

**Mariano Viñas Dordal**

**maestro de capilla**

Joaquim Zueras Navarro



## La vida

*“Lo que hoy se honra,  
mañana se olvida.”*

Lluís Millet

Mariano Viñas Dordal nació en Moià (Barcelona) en 1868, año de la Revolución Septembrina y del destronamiento de Isabel II. En aquellos días asomaba la Catalunya industrial como alternativa a la empobrecida Catalunya rural. Se habían establecido las bases del movimiento cultural de la *Renaixença*, con una voluntariosa mezcla de imaginación, idealismo, intuiciones y fe en las utopías. La manifestación más visible de tal empeño fueron los *Jocs Florals*, instaurados el primer domingo de mayo desde 1859 en Barcelona, en los que destacó Jacint Verdaguer (1845-1902) en literatura y Lluís Millet (1867-1941) en dirección coral.

Los Viñas se dedicaban a las labores del campo, obteniendo escasos ingresos, por lo que Mariano tuvo que servir en una casa acomodada para poder pagar sus estudios. Por unas declaraciones de Mariano Viñas para la causa de beatificación del siervo de Dios Francesc Coll, en 1930, sabemos que sus padres eran profundamente creyentes, participantes activos en asociaciones marianas que difundían el rezo del rosario. Su padre era muy aficionado a la música, como recordaba su hermano, el célebre tenor Francesc Viñas (1863-1933): *“Él, que tenía un gran sentido artístico, una voz magnífica, abaritonada y expresiva, hacía de maestro; nuestra pobre madre también tenía su papel: ella y mi hermana Concepción cantaban de primeros, mi hermano Mariano y yo de segundos y nuestro padre de tercero. Así distribuíamos nuestras voces, que eran como las de los pájaros cuando empiezan a piar; con estos cantos ahogábamos nuestras penas, que tanto abundaban en las casas de los pobres...”* (Del libro “Francesc Viñas. El gran tenor català fundador de la ‘Lliga de Defensa del Arbre Fruïter’”, de Luigi de Gregori, Editorial Barcelona, 1935). En 1878 nació el cuarto hermano, Pedro Viñas, farmacéutico, fundador de los Laboratorios Viñas.

Cursó estudios eclesiásticos en el Seminario de Vic, siendo ordenado sacerdote en 1891. Fue coadjutor en las parroquias vicenses de Osor y Roda de Ter.

El 31 de octubre de 1892 Viñas escribe por primera vez a Verdaguer (las dos cartas se encuentran en el Fons documental de Verdaguer del Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona). Está escrita en Osor y el tono es de notable humildad y respeto: *“Estimado Señor: no sé si soy merecedor de dirigirme por primera vez a usted, pero recordar la sencillez y modestia que, más que a sus obras, han hecho grande a Mossen Jacinto, ha impulsado mi iniciativa. No dudo que Aquel Señor que sabe dar ciento por uno, le tendrá preparada una hermosísima corona por sus frutos, que ha aportado a nuestra Santa Religión con sus cánticos místicos, especialmente en nuestra querida tierra catalana. ¡Quiera Dios conservarlo por muchos años para gloria de nuestra religión y de nuestra patria! Era yo un niño y después de la publicación primera de sus ‘Idilis’, que tuve la feliz ocasión de leer, y en ellos la hermosa oración a María ‘Dolce Mare del bon Deu’ tanto me cautivó que la aprendí de memoria. Entonces había empezado a estudiar solfeo y, pese a que entendía bien poco, elaboraba pensamientos en música,*

*para ver si lograba a través de la oración encontrar una melodía que me gustase. Todo esto sucedía alrededor de Vic, yendo y viniendo de la casa de payés en donde servía en el inicio de mi carrera eclesiástica, hace poco finalizada, sentí despertar en mí una simpatía por la composición musical y, de hecho, es la primera que le ofrezco sobre la misma oración. No puedo menos que suponer que mi poca experiencia en el arte musical, habrá hecho inevitable un gran número de faltas, indignas de la letra que hermosea la composición, y esto me ha detenido unos días sin acabar de atreverme a mostrársela, pero a instancias de mis amigos y creyendo que usted se lo merece, me he determinado a enviársela, esperando que si la ofrenda no corresponde a la dignidad de su persona, me permitirá suplir tal cosa con la ternura del afecto que le dedico. No quiero molestarle más. Le ruego me tenga presente delante de Dios en sus fervorosas oraciones y sepa que tiene un amigo que le aprecia de corazón. Su capellán afirmísimo en Cristo: Mariano Viñas”. Le adjunta la partitura manuscrita. Éste fue el inicio de una colaboración continuada. Amadeu Vives decía que Verdaguer solía responder a los elogios de los compositores con estas palabras: “Lo mío, la letra, no tiene ninguna importancia. La letra es el colgador de la música, nada más”.*

En un apunte biográfico que precede a tres obras de Mariano Viñas, en el “Repertorio Orgánico Español”, colección de los hermanos Iruarrizaga de 1930, podemos leer que *“en 1894 se trasladó a Roma, donde estudió armonía, contrapunto, fuga, composición e instrumentación bajo la dirección del maestro Capocci”*, sin precisar si se trata de Gaetano Capocci (1811-1898) o de su hijo Filippo Capocci (1840-1911), ambos compositores. Es improbable que corriera con los gastos de su estancia y estudios. Me inclino a pensar que fue pensionado por alguna diputación, como lo fuera el compositor Francesc Alió (1862-1908), también destinado a Roma por la misma época, merced a las de Gerona y Tarragona. No descarto la ayuda de su hermano Francesc o de la diócesis de Vic. Por lo demás, nadie se presenta a estos cursos si no tiene una sólida formación. ¿La de Viñas se limitaba a los conocimientos musicales adquiridos en el seminario? Seguramente no. Viñas, como Verdaguer, era tenaz, con una gran capacidad autodidacta. El 8 de junio de 1896 responde desde Roma a una carta de Verdaguer: *“Acabo de recibir la muy apreciada carta de usted y no sé cómo agradecerle debidamente el favor que me hace dejándome trabajar sobre sus poesías, que inspiradas como son, espero suplirán la pobreza de mi música. A cambio me ofrezco enteramente a su disposición y, si me da ocasión de servirle, lo aceptaré como un favor que usted me hace. Le agradezco su felicitación por mis trabajos, que si en algo valen se debe a su poesía. Por más añoranza que siento por mi amada patria, me parece que no podré regresar antes de un año, pero cuando Dios tenga a bien que así sea, desearía visitarle y volver a expresarle mi agradecimiento. Tan pronto sea publicada la composición ‘Lo pecador á Jesús’ le enviaré un ejemplar. Deseo que el Dulcísimo Corazón de Jesús endulce las penas de su corazón y me encomiendo a sus palabras”*. Como en la carta anterior, le adjunta la composición manuscrita. En esta carta se entrevé que Viñas estaba al corriente de los infundios que corrían por Barcelona y de las reprimendas de la Curia que sufrió Verdaguer por su extraña conducta. Lejos de apartarse de él, le muestra su incondicionalidad. Sorprende que Viñas no comente algún detalle de su estancia en Roma o del aprovechamiento de sus estudios. Aunque Verdaguer murió en 1902, Viñas siguió fiel a sus textos.

El día de Pentécostes, la capilla de la Basílica de San Juan de Letrán estrenó su misa “*Spiritus Domini*” a cuatro voces y órgano, dedicada al obispo Josep Morgades i Gili. Parece ser que no acabó el año en Roma, continuando sus estudios de música en

Barcelona bajo la dirección de los maestros Antoni Nicolau (1858-1933) y Enric Morera (1865-1942), dos compositores de peso en el panorama cultural barcelonés de entonces. Este dato me afianza en la idea de que su estancia en Roma se debió a una oportunidad que él aprovechó en su momento, ya que lo más usual entre el clero con vocación musical era estudiar en España y alguno se especializaba después en el extranjero. Viñas pronto se dio cuenta de la capacidad de proyección que suponía vivir en Barcelona, pues se encardinó en esta diócesis en 1899, siendo coadjutor en Sant Joan de Gracia y Sant Francesc de Paula, ecónomo en Sant Adrià del Besòs, organista en la parroquia de Sant Cugat del Rec y capellán en la Basílica de la Mercè.

De nuevo cito el apunte biográfico del “Repertorio Orgánico Español”: “*En 1912, después de unas muy disputadas oposiciones, entró en posesión del beneficio de Maestro de Capilla de la Catedral de Barcelona*”. En la Vanguardia del 1 de diciembre de 1912, tras una petición del Obispo para que se celebren prerrogativas *ad petendam pluviam*, sigue esta noticia: “*Ayer dio colocación el vicario general de esta diócesis del beneficio de esta catedral de segundo maestro de capilla, al Rdo. don Mariano Viñas*”, pues Josep Marraco Ferrer (1835-1913) lo era a perpetuidad. Con motivo de la restauración del órgano de la catedral, en la Vanguardia del 31 de mayo de 1944 se anuncian conciertos en los que aparece un dilema: “*Hoy, día de la inauguración tocará el reverendo don José M<sup>a</sup> Padró y Ferrer, presbítero; mañana, en la misa de Comunión, lo hará el reverendo Mariano Viñas, beneficiado; en los actos del triduo, don José Sancho Marraco, maestro de capilla, y en el solemne pontifical del día de Corpus, el reverendo don Francisco Baldelló, secretario de la Comisión de la música sagrada del Congreso*”. En el obituario de la Vanguardia del 22 de diciembre de 1954, se vuelve a citar a Viñas como “*maestro de capilla*”. En la Vanguardia del 17 de septiembre de 1960, en un artículo de homenaje a Josep Sancho Marraco, escrito un día después de su fallecimiento, puede leerse que a Sancho Marraco (1879-1960) “*en la catedral le fue otorgado el nombramiento de maestro de capilla en propiedad en 1923*”. Dado que tanto Viñas como Sancho Marraco coinciden en firmar sus obras como maestros de capilla de la Catedral de Barcelona a partir de 1923, es evidente que la Catedral de Barcelona contó con dos maestros de capilla a la vez. En el “Fondo Sancho Marraco”, depositado en la Biblioteca de Catalunya, hay cuatro cartas de 1915 que muestran una discusión entre Viñas y Sancho Marraco. Al fallecer Josep Marraco Ferrer, dejó un diario de ceremonias en el que especificaba detalles organizativos y de contabilidad. Este diario pasó a manos de Viñas, que lo consideró propiedad de la catedral, pero Sancho Marraco sostenía que el diario le pertenecía, por haber sido de su tío. Pese a que su contenido le era útil a Viñas para organizar los oficios, tuvo que ceder ante las exigencias y amenazas veladas de Sancho Marraco. Por ello supongo que cuando el Cabildo decidió reforzar la Capilla, añadiendo a Sancho Marraco, la relación entre ambos sería a lo sumo respetuosa, pero no cordial.

Durante la Guerra Civil, Viñas logró escapar de la persecución religiosa disfrazado de marinero francés, estableciéndose en Roma al amparo de los Hermanos de las Escuelas Cristianas. Al acabar la guerra reanudó su actividad y los fondos de música de la Catedral de Barcelona fueron trasladados del Arxiu Capítular a la Biblioteca de Catalunya. Allí debería hoy encontrarse toda la labor de Viñas como maestro de capilla, pero incomprensiblemente no hay nada. Murió en 1954.

María Viñas Vilardell, sobrina del compositor y alumna brillante, define a Mariano Viñas como un hombre activo, saludable, de recio carácter, bondadoso, serio aunque con sentido del humor, exigente pero comprensivo.

## La obra

Bastantes obras de Mariano Viñas fueron publicadas en vida del compositor y ninguna tras su muerte, por lo que podemos deducir que disfrutó de cierto reconocimiento.

He mencionado **Lo pecador á Jesús** (FM. Geidel de Leipzig, 1896) en la carta que Viñas escribió a Verdaguer desde Roma. Compuesta para soprano o tenor y acompañamiento, con letra de Veraguer, en catalán, castellano e italiano, está dedicada a “*ma estimada cunyada Julia Novelli*”. Esta plegaria describe la aflicción del cristiano por las contradicción entre el propósito de seguir a Jesús y la falta de constancia, junto con la confianza en la redención. Emotiva e inspirada al principio y al final, tiene un motivo intermedio de rasgos italianistas algo manidos. Las cuatro siguientes composiciones, sin fecha, están editadas por Viñas, seguramente con ayuda de su hermano, que por entonces ya había actuado con éxito en la Scala de Milán, en el Covent Garden de Londres, en el teatro San Carlo de Nápoles y en el Metropolitan Opera House de Nueva York. En las portadas se publicitan las otras, un total de cinco. En todas puede leerse este curioso aviso: “*Barcelona: en todos los almacenes de música y en casa del autor*”. La primera entrega de la serie es “Lo pecador á Jesús”, que acabo de comentar. El **Rosario** a dos voces con acompañamiento está dedicado a “*mi amado Cura-párroco el Rdo. D. Modesto Rissech y Bas*”. El conjunto está formado por un Padre Nuestro en castellano (sin el Pan Nuestro), un Dios te salve María (sin el Santa María) en castellano y catalán, un Gloria Patri en latín (sin Sicut erat), El Pan nuestro en castellano, un Santa María en castellano y catalán y un Sicut erat en latín. Esta estructura obedece a que el canto debe alternarse con el rezo de los fieles. Repeticiones del tipo “*como en el cielo, en el cielo*”, algún breve interludio entre frases que interrumpe más que complementa y el sostén del primer Padre Nuestro a base de bloques de acordes iguales de corchea, desmerecen la obra. El **Trisagio a la Beatísima Trinidad** a dos voces con acompañamiento, en castellano, suena como un himno verdiano un tanto previsible. Las **Cinc Ave Marías** (Dios te salve María sin el Santa María) a dos voces y acompañamiento, con letra catalana y castellana, son de desigual valor y con alguna alteración mal preparada. La última entega, **Somni de Jesús**, “*Melodía á Solo y Chor d’àngels*”, en catalán, “*amb lletra d’En Jaume Boloix*”, resulta más afortunada. Observando estas piezas podemos concluir que Viñas, a finales del XIX, todavía no había adquirido un estilo personal en lo que a música sacra se refiere.

**L’encís**, Canço de les fades, Cant III de la llegenda Canigó (Boileau, 1908) para canto y piano, con letra en catalán de Verdaguer, es la transcripción de la misma para coro *a cappella*, que fue galardonada con la *Flor Natural* en la *IV Festa de la Música Catalana*, de l’Orfeó Català ese mismo año. Sencilla y grácil, comparte el aire de muchas canciones tradicionales catalanas. En algunos pasajes altera en menos el séptimo grado, lo que le confiere connotaciones arcaicas.

El **Plor de la tortora** (no consta la editorial, 1909) para canto y piano, con letra de Verdaguer, en catalán e italiano, fue estrenada en el Teatre del Liceu el 4 de febrero de 1909, cantada por su hermano Francesc Viñas. Está dedicada a “*ma estimada nebodeta Mercé Viñas y Novelli*”. De carácter bucólico, mantiene las peculiaridades de la pieza anterior, aunque más amplia y elaborada. Es una de las piezas emblemáticas de Viñas.

La revista “Tesoro Sacro-Musical” fue creada en 1916. Fue idea de varios miembros de la Congregación Misioneros Hijos del Corazón de María, entre los que destacó el Padre Iruarrizaga. El primer número apareció con ocho composiciones en las que se hacía una brevísima presentación de las mismas. Este esquema se mantuvo con alguna variante hasta 1924, creciendo en extensión. La revista puso fin a su actividad en 1978. Paso a detallar las obras de Viñas destinadas a esta publicación. **Bendita sea tu pureza** (1919) a dos voces y órgano, con letra en catalán, castellano y vasco, es una bella muestra del estilo tardorromántico de Viñas aplicado a la música religiosa. Serena y meditativa, con un acompañamiento sazonado con interesantes alteraciones accidentales, introduce un sugerente efecto antes del final al pasar de fa mayor a re bemol mayor, para retornar a la tonalidad del inicio mientras la melodía asciende por semitonos. Los “Seis Cánticos a la Santísima Virgen” (1920) a una y dos voces con acompañamiento, con letra de Verdaguer, en catalán, castellano y vasco, siguen el mismo esquema menos el último: un estribillo breve y las estrofas de mayor amplitud y riesgo a cargo de uno o dos solistas, que concluyen en el acorde de dominante del estribillo, invitando a la repetición de éste. Los títulos agrupados en esta colección son: **Venid a María, Gloria a María, Corazón de María, La Divina Pastora, Dolores de María y A María (Oración): Dulce Madre de mi Dios**, que es “*Dolça Mare del bon Deu*”, mencionada por Viñas en la primera carta a Verdaguer. Todas poseen un delicado lirismo, resaltando la última como la de mayor envergadura, de una dulzura conmovedora. **Lamentos de las Almas (Oh mortales)** (1921) a una y dos voces iguales con acompañamiento, con letra en castellano, catalán y vasco, de autor desconocido al igual que las dos composiciones siguientes, es un cántico catequético con un texto tremendista. La música en sol menor se complementa a la perfección con la ambientación trágica de este relato postrimero. Los **Gozos a Santa Lucía** (1921) a dos voces y coro al unísono con acompañamiento, no están escritos imitando el estilo antiguo de este género, sino como un solemne himno de aclamación en la menor. Más majestuosa resulta la **Plegaria a Santa Teresa de Jesús** (1922) en la mayor, a dos voces blancas y acompañamiento, con una flamante letra en castellano, catalán y vasco: “*Desde el trono fulgente que ocupa, de diáfana luz circundada...*”. Pese al aire marcial del tema principal, resulta original en la concepción del discurso, y un episodio intermedio más lírico equilibra el conjunto por contraste. La **Misa del Corazón de María** (1922) a dos voces y órgano, con letra en latín, se inspira en la Misa gregoriana “*De Angelis*”. A mi entender, el problema de esta obra es que desde un punto de vista estilístico es indefinida: mientras que empieza a la manera neopalestriniana, acaba de forma romántica. La **Salve Regina** (1922) a dos voces, bajo *ad libitum* y órgano, tiene como motivo generador el *advocata nostra* de la conocida Salve gregoriana. El recurso está bien empleado, hay unidad estilística y una calidez en la expresión muy complaciente.

El “Repertorio de Cánticos Sagrados” (Editorial del Corazón de María, más tarde Editorial Coculsa) no es un libro, sino una serie de volúmenes que se publicaron desde 1912 -coincidiendo con el Congreso Nacional de Música Sagrada de Barcelona- hasta 1954. La colección agrupa obras de muchos compositores españoles de la época,

muchas de las cuales se volvían a editar junto con otras nuevas en tomos posteriores. Algunas piezas ya las he mencionado por haber sido también publicadas en la revista “Tesoro Sacro-Musical”. Sabemos que Viñas conocía algunas composiciones de Lorenzo Perosi (1872-1956) porque las había dirigido en la catedral. Hombre perspicaz, observando las partituras tuvo que advertir que el acompañamiento no se escribe igual para el órgano, que para el piano o el armonio. También debió reparar en la escritura para voces que Perosi utilizaba en las composiciones para la Basílica de San Pedro, sobrias, magníficas y elegantes, sin renunciar a los recursos románticos siempre que estos siguieran los ideales cecilianistas. En esta línea compuso Viñas un ambicioso **Te Deum** (1912) en fa mayor, manteniendo cuatro versos gregorianos, incluida la entonación del principio, para alternarlos con la polifonía. Pero se diría que en esta obra sacra de ampuloso formato no halló excesiva inspiración; en los momentos grandilocuentes libera el sí del bemol y abusa de la progresión Fa mayor - Sol mayor al becuadrar el sí - Sol mayor 7 – Do mayor – Do mayor 7- Fa. En el **Regina coeli** (1921) a dos voces iguales y acompañamiento, utiliza el gregoriano con este esquema: paráfrasis de la primera frase gregoriana y primera frase gregoriana al unísono, igual con la segunda, tercera y cuarta frase, y como coda un alleluia a cuatro voces. Preside el buen gusto en esta recreación gregoriana. En el **Stabat Mater en sol mayor** (1924) a tres voces y acompañamiento, tras una introducción de once compases, la voz primera expone el tema gregoriano. En la primera variación, mientras la voz segunda canta el tema gregoriano, la voz tercera, que es el bajo, hace el contrapunto. En la segunda variación la voz segunda repite el gregoriano, la voz tercera varía el bajo anterior y la voz primera monta sobre el tema gregoriano, actuando de tiple. La tercera variación es un recitado a tres voces, con las frases separadas por un interludio de dos compases por parte del acompañamiento, que sirve de transición, llevando la tonalidad de sol mayor al acorde de sí mayor séptima. La cuarta variación es una paráfrasis del tema gregoriano en mi menor, cantando todos al unísono. Durante el Amen en la menor, pasa a mi mayor. Es una obra muy lograda e imaginativa. A continuación cito otras piezas menos amplias: **Despedida al Niño Jesús** (1912) a dos voces y acompañamiento; **Yo te adoro** (1912) a una voz y acompañamiento; **Amor de mis amores** (1912) a una voz y acompañamiento; **Déjame, Madre arrimar** (1912) a una voz y acompañamiento; **Consagración a María** (1912) a una voz y acompañamiento; **Recibe ¡oh querida Madre!** (1912) a dos o tres voces y acompañamiento; **Qué dulce es María** (1912) para coro al unísono, solo y acompañamiento; **Adiós, del cielo encanto** (1912) a dos voces y acompañamiento; **Rosario** (1912) a tres voces iguales y acompañamiento; **Rosario** (1912) a cuatro voces iguales; **Pues sois santo sin igual (a San José)** (1912) a una voz y acompañamiento; **Joseph filii David** (1912) a dos o tres voces iguales y acompañamiento; **Liberame Domine (Responsorio de difuntos)** (1912) a dos voces alternadas con el gregoriano y acompañamiento; **La pastorcilla** (1925) a una voz y acompañamiento; **Ya que llenáis de favores** (1925) a una voz y acompañamiento. Esta publicación omitió casi siempre la autoría de los textos.

Iberia Musical editó “Cantics Marians” (sin fecha) a una y dos voces con acompañamiento, con letra en castellano y catalán, la primera pieza con texto de P. R del Valle y el resto de J. Verdaguer. Se encuentran en este cuaderno: **Mare de l’Amor**, de nuevo **Dolça Mare del bon Deu**, **Anima Pura**, **Lo Gessamí**, **La Rosa de Gericó** y **La Corona de Flors**. Las melodías, de espléndida factura, parecen fluir sin esfuerzo. Hay notables sutilezas armónicas en estas miniaturas, que nos hablan de la fineza de espíritu de un músico esforzado en describir los místicos hallazgos que se encierran en la abstracción del espíritu.



El libro de Francesc Viñas “El Arte del Canto. Datos históricos, consejos y normas para educar la voz” (Editorial Salvat, 1932) está dedicado al Orfeó Català y a su fundador Lluís Millet. El autor desea que su experiencia y sus adquisiciones técnicas “*puedan servir de norma a cuantos deseen dedicarse al arte del canto y que al comenzar sus estudios van perplejos, arrastrados por el entusiasmo de una ilusión muchas veces falaz y engañosa*”. La segunda parte del libro contiene ejercicios prácticos en los que, entre melodías de Beethoven y un aria de Marco Antonio Cesti, aparecen obras de Mariano Viñas, una prueba de la gran estima que el tenor sentía por su hermano sacerdote. En concreto **Siete melodías** para ser vocalizadas, en las que se ejercitan los intervalos de difícil afinación, las notas de adorno, las agrupaciones exuberantes, el *legato*... con un acompañamiento de piano muy libre, lo que obliga al cantante a mantenerse afinado y seguro sin que el instrumento lo sostenga; **dos lecciones de conjunto vocal** con acompañamiento, la primera a dos voces blancas y la segunda a tres para coro de hombres, ambas con entradas en imitación; un **Panis Angelicus** sobrio y recogido, a la manera de César Franck; finalmente **El gemito della tortorella**, con letra de Verdaguer traducida al italiano por A. Morandini, que es el “Plor de la tórtora” pero aquí en fa mayor en lugar de mi mayor.

La “Colección de Cánticos, Edelvives O.F.T.D.” (Editorial Luis Vives, 1950) recoge en la sección “*Al santísimo Sacramento. Para después de la comunión*” un coral de Viñas a cuatro voces sin acompañamiento, titulado **Oh Dios mío y todo mío**, cuyo letrista obedece a las siglas H. E. C. Bajo una sencilla melodía se añaden las demás voces, en ocasiones a destiempo, logrando un agradable contrapunto.

La Editorial Vidal Llimona y Boceta publicó sin fecha los **Gozos en honor del Patriarca San José** a una o dos voces, coro al unísono y órgano. Un himno airoso sin más.

Los títulos de los **Siete Emblemas Marianos** para órgano o armonio (Boileau, 1942) son: “Dilectus Meus”, “Sicut liliun”, “Flos campi”, “Veni sponsa mea”, “Mater Immaculata”, “Rosa mystica” y Stella maris”. La contrariedad de estas piezas es que fueron concebidas para el piano. No cabe duda, sobre todo por el salto de algunas voces que reclaman el uso del pedal derecho del piano y por la utilización de notas más bajas que el do1, algo inexistente en la literatura organística. Hubiera bastado un sencillo arreglo para que se adaptaran bien a los dos instrumentos propuestos, pero es cosa que nadie hizo. A menudo siguen el esquema A, y B como variación de A; es decir, un tema y, tras un breve período modulante, el mismo tema cambiando el tono y/o el modo. Son obras densas, intimistas y con cuidados finales.

En el “Repertorio Orgánico Español”, colección de los hermanos Iruarrizaga (Editorial Corazón de María, 1930) aparecen tres piezas para uso litúrgico, esta vez más organísticas. La escolástica **Fuga Tonal** se propone como final de ceremonia. Construida sobre un tema severo, aunque no arriesga mucho en su recorrido, bien registrada y declamada es de efecto. Las dos elevaciones o comuniones son la melancólica y wagneriana **Hortus conclusus, sorsor mea** y la incisiva plegaria **Salvum me fac**.

Avanzado este estudio, me llegó el comentario de que Mariano Viñas tuvo un especial interés para que su obra se guardara en el Monasterio de Montserrat. Allí me mostraron tres cajas de tamaño considerable, que apiladas llegan a la altura de mis ojos, sin clasificar, y que se encuentran en el archivo musical de la abadía, no en la biblioteca. Pensé si este material procedía del desaparecido archivo de la Catedral de Barcelona, pero en una partitura manuscrita, con varias piezas, Viñas aclara: “*Éste no es el orden en que las piezas están en la copia de la Catedral de Barcelona, por lo que en tinta azul detallo el orden en que allí aparecen*”. A partir de la segunda caja, acompañan a las obras de Viñas varias de otros compositores que Viñas utilizaría en la liturgia y un tratado de canto gregoriano. De todo ello sospecho que si bien Viñas cedió su obra al monasterio duplicando las partituras de la catedral, alguien luego acabó entregando más pertenencias de Viñas. En estas cajas hay ejemplares de muchas obras publicadas, ya comentadas aquí. También se encuentran manuscritos de algunas editadas y en el caso de los “Siete emblemas Marianos” dos copias manuscritas y ningún ejemplar publicado, aunque de su puño y letra advierte en una de las dos: “*esta obra es propiedad de la Editorial Boileau*”. Referente a los manuscritos de obras no editadas, pueden contemplarse varias grafías claramente legibles, algunas con la partitura general encuadrada en tapa dura a las que se les ha adjuntado las *particellas* anudadas con cinta. El estado de conservación es bueno, aunque hay polvo. Paso a enumerar estos manuscritos no vistos publicados, algunos sin fecha: **Misa Solemne** (1894) a dos coros y orquesta de cuerda u órgano, dedicada a su hermano Francesc Viñas; **Misa Spiritus Domini** (1896) a cuatro voces y órgano, dedicada al obispo Josep Morgades i Gili; **Misa de la Inmaculada** (1905) para coro, armonio y cuerda; la misma misa para gran orquesta (estrenada en 1907); **Misa Lauda Sion** (1915) para triple, tenor y orquesta, incluyendo una reducción para órgano; **Misa Montserratina** (1916) para triple y tenor solistas, coro y órgano; **Misa en honor de Santa Teresa de Jesús** (1919) a dos coros y órgano; **Misa Solemne de Santo Tomás** (1920) para coro y orquesta; **Misa de Angelis** a tres voces iguales y orquesta, alternando con la gregoriana; **Misa pro Defunctis en Fa** para dos tenores, bajo y órgano; **Misa en honor a San José** a dos coros y órgano; **Misa Cum Jubilo** sobre temas de la misa gregoriana, para soprano, tenor, bajo y órgano; **Ave María** (1899) para triples, tenores y bajos; **O Salutaris Hostia** (1905) para tenor y órgano; **Jesu mi** (1905) para tenor y órgano; **Salve Regina** (1908) a dos voces iguales alternadas con un coro al unísono, para la escolanía de la Bonanova; **Ave Maria** (1908) para tenor, órgano y violín; **Rosari de la Bonanova** (1908) a dos voces y órgano; **Tota pulchra est Maria** (1909) para tenor y órgano; **Goigs al Sant Crist de Balaguer** (1912) a dos voces viriles y orquesta; **Maitines para la festividad de la Inmaculada Concepción** (1913) para coro mixto a cuatro voces *a cappella*; **Letanías a la Santísima Virgen** (1920) a tres voces y órgano, para ser alternadas con el pueblo; **Ave Maria** (1933) para tenor y órgano; **Anima Christi** (Roma, 1938) para dos tenores, bajo y órgano, dedicada al Hermano Junien Victor, Superior General de los Hermanos de las Escuelas Cristianas; **La Barca Vella**, (Roma, 1938) barcarola para piano, dedicada a su sobrina y alumna Maria Viñas Vilardell; **Oración del Scout** (1938) para coro al unísono; **Magnificat** a dos coros y órgano; **Salve Regina** para voces bancas, tenores, bajos y órgano; **Eia Mater fons amoris** para tenor y órgano, sobre un tema del Stabat Mater; **Regina Apostolorum** a dos voces y órgano; **Regina Pacis** a dos voces iguales y órgano; **Ave Maria** para dos sopranos, tenor, órgano y violín; **Felicitación a Maria** para coro de niños con acompañamiento; **Rosari** para triple, tenor, bajo y fagot; **Timeat eum** a dos o tres voces y órgano; **Antífona a San Camilo** a cuatro voces iguales y órgano; **O Salutaris Hostia** para dos voces blancas, bajo y órgano; **Te Deum** a tres voces iguales y orquesta; **Christe cum sit hinc exire** a tres voces, sobre un tema del

Stabat Mater; **Sant Joan de la Creu** para tenor o soprano y órgano, con letra de Verdaguer; **Què t'he fet, ¡oh poble meu! – Improperis** a tres voces *a cappella*; **Quinteto para cuerda y armonio** sobre el responsorio Hortus conclusus; varios **Trisagios Marianos** y **Trisagios a la Santísima Trinidad**. Las obras de envergadura, en particular las misas, merecerían un estudio detallado, cosa que no pude hacer al verme sobrepasado por la labor de inventariado. Las misas orquestales siguen el patrón del Miserere de Eslava, aunque su teatralidad es menos evidente; a medida que avanzan las fechas, la grandiosidad cede paso al recogimiento sin abandonar del todo los elementos profanos, y la orquesta pierde su protagonismo en favor del órgano.

La partitura más curiosa entre las encontradas en Montserrat es autógrafa y personalizada. Se trata de la citada barcarola para piano solo “La Barca Vella” y en la portada puede leerse en castellano: *“A mi queridísima sobrina y alumna María Viñas Vilardell: Expresivo recuerdo que en la festividad de de su excelsa patrona la Virgen Santísima en su Asunción, en premio a su virtud y grandes progresos en el arte del piano le ofrezco con la siguiente poesía ‘Per a arribar al port’ y la barcarola ‘La Barca Vella’ escritas con tal objeto en los días de nuestro destierro. El Autor. Roma, 15 de agosto de 1938”*. Ya he apuntado que, por su condición sacerdotal, Viñas se refugió en Roma durante la guerra. También en la portada está la poesía, que por su distribución silábica y por la temática parece estar pensada para colocarle la música de una habanera: *“Pel mar del mon navegaba, pro com que era en barca vella, per mes que mirés l’estrella, lo que es el port no l’trobava...”*. La música de la barcarola ocupa diez páginas, con una caligrafía práctica, limpia y de trazo decidido. Empieza con un delicado motivo en 6/8 de carácter infantil, que podría haber ideado Schumann; luego todo se complica con glisandos, acordes tremolantes, agrupaciones exuberantes, escalas cromáticas... concluyendo con un final rotundo. Fechada el 20 de julio de 1938, es una partitura descriptiva, cuyo argumento escribe Viñas en la última página: *“Una peña de muchachos jóvenes tienen la humorada de dar un paseo por mar subidos a una barca vieja. Hasta el compás 58 todo va viento en popa. Al 59 empieza la preocupación por observarse alguna anormalidad que en el 62 y siguientes les ocasiona algunos sobresaltos. Al 87 y siguientes un fragmento del tema de la barca por tres veces les previene de la inminente catástrofe que se vislumbra próxima, acentuándose más y más con aquel pedal en si bemol que empieza en el 97 y deja pasar sobre él varios acordes de 7ª menor de diferentes tonalidades, hasta que, con los acordes que a un mismo tiempo se producen en los dos tonos diferentes en el compás 99 seguidos cada uno de su respectiva escala cromática, se describe el efecto desastroso y estrafalario de la catástrofe que allí eplota, todo lo cual tiene su resolución en el compás 103. A partir de este punto la serenidad y pericia de los tripulantes se impone, se logra salvar el peligro y continuar la marcha, no sin alguna zozobra que se manifiesta en el 120 y siguientes, pero renace la calma y con ella la alegría hasta llegar sanos y salvos al fin de la excursión”*.

María Viñas Vilardell y su hija tuvieron la amabilidad de recibirme en su domicilio de Barcelona. Allí guardan manuscritos de Viñas agrupados en álbumes de tapa dura, que el compositor había obsequiado a miembros de la familia con motivo de alguna celebración. No son composiciones escritas para la ocasión, sino selecciones de obras escritas anteriormente. Omito las ya mencionadas, dando cuenta de las demás: **Idilio** (1910), habanera para soprano o tenor y piano con letra de Narciso Campillo; **Jesu doloris victima** (1911) para barítono o mezzosoprano y acompañamiento; **La Goja de Banyoles** (1912) a una voz y piano, con letra de Verdaguer; **Serenata del trovador**

(1941) para ejecutar al piano con la mano izquierda; **La Pastoreta** a una voz y acompañamiento, con letra e F. Casas i Amigó; **Cant d'amor** para soprano y tenor, con letra de Verdaguer; **Pastorella** a dos voces y acompañamiento, con letra de Verdaguer; **Las tres volades** para soprano o tenor y acompañamiento, con letra de Verdaguer; **Llanto de amor ante el Corazón de Jesús** para tenor y acompañamiento, con letra de Gaspar G. Pintado SJ; **La vida**, obra para piano dividida en "Preludio", "Infancia" y "Juventud"; **Nit de Nadal**, obra para piano dividida en "Pobre Mare", "En la casa del dolor" y "Temes". Las obras para piano, de un romanticismo con influencias de Beethoven y Liszt, exigen un nivel alto por parte del ejecutante.

Hay noticias de la interpretación de las siguientes obras en vida de Mariano Viñas: El melodrama sacro **El triunfo de la virginidad** (1915); el mismo drama en catalán (1935); **Brindis de Pascua** (1910) para coro mixto, premiada en la *V Festa de la Música Catalana*; **Lluny de ma terra** (1911) para coro mixto, con letra de Verdaguer, obra ganadora de la *VI Festa de la Música Catalana*; **La Goja de Banyoles** (1912) para coro mixto con letra de Verdaguer, que ganó el premio musical del *XXIII Certamen literari d'Olot*; **Sentint un rossinyol**; **Lo Noi de la Mare**; **Cant d'amor** para coro a cuatro voces, con letra de Verdaguer; **Cant de Gentil**; **Desencantament** a una voz y acompañamiento; el poema orquestal **Somni de Sant Joan** (1909) primer premio en la Exposición Regional de Valencia; una **sardana** (1911) premio extraordinario en los *Jocs Florals de La Bisbal*.

### Algunas consideraciones

A principios de los años setenta, siempre que pasaba por la Editorial Boileau compraba un cuaderno de la colección "Biblioteca Orgánica. Así fue como descubrí los "Siete Emblemas Marianos". Me gustaron, quise saber quién era su autor y conocer otras obras, pero no hubo manera. En aquel tiempo muchos infravaloraban a los músicos sacros que vivieron durante el movimiento cecilianista, que condujo a la proclamación del Motu Proprio de 1903. Por otro lado, yo era un joven estudiante de piano, predispuesto hacia la música religiosa, pero sin experiencia sobre cómo meterme en estos berenjenales. Una pena, porque entonces vivían muchos que conocieron y trataron a Mariano Viñas. Nunca abandoné el proyecto y hará unos dos años consulté sobre su oportunidad a varios amigos músicos, que me alentaron. No es que en la actualidad haya más datos de Viñas salvo las dos cartas a Verdaguer y un error sobre la fecha de defunción. A menudo me he encontrado con absurdas dificultades, pero también he disfrutado de momentos emotivos, como la mañana en que subía con el cramellera a Montserrat preguntándome qué obras de Viñas guardarían las tres cajas.

El lector tal vez piense que hubiera bastado con escribir que Mariano Viñas compuso misas, motetes, cánticos religiosos y unas cuantas piezas instrumentales. Pero citarlas una por una, así como su localización, aunque pueda parecer cansino, facilitará posibles estudios posteriores.

En cuanto a los Viñas, sorprende la capacidad de superación en un medio hostil, una comarca empobrecida por las incursiones francesas y carlistas y, pese a todo, una tierra que acunó en un corto espacio de tiempo a un tenor mundialmente reconocido, a un

músico frecuentemente editado en vida y a un farmacéutico de prestigio. Aunque todos ellos estudiaron a costa de esfuerzos y privaciones, hay mucho de autodidacta, un afán de superación sin límites. Viñas, al que no he catalanizado el nombre porque casi siempre utilizaba Mariano en lugar de Marián, emplea un catalán poco reglado en el que a veces desliza “orga” en lugar de “orgue” o la conjunción “y” en lugar de “i”. La formación musical que recibió debió de ser la propia de la época, en la que algunos profesores no enseñaban la música de compositores como Bach si no les gustaba, insistiendo en otros de valor pedagógico discutible. Al respecto, Mario Rinaldi, en una biografía sobre Lorenzo Perosi (Edizione de Santis, 1967), cuenta que el maestro tortonés descubrió la música de Chopin a edad avanzada, sentenciando: “*Bach, Palestrina, Mozart e Chopin. Gli altri tutti cialtroni!*”. Ganó las oposiciones como maestro de capilla en la Catedral de Barcelona en 1912, un año antes de que se acabara de construir la actual fachada, que muchos turistas y despistados creen que es genuinamente gótica. En 1933 falleció su hermano Francesc Viñas. Sea porque el desenlace le afectó profundamente o porque con 65 años consideraba que merecía un descanso, disminuyó notablemente su actividad creativa. Y fue longevo: murió en 1954 con 86 años. Como sucede con muchos compositores de su tiempo, entre sus obras unas resultan más inspiradas que otras. En este aspecto, en un futuro sería conveniente una valoración más minuciosa, con la intención de divulgar, al menos, lo más relevante. Por otro lado, aunque los compositores sacros españoles de su generación no han sido muy frecuentados por los musicólogos, cabe añadir que la deslumbrante figura de su hermano, el tenor Viñas, opaca la suya. En una extensa biografía de Lluís Millet, de Maximiliano García Venero (Ediciones Destino, 1951) el autor cita a todos los compositores catalanes que se relacionaron con Millet, fundador de *L’Orfeó Català*, menos a Mariano Viñas, con quien coincidió en varias ocasiones. Sirva este trabajo para rescatar al compositor del olvido, antes de que el tiempo oscurezca más su memoria.

## Apéndice

Las dos cartas a Verdguer:

·Osor 31 de octubre 1892

Benvolgut Sr.: no sé i mereixeré lo sobrenom de atrexit al dirigir-me per primera volta á sa persona, pero el recordar la senzillesa y modestia que, mes que sas obras, han fet gran á Mossen Jacinto, ha impulsat mon desitj de portarme aixis. No dubto pas que Aquell Senyor, que sab donar lo cent per un, li tindrà preparada hermosíssima corona pels bells fruyts, queha reportat [a] nostra religió Santa ab sos cants mistichs, especialment en nostra aymada terra catalana. ¡Vulla Deu per molts anys conservar-lo per gloria de nostra religió y nostra patria! Era jo encara en edad tendre y poch després de la publicació primera de sos Idilis, que tinguí favorable ocasió de llegir en ells la hermosa Oració á Maria «Dolsa Mare del bon Deu...» y fou tant lo que me enamorá, que la aprenguí de memoria. Llavors havia comensat á estudiar la solfa, y encara que no hi entenia res, tot solet ideava pensaments de música, per veurer si lograria per la indicada Oració trobar una tonada que a mi'm plagués. Totaixó succehia en los contorns de Vich, anant y tornant de la casa de pagés, que jo servia en lo principi de ma carrera eclesiástica, la qual poch temps fa acabada, sentí despertarse en mi una simpatía per la composició musical, y al efecte entre las probas de ella, fou casi la primera la que li oferesc sobre la mateixa Oració á Maria. No puch menos de suposar que la mia poca experiencia en l'art musical haurá fet inevitable un gran número de faltas de que jo desitjaria veurer lliure á mon treball, per no ser tant indigne de la lletra que l'hermoseja, i aixó me tingué alguns dias detingut sens acabar de gosar ferli'n mostra á sa persona mes, á instancias de mos amichs y crehent que ningú com Vosté ho tenia tan merescut, m'he determinat á passar avant, esperant que si la ofrena no correspon á la dignitat de sa persona, me permetrá el que ho supleixi ab la tendresa del afecte que li dedico. No vull serli mes molest, li prego me tingui present devant de Deu en sas fervorosas oracions y sàpiga que te un amic que L'estima de cor en est son capellá afm. En Cristo:

q. b. s. m.

Mariano Viñas Prebere

·Roma 8 juny de 1896

Acabo de rebre la molt apreciada carta de V. y no sé com agrahirli degudament lo favor que'm fa al dexar-me treballar sobre sas poesías que inspirades com son espero supliran la pobresa de mos cants. En retorn me ofereixo enterament á la disposició de V. y rebré com un favor si'm dona ocasió de servirlo. Li agrahexo la felicitació que'm dona per mos treballs que si alguna cosa valen estich ben segur que se deu á la poesia de V. Per mes que anyoro á ma aymada patria me sembla que no podré tornar á ella antes de 1 any, pero quan Deu vulga que axis sia desitjo molt visitar y repetir á V. mon agrahiment. Tant bon punt sia publicada la composició «Lo pecador á Jesús», n'hi enviaré un exemplar. Desitjo que'l Dolcíssim Cor de Jesús endolsexi les penes del Cor de Vosté y me recomano á ses plegaries.

S. afm. Q. B. S. M.

Mariano Vinyes Pbr.

## **Agradecimientos**

Este trabajo no hubiese sido posible sin la ayuda de:

Elsa Álvarez, de la biblioteca del Monestir de Montserrat.

Marta Aramburu, de la Editorial Boileau.

Olatz Berasategui, del Archivo y Biblioteca del Santuario de Loyola.

Gemma Buxadé Viñas, de la familia Viñas.

Daniel Codina, musicólogo, benedictino del Monestir de Montserrat.

Joan Carrera Vilardell, natural de Moià.

Esteban Elizondo, organista y musicólogo.

Jordi Gargallo, secretario de la Associació Musical de Mestres Directors.

F. Xavier González, del Servicio de Documentos de la Biblioteca de Catalunya.

Carles Illa Casanova, natural de Moià

Jordi Lara, investigador musical y director del programa Nydia de TV3.

Miquel Lerín, de la familia Viñas.

Josep Pavía i Simó, musicólogo y canónigo de la Catedral de Barcelona.

Juan Luis Sáiz Virumbrales, organista e investigador musical.

La Hemeroteca del diario La Vanguardia.

Pello Leïñena, de Eresbil, del Archivo Vasco de la Música.

María Viñas Vilardell, sobrina del compositor.

Luis Yuste Plumed, colaborador.

14 de octubre del 2009

# L'ENCÍS

Cant III de la llegenda "Canigó"

DE

Mossèn Jascinto Verdaguer

## CANÇÓ DE LES FADES

Fragment final, transcrit per una veu y acompanyament de piano, del  
Chor Mixte premiat ab la Flor Natural en la IV Festa de la Música Catalana,  
celebrada'l 7 de Maig de 1908, que dedica a la gentil Reyna de la Festa.

D.<sup>a</sup> JULIA NOVELLI DE VIÑAS  
l'autor,

**M. VIÑAS Pbre.**

Preu net - 2 pesetas.

Es propietat

Se venda en tots els principals magatzems de musica.