos incluir o no el pasaje que desarrolla para retornar a mi mayor justo antes del nuevo texto propuesto a partir del c. 45. Posteriormente, en el c. 55, aparece una secuencia en el bajo 2º que imitará el bajo 1º en el siguiente compás y, el tenor 2º lo hará en el c. 57. Finalizará este pasaje con otro recurso estilístico que hemos caracterizado como plenamente romántico: el acorde de séptima de sensible que, como estamos viendo, lo utiliza con cierta recurrencia y que le sirve a Olmeda para, a partir del c. 63, volver al tono principal de mi mayor y plantear la repetición de un pasaje bastante amplio de esta segunda parte que, aunque había empezado en el compás 16, tan sólo repetirá, desde los cc. 45 – 63 y no de manera exacta, ya que las candencias finales son diferentes. Establecer la segunda parte como un solo constructo destacado o, por el contrario, dividido en dos, no importa demasiado porque lo que queda claro, al menos desde el punto de vista armónico, es que la última parte, la llamemos 3 o 4, dependiendo de como decimos, en cuántas partes dividamos la segunda, empieza a partir del c. 85 que es donde volvemos al tono principal. Otro apartado que podríamos señalar como Coda o re-exposición comienza a partir del c. 93 donde retoma el texto de la primera parte, una vez más, en el tono principal.

Como se ha podido apreciar en este análisis armónico y fraseológico, además de que estamos ante una obra amplia en cuanto a sus dimensiones, ya que posee más de 100 compases y su indicación de tempo no es muy rápida, es una obra que, por su profundidad armónica y al no disponer de un acompañamiento, entraña una dificultad musical muy elevada o al menos sí considerable y a tener en cuenta por lo que la consideramos todo un reto para cualquier coro el involucrarse en una futura interpretación de la misma.

Es el momento de indicar algunas puntualizaciones sobre el texto que, como se verá, entroncan con las ya advertidas en la obra *Memento mei, Deus*. La primera de ellas la encontramos en la parte del bajo en el c. 81 –no sabemos si es debido a un despiste o es una verdadera modificación– pero, si comparamos este c. 81 con el c. 60, modifica ligeramente la colocación de la segunda sílaba. Nosotros hemos decidido dejar ambos pasajes como se establece en el c. 81.

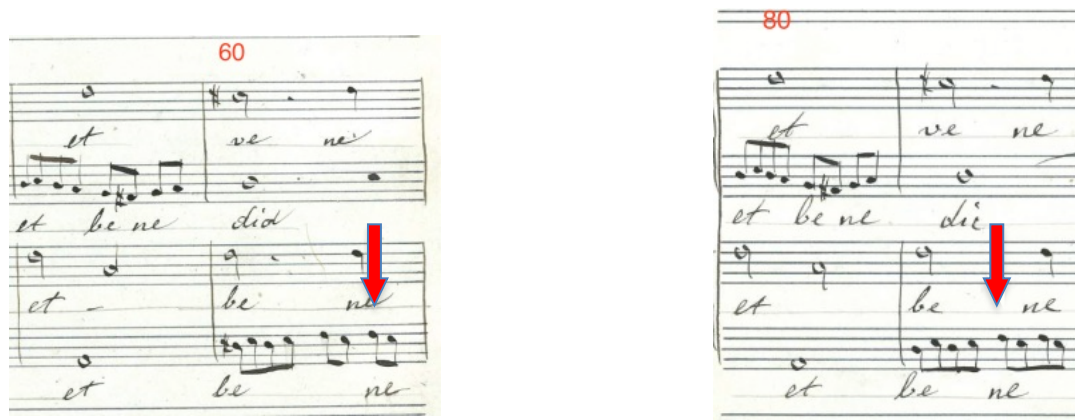


Ilustración 62: Ejemplos de los cc. 59-60 y cc. 80-81 del manuscrito ológrafo de *Plegaria para orfeón* (nº 33). En *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 5.

La segunda puntualización que nos gustaría destacar y que completa la edición crítica que presentamos de esta obra se da en el c. 30 en la voz de la alto, donde, nos encontramos una redonda, lo que impide el desarrollo del texto. Nosotros hemos decidido desarrollar el ritmo de la misma manera en que lo hace la voz superior. Recordemos en este momento que, de las obras que encontramos varias copias manuscritas, entendemos que, las copias que están encuadernadas han sido, si no revisadas, sí copiadas al menos otra vez, para, como ya puntualizamos, su posible interpretación o al menos para disponer de ellas de una forma más rápida, lo que nos hace tenerlas como copias de referencia. No obstante, en esta obra, aunque hemos tomado como guía la copia que se conserva en la caja nº 5 del *ADB*, la encuadernada, todavía vemos que hay algunas cuestiones que debemos dilucidar y resolver, como la que aquí señalamos. Así pues, tratando de no modificar el sentido último de la obra ni tener la sensación de estar enmendando la plana a Olmeda, es decir, respetando siempre la coherencia y el desarrollo de la obra que viene realizando nuestro autor, se nos planteaban dos claras alternativas: o cambiábamos el texto del tenor 2º o modificábamos la rítmica para hacer coincidir este texto con el resto de voces. Nosotros hemos optado por la segunda opción. Bien es cierto que, una vez tomada esta decisión, la rítmica planteada es discutible porque podríamos realizar tres negras u otra combinación, pero, si realizamos una visión holística del manuscrito, comprobaremos que, Olmeda, no pone el texto al resto de voces cuando se sobreentiende perfectamente o incluso es coincidente la rítmica entre las voces, pero, cuando hay dudas, lo añade. Por eso, en este c. 30 entendemos que lo que quiere destacar al escribir redonda a la voz del tenor 2º es que el texto coincida

con el tenor 1ª. Ilustramos a continuación el compás de la controversia de esta obra y la solución que nosotros hemos adoptado.

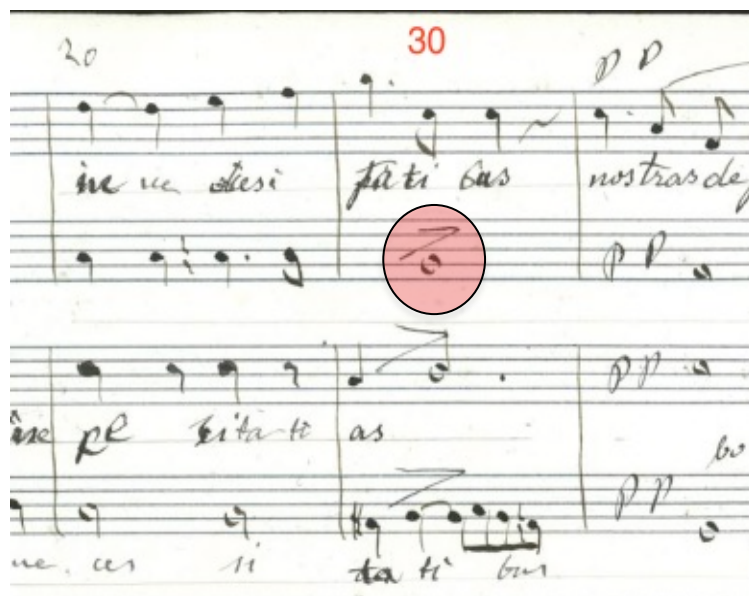


Ilustración 63: Ejemplo de los cc. 29-31 del manuscrito ológrafo de la obra *Plegaria para orfeón* (nº 33). En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 5.

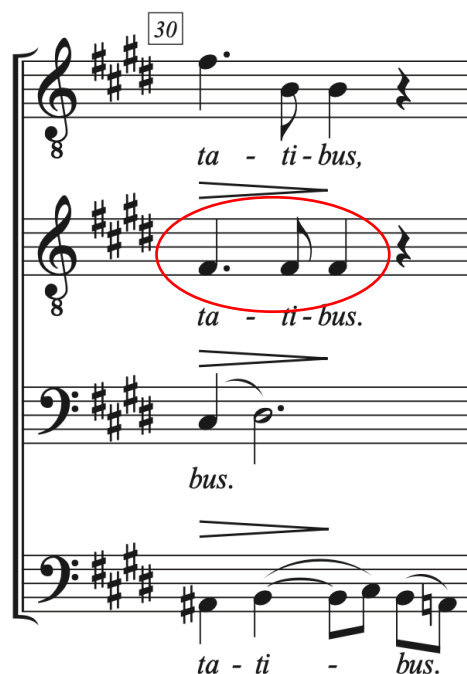


Ilustración 64: Ejemplo del c. 30 de nuestra propuesta de edición de la obra *Plegaria para orfeón* (nº 33).

Completamos este primer análisis aportando el texto y su traducción:

Sub tuum praesidium confugimus,
Sancta Dei Genetrix.
Nostras deprecationes ne despicias
in necessitatibus nostris,
sed a periculis cunctis
libera nos semper,
Virgo gloriosa et benedicta

Bajo tu protección nos acogemos,
Santa Madre de Dios.
No deseches las súplicas que te dirigimos
en nuestras necesidades;
antes bien,
líbranos siempre de todo peligro,
Virgen gloriosa y bendita.

Tabla 12: Esquema del análisis de la obra *Plegaria para orfeón (Antiphona “Sub tuum praesidium”)* de Federico Olmeda.

Primera Sección Estructura: AB				Tono principal: mi mayor.
1ª Frase (A) cc. 1 (anacrusa) – 8 (primer pulso)				
8 cc.	cc. 1 – 4	Semifrase de A (primera parte)	4 cc.	Pasaje homofónico. I-I ⁶ -IV-(D) ^{II}
	cc. 5 – 8	Semifrase de A (segunda parte)	4 cc.	7ª de sensible del VI (c. 5). Cadencia a la mediantes (sol # mayor).
2ª Frase (B) cc. 9 – 16				
cc. 1 – 16 12 cc.	cc. 9 – 12	Semifrase de B (primera parte)		Ídem: cc. 1 – 4
	cc. 13 – 16	Semifrase de B (segunda parte)		7ª de sensible del II (c. 13). 7ª de sensible de la dominante (c. 14, último pulso). Círculo de 5 ^{as} (c. 15 segundo pulso – c. 16). Semicadencia a la dominante.
Segunda Sección Estructura: AB				
1ª parte (A): cc. 17 – 45 (primer pulso)				Pasaje modulante
cc. 17 – 62	cc. 17 – 18	Intro de los tenores 2 ^{os} (el resto de las voces en <i>tacet</i>)	2 cc.	Pedal de dominante (si mayor)
	cc. 19 – 20	Propuesta melódica en los tenores 1 ^{os} (el resto de las voces en acompañan en B.C.)	2 cc.	Dualidad armónica entre si mayor y mi mayor.
	cc. 21 – 22	Intro de los barítonos (el resto de las voces en <i>tacet</i>) Igual que los cc. 17 – 18	2 cc.	Pedal de tónica (mi mayor)
	cc. 23 – 24	Propuesta melódica en los tenores 1 ^{os} (el resto de las voces en acompañan en B.C.)	2 cc.	Se establece de nuevo como centro tonal mi mayor. IV' (c. 24).
	cc. 25 (anacrusa del bajo) – 26	Propuesta en do mayor	2 cc.	Flexión a la mediantes prestada en este caso del VI.
	cc. 27 – 28	Retorno a la tonalidad principal	2 cc.	Melodía en los tenores. Barítono y bajo en unísono.
	cc. 29 tercer pulso	Cambio de modo		
	cc. 31	Retorno a la tonalidad principal		

	cc. 32	Mi mayor aumentado	(acorde de paso)	
	cc. 33 (primer pulso)	Do mayor aumentado	VI' - IV	
	cc. 34	5ª disminuida	Dominante de la dominante.	
	cc. 35 – 37	Propuesta melódica en los tenores		
	c. 36, c. 37 y c. 42	Acordes de 7ª de sensible		
	cc. 41 – 45	Último pasaje de esta parte para volver al tono principal. Cadencia auténtica perfecta		
	2ª parte: cc. 45 (segundo pulso) – 62			
	Pasaje que, a pesar de empezar por el tono principal, flexionará a diferentes tonos.			
	cc. 47 y 49	Acordes de 7ª de sensible para flexionar a sol # mayor (c. 50).		
	cc. 51 – 62	Pasaje modulante. Semicadencia con el acorde de 7ª de sensible como dominante del tono principal.		
Tercera Sección Estructura bipartita: AB				
	1ª Frase (A) cc. 63 – 84			
	cc. 63 – 66 (primer pulso)	Semifrase de A (primera parte)	2 cc.	Tono principal de mi mayor.
	c. 66	Ídem al c. 45	El desarrollo de estos sucesivos compases está basado en los propuestos en la parte anterior. Esto aporta, desde nuestro punto de vista, un fuerte armazón a la obra.	
	cc. 68 y 70	Acordes de 7ª de sensible para flexionar a sol # mayor (c. 69 y 71).	Motivo ya utilizado en la anterior parte.	
	cc. 69 y 71	Flexión a sol # mayor		
	cc. 72 – 84	Pasaje modulante con el motivo ya propuesto en el c. 55 y sucesivos		
	2ª Frase (B) cc. 85 – 110			
cc. 63 – 110	26 cc.	cc. 85 – 92	Semifrase de B (primera parte)	8 cc. Tono de mi mayor recordando por un lado la melodía del comienzo mientras el bajo realiza el movimiento que veíamos en el c. 63. Se imbrica el final de esta semifrase con el comienzo de la siguiente.

		cc. 93 – 102	Semifrase de B (segunda parte)	10 cc.	<p>Motivo melódico que apareció en la primera parte de la 2ª sección (c. 19).</p> <p>Esta vez el resto de voces no acompañan en B.C. sino que le añade el texto final, sin embargo, la melodía que desarrollan los tenores primeros conserva el texto <i>sub tuum praesidium confugimus</i>. Se imbrica, el final de esta semifrase, con el comienzo de la siguiente, al igual que lo hizo la anterior frase y tulizando el mismo motivo y recurso estilístico.</p>
		cc. 102 – 110	Semifrase de B (tercera parte)	8 cc.	<p>Vuelve a repetir, hasta en dos ocasiones, el motivo melódico anterior (cc. 103 – 104 y cc. 105 – 106). Cadencia auténtica perfecta.</p>

2.6.3.4.- Missa de Beata Virgine in Sabatto

Estamos ante el ordinario de una Misa (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei) compuesta, como nos apunta Olmeda, sobre el VIII tono, pero transportado un tono alto y a la manera de la escuela antigua, es decir, como ya dijimos en las dos primeras estrofas del *Himno a la mañana*, imitando la forma de componer de los grandes polifonistas del renacimiento, incluso utilizando las claves antiguas a las que ya hemos hecho referencia en las obras anteriores. Además, si nos fijamos en la indicación agógica del comienzo de la obra, es muy significativo que Olmeda utiliza precisamente las palabras: «Alla Palestrina» aludiendo expresamente al autor que, como también hemos señalado ya, se citará expresamente en el *Motu Proprio* de Pío X al referirse a las cualidades de la música polifónica, pasando, de esta forma, a erigirse como modelo y meta de perfección de este tipo de obras⁶⁵⁴. Así pues, con esta indicación y el subtítulo, «sobre la escuela antigua», que podemos leer en la portada de la *Missa de Beata Virgine in Sabatto*, queda claro el carácter sobrio y contenido de toda la composición. No obstante, no es menos cierto que cada parte de esta misa la desarrolla de diferente manera, aunque, después de destacar la sobriedad en cuanto a la armonía planteada, el principal recurso que encontramos es la alternancia de pasajes imitativos y/o contrapuntísticos con pasajes totalmente homofónicos. Así pues, podríamos señalar al *Kyrie* y a la primera parte del *Sanctus* como los dos números más contrapuntísticos. Sin embargo, tanto en el *Gloria* como en el *Agnus* predominan los pasajes homofónicos. Por último, destacamos el pasaje del *Benedictus* donde Olmeda mantiene al bajo en *tacet*.

Esta composición está fechada en Burgos el 6 de octubre de 1891, justo un día antes de la celebración mariana de la Virgen del Rosario que se realiza el día 7 de octubre, por lo que nos aventuramos a pensar que estaba compuesta pensando en ese día tan señalado para que fuera cantada por la comunidad. De esta *Misa* señalaremos dos aspectos que nos han llamado la atención. El primero se encuentra nada más comenzar la misma, exactamente en el compás 6. Estamos haciendo referencia a la entrada que realizan el tiple y el alto al unísono mediante salto. Si la teoría clásica del contrapunto establece que es preferible no utilizar el

⁶⁵⁴ SUÑOL, Gregorio, *op. cit.*, p. 188.

unísono salvo al comienzo y al final, no será recomendable utilizarlo tan prematuramente y mucho menos hacerlo mediante un salto en las voces, pero he ahí la propuesta de Olmeda. El otro aspecto que hemos detectado se encuentra en el c. 9 del *Agnus Dei*, allí es flagrante que falta un sol becuadro en el bajo para, de esta forma, poder cadenciar en sol mayor.

Aunque sea una obra extremadamente sencilla de analizar, hemos creído oportuno y necesario establecer un cuadro analítico similar al que hemos realizado en el resto de obras.

Para la edición que presentamos hemos cambiado de nuevo las claves que Olmeda propone al tiple, al alto y al tenor por la de *sol*. Además, hemos añadido ligaduras de expresión a los melismas silábicos propuestos.



Ilustración 65: Ejemplos de los cc. 6 y 9, respectivamente, de los manuscritos ológrafos del *Kyrie* y del *Agnus Dei* de la *Missa de Beata Virgine in Sabatto* (nº 34). En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 5.

Tabla 13: Esquema del análisis de la obra la *Missa de Beata Virgine in Sabatto* de Federico Olmeda.

		KYRIE Estructura: ABA'			Modo jónico (tónica <i>la</i>) con tintes mixolidios.
cc. 1 – 63	cc. 1 – 25	Parte A: Kyrie eleison			Pasaje contrapuntístico. Como en el rito de la misa tridentina, Olmeda propone la repetición triple de <i>Kyrie eleison</i> en cada voz, aunque solo usará el recurso de la imitación en la primera de estas entradas.
		cc. 1 – 5 (primer pulso)	Sujeto ⁶⁵⁵ (soprano)	5 cc.	

⁶⁵⁵ Aunque no es una fuga, ni tan siquiera imitará en toda la obra los motivos propuestos, utilizamos la denominación de *sujeto* para indicar que hay un fragmento o motivo que será imitado por otra voz. En este tipo de obras, basadas en los postulados del *Motu Proprio*, Olmeda utiliza el elemento de la imitación como recurso compositivo recurrente. De igual manera utilizaremos la denominación de *respuesta* para referirnos a esos fragmentos que imitan al *sujeto*.

	cc. 3 – 7 (segundo pulso)	Respuesta (alto)	5 cc.	A la subdiatessaron (4ª descendente).
	cc. 5 (segundo pulso) – 9	Contrapunto libre (soprano)	5 cc.	Repite la fórmula <i>eleison</i> dos veces.
	cc. 7 (segundo pulso) – 15	Contrapunto libre (alto)	9 cc.	Repite la fórmula <i>eleison</i> dos veces.
	cc. 10 – 25	Repetición libre de la frase <i>Kyrie eleison</i> (soprano)	16 cc.	Se repite dos veces.
	cc. 16 – 25	Repetición libre de la frase <i>Kyrie eleison</i> (alto)	10 cc.	Se repite dos veces.
	cc. 7 – 11 (primer pulso)	Sujeto (tenor)	5 cc.	
	cc. 9 – 13 (primer pulso)	Respuesta (bajo)	5 cc.	A la subdiatessaron.
	cc. 11 (segundo pulso) – 17	Contrapunto libre (tenor)	7 cc.	Repite la fórmula <i>eleison</i> dos veces.
	cc. 12 (segundo pulso) – 14	Contrapunto libre (bajo)	3 cc.	Fórmula <i>eleison</i> (una vez).
	cc. 19 – 25	Repetición libre de la frase <i>Kyrie eleison</i> (alto)	7 cc.	Se repite dos veces.
	cc. 15 (segundo pulso) – 25	Repetición libre de la frase <i>Kyrie eleison</i> (bajo)	11 cc.	Se repite dos veces.
Parte B: <i>Christe eleison</i>				Pasaje contrapuntístico. No realiza exactamente las 3 repeticiones que debería hacer en cada voz. El alto y el tenor realizan dos repeticiones, la soprano tres y el bajo 4.
cc. 26 – 43	cc. 26 – 28 (primer pulso)	Sujeto (alto)	3 cc.	Contrapunto libre a partir del c. 29 (segundo pulso).
	cc. 27 – 29	Respuesta (soprano)	3 cc.	A la diapente. Contrapunto libre a partir del c. 28 (segundo pulso).
	cc. 28 – 30 (primer pulso)	Sujeto (bajo)	3 cc.	Contrapunto libre a partir del c. 31.
	cc. 29 – 31	Respuesta (tenor)	3 cc.	A la diapente.

		(primer pulso)			Contrapunto libre a partir del c. 31 (segundo pulso).
		cc. 35 – 37 (primer pulso)	Soprano	3 cc.	Imitación del sujeto.
		cc. 36 – 38 (primer pulso)	Tenor	3 cc.	Imitación del sujeto.
		cc. 40 – 42	Bajo	3 cc.	Igual que el sujeto de los cc. 28 – 30.
Parte A': Kyrie eleison					Modo jónico (tónica <i>mi</i>) con tintes mixolidios.
cc. 44 – 63		cc. 44 – 48 (primer pulso)	Sujeto (soprano)	5 cc.	
		cc. 48 (segundo pulso) – 63	Contrapunto libre (soprano)	7 cc.	Repite la fórmula <i>eleison</i> (cc. 50 – 52). Repetición libre de la frase <i>Kyrie eleison</i> (cc. 53 – 63).
		cc. 45 – 48 (primer pulso)	Sujeto (tenor)	4 cc.	
		cc. 48 (segundo pulso) – 63	Contrapunto libre (tenor)	16 cc.	
		cc. 48 – 52 (primer pulso)	Respuesta a la soprano por parte del bajo.	5 cc.	
		cc. 52 (segundo pulso) – 63	Contrapunto libre (bajo)	11 cc.	Repetición libre de la frase <i>Kyrie eleison</i> .
		cc. 49 – 52	Respuesta al tenor por parte del alto.	4 cc.	
		cc. 53 – 63	Contrapunto libre (alto)	11 cc.	Repetición libre de la frase <i>Kyrie eleison</i> .
GLORIA					
cc. 1 – 126	cc. 1 – 10 (primer pulso)	Frase: <i>Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.</i>			10 cc.
		cc. 1 – 6	Semifrase: <i>Et in terra pax hominibus</i>	6 cc.	Pasaje homofónico. Modo principal: la jónico.
		cc. 7 – 10 (primer pulso)	Semifrase: <i>bonae voluntatis.</i>	4 cc.	<i>Tacet</i> soprano. Pasaje homofónico en el modo principal con cadencia auténtica perfecta.
		Frase: <i>Laudamus te.</i>			4 cc.
		cc. 10 (segundo pulso) – 12			“Sujeto” soprano.

cc. 10 (segundo pulso) – 13 (primer pulso)	cc. 11 (segundo pulso) – 13		“Respuesta” bajo.	
cc. 12 (segundo pulso) – 15	Frase: <i>Benedicimus te.</i>		4 cc.	
	cc. 12 (segundo pulso) – 14 (alto y tenor)		Desarrollo con el motivo del <i>Laudamus te.</i> Tenor por 3 ^{as} .	
	cc. 13 (segundo pulso) – 15 (soprano)		Desarrollo con el motivo del <i>Laudamus te.</i>	
cc. 14 (segundo pulso) – 17 (primer pulso)	Frase: <i>Adoramus te.</i>	4 cc.	Cadencia auténtica imperfecta.	
cc. 16 (segundo pulso) – 20	Frase: <i>Glorificamus te.</i>	5 cc.	Cadencia auténtica perfecta.	
cc. 21 – 31	Frase: <i>Gratias agimus tibi...</i>		11 cc.	
	cc. 21 – 26 (primer pulso)	Semifrase: <i>Gratias agimus tibi</i>	6 cc.	Imitación de las voces dos a dos: soprano y alto vs tenor y bajo. Estas últimas voces desplazadas un compás. Pasaje por 3 ^{as} entre la soprano y el alto.
	cc. 26 (segundo pulso) – 31	Semifrase: <i>propter magnam gloriam tuam</i>	5 cc.	<i>Tacet</i> del bajo. Pasaje homofónico entrando en anacrusa la soprano.
cc. 30 (segundo pulso) – 42	Frase: <i>Domine Deus, Rex caelistis...</i>		14 cc.	
	cc. 30 (segundo pulso) – 37	Semifrase: <i>Domine Deus, Rex caelistis</i>	7 cc.	Pasaje contrapuntístico. <i>Tacet</i> del alto.
	cc. 35 (segundo pulso) – 42	Semifrase: <i>Deus pater omnipotens.</i>	7 cc.	Comienza la frase imbricada con la anterior. Dúo contrapuntístico entre el alto y el tenor. Flexión a mi jónico.
cc. 42 (segundo pulso) – 51	Frase: <i>Domine Fili unigenite, Iesu Christe.</i>		10 cc.	
	cc. 42 (segundo pulso) – 48	Semifrase: <i>Domine Fili unigenite</i>	6 cc.	Dúo contrapuntístico e imitativo entre la soprano y el alto.
	cc. 47 (segundo pulso) – 51	Semifrase: <i>Domine Fili unigenite</i>	4 cc.	Dúo dos a dos: tenor y bajo vs soprano y alto. Cadencia imperfecta a mi jónico.
cc. 51 (segundo pulso) – 59 (primer pulso)	Frase: <i>Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.</i>		8 cc.	
	cc. 51 (segundo pulso) – 56	Semifrase: <i>Domine Deus, Agnus Dei</i>	5 cc.	Dúo contrapuntístico e imitativo entre el tenor y el bajo.
	cc. 57 – 59 (primer pulso)	Semifrase: <i>Filius Patris</i>	3 cc.	Pasaje en homofonía entrando la soprano y el alto.
cc. 59 (segundo pulso) – 69	Frase: <i>Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.</i>		10 cc.	

(primer pulso, bajo)	cc. 59 (segundo pulso) – 64 (primer pulso, bajo)	Semifrase: <i>Qui tollis peccata mundi</i>	6 cc.	Pasaje homofónico en <i>tutti</i> . Cadencia a do # jónico.
	cc. 64 (segundo pulso, tenor) – 69 (primer pulso, bajo)	Semifrase: <i>miserere nobis.</i>	4 cc.	Dúo contrapuntístico e imitativo entre el tenor y el bajo mientras la soprano y el alto están en <i>tacet</i> .
cc. 69 – 83 (primer pulso)	<u>Frase: <i>Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.</i></u>			15 cc.
	cc. 69 – 74 (primer pulso)	Semifrase: <i>Qui tollis peccata mundi,</i>	6 cc.	Pasaje homofónico en <i>tutti</i> para cadenciar en el IV del tono principal (re jónico).
	cc. 74 (segundo pulso, soprano) – 83 (primer pulso)	Semifrase: <i>suscipe deprecationem nostram.</i>	9 cc.	Bajo en <i>tacet</i> . Dúo entre el alto y el tenor por 3 ^{as} y contrapunto en la soprano.
cc. 83 (segundo pulso) – 96 (primer pulso)	<u>Frase: <i>Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.</i></u>			13 cc.
	cc. 83 (segundo pulso) – 87 (primer pulso)	Semifrase: <i>Qui sedes ad dexteram</i>	4 cc.	Pasaje homofónico en <i>tutti</i> cadenciando de nuevo a do # jónico.
	cc. 87 (segundo pulso) – 90	Semifrase: <i>Patris</i>	3 cc.	Dúo contrapuntístico e imitativo entre el tenor y el alto.
	cc. 91 (segundo pulso) – 96 (primer pulso)	Semifrase: <i>miserere nobis.</i>	6 cc.	Pasaje homofónico al que se sumará el bajo a partir del c. 92 (segundo pulso). Cadencia al modo principal (la jónico).
cc. 96 (segundo pulso) – 105 (primer pulso)	<u>Frase: <i>Quoniam tu solus sanctus tu solus Dominus.</i></u>			9 cc.
	cc. 96 (segundo pulso) – 103 (primer pulso)	Semifrase: <i>Quoniam tu solus sanctus</i>	7 cc.	Pasaje contrapuntístico entre todas las voces.
	cc. 102 – 105 (primer pulso)	Semifrase: <i>tu solus Dominus.</i>	4 cc.	Dúo contrapuntístico entre el bajo y el alto, imbricado con la frase anterior.

	cc. 105 (segundo pulso) – 112 (primer pulso)	Frase: <i>Tu solus Altissimus, Iesu Christe.</i>		7 cc.	
		cc. 105 (segundo pulso) – 110 (primer pulso)	Semifrase: <i>Tu solus Altissimus</i>	4 cc.	Pasaje en <i>tutti</i> al que se suma la soprano en el segundo pulso del c. 106. Semicadencia a la dominante.
		cc. 11 (segundo pulso, alto) – 112 (primer pulso)	Semifrase: <i>Iesu Christe</i>	3 cc.	Pasaje en <i>tutti</i> homofónico. Cadencia al modo principal (la jónico).
	cc. 112 (segundo pulso, soprano) – 126	Frase: <i>Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.</i>		14 cc.	
		cc. 112 (segundo pulso) – 117 (primer pulso, soprano)	Semifrase: <i>Cum Sancto Spiritu</i>	6 cc.	Pasaje en <i>tutti</i> al que se suma la soprano en el segundo pulso del c. 115. Semicadencia a la dominante.
		cc. 117 – 126	Semifrase: <i>in gloria Dei Patris. Amen.</i>	10 cc.	Semifrase imbricada con la anterior, prácticamente homofónica. Cadencia auténtica perfecta al modo principal.
SANCTUS Estructura ABA					
Parte A cc. 1 – 37					
cc. 1 – 60	cc. 1 – 17	Frase: <i>Sanctus, Dominus Deus, Sabaoth.</i>		Contrapunto imbricado.	
		cc. 1 – 2	Sujeto (tenor)	2 cc.	
		cc. 2 – 3	Respuesta (bajo)	2 cc.	A la subdiatessaron.
		cc. 3 – 4	Sujeto (soprano)	2 cc.	
		cc. 4 – 5	Respuesta (alto)	2 cc.	A la subdiatessaron.
		cc. 3 – 13	Contrapunto libre (tenor)	11 cc.	
		cc. 5 – 13	Contrapunto libre (soprano)	9 cc.	
		cc. 6 – 15	Contrapunto libre (alto)	10 cc.	
		cc. 7 – 17	Contrapunto libre (bajo)	11 cc.	
	cc. 16 (soprano) – 33	Frase: <i>Pleni sunt coeli et terra gloria tua.</i>		Contrapunto imbricado.	
cc. 16 – 20 (primer pulso)		Sujeto (soprano) 2+2	4 cc.		

		cc. 17 – 21 (primer pulso)	Respuesta (alto) 2+2	4 cc.	A la subdiapente (5ª descendente).
		cc. 21 – 22 (primer pulso)	Sujeto (tenor) 2	1 cc.	Propuesta con la segunda parte del sujeto de la soprano.
		cc. 23 – 24 (primer pulso)	Respuesta (bajo) 2	1 cc.	A la subdiatessaron.
		Frase: <i>Hosanna in excelsis.</i>			Contrapunto imbricado.
	cc. 26 (alto) – 37	cc. 26 (segundo pulso, alto) – 34	Semifrase: <i>Hosanna</i>	8 cc.	
		cc. 35 – 37	Semifrase: <i>in excelsis</i>	3 cc.	Cadencia auténtica perfecta.
	Parte B cc. 38 – 60				Pasaje a 3 voces. Bajo en <i>tacet</i> .
	cc. 38 – 50 (primer pulso)	Frase: <i>Benedictus qui venit in nomine Domini.</i>			Cadencia al IV.
	cc. 50 (segundo pulso)	Frase: <i>Hosanna in excelsis.</i>			Cadencia auténtica perfecta.
cc. 1 – 41	AGNUS				
		1ª frase: <i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.</i>			15 cc.
	cc. 1 – 15	cc. 1 – 9	Semifrase: <i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi</i>	9 cc.	Pasaje homofónico. Cadencia en el VII menor.
		cc. 10 – 15	Semifrase: <i>miserere nobis.</i>	6 cc.	Pasaje contrapuntístico dos a dos. Soprano y bajo vs alto y tenor. Cadencia en el IV.
	cc. 16 – 31	2ª frase: <i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.</i>			Pasaje contrapuntístico e imitativo dos a dos. Bajo y soprano vs tenor y soprano. Semicadencia a la dominante. Imbricada con la frase siguiente.
	cc. 28 (segundo pulso) – 41	3ª frase: <i>dona nobis pacem.</i>			Imbricada con la frase anterior. Pasaje contrapuntístico e imitativo entre todas las voces empezando por el tenor. Respuestas a la subdiatessaron (bajo y alto). Cadencia auténtica perfecta.

do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem.
di, do - na no - bis, do - na no - bis pa - cem.
- bis, do - na no - bis pa - cem.
- na no - bis, do - na, do - na no - bis pa - cem.

2.6.3.5.- Parce, Domine, populo tuo

Pertenece a una serie de tres motetes «compuestos expresamente para los PP. Carmelitas de Burgos⁶⁵⁶» y dedicados al P. Berdardino de la Visitación. Estos tres motetes están compuestos para el tiempo litúrgico de las «Dominicas de Cuaresma⁶⁵⁷» que es el tiempo que marca la Iglesia para la preparación a la Pascua. Los manuscritos ológrafos de estos motetes se custodian en el Fondo Olmeda del *ADB*, concretamente en la caja nº 3.

Parce, Domine, populo tuo es el motete primero de esta serie y el único del que se conservan dos copias. Esa es la razón principal por la cual hemos decidido editar solo este primer motete ya que, aunque sean unos motetes sencillos, la grafía de estos manuscritos no es nada fácil de descifrar. Así pues, al disponer de dos copias de este motete hemos podido comparar los dos manuscritos. Además de la dedicatoria a la que hemos hecho referencia, Olmeda certifica, al final de la segunda copia que se conserva de este motete, cómo es el autor de esa partitura dejando, la propiedad de la misma, a su hermana Francisca Olmeda e hija⁶⁵⁸.

⁶⁵⁶ Véase el título del primer manuscrito ológrafo que se conserva de *Parce, Domine, populo tuo*. En el *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 3.

⁶⁵⁷ Véase el título del segundo manuscrito ológrafo que se conserva de *Parce, Domine, populo tuo*. En el *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 3.

⁶⁵⁸ Precisamente será su sobrina Mercedes Escudero Olmeda, hija de su hermana Francisca, quien, en 1996, ceda a la Diputación Provincial el archivo personal de Federico Olmeda. Véase en PALACIOS GAROZ, Miguel, *op. cit.*, p. 20.

Recordemos que, como preparación para recibir las órdenes menores y el subdiaconado, Federico Olmeda realizará ejercicios espirituales en diciembre de 1887 y en febrero de 1888 respectivamente, precisamente en el convento para el cual están escritos estos motetes. Así pues, estos motetes, fechados casi 10 años después, entre febrero y marzo de 1898, son un homenaje cariñoso a esta congregación.

Aunque Olmeda no concreta, salvo la parte del bajo, las voces para las que están escritos estos motetes, sí podemos leer en el título del primer manuscrito ológrafo que se conserva de estos motetes, que están escritos para «voces de hombre⁶⁵⁹».

Sobre el análisis de esta obra señalamos, en primer lugar, que está escrita principalmente en la tonalidad de re menor. Sobre tu estructura, la podríamos dividir en tres grandes secciones. La primera iría hasta el c. 39 cuando realiza una semicadencia a la dominante. A partir del c. 40 entramos en la segunda sección que está escrita en sol menor. En ella, las voces se despliegan. Olmeda propone un solo para una voz aguda, entendemos que, para un tenor primero, mientras el resto de voces realizan un acompañamiento a 4 partes en *boca chiusa*. La tercera parte de esta obra, que denominaremos re-exposición, arrancaríamos a partir del c. 53. Para un análisis un poco más profundo remitimos al esquema analítico que desarrollaremos a continuación.

En esta obra volvemos a encontrarnos con una pequeña controversia en el c. 6. Nos preguntamos si Olmeda, en la voz principal de este compás, escribió realmente *si bemol* o quiso escribir *si natural* para cadenciar en do mayor. Creemos que la pregunta es pertinente al comparar este compás con su homólogo, el c. 30, o, en el c. 56 ya en la re-exposición de la obra que comienza dos compases antes. En estos compases se cadencia en do mayor con sensible, es decir, con el *si natural*. Ahora bien, al comparar este c. 6 entre los dos manuscritos que se conservan de esta obra, nos hace inclinarnos y dejar esta nota como *si bemol* a pesar de que, como acabamos de ver, el análisis armónico parece inclinar la balanza hacia el *si natural*. Como se puede apreciar en el gráfico que presentamos,

⁶⁵⁹ Véase el título del primer manuscrito ológrafo que se conserva de *Parce, Domine, populo tuo*. En el ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3.

creemos que Olmeda tacha precisamente el becuadro remarcando de esta forma el bemol de la armadura. Es por ello que, a pesar de lo que la lógica nos lleva a pensar, hemos decidido dejarlo en nuestra edición con *si bemol*.

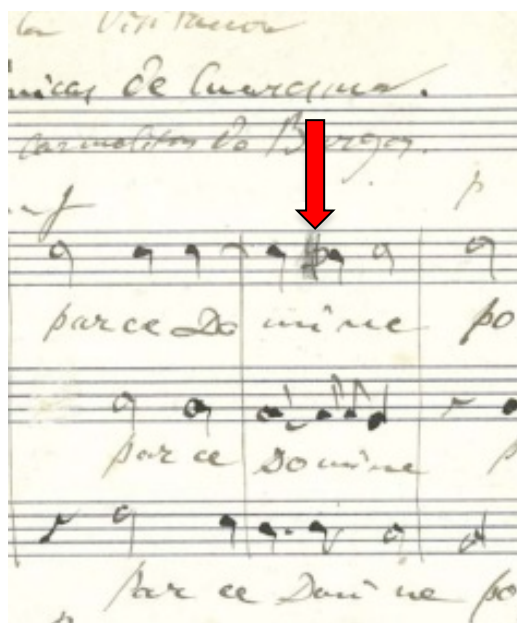


Ilustración 66: Ejemplo del c. 6 del segundo manuscrito ológrafo de la obra *Parce, Domine, populo tuo* de *Tres motetes para las Dominicas de Cuaresma* (nº 35). En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3.

El texto de esta obra está basado en el libro de Joel 2:17. A continuación presentamos dicho texto y la traducción del mismo:

Parce, Domine, populo tuo,
et ne des hereditatem tuam
in perditionem.
Inter vestibulum et altare plorabunt
sacerdotes dicentes:
Parce, Domine, populo tuo,
et ne des hereditatem tuam
in perditionem.

Perdona, Señor, a tu pueblo,
y no entregues tu heredad (herencia)
a la perdición.
Entre el vestíbulo y el altar, lloren
los sacerdotes diciendo:
Perdona, Señor, a tu pueblo,
y no entregues tu heredad (herencia)
a la perdición.

Tabla 14: Esquema del análisis de la obra *Parce, Domine, populo tuo* de Federico Olmeda.

		Primera Sección Estructura: ABB'A'Coda			Tono principal: re menor.
1ª Frase (A) cc. 1 – 10					
10 cc.	cc. 1 – 4	Semifrase de A (primera parte) 2+2	4 cc.	Motivo principal (cc. 1 y 2) Tonalidad de re menor armónica.	
	cc. 5 – 10	Semifrase de A (segunda parte) 2+2	6 cc.	Motivo principal en el relativo mayor (fa mayor). IV' (c. 7) Semicadencia a la dominante.	
2ª Frase (B) cc. 11 – 18 (tercer pulso)					
8 cc.	cc. 9 – 14 (tercer pulso)	Semifrase de B (primera parte)	4 cc.	En el tono del relativo mayor.	
	cc. 15 (anacrusa) – 18 (tercer pulso)	Semifrase de B (segunda parte)	4 cc.	Semicadencia a la dominante del relativo.	
3ª Frase (B') cc. 19 (anacrusa, voz 1ª) – 26					
8 cc.	cc. 19 (anacrusa, voz 1ª) – 22 (tercer pulso)	Igual que la semifrase de los cc. 9 – 14 (tercer pulso)	4 cc.	Varía tan solo la anacrusa del 19.	
	cc. 23 (anacrusa) – 26	Semifrase de B (diferente a la parte anterior)	4 cc.	Semicadencia a la dominante del tono principal.	
4ª Frase (A') cc. 27 – 34					
8 cc.	cc. 27 – 30	Variación de las semifrases de A	4 cc.	Toma los dos primeros compases de las dos semifrases de A. Semicadencia a la dominante del relativo.	
	cc. 31 – 34	Semifrase de A (diferente a la parte anterior)	4 cc.	Semicadencia a la dominante del tono principal.	
CODA					
cc. 35 – 39		Secuencia armónica de la cadencia andaluza (modo frigio)	5 cc.	Semicadencia a la dominante del tono principal.	
cc. 40 – 52		Segunda Sección Estructura: una única frase.			Tono: sol menor natural.

	13 cc.	cc. 40 – 45 (primer pulso)	Semifrase (primera parte)	6 cc.	Tonalidad: sol menor.
		cc. 45 (segundo pulso) – 52	Semifrase (segunda parte)	7 cc.	Cadencia en el II grado que es la dominante del tono principal.
Tercera Sección: re-exposición Estructura: A+Coda'					Tono principal: re menor.
cc. 53 – 69	8 cc.	cc. 53 – 56	Variación de las semifrases de A, como en la sección anterior.	4 cc.	Toma los dos primeros compases de las dos semifrases de A. Semicadencia a la dominante del relativo.
		cc. 5 – 10	Semifrase (segunda parte) 2+2	4 cc.	Semicadencia a la dominante.
	CODA				
	cc. 61 – 65	Idéntica a los cc. 35 – 39		5 cc.	Semicadencia a la dominante del tono principal.
cc. 66 – 69	Variación final de la Coda		4 cc.	Tercera de picarda.	

2.6.3.6.- De la obra Suite de cantos populares para orfeón o Serie de canciones populares montañesas para orfeón: Nocturno, Serenata y Barcarola

Nos quedaba por tratar, dentro de esta serie, los otros tres movimientos que no se habían editado hasta ahora.

- Nocturno

Se basa en la melodía de la canción 4 que Calleja incluye en sus *Cantos de la Montaña* al que ya hemos hecho referencia en esta tesis⁶⁶⁰. Podemos dividir la obra en dos grandes secciones. La primera de ellas es una introducción rítmica que prepara la entrada de un solista a partir del c. 33 dando con ello comienzo a la segunda sección. El acompañamiento de esta segunda parte se alterna entre las 3 y las 4 voces, pasando a conformar, en algunos momentos reducidos, una obra a 5 voces. A partir del c. 43, podríamos señalar que empieza la parte final. Sobre la propuesta de edición de la obra señalaremos dos pequeñas cuestiones donde, sin ánimo de volver a enmendar la plana a Olmeda, sí hemos cambiado la propuesta que escribe nuestro autor. Así pues, en el c. 39 es claro el sostenido que hay escrito al *do*₃ en la parte del tenor II. Nosotros hemos decidido prescindir de ese sostenido y dejarlo becuadro.

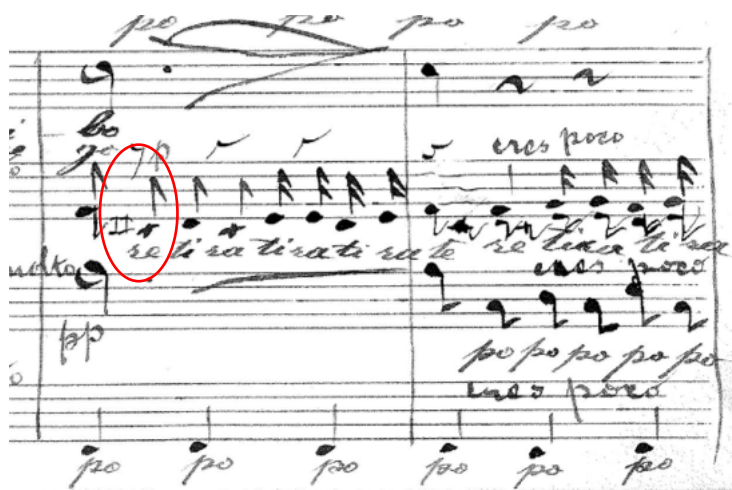


Ilustración 67: Ejemplo de los cc. 39 y 40 del Nocturno de la *Serie de canciones populares montañesas para orfeón*. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3.

En los cc. 47 y 48, en la parte del bajo 1º, en las respectivas 5^{as} corcheas de estos compases Olmeda escribe un *fa*, nosotros hemos decidido

⁶⁶⁰ CALLEJA, Rafael. *Cantos de la Montaña, op. cit.*, 1901. No está paginado por lo que no podemos advertir el lugar exacto. No obstante, tenemos una copia del ejemplar y podemos corroborar que así es.

poner un *mi* en ambos casos ya que es lo que parece lógico se debería hacer teniendo en cuenta la armonía. Esto queda reforzado también si se observa con cierto detenimiento la obra ya que en los cc. 35, 40 y 45 aparece esta idéntica propuesta. Además, hemos decidido separar las plicas del acompañamiento para homogeneizar la edición.

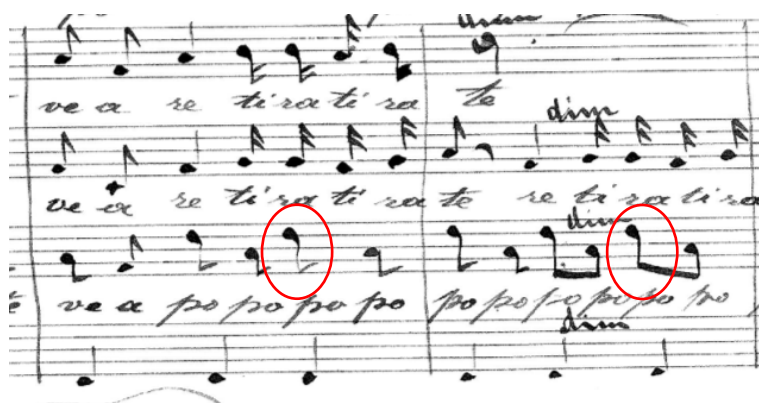


Ilustración 68: Ejemplo de los cc. 47 y 48 del *Nocturno* de la *Serie de canciones populares montaÑesas para orfeón*. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3.

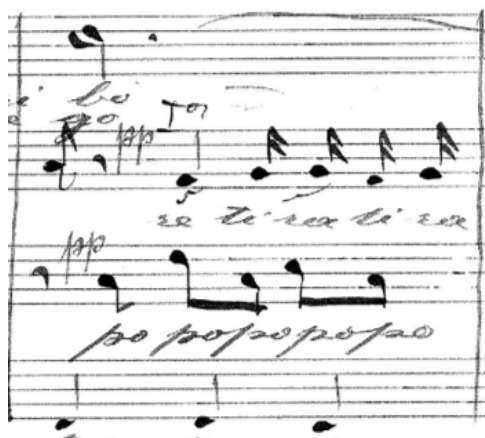


Ilustración 69: Ejemplo del cc. 35 del *Nocturno* de la *Serie de canciones populares montaÑesas para orfeón*. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3.

Printed musical score for Illustración 70, showing four staves with lyrics and musical notation. The lyrics are: "ve - a. Re - tí-ra tí-ra - te,", "ve - a Re - tí-ra tí-ra - te, re - tí-ra tí-ra -", "ve - a. Po po po po po po po po po po", and "po po po po po po po po po po". The word "dim." is written above the second and third staves.

Ilustración 70: Ejemplo de la versión editada de los cc. 47 y 48 del *Nocturno* de la *Serie de canciones populares montaÑesas para orfeón*.

Tabla 15: Esquema del análisis de *Nocturno*, obra nº 1 de la *Serie de canciones populares montaÑesas para orfeón* de Federico Olmeda.

Primera Sección (Introducción) Estructura: AB					
1ª Frase (A) cc. 1 (anacrusa) – 16					
16 cc.	cc. 1 (anacrusa) – 10	Semifrase de A (primera parte)	10 cc.	Motivo rítmico que se irá repitiendo con la palabra <i>retírate</i> . Funciona como una llamada que refuerza la tonalidad de <i>fa</i> . Cadencia con la dominante del IV.	
	cc. 11 (anacrusa) – 16	Semifrase de A (segunda parte)	6 cc.	Mismo motivo ahora en las voces graves e invertidas las imitaciones. Cadencia a <i>fa</i> mayor.	
2ª Frase (B) cc. 16 (acéfalo) – 32					
cc. 1 (anacrusa) – 32 16 cc.	cc. 16 (acéfalo) – 21	Semifrase de B (primera parte)	6 cc.	Propuesta melódica en el bajo imbricada con la frase anterior. El resto de voces acompañan con motivos que se complementan tanto rítmicamente como armónicamente.	
	cc. 21 (anacrusa) – 32	Semifrase de B (segunda parte)	11 cc.	Semifrase imbricada con la anterior. Pedal de tónica en el bajo mientras el resto de voces realizan semicorcheas desarrollando el motivo principal.	
		cc. 25 – 27		El bajo desarrolla también el motivo en semicorcheas.	
		cc. 31 – 32		Resolución y puento a la siguiente sección.	
Segunda Sección Estructura: AB					
cc. 33 – 53	1ª parte (A): cc. 33 – 43 (primer pulso)			Pasaje solístico para tenor. Modo mixolidio con el VI cromatizado Divisi en el tenor II. Pedal de tónica en el bajo.	
	10 cc.	cc. 33 – 36	Semifrase de A	4 cc.	Modo mixolidio plagal.
		cc. 37 – 40	Semifrase de A	4 cc.	Ídem.

	cc. 40 – 43 (primer pulso)	Semifrase de A	2 cc.	Modo mixolidio auténtico. Acompañamiento a 3 voces.
2ª parte: cc. 43 (segundo pulso) – 53				
Pedal de tónica en el bajo. Melodía en el tenor I. Tenor II: acompañamiento a la melodía principal generalmente por 3 ^{as} . Barítono: complemento armónico del bajo.				

- *Serenata*

Dentro de las obras que presentamos para coro es de las que más nos ha costado transcribir ya que, en un principio, creíamos que no estaba completa, pero, posteriormente, comprobamos que sí lo estaba pero que se conservaba desordenada. No obstante, no sabemos si este desorden lo provocamos nosotros cuando digitalizamos el Fondo de Olmeda del *ADB* o nos lo encontramos ya así cuando realizábamos aquella tarea. En cualquier caso, sea como fuere, finalmente hemos podido obtener una versión definitiva que presentaremos a continuación.

Serenata nos recuerda a la forma de una *jota* tradicional ya que, además de estar en un compás de 3 tiempos habrá un solista barítono que, a partir del c. 29, cantará el texto de la canción y será el coro quien establezca un acompañamiento sencillo a esta copla que se repite 4 veces. La parte que antecede a las diferentes coplas del solista, es decir, de los cc. 1-28, se realiza en un tiempo mucho más ligero que la parte del solista y funciona como una gran introducción al núcleo melódico de la obra. Esta estructura bipartita conformada por una introducción y posteriormente el desarrollo de la canción popular propiamente dicha es como, Olmeda, ha desarrollado, a grandes rasgos, toda la *Serie de canciones populares montañesas para orfeón*. También la contestación a las diferentes estrofas del barítono se realiza en un tiempo mucho más ligero. Así pues, si bien, no podemos decir que *Serenata* sea una *jota* propiamente dicha, sí tiene un cierto aire de ella.

Tabla 16: Esquema del análisis de *Serenata*, obra nº 4 de la *Serie de canciones populares montañesas para orfeón* de Federico Olmeda.

Primera Sección (Introducción) Estructura: AB					
1ª Frase (A) cc. 1 – 12 (primera corchea)					
cc. 1 – 28	11 cc.	cc. 1 – 7	Semifrase de A (primera parte) 2+2+3	7 cc.	Unísono octavado de todas las voces (cc. 1-2) con la propuesta melódica de la canción que desarrollará en la segunda sección. Unísono voces graves (cc. 3-4). Motivo en canon o desplazado un pulso entre

					las voces agudas y graves (cc. 5-7). Motivo melódico en la dominante del tono principal.
		cc. 8 – 12 (primera corchea)	Semifrase de A (segunda parte)	4 cc.	Unísono octavado todas las voces en el tono principal (do menor).
2ª Frase (B) cc. 12 – 28					
17 cc.		cc. 12 – 15	Semifrase de B (primera parte)	4 cc.	Propuesta melódica solo en el bajo con el motivo de la frase anterior, pero en la dominante con los grados VI y VII alterados ascendentemente.
		cc. 16 – 20	Semifrase de B (segunda parte)	4 cc.	Pedal de tónica en el bajo. Propuesta melódica en el tenor II pero en el tono principal. Barítono realiza un pequeño motivo a modo de acompañamiento.
		cc. 21 – 28	Semifrase de B (tercera parte) 2+2+2+2	8 cc.	Alternancia del motivo melódico entre el bajo y el tenor I. Motivo melódico en el bajo mientras el resto de voces completan la armonía propuesta de V-I en B. C. (cc. 21-22). La melodía pasa al tenor I quedándose en la dominante (cc. 23-24). Vuelve la melodía al bajo realizando la escala melódica (cc. 25-26). Concluye el pasaje con el motivo melódico en el tenor I en la dominante.
Segunda Sección Estructura: AAB					Pasaje solístico del barítono.
1ª parte (A): cc. 29 – 40					
cc. 29 – 68	12 cc.	cc. 29 – 34	Semifrase de A (primera parte) 2+4	6 cc.	Comienza el solo del barítono con el texto de la canción (cc. 39-30) en la dominante del tono principal. Acompañamiento del resto de voces (cc. 31-34) en el tono principal (do menor).

	cc. 35 – 40	Semifrase de A (segunda parte) 2+4	6 cc.	Ídem pero el acompañamiento se quedará en la dominante.
2ª parte (A): cc. 41 – 52				
12 cc.	cc. 41 – 46	Semifrase de A (primera parte) 2+4	6 cc.	Igual que la frase anterior (cc. 29-34).
	cc. 47 – 52	Semifrase de A (segunda parte) 2+4	6 cc.	Ídem (cc. 35-40) Acorde de la dominante de la dominante en el c. 50 y su análogo c. 38.
3ª parte (B): cc. 53 – 68				
16 cc.	cc. 53 – 60	Semifrase de B (primera parte) 2+6	8 cc.	Concluye el solo del barítono (cc. 53-54) en el tono principal. A continuación, cantará al unísono junto al tenor I. El bajo realizará de aquí a final de la obra un pedal de tónica en blancas con puntillo. El barítono realiza la melodía mientras el tenor II, en divisi, completa la armonía.
	cc. 61 – 68	Semifrase de B (segunda parte) 4+4	8 cc.	El barítono realiza las primeras 5 notas de la escala a modo de reminiscencia de la melodía principal. En los primeros cuatro compases lo realiza con un compás de espera mientras que en los últimos 4, lo realiza seguido, para cerrar la obra.

65 *ritard.* **D.C. tres veces más**

(B.C.)

ritard.

(B.C.)

ritard.

(B.C.)

pp *ritard.*

po po po po po po po po po po po po po po po po B.C.

ritard.

(B.C.)

- *Barcarola*

Si se nos permite por un instante la subjetividad, es, para nosotros, una de las obras más hermosas de este ciclo. Está escrita en mi bemol mayor en compás de 6/8 y, como su nombre indica, es una canción folklórica que alude a la vida marinera. Salvo la voz del bajo II que emula el vaivén del mar, el resto de voces, en contraste con las demás canciones que conforman esta serie, si bien no llevan la melodía principal, sí tienen unos hermosos contra cantos en muchos momentos de la obra, otorgando a la misma, si cabe, y bajo nuestro punto de vista, un gran atractivo y solidez a la obra.

La obra se estructura en dos grandes partes contrastantes que se corresponden con las dos estrofas de la canción y su correspondiente estribillo. Antes de abordar la primera parte, Olmeda realiza una pequeña introducción utilizando precisamente el motivo melódico del estribillo. Esta introducción es la más breve de toda la *Serie de canciones populares montañesas para orfeón*. Por lo tanto, de nuevo nos encontramos ante una estructura bipartita con una introducción. De forma esquemática podemos señalar la estructura de *Barcarola* de la siguiente manera: Introducción-A (estrofa)-B (estribillo).

Tabla 17: Esquema del análisis de *Barcarola*, obra nº 5 de la *Serie de canciones populares montaÑesas para orfeón* de Federico Olmeda.

Primera Sección (Introducción)					
cc. 1 (anacrusa) – 8	8 cc.	cc. 1 (anacrusa) – 3 (primer pulso)	Semifrase	3 cc.	Unísono octavado y homofónico en todas las voces. Funciona como llamada y refuerza la tónica y la dominante.
		cc. 3 (segundo pulso) – 8	Semifrase	5 cc.	Entradas escalonadas comenzando en el tenor I con el motivo del estribillo Semicadencia a la dominante.
Segunda Sección (Estrofa)					
cc. 9 – 27 (primer pulso)	19 cc.	cc. 9 – 12	Introducción	4 cc.	Tenor I en <i>tacet</i> . Bajo en un <i>obstinato</i> de tónica dominante estableciendo el vaivén del mar. Tenor II y barítono completan la armonía.
		cc. 13 – 21	Desarrollo	9 cc.	Melodía principal en el tenor I. Contracanto en el tenor II y barítono. Bajo continúa su <i>obstinato</i> .
		cc. 21 (anacrusa) – 27 (primer pulso)	Complemento	6 cc.	Juego melódico entre el tenor I y el barítono que utilizará también en la segunda parte del estribillo lo que le aporta a la misma un sólido armazón.
Tercera Sección (Estribillo)					
cc. 27 (segundo pulso) – 39	19 cc.	cc. 27 (segundo pulso) – 31 (primer puslo)	Semifrase	4 cc.	Pasaje homofónico.
		cc. 31 (segundo puslo)– 39	Semifrase	8 cc.	Juego melódico a modo de enlace con la introducción o de resolución para finalizar la obra con el motivo que ya hizo en la estrofa, pero en este caso entre todas las voces (salvo el bajo que cambia su <i>obstinato</i>).

2.6.3.7.- Hoc corpus

Es la última obra, perteneciente al género coral, que hemos analizado y transcrito para este trabajo y que se encuadra dentro de la tradición de la escuela antigua, a la cual, ya hemos hecho referencia tanto en este apartado como a lo largo de la tesis. Todos los manuscritos que se conservan de esta obra se custodian en el *ADB*. En la caja nº 3 encontramos tres manuscritos, el primero de ellos parece ser el borrador de la obra y, los otros dos, son copias en limpio de dicho manuscrito realizadas, a nuestro juicio, por el propio Olmeda, aunque sin firmar. En la caja nº 5 se encuentra otra copia manuscrita de esta obra que, en este caso, sí firma. Es por ello que, aunque no está tan bien copiada como los manuscritos en limpio a los cuales nos hemos referido, para nuestra edición, nos hemos basado precisamente en la versión que se custodia en la caja nº 5 del *ADB*.

Precisamente esta obra aparece en la misma recopilación a la que hicimos referencia cuando analizamos las obras *Antiphona* (“*Sub tuum praesidium*”), *Memento mei* y *Domine, quando veneris* de las cuales también se conserva otro manuscrito, por lo que, a pesar de las diferencias entre ambas versiones, alguna de ellas bastante significativa como la que se produce en el tenor, en el c. 35, donde, en la versión en que nos hemos basado el *do* aparece becuadro cuando, en el resto de versiones, aparece sostenido, aspecto que, basándonos en el parámetro armónico, nos decantaríamos más por cadenciar en la mayor que en la menor. No obstante, una vez que hemos decidido que nos íbamos a basar en la versión de la caja nº 5, asumimos sus consecuencias y discrepancias con aquellos que se interesen por este legado⁶⁶¹. Otra diferencia significativa la encontramos en la segunda blanca del bajo del c. 40. En los otros manuscritos aparece como *fa sostenido*, sin embargo, en el manuscrito de la caja nº 5 se ve claramente cómo ese sostenido está quitado, no sabemos si raspado o cómo, pero aparece en blanco.

⁶⁶¹ Este aspecto nos recuerda, salvando las distancias, al “compás” 45 del *Kyrie* de la *Missa Gaudeamus* de Tomás Luis de Victoria. En dicho compás, si es que podemos referirnos a esta música mensurada con nuestra nomenclatura actual, se da la siguiente cuestión: En la voz *Superius* Victoria no escribe el sostenido al *fa* que sí pone en la *Superius II*. Véase f. 41v y f. 42r, respectivamente, en «*Thomae Ludovici de Victoria Abvlensis. Collegii Germanici in urbe Roma musicae moderatoris. Liber primus qui missas, psalmos, magnificat, ad Virginem Dei Matrem salutationes, alia q[ue] complectitur. Venetijs apud Angelum Gardanum. Anno. Domini MDLXXVI.*» *Centre de Documentació de l'Orfeó Català*, <https://bit.ly/3azYgvl> [accedido 21 de marzo de 2022]. Para avivar la controversia, en la transcripción que realizó Higinio Anglés, el *fa* aparece sostenido en la voz superior.

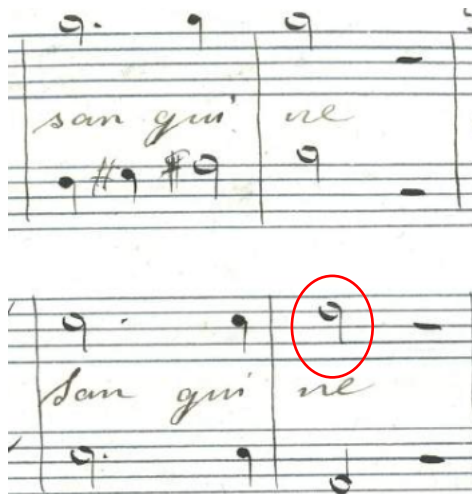


Ilustración 71: Ejemplo de la cadencia del c. 35 de la obra *Hoc corpus*. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 5.

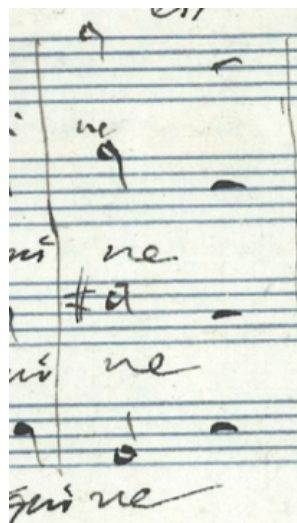


Ilustración 72: Ejemplo cadencia del c. 35 de la obra *Hoc corpus*. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3.

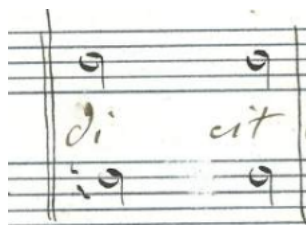


Ilustración 73: Ejemplo del c. 40 del bajo de la obra *Hoc corpus*. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 5.

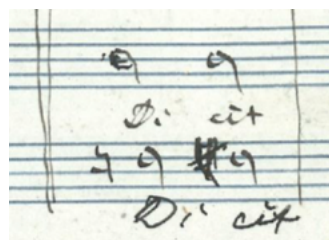


Ilustración 74: Ejemplo c. 40 de la obra *Hoc corpus*. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3.

Hoc corpus es la antífona de comunión para el Domingo de Pasión y del Corpus Christi. Su texto corresponde a Corintios 1 (11, 24-25). Cada frase textual coincide con una frase musical, así pues, podemos dividir la obra en al menos 7 fragmentos. A pesar de ser una obra escrita a la manera de los polifonistas del renacimiento, en el desarrollo que propondrá Olmeda veremos flexiones a sus tonos vecinos lo cual enriquecerá la armonía aportando de esta manera, si bien de una forma muy sencilla, una variada paleta de colores. Por poner tan solo un ejemplo en relación a estos cambios de color proponemos fijarnos en la cadencia a la mediante que realiza en el c. 10. Profundizaremos en este análisis en el esquema que presentaremos a continuación.

Tabla 18: Esquema del análisis de la obra *Hoc corpus* de Federico Olmeda.

		1ª Frase			Modo jónico (tónica sol)
cc. 1 – 4	<i>Hoc corpus</i>			4 cc.	Pasaje homofónico. Cadencia en el VI
		2ª Frase: <i>Quod pro vobis traditur</i>			
cc. 5 – 15	11 cc.	cc. 5 – 10	Semifrase	6 cc.	Pasaje que empieza de forma contrapuntística. Cadencia en la dominante del relativo menor (si mayor).
		cc. 11 – 15	Semifrase	5 cc.	Retorno al tono principal. VII grado rebajado (c. 12), modo mixolídio. Cadencia auténtica perfecta (c. 15).
		3ª Frase: <i>Hic calix novi testamenti est in meo sanguine</i>			
cc. 16 – 35	20 cc.	cc. 16 – 18	Semifrase: <i>Hic calix</i>	3 cc.	Empieza en el VI del tono principal. Cadencia al tono vecino, IV del tono principal, (do mayor) con una cadencia plagal.
		cc. 19 – 28	Semifrase: <i>novi testamenti</i>	10 cc.	Semicadencia al II del tono principal o la tónica del relativo menor del tono vecino (la menor).
		cc. 29 – 35	Semifrase: <i>est in meo sanguine</i>	7 cc.	Retorno al tono principal. Cadencia auténtica perfecta al relativo menor del tono vecino (la menor).
		4ª Frase: <i>dicit Dominus</i>			
cc. 36 – 43	8 cc.	cc. 36 – 39 (primer pulso)	Semifrase	4 cc.	IV grado de la tonalidad de la menor (tono vecino menor). Dominante del relativo menor.
		cc. 40 (anacrusa) – 43	Semifrase	4 cc.	Entrada por el IV grado en este caso del tono vecino mayor (do mayor). Cadencia auténtica perfecta para retomar el tono principal.
		5ª Frase: <i>Hoc facite</i>			
cc. 44 – 50	cc. 44 – 46		Semifrase	3 cc.	Secuencia en el relativo menor (mi menor). Cadencia auténtica imperfecta.
	c. 47			G. P.	
	cc. 48 – 50		Semifrase	3 cc.	Secuencia por imitación de la semifrase anterior, pero en el tono principal.

6ª Frase			
cc. 51 – 56	<i>Quotiescumque sumitis</i>	6 cc.	Pasaje contrapuntístico. Cadencia en la dominante del relativo menor del tono principal (si mayor).
7ª Frase:			
cc. 57 – 62	<i>In meam commemorationem</i>		Retorno a la tonalidad principal. Cadencia auténtica perfecta.

Completamos este análisis aportando el texto y la traducción del mismo:

Hoc corpus,
quod pro vobis traditur:
Hic calix novi testamenti est in meo
sanguine, dicit Dominus:
Hoc facite,
quotiescumque sumitis,
in meam commemorationem.

Esto es mi cuerpo,
que se da por vosotros:
Este cáliz es el nuevo compromiso establecido
por mi sangre, dice el Señor:
Cuantas veces lo recibáis,
hacedlo,
en memoria mía.

2.7.- DE LAS OBRAS PARA VOZ Y PIANO

2.7.1.- FUENTES

De las veintidós obras que se conservan, veinte las encontramos en el *ADB* en las cajas nº 3, 4, 5 y 6. Sin embargo, para obtener una copia de las obras que cataloga Palacios con los números 53 y 52, las que se corresponden con los títulos *Adiós, madre querida* y *Bendita sea tu pureza* hemos de recurrir de recurrir al *ACP* (13/23) y al libro de *Solfeo Elemental* de Federico Olmeda⁶⁶², respectivamente.

2.7.2.- OBRAS YA EDITADAS

Entre las obras que editó Miguel Ángel Palacios en el apéndice de su libro dedicado a Olmeda⁶⁶³, encontramos 3 obras para voz y piano. Estas son: *Adiós, madre querida*; *Bendita sea tu pureza* y [*Rima* (do sostenido menor)] (“Cerraron sus ojos”). A todas ellas dedicaremos, a continuación, un apartado específico.

Por otro lado, en 2016, participé, junto a Miguel Ángel Palacios, en la edición de un libro titulado *Antología de Canciones Burgalesas para Voz y Piano*⁶⁶⁴ al que ya nos hemos referido en esta tesis y que contiene 8 obras arregladas por Federico Olmeda pertenecientes precisamente al género que estamos tratando en este apartado –el de obras para voz y piano–. Las 40 melodías que se incluyen en dicha *Antología* fueron recogidas por el propio Olmeda y se pueden encontrar publicadas en su libro *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*.

En relación a las 8 obras a las cuales nos hemos referido que fueron publicadas en 2016 en la *Antología de Canciones Burgalesas para Voz y Piano* hemos de señalar que, 5 de ellas, fueron ya publicadas por Olmeda en su *Colección de canciones populares sagradas* que, como vimos al comienzo de este capítulo 2, es una colección de 34 obras para voz y órgano. Así pues, en esta nueva *Antología* se presentan en versión para voz y piano. Estas obras son las siguientes:

⁶⁶² OLMEDA, Federico. *Solfeo Elemental, o sea extracto del Gran Método de Solfeo fundamental*. Madrid, [1894], pp. 82-84. Se conserva una copia de este método de Olmeda en el *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 8.

⁶⁶³ Véase en PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*. Instituto Municipal de Cultura, Burgos, 2003, pp. 219, 263-273.

⁶⁶⁴ CALZADA PEÑA, Rodrigo, y PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Antología de Canciones Burgalesas para Voz y Piano*. Institución Fernán González (Academia Burgense de Historia y Bellas Artes), 2016.

Tabla 19: Obras publicadas en la Antología de Canciones burgalesas para Voz y Piano que ya lo habían sido en la Colección de canciones populares sagradas.

Título de la canción	Número y página en Antología de Canciones Burgalesas para Voz y Piano	Número y página en Cancionero de Olmeda	Fuente
<i>Tan alta iba la luna</i>	nº 4, p. 44	nº 112, p. 88	<i>Colección de canciones populares sagradas</i> (Palencia, 1902), “Villancico de Navidad”, pp. 37-38.
<i>Alegría, que ya viene el día</i>	nº 5, p. 45	nº 278, p. 188	<i>Op. cit.</i> , “Villancico de Navidad”, p. 22.
<i>Alma, ¿quieres que te enseñe?</i>	nº 6, p. 46	nº 284, p. 190	<i>Op. cit.</i> , “Examen en tiempo de misiones”, p. 19.
<i>Vamos, vamos devotos a misa</i>	nº 7, p. 47	nº 293, p. 195	<i>Op. cit.</i> , “Rosario de la Aurora”, pp. 2-3.
<i>Atención, que ha salido la luna clara</i>	nº 8, p. 48	nº 297, p. 196	<i>Op. cit.</i> , “Ave María”, p. 16.

Las otras tres obras para voz y piano que se incluyen en la *Antología de Canciones Burgalesas para Voz y Piano* y que son autoría de Olmeda son las siguientes:

Tabla 20: Obras pertenecientes al género musical de voz y piano que se han publicado en la *Antología de Canciones burgalesas para Voz y Piano*.

Título de la canción	Número y página en Antología de Canciones Burgalesas para Voz y Piano	Número y página en Cancionero de Olmeda	Fuente
<i>Con el guri, guri, guri</i>	nº 1, p. 39	nº 128, p. 93	<i>Tanda de rigodones</i> (Casa Dotesio, Madrid, ca. 1906), p. 5. Añadido incipit de tres compases.
<i>No te fíes de los hombres</i>	nº 2, p. 40-41	nº 177, p. 24	<i>Cantos burgaleses</i> (manuscrito de copista, 1943, ADB, caja nº 4, pp. 4-6.
<i>Eres como el sol de hermosa</i>	nº 3, p. 42-43	nº 187, p. 129	<i>Op. cit.</i> , p. 6. Transportado una 3ª menor descendente.

Como se ha podido comprobar, la primera de estas obras –titulada *Con el guri, guri, guri*– también había aparecido publicada en tiempos de Olmeda en su *Tanda de rigodones*, pero no conformando una obra con entidad propia, sino que aparecía como segunda parte del rigodón nº “3” y sin la introducción con que aparece editada actualmente en dicha *Antología*. Señalamos entre comillas el número que ocupa esta obra porque, como veremos a continuación, hay un problema en la numeración de esta *Tanda de rigodones* precisamente donde aparece intercalada esta obra ya que, como quedará patente y así nos hemos referido nosotros a ella, a esta obra se le atribuye el nº 5, sin embargo, es claramente una errata, ya que le precede el nº 2 y le sigue, como se verá en

la ilustración 59, el nº 4. Nosotros hemos accedido a esta *Tanda de rigodones* por una copia que se conserva en el *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 8.

Ejemplo 1 de cómo le antecede otra parte

Melodía: *Con el guri, guri, guri.*

Ejemplo 2 de cómo le antecede y precede otra parte

f *ff*

D.C. hasta Fin.

4. *f* *8ª alta*

Red. * *Red.* * *Red.*

Ilustración 75: Ejemplo de la obra *Con el guri, guri, guri*. En *Tanda de rigodones* (Casa Dotesio, Madrid, ca. 1906), p. 5.

Es el momento de tratar las obras pertenecientes a este género que ya editó Miguel Ángel en su libro *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*.

2.7.2.1.- *Adiós, madre querida*

Es la obra nº 53 del catálogo de Palacios. El manuscrito original se encuentra en el *ACP*, con la signatura 13/23. Como podemos leer en su portada, la obra está compuesta por Olmeda el 7 de junio de 1894, la letra es de Federico García y está dedicada a su «queridísima madre».

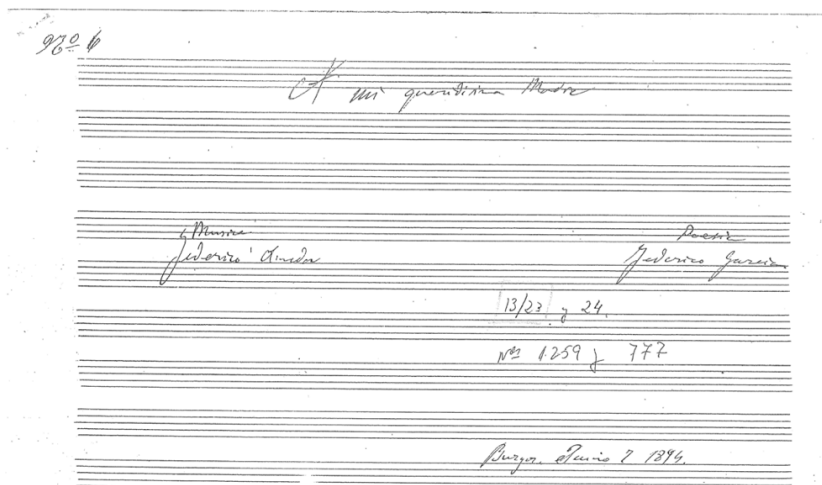


Ilustración 76: Portada del manuscrito de la obra *Adiós, madre querida* de Federico Olmeda. En *ACP*, signatura 13/23.

En esta obra, Olmeda consigue expresar de forma sobria el emotivo texto de Federico García que, como veremos a continuación, se agrupa en seis estrofas de 4 versos heptasílabos con rima: abab. El texto dice así:

Adiós, madre querida,
del mundo lo mejor
te fuiste de esta vida
sembrando en mí el dolor.

Mis ojos arrasados
en lágrimas están;
los tuyos, ay, cerrados,
nunca se abrirán.

Mas rompe el denso velo
del éter al través:
verásme en este suelo
llorar por ti a tus pies.

En noche silenciosa,
vagar en torno siento
voz dulce y misteriosa,
mas, ay, huye al momento.

La tuya es, madre mía;
que, lejos al morir,
no pude, ay, en tu agonía
un beso recibir.

En cambio, madre mía,
de tu recuerdo en pos,
yo lloro noche y día
rezando por ti a Dios.

Olmeda, para abordar este hermoso poema en su conjunto, propone un desarrollo musical dividido en tres partes, donde, como veremos, cada una de ellas, se corresponde con una estrofa del poema. Así pues, la repetición de la obra es fundamental para abordar todas las estrofas.

La obra está escrita en do menor y comienza con una breve introducción que desarrolla el piano antes de la entrada de la voz en el c. 7. Dicho material

musical introductorio lo reciclará y lo utilizará también al final de la obra como cierre de la misma o como enlace al segundo texto que, como hemos señalado, se corresponde con la cuarta estrofa del poema puesto que la obra se repite. Así pues, la primera parte abarcaría del c. 6 al c. 14. La segunda parte de la obra comenzaría a partir del c. 15 coincidiendo con la flexión al relativo mayor –mi bemol mayor– y abarcaría hasta el c. 22. La tercera y última parte musical comenzaría en el c. 23 y terminaría coincidiendo con la cadencia auténtica perfecta con que vuelve al tono principal de do menor en el c. 30. Como hemos ya apuntado, los últimos compases los construye con el material musical con que desarrolló la introducción de la obra, aportando de esta forma, coherencia y unidad a la misma.

Respecto a su edición, tan solo hemos encontrado una errata en la cadencia final, es decir, en el último pulso del c. 34. Entendemos que, después de haber escuchado la 6ª aumentada dos pulsos antes como dominante de la dominante del tono principal, el *fa* del último pulso de este c. 34 debe ser becuadro para realizar una cadencia auténtica perfecta y de esta forma cerrar la obra.



Ilustración 77: Ejemplo de los cc. 34-36 del manuscrito de la obra *Adiós, madre querida* de Federico Olmeda. En ACP, signatura 13/23.

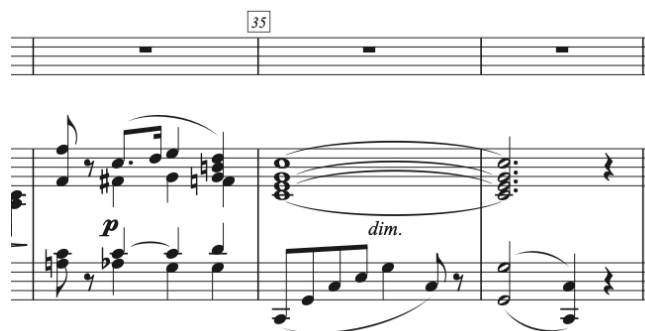


Ilustración 78: Ejemplo de los cc. 34-36 de la versión editada de la obra *Adiós, madre querida* de Federico Olmeda.

Tabla 21: Esquema del análisis de la obra *Adiós, madre querida* de Federico Olmeda.

Introducción (solo piano)					Tono principal: do menor
cc. 1 – 6	6 cc.	cc. 1 – 4 (primer pulso)	Semifrase	3 cc.	Semicadencia a la dominante.
		cc. 4 (segundo pulso) – 6	Semifrase	3 cc.	Cadencia auténtica perfecta.
Primera Sección (A)					
cc. 6 – 14	9 cc.	cc. 6 – 10	Semifrase de A 2+2	5 cc.	Comprende dos versos Dominante del IV.
		cc. 11 (anacrusa) – 14	Semifrase de A 2+2	4 cc.	Comprende dos versos Semicadencia a la dominante.
Segunda Sección (B)					
cc. 15 – 22	8 cc.	cc. 15 – 18 (dos primeros pulso)	Semifrase de B	4 cc.	Entra en el relativo mayor (mi bemol mayor) y termina en el II de este tono que a su vez es IV del tono principal. El acompañamiento propuesto del piano es el que realiza en la primera parte cc. 9-12.
		cc. 19 (anacrusa) – 22	Semifrase de B	4 cc.	Cadencia en el relativo mayor (mi bemol mayor).
Tercera Sección (C)					
cc. 23 – 30	8 cc.	cc. 23 – 26	Semifrase de C	4 cc.	Sobre un pedal de la voz en la nota <i>la</i> es la mano izquierda del piano quien propone la melodía.
		cc. 27 (anacrusa) – 30	Semifrase de C	4 cc.	Cadencia auténtica perfecta.
CODA					
cc. 30 – 36	6 cc.	cc. 30 – 32	Pasaje para dar entrada a la repetición	3 cc.	Con el material de la introducción desarrolla la Coda. Prácticamente igual que los cc. 1-3.
		cc. 33 – 36	Pasaje final	4 cc.	Cadencia auténtica perfecta.

2.7.2.2.- Bendita sea tu pureza

Es una obra que, como establece Palacios, aparece al final del libro de Olmeda *Solfeo elemental*, concretamente en las pp. 82-84. Como ya indicamos, nosotros hemos consultado una copia del mismo en el *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 8. Es una lección de canto donde Olmeda pretende «que el discípulo aprenda a aplicar la letra a los signos [musicales]⁶⁶⁵». Está escrita en si mayor sobre el texto de una conocida oración a la Virgen que sigue la estructura estrófica de la décima, es decir, el poema está formado por una estrofa de diez versos octosilábicos siguiendo la rima: abbaaccddc.

Bendita sea tu pureza
y eternamente lo sea,
pues todo un Dios se recrea
en tan graciosa belleza.
A Ti, celestial Princesa,
Virgen Sagrada María,
yo te ofrezco en este día
alma, vida y corazón.
Mírame con compasión,
no me dejes, Madre mía.

El único aspecto que cuestionamos acerca de la edición de esta obra la encontramos en el c. 18, en la parte de la voz. Se advierte claramente cómo, en la edición de esta obra, el *re* blanca aparece sin el becuadro por lo que habría que interpretarlo sostenido ya que la obra, como hemos indicado, está en si mayor. Sin embargo, ya desde el c. 13, la obra ha flexionado a la mediante del homónimo menor, es decir, a re mayor. Por lo tanto, nosotros estamos convencidos que estamos ante una nueva errata. No obstante, si se nos permite, este *re* #, en este caso “suena bien” ya que funciona, si realizamos su enarmonía –mi bemol–, como novena menor, pero, como se verá en la ilustración 63, no es lo que Olmeda escribe.



Ilustración 79: Ejemplo de los cc. 16-18 de la obra *Bendita sea tu pureza*. En *Solfeo elemental*, Madrid, [1894], pp. 82-84). Se conserva una copia de *Solfeo elemental* en el *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 8.

⁶⁶⁵ OLMEDA, Federico. *Solfeo Elemental*. Madrid, [1894], p. 81.

A pesar de ser una obra pedagógica y que nace en el terreno académico, y que, por lo tanto, podríamos esperar el que nuestro autor no desarrolle todos los recursos estilísticos de que disponía, sí quedan reflejados en ella algunos rasgos recurrentes de nuestro autor que hemos visto ya en otras obras. Precisamente, como acabamos de señalar, la obra flexionará, en el c. 13, a la mediante del homónimo menor, es decir, a re mayor. Se retoma la tonalidad principal a partir del c. 25. La obra la podríamos dividir en 4 frases de ocho compases cada una más un cierre que abarcaría los últimos cuatro compases de la misma. El acompañamiento del piano propone principalmente en la mano izquierda el bajo en ritmos de blanca-negra o solo de negra mientras despliega la armonía en corcheas en la mano derecha empezando siempre de forma acéfala. La voz, aunque se desarrolla en un ámbito de octava ya que va del fa₃ # al fa₂ #, dispone de un gran vuelo, con interesantes intervalos de 6ª mayor como el que realiza nada más comenzar o en el pasaje entre los cc. 24-25. También es recurrente los cambios de octava que plantea hasta en tres ocasiones: c. 3, c. 12 y c. 27.

Tabla 22: Esquema del análisis musical de la obra *Bendita sea tu pureza* de Federico Olmeda.

cc. 1 (anacrusa) – 8	1ª Frase		8 cc.	Tonalidad principal: si mayor.
	c. 2 (tercer pulso)			Dominante del VI.
	c. 3 (tercer pulso)			Dominante del II.
	c. 7 (tercer pulso)			Dominante de la dominante.
	c. 8			Semicadencia a la dominante.
cc. 9 (anacrusa) – 16	2ª Frase		8 cc.	
	cc. 9 (anacrusa) – 12	4 cc.	Semifrase	Pedal de dominante.
	cc. 13 (anacrusa) – 16	4 cc.	Semifrase	Empieza flexionando a la mediante del homónimo menor (re mayor). Un recurso netamente romántico.
cc. 17 – 24	3ª Frase		8 cc.	En la tonalidad del homónimo menor (si menor)
	cc. 17 – 20	4 cc.	Semifrase	Empieza en el homónimo menor del tono principal habiendo realizado una cadencia imperfecta.

				Termina con una semicadencia a la dominante.
	cc. 21 – 24	4 cc.	Semifrase	Termina con una semicadencia a la dominante.
4ª Frase				
			8 cc.	Tonalidad principal
cc. 25 – 32	cc. 25 – 28	4 cc.	Semifrase	Mediante una cadencia auténtica perfecta se retoma el tono principal.
	cc. 29 – 32	4 cc.	Semifrase	Empieza con la dominante del VI y acaba con la dominante del II.
Cierre final				
cc. 33 – 36			4 cc.	Cadencia auténtica perfecta

2.7.2.3.- [Rima (do sostenido menor)] (“Cerraron sus ojos”). [Sobre la Rima LXXIII de Bécquer]

La partitura manuscrita se conserva en el *ADB*, Fondo Olmeda, caja nº 4. Está fechada el 9 de enero de 1901. Palacios la cataloga con el nº 58 y nos dice de ella que, esta composición está

«basada en las tres primeras estrofas de una de las más impresionantes Rimas de Bécquer, la que lleva el número LXXIII, que comienza diciendo “Cerraron sus ojos” ..., para terminar con aquel desgarrador “¡Dios mío, qué solos / se quedan los muertos!”. Sospecho que tal vez esta obra, que aparece sin título en el manuscrito, sea la registrada en la SGAE como *El toque de ánimas* (1901), de la cual no existe partitura. Baso mi sospecha en el comienzo de la quinta estrofa –“al dar de las Ánimas / el toque postrero” ...– y en la coincidencia de la fecha de composición⁶⁶⁶».

Es una obra escrita en do sostenido menor, de enorme carga sentimental que alcanza su punto culmen en los últimos versos de la Rima de Bécquer, los que precisamente destaca Palacios: “¡Dios mío, qué solos / se quedan los muertos!”.

La obra comienza con una introducción pianística que termina en el c. 13. Tras esta introducción pianística podemos dividir la obra en cuatro grandes secciones coincidentes con las 4 estrofas de que consta el texto. La primera de ellas abarcaría de los cc. 14 - 40. La segunda arrancarían en el c. 41 y terminaría en el c. 63. La tercera se extendería del c. 64 hasta el c. 81. La última de estas secciones comienza en la anacrusa del c. 82 e iría hasta el final, reservando los 4 últimos compases al piano que realiza una coda final. El acompañamiento del piano es sobrio. La forma de atacar el primer compás, en homofonía, nos recuerda, salvando las distancias, a la Sarabanda de la Suite en re menor, HWV 437 de Händel. El acompañamiento del piano en la primera sección es básicamente una propuesta yámbica entre la mano izquierda y la derecha. En la segunda sección, es decir, de los cc. 41- 63, la voz aguda y el bajo del piano desarrollan una propuesta “hemiólica” mientras las voces intermedias desarrollan, mediante corcheas, la propuesta armónica a modo de bajo Alberti. En la tercera parte, el acompañamiento volverá a retomar la propuesta homofónica que realizó al comienzo de la obra. En la última parte, el acompañamiento volverá a la propuesta rítmica yámbica que ya había utilizando en la primera sección.

⁶⁶⁶ Véase en PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, pp. 219.

Como señalamos en su momento, esta obra fue grabada por la profesora del COSCYL Yolanda Alonso Vicario junto al barítono Juan Antón González, para ello, adecuaron la obra a la voz de este último, bajándola tono y medio. Dicha grabación pudo escucharse en la conferencia titulada *Música y Nacionalismo Español: “El Legado de Federico Olmeda 1865-1909”*⁶⁶⁷.

La Rima LXXIII de Bécquer está formada por doce estrofas de ocho versos hexasílabos con rima asonante en los versos pares. Estas estrofas se agrupan de tres en tres y se enlazan a través de un estribillo de dos versos. Como señalaba Palacios, Olmeda tan solo utilizará las 3 primeras estrofas más el estribillo de dos versos que se establece al final de ellas. En esta serie de estrofas se describen los primeros momentos de una escena fúnebre como es el amortajamiento, los momentos de dolor de las personas más cercanas a él y el momento terrible de soledad absoluta en que se quedan los muertos.

Cerraron tus ojos,
que aún tenía abiertos;
taparon su cara
con un blanco lienzo;
y unos sollozando,
otros en silencio,
de la triste alcoba
todos se salieron.

La luz que en un vaso
Ardía en el suelo,
Al muro arrojaba
la sombra del lecho;
y entre aquella sombra
veíase a intervalos
dibujarse rígida
la forma del cuerpo.

Despertaba el día,
y a su albor primero,
con sus mil ruidos
despertaba el pueblo.
Ante aquel contraste
de vida y misterio,
de luz y tinieblas,
yo pensé un momento:

¡Dios mío, qué solos
se quedan los muertos!

⁶⁶⁷ COSCYL TV. Ciclo de Conferencias del COSCYL. Yolanda Alonso Vicario, *Música y nacionalismo español: «El legado de Federico Olmeda» (1865-1909)*. 2020. YouTube, <https://bit.ly/3hu1Fx1>, [54'32"].

Tabla 23: Esquema del análisis musical de la obra [*Rima (do sostenido menor)*] ("*Cerraron sus ojos*") de Federico Olmeda.

Introducción pianística					Tono principal: do sostenido menor
cc. 1 – 13	13 cc.	cc. 1 – 5	Semifrase	5 cc.	Propuesta homofónica.
		cc. 6 – 10	Semifrase	5 cc.	Desarrollo melódico de la mano derecha que utilizará como motivo en la parte final de la obra (cc. 89-97).
		cc. 10 – 13	Semifrase	3 cc.	Nuevo motivo rítmico en la mano izquierda que servirá de base al acompañamiento de la primera sección.
Primera Sección (1ª estrofa)					
cc. 14 – 40	27 cc.	cc. 14 – 24	Semifrase 6 + 5	11 cc.	Acompañamiento yámbico del piano. Semicadencia al Vm.
		cc. 25 – 28	Semifrase	4 cc.	Acompañamiento rítmicamente igual que los cc. 10-13.
		cc. 29 (anacrusa) – 40	Semifrase 5+5	12 cc.	Vuelve el acompañamiento yámbico del piano. Semicadencia a la dominante.
Segunda Sección (2ª estrofa)					
cc. 41 – 63	23 cc.	cc. 41 – 48	Semifrase de la segunda sección	8 cc.	En el tono del relativo mayor (mi mayor). Despliegue, en el acompañamiento pianístico, de la armonía por corcheas. Semicadencia a la dominante del tono principal (do menor).
		cc. 49 (anacrusa) – 57	Semifrase de la segunda sección	9 cc.	En el tono principal.
		cc. 58 (anacrusa) – 63	Final instrumental de la primera sección	6 cc.	Desarrollo de una sencilla melodía en la mano derecha que servirá de material musical a la voz en la siguiente sección. Acompañamiento de la mano izquierda tipo "Alberti".

Tercera Sección (3ª estrofa)					
cc. 64 – 79	16 cc.	cc. 64 – 71 (segundo pulso)	Semifrase 2+2+2+2	8 cc.	Alternancia entre la voz, que comienza sola y el acompañamiento pianístico. Material melódico de la sección anterior. Cadencia auténtica perfecta.
		cc. 72 (anacrusa) – 81 cc.	Semifrase	10 cc.	Material melódico nuevo salvo los dos últimos compases. Sube poco a poco creando de esta forma tensión. Semicadencia a la dominante del tono principal con el motivo de la semifrase anterior (mano derecha del piano).
Cuarta Sección (4ª estrofa)					
cc. 82 (anacrusa) – 97	16 cc.	cc. 82 (anacrusa) – 89	Semifrase	8 cc.	Acompañamiento yámbico del piano. Cadencia imperfecta al tono principal (do sostenido menor).
		cc. 90 (anacrusa) – 97	Semifrase	8 cc.	Punto culmen de la obra. Propuesta melódica de los cc. 6-10
cc. 98 – 101	Coda final			4 cc.	Motivo yámbico instrumental.

2.7.3.- OBRAS INÉDITAS

Traemos en este apartado la versión para voz y piano del *Himno Nacional Español* que escribió Olmeda, así como 3 himnos más inéditos. Todos con un claro componente pedagógico como ya vimos en la obra *Bendita sea tu pureza*. Así pues, en el subtítulo del *Himno a España* (“*Gloria a la Patria*”)⁶⁶⁸ puede leerse claramente cómo, esta obra, está expresamente concebida «para los principiantes de la Academia Salinas de Música».

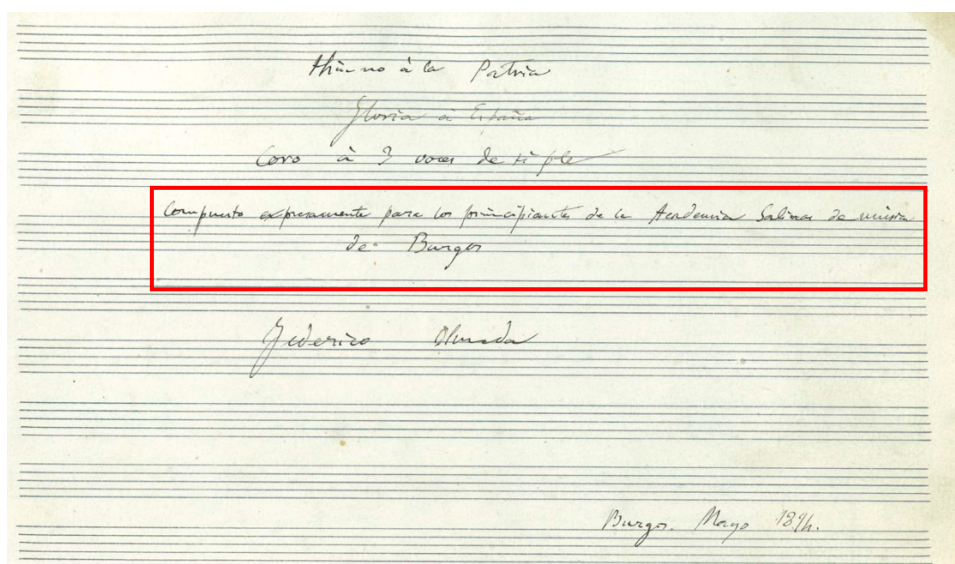


Ilustración 80: Ejemplo de la portada del *Himno a España* (“*Gloria a la Patria*”). En el ADB, F. Fondo Olmeda, caja nº 5.

En este mismo sentido, en el subtítulo del *Himno infantil* también se señala que fue «compuesto para la Fiesta de la Enseñanza de Burgos».

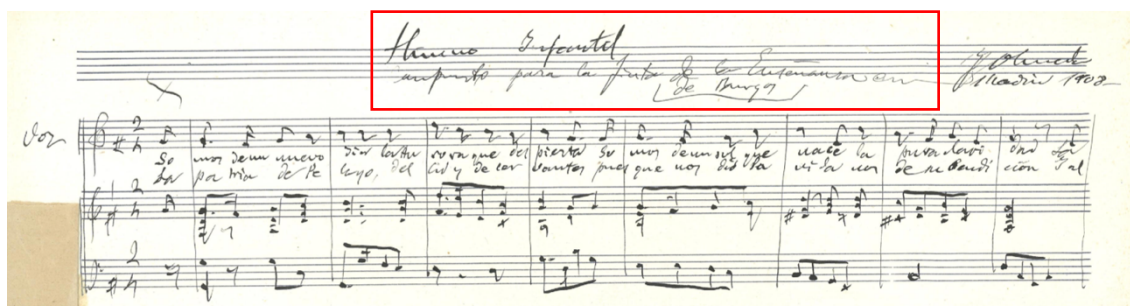


Ilustración 81: Ejemplo de la portada del *Himno infantil*. En el ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3.

Huelga decir la función y finalidad para la que compuso el *Himno a la Academia de Música* titulándolo de esa manera.

⁶⁶⁸ No debe sorprendernos el que no se corresponda el título de la portada de la obra [Ilustración 64] con el título con que nos referimos, a la misma ya que seguimos utilizando la clasificación de Palacios que es la que hemos utilizado como modelo y guía.

2.7.3.1.- Himno a España (“Gloria a la Patria”)

Es la obra nº 52 del catálogo de Palacios. Como acabamos de ver, el manuscrito se conserva en el *ADB*, Fondo Olmeda, caja nº 5. En dicho archivo encontraremos la parte de coro separada de la parte del piano y una copia de cada voz a modo de *particella* donde solo se incluyen las dos primeras estrofas del texto. Sin embargo, en la parte de coro, aparecen 3 estrofas, aunque tan solo la primera debajo de las notas musicales. Nosotros, en nuestra edición, hemos sustituido la disposición en apaisado que es como están escritos los manuscritos originales por una maquetación en vertical para homogeneizar su formato con el del resto de obras que presentamos en esta tesis. Además, en el caso particular de esta obra hemos incluido todas las estrofas debajo de cada voz.

Es una composición escrita en do mayor para 3 voces iguales con acompañamiento de piano. Está estructurada en tres grandes secciones donde, en la primera de ellas se desarrollan las diferentes estrofas del texto mientras que, en la segunda, las voces acompañan al piano, la primera vez en *bocca chiusa* y la segunda con la sencilla sílaba “la”. La tercera gran sección es un estribillo que se aborda en unísono octavado entre las voces y el piano. Esta parte comprende los cc. 27 – 34 (primer pulso). El acompañamiento del piano refuerza, en la primera parte, la propuesta melódica de la voz mientras la mano izquierda se desarrolla en semicorcheas haciendo una nota del acorde a la cual añade su octava y el floreo de esta nota.

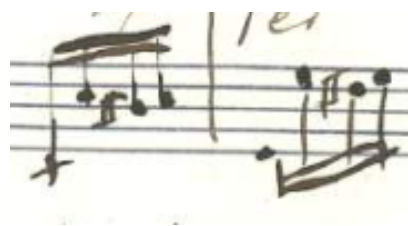


Ilustración 82: Ejemplo de la mano izquierda del piano de los cc. 2-3 de la obra *Himno a España (“Gloria a la Patria”)*. En *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 5.

En la segunda parte, las semicorcheas pasan a la mano derecha otorgando al piano el papel protagonista ya que las voces están, como hemos visto, la primera vez en *bocca chiusa* y, en la repetición, desarrollan la melodía con la sílaba “la”.



Ilustración 83: Ejemplo de los cc. 18 (anacrusa)-19 del piano de la obra *Himno a España* (“*Gloria a la Patria*”). En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 5.

Como no podía ser de otra manera, el texto es una exaltación patriótica donde Olmeda, en la primera estrofa⁶⁶⁹, erige a la Virgen María como protectora de la patria. Cuando analizamos el *Himno Nacional Español* que compuso Olmeda, ya hicimos referencia a cómo los diferentes gobiernos que se erigieron en España durante todo el s. XIX trataron, sin demasiado éxito, de establecer un himno nacional que aglutinara en torno a él a toda la sociedad. Así pues, no nos resulta extraño el que Olmeda trate de aportar su granito de arena también a esta causa.

En el año en que está fechada esta obra y el que suponemos también es el año en que compuso el *Himno a la Academia de Música*, 1894, España está atravesando el periodo histórico que se conoce como la Restauración que, como hemos señalado ya, es una época enormemente convulsa tanto en el ámbito político como religioso. Así pues, recordemos que España estaba haciendo frente al proceso de independencia de sus colonias antillanas y de Filipinas, las cuales, poco tiempo después a la composición de este *Himno a España* (“*Gloria a la Patria*”), estallarían en guerra y conseguirían su independencia gracias a la intervención estadounidense.

Por otro lado, España, también se enfrentaría a una guerra en Marruecos, la conocida como Primera Guerra del Rif o Guerra Margallo. En el ámbito interno, los liberales volverán al poder precisamente entre 1893 y 1895 debido a un caso de corrupción en el ayuntamiento de Madrid. Cánovas será sustituido al frente del gobierno por Sagasta gracias a la intervención de la reina regente María Cristina de Habsburgo. Las revueltas sociales las capitaneaba el movimiento anarquista, el cual fue radicalizándose hasta cometer varios atentados como el que realizó contra

⁶⁶⁹ Entendemos que es Olmeda el autor del texto ya que no hay referencia alguna a otro autor.

el general Martínez Campos. Si bien, este no sufrió consecuencias graves, el perpetrador será condenado y ejecutado a los pocos días, lo que llevará a otro anarquista a realizar otro mortífero atentado en el Liceo también en 1893.

Así pues, es en este clima tan crispado es donde aparece esta composición cuyo texto se estructura en tres estrofas de 4 versos dodecasílabos, salvo el primero de ellos que tiene 9 sílabas, rimando los pares y dejando sueltos los impares. A cada estrofa se le añade, a modo de estribillo, dos versos endecasílabos con rima también asonante.

España es mi Patria adorada.
 Por ella la vida daré sin temor.
 Su égida es la Virgen la excelsa María.
 La Reina del cielo la Madre de Dios.

Gloria a la Patria gloria sin fin
 por ella alegre sabré yo morir.

Con ríos de sangre sus hijos probaron
 que a inicuo tirano jamás se humilló.
 Que al alma que siente amor por la Patria
 la muerte es más dulce que el yugo opresor

Gloria a la Patria gloria sin fin
 por ella alegre sabré yo morir.

Valor indomable mi patria atesora
 que un día fue dueña del mundo en redor.
 Sus actos gloriosos la fama pregona
 pues es su divisa Dios, Patria y honor.

Gloria a la Patria gloria sin fin
 por ella alegre sabré yo morir.

Tabla 24: Esquema del análisis musical de la obra *Himno a España ("Gloria a la Patria")* de Federico Olmeda.

Primera Sección (Estrofas)		Tres voces iguales y acompañamiento de piano donde la mano derecha refuerza prácticamente la melodía vocal mientras que la izquierda realiza un bajo en semicorcheas otorgando movimiento a la obra. Tonalidad: do mayor.			
cc. 1 (anacrusa) – 17 (primer pulso)	17 cc.	cc. 1 (anacrusa) – 8	Semifrase	8 cc.	
		cc. 10 (anacrusa) – 17 (primer pulso)	Semifrase	8 cc.	Cadencia auténtica perfecta.
Segunda Sección		Se invierte el funcionamiento de la primera sección pasando las tres voces iguales a realizar la función de acompañamiento mientras el piano desarrolla la melodía en semicorcheas en la mano derecha. Se repite dos veces, la primera vez las voces en <i>bocca chiusa</i> y la segunda con la sílaba “la”.			
	8 cc.	cc. 18 (anacrusa)	Semifrase	4 cc.	Semicadencia a la dominante.

cc. 18 (anacrusa) – 26		– 21 (primer pulso)			
		cc. 22 (anacrusa) – 22	Semifrase	4 cc.	Cadencia auténtica perfecta.
Tercera Sección ("Estribillo")					
cc. 27 – 34 (primer pulso)	8 cc.	cc. 41 – 48	Semifrase	4 cc.	Empieza la sección en unísono las voces octavadas con el piano. Desarrolla las tres voces al final de esta semifrase para reafirmar la semicadencia a la dominante.
		cc. 49 (anacrusa) – 57	Semifrase	4 cc.	Continúa la propuesta a 3 voces con acompañamiento de piano. Cadencia auténtica perfecta
Repetición de la Segunda Sección c. 35 (anacrusa) – 43 (primer pulso).					
cc. 45 (anacrusa) – 48)	Coda final			4 cc.	A tres voces y acompañamiento de piano. Cadencia auténtica perfecta.

2.7.3.2.- Himno a la Academia de Música

Es la obra nº 56 del catálogo de Palacios. El manuscrito se conserva en el *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 5. En dicho archivo encontraremos separadas la parte del coro y la parte del piano, al igual que vimos en el *Himno a España* (“*Gloria a la Patria*”).

Es una composición escrita también en do mayor, pero, en este caso, para 3 voces mixtas (soprano, alto y bajo) con acompañamiento de piano.

Nosotros, para nuestra edición, hemos sustituido la disposición en apaisado que es como están escritos los manuscritos originales por una maquetación en vertical para homogeneizar su formato con el del resto de obras que presentamos en esta tesis.

En cuanto a su análisis, la obra se estructura en dos grandes secciones. Tras la llamada del piano que realiza en el primer compás con la quinta de la tonalidad en que está escrita la obra, dará comienzo la primera sección que se corresponde con el estribillo. Esta sección está escrita, como hemos señalado, a 3 voces mixtas y acompañamiento de piano. La segunda gran sección que empieza en la anacrusa del c. 21 y terminará en el c. 40, se corresponde con las 4 estrofas propuestas por el autor del poema del que solo conocemos sus iniciales: J. M. de C.

Dicho poema se estructura en estrofas de cuatro versos decasílabos donde se realiza un panegírico tanto a la música y a los dones que esta atesora como a aquellas personas que la practican y la enseñan. De hecho, ya en la primera estrofa se ensalza a la ciudad de Burgos y a sus gentes por haber fundado aulas musicales a las cuales califica como «de Orfeo», una de las cuatro referencias mitológicas que encontramos en dicho poema. Así pues, en el estribillo, que es como comienza esta obra, se establece una fundamentación mitológica donde se hace referencia a dos deidades, la primera de ellas a Apolo que, además de ser, precisamente, el padre de Orfeo, es el dios de la música y la poesía. La segunda deidad a la que se hace referencia es Fauna, diosa de la profecía y de la fecundidad. Además, en el estribillo también se hace alusión a la musa de la Astronomía y la Astrología, Urania. En cuanto a la rima, varía a lo largo del poema. Así pues, el estribillo dispone de una rima consonante tanto entre los versos impares como entre los pares que también encontramos en la estrofa 2ª y en la segunda parte de la 3ª

estrofa. En el resto del poema, la rima varía entre consonante, en los versos impares, y asonante, en los versos pares. Presentamos a continuación el texto:

Suene suene de Apolo el acento
y de Urania el alegre clamor,
que la Fauna sus alas al viento
ya despega del arte en su honor.

Hoy de Burgos afán de la gente
que hay aulas de Orfeo, además
de las otras que el canto lo cante
tiene abiertas de modo oficial.

Loor merecen los hombres sin duda,
que han fundado enseñanzas aquí
donde el pueblo de Burgos acuda,
al amor por el arte a sentir.

Suene suene de Apolo el acento...

El lenguaje más bello y divino
inspirar pudo el cielo al mortal
para abrirle el celeste camino
es el arte y valor musical.

Acudid burgaleses al templo
donde Orfeo se muestra gentil
pues su Lyra dorada contemplo
sí, produciendo mil sonos mil.

Suene suene de Apolo el acento...

Es del arte la bella armonía
noble ciencia que el hombre inventó
y la dulce y sin par melodía
la del alma simpática voz.

Desde el hombre salvaje hasta el sabio,
del guerrero a la Virgen sin par
en el mundo no hay pecho ni labio,
que no sienta y espere este hablar.

Suene suene de Apolo el acento...

Oh, bien haya el gentil municipio
que protege del pueblo el afán
de aprender, y se muestra propicio
sus caudales en él a ampliar.

Oh, bien hayan los hombres discretos,
los Maestros bien hayan también,
que a los jóvenes dan los secretos,
del trabajo el honor y el saber.

Suene suene de Apolo el acento...

Tabla 25: Esquema del análisis musical de la obra *Himno a la Academia de Música* de Federico Olmeda.

Primera Sección (Estríbillo)		Tras un compás del piano en forma de llamada con la quinta de la tonalidad principal, entran las tres voces mixtas (soprano, alto y bajo) a las cuales, la mano derecha del piano, reforzará las dos melodías principales de la voz que se desarrollan prácticamente por 3 ^{as} . La mano izquierda reforzará la voz más grave desarrollándola con tresillos, lo que otorgará cierto movimiento a la obra. Tonalidad: do mayor.			
cc. 1 (anacrusa) – 20 (tercer pulso)	20 cc.	cc. 2 (anacrusa) – 10	Semifrase 4+4	8 cc.	Pasaje prácticamente homofónico. Semicadencia a la dominante.
		cc. 11 (anacrusa) – 20 (tercer pulso)	Semifrase	8 cc.	Pasaje basado en la complementariedad rítmica entre las voces, aunque nos encontramos todavía algunos pasajes homofónicos como el del c 15. El piano desarrolla el grave con un despliegue en arpeggios de la armonía propuesta mientras la mano derecha refuerza la melodía principal mediante octavas. Cadencia auténtica perfecta.

Segunda Sección (Estrofas)		A una sola voz con acompañamiento de piano.			
cc. 21 (anacrusa) – 40	20 cc.	cc. 21 (anacrusa) – 28 (primer pulso)	Semifrase	8 cc.	El piano pasa a hacer los tresillos con la mano derecha mientras simplifica el grave que lo desarrollará en blancas. Semicadencia a la dominante.
		cc. 29 (anacrusa) – 40	Semifrase	12 cc.	En los primeros 4 compases cambia levemente el acompañamiento de piano, después, el piano, en el grueso de esta semifrase es prácticamente igual a como lo hizo en la anterior semifrase. Destacamos la 6ª aumentada del 3 ^{er} y 4 ^o pulso del c. 37 con la función de dominante de la dominante. En los tres últimos compases de esta semifrase el acompañamiento del piano vuelve a cambiar a como lo desarrollaba en la primera sección, es decir, la mano derecha doblará la melodía mientras los tresillos pasarán al grave. Finalizará con una cadencia auténtica perfecta.

Himno a la Academia de Música de Burgos

D.S. al Fine

2.7.3.3.- Himno Nacional Español

Esta versión para voz y piano se encuentra en la caja nº 3 del *ADB*. Unida a esta copia aparece un manuscrito ológrafo de una reducción para piano solo. La diferencia entre ambas propuestas es que, en esta versión, la melodía la desarrolla la voz, quedando el piano desplazado a la función de acompañamiento. Está catalogada por Palacios con el nº 57. No aportamos el análisis musical por haberlo hecho ya en la versión de orquesta y voz. Lo que sí presentaremos en este apartado es el poema el cual está formado, al igual que vimos en el *Himno a la Academia de Música de Burgos* por estrofas de 4 versos decasílabos. En este caso tenemos seis estrofas de rima consonante tanto en los versos pares como en los impares.

¡Madre España, mi patria querida!
 ¡Madre España, mi patria adorada!
 La más noble, la más aguerrida,
 la más fértil, la más anhelada.

Tú que tienes purísimo cielo
 alumbrado por sol esplendente
 con riqueza infinita en tu suelo
 con aroma en tu plácido ambiente.

Tú que al mundo otro mundo le diste
 descubriendo ignoradas regiones
 y tu imperio cristiano impusiste
 de pujanza en diversas naciones.

Pide al cielo que paz y ventura
 ya disfrutes por todo el confín
 y en tu vida moderna y futura
 arte y ciencia te guíe sin fin.

Más si un día ambicioso extranjero,
 o hijo ingrato perturba tu ser
 piensa bien que el león bravo y fiero
 en tu enseña te enseña a vencer.

¡Gloria a España, gritemos unidos!
 ¡Gloria a España, debemos decir!
 Nuestro lema es, hermanos queridos:
 ¡Viva España, vencer o morir!

2.7.3.4.- Himno infantil

Es una modestísima obra para voz y piano compuesta, como podemos leer en su subtítulo, «para la Fiesta de la Enseñanza de Burgos». En el manuscrito que se conserva en el *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 3, se puede apreciar cómo está fechada en 1908 y en Madrid lo que significa que cuando Olmeda compuso esta obra ya ocupaba su nuevo puesto de trabajo de Maestro de Capilla en las Descalzas Reales de dicha ciudad. En el catálogo de Palacios este *Himno infantil* aparece con el nº 59.

Es una obra escrita en sol mayor y estructurada en dos partes. La primera de estas partes, que se correspondería con las estrofas de la obra, pudo ser concebida para que fuera cantada por un solista ya que, en la segunda parte, que se corresponde con el estribillo, aparece la indicación de coro, aunque es un coro que canta al unísono.

El texto se estructura en dos estrofas de 4 versos alejandrinos con rima consonante los pares y sueltos los impares. El estribillo está conformado por dos versos también alejandrinos con rima consonante.

Somos de un nuevo día la Aurora que despierta,
somos de un sol que nace la pura Navidad.
La fe y el entusiasmo alienta en nuestros pechos
traemos la esperanza para la soledad.

¡Honor, al Magisterio, loor, y excelsitud,
pues siempre en nuestras almas amor, ciencia y virtud.

La patria de Pelayo, del Cid y de Cervantes
pues que nos dio la vida nos de su bendición.
Y al lado de los nombres de sus preclaros hijos
podamos algún día colgar nuestro blasón.

¡Honor, al Magisterio, loor, y excelsitud,
pues siempre en nuestras almas amor, ciencia y virtud.

Por su sencillez no creemos que sea necesario aportar su análisis. En cuanto a la edición que presentamos hemos cambiado la disposición en apaisado que aparece en el manuscrito original por una maquetación en vertical. Además, hemos preferido cambiar la indicación de repetición que en el manuscrito está escrita en la última corchea del c.24 y la hemos puesto en el c. 25. Esto supone modificar levemente la casilla de repetición de 1ª para ajustarla a este cambio.

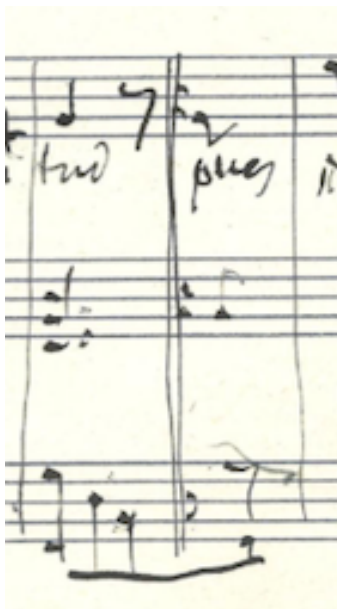


Ilustración 84: Ejemplo del cc. 24 del *Himno infantil*. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3.

El único punto conflictivo de esta obra lo encontramos en el c. 23, en la mano derecha del acompañamiento de piano. Allí aparece una redonda que no dobla la melodía como así hace en el resto de la obra. Como se puede apreciar por la [Ilust. 85], tampoco resuelve en la nota en que lo hace la melodía.

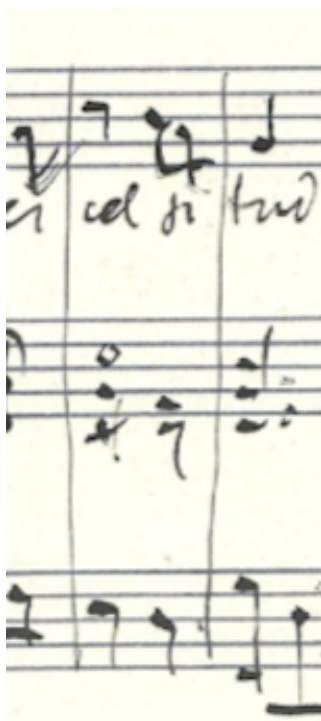


Ilustración 85: Ejemplo del cc. 23 del *Himno infantil*. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3.

2.8.- DE LAS OBRAS DE MÚSICA DE CÁMARA

Según el catálogo de Palacios se conservan once obras de Federico Olmeda pertenecientes al género de la música de cámara.

2.8.1.- FUENTES

La mayoría de estas obras se conservan en el *ADB* salvo una copia del *Cuarteto en mi bemol* que se conserva en el *ACP* con la signatura 8/77. Las otras dos excepciones se corresponden con las obras *Una lágrima* (nº 159'2) y *Oda-Fuga* (nº 159'2) que se encuentran ambas en la *BCM* con las signaturas 1/6844 y S/7145 respectivamente.

2.8.2.- OBRA YA EDITADA: CUARTETO EN MI BEMOL

Pertenciente a este género musical, tan solo encontramos editada en la actualidad, la obra *Cuarteto en Mi bemol* (nº 161) a la que ya hicimos referencia en el apartado «Estado de la cuestión⁶⁷⁰». Se editó en 2016 por Antonio de la Fuente Ibáñez gracias al patrocinio de la Excm. Diputación Provincial de Burgos. Un año antes, gracias a la Fundación Caja de Burgos, el “Cuarteto Leonor” la había grabado en CD, al incluirla en su Programa de Ayudas a la Edición Discográfica 2015.

Como remarca el P. Villalba, una muestra del «candor poético de Olmeda⁶⁷¹» que, desde nuestro punto de vista, entronca perfectamente con ese cierto carácter romántico que envuelven algunas de sus composiciones, lo vemos en el lema que podemos leer al final de la copia que se conserva en el *ACP* que dice así:

«En vano, músico, pintor o poeta, en vano rebuscas la belleza de tus obras entre aquellos laberintos artísticos con que tal vez lastimaste al genio que Dios incrustó en tu natural: óyete, escúchate y copia sin rebozo aquello que tu espíritu te dictare: ten por seguro que allí es donde reside la fuente de la belleza».

2.8.3.- OBRAS INÉDITAS

A continuación, analizaremos las dos obras inéditas que hemos transcrito en esta ocasión.

⁶⁷⁰ Véase p. 67, pie de página 129.

de la FUENTE IBÁÑEZ, Antonio, *Federico Olmeda 1865 - 2015. Cuarteto cuerda mi bemol mayor. Burgos, 1891*. Excm. Diputación Provincial de Burgos, 2016.

⁶⁷¹ VILLALBA MUÑOZ, Luis. Últimos músicos españoles del siglo XIX. Semblanzas y notas críticas de los más principales músicos españoles, pertenecientes al final del pasado siglo. Ildefonso Alier, Editor de Música, 1914, p. 153 (pie de página).

2.8.3.1.- Oda-Fuga

Es una obra concebida para orquesta de cuerda conformada por las siguientes partes: violín I y II, viola, violonchelo y contrabajo. A pesar de que pudiera parecer que es una obra para quinteto de cuerda, en una primera observación de la partitura general que ahora ofrecemos, no solo veremos cómo Olmeda establece varios pasajes en *divisi*⁶⁷² para poder abordar las diferentes voces o capas propuestas en la obra, sino que encontraremos un pasaje para solistas⁶⁷³ lo que nos permite afianzarnos en este pensamiento y establecer que efectivamente estamos ante una obra para orquesta de cuerda y no así para quinteto. Además, perteneciente a las obras del género de la música de cámara, se encuentra el *Quinteto (imitado de Beethoven)* que, como se indica en el margen izquierdo superior de la primera página de la versión para piano, la titulada como *Andante religioso (imitado de Beethoven)*, es una «transcripción de orquesta para piano», es decir, suponemos que fue concebida para una agrupación de cuerda mayor que la del propio quinteto. De igual manera hará con la obra *Oda-Fuga* que, en esta ocasión, la reducirá para órgano en lugar de para piano.

Para poder ofrecer la edición de esta obra que aquí presentamos nos hemos basado en las *particelle* que Palacios ya catalogó en su libro y que se encuentran, como ya hemos señalado, en la *BCM* con la signatura: S/7145. De la parte del contrabajo se conservan 4 copias; de la parte correspondiente al violonchelo tenemos tres copias. De los demás instrumentos, es decir, de la viola, violín II y I, se conservan 2 copias. Ninguna de ellas es del puño de Olmeda, son obra de algún copista.

Además, hemos comparado el resultado de la transcripción y su posterior análisis no solo con la versión para órgano de esta misma obra que Olmeda publicará en París en 1903, sino con el manuscrito que se conserva de la misma en el *ADB* (caja nº 4). La consecuencia de la realización de este trabajo es que debemos advertir dos pequeñas erratas en la versión publicada en París y que

⁶⁷² Véase los pasajes de la Viola del c. 32 al 34 ó del c. 75 al 80. También hay un pasaje en *divisi* del Contrabajo del c. 47 al 51.

⁶⁷³ El pasaje de *solí* se establece en todos los instrumentos menos en el contrabajo y este se encuentra entre los c. 75 y 84.

Olmeda tituló ligeramente diferente, *Oda para órgano* (In festo septem dolorum B. M. V.).

- La primera de estas erratas la encontramos en el c. 26. En este compás hay un *sol #* para la mano izquierda que debe ser becuadro por la armonía propuesta. Además, esto se verifica si acudimos al manuscrito. Allí sí aparece becuadro.

- La segunda errata la encontramos en el compás inmediatamente posterior, es decir, en el c. 27. La última corchea debe ser un *re* y no un *mi* como está escrito en la partitura.

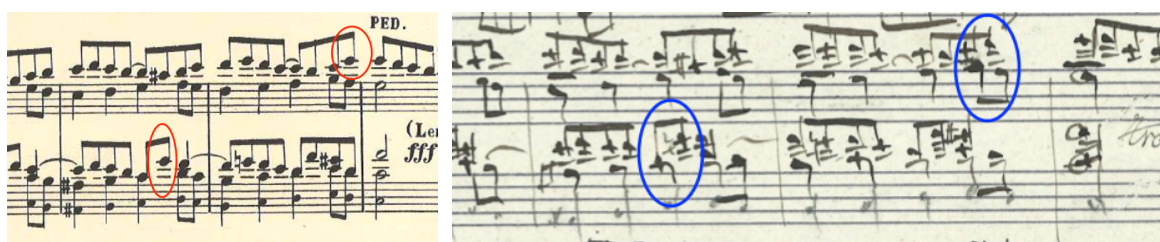


Ilustración 86: Ejemplos de los cc. 26 y 27 de la *Oda para órgano* (In festo septem dolorum B. M. V.). Versión editada en M. Senart Gaveur, Paris, 1903 y versión ológrafa en ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 4.

Una vez advertidas estas erratas en la publicación de esta obra, pero en la versión para órgano (con pedalier), centrémonos en las cuestiones que hemos realizado para poder ofrecer esta edición crítica de la obra *Oda-Fuga* para Orquesta de cuerda.


En el c. 12, en la parte del violonchelo hemos añadido una ligadura a las dos últimas negras para facilitar el caer en el siguiente compás arco abajo. No obstante, aprovechamos este momento para advertir que, si bien, hemos respetado las indicaciones específicas que aparecen en las diferentes *particelle* relativas a los arcos arriba y arco abajo o a las ligaduras que escribió Olmeda⁶⁷⁴ y, aunque nuestra intención es ofrecer una edición crítica de esta obra, el trabajo relativo a los arcos y ligaduras que aparecen en la partitura nos parece, para su interpretación, del todo incómodo y, por lo tanto, cuestionable en su conjunto. Así pues, para una futura interpretación creemos que debería hacerse un replanteamiento total de esta cuestión, de hecho, durante un tiempo nos planteamos incluso suprimir cualquier tipo de indicación de arco y digitaciones.

⁶⁷⁴ Recordemos que los manuscritos que se conservan no son del puño de Olmeda, y por lo tanto todas las indicaciones de arco abajo o arco arriba que hay en la partitura pudieran no corresponderse con las indicaciones de nuestro autor.

Sin embargo, como venimos diciendo, finalmente hemos preferido respetar las que ya estaban y sobre ellas trabajar para que la propuesta de edición fuera, para el instrumentista, lo más coherente posible al mismo tiempo que respetábamos la composición musical que plasmó Olmeda en dicha partitura.

En el c. 14, de la parte del violonchelo, hemos añadido la indicación de *cresc.*


En el c. 20 hemos reorganizado el *cresc. molto* moviéndolo ligeramente en la parte relativa al violonchelo y lo hemos añadido en las partes que faltaban: viola y Vln. II.

En el c. 21, de la viola, hemos quitado el .

En el c. 23 del violín II hemos añadido la indicación de *forte* y la de *arco abajo*. Esta última también en la parte de la viola. En los c. 24 y 25 hemos homogeneizado la colocación del *cresc. molto* y los hemos añadido al violín II y a la viola.


En el c. 28 del violín II hemos cambiado el *piano* por un *fortissimo*. En el c. 29 hemos borrado el *cresc. molto*.

En el c. 32 hemos añadido un *piano* al contrabajo.



En el c. 33, en la parte del violonchelo, hemos realizado el cambio más importante de todos. Hemos quitado la blanca con puntillo correspondiente al re₄ y hemos optado por dejar tan solo su octava grave. Además, en la parte del violín II hemos añadido el  que faltaba.


En el c. 34 hemos añadido un *pianissimo* a las partes del violín II, viola y contrabajo.


En el c. 35 hemos añadido un *cresc.* al violín I.


En el c. 40 del violín II hemos añadido un . Lo mismo en el compás 43.



En el c. 42 hemos quitado la indicación de *divisi* en la parte del violín II y también hemos eliminado el *tenuto* indicado sobre la nota *sol* becuadro. Además, hemos añadido la indicación de *dim.* como en el resto de partes. Por último, hemos eliminado otro *tenuto* en el *la* negra del c. 44.


En el c. 46 de la viola, hemos quitado el  y hemos dejado el .

En la parte del D.B. hemos cambiado en el c. 49 el *cresc.* por el de *molto cresc.* para igualarlo con el resto de partes. En el c. 51 hemos añadido la indicación de *forte* y además hemos añadido un . Esto último también lo hemos realizado en la parte del violonchelo.

En los c. 53 y 54 hemos tomado el  del contrabajo y de la viola y lo hemos puesto en el resto de partes (violín I, violín II y violonchelo).

En el c. 56 del contrabajo, hemos quitado el . En ese mismo compás, pero en la parte del violín II hemos decidido unir las corcheas en un grupeto de cuatro. Lo mismo hemos hecho en el c. 55 y 59.

En los c. 58 y 59 hemos homogeneizado el  y lo hemos añadido a la parte del violín II que no estaba. En el c. 58, en la viola, hemos añadido una ligadura de unión entre la blanca y la primera negra imitando la propuesta del violín II. En el c. 59 hemos añadido la indicación de *dim.* a la viola y al violín II. En el c. 60 hemos vuelto a homogenizar el  y lo hemos añadido al violonchelo.

En el c. 61 hemos añadido la indicación de *mezzo forte* al violín II. Del compás 61 al 62, en la parte del contrabajo, había una indicación de  que hemos eliminado. Por otro lado, hemos creído oportuno añadir, en el c. 61 la indicación de *dim.* imitando lo que aparece en la viola. En este mismo sentido hemos añadido la indicación de *dim.* al violonchelo.

En el c. 64 hemos añadido la indicación de *pianissimo* al violonchelo y a la viola.

En el c. 65 en la parte de la viola hemos añadido la indicación de I° solo. Lo mismo hemos hecho en el c. 68 en la parte del violín II.


En el c. 66 en la viola hemos añadido la indicación de *cresc.* que creemos falta.

En el c. 73 en el violín I hemos juntado las corcheas.

En el c. 75 hemos añadido la indicación de *Tutti* al violín I y II. También hemos añadido la indicación de *arco abajo* en la viola para afianzar la coherencia


musical, aunque, como ya hemos dicho, este aspecto habría que trabajarlo mucho más detenidamente.

En el c. 77 hemos puesto la indicación de *cresc.* en el mismo lugar en todas las partes.

En el c. 80 hemos eliminado el  en las partes del violonchelo y del contrabajo por ser totalmente incoherentes.

En el c. 84 hemos homogeneizado la indicación de *dim. molto* y hemos añadido esta misma indicación al contrabajo. Al mismo tiempo hemos eliminado la indicación de *dim.* al violín II.

En el c. 87 hemos añadido un  al violín II y al contrabajo.

En el c. 88 hemos añadido la indicación de *piano* a la parte de la viola. Por el contrario, en el c. 89 hemos eliminado esta misma indicación por ser redundante. En este mismo compás hemos añadido la indicación de  al Vln. II.

En el c. 91 hemos decidido añadir la indicación de *dim.* al contrabajo como queda indicado en el violonchelo. Por otro lado, hemos modificado la última corchea del violín I y la hemos convertido en una negra para que sea igual al c. 89.

Las ligaduras de los compases 90 y 92 en la parte del contrabajo la hemos alargado una corchea para hacerlas coincidir con la parte del violonchelo. No obstante, ya indicábamos al principio de todas estas indicaciones que los arcos habría que replanteárselos.

En el c. 92, en la parte del violín II, hemos añadido un *si* blanca que no aparecía y que creemos debe estar al comparar con la edición de la partitura para órgano y el manuscrito que se conserva. También hemos añadido un *pianissimo*.

En el penúltimo compás, en la parte del violín II hemos añadido un arco abajo. También hemos añadido la indicación de *forte* a la viola.

En cuanto al análisis de la obra, el propio título nos da dos de las coordenadas que nos ayudarán a abordar esta tarea. Por un lado, con la indicación de “oda”, Olmeda nos indica que estamos ante una composición con un cierto carácter lírico o *cantabile*. Además, si atendemos a la partitura de órgano, aparece

escrita, debajo del título, la tercera estrofa del Stabat Mater lo que refuerza esta teoría, pero, por si esto no fuera suficiente, tanto en esta misma versión como en la que aquí presentamos, la de orquesta de cuerda, hay dos compases que se presentan con doble barra –c. 64 y c. 74–, lo que estructura inequívoca y claramente la obra en tres partes.

Texto:	Traducción:
<i>O quam tristis et afficta fuit illa benedicta Mater unigeniti!</i>	¡Oh, cuán triste y afligida estaba la Madre bendita del Hijo unigénito!

Por otro lado, la segunda palabra del título de esta obra, “fuga”, nos aporta la principal manera en que está compuesta, es decir, se basará claramente en elementos imitativos propios de la fuga, aunque, como veremos, será una fuga libre, no estricta, alejada de la fuga de escuela.

Tabla 26: Esquema del análisis musical de la obra *Oda-Fuga* de Federico Olmeda.

<u>PRIMERA SECCIÓN</u>					
EXPOSICIÓN cc. 1 – 34					
cc. 1 – 64	34 cc.	cc. 1 – 6 (primer pulso)	Sujeto en el violonchelo	6 cc.	Tono principal: fa # menor.
		cc. 6 – 11 (primer pulso)	Respuesta en la viola y contrasujeto en el violonchello	6 cc.	En la dominante: do # menor. Termina en la dominante de la dominante
		cc. 11 (segundo pulso) – 13 (segundo pulso)	Parte libre	3 cc.	
		cc. 13 (segundo pulso) – 18 (tercer pulso)	Sujeto en el violín II	6 cc.	Tono principal: fa # menor. Semicadencia a la dominante.
		cc. 19 – 23 (primera corchea)	Falsa respuesta o respuesta variada en el violín I	5 cc.	Empieza en el tono principal.
		cc. 23 – 28 (segundo pulso)	Falso sujeto en el violonchelo y octavado en el contrabajo	4 cc.	Se solapa con la parte anterior. Está en el tono principal, aunque añade dos compases más para cadenciar en el relativo mayor (la mayor).

				Lo utilizará en el última sección o Coda (cc. 75 – 80)
Codetta de la Exposición cc. 28 (tercer pulso) – 31				
6 cc.	cc. 28 (tercer pulso) – 31	Parte principal de la codetta.	4 cc.	Secuencia cromática modulante
	cc. 32 – 33	Enlace al Episodio (también puede integrarse como parte de la Codetta)	2 cc.	Pedal de tónica (re mayor que es el VI del tono principal).
DESARROLLO				
Episodio cc. 34 – 46				
13 cc.	cc. 34 – 39 (primera corchea)	Sujeto en el violonchelo	6 cc.	Se solapa con el enlace anterior. Tono de re mayor (VI del tono principal).
	cc. 39 – 43 (tercer pulso)	Respuesta con variación en la viola	5 cc.	Se solapa con el sujeto. Tono de la dominante del VI (la mayor).
	cc. 44 (anacrusa) – 46	Parte libre desarrollada con el material de la segunda parte del sujeto (puede verse también integrado en la respuesta variada)	3 cc.	Semicadencia a la dominante del tono principal.
Estrecho del Episodio cc. 47 – 51 (tercer pulso)				
5 cc.	cc. 47 – 51 (tercer pulso)	Pedal de tónica en el contrabajo.	5 cc.	Pedal de tónica en relativo mayor (la mayor)
	cc. 47 (segundo pulso) – 49 (tercer pulso)	Sujeto en el violonchelo	3 cc.	En la mayor.
	cc. 48 – 50 (primer pulso)	Respuesta en la viola	3 cc.	En fa # menor.
Codetta del Episodio cc. 52 (anacrusa) – 64				
13 cc.	cc. 52 (anacrusa) – 55	Primera parte	4 cc.	Gran círculo de 5 ^{as} (fa # dism.-si mayor 7-mi menor-la mayor 7-re mayor).
	c. 56	Enlace	1 cc.	Cadencia auténtica perfecta.
	cc. 57 – 64	Segunda parte	8 cc.	Gran pedal de tónica en el contrabajo.
		cc. 61 y 62		Falsa entrada del sujeto en el violonchelo que da consistencia a la obra y anticipa la siguiente parte.

SEGUNDA SECCIÓN					
Estrecho de la Exposición (para solistas)					
cc. 65 – 74	10 cc.	cc. 65 – 68 (primera corchea)	Sujeto en el violonchelo	4 cc.	En el tono principal.
		cc. 65 (tercer pulso) – 68 (segundo pulso)	Respuesta en la viola	3 cc.	Desplazado una blanca. En el tono de la dominante.
		cc. 67 (tercer pulso) – 68 (primera corchea)	Sujeto (más breve) en el violín I	2 cc.	En el tono principal.
		cc. 68 – 69 (tercer pulso)	Respuesta en el violín II	2 cc.	Desplazado una blanca. En el tono de la dominante.
		cc. 70 – 74	Parte libre	5 cc.	cc. 70 – 71 (segundo pulso): falsa entrada del sujeto. cc. 72 (tercer pulso) – 74: pedal de dominante.
TERCERA SECCIÓN					
Coda “florida” (en tutti)					
cc. 75 – 94	20 cc.	cc. 75 – 80 (segundo pulso)	Falso sujeto en el violonchelo y octavado en el contrabajo	6 cc.	Entra por una cadencia auténtica perfecta. Desarrolla el mismo material que el que utilizó en los cc. 23 – 28 (segundo pulso) pero con otra distribución.
		cc. 80 (tercer pulso) – 94	Desarrollo del material de la Codetta de la Exposición	14 cc.	Desarrolla el mismo material que el que utilizó en los cc. 28 (tercer pulso) – 31 pero con otra distribución y alargando el pasaje para finalizar.
		cc. 90 - 91			Reminiscencia del sujeto.

2.8.3.2.- Poema sinfónico

Es una obra que, como ya nos indica Palacios, fue premiada en 1890 por el Conservatorio de Valencia⁶⁷⁵. Un borrador de esta partitura, así como algunas de sus *particelle*, las encontramos en la caja nº 6. El manuscrito de la obra completa se conserva en el *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 5. En la portada de este manuscrito el propio Olmeda establece que fue «laureada con el primer premio» y apunta a que está «inspirado en el libro sexto del *Paraíso Perdido* de Milton». A continuación, trataremos de ampliar la información referida tanto al premio que recibió como al porqué del mismo, lo que nos llevará a atestiguar las concomitancias existentes entre el premio recibido y el tema que, como hemos señalado, servirá de inspiración a Olmeda.

Para la celebración del Décimo Aniversario del Conservatorio de Música de Valencia» se convoca un certamen de composición⁶⁷⁶ cuyos premios se dividen en dos grandes bloques, los que hacen referencia a los ordinarios y los catalogados como premios extraordinarios⁶⁷⁷. Dentro del primer bloque encontramos cuatro temas. En el primero de ellos se establece como premio el «Título de Socio de mérito al autor del mejor *poema sinfónico* para piano, armónium, violines primeros y segundos, violas, violonchelos y contrabajo inspirado en el libro sexto del *Paraíso Perdido* de Milton». En este mismo sentido, el sexto punto de las Bases del Certamen establece que «por cada uno de los premios señalados, podrán adjudicarse dos accésits y una *Mención honorífica* a juicio del Jurado⁶⁷⁸». Dicho esto, lo primero que comprobamos es que, tanto el tema de la obra en la que se basa Olmeda, como la plantilla instrumental de la misma, no fue elegido por él, sino que era una de las posibilidades que planteaba el concurso. En segunda instancia entendemos que Olmeda no obtuvo el primer premio, sino que lo que

⁶⁷⁵ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 72.

⁶⁷⁶ Véase FONTESTAD PILES, Ana. «El Conservatorio de Música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)». Universitat de Valencia, 2006, <https://bit.ly/3ur1klg>, p. 556. A pesar del gran trabajo de Ana Fontestad señalaremos dos erratas que afectan a nuestro autor. La primera de ellas la encontramos en la página 792 cuando pone el apellido de Olmeda en la tabla de premiados en el Certamen para conmemorar el Décimo Aniversario del Conservatorio de Valencia. La segunda la encontramos en la página 560 cuando dice que «únicamente ~~habían~~ [había] seis españoles [...] entre los veinte galardonados». Recordemos que Olmeda era soriano.

⁶⁷⁷ Cfr. Acta de la sesión celebrada el 23 de mayo por la Junta Directiva (Archivo del Conservatorio Superior de Música de Valencia) donde aparecen las Bases del Certamen para conmemorar el Décimo Aniversario del Conservatorio. Véase en FONTESTAD PILES, Ana, *op. cit.*, pp. 788-791.

⁶⁷⁸ *Ibidem*.

verdaderamente consiguió fue una *Mención honorífica*, ya que, que nos conste, en ningún momento le hicieron *Socio de mérito* que era, como acabamos de comprobar, el premio que se otorgaba al ganador en esta categoría, si bien no es menos cierto que la obra de Olmeda fue la única premiada en dicha categoría⁶⁷⁹. Esto que acabamos de señalar queda refrendado si fijamos nuestra atención en el fallo que el jurado emite en relación al tercer tema de estos premios ordinarios. En este caso el jurado sí otorga todos los premios incluso a los profesores extranjeros que ganaron. Allí se establece los galardones de la siguiente manera:

«Título de profesor honorario, por una *sonata* para piano, a Mr. Alberto Fuchs, director del Conservatorio de Wisbaden.

Accésit primero: D. Juan Plasencia, de Valencia. *Sonata*.

Accésit segundo: Mr. G. D. Grano, director del conservatorio de Bremen. *Nocturno para piano*.

Mención honorífica: Mr. Oscar Nessig, de Berlín. *Capricho para piano*⁶⁸⁰».

Así pues, como acabamos de comprobar, la *Mención honorífica* que obtiene Olmeda por su obra no es el primer premio, aunque sí el único de su categoría. Aclarado este punto, a continuación, señalaremos los aspectos que hemos tenido en cuenta para poder ofrecer esta propuesta editada del *Poema sinfónico* de Federico Olmeda. Como vimos al principio de este apartado, es una obra para piano, armónium y quinteto de cuerda o pequeña orquesta de cuerda conformada, al igual que en la *Oda-Fuga*, por las siguientes partes: violín I y II, viola, violonchelo y contrabajo.

En la portada del manuscrito que, como hemos referenciado ya, se custodia en la caja nº5 del *ADB*, Olmeda añade la siguiente frase: «Al acabar de decir esto, se revistió su faz de un aire tan sombrío⁶⁸¹». Entendemos que con ello lo que hace es situar tanto la obra como al oyente en el momento del relato en el que se ha basado para su composición. En definitiva, este tipo de indicaciones sugestivas, propias de la música programática, contextualizan la misma y predisponen al oyente ante su escucha. Además, como hemos indicado ya, este tipo de

⁶⁷⁹ «La fiesta del Conservatorio de Música», *Las Provincias (Diario de Valencia)*, 21 de mayo de 1890: 2 y «España. En el Conservatorio de Música de Valencia». *Ilustración Musical Hispano-Americana*, n.º 58, 15 de junio de 1890, p. 280.

⁶⁸⁰ *Ibidem*.

⁶⁸¹ Se corresponde, como indica Olmeda, con la p. 124 de la versión del *Paraíso Perdido* de John Milton en traducción Cayetano Rosell. Cft. en <https://bit.ly/3O49YNg> [accedido 7 de junio de 2022].

exhortaciones son recurrentes en varias de sus obras como en el *Psalmus L o*, como veremos, en sus *Rimas* para piano. También hemos visto cómo añade un lema motivador al final del manuscrito que se conserva en el *ACP* de su *Cuarteto en mi bemol*.

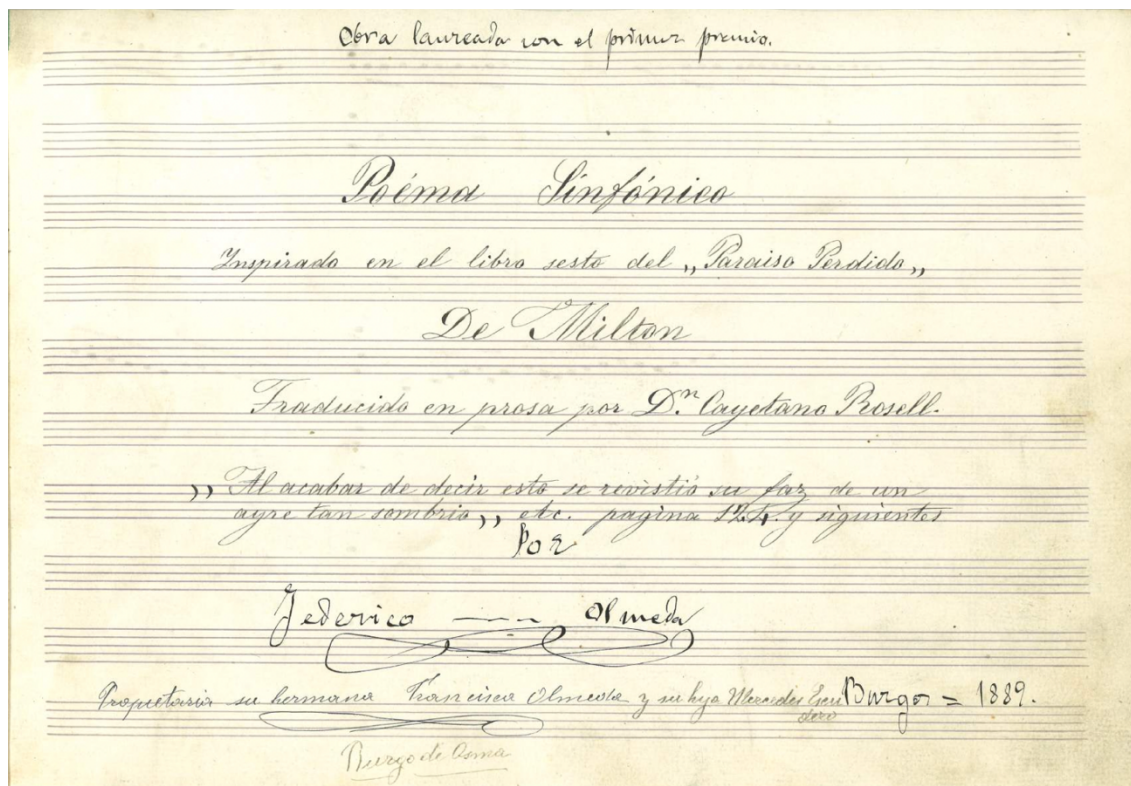


Ilustración 87: Portada de la copia manuscrita de la obra *Poema sinfónico*. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 5.

En cuanto a la edición, no resulta fácil ofrecer una versión definitiva de esta obra porque, al comparar el manuscrito completo con las *particelle* que se conservan que no son todas, de hecho, solo se conservan completas las partes del violín I, violín II, violonchelo, contrabajo, no son coincidentes en cuanto a dinámicas, articulaciones, matices, etc... Además, atendiendo a estas *particelle* se plantean otras diferencias con la partitura completa tanto al comienzo como al final de la segunda parte de la obra. Concretamente en los cc. del 9 al 12 se observan unos *divisis* un tanto peculiares en todas las partes mencionadas salvo en la del contrabajo. Allí se establece que una parte de los instrumentistas toque en *pizzicato* mientras la otra parte deben tocar con *arco* las mismas notas, lo que nos parece, si queremos destacar el efecto que frente al arco produce el *pizz.*, una contradicción en sí misma. Esto mismo nos lo plantea en el 4º y 3º compás empezando por el final. Nosotros hemos preferido en este caso, basarnos en la

versión de la partitura completa donde no plantea estos *divisis*. Lo que sí nos permite esta cuestión es afianzar nuestra sospecha en cuanto a que, al igual que vimos en la *Oda-Fuga*, Olmeda escribió la parte de cuerda pensando más bien en que fuera ejecutada por un grupeto de cuerda más amplio que el mero quinteto. Además, en esta obra, Olmeda plantea verdaderos *divisis* en numerosos pasajes para la cuerda, salvo en el contrabajo.

Otras diferencias que hemos encontrado entre las *particelle* y el manuscrito completo son las que expondremos a continuación.

En el c. 16, en la parte del contrabajo, hemos eliminado la indicación de triple *forte*. En el c. 24 hemos cambiado esta misma indicación por la de *fortissimo*. Esto mismo lo hemos hecho en los cc. 32, 36, 63, 71 y 123. Lo mismo hemos realizado en el en la parte del piano en el c. 24 y c. 44. También hemos hecho esto en la parte del violonchelo, c. 34 y en la parte del violín I, c. 30. Ídem en el c. 60 en el violín II.

Del c. 24 al 27, en el contrabajo, hemos dejado las negras con puntillo con acento al igual que lo hemos hecho en los cc. 36 a 38, aunque, advertimos que el resto de partes hacen corcheas por lo que, en una futura interpretación de esta obra, podría plantearse que el contrabajo igualase estos compases con el resto de la cuerda.

Del c. 24 al 26, en la parte del violonchelo, hemos quitado los acentos propuestos en la *particella* pero, de igual manera que lo anteriormente señalado, se podría plantear, en una hipotética interpretación de esta obra, el realizarlos y de esta forma homogeneizar las articulaciones en toda la cuerda.

En el c. 24, hemos decidido convertir las negras con puntillo de los dos primeros pulsos de las partes del violín I, violín II, viola y violonchelo en blancas con puntillo al igual que se establece en el c. 27.

En ninguna de las *particelle* se nos plantea la indicación de *con fuoco* del c. 41 que sí aparece en la partitura general y que nosotros hemos decidido mantener.

Al igual que se nos planteaba en la anterior obra una problemática enorme con los arcos propuestos, veremos que, en esta obra no será diferente. Veamos un ejemplo al respecto. En el violín I, entre los cc. 40 - 41 y 42 - 43 las ligaduras de

expresión que se nos propone es unir todas las corcheas del c. 40 a la negra *do* del c. 41 y dejar sueltas la corchea y la negra del c. 41. Esto mismo es lo que hemos aplicado todas las veces que hemos encontrado esta rítmica a lo largo de la obra. Véase cc. 48 - 49 donde no queda tan clara esta misma indicación o los cc. 50 - 51, 101 y 102. Al respecto de las ligaduras de expresión, en la parte del violonchelo también encontramos cierta controversia. Como se verá en el c. 41 la propuesta de arcos en la partitura completa es ligar las negras y las corcheas de ese compás, sin embargo, en la *particella* la propuesta es ligar todo el compás en un arco. Por si no tuviéramos suficiente con esto, en el c. 49 y c. 51 de la partitura completa, aparece la propuesta de la *particella*. Así pues, hemos decidido dejarlas como están en la partitura completa, aunque se den estas “contradicciones” entre los cc. 41 y 43 donde se establece la primera propuesta y los cc. 49 y 51 donde liga todas las notas en un arco. Creemos que, una vez más, esto le ocurre a Olmeda por escribir rápido, por su aparente hiperactividad. Otro aspecto a destacar que hemos dejado es las octavas que hay escritas en el manuscrito general en los c. 42 y 44 del violonchelo. Esto no aparece en la *particella*.

En el c. 48, en la parte del violín II, hemos cambiado la indicación de *forte* que aparece en la *particella* por la de *meno forte* que aparece en el general. Además, la hemos añadido a la parte de la viola ya que está realizando la misma función que el violín II, configurar un fondo polifónico de acompañamiento.

En el c. 52, en la parte del contrabajo, cambiamos el *fortissimo* por un *forte*.

En el c. 57, en la parte del violonchelo, hemos agrupado los pulsos segundo y tercero que eran negras con puntillo convirtiéndolos en blanca con puntillo. En el mismo compás, pero en la parte del violín I, hemos cambiado la indicación de *dim.* por la de *mezzo forte* para igualar al resto de instrumentos.

En el c. 58, en las partes del violín I y II, hemos movido el *cresc.* para homogeneizar la maquetación con el resto de voces.

En el c. 60, además de lo ya expuesto, hemos eliminado en el contrabajo. el \leftarrow del tercer pulso y hemos añadido un *fortissimo* en el primer pulso.

En el c. 62, en la parte del violonchelo, hemos eliminado el *mezzo forte*. Lo mismo haremos en el c. 67, en la parte del contrabajo.

En el c. 63, en la parte del armonio, hemos añadido un becuadro al *sol* agudo de la mano derecha.

En el c. 66, tanto en la parte del violonchelo como en la del contrabajo, hemos eliminado la indicación de *fortissimo* por entender que el *cresc.* del c. 65 lo que quiere es resolver en la primera corchea del c. 67.

En el c. 69, en la parte del violonchelo, eliminamos el *cresc.*

En el c. 75, en la parte del contrabajo, eliminado los dos acentos sobre las dos negras con puntillo. En esta misma parte, pero en el siguiente compás, (c. 76), añadimos *staccatissimo* a las dos últimas corchas para homogeneizar la articulación con la propuesta que arranca de forma similar en las dos últimas corcheas del c. 72.

En el c. 79, en la parte del violonchelo, las dos últimas negras aparecen octavadas a diferencia de la propuesta que hay en la partitura general.

En el c. 86, en la parte del contrabajo, hemos eliminado el *fortissimo*.

En el c. 87, hemos añadido la indicación de *fortissimo* a las partes que no disponían de ella, violín II y viola.

En el c. 93, en la parte del armonio, hemos añadido un becuadro al *mi* corchea que no estaba escrito.

En el c. 94, en la parte del violonchelo, hemos añadido la dinámica de *pianissimo* que homogeneiza el pasaje. En esta misma parte, pero en el compás siguiente hemos cambiado la dinámica de *forte* por la de *fortissimo* como se establece en el violín I. Esto mismo lo hemos añadido al resto de instrumentos. En el pasaje del c. 98-99 hemos homogeneizado las indicaciones de dinámica.

Como se puede haber comprobado con todas las indicaciones y cambios que hemos realizado, el ofrecer una versión de esta obra resulta ciertamente complejo. Esperamos con nuestra versión no haber enmendado la plana a Olmeda y sí ahondar en alguno de los objetivos que nos planteamos al realizar esta tesis que no es otro que facilitar a los futuros intérpretes o interesados en las obras de Olmeda su ejecución. Por último, en relación al formato hemos de señalar que, presentamos la obra en vertical para homogeneizar el formato con el resto de

obras, aunque los manuscritos que se conservan presenten la obra en horizontal, lo que minimiza, prácticamente a la mitad, el número de hojas.

A continuación, aportaremos un análisis sucinto de esta obra que se estructura en dos grandes partes.

Tabla 27: Esquema del análisis musical del *Poema sinfónico* de Federico Olmeda.

1ª Parte			
cc. 1-15	Introducción	14 cc.	
	cc. 1-5	5 cc.	Mi b mayor
	cc. 1-3	3 cc.	Pedal de dominante en el piano (mi bemol mayor). Melodía en el Vln. I
	cc. 6-10	5 cc.	Do menor
	cc. 6-8	3 cc.	Pedal de dominante en el piano (do menor). Melodía en el Vln. I
	cc. 11-12 y 13-14	4 cc.	Cadencias rotas en cc. 12 y 14 Diálogo entre la cuerda y el armonio
	cc. 15	1 c.	Semicadencia a la dominante
cc. 16-135	Parte A	119 cc.	Do menor (semicadencia)
cc. 16-17 (1ª corchea del 3º pulso)	<i>Tema A</i>	2 cc.	Melodía en do menor en el piano y Vln. I
c. 20-3º pulso c. 21	Repetición Tema A	2 cc.	
cc. 24-30 (1ª corchea del 3º pulso)	Desarrollo Tema A	7 cc.	
cc. 24-25		2 cc.	Secuencia armónica: Dominante con 7ª del IV y IV en diferentes inversiones
cc. 26-27	Repetición con otra propuesta melódica	2 cc.	
cc. 28-29	Repetición con otra propuesta melódica	2 cc.	Cadencia en la Dominante de la Dominante
cc. 30-40 (1ª corchea)	Enlace	11 cc.	Dividido en dos secuencias armónicas de 5 cc.
cc. 40-70	<i>Tema B</i>	9 cc.	Do menor
cc. 40-41	Introducción Tema B	2 cc.	
cc. 44-47	Exposición Tema B	4 cc.	
cc. 52-70 (1ª corchea)	Desarrollo Tema B	11 cc.	Empieza con un pedal de Dominante (Flexión a mi bemol y do bemol Mayor).
cc. 70-114	<i>Desarrollo</i>	44 cc.	
cc. 71-72 (1ª corchea del 3º pulso)	Exposición Tema A	2 cc.	Fa menor (Dominante del IV de la tonalidad principal)
cc. 71-87 (1ª corchea)	Desarrollo Tema A	16 cc.	Modula a la Dominante de la Dominante (sol Mayor)
cc. 87-93 (1º pulso)	Puente modulante	7 cc.	Modula a do mayor
cc. 93-96	Tema B (Pasaje modulante)	4 cc.	Modula a do menor
cc. 96-99 (1ª corchea)	Tema B (Pasaje modulante)	4 cc.	Modula a la bemol mayor
cc. 99-105	Tema B (Pasaje modulante)	7 cc.	Modula a re bemol mayor
cc. 105-107 (1ª corchea)	Puente modulante con el motivo del Tema A	2 cc.	Modula a mi bemol menor

cc. 107-109 (1ª corchea)	Tema B (Pasaje modulante)	2 cc.	Modula a mi bemol mayor
cc. 109-111 (1ª corchea)	Tema B (Pasaje modulante)	2 cc.	Modula a sol mayor
cc. 111-114	Puente modulante)	4 cc.	
cc. 115-129	<i>Reexposición Tema A</i>	14 cc.	Do menor
cc. 129-135	Puente modulante con motivos de los cc. 87-90	7 cc.	Semicadencia a la Dominante
c. 136	<i>Cadencia</i>		Preparación de la parte B
cc. 1-84	Parte B	84 cc.	Do mayor
Anacrusa al c. 8 (1º pulso)	<i>Tema A</i>	8 cc.	Melodía en el armonio
cc. 9 (anacrusa) al c. 15 (1º pulso)	Puente	7 cc.	
cc. 16 (anacrusa) al c. 23	Desarrollo Tema A	8 cc.	Modula a mi mayor
cc. 24-27	Puente	4 cc.	
cc. 28-49 (1ª semicorchea)	<i>Tema B</i>	21 cc.	Modula a do mayor
cc. 49-64	Puente modulante	2 cc.	Vuelve a do mayor
cc. 65 (anacrusa)-84	<i>Coda</i>	19 cc.	

2.9.- DE LAS OBRAS PARA PIANO

2.9.1.- FUENTES

Son 61 las obras para piano catalogadas por Palacios a las cuales podríamos sumar, a pesar de que Palacios no la mencione como una obra propiamente pianística, la versión para piano solo del *Himno Nacional Español*. De hecho, nosotros hemos creído oportuno presentarla en este apartado.

2.9.2.- OBRAS YA EDITADAS

Tan solo se editaron 4 obras para piano durante la corta vida de Federico Olmeda. La primera de ellas es el *Andante religioso (imitado de Beethoven)* a la que ya nos hemos referido en alguna ocasión en esta tesis y a la que, a continuación, dedicaremos un apartado.

La segunda obra, clasificada por Palacios como la nº 176 y titulada *Melodía para piano* está dedicada al M. I. Sr. D. Nicolás Márquez⁶⁸², Deán de la Catedral de Burgos. Esta obra es otra versión del *Nocturno 1º* para violín y piano. De *Melodía para piano* se conservan dos copias en la caja nº 8 del *ADB*. Como curiosidad destacamos que, en la segunda de estas copias, aparece una indicación manuscrita –creemos que del propio Olmeda– indicando que fue comercializada por la Casa Dotesio de Madrid⁶⁸³.

La tercera de estas obras, que se corresponde con la nº 219 según la clasificación de Palacios, es la *Tanda de rigodones sobre canciones populares castellanas de la provincia de Burgos* que, como ya vimos en su momento, está dedicada al Sr. Conde de

⁶⁸² Nicolás Márquez Soto nació en La Aguilera el 10 de septiembre de 1835 y fallecerá el 5 de octubre de 1911. Ejerció el cargo de Jurado en la ciudad de Burgos para examinar y calificar los trabajos literarios en los Juegos Florales. «Por D. Manuel Gómez Salazar fue nombrado en 1890 Director Espiritual del Seminario Conciliar. Por R. D. de 3 de diciembre de 1894 fue promovido a la dignidad de Arcipreste de la Catedral burgalesa, de la que tomó posesión en 9 del próximo mes, cargo que desempeñaba cuando por R. D. de 5 de marzo de 1900 fue elevado por la reina Doña María Cristina a la dignidad de Deán, vacante por fallecimiento del Licdo. Pradales, posesionándose el 12 siguiente, siendo muy bien recibida en Burgos tal promoción por ser el Sr. Márquez un sacerdote de ilustración poco común, muy conocido de todos de cualidades y formas sociales, que fácilmente le granjeaban la estimación de cuantos le trataban». Véase en BLANCO DÍEZ, Amancio. «Los deanes de la catedral de Burgos: Dignidades Eclesiásticas Burgalesas [3]: Continuación». *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, 4º trim. 1945, Año 24, n.º 93, 1945, pp. 654-655.

⁶⁸³ Para más información sobre la Editorial Casa Dotesio recomendamos consultar el artículo del profesor Mario Lerena que aparece en *Bilbaopedia - Editorial Casa Dotesio*. <https://bit.ly/3CiWBUO>. Accedido 6 de marzo de 2022.

Liniers⁶⁸⁴ y, además, fue interpretada en el año 2013 por la profesora Raquel del Val en la Fundación Olivar de Castillejo de Madrid.

La cuarta y, por lo tanto, última obra que fue publicada mientras vivía Olmeda fue la clasificada por Palacios con el nº 224. Se conserva una copia de esta partitura en la caja nº 8 del *ADB*, la cual, fue editada bajo el título de *Vals de salón*. Sin embargo, el manuscrito ológrafo de esta partitura, que se conserva también en el *ADB*, pero en la en la caja nº 3, se recoge con el título *Vals nº 3* lo que nos lleva a cuestionarnos qué ocurrió, con al menos los otros dos vals que se supone precedieron a éste. No obstante, no hemos encontrado referencia alguna a ellos, por lo que, tan solo podemos decir que se conserva un único vals de autoría de Olmeda y, es por ello que, probablemente ahí radique la razón por la cual, para la edición de la partitura, acabara cambiando el título de la misma. Al revisar el escaneo que hicimos del fondo de Olmeda del *ADB* hemos comprobado que falta la esquina de la página 3 de la versión editada. Para recomponerla hemos acudido a la versión ológrafa.



Ilustración 88: Esquina rota de la página 3 de la versión editada del *Vals de salón* de Federico Olmeda. En el *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 8.

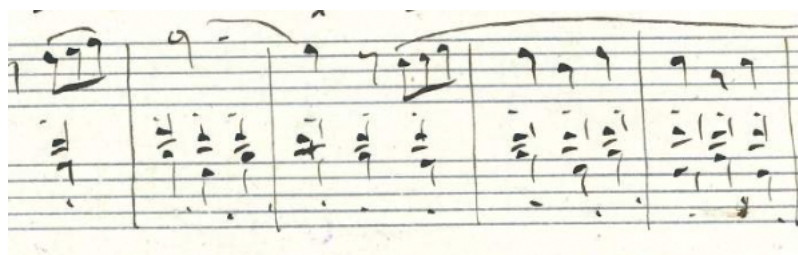


Ilustración 89: Complemento de los compases que faltan en la versión editada del *Vals de salón* de Federico Olmeda. Versión ológrafa del *Vals nº 3* de Federico Olmeda. En el *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 3.

La quinta obra que se conserva editada de Federico Olmeda fue publicada póstumamente por Henri Collet en 1910, es decir, un año después de la muerte de Olmeda. La editó con el título de *Deuxième Sonate Espagnole pour piano* (Henry Lemoine, Paris).

⁶⁸⁴ Con la intención de no repetirnos, encomendamos, para ampliar la información relativa al Sr. Conde de Liniers, consultar el pie de página 179 situado en las páginas 74 y 75.

Esta versión supervisada por Collet omitió el primero de los movimientos que Olmeda compuso en 1895 y que se conserva en la caja nº 5 del *ADB*. No obstante, Olmeda, en la revisión que realizó en 1906 de dicha partitura, ya suprime el *Allegro* de esta *Sonata 2ª*, es decir, el aludido primer movimiento. Se conserva una copia manuscrita de dicha partitura, copiada en limpio por un amanuense, en la misma caja nº 5 del *ADB*. Además, Palacios incluye el primer movimiento de la edición de Collet, el *Andante-Canción*, en su *Antología de obras musicales de Federico Olmeda*. En las notas introductorias de esta edición, Collet escribe lo siguiente:

«Con el *Andante-Canción* parece el sentimiento propio del músico. Expónese la suave meditación en la mayor, por cierto[,] muy melódica, y acompañada por sí misma en “disminución”. El *Scherzo-Zortzico* es un baile español muy curioso como tonalidad y ritmo. Bien interpretado produce siempre un efecto portentoso. Olmeda armoniza la frase espléndida del *Scherzo* según el modo hipodórico (escala de la con sol becuadro). En cuanto al ritmo tan difícil para el oído francés, compónese de cinco corchas cuya segunda y cuarta está con puntillo, pero de modo irregular. Conviene sacar a relucir el encanto sonoro de las imitaciones del exquisito Trío.

El *Final* es pura obra maestra de ímpetu o de punzante melancolía, lograda por los medios más sencillos. Es el desarrollo del ritmo de petenera de las danzas andaluzas, entrecortado por una estrofa de acento del tono oriental, y transformado por fin en larga frase de indecible emoción, bajo las pulsaciones descendientes de un acompañamiento murmurado. Parece como que el autor genial quiera cantar su propio *Requiem...*».

A estas obras, anteriormente señaladas, habría que sumar las *Rimas* nº 1, nº 24 y nº 29 que aporta Palacios precisamente en su *Antología de obras musicales de Federico Olmeda*⁶⁸⁵.

También tendríamos que sumar la edición de las 33 *Rimas* para piano que compuso Federico Olmeda y que Eduardo Ponce expone en su tesis doctoral donde, además, aporta un análisis minucioso e incluso una propuesta interpretativa de las mismas. Como ya hemos indicado, Olmeda, entre 1890 y 1891 escribió 33 *Rimas* para piano inspiradas, algunas de ellas, en las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer por lo que nos parece interesante el poder realizar una comparativa entre las *Rimas* para piano que editó Palacios –nº 1, nº 24 y nº 29– con las que acaba de presentar Eduardo Ponce en su tesis. Por otro lado, como nuestro objetivo al comenzar esta tesis era, al menos, el poder ofrecer ediciones inéditas de los géneros musicales que catálogo Miguel Ángel Palacios sobre las obras de Federico Olmeda para, con ello, facilitar una futura interpretación de estas obras, nos interesamos muchísimo en estas *Rimas* para piano de Olmeda que habíamos escuchado en el disco de Eduardo Ponce. Es por ello que nos pusimos en la

⁶⁸⁵ Véase PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 221, 287-298.

tarea de editarlas. Mientras realizábamos esta labor, fuimos escuchando más atentamente el disco de Eduardo Ponce, lo que nos llevó a reconocer algunas divergencias entre los manuscritos y la grabación. Como ya señalamos en su momento, tan solo hemos detectado diferencias en cuatro de ellas, concretamente en la *nº 4*, *nº 5*, *nº 19* y *nº 21*, por lo tanto, serán estas *Rimas* las únicas que abordaremos y donde únicamente centraremos nuestra atención. Además, tras la reciente publicación de su tesis doctoral, completaremos esta tarea auditiva realizada en estas *Rimas*, cotejando y completando esta labor al poder acudir a la edición que el maestro Eduardo Ponce aporta en su mencionada tesis⁶⁸⁶.

A continuación, expondremos algunas cuestiones de la primera obra a la que hicimos referencia en este apartado, el *Andante religioso (imitado de Beethoven)* y posteriormente nos centraremos en las cuestiones que hemos encontrado en las cuatro *Rimas* anteriormente señaladas.

2.9.1.1.- *Andante religioso (imitado de Beethoven)*

Es la primera obra que fue publicada de Federico Olmeda. Apareció en 1889 en el suplemento del nº 29 de la revista *IMHA*⁶⁸⁷ que dirigía Felipe Pedrell. Es la versión para piano de su *Quinteto (imitado de Beethoven)* y que Palacios clasifica con el nº 175⁶⁸⁸. Además, Palacios ya advierte que esta obra la compuso Olmeda cerca de un año antes como un movimiento de su *Sonata en fa menor* de la cual se conservan dos copias manuscritas en las cajas nº 3 y nº 4⁶⁸⁹. En las páginas 57 a 61 de esta tesis ya señalamos algunas cuestiones someras sobre esta obra y sobre las diferencias encontradas entre ambas versiones. Así pues, aprovecharemos este apartado para exponer un análisis musical de esta obra, así como la edición que hemos realizado de la misma. Esta obra se puede ver como un primer tiempo de una sonata clásica, aunque con unas variantes muy interesantes y personales que presenta Olmeda.

⁶⁸⁶ Nos gustaría poder hacer una comparativa de todas ellas pero esto, actualmente, nos impediría cerrar la labor que nos encomendamos en esta tesis.

⁶⁸⁷ Véase en «NUESTRA MÚSICA». *Ilustración Musical Hispano-Americana*, n.º 29, 24 marzo de 1889, p. 44, <https://bit.ly/35svGKm>.

⁶⁸⁸ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 340.

⁶⁸⁹ Se corresponden con el nº 177'1 y nº 177'2 del nuevo catálogo de obras de Olmeda. El Trío de ambos Minuetos no coinciden pero, además, el primero de ellos está incompleto.

Tabla 28: Esquema del análisis musical del *Andante religioso (imitado de Beethoven)* de Federico Olmeda.

Primera Sección o Exposición Estructura: ABA'					Tono principal: la mayor.
cc. 1 – 23	1ª Frase (Tema A) cc. 1 – 8 (tercera corchea)				Tono principal.
	8 cc.	cc. 1 – 4 (primera corchea)	Semifrase de A (primera parte)	4 cc.	Pasaje homofónico. Semicadencia a la dominante.
		cc. 4 (segunda corchea) – 8 (tercera corchea)	Semifrase de A (segunda parte)	4 cc.	Cadencia V - I sobre tónica a modo de acorde apoyatura. En el primer pulso del c. 6 tenemos un acorde napolitano o II rebajado que irá al V en el segundo pulso.
	2ª Frase (Tema B) cc. 9 (anacrusa) – 15 (primera corchea)				Tema contrastante en la dominante (mi mayor).
	7 cc.	cc. 14	Dominante de la dominante si lo vemos desde la tonalidad de la mayor o simplemente dominante de mi mayor.		
		c. 15 (tres últimas corcheas)	Soldadura	Enlace cromático breve. Sirve para volver al tono principal.	
	3ª Frase (Tema A') cc. 16 – 23				Es el desarrollo de la Frase A.
	4 cc.	cc. 16 – 19	Semifrase de A' (primera parte)	4 cc.	Es la melodía de A, pero a la que ha quitado las anacrusas de los cc. 1 y 2 y ha añadido un acompañamiento en semicorcheas. La melodía de los cc. 18 y 19 están obtenidas de doblar los valores de la propuesta melódica del c. 3.
	4 cc.	cc. 20 – 23	Semifrase de A' (segunda parte)	4 cc.	Esta segunda parte es una frase totalmente nueva que aporta frescura a la obra. Termina con una cadencia auténtica perfecta.
	Segunda Sección o Desarrollo				
cc. 24 – 54	31 cc.	cc. 24 – 27	Melodía nueva basada en el motivo rítmico propuesto en los dos primeros compases.	4 cc.	En el relativo menor de la tonalidad principal (fa # menor).
		c. 28	Enlace o refuerzo armónico	1 c.	Puede integrarse también como en la anterior parte.
		cc. 29 – 32	Vuelve a plantear la misma melodía que había realizado en los cc. 24 – 27	4 cc.	Ahora en el tono vecino de re mayor.

		cc. 33 – 36	Desarrollo del motivo melódico de los cc. 9 – 12	4 cc.	Dominante del VI y VI en los cc. 33 y 34. Acorde dominante y tónica en los cc. 35 y 36.
		cc. 37 – 41	Desarrollo de la segunda parte del tema A (cc. 5 – 8)	5 c.	Compás 37: IV del homónimo menor. Compás 38 y 39: 6ª aumentada. Cadencia auténtica perfecta en re mayor.
		cc. 42 – 45	Desarrollo del motivo melódico propuesto en los cc. 24 y 25 con su correspondiente respuesta. 2+2	4 c.	Seguimos en el tono vecino de re mayor. I – (D) ^{IV} – IV Pedal de tónica en los cc. 44 – 45.
		cc. 46 – 49	Desarrollo del motivo melódico inmediatamente anterior (cc. 42 – 45) con su respuesta tal cual. 2+2	4 c.	Es el desarrollo melódico de los dos compases anteriores. La respuesta se realiza idéntica.
		cc. 50 – 54	Enlace	5 c.	Es un puente que nos lleva a la tonalidad principal: la mayor. Semicadencia a la dominante.
Tercera Sección o Re-exposición Estructura: AB'A'+C					En la tonalidad principal.
cc. 55 – 85 (primer pulso)	1ª Frase (Tema A) cc. 55 – 62 (tercera corchea)				Tono principal.
	8 cc.	cc. 55 – 58 (primera corchea)	Semifrase de A (primera parte)	4 cc.	Pasaje idéntico al de la exposición.
		cc. 58 (segunda corchea) – 62 (tercera corchea)	Semifrase de A (segunda parte)	4 cc.	Pasaje idéntico al de la exposición.
	2ª Frase (Tema B') cc. 63 (anacrusa) – 69 (primera corchea)				Tema contrastante en la dominante (mi mayor). En este caso le añade el acompañamiento en semicorcheas que hizo en los cc. 16 – 21 (A').
	3ª Frase (Tema A') cc. 70 – 77 (primera corchea)				Es idéntico a la 3ª Frase (Tema A') cc. 16 – 23. Compás 77, tres últimas corcheas, es un enlace o soldadura.
	4ª Frase (Tema C) cc. 78 – 85 (primer pulso)				Es una variación de los cc. 42 – 49.
4 cc.	cc. 78 – 81	Imitación de la propuesta melódica de los cc. 42 – 45. 2+2	4 c.	Pedal de tónica. Solo varía el acompañamiento.	

	4 cc.	cc. 82 – 85 (primer pulso)	Desarrollo del motivo melódico inmediatamente anterior y también de su respuesta que entronca con la propuesta del c. 21. 2+2	4 c.	Mantiene el pedal de tónica. Varía el acompañamiento y, como hemos señalado también desarrolla, en esta ocasión la respuesta del c. 84.
CODA: cc. 85 (segundo pulso) - 90					Utiliza elementos que ya planteó en el desarrollo (véase cc. 39 y 40) que a su vez ha obtenido de la exposición. La cadencia final es auténtica perfecta, aunque llega a ella por apoyatura sobre tónica.

2.9.1.2.- Rima nº 4 (*Besa el aura que gime...*)

En esta *Rima nº 4* Federico Olmeda plantea un recurso muy interesante como es el desarrollo de una melodía y su acompañamiento mediante contrapunto invertible. Esta técnica consiste precisamente en intercambiar los papeles que había desarrollado como melodía en la mano derecha y acompañamiento en la mano izquierda y darles la vuelta, pasando la melodía al bajo, es decir, a la mano izquierda, y el acompañamiento a la mano derecha. En esta *Rima nº 4* este recurso se da a partir del c. 50⁶⁹⁰.

Precisamente, la primera diferencia que encontramos en esta *Rima nº 4* se sustenta en este recurso del contrapunto invertible. Así pues, ya en el c. 2, tercer pulso de la mano derecha, Olmeda escribe el acorde $re_4-la_4-re_5$ ⁶⁹¹, como hará en el c. 50, cuando este mismo motivo lo realiza la mano izquierda. Veámoslo en las siguientes ilustraciones [Ilustr. 89 y 90].

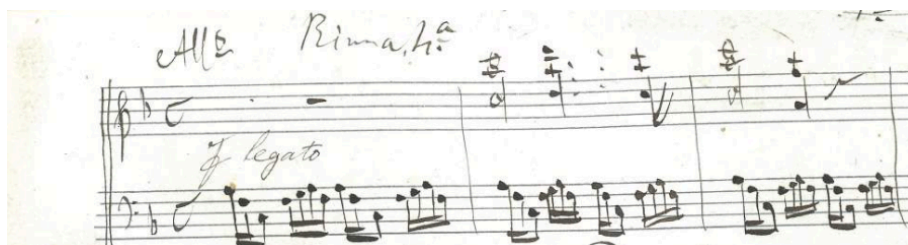


Ilustración 90: Ejemplo de los tres primeros compases del manuscrito de la *Rima nº 4* para piano de Federico Olmeda. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 9.

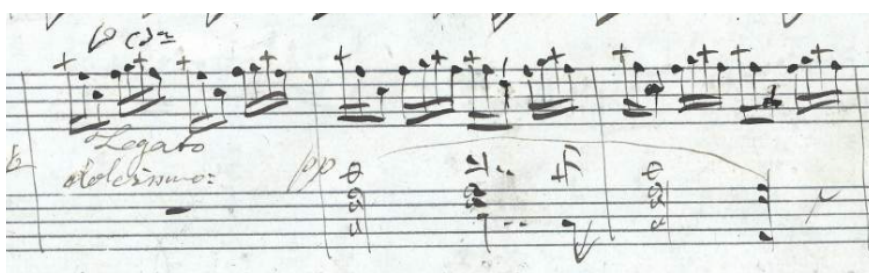


Ilustración 91: Ejemplo de los cc. 49 – 51 del manuscrito de la *Rima nº 4* para piano de Federico Olmeda. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 9.

⁶⁹⁰ Podríamos extendernos en el análisis de esta genial *Rima nº 4* en fa mayor, señalando cómo Olmeda establece un cambio de modo ya en el compás 12, una característica que podríamos encuadrar dentro de los recursos estilísticos del romanticismo pero, nos quedaremos principalmente con la técnica del contrapunto invertible que J. S. Bach (1685 – 1750), por citar uno de los grandes compositores universales, utilizó ya en su *Invenición nº 2* (BWV 773).

⁶⁹¹ El sistema franco-belga es un índice acústico que le asigna el número 1 al do de la segunda línea adicional inferior en clave de fa, dándole el nombre de do_1 . Así pues, el la_3 correspondería con la octava central del piano, es decir, es la nota que escribimos en el segundo espacio del pentagrama en clave de sol. Utilizaremos este sistema franco-belga para referirnos a la altura de los sonidos musicales a los que haremos referencia.

Sin embargo, en la grabación de Eduardo Ponce realiza las notas *do₄-la₄-do₅* en este segundo compás. Antes de ver la edición que propone Eduardo Ponce en su tesis, creíamos que había sido un *lapsus* ya que, poco después, concretamente en el c. 12, sí realiza este motivo incluso sobreentendiendo las alteraciones que allí escribe Olmeda porque, como puede comprobarse, Olmeda no escribe el bemol en el *la₃* negra de la mano derecha y, sin embargo, a nadie se le ocurriría no interpretarlo de esta manera⁶⁹².

Es significativo también que, Eduardo Ponce, en el momento en que Olmeda cambia de manos la melodía y el acompañamiento, es decir, cuando realiza el recurso del contrapunto invertible, a partir del c. 49, y concretamente en el c. 50 que es el caso que nos compete, sí realiza en su disco este motivo característico y generador de esta melodía lo que apoya, más si cabe todavía, el que lo dejemos escrito en nuestra propuesta de edición de esta partitura como aparece en el manuscrito de Olmeda y el que concluyamos que estamos ante un pequeño despiste de Ponce.

Después de la aparición de la tesis de Eduardo Ponce hemos podido acudir a la edición que presenta de esta *Rima n^o 4* y es de esta forma como hemos encontrado otro pequeño desliz en el bajo del c. 20. Coincidimos en que el acorde propuesto por Olmeda a partir de la blanca es el de do séptima de dominante en segunda inversión, pero con una distribución de las notas diferente. Esto queda apoyado por el c. 29 donde se produce exactamente esto mismo. Veámoslo a través de un ejemplo gráfico.



Ilustración 92: Ejemplo de los cc. 20 – 21 del manuscrito de la *Rima n^o 4* para piano de Federico Olmeda. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja n^o 9.

⁶⁹² Esta omisión de alteraciones ya hemos visto se dará de forma recurrentemente en muchas de las obras que hemos editado y, como veremos, volveremos a encontrarnos con ello concretamente en el c. 51 de la *Rima n^o 19*, cuando no escribe becuadro al *sol₂* de la mano izquierda. Estos sencillos ejemplos y otros que veremos a continuación un poco más complejos, nos sirven como pie para establecer que, la omisión de alteraciones accidentales, es una constante en las obras de Olmeda y, muy concretamente, en estas *Rimas* a las que haremos referencia. Esta es una de las razones por las que tenemos que poner enorme atención y cuidado cuando nos enfrentemos a la transcripción de las obras musicales de Federico Olmeda en las que, como ya hemos señalado, hay erratas incluso en las partituras editadas en vida de Federico Olmeda.

Otra pequeña cuestión se da en las corcheas del bajo de los cc. 25 y 26. Eduardo Ponce interpreta estas corcheas como *do*₂, sin embargo, nosotros creemos que estas corcheas que escribe Olmeda en realidad deben interpretarse como *re*₂.

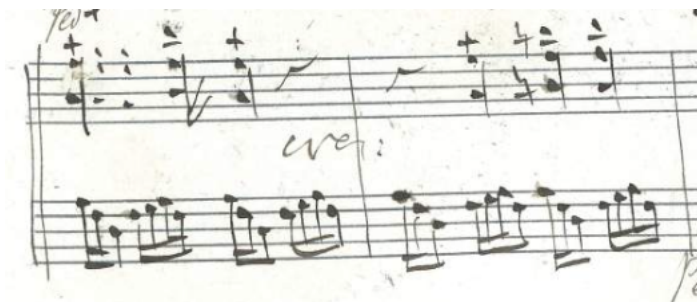


Ilustración 93: Ejemplo de los cc. 25 – 26 del manuscrito de la *Rima n° 4* para piano de Federico Olmeda. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja n° 9.

Otra errata la encontramos en el c. 31. El bajo que Olmeda escribe a partir de la blanca es *la*₂-*do*₃-*fa*₃ y no *fa*₂- *do*₃-*fa*₃ como está escrito.

La última de las cuestiones donde encontramos diferencias entre la propuesta de Olmeda y la versión de Eduardo Ponce se da en el último compás. Hay que señalar que es precisamente en este punto donde encontramos, en el manuscrito, un espacio en blanco que es posible que haya generado esta controversia, que, dicho sea de paso, es más difícil de explicar que ilustrarla con una imagen. Aunque no es demasiado importante, nosotros creemos que Ponce repite esta penúltima blanca y el arabesco propuesto en la mano derecha para acabar cayendo con la apoyatura en el siguiente compás, sin embargo, a nosotros nos parece que Olmeda escribe realmente como último compás sencillamente el arabesco de la mano derecha coincidiendo con esta penúltima blanca en el bajo para caer en el tercer pulso de ese mismo compás con la apoyatura en la mano derecha y la última blanca en el bajo, finalizando de esta forma la obra.

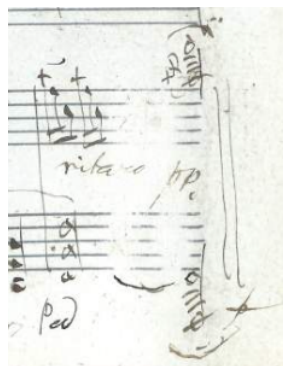


Ilustración 94: Ejemplo del último compás del manuscrito de la *Rima n° 4* para piano de Federico Olmeda. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja n° 9.

Por otro lado, encontramos también cierta controversia en el arabesco de la mano derecha de los cc. 58-59 ya que Olmeda utiliza en su manuscrito el símbolo de repetición de dos compases, suponemos que, para ahorrar un poco de tiempo en su escritura, sin embargo, nos queda la duda de si bien, Olmeda quiere que repitamos la propuesta del c. 57 donde, sus dos últimos pulsos son iguales y realiza los ritmos de dos semicorcheas y corchea que corresponderían a las notas *la₄-fa₄-do₄*, o, por el contrario, lo que pretende Olmeda es que realicemos en estos compases lo que propone en el c. 60 que es precisamente lo que interpreta Eduardo Ponce.

La última de las cuestiones a la que vamos a hacer referencia la encontramos en el bajo del c. 50. Véase [Ilustr. 90]. Allí Olmeda, cuando realiza el contrapunto invertible, plantea una pequeña modificación rítmica del motivo generador de toda la melodía de esta *Rima n^o 4*, la que veíamos en el c. 2, es decir, la que se produce combinando la blanca con la negra con puntillo y la semicorchea y no el ritmo que propone al invertir esta melodía en este c. 50. Nosotros, al igual que en la versión de Eduardo Ponce, hemos decidido omitir la rítmica que propone Olmeda. Para no alargarnos demasiado lo ilustramos mediante una imagen.



Ilustración 95: Ejemplo del c. 50 de la versión editada por mí de la *Rima n^o 4* para piano de Federico Olmeda.

Para el análisis de esta obra remitimos a la tesis de Eduardo Ponce⁶⁹³. Nosotros a continuación presentamos nuestra edición con las diferencias que hemos indicado.

⁶⁹³ PONCE DOMÍNGUEZ, Eduardo. *Rimas para piano de Federico Olmeda (1865-1909), inspiradas en G. A. Bécquer, una comparativa*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2021, <https://bit.ly/3xqTxFk>, pp. 69-77 y 348-352.

2.9.1.2.- Rima nº 5 (Te vi un punto...)

La única divergencia que hemos encontramos al analizar la misma auditivamente se da en la corchea del c. 9 y, por analogía, esto mismo vuelve a repetirse en el c. 46, que es exactamente el mismo que el c. 9. Olmeda escribe *mi*₅ y no *do*₅ como puede escucharse en el disco.



Ilustración 96: Ejemplo del c. 9 de la versión manuscrita de la *Rima nº 4* para piano de Federico Olmeda. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 9.

Posteriormente, hemos acudido a la edición que presenta Eduardo Ponce de esta *Rima nº 5* y allí hemos visto cómo en el c. 5, en las últimas semicorcheas de la mano derecha, interpreta la penúltima semicorchea añadiéndole un puntillo pasando la última semicorchea a convertirse en fusa. Es una sutileza que no habíamos detectado y que, desde nuestro punto de vista, es más que factible el plantearse hacerla ya que es el propio Olmeda el que la escribirá posteriormente tanto en el c. 36 como en el c. 48, lo que nos lleva a preguntarnos si no habría que reseñarla ya no solo en este c. 5 sino en el c. 11, que es exactamente el mismo compás, pero donde Eduardo, sin embargo, interpreta perfectamente semicorcheas otorgándole a la obra un cierto vuelo y variación. Sea como fuere, es admirable las sutilezas que plantea Eduardo en su interpretación.

Por otro lado, como nuevas incoherencias que Olmeda nos traslada en sus manuscritos, tenemos que señalar la omisión de las ligaduras de expresión que encontramos en los cc. 9-10 o la diferencia de articulación entre los cc. 5-6 y cc. 11-12 que nosotros hemos preferido igualar.

La omisión por parte de Olmeda de las alteraciones accidentales es otro aspecto que ya destacamos y que vuelve a producirse aquí. Así pues, en este sentido tenemos que, en el c. 29, omite los sostenidos del *fa*₃ y del *fa*₄. En el c. 31 omite el sostenido del último *re* semicorchea, *re*₃. En el c. 32, vuelve a omitir el sostenido al *re*, en este caso al *re*₄.

Otra contradicción de Olmeda que Eduardo Ponce solventa en su edición es la que se da en el bajo del c. 15. En el manuscrito es claro que Olmeda escribe, en el primer juego de semicorcheas del bajo, un mi_2 semicorchea unido a un sol_2 , sin embargo, en el tercer juego de semicorcheas, el mi_2 aparece como blanca unido al do_2 . Con muy buen criterio, lo que ha editado Ponce, es realizar esta última propuesta en ambos juegos. Otra diferencia que encontramos en la edición, aunque de nuevo con muy buen criterio no lo realiza en la grabación de su disco, se da en el c. 41, tercer pulso. En la edición hay escrito un sol_3 sin embargo parece lógico pensar que es un re_4 ya que todo ese pasaje de semicorcheas va *octavado* desde el compás anterior. Por último, y también con muy buen criterio, Eduardo Ponce, interpreta y edita las tres últimas notas del c. 49 como do_5 , fa_5 y do_6 . Nosotros hemos dejado la indicación de octava alta que escribe Olmeda y la hemos alargado para incluir estas tres últimas notas.

De nuevo se repite también la contradicción entre escribir el grupeto con las notas o utilizar el símbolo como aparece en el c. 35. Nosotros, al igual que Eduardo Ponce, hemos respetado las indicaciones de Olmeda, aunque unas veces aparezca de una manera y en otros momentos, de otra.

A continuación, aportamos nuestra edición. Para un análisis de la misma remitimos de nuevo a la tesis de Eduardo Ponce⁶⁹⁴.

⁶⁹⁴ PONCE DOMÍNGUEZ, Eduardo, *op. cit.*, pp. 76-83 y 294-299.

The musical score for Rima n° 5 consists of five systems of piano and vocal staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics such as *molto dim.*, *calando*, *p*, *f*, *cresc.*, *dim. é ritard.*, *mf*, *pp*, and *rit.*. It also features performance instructions like *a tempo*, *una corda*, and *8va*. The score is marked with measure numbers 45 and 50. There are some unusual markings, including a circled 'x' and an asterisk, which may indicate specific performance techniques or corrections.

2.9.1.3.- Rima n° 19 (Escenas nocturnas. A la luz de la luna n°1)

Como estamos viendo, la omisión de las alteraciones accidentales es recurrente y dificulta tanto la transcripción como la interpretación de las obras de Olmeda. Como veremos a continuación, será una constante en esta *Rima n° 19*. El primer ejemplo lo encontramos en el c. 26, cuando, la segunda vez que aparece el la_4 en las semicorcheas de la mano derecha, Olmeda no escribe becuadro, aunque el desarrollo cromático del pasaje de dicha obra indique, aunque sea de manera implícita, que hay que realizarlo. Esto mismo, el descuido en las alteraciones

accidentales se da en el c. 41, c. 57, c. 105 y c. 106. En los tres primeros casos Olmeda no indica el becuadro en las apoyaturas y, sin embargo, Eduardo Ponce, con muy buen criterio, establece que debería interpretarse con becuadro. En el compás 106, Olmeda omite el sostenido del *fa*₄.

Otro punto a destacar se da en el c. 42, donde Olmeda, en la mano derecha, parece escribir *fa*₅ en la segunda corchea, pero Eduardo Ponce, también con muy buen criterio, graba *re*₅, ya que, nuestro autor, siempre que desarrolla este motivo que, por otro lado, es el principal de la obra, realiza el mismo juego de repetir esta nota inmediatamente después, por lo que no tendría sentido que, en esta ocasión, la nota escrita por Olmeda fuera, como hemos señalado, *fa*₅ en lugar de *re*₅.

Una discrepancia con Ponce la encontramos en el c. 61, él interpreta *mi* natural en la mano derecha, cuando parece ser *mi bemol*.



Ilustración 97: Ejemplo del c. 61 de la versión manuscrita de la *Rima nº 19* para piano de Federico Olmeda. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 9.

Otra discrepancia la encontramos en el *do*₄ del c. 67. Como se puede observar en el manuscrito, Olmeda escribe claramente *do sostenido* y Ponce interpreta *do natural* que, aunque armónicamente cabe dicha diferencia, es decir, es correcto y, por lo tanto, como decimos, legítimo, no sería lo que indica originalmente el autor.

Por el contrario, en el compás siguiente Olmeda escribe *re natural*, pero, claramente y como bien corrige Ponce, el *re* debe ser sostenido.

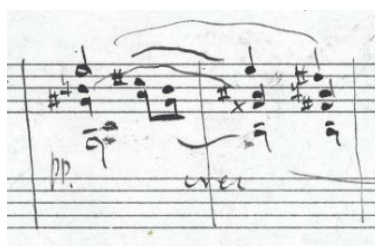


Ilustración 98: Ejemplo de los c. 67 y 68 de la versión manuscrita de la *Rima nº 19* para piano de Federico Olmeda. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 9.

A continuación, aportamos nuestra propia edición y, como en las dos anteriores obras, remitimos de nuevo, para un análisis de la misma a la tesis de Eduardo Ponce⁶⁹⁵.

Partitura editada 32: *Rima nº 19*

RIMA nº 19

Federico OLMEDA
(25 de Abril de 1891, Burgos)

Larghetto

ten.

pp

mf

p

cresc.

pp

mf

p

f

cres

do

⁶⁹⁵ *Op. cit.*, pp. 127-133 y 453-457.

2.9.1.4.- Rima nº 21

Como en las anteriores, señalaremos, en primer lugar, las pequeñas divergencias que auditivamente habíamos encontrado entre el manuscrito de Olmeda de esta *Rima nº 21* y la propuesta de Eduardo Ponce.

En el c. 23, tercer pulso, Ponce toca las notas *fa₃-la₃* y *sol₃-si₃* correspondientes a las dos últimas corcheas de ese compás; sin embargo, en el manuscrito de Olmeda podemos leer claramente las notas *sol₃-si₃* y *si₃-re₄*, como así hemos dejado en nuestra transcripción. Además, creemos que esto que planteamos se justifica al acudir al c. 91, donde Olmeda plantea exactamente esto mismo, aunque Ponce en su interpretación no lo haga.

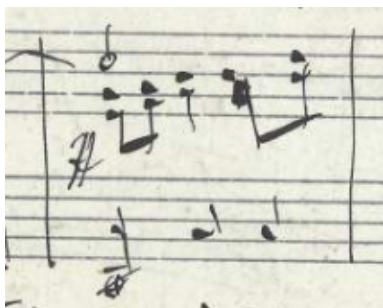


Ilustración 99: Ejemplo del c. 23 de la versión manuscrita de la *Rima nº 21* para piano de Federico Olmeda. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 9.

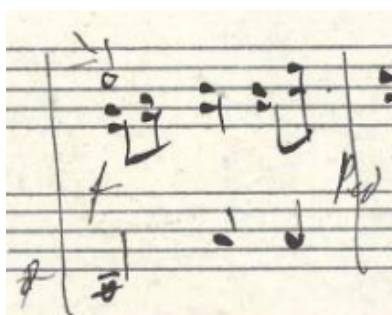


Ilustración 100: Ejemplo del c. 91 de la versión manuscrita de la *Rima nº 21* para piano de Federico Olmeda. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 9.

Por otro lado, también debemos hacer una salvedad a Olmeda, aunque pueda parecer que estamos enmendándole la plana. En el c. 60, en el primer pulso de la mano izquierda, es decir, en el bajo, claramente Olmeda escribe dos corcheas, pero, si tenemos en cuenta cómo ha desarrollado en su conjunto esta nueva parte que arranca en el c. 44 con el cambio de tonalidad, vemos que este primer pulso del c. 59, para mantener la coherencia rítmica, en lugar de dos corcheas debería interpretarse como una corchea con puntillo y una semicorchea, como bien hace Eduardo Ponce.



Ilustración 101: Ejemplo del c. 91 de la versión manuscrita de la *Rima n° 21* para piano de Federico Olmeda. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja n° 9

En este mismo sentido, volveremos a referenciar varias incoherencias en las que incurre Olmeda que, como veremos, algunas de ellas ya las señala el propio Eduardo Ponce antes del análisis que realiza de esta *Rima n° 21* y de su propuesta de edición. El tema de los acentos es el primero de estos temas espinosos. Ponce señala que el acento que aparece en el tercer tiempo del c. 4 debe interpretarse en los siguientes compases, concretamente en los cc. 5-7, aunque no aparezca escrito en ellos⁶⁹⁶, aspecto con el cual estamos absolutamente de acuerdo, aunque para afianzar su argumentación señale erróneamente, suponemos que por un *lapsus calami*, los compases donde Olmeda efectivamente sí escribe estos acentos que son los cc. 74-77 y no en los señalados, cc. 82-85, coincidiendo precisamente con la Re-exposición de la obra. En este mismo sentido, Ponce señala cómo habría que añadir los acentos correspondientes a los terceros pulsos de los cc. 38-40, 82-84, 106-108 que, solo aparece en el primero de esta serie, aunque en realidad, se da el mismo motivo en todos ellos. Creemos que habría que hacer extensible esto mismo a los cc. 12-14, cc. 31-33, cc. 39-40, cc. 98-101. De hecho, en el c. 12, aparece escrito un *sforzando* que cambiaremos por un acento.

A continuación, señalaremos otras propuestas que hemos visto al comparar la edición de Eduardo Ponce con la que aquí ofrecemos.

La ligadura propuesta en la mano derecha que une los cc. 1 y 2 la hemos dividido en dos tal y como plantea Olmeda en su manuscrito quedando una para el primer compás y otra para el segundo.

⁶⁹⁶ *Op. cit.*, p. 376.

En el c. 4, mano derecha, último pulso, coincidimos en eliminar el *sforzando* que Olmeda escribe por ser redundante ya que aparece junto a la indicación de acento que será la que dejaremos puesto que es la que utilizará reiteradamente.

Al igual que plantea Eduardo Ponce en su edición, hemos suprimido los *pianísimos* que escribe Olmeda en el c. 2, c. 3 y c. 4 por ser también redundantes ya que se sobreentienden al estar señalado en el primer compás un *pianísimo*, por lo que creemos, no es necesario añadirlos en los sucesivos compases.

En los cc. 5-7, en la mano izquierda, Olmeda escribe la nota grave de los segundos pulsos como blancas y no en negras como aparece en la edición de Ponce y además acentuadas. Esto mismo lo hace en los cc. 13-14 y cc. 83-85.

En el c. 15 hemos eliminado el *re*₃ escrito para la mano izquierda ya que en el c. 41 el acorde propuesto es el de mi menor, al igual que en el c. 85 y c. 109.

Como estamos comprobando, la dificultad para ofrecer una edición cerrada de las obras para piano de Federico Olmeda es realmente compleja debido no solo a la grafía tan complicada de Olmeda a la que nos hemos referido en innumerables ocasiones, sino a la gran cantidad de despistes e incoherencias que encontramos en las mismas y muy especialmente como estamos viendo, en sus *Rimas*. En este sentido, deberíamos tener en cuenta, a la hora de presentar una edición de esta *Rima n° 21* algunas otras cuestiones que señalaremos a continuación. Así pues, en el c. 7, faltaría la ligadura de expresión del motivo formado por la corchea con puntillo, semicorchea y negra que ha venido haciendo y que conformará prácticamente toda la obra. En este mismo sentido, Olmeda, a partir del c. 27 ya no marca prácticamente ninguna ligadura de expresión que sí había señalado en la exposición de su obra. En el bajo, las ligaduras de expresión empiezan a desaparecer incluso antes, cc. 5-8 ó cc. 11-12.

Los ritmos de la mano izquierda de los cc. 13-14 también tendríamos que tenerlos en cuenta a la hora de presentar una edición. Igualmente, en sus análogos cc. 83-84. En esta cuestión no sabría decidir entre la propuesta de Ponce o la que aquí presentamos.

Otro aspecto a tener en cuenta son los trinos del c. 8, c. 34, c. 78 y c. 102 donde, la primera vez que aparece, se señala mediante un grupeto, sin embargo,

en las restantes, aparece con el símbolo del trino. Nosotros hemos preferido dejar todas señaladas con el grupeto.

El bajo del c. 21 lo hemos dejado escrito como el c. 24. Esto mismo lo hemos hecho en el c. 89.

Por último, señalaremos cómo, en el c. 15, c. 41 y c. 109 las corcheas aparecen sueltas, no así en el c. 85.

Otro aspecto que habría que decidir qué hacer son los *diminuendos*. Ponce decide escribirlos con el símbolo. Olmeda utiliza indistintamente tanto el símbolo como la indicación de *dim*.

La última de las cuestiones importantes a tener en cuenta es el pedal de *sustain*. En unos compases aparece y en otros análogos no.

Así pues, como acabamos de ver, es verdaderamente difícil establecer una edición coherente por lo que aprovechamos una vez más a señalar el gran valor del trabajo de Eduardo Ponce a pesar de las indicaciones que hemos hecho al respecto.

Como en las dos anteriores *Rimas*, a continuación, aportamos nuestra propia edición y, remitimos de nuevo, para un análisis de la misma a la tesis de Eduardo Ponce⁶⁹⁷.

⁶⁹⁷ *Op. cit.*, p. 195-201 y 376-380.

2.9.3.- OBRAS INÉDITAS

2.9.3.1.- Himno Nacional Español

Es la última de las versiones del *Himno Nacional Español* al que ya nos hemos referido anteriormente y, aunque Palacios no lo clasifique en su catálogo como obra propiamente pianística, nosotros hemos decidido incluirla en este apartado a pesar de que, como puede comprobarse al acudir a la clasificación que ofrecemos del catálogo de obras de Olmeda, la primera de estas versiones la encontramos en la caja nº 3 del *ADB* junto a la copia para voz y piano (nº 57'1). Así pues, creemos que es debido a esto por lo que Palacios no la clasifica como una obra solo para piano.

De esta partitura para solo de piano se conservan dos copias si no tenemos en cuenta la reducción que aparece en la instrumentación para voz y orquesta. La segunda copia, realizada por un amanuense, se puede consultar en la caja nº 4 y nosotros la hemos incluido en la clasificación como la nº 57'2 para que aparezca junto a la versión de voz y piano. La diferencia de esta versión para piano solo, como así remarca el propio Olmeda en la portada de la primera versión, es que reduce el número de repeticiones, es decir, elimina el pasaje del c. 26 al 41 que tenemos en las otras instrumentaciones o, dicho de otro modo, del c. 25 continuará directamente con el pasaje resolutivo final.

Como ya analizamos la obra, a continuación, tan solo aportaremos nuestra propia edición de la misma.

2.10.- LOS CANCIONEROS DE FEDERICO OLMEDA

Probablemente, como nos hemos referido a lo largo de esta tesis, es su faceta como folklorista por la que actualmente es más conocido y/o reconocido nuestro autor. De hecho, ya destacamos en el apartado dedicado a la «Justificación y antecedentes», cómo, Miguel Manzano, remarca la importancia transcendental de su *Cancionero popular de Burgos*. Como se puede leer en la portada de dicho *Cancionero*, fue premiado en los *Juegos Florales* que organizó la Universidad libre de Burgos en 1902. En sus primeras páginas se encuentra el fallo del jurado que estuvo compuesto por los distinguidos y destacados músicos burgaleses Rafael Calleja (1870-1938) y Antonio Santa María (1861-1906) que, además de destacar «la erudición y cultura nada comunes» de nuestro autor, lo hacen

«acreedor no sólo al premio, sino a que la Excelentísima Diputación de Burgos acogiese con calor tan meritorio esfuerzo y publicara tan excelente colección como monumento perenne al arte nacional español en general y al regional en particular⁶⁹⁸».

Por lo que señala Palacios, la publicación del mismo, a pesar de la fecha que aparece en la portada, también tuvo sus dificultades y no debió darse hasta dos años después⁶⁹⁹.

El *Cancionero* de Olmeda contiene 308 melodías y, como recordábamos en el apartado dedicado al «Nacionalismo y Regionalismo en la música», la mayoría de ellas, concretamente 287, son de la provincia de Burgos, mientras que las 21 de restantes son de las cuatro provincias limítrofes que pertenecían a la archidiócesis de Burgos.

Por otro lado, así como vimos en el apartado dedicado al «Estado de la cuestión», que Olmeda dedicó su *Tanda de rigodones* al conde de Liniers –a la sazón político conservador–, su *Cancionero*, se lo dedicará a Diego Arias de Miranda que, como vimos, acabará siendo senador vitalicio por el partido liberal a partir de 1903.

Coincidimos plenamente con la valoración de Palacios cuando establece que, al estar Olmeda al día del movimiento de restauración de los monjes de Solesmes, personificado en la figura de Dom Pothier,

⁶⁹⁸ OLMEDA, Federico, *Folklore de Burgos*, Excma. Diputación Provincial, Burgos, 3ª Edición (Facsímil), 1992, p. 6. (Libro original publicado en 1903)

⁶⁹⁹ Para saber qué sucedió para que se retrasara tanto su publicación véase PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*. Instituto Municipal de Cultura, Burgos, 2003, pp. 109-114.

«supo captar, valorar y reflejar adecuadamente en sus análisis y transcripciones la antigüedad de muchas de las canciones modales y de ritmo libre (transcrito por Olmeda al estilo del canto gregoriano) o irregular, en el sentido de no binario ni ternario (por ejemplo, el de las ruedas, que escribe en el compás de 5/8)⁷⁰⁰».

Aunque no está en mis manos reseñar los méritos de este *Cancionero* ya que no soy especialista ni etnomusicólogo, no cabe la menor duda de que son innumerables y, es por ello que no me resisto a señalar que nos puede servir como herramienta práctica para diferentes asignaturas ya no solo en los estudios orientados a la Musicología en general o al Folklore en particular sino que podemos aplicar este *Cancionero* a las clases de Armonía, Análisis o Lenguaje musical, ya que podemos ilustrar con ejemplos los diferentes modos. Fuera de este ámbito, aunque hemos de reconocer que tal vez en menor medida, nos podría servir para iniciarnos en el aprendizaje de las estructuras estróficas básicas. Sin restar el más mínimo mérito a la labor tan extraordinaria de recopilación que realizó Olmeda, creemos que la clasificación de estas obras, así como los comentarios que establece de ellas, dándose cuenta de la riqueza tanto rítmica como modal de estas obras, o que no “corrigiese” aquellas cuestiones como los cuartos de tono que él marcó poniendo las alteraciones en el lado derecho de las notas y no en el izquierdo o, acabar transcribiendo obras en ritmo libre y no adecuándolas a una pauta determinada lo que hubiera modificado la esencia misma de estas obras, hacen que esta labor etnomusicológica adquiera unas cotas de interés y de importancia enormes. Estamos convencidos de que el estudio del canto romano junto a la sagacidad de nuestro autor hizo que ciertamente esto pudiera darse.

Por otro lado, son numerosas tanto las obras como los compositores que, utilizando las melodías del *Cancionero* de Olmeda⁷⁰¹ han creado las suyas propias. Aunque no es objetivo de esta tesis, añadiremos, por la admiración y agradecimiento que les profesamos, algunas de las obras de dos compositores burgaleses que citábamos en el pie de página nº 57 –Miguel Ángel Palacios y Pedro M^a de la Iglesia⁷⁰²– que, basándose en las melodías del *C. O.*, han compuesto hermosísimas obras musicales y que, en su

⁷⁰⁰ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. «El Orfeón Burgalés y la Música Popular Castellana»..., pp. 289-290.

⁷⁰¹ Por el número de veces al que nos referiremos a él, utilizaremos a partir de aquí y tan solo en este apartado, la abreviatura *C. O.* para referirnos al *Cancionero* de Olmeda.

⁷⁰² Habría que destacar también otros compositores burgaleses como Alejandro Yagüe el cual, que nos conste, se ha basado en melodías del *Cancionero* de Olmeda en varias de sus obras. Así pues, entre las obras que hemos podido consultar se encuentran: *Spanish folk songs* nº 2, nº 4 y nº 5. También en *Cantus firmus* nº 1 y nº 3 pero, estamos seguros que ha utilizado más melodías del *Cancionero* de Olmeda en otras obras pero no hemos podido consultar su catálogo completo y esa es la razón por la cual no incluimos un listado completo.

catálogo obras, es recurrente el que hayan tomando como referencia, para sus propias creaciones, algunas melodías del *C. O.* Sirva esto como sencillo homenaje. Aunque se nos quedarán muchas otras obras en el tintero de otros compositores y puede que también algunas otras, que pudiéramos no conocer de los compositores citados, esperamos su indulgencia, pero, sobre todo, ojalá sirva de estímulo para que, en un futuro, se pueda establecer al respecto, un listado lo más completo posible, ya que pensamos que puede ser una interesante iniciativa

Empezaremos por las obras de Miguel Ángel Palacios:

1. En el año 2000 publicó, editado por el Instituto Municipal de Cultura de Burgos, su obra *Diapasón Diatónico*⁷⁰³. Esta obra para piano está conformada por ocho números musicales que se corresponden con las melodías 8, 3, 60, 304, 64, 38, 55 y 268 (G) que podemos encontrar en las páginas 31, 29, 56, 203, 57, 44, 52 y 177 respectivamente, del *C. O.* Fue premiada en el Concurso de composición «Ciudad de Burgos» en 1998. Todos los números son modales. Las siete primeras piezas siguen la escala ascendente de do a si y la última «lleva por título Cosecha del canastillo. “Cosecha” porque viene a ser una recolección de los frutos de todo lo anterior. “Del canastillo” porque se emplea la danza del *Canastillo*, de los danzantes de Burgos, como contrapunto de la entradilla de dulzaina con que se inició la obra y que sirvió de nexo de unión entre sus distintos números⁷⁰⁴».
2. *Romance y serranilla*⁷⁰⁵. Como su propio nombre indica, esta obra, para coro a cuatro voces mixtas, está formada por dos partes. La segunda de estas partes se titula «Serranilla de la Zarzuela», pues bien, el estribillo de esta serranilla es la misma tonada de dulzaina de los danzantes de Burgos con que cerró Palacios la obra anterior. Recordemos que se corresponde con el nº 268 (G), p. 177 del *C. O.*

⁷⁰³ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Diapasón diatónico. Homenaje a Federico Olmeda*. Ayuntamiento de Burgos. Instituto Municipal de Cultura, 2000.

⁷⁰⁴ Op. cit., p. 3.

⁷⁰⁵ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Canciones y danzas burgalesas para coro mixto*. Institución Fernán González (Academia Burgense de Historia y Bellas Artes), 2014, pp. 69-73.

3. *Dos canciones burgalesas*⁷⁰⁶. Es una obra también para coro a cuatro voces mixtas. La primera de estas canciones que conforman esta obra se titula «Cuatro pares de mulas» y se corresponde con el nº 26, p. 41 del C. O. Es interesante, el modo de esta melodía. Estamos ante el modo eólico con su III grado cromatizado y siendo tónica mi, es decir, si se prefiere, es un modo de la natural con el III grado mayor/menor pero transportado a mi. Además de este modo tan sugestivo, también es interesante que la forma estrófica en que nos aparece el texto sea una seguidilla y el que Olmeda incluya esta obra como canción de cuna cuando el texto no hace referencia en ningún momento al sueño.
4. *Pasión y Pascua*⁷⁰⁷. Obra para coro mixto principalmente a cuatro voces con *divisi* en la soprano. En la primera parte, «Pasión», se basa en tres temas populares, pues bien, uno de ellos, se corresponde con la melodía nº 306 (Jueves Santo), p. 204 del C. O.⁷⁰⁸.
5. *Soneto a Antonio José*⁷⁰⁹. Es una obra para coro mixto a cuatro voces. Compuesto en agosto de 1978, con el título Homenaje a Antonio José, fue revisado en 2001. Se basa en un evocador y emocionado poema de Federico Salvador Puy (1914-1986), escrito en 1977 y dedicado a Antonio José (1902-1936). Aprovechando las alusiones del soneto, en los dos tercetos finales, encontramos, entre otras obras, el «Verdero⁷¹⁰», la «Tarara» y «Golondrinas» que corresponden a las melodías nº 143, p. 108; nº 135, pp. 103-104 y nº 16, p. 35 del C. O.⁷¹¹.
6. La tercera parte de que consta la obra *Tres canciones populares*⁷¹², en esta ocasión para voz y piano, es la melodía nº 85, p. 78 del C. O., titulada

⁷⁰⁶ *Op. cit.*, pp. 85-92.

⁷⁰⁷ *Op. cit.*, pp. 93-105.

⁷⁰⁸ *Ibidem*.

⁷⁰⁹ PALACIOS GAROS, Miguel Ángel. *Homenajes y otras obras corales*. Institución Fernán González (Academia Burgense de Historia y Bellas Artes), 2015, pp. 43-48.

⁷¹⁰ De esta obra que Olmeda titula *Con el picotín*, Miguel Ángel Palacios tiene una versión para coro mixto a cuatro voces con *divisi* en los bajos en la parte final que es una adaptación de una música de Antonio José.

⁷¹¹ *Op. cit.*, p. 10.

⁷¹² PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Canciones para voz y piano*. Institución Fernán González (Academia Burgense de Historia y Bellas Artes), 2017, pp. 33-40.

«Canción burgalesa juglaresca». «Su texto incluye el arcaísmo “yoglar”, aquí con el significado de ‘tocar instrumentos musicales’, una de las actividades a las que se dedicaban los antiguos juglares⁷¹³».

A continuación, es el turno de las obras de Pedro M^a de la Iglesia que, nos consta, están basadas en las melodías del C. O., como no tenemos todas las partituras porque algunas de ellas no han sido editadas y, como tan solo disponemos de un listado de su *corpus* compositivo, solo puntualizaremos los números de las melodías del C.O. en aquellos casos en que sí conozcamos los mismos:

1. *La serranita*. Es una obra para coro mixto a cuatro voces compuesta en 1981. *A la serranita*. Es una obra para doble coro mixto a cuatro voces compuesta en 1991. Puede encontrarse en el disco de 1993, *La polifonía sobre la canción popular burgalesa*.
2. *A la serranita*. Es una obra para doble coro mixto a cuatro voces compuesta en 1991. Puede encontrarse en el disco de 1993, *La polifonía sobre la canción popular burgalesa*.
3. *Cantos de Andrea*. Es una obra para coro a cuatro voces mixtas compuesta en el año 1994. Creemos que debe corresponderse con el nº 152, p. 112 del C. O.⁷¹⁴.
4. *Cantos de Andrea II*. Es una obra para coro a cuatro voces mixtas compuesta en el 2000 para el Concurso de Corales de la Diputación.
5. *Cantos de Andrea*. Ídem.
6. *Cantos de Andrea III*. Basada al menos en la canción nº 18, p. 35 del C. O. Fue la obra obligada del Concurso de Corales de Laguna de Duero en 2008.
7. *Así canta la Escuela II*. Es una obra sinfónico coral que fue compuesta en el año 2000 para ser interpretada por los Coros infantiles de los

⁷¹³ *Op. cit.*, p. 9.

⁷¹⁴ Lo curioso de esta obra es que debió estrenarse por el coro Modus Novus de Lorca que, por aquella época, lo dirigía su fundador Ángel Martín Matute, el cual, años después, será mi profesor principal de dirección en el Conservatorio Superior de Música de Murcia.

colegios de Burgos y la Orquesta del Conservatorio de Burgos, llamado por aquel entonces “Antonio de Cabezón”.

Por la relevancia de los intérpretes y aunque está fuera del ámbito que íbamos a señalar, nos gustaría destacar, para finalizar esta cuestión⁷¹⁵, la obra *Cristales de cancionero* que, como veremos también está basada en las melodías del C. O. Esta obra para triple coro fue el resultado del encargo que realizó el *III Estío Musical de Burgos* a Tomás Marco para la celebración del centenario de la publicación del *Cancionero de Olmeda* y, donde, su autor, aprovecha también para homenajear a Carmelo Bernaola. Su estreno se llevó a cabo el 6 de septiembre de 2002 por el Coro Nacional de España dirigido por Reiner Stuebing-Negenborn. Tomás Marco utiliza como vehículo vertebrador de la obra la melodía nº 41, p. 48, «Todo lo cría la tierra», del C. O. donde irá imbricando otras 6 melodías de dicho *Cancionero*, concretamente las que se corresponden con los números nº 23, p. 40, «Échate, niño, al ron ron»; la nº 297, p. 196, «Atención, que ha saludo la luna clara»; la nº 126, p. 93, «A la orilla del mar»; la nº 301, p. 198, «A San Roque»; la nº 72, p. 62, «Esta noche contratada» y la nº 10, p. 32, «Esta noche rondo yo».

También vimos, en el apartado «estado de la cuestión», cómo Henri Collet, se basó en las melodías del C. O. para componer las suyas. El otro discípulo francés que tuvo Olmeda, Raoul Laparra, también utilizará en su obra “La Habanera”, melodías del C. O.⁷¹⁶ y pondrá de ejemplo otras tantas en un artículo de la *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*⁷¹⁷.

Además de este *Cancionero*, también hemos hecho referencia, cuando tratamos el Congreso de Música Sagrada de Valladolid, a otra obra de temática folklórica que

⁷¹⁵ Para no alargarnos demasiado remitimos al libro citado en el pie de página nº 59, *Antología de Canciones Burgalesas...* donde se encuentra una selección de 40 obras de siete compositores entre los que se incluye al propio Olmeda que, basándose también en las melodías de su *Cancionero* nos proponen, en versión para voz y piano, diferentes visiones de las melodías que él mismo recopiló. Los compositores seleccionados son: Federico Olmeda (8 canciones), José M^a Beobide (11), Henri Collet (2), P. Donostia (2), Antonio José (10), Gonzalo Arenal (3) y Ángel Juan Quesada (4). Además, en este libro hallaremos otras referencias a las obras de donde están sacadas estas mismas ampliando de esta forma el número de obras que se han escrito basadas en este *Cancionero*. Como ejemplo citaremos las 12 melodías que encontramos de Beobide en *Canciones populares burgalesas*, Impr. R. Aldecoa, Burgos, 1919, reed. 1963.

⁷¹⁶ Para una información completa véase PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *El hispanismo musical de Raoul Laparra y Henri Collet. Dos discípulos franceses de Federico Olmeda en Burgos*. Institución Fernán González (Academia Burgense de Historia y Bellas Artes), 1999.

⁷¹⁷ LAPARRA, Raoul. «La musique et la danse populaires en Espagne». *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Première Partie. Histoire de la musique. Espagne-Portugal, Paris, Librairie Delegrave, 1920, pp. 2362-2366.

publicará en 1902, su *Colección de canciones populares sagradas*⁷¹⁸. En este mismo sentido, Palacios establece cómo, «en los suplementos musicales de su revista *Voz de la Música* (Burgos-Madrid, 1907-1908) aparecieron otras tres canciones populares religiosas “recogidas y ornadas (o armonizadas) por F. Olmeda”, según dice la partitura, aunque sin precisar su procedencia⁷¹⁹». En 1908, publicará otra colección de catorce melodías tradicionales titulada *Canciones populares de la Guerra de la Independencia*⁷²⁰ que también hicimos referencia a ella en el apartado dedicado al «Estado de la cuestión». Y, por último, como vimos en el apartado donde tratamos la «clasificación y digitalización del archivo musical de Olmeda» hemos de recordar, como así hace también Palacios, cómo en el *AMD*, se conservan borradores inéditos de melodías tradicionales que fue recopilando a lo largo de su vida⁷²¹.

⁷¹⁸ OLMEDA, Federico. *Colección de canciones populares sagradas*. Palencia, Imp. de Gutiérrez. Líter y Herrero, 1902.

⁷¹⁹ *Op. cit.*, p. 116.

⁷²⁰ OLMEDA, Federico. «Canciones populares de la Guerra de la Independencia». *La Ilustración Española y Americana*, Suplemento al nº XXXII, 30 agosto de 1908, pp. 129-132.

⁷²¹ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 116.

CONCLUSIONES

Antes de abordar las conclusiones propiamente dichas de esta tesis haremos un balance de los objetivos que nos habíamos planteado en esta tesis. Así pues, creemos haber cumplido con el primero de ellos que hacía referencia a la elaboración de un marco historiográfico que nos permitiera profundizar y contextualizar los acontecimientos políticos, sociales, culturales y religiosos más relevantes que se dieron en torno a la vida de Federico Olmeda. Por lo tanto, hemos destacado algunos de los hechos que se dieron en el Sexenio Democrático y en la Restauración borbónica que afectarán, de una forma directa o indirecta, a la vida de Federico Olmeda como son: los procesos desamortizadores que se llevaron a cabo en España o el Concordato con la Santa Sede de 1851 con el que será tan crítico.

Posteriormente a la elaboración de este gran marco hemos ido poco a poco desgranando y comprendiendo las diferentes etapas y funciones que desarrolló Federico Olmeda para, de esta forma, poder centrar nuestra atención, principalmente, en sus obras musicales y, mediante su atenta edición y análisis minucioso, creemos modestamente poder emitir algunos juicios al respecto de su vida y de su legado musical. Así pues, era fundamental establecer unas coordenadas que nos permitieran acercarnos al concepto de *Romanticismo*, ya que, como hemos remarcado, Olmeda nace precisamente el mismo año en que se estrena la ópera romántica por antonomasia: *Tristán e Isolda* de Richard Wagner. Indudablemente, esta etapa histórica podía haberle influido; de hecho, como hemos comprobado tanto en sus obras como en sus escritos, es notable la manera en que lo hizo. Otra de las coordenadas que estábamos obligados a tratar, por la época en que vivió Olmeda, fueron los movimientos nacionalistas, regionalistas y regeneracionistas, así como los distintos movimientos que, durante prácticamente todo el s. XIX y muy especialmente en su último tercio, abogaban por una reforma inminente de la música religiosa que tendrá su plasmación legal y definitiva en el *Motu Proprio* de Pío X.

En relación al segundo de los objetivos que nos marcamos en esta tesis, que hacía referencia a aumentar el conocimiento de la vida de Federico Olmeda, no estamos seguros de haber conseguido ir más allá de lo que ya realizó, en 2003, el profesor Miguel Ángel Palacios Garoz cuando publicó su libro *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*, que, como destacamos, es hasta este momento, la investigación más rigurosa, minuciosa e importante que se ha realizado en torno a la figura y obra de Federico Olmeda; y, llegados a este punto, me atrevería a decir que será difícilmente superable por el alto

grado de esmero, síntesis y escrupulosidad con que está elaborada. De hecho, el resto de investigaciones sobre Olmeda, incluida la nuestra, bebe claramente de esa fuente tan rica de conocimiento, aunque a algunos les cueste destacarlo y reconocerlo. Nosotros, no obstante, con toda honradez, hemos tratado de contribuir al conocimiento de algunas de sus obras que, por desgracia, todavía quedan inéditas, y hemos tratado de descubrir y profundizar en el contexto social, cultural, político, religioso y educativo en que estas se produjeron. Además, hemos tratado de comprender el pensamiento musical que las originó y hemos tratado de ayudar a desentrañar algunas cuestiones en relación a estas obras no del todo clarificadas, como puede ser el premio obtenido en el Conservatorio de Valencia por su *Poema sinfónico* (inspirado en *El paraíso perdido* de Milton) o, si era exagerado o no la calificación que Henri Collet establece de Olmeda cuando dice que «parece un Schubert español».

El resto de objetivos planteados, como es la digitalización de las obras musicales del Fondo Federico Olmeda del *ADB*; el ofrecer una edición crítica de las obras corales que se conservan completas; aportar una perspectiva del estilo compositivo de Federico Olmeda en su música, en general, y de los diferentes géneros que conservamos de sus obras, en particular; proponer una edición práctica de su obra *Psalmus L Miserere* y de otras obras igualmente inéditas de los distintos géneros para los cuales Federico Olmeda compuso y que sean representativos del autor, facilitando, de esta forma, una interpretación musicológicamente informada; sí hemos sido capaces de cumplirlos.

Así pues, mediante el análisis y edición de estas obras inéditas que hemos presentado esperamos haber contribuido, aunque sea de una forma modesta, a aumentar el conocimiento tanto de la vida como de la obra musical de Federico Olmeda, si bien consideramos que este trabajo es tan solo la primera parte de lo que nos gustaría realizar en un futuro. Aunque pudiera parecer *a priori* que una tesis doctoral es el final del camino; nosotros, llegados a este punto, nos parece que esta etapa debería complementarse con la edición de las obras musicales con las cuales hemos trabajado y de otras que tenemos a punto de terminar, al mismo tiempo que hemos de intentar facilitar su interpretación y, por qué no, su grabación; porque la mejor manera en que podemos contribuir a que, tanto la vida como la obra de Federico Olmeda se conozca y se reconozca, y sea valorada en su justa medida, es facilitando el que la música que compuso pueda ser escuchada.

En nuestra opinión, después del análisis de las obras de Olmeda se puede observar que existen varias corrientes dentro de sus obras, algunas de ellas muy marcadas. Así pues, nos encontramos con obras con un fuerte carácter nacionalista y de corte eminentemente clásico, como puede ser la *Marcha para gran orquesta* o las diferentes versiones del *Himno Nacional Español* que hemos editado y analizado para esta tesis. Aunque no la hayamos transcrito al completo para esta tesis, pero reconociendo que estamos a punto de poder ofrecer una edición crítica de la misma, su *Sinfonía en la*⁷²² es una magnífica muestra del nacionalismo musical español, donde los temas principales están tomados del folklore mallorquín, gallego y castellano, convergiendo de esta forma las corrientes regionalistas y regeneracionistas que de igual modo influyeron en Olmeda.

En otro apartado, encontraríamos las obras musicales de índole pedagógico como es el *Himno para la fiesta del árbol* o los que hemos editado para esta tesis: *Himno a España*, *Himno a la Academia de Música* e *Himno infantil*.

Si nos centramos en las obras para coro y aislamos de esta clasificación las únicas canciones profanas que se conservan de Olmeda y que conforman la *Serie de canciones populares montaÑesas para orfeón*, podemos establecer otro grupo de obras en el cual podemos incluir aquellas que tienen un estilo compositivo más sobrio, imitando la forma y manera de los grandes polifonistas del renacimiento. En este grupo de obras podemos circunscribir las dos primeras estrofas del *Himno a la mañana*, la *Misa de Beata Maria Virgine in Sabatto* y el motete *Hoc corpus*. Esta corriente parece entroncar perfectamente con los principios que promulgaba el *Motu proprio* de Pío X que, recordemos, en su artículo II dedicado a los géneros de música sagrada establecía como ley general que

«una composición religiosa será más sagrada y litúrgica cuanto más se acerque en aire, inspiración y sabor a la melodía gregoriana, y será tanto menos digna del tempo cuanto diste más de este modelo soberano».

Del mismo modo añadía, en un punto posterior, que dichas cualidades se hallan también en la polifonía clásica. Este es el modelo a seguir por la música religiosa de esta época y con el que, aunque Olmeda discrepaba en la manera estricta en que algunos

⁷²² En el libreto del disco *Cien años de música sinfónica en Burgos*. [CD] Igrafonic CD212, 2003, se reproduce el espléndido y detalladísimo análisis de la *Sinfonía en la* que redactó el compositor y musicólogo Henri Collet, para su estreno en París por la orquesta de los Conciertos Lamoureux, estreno que no pudo realizarse al morir su director, Camille Chevillard (1859-1923), quien ya había aceptado la obra. Cfr. HENRI COLLET, *L'essor de la musique espagnole au XXème, siècle*. Max Eschig, Paris, 1929, pp. 43-46. La traducción es de Miguel Ángel Palacios, el cual completa el mismo haciendo algunas puntualizaciones al respecto de lo que establece Collet.

interpretaron el *Motu Proprio*, también asumirá como suyo dedicándole artículos e incluso obras teóricas al respecto. Personalidades como Vicente Goicoechea o el propio P. Otaño son ejemplos de adhesiones a este estilo sin concesiones. En cuanto al resto de obras corales de Olmeda debemos señalar que, si bien Olmeda las consideraría, igualmente y en su sentido más profundo, como pertenecientes al canon que estableció el *Motu Proprio* de Pío X, que no es otro que el que sirvieran para «la gloria de Dios y la santificación y edificación de los fieles», no sabemos si serían bien vistas por aquellos músicos que aplicaban estos preceptos de una manera más radical o, al menos, sin cuestionarse su trasfondo, quedándose, desde nuestro punto de vista, en una lectura superficial del mismo.

Así pues, necesitaríamos otro apartado para clasificar el resto de obras corales que están basadas en un estilo más moderno y propio de la época romántica a la que hemos hecho referencia. No obstante, en este grupo podríamos englobar obras de otros géneros musicales como la primera obra que publicó: el *Andante religioso* (imitado de Beethoven), el *Poema sinfónico* o sus *Rimas* para piano que son, en su mayoría, ciertamente “schubertianas”. Incluso deberíamos incluir en este grupo parte de su *Psalmus L Miserere* que, aunque también hay que reconocer que está imbuido de un cierto aire clásico, por lo menos en su estructura, no es menos cierto que la mera inclusión de una frase al comienzo de cada número que nos persuade y nos prepara a la escucha de la música que desarrollará posteriormente, ya es un aspecto eminentemente romántico que tiene que ver con la música programática, al menos en su forma embrionaria. Al respecto de este carácter moderno también habría que tener en cuenta algunas de las propuestas armónicas que desarrolla en esta obra.

En otro gran apartado podríamos clasificar las obras de Olmeda de carácter regionalista y/o el regeneracionista. En este mismo sentido, y como probablemente es más conocido y/o reconocido Federico Olmeda es por ser pionero en cuanto a la forma en que recopiló y presentó las melodías de nuestro folklore en su *Cancionero*. Algunas de estas melodías llegó incluso a armonizar para coro de voces graves como así ha quedado de manifiesto es su *Serie de canciones populares montañesas para orfeón* y que también podríamos considerar incluir dentro de este apartado.

Así pues, después de esta clasificación de las obras que hemos editado y analizado en esta tesis, así como de aquellas a las cuales se tiene acceso a través de grabaciones y

de los nuevos estudios que se han desarrollado sobre ellas como es la tesis que Eduardo Ponce presentó en 2021 en torno a las *Rimas* para piano, podemos afirmar que la aseveración que realizó Henri Collet sobre Olmeda no estaba errada y, más aún, era del todo fina y clarividente. Pero, además de estas coordenadas nacionalistas, regionalistas y/o regeneracionistas que hemos destacado, Olmeda, fue un firme defensor de la renovación de la música religiosa. Probablemente por eso, por tratar de abrazar todas las corrientes que se agolparon durante su vida, en definitiva, por su apertura de miras, en ocasiones a Olmeda se le atacaba por disidente o insurrecto por algunos de sus colegas. Nosotros pensamos sencillamente que, con la distancia que el tiempo nos otorga, Olmeda fue visionario y, como tal, en algunos momentos sufrió cierta incompreensión en algunos de sus postulados. Otro ejemplo de este carácter audaz y de cómo el paso del tiempo, aunque le haya acabado dando la razón a Olmeda, le supuso no pocas controversias, riñas y tensiones, es su visión de la restauración del canto gregoriano. Como actualmente sabemos, no se ha impuesto como un canto popular dentro de las iglesias debido, desde nuestro punto de vista, a algunas de las cuestiones que Olmeda ya señalaba de forma clarividente como la necesidad de «acomodar la escritura oficial del canto romano a una notación moderna fácil e inteligible al pueblo y a los artistas».

Se quejó también amargamente y recurrentemente de la situación en que se encontraban las capillas de música de las catedrales y la música religiosa en general. Tal vez sería bueno preguntarnos si, en los tiempos que corren, no estamos actualmente incluso ante un peor escenario que en la época en que vivió nuestro infatigable autor. Si por un instante ponemos la atención en las capillas de música catedralicias hemos de admitir cómo, en nuestro país, prácticamente han desaparecido o han quedado reducidas a la única figura de los organistas o poco más. De hecho, el movimiento “Pueri Cantores” que ha estado ligado tradicionalmente a las catedrales se halla, en el mejor de los casos, herido de muerte y, en otros, simplemente no existe.

No obstante, el debate en torno a las obras musicales de Federico Olmeda no se cierra aquí porque, aunque el grueso de su obra se circunscriba al ámbito de la música religiosa al cual Olmeda pertenecía, una persona como él, de fuertes convicciones, de gran temperamento, estudioso y trabajador infatigable incluso rozando la hiperactividad, no iba a renunciar a las nuevas corrientes compositivas en sus obras con el pretexto absurdo de que no eran dignas de la música religiosa. De hecho, como hemos visto

también nos legó obras que se salen de este ámbito y así, hemos comprobado cómo tenemos obras tanto profanas como religiosas pertenecientes a diversos géneros musicales, en las cuales está fuera de toda duda la calidad que atesoran y que, como hemos ido desgranando, algunas de ellas incluso podríamos calificar como modernas y de gran calidad, al menos para su época. Entre estas obras musicales podríamos destacar la primera que publicó con 24 años: *Andante religioso* (1889). Al año siguiente compone su *Poema Sinfónico*. De este mismo año, 1890, es la obra para coro *Sub tuum praesidium* que fue premiada por el Orfeón Coruñés o la obra para piano *Nocturno* o el *Ofertorio sencillo* para órgano, así como las primeras *Rimas* para piano. La serie completa la terminará al año siguiente. Durante el año 1891 también compondrá su *Cuarteto en Mi bemol*. Centrándonos exclusivamente en las obras que hemos analizado editado y analizado para esta tesis, recordaremos cómo en 1900 estrena en la Catedral de Burgos su *Miserere* para coro mixto, solistas y orquesta. Al año siguiente aparecerá la *Serie de canciones populares montañesas para orfeón*. De 1902 es su *Cancionero popular de Burgos*. Durante ese mismo año publicará su *Colección de canciones populares sagradas* y la *Marcha para gran orquesta*. En 1904 fecha su obra para coro *Christus factus est*. En 1906 compondrá su *Missa pro defunctis* también para coro y morirá en 1909 dejando inédita su *Sinfonía en la*. Ahora bien, la pregunta es clara: ¿se puede afirmar que el estilo compositivo de Olmeda es un estilo maduro y desarrollado? Probablemente debemos admitir que no, que sus múltiples y muy variadas ocupaciones e incluso las polémicas en las que se vio muchas veces envuelto y en las que también gastó enormes fuerzas, no ayudaron a que podamos ver en Olmeda un estilo compositivo totalmente refinado. De ahí la enorme dificultad a la que nos enfrentamos en las ediciones de las obras de Olmeda. Escribía demasiado rápido, su grafía no era nada buena y el trabajo que nos lleva descifrar sus obras es, en muchas ocasiones, tedioso y arduo. No obstante, con estas afirmaciones no tratamos de desmerecer en absoluto la calidad de las obras que actualmente se conservan de Federico Olmeda. Simplemente quisiera advertir que, si su salud le hubiera permitido vivir muchos más años, o si se hubiera dedicado con todas sus fuerzas a la composición, aparcando algunas de las múltiples actividades que desarrolló, tal vez hoy sería considerado como uno de los grandes compositores de finales del s. XIX y comienzos del s. XX que tuvimos en este país. A pesar de ello, insistimos en que es muy destacable la calidad de gran parte de sus obras.

Esto que acabamos de resumir y ver en el terreno práctico, Olmeda también dedicará no pocos esfuerzos y lo plasmará en el terreno teórico. Así pues, en 1896 publicará su *Discurso sobre la orquesta religiosa* de 1896 y en 1904 aparecerá su obra *Pío X y el canto romano, o aplicación práctica del código jurídico de Su Santidad Pío X*, entre otros.

Otro de los terrenos en que destacó Olmeda y así queda plasmado en sus publicaciones es en el ámbito pedagógico. Así pues, en 1894 publicó su *Promp[n]tuario de Solfeo en preguntas y respuestas, o sea la sola teoría del solfeo y Solfeo elemental, o sea extracto del Gran Método de Solfeo fundamental*, entre otras. Cabe reseñar a este respecto otras dos obras inéditas conservadas en el ADB, caja nº 2 como es el *Método completo de los cimientos mecánicos del pianista* de 1893 y el *Método de Cantollano. Compuesto para la primera enseñanza de los que se dedican a este arte y fundado en los cantorales antiguos y modernos que se usan en las catedrales*.

Por último, nos gustaría cerrar este apartado con algunas propuestas en relación a los objetivos que nos planteamos en esta tesis. Así pues, creemos que sería interesante realizar una nueva revisión del *corpus* de obras que se conservan de Federico Olmeda con un grupo multidisciplinar que facilitara su clasificación siguiendo los criterios archivísticos internacionales, para que su figura pudiera trascender nuestras propias fronteras, como así hizo en vida a través del Congreso de Estrasburgo o de los compositores Henri Collet o Raoul Laparra.

Además, haría falta dedicar recursos y tiempo al estudio de la parte que no pudimos consultar del ADM. En este mismo sentido, esta intervención se podría aprovechar para realizar un examen en profundidad de todos los registros de las melodías que recopiló para su *Cancionero* y de aquellas que dejó fuera del mismo y que obtuvimos en el *Archivo de la Biblioteca Real*.

Otro aspecto fundamental que queda pendiente es la posible comparativa entre las obras que presentamos con otros autores coetáneos y cercanos a Olmeda que estuvieran ocupando responsabilidades parecidas, como pudo ser Julián García Blanco, al que se sabe dio clases de armonía. De esta forma también podríamos discernir la importancia de estas obras, a pesar, como hemos indicado ya, de las múltiples tareas y ocupaciones a las que Olmeda se dedicó con ahínco.

Otra propuesta que sería interesante realizar es el tener acceso al legado de obras que, en la actualidad, se conservan en la Hispanic Society de Nueva York. Sería interesante poder realizar un listado de todas ellas para poderlo comparar con el que ya ofreció el profesor Ros-Fábregas. Estamos seguros de que, para los especialistas en canto gregoriano y musicólogos en general, sería enormemente suculento el poder estudiar algunas de estas obras que acumuló Olmeda durante su corta vida.

Sea como fuere, aunque quedan un buen número de obras por analizar y por editar de Federico Olmeda, y aunque no hayamos podido desarrollar estas otras propuestas, ojalá hayamos podido con esta tesis aportar nuestro granito de arena para que, en un futuro no muy lejano, esta labor pueda continuarse. No obstante, nuestra primera etapa que fue incluso previa a los estudios de doctorado, la que desarrollamos al digitalizar el *ADB* ya ha servido a grandes músicos y profesionales como Yolanda Alonso o Eduardo Ponce, para facilitar, aunque sea mínimamente, el desarrollo de sus estudios e investigaciones, lo cual nos llena de orgullo y nos congratula.

Así pues, continuaremos nuestra labor, esperanzados en que el conocimiento de nuestro pasado, de nuestras personalidades y figuras más representativas, nos guiarán en nuestro presente y nos ayudarán a enfrentarnos mejor a nuestro futuro.

ANEXOS

**ANEXO I: Listado del catálogo digitalizado que hemos
desarrollado para esta tesis de las obras que se
conservan de Federico Olmeda**

ANEXO I: LISTADO DEL CATÁLOGO DIGITALIZADO QUE HEMOS DESARROLLADO PARA ESTA TESIS DE LAS OBRAS QUE SE CONSERVAN DE FEDERICO OLMEDA

Nº	Nº de PALACIOS	GÉNERO	ESTILO	FECHA	TÍTULO	TÍTULO PALACIOS	PLANTILLA VOCAL y/o INSTRUMENTAL	FUENTE	CARACTERÍSTICAS de la OBRA	DESCRIPCIÓN del DOCUMENTO y NOTAS	TONALIDAD	SIGNATURA
1.1	1	Género Lírico	Zarzuela u Opereta cómica	ca. 1898 (dato Palacios)	Por espías	Por espías (zarzuela u ópera cómica en dos actos, sobre el libreto de Aurelio Gómez y Gregorio Escolar). Consta de 8 números musicales: Acto I: nº 1: Introducción (Adagio. Tempo di rodado). nº 2: Vivo. Acto II: nº 1: Preludio (Lento. Allegro moderato). nº 2: Vivo. nº 3: Allegretto. nº 4: Presto e agitato. nº 5: Allegretto giocoso.	Voces (Colasa, Lili, Fany, César, Cándido, Alcalde, Oficial, Rascau, Graza, Curro) y coro mixto. Orquesta: Flautín, flautas, oboes, clarinetes en si bemol o la, fagotes, clarinetes en mi bemol, cornetes en si bemol o la, trompas en re, fa o mi bemol, 3 trombones, bajo o fagot, arpa, timbales y quinteto de cuerda. En el número 2 del acto II se emplea banda: octavín en re bemol, recuento en mi bemol, clarinetes I, II y III en si bemol, fliscornos en mi bemol y si bemol, cornetes en si bemol, trompas en mi bemol, trombones, trombones, bombardines en do, bajos y batería.	ADB (caja nº 6).	Consta de 8 números musicales: Acto I: nº1: Introducción (Adagio. Tempo di rodado). nº2: Vivo. nº3: Vivo. Acto II: nº1: Preludio (Lento. Allegro moderato). nº2: Vivo. nº3: Allegretto. nº4: Presto e agitato. nº5: Allegretto giocoso.	Partitura general de 122 páginas y reducción para canto y piano de 84 páginas.		
1.2	1	Género Lírico	Zarzuela u Opereta cómica		Por espías			ADB (caja nº 3).		Reducción de la Introducción y Nº1 del Acto I incompleto. 4 páginas.		
1.3	1	Género Lírico	Zarzuela u Opereta cómica		Por espías		Voz y piano.	ADB (caja nº 4).		Boceto. Reducción para piano del personaje de Colasa. Acto 1º. Sólo 2 hojas.		
2	2	Género Lírico	Zarzuela	s.f.	La Virgen de Lourdes	La Virgen de Lourdes (zarzuela en tres actos). Hay 10 números de música: nº 1: "Su faz asoma risueña al alba". nº2: "Allá en los cielos sonó su acento" (coro). nº3: "Salve oh Virgen graciosa de Lourdes" (dueto). nº4: "Obra prodigios la fe divina (cavatina). nº5: "Llévate en alas de los querubes" (solo y coro). nº6: "Un himno a María festivos cantemos" (coro de ángeles). nº7: "Siempre que el claudio, puerto tranquilo" (arieta). nº8: "Venid a las bodas del Dios verdadero" (coro). nº9: "Ya viene la esposa de ver a su amado" (coro). nº10: "Un Dios recompensa".	Sólo partitura de voz y piano.	ADB (caja nº 3).		33 páginas		
3.1	3	Orquesta Sinfónica	Marcha sinfónica	Burgos, abril 1902	Marcha para gran orquesta (A. S. M. El Rey Don Alfonso XIII) [en Do Mayor]	Marcha para gran orquesta (A. S. M. El Rey Don Alfonso XIII) [en Do Mayor]	Algunas partículas: Flauta 1ª y 2ª y Flautín, Clarinete 1º, 2º Flauta y Flautín, Flauta 1ª Do, Clarinete 2º en Do, Clarín 2º y 3º Do, Trompa 1ª en Do, Trompa 2ª en Do, Trompa 3ª, Trompa 4ª, Tambor, Trombón 1º do, Trombón 2º do, Trombón 3º Do, Tambor-Bombo y Platillos, Bombo y Platillos, Fagot 1º, Fagot 2º, Oboe 1º, Oboe 2º.	ADB (caja nº 3).		Particelas (no todas): 42 hojas.	Do Mayor	
3.2	3	Orquesta Sinfónica	Marcha sinfónica	Burgos, abril 1902	A. S. M. El Rey Don Alfonso XIII. Marcha para Gran Orquesta [en Do Mayor]	Marcha para gran orquesta (A. S. M. El Rey Don Alfonso XIII) [en Do Mayor]	Flautín, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en do, 2 fagotes; 2 clarinetes en do, 8 trompas en do, dos cornetes en si bemol, 3 trombones y bajo; tambor, platillos, bombo, timbales; cuerda	ADB (caja nº 9).		Partitura general completa: 30 páginas.	Do Mayor	
3.3	3	Orquesta Sinfónica	Marcha sinfónica	Burgos, abril 1902	Marcha para gran orquesta (A. S. M. El Rey Don Alfonso XIII) [en Do Mayor]	Marcha para gran orquesta (A. S. M. El Rey Don Alfonso XIII) [en Do Mayor]	Algunas partículas: Clarín 1º Do, Cornetín 1º Sib, Cornetín 2º Sib, Bajo Do, Timbales do y Sol, Violín 1º, Violín 1º (2º), Violín 1º (3º), Violín 2º (1º), Violín 2º (2º), Violín 2º (3º), Violas 1º, Violas 2º, Viola 3ª, Violones, Violones, Contrabajos, Contrabajos.	ADB (caja nº 9).		Particelas (no todas): 58 páginas.	Do Mayor	
3.4	3	Orquesta Sinfónica	Marcha sinfónica	Burgos, abril 1902	A. S. M. El Rey Don Alfonso XIII. Marcha para Gran Orquesta [en Do Mayor]	Marcha para gran orquesta (A. S. M. El Rey Don Alfonso XIII) [en Do Mayor]	Flautín, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en do, 2 fagotes; 2 clarinetes en do, 8 trompas en do, dos cornetes en si bemol, 3 trombones y bajo; tambor, platillos, bombo, timbales; cuerda	AMD.		Partitura general completa. Volumen encuadernado de 43 páginas.	Do Mayor	MUS/MSS/713
4.1	4	Orquesta Sinfónica	Sinfonía	ca. 1908	Sinfonía en La	Sinfonía en La (A su amigo D. Joseph Bonnet). 4 tiempos: I. Lento no demasiado. Aprisa y brillante. II. Moderado y sostenido. III. Tiempo de rueda. IV. Aprisa y con espíritu.	Flautín, 2 flautas, 2 oboes, como antes, 2 clarinetes en la, clarinete bajo en la, 2 fagotes; 2 cornetes en la, 4 trompas en mi, trombones, bajo de metal, timbales, caja, triángulo, platillos, bombo; cuerda.	ADB (caja nº 5).		Partitura general completa. Volumen encuadernado de 126 páginas.		
4.2	4		Sinfonía		Sinfonía en La	Sinfonía en La (A su amigo D. Joseph Bonnet). 4 tiempos: I. Lento no demasiado. Aprisa y brillante. II. Moderado y sostenido. III. Tiempo de rueda. IV. Aprisa y con espíritu.	Piano	ACP (13/7).		Reducción para piano. 19 páginas.		
4.3	4		Sinfonía		Sinfonía en La	Sinfonía en La (A su amigo D. Joseph Bonnet). 4 tiempos: I. Lento no demasiado. Aprisa y brillante. II. Moderado y sostenido. III. Tiempo de rueda.	Reducción para piano	ADB (caja nº 4).		Reducción incompleta para piano. 2 páginas.		

ANEXO I: LISTADO DEL NUEVO CATÁLOGO DIGITALIZADO DE LAS OBRAS QUE SE CONSERVAN DE FEDERICO OLMEDA

17.2	17	Voz y Orquesta			Misa solemne a la Sagrada Eucaristía	Misa solemne a la Sagrada Eucaristía (sobre motivos del "Tantum ergo"). [Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus].	4 voces mixtas, flauta, dos clarinetes en si bemol (o en la), fagot, 2 trompas en mi bemol (o en mi), órgano con pedalero y quinteto de cuerda.	ADB (caja nº 6).		Partitura completa: 106 páginas y algunas partituras.		
17.3	17	Voz y Orquesta	Septiembre 1893		Partituras Misa solemne a la Sagrada Eucaristía		4 voces mixtas, flauta, dos clarinetes en si bemol (o en la), fagot, 2 trompas en mi bemol (o en mi), órgano con pedalero y quinteto de cuerda.	ADB (caja nº 3)		Partituras voces: 40 páginas.		
17.4	17	Voz y Orquesta			Partituras Misa solemne a la Sagrada Eucaristía		4 voces mixtas, flauta, dos clarinetes en si bemol (o en la), fagot, 2 trompas en mi bemol (o en mi), órgano con pedalero y quinteto de cuerda.	ADB (caja nº 4)		Partitura de la voz del bajo: 7 páginas.		
18	18	Voz y Orquesta	10 octubre 1894		Ave Maria	Ave Maria (en Sol mayor: Otra versión de la dedicada a Pedrell para voz y órgano).	Tenor solo y quinteto de cuerda.	ADB (caja nº 9).		Partitura general completa: 3 páginas. Partituras: tenor (3 copias, una de Olmeda y otra copiada por un amanuense). Partituras de violín 1º y 2º, viola, cello y contrabajo copiadas por amanuense.		
19	19	Voz y Orquesta	ca. 1900		Himno Nacional Español	Himno Nacional Español (letra de J. H. y S.).	Voz y orquesta (flautas, clarinetes en do, fagotes, cornetas en la, bajo metal, ruido, cuerda).	ADB (caja nº 3)		Partitura general completa: 10 páginas [copiado por un amanuense] y partitura original de Olmeda 8 páginas.		Sol mayor
20.1	20	Voz y Orquesta	1900		Psalmus L Misere	Psalmus L Misere: 11 números: 1. Misere (coro). 2. Amplius (solo tenor). 3. Tota solo (solo tiple). 4. Ecce enim (coro y solo tenor). 5. Audiu meo (coro niños y general). 6. Cor mundum crea (coro). 7. Redde mihi (solo bajo). 8. Libera me (coro concertante). 9. Quoniam (dueto tenor o alto y bajo). 10. Benigne fac (solo tenor y concertante). 11. Tunc imponent (solo tenor y concertante).	8-9 voces mixtas y orquesta (2 flautas, 2 clarinetes en si bemol, 2 fagotes, 2 cornetas en si bemol, 2 trompas en mi bemol, 2 trombones, bajo, timbales, quinteto de cuerda y órgano expresivo o armonium).	ADB (caja nº 6).		Partitura general: solo 3 páginas (incompleta). Partituras.		
20.2	20	Voz y Piano	1900		Psalmus L Misere	Psalmus L Misere: 11 números: 1. Misere (coro). 2. Amplius (solo tenor). 3. Tota solo (solo tiple). 4. Ecce enim (coro y solo tenor). 5. Audiu meo (coro niños y general). 6. Cor mundum crea (coro). 7. Redde mihi (solo bajo). 8. Libera me (coro concertante). 9. Quoniam (dueto tenor o alto y bajo). 10. Benigne fac (solo tenor y concertante). 11. Tunc imponent (solo tenor y concertante).	8-9 voces mixtas y orquesta (2 flautas, 2 clarinetes en si bemol, 2 fagotes, 2 cornetas en si bemol, 2 trompas en mi bemol, 2 trombones, bajo, timbales, quinteto de cuerda y órgano expresivo o armonium).	ADB (caja nº 9).		Partitura general: 67 páginas.		
20.3	20	Voz y Piano			Borrador de la reducción para piano del Psalmus Misere			ADB (caja nº 3).		23 páginas de grafía compleja		
21.1	21	Voz y Orquesta	22-III-1904		Improperios	Improperios [sol menor].	2 coros a 4 voces mixtas, bajo y contrabajo ad lib.	ADB (caja nº 9).		Partitura general: 7 páginas. Partituras.		
21.2	21	Voz y Orquesta			Improperios	Improperios [sol menor].	2 coros a 4 voces mixtas, bajo y contrabajo ad lib.	AMD.		NO LO HE CONSEGUIDO ya que una parte de este archivo hay que ir directamente a las Descargas y como ahora lo gestiona la Biblioteca Real, la gestión conlleva tiempo.		
22.1	22	Voz y Orquesta	IV-1904		Misa de difuntos en si	Misa de difuntos en si [menor]. Incluye 10 números: 1. Lento ("Requiem aeternam"). 2. Kyrie. 3. Gradual ("Requiem aeternam"). 4. Tracto ("Absolve, Domine"). 5. Sequenta ("Dies irae"). 6. Ofertorio ("Domine Jesu Christe"). 7. Sanctus. 8. Benedictus. 9. Agnus. 10. Postcommunio ("Lux aeterna").	Coro a 4 voces mixtas, 4 solistas y orquesta (2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en la, 2 fagotes, 2 trompas en re, 2 trombones y cuerda).	ADB (caja nº 9).		Partitura general: 43 páginas. Partituras.		
22.2	22	Voz y Orquesta	IV-1904		Misa de difuntos en si	Misa de difuntos en si [menor]. Incluye 10 números: 1. Lento ("Requiem aeternam"). 2. Kyrie. 3. Gradual ("Requiem aeternam"). 4. Tracto ("Absolve, Domine"). 5. Sequenta ("Dies irae"). 6. Ofertorio ("Domine Jesu Christe"). 7. Sanctus. 8. Benedictus. 9. Agnus. 10. Postcommunio ("Lux aeterna").	Coro a 4 voces mixtas, 4 solistas y orquesta (2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en la, 2 fagotes, 2 trompas en re, 2 trombones y cuerda).	ADB (caja nº 3).		Partitura alto: 7 páginas.		
22.3	22	Voz y Orquesta	IV-1904		Misa de Requiem en si menor (Difuntos)		Partituras Coro a 4 voces mixtas	ADB (caja nº 4).		Partituras superior: 7 páginas.		
22.4	22	Voz y Orquesta	IV-1904		Misa de Requiem en si menor (Difuntos)		Partituras Coro a 4 voces mixtas	ADB (caja nº 4).		Partituras tenor: 8 páginas.		
23	23	Voz y Orquesta	XI-1905		Fervorin	Fervorin [otra versión del publicado en 1908 para tenor y órgano].	Tenor solo y quinteto de cuerda.	ADB (caja nº 4).		Partitura general: 2 páginas. Partituras.		
24	24	Voz y Orquesta	1908		Misa de Gloria	Misa de Gloria (sobre temas de la Misa de Angelis gregoriana. Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus).	4 voces mixtas, dos órganos, violoncello y contrabajo.	ADB (caja nº 3)		Partitura coro: 19 páginas. Órgano 1: 4 páginas. Órgano 2: 6 páginas. Partitura cello: 3 páginas. Partitura contrabajo: 3 páginas. Partitura Superior: 5 páginas. Partitura Bajo: 4 páginas. Boceto de 6 páginas de toda la obra.		

25.1	25	Voz y Orquesta		s.f.	Antiphona ("Sub tuum praesidium").	Antiphona ("Sub tuum praesidium").	Voz y orquesta (flauta, oboe, 2 clarinetes en si bemol, fagot, 2 trompas en mi bemol, 2 trombones y quinteto de cuerda).	AMD		Partitura general: 3 páginas.	MUS/MD/C/124 (15)
25.2	25	Voz y Orquesta		s.f.	Particelas de la Antiphona ("Sub tuum praesidium").	Antiphona ("Sub tuum praesidium").	Voz y Orquesta (flauta, oboe, 2 clarinetes en si bemol, fagot, 2 trompas en mi bemol, 2 trombones y quinteto de cuerda).	AMD		Particelas de Orquesta (flauta, oboe, 2 clarinetes en si bemol, fagot, 2 trompas en mi bemol, 2 trombones y quinteto de cuerda).	Está contenido en: MUS/MD/C/121 (1)
26	26	Voz y Orquesta		s.f.	Invitatorium	Invitatorium [del oficio de difuntos]. ("Regem cui omnia vivunt"). Incluye 8 números.	4 voces mixtas, fagot y contrabajo.	ADB (caja nº 4).		Partitura general: 7 páginas.	
27	27	Voz y Orquesta		s.f.	Tantum ergo	Tantum ergo.	4 voces mixtas y orquesta (flauta, oboe, 2 clarinetes en si bemol, fagot, 2 trompas en mi bemol, 2 trombones y quinteto de cuerda).	AMD		Partitura, particelas y reducción de órgano.	MUS/MD/C/121 (2)
28	28	Voz y Banda		ca. 1900	Himno Nacional Español	Himno Nacional Español.	Voz y pequeña banda (flautín y flauta en re bemol, requinto, 3 clarinetes, 2 flicornos, 2 trompas, 3 trombones, bombardino, bajo, batería).	ADB (caja nº 3).		Partitura general completa: 9 páginas.	Do Mayor
29.1	29	Voz y Banda		3-XI-1900	Himno para la Fiesta del Arbol	Himno para la Fiesta del Arbol (Al Excmo. Ayuntamiento de Burgos).	Coro unisonal de niños y banda (flautín y flauta en re bemol, requinto en mi bemol, 3 clarinetes y clarinete bajo en si bemol, saxofón alto en mi bemol, saxofón tenor en si bemol, 2 flicornos en si bemol, 2 cornetines en si bemol, 2 trompas en mi bemol, 4 trombones, fagot, bombardinos, bajos en do y batería).	ADB (caja nº 6).		Partitura completa con todas las particelas y reducción para voz y piano incompleta y particelas.	
29.2	29	Voz y Banda		3-XI-1900	Himno para la Fiesta del Arbol	Himno para la Fiesta del Arbol (Al Excmo. Ayuntamiento de Burgos).	Coro unisonal de niños y banda (flautín y flauta en re bemol, requinto en mi bemol, 3 clarinetes y clarinete bajo en si bemol, saxofón alto en mi bemol, saxofón tenor en si bemol, 2 flicornos en si bemol, 2 cornetines en si bemol, 2 trompas en mi bemol, 4 trombones, fagot, bombardinos, bajos en do y batería).	ACP (8/83).			
29.3	29	Voz y Banda			Himno para la Fiesta del Arbol			ADB (caja nº 4).		Particela de clarinete.	
30	30	Voz y Banda		ca. 1908	Himno a la Virgen del Milagro	Himno a la Virgen del Milagro.	Coro a 4 voces graves, solistas y banda (requinto en mi bemol, 3 clarinetes en si bemol, saxofón en mi bemol, 2 cornetines en si bemol, 2 trompas en mi bemol, 3 trombones, bombardino, bajo, caja, bombo y platillos).	AMD		Solo particelas.	MUS/MD/C/121 (11)
31.1	31	Coro		20 y 21-X-1887	Dos motetes para el alzar en las misas de difuntos ("Domine, quando veneris" y "Memento mei")	Dos motetes para el alzar en las misas de difuntos ("Domine, quando veneris" y "Memento mei").	4 y 5 voces mixtas.	ADB (caja nº 3).		Partitura general completa: 4 páginas.	"Domine, quando veneris": Mi bemol mayor. "Memento mei": do menor
31.2	31	Coro			Dos motetes para el alzar en las misas de difuntos ("Domine, quando veneris" y "Memento mei")	Dos motetes para el alzar en las misas de difuntos ("Domine, quando veneris" y "Memento mei").	4 y 5 voces mixtas.	ADB (caja nº 5).			
32	32	Coro		1888	Himno a la mañana ("Tantum lucis orto sidere")	Himno a la mañana ("Tantum lucis orto sidere").	4 voces mixtas.	ADB (caja nº 5).			
33.1	33	Coro		5-VI-1890	Plegaria para orfeón (También figura como Sub tuum praesidium)	Plegaria para orfeón (A la Santísima Virgen del Rosario, patrona de Cornúa). (También figura como Sub tuum praesidium, obra premiada en concurso).	4 voces graves.	ADB (caja nº 3).		Partitura general completa: 6 páginas y una más que es un borrador de no se sabe qué.	Mi Mayor
33.2	33	Coro		5-VI-1890	Plegaria para orfeón (También figura como Sub tuum praesidium)	Plegaria para orfeón (A la Santísima Virgen del Rosario, patrona de Cornúa). (También figura como Sub tuum praesidium, obra premiada en concurso).	4 voces graves.	ADB (caja nº 5).			
34	34	Coro		6-X-1891	Missa de B. M. Virgine in Sabatto	Missa de B. M. Virgine in Sabatto (sobre la escuela antigua; en octavo tono alto). [Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus].	4 voces mixtas.	ADB (caja nº 5).			
35	35	Coro		III-1898	Tres motetes para las Dominicas de Cuaresma. ("Parce, Domine, populo tuo", "Ecce nunc tempus acceptabile", "Emendemus in melius")	Tres motetes para las Dominicas de Cuaresma (Al P. Bernardino de la Visitación. Escritos expresamente para los PP. Carmelitas de Burgos). ("Parce, Domine, populo tuo", "Ecce nunc tempus acceptabile", "Emendemus in melius").	3 voces graves.	ADB (caja nº 3).		Partitura general completa: 10 páginas.	

ANEXO I: LISTADO DEL NUEVO CATÁLOGO DIGITALIZADO DE LAS OBRAS QUE SE CONSERVAN DE FEDERICO OLMEDA

36	36	Coro	X-1901	Serie de canciones populares montañesas para orfeón (Nocturno, Melodía, Canto de cuna, Serenata, Barcarola, Danza). (También aparece como Suite de cantos populares para orfeón (tomados de la Montaña de Santander).	Serie de canciones populares montañesas para orfeón (Nocturno, Melodía, Canto de cuna, Serenata, Barcarola, Danza). (También aparece como Suite de cantos populares para orfeón (tomados de la Montaña de Santander).	4 voces graves.	ADB (caja nº 3).			
37.1	37	Coro	20-III-1904	Christus factus est	Christus factus est (Gradual de la misa de Jueves Santo y para las Trisodas).	4 voces mixtas.	ADB (caja nº 3).			
37.2	37	Coro		Christus factus est	Christus factus est (Gradual de la misa de Jueves Santo y para las Trisodas).	4 voces mixtas.	AMD.			MUS/MD/C/124 (14)
38.1	38	Coro	3-XI-1906	Missa pro defunctis	Missa pro defunctis (Introitus, Kyrie, Gradualis, Tractus, Sequentia, Offertorium, Sanctus, Agnus, Communion).	4 voces mixtas.	AMD.			MUS/MD/C/124 (16)
38.2	38	Coro	3-XI-1906	Missa pro defunctis	Missa pro defunctis (Introitus, Kyrie, Gradualis, Tractus, Sequentia, Offertorium, Sanctus, Agnus, Communion).	4 voces mixtas.	Suplemento de VM (Burgos) 4-5 y 6 (1907).			
38.3	38	Coro		Borrador de la Misa pro defunctis	Missa pro defunctis (Introitus, Kyrie, Gradualis, Tractus, Sequentia, Offertorium, Sanctus, Agnus, Communion).	4 voces mixtas, aunque allude la parte de fagot y contrabajo.	ADB (caja nº 4).			Borrador partitela Fagot 3 páginas y partitelas del coro (tiple, alto, tenor y bajo) 15 páginas.
39.1	39	Coro	s.f.	Hoc corpus	Hoc corpus (Motete para la comunión).	4 voces mixtas.	ADB (caja nº 3).			Borrador y dos copias en claves antiguas
39.2	39	Coro	s.f.	Hoc corpus	Hoc corpus (Motete para la comunión).	4 voces mixtas.	ADB (caja nº 5).			
40	40	Coro	s.f.	[Misa en La mayor], [Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus, Gloria y Credo incompletos, por falta de 16 páginas]	[Misa en La mayor], [Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus, Gloria y Credo incompletos, por falta de 16 páginas].	Voces mixtas y solistas.	ADB (caja nº 9).			
41	41	Coro	s.f.	Misa para orfeón	Misa para orfeón.	2 coros a 4 voces graves, coro de 3 tipos y solistas (2 tipos, 2 tenores, barítono y bajo).	ACO (19/2).			Incompleta. La obtuve gracias a Alejandro García Torre, canónigo, archivero y bibliotecario de la catedral de El Burgo de Osma.
42	42	Coro	s.f.	Miserere	Miserere.	4 voces mixtas.	AMD.			MUS/MD/C/121 (3)
43	43	Voz y Piano	1883	Aria de tiple a Nuestra Señora	Aria de tiple a Nuestra Señora	Tiple y piano	ADB (caja nº 3).			Partitela piano: 2 páginas. Particela voz: 2 páginas
44	44	Voz y Piano	1883	Dos motetes a Nuestra Señora de los Dolores para el Viernes Santo ("O quam tristis" y "Quis non possit contristari")	Dos motetes a Nuestra Señora de los Dolores para el Viernes Santo ("O quam tristis" y "Quis non possit contristari").	3 voces mixtas (alto, tenor y bajo) y piano (u órgano).	ADB (caja nº 6).			
45	45	Voz y Piano	5-X-1884	Motete a Santa Cecilia ("Cantantibus organis")	Motete a Santa Cecilia ("Cantantibus organis").	Baritono y piano.	ADB (caja nº 3).			
46	46	Voz y Piano	VI-1885	Motete al Santísimo ("Anima Christi")	Motete al Santísimo ("Anima Christi").	Baritono y piano.	ADB (caja nº 3).			Dos copias. Una parece ser el borrador. Hay una hoja más que es un borrador sobre otra obra "Hermosa niña".
47	47	Voz y Piano	VIII-1885	Una súplica. Romanza fantástica (A ti)	Una súplica. Romanza fantástica (A ti).	Baritono y piano.	ACP (8/79).			
48	48	Voz y Piano	VIII-1885	Canción sería "Lo que amé en ti"	Canción sería "Lo que amé en ti".	Tiple, tenor y piano.	ADB (caja nº 3).			Dos copias. 4 páginas completas. Borrador de otras 4 páginas.
49	49	Voz y Piano	XI-1885	Gozos a la Inmaculada Concepción	Gozos a la Inmaculada Concepción	4 voces mixtas y piano (reducción de orquesta). Con tres estrofas: 1ª) bajo solo; 2ª) dúo de tiple y bajo; 3ª) 3 voces mixtas.	ADB (caja nº 3).			Partitura completa 8 páginas + 1 página boceto.
50	50	Voz y Piano	15-II-1889	Serenata ("Sal al balcón")	Serenata ("Sal al balcón").	2 voces graves y piano.	ADB (caja nº 3).			4 páginas.
51	51	Voz y Piano	V-1894	Glosa o alabanza a la Virgen Inmaculada "Bendita sea tu pureza"	Glosa o alabanza a la Virgen Inmaculada "Bendita sea tu pureza".	Tenor y piano.	ADB (caja nº 5).			Es otra versión del nº 12
52	52	Voz y Piano	7-VI-1894	Himno a España ("Gloria a la Patria")	Himno a España ("Gloria a la Patria". Compuesto expresamente para los principiantes de la Academia Salinas de Música de Burgos).	3 voces blancas y piano.	ADB (caja nº 5).			
53	53	Voz y Piano	ca. 1894	[Adiós, madre querida] (A mi queridísima madre)	[Adiós, madre querida] (A mi queridísima madre. Poesía de Federico García).	Voz y piano.	ACP (13/23).			
54	54	Voz y Piano	ca. 1894	Bendita sea tu pureza.	Bendita sea tu pureza.	Voz y piano.	SE, Madrid, 1894, pp. 82-84.			
55	55	Voz y Piano	ca. 1894	En la Isla (Nocturno descriptivo)	En la Isla (Nocturno descriptivo. Poesía de A. B.).	3 voces blancas y piano.	ADB (caja nº 5).			
56	56	Voz y Piano	ca. 1894	Himno a la Academia de Música de Burgos.	Himno a la Academia de Música de Burgos (Poesía: J. M. De C.).	3 voces mixtas (soprano, alto y bajo) y piano.	ADB (caja nº 5).			
57.1	57	Voz y Piano	ca. 1900	Himno Nacional Español	Himno Nacional Español	Voz y piano.	ADB (caja nº 3).			Partitura completa: 4 páginas. Particela piano: 2 páginas. Particela voz: 2 páginas.
57.2	57	Voz y Piano		Reducción Himno Nacional Español	Himno Nacional Español.	Voz y piano.	ADB (caja nº 4).			Partitura completa: 4 páginas. Reducción para piano solo: 2 páginas. Particela voz: 2 páginas.
58	58	Voz y Piano	9-I-1901	[Rima (en do sostenido menor)] ("Cerraron sus ojos") ("Cerraron sus ojos")	[Rima (en do sostenido menor)] ("Cerraron sus ojos"). (Sobre la Rima LXXXIII de Bécquer).	Voz y piano.	ADB (caja nº 4).			
59	59	Voz y Piano	1908	Himno infantil	Himno infantil (compuesto para la Fiesta de la Eneclianza de Burgos).	Voz y piano.	ADB (caja nº 3).			
60.1	60	Voz y Piano	s.f.	Adiós a Galicia	Adiós a Galicia (Balada. Poesía de Salvador Galbe).	Baritono y piano.	ADB (caja nº 4).			
60.2	60	Voz y Piano	s.f.	Adiós a Galicia	Adiós a Galicia (Balada. Poesía de Salvador Galbe).	Baritono y piano.	ADB (caja nº 4).			
60.3	60	Voz y Piano	s.f.	Adiós a Galicia	Adiós a Galicia (Balada. Poesía de Salvador Galbe).	Baritono y piano.	ADB (caja nº 7).			No tiene el texto.
61	61	Voz y Piano	s.f.	Canción [en Mi mayor]	Canción [en Mi mayor].	Voz y piano.	ADB (caja nº 4).			

62	62	Voz y Piano	s.f.	Cantos burgaleses [sobre 12 temas populares de su Cancionero].	Cantos burgaleses (sobre 12 temas populares de su Cancionero).	Voz y piano.	ADB (caja nº 4).			
63	63	Voz y Piano	s.f.	[Himno escolar en Fa mayor] ("Hoy que a este recinto").	[Himno escolar en Fa mayor] ("Hoy que a este recinto").	Voz y piano.	ADB (caja nº 4).			
64	64	Voz y Piano	s.f.	[Himno escolar en Si bemol mayor] ("Venid, llenos de gozo").	[Himno escolar en Si bemol mayor] ("Venid, llenos de gozo").	Voz y piano.	ADB (caja nº 4).			
65	65	Voz y Organo	1881	Lección tercera del primer nocturno del oficio de difuntos [en Do mayor].	Lección tercera del primer nocturno del oficio de difuntos (en Do mayor).	Tenor bajete solo y órgano (reducción de cuarteto de cuerda).	ADB (caja nº 6).			
66	66	Voz y Organo	IV-1882	Miserere	Miserere (11 números).	4 voces mixtas y órgano.	ADB (caja nº 4).			
67	67	Voz y Organo	1883	Motete "Angelorum esca" [en La mayor].	Motete "Angelorum esca" (en La mayor).	Contralto solo y órgano.	ADB (caja nº 6).			
68.1	68	Voz y Organo	1884	Despedida amorosa a la Virgen [en Do mayor].	Despedida amorosa a la Virgen (en Do mayor).	3 solistas (tiple, tenor y bajo), coro mixto y órgano.	ADB (caja nº 6).			
68.2	68	Voz y Organo	s.f.	Despedida a la Virgen [en Do mayor].	Despedida a la Virgen (en Do mayor).	Acompañamiento de órgano y partituras de voz: tiple, barítono y bajo.	ADB (caja nº 4).			
69	69	Voz y Organo	1894	Gozos a la Inmaculada Concepción	Gozos a la Inmaculada Concepción (Coro y 3 estrofas) (en La bemol mayor).	3 voces mixtas (tiple, tenor y bajo) y órgano.	ADB (caja nº 6).			
70	70	Voz y Organo	3-VIII-1886	Padre nuestro, dos Avenmarías y un Gloria Patri	Padre nuestro, dos Avenmarías y un Gloria Patri.	4 voces mixtas y órgano.	ADB (caja nº 3).		5 páginas	Sol mayor
71	71	Voz y Organo	1887	Letanía	Letanía.	3 voces mixtas (tiple, tenor y bajo) y órgano.	ADB (caja nº 5).			
72	72	Voz y Organo	XII-1887	Motete al Santísimo "Angelorum esca"	Motete al Santísimo "Angelorum esca" (Concebido en el convento de las Carmelitas de Burgos haciendo los santos ejercicios para recibir el sacramento del subdiácono).	Contralto solo y órgano.	ADB (caja nº 3).		4 páginas.	
73.1	73	Voz y Organo	19-II-1888	O salutaris [en re menor]	O salutaris (en re menor).	3 solistas (tiple, tenor y bajo), coro a 5 voces mixtas y órgano.	ADB (caja nº 5).			
73.2	73	Voz y Organo	19-II-1888	O salutaris [en re menor]	O salutaris (en re menor).	3 solistas (tiple, tenor y bajo), coro a 5 voces mixtas y órgano.	ADB (caja nº 9).			
74.1	74	Voz y Organo	23-X-1888	Salve a la Virgen [en re menor]	Salve a la Virgen (en re menor).	3 voces mixtas (tiples, tenores y bajos) y órgano.	ADB (caja nº 4).			
74.2	74	Voz y Organo	Santa Casilda 1891	Salve a la Virgen [en re menor]	Salve a la Virgen (en re menor).	3 voces mixtas (tiples, tenores y bajos) y órgano.	ADB (caja nº 4).			
75.1	75	Voz y Organo	1889	Antiphona ("Sub tuum praesidium") [en Fa mayor]	Antiphona ("Sub tuum praesidium") (en Fa mayor).	Tiple o tenor solo y órgano.	ADB (caja nº 5).			
75.2	75	Voz y Organo	1889	Antiphona ("Sub tuum praesidium") [en Fa mayor]	Antiphona ("Sub tuum praesidium") (en Fa mayor).	Tenor o tiple solo y órgano.	ADB (caja nº 6).			
76.1	76	Voz y Organo	13-XI-1889	Ave María [en Re mayor]	Ave María (en honorem B. M. V. Incarnationis) (en Re mayor).	Tenor o tiple solo y órgano.	ADB (caja nº 5).			
76.2	76	Voz y Organo	13-XI-1889	Ave María [en Re mayor]	Ave María (en honorem B. M. V. Incarnationis) (en Re mayor).	Tenor o tiple solo y órgano.	ADB (caja nº 6).			
77.1	77	Voz y Organo	1889	Motete al Santísimo "Bone pastor" [en Re mayor]	Motete al Santísimo "Bone pastor" (en Re mayor).	4 voces iguales y órgano.	ADB (caja nº 5).			
77.2	77	Voz y Organo	1889	Motete al Santísimo "Bone pastor" [en Re mayor]	Motete al Santísimo "Bone pastor" (en Re mayor).	4 voces iguales y órgano.	ADB (caja nº 6).			
77.3	77	Voz y Organo		Motete al Santísimo "Bone pastor" [en Re mayor]	Motete al Santísimo "Bone pastor" (en Re mayor).	4 voces iguales y órgano.	ADB (caja nº 4).		Partitura completa y partituras voces	
78	78	Voz y Organo	1889	Tres Trisagios y Gloria [Mi mayor, Si mayor y do sostenido menor]	Tres Trisagios y Gloria (Mi mayor, Si mayor y do sostenido menor).	3 voces (tenor o tiple, tiple y bajo) y órgano (o piano).	ADB (caja nº 6).			
79	79	Voz y Organo	1889	Tres Trisagios y Gloria [Re mayor, Sol mayor y mi menor].	Tres Trisagios y Gloria (Re mayor, Sol mayor y mi menor).	3 voces (tiple o tenor, tenor y bajo) y órgano.	ADB (caja nº 6).			
80	80	Voz y Organo	IV-1890	Motete a Nuestra Señora de los Dolores ("Fac ut ardeat cor meum") [en Fa mayor].	Motete a Nuestra Señora de los Dolores ("Fac ut ardeat cor meum") (en Fa mayor).	3 voces mixtas (alto, tenor, bajo) y órgano.	ADB (caja nº 6).			
81.1	81	Voz y Organo	18-IX-1890	Laudate Dominum omnes gentes	Laudate Dominum omnes gentes (A mi querido amigo D. Francisco Benito). (Obra compuesta en la oposición al magisterio de capilla de Valladolid).	4 voces mixtas y órgano con pedaleto.	ADB (caja nº 3).		14 páginas y borrador de 4 páginas.	
81.2	81	Voz y Organo	18-IX-1890	Laudate Dominum omnes gentes	Laudate Dominum omnes gentes (A mi querido amigo D. Francisco Benito). (Obra compuesta en la oposición al magisterio de capilla de Valladolid).	5 voces mixtas y órgano con pedaleto.	ADB (caja nº 5).			
82	82	Voz y Organo	1890	Tres Trisagios y Gloria [Fa mayor, Si bemol mayor y re menor].	Tres Trisagios y Gloria (Fa mayor, Si bemol mayor y re menor).	3 voces (tenor o tiple, tiple y bajo) y órgano (o piano).	ADB (caja nº 6).			
83.1	83	Voz y Organo	19-X-1891	Antiphona "Sancta Maria"	Antiphona "Sancta Maria" (en re menor).	Tenor solo, coro de voces graves y órgano.	ADB (caja nº 5).			
83.2	83	Voz y Organo	19-X-1891	Antiphona "Sancta Maria"	Antiphona "Sancta Maria" (en re menor).	Coro mixto y órgano.	AMD.		Partituras	MUS/MD/C/99 (14)
84.1	84	Voz y Organo	11-XI-1891	Antiphona ("Sub tuum praesidium") a la Virgen Santísima	Antiphona ("Sub tuum praesidium") a la Virgen Santísima (en sol menor).	Tenor solo y órgano.	ADB (caja nº 4).			
84.2	84	Voz y Organo	11-XI-1891	Antiphona ("Sub tuum praesidium") a la Virgen Santísima	Antiphona ("Sub tuum praesidium") a la Virgen Santísima (en sol menor).	Tenor solo y órgano.	ADB (caja nº 5).			
84.3	84	Voz y Organo	11-XI-1891	Antiphona ("Sub tuum praesidium") a la Virgen Santísima	Antiphona ("Sub tuum praesidium") a la Virgen Santísima (en sol menor).	Tenor solo y órgano.	Suplemento de VI (Madrid) 8 (1908)			
84.4	84	Voz y Organo	XII-92	Antiphona ("Sub tuum praesidium") a la Virgen Santísima	Antiphona ("Sub tuum praesidium") a la Virgen Santísima (en fa menor).	Particela Voz	ADB (caja nº 4).			
85	85	Voz y Organo	23-IX-1891	Deprecación a la Virgen del Carmen ("Ave stella matutina")	Deprecación a la Virgen del Carmen ("Ave stella matutina"). Letra de Fr. Nicanor de Jesús, O. C. D.).	Tenor solo y órgano (o piano).	ADB (caja nº 5).			
86.1	86	Voz y Organo	1891	Letanía [en Sol mayor]	Letanía (en Sol mayor).	3 voces iguales y órgano.	ADB (caja nº 5).			

ANEXO I: LISTADO DEL NUEVO CATÁLOGO DIGITALIZADO DE LAS OBRAS QUE SE CONSERVAN DE FEDERICO OLMEDA

86.2	86	Voz y Órgano			Letanía a tres voces de mujer	Letanía [en Sol mayor].	3 voces iguales y órgano.	ADB (caja nº 6).			
86.3	86	Voz y Órgano			Letanía a tres voces	Letanía [en Sol mayor].	3 voces iguales y órgano.	AMD.			MUS/MD/C/124 (1)
87	87	Voz y Órgano	1891		Salve a la Virgen [en Mi bemol mayor]	Salve a la Virgen [en Mi bemol mayor].	4 voces mixtas y órgano.	ADB (caja nº 5).			
88	88	Voz y Órgano	1891		Salve a la Virgen [en re menor]	Salve a la Virgen [en re menor].	4 voces mixtas y órgano.	ADB (caja nº 5).			
89.1	89	Voz y Órgano	1891		Tantum ergo [en Mi bemol mayor]	Tantum ergo [en Mi bemol mayor].	Tenor solo y órgano.	ADB (caja nº 5).			
89.2	89	Voz y Órgano	1891		Tantum ergo [en Mi bemol mayor]	Tantum ergo [en Mi bemol mayor].	Tenor solo y órgano.	ADB (caja nº 6).			
89.3	89	Voz y Órgano			Tantum ergo		Tenor solo y órgano.	ADB (caja nº 4).		Particela de voz en otro tono [en Do mayor].	
90.1	90	Voz y Órgano	1891		Tres Santo Dios [en Sol mayor, Do mayor y Mi bemol mayor]	Tres Santo Dios [en Sol mayor, Do mayor y Mi bemol mayor].	3 voces (tenor o tiple, tiple y bajo), quéllo y órgano (o piano).	ADB (caja nº 3).			
90.2	90	Voz y Órgano	1891		Tres Santo Dios [en Sol mayor, Do mayor y Mi bemol mayor]	Tres Santo Dios [en Sol mayor, Do mayor y Mi bemol mayor].	3 voces (tenor o tiple, tiple y bajo), quéllo y órgano (o piano).	ADB (caja nº 6).			
91	91	Voz y Órgano	30-VIII-1892		Antiphona B. M. Virginis "Surge, amica" [en Fa mayor]	Antiphona B. M. Virginis "Surge, amica" [en Fa mayor].	Tiple o tenor solo y órgano.	ADB (caja nº 5).			
92	92	Voz y Órgano	10-VII-1894		Ave María [en Sol mayor]	Ave María (A mi querido amigo D. Felipe Pedrell) [en Sol mayor].	Tenor solo y órgano.	ADB (caja nº 5).			
93	93	Voz y Órgano	V-1896		Notete In honorem B. M. V. De Columna	Notete in honorem B. M. V. De Columna (ejercicio de las segundas oposiciones realizadas al magisterio de capilla de Zaragoza).	4 voces mixtas y órgano.	ADB (caja nº 4).			
94	94	Voz y Órgano	27-III-1898		Salve dolorosa [en sol menor]	Salve dolorosa [en sol menor].	3 voces mixtas (tiple, tenor, bajo) y órgano. Con tres estrofas: 1ª) tiple solo; 2ª) 3 voces mixtas; 3ª) bajo solo.	ADB (caja nº 3).		Partitura completa 8 páginas. Particela Tiple: 2 páginas. Particela Tenor: 1 página. Particela Bajo: 1 página.	
95	95	Voz y Órgano	1899		Ave María [en Mi mayor]	Ave María [en Mi mayor].	Tenor solo y órgano.	ADB (caja nº 3).		Partitura completa 3 páginas, pero con manchas de tinta	Mi Mayor
96	96	Voz y Órgano	ca. 1902		[Adiós, Simón de mi vida]	[Adiós, Simón de mi vida] (canción de cuna popular de Burgos).	Voz y órgano expresivo.	CCPS, Librería editorial de María Auxiliadora, Sevilla, 1903, p. 13.			
97.1	97	Voz y Órgano	ca. 1902		A la Virgen de los Dolores	A la Virgen de los Dolores (canción popular de la provincia de Santander).	Voz y órgano.	CCPS, Imp. de Gutiérrez, Liber y Herrero, Palencia 1902, p. 6.			
97.2	97	Voz y Órgano			A la Virgen de los Dolores (canción popular de Santander)	A la Virgen de los Dolores (canción popular de la provincia de Santander).	Voz y órgano.	Suplemento de VM (Burgos) 3 (1907).			
98.1	98	Voz y Órgano	ca. 1902		A la Virgen de los Dolores	A la Virgen de los Dolores.	Voz y órgano.	CCPS, pp. 26-27, 42.			
98.2	98	Voz y Órgano			A la Virgen de los Dolores	A la Virgen de los Dolores.	Voz y órgano.	Suplemento de VM (Burgos) 3 (1907).			
99.1	99	Voz y Órgano	ca. 1902		A la Virgen del Rosario	A la Virgen del Rosario (canción de romería para impetrar aguas; popular de la provincia de Segovia).	Voz y órgano.	CCPS, p. 33.			
99.2	99	Voz y Órgano			A la Virgen del Rosario (canción de romería para impetrar aguas; popular de la provincia de Segovia).	A la Virgen del Rosario (canción de romería para impetrar aguas; popular de la provincia de Segovia).	Voz y órgano.	AMD.			MUS/MD/C/124 (18)
100.1	100	Voz y Órgano	ca. 1902		A Nuestra Señora del Rosario	A Nuestra Señora del Rosario (canción popular de Santander).	Voz y órgano.	CCPS, pp. 1-2.			
100.2	100	Voz y Órgano			A Nuestra Señora del Rosario	A Nuestra Señora del Rosario (canción popular de Santander).	Voz y órgano.	Suplemento de VM (Burgos) 3 y 4-5 (1907).			
101.1	101	Voz y Órgano	ca. 1902		A Nuestra Señora del Rosario	A Nuestra Señora del Rosario.	Voz y órgano.	CCPS, p. 29.			
101.2	101	Voz y Órgano			A Nuestra Señora del Rosario	A Nuestra Señora del Rosario.	Voz y órgano.	Suplemento de VM (Burgos) 4-5 (1907).			
102	102	Voz y Órgano	ca. 1902		A San Antonio	A San Antonio (canción popular de Orense).	Voz y órgano ad libitum.	CCPS, pp. 15-16.			
103.1	103	Voz y Órgano	ca. 1902		Ave María	Ave María (canción popular de Burgos).	Voz y órgano.	CCPS, p. 16.			
103.2	103	Voz y Órgano			Canto popular a la Inmaculada Concepción. Ave María Glosada.	Ave María (canción popular de Burgos).	Voz y órgano.	AMD.			MUS/MD/C/124 (18)
104	104	Voz y Órgano	ca. 1902		Corazón santo	Corazón santo (canción popularizada).	Voz y órgano.	CCPS, pp. 36-37.			
105	105	Voz y Órgano	ca. 1902		Dos letanías populares	Dos letanías populares.	Voz y órgano ad lib.	CCPS, p. 13.			
106.1	106	Voz y Órgano	ca. 1902		Dos letanías populares	Dos letanías populares.	Voz y órgano.	CCPS, p. 40.			
106.2	106	Voz y Órgano			Letanía popular		Voz y órgano.	AMD.		Borrador	MUS/MD/C/121 (3)
107	107	Voz y Órgano	ca. 1902		Examen en tiempo de misiones	Examen en tiempo de misiones (canción popular de Burgos).	Voz y órgano.	CCPS, p. 19.			
108.1	108	Voz y Órgano	ca. 1902		Gozos a la Inmaculada	Gozos a la Inmaculada.	Voz y órgano.	CCPS, pp. 19-21.			
108.2	108	Voz y Órgano			Gozos a la Inmaculada	Gozos a la Inmaculada.	Voz y órgano.	Suplemento de VM (Burgos) 4-5 (1907).			
108.3	108	Voz y Órgano			Salve, salve para Despedida a la Virgen María	Gozos a la Inmaculada.	Voz y órgano (aunque hay particelas de violoncello y contrabajo).	AMD.		Añade particellas de violoncello y contrabajo	MUS/MD/C/99 (13)
109	109	Voz y Órgano	ca. 1902		Gozos a San José	Gozos a San José.	Voz y órgano.	CCPS, pp. 9-12 y 42.			
110.1	110	Voz y Órgano	ca. 1902		Invocación al Sagrado Corazón de Jesús	Invocación al Sagrado Corazón de Jesús.	Voz y órgano.	CCPS, p. 39.			
110.2	110	Voz y Órgano			Al Corazón de Jesús (Invocación) - Para el Rosarillo	Invocación al Sagrado Corazón de Jesús.	Voz y órgano.	Suplemento de VM (Burgos) 4-5 (1907).			
111	111	Voz y Órgano	ca. 1902		Jesús amoroso	Jesús amoroso (canción popular de la provincia de Burgos).	Voz y órgano.	CCPS, p. 8.			
112.1	112	Voz y Órgano	ca. 1902		Letanía al Corazón de Jesús	Letanía al Corazón de Jesús (canto gregoriano).	Voz y órgano.	CCPS, pp. 17-18.			
112.2	112	Voz y Órgano			Letanía al Corazón de Jesús	Letanía al Corazón de Jesús (canto oratorio).	Voz y órgano.	Suplemento de VM (Burgos) 3 (1907).		Ex-libro: VARIAE PRAECES (Edi. solmes)	
113	113	Voz y Órgano	ca. 1902		Los vuit dolors	Los vuit dolors (canción popular de Urgel).	Voz y órgano.	CCPS, p. 23.			

114.1	114	Voz y Órgano	ca. 1902	Novena de Ánimas	Novena de Ánimas.	Voz y órgano.	CCPS, p. 30.		
114.2	114	Voz y Órgano		Novena de Ánimas	Novena de Ánimas.	Voz y órgano.	Suplemento de VM (Burgos) 4-5 (1907).		
115.1	115	Voz y Órgano	ca. 1902	O fili	O fili (canto gregoriano).	Voz y órgano.	CCPS, p. 41.		
115.2	115	Voz y Órgano		O fili	O fili (canto gregoriano).	Voz y órgano.	Suplemento de VM (Burgos) 4-5 (1907).		
116	116	Voz y Órgano	ca. 1902	Perdón, ¡oh Dios mío!	Perdón, ¡oh Dios mío!	Voz y órgano ad lib.	CCPS, p. 14.		
117.1	117	Voz y Órgano	ca. 1902	Poderoso Jesús	Poderoso Jesús (canción popular de la provincia de Santander).	Voz y órgano.	CCPS, p. 8.		
117.2	117	Voz y Órgano		El Poderoso Jesús (canción popular de la provincia de Santander)	Poderoso Jesús (canción popular de la provincia de Santander).	Voz y órgano.	Suplemento de VM (Burgos) 3 (1907).		
118	118	Voz y Órgano	ca. 1902	Responsorio de San Antonio de Padua	Responsorio de San Antonio de Padua.	Voz y órgano.	CCPS, pp. 24-25.		
119	119	Voz y Órgano	ca. 1902	Rosario (Padre nuestro, Ave María y Gloria)	Rosario (Padre nuestro, Ave María y Gloria).	3 voces iguales o mixtas y órgano ad libitum.	CCPS, pp. 3-6.		
120	120	Voz y Órgano	ca. 1902	Rosario de la Aurora	Rosario de la Aurora (canción popular de la provincia de Burgos).	4 voces mixtas y órgano ad libitum.	CCPS, pp. 2-3.		
121	121	Voz y Órgano	ca. 1902	Rosario popular	Rosario popular (de Burgos, Ave María y Gloria).	4 voces mixtas y órgano ad lib.; o 1, 2 o 3 voces y órgano.	CCPS, pp. 28-29.		
122	122	Voz y Órgano	ca. 1902	Salve mater	Salve mater (canto gregoriano).	Voz y órgano.	CCPS, p. 35.		
123.1	123	Voz y Órgano	ca. 1902	Salve popular	Salve popular.	Voz y órgano.	CCPS, pp. 31-32.		
123.2	123	Voz y Órgano		Salve popular	Salve popular.	Voz y órgano.	AMD.		MUS/MD/C/121 (3)
124.1	124	Voz y Órgano	ca. 1902	Tantum ergo y Pange lingua	Tantum ergo y Pange lingua (canto gregoriano).	Voz y órgano.	CCPS, p. 33.		
124.2	124	Voz y Órgano	ca. 1902	Himno Pange Lingua (canto gregoriano)	Tantum ergo y Pange lingua (canto gregoriano).	Voz y órgano.	Suplemento de VM (Burgos) 4-5 (1907).	Ex edit-Solesm.	
125.1	125	Voz y Órgano	ca. 1902	Trisagio popular	Trisagio popular.	Voz y órgano.	CCPS, p. 34.		
125.2	125	Voz y Órgano	ca. 1902	Trisagio popular	Trisagio popular.	Voz y órgano.	AMD.		MUS/MD/C/121 (3)
126	126	Voz y Órgano	ca. 1902	Vía Crucis	Vía Crucis (canción popular de la provincia de Burgos).	Voz y órgano.	CCPS, p. 7.		
127	127	Voz y Órgano	ca. 1902	Vía Crucis	Vía Crucis (canción popular de la provincia de Soria).	Voz y órgano.	CCPS, p. 7.		
128	128	Voz y Órgano	ca. 1902	Villancico de Navidad	Villancico de Navidad (canción popular de la provincia de Burgos).	Voz y órgano.	CCPS, p. 22.		
129.1	129	Voz y Órgano	ca. 1902	Villancico de Navidad	Villancico de Navidad (de la provincia de Burgos).	Voz y órgano.	CCPS, pp. 37-38.		
129.2	129	Voz y Órgano		Villancico de Navidad	Villancico de Navidad (de la provincia de Burgos).	Voz y órgano.	AMD.		MUS/MD/C/121 (3)
130.1	130	Voz y Órgano	ca. 1902	Villancico de Navidad	Villancico de Navidad (canción popular de la provincia de Madrid).	Voz y órgano.	CCPS, p. 36.	Ejemplar encontrado en la caja nº 8	
130.2	130	Voz y Órgano	ca. 1902	Villancico de Navidad	Villancico de Navidad (canción popular de la provincia de Madrid).	Voz y órgano.	Suplemento de VM (Burgos) 6 (1907).		
131.1	131	Voz y Órgano	1-1904	Himno de Castilla a la Inmaculada	Himno de la peregrinación burgalesa a Roma en el 50º aniversario de la definición dogmática de la Inmaculada (Poesía: C. Abad, S. J.). [También Himno de Castilla a la Inmaculada].	Voz y órgano.	AMD.		MUS/MD/C/124 (18)
131.2	131	Voz y Órgano	1-1904	Himno de la peregrinación burgalesa a Roma en el 50º aniversario de la definición dogmática de la Inmaculada	Himno de la peregrinación burgalesa a Roma en el 50º aniversario de la definición dogmática de la Inmaculada (Poesía: C. Abad, S. J.). [También Himno de Castilla a la Inmaculada].	Voz y órgano.	Imprenta y Librería de Gutiérrez, Llibre y Herrero, Valencia, 1904.		
131.3	131	Voz y Órgano	1-1904	Himno de la peregrinación burgalesa a Roma en el 50º aniversario de la definición dogmática de la Inmaculada	Himno de la peregrinación burgalesa a Roma en el 50º aniversario de la definición dogmática de la Inmaculada (Poesía: C. Abad, S. J.). [También Himno de Castilla a la Inmaculada].	Voz y órgano.	ADB (caja nº 3).		
132.1	132	Voz y Órgano	1905	Fervorín al dulce nombre de Jesús	Fervorín al dulce nombre de Jesús.	Tenor solo y órgano.	Suplemento de VM (Burgos) 7 (1908).		
132.2	132	Voz y Órgano	X-1905	Fervorín. A Jesús Redentor.	Fervorín al dulce nombre de Jesús.	Tenor solo y órgano.	ADB (caja nº 4).		
133	133	Voz y Órgano	ca. 1907	Adeste fideles	Adeste fideles (canto gregoriano).	Voz y órgano.	Suplemento de VM (Burgos) 4-5 (1907).		
134	134	Voz y Órgano	ca. 1907	Al Santo Cristo de la Cena	Al Santo Cristo de la Cena (canción popular de romería para impetrar aguas).	Voz y órgano.	Suplemento de VM (Burgos) 4-5 (1907).		
135	135	Voz y Órgano	ca. 1907	Ave verum	Ave verum (canto gregoriano).	Voz y órgano.	Suplemento de VM (Burgos) 4-5 (1907).		
136	136	Voz y Órgano	ca. 1907	Gozos a la Inmaculada	Gozos a la Inmaculada.	Voz y órgano, con estrofa a 2 voces.	Suplemento de VM (Burgos) 6 (1907).		
137	137	Voz y Órgano	ca. 1907	Gozos a la Virgen del Pilar	Gozos a la Virgen del Pilar.	Voz y órgano, con estrofa a 2 voces.	Suplemento de VM (Burgos) 4-5 (1907).		
138	138	Voz y Órgano	ca. 1907	Letanía a la Virgen	Letanía a la Virgen (canto gregoriano).	Voz y órgano.	Suplemento de VM (Burgos) 4-5 (1907).		
139	139	Voz y Órgano	ca. 1907	Rorate caeli	Rorate caeli (canto gregoriano).	Voz y órgano.	Suplemento de VM (Burgos) 6 (1907).		
140	140	Voz y Órgano	ca. 1907	Salmo "Laudate Dominum"	Salmo "Laudate Dominum" (canto gregoriano).	Voz y órgano.	Suplemento de VM (Burgos-Madrid) 6 (1907) y 11 (1908).		
141	141	Voz y Órgano	ca. 1907	Salmo "Venite, adoremus"	Salmo "Venite, adoremus" (canto gregoriano).	Voz y órgano.	Suplemento de VM (Burgos) 6 (1907).		
142	142	Voz y Órgano	ca. 1907	Villancico de Reyes	Villancico de Reyes (canción popular).	Voz y órgano.	Suplemento de VM (Burgos) 4-5 (1907).		
143	143	Voz y Órgano	ca. 1908	Al Santísimo Cristo de la Aguas	Al Santísimo Cristo de la Aguas (canción popular).	Voz y órgano.	Suplemento de VM (Burgos) 11 (1908).		

ANEXO I: LISTADO DEL NUEVO CATÁLOGO DIGITALIZADO DE LAS OBRAS QUE SE CONSERVAN DE FEDERICO OLMEDA

144.1	144	Voz y Órgano		ca. 1908	Flores a María Santísima para el mes de Mayo	Flores a María Santísima para el mes de mayo.	Voz y órgano.	Suplemento de VM (Burgos) 12 (1908).			
144.2	144	Voz y Órgano			Flores a María	Flores a María Santísima para el mes de mayo.	Voz y órgano.	AMD.			MUS/MD/C/124 (18)
145.1	145	Voz y Órgano		ca. 1908	Gozos o letrillas a la Inmaculada Concepción	Gozos o letrillas a la Inmaculada Concepción.	Voz y órgano.	Suplemento de VM (Burgos) 12 (1908).			
145.2	145	Voz y Órgano			Gozos o letrillas a la Inmaculada Concepción	Gozos o letrillas a la Inmaculada Concepción.	Voz y órgano.	AMD.			MUS/MD/C/124 (18)
146	146	Voz y Órgano		ca. 1908	Himno a la Virgen del Pilar	Himno a la Virgen del Pilar (Letra de F. Jardiel).	Voz y órgano.	Suplemento de VM (Burgos) 11 (1908).			
147	147	Voz y Órgano		30-I-1909	[A la Virgen del Perpetuo Socorro]	[A la Virgen del Perpetuo Socorro] (Letra: J. M. Carús. A. D. Juan Manuel Carús).	Coro de niños y órgano.	AMD.			
148	148	Voz y Órgano		s.f.	Ave María	Ave María.	5 voces mixtas (triple 1 y II, tenores, barítono y bajos) y órgano ad libitum.	ADB (caja nº 4).			
149	149	Voz y Órgano		s.f.	Flores a María	Flores a María (canción popular de la provincia de Burgos).	Voz y órgano.	AMD.			
150.1	150	Voz y Órgano		s.f.	O salutaris	O salutaris (Módete para la comunión).	4 voces mixtas y órgano o armonium.	ADB (caja nº 4).			
150.2	150	Voz y Órgano		s.f.	O salutaris	O salutaris (Módete para la comunión).	4 voces mixtas y órgano o armonium.	ADB (caja nº 5).			
150.3	150	Voz y Órgano		s.f.	O salutaris	O salutaris (Módete para la comunión).	4 voces mixtas y órgano o armonium.	ADB (caja nº 4).		Particela tenor.	
151	151	Voz y Órgano		s.f.	[Salve, mar de penas; en do menor]	[Salve, mar de penas; en do menor].	3 voces mixtas (triple, tenor, bajo) y órgano. Con tres estrofas: 1ª tenor solo; 2ª 3 tríples; 3ª tenor y bajo.	ADB (caja nº 3).		Partitura completa 15 páginas. Particela triple: 2 páginas. Particela tenor: 3 páginas. Particela bajo 3 páginas. Particela triple 3ª: 1 página segunda estrofa. Una hoja que no sé lo que es	do menor
152	152	Voz y Órgano		s.f.	Stabat Mater	Stabat Mater.	Voz y órgano.	ACC.			
153	153	Voz y Órgano		s.f.	Tres Trisagios	Tres Trisagios (en Mi mayor, Fa mayor y Re mayor).	3 voces mixtas (dos tríples y bajo) y órgano.	ADB (caja nº 3).			
154	154	Música de Cámara		10-X-1885	Melodía nº 1	Melodía nº 1 (en La mayor).	Violín y piano.	ADB (caja nº 9).			
155.1	155	Música de Cámara		XI-1888	Éxtasis	Éxtasis (Melodía nº 3) (en Sol mayor).	Violín y piano.	ADB (caja nº 9).		Incompleta	
155.2	155	Música de Cámara		XI-1888	Éxtasis	Éxtasis (Melodía nº 3) (en Sol mayor).	Violín y piano.	ADB (caja nº 4).		Particela de Violín	
156.1	156	Música de Cámara		1888	Nocturno 1º	Nocturno 1º (A. D. Nicolás Márquez).	Violín y piano.	ADB (caja nº 3).			
156.2	156	Música de Cámara		1888	Nocturno 1º	Nocturno 1º (A. D. Nicolás Márquez).	Violín y piano.	ADB (caja nº 4).			
157.1	157	Música de Cámara		1888	Nocturno 2º	Nocturno 2º (o Melodía nº2) "Melancolía". Al Excmo. Sr. Conde de Berberana (en do menor).	Violín y piano.	ADB (caja nº 3).		Partitura completa pero la última hoja es un boceto de "Praeludim".	
157.2	157	Música de Cámara		1884	Melodía nº2. Al Excmo. Sr. Conde de Verberana D. Manuel (en do menor).	Melodía nº2. Al Excmo. Sr. Conde de Verberana D. Manuel (en do menor).	Violín y piano.	ADB (caja nº 9).		Partitura completa pero la última hoja es un boceto de "Praeludim".	
157.3	157	Música de Cámara		1884	Melodía nº2. Al Excmo. Sr. Conde de Verberana D. Manuel (en do menor).	Melodía nº2. Al Excmo. Sr. Conde de Verberana D. Manuel (en do menor).	Violín y piano.	ADB (caja nº 4).		Particela violín: 3 páginas.	
158.1	158	Música de Cámara		ca. 1888	Quinteto	Quinteto (mitado de Beethoven). [Es otra versión del Andante religioso para piano, publicado en Barcelona en 1889].	3 violines, 2 violas y violoncello.	ADB (caja nº 3).		Partitura completa: 3 páginas	
158.2	158	Música de Cámara		ca. 1888	Quinteto	Quinteto (mitado de Beethoven). [Es otra versión del Andante religioso para piano, publicado en Barcelona en 1889].	2 violines, 2 violas y violoncello.	ADB (caja nº 4).		Particelas 5 páginas.	
158.3	158	Música de Cámara		ca. 1888	¿Quinteto?	Quinteto (mitado de Beethoven). [Es otra versión del Andante religioso para piano, publicado en Barcelona en 1889].	2 violines, viola y violoncello.	ADB (caja nº 3).		Partitura completa, pero en CUARTETO	
159.1	159	Música de Cámara		3-XI-1888	Una lágrima	Una lágrima (o "Momento melódico", Melodía nº 4, A. D. Jesús de Monasterio) [en mi menor].	Violín y piano.	ADB (caja nº 9).			
159.2	159	Música de Cámara		3-XI-1888	Una lágrima	Una lágrima (o "Momento melódico", Melodía nº 4, A. D. Jesús de Monasterio) [en mi menor].	Violín y piano.	BCM (1/6844).		Ejemplar manuscrito con dedicatoria al Sr. D. Jesús de Monasterio.	
160.1	160	Música de Cámara		X-1889	Poema sinfónico	Poema sinfónico (inspirado en el libro sexto del Paraíso perdido de Milton. Obra laureada con el primer premio).	Piano, armonium y quinteto de cuerda.	ADB (caja nº 5).		Volumen encuadernado de 42 páginas.	
160.2	160	Música de Cámara		X-1889	Poema sinfónico	Poema sinfónico (inspirado en el libro sexto del Paraíso perdido de Milton. Obra laureada con el primer premio).	Piano, armonium y quinteto de cuerda.	ADB (caja nº 6).		Algunas particelas.	
161.1	161	Música de Cámara		VIII-1891	Cuarteto en Mi bemol	Cuarteto en Mi bemol. 4 tiempos: I. Moderado sostenido y con expresión. II. Juguete (Aprisa). III. En la Concepción de Murillo (Lento). IV. Final (Presto).	2 violines, viola y violoncello.	ADB (caja nº 9).		Partitura de 22 páginas en Mi bemol mayor, que es la última versión, y particelas en Mi mayor.	
161.2	161	Música de Cámara		VIII-1891	Cuarteto en Mi bemol	Cuarteto en Mi bemol. 4 tiempos: I. Moderado sostenido y con expresión. II. Juguete (Aprisa). III. En la Concepción de Murillo (Lento). IV. Final (Presto).	2 violines, viola y violoncello.	ACP (8/77).			
162	162	Música de Cámara		ca. 1893	Oda-Fuga	Oda-Fuga (otra versión de la Oda para órgano publicada en París en 1903).	2 violines, viola, violoncello y contrabajo.	BCM (5/7145).		Sólo particelas.	
163	163	Música de Cámara		s.f.	[Sin título]	[Píez en si menor].	2 violines, viola, violoncello y contrabajo.	ADB (caja nº 4).			
164	164	Música de Cámara		s.f.	Variaciones de violín	Variaciones de violín.	Violín y piano.	ADB (caja nº 4).			
165	165	Piano		1883	Sonata	Sonata [3 tiempos: Allegro, Andante, Finale Allegro brillante; en Re mayor, re menor y fa menor].		ADB (caja nº 3).		Partitura completa: 10 páginas y una hoja más que es un borrador de otra cosa	
166	166	Piano		12-XII-1885	Melodía nº 2	Melodía nº 2 (en Mi bemol mayor).		ADB (caja nº 9).			
167.1	167	Piano		1885	Nocturno	Nocturno [en si menor].		ADB (caja nº 4).			
167.2	167	Piano		1885	Nocturno	Nocturno [en si menor].		ADB (caja nº 4).			
168	168	Piano		21-X-1886	Zortzico	Zortzico [en sol sostenido menor].		ADB (caja nº 3).			

169	170	Piano		26-XI-1887	Fantasia	Fantasia (Al Sr. Kingsley) [en do sostenido menor].	ADB (caja nº 4).		Partitura completa: 9 páginas + 2 páginas más de no sé qué.		
170	171	Piano		28-XI-1887	Nocturno 2º	Nocturno 2º (Romanza sin palabras) [en do menor].	ADB (caja nº 4).				
171	172	Piano		I-II-1888	Impromptu	Impromptu [en do sostenido menor].	ADB (caja nº 3).				
172		Piano		5-IV-1888	El adiós	El adiós (Balada para piano) [en sol menor].	ADB (caja nº 4).				
173.1	173	Piano		30-X-1888	Mazurka de concierto	Mazurka de concierto [en La mayor].	ADB (caja nº 4).		Particela piano		
173.2	173			30-X-1888	Mazurka de concierto		ADB (caja nº 4).		Particela violín 1º, violín 2º, viola y violoncelo: 9 páginas.		
174	174	Piano		XII-1888	Scherzo	Scherzo [en Si bemol mayor].	ADB (caja nº 4).				
175	175	Piano		ca. 1888	Andante religioso	Andante religioso (imitado de Beethoven).	Suplemento de <i>IMRA</i> (Barcelona) 29 (1889).				
176.1	176	Piano		1888	Melodía para piano	Melodía para piano (Al M. I. Sr. D. Nicolás Márquez, Deán de la Catedral de Burgos). [Otra versión del Nocturno 1º para violín y piano].	Impresa, s.f. Copia en ADB (caja nº8)				
176.2	176	Piano		1888	Melodía para piano	Melodía para piano (Al M. I. Sr. D. Nicolás Márquez, Deán de la Catedral de Burgos). [Otra versión del Nocturno 1º para violín y piano].	Impresa, s.f. Copia en ADB (caja nº8)		Indicación manuscrita de que la partitura se vendió en la Casa Dotesio (Madrid).		
177.1	177	Piano		ca. 1888	Sonata en fa menor	Sonata en fa menor [sólo Andante y Tempo di Minuetto quasi Allegro. El Andante es el Andate religioso, publicado en Barcelona en 1889].	ADB (caja nº 3).				
177.2	177	Piano			Sonata en fa menor		ADB (caja nº 4).				
178	178	Piano		30-X-1889	Pavana	Pavana [en la menor].	ADB (caja nº 4).				
179	179	Piano		I-1890	2º Impromptu	2º Impromptu [en La bemol mayor].	ADB (caja nº 3).		Partitura completa: 6 páginas.		
180	180	Piano		31-I-1890	Nocturno [en do sostenido menor]	Nocturno (Al Rvdo. P. Conrado Huilcas) [en do sostenido menor].	ACP (8/78).				
181.1	181,1	Piano		28-II-1890	Rima nº 1 [en sol menor]	Rima nº 1 ("Saeta que voladora") [en sol menor].	ADB (caja nº 9).				
181.2	181,2	Piano		28-II-1890	Rima nº 1 [en sol menor]	Rima nº 1 ("Saeta que voladora") [en sol menor].	ADB (caja nº 9).				
182.1	182,1	Piano		28-II-1890	Rima nº 2 [en Si bemol mayor]	Rima nº 2 ("Yo soy un sueño") [en Si bemol mayor].	ADB (caja nº 9).				
182.1	182,2	Piano		28-II-1890	Rima nº 2 [en Si bemol mayor]	Rima nº 2 ("Yo soy un sueño") [en Si bemol mayor].	ADB (caja nº 9).				
183	183	Piano		28-II-1890	Rima nº 3 [en la menor]	Rima nº 3 (Ay, Andalucía) [en la menor].	ADB (caja nº 9).				
184	184	Piano		III-1890	Rima nº 4 [en Fa mayor]	Rima nº 4 ("Besa el aura que gime") [en Fa mayor].	ADB (caja nº 9).				
185	185	Piano		II-1890	Rima nº 5 [en La bemol mayor]	Rima nº 5 ("Te vi un punto") [en La bemol mayor].	ADB (caja nº 9).				
186	186	Piano		IV-1890	Rima nº 6 [en Fa mayor]	Rima nº 6 (Idilio) [en Fa mayor].	ADB (caja nº 9).				
187	187	Piano		1890	Rima nº 7 [en La mayor]	Rima nº 7 (Idilio) [en La mayor].	ADB (caja nº 9).				
188	188	Piano		II-1890	Rima nº 8 [en Mi bemol mayor]	Rima nº 8 ("Yo me he asomado") [en Mi bemol mayor].	ADB (caja nº 9).				
189	189	Piano		II-1890	Rima nº 9 [en Mi bemol mayor]	Rima nº 9 ("Dejé la luz a un lado") [en Mi bemol mayor].	ADB (caja nº 9).				
190	190	Piano		1890	Rima nº 10 [en La mayor]	Rima nº 10 ("Candil flotante") [en La mayor].	ADB (caja nº 9).				
191	191	Piano		III-1890	Rima nº 11 [en Mi bemol mayor]	Rima nº 11 ("Yo sé un himno gigante") [en Mi bemol mayor].	ADB (caja nº 9).				
192	192	Piano		VI-1890	Rima nº 12 [en la menor]	Rima nº 12 ("Al ver mis horas de fiebre". A M. Gutiérrez Rico) [en la menor].	ADB (caja nº 9).				
193	193	Piano		1890	Rima nº 13 [en mi menor]	Rima nº 13 (Al P. Fr. Manuel F. Miguélez, inspirada en su rima "un ángel más") [en mi menor].	ADB (caja nº 9).				
194	194	Piano		1890	Rima nº 14 [en Mi mayor]	Rima nº 14 (Idilio) [en Mi mayor].	ADB (caja nº 9).				
195	195	Piano		I-1891	Rima nº 15 [en Re mayor]	Rima nº 15 [en Re mayor].	ADB (caja nº 9).				
196	196	Piano		III-1890	Rima nº 16 [en Do mayor]	Rima nº 16 [en Do mayor].	ADB (caja nº 9).				
197	197	Piano		29-I-1891	Rima nº 17 [en Mi bemol mayor]	Rima nº 17 [en Mi bemol mayor].	ADB (caja nº 9).				
198	198	Piano		18-IV-1891	Rima nº 18 [en La mayor]	Rima nº 18 (Orzuelo del mar) [en La mayor].	ADB (caja nº 9).				
199	199	Piano		25-IV-1891	Rima nº 19 [en La mayor]	Rima nº 19 (A la luz de la luna) [en La mayor].	ADB (caja nº 9).				
200	200	Piano		11-V-1891	Rima nº 20 [en Si bemol mayor]	Rima nº 20 [en Si bemol mayor].	ADB (caja nº 9).				
201	201	Piano		3-XII-1890	Rima nº 21 [en re menor]	Rima nº 21 [en re menor].	ADB (caja nº 9).				
202	202	Piano		3-XII-1890	Rima nº 22 [en Fa mayor]	Rima nº 22 [en Fa mayor].	ADB (caja nº 9).				
203.1	203	Piano		20-V-1891	Rima nº 23 [en Sol mayor]	Rima nº 23 [en Sol mayor].	ADB (caja nº 9).				
203.2	203	Piano		20-V-1891	Rima nº 23 [en Sol mayor]	Rima nº 23 [en Sol mayor].	ADB (caja nº 9).				
204.1	204	Piano		20-V-1891	Rima nº 24 [en mi menor]	Rima nº 24 [en mi menor].	ADB (caja nº 9).				
204.2	204	Piano		20-V-1891	Rima nº 24 [en mi menor]	Rima nº 24 [en mi menor].	ADB (caja nº 9).				
205.1	205	Piano		22-V-1891	Rima nº 25 [en Sol mayor]	Rima nº 25 [en Sol mayor].	ADB (caja nº 9).				
205.2	205	Piano		22-V-1891	Rima nº 25 [en Sol mayor]	Rima nº 25 [en Sol mayor].	ADB (caja nº 9).				
206	206	Piano		25-V-1891	Rima nº 26 [en Fa mayor]	Rima nº 26 [en Fa mayor].	ACP (8/80).				
207	207	Piano		s.f.	Rima nº 27 [en Sol mayor]	Rima nº 27 (Aguacero) [en Sol mayor].	ACP (8/80).				
208	208	Piano		4-XII-1890	Rima nº 28 [en Si bemol mayor]	Rima nº 28 [en Si bemol mayor].	ACP (8/80).				
209	209	Piano		6-XII-1890	Rima nº 29 [en sol menor]	Rima nº 29 [en sol menor].	ACP (8/80).				
210	210	Piano		20-VI-1891	Rima nº 30 [en Fa mayor]	Rima nº 30 (Escenas nocturnas. A la luz de la luna nº 2) [en Fa mayor].	ACP (8/80).				
211	211	Piano		s.f.	Rima nº 31 [en La mayor]	Rima nº 31 (Fiesta en la aldea) [en La mayor. Es el "Tiempo de rueta" (III) de la Sinfonía en la].	ADB (caja nº 9).				

ANEXO I: LISTADO DEL NUEVO CATÁLOGO DIGITALIZADO DE LAS OBRAS QUE SE CONSERVAN DE FEDERICO OLMEDA

212	212	Piano		s.f.	Rima nº 32 [en fa sostenido menor]	Rima nº 32 (Apasionamiento) (en fa sostenido menor)		ADB (caja nº 9).				
213	213	Piano		s.f.	Rima nº 33 [en Mi mayor]	Rima nº 33 (Himno o Melodía) (en Mi mayor)		ADB (caja nº 9).				
214	214	Piano		s.f.	Sonata 1ª [en La mayor]	Sonata 1ª (en La mayor. 3 tiempos. Moderato o tema con 8 variaciones, Minueto, Rondó).		ADB (caja nº 5).				
215.1	215	Piano		1895	Sonata 2ª [en la menor]	Sonata 2ª (en la menor. 4 tiempos: Allegro, Canción, Zortzico, Final).		ADB (caja nº 5).				
215.2	215	Piano		1895	Canción de la Sonata 2ª [en la menor]			ADB (caja nº 5).		Versión con alguna variación de la que publicará Henry Collet		
215.3	215	Piano		1910 (año de publicación)	Deuxième Sonate Espagnole	Sonata 2ª		Henry Lemoine		Publicación de Henry Collet		
216	216	Piano		s.f.	Sonata 3ª [en Si bemol mayor]	Sonata 3ª (en Si bemol mayor. 4 tiempos: Allegro, Adagio, Zortzico, Final).		ADB (caja nº 5).				
217.1	217	Piano		s.f.	Sonata 4ª [en Re mayor]	Sonata 4ª (en Re mayor. 4 tiempos: Allegro, Andante o Puenta "Cor amara", Zortzico, Final).		ADB (caja nº 5).				
217.2		Piano			Sonata [en Re mayor. 2 tiempos Allegro brillante y Andante de la Sonata en Re].			ADB (caja nº 3).				
218	218	Piano		s.f.	Sonata 5ª	Sonata 5ª ("Alborada") [3 tiempos: Andante-Allegro, Andante-Allegro, Andante maestoso, Final].		ADB (caja nº 5).				
219	219	Piano	ca. 1906		Tanda de rigodones compuesta sobre canciones populares castellanas de la provincia de Burgos	Tanda de rigodones compuesta sobre canciones populares castellanas de la provincia de Burgos (Al Excmo. Sr. Conde de Lineros).		Casa Dofesio, Madrid, ca. 1906.				
220	220	Piano		s.f.	Adagio [en Mi bemol mayor]	Adagio (en Mi bemol mayor).		ADB (caja nº 4).				
221	221	Piano		s.f.	Adagio [en Si bemol mayor]	Adagio (en Si bemol mayor).		ADB (caja nº 4).				
222.1	222	Piano		s.f.	Scherzo [en Mi bemol mayor]	Scherzo (en Mi bemol mayor).		ADB (caja nº 4).				
222.2	222	Piano		s.f.	Borrador del Scherzo [en Mi bemol mayor]			ADB (caja nº 4).		Manuscrito [borrador].		
223	223	Piano		s.f.	Sonata [en do menor]	Sonata (en do menor. Solo Allegro con brío).		ADB (caja nº 3).		Partitura completa: 7 páginas + 2 bocetos de 8 páginas incompletos.		
224.1	224	Piano		s.f.	Vals nº3 [en Re mayor]	Vals nº3 (en Re mayor).		ADB (caja nº 3).		Partitura completa: 3 páginas + una cuarta página que incluye el Vals nº 4 pero incompleto		
224.2	224	Piano		s.f.	Vals de Salón [en Re mayor]			ADB (caja nº 5).		Partitura editada: 4 páginas.		
225	225	Piano		s.f.	Zortzico [en do menor]	Zortzico (en do menor).		ADB (caja nº 4).				
226	226	Órgano	27-XI-1882		Ofertorio melódico en fa sostenido menor	Ofertorio melódico en fa sostenido menor.	Órgano	ADB (caja nº 6).				
227	227	Órgano	1882		Pastorela "Los inocentes" (Ofertorio en fa menor)	Pastorela "Los inocentes" (Ofertorio en fa menor).	Órgano	ADB (caja nº 6).				
228	228	Órgano	1884		Ofertorio en si menor	Ofertorio en si menor.	Órgano	ADB (caja nº 6).				
229	229	Órgano	1884		Sonata ofertorio a la Asunción de la Virgen María [en Re mayor]	Sonata ofertorio a la Asunción de la Virgen María (en Re mayor).	Órgano	ADB (caja nº 6).				
230	230	Órgano	ca. 1886		Ofertorio nº 1 [en Mi mayor]	Ofertorio nº 1 (en Mi mayor).	Órgano	ADB (caja nº 3).				
231	231	Órgano	26-X-1887		Ofertorio en Re mayor	Ofertorio en Re mayor.	Órgano	ADB (caja nº 4).				
232	232	Órgano	9-XI-1887		Ofertorio en fa	Ofertorio en fa.	Órgano	ADB (caja nº 3).				
233	233	Órgano	28-XII-1887		Ofertorio en mi	Ofertorio en mi.	Órgano	ADB (caja nº 3).		Partitura completa: 4 páginas.		
234	234	Órgano	1887		Offertorium [en Do mayor]	Offertorium (sobre un canto popular del Trisagio) (en Do mayor).	Órgano	ADB (caja nº 4).				
235	235	Órgano	21-I-1888		Ofertorio en Sol mayor	Ofertorio en Sol mayor.	Órgano	AMD.				MUS/MD/C/126 (2) B
236	236	Órgano	1888			(Peca en Re mayor y trío en Sol mayor [para Pentecostés]) (con pedaleto; incluye registro de tórno).	Órgano	ADB (caja nº 3).				
237.1	237	Órgano	XII-1889		Comunión	Comunión (A Sor Pilar de San Simón Stock).	Órgano	ADB (caja nº 4).				
237.2	237	Órgano	XII-1889		Comunión	Comunión (A Sor Pilar de San Simón Stock).	Órgano	AMD.				MUS/MD/C/126 (2) B
237.3	237	Órgano	XII-1889		Comunión	Comunión (A Sor Pilar de San Simón Stock).	Órgano	Suplemento de VM (Madrid) 9-10 (1908).				
238	238	Órgano	15-XI-1889		Elevación [en Re mayor; con ped.]	Elevación (en Re mayor; con ped.).	Órgano	ADB (caja nº 4).				
239	239	Órgano	XII-1889		Offertorium pastorale [en Re mayor]	Offertorium pastorale (en Re mayor).	Órgano	ADB (caja nº 4).				
240.1	240	Órgano	15-XII-1889		Plegaria	Plegaria.	Órgano	ADB (caja nº 4).				
240.2	240	Órgano	XII-1889		Plegaria	Plegaria.	Órgano	AMD.				MUS/MD/C/126 (1) B 00176-00177
241.1	241	Órgano	1890		Ofertorio sencillo para órgano o armonio con o sin pedales	Ofertorio sencillo para órgano o armonio con o sin pedales.	Órgano	ADB (caja nº 4).				
241.2	241	Órgano	1890		Ofertorio sencillo para órgano o armonio con o sin pedales	Ofertorio sencillo para órgano o armonio con o sin pedales.	Órgano	Suplemento de VM (Burgos) 4-5 (1907).				
242.1	242	Órgano	III-1891		Ofertorio solemne	Ofertorio solemne (en fa menor; con ped.).	Órgano	ADB (caja nº 4).				
242.2	242	Órgano	III-1891		Ofertorio solemne		Órgano	ADB (caja nº 4).		Es el mismo que el otro, pero sin pedaleto y una pequeña variación en el final.		
243.1	243	Órgano	15-XII-1891		Consagración [en Do mayor]	Consagración (en Do mayor).	Órgano	ADB (caja nº 4).				
243.2	243	Órgano	15-XII-1891		Consagración [en Do mayor]	Consagración (en Do mayor).	Órgano	ADB (caja nº 4).				
243.3	243	Órgano	15-XII-1891		Adoración Consagración	Consagración (en Do mayor).	Órgano	AMD.				MUS/MD/C/126 (1) B 00177-00178
244.1	244	Órgano	1893		Oda para órgano	Oda para órgano (In festo septem dolorum B. M. V.) (con ped.).	Órgano	M. Senart Gravure Paris, 1903.				
244.2	244	Órgano			Oda para órgano	Oda para órgano (In festo septem dolorum B. M. V.) (con ped.).	Órgano	ADB (caja nº 4).				
245	245	Órgano	X-1893		Offertorium	Offertorium.	Órgano	ADB (caja nº 4).				
246.1	246	Órgano	ca. 1894		Dos versos sobre la antigua tonalidad [modo de la; con ped.]	Dos versos sobre la antigua tonalidad [modo de la; con ped.].	Órgano	Suplemento de VM (Barcelona) 154 (15-VI-1894).				
246.2	246	Órgano	ca. 1894		Dos versos sobre la antigua tonalidad [modo de la; con ped.]	Dos versos sobre la antigua tonalidad [modo de la; con ped.].	Órgano	Suplemento de VM (Barcelona) 154 (15-VI-1894).				

247.1	247	Órgano	1894	<i>Pieza para órgano [en mi menor]</i>	<i>Pieza para órgano [en mi menor].</i>	Órgano	Obras religiosas para órgano, ca. 1897.			
247.2	247	Órgano	1897	<i>[Pieza en tercer tono con final en si]</i>	<i>Pieza para órgano [en mi menor].</i>	Órgano	ADB (caja nº 4).			
248	248	Órgano	1896	<i>Elevación</i>	<i>Elevación (Obra laureada por el II Congreso Eucarístico celebrado en Lugo).</i>	Órgano	Obras religiosas para órgano, ca. 1897.			
249	249	Órgano	ca. 1897	<i>Elevación sobre el "Pange lingua"</i>	<i>Elevación sobre el "Pange lingua".</i>	Órgano	Obras religiosas para órgano, ca. 1897.			
250.1	250	Órgano	2-IX-1897	<i>Lamentación</i>	<i>Lamentación.</i>	Órgano	ADB (caja nº 4).			
250.2	250	Órgano		<i>Lamentación</i>	<i>Lamentación.</i>	Órgano	ADB (caja nº 4).			
250.3	250	Órgano	2-IX-1897	<i>Lamentación</i>	<i>Lamentación.</i>	Órgano	Obras religiosas para órgano, ca. 1897.			
251	251	Órgano	21-X-1898	<i>Coral [en Fa mayor]</i>	<i>Coral [en Fa mayor].</i>	Órgano	ADB (caja nº 4).			
252	252	Órgano	24-X-1898	<i>Coral [en el sexto tono con final do]</i>	<i>Coral [en el sexto tono con final do].</i>	Órgano	ADB (caja nº 4).			
253	253	Órgano	31-X-1898		<i>[Final del sexto tono].</i>	Órgano	ADB (caja nº 4).			
254.1	254	Órgano	21-X-1898	<i>Fuguita.</i>	<i>Fuguita.</i>	Órgano	ADB (caja nº 4).			
254.2	254	Órgano		<i>Fuguita.</i>	<i>Fuguita.</i>	Órgano	Obras religiosas para órgano, ca. 1901.			
255.1	255	Órgano	31-X-1898	<i>Intermedios para el Magnificat en Re mayor</i>	<i>Intermedios para el Magnificat en Re mayor [siete intermedios].</i>	Órgano	ADB (caja nº 4).			
255.2	255	Órgano	31-X-1898	<i>Intermedios para el Magnificat en Re mayor</i>	<i>Intermedios para el Magnificat en Re mayor [siete intermedios].</i>	Órgano	ADB (caja nº 4).			
255.3	255	Órgano	31-X-1898	<i>Intermedios para el Magnificat en Re mayor</i>	<i>Intermedios para el Magnificat en Re mayor [siete intermedios].</i>	Órgano	Suplemento de VM (Burgos) 8-9 (1908).			
255.4	255	Órgano		<i>Seis versitos breves para el Magnificat</i>	<i>Intermedios para el Magnificat en Re mayor [siete intermedios].</i>	Órgano	AMD.	Borrador		MUS/MD/C/126 (2) B 00016-00019
256.1	256	Órgano	29-IX-1898	<i>Melodía</i>	<i>Melodía.</i>	Órgano	ADB (caja nº 4).			
256.2	256	Órgano	29-IX-1898	<i>Melodía</i>	<i>Melodía.</i>	Órgano	Obras religiosas para órgano, ca. 1901.			
257.1	257	Órgano	28-IX-1898	<i>Ocho intermedios sobre el modo dórico</i>	<i>Ocho intermedios sobre el modo dórico.</i>	Órgano	ADB (caja nº 5).			
257.2	257	Órgano	28-IX-1898	<i>Ocho intermedios sobre el modo dórico</i>	<i>Ocho intermedios sobre el modo dórico.</i>	Órgano	Suplemento de VM (Burgos) 10-12 (1907).			
258	258	Órgano	19-X-1898		<i>[Pieza sobre el sostenido tono].</i>	Órgano	ADB (caja nº 4).			
259	259	Órgano	20-X-1898		<i>[Pieza sobre la escala de sexto tono y final fa].</i>	Órgano	ADB (caja nº 4).			
260	260	Órgano	22-X-1898		<i>[Pieza en sexto tono con final mi bemol].</i>	Órgano	ADB (caja nº 4).			
261	261	Órgano	24-X-1898		<i>[Pieza en sexto tono con final do].</i>	Órgano	ADB (caja nº 4).			
262	262	Órgano	18-X-1898		<i>[Pieza en sexto tono con final do].</i>	Órgano	ADB (caja nº 4).			
263	263	Órgano	8-XI-1898		<i>[Pieza en sexto tono con final do].</i>	Órgano	ADB (caja nº 4).			
264	264	Órgano	15-X-1898		<i>[Pieza en Do mayor].</i>	Órgano	ADB (caja nº 4).			Es la segunda obra que se ve en la página.
265	265	Órgano	19-X-1898		<i>[Pieza en Do mayor].</i>	Órgano	ADB (caja nº 4).			
266	266	Órgano	25-X-1898		<i>[Pieza en Do mayor].</i>	Órgano	ADB (caja nº 4).			
267	267	Órgano	13-X-1898		<i>[Pieza en Fa mayor].</i>	Órgano	ADB (caja nº 4).			
268	268	Órgano	18-X-1898		<i>[Pieza en Fa sostenido mayor].</i>	Órgano	ADB (caja nº 4).			
269	269	Órgano	27-X-1898		<i>[Pieza en La mayor].</i>	Órgano	ADB (caja nº 4).			
270	270	Órgano	23-X-1898		<i>[Pieza en Mi bemol mayor].</i>	Órgano	ADB (caja nº 4).			
271	271	Órgano	31-X-1898		<i>[Pieza en Sol mayor].</i>	Órgano	ADB (caja nº 4).			
272.1	272	Órgano	28-X-1898	<i>Preludio [en sexto tono con final do]</i>	<i>Preludio [en sexto tono con final do].</i>	Órgano	ADB (caja nº 4).			
272.2	272	Órgano	Burgos, 24-X	<i>Preludio</i>	<i>Preludio [en sexto tono con final do].</i>	Órgano	AMD.	Borrador		MUS/MD/C/126 (2) B 00022
273	273	Órgano	7-XI-1898	<i>Preludio [en do menor]</i>	<i>Preludio [en do menor].</i>	Órgano	ADB (caja nº 4).			
274.1	274	Órgano	30-VIII-1900	<i>Intermedio [en mi menor]</i>	<i>Intermedio [en mi menor].</i>	Órgano	ADB (caja nº 4).			
274.2	274	Órgano	30-VIII-1900	<i>Intermedio [en mi menor]</i>	<i>Intermedio [en mi menor].</i>	Órgano	Obras religiosas para órgano, ca. 1901.			Dedicado a José Ouetza y Nenín.
275.1	275	Órgano	27-I-1901	<i>[Pieza en si menor]</i>	<i>[Pieza en si menor].</i>	Órgano	ADB (caja nº 4).			
275.2	275	Órgano	s.f.	<i>[Pieza en si menor]</i>	<i>[Pieza en si menor].</i>	Órgano	AMD.			MUS/MD/C/126 (2) B 00048
276	276	Órgano	8-II-1901	<i>Festiva [en Mi mayor]</i>	<i>Festiva [en Mi mayor].</i>	Órgano	ADB (caja nº 4).			
277	277	Órgano	1901-1903	<i>[35 intermedios en Do mayor]</i>	<i>[35 intermedios en Do mayor].</i>	Órgano	ADB (caja nº 9).			
278	278	Órgano	1901	<i>[30 intermedios en do menor]</i>	<i>[30 intermedios en do menor].</i>	Órgano	ADB (caja nº 9).			
279	279	Órgano	II-1901	<i>[9 intermedios en Do sostenido o Re bemol mayor]</i>	<i>[9 intermedios en Do sostenido o Re bemol mayor].</i>	Órgano	ADB (caja nº 9).			
280	280	Órgano	II-1901	<i>[9 intermedios en do sostenido menor]</i>	<i>[9 intermedios en do sostenido menor].</i>	Órgano	ADB (caja nº 9).			
281	281	Órgano	1901	<i>[22 intermedios en Re mayor]</i>	<i>[22 intermedios en Re mayor].</i>	Órgano	ADB (caja nº 9).			
282	282	Órgano	1901	<i>[9 intermedios en re menor]</i>	<i>[9 intermedios en re menor].</i>	Órgano	ADB (caja nº 9).			
283	283	Órgano	1901	<i>[15 intermedios en Mi bemol mayor]</i>	<i>[15 intermedios en Mi bemol mayor].</i>	Órgano	ADB (caja nº 9).			
284	284	Órgano	1901	<i>[9 intermedios en re sostenido o mi bemol menor]</i>	<i>[9 intermedios en re sostenido o mi bemol menor].</i>	Órgano	ADB (caja nº 9).			
285	285	Órgano	1901	<i>[12 intermedios en Mi mayor]</i>	<i>[12 intermedios en Mi mayor].</i>	Órgano	ADB (caja nº 9).			
286	286	Órgano	1901	<i>[40 intermedios en mi menor]</i>	<i>[40 intermedios en mi menor].</i>	Órgano	ADB (caja nº 9).			
287	287	Órgano	1901	<i>[18 intermedios en Fa mayor]</i>	<i>[18 intermedios en Fa mayor].</i>	Órgano	ADB (caja nº 9).			
288	288	Órgano	1901	<i>[5 intermedios en fa menor]</i>	<i>[5 intermedios en fa menor].</i>	Órgano	ADB (caja nº 9).			
289	289	Órgano	1901	<i>[8 intermedios en fa sostenido menor]. [No hay intermedios en Fa sostenido o Sol bemol mayor]</i>	<i>[8 intermedios en fa sostenido menor]. [No hay intermedios en Fa sostenido o Sol bemol mayor].</i>	Órgano	ADB (caja nº 9).			
290	290	Órgano	1901	<i>[22 intermedios en Sol mayor]</i>	<i>[22 intermedios en Sol mayor].</i>	Órgano	ADB (caja nº 9).			

ANEXO I: LISTADO DEL NUEVO CATÁLOGO DIGITALIZADO DE LAS OBRAS QUE SE CONSERVAN DE FEDERICO OLMEDA

291	291	Órgano	1901	[17 intermedios en sol menor]	[17 intermedios en sol menor].	Órgano	ADB (caja nº 9).		
292	292	Órgano	1901	[2 intermedios en La bemol mayor].	[2 intermedios en La bemol mayor].	Órgano	ADB (caja nº 9).		
293	293	Órgano	1901	[3 intermedios en sol sostenido o la bemol mayor].	[3 intermedios en sol sostenido o la bemol mayor].	Órgano	ADB (caja nº 9).		
294	294	Órgano	1901	[2 intermedios en La mayor].	[2 intermedios en La mayor].	Órgano	ADB (caja nº 9).		
295	295	Órgano	1901	[17 intermedios en la menor]	[17 intermedios en la menor].	Órgano	ADB (caja nº 9).		
296	296	Órgano	1901	[9 intermedios en Si bemol mayor]. (No hay intermedios en si bemol o la sostenido menor).	[9 intermedios en Si bemol mayor]. (No hay intermedios en si bemol o la sostenido menor).	Órgano	ADB (caja nº 9).		
297	297	Órgano	II-1901	[3 intermedios en Si mayor].	[3 intermedios en Si mayor].	Órgano	ADB (caja nº 9).		
298	298	Órgano	1901	[7 intermedios en si menor].	[7 intermedios en si menor].	Órgano	ADB (caja nº 9).		
299.1	299	Órgano	ca. 1904	Fuga a quattro parti (en fa menor; con ped.).	Fuga a quattro parti (en fa menor; con ped.).	Órgano	A. Bertarelli e C., Milano, 1904.		
299.2	299	Órgano	ca. 1904	Fuga a 4	Fuga a quattro parti (en fa menor; con ped.).	Órgano	P. OFANO, Antología moderna orgánica española, Lázcano y Mar, Bilbao, 1909, pp. 62-64.	http://archive.org/details/antologiamoderna00otao	
300	300	Órgano	IX-1908	Dos interludios breves	Dos interludios breves (Al P. Nemesio Otaño, s. 3.) [con ped.].	Órgano	P. OFANO, Antología moderna orgánica española, Lázcano y Mar, Bilbao, 1909, pp. 62-64.		
301	301	Órgano	s.f.	[Cinco piezas en el quinto tono]. [Todos con final en do, excepto la 4ª con final en fa. La 3ª es una Marcha triunfal].	[Cinco piezas en el quinto tono]. [Todas con final en do, excepto la 4ª con final en fa. La 3ª es una Marcha triunfal].	Órgano	ADB (caja nº 4).		
302	302	Órgano	s.f.	Comunio (Do mayor)	Comunio (Do mayor).	Órgano	ADB (caja nº 4).		
303.1	303	Órgano	s.f.	Consagración (en Do mayor)	Consagración (en Do mayor).	Órgano	ADB (caja nº 4).		
303.2	303	Órgano	s.f.	Consagración (en Do mayor)	Consagración (en Do mayor).	Órgano	ADB (caja nº 4).		
304	304	Órgano	s.f.	Consagración ("Hosanna in excelsis") (en mi menor)	Consagración ("Hosanna in excelsis") (en mi menor).	Órgano	ADB (caja nº 4).		
305	305	Órgano	s.f.	Intermedio (en Do mayor)	Intermedio (en Do mayor; con ped.).	Órgano	ADB (caja nº 4).		
306	306	Órgano	s.f.	Intermedio (en Do mayor)	Intermedio (en Do mayor).	Órgano	ADB (caja nº 4).		
307	307	Órgano	s.f.	Intermedium (en Do mayor)	Intermedium (en Do mayor).	Órgano	ADB (caja nº 3).		Partitura completa: 3 páginas + Verso sobre la antigua tonalidad (sol menor) de una página
308	308	Órgano	s.f.	Invocación (en La mayor)	Invocación (en La mayor).	Órgano	ADB (caja nº 4).		
309	309	Órgano	s.f.	Marcha (en Re mayor)	Marcha (en Re mayor).	Órgano	AMD.		MUS/MD/C/126 (2) B
310	310	Órgano	s.f.	Marcha brillante (en La mayor)	Marcha brillante (en La mayor).	Órgano	ADB (caja nº 4).		
311.1	311	Órgano	s.f.	Marcha fúnebre (en re menor)	Marcha fúnebre (en re menor; con ped.).	Órgano	ADB (caja nº 4).		
311.2	311	Órgano	s.f.	Marcha fúnebre (en re menor)	Marcha fúnebre (en re menor).	Órgano	ADB (caja nº 4).		¿Borrador? Sin especificar pedaller
312	312	Órgano	s.f.	Melodía ("Missus est angelus") (en Sol mayor)	Melodía ("Missus est angelus") (en Sol mayor).	Órgano	ADB (caja nº 4).		
313	313	Órgano	s.f.	Ofertorio en re menor	Ofertorio en re menor (Al Sr. D. Enrique Barrera).	Órgano	ADB (caja nº 4).		
314	314	Órgano	s.f.	Ofertorio solemne en si menor	Ofertorio solemne en si menor (con ped.).	Órgano	ADB (caja nº 3).		Partitura completa: 7 páginas + otra página boceto
315	315	Órgano	s.f.	Pieza en segundo tono con final en mi.	[Pieza en segundo tono con final en mi].	Órgano	ADB (caja nº 4).		
316	316	Órgano	s.f.	[Pieza en tercer tono con final en mi]. ¿?	[Pieza en tercer tono con final en mi].	Órgano	ADB (caja nº 4).		Miguel Ángel no puso la fecha: 1896 por lo tanto no sé si se refiere a esta obra o a otra. Si está escrita en modo III.
317	317	Órgano	s.f.	[Pieza en sexto tono con final en si bemol].	[Pieza en sexto tono con final en si bemol].	Órgano	ADB (caja nº 4).		
318.1	318	Órgano	s.f.	Preludio (en do menor; con ped.)	Preludio (en do menor; con ped.).	Órgano	ADB (caja nº 4).		
318.2	318	Órgano	s.f.	Preludio (en do menor; con ped.)	Preludio (en do menor; con ped.).	Órgano	ADB (caja nº 4).		Manuscrito [incompleto].
319	319	Órgano	s.f.	Preludio (en fa sostenido menor; con ped.)	Preludio (en fa sostenido menor; con ped.).	Órgano	ADB (caja nº 9).		
320	320	Órgano	s.f.	Villancico (en si menor; con ped.)	Villancico (en si menor; con ped.).	Órgano	ADB (caja nº 4).		
321.1	Voz y órgano	Coro mixto y órgano		Ave María (en Si bemol mayor, 4 voces y órgano.).			ADB (caja nº 3).		No sabemos si es de Olmeda.
321.2	Voz y órgano	Coro mixto y órgano		Ave María (en Si bemol mayor, 4 voces y órgano.).			ADB (caja nº 4).		Particela Violón. (No sabemos si es de Olmeda).

LEYENDA

SIGLAS ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS:

- Archivo de la Catedral de Calahorra: ACC
- Archivo de la Catedral de El Burgo de Osma: ACO
- Archivo de la Catedral de Palencia: ACP
- Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela: ACS
- Archivo de la Diputación de Burgos: ADB
- Archivo del Monasterio de las Descalzas Reales: AMD
- Archivo de la de Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: BCM

SIGLAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Colección de canciones populares sagradas: CCPS.
- Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos: CPB.
- Ilustración Musical Hispano-Americana: IMHA
- Solfeo Elemental: SE
- Voz de la Música: VM.

RECUADROS DE COLORES:

- La indicación del recuadro amarillo significa que tenemos dudas en cuanto a si hemos seleccionado bien la obra propuesta por Miguel Ángel Palacios ya que él no añade la fecha y siendo tan minucioso como lo es él, nos resulta extraño que no lo hiciera.
- Con la indicación naranja tratamos de señalar que las copias que se conservan difieren ligeramente entre ellas.
- Con la indicación roja señalamos que la obra está incompleta.

ANEXO II: Particelle del Psalmus L Miserere

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía de Federico Olmeda

A continuación, presentamos en orden cronológico los escritos de Olmeda que hemos referenciado en esta tesis.

«¿Qué es música?» *Ilustración Musical Hispano-Americana (Barcelona)*, n.º 58, 15 de junio de 1890, p. 275.

Solfeo Elemental, o sea extracto del Gran Método de Solfeo fundamental. Madrid, [1894].

«Reforma Sacro-musical. Contestación al artículo “Fin de una polémica” publicado en el “Heraldo” del día 17 de agosto». *Diario de Burgos*, 4 de septiembre de 1895, pp. 2-3.

Memoria de un viaje a Santiago de Galicia o Examen crítico musical del Códice del Papa Calixto II perteneciente al Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela. Imprenta y Estereotipia de Polo, 1895.

Discurso sobre la orquesta religiosa: presentado en el segundo Congreso Eucarístico Nacional que se celebró en Lugo a fines de Agosto de 1896. Imp. del Diario de Burgos, 1896.

El nuevo partido católico o exposición de los pensamientos de un católico español. Imp. y lib. del Centro Católico, 1899⁷²³.

«Alocución del director del “Orfeón Santa Cecilia” a sus orfeonistas». *Diario de Burgos*, 29 de agosto de 1902, pp. 1-2.

Colección de canciones populares sagradas. Palencia, Imp. de Gutiérrez Líter y Herrero, 1902⁷²⁴.

Folk-lore de Burgos. 3ª Edición, (Facsímil del libro: *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, Librería Editorial de María Auxiliadora, Sevilla, 1903), Excma. Diputación de Burgos, 1992.

Pío X y el canto romano ó Aplicación práctica del código jurídico de Su Santidad Pío X (del 22 de Noviembre de 1903) sobre la música sagrada en cuanto al canto gregoriano. Tip. de El Monte Carmelo, 1904.

«De la ejecución de la música religiosa». *Voz de la Música* (Burgos), n.º 6, (noviembre de 1907), pp. 1-3.

«Entre las actuales notaciones de canto gregoriano ¿deben preferirse las que tienen “signos rítmicos” o las que carecen de ellos?» *Voz de la Música* (Burgos), n.º 4 (julio de 1907), pp. 5-11.

«Interpretación del número 24 del Motu Proprio de Pío X». *Voz de la Música* (Burgos), n.º 4-5, (julio y septiembre de 1907), pp. 1-5.

«La música sagrada en las parroquias». *España y América*, Año V, Tomo III, 1907, pp. 199-215.

«Canciones populares de la Guerra de la Independencia». *La Ilustración Española y Americana*, n.º Suplemento al n.º XXXII, 30 de agosto de 1908, pp. 129-132.

⁷²³ Aunque Federico Olmeda no firme esta obra, es claramente atribuible a él.

⁷²⁴ Aunque sea una obra musical, la referenciamos aquí por haber utilizado, para esta tesis, citas de la introducción a las obras musicales que presenta en la misma.

«Ley general de la música religiosa en el Motu Proprio de N. S. P. Pío X sobre música sagrada». *Voz de la Música*, n.º 11 (Madrid), septiembre de 1908, pp. 33-35.

«Ley general de la música religiosa en el Motu Proprio de N. S. P. Pío X sobre música sagrada». *Voz de la Música*, n.º 13 (Madrid), enero de 1909, pp. 49-56.

**Bibliografía y Webgrafía sobre Federico Olmeda y
general**

- ABELLÁN, José Luis. *Historia crítica del pensamiento español*. Tomo IV [Liberalismo y Romanticismo (1808-1974)], Espasa-Calpe, 1984.
- ABRAHAM, Gerald. *Historia universal de la música*. Taurus, 1986.
- ALBORG, Juan Luis. *Historia de la literatura española: El Romanticismo*. Vol. IV. Ed. Gredos: Madrid, 1980.
- ALONSO, Celsa. «Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto». *Recerca Musicològica*, nº XI-XII, pp. 305-328.
- ÁLVAREZ MENDIZÁBAL, Juan. «Real Decreto de 19 de febrero de 1836». *La Gaceta de Madrid*, nº 426, 21 de febrero de 1836, pp. 1-3, <https://bit.ly/3j8QacA> [accedido 7 de junio 2022].
- ANDRÉS-GALLEGO, José. «HISTORIA GENERAL DE ESPAÑA Y AMÉRICA: REVOLUCIÓN Y RESTAURACIÓN: (1868-1931)». Tomo II, capítulo XVI, Ediciones Rialp, 1981.
- ARTOLA, Miguel. *La Burguesía revolucionaria (1808-1874)*. Alianza Editorial, 1983.
- ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos. «La recepción del Motu Proprio en España: Federico Olmeda y su opúsculo Pío X y el canto romano». *Revista de Musicología*, vol. XXVII, 1, 2004, pp. 77-88.
- AVILÉS FARRÉ, Juan; ELIZALDE PÉREZ-GRUESO, María Dolores; SUEIRO SEOANE, Susana. *Historia política 1875-1939*. Istmo, 2002.
- AVIÑO A PÉREZ, Xosé. «Los congresos del Motu Proprio (1907-1928). Repercusión e influencias». *Revista de Musicología*, vol. XXVII, n.º 1, 2004, pp. 382-400.
- BALAGUER, Víctor. *El regionalismo y los juegos florales*. Vilanova i la Geltrú: Casa Museo Víctor Balaguer, 1897, <https://bit.ly/3kFRc2B> [accedido 7 de junio 2022].
- Banco de España - Sobre el Banco - Historia - Del Banco de San Carlos al Banco de España*. <https://bit.ly/3fiXem9> [accedido 16 de noviembre de 2021].
- BARBA DÁVALOS, Marina. *La música en el drama romántico español en los teatros de Madrid (1834-1844)*. Universidad Autónoma de Madrid, 2013.
- BENAVIDES, Ana. *El piano en España*. Bassus Ediciones, 2011.
- . *Piano inédito español del siglo XIX*. Vol. 5, [2º CD] Bassus Ediciones, 2010.
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. *Carpetilla de expediente sobre la declaración de Monumento Nacional de la Catedral de Burgos por Real Orden del 8 de abril de 1885* | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://bit.ly/2YWYcjZ> [accedido 17 de noviembre de 2021].
- . «Informe sobre la Ley Agraria / Gaspar Melchor de Jovellanos». *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <https://bit.ly/3buQZe1> [accedido 26 de septiembre de 2020].
- Área de Cultura y Educación del Ayuntamiento de Bilbao. «Bilbao Izan». *Banco de Bilbao*. <https://bit.ly/2ZLip8y> [accedido 15 de noviembre de 2021].
- BLANCO DÍEZ, Amancio. «Los deanes de la catedral de Burgos: Dignidades Eclesiásticas Burgalesas [3]: Continuación». *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, 4º trim. 1945, Año 24, n.º 93, 1945, pp. 649-555.

- Boletín Oficial del Obispado de Osma*. Imprenta y Librería de la Viuda Martialay y Sobrino. Año XXII, miércoles 6 de abril de 1881, nº12, p. 82.
- BRAHIM-DJELLOUL, Amel, y Nicolas JOUVE. *Populaires*. [CD], Eloquentia, 2015.
- BURKHOLDER, J. Peter, y et alt. *Historia de la música occidental*. Editado por Alianza Editorial, (Trad. Gabriel Menéndez Torrellas), 2008. (Libro original publicado en 1960).
- CABRERA SILVA, Valeska. *La reforma de la música sacra en la Catedral metropolitana de Santiago de Chile (1850-1939)*. Universidad de Salamanca, 2016, <https://bit.ly/37KQnSq> [accedido 7 de junio 2022].
- CALLEJA, Rafael. «Carta de Ruperto Chapí». *Cantos de la Montaña*, Fotograbados de Laporta y Páez, 1901.
- CALZADA PEÑA, Rodrigo, y Miguel Ángel PALACIOS GAROZ. *Antología de Canciones Burgalesas para Voz y Piano*. Institución Fernán González (Academia Burgense de Historia y Bellas Artes), 2016.
- Camerata del Prado. *Delicias Españolas II: Música para orquesta de cuerda (s. XIX-XX)*. [CD]. España, Madrid: Verso, 2009.
- CANDÉ, Roland de. *Historia universal de la Música*. Aguilar, 1981.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. *Introducción al trabajo de la investigación histórica: conocimiento, método e historia*. Crítica, 1981.
- CASARES RODICIO, Emilio, y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. *La música española en el siglo XIX*. Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995.
- CASTELAR, Emilio. «¿De quién es el patrimonio real?» *La América*, 25 de febrero de 1865, pp. 2-3, <https://bit.ly/3CgWK9s> [accedido 7 de junio 2022].
- CASTRILLEJO IBÁÑEZ, Félix. «*Burgos y los burgaleses en el siglo XIX*». Institución Fernán González (Academia Burgense de Historia y Bellas Artes), Burgos: Gráficas Aldecoa, 2007.
- Círculo Católico de Obreros de Burgos en Burgos*. <https://bit.ly/3mudJ2E> [accedido 6 de septiembre 2021].
- COLLET, Henri. «Don Federico Olmeda». *España y América*, vol. VII, n.º I, 1909, pp. 385-389.
- . «Espagne. Le XIXème siècle. Deuxième partie: La renaissance musicale». *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Première partie. Histoire de la musique. Espagne-Portugal, Libraire Delegrave, 1920, pp. 2470-2484, <https://bit.ly/3GRag7Q> [accedido 7 de junio 2022].
- Concierto de órgano a cargo de Ana Aguado*. Junta de Castilla y León, <https://bit.ly/3ek22IA> [accedido 30 de noviembre de 2021].
- Congreso Eucarístico Español, editor. *Crónica del Segundo Congreso Eucarístico Español celebrado en Lugo en agosto 1896*. Lugo: Establecimiento Tipográfico de G. Castro, 1896.
- Consejo de Gobierno de la Universidad de Burgos. «Reglamento de Doctorado de la Universidad de Burgos». *Boletín Oficial de la Universidad de Burgos (BOUBU)*, n.º 87, 31 de diciembre de 2012, pp. 38-48.

- «Constitución de 1876». *Congreso de los Diputados*, <https://bit.ly/38vFODf> [accedido 7 de agosto de 2021].
- COSCYL TV. *Ciclo de Conferencias del COSCYL. Yolanda Alonso Vicario, Música y nacionalismo español: «El legado de Federico Olmeda» (1865-1909)*. 2020. *YouTube*, <https://bit.ly/3hu1Fx1> [accedido 7 de junio de 2022].
- CRESPO REDONDO, Jesús. «Evolución demográfica de la ciudad de Burgos en el siglo XIX. Estructura económica e inmigración hasta 1857». *La ciudad de Burgos. Actas del Congreso de Historia de Burgos*, Junta de Castilla y León, 1985.
- Crónica del Tercer Congreso Católico Español*. Est. Tip. de El Obrero de Nazaret, de C. de Torres y Daza 1, 1893.
- de INCLÁN SÁNCHEZ, María, et al. *Guía de Archivos Históricos de la Banca en España*. Banco de España. División de Archivos y Gestión Documental, 2019, <https://bit.ly/3wH8gKk> [accedido 7 de junio de 2022].
- de la FUENTE IBÁÑEZ, Antonio. *Federico Olmeda 1865-2015. Cuarteto cuerda mi bemol mayor. Burgos, 1891*. Excma. Diputación de Burgos, 2016.
- del TORO SOLA, Raúl. *San Pío X y la música litúrgica. I- El clamor por la restauración*. <https://bit.ly/3xrDeZm> [accedido 14 de abril de 2022].
- del TORO SOLA, Raúl. «El movimiento de reforma de la música religiosa (II): Europa». *Academia de órgano Enharmonía*, <https://bit.ly/36fYC8K> [accedido 14 de abril de 2022].
- Diario de las Sesiones de Cortes - Serie Histórica - Legislatura 1872-1873*. Sesión del lunes 10 de febrero de 1873, n.º 108, pp. 3173-3230, https://app.congreso.es/est_sesiones/ [accedido 7 de junio 2022].
- Diario de Sesiones de las Cortes Constituyentes de la República Española*. Sesión del viernes 13 de junio de 1873, n.º 13, pp. 137-140.
- Diario de Sesiones de las Cortes Constituyentes de la República Española de 1873*. Sesión del domingo 8 de junio de 1873, n.º 9, pp. 89-120.
- Diario de Sesiones de las Cortes Generales y Extraordinarias*. Sesión del día 30 de marzo de 1881, n.º 182, pp. 781-800. <https://bit.ly/3nmTSDN> [accedido 7 de junio de 2022].
- DÍAZ GONZÁLEZ, Joaquín, y Javier COBLE. *Canciones de la Guerra de la Independencia [Federico Olmeda]*. [CD]. España, Valladolid: Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz, 2003.
- ECO, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. Editado por Gedisa, (Trad. Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez), 2003. (Libro original publicado en 1977).
- EDUARDO PONCE - *Madrid.org* - *CLÁSICOS EN VERANO 2011*. <https://bit.ly/3uPzv3D> [accedido 16 de noviembre de 2021].
- «El boletín de la ILE - Institución Libre de Enseñanza». *Fundación Francisco Giner de los Ríos [Institución Libre de Enseñanza]*, <https://bit.ly/3InfoXA> [accedido 30 de noviembre de 2021].
- «España. En el Conservatorio de Música de Valencia». *Ilustración Musical Hispano-Americana*, n.º 58, 15 de junio de 1890, p. 280.

- Espasa-Calpe, editor. «OLMEDA (Federico)». *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana. Etimologías sánscrito, hebreo, griego, latín, árabe, lenguas indígenas americanas, etc. Versiones de la mayoría de las voces en francés, italiano, inglés, alemán, portugués, catalán, esperanto*, Tomo XXXIX, Madrid, Espasa-Calpe, 1920, <https://bit.ly/3CtEpGq> [accedido 7 de junio de 2022].
- ETCHARRY, Stéphan. «Cervantes y el Quijote en la obra pedagógica, literaria y musical de Henri Collet». *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, España, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 473-490.
- FEIJOO Y MONTENEGRO, D. Fr. Benito Jerónimo. «Discurso XIV: Música de los Templos». *Teatro crítico universal*, Madrid, por D. Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., 1778, <https://bit.ly/3CtTOXv> [accedido 7 de junio de 2022].
- FERNÁNDEZ de la CUESTA, Ismael. *Cantus lamentationum: more hispano: Nueva York Hispanic Society of America, Mss. HC 380/878*. Institución Fernán González (Academia Burgense de Historia y Bellas Artes), 2016.
- . «La reforma del canto gregoriano en el entorno del Motu Proprio de Pío X». *Revista de Musicología*, vol. XXVII, n.º 1, 2004.
- FONTANA i LÁZARO, Josep. «La época del liberalismo». *Historia de España*, vol. VI, Marcial Pons, 2015.
- FONTESTAD PILES, Ana. *El Conservatorio de Música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)*. Universitat de Valencia, 2006, <https://bit.ly/3ur1klg> [accedido 7 de junio de 2022].
- FUBINI, Enrico. *Estética de la Música*. Editado por A. Machado Libros S.A., (Trad. Francisco Campillo), 2008. (Libro original publicado en 1995).
- GARCÍA ANDRÉS, Joaquín. «El asesinato del gobernador Civil de Burgos, epítasis del enfrentamiento Iglesia-Estado durante el Sexenio revolucionario». *El conflicto religioso en la España del siglo XIX: Discursos, opinión pública y movilización*, Ediciones Universidad de Valladolid de 2021, pp. 121-140.
- GARCÍA de QUEVEDO y CONCELLÓN, Eloy. «Un burgalés ilustre. Antonio de Cabezón». *Diario de Burgos*, 13 de noviembre de 1897: 2, <https://bit.ly/3cbwEub> [7 de junio de 2022].
- GARCÍA, Jorge. «Musicógrafos y bibliófilos: Los primeros pasos de la documentación musical en España». *Allegro cum laude: Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, 2015, pp. 45-56.
- GARRIDO PALACIOS, Manuel. «Historia de la educación en España (1857-1975). Una visión hasta lo local». *Contraluz. Revista de la Asociación Cultural Arturo Cerdá y Rico*, vol. 2, 2005, pp. 89-146.
- GERBERT, Martin. *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*. Typis San-Blasianis, 1984, <https://bit.ly/3KSVKxF> [accedido 7 de junio de 2022].
- . *Scriptores Ecclesiastici de Musica Sacra potissimum*. Typis San-Blasianis, 1784, <https://bit.ly/3KTim0P> [accedido 7 de junio de 2022].
- GONZALO GOZALO, Ángel. *El Cabildo de la Catedral de Burgos en el siglo XIX (1808-1902)*. Andalucía Gráfica, Baena (Córdoba), 1993.

- GORDOA y BARRIOS, José Miguel y et al. «Decreto CCCXII de 13 de Setiembre de 1813». *Colección de los decretos y órdenes que han expedido las Cortes Generales y Extraordinarias desde 24 de febrero de 1813 hasta 14 de septiembre del mismo año*, vol. IV, 1813, pp. 253-263, <https://bit.ly/30bTr3v> [accedido 7 de junio de 2022].
- GOZÁLVEZ PÉREZ, Vicente, y Gabino MARTÍN-SERRANO RODRÍGUEZ. «El censo de la población de España 1860. Problemas metodológicos. Inicio de la aportación social en los censos». *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, vol. 70, 2016, pp. 329-370.
- GRANADO HIJELMO, Ignacio. «El régimen jurídico del Cabildo Catedralicio Calagurritano hasta la codificación canónica de 1917». *Kalakorikos*, n.º 14, 2010, pp. 37-96.
- GRÉTRY, André Ernest Modeste. *Mémoires; ou Essais sur la musique*. A Paris, Chez VERDIÈRE, Libraire, quai des Augustins, n.º 27, 1812. *Internet Archive*, <https://bit.ly/3wVgGxJ> [accedido 7 de junio de 2022].
- HERNÁNDEZ ASCUNCE, Leocadio. «Los Maestros de Capilla de Burgos [4]: (conclusión)». *Boletín Oficial de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, n.º 32, 1930. riubu.ubu.es, <https://bit.ly/3xvKa5H> [accedido 7 de junio de 2022].
- HERNÁNDEZ-PACHECO, Javier. «El Círculo de Jena o la Filosofía Romántica». *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes*, n.º 9, abril de 2010, pp. 15-29.
- Himno nacional de España*. <https://bit.ly/3JpsAF4> [accedido 15 de febrero de 2022].
- HONEGGER, Marc. *Diccionario biográfico de los grandes compositores de la música*. Espasa-Calpe, 1993.
- IGLESIAS ROUCO, Lena Saladina. *Burgos en el siglo XIX. Arquitectura y urbanismo (1813-1900)*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1979.
- INE - Breve reseña histórica*. <https://bit.ly/34iMdf6> [accedido 29 de noviembre de 2020].
- «-ismo | Diccionario de la lengua española». «*Diccionario de la lengua española*» - *Edición del Tricentenario*, <https://dle.rae.es/-ismo> [accedido 17 de noviembre de 2021].
- Junta General de Estadística. *Introducción al Censo de población de España e islas adyacentes de 1860*. Consejo de ministros, 1860, pp. 1-9, <https://bit.ly/3FqtMGr> [accedido 7 de junio de 2022].
- LANG, Paul Henry. *La Música en la Civilización Occidental*. Eudeba, 1963.
- LAPARRA, Raoul. «La musique et la danse populaires en Espagne». *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Première Partie. Histoire de la musique. Espagne-Portugal, Paris, Libraire Delegrave, 1920, pp. 2352-2400.
- LEDESMA, Dámaso. *Folk-lore o Cancionero Salmantino*. Madrid, Imprenta Alemana, 1907, <https://bit.ly/3qHHctm> [accedido 7 de junio de 2022].
- LERENA, Mario. *Bilbaopedia - Editorial Casa Dotesio*. <https://bit.ly/3CiWBUO> [accedido 6 de marzo de 2022].
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Miguel. *La aplicación del «Motu Proprio» sobre la Música Sagrada de Pío X en la Archidiócesis de Sevilla (1903-1910): Gestión institucional*

- y *conflictos identitarios*. Facultad de Filosofía y Letras de Granada, 2014, doi:10.2307/24878232.
- LÓPEZ-CALO, José. «Cien años de asociaciones de música religiosa en España, 1850-1950». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, 2001, pp. 287-306.
- . *El Miserere de Semana Santa en la Catedral de Sevilla*. Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2015.
- . *Nemesio Otaño, S. J. Medio siglo de música religiosa en España*. Madrid, Ediciones del ICCMU, Colección Música Hispana, Textos, Biografía, 2010.
- . «Olmeda, Federico». *New Grove*, Oxford University Press, 2001.
- LORENZ, Konrad. *Sobre la agresión: el pretendido mal*. Siglo XXI, (Trad. Félix Blanco), 2005. (Libro original: *Das sogenannte Böse* publicado en 1963).
- MADOZ, Pascual. «Ley de desamortización general de 1 de mayo 1855». *La Gaceta de Madrid*, N° 4852, 3 de mayo de 1855, <https://bit.ly/2I55RUF> [accedido 7 de junio de 2022].
- MANZANO, Miguel. «El Folklore Musical En España». *Boletín informativo de la Fundación Juan March*, 1990.
- MARTÍNEZ CAVERO, Constantino y et al. «Plan estratégico de investigación, transferencia del conocimiento e innovación 2019-2024». *Universidad de Burgos*, 2019, <https://bit.ly/3HgbQLs> [accedido 7 de junio de 2022].
- MARTÍNEZ del FRESNO, Beatriz. «Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del XIX». *Revista de Musicología*, vol. 1, 1993.
- MARTÍNEZ MENDIZÁBAL, Ignacio, y Juan Luis ARSUAGA FERRERAS. «El origen del lenguaje: la evidencia paleontológica». *Munibe Antropologia-Arkeologia*, vol. 60, 2009, pp. 5-16.
- «Memoria del curso 1894-95 de la Academia “Salinas”». *Diario de Burgos*, 17 de diciembre de 1895: 2-3.
- Ministerio de Fomento (Ministro: Eduardo Chao. Presidente de la República: Estanislao Figueras). «Decretos». *Gaceta de Madrid*, n° 130, 10 de mayo de 1873, p. 371.
- MONTERO ALCAIDE, Antonio. «La ley de Instrucción Pública (Ley Moyano, 1857) [en línea]». *Cabás: Revista del Centro de Recursos, Interpretación y Estudios en materia educativa (CRIEME) de la Consejería de Educación del Gobierno de Cantabria (España) [publicación seriada en línea]*, n.º 1, junio de 2009, <https://bit.ly/2RZhcuo> [accedido 7 de junio de 2022].
- MORENO FERNÁNDEZ, Rafael. «Estudios de Historia Económica, n° 59». *El personal del Banco de España (ss. XVIII-XIX)*, vol. 3, Banco de España, 2011.
- Motu Proprio «Tra le sollecitudini» del Sumo Pontífice Pío X sobre la Música Sagrada*. <https://bit.ly/3DS7mgD> [accedido 24 de noviembre de 2021].
- MOYA. «Mapa del caciquismo en España». *Almanaque de Gedeón para 1898*, <https://bit.ly/3kIacgR> [accedido 17 de noviembre de 2021].
- MUNIZ PABLOS, Tomás. «Derecho capitular: según el “Codex Iuris Canonici” y la legislación concordada de España». *Biblioteca Digital Hispánica*. Imp. y Lib. de Sobrinos de Izquierdo, Sevilla, 1917, <https://bit.ly/3jlnk8X> [accedido 7 de junio de 2022].

- Musique au Temple-Pau. *Federico Olmeda -Pieza para órgano- (Organiste: Saskia Roures)*. 2020. YouTube, <https://bit.ly/32pJxyV> [accedido 7 de junio de 2022].
- NAGORE FERRER, María. «Carlismo y música». *Imágenes: el Carlismo en las artes. III Jornadas de Estudio del Carlismo. 23-25 septiembre 2009. Estella. Actas, 2010*, Gobierno de Navarra, 2010, pp. 245-280.
- NAGORE FERRER, María. «Historia de un fracaso: El “himno nacional” en la España del siglo XIX». *Arbor*, vol. 187, n.º 751, octubre de 2011, pp. 827-845, <https://bit.ly/3Q3qIWV> [accedido 14 de febrero de 2022].
- NAGORE FERRER, María. «Tradición y renovación en el movimiento de reforma de la música religiosa anterior al Motu Proprio». *Revista de Musicología*, vol. XXVII, 1, 2004.
- NAGORE, María. «El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica». *Músicas al Sur – Número 1*, enero de 2004, <https://bit.ly/3rbnSF5> [accedido 7 de junio de 2022].
- NIÑO, Victoria M. «Notas burgalesas». *El Norte de Castilla*, 21 de agosto de 2009, <https://bit.ly/2SSuxoH> [accedido 7 de junio de 2022].
- «NUESTRA MÚSICA». *Ilustración Musical Hispano-Americana*, n.º 29, 24 de marzo de 1889, <https://bit.ly/35svGKm> [accedido 7 de junio de 2022].
- NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel. «La construcción de la identidad regional en Europa y España (siglos XIX y XX)». *Revista Ayer*, n.º 64, Editorial Marcial Pons, 2007.
- «Oposiciones». *Voz de la Música*, n.º 13 (enero 1909), Madrid.
- Orquesta Sinfónica del Conservatorio «Antonio de Cabezón». Director: Pedro María de la Iglesia. *Cien años de música sinfónica en Burgos*. [CD] Igrafonic CD212, 2003.
- OTERO ARAGONESES, David. *Oblivion: Grandes compositoras europeas (1850-1950). Aportaciones al repertorio del violín y contribuciones al cambio de paradigma del rol de la mujer en la Música*. Universidad de Burgos, 2019.
- PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Canciones para voz y piano*. Institución Fernán González (Academia Burgense de Historia y Bellas Artes), 2017.
- . *Canciones y danzas burgalesas para coro mixto*. Institución Fernán González (Academia Burgense de Historia y Bellas Artes), 2014.
- . *Diapasón diatónico. Homenaje a Federico Olmeda*. Ayuntamiento de Burgos, Instituto Municipal de Cultura, 2000.
- . *El hispanismo musical de Raoul Laparra y Henri Collet. Dos discípulos franceses de Federico Olmeda en Burgos*. Institución Fernán González (Academia Burgense de Historia y Bellas Artes), 1999.
- . «El Orfeón Burgalés y la Música Popular Castellana». *Boletín de la Institución Fernán González*, Año LXXII, n.º 207, 1993, pp. 287-298.
- . *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*. Instituto Municipal de Cultura, 2003.
- PALACIOS SANZ, José Ignacio. «Aproximación histórica a la Capilla de Música en la Catedral de Burgo de Osma durante el siglo XIX: de Bernardo Pérez al “Motu Proprio”». *Revista de Musicología*, vol. XIV, n.º 1-2, 1991, pp. 549-559.

- Paléographie Musicale. Le Répons-Graduel Justus ut palma reproduit en fac-similé d'après plus de deux cents antiphonaires manuscrits d'origines diverses du IXe au XVIIIe siècle.* Abbaye Saint-Pierre, 1891, <https://bit.ly/3ryRrjr> [accedido 7 de junio de 2022]
- PEDRELL, Felipe. *Jornadas de Arte (1841-1891)*. Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas. París, Librería Paul Ollendorf, <https://bit.ly/3p8cvuY> [accedido 29 de noviembre de 2020].
- . *Por Nuestra Música [Texto Impreso]: Algunas Observaciones Sobre La Magna Cuestión de Una Escuela Lírico Nacional, Motivadas Por La Trilogía (Tres Cuadros y Un Prólogo) Los Pirineos, Poema de D. Víctor Balaguer, Música Del Que Suscribe y Expuestas Por Felipe Pedrell.* <https://bit.ly/3FURSsR> [accedido 29 de noviembre de 2021]. *Por nuestra música*. Barcelona, Imprenta de Henrich y C.^a, en comandita. Sucesores de N. Ramírez y C.^a, 1891
- PENNACCHI, Iosephi, y Victorii PIAZZESI. «Ordinatio quoad Sacram Musicam». *Acta Sanctae Sedis*, vol. XVII, 1884, pp. 340-349.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. «La Primera República». *Episodios Naciones*, vol. 4, 1873.
- PICTAVIENSIS, Hilarius [0315-0367]. «Tractatus Super Psalmos». *Documenta Catholica Omnia*, <https://bit.ly/3FZRYJl> [accedido 29 de noviembre de 2020].
- PONCE DOMÍNGUEZ, Eduardo. *Rimas para piano de Federico Olmeda (1865-1909), inspiradas en G. A. Bécquer, una comparativa*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2021, <https://bit.ly/3xqTxFk> [accedido 7 de junio de 2022].
- PONCE DOMÍNGUEZ, Eduardo. *Federico Olmeda. Rimas (inspiradas en G. A. Bécquer)*. [CD], España, Madrid: Verso, 2012.
- Real Academia de la Historia (España). *Carpetilla de expediente sobre la declaración de Monumento Nacional de la Catedral de Burgos por Real Orden del 8 de abril de 1885*, <https://bit.ly/2HALFJL> [accedido 7 de junio de 2022].
- Resumen general*. Censo de 1860, Fondo documental del Instituto Nacional de Estadística, pp. 1-34, <https://bit.ly/3nk3wal> [accedido 17 de noviembre de 2020].
- RIBÓ, Jesús A. *El Archivo epistolar de don Jesús de Monasterio. Segunda serie*. p. 22.
- ROBERTSON, Alec, y Denis STEVENS. *Historia General de la Música. Del Clasicismo al Siglo XX*. Vol. III, Istmo, 1980.
- ROMERO TOBAR, Leonardo. *Panorama crítico del romanticismo español*. Editorial Castalia, 1994.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio. «La biblioteca musical de Federico Olmeda (1865-1909) en la “Hispanic Society of America” de Nueva York». *Revista de Musicología*, vol. XX, n.º 1, 1997, pp. 553-570.
- SAMSON, Jim. «Romanticism». *New Grove*, Oxford University Press, 2001.
- SÁNCHEZ de ANDRÉS, Leticia. *La música en el ideario y la acción del krausismo e institucionismo españoles*. Tesis doctoral, directora María Nagore Ferrer, Facultad de Geografía e Historia, Dpto. de Arte III (Contemporáneo), Historia y Ciencias de la Música, UCM, Madrid, 2006.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Ana Isabel. *La revista «Música Sacro-Hispana»*. Trabajo Fin del Máster Interuniversitario en Patrimonio Musical por las Universidades de

- Oviedo, Granada e Internacional de Andalucía, 2014, <https://bit.ly/3nocnrr> [accedido 7 de junio de 2022].
- SANMARTÍN MONAJ, Joaquín. «El problema de la desamortización en España». *Cuardernos de Aragón*, n.º 21, 1990, pp. 147-178, <https://bit.ly/34iyTYn> [accedido 7 de junio de 2022].
- SANZ DEL RÍO, Julián. «Racionalismo armónico» *publicado por CANALEJAS, Francisco de Paula, Estudios críticos de filosofía, política y literatura*, Madrid, Carlos Bailly-Bailliere, 1872, pp. 150-164.
- SARESBERIENSIS, Ionannes. *Metalogicus e codice ms. Academiae Cantabrigiensis*. Ap. Adrianum Beys, Parisiis, Via Iacobaea, 1610. *Internet Archive*, <https://bit.ly/3li5sPa> [accedido 7 de junio de 2022].
- SCHNORR, Klemes. «El cambio de la edición oficial del canto gregoriano de la editorial Pustet/Ratisbona a la de Solesmes en la época del Motu Proprio». *Revista de Musicología*, vol. XXVII, n.º 1, 2004, pp. 197-209.
- SEdeM: Inicios y devenir de la Musicología en España*. <https://bit.ly/3D8WKJj> [accedido 30 de noviembre de 2021].
- «Senart (Editeur de musique)». *data.bnf.fr*, <https://bit.ly/3n9QjAR> [accedido 16 de noviembre de 2021].
- SERRANO GARCÍA, Rafael, y Sergio SÁNCHEZ COLLANTES, editores. *El conflicto religioso en la España del siglo XIX: Discursos, opinión pública y movilización*. Ediciones Universidad de Valladolid, 2021.
- SHAW, Donald L. *Historia de la literatura española, 5. El siglo XIX*. Editorial Ariel, 1983.
- SUÁREZ CORTINA, Manuel. *La España liberal (1868-1917). Política y sociedad*. Editorial Síntesis, 2006.
- SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Universidad de Oviedo, 2002.
- SUBIRÁ, José. «La música religiosa en el siglo XIX». *Historia de la Música Española e Iberoamericana*, Editorial Salvat, 1953, p. 740.
- SUÑOL, Gregorio. *Método completo de canto gregoriano según la escuela de Solesmes*. Monasterio de Montserrat, 1905, reed. 1943 (octava edición).
- «Thomae Ludovici de Victoria Abvlensis. Collegii Germanici in urbe Roma musicae moderatoris. Liber primus qui missas, psalmos, magnificat, ad Virginem Dei Matrem salutationes, alia q[ue] complectitur. Venetijs apud Angelum Gardanum. Anno. Domini MDLXXVI.» *Centre de Documentació de l'Orfeó Català*, <https://bit.ly/3azYgvl> [accedido 21 de marzo de 2022].
- TOMÁS y VALIENTE, Francisco. *El marco político de la desamortización en España*. Editado por Ariel, vol. 1, 1971.
- VILLALBA MUÑOZ, Luis. «El Segundo Congreso Nacional de Música Sagrada». *Ciudad de Dios*, vol. LXXVIII, 1909, pp. 30-38, 123-131, 219-229, 303-308, 412-417 y 496-550.
- . «El Segundo Congreso Nacional de Música Sagrada». *Ciudad de Dios*, vol. LXXVII, 1908, pp. 582-589 y 685-689.

- VILLALBA MUÑOZ, P. Luis. *Últimos músicos españoles del siglo XIX. Semblanzas y notas críticas de los más principales músicos españoles, pertenecientes al final del pasado siglo*. Ildefonso Alier, Editor de Música, 1914.
- VIRGILI BLANQUET, María Antonia. «Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del *Motu Proprio* en España». *Revista de Musicología*, vol. XXVII, n.º 1, 2004, pp. 23-39.
- . «La música religiosa en el siglo XIX español». *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 375-406.
- YAKAR, Rachel, y Claude LAVOIX. *Henri Collet: Cantos De España*. [CD]. Suiza: Claves Records. Rachel Yakar, soprano. Claude Lavoix, piano. Claves Digital, France Telecom Fondation, 1995.
- Yesca. *Tonadas del Cancionero popular de Burgos por el Presbítero Federico Olmeda*. [CD]. España, Burgos: Tecnodisco, S.A., 1995.
- ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro. «El reto de la investigación creativa y “performativa”». *Eufonía: Didáctica de la música*, ISSN 1135-6308, ISSN-e 2014-474, n.º 38, 2006 (Ejemplar dedicado a: Investigar en la educación musical. De la teoría a la práctica).
- . «Investigar desde el arte». *Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel: RACBA*, ISSN 2174-1484, n.º 1, 2008.

Fuentes: Archivos y artículos de periódico

Archivos

Archivo de la Catedral de Burgos. Actas Capitulares 1887-89, Cabildo ordinario de 2 de diciembre de 1887.

Archivo Municipal de Burgos. Instrucción pública, 526.

---. Instrucción pública, 553.

---. Instrucción pública, 574.

---. Instrucción pública, 577.

OTAHÑO, Nemesio. *Antología moderna orgánica española*. Bilbao, Lazcano y Mar, 1909. *Internet Archive*, <https://bit.ly/3tqIFVt> [accedido 7 de junio de 2022].

Artículos de periódico

«Academia de música». *Diario de Burgos*, 4 de septiembre de 1895, p. 1.

BARBI. «Orfeón “Santa Cecilia”». *Diario de Burgos*, 11 de octubre de 1901, p. 1-2.

«Comunicado Orfeón Santa Cecilia». *Diario de Burgos*, 27 de mayo de 1902, p. 2.

«El banquete». *Diario de Burgos*, 22 de agosto de 1902, p. 2.

«El Certamen musical de la Coruña». *El lucense*, 1 de septiembre de 1890, p. 2.

«El Orfeón Santa Cecilia en Palencia». *Diario de Burgos*, 28 de agosto de 1902, p. 2.

«El Orfeón Santa Cecilia en Palencia. (Por correo)». *Diario de Burgos*, 1 de septiembre de 1902, p. 2.

«--- ». *Diario de Burgos*, 2 de septiembre de 1902, p. 2.

«En el coliseo». *Diario de Burgos*, 27 de enero de 1902, p. 1.

«En la Catedral. Miércoles Santo.» *Diario de Burgos*, 12 de abril de 1900, p. 2.

«En la Merced». *Diario de Burgos*, 29 de abril de 1901, p. 2.

«Gran concierto musical». *Diario de Burgos*, 6 de septiembre de 1902, p. 2.

«La Academia de Música». *Diario de Burgos*, 12 de noviembre de 1894, p. 2.

«La fiesta del Conservatorio de Música». *Las Provincias (Diario de Valencia)*, 21 de mayo de 1890, p. 2.

«La misa de Santa Cecilia». *Diario de Burgos*, 23 de noviembre de 1894, p. 2.

«Notas de arte. Asociación musical». *Diario de Burgos*, 8 de mayo de 1900, p. 1.

«Noticias locales». *Diario de Burgos*, 23 de noviembre de 1901, p. 2.

«Orfeón Santa Cecilia». *Diario de Burgos*, 8 de octubre de 1901, p. 2.

«---». *Diario de Burgos*, pp. 1-2.

«---». *Diario de Burgos*, 8 de julio de 1902, pp. 1-2.

«---». *Diario de Burgos*, 25 de noviembre de 1901, p. 2.

«---». *Diario de Burgos*, 29 de junio de 1901, pp. 1-2.

- «---». *Diario de Burgos*, 20 de marzo de 1901, pp. 1-2.
- «---». *Diario de Burgos*, 14 de enero de 1901, p. 2.
- «---». *Diario de Burgos*, 12 de enero de 1901, p. 2.
- «---». *Diario de Burgos*, 24 de noviembre de 1900, p. 1.
- «---». *Diario de Burgos*, 24 de noviembre de 1902, pp. 1-2.
- «Programa de Festejos. Día 29». *Diario de Burgos*, 28 de junio de 1901, p. 1.
- «Raoul Laparra». *Diario de Burgos*, 9 de octubre de 1901: 1.
- «Raquel del Val estrena hoy en Madrid una pieza de Federico Olmeda». *Diario de Burgos*, 12 de julio de 2013, <https://bit.ly/3bowMX6> [accedido 7 de junio de 2022].
- «Teatro». *Diario de Burgos*, 17 de enero de 1899, p. 2.
- «---». *Diario de Burgos*, 16 de enero de 1899, pp. 1-2.
- TRITÓN. «Orfeón Santa Cecilia». *Diario de Burgos*, 23 de septiembre de 1901.
- «Un concierto». *Diario de Burgos*, 25 de enero de 1902, p.1.
- «---». *Diario de Burgos*, 25 de enero de 1902, p. 1.
- «Un siglo de música con acento burgalés». *El Correo de Burgos*, 25 de agosto de 2009, <https://bit.ly/3qKZolL> [accedido 7 de junio de 2022].
- «Una obra nueva». *Diario de Burgos*, 19 de diciembre de 1898, pp. 1-2.

ÍNDICE: Gráficos

Gráfico 1: Clasificación por géneros musicales y los respectivos porcentajes que representan las composiciones musicales de Federico Olmeda.....	233
Gráfico 2: Clasificación por géneros del <i>corpus</i> de obras musicales de Federico Olmeda, destacando las obras para coro.	404
Gráfico 3: Porcentaje de las obras musicales para coro de Federico Olmeda que presentamos en esta tesis.	405
Gráfico 4: Tipología de las obras para coro de Federico Olmeda.....	407

ÍNDICE: Ilustraciones

Ilustración 1: Portada del <i>Himno a la Industria</i> . (Obra premiada en Béjar en septiembre de 1903). <i>ADB</i> , Fondo Federico Olmeda, caja nº 4.	56
Ilustración 2: Certificado de Bautismo de Federico Olmeda (30 noviembre 1886). En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 1.	175
Ilustración 3: Certificado de estudios de Olmeda (expedido en 1888 por Félix Rubio Almajano). En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 1.	177
Ilustración 4: Certificado de cómo Olmeda fue tiple y violinista en la catedral de El Burgo de Osma (27 junio 1887). En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 1.	178
Ilustración 5: Certificado del canónigo secretario capitular del cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Tudela, expedido el 11 de junio de 1890, donde se atestigua cómo Olmeda mereció, por sus ejercicios en las oposiciones celebradas en marzo de 1887, ocupar el número primero entre los opositores. En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 1.	179
Ilustración 6: Certificado de la Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio en el que se establece como Capellán Titular y Maestro de Capilla del Real Monasterio de las Descalzas a Federico Olmeda (expedido el 8 de febrero de 1907). En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 1.	180
Ilustración 7: Dictamen de la Comisión de Instrucción Pública (22 de diciembre 1893). En Archivo Municipal de Burgos, Instrucción Pública, expediente 554, f. 7.	189
Ilustración 8: Certificado del Círculo de Obreros de 29 de septiembre de 1900 donde se nombra a Federico Olmeda profesor de la clase de música vocal e instrumental de la Escuela de Artes y Oficios del Círculo, así como socio de mérito. En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 1.	196
Ilustración 9: Certificado de la Junta general del Orfeón “Sta. Cecilia” de 27 de octubre de 1900 donde se nombra a Federico Olmeda director de dicho Orfeón. En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 1.	196
Ilustración 10: Certificado del Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Tudela de 2 de mayo de 1887 donde se establece cómo Olmeda obtuvo la clasificación de «número primero por su mérito artístico y musical». En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 1.	200
Ilustración 11: Certificado del Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Tudela de 11 de junio de 1890 donde se establece de nuevo cómo Olmeda obtuvo el número primero en los ejercicios de oposición a organista en marzo de 1887 de dicha catedral. En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 1.	201
Ilustración 12: Certificado del Canónigo Doctoral y Secretario Capitular de la Catedral de Burgos por el cual se establece cómo Olmeda tomó posesión del beneficio con cargo de organista de dicha catedral. En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 1.	202
Ilustración 13: Certificado fechado en Madrid el 29 de enero de 1903 por el cual se establece cómo Olmeda quedó cuarto en el proceso de oposiciones para la cátedra de Solfeo de la Escuela Nacional de Música y Declamación en noviembre de 1890. En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 1.	203
Ilustración 14: Portada del 2º ejercicio de las oposiciones al magisterio de la capilla de la catedral de Santiago de Compostela. En <i>ACS</i> , signatura: AM-P 142/12.	204
Ilustración 15: Certificado del secretario capitular de la catedral de Madrid. En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 1.	205
Ilustración 16: Ológrafo de las melodías: <i>Jueves Santo</i> (nº 305, p. 204), <i>Al Cristo de las Agonías</i> (nº 307, p. 204) y <i>Cartas de la Baraja</i> (nº 308, p. 204) que Federico Olmeda incluirá en su libro <i>Folk-lore de Castilla o Cancionero de Burgos</i> . En <i>AMD</i> , signatura: MUS/MD/C/126 (1), B – 00021.	224
Ilustración 17: Ológrafo de las melodías: <i>Virgen Santa del Espino</i> (nº 303, p. 203), <i>Las Gitanillas</i> (nº 302, p. 202), <i>La Pasión</i> (nº 304, p. 203) y <i>Padrenuestro</i> (nº 305, pp. 203 y 204) que Federico Olmeda incluirá en su libro <i>Folk-lore de Castilla o Cancionero de Burgos</i> . En <i>AMD</i> , signatura: MUS/MD/C/126 (1), B – 00020.	224
Ilustración 18: Ejemplo del c. 130 de la <i>Marcha para gran orquesta</i> donde se señala expresamente en la parte del cornetín cómo debe haber tres y no dos como señala al comienzo. En <i>AMD</i> , signatura	

MUS/MSS/713. Por otro lado, todo el pasaje anterior, cc. 114-128, ya viene desarrollado a tres.	235
Ilustración 19: Portada del manuscrito de la <i>Marcha para gran orquesta</i> destacando la parte de las trompas. En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 9.	236
Ilustración 20: Portada de la <i>Marcha para gran orquesta</i> . En AMD, signatura MUS/MSS/713.	236
Ilustración 21: Ejemplo de las anacrusas cc. 11 y 13 donde solo marca la corchea en la primera trompa. En AMD, signatura MUS/MSS/713.	237
Ilustración 22: Ejemplo de la <i>particella</i> de la trompa 2ª en la <i>Marcha para gran orquesta</i> . En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3.	237
Ilustración 23: Copia manuscrita de la versión para voz y orquesta del <i>Himno Nacional Español</i> (cc. 1-2). En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3.	286
Ilustración 24: Edición de la versión para voz y orquesta del <i>Himno Nacional Español</i> (cc. 1-2).	286
Ilustración 25: Ejemplo de los cc. 23-25 de la copia manuscrita de la versión para voz y orquesta del <i>Himno Nacional Español</i> . En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3.	287
Ilustración 26: Ejemplo de nuestra edición de los cc. 23-25 de la versión para voz y orquesta del <i>Himno Nacional Español</i>	287
Ilustración 27: Ejemplo de los cc. 14-15 de la copia manuscrita de la versión para voz y orquesta del <i>Himno Nacional Español</i> . En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3.	289
Ilustración 28: Ejemplo de nuestra edición de los cc. 14-15 de la versión para voz y orquesta del <i>Himno Nacional Español</i> (cc. 14-15).	289
Ilustración 29: Ejemplo de los cc. 49-50 de la copia manuscrita de la versión para voz y orquesta del <i>Himno Nacional Español</i> . En ADB, Fondo Olmeda, caja nº 3.	290
Ilustración 30: Ejemplo de nuestra edición de los cc. 49-50 del <i>Himno Nacional Español</i>	291
Ilustración 31: Introducción melódica del <i>Himno Nacional Español</i> (c. 1-8, violín I).	292
Ilustración 32: Melodía primera del <i>Himno Nacional Español</i> (anacrusa c. 9-16).	292
Ilustración 33: Melodía segunda del <i>Himno Nacional Español</i> (anacrusa c. 18-25).	292
Ilustración 34: Final melódico del <i>Himno Nacional Español</i> (anacrusa c. 43-50).	292
Ilustración 35: Ejemplo de las primeras versiones editadas de los cc. 571-583 de la parte coral del <i>Psalmus L Miserere</i> de Federico Olmeda.	308
Ilustración 36: Versión definitiva de los cc. 571-583 de la parte coral del <i>Psalmus L Miserere</i> de Federico Olmeda.	308
Ilustración 37: Ejemplo de los cc. 15-16 de la parte de los trombones del manuscrito ológrafo de la versión para voz y banda del <i>Himno Nacional Español</i> . En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3.	392
Ilustración 38: Ejemplo de los cc. 15-16 editados de la parte de los trombones de la versión para voz y banda del <i>Himno Nacional Español</i> (nº 28).	393
Ilustración 39: Ejemplo del c. 26 de la parte de la batería del manuscrito ológrafo de la versión para voz y banda del <i>Himno Nacional Español</i> (nº 28). En ADB, Fondo F. Olmeda, caja nº 3.	393
Ilustración 40: Ejemplo del c. 26 de la edición de la parte de la batería de la versión para voz y banda del <i>Himno Nacional Español</i> (nº 28).	393
Ilustración 41: Ejemplo de los cc. 25 y 26 de la <i>Sequencia</i> de la <i>Missa de pro defunctis</i> . En Suplemento de VM (Burgos) 4-5 y 6 (1907).	410
Ilustración 42: Ejemplo de los cc. 25 y 26 de la <i>Sequencia</i> de la <i>Missa pro defunctis</i> de Federico Olmeda. En AMD, signatura MUS/MD/C/124 (16).	410

Ilustración 43: Ejemplos cadenciales de los cc. 11, cc. 15-18 y cc. 20-24 de la nueva edición del <i>Introito</i> de la <i>Missa pro defunctis</i> de Federico Olmeda.	411
Ilustración 44: Ológrafo de la melodía recogida en Alceda (Santander) por Olmeda (nº 6). En el <i>AMD</i> , signatura: MUS/MD/C/126 (1), B – 00017.	440
Ilustración 45: Ejemplo de los cc. 1-15 editados donde se aprecia la introducción de la obra <i>Melodía</i> (nº 2) de la <i>Serie de canciones populares montañesas</i>	442
Ilustración 46: Ejemplo de los cc. 15-21 editados del tenor I donde aparece la parte A de la melodía de la obra nº 2 de la <i>Serie de canciones populares montañesas</i>	442
Ilustración 47: Ejemplo de los cc. 21-30 editados donde se aprecia la parte B de la melodía en el tenor I junto al acompañamiento del resto de voces de la obra nº 2 de la <i>Serie de canciones populares montañesas</i>	442
Ilustración 48: Ejemplo de los cc. 31-45 editados que se corresponden con la parte A de la melodía (cc. 31-35 en el tenor I) y con el cierre de la obra (cc. 35-45) nº 2, <i>Melodía</i> , de la <i>Serie de canciones populares montañesas</i> (nº 36).	443
Ilustración 49: Ejemplo de los cc. 1-4 de la obra <i>Christus factus est</i> de Federico Olmeda. En <i>AMD</i> , signatura MUS/MD/C124 (16).	459
Ilustración 50: Ejemplo de los cc. 1-4 de la obra <i>Christus factus est</i> de Federico Olmeda. En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 3, versión copiada en limpio.	459
Ilustración 51: Ejemplo de los cc. 1-4 de la obra <i>Christus factus est</i> de Federico Olmeda. En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 3, borrador.	459
Ilustración 52: Ejemplo de los cc. 1-4 de la obra <i>Christus factus est</i> de Federico Olmeda. En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 3, <i>particella</i> del superior.	460
Ilustración 53: Ejemplo de los cc. 1-4 de la obra <i>Christus factus est</i> de Federico Olmeda. En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 3, <i>particella</i> del alto.	460
Ilustración 54: Ejemplo de los cc. 1-4 de la obra <i>Christus factus est</i> de Federico Olmeda. En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 3, <i>particella</i> del tenor.	460
Ilustración 55: Ejemplo de la versión editada de los cc. 1-4 de la obra <i>Christus factus est</i> de Federico Olmeda.	460
Ilustración 56: Ejemplo de los cc. 35-42 de la obra <i>Christus factus est</i> de Federico Olmeda. En <i>AMD</i> , signatura MUS/MD/C124 (16).	461
Ilustración 57: Ejemplo de los cc. 35-42 de la obra <i>Christus factus est</i> de Federico Olmeda. En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 3, versión copiada a limpio.	461
Ilustración 58: Ejemplo de los cc. 35-37 de la obra <i>Christus factus est</i> de Federico Olmeda. En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 3, borrador.	461
Ilustración 59: Ejemplo de los cc. 41-44 de la obra <i>Christus factus est</i> de Federico Olmeda. En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 3, borrador.	462
Ilustración 60: Ejemplo de los cc. 41-43 de la obra <i>Christus factus est</i> de Federico Olmeda. En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 3, <i>particella</i> del superior.	462
Ilustración 61: Portada del <i>Himno a la mañana</i> (“ <i>Iam lucis orto sidere</i> ”). En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 5.	488
Ilustración 62: Ejemplos de los cc. 59-60 y cc. 80-81 del manuscrito ológrafo de <i>Plegaria para orfeón</i> (nº 33). En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 5.	498
Ilustración 63: Ejemplo de los cc. 29-31 del manuscrito ológrafo de la obra <i>Plegaria para orfeón</i> (nº 33). En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 5.	499
Ilustración 64: Ejemplo del c. 30 de nuestra propuesta de edición de la obra <i>Plegaria para orfeón</i> (nº 33).	499

- Ilustración 65:** Ejemplos de los cc. 6 y 9, respectivamente, de los manuscritos ológrafos del *Kyrie* y del *Agnus Dei* de la *Missa de Beata Virgine in Sabatto* (nº 34). En *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 5. 510
- Ilustración 66:** Ejemplo del c. 6 del segundo manuscrito ológrafo de la obra *Parce, Domine, populo tuo de Tres motetes para las Dominicas de Cuaresma* (nº 35). En *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 3.. 531
- Ilustración 67:** Ejemplo de los cc. 39 y 40 del *Nocturno* de la *Serie de canciones populares montañesas para orfeón*. En *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 3..... 537
- Ilustración 68:** Ejemplo de los cc. 47 y 48 del *Nocturno* de la *Serie de canciones populares montañesas para orfeón*. En *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 3..... 538
- Ilustración 69:** Ejemplo del cc. 35 del *Nocturno* de la *Serie de canciones populares montañesas para orfeón*. En *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 3. 538
- Ilustración 70:** Ejemplo de la versión editada de los cc. 47 y 48 del *Nocturno* de la *Serie de canciones populares montañesas para orfeón*. 538
- Ilustración 71:** Ejemplo de la cadencia del c. 35 de la obra *Hoc corpus*. En *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 5. 560
- Ilustración 72:** Ejemplo cadencia del c. 35 de la obra *Hoc corpus*. En *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 3.560
- Ilustración 73:** Ejemplo del c. 40 del bajo de la obra *Hoc corpus*. En *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 5. 560
- Ilustración 74:** Ejemplo c. 40 de la obra *Hoc corpus*. En *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 3..... 560
- Ilustración 75:** Ejemplo de la obra *Con el guri, guri, guri*. En *Tanda de rigodones* (Casa Dotesio, Madrid, ca. 1906), p. 5..... 569
- Ilustración 76:** Portada del manuscrito de la obra *Adiós, madre querida* de Federico Olmeda. En *ACP*, signatura 13/23. 570
- Ilustración 77:** Ejemplo de los cc. 34-36 del manuscrito de la obra *Adiós, madre querida* de Federico Olmeda. En *ACP*, signatura 13/23. 571
- Ilustración 78:** Ejemplo de los cc. 34-36 de la versión editada de la obra *Adiós, madre querida* de Federico Olmeda. 571
- Ilustración 79:** Ejemplo de los cc. 16-18 de la obra *Bendita sea tu pureza*. En *Solfexo elemental*, Madrid, [1894], pp. 82-84). Se conserva una copia de *Solfexo elemental* en el *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 8. 576
- Ilustración 80:** Ejemplo de la portada del *Himno a España ("Gloria a la Patria")*. En el *ADB*, F. Fondo Olmeda, caja nº 5..... 589
- Ilustración 81:** Ejemplo de la portada del *Himno infantil*. En el *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 3. 589
- Ilustración 82:** Ejemplo de la mano izquierda del piano de los cc. 2-3 de la obra *Himno a España ("Gloria a la Patria")*. En *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 5. 590
- Ilustración 83:** Ejemplo de los cc. 18 (anacrusa)-19 del piano de la obra *Himno a España ("Gloria a la Patria")*. En *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 5..... 591
- Ilustración 84:** Ejemplo del cc. 24 del *Himno infantil*. En *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 3. 606
- Ilustración 85:** Ejemplo del cc. 23 del *Himno infantil*. En *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 3. 606
- Ilustración 86:** Ejemplos de los cc. 26 y 27 de la *Oda para órgano* (In festo septem dolorum B. M. V.). Versión editada en M. Senart Gaveur, Paris, 1903 y versión ológrafa en *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 4. 610
- Ilustración 87:** Portada de la copia manuscrita de la obra *Poema sinfónico*. En *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 5. 625
- Ilustración 88:** Esquina rota de la página 3 de la versión editada del *Vals de salón* de Federico Olmeda. En el *ADB*, Fondo F. Olmeda, caja nº 8..... 657

Ilustración 89: Complemento de los compases que faltan en la versión editada del <i>Vals de salón</i> de Federico Olmeda. Versión ológrafa del <i>Vals nº 3</i> de Federico Olmeda. En el <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 3.	657
Ilustración 90: Ejemplo de los tres primeros compases del manuscrito de la <i>Rima nº 4</i> para piano de Federico Olmeda. En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 9.	666
Ilustración 91: Ejemplo de los cc. 49 – 51 del manuscrito de la <i>Rima nº 4</i> para piano de Federico Olmeda. En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 9.	666
Ilustración 92: Ejemplo de los cc. 20 – 21 del manuscrito de la <i>Rima nº 4</i> para piano de Federico Olmeda. En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 9.	667
Ilustración 93: Ejemplo de los cc. 25 – 26 del manuscrito de la <i>Rima nº 4</i> para piano de Federico Olmeda. En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 9.	668
Ilustración 94: Ejemplo del último compás del manuscrito de la <i>Rima nº 4</i> para piano de Federico Olmeda. En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 9.	668
Ilustración 95: Ejemplo del c. 50 de la versión editada por mí de la <i>Rima nº 4</i> para piano de Federico Olmeda.	669
Ilustración 96: Ejemplo del c. 9 de la versión manuscrita de la <i>Rima nº 4</i> para piano de Federico Olmeda. En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 9.	673
Ilustración 97: Ejemplo del c. 61 de la versión manuscrita de la <i>Rima nº 19</i> para piano de Federico Olmeda. En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 9.	679
Ilustración 98: Ejemplo de los c. 67 y 68 de la versión manuscrita de la <i>Rima nº 19</i> para piano de Federico Olmeda. En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 9.	679
Ilustración 99: Ejemplo del c. 23 de la versión manuscrita de la <i>Rima nº 21</i> para piano de Federico Olmeda. En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 9.	684
Ilustración 100: Ejemplo del c. 91 de la versión manuscrita de la <i>Rima nº 21</i> para piano de Federico Olmeda. En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 9.	684
Ilustración 101: Ejemplo del c. 91 de la versión manuscrita de la <i>Rima nº 21</i> para piano de Federico Olmeda. En <i>ADB</i> , Fondo F. Olmeda, caja nº 9.	685

ÍNDICE: Tablas

Tabla 1: Esquema del análisis de la <i>Marcha para gran orquesta</i> de Federico Olmeda.....	241
Tabla 2: Esquema del análisis de la versión para voz y orquesta del <i>Himno Nacional Español</i> de Federico Olmeda.....	293
Tabla 3: Esquema del análisis de la versión para voz y orquesta del <i>Psalmus L Miserere</i> de Federico Olmeda.....	310
Tabla 4: Esquema del análisis de la <i>Missa pro defunctis</i> de Federico Olmeda.....	411
Tabla 5: Esquema del análisis de <i>Melodía</i> , nº 2, de la <i>Serie de canciones populares montaÑesas para orfeón</i> de Federico Olmeda.	443
Tabla 6: Esquema del análisis de <i>Canto de cuna</i> , obra nº 3 de la <i>Serie de canciones populares montaÑesas para orfeón</i> de Federico Olmeda.....	447
Tabla 7: Esquema del análisis de <i>Danza</i> , obra nº 6 de la <i>Serie de canciones populares montaÑesas para orfeón</i> de Federico Olmeda.	453
Tabla 8: Esquema del análisis de la obra <i>Christus factus est</i> de Federico Olmeda.....	465
Tabla 9: Esquema del análisis de la obra <i>Memento mei</i> de <i>Dos motetes para el alzar en las misas de difuntos</i> de Federico Olmeda.	474
Tabla 10: Esquema del análisis de la obra <i>Domine, quando veneris iudicare terram</i> de <i>Dos motetes para el alzar en las misas de difuntos</i> de Federico Olmeda.	482
Tabla 11: Esquema del análisis de la obra <i>Himno a la mañana (“Iam lucis orto sidere”)</i> de Federico Olmeda.....	490
Tabla 12: Esquema del análisis de la obra <i>Plegaria para orfeón (Antiphona “Sub tuum praesidium”)</i> de Federico Olmeda.....	500
Tabla 13: Esquema del análisis de la obra <i>la Missa de Beata Virgine in Sabatto</i> de Federico Olmeda...	510
Tabla 14: Esquema del análisis de la obra <i>Parce, Domine, populo tuo</i> de Federico Olmeda.	532
Tabla 15: Esquema del análisis de <i>Nocturno</i> , obra nº 1 de la <i>Serie de canciones populares montaÑesas para orfeón</i> de Federico Olmeda.	539
Tabla 16: Esquema del análisis de <i>Serenata</i> , obra nº 4 de la <i>Serie de canciones populares montaÑesas para orfeón</i> de Federico Olmeda.	546
Tabla 17: Esquema del análisis de <i>Barcarola</i> , obra nº 5 de la <i>Serie de canciones populares montaÑesas para orfeón</i> de Federico Olmeda.	555
Tabla 18: Esquema del análisis de la obra <i>Hoc corpus</i> de Federico Olmeda.....	561
Tabla 19: Obras publicadas en la Antología de Canciones burgalesas para Voz y Piano que ya lo habían sido en la Colección de canciones populares sagradas.....	568
Tabla 20: Obras pertenecientes al género musical de voz y piano que se han publicado en la <i>Antología de Canciones burgalesas para Voz y Piano</i>	568
Tabla 21: Esquema del análisis de la obra <i>Adiós, madre querida</i> de Federico Olmeda.	572
Tabla 22: Esquema del análisis musical de la obra <i>Bendita sea tu pureza</i> de Federico Olmeda.....	577
Tabla 23: Esquema del análisis musical de la obra <i>[Rima (do sostenido menor)] (“Cerraron sus ojos”)</i> de Federico Olmeda.....	583
Tabla 24: Esquema del análisis musical de la obra <i>Himno a España (“Gloria a la Patria”)</i> de Federico Olmeda.....	592
Tabla 25: Esquema del análisis musical de la obra <i>Himno a la Academia de Música</i> de Federico Olmeda.	598
Tabla 26: Esquema del análisis musical de la obra <i>Oda-Fuga</i> de Federico Olmeda.....	614
Tabla 27: Esquema del análisis musical del <i>Poema sinfónico</i> de Federico Olmeda.	629

Tabla 28: Esquema del análisis musical del *Andante religioso (imitado de Beethoven)* de Federico Olmeda..... 660

ÍNDICE: Partituras editadas

Partitura editada 1: <i>Marcha para Gran Orquesta</i>	246
Partitura editada 2: <i>Himno Nacional Español</i> (versión para voz y orquesta)	294
Partitura editada 3: <i>Psalmus L Miserere</i>	321
Partitura editada 4: <i>Himno Nacional Español</i> (versión para voz y banda).....	395
Partitura editada 5: <i>Missa pro defunctis</i>	419
Partitura editada 6: <i>Melodía</i> (nº 2 de la <i>Suite de cantos populares para orfeón</i>)	444
Partitura editada 7: <i>Canto de cuna</i> (nº 3 de la <i>Suite de cantos populares para orfeón</i>)	449
Partitura editada 8: <i>Danza</i> (nº 6 de la <i>Suite de cantos populares para orfeón</i>)	455
Partitura editada 9: <i>Christus factus est</i>	467
Partitura editada 10: <i>Memento mei, Deus</i> (primer coro de la obra <i>Dos coros a voces solas ó Dos motetes para el alzar en las misas de difuntos</i>)	476
Partitura editada 11: <i>Domine, quando veneris judicare terram</i> (segundo coro de la obra <i>Dos coros a voces solas ó Dos motetes para el alzar en las misas de difuntos</i>)	484
Partitura editada 12: <i>Himno a la mañana</i> (“ <i>Iam lucis orto sidere</i> ”)	492
Partitura editada 13: <i>Plegaria para orfeón</i> (<i>Antiphona Sub tuum praesidium</i>).....	503
Partitura editada 14: <i>Missa de Beata Virgine in Sabatto</i>	517
Partitura editada 15: <i>Parce, Domine, populo tuo</i> (de la obra <i>Tres motetes para las Dominicas de Cuaresma</i>)	534
Partitura editada 16: <i>Nocturno</i> (nº 1 de la <i>Suite de cantos populares para orfeón</i>)	541
Partitura editada 17: <i>Serenata</i> (nº 4 de la <i>Suite de cantos populares para orfeón</i>)	549
Partitura editada 18: <i>Barcarola</i> (nº 5 de la <i>Suite de cantos populares para orfeón</i>)	556
Partitura editada 19: <i>Hoc corpus</i>	563
Partitura editada 20: <i>Adiós, madre querida</i>	573
Partitura editada 21: <i>Bendita sea tu pureza</i>	579
Partitura editada 22: [<i>Rima (do sostenido menor)</i>] (“ <i>Cerraron sus ojos</i> ”). [Sobre la <i>Rima LXXIII</i> de Bécquer].....	585
Partitura editada 23: <i>Himno a la Patria</i> (Gloria a España).....	594
Partitura editada 24: <i>Himno a la Academia de Música de Burgos</i>	600
Partitura editada 25: <i>Himno Nacional Español</i> (versión para voz y piano).....	603
Partitura editada 26: <i>Himno Infantil</i>	607
Partitura editada 27: <i>Oda-fuga</i>	617
Partitura editada 28: <i>Poema Sinfónico</i>	631
Partitura editada 29: <i>Andante religioso</i> (Imitado de Beethoven).....	663
Partitura editada 30: <i>Rima nº 4</i>	670
Partitura editada 31: <i>Rima nº 5</i>	675
Partitura editada 32: <i>Rima nº 19</i>	680
Partitura editada 33: <i>Rima nº 21</i>	688
Partitura editada 34: <i>Himno Nacional Español</i> (versión para piano solo)	692