

LA ETAPA GADITANA DEL COMPOSITOR MIGUEL JURADO BUSTAMANTE

JOSÉ LORENZO CHINEA CÁCERES | UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

ORCID ID: 0000-0001-5325-829X

RESUMEN

En este artículo se presentan los resultados de la investigación sobre los orígenes y los primeros años de trabajo del compositor gaditano Miguel Jurado Bustamante. Se dan a conocer algunos datos relevantes que completan su biografía, como su fecha de nacimiento. A pesar de no tener datos que esclarezcan sus inicios en el ámbito de la música, sí queda claro su vínculo formativo con Alonso Ramírez de Arellano. Se aborda su etapa como maestro de capilla de la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de Cádiz y se dan a conocer las obras que se conservan relacionadas con esta etapa.

PALABRAS CLAVE

Miguel Jurado Bustamante, maestro de capilla, Iglesia de Nuestra Señora del Rosario, compositor, Cádiz.

THE CÁDIZ STAGE OF THE COMPOSER MIGUEL JURADO BUSTAMANTE

ABSTRACT

This article presents the research on the origins and early work of the Cádiz composer Miguel Jurado Bustamante. Here is revealed the date of his birth and the names of some of his family members. Although it has not been possible to clarify his beginnings in music, his link with Alonso Ramírez de Arellano is clear. It approaches his stage as chapel master of the parish of Nuestra Señora del Rosario de Cádiz and it presents the musical works that are preserved from this stage.

KEYWORDS

Miguel Jurado Bustamante, chapel master, Parish of Nuestra Señora del Rosario, composer, Cádiz.

1. INTRODUCCIÓN

El compositor Miguel Jurado Bustamante (Cádiz, 1768-San Cristóbal de La Laguna, 1828) ocupó los cargos de maestro de capilla en la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de Cádiz (1791-1799), de la colegiata de Antequera (1799-1815) y de las catedrales de Las Palmas de Gran Canaria (1815-1819) y San Cristóbal de La Laguna (1819-1828). Su figura es fundamental en el estudio de la música en Canarias y su estética en la etapa de transición entre los postulados de la tradición barroca hispana y los presupuestos clasicistas en el ámbito de la música catedralicia, comprendida entre las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del siglo XIX, como ya se ha venido apuntando en varias publicaciones¹. Además, como se abordará en un futuro trabajo, su conocimiento también es fundamental para seguir completando el estudio de los músicos que desempeñaron su oficio en la colegiata malagueña de Antequera².

No obstante, hasta la fecha no se conocían datos sobre su formación y primeros años de andadura, laguna que intentamos cubrir en este trabajo, aportando nuevos datos sobre el periodo gaditano del compositor. Como propósito principal planteamos una aproximación a su periodo formativo, clave para comprender cuáles fueron sus referentes y, en su caso, conocer cómo se plasmó esa influencia en sus composiciones. Para ello marcamos como línea prioritaria la búsqueda de relaciones con músicos de Cádiz vinculados principalmente al ámbito catedralicio, pues en este entorno debió adquirir los conocimientos fundamentales para ponerse al frente de una capilla de música como sucede a partir de 1787, año en el que asume el magisterio de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Cádiz. Analizaremos este periodo, prestando especial atención a las escasas pero interesantes composiciones que se conservan en diferentes archivos de Andalucía y Canarias.

¹ TORRE, Lola de la. El archivo de música de la Catedral de Las Palmas (II), *El Museo Canario*, 50, 1965, pp. 147-203; LLORDÉN, Andrés. Notas históricas de los maestros de capilla en la Colegiata de Antequera, *Anuario musical*, 31-32, 1976-1977, pp. 115-155; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. Prospección en los archivos religiosos tinerfeños del siglo XIX, *Revista de Musicología*, 1-2, (14), 1991, pp. 489-495; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. La música en la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife (1500-1900), *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, 50-51, 2, 2006-2007, pp. 697-739; TORRE, Lola de la y DÍAZ RAMOS, Roberto. Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1811-1820), *El Museo Canario*, 63, 2008, pp. 487-598; CHINEA CÁCERES, José Lorenzo. El magisterio de capilla de Miguel Jurado Bustamante en la catedral de Las Palmas de Gran Canaria (1815-1819). *XXIV Coloquio de Historia Canario-Americana* (2020) [en línea]. 2021, (XXIV-055), pp. 1-12 [consulta: 29 de diciembre de 2021]. ISSN 2386-6837. Disponible en <http://coloquioscanariasamerica.casadecolon.com/index.php/CHCA/article/view/10669>.

² DÍAZ MOHEDO, María Teresa. *La capilla de música de la Iglesia Colegial de Antequera en la segunda mitad del siglo XVIII: el magisterio de José Zameza y Elejalde*. Antequera: Ayuntamiento de Antequera, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2004.

2. DATOS BIOGRÁFICOS

Miguel José Francisco Jurado Díaz de Bustamante nació en la ciudad de Cádiz el 8 de mayo de 1768 y recibió las aguas bautismales en la parroquia del Sagrario —iglesia-catedral de la Santa Cruz— el día 17 del mismo mes³. Según las notas del prebendado tinerfeño Antonio Pereira-Pacheco y Ruiz sobre los méritos de los ministros que constituyeron la catedral de La Laguna en 1819, procedía de una *familia ilustre* de Cádiz⁴. Aunque no hemos podido comprobar este extremo, sí sabemos que sus padres fueron Manuel Jurado Tasorero y Francisca Casiana Díaz de Bustamante, ambos naturales de dicha ciudad, de cuya unión al menos nacieron tres hijos: Bartolomé Juan de Paula, Miguel José Francisco—nuestro biografiado— y Francisco de Paula.

Es evidente pensar que sus primeros pasos en la música están ligados a su ambiente familiar más directo, pues su padre, Manuel Jurado, era contralto de la capilla de música de la catedral de Cádiz. Este fue hijo de Bartolomé Jurado y Andrea Tasorero —ambos de Cádiz— e ingresó en el cuerpo de cantores como músico agregado el 3 de diciembre de 1762, exponiendo como méritos ante el Cabildo el haber servido previamente como seise del templo. Prácticamente desde esta fecha percibió un salario de cien ducados, que se vieron incrementados hasta los ciento cincuenta en 1764. A partir de entonces y hasta su jubilación en 1803, esta cantidad no sufrió ninguna variación, por lo que se vio obligado a cursar numerosas peticiones de socorro económico a lo largo de su vida. Falleció el 31 de mayo de 1811⁵.

Francisca Casiana Díaz de Bustamante también era natural de la ciudad de Cádiz e hija del matrimonio de turcos formado por Juan Alejandro Díaz de Bustamante y Francisca de Paula⁶. Los hijos de Manuel y Francisca Casiana no conservaron la partícula Díaz en su apellido materno, y optaron por contraer sus firmas a la fórmula Jurado de Bustamante o Jurado Bustamante.

En cuanto a los hermanos del compositor, desconocemos si el mayor, Bartolomé Jurado, siguió la estela de su padre y llegó a desempeñar alguna actividad musical. Sabemos, eso sí, que dirigía una fábrica de peines de marfil y carey que contaba *con aprobación real* y

3 ARCHIVO PARROQUIAL DE LA IGLESIA DE LA SANTA CRUZ DE CÁDIZ (APSCC). Libro 67 de bautismos, fol. 123.

4 SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio. *Luis de la Encina, obispo de Arequipa, y su paje Antonio Pereira*. Las Palmas de Gran Canaria: [s.e.], (2), 2017, p. 273.

5 DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino. *La música en Cádiz: la Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Diputación de Cádiz, (1), 2004, pp. 214, 247, 249, 265, 388-389, 391: nota 406, 266: nota 409, 413-414, 542. 552-554, 566; (3), p. 53.

6 APSCC. Libro 30 de matrimonios, fol. 18.

se ubicaba en la calle de la Palma de esta ciudad, casa número doscientos treinta y dos, como reconocía ante el notario Juan Manuel Martínez en abril de 1803 al testar por segunda vez después del fallecimiento de su primera esposa, la oscense María Josefa Borau⁷. Con ella se había desposado en 1794 y tuvo dos hijos, María Mercedes y Juan Francisco Jurado Borau. En 1802 contrajo nuevamente matrimonio con María del Carmen Balcázar, con la que tuvo al menos una hija, María de los Dolores Victoriana Jurado y Balcázar. En sus últimas voluntades declaró a todos sus hijos como únicos y legítimos herederos, nombrando como albaceas a Santos Bustamante —posible miembro de la familia por la rama materna— y a Roberto White y Fleming⁸.

Menos aún sabemos de su hermano menor, Francisco de Paula Jurado. Al igual que su padre, fue seise de la capilla catedralicia hasta el 8 de octubre de 1784, fecha en la que se produjo su salida del cuerpo *por haber ya perdido la voz*⁹. Siempre debió mantener el contacto con su hermano Miguel, sirviéndole incluso como intermediario en la Península desde que partió a Canarias en 1815. Así lo demuestra el memorial que remitía al Cabido de la colegiata de Antequera el 14 de agosto de 1824 para negociar la readmisión de su hermano en el puesto de maestro de capilla, manteniendo los mismos términos en que este había dejado el cargo al marchar a las Islas¹⁰. Esta información la puso en conocimiento de Miguel Jurado en una carta remitida a Tenerife el 13 de noviembre de ese mismo año, documento que le sirvió para negociar con la catedral de La Laguna la escritura formal de su renta anual¹¹.

3. FORMACIÓN

Al margen de estas noticias sobre la familia del compositor, no podemos arrojar en estos momentos ningún otro dato que permita saber cómo transcurrieron sus primeros años de vida. Esta carencia documental impide conocer su desarrollo formativo desde su infancia hasta el momento en el que alcanza su primer empleo en Cádiz. No obstante, es lógico pensar que este proceso debió aproximarse al experimentado por otros compositores contemporáneos que se iniciaban en el coro de las iglesias, colegiatas y catedrales españolas

⁷ Bartolomé Juan de Paula Jurado y María Josefa Diega Manuela Borau sentaron testamento conjunto en Cádiz, en noviembre de 1794, ante el notario Manuel Sáenz al contraer ella una enfermedad terminal. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE CÁDIZ (AHPC). Protocolos de Cádiz, leg. 406, fol. 1048-1052v.

⁸ AHPC. Protocolos de Cádiz (PC), leg. 416, fol. 445-448v.

⁹ DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música...*, op. cit., (1), p. 231, 567.

¹⁰ ARCHIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE ANTEQUERA (AHMA). Fondo de la Real Colegiata de Antequera (FCA), libro 33 de actas capitulares, fol. 99.

¹¹ ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA (AHDLL). Fondo Histórico de la Catedral de La Laguna (FHC), libro 2 de actas capitulares, fol. 264.

—como mozos de coro, seises, cantorcicos, infanticos, etc.—, recibiendo lecciones de solfeo y canto llano, al mismo tiempo que adquirirían las primeras nociones de clave, órgano o bajón, y otros instrumentos, contando con la supervisión y aprobación del maestro y de algunos músicos de la capilla, así como del propio Cabildo eclesiástico¹².

Siguiendo este paralelismo, de entrada, debemos descartar la vinculación de Jurado Bustamante con la capilla de la catedral gaditana. Como se decía, el primer escalón de ingreso a este cuerpo lo garantizaba su admisión como seise del coro. Sin embargo, de los estudios de Antón Solé y Díez Martínez, se desprende que en ningún momento su nombre llegó a figurar entre los admitidos o los aspirantes que se presentaron a las pruebas de selección en el periodo comprendido entre 1768 y 1782, fecha esta última en la que ya Jurado superaría la edad recomendada para su acceso. Es además en este periodo cuando se produjo un cambio significativo en la regulación y el sistema de enseñanza de los mozos de coro, pues el 1 de enero de 1777 se ponía en funcionamiento el colegio de seises y acólitos de Santa Cruz¹³.

El 19 de abril de ese mismo año el Cabildo aprobó los estatutos del colegio que redactó el prebendado Cayetano María de Huarte. La esencia de su articulado recogía, entre otros aspectos, que no debía superarse el número de dieciocho colegiales admitidos —incluyendo los seises—; y poseer *la edad, voz y cuerpo competente para el servicio del Altar y Coro los colegiales, y para la Música los infantiles*¹⁴. Unas exigencias que se fueron precisando en diferentes edictos durante los magisterios de Francisco Delgado y Juan Domingo Vidal.

Miguel Jurado se hallaba en una edad crítica en el momento que se produjo el cambio en el régimen de los seises, debido a que en 1777 ya contaba con ocho años, y no pudo integrar la lista de dieciséis niños que accedieron al colegio en el momento de su apertura¹⁵. Por el contrario, este sí fue el caso de su hermano Francisco de Paula Jurado que permaneció en la capilla hasta que mudó la voz en 1784¹⁶.

¹² TORRENTE, Álvaro. Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España Moderna, *Artigrama*, 12, 1996-1997, p. 219.

¹³ ANTÓN SOLÉ, Pablo. La música sacra en la Catedral de Cádiz durante el siglo XVIII, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 75, 1992, p. 254.

¹⁴ ANTÓN SOLÉ, Pablo. *La iglesia gaditana en el siglo XVIII*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1994, pp. 483, 487-488; DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino. Los seises de la catedral de Cádiz: su reinstauración y funcionamiento en el siglo XVIII, *Tavira*, 14, 1997, p. 116; DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música...*, op. cit., (1), pp. 220-221.

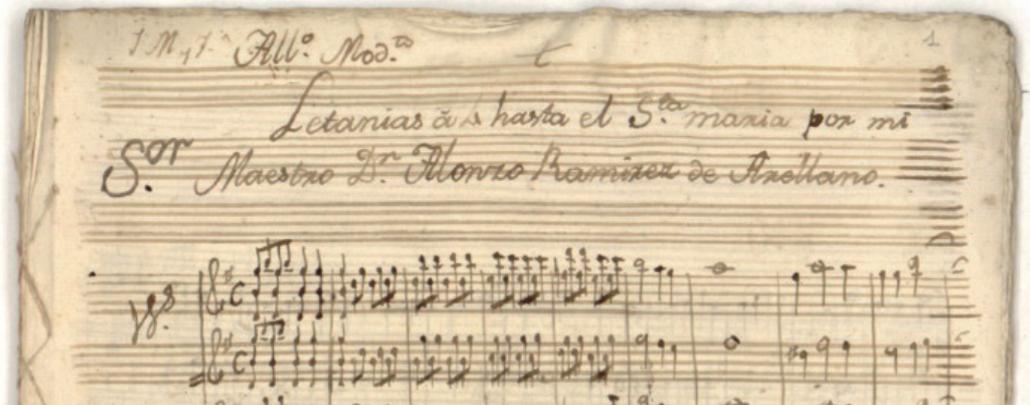
¹⁵ Se admitían como acólitos a los colegiales procedentes del seminario de San Bartolomé: Ramón Baeza (Cádiz), José Benítez (Cádiz), Francisco Cuenca (Cádiz) y Manuel Moreno (Algeciras); y a los niños Antonio Barbaruza (Cádiz), Bernardo Bolaños (Cádiz), Antonio González (Puerto Real), Antonio Lara (Sevilla), Pedro López (Alcalá) y Joaquín Sánchez (Cádiz); y como seises a Sebastián Daza (Gaucín), Fernando Domínguez (Ubrique), Francisco de Paula García (Antequera), Pablo Núñez (Priego), José de la Vega (Cádiz) y Manuel Vergara (Cádiz). ANTÓN SOLÉ, Pablo, *La música...*, op. cit., p. 254; ANTÓN SOLÉ, Pablo, *La iglesia...*, op. cit., p. 570.

¹⁶ DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música...*, op. cit., (1), p. 231.

Descartada la vía catedralicia, es presumible pensar que Miguel Jurado adquirió sus primeros conocimientos sobre música en el ámbito privado que, en su caso, no tendría que diferir demasiado de los proporcionados a los seises en el colegio, pues su padre integraba el cuerpo de cantores de la capilla catedralicia. En este aspecto concreto, Díez Martínez señala que la enseñanza musical en Cádiz solo debió estar reglada en el ámbito de la catedral y, especialmente, en el colegio de Santa Cruz¹⁷, aunque varios músicos de forma independiente —entre ellos algunos vinculados a la capilla de la catedral— impartían clases en sus propias casas o en academias, como la regentada por Antonio Marchal¹⁸. Aun así, y a falta de datos que lo puedan desmentir, pensamos que Jurado Bustamante fue instruido por su padre en el ámbito doméstico. Con él aprendería solfeo, canto, y quizá también recibiría los primeros rudimentos de la armonía y el contrapunto. Y es posible que, con posterioridad, la posición de su progenitor le permitiera entrar en contacto con el compositor y a la vez estrecho colaborador catedralicio, Alonso Ramírez de Arellano. Con este reputado músico gaditano, Miguel Jurado mantuvo una relación muy fructuosa que le permitió adquirir y perfeccionar sus conocimientos sobre contrapunto, armonía y composición, y que desde 1787 puso en práctica en sus primeros trabajos para la capilla de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario. Esta relación la confirmaba el propio Miguel Jurado en la portada de sus *Letanías* a cuatro voces en Sol mayor, que él mismo completaba a partir del verso *Sancta Dei Genitrix*, como refleja en el título completo de la obra: *Letanías a cuatro hasta el Santa María por mi señor maestro don Alonso Ramírez de Arellano* [Imagen 1]¹⁹.

Imagen 1

Inicio de las *Letanías a cuatro hasta el Santa María... en Sol mayor*.



¹⁷ *Ibidem*, p. 54.

¹⁸ ROMÁN, Rafael. *La enseñanza en Cádiz en el siglo XVIII*. Cádiz: Ediciones Unicaja, 1991, p. 27, citado en DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música...*, op. cit., (1), p. 54: nota 81.

¹⁹ ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN DE SANTA CRUZ DE TENERIFE (APCSC). Fondo de Música (FM), leg. 16, doc. 1.

Esta partitura está escrita por una única mano —la de Miguel Jurado— para una plantilla compuesta por cuatro voces (soprano, alto, tenor y bajo), violines, oboes, trompas, y acompañamiento. Debió tratarse de un trabajo inconcluso de Ramírez de Arellano que Jurado terminó a partir de 1794, pues fue a partir de esta fecha cuando los violines fueron readmitidos en la capilla de la catedral gaditana después de haber sido vetados, como se comentará más adelante. Y es precisamente porque aparecen en su plantilla los violines y por el título de la obra, por lo que nos decantamos a datar esta pieza en los años señalados, pues, aunque este hecho no justifique que la obra se pensara para la catedral, es lógico suponer que, de seguir vigente la prohibición de estos instrumentos, Ramírez de Arellano continuaría la línea de no incluirlos en sus plantillas, como constatan el resto de obras conservadas en el fondo musical, fechadas entre 1779 y 1783²⁰. Sin descartar tampoco que los violines fuesen añadidos posteriormente por Jurado Bustamante, sí es seguro reconocer la huella de su maestro en las líneas que dibujan los oboes, que llevan asignados prácticamente el mismo diseño que las cuerdas. También deja su impronta en el empleo excesivo del contrapunto imitativo, que su discípulo altera con algo más de variedad en la segunda parte de la obra. Esta partitura se custodia en el archivo de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife, donde también existe un aria dedicada al Santísimo de Alonso Ramírez de Arellano, formando la colección de papeles —propios y de otros compositores— que Jurado llevó consigo en todos sus destinos²¹.

Además de conocer a Ramírez de Arellano, Miguel Jurado debió mantener algún tipo de contacto con los dos maestros de capilla de la catedral que ocuparon el cargo en los años que estuvo viviendo en la ciudad, es decir, Francisco Delgado Sánchez (1719-1792) y Juan Domingo Vidal (c. 1735-1808), aunque no podemos confirmar estos extremos.

La capilla de la catedral de Cádiz experimentó una depresión a partir de la década de los setenta del siglo XVIII, relacionada con el envejecimiento de sus miembros y las dificultades para su renovación, hasta el punto de quedar al límite de su desaparición. Esta grave crisis coincidió en el tiempo con los impulsos reformistas del obispo Escalzo y Miguel que, en líneas generales, pasaron por la depuración de la liturgia y la eliminación de todo elemento con contenido teatral o popular. Sus pretensiones encontraron en 1780 el respaldo del Cabildo eclesiástico, y derivó en la adopción de planteamientos extremos, como la intención de mantener únicamente el canto llano y eliminar la *música a papeles*, o lo que era lo mismo, reducir a la mínima expresión las intervenciones de la capilla²².

20 DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música...*, *op. cit.*, (1), pp. 427-428.

21 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, *Prospección...*, *op. cit.*, p. 492; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, *La música en...*, *op. cit.*, p. 733.

22 DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música...*, *op. cit.*, (1), pp. 162-163, 317-318, 461; DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino. *Música sacra en Cádiz en tiempos de la Ilustración*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2006, p. 16.

A este debate —del que surgió la prohibición de los villancicos, arias y otras piezas en español, en cumplimiento con la Real Cédula de 11 de abril de 1777—, se sumaban las tensiones abiertas en el seno de la capilla entre sus miembros y el maestro Francisco Delgado a raíz de sus propuestas de reforma de la música del templo²³. En una queja que entonces presentaba ante el Cabildo, Delgado exponía que los violines estaban disfrutando del privilegio de participar en la capilla de la catedral, en la del convento de San Agustín, e incluso en los teatros de la ciudad, incumpliendo con frecuencia sus compromisos, en injusta proporción con lo exigido al resto de músicos y cantores. Su condición de *árbitros* de la capilla, los hacían imprescindibles en la mayoría de ocasiones, por lo que no dudó en expresar su deseo de que fueran eliminados de la plantilla al considerarlos *opuestos a la devoción y al culto que le debemos dar a Dios en su santo templo*²⁴. Evidentemente esta posición fue contestada por los músicos afectados, aunque de nada sirvió, pues a finales de 1782 el uso de los violines —tachados de instrumentos teatrales— fue prohibido en las iglesias, y en su lugar se abogó por las *voces gruesas y el canto de órgano y algún otro instrumento de voca, a saber, bajón u oboe*, sumando dos años más tarde los mandatos del obispo Escalzo y Miguel que censuraban las *músicas teatrales y delicadas* y el empleo de instrumentos *marciales y profanos*²⁵. El restablecimiento de los violines en la capilla catedralicia fue posible a partir de 1786 a raíz de la reconsideración del chantre, por medio de los informes que a su favor dictaron los comisionados Gaspar de Molina y Zaldívar, marqués de Ureña (1741-1806)²⁶, y Alonso Ramírez de Arellano²⁷.

En septiembre de 1780, coincidiendo con el debate de la reforma de la música, el maestro Delgado renunció a la enseñanza de los seises por encontrarse *viejo y cansado*. Al comunicar su decisión al Cabildo propuso que le sustituyese en estas funciones el contralto Manuel Jurado, indicando además que él no podría hacer frente a los gastos que exigían estas funciones como le demandaba la capilla²⁸. En esta fecha, su hijo Miguel, ya contaba con doce

23 ANTÓN SOLÉ, Pablo. *La música...*, op. cit., p. 254; ANTÓN SOLÉ, Pablo. *La iglesia...*, op. cit., p. 569.

24 ANTÓN SOLÉ, Pablo. *La iglesia...*, op. cit., pp. 568-569; DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música...*, op. cit., (1), p. 394; DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *Música...*, op. cit., p. 23.

25 ANTÓN SOLÉ, Pablo. *La iglesia...*, op. cit., pp. 571-572.

26 El marqués de Ureña, en sus *Reflexiones sobre la Arquitectura, ornato y música del templo* (1785), realizó una defensa encendida de los instrumentos prohibidos, argumentando que el mal no estaba en ellos sino en su mal uso. Véase ANTÓN SOLÉ, Pablo. *La iglesia...*, op. cit., p. 572; DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música...*, op. cit., (1), pp. 461, 464-465, 507; DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *Música...*, op. cit., pp. 16-17.

27 ANTÓN SOLÉ, Pablo. *La música...*, op. cit., pp. 256-258; ANTÓN SOLÉ, Pablo. *La iglesia...*, op. cit., p. 576; DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música...*, op. cit., (1), pp. 163, 209, 461; DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *Música...*, op. cit., pp. 16-17, 25.

28 DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *Los seises...*, op. cit., p. 121; DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música...*, op. cit., (1), pp. 386, 393; DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *Música...*, op. cit., p. 23.

años y por tanto tenía muchas más dificultades para entrar en la capilla. Tampoco sabemos si seis años más tarde, con la readmisión de los violines y la ampliación de la plantilla, intentó formar parte del cuerpo, que en 1796 llegó a contar con treinta y tres miembros²⁹.

Lo que sí parece seguro es que en todos estos años Jurado Bustamante recibió nociones de composición, y junto al manejo del clave y del órgano, también debió recibir clases de violín. No es posible conocer con quién aprendería a tocar este instrumento, pues podría tratarse de su padre, de Ramírez de Arellano, de un violinista de la capilla, o de otro músico independiente. Lo que sí parece estar claro es que debió desenvolverse con cierta soltura en el manejo del violín, pues él mismo se encargó de enseñarlo en Tenerife al cantor Domingo Crisanto Delgado Gómez (1806-1856)³⁰.

ALONSO RAMÍREZ DE ARELLANO (1704-1794)

Hasta la fecha no han trascendido muchas noticias sobre este destacado compositor gaditano. Los pocos datos que se conocen sobre su vida y su obra se deben a los estudios del profesor Díez Martínez. Entre estas primeras informaciones sabemos que Ramírez de Arellano era natural de Cádiz y vivía en la calle Botica. En 1757 optó a los magisterios vacantes de la Capilla Real de Granada —quedando en segundo lugar³¹—, y de la catedral de Sevilla sin que se tenga ninguna referencia a ocupaciones similares con anterioridad. Al menos desde 1783, ostentó el cargo civil de alcaide de las Puertas del Mar, como refleja un acuerdo del Cabildo catedralicio en el que se aborda una comunicación suya³², que debió ser vitalicio, pues en mayo de 1796 se identificaba de este modo ante el notario Manuel Sáenz para otorgar un poder³³. Aunque no desempeñó el magisterio de capilla en la catedral de Cádiz, sí estuvo vinculado a ella con tratamiento de ministro del templo, al menos durante las últimas décadas de su vida. En 1780 fue comisionado por el Cabildo, junto al maestro Francisco Delgado y el bajón Matías Montañana, para revisar los fondos musicales del archivo y elegir obras en latín —alejadas del gusto barroco y sin rastro de componentes populares— que se adecuaban a la nueva línea marcada por el Capítulo. En este sentido recibió el encargo de solicitar a otras iglesias partituras que respondieran a los nuevos criterios, entre las que se hallaron

29 DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música...*, op. cit., (1), pp. 163-164.

30 TORRE, Lola de la. Domingo Crisanto Delgado (1806-1856), músico canario, organista en la Catedral de San Juan de Puerto Rico, *Revista de Musicología*, 1-2, (6), 1983, p. 532.

31 LÓPEZ-CALO, José. *Catálogo del Archivo de música de la Capilla Real de Granada*. Granada: Centro de Documentación Musical, (2), 1993, pp. 150, 156, citado en DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música...*, op. cit., (1), p. 427, 461; (3), p. 87; nota 357; DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *Música...*, op. cit., p. 25.

32 DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música...*, op. cit., (1), p. 427, 461; (3), p. 87; DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *Música...*, op. cit., p. 25.

33 AHPC. PC, leg. 408, fol. 512.

piezas del influyente maestro de la catedral de Sevilla Pedro Rabassa (1683-1767), recibidas entre 1781 y 1784 y copiadas por el padre de Jurado Bustamante³⁴. Participó como juez en varias oposiciones y asesoró a la catedral en cuestiones relacionadas con la reforma de la música. Así, designado a tal efecto, el 2 de abril de 1786 emitió un informe favorable a la readmisión de los violines en la capilla que, junto al firmado por el marqués de Ureña, sirvió para inclinar la balanza hacia la consecución de este propósito. Se trata de un escrito de un humanista, persuasivo en las formas y profusamente ilustrado con citas bíblicas que podría resumirse cuando sentencia *que no hay instrumento que pudiendo hacer agradable consonancia y sonora melodía no sea apto para completar el coro o capilla de la Iglesia*, en directa alusión al violín. Pensaba además que el uso de las primeras cuerdas ensancharía la solemnidad y decoro de los cultos, y permitiría de forma práctica, reducir la fatiga de los cantores al alternar su participación con los instrumentos. Al igual que el marqués de Ureña, aseguraba que la dignidad de los violines debía estar marcada exclusivamente por el buen o mal uso que de ellos se hiciera, y reconocía ante todo prejuicio, sus aptitudes armónicas al concertar con los bajos, rechazando por consiguiente los antiguos planteamientos del padre Feijoo³⁵.

Otro signo del prestigio y de la consideración que gozaba Ramírez de Arellano entre los miembros del Cabildo eclesiástico, fue la llamada a participar en los tribunales de varias oposiciones del cuerpo de música. En 1784 integró el jurado que admitió a dos nuevos contraltos, y en 1788 el que aprobó la designación de Juan Domingo Vidal como nuevo maestro de capilla tras la jubilación de Francisco Delgado³⁶. No obstante, faltan referencias que permitan atisbar si, a la par que prestaba estos servicios en el templo, recibía a los seises y a los niños externos a la catedral —como pensamos que sería el caso de Miguel Jurado—, ofreciendo clases de contrapunto y armonía, así como de algunos instrumentos.

De su estrecha colaboración con la capilla de música, el archivo de la catedral de Cádiz, conserva diecinueve obras de su autoría datadas entre 1779 y 1784³⁷. Hasta la fecha, el profesor Díez Martínez ha abordado la transcripción de tres motetes: *Ascendens Christus in altum* a cuatro voces, *Nunc dimittis* y *Super omnia ligna*. El primero se encuentra recogido en el disco

³⁴ Manuel Jurado estaba considerado *un buen copista de música, y suyas son las copias de las obras de Pedro Rabassa que se conservan en la catedral de Cádiz, realizadas entre los años 1781-1784*. DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música...*, op. cit., (1), pp. 332-334, 336-340, 397, 427, (3), pp. 53, 87.

³⁵ MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española: siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, (4), 1985, p. 419; ANTÓN SOLÉ, Pablo. *La iglesia...*, op. cit., pp. 573-574; DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música...*, op. cit., (1), pp. 209, 427, 461-465, 507-508; (3), p. 88; DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *Música...*, op. cit., p. 25.

³⁶ DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música...*, op. cit., (1), pp. 179, 213, 244, 407.

³⁷ PAJARES BARÓN, Máximo. *Archivo de música de la Catedral de Cádiz*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1993, pp. 467-471; DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música...*, op. cit., (1), pp. 333, 427-428, 479; DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *Música...*, op. cit., p. 25.

Música de la Catedral de Cádiz: maestros del siglo XVIII, y posteriormente en el segundo volumen de *La música en Cádiz: y su proyección urbana durante el siglo XVIII*; mientras que los segundos lo hacen en el trabajo *Música sacra en Cádiz en tiempos de la Ilustración*. Además, compuso un *Canon recte et retro* a cuarenta y ocho voces, publicado en Londres en 1765 —solamente el primer versículo del *Sanctus*—, como informó Rafael Mitjana³⁸.

4. JURADO BUSTAMANTE: MAESTRO DE CAPILLA DE LA IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO

4.1. CREACIÓN DE NUEVAS PARROQUIAS Y CAPILLAS DE MÚSICA EN LA CIUDAD DE CÁDIZ

Hasta el último tercio del siglo XVIII, Cádiz mantuvo la singularidad de poseer una única parroquia, la del Sagrario de la catedral establecida en la antigua iglesia de la Santa Cruz. Sin embargo, en los diecinueve barrios o distritos que conformaban su entramado urbano, se había terminado de configurar una extensa red de iglesias y capillas que demandaron el ascenso parroquial³⁹. Pese a la férrea resistencia del Cabildo eclesiástico a crear nuevas fábricas y evitar la merma de sus rentas, a partir de 1787 varias iglesias capitalinas adquirieron la condición de parroquia por decreto del obispo José Escalzo y Miguel. Estas fueron las hasta entonces iglesias auxiliares de Nuestra Señora del Rosario, San Antonio y San José de Extramuros, lista a la que pronto se sumaron como ayudas de parroquia las de San Lorenzo y Santiago⁴⁰.

A la par que cuajaban estas fundaciones, surgieron varias agrupaciones musicales —independientes de la capilla catedralicia— que acudieron o se instalaron en estas iglesias y empezaron a funcionar como capillas parroquiales a semejanza de lo ocurrido en otras ciudades andaluzas y españolas⁴¹. Sobre sus creaciones aún se maneja muy poca información, siendo la principal referencia el citado trabajo doctoral del profesor Díez Martínez. En

38 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. Miguel Jurado Bustamante, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, (6), 2000, p. 630; DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música...*, op. cit., (1), p. 427.

39 MOLINA MARTÍNEZ, José María. *De propios y extraños: la población de Cádiz en el siglo XVIII*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2004, pp. 35, 137.

40 PASCUA SÁNCHEZ, María José. Cádiz y su Provincia, 1700-1788. RODRÍGUEZ-PIÑERO BRAVO-FERRER, Javier (dir.). *Cádiz y su Provincia*. Sevilla: Ediciones Gever, 1984, pp. 293-294, 307; MORGADO GARCÍA, Arturo. *Iglesia y sociedad en el Cádiz del siglo XVIII*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1989, pp. 14, 103, 138-139, 188; ANTÓN SOLÉ, Pablo. *La iglesia...*, op. cit., p. 84; DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música...*, op. cit., (1), p. 269.

41 PÉREZ MANCILLA, Victoriano José. Andalucía en la música de las iglesias. En GARCÍA GALLARDO, Francisco José y ARREDONDO PÉREZ, Herminia coords. *Andalucía en la Música: expresión de comunidad, construcción de identidad*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de la Presidencia, 2014, pp. 31-32.

sus páginas el autor recoge la existencia de varias agrupaciones o capillas de música en la ciudad durante la segunda mitad del siglo XVIII: la formada por los frailes agustinos, con la que solían concurrir algunos miembros de la capilla catedralicia a pesar del rechazo explícito de su maestro⁴²; la conocida como Capilla de Santa Cecilia —dirigida por Anastasio Espinosa e integrada por siete músicos—, que alegó en 1788 su supuesta antigüedad ante el Consejo de Castilla para conseguir un permiso de actuación; y, entre otras, sendos conjuntos musicales que se habían organizado en las parroquias de San Antonio —compuesto por cinco músicos y dirigido por el antiguo seise Francisco Zapata—, y la de Nuestra Señora del Rosario a la que perteneció Miguel Jurado Bustamante⁴³.

Es importante destacar que en estos últimos años del siglo la iglesia del Rosario fue sometida a una amplísima reforma, auspiciada en gran medida por el sacerdote José Sáenz de Santamaría, marqués de Valde-Íñigo. A su patronazgo se deben buena parte de las adquisiciones que enriquecieron el patrimonio mueble del templo y, sobre todo, la construcción del contiguo oratorio de la Santa Cueva⁴⁴.

4.2. EL MAGISTERIO DE JURADO BUSTAMANTE

En relación al descubrimiento de la Santa Cueva y la edificación del oratorio, se halla vinculado uno de los acontecimientos musicales más relevantes de cuantos acontecen en Cádiz en el siglo XVIII, el encargo y estreno de *Las siete palabras* de Franz Joseph Haydn (1732-1809). Esta partitura del reputado compositor austriaco —cuyo original lamentablemente hoy se halla desaparecido—, se recibía en la ciudad en torno a 1786-1787 para interpretarse durante el oficio de las Tres Horas del Viernes Santo⁴⁵. En su encargo participó un grupo de destacados capitalinos, encabezados por el marqués de Valde-Íñigo y Francisco de Paula María de Micón, marqués de Méritos, también relacionado con la capilla catedralicia. Fue un hecho de especial trascendencia, coincidente en el tiempo con el inicio del magisterio de capilla de Miguel Jurado Bustamante en la parroquia del Rosario.

42 ANTÓN SOLÉ, Pablo. *La iglesia...*, op. cit., p. 568.

43 LÓPEZ-CALO, José. *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Granada*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991, (1), p. 147; (3), pp. 131, 150-152, 158, 164-165, 180, 184; DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música...*, op. cit., (1), pp. 307-310.

44 DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música...*, op. cit., (1), p. 493; op. cit., 2007, p. 99; DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino. Franz Joseph Haydn y Cádiz: el encargo de *Las siete palabras*, MAR: *Música de Andalucía en la Red*, 1, 2011, p. 32-33.

45 RIVAS PÉREZ, José María. *Aproximación a la música en Cádiz durante el siglo XVIII*. Cádiz: Fundación municipal de Cultura, Cátedra municipal «Adolfo de Castro», 1986, p. 19; DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música...*, op. cit., (1), pp. 487-498; op. cit., 2007, pp. 100-102; DÍEZ MARTÍNEZ, M.: op. cit., 2011, pp. 32-33.

Pensamos que el principal promotor de la capilla de música fue el marqués de Valde-Íñigo, relacionado directamente con la renovación artística de la iglesia y su elevación al rango de parroquia⁴⁶. Aunque carecemos de datos que puedan confirmar este indicio, lo que sí es seguro es que esta formación ya existía en 1787, y que en ella participaba Jurado Bustamante. Uno de los hechos que sostienen esta afirmación lo aporta el propio compositor en la carta que en 1796 enviaba al secretario capitular de la catedral de Granada, firmando como *natural y vecino de la ciudad de Cádiz, de edad de veinte y ocho años, de estado soltero, maestro de la capilla de música de la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de dicha ciudad*⁴⁷. De esta forma lo presentaba en 1820 el citado prebendado Pereira-Pacheco en sus notas sobre la fundación de la catedral de La Laguna, diciendo que era *natural de Cádiz, de edad de 23 años [y] fue maestro de capilla de la parroquia del Rosario de dicha ciudad*⁴⁸. También lo confirman las partituras que firmó y dató en Cádiz en el periodo comprendido entre 1783 y 1793, y que llevó consigo en sus siguientes destinos, quedando depositadas en el fondo musical de la colegiata de Antequera y en el archivo parroquial de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife. A través de estas evidencias constatamos que Miguel Jurado fue nombrado maestro de capilla de la parroquia en 1791, y que previamente había realizado composiciones que pudieron ser interpretadas en el templo bajo la dirección de otro maestro, a la vez que afirmamos que su magisterio debió prolongarse hasta 1799, año en que deja su ciudad para ocupar la plaza en la colegiata de Antequera.

Eso sí, desconocemos cuáles fueron los contactos que mantuvo Jurado con esta iglesia antes de este periodo, aunque no resulta descabellado pensar que a ello contribuyeran los vínculos que algún familiar podría mantener entonces con el templo y sus regidores. En esta dirección apunta un recibo extendido el 3 de junio de 1796 al párroco y mayordomo interino de la fábrica, Francisco Fernández del Castillo por la compra de cera por parte de Juan Antonio Díaz de Bustamante, quizás un tío materno⁴⁹.

Fuera como fuese, aun así, resulta complicado concretar el momento exacto en el que se funda la capilla parroquial y se produce en ella el ingreso de Jurado Bustamante. Parece lógico pensar que la obra más antigua, el *Magnificat* a seis voces en La menor, datado en marzo de 1783⁵⁰, no fue realizada para la iglesia del Rosario pues, como decíamos, es posible que aún

46 DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música...*, *op. cit.*, (1), p. 493.

47 LÓPEZ-CALO, José. *Catálogo del archivo...*, *op. cit.*, (3), p. 131.

48 SÁNCHEZ RODRÍGUEZ. *op. cit.*, p. 273.

49 ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE CÁDIZ (APRC). Legajo 63, doc. 7, recibo 03/06/1796.

50 APCSC. FM, pendiente de signatura; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, *Prospección...*, *op. cit.*, p. 492; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. *La música...*, *op. cit.*, p. 733.

no se hubiese organizado el cuerpo de música. No obstante, estamos ante una obra de gran importancia biográfica, ya que demuestra que con quince años de edad ya se ejercitaba con solvencia en la composición. Será a partir de 1787 cuando debió consolidar su relación con el templo, aunque no sabemos en qué términos estuvo, al menos hasta 1791, fecha en la que fue nombrado su maestro. En este tiempo pudo simultanear la composición con su participación activa, ya fuera como cantor o como instrumentista, pues al igual que pasaba en el resto de capillas de nueva creación, la del Rosario debió contar con una plantilla de músicos muy reducida.

La parroquia tuvo que hacer frente a los gastos que ocasionaba la capilla, desde el pago a los músicos, pasando por la adquisición y mantenimiento de instrumentos, a la compra del material necesario para la copia de los papeles. Sin embargo, los apuntes de la Fábrica no llegan a esclarecer todas estas cuestiones, y menos aún indica los nombres que acompañaron a Jurado Bustamante en esta etapa, a pesar de aportar algunos datos de interés, como los que relacionan que desde 1787 la iglesia del Rosario mantuvo los salarios de dos sochantres y de un organista⁵¹. En 1795 figuraba como uno de estos sochantres Juan María Ruiz y como organista Juan de Casanova⁵², y un año más tarde quedaba reflejado como derecho de colecturía el pago *por unas honras con oficio de música a papeles*⁵³.

Para tener una idea aproximada del número de componentes que en los distintos momentos tuvo este conjunto musical, es necesario realizar un análisis de las plantillas de las obras de Jurado correspondientes a este periodo. De 1787 se conservan tres composiciones: el salmo *Laudate Dominum a siete* en Fa mayor [Imagen 2]⁵⁴ y la *Salve Regina a ocho* en Do menor⁵⁵, fechadas en el mes de mayo; y el salmo *Laudate Dominum a cuatro voces* en Fa mayor⁵⁶, firmado en noviembre. En mayo de 1788 escribió el salmo *Beatus vir a ocho* de séptimo tono en La menor⁵⁷, y en octubre de 1789 la *Lamentación primera del Miércoles Santo a cuatro voces*⁵⁸ y la *Lección tercera para la Feria quinta*⁵⁹, ambas en Mi bemol mayor. La última obra

51 APRC. Cuaderno de derechos de misas y funciones, 06/09/1787; APRC. Leg. 6, doc. 5, recibo 11/07/1793.

52 APRC. Leg. 63, doc. 7, recibos 31/12/1795.

53 APRC. Leg. 63, doc. 7, recibos 02/06/1796.

54 APCSC. FM, leg. 10, doc. 1.

55 APCSC. FM, leg. 5, doc. 47.

56 APCSC. FM, leg. 10, doc. 2.

57 APCSC. FM, leg. 10, doc. 3.

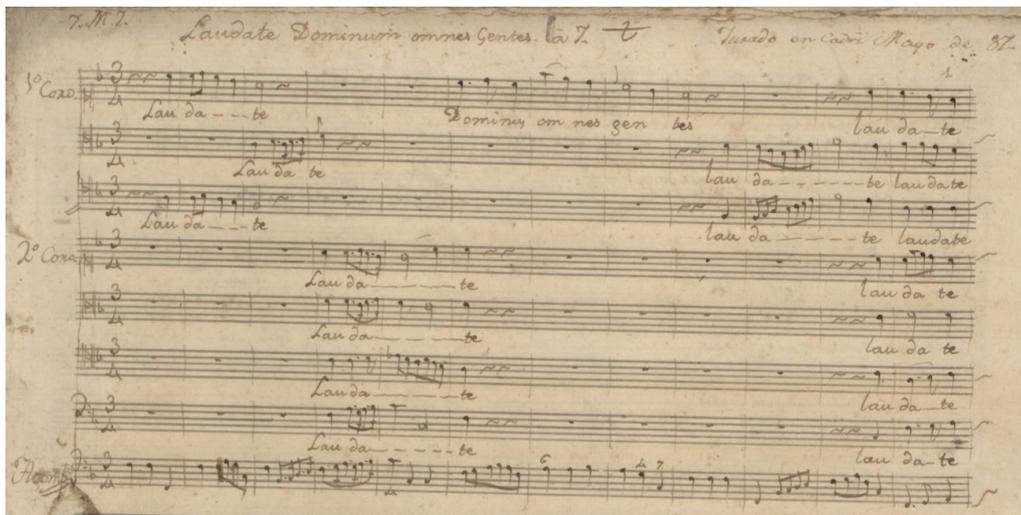
58 APCSC. FM, leg. 15, doc. 22.

59 APCSC. FM, pendiente de signatura.

conservada de este periodo, fechada en 1793, es el motete al Santísimo *O sacrum convivium a cuatro, con violines y trompas en Si bemol mayor*⁶⁰.

Imagen 2

Inicio del salmo *Laudate Dominum a siete* en Fa mayor.



En líneas generales, son obras eminentemente vocales con acompañamiento de órgano o clave. Exceptuando la *Salve Regina a ocho*, la *Lamentación primera del Miércoles Santo* y la *Lección tercera*, escritas para un único coro, el resto contempla la confrontación de dos masas vocales que reúnen entre seis y ocho voces. En cuanto a los instrumentos, aparte del acompañamiento obligado, solo tres obras incorporan los violines, el salmo *Laudate Dominum*, la lamentación y la lección, incluyendo solamente esta última la participación de una pareja de trompas. Con todo, el peso real de la capilla desde los primeros años recaía en las voces y el organista —quizá como reflejo de lo que sucedía en la catedral en los años de reforma—, mientras que los instrumentos —salvando el caso de la *Salve* de 1787—, se incorporaron posiblemente de forma circunstancial a partir de la década de los noventa. De aquí se desprende que esta formación no debió mantener un número estable de componentes, y que estos dependían directamente de la solemnidad de las funciones y, sobre todo, de la capacidad económica del templo. En este sentido es coherente pensar que la parroquia no pudo asumir el coste de una capilla, y optó por convocarla solo en ocasiones puntuales como Navidad, Semana Santa, Corpus y las solemnidades de la Virgen, entre otras fiestas de primera clase.

⁶⁰ AHMA. FCA, leg. 42, doc. 27.

Tras conseguir la plaza de maestro en la parroquia del Rosario, Jurado Bustamante no cesó en el empeño de lograr una mejor posición y se presentó a dos procesos de oposición. En 1796 concurrió a las pruebas para cubrir las vacantes de los magisterios de la catedral de Granada y de la colegiata de Antequera. En las primeras participó junto a diecinueve aspirantes, figurando en el puesto diecisiete como maestro de capilla de la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de Cádiz⁶¹, puesto que ganó Vicente Palacios⁶². Tras el fallecimiento de José Zameza y Elejalde, maestro de capilla de la colegiata de Antequera, optó a la plaza quedando en segunda posición. Al término regresó a Cádiz y permaneció en la capilla de la parroquia del Rosario hasta que fue llamado en 1799 a ocupar el cargo de maestro de capilla de la colegiata de Antequera al haberse despedido el maestro Juan López el 18 de mayo⁶³. Al marchar a Antequera, Miguel Jurado cerraba una etapa de su vida que, a pesar de ser poco conocida, se vislumbra intensa y provechosa.

Resta comentar que fue durante su etapa gaditana cuando Jurado conoció a su mujer Josefa Domínguez, natural de Ubrique, con quien contrajo matrimonio el 16 de marzo de 1796⁶⁴. El enlace nupcial se celebró en la misma parroquia del Rosario, mientras que la ceremonia de velación tuvo lugar en la parroquia de San Sebastián de Antequera el 23 de junio de 1814⁶⁵.

5. REFERENTES Y ESTUDIO COMPARATIVO DE LA OBRA GADITANA DE MIGUEL JURADO

Aunque Miguel Jurado no estuvo ligado directamente a la capilla de música de la catedral de Cádiz, sí lo estuvo su padre, Manuel Jurado Tasorero, hecho por el que pensamos que debió conocer el trabajo que en este templo desempeñaron los maestros Francisco Delgado Sánchez y Juan Domingo Vidal⁶⁶, más cuando su progenitor ejercía las funciones de copista oficial del templo. Resulta muy difícil formarse una idea general sobre las líneas de estilo que marcaron la producción de Francisco Delgado debido al escaso material que de este se ha conservado. Siguiendo a Díez Martínez, su obra debió experimentar una evolución desde la polifonía tradicional hacia una concepción menos estricta del acto compositivo, caracterizada por el empleo de texturas más ligeras, la consolidación de las estructuras armónicas

61 DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música...*, op. cit., (1), pp. 146-147.

62 LÓPEZ-CALO, José, *Catálogo del archivo...*, op. cit., (1), pp. 147-149; (3), pp. 126-128, 140-143.

63 LLORDÉN, Andrés, *Notas...*, op. cit., pp. 152-154; DÍAZ MOHEDO, *La capilla...*, op. cit., pp. 68, 102, 125.

64 APRC. Libro I de matrimonios, fol. 119.

65 AHMA. FCA, libro 23 de matrimonios de la parroquia de San Sebastián, fol. 49.

66 DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música...*, op. cit., (1), p. 285; DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *Música...*, op. cit., p. 22; GUTIÉRREZ CORDERO, María Rosario. *La Música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2008, pp. 187, 190.

por medio de procesos cadenciales más definidos, el protagonismo de la melodía, la falsa policoralidad, y la cesión de un mayor protagonismo a lo instrumental. Mientras que Vidal, transitó con mayor claridad desde la tradición barroca —confrontación de bloques, progresiones armónicas, contrastes dinámicos abruptos o empleo de técnicas contrapuntísticas— hacia el Estilo Galante abrazando ciertos rasgos que lo definen, como la periodicidad y simetría en el diseño melódico, la mayor libertad en las intervenciones instrumentales —sobre todo en los pasajes encomendados a los violines—, y el gusto por la ornamentación de las melodías. También incluye la falsa policoralidad y la alternancia entre regiones contrapuntísticas y homofónicas, aligerando y suavizando con ello las texturas. Es altamente probable que Jurado bebiera del lenguaje de Juan Domingo Vidal debido a que estas características se encuentran en su obra, e incluso se pueden localizar algunos diseños melódicos que parecen estar inspirados en la producción del maestro de Reus. Sirva de ejemplo la comparación de la melodía del canto a solo del segundo hemistiquio del responsorio para los Maitines de Navidad *Hodie nobis de caelo pax* de Juan Domingo Vidal escrito entre 1788 y 1798, con varios versos del salmo *Principes persecuti sunt* en Sol mayor⁶⁷, o de la *Lamentación para la feria quinta* en Mi bemol mayor de Jurado⁶⁸. El joven Jurado debió encontrar en la obra de Vidal un importante referente por el protagonismo que adquieren los pasajes vocales a dúo o a solo, el tratamiento instrumental, o el dinamismo y variedad que imprime a las diversas secciones en las que divide su obra con profusas indicaciones de aire y dinámica⁶⁹.

Pocos años antes de iniciar su magisterio en la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Rosario, Jurado fue testigo de la reforma ilustrada que impulsó el cambio de los cultos en la catedral e iglesias de la ciudad a raíz de la prohibición de los villancicos en castellano y el destierro de los templos de todo elemento de carácter popular y teatral. Debió vivir con especial intensidad la expulsión de los violines de la capilla catedralicia entre 1780 y 1786, y el debate estético en defensa de la *música moderna* impulsado por los agentes ilustrados de la sociedad en los que tomó parte su maestro Ramírez de Arellano⁷⁰. También debió tener cierto impacto en su formación el conocimiento —y quizá también su directa participación en el estreno—, de *Las siete palabras* de Haydn en el oratorio de la Santa Cueva⁷¹.

67 AHDLL. FHC, leg. 235, doc. 2.

68 AHDLL. FHC, leg. 238, doc. 39.

69 DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música...*, op. cit., (1), pp. 353, 466-467, 473-479; DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *Música...*, op. cit., pp. 24, 28-29.

70 ANTÓN SOLÉ, Pablo, *La música...*, op. cit., pp. 250-251; ANTÓN SOLÉ, Pablo, *La iglesia...*, op. cit., pp. 571-576; DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música...*, op. cit., (1), pp. 163, 209, 317, 461-466.

71 RIVAS PÉREZ, op. cit., p. 19; ANTÓN SOLÉ, Pablo, *La iglesia...*, op. cit., p. 577; DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música...*, op. cit., (1), pp. 487-498; DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino. Algunas conexiones musicales entre Cádiz y el Nuevo Mundo en los siglos XVII y XVIII. En GEMBERO USTÁRROZ, María y ROS-FÁBREGAS, Emilio coords. y eds. *La Música y el Atlántico*:

En cuanto a los elementos que pueden vincularle con la obra de su maestro destaca la claridad de los diseños armónicos, o el empleo de un contrapunto más permisivo con la norma. De los análisis realizados por Díez Martínez a la obra de Ramírez de Arellano se extrae el perfil de un compositor conservador que se aproxima con timidez a los nuevos parámetros estéticos. Las estructuras formales de sus trabajos carecen de equilibrio y no encuentran cohesión en la tonalidad, se ciñen con rigor a los dictados del texto, no explotan las posibilidades melódicas y tímbricas de los instrumentos, e incluyen numerosas notas de adorno y recursos retóricos⁷². Además, trabaja con plantillas instrumentales muy reducidas debido a la ausencia de violines en la capilla catedralicia durante el periodo en que prestó sus servicios⁷³.

6. COMPOSICIONES GADITANAS DE MIGUEL JURADO

Miguel Jurado, como maestro de capilla cumplió con la obligación de depositar los papeles de música en los archivos destinados a tal fin en cada uno de los centros en los que ejerció su labor compositiva. Este deber no residía tanto en la intención de las iglesias por preservar los trabajos de los maestros que habían estado al servicio de sus capillas, sino en la necesidad de disponer de un amplio conjunto de piezas que garantizara el buen funcionamiento del Coro. Sin embargo, el Archivo de la Parroquia de Nuestra Señora del Rosario de Cádiz (APRC) es el único centro documental directamente relacionado con la trayectoria profesional de Jurado que no conserva ninguna de sus obras. Los papeles que hoy conocemos de su primer magisterio —un total de ocho partituras— se encuentran repartidos en archivos de Antequera y Tenerife. Estas obras formaron parte del conjunto de composiciones que el maestro llevó consigo a lo largo de su carrera, y que con gran probabilidad le sirvieron para elaborar sus primeros trabajos en cada uno de los destinos a los que se incorporaba. No obstante, hemos podido situar estas piezas en el periodo inicial de la carrera de Jurado gracias a que se encuentran datadas y firmadas en la ciudad de Cádiz. En líneas generales, estas partituras conservan todas sus partes y se hallan en buen estado de conservación, a excepción de algunas afecciones de xilófagos que presentan varias piezas, y de la oxidación de las tintas que impide la lectura de algunos pasajes.

relaciones musicales entre España y Latinoamérica. Granada: Universidad de Granada, 2007, pp. 100-102; DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *Franz Joseph..., op. cit.*, pp. 25-40.

⁷² DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música..., op. cit.*, (1), pp. 479-480; (2), pp. 137-138.

⁷³ *Ibidem*, (1), pp. 428, 479.

7. CONCLUSIONES

El estudio de los primeros años de vida y trabajo del compositor Miguel Jurado Bustamante han permitido aclarar varios interrogantes que hasta el momento se desconocían, como la fecha exacta de su nacimiento. Aunque no ha sido posible aportar mayores detalles sobre la secuencia de sus primeros años de vida, sí hemos podido advertir que contó con una educación musical muy completa que se vio nutrida con los intensos debates estéticos que se produjeron en la sociedad gaditana a finales del siglo XVIII. El hecho de que su padre fuera cantor y copista de la capilla de la catedral de Cádiz le valió para conocer de primera mano el funcionamiento interno de una de las instituciones más prestigiosas de Andalucía, a la vez que le facilitó el conocimiento de varias obras de maestros de capilla de reconocido prestigio, como Pedro Rabassa. También fue determinante en su formación su relación con el compositor Alonso Ramírez de Arellano, uno de los más influyentes colaboradores de la capilla catedralicia, pues con él perfeccionó sus conocimientos de armonía y contrapunto. Sin duda esta fue una relación muy interesante que debió trascender al plano musical, pues en el trabajo de Ramírez de Arellano se reconoce una personalidad ilustrada, reformista y abierta a las nuevas corrientes estéticas. Jurado debió impregnarse de estos pensamientos regeneradores que abanderó un amplio sector de la nobleza y la burguesía gaditana, principales impulsores de la creación de las nuevas parroquias y sus correspondientes capillas de música. Así lo certifica su vinculación con la iglesia de Nuestra Señora del Rosario en la que sirvió como maestro de su incipiente capilla, la misma que debió estrenar en el contiguo oratorio de la Santa Cueva *Las siete palabras* de Haydn. Este hecho, fundamental en la historia de la música de Cádiz, debió significar un revulsivo en la vida del joven maestro, pues el encargo de esta obra ilustra el deseo de una ciudad por estar a la vanguardia artística.

Desde su posición como maestro de capilla de la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de Cádiz pudo desarrollar —a pesar de las limitaciones de este conjunto— un interesante trabajo que le impulsó a afrontar sus primeras oposiciones a las capillas de otros templos andaluces. Resulta muy interesante su intento por alcanzar la plaza de maestro de la catedral de Granada en 1796, porque le revela como un músico inquieto con afán de superación en una coyuntura que no le era entonces propicia al no haber desempeñado esta responsabilidad en un templo de similar categoría, como solía ser lo más habitual. Este puesto sí lo alcanzó en la colegiata de Antequera en 1799, después de haber quedado segundo en las oposiciones celebradas cuatro años antes. Fue entonces cuando, sin duda, logró un cargo relevante en el que puso en práctica los conocimientos adquiridos durante su juventud, asentándose como un maestro solvente, capaz de liderar una institución centenaria.

FUENTES DOCUMENTALES

Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna (AHDLL). Fondo Histórico de la Catedral de La Laguna (FHC).

Archivo Histórico Municipal de Antequera (AHMA). Fondo de la Real Colegiata de Antequera (FCA).

Archivo Histórico Provincial de Cádiz (AHPC). Protocolos de Cádiz (PC).

Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife (APCSC). Fondo de Música (FM).

Archivo Parroquial de Nuestra Señora del Rosario de Cádiz (APRC).

Archivo Parroquial de la Santa Cruz de Cádiz (APSCC).

BIBLIOGRAFÍA**MONOGRAFÍAS**

ANTÓN SOLÉ, Pablo. *La iglesia gaditana en el siglo XVIII*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1994.

DÍAZ MOHEDO, María Teresa. *La capilla de música de la Iglesia Colegial de Antequera en la segunda mitad del siglo XVIII: el magisterio de José Zameza y Elejalde*. Antequera: Ayuntamiento de Antequera, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2004.

DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino. *La música en Cádiz: la Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Diputación de Cádiz, (1), 2004.

DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino. *Música sacra en Cádiz en tiempos de la Ilustración*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2006.

GUTIÉRREZ CORDERO, María Rosario. *La Música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2008.

LÓPEZ-CALO, José. *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Granada*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991.

LÓPEZ-CALO, José. *Catálogo del Archivo de música de la Capilla Real de Granada*. Granada: Centro de Documentación Musical, 1993.

MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española: siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, (4), 1985.

MOLINA MARTÍNEZ, José María. *De propios y extraños: la población de Cádiz en el siglo XVIII*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2004.

MORGADO GARCÍA, Arturo. *Iglesia y sociedad en el Cádiz del siglo XVIII*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1989.

PAJARES BARÓN, Máximo. *Archivo de música de la Catedral de Cádiz*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1993.

RIVAS PÉREZ, José María. *Aproximación a la música en Cádiz durante el siglo XVIII*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura, Cátedra municipal «Adolfo de Castro», 1986.

ROMÁN, Rafael. *La enseñanza en Cádiz en el siglo XVIII*. Cádiz: Unicaja, 1991.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio. *Luis de la Encina, obispo de Arequipa, y su paje Antonio Pereira*. Las Palmas de Gran Canaria: [s.e.], (2), 2017.

ARTÍCULOS

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. Prospección en los archivos religiosos tinerfeños del siglo XIX, *Revista de Musicología*, 1-2, (14), 1991, pp. 489-495.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. La música en la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife (1500-1900), *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, 50-51, 2006-2007, pp. 697-739.

ANTÓN SOLÉ, Pablo. La música sacra en la Catedral de Cádiz durante el siglo XVIII, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 75, 1992, pp. 247-263.

CHINEA CÁCERES, José Lorenzo. El magisterio de capilla de Miguel Jurado Bustamante en la catedral de Las Palmas de Gran Canaria (1815-1819). *XXIV Coloquio de Historia Canario-Americana (2020)* [en línea]. 2021, (XXIV-055), pp. 1-12 [consulta: 29 de diciembre de 2021]. ISSN 2386-6837. Disponible en <http://coloquioscanariasamerica.casadecolon.com/index.php/CHCA/article/view/10669>.

DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino. Los seises de la catedral de Cádiz: su reinstauración y funcionamiento en el siglo XVIII, *Tavira*, 14, 1997, pp. 113-129.

DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino. Franz Joseph Haydn y Cádiz: el encargo de *Las siete palabras*, MAR: *Música de Andalucía en la Red*, 1, 2011, pp. 25-40.

LLORDÉN, Andrés. Notas históricas de los maestros de capilla en la Colegiata de Antequera, *Anuario musical*, 31-32, 1976-1977, pp. 115-155.

TORRE, Lola de la. El archivo de música de la Catedral de Las Palmas (II), *El Museo Canario*, 50, 1965, pp. 147-203.

TORRE, Lola de la. Domingo Crisanto Delgado (1806-1856), músico canario, organista en la Catedral de San Juan de Puerto Rico, *Revista de Musicología*, 1-2, (6), 1983, pp. 529-540.

TORRE, Lola de la y DÍAZ RAMOS, Roberto. Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1811-1820), *El Museo Canario*, 63, 2008, pp. 487-598.

TORRENTE, Álvaro. Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España Moderna, *Artigrama*, 12, 1996-1997, pp. 217-236.

CAPÍTULOS DE LIBROS O LIBROS COLECTIVOS

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. Miguel Jurado Bustamante, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, (6), 2000, p. 630.

DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino. Algunas conexiones musicales entre Cádiz y el Nuevo Mundo en los siglos XVII y XVIII. En GEMBERO USTÁRROZ, María y ROS-FÁBREGAS, Emilio coords. y eds. *La Música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada: Universidad de Granada, 2007, pp. 89-103.

PASCUA SÁNCHEZ, María José. Cádiz y su Provincia, 1700-1788. RODRÍGUEZ-PIÑERO BRAVO-FERRER, Javier (dir.). *Cádiz y su Provincia*. Sevilla: Ediciones Gever, 1984, pp. 293-374.

PÉREZ MANCILLA, Victoriano José. Andalucía en la música de las iglesias. En GARCÍA GALLARDO, Francisco José y ARREDONDO PÉREZ, Herminia coords. *Andalucía en la Música: expresión de comunidad, construcción de identidad*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de la Presidencia, 2014, pp. 31-58.