



Review

López-Fernández, Miguel. **Vicente Ripollés Pérez (1867–1943): Música en torno al Motu proprio para la catedral de Sevilla. Volumen 1. Misas.** Estudio y edición de Miguel López-Fernández. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Editorial CSIC; Barcelona: Institución Milá y Fontanals, Departamento de Ciencias Históricas: Musicología, 2017.

López-Fernández, Miguel. **Vicente Ripollés Pérez (1867–1943). Música en torno al Motu proprio para la catedral de Sevilla. Volumen 2. Obras para el oficio divino y otras piezas sacras.** Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC); Barcelona: Institución Milá y Fontanals, Departamento de Ciencias Históricas: Musicología, 2019.

PEDRO LUENGO
Universidad de Sevilla

La promulgación del *Motu Proprio* por el papa Pío X en 1903 supuso un cambio drástico en la relación entre la música y la liturgia católica. Esta nueva situación sólo sería revisada tras la celebración del Concilio Vaticano II (1962-1965) y la promulgación de la constitución *Sacrosanctum Concilium* en 1963, cuyo capítulo VI está dedicado a la música sagrada. Estos dos hechos marcaron la evolución de una actividad musical desarrollada sin cesuras significativas desde la Edad Media hasta la actualidad en diferentes catedrales españolas y en concreto en una de las que ha servido de referente como es la de Sevilla. Mientras que en los últimos años diferentes estudios y publicaciones se han encargado de rescatar el patrimonio musical de la sede hispalense producido en época moderna, partiendo principalmente de su rico archivo histórico, las composiciones más recientes no han recibido tanta atención. Sólo las tesis doctorales sobre el organista Eugenio Gómez (1786-1871) o sobre el maestro de capilla Evaristo García Torres (1830-1902), así como los estudios sobre el organista Buenaventura Íñiguez (1840-1902) pueden subrayarse en este sentido. Por este motivo, la iniciativa del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de incluir en sus Monumentos de la Música Española dos volúmenes dedicados a la obra de Vicente Ripollés Pérez (1867-1943), maestro de capilla de la Catedral de Sevilla entre 1903 y 1909, supone una contribución destacable, que da continuidad a una serie que ha permitido un fácil acceso a piezas de otra forma muchas veces olvidadas por los estudiosos e intérpretes.

Miguel López-Fernández, encargado del análisis y edición de estas obras, ofrece en ambos volúmenes un minucioso estudio introductorio cubriendo desde la biografía del compositor hasta el análisis pormenorizado de las diferentes piezas, pasando por una revisión del contexto musical de la institución religiosa. Posteriormente, el grueso de la publicación se dedica a la edición crítica de las partituras, mayoritariamente inéditas hasta el momento. A pesar de tratarse de un estudio musicológico, la cuidadosa transcripción no queda reñida con una cómoda utilización para la interpretación.

El primer volumen está dedicado a las misas compuestas por Ripollés como parte de sus obligaciones como maestro de capilla. Concretamente se incluyen las dedicadas a la Virgen de la Antigua (1904), la Inmaculada (1904), San Isidoro (1905), la Asunción (1907) y otra para la Dedicación

(1905). La primera es una pieza para dos voces blancas y órgano mientras el resto son para tipes, voces graves y orquesta, lo que sirve para observar también la evolución técnica del compositor. Esta selección muestra como Ripollés intentó comenzar la aplicación de la reforma musical por las solemnidades más destacadas del calendario litúrgico hispalense, donde el repertorio más notable y también menos adecuado a los nuevos parámetros estaría más arraigado. Estas misas pueden agruparse, según López-Fernández, en las de menor desarrollo en forma de *missa brevis* (Dedicación, San Isidoro y Asunción) y una *solemnis* para la Inmaculada. Esta diferenciación se debe a su duración, preponderancia del texto y limitación de recursos compositivos.

El segundo volumen incluye el resto de las obras más destacables de Ripollés, incorporando incluso alguna compuesta con posterioridad a su labor en Sevilla, tales como los salmos de prima para la celebración de la Inmaculada (1904), los de las vísperas y Magnificat del Corpus Christi (1905-1908) y los responsorios de maitines de Pentecostés (1909). A estas piezas correspondientes al Oficio, se suman la antífona *Regina Coeli* (1904), dos motetes de 1908, *Oremus pro Pontífice* y *O sacrum convivium*, el Trisagio a la Santísima Trinidad (ca. 1913) y una Pasión según San Marcos (1940). De estas, todas habían permanecido inéditas, con la excepción de los motetes y el Trisagio. Como indica López-Fernández, la producción completa de Ripollés es un buen ejemplo de las dificultades de aplicar la nueva línea planteada por el *Motu Proprio* en catedrales con una larga tradición previa, eminentemente italianizante. Así, la general limitación a la exuberancia compositiva contrasta en algunos pasajes con un poco más de elaboración compositiva y riqueza textural que producen una mayor complejidad que parece alejarse de los presupuestos del documento papal.

Un aspecto interesante de la producción de la obra litúrgica de Ripollés es el papel que otorga al órgano. En todas las obras incluidas en estos dos volúmenes la parte de este instrumento rechaza el uso del pedalero, opción sorprendente para las posibilidades que tenía en ese momento la catedral. Quizás se trata de una forma de obviar las limitaciones técnicas de los entonces organistas, Bernardino Salas y Luis Mariani. La excepción a esto sería el *Oremus pro Pontífice* que sí incluye una recomendación de redoblar las octavas, quizás por haberse publicado en 1910 en Barcelona, para un público habituado a este recurso. La escritura tampoco parece estar pensada para un uso ambivalente en instrumentos pequeños, los más comunes en la diócesis, y en aquellos con pedalero, como plantearan otros compositores del siglo XIX en la zona. Tampoco puede descartarse que Ripollés no tuviera un conocimiento detallado de las posibilidades del instrumento. De hecho, en el Magnificat del segundo volumen se incluye un *Si₂*, que no está disponible en los órganos de estas fechas. Más sorprendente aún es la incorporación de indicaciones dinámicas. Aunque, como ocurre en Eslava, podría ser una forma de apuntar hacia la registración, la incorporación del crescendo, y otros elementos hacen pensar en un órgano romántico con caja de expresión, que no era habitual en la zona, aunque sí era una opción en la catedral.

Tras la publicación de ambos volúmenes la contribución de Ripollés al panorama musical español queda mucho mejor definida. Es obvio su compromiso con la línea de reforma musical planteada por Pío X, pero no lo es menos su adaptación a ciertas prácticas locales o a sus inclinaciones personales, como ya indica López-Fernández. Por un lado, su música muestra un intento de simplificación en la textura, con cierta tendencia a la imitación de modelos renacentistas, aunque sin la rigidez contrapuntística de algunos compositores polifónicos. Puede advertirse un esfuerzo por permitir una correcta comprensión del texto, e incluso en algunos casos por dotar a las instituciones religiosas con menos recursos musicales de una música viable y digna, lo que podría explicar las

limitaciones impuestas al órgano. Frente a esta propuesta, que se sostiene además en los trabajos académicos de diferente índole publicados por Ripollés, también se han observado características que difícilmente encajarían con los paradigmas del *cecilianismo*. Por ejemplo, la habitual recomendación del acompañamiento exclusivo por el órgano es aquí ampliado a una orquesta habitualmente compuesta por flauta, clarinete, fagot, trompa, trombón y quinteto de cuerdas. Incluso en el caso de la Misa de la Inmaculada se planteó introducir los timbales, opción finalmente desestimada, y en algún caso incluye el oboe. Aunque este despliegue puede justificarse por la solemnidad de las celebraciones litúrgicas para las que iban destinadas, no es menos cierto que se trata de un punto intermedio entre la tradición interpretativa activa en Sevilla aún durante las duras circunstancias económicas de la institución a lo largo del siglo XIX y las que planteaba el *Motu Proprio* de 1903.

Esta transición entre dos modelos de composición de música litúrgica tendría probablemente un notable impacto en la formación de los autores de la siguiente generación en Sevilla, habida cuenta de que los intentos de Ripollés por fundar un conservatorio en la ciudad, animado por Felipe Pedrell, no fructificaron. Contemporáneos a la estancia del maestro de capilla serían el reconocido Joaquín Turina (1882-1949), que no coincidió con Ripollés por encontrarse ya en París; diferentes miembros de la familia Font de Anta, que requieren aún de un estudio musicológico, o Luis Leandro Mariani González (?1858?-1925) y otros profesores vinculados con la Academia Filarmónica, activa desde el curso 1883-1884 y titulada Conservatorio de Música de Sevilla-Academia Filarmónica desde 1894. La siguiente generación, compuesta por autores como Manuel Navarro (1907-1964) o Eduardo Torres Pérez (1872-1934) también se beneficiaría de los cambios aplicados por el maestro castellonense, aunque las relaciones entre ambos deben aún definirse científicamente.

El estudio de la obra de Ripollés planteado por López-Fernández debe valorarse por último como un elemento ineludible en la correcta comprensión de un patrimonio inmaterial que sigue vivo en la práctica musical de la Catedral de Sevilla. Como explica en su breve análisis histórico de la institución, la prolongada tradición musical de la sede hispalense vivió una reorganización significativa entre 1900 y 1923 con la definitiva publicación de la *Regla de Coro* en cuya comisión responsable participaría Ripollés. A partir de este momento se definieron detalladamente las participaciones musicales en el oficio y en las misas, tanto de los cantores como de los organistas, seises y resto de músicos. La propuesta recogida en esta publicación apenas recibiría cambios normativos notables hasta fecha muy reciente, con el nuevo ideario planteado por la interpretación de los documentos del Concilio Vaticano II. Además de la simplificación de la participación de otros instrumentistas fuera de los organistas, cabe destacar que a partir de 1972 se comenzaron a introducir nuevos himnos en los breviarios en castellano o se compusieron muchos para uso local como en Sevilla, se publicaron los nuevos estatutos en 2001, aún no desarrollados con una regla de coro del detalle de la de 1923, y desde el 29 de noviembre de 2015 se decidió cantar el oficio en castellano sustituyendo el latín tradicional. Todo esto muestra como la Catedral de Sevilla ha mantenido activa diariamente una tradición musical secular que tiene en Ripollés y la *Regla de Coro* uno de sus cambios más significativos del último siglo.

Luengo, Pedro. "Review: López-Fernández, Miguel. *Vicente Ripollés Pérez (1867–1943). Volumen 1 / 2. Misas*. Estudio y edición de Miguel López-Fernández. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Editorial CSIC, 2017 / 2019." *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 6, no. 2 (2021): 126–128.