



QUADRIVIUM

REVISTA DIGITAL DE MUSICOLOGIA

Associació
Valenciana
Musicologia

ISSN: 1989-8851
Dipòsit Legal: V-476-2011

13
(2022)

«Sacado de un Dúo Serio de Rossini»: Benito Lentini y la recepción de ópera italiana en Las Palmas de Gran Canaria entre 1815 y 1844¹

Héctor Eulogio Santos Conde
Universidad de la Rioja

RESUM

El present treball aborda un cas d'estudi que permet documentar la integració de la música operística italiana en Las Palmas de Gran Canaria a través de l'activitat laboral duta a terme per Benito Lentini (1793-1846), músic sicilià vinculat a la catedral de la ciutat com a organista i mestre de capella des del 1815 fins a la seua mort. Mitjançant l'anàlisi contextual i musical comparativa de huit fonts vinculades amb el dit músic, datades entre 1839 i 1846, en el present text es plantegen els dos objectius següents: d'una banda, identificar els passatges operístics reutilitzats per Lentini en les seues pròpies composicions i, d'altra banda, detallar les funcions que va complir aquesta música en el moment de la seua recepció. D'aquesta manera, és possible afirmar el paper actiu que va jugar aquest mestre, donat que no es va limitar a copiar els fragments operístics, sinó que els adaptà per a fer possible la seua interpretació en els contextos locals on desenvolupà la seua trajectòria professional.

Paraules Clau: Recepció; òpera italiana; Rossini; Las Palmas de Gran Canaria; Benito Lentini; segle XIX.

RESUMEN

El presente trabajo aborda un caso de estudio que permite documentar la integración de la música operística italiana en Las Palmas de Gran Canaria a través de la actividad laboral desarrollada por Benito Lentini (1793-1846), músico siciliano ligado a la catedral palmense como organista y maestro de capilla desde 1815 hasta su fallecimiento. Mediante el análisis contextual y musical comparativo de ocho fuentes vinculadas con dicho músico, fechadas entre 1839 y 1846, en este texto se plantean los dos objetivos siguientes: por un lado, identificar los pasajes operísticos reutilizados por Lentini en sus propias composiciones y, por otro, detallar las funciones que cumplió esta música en su lugar de recepción. De este modo, es posible afirmar el papel activo que jugó este maestro, ya que no se limitó a copiar los fragmentos operísticos, sino que los adaptó para posibilitar su interpretación en los contextos locales donde desarrolló su trayectoria profesional.

Palabras Clave: Recepción; ópera italiana; Rossini; Las Palmas de Gran Canaria; Benito Lentini; siglo XIX

ABSTRACT

This paper addresses a case study that documents the integration of Italian operatic music in Las Palmas de Gran Canaria through the work carried out by Benito Lentini (1793-1846), a Sicilian musician linked to the cathedral of this city as an organist and chapel master from 1815 until his death. By means of the contextual and musical analysis of eight sources tie in with this musician, dated between 1839 and 1846, in this article I propose the following two objectives: on the one hand, to identify the operatic passages reused by Lentini in his own compositions and, on the other, to detail the functions that this music fulfilled in its place of reception. In this way, it is possible to affirm the active role played by this musician, since he did not limit himself to copying the operatic numbers, but rather arranged them to enable their interpretation in the local contexts where he developed his professional career.

Keywords: Reception; Italian opera; Rossini; Las Palmas de Gran Canaria; Benito Lentini; 19th century

RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED: octubre 2022 / octubre 2022 / October 2022

ACEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE: diciembre 2022 / diciembre 2022 / December 2022

¹ Este trabajo se ha realizado al amparo de las ayudas Margarita Salas para la formación de jóvenes doctores de la Universidad de La Rioja (Resolución 761/2021, de 28 de junio), financiadas por el Ministerio de Universidades y la Unión Europea. Trabajo financiado por la Unión Europea-Next GenerationEU. Asimismo, este artículo forma parte de los resultados del proyecto I+D «La música como interpretación en España: historia y recepción (1730-1930)» (PID2019-105718GB-I00) financiado por el MCIN / AIE / 10.13039/501100011033.



1. «Rossini en la periferia»: la recepción de su música más allá de Madrid y Barcelona

La investigación musicológica ha venido demostrando en los últimos años que la ópera italiana de corte rossiniano obtuvo una extraordinaria acogida en España a partir de la restauración borbónica de 1814, siendo Barcelona y Madrid las primeras ciudades donde se estrenaron las obras del maestro de Pésaro, así como también las de sus principales contemporáneos, entre los que destacan Vincenzo Bellini y Gaetano Donizetti (Casares, 2005; Casares, 2018: 256-328; Casares, 2019: 17-66; Leza, 2018: 293-308). No obstante, la difusión de este repertorio no se limitó a los dos grandes núcleos urbanos del país, puesto que también alcanzó otros contextos más periféricos: ciudades como Cádiz (Díez, 2020: 263-482), Sevilla (Moreno, 1998: 104-115, 179-197), Granada (Giménez-Rodríguez, 2019: 439-444), Valencia, Palma de Mallorca o Mahón, entre otras (Casares, 2018: 329-337; Casares, 2019: 262-299), también disfrutaron de temporadas de ópera más o menos estables entre las décadas de 1820 y 1840. Estas producciones italianas no solo se podían escuchar en los teatros, sino que además se consolidó un amplio mercado de arreglos, transcripciones y piezas de nueva creación, basadas en los números operísticos más en boga, destinados para un uso profesional, didáctico y doméstico en los nuevos espacios de socialización burguesa (Cuervo, 2012: 57, 94-100, 405-429; Navarro, 2019). Por otra parte, la omnipresencia de la ópera italiana no se restringió únicamente a los contextos laicos, ya que su influencia sobre la música sacra alcanza una de sus cumbres durante la primera mitad del siglo XIX (Heilbron, 2001: 70-73, 77; Virgili, 2004: 184, 188; Nagore, 2004: 211, 213; Cascudo, 2018: 587). De manera particular, se han documentado numerosos casos que atestiguan la conservación y, en algunos casos, la funcionalidad de materiales operísticos en instituciones eclesiásticas como la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud, el Santuario de Aránzazu, la Catedral del Salvador y El Pilar de Zaragoza o diversos archivos catalanes, así como el conocimiento explícito de este repertorio por parte de músicos locales ligados a ellas (Ester-Sala y Vilar, 1992; Heilbron, 2001; Yáñez, 2007; Yáñez 2013; Jaime, 2016: 32-33).² Es dentro de este último ámbito temático donde se inserta el presente estudio.

Centrando la atención en la actividad laboral desarrollada por Benito Lentini (1793-1846), músico de origen siciliano ligado a la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria como organista y maestro de capilla desde 1815 hasta su fallecimiento en 1846, en este trabajo se pretende documentar la integración de la música operística italiana en dicha ciudad insular. Más concretamente, se busca responder los dos objetivos siguientes: por un lado, identificar los pasajes operísticos reutilizados por Lentini en sus propias composiciones y, por otro, detallar las funciones que cumplió esta música en su lugar de recepción. Para ello, se realiza un análisis contextual y musical comparativo de ocho fuentes vinculadas con el propio Lentini, fechadas entre 1839 y 1846, de las cuales cinco se conservan en el archivo capitular de la Catedral de Las Palmas, mientras que las tres restantes se localizan en los fondos del Museo Canario.³ No obstante, antes de abordar este caso específico, es preciso ofrecer una breve semblanza del músico que protagoniza este estudio.

² Otro ejemplo paradigmático de esta realidad lo constituye la figura de José Carlos Borreguero (1794-1867). Este músico vinculado a la Catedral de Salamanca —medio-rationero tenor, maestro de capilla interino y rector del Colegio de Mozos de Coro— desarrolló una importante actividad en ámbitos laicos de la ciudad castellana, siendo profesor y participando en las academias auspiciadas por la sección filarmónica de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy. Además, poseía una amplia biblioteca musical entre la que predominaban los números extraídos de óperas italianas decimonónicas (tanto oberturas como, especialmente, números vocales). Así lo corroboran diversas fuentes conservadas en la Biblioteca Nacional de España que presentan su apellido en las portadas. Claudio Calles y Josefa Montero proporcionan una primera aproximación a este repertorio (Calles y Montero, 2014: 686-687).

³ Para referirse de manera abreviada a los distintos archivos, se emplean las siglas propuestas por el RISM. Véase: <https://rism.info/community/sigla.html> [consulta: 19 de octubre de 2022].

2. Benito Lentini en Las Palmas de Gran Canaria: un músico entre la iglesia y el teatro

Por lo que respecta a la figura de Benito Lentini, su actividad laboral en Las Palmas de Gran Canaria –que discurre entre los ámbitos religioso y laico– ha sido reconstruida en varias publicaciones por Lola de la Torre y Lothar Siemens (Torre, 1965: 151-152; Siemens, 1995: 33-37, 39-55; Torre y Díaz, 2008: 488-489; Torre y Díaz, 2009: 253, 256-259; Torre y Díaz, 2010: 285-287; Torre, 2016: 30-32). Vinculado con el Teatro de San Carlos de Lisboa y con compañías itinerantes de ópera italiana antes de su llegada a Las Palmas (Siemens, 1995: 34), durante los primeros trece años de su estancia insular (1815-1828) trabajó al servicio de la principal institución religiosa de la ciudad, la Catedral de Santa Ana, como maestro de capilla interino, organista primero con obligación de tocar también el piano, profesor de órgano y piano de los alumnos del Colegio de San Marcial y maestro de capilla en propiedad hasta la disolución de la propia capilla.⁴ Tras el despido de la mayor parte de los músicos a mediados de 1828, debido a las dificultades económicas por las que atravesaba la catedral, en los edictos capitulares se encuentran referencias que acreditan su participación como director de conjuntos musicales más o menos amplios que solemnizaban las principales festividades del año litúrgico en dicha institución (Navidad, Semana Santa, Ascensión del Señor).⁵ Esta actividad vincula a Lentini directamente con la figura del «festerero»:

La reducción de las plantillas potenció el sistema de disponer, cada vez de manera más frecuente, de músicos contratados específicamente para determinadas ocasiones o fiestas. Surgió así, con un contenido diverso del de siglos anteriores, la figura del *festerero*, personaje encargado de coordinar a músicos de diversas procedencias y de concretar determinados repertorios a interpretar en las fiestas litúrgicas para las que eran solicitados (Virgili, 2004: 187).

Asimismo, se tiene constancia de su actividad docente, tanto en la esfera pública –con el establecimiento en 1837 de una academia centrada en la especialidad de canto–,⁶ como en el ámbito privado –como atestiguan dos de las fuentes que se analizarán en el próximo apartado, las cuales lo vinculan con la aristocracia local canaria. En su faceta como regidor de la ciudad, fue el principal promotor de la construcción de un nuevo teatro que permitiera la puesta en escena de obras dramáticas y óperas (Siemens, 1995: 40-42).⁷ Esta actividad culmina en 1845 con la primera temporada teatral, inaugurada en enero de dicho año, y la creación de la Sociedad Filarmónica en junio, de la que Lentini es nombrado primer director (Siemens, 1995: 45-48). Se tiene constancia de que durante esta temporada inaugural se interpretaron, entre otras, las oberturas de *Il Pirata* (1827) y *Norma* (1831) de Bellini, así como números vocales de *L'esule di Roma, ossia Il proscritto* (1828) de Donizetti (Siemens, 1995: 45, 49). Asimismo, en los dos primeros conciertos de la recién fundada Sociedad Filarmónica, celebrados el 6 de noviembre y el 16 de diciembre de 1845, se interpretaron composiciones instrumentales basadas en fragmentos operísticos de estos mismos compositores (Siemens, 1995: 50-51, 53), en sintonía con lo que propone Lentini en varias de sus composiciones. A modo de resumen, en la siguiente tabla se recogen los principales hitos laborales de Lentini durante su estancia en Las Palmas de Gran Canaria:

⁴ Las siguientes actas capitulares hacen referencia a los distintos nombramientos y obligaciones que se le asignaron a Benito Lentini a lo largo de estos años: Torre y Díaz, 2008: 557, documento 11251b, *Miércoles 28 de junio de 1815*; Torre y Díaz, 2008: 565-566, documento 11321, *Sábado 16 de diciembre de 1815*; Torre y Díaz, 2008: 576, documento 11407, *Martes 23 de julio de 1816*; Torre y Díaz, 2008: 588, documento 11535, *Jueves 2 de marzo de 1820. Cabildo extraordinario*; Torre y Díaz, 2009: 343, documento 12228, *Martes 6 de mayo de 1828*.

⁵ Algunos ejemplos que atestiguan estas colaboraciones puntuales se documentan en: Torre y Díaz, 2009: 351, documento 12295, *Martes 12 de enero de 1830*; Torre y Díaz, 2010: 331, documentos 12566 y 12567, *Viernes 12 de diciembre de 1834*; Torre y Díaz, 2010: 370, documento 12820, *Lunes 21 de mayo de 1838. Cabildo extraordinario*.

⁶ Torre y Díaz, 2010: 365, documento 12792, *Martes 24 de octubre de 1837. Cabildo extraordinario*.

⁷ Para obtener una panorámica acerca de la expansión del cultivo de la ópera en las ciudades españolas de provincias durante la década de 1840 puede consultarse Casares, 2019: 185-299.

Fecha	Acontecimiento o puesto obtenido
Junio 1815 – Diciembre 1815	Maestro de capilla interino de la catedral
Diciembre 1815 – Marzo 1820	Organista mayor con obligación de tocar el piano y enseñar a tocar el órgano En julio de 1816 se le añade la obligación de enseñar a tocar el piano
Marzo 1820 – Abril 1828	Maestro de capilla hasta la disolución de la capilla catedralicia
1829-1846	Colaboraciones puntuales con la catedral como director de un grupo de músicos externos que acuden a solemnizar las principales festividades del año litúrgico (Navidad, Semana Santa, Ascensión del Señor)
Octubre 1837	Propietario de un establecimiento de enseñanza de música centrado en la especialidad de canto
1842-1844	Construcción del Teatro Cairasco, promovido por Lentini en su faceta como regidor
1843	Profesor particular de piano y canto de la aristocracia local canaria
Enero 1845	Inauguración de la primera temporada teatral
Junio 1845	Fundación de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas de Gran Canaria. Lentini es nombrado director
Noviembre-diciembre 1845	Primeros conciertos de la orquesta de la Sociedad Filarmónica
15 Mayo 1846	Fallece en Las Palmas de Gran Canaria

Tabla 1. Actividad laboral de Benito Lentini en Las Palmas de Gran Canaria

3. Las fuentes «operísticas» de Benito Lentini: concordancias y funciones

Una vez centrado el objeto de estudio, es preciso analizar las ocho fuentes que evidencian el conocimiento explícito que tenía Benito Lentini de numerosas óperas italianas de la primera mitad del siglo XIX. Estos documentos, vinculados con las distintas facetas ejercidas por el músico italiano durante su estancia en la isla canaria, se agrupan por géneros —música para tecla, composiciones religiosas tanto instrumentales como vocales y obras pedagógicas— y dentro de cada categoría se presentan en orden cronológico ascendente. Como ya se indicó previamente, estos manuscritos —fechados, excepto dos, entre 1839 y 1846— se localizan en el archivo capitular de la Catedral de Las Palmas (cinco) y en los fondos del Museo Canario (tres). Para una descripción pormenorizada de este conjunto de fuentes véase la tabla nº 2 en el Anexo.

El primer documento que atestigua la relación de Lentini con las óperas de Rossini es un cuaderno con tres composiciones para teclado, cuya segunda pieza es una transcripción para piano de la obertura de la ópera *Tancredi* (nº 1 en tabla 2 del Anexo).⁸ Si bien no he podido identificar quién realizó la copia, parece lógico pensar que el manuscrito perteneció al propio Lentini, ya que se incluye en primer lugar una obertura suya que sigue las convenciones de la obertura italiana de este periodo: un movimiento rápido precedido de una introducción lenta.⁹

⁸ Ópera estrenada en el Teatro La Fenice de Venecia el 6 de febrero de 1813. En España, esta ópera se puso por primera vez en escena el 5 de mayo de 1817 en Barcelona y el 4 de mayo de 1822 en Madrid (Leza, 2018: 296; Casares, 2018: 265). En Sevilla, a comienzos de este último año, se escucharon números sueltos, aunque habría que esperar hasta 1827 para ver su representación completa (Moreno, 1998: 107-108). En enero de 1827 se estrena en Cádiz (Díez, 2020: 456-457), mientras que en Granada se escucha por primera vez en 1832 (Giménez-Rodríguez, 2019: 455). Esta ópera obtuvo muy buena acogida, ya que, durante el año de su estreno en Madrid, recibió el mayor número de representaciones (32), frente a las 29 de *La cenerentola* o las 21 de *Il Barbiere* (Casares, 2005: 44). Asimismo, diversos números se difundieron por instituciones periféricas peninsulares como el Santuario de Aránzazu, donde se conservan diez arias (Jaime, 2016: 32-33), o distintos fondos catalanes de origen eclesiástico (Ester-Sala y Vilar, 1992: 76). En particular, dentro de este último ámbito geográfico, se puede destacar la conservación de la obertura de *Tancredi* en el corpus orquestal y operístico de origen europeo procedente de la Basílica de Santa María de Vilafranca del Penedès (Cusco, 2017: 164).

⁹ En el Museo Canario se preserva una segunda obertura para teclado de Lentini que presenta características similares: E-LPAm, sig. ES 35001 AMC/MCC 049.019, *Overtura / Compuesta / Por / D^a Benito Lentini*. Otra fuente, elaborada por la misma mano que la anterior y conservada también en el Museo Canario (E-LPAm, sig. ES 35001 AMC/MCC 049.026), revela el conocimiento que tenía Lentini de la música operística mozartiana. Contiene un tema con seis variaciones —titulado *Tema / de Mozart. / Variado por / Benedetto Lentini*—, que

La presencia de esta obertura rossiniana adaptada para teclado se puede explicar debido al auge de este tipo de literatura, basada en el repertorio teatral en boga, en el mercado musical de ciudades como Madrid (Cuervo, 2012: 405-429; Navarro, 2019: 336-337),¹⁰ Barcelona o Cádiz.¹¹ Asimismo, estos arreglos se han localizado en repertorios asociados con instituciones religiosas –como revelan fuentes conservadas en la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud (Heilbron, 2001: 87)– o con músicos vinculados con ellas –como ejemplifican los casos de José Carlos Borreguero en Salamanca¹² o Benigno Cariñena en Zaragoza (Yáñez, 2007: 300; Yáñez, 2013: 23-27, 30-31, 38).

No se puede descartar que este tipo de colecciones, destinadas para piano y con un repertorio moderno de origen profano, sirvieran como vehículo para mostrar los recursos compositivos, el conocimiento de las últimas tendencias musicales y el virtuosismo del propio Lentini en los espacios laicos de la ciudad canaria.¹³ Pero dos edictos capitulares fechados en abril y mayo del año 1818 también revelan uno de los posibles espacios donde podían escucharse estas oberturas para teclado dentro del contexto catedralicio canario.¹⁴ Como puede comprobarse en estos documentos, Lentini tenía la obligación de acompañar desde el piano las sinfonías que se tocaban en los días de la octava del Corpus. La adquisición de cinco sinfonías, tres de Ludwig van Beethoven y dos de Paul Wranitzky, por parte del cabildo en abril de ese mismo año permite ilustrar el tipo de repertorio que se podía escuchar durante este momento ceremonial (Santos, 2019a: 21). Pero eso no impide que Lentini pudiera participar de manera independiente durante estos eventos, dado que, además, el cabildo grancanario le tenía en gran estima como pianista.¹⁵

Dentro de la música instrumental con funcionalidad religiosa compuesta por Benito Lentini, es preciso mencionar cuatro de sus ocho versos para conjuntos instrumentales.¹⁶ En estas composiciones, Lentini no solo adapta números preexistentes procedentes de óperas de Rossini, Bellini y Donizetti, sino que, además, manifiesta estos vínculos de forma evidente a través de las indicaciones que incluye en sus propias partituras.¹⁷ Así, por ejemplo, el

es una adaptación bastante libre de la melodía del *glockenspiel* cantada por Monostatos y el coro de esclavos («Das klinget so herrlich, das klinget so schön») en el *finale* del primer acto de *La Flauta Mágica* (17ª escena, cc. 294-325).

¹⁰ La inclusión de la *Batalla de Austerlitz*, de Louis Jadin (1768-1853), como tercera composición de esta colección –una pieza que aparece copiada en diversas fuentes manuscritas vinculadas al mercado de la capital (Cuervo, 2012: 125-126, 533-535)– refuerza la posible procedencia madrileña de estas dos piezas.

¹¹ Algunos anuncios publicados en el *Diario de Barcelona* atestiguan explícitamente la venta de oberturas operísticas rossinianas arregladas para piano: así lo ejemplifican dos anuncios fechados el 24 de julio y el 11 de septiembre de 1826 (citados en Brugarolas, 2015: 300, 304). De modo similar, en la ciudad andaluza se ha documentado, a través de los anuncios insertados en el *Diario Mercantil de Cádiz*, la venta de oberturas rossinianas adaptadas para teclado durante los años del Trienio Liberal (Díez, 2020: 388).

¹² Dos manuscritos ubicados en la Biblioteca Nacional de España, que aparecen firmados por el propio Borreguero, hacen referencia en su título a Rossini: E-Mn, sig. MP/5929/2: *Sinfonía / Para Forte Piano, / de la Opera / Del Turco en Ytalia. / Musica de Rossini*; E-Mn, sig. MP/5924/5: *Obertura / Para / Forte Piano / Del Mtro Rossini*. De esta segunda obra se ha localizado otra copia en el fondo del convento de las Claras de Sevilla, conservado actualmente en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid (sig. CS-2-08-0983). Este segundo ejemplar vincula la obertura con la ópera *La Cambiale di Matrimonio* de Rossini (*Sinfonía en la Ópera la Cambiale*). No obstante, el cotejo no permite establecer esta concordancia.

¹³ Lothar Siemens menciona la impresión favorable que causó Lentini como pianista en los espacios laicos (salones) durante su llegada a las islas entre 1814 y 1815 (Siemens, 1995: 34).

¹⁴ Torre y Díaz, 2008: 581, documento 11466, *Martes 21 de abril de 1818*: «Acordose que el organista mayor don Benito Lentini acompañe, con el piano, las sinfonías que se tocan en la octava de Corpus»; Torre y Díaz, 2008: 581-582, documento 11469, *Viernes [=miércoles] 20 de mayo de 1818*: «Acordose que, respecto a que don Benito Lentini tiene que tocar el piano, según lo determinado por el cabildo, a la hora de música instrumental en la octava de Corpus, toque los tres días que le faltan de su semana la hora de órgano don Cristóbal Millares».

¹⁵ Torre y Díaz, 2008: 576, documento 11407, *Martes 23 de julio de 1816*: «Acordose que los colegiales de San Marcial o músicos que se dediquen a aprender el piano, sean enseñados por el organista mayor don Benito Lentini, en consideración al conocimiento que tiene el cabildo de su extraordinario talento y exquisito gusto para tocar este instrumento. Y cuando estén impuestos ya en él les instruya en la práctica del órgano don Cristóbal Millares» [resaltado en cursiva por el autor].

¹⁶ El repertorio de versos para *ensembles* instrumentales vinculado con la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria aparece analizado de manera detallada en Santos, 2019b: 214-216, 218-221, 234-236, 260-275; Santos, 2022: 69-75.

¹⁷ Un ejemplo similar, debido a que tiene lugar en una institución religiosa y a que los fragmentos operísticos se arreglan para un conjunto instrumental, se documenta en los fondos de la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud (Heilbron, 2001: 89-92, 104-105, 113-

título del verso para dos flautas del año 1839 indica que el autor es Rossini y que el arreglista es Lentini (nº 2 en tabla 2 del Anexo). No obstante, otra frase advierte que Lentini reutiliza fragmentos de Bellini y de Donizetti, siendo esta última la información correcta: «Se advierte, que este Solo ó Duo de Flautas, lo há arreglado Lentini, sobre motivos de Bellini, y de Donizetti». Este verso de dos flautas, que puede considerarse, por tanto, una especie de *pasticcio*,¹⁸ presenta tres secciones claramente delimitadas: la primera, de dieciséis compases, está compuesta por el propio Lentini; la segunda, también de dieciséis compases, está basada en música de Bellini, en concreto, el aria de Romeo «Ascolta. Se Romeo t'uccise un figlio» de la tercera escena del acto primero de la ópera *I Capuleti e i Montecchi* (1830); por último, la sección final de este verso, de 41 compases, consiste en un arreglo del aria de Ana Bolena «Non v'ha sguardo cui sia dato» de la tercera escena del acto primero de la ópera *Anna Bolena* (1830) de Donizetti.¹⁹

Algo similar ocurre en el verso para clarinete, trompeta y fagot solistas, compuesto en 1846, si bien los números empleados para conformar esta pieza proceden únicamente de la ópera *Tancredi*. En concreto, Lentini afirma correctamente en el título que este verso está «sacado de Rossini» y que él solo actúa como arreglista (nº 4 en tabla 2 del Anexo). Tras el cotejo, he podido corroborar que esta pieza presenta una estructura tripartita similar a la del verso anterior: en primer lugar, una breve introducción de cuatro compases elaborada por el propio Lentini; posteriormente, una primera sección, designada como *Cantabile Lento* en compás de 3/4, que toma prestado el pasaje inicial cantabile «Ah! Se de mali miei» —y parte del *tempo di mezzo* siguiente (desde «odiarti» hasta «ma, pugnerai per lei») — del dúo de Argirio y Tancredi incluido en la octava escena del acto segundo; y, para finalizar, una segunda parte en *tempo Allegro* y compás de compasillo que concuerda con la cabaletta «Ah! si mora», interpretada a dúo por Amenaide y Tancredi, con la que concluye la decimotercera escena del acto segundo.

Los dos versos restantes, uno de ellos fechado en 1840 y el otro sin datar, también reutilizan números vocales procedentes de *Tancredi*. En la portada del verso para orquesta de 1840, Lentini reconoce a Rossini como único autor (nº 3 en tabla 2 del Anexo). De forma específica, he identificado que este verso consiste en una transcripción literal de la cabaletta «Ecco le trombe», sección con la que finaliza el dúo de Argirio y Tancredi integrado en la octava escena del acto segundo. Por su parte, el último de los versos instrumentales que toma prestado material operístico es una composición para violonchelo solista basada en la famosa cavatina «Di tanti palpiti» (Casares, 2018: 273), interpretada por Tancredi durante la quinta escena del acto primero. En este último ejemplo y, a diferencia de los casos precedentes, Lentini no desvela explícitamente esta vinculación con la música rossiniana —¿quizá porque este número era lo suficientemente conocido para resultar superflua su referencia?—, lo que ha dificultado el establecimiento de esta concordancia (nº 5 en tabla 2 del Anexo).

Desde el punto de vista funcional, los versos orquestales compuestos por Lentini estaban concebidos para interpretarse durante el oficio divino. En particular, durante el tercer salmo de las horas de prima o de nona

114). Por su parte, en la Catedral de Segovia, el verso nº 4 de una colección compuesta en 1827 por el maestro de capilla Manuel Laguía (sig. 129/28) cita, aunque de forma variada y reducida, la frase en *crescendo* de la obertura de *La cenerentola* de Rossini (Santos, 2019b: 259-260).

¹⁸ Este término hace referencia a “An opera made up of various pieces from different composers or sources and adapted to a new or existing libretto”. Price, Curtis (2001): «Pasticcio» dentro Sadie, Stanley (ed.) (2001): *Grove Music Online*, <https://doi-org.umbral.unirioja.es/10.1093/gmo/9781561592630.article.21051> [consulta: 19 de octubre de 2022]. Aquí no se emplea exactamente en este sentido literal, pero sí reflejando la idea de reutilizar números de composiciones preexistentes para conformar una obra nueva.

¹⁹ La ópera *I Capuleti e i Montecchi* se estrenó en Madrid en la temporada de 1832-1833 (Casares, 2005: 52). En Barcelona también se representó por primera vez en 1832 (Casares, 2019: 62), mientras que en otras ciudades, como Sevilla o Granada, las primeras representaciones tuvieron lugar, respectivamente, en 1834 y 1837 (Moreno, 1998: 189; Giménez-Rodríguez, 2019: 455). Por su parte, *Anna Bolena* tuvo su estreno en Madrid en la temporada de 1832-1833 (Casares, 2005: 52). Sin embargo, en ciudades como Sevilla o Granada se representó por primera vez en 1841 y 1839 (Moreno, 1998: 185; Giménez-Rodríguez, 2019: 456). Esta cronología evidencia el conocimiento relativamente actualizado que tenía Lentini acerca de las óperas de ambos compositores.

–indistintamente en uno u otro, como insisten las propias fuentes– de las principales festividades del año litúrgico. Las fiestas que aparecen mencionadas explícitamente en las portadas son Navidad y la Ascensión del Señor. La inclusión de numeraciones en tres de estas composiciones –tituladas como segundo, cuarto y sexto versos de nona– y de las palabras iniciales de algunos versículos en los títulos de dos de ellas –«Iniquitatem» y «Custodivit»– atestiguan que estos versos sustituían algunos versículos impares de estos salmos (Santos, 2019b: 234-236; Santos, 2022: 61-63).

Al igual que en los versos instrumentales precedentes, Lentini también reutiliza un fragmento operístico en un salmo a papeles destinado para la hora de prima, compuesto en 1844 (nº 6 en tabla 2 del Anexo). Según él mismo explica, el solo de tenor que escribe sobre el sexto versículo de este salmo (53:8 *Voluntarie sacrificabo tibi*) lo toma prestado de la ópera *Mosé in Egitto* de Rossini (1818).²⁰ Como puede comprobarse en la siguiente ilustración, el pasaje específico que adapta Lentini procede de la primera sección del dúo de Ossiride y Elcia «Ah! se puoi cosi lasciarmi», que constituye el tercer número del primer acto de esta ópera.²¹

Ilustración 1. Comparación entre el dúo de Ossiride y Elcia «Ah! se puoi cosi lasciarmi» de la ópera *Mosé in Egitto* de Rossini (1818)²² y el solo de tenor del salmo de prima a papeles compuesto en 1844 por Benito Lentini

Un detalle interesante de este salmo radica en que, en el último folio de la partichela del tenor, el propio Lentini afirma que esta cita de la ópera rossiniana se debe a un «capricho» suyo. Por tanto, se evidencia que la integración de la música operística en sus composiciones litúrgicas es plenamente intencionada, ya que, según indica la Real Academia Española, la primera acepción del término «capricho» revela que es una «determinación [decisión] que se toma arbitrariamente [a libre voluntad], inspirada por un antojo, por humor o por deleite en lo extravagante y original». ²³ A mayores, Lentini también aporta dos razones de por qué incluye esta advertencia. ²⁴ La primera no

²⁰ Los primeros estrenos españoles de esta ópera tienen lugar en Cádiz y Barcelona durante el año 1825 (Díez, 2020: 433-435; Casares, 2018: 265). En Sevilla se escucha en la temporada de 1827 (Moreno, 1998: 108), dos años antes que en Madrid (Casares, 2018: 265) y tres antes que en Granada (Giménez-Rodríguez, 2019: 455).

²¹ Este salmo ejemplifica la transformación textual «a lo divino» de piezas procedentes del ámbito teatral. Esta práctica, si bien centrada habitualmente en música paralitúrgica en lengua vernácula, se documenta en numerosos repertorios de origen teatral conservados en diversas instituciones religiosas españolas (Veneziano, 1996-1997; Heilbron, 2001: 79, 92-101; Jaime, 2016: 8-9, 43-49).

²² La fuente empleada para efectuar la comparación es: Rossini, Gioachino (c. 1820): *IL MOSÉ IN EGITTO / Opera Seria in Tre Atti / di / Gioachino Rossini*, Mainz, Schott, 47-50. Véase: <http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/dd/IMSLP402150-PMLP177805-Rossini-MoseVSv1.pdf> [consulta: 19 de octubre de 2022].

²³ Definición extraída de <https://dle.rae.es/capricho> [consulta: 19 de octubre de 2022]

²⁴ E-LPA, sig. I/IV-6, último folio de la partichela destinada al tenor: «Se advierte, que, el Sólo de éste Tenór en el 1º Allº de éste Psalmo, és tomado del Duo Sérío de Rossini, en la Oratoria Sagrada, el Moisés en Egipto, por un capricho del Compositór de éste mensionádo Psalmo. Se háce ésta adverténcia por dos motivos; 1º por que se vea mi sinceridad, pues ahún que yó no lo dijiese todo el mundo lo conóce; y 2º para que no se piénsen por éso, que todo el Psalmo séa Copiádo, pues no és si no composición de Lentini».

solo alude a su sinceridad como autor, ya que reconoce que toma prestado este fragmento de Rossini, sino que también corrobora la pervivencia de la popularidad de la música rossiniana en los círculos musicales grancanarios de mediados del siglo XIX, puesto que, refiriéndose al pasaje reutilizado, revela que «ahún que yó no lo djiése todo el mundo lo conóce».²⁵ En cuanto a la segunda razón, Lentini quiere dejar claro que, a pesar de citar este fragmento, el resto del salmo es una composición original suya. Así pues, del mismo modo que en la partitura general del verso de 1839, el autor italo-canario detalla en las partichelas donde comienza el pasaje extraído de la ópera de Rossini, así como las secciones compuestas *ex novo* por él.

Esta reutilización de números operísticos dentro de la música destinada para el templo constituye el punto culminante de la problemática relación entre ambos contextos, realidad que ya se venía denunciando, por parte de numerosos teóricos, desde la primera mitad del siglo XVIII.²⁶ Esta práctica parece que fue habitual en las iglesias españolas a mediados del siglo XIX, puesto que, en unas constituciones de la Catedral de Mondoñedo (Lugo) fechadas en 1889 —enmarcadas en un proceso de regeneración de la música religiosa que culminaría con la promulgación del Motu proprio *Tra le sollecitudini* de Pío X en 1903—, una de las obligaciones del maestro de capilla consistía en eliminar «por consiguiente, no tan sólo los bailes, marchas, trozos de ópera y zarzuela, cantares populares, amorosos, romanzas, etc., sino tambien todo canto ó música compuestos sobre estos motivos ó temas, ó que contengan reminiscencias de los mismos» (Catedral de Mondoñedo, 1889: 14). No será hasta principios del siglo XX, con la promulgación del ya mencionado Motu proprio de Pío X, cuando se oficialice para todo el ámbito católico la normativa para depurar la música religiosa de estos recursos compositivos tomados del ámbito teatral, tal y como se recoge en el segundo apartado de este documento dedicado a determinar la idoneidad de los distintos «géneros de música sagrada»:

[...] deberá cuidarse con mayor esmero que las composiciones musicales de estilo moderno que se admitan en las iglesias *no contengan cosa ninguna profana ni ofrezcan reminiscencias de motivos teatrales*, y no estén compuestas tampoco en su forma externa imitando la factura de las composiciones profanas.

6. Entre los varios géneros de la música moderna, *el que aparece menos adecuado a las funciones del culto es el teatral*, que durante el pasado siglo estuvo muy en boga, singularmente en Italia. Por su misma naturaleza, este género ofrece la máxima oposición al canto gregoriano y a la polifonía clásica, y por ende, a las condiciones más importantes de toda buena música sagrada, además de que la estructura, el ritmo y el llamado convencionalismo de este género no se acomodan sino malísimamente a las exigencias de la verdadera música litúrgica [resaltado en cursiva por el autor]²⁷

Fuera del contexto religioso, las dos fuentes restantes, fechadas en octubre de 1843, atestiguan la labor docente de Benito Lentini en contextos privados (nº 7 y 8 en tabla 2 del Anexo). Las portadas de estas dos colecciones, ambas de idéntica factura, revelan quién fue la alumna para la que estaban concebidas estas lecciones de piano y canto:²⁸ María del Pilar del Castillo y Westerling, nacida en 1834, era hija de Agustín del Castillo Ruiz de Vergara

²⁵ Este tipo de afirmación grandilocuente se puede vincular con otra información aparecida en la prensa granadina el año anterior (1843), que alude, en este caso, a la popularidad alcanzada por la ópera *Matilde di Shabran* en la ciudad andaluza: «Quién no conoce en España el *Coradino* de Rossini? Lo que es en Granada se puede asegurar que no hay uno por más ignorante que sea, que no sepa todo su libreto, que no tararee sus aires, y que no discuta acaloradamente sobre su ejecución...» (citado en Giménez-Rodríguez, 2019: 441; Casares, 2019: 256).

²⁶ Uno de los primeros textos en español que denuncia la influencia teatral sobre la música religiosa es el famoso discurso sobre la «Música de los templos» de Fray Benito Jerónimo Feijoo: «Y en estos últimos tiempos qué se ha hecho? No solo se conservó en el teatro la Música de el teatro; mas tambien la Musica propia de el teatro se trasladó al Templo. Las cantadas, que aora se oyen en las Iglesias, son en quanto a la forma, las mismas que resuenan en las tablas» (Feijoo, 1726: 274-275). Otras fuentes posteriores —ya sean disposiciones capitulares (como unos estatutos de la Catedral de Santander en 1770 o un plan de reforma en Las Palmas de Gran Canaria en 1781) o tratados teóricos (como el de Antonio Rafols dedicado a la sinfonía, publicado en 1801)— insisten en esta misma idea (Santos, 2019b: 131, 134-136).

²⁷ Este documento puede consultarse en: https://www.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html [consulta: 19 de octubre de 2022].

²⁸ La portada del cuaderno de canto puede consultarse en Hernández, 2015: 166.

Bethencourt y Amoreto (1805-1870), quien ostentaba el título de IV Conde de la Vega Grande de Guadalupe, y de su esposa Ana María Westerling Massieu.²⁹ Por lo tanto, esta alumna de Lentini era una joven representante de una de las casas aristocráticas más relevantes de la sociedad gran Canaria del momento.³⁰

Del mismo modo que en las fuentes anteriores, Lentini también emplea fragmentos operísticos en estos dos cuadernos. En el de pianoforte, trece de las 24 lecciones que lo constituyen proceden de siete óperas de Rossini, dos de Donizetti y una de Bellini. Por su parte, en el cuaderno de canto, de las diez lecciones operísticas (una aparece repetida dos veces), solo he podido asociar siete con cuatro óperas de Rossini y dos de Donizetti.³¹ De tres de ellas no he localizado concordancia en las composiciones que indican sus títulos (nº 21, 22 y 24) y otra identifica erróneamente la ópera de donde procede el pasaje (nº 29). Como puede comprobarse en el anexo, ocho de los quince números adaptados por Lentini aparecen duplicados en ambos documentos, dotándolos, de este modo, de cierto grado de cohesión. Según explica Laura Cuervo, esta práctica de reutilizar fragmentos operísticos dentro de fuentes de carácter didáctico era una realidad habitual desde, al menos, principios del siglo XIX que no solo facilitaba la difusión de dicho repertorio sino también la aceptación de los propios métodos por parte de su potencial público:

La literatura didáctica derivada de la ópera en los métodos es numerosa. Este tipo de composiciones proliferaron a principios del siglo XIX en toda Europa y son reflejo de la popularidad de este género vocal. Su incorporación en los métodos garantizaba una mejor acogida de la obra didáctica entre el público aficionado (Cuervo, 2012: 288).³²

Por lo que respecta a la función asignada a estos cuadernos, es posible afirmar que tanto uno como el otro son destacados ejemplos de la literatura instructiva y recreativa destinada a las mujeres de la alta sociedad decimonónica (Navarro, 2019: 343), si bien en este caso son documentos elaborados *ad hoc* por parte de un profesor particular y no comprados en el mercado editorial. Por su parte, las lecciones operísticas, además de jugar un papel simbólico de distinción —por tratarse del género de moda asociado a las clases altas de la sociedad burguesa (Casares, 2018: 369; Casares, 2019: 17, 26, 29)—, presentan una aplicación pedagógica diferente en cada uno de los cuadernos. En el de pianoforte, se emplean para reforzar y amenizar el aprendizaje de las tonalidades más sencillas, ya que estas lecciones no superan un sostenido o un bemol en la armadura, se caracterizan por una disposición tradicional de ambas manos —melodía reconocible del pasaje operístico en la derecha y distintas fórmulas de acompañamiento mediante acordes desplegados en la izquierda— y en ellas se incluyen todas las digitaciones. Por lo que respecta al cuaderno de canto, los fragmentos operísticos forman parte del bloque de 32 lecciones para cantar por todas las tonalidades («Sigue las Lecciones p^a Cantár»), por lo que el objetivo que parece perseguir Lentini es familiarizar a la alumna con la correcta entonación en cualquier tonalidad del sistema temperado. Asimismo, también las utiliza ocasionalmente como recurso para ilustrar términos teóricos.³³ A modo de ejemplo, en la siguiente ilustración se muestra la doble adaptación del tema principal de la cavatina «Di tanti palpiti» en ambos cuadernos:

²⁹ Información localizada en los siguientes enlaces web: <http://www.fincacondal.com/family> [consulta: 19 de octubre de 2022] <https://www.geni.com/people/Mar%C3%ADa-del-Pilar-del-Castillo-y-Westerling/6000000100305336956> [consulta: 19 de octubre de 2022]

³⁰ Un libro que aborda esta casa nobiliaria de manera específica es Lobo y Bruquetas de Castro, 2014.

³¹ Este cuaderno aparece descrito y analizado en Hernández, 2015: 164-205. Aunque en esta tesis doctoral se menciona la reutilización de números procedentes de óperas italianas, la autora no identifica específicamente cuáles son (Hernández, 2015: 192-197).

³² El método de piano del Conservatorio de París, elaborado por Louis Adam y publicado en 1804, es un claro ejemplo de esta realidad, como demuestran las lecciones nº 15, 17, 26, 27, 29, 37 y 38 (Adam, 1804: 92-93, 100-102 y 110-111).

³³ Concretamente, las lecciones nº 25 y 27 —basadas en el aria «Non piu mesta» de *La cenerentola*— ejemplifican en qué consiste la enarmonía, puesto que la primera está escrita en Fa # Mayor y la segunda hace lo propio en Sol b Mayor. Lentini explica este concepto del siguiente modo: «La misma Lección en distinto Tono, resultando el mismo Tono. Es decir los mismos sonidos» (ff. 19v-20r).



Ilustración 2. Arreglo de la cavatina «Di tanti palpiti» en los cuadernos de lecciones para pianoforte (imagen izquierda, f. 12r) y canto (imagen derecha, f. 18r)

Conclusiones

A la luz de lo ya expuesto, resulta evidente la importancia de Benito Lentini como agente implicado directamente en la recepción de, como mínimo, diez óperas italianas de la primera mitad del siglo XIX en una ciudad relativamente periférica como es Las Palmas de Gran Canaria. El autor más representado en estas fuentes canarias es Rossini, del que Lentini reutiliza catorce fragmentos procedentes de seis composiciones diferentes, sin contar los pasajes de los que no se han encontrado concordancias: *Tancredi* (obertura y cuatro números vocales), *La cenerentola* (tres números), *Mosè in Egitto* y *La donna del lago* (dos números cada una) y, finalmente, *La gazza ladra* y *Guillaume Tell* (un número cada una). Entre las óperas rossinianas se confirma la popularidad de *Tancredi* y, más concretamente, de su cavatina «Di tanti palpiti», la cual se adapta e integra en tres fuentes diferentes. Por su parte, de Bellini y Donizetti, el maestro italo-canario toma prestados cinco fragmentos de cuatro óperas: del primero se utilizan dos números extraídos, respectivamente, de *I Capuleti e i Montecchi* y *Norma*, mientras que del segundo se emplean dos arias de *Anna Bolena* y un dúo de *L'elisir d'amor*. Frente a la tendencia que se documenta durante las décadas de 1830 y 1840 en la cartelera de los principales centros urbanos de la península (Casares, 2018: 399; Casares, 2019: 20, 62, 93, 189; Giménez-Rodríguez, 2019: 441) e, incluso, en los primeros conciertos de la propia Sociedad Filarmónica de Las Palmas —en la que estos dos últimos compositores acaparan el mayor número de funciones—, los resultados previos corroboran el gusto personal de Lentini hacia la música del maestro de Pésaro —explicitado en la advertencia incluida en el salmo de prima de 1844—, así como el prestigio que todavía poseían las óperas rossinianas en determinados círculos musicales españoles a mediados del siglo XIX.³⁴

Por su parte, a nivel funcional, los contextos en los que Lentini integró estos fragmentos operísticos rebasan los límites del teatro. Como se ha podido comprobar, por un lado, el maestro italo-canario reutilizó estos números dentro de composiciones litúrgicas —así lo atestiguan cuatro versos para conjuntos instrumentales y el salmo de prima de 1844—, lo que constituye un ejemplo paradigmático de cómo el italianismo operístico ejerció su influencia sobre la música sacra. Por otro, el propio Lentini arregló e integró estos pasajes como recursos didácticos para facilitar y amenizar el aprendizaje de una alumna perteneciente a una de las familias aristocráticas más importantes de la isla canaria, en sintonía con lo que ocurría en otros tratados de la época. En definitiva, es posible afirmar el papel activo que jugó este maestro, ya que no se limitó a copiar los fragmentos operísticos, sino que los adaptó para posibilitar su interpretación en los contextos locales donde desarrolló su trayectoria profesional. A mayores,

³⁴ Hay constancia de que en la cartelera sevillana se mantiene la presencia habitual de las óperas rossinianas hasta, como mínimo, la década de 1840: «El análisis de la cartelera demuestra que Cádiz y Sevilla tienen una vida operística similar, aunque Sevilla se muestra más apegada al pasado, con presencia relevante de Rossini hasta 1843 e, incluso, de compositores franceses de la época napoleónica» (Casares, 2019: 227). Asimismo, la pervivencia de lo que Casares denomina como «rossinismo» alcanza hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX (Casares, 2005: 49, 70).

no es descartable que un estudio monográfico sobre otras composiciones de este músico, conservadas en su mayoría en la Catedral de Las Palmas, depare nuevas evidencias acerca de la circulación de la ópera italiana por espacios periféricos españoles durante la primera mitad del siglo XIX.

Bibliografía

- Adam, Louis (1804). *MÉTHODE / De Piano / Du Conservatoire / Rédigée Par / L. ADAM / Membre du Conservatoire / Adoptée pour Servir à l'Enseignement / dans Cel Etablissement. / Gravée par M^{me} le Roy / Prix 36. / A Paris, Chez Louis, Marchand de Musique, Rue du Roule, à la Croix d'Or N^o 16, / on y trouve toute espèce de Musique et pièce de Théâtre*, París, Chez Louis.
- Brugarolas, Oriol (2015). *El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio*, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
- Calles, Claudio y Josefa Montero (2014). «José Carlos Borreguero (1794-1867): música y política en la Catedral de Salamanca» dentro Casas, Mariano (ed.) (2014): *La catedral de Salamanca: de fortis a magna*, [Salamanca], Diputación de Salamanca, 633-776.
- Casares, Emilio (2005). «Rossini: la recepción de su obra en España», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10: 35-70.
- ____ (2018). *La ópera en España: procesos de recepción y modelos de creación. I. Desde Carlos IV al periodo fernandino (1787-1833)*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- ____ (2019). *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación. II. Desde la Regencia de María Cristina hasta la Restauración alfonsina (1833-1874)*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Cascudo, Teresa (2018). «Restauración y dignificación de lo sacro» dentro Carreras, Juan José (ed.) (2018): *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 5. La música en España en el siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 586-594.
- Catedral de Mondoñedo (1889). *Constituciones / de la / Santa Iglesia Catedral / de / Mondoñedo, / [...] Y refundidas y añadidas de nuevo / conforme al Concordato Novísimo, / por el Excmo. é Ilmo. Sr. Cos, / juntamente con el Ilmo. Cabildo, / en este año de 1889. / Seguidas del / Consuetudinario y Ceremonial / aprobado para esta Santa Iglesia*, Mondoñedo, Imp. y Encuadernación de H. Mancebo.
- Cuervo, Laura (2012). *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Cusco, Joan (2017). «Música simfónica i òpera a Vilafranca. Segle XVIII», *Revista Catalana de Musicologia*, 10: 149-170.
- Díez, Cristina (2020). *La ópera en Cádiz. La actividad lírica en los teatros gaditanos desde sus orígenes hasta el reinado de Fernando VII (1761-1833)*, Granada, Editorial Universidad de Granada.
- Ester-Sala, María y Josep María Vilar (1992). «La presencia de Rossini en la vida cotidiana en la Catalunya del ochocientos», *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, VIII, 2: 69-82.
- Feijoo, Benito Gerónimo (1726). *Theatro / crítico universal, / o discursos varios, / en todo genero de materias / para desengaño de errores comunes [...] Escrito / por el M. R^{do}. P. M. Fr. Benito Geronimo Feijoo, / Maestro General de la Religión de San Benito, y Cathedralico / de Vísperas de Theología de la Universidad / de Oviedo. / Tomo Primero. / Con Licencia. / En Madrid: En la Imprenta de Lorenzo Francisco Mojados. / Año de M. DCC. XXVI*, Madrid, En la Imprenta de Lorenzo Francisco Mojados.
- Giménez-Rodríguez, Francisco J. (2019). «De Rossini a Verdi: aproximación al repertorio operístico italiano en Andalucía oriental durante el siglo XIX» dentro Sánchez, Víctor (ed.), *Intercambios musicales entre España e Italia en los siglos XVIII y XIX*, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 439-459.
- Heilbron, Marc (2001). «Un tal baccano in chiesa, bel rispetto: ópera italiana en los archivos de iglesias de España. El caso de la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud», *AEDOM. Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 8, I: 65-124.
- Hernández, Narmis Angélica (2015). *Análisis comparativo de la enseñanza del canto en Las Palmas de Gran Canaria en el siglo XIX y principios del XX. Compendio y clasificación de los repertorios vocales*, Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Jaime, Israel (2016). *Música vocal con textos en italiano en el Santuario de Aránzazu*, Trabajo Final de Máster, Universidad de La Rioja.
- Leza, José Máximo (2018). «Furores filarmónicos: Rossini y la ópera italiana en España» dentro Carreras, Juan José (ed.) (2018): *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 5. La música en España en el siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 293-308.
- Lobo, Manuel y Fernando Bruquetas de Castro (2014). *El condado de la Vega Grande de Guadalupe*, Las Palmas de Gran Canaria, Gaviño de Franchy Editores.
- Moreno, Andrés (1998). *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- Nagore, María (2004). «Tradición y renovación en el movimiento de reforma de la música religiosa anterior al Motu Proprio»,

Revista de Musicología, XXVII, 1: 211-235.

- Navarro, Sara (2019). «Escenarios de difusión y reutilización del repertorio operístico italiano en Madrid. El mercado editorial musical de la sociedad burguesa en la primera mitad del siglo XIX» dentro Sánchez, Víctor (ed.), *Intercambios musicales entre España e Italia en los siglos XVIII y XIX*, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 329-350.
- Price, Curtis (2001). «Pasticcio» dentro Sadie, Stanley (ed.) (2001): *Grove Music Online*. <https://doi-org.umbral.unirioja.es/10.1093/gmo/9781561592630.article.21051> [consulta: 19 de octubre de 2022].
- Romana Veneziano, Giulia Anna (1996-1997). «Un corpus de cantatas napolitanas del siglo XVIII en Zaragoza: problemas de difusión del repertorio italiano en España», *Artígrama*, 12: 277-291.
- Santos, Héctor (2019a). «Definiciones y usos del término “concierto” en la documentación catedralicia española entre c. 1750 y c. 1830», *Resonancias*, 23, 44: 13-35.
- ____ (2019b). *Música orquestal en las catedrales españolas entre c. 1770 y c. 1840: funciones, géneros y recepción*, Tesis doctoral, Universidad de La Rioja.
- ____ (2022). «“Del canto llano a la ópera italiana”: el verso orquestal en España entre c. 1780 y c. 1840», *Cuadernos de Investigación Musical*, 16: 50-92.
- Siemens, Lothar (1995). *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y de su orquesta y sus maestros*, Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario.
- Torre, Lola de la (1965). «El Archivo de Música de la Catedral de Las Palmas, II», *El Museo Canario*, 26: 147-203.
- ____ (2016). «Historia de la Capilla de Música de la Catedral de Las Palmas» dentro Torre, Lola de la y Lothar Siemens (2016). *Maestros de Capilla de la Catedral de Las Palmas (siglos XVII-XVIII)*, Islas Canarias, Revista Cultural BienMeSabe, 12-32.
- Torre, Lola de la y Roberto Díaz (2008). «Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1811-1820)», *El Museo Canario*, 63: 487-598.
- ____ (2009). «Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1821-1830)», *El Museo Canario*, 64: 253-358.
- ____ (2010). «Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1831-1840)», *El Museo Canario*, 65: 285-396.
- Virgili, María Antonia (2004). «La música religiosa en el siglo XIX español», *Revista Catalana de Musicología*, II: 181-202.
- Yáñez, Celestino (2007). «Música para piano, órgano y clave, en dos cuadernos zaragozanos de la primera mitad del siglo XIX», *Anuario Musical*, 62: 291-334.
- ____ (ed.) (2013). *Piezas para clave, órgano y piano en dos cuadernos misceláneos españoles del siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institución Milà i Fontanals, Departamento de Musicología.

Anexo

Tabla 2. Fuentes «operísticas» vinculadas con Benito Lentini (1793-1846)

	Archivo / fecha	Fuente	Obras o secciones	Número operístico de referencia
1	E-LPAm. Sig. ES 35001 AMC/MCC 049.021. Sin fecha	Portada principal (f. 1r): <i>Sinfonía compuesta por D. Benito Lentini / Sinfonía de la ópera El Tancredo del M^{tro} / Rossini</i>	<i>Sinfonía compuesta / por D^o Benito / Lentini</i> (pp. 1-13). <i>Largo y Aleg^o</i> . Compasillo – Fa M	
			<i>Sinfonia / En la ópera el Tancredo / Del Mtro. Rossini</i> (pp. 14-23). <i>And^e Moder^o y All^o</i> . Compasillo – Re M.	Obertura de <i>Tancredi</i> (1813) de Gioacchino Rossini arreglada para piano
			<i>Batalla de Austerlitz Compuesta por L. Jadin Miembro del Conservatorio / de Musica de Paris</i> (pp. 24-39)	
2	E-LPA. Sig. I/IV-3. 21 octubre 1839	Portada partitura general (f. 1r): <i>Vérso de Prima, ó de Nona; / á Todo Ynstrumental, del M^{tro} / Rossini: / Arreglado, por / Lentini</i>	<i>Larghetto Sostenuto. Lentini.</i> 3/4 – Sol M	
			<i>Solo. Bellini.</i> 3/4 – Sol M	Aria de Romeo «Ascolta. Se Romeo t'uccise un figlio». Escena 3 ^a , acto I de <i>I Capuleti e i Montecchi</i> (1830) de Vincenzo Bellini
			<i>All^o Maestoso – Un poco piu lento. Donizetti.</i> Compasillo – Sol M	Aria de Ana Bolena «Non v'ha sguardo cui sia dato». Escena 3 ^a , acto I de <i>Anna Bolena</i> (1830) de Gaetano Donizetti
3	E-LPA. Sig. I/IV-4. 1840	Portada partitura contrabajo: <i>Verso de Prima / ó de Nona / 4^o Verso / Toda la Orquesta. / por / Rossini. / Contrabajo. / Nona / 4^o / Toda la orquesta / Ynstrumental / 4^o</i>	<i>All^o Cómodo y Piu All^o</i> . Compasillo y Compasillo partido – Re M	Cabaletta «Ecco le trombe». del dúo de Argirio y Tancredi. Escena 8 ^a , acto II de <i>Tancredi</i> (1813) de Gioacchino Rossini
4	E-LPA. Sig. I/IV-11. 1846	Título de la partitura general (f. 1r): <i>Tercétto de Clarinétte, en Dó, Trómba de Llaves, en Ré, y Fagóth. / Vérso de Prima ó de Nóna. Arreglado p^r Lentini, y sacádo de Rossini</i>	<i>Larguétto.</i> Compasillo – Sol M	
			<i>Cantábile Lénto.</i> 3/4 – Sol M	Pasaje inicial cantábile «¡Ah! Se de mali mie!» del dúo de Argirio y Tancredi. Escena 8 ^a , acto II de <i>Tancredi</i> (1813) de Gioacchino Rossini
			<i>Allegro.</i> Compasillo – Re M	Cabaletta «¡Ah! si mora» del dúo de Amenaide y Tancredi. Escena 13 ^a , acto II de <i>Tancredi</i> (1813) de Gioacchino Rossini
5	E-LPA. Sig. I/V-8. Sin fecha	Portada partitura contrabajo: <i>Vérso de Prima / 6^{to} Verso. / D^o Gregório Milláres. / Solo de Violonchelo. / por / Lentini / Nona / 6^{to} / Violonchelo / Solo / Ynstrumental / 6^{to}</i>	<i>Largo y And^e lento.</i> Compasillo – Sol M	Cavatina de Tancredi «Di tanti palpiti». Escena 5 ^a , acto I de <i>Tancredi</i> (1813) de Gioacchino Rossini
6	E-LPA. Sig. I/IV-6. 1 julio 1844	Portada principal: <i>1844 / Contrabajo / n^o 13. / Psalmo 1^o de Prima, Deus in nomine tuo. / Compuesto p^r el M^{stro} de Capilla D^o B^o Lentini y M^{ma} / El que advierte, que el Solo del Tenór en el Prime^{ro} All^o és de Rossini; pues és tomado de un Duo de la</i>	<i>All^o</i> . Compasillo – Re M	
			<i>Éste solo és de Rossini. Mas de Espácio.</i> Compasillo – Sol M	Pasaje inicial del dúo de Ossiride y Elcia «Ah! se puoi cosi lasciarmi». 3 ^{er} número, acto I de <i>Mosè in Egitto</i> (1818) de Gioacchino Rossini
			<i>Lárgo Lentini.</i> 6/8 – Si b M	

		<i>Orat6ria S6cra, el Mois6s en Egipto. / Cubierta del / PSALMO 1^o / de Prima / Perten6sco 6 Lentini.</i>	<i>Muy L6rigo. Compasillo partido – Sol m</i> <i>All^o. 2/4 – Re M</i>	
7	E-LPAm. Sig. ES 35001 AMC/MCC 049.016 1 octubre 1843	Portada principal (f. 1r): <i>Octubre 1^o / 1843. / Cuad6rno / de Lecci6nes para F6rte Pi6no. / Pu6stas por / Benito Lentini y Messina / Espresamente para su discipula / La Se^{na} D^{na} / Maria del Pil6r del Castillo / y Wuesterling. / Perteneci6ndo 6ste Cuad6rno, a la / mencion6da Se^{na}. Octubre 1^o / Pap6l 18 Pliegos.</i>	[Lecci6n] 9. <i>And^o. En la 6pera de la Donna del Lago. 3/4 – Do M (f. 6v)</i>	Introducci6n orquestal de «Oh matutini albori». Escena 2 ^a , acto I de <i>La donna del lago</i> (1819) de Gioacchino Rossini
			[Lecci6n] 10. <i>Larg^o Espressivo. En Blanca y Falliero. Compasillo – Do M (ff. 6v-7r)</i>	No he localizado la concordancia en esta 6pera
			[Lecci6n] 11. <i>And^o. En el Mois6s en Egipto. Compasillo – Sol M (ff. 7v-8r)</i>	Tema inicial del quinteto «Voci di giubilo». 2 ^o n6mero, acto I de <i>Mos6 in Egitto</i> (1818) de Gioacchino Rossini
			[Lecci6n] 12. <i>Cant6bile. En la Cenicienta. 3/4 – Mi m (f. 8v)</i>	Melodía de Cenerentola «Una volta c'era un re». Introducci6n, acto I de <i>La cenerentola</i> (1817) de Gioacchino Rossini
			[Lecci6n] 13. <i>All^o. En la Urr6ca ladr6na. 3/8 – Do M (f. 9r)</i>	Fragmento inicial del «Coro e Cavatina»: desde «Ma qual suono!» hasta «Ben tornato!». Escena 4 ^a , acto I de <i>La gazza ladra</i> (1817) de Gioacchino Rossini
			[Lecci6n] 17. <i>And^e Vivo. En la Donna del Lago. Compasillo – Do M (ff. 11v-12r)</i>	Dúo de Uberto y Elena «Cielo! in qual estasi». Escena 6 ^a , acto I de <i>La donna del lago</i> (1819) de Gioacchino Rossini
			[Lecci6n] 18. <i>And^o Espres^o. En el Tancredo. Compasillo – Sol M (ff. 12r-12v)</i>	Cavatina de Tancredi «Di tanti palpiti». Escena 5 ^a , acto I de <i>Tancredi</i> (1813) de Gioacchino Rossini
			[Lecci6n] 19. <i>And^e. En Lelisir de Amor. Compasillo – Do M (ff. 12v-13r)</i>	Dúo de Adina y Dulcamara «Una tenera occhiatina». Escena 7 ^a , acto II de <i>L'elisir d'amore</i> (1832) de Gaetano Donizetti
			[Lecci6n] 20. <i>And^e. En la Cenicienta. Compasillo – Do M (f. 13v)</i>	Aria de Cenerentola «Non piú mesta». Escena final, acto II de <i>La cenerentola</i> (1817) de Gioacchino Rossini
			[Lecci6n] 21. <i>And^e Vivo. En la Cenicienta. 3/4 – Do M (ff. 13v-14r)</i>	Coro de caballeros «O figlie amabili». Introducci6n, acto I de <i>La cenerentola</i> (1817) de Gioacchino Rossini
[Lecci6n] 22. <i>And^e L6nto. En Anna Bol6na. Compasillo – Mi menor – Compasillo (f. 14v)</i>	Final del aria de Percy «Da quel di che». Escena 6 ^a , acto I de <i>Anna Bolena</i> (1830) de Gaetano Donizetti			
[Lecci6n] 23. <i>All^o. En Guillaélmo T6ll. 3/4 – Do M (ff. 15r-15v)</i>	Coro n ^o 15 «La tua danza si leggiera». Escena 2 ^a , acto III de <i>Guillaume Tell</i> (1829) de Gioacchino Rossini			
[Lecci6n] 24. <i>And^e. En la N6rma. Compasillo – Fa</i>	Aria de Norma «Ah! bello a me ritornade».			

			M (ff. 15v-17r)	Escena 4ª, acto I de <i>Norma</i> (1831) de Vincenzo Bellini
8	E-LPAm. Sig. ES 35001 AMC/MCC 049.016 1 octubre 1843	Portada principal (f. 1r): <i>Octubre 1º / 1843. / Cuaderno / de Lecciones para Canto. / Puestas por / Benito Lentini y Messina / Espresamente para su discípula / La Señª Dª / María del Pilar del Castillo / y Wuesterling. / Perteneciendo este Cuaderno / á la / mencionada Señª. Octubre 1º / Papel 18 Pliegos.</i>	<i>Lección 17ª. En Mi 3ª Mayor. Lento. En la Ópera, de la Donna del Lago. 3/4 – Mi M (f. 17v)</i>	Introducción orquestal de «Oh matutini albori». Escena 2ª, acto I de <i>La donna del lago</i> (1819) de Gioacchino Rossini
			<i>Lección 18ª. En Dó# 3ª Menór. Andª Vivo. En Ana Boléna. Compasillo – Do # m (f. 17v)</i>	Final del aria de Percy «Da quel di che». Escena 6ª, acto I de <i>Anna Boléna</i> (1830) de Gaetano Donizetti
			<i>Lección 19ª. En Lá# 3ª Mayor. Andª. En el Tancredi. Compasillo – La b M (f. 18r)</i>	Cavatina de Tancredi «Di tanti palpiti». Escena 5ª, acto I de <i>Tancredi</i> (1813) de Gioacchino Rossini
			<i>Lección 20ª. En Fa 3ª Menór. Lento. En la Cenerénta. 3/4 – Fa m (fol. 18r)</i>	Melodía de Cenerentola «Una volta c'era un re». Introducción, acto I de <i>La cenerentola</i> (1817) de Gioacchino Rossini
			<i>Lección 21. En Si 3ª Mayor. Largª. En Blanca y Falliéro. Compasillo – Si M (f. 18v)</i>	No he localizado la concordancia en esta ópera
			<i>Lección 22. En Sol# 3ª Menór. Andª. En Elesir de Amor. Compasillo – Sol # m (f. 18v)</i>	No he localizado la concordancia en esta ópera.
			<i>Lección 23. En Réb Mayor. Andª. En el Moisés en Egipto. Compasillo – Re b M (f. 19r)</i>	Tema inicial del quinteto «Voci di giubilo». 2º número, acto I de <i>Mosè in Egipto</i> (1818) de Gioacchino Rossini
			<i>Lección 24. En Sib 3ª Menór. Andª. En la Elisabétta. Compasillo – Si b m (f. 19r)</i>	No he localizado la concordancia ni en la <i>Elisabetta, regina d'Inghilterra</i> de Gioacchino Rossini (1815) ni en la <i>Elisabetta</i> de Gaetano Donizetti (1829)
			<i>Lección 25. En Fa# 3ª Mayor. Andª Lento. En la Cenerénta. Compasillo – Fa # M (f. 19v)</i>	Aria de Cenerentola «Non più mesta». Escena final, acto II de <i>La cenerentola</i> (1817) de Gioacchino Rossini
			<i>Lección 27. En Sol b 3ª Mayor. Allª. En la Cenerénta. Compasillo – Sol b M (f. 20r)</i>	Falsa atribución en el título. Dúo de Adina y Dulcamara «Una tenera occhiatina». Escena 7ª, acto II de <i>L'elisir d'amore</i> (1832) de Gaetano Donizetti

Héctor Eulogio Santos Conde

hectorsantosconde@gmail.com

Héctor Eulogio Santos Conde ha sigut beneficiari d'un contracte predoctoral FPI de la Universitat de La Rioja entre 2014 i 2018, i s'ha doctorat en 2019 amb una tesi sobre la música orquestral preservada en les catedrals espanyoles entre c. 1770 i c. 1840, dirigida per Miguel Ángel Marín. Ha sigut guardonat amb el premi Lothar Siemens en la modalitat de tesis doctorals (edició 2019) que atorga la Societat Espanyola de Musicologia. Entre setembre de 2019 i agost de 2022 va treballar com a catedràtic de violoncel en el Conservatori Superior de Música de A Coruña. Actualment, és investigador postdoctoral Margarita Salas en la Universitat de La Rioja. Està acreditat com a Ajudant Doctor per l'ANECA des de setembre de 2021.

Héctor Eulogio Santos Conde ha sido beneficiario de un contrato predoctoral FPI de la Universidad de La Rioja entre 2014 y 2018 y se ha doctorado en 2019 con una tesis sobre la música orquestral preservada en las catedrales españolas entre c. 1770 y c. 1840, dirigida por Miguel Ángel Marín. Ha sido galardonado con el premio Lothar Siemens en la modalidad de tesis doctorales (edición 2019) que otorga la Sociedad Española de Musicología. Entre septiembre de 2019 y agosto de 2022 trabaja como catedrático de violonchelo en el Conservatorio Superior de Música de A Coruña. Actualmente, es investigador posdoctoral Margarita Salas en la Universidad de La Rioja. Está acreditado como Ayudante Doctor por la ANECA desde septiembre de 2021.

Héctor Eulogio Santos Conde has been scholarship holder of an FPI predoctoral contract from the University of La Rioja between 2014 and 2018 and has received his doctorate in 2019 with a thesis on orchestral music preserved in Spanish cathedrals between c. 1770 and c. 1840, directed by Miguel Ángel Marín. He received Lothar Siemens prize in the doctoral thesis modality (2019 edition) awarded by the Spanish Society of Musicology. Between September 2019 and August 2022, he worked as a professor of cello at the Conservatory of Music of A Coruña. Currently, he is a Margarita Salas postdoctoral researcher at the University of La Rioja. He has been accredited as an Assistant Doctor by ANECA since September 2021.

Cita recomanada

Santos Conde, Héctor Eulogio. 2022. “«Sacado de un Dúo Serio de Rossini»: Benito Lentini y la recepción de ópera italiana en Las Palmas de Gran Canaria entre 1815 y 1844”. *Quadrivium-Revista Digital de Musicologia* 22 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa].

