

Las obras censuradas de Santiago Tafall y su labor en la instauración del *Motu Proprio* en la Catedral de Santiago de Compostela

BEATRIZ CANCELA MONTES

Universidad de Oviedo

Resumen: Santiago Tafall (Santiago de Compostela, 1858-1930), canónigo y avezado músico que dejó su impronta en campos muy diversos: compositor e intérprete musical, musicólogo, folklorista, teórico y personaje clave en la instauración de la reforma religiosa iniciada a finales del siglo XIX, que culmina con la publicación e instauración del *Motu Proprio*. Santiago Tafall desarrollará una crucial labor desde el punto de vista teórico, asistiendo y participando en los más relevantes congresos de música religiosa nacionales, o aportando bastos conocimientos en su instauración; y de forma práctica, a través de la docencia y de la publicación de un tratado de canto gregoriano; como integrante de comisiones reguladoras de la nueva práctica en la catedral; y finalmente como compositor, punto en el que centraremos nuestra atención analizando algunas de las obras que se han conservado en el Archivo de la Catedral compostelana, a través de las que propone un estilo compositivo orquestal propio y acorde con la reforma.

Palabras clave: Santiago Tafall, *Motu Proprio*, *Tra le sollecitudini*, reforma de la música religiosa, Catedral de Santiago de Compostela, Música religiosa del siglo XX.

Códigos UNESCO: Historiografía (5502.02), Historia del Arte, siglos XIX-XX (5506.02-1), Historia de la Música (5599)

The censored works of Santiago Tafall and his labour on the instauration of the *motu proprio* in the Cathedral of Santiago de Compostela.

Abstract: Santiago Tafall (Santiago de Compostela, 1858-1930), canon and experienced musician who left his mark in many different fields: composer and performer, musicologist, folklorist, theorist and a key figure in the establishment of the religious reform that started at the end of the 19th century, culminating in the publication and the introduction of the *Motu Proprio*. Santiago Tafall will develop a crucial work from the theoretical point of view, attending and participating in the most important national meetings of religious music, brought a vast knowledge to the creation; and practically, through teaching and the publication of a Gregorian chant treaty, as part of regulatory commissions of the new practice in the cathedral and then as a composer. At this point we'll concentrate our attention on analyzing the works that have survived in the archive of the cathedral of Santiago, through which he proposes his own compositional orchestral style according to the reform.

Key words: Santiago Tafall, *Motu Proprio*, *Tra le sollecitudini*, religious music reform, Cathedral Santiago de Compostela, religious music in 20th century.

Santiago Tafall¹, hijo del reputado organero Mariano Tafall, nace el 31 de enero de 1858 y fallece el 10 de octubre de 1930 en Santiago de Compostela, ciudad a la que se vinculará durante toda su vida y en especial a la catedral, donde llegará a desempeñar importantes cargos.

La Compostela del siglo XIX sufre una importante pérdida hegemónica con respecto a otras ciudades gallegas. Santiago pasa de ser el núcleo más poblado de Galicia, a ver menguada la población por los movimientos migratorios orientados —además de al extranjero— hacia A Coruña y Vigo, urbes con una naciente actividad fabril. Por otra parte, los dos focos principales tanto a nivel económico como cultural, es decir, la catedral y la Universidad, se ven debilitados a causa de un desgaste económico marcado por las desamortizaciones y por un descenso del apoyo ministerial, respectivamente.

Aunque desde el punto de vista musical, Compostela posee una nada desdeñable vida cultural, motivada por la arraigada tradición de antaño: la capilla de música catedralicia había sido el principal núcleo generador de músicos profesionales. Las desamortizaciones provocan que estos centros se resientan económicamente y sus integrantes tengan que compaginar su labor en las catedrales con otras actividades musicales civiles tales como la docencia o dirigiendo e integrando diversas agrupaciones musicales. Este importante acontecimiento provocará el enriquecimiento de la vida musical de la ciudad, de modo que la educación musical ya no está restringida al ámbito religioso, sino que se abre a otros centros educativos, sociedades o ateneos, propiciando la creación de agrupaciones como bandas, orfeones, coros gallegos o la tuna².

En este contexto comienza a fraguarse la carrera de Santiago Tafall. Académicamente las noticias que tenemos parten de 1869 cuando se encuentra en el Instituto de Segunda Enseñanza de Santiago, donde obtiene el título de Bachiller en Artes. Previo paso por la facultad de Derecho, donde cursa el primer año de carrera; finalmente se licenciará en Teología en el Seminario Conciliar.

En lo que a la formación musical respecta, decir que recibe sus primeras instrucciones en torno al ámbito de la capilla de música de la catedral, convirtiéndose en pupilo predilecto en las clases de violín de Hilario

¹ Vid. CANCELA MONTES, Beatriz, *Santiago Tafall. Un músico compostelano en los albores del galleguismo*, Santiago, Alvarellos, 2010.

² Vid. GARCÍA CABALLERO, María, *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX*, Santiago, Alvarellos, 2008.

Courtier³. En 1873 ya desempeña el cargo de segundo violín meritorio y será a partir de este momento cuando su carrera musical ascienda de forma imparable: en 1877 asume el puesto de primer violín, hasta 1881, cuando oposita al cargo de organista de la catedral, que ocupa hasta 1885, año en el que obtiene por oposición el título de maestro de capilla. Su carrera profesional dentro de la catedral alcanza su cénit cuando en 1898 se le concede el título de Capellán de la Capilla Real de los Reyes Católicos de Granada.

Por otra parte, e independiente del ámbito religioso circunscrito al principal estamento religioso, el músico que aquí nos concierne participó activamente en la vida musical civil de la ciudad jacobea en sus años de juventud, más en concreto hasta 1881, cuando obtiene el beneficio de organista, como hemos visto. Con solo catorce años goza de reconocimiento como avezado violinista y ya a partir del año 1874 integra el cuarteto de cuerda Sociedad de Conciertos, constituido por músicos de la capilla, acercando al público compostelano obras clásicas de la música europea totalmente ajenas a la cultura y a la sociedad gallegas en aquellos momentos.

Finalmente en el ámbito civil, señalar la impronta que tuvo Santiago Tafall al frente de la docencia en estamentos tan importantes como la Escuela de Música vinculada a la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago⁴, impartiendo clases de violín, violoncello, contrabajo, piano y arpa; al igual que en el Seminario, conduciendo la asignatura de Canto Gregoriano.

COMPOSITOR Y MUSICÓLOGO

Grosso modo la labor compositiva tafalliana se enmarca entre los años que permanece como maestro de capilla en la catedral hasta 1927, año en el que consta la última obra compuesta por el canónigo. Como hemos dicho anteriormente, a partir del momento en que asume el cargo de organista deja

³ Vid. CANCELA MONTES, Beatriz, CANCELA MONTES, Alberto, *La saga Courtier en Galicia*, Santiago, Alvarellos, 2013.

⁴ La Escuela de Música fue inaugurada en 1877. En 1894 se incorpora a la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid para, ya en 1953, transformarse en el Conservatorio oficial de Santiago de Compostela. BRAGE VILELA, Javier, «A Escola de Música da Real Sociedade Económica de Amigos do País da cidade de Santiago», en Enrique FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela: 1784-2006*, Santiago, Fundación Caixa Galicia, 2006, pp. 129-142.

a un lado la vida musical civil y se centra en el ámbito religioso; también compositivamente, exceptuando la creación de himnos conmemorativos para ocasiones señaladas⁵. Prácticamente todas sus obras se encuentran en el Archivo de la Catedral de Santiago, aunque en este estudio solamente trataremos siete de ellas: las que pasaron por las manos de la Comisión de Música Sagrada, creada expresamente para la selección de composiciones «aptas» o «no aptas» acorde con los fundamentos de la reforma de la música religiosa.

En lo que concierne a su obra teórica, la mayor parte fue escrita en el siglo XX, exceptuando el *Tratado de canto gregoriano y mixto, conforme a los trabajos de restauración, recientemente emprendidos para la interpretación de las melodías litúrgicas*⁶. Los demás estudios publicados versan sobre la música popular y estudios históricos, como por ejemplo los que aluden al Códice Calixtino o a las Cantigas de Martín Códax⁷.

Para finalizar este brevísimo repaso por su faceta de músico teórico, citar la relevancia que tuvo como folklorista en lo que respecta a la música tradicional gallega, recolectando algunas piezas del acervo popular y participando como asesor en la elaboración del cancionero gallego de Casto Sampedro⁸.

⁵ Como el compuesto en 1909 con motivo de la Exposición Regional de Galicia celebrada en Santiago, o aquél otro creado para festejar el 50 aniversario de la Escuela de Música de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago.

⁶ Vid. TAFALL ABAD, Santiago, *Tratado de canto gregoriano y mixto, conforme a los trabajos de restauración recientemente emprendidos para la interpretación de las melodías litúrgicas*, Santiago, Imprenta del Seminario Conciliar Central, 1891. Obra publicada el mismo año que el famoso tratado de E. Uriarte.

⁷ En cuanto a artículos impresos en publicaciones periódicas citamos: «Ultreya. Canto de los peregrinos flamencos al Apóstol Santiago» (1883), «La tonalidad y el ritmo en la música popular de Galicia» (1901), «El genuino Martín Codax. Juglar gallego del siglo XIII» (1917), «Las canciones de ciegos ante la Puerta Santa en los años de Jubileo Compostelano» (1919), «La música del himno de los peregrinos flamencos del siglo XII al Apóstol Santiago» (1920) o «La capilla de música de la catedral de Santiago. Notas históricas» (1931). También incluimos en este apartado la «Ponencia sobre el uso de coros mixtos» del IV Congreso Nacional de Música Sagrada de Vitoria (1928). Vid. CANCELA MONTES, B., *Santiago Tafall* [...] op. cit., pp. 69 y ss.

⁸ Vid. VILLANUEVA, Carlos (coord.), *Cancionero Musical de Galicia. Reunido por Casto Sampedro y Folgar*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2007.

EL *MOTU PROPRIO* EN LA CATEDRAL COMPOSTELANA

El *Motu Proprio* de Pío X «*Tra le sollecitudini*»⁹

Otra faceta muy importante de este músico, y sobre la que nos centraremos en este estudio, es aquélla que versa sobre su implicación en la reforma religiosa que se había emprendido a finales del siglo XIX y que se concreta en 1903 con la promulgación del *Motu Proprio* de Pío X.

La publicación de este rescripto no inicia el movimiento de la reforma religiosa sino que está implícito en ella. Surge como respuesta a un contexto previo: por una parte, el italianismo inmerso en la música litúrgica se venía reprochando ya desde el siglo XVIII y era considerado ajeno al recogimiento y devoción que pretendía la Iglesia; por otra parte, la situación económica precaria que estaba viviendo este estamento se manifestaba en un deterioro en la liturgia y sobre todo en un importante menoscabo en las capillas musicales. Todo esto unido a la impronta que tuvo el historicismo del siglo XIX con ese afán de recuperar la música del pasado, provocará la intercesión a favor del canto gregoriano y la polifonía clásica como estilos musicales propios y característicos de la Iglesia.

Santiago Tafall será un pilar fundamental en la instauración de las cláusulas del *Motu Proprio* en Santiago de Compostela y por ende en toda Galicia, ya que la sede compostelana marcaba las pautas que se seguían en el resto del territorio gallego. Estará presente en las decisiones más relevantes a efectos de la reforma formando parte de distintas comisiones, y en su pretensión por imbuirse en este movimiento participará en importantes congresos, como el II Congreso Eucarístico celebrado en Lugo en 1896, o los II, III y IV Congresos Nacionales de Música Sagrada acaecidos en Sevilla (1908), Barcelona (1912) y Vitoria (1928), respectivamente.

Procedimientos seguidos en la catedral durante los años previos al *Motu Proprio*

Si algo podemos exaltar de la catedral jacobea es el recelo por la música que se interpreta en la basílica, así como por su capilla musical. Su honra estaba sustentada en el control de los músicos y del repertorio, examinando meticulosamente todos los aspectos y pretendiendo en todo momento su mejora, y más ahora con motivo de adecuarse a las nuevas directrices musicales que estaban imperando en el seno de la Iglesia.

⁹ Vid. Actas del Simposio Internacional celebrado en Barcelona del 26-28 de noviembre de 2003 «El *Motu Proprio* de San Pío X y la Música (1903-2003)», *Revista de Musicología*, 27/1, 2004.

La primera noticia que hemos encontrado nos sitúa en 1880, cuando se pretende establecer una comisión que se encargue de fijar unas pautas para la regularización del canto de la salmodia, procurando «la mayor solemnidad y esplendor del culto con que siempre se ha distinguido esta Basílica». Este informe es aprobado por el Cabildo, entrando en vigor a partir del día siguiente a la publicación de dicho dictamen¹⁰. Según López-Calo, esta es la primera vez en más de cuatro siglos que se altera la interpretación tradicional del canto eclesiástico¹¹.

Otro aspecto que se anticipa a las directrices de Pío X está vinculado con el canto gregoriano. En el año 1887 Santiago Tafall asume la docencia de la asignatura de canto llano en el Seminario, donde se imparte ya no sólo en un curso sino que en estos momentos se hace extensivo a tres. La formación de seminaristas muestra la pretensión de incluir esta práctica en las ceremonias religiosas. Tan solo un año después, en 1888 esta costumbre ya se exhibe en la celebración religiosa, pese a que se denuncian alteraciones en su interpretación con intención de solventarlas¹². Como ya hemos señalado, en 1891 Santiago Tafall publica su *Tratado de canto gregoriano [...]*¹³ que utiliza como complemento didáctico en sus clases en el Seminario. El conocimiento de esta publicación nos indica la pretensión de una correcta ejecución de esta práctica, siguiendo los estudios llevados a cabo en Solesmes, que además será el modelo a seguir en el *Motu Proprio* de 1903. A partir de 1894 encontramos noticias en el *Boletín Eclesiástico del Arzobispado de Santiago* aunque será a partir de la publicación del rescripto de Pío X cuando se incide en la difusión del canto gregoriano.

En la década de 1890 se continúa informando acerca de la forma de cantar, solventando fallos interpretativos¹⁴, aunque si algo nos gustaría destacar es la realización de un certamen musical organizado en colaboración con el Ateneo León XIII, que establece un premio para el compositor de una misa a cuatro voces y orquesta «adaptándose a las condiciones marcadas por la Sagrada Congregación de Ritos», delegando en el Cabildo su elección y asegurando su interpretación por parte de la capilla de música¹⁵.

¹⁰ Archivo de la Catedral de Santiago [en adelante ACS], Actas Capitulares, 18-I-1880, t. 79.

¹¹ LÓPEZ-CALO, José, «Santiago de Compostela», en Emilio CASARES RODICIO, *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, 9, p. 772.

¹² ACS, Actas Capitulares, 31-V-1888, t. 80.

¹³ Vid. TAFALL ABAD, S., *Tratado de canto gregoriano y mixto [...]*, op. cit.

¹⁴ ACS, Actas Capitulares, 26-IV-1892, t. 80.

¹⁵ ACS, Actas Capitulares, 27-I-1897, 3-II-1897, t. 81.

Promulgación del rescripto

Evidencia de la severidad con la que se trató de llevar a cabo en Compostela el *Motu Proprio* es la estancia en Roma del maestro de capilla Manuel Soler, para instruirse en todo aquello concerniente a la nueva normativa¹⁶. Una vez de vuelta habría de glosar una memoria que pasaría por una comisión formada por el deán, el arcipreste, el chantre, el maestrescuela, el lectoral, el propio Tafall y el señor Muñiz. Discutida y consensuada esta memoria se difundiría al resto de canónigos de la catedral para su conocimiento y propagación¹⁷. Pese a esta estricta organización surgirán dudas que se tratan de aclarar consultando directamente a la Congregación de Ritos de Roma. Principalmente son cuestiones referentes al uso o no de la orquesta en las festividades más solemnes¹⁸.

La orquesta será la más perjudicada por la reforma pese a la devoción que en la catedral se le profesaba. En 1904 se lleva a cabo una votación sobre si se suprime el sueldo a los instrumentistas ahora que, con la entrada del año 1905, se prohíbe el uso de la orquesta, exceptuando aquellas ocasiones en las que el Cardenal Arzobispo lo autorice. Finalmente se falla a favor de la supresión de sus estipendios¹⁹, aunque esta votación se anula mientras no se obtiene respuesta de la consulta hecha a Roma sobre si participa o no la orquesta en la fiesta del Voto de Granada²⁰. Finalmente, la Secretaría de la Congregación de Ritos de Roma contesta aplazando la relación de festejos en los que se usará orquesta y afirmando que se elimine el haber que reciben sus componentes cuando ésta no intervenga en los oficios²¹. De hecho, algunos músicos instrumentistas, ante esta situación tratarán de solicitar otros puestos ya sea como cantores, ya sea como ayudantes del maestro de capilla para la instrucción de los niños de coro, como es el caso de Manuel Valverde o Laureano Rey Villaverde, con el fin de no desligarse de la catedral²². Aunque este alarmismo se desvanece cuando el deán, a través del cabildo y tras ser aconsejado por el agente que se encuentra en Roma, da carta verde a que la orquesta asista de la forma en que lo venía haciendo antes, noticia que se recibe con

¹⁶ ACS, Actas Capitulares, 15-II-1904, t. 82.

¹⁷ ACS, Actas Capitulares, 14-X-1904, t. 82.

¹⁸ ACS, Actas Capitulares, 25-XII-1904, t. 82.

¹⁹ ACS, Actas Capitulares, 27-XII-1904, t. 82.

²⁰ ACS, Actas Capitulares, 29-XII-1904, 31-XII-1904, t. 82.

²¹ ACS, Actas Capitulares, 18-III-1905, t. 82.

²² ACS, Actas Capitulares, 28-III-1905, t. 82.

agrado en Santiago²³. Pese a que esta agrupación sigue interviniendo en el culto, no cesan en el empeño de aplicar el rescripto de forma fidedigna, centrándose en la inclusión del canto gregoriano y utilizando un repertorio adecuado al mismo.

Por otra parte, en lo que al ámbito vocal se refiere, también se sufrió un duro proceso de acomodación a la reforma de la música religiosa. Eran habituales, aún después de la promulgación de la reforma, los informes denunciando casos de ejecución errónea o también con respecto a ajustes de plantilla, como acontece en 1905, cuando una comisión formada por Tafall, el maestro de capilla y los dos organistas han de fijar la cuerda en la que ha de cantar el coro²⁴.

Tras la estancia de Soler en Roma, la comunicación y difusión de la memoria acaece finalmente en 1906, cuando también encontramos expresamente notificado «que el próximo día 25 de Junio empezará a ponerse en práctica en esta Santa Iglesia el Canto Gregoriano»²⁵, aunque extraoficialmente un mes antes ya se había interpretado en Compostela, como muestra este artículo que pasamos a reproducir por la descripción y apreciación que realiza de esta práctica novedosa un periódico coetáneo:

«La Misa de Canto Gregoriano en San Agustín.

Como estaba anunciado, tuvo lugar ayer la fiesta con que las Hijas de María honraron a su excelsa Madre, y estuvo solemnísimamente como todas las que acostumbra a celebrar la asociación.

²³ La Congregación de Ritos de Roma en marzo de 1905 aún no se había pronunciado al respecto de la consulta realizada desde Santiago. Finalmente en abril se notifica que «según informe del agente que tiene en Roma puede la orquesta asistir a las funciones de esta Santa Iglesia Catedral en la forma que antes de ahora se ejecutaba. El Excmo. Cabildo recibió esta manifestación con especial satisfacción». ACS, Actas Capitulares, 11-IV-1905, t. 82. La capilla de música no desaparece, de hecho en las festividades más importantes va a seguir siendo reforzada con músicos externos, como acontecía anteriormente. ACS, Actas Capitulares, 25-III-1893, 5-VIII-1893, 21-X-1894, 21-III-1895, 26-III-1901, 13-VII-1901, t. 81, 21-III-1902, 25-V-1902, t. 82. Evidentemente en estas ocasiones también se tratan de cuidar aspectos básicos como que las obras sean en latín, como acontece en los maitines de Navidad de 1904. ACS, Actas Capitulares, 23-XII-1904, t. 82.

²⁴ ACS, Actas Capitulares, 23-V-1905, t. 82. Dos años más tarde, Tafall aparece valorando la entonación de los Salmos. ACS, Actas Capitulares, 23-II-1907, t. 82. Por lo que se ve, éste ha sido el punto débil de la puesta en práctica, ya que en 1910 se intenta solventar el «estado deplorable» de este canto. ACS, Actas Capitulares, 18-II-1910, t. 82.

²⁵ ACS, Actas Capitulares, 12-VI-1906 y 21-VI-1906, t. 82. En prensa también encontramos referencias la práctica vocal gregoriana. *El Correo de Galicia*, 20-VII-1906.

Sólo me ocuparé de la misa solemne por ser una novedad en su género la introducción en ella del canto del pueblo.

Ya en el extranjero está muy generalizada esta práctica; basta visitar Lourdes y otras poblaciones de Francia y de Italia para ver con cuánto interés asiste el pueblo a tomar parte cantando en la misa de vísperas.

En España, aunque no tan extendida esta práctica, es ya muy conocida, especialmente en las provincias del Norte.

Aquí se esperaba con ansia este ensayo y dio resultado excelente.

Formaban la sección de canto en la tribuna un buen número de hermosas voces de bajo y de algunos niños, dirigiendo esta sección uno de los padres Benedictinos.

En la iglesia estaba el otro padre que dirigía el coro de cantoras de la asociación, a las que se unían numerosas Hijas de María²⁶ y varios señores sacerdotes que habían ensayado con interés desde hacía algún tiempo el canto de la misa. Esta sección alternaba con la de la tribuna y eran acompañadas ambas por el armonio.

El efecto era sorprendente. Allí [basta] comprender, aun el menos experto, cuán propio es el canto gregoriano de la Iglesia, qué bien expresa los sentimientos contenidos [?], qué dulzura hay en sus melodías, y cuánto eleva el alma a las [?] celestiales.

No es extraño que la Iglesia lo consagre a sus oficios, y que con mucho empeño tome S.S. Pío X su restauración y recomiende su práctica.

De esperar es que no sólo las Hijas de María, sino otras asociaciones y cofradías elijan este género de música para solemnizar sus funciones, y se acostumbre el pueblo a cantar en todo lo que al culto se refiere. ¡Cuánto ganará éste, y con cuánto más interés asistirá el pueblo a la Iglesia, si se le acostumbra a cantar la misa y oficios!

¿No sería fácil organizar en las iglesias y aún en las parroquias de aldeas, funciones como la celebrada ayer en San Agustín? Solo se necesitaría un sacerdote celoso de la Gloria de Dios y con los conocimientos de canto gregoriano que debe poseer y adquirir ya en el Seminario. Cantando este con algunos niños y hombres en la tribuna y lo restante del pueblo en la iglesia, podrá celebrar con esplendor las funciones de parroquia, resultando este canto, no sólo de interés para todos, sino práctico, pues tendría el párroco siempre cantores a su disposición,

²⁶ Este aspecto tiene crucial relevancia, ya que una de las cláusulas del rescripto rechazaba categóricamente la participación de las mujeres en el coro, ejecutando los niños las partes más agudas. Será en el congreso de Vitoria, ya en 1928, donde se debata sobre este ítem. Se establece la participación de las mujeres solamente inmersas en el conjunto de fieles. Los únicos coros femeninos que se contemplan son los de religiosas, que no han de estar a la vista, no deben incluir solos y las obras han de caracterizarse por la sencillez. En ése mismo, Santiago Tafall asumirá una postura totalmente purista rechazando la participación de las mujeres. Sus argumentos: el propio edicto papal y el hecho de que los coros mixtos son habituales en otros contextos más próximos al teatral, recalco que, de precisarse voces agudas, se eduquen infantes de coro. TAFALL, S., «Memoria del M.I. Señor Don Santiago Tafall», en *Crónica del IV Congreso Nacional de Música Sagrada*, Vitoria, Impr. Del Montepío Diocesano, 1928, pp. 201-202.

para más conforme a las disposiciones de la Iglesia y hasta más barato por la parte económica.

Dea, pues, enhorabuena a las Hijas de María de Santiago por ser las iniciadoras de la obra y adelante. X»²⁷.

Como ya se ha indicado, este canto adquiere valor por tratarse de la primera manifestación de música sacra, modelo a seguir y opuesto al estilo teatral italiano, que denunciaba la Iglesia en estos momentos. Suponemos que el canto gregoriano que se interpretaba en Santiago de Compostela era aquél que Santiago Tafall aleccionaba a través de sus clases en el Seminario y que habría publicado en su tratado acorde con la línea silense de la restauración, hasta que desde Roma se establece como propio para la iglesia el *Graduale Romanum*:

«Comunicación de S. Excma sobre canto:

Vióse una comunicación del Excmo. y Rvmo. Sr. Cardenal Arzobispo, manifestando que la S. Congregación de Ritos aprobó y declaró auténtica y típica la nueva edición vaticana del *Graduale Romanum* por contener el canto gregoriano, según nuestro Santísimo Padre Pío X quiso restablecerlo. En virtud dispone que en lo sucesivo los Sres. Sochantres y Salmistas, después de adquirido número de ejemplares necesario, estudien y ensayen convenientemente dicha edición a fin de que dentro de un plazo, que no excederá de cuatro meses, se cante el Kiriale, *Graduale* y *Comunión* de los Santos según la mente del Romano Pontífice»²⁸.

Tal y como se evidencia, la catedral de Santiago trata de llevar a cabo todas las disposiciones marcadas desde Roma, pese a que se muestra tendente al uso de la orquesta sobre todo en las ceremonias más solemnes, dicotomía que también hallamos en Tafall: acérrimo defensor de la reforma de la música religiosa y gran devoto de la música orquestal. De ahí que se intente mantener la participación de la capilla de música de la catedral en la liturgia centrando la atención en la elaboración y selección de un repertorio musical que encaje en dicha reforma.

²⁷ *El Correo de Galicia*, 28-V-1906

²⁸ ACS, Actas Capitulares, 21-VI-1908, t. 82. Su expansión fue rápida, y en octubre ya se indica que «anda ya en las manos de todos los amantes de la restauración de la música sagrada el magífico *Graduale Romanum*, abultado volumen de casi unas mil páginas, editado con una pulcritud, elegancia y perfección [...]». *Música Sacro-hispana*, 17, 1908, p. 1.

REPERTORIO: CATALOGACIÓN, CENSURA Y ANÁLISIS

En 1876 surge la idea de inventariar y reconocer el archivo de música de la catedral²⁹, aunque no se llevará a cabo de forma oficial hasta 1891. En este año se establece una comisión encargada de elaborar el *Reglamento de Música y Cantores de la Santa Iglesia Apostólica y Metropolitana de Santiago de Compostela*³⁰, aprobado en 1892 y que estará vigente hasta 1921. En el mismo, además de establecer las normas por las que se ha de regir la capilla de música (obligaciones de sus miembros, tratar las ausencias y faltas, el decoro, etc), se crean comisiones encargadas de catalogar y clasificar los fondos musicales. Dicha labor es presidida por el canónigo Cuesta³¹. Dos años después se comunica su remate, representado en un catálogo de obras musicales y autores. El cabildo loa la puntualidad y la eficacia de esta comisión³², paso previo y necesario para la posterior clasificación de obras «aptas» o «no aptas» según los postulados de Pío X, que desarrollará la Comisión de Música Sagrada a comienzos del siglo XX.

En el Archivo de la catedral compostelana existe un importante número de composiciones del canónigo que aquí nos atañe, pero nos han llamado la atención siete obras: tres de ellas aparecen señaladas como «prohibidas» y las cuatro restantes como «aprobadas», lo que nos llevó a indagar sobre distintos aspectos, que pasamos a desarrollar.

La Comisión de Música Sagrada

Es muy probable que la intención de crear esta comisión se fuese fraguando desde 1905, cuando el deán advierte al maestro de capilla que procure variar las obras que interpreta, siempre dentro de los postulados del *Motu Proprio*, sirviéndose del Archivo o comprándolas, si fuese necesario³³. De aquí pudo surgir la necesidad de seleccionar obras pertenecientes al Archivo que sigan las premisas del rescripto de 1903.

La Comisión de Música Sagrada es creada el 16 de junio de 1907 por iniciativa del Cardenal Arzobispo con el fin de dar cumplimiento al *Motu*

²⁹ ACS, Actas Capitulares, 30-III-1876, t. 79.

³⁰ No se especifica su autoría. Sabemos que la comisión encargada de su elaboración estaba compuesta por el chantre, el maestro de ceremonias y magistral, aunque tanto López-Calo como Luís Costa defienden la autoría de Santiago Tafall. COSTA, Luis, «La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936», Santiago, Tesis Doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 1999, 2, pp. 248-250.

³¹ ACS, Actas Capitulares, 16-XII-1891, t. 80.

³² ACS, Actas Capitulares, 4-III-1893, t. 81.

³³ ACS, Actas Capitulares, 15-XII-1905, t. 82.

Proprio de Pío X. Al frente de la presidencia se encontraba el obispo, seguido por Santiago Tafall como vicepresidente y finalmente contaba con cinco vocales: Manuel Soler (maestro de capilla), Manuel Fernández (primer organista), Marcelino Lozano (segundo organista)³⁴, Vicente López Vigo (párroco de Santa María del Camino) y Celestino Garnica (superior de la residencia de PP. de la Compañía de Jesús)³⁵.

La Comisión se reúne una vez al mes y su principal proyecto es crear un Archivo de obras permitidas³⁶. Un año después de su creación, el obispo solicita el acceso al Archivo de la catedral con la intención de realizar una selección de obras musicales, que finalmente tiene lugar el 8 de julio de 1908³⁷. En diciembre de ese mismo año se presenta la relación de obras «prohibidas» y «permitidas»³⁸, listado que no se ha encontrado, pese a que algunas obras del Archivo indican la aprobación o prohibición realizada por esta comisión, como veremos en el caso del canónigo que aquí nos concierne o incluso en la *Misa Solemnis* de Beethoven, prohibida por el propio Santiago Tafall³⁹, entre otras muchas. Posteriormente a la realización de este inventario no se han encontrado más referencias a esta comisión. Aún así, en Compostela tratarán de buscar una forma de solemnizar aquellos actos más relevantes recuperando el fulgor y la magnitud que otorgaba la música a las funciones religiosas.

Posteriormente, en 1912, Santiago Tafall colaborará en la Junta Nacional de Censores junto a personalidades tan importantes como Felipe Pedrell o Luis Millet. Esta comisión fue creada al amparo de la Asociación Ceciliana Española, fundada en el III Congreso de Música Sagrada de Barcelona. A pesar de contar con una importante participación inicial, en 1922 prácticamente su labor es inexistente. En el IV Congreso de Música Sagrada celebrado en Vitoria en 1928 se pretende resarcir⁴⁰, aunque todos los intentos de reflotar la Asociación serán en vano.

³⁴ M. Lozano firma como secretario en las obras revisadas, mientras que en las Actas Capitulares aparece como vocal.

³⁵ ACS, Actas Capitulares, 16-VI-1907, t. 82.

³⁶ COSTA, L., «La formación del pensamiento musical [...]», op. cit., pp. 280-281.

³⁷ ACS, Actas Capitulares, 4-VII-1908 y 6-VII-1908, t. 82.

³⁸ ACS, Actas Capitulares, 12-XII-1908, t. 82.

³⁹ LÓPEZ-CALO, J., «Santiago de Compostela», en Emilio CASARES (ed.), *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, op. cit., p. 773.

⁴⁰ Vid. s.a., *Crónica del IV Congreso Nacional de Música Sagrada*, op. cit.

Las obras censuradas de Tafall

De entre todas las composiciones conservadas de Santiago Tafall siete son las que han pasado por las manos de la comisión. Ordenadas cronológicamente éstas serían las que siguen:

– *Dixit Dominus breve*. «Prohibida. El Srio., M. Lozano⁴¹». La letra está tomada del Salmo 109 del Libro de los Salmos y suele ser uno de los que se reza a la hora de vísperas de los domingos. La obra finaliza con el añadido: «*Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto* [...]». En relación a esta obra, alegar que el *Motu Proprio* excluía totalmente la ejecución de salmos de concierto en el rito litúrgico.

– *Vexilla Regis*. «Aprobado. El V. P., Santiago Tafall». Se trata de un himno de 1896, manuscrito y compuesto para ser interpretado en las Vísperas del Domingo de Pasión, dato clave que ayuda a entender la sobriedad que exhala la obra.

– *O quam suavis est*. «Prohibido. El V. P., Santiago Tafall». Esta obra está fechada en 1897 y se trata de un motete al Santísimo, cuyo texto está basado en el Libro de la Sabiduría (Sb 16, 21) y también en el Evangelio de Lucas (Lc 1, 52).

– *Dum Paterfamilias*. «Aprobado. El V. P., Santiago Tafall». Consiste en la armonización del himno original, que se encuentra en el Códice Calixtino⁴². Compuesta en 1897.

⁴¹ Marcelino Lozano Hidalgo (5-X-1874/28-VI-1909) natural de Sigüenza. Desde 1888 hasta 1891 estudia *latines* en el Seminario. Fue organista en los Padres Paúles de Murguía (Álava) hasta que en 1901 oposita al cargo de beneficiado organista de la catedral de Tuy, ocupando la plaza del fallecido Gabriel Valtierra y Mariño. Toma posesión del cargo en Junio de 1901. En dicha institución se conservan dos obras suyas. TRILLO, Joam, VILLANUEVA, Carlos, *La música en la catedral de Tui*, Santiago, Diputación de A Coruña, 1987, pp. 498-499 y 525 y ss. En 1904 tras el fallecimiento de Rafael Tafall, hermano de Santiago Tafall y beneficiado organista en Santiago de Compostela, se convocan oposiciones. Lozano gana la plaza y es nombrado segundo organista de la catedral santiaguesa. ACS, Actas Capitulares, 17-XI-1903, 19-XI-1903, 23-III-1904, 26-III-1904, 1-XII-1904, 28-VI-1909, t. 82.

⁴² Sobre el original *Dum Paterfamilias*, fol. 193 rº del Códice Calixtino. Recordemos la importancia de esta obra, de la que partirán serios debates, divergencias de opiniones, teorizaciones y armonizaciones. Vid. LÓPEZ-CALO, J., «Los polémicos comienzos del descubrimiento musical del Códice Calixtino», *Abrente*, A Coruña, Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, 2010-11, 42-43, pp. 333-385.

No será hasta la publicación de López-Calo cuando se establece que esta obra es un añadido posterior, pudiendo haber sido adjuntada a comienzos del siglo XVII. LÓPEZ-CALO, J., «Dónde y cuándo nació el Códice Calixtino. Aportaciones musicales a la

– *Resonet nostra Domino caterva. Conductum Sancti Iacobi a magistro Roberto editum*. «Aprobado. El V. P., Santiago Tafall». En la partitura original se puede leer: «Tomado del Códice de Calixto II. Armonizado por Santiago Tafall, Mtro. De Capilla de la S.I.C. 1897». Como vemos es del mismo año que la anterior y tomado de la misma fuente⁴³, lo que a priori nos hace pensar que el tratamiento será muy similar.

– *Ave Verum*. «Prohibido. El Srío., M. Lozano». Motete basado en el himno eucarístico, utilizado en el momento de la consagración y compuesto en 1898.

– *Misa a 3 voces iguales en honor del Sagrado Corazón*, 1904-1908. «Aprobada. El obispo». Siguiendo los postulados papales, la misa se halla completa cumpliendo la unidad de forma, que pretendía solventar el intercambio de partes que se venía denunciando en la práctica anterior a la reforma.

Antes de abordar el análisis de estas partituras podemos observar que estamos ante obras compuestas en los últimos años del siglo XIX, mientras ocupaba el cargo de maestro de capilla en la catedral (1895-1898), exceptuando la misa que fue terminada poco tiempo antes de la realización de la criba. El canónigo dona un grupo de piezas al Cabildo, que las incluye en el Archivo y por ende en el inventario⁴⁴, quizás pretendiendo enriquecer el repertorio de la música que se interpretaba en la catedral en consonancia con el *Motu Proprio*, y de las que carecía. Como podemos observar, Santiago Tafall discernía totalmente el estilo reformado de aquella otra música que se venía componiendo previamente, elaborándolas con anterioridad al prescripto de Pío X la mayor parte de ellas, y llegando a componer obras «prohibidas» y «aprobadas» coetáneas.

Características generales

Todas las obras que aquí se tratan están compuestas pensando en la plantilla de la capilla musical de la catedral compostelana. Por norma general intervienen flauta, clarinete, fagot, trompa, violín I y II, viola, contrabajo, las voces de

solución de un viejo problema», en ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos, *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, Arte, Codicología y Liturgia, Actas del Simposium*, León, INAEM, 2010, p. 90 y ss. Por su parte, Díaz y Díaz, concluirá a su vez, que esta partitura se trata de un ejercicio académico en el que en cada estrofa se declina el nombre *Iacobus*. DÍAZ Y DÍAZ, Manuel, *El Códice Calixtino de la catedral de Santiago*, Santiago, Centro de Estudios Jacobeos, 1988, p. 193.

⁴³ *Resonet nostra Domino caterva*, fol. 132 rº del Códice Calixtino.

⁴⁴ ACS, Actas Capitulares, 24-XI-1904, t. 82.

tiple, alto, tenor y bajo, y el órgano. En tres de ellas también encontramos la participación del violoncello⁴⁵, pese a que en las cuatro restantes se omite. Otra diferencia en cuanto al elenco instrumental que interviene es la inclusión del violón en *Dixit Dominus breve* y en *Resonet nostra Domino caterva*, que aparece señalado en el guión junto con el contrabajo.

Por otra parte, la participación del órgano⁴⁶ también es una constante, quedando excluido en dos de los casos que aquí nos afecta: *O quam suavis est* y *Vexilla Regis*, que carecen de dicha parte. Con respecto a esta última, decir que es la que más contrasta con respecto a las otras seis en lo referente a la instrumentación. En *Vexilla Regis* solamente interviene un fagot, que se alterna con la parte vocal (tiple, alto, tenor y bajo).

Finalmente, otro detalle a resaltar es referente a las voces. En todas las obras intervienen tiple, alto, tenor y bajo, excepto en la *Misa a 3 voces* [...] en la que Tafall opta por los registros graves y diferencia en la partitura entre tenores I, II y bajos. Creemos que aboga por estas tesituras en detrimento de las agudas —más habituales en la anterior forma de componer— ansiando alcanzar la gravedad y solemnidad a la que ahora se aspiraba.

El contraste de tesituras será una característica salientable del compostelano, que lleva a cabo a través de la polarización de las voces e instrumentos, agrupando su participación en graves (trompa, fagot, contrabajo, el acompañamiento más grave del órgano y el bajo vocal), medias (clarinete, viola, línea media del órgano y tenor o contralto) y finalmente agudas (flautas, violines, línea melódica más aguda del órgano y soprano).

En cuanto a la forma no encontramos grandes diferencias entre las obras «prohibidas» y las «aprobadas». Todas poseen una sólida y lógica estructura claramente definidas, predominando la disposición de dos secciones contrastantes, que se alternan o bien se reexpone la primera de ellas, véase por ejemplo A-B-A-B-A-B, en *Vexilla Regis*; A-B-A, *Dixit Dominus breve*; A-B-C (C basado en elementos de A y B), en *O quam suavis est*. En *Dum Paterfamilias* o en *Ave Verum* anexa nuevas secciones aunque siguiendo el mismo tratamiento.

También con respecto al idioma, todas las composiciones que aquí tratamos están en latín, siguiendo las directrices imperantes desde Roma, ambicionando el principio de universalidad en detrimento del empleo de las lenguas vernáculas.

⁴⁵ En *O quam suavis est*, *Ave Verum* y en la *Misa a 3 voces* [...].

⁴⁶ El órgano es el instrumento más adecuado para el acompañamiento vocal según el prescrito de 1903, pudiendo interpretarse estas obras sin la participación de la orquesta.

		Obras prohibidas			Obras aprobadas		
	<i>Dixit Dominus breve</i> (1895)	<i>O quam suavis est</i> (1897)	<i>Ave Terum</i> (1898)	<i>Vexilla Regis</i> (1896)	<i>Dum Patryfamilias</i> (1897)	<i>Resonet nostra Dominio caterva</i> (1898)	<i>Missa a 3 voces [...]</i> (1904-08)
Viento	Flautas Clarinetes Fagotes Trompas-do	Flauta Clarinetes Fagot Trompa-fa	Flauta Clarinetes Fagotes Trompas-fa	Fagot	Flauta Clarinete Fagotes Trompas-amb	Flauta Clarinete Fagot Trompas	Flauta Clarinetes Fagotes Trompas-amb
Cuerda	Violín I Violín II Viola Violoncello Contrabajo Violón	Violín I Violín II Viola Violoncello Contrabajo	Violín I Violín II Viola Violoncello Contrabajo	-	Violín I Violín II Viola Violoncello Contrabajo	Violín I Violín II Viola Violoncello Contrabajo	Violín I Violín II Viola Violoncello Contrabajo
Voces	Tiple Alto Tenor	Tiple Alto Tenor	Tiple Alto Tenor	Tiple Alto Tenor	Tiple Alto Tenor	Tiple Alto Tenor	Tenores I Tenores II
Tecla	Bajo Órgano	Bajo -	Bajo Órgano	Bajo -	Bajo Órgano	Bajo Órgano	Bajo Órgano

Ilustración 1. Distribución de voces e instrumentos

Obras anteriores a la publicación del *Motu Proprio*

«Prohibidas»

Como ya se ha indicado, se trata de *Dixit Dominus breve*, *O quam suavis est* y *Ave Verum*.

Estas obras poseen una estructura donde se presentan dos temas principales, de los cuales el primero se volverá a re-exponer al final de la composición o bien aparecerá fusionando elementos de ambos. Además de este elemento, otro factor que confiere unidad es el tratamiento de variación motívica o de frases. En las dos primeras obras que citamos, se presentan frases melódicas que se irán reelaborando a través de su transcurso, pero es en *Ave Verum* donde encontramos un tratamiento específico de variación motívica, que otorga coherencia a la obra.

Armónicamente poseen un sólido desarrollo armónico. En las secciones A se nos presenta siempre la tónica, con breves modulaciones a la tonalidad de la dominante. Es con el inicio de la parte B cuando comienzan a desplegarse otras tonalidades que nos alejan de la tónica para desembocar nuevamente en ella al final del discurso, pudiendo encontrarnos círculos de quintas o el paso por las tonalidades de subdominante y dominante (con sus relativos), que nos llevan a la tonalidad del relativo (mayor o menor, según el caso). Excepcionalmente, en estas tres obras, resaltamos la finalización de *Ave Verum* en la tonalidad homónima de la tónica principal (re menor) y en *Dixit Dominus breve*, que concluye con el acorde de dominante sobre el vocablo *Amen*.

Es frecuente que el compositor, para crear tensión, recurra al empleo de figuras rítmicas ágiles, a la inclusión de cromatismos y a la utilización de acordes de séptima disminuída profusamente. En las obras aprobadas también nos encontraremos estos acordes pero de forma aislada. Por otra parte, aquellas zonas más estables las suele recalcar a través del añadido de largas pedales en las voces graves, principalmente I y V. En cuanto a contrastes, también señalar la participación de las voces (triple, alto, tenor y bajo), que alternan secciones homofónicas, heterofónicas y contrapuntísticas, sin destacar ninguna tesitura sobre las demás a lo largo de la obra, ya que al inicio, en todas ellas la voz de tenor es la que arranca el discurso, al que luego se sumarán las demás.

La orquestación es crucial en este compositor, y en este sentido afirmamos que fue el factor decisivo que llevó a prohibir estas tres obras, aunque no el único, ya que denunciarnos también repeticiones en el texto. En el repertorio prohibido encontramos agilidades que realzan a los instrumentos

agudos —flautas y violines— y la irrupción de fuertes y agitados *tutti*, algo impensable para el edicto papal, que sostenía que su función debería ocupar un lugar secundario.

O quam suavis est

Santiago Tafall

The diagram illustrates the fingering and harmonic structure of the piece *O quam suavis est*. It is divided into sections A, B, C, D, and a coda. Fingerings are indicated by Roman numerals (I-IV) above the notes. Pedals are marked with 'pedal de I (fa)', 'pedal de V (do)', and 'pedal de VI (re)'. Chord changes are labeled with Roman numerals and their corresponding notes: Fa M (I), Do M (V), Re m (relat. menor), Re M (VI), Do M (V), Fa M (I), and Fa M (I). Specific elements like 'es. menor armónica' and 'p. V (do)' are also noted. Measure numbers 24, 48, 72, 96, and 101 are marked at the end of their respective sections.

Ilustración 2. Esquema de *O quam suavis est*

«Aprobadas»

He aquí donde se muestra el ingenio de Santiago Tafall. En los momentos previos al rescripto ya perfila unas líneas muy claras de su desarrollo.

La reforma de la música religiosa reconoce como apropiados para la liturgia el canto gregoriano, la polifonía clásica y también obras de nueva composición, éstas últimas mientras contemplen tres premisas primordiales: bondad, seriedad y gravedad, y carezcan de elementos propios de la música profana. Pues bien, el canónigo que aquí tratamos propone, antes de la publicación del *Motu Proprio*, la armonización de obras pertenecientes al Códice Calixtino a través de un tratamiento fundamentalmente orquestal, tal y como hemos reconocido, que tanto embriagaba a Compostela. En este sentido armoniza *Dum Paterfamilias*⁴⁷ y *Resonet nostra Domino caterva*, aunque también motivado por los estudios que se estaban llevando a cabo en relación con la notación musical y también con el patrimonio cultural, vinculado al Códice de Calixto II. La tercera de las obras prohibidas no encaja en este perfil, aunque también tiene un tratamiento muy significativo, que desglosaremos.

El rasgo primordial de las obras pertenecientes al Calixtino es el ritmo, que alterna compases de 2/8 y 3/8 para ensamblar el discurso métrico de la obra original, cuya melodía está tomada literalmente. Además resaltamos el empleo de calderones al final de las frases, representando las líneas medias gregorianas que utilizaríamos en la transcripción de la obra.

Armónicamente no se puede hablar de una estructura armónica coherente. En ambas se busca la semejanza con la partitura original, aunque no podemos hablar de una estructura tonal al uso. Se trata de obras que originalmente en su versión primitiva se encuentran en el primer modo, es decir *Protus* auténtico y que se ha respetado y trasladado a la versión tafalliana. El acompañamiento proporciona una serie de notas largas ligadas que se encuentran a distancia de tercera de la melodía principal. Se trata de un discurso armónico prominentemente diatónico y que rehuye del empleo de sensibles.

⁴⁷ Con respecto a la notación original de la obra incluida en el Calixtino y añadida posteriormente como hemos dicho siguiendo a López-Calo, alegar que se encuentra en notación aquitana, perteneciente a una escuela musical diferente y, como afirma el reconocido musicólogo: «esta hoja no proviene de un scriptorium profesional, lo que se confirma por la irregularidad en las líneas y en los textos. Y, desde luego, no de un copista profesional de la música, y ni siguiera de un músico medianamente experto, que no incurriría en las anomalías musicales que contiene la copia del himno». LÓPEZ-CALO, J., «Dónde y cuándo nació el Códice Calixtino [...]», op. cit., pp. 92-93.

Otro aspecto asaz relevante es aquél referente al elenco que interviene en la obra. Destaca la participación de la voz de tenor y bajo, que ejecutan frases que son respondidas por todas las voces al unísono⁴⁸, mientras que los instrumentos acompañan con sobriedad a la línea vocal realizando giros frugales propios del primer modo.

En cuanto a la instrumentación vamos a encontrar variantes entre ambas obras: en *Dum Paterfamilias* el fagot será el instrumento con más trascendencia, junto con el violín y el órgano, presente en ambas. En *Resonet nostra Domino caterva* hallamos aquella polaridad de tesituras a la que nos referíamos en las obras «prohibidas», aunque reiteramos que de forma mesurada, encontrando agrupados los instrumentos según sean más agudos, medios y graves.

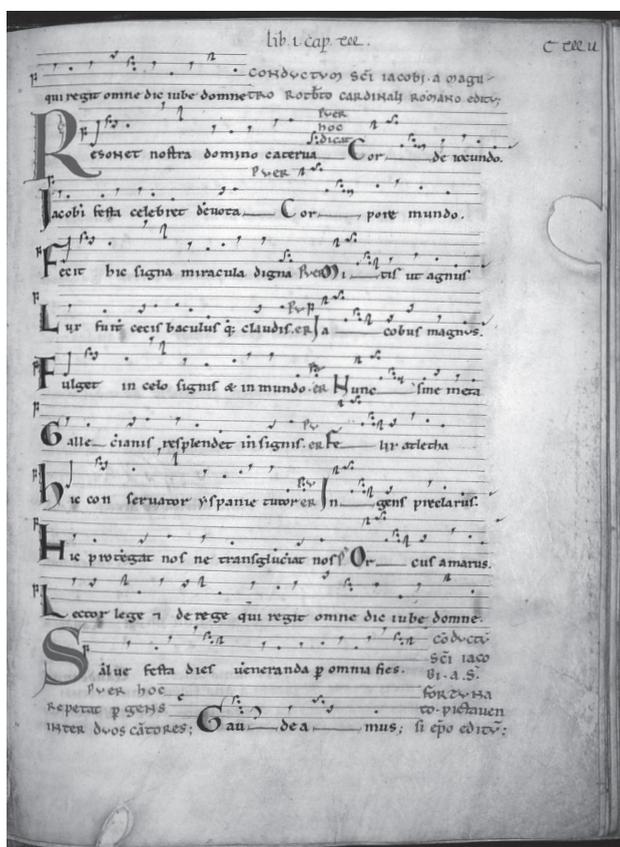


Ilustración 3. *Resonet nostra Domino caterva* en el *Códice Calixtino*

⁴⁸ En *Resonet nostra Domino caterva* hay que subrayar la escasa participación de la voz de alto, que sólo interviene en la frase final de la obra, donde se realiza un *tutti*.

Como hemos señalado, *Vexilla Regis* posee un tratamiento diferente: está impregnada de la sobriedad que desprende el período litúrgico que representa la Semana Santa y, en concreto, la conmemoración de la Pasión de Cristo. En esta obra solamente interviene un fagot que alterna con las voces, que a su vez irrumpen homofónicamente a distancia de tercera. Se trata de una misma frase —la que ejecuta el fagot y aquéllas que realizan las voces— con pequeñas modificaciones en los giros cadenciales.

Armónicamente podríamos hablar de la tonalidad de do menor que inicia y finaliza la obra, pese a que en su mayor extensión hallamos lo que parece la tonalidad relativa, mi bemol mayor, aunque la ausencia de notas en los acordes propicia cierta ambigüedad tonal. De cualquier modo defendemos la realización de una diatonización, como en los casos anteriores.

En cuanto al aspecto rítmico, esta obra es totalmente regular. Se halla en compás de compasillo y al igual que en las obras procedentes del Códice Calixtino, resalta la utilización de calderones, que dividen las distintas intervenciones de 16 compases, en cuatro frases muy breves y delimitadas.

Tras la promulgación de «*Tra le Sollecutidini*»

La única obra conservada en el Archivo de la Catedral de Santiago es la *Misa a tres voces iguales y orquesta, en honor del Sagrado Corazón*, iniciada en 1904 aunque finalizada en 1908, precisamente el año que tiene lugar la criba del archivo musical catedralicio.

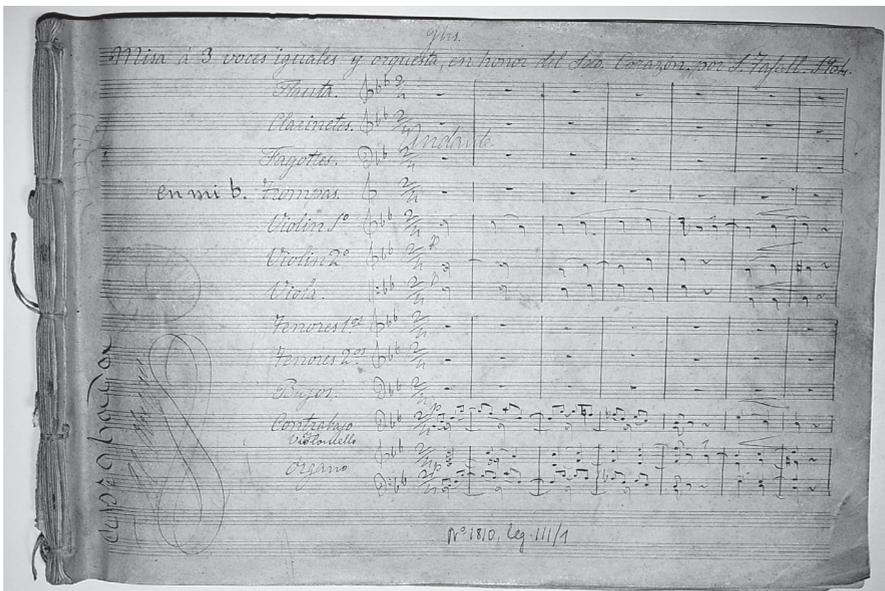


Ilustración 4. Guión de la *Misa a tres voces* [...]

Con respecto a la duración de las partes nos encontramos ante un *Kyrie* de 65 compases; el *Gloria* y el *Credo* más amplios, evitando acaparar la atención de la liturgia, sino buscando la complementariedad; finalmente el *Sanctus* y el *Agnus Dei*, que constan de alrededor de 50 compases cada uno.

La obra está en compás de 2/4, exceptuando el *Sanctus* que está en compás de compasillo y el *Agnus Dei* en 3/4, sin que existan modificaciones durante cada una de las partes. También merece la pena señalar el empleo de calderones de forma esporádica, a la hora de finalizar amplias secciones, ya no como separadores de frases.

Armónicamente el tratamiento de la obra es rotundamente tonal, con claras y sólidas modulaciones. Se trata de un discurso armónico totalmente lógico y coherente dentro de la música académica tradicional. La obra está en si bemol mayor, exceptuando el *Credo*, que está elaborado sobre mi bemol mayor. Después de establecer la tónica, tiene crucial relevancia la modulación al relativo menor, al que se llega a través de un diseño armónico congruente mediante la incursión a tonalidades cercanas. Aunque si algo destacamos de esta obra es la importancia que le confiere el compositor tanto a los acordes como a las tonalidades del III y VI, caracterizadas por la ambigüedad —de nuevo—. Esta indeterminación no se circunscribe exclusivamente a dichas tonalidades, sino que en secciones más inestables de la obra también juega con la mencionada ambigüedad tonal, como ya había hecho en obras anteriores, a través de la ausencia de notas en los acordes que nos llevan a vacilar entre varias tonalidades. Asimismo es habitual que estas zonas inestables incluyan acordes de séptima dominante, un recurso habitual en el compositor, como hemos visto.

Finalmente destacar la participación de todo el elenco al que está destinada la obra. Como bien hemos dicho, solamente intervienen las voces graves (tenor I y II, y bajo), con partes homofónicas, heterofónicas y polifónicas —ya no encontramos monodía—, primando la voz de tenor sobre el bajo.

El tratamiento instrumental será muy similar a casos precedentes, destacando la polarización de los instrumentos con sonoridades agudas, medias o graves. La obra posee breves introducciones instrumentales sin llegar a eclipsar la presencia de la sección vocal. Se pretende la elaboración de un discurso homogéneo, evitando el realce de unos sobre otros.

Otro elemento al que ya nos hemos referido es el contraste entre secciones o partes, percibiéndose en esta obra de una forma más clara que en el anterior repertorio aprobado. Existen partes donde crece la tensión y la agilidad a

través de la realización por parte de los instrumentos graves de pasajes de corcheas, que nos aproximan más a las obras prohibidas.

Será el propio canónigo el que, en el que parece ser una de sus últimas intervenciones, partiendo de su experiencia y larga trayectoria, denuncia otros tratamientos que difieren de las pretensiones originarias del *Motu Proprio* de Pío X:

«De aquí se sigue que no pueden admitirse en las composiciones religiosas las exageraciones y extravagancias que, en busca de originalidad, emplean muchos compositores hoy día: con una estudiada incertidumbre tonal, un afectado desorden en el ritmo y unas rebuscadas modulaciones que tienen el ánimo del oyente en tensión constante, sin que pueda seguir el hilo del discurso musical, ni vislumbrar a dónde va a parar todo aquello, lo cual acaba por engendrar tedio, cansancio y deseo de que se imponga el silencio para que sosiegue el ánimo. [...] No debe rechazarse la orientación moderna en la música polifónica sagrada, siempre que se vea libre de extravagancias y pretenciosas singularidades»⁴⁹.

A modo de conclusión

Como hemos podido comprobar, estamos ante una de las figuras gallegas más relevantes en lo que a la instauración del *Motu Proprio* se refiere. Santiago Tafall, que en su versatilidad alberga el ámbito teórico y práctico de este nuevo estilo religioso.

Teórico en lo que se refiere al dominio de todo ese movimiento previo a la promulgación del rescripto, conociendo de primera mano las bases que sustentarán la reforma de la música religiosa posterior a través de la asistencia y participación a importantes congresos religiosos nacionales, de tener acceso a los últimos estudios concernientes al canto gregoriano, además de ser un músico altamente instruido e inquieto.

Por otra parte, práctico en lo que concierne a la publicación de un tratado de canto gregoriano, empleado como libro de apoyo en sus clases en el Seminario; como componente en diversas comisiones reguladoras de la práctica musical en la catedral y finalmente como compositor, que trata de adecuarse a las nuevas directrices papales a través de la elaboración de una propuesta compositiva orquestal actual y afín al edicto romano.

Compositivamente hemos constatado que sus primeras obras muestran gran severidad en su tratamiento, severidad que se irá distendiendo a partir de que desde Roma se solventan algunas dudas, principalmente en torno a

⁴⁹ TAFALL, S., «Memoria del M.I. Señor Don Santiago Tafall», en *Crónica del IV Congreso Nacional de Música Sagrada*, op. cit., pp. 201-202.

la intervención de la orquesta. Como hemos podido constatar, *Vexilla Regis* es una obra eminentemente vocal aunque con la intervención de un fagot que alterna con dichas partes vocales, nunca coincidentes. Posteriormente, *Dum Paterfamilias* y *Resonet nostra Domino caterva*, que aunque son orquestales, la parte instrumental queda subyugada a la parte vocal. Hecho que ya no encontramos en la misa, donde se aplica un tratamiento más equitativo entre voces e instrumentos.

En segundo lugar, lo que nos ha llamado la atención ha sido el aspecto armónico, encontrando un claro tratamiento de diatonización armónica de la melodía, que en *Dum Paterfamilias* y *Resonet nostra Domino caterva* es totalmente monódica, lo que nos hace barajar la posibilidad de la ambigüedad tonal. Pero posteriormente a la publicación del *Motu Proprio*, es decir en la *Misa a tres voces iguales y orquesta* [...] ya se percibe un tratamiento tonal como tal, en el que tendrán especial realce los acordes y las tonalidades del III y VI grados.

En definitiva, en Compostela además de la inclusión en el rito litúrgico del canto gregoriano y de la polifonía clásica, tendrá asaz relevancia esta nueva propuesta tafalliana, que no abandona el uso de la orquesta y que trata de enriquecer y solemnizar la música de la catedral a través de la ejecución de obras de nueva composición. Dos de ellas, como hemos observado, pertenecientes al Códice Calixtino, llevando a la práctica y a los compostelanos, como no, la recuperación y el estudio del patrimonio a través de la corriente historicista tan en boga en este final del siglo XIX y principios del XX.

Composiciones de Santiago Tafall
Archivo de la catedral de Santiago¹

	«Prohibidas»	«Aprobadas»
<p>1. Misas</p> <p>2576. <i>Misa a 4 voces y orquesta en honor de San Antonio de Padua</i></p>		<p>2575. <i>Misa a 3 voces iguales en honor del Sagrado Corazón (1904-1908)</i></p>
<p>2. Misas y oficios de difuntos</p> <p>2577. <i>Missae pro defunctis</i>. Santiago Tafall. 1911</p> <p>2578. <i>Dies Irae</i> (1912)</p>		
<p>3. Salmos y Magnificats</p> <p>2579. <i>Beati immaculati in via. Salmo para la prima solemne de Navidad</i> (1895)</p> <p>2580. <i>Beati immaculati in via. Salmo para la prima de Navidad</i> (1907)</p> <p>2582. <i>Laetamus sum [...]</i> (1897)</p> <p>2583. <i>Lauda Ierusalem</i></p> <p>2584. <i>Mirabilia</i> (1914)</p> <p>2585. <i>Miserere para la procesion del Santo Entierro</i></p> <p>2586. <i>Miserere a 4 voces y orquesta</i> (1896)</p> <p>2587. <i>Principes</i> (1914)</p> <p>2588. <i>Magnificat breve</i> (1896)</p>	<p>2581. <i>Dixit Dominus breve</i> (1895)</p>	

1 LÓPEZ-CALO, J., *La música en la Catedral de Santiago. Catálogo del Archivo de Música*, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 1993, 3, pp. 115-136.

<p>4. Motetes y formas afines</p> <p>2589. <i>Anima Christi</i> 2590. <i>Ascendens Christus</i> 2592. <i>Diffusa est gratia</i> 2593. <i>Feria IV de Cinerum [...]</i> (1896) 2594. <i>Ho die Christus natus est</i> 2596. <i>Princeps Gloriosissime</i> (1916) 2597. <i>Responsorios para los matines de la Navidad de N.S.J.</i> 2598. <i>Salve, Mater Misericordiae</i> 2599. <i>Salve Regina</i> 2600. <i>Spiritus Domine</i> 2601. <i>Tota Pulcra</i> 2602. <i>Nati sub altare</i></p>	<p>2591. <i>Ave Terram</i> (1898) 2595. <i>O quam suavis est</i> (1897)</p>	
<p>5. Semana Santa</p> <p>2603. <i>Aleph. Quomodo sedet sola</i> (1895) 2604. <i>Feria V in coena Domini</i> 2605. <i>Feria VI in Parasceve</i></p>		
<p>6. Varia en latín y castellano</p> <p>2607. <i>Gaudium Magnum</i> (1895) 2608. <i>Pange Lingua</i> (1897) 2609. <i>Praeclara custos virginum</i> 2612. <i>Dos favores sin ejemplo</i></p>		<p>2606. <i>Dum Patetfamilias</i> (1897) 2610. <i>Resonet nostra Domino caterva</i> (1898) 2611. <i>Textilia Regis</i></p>