



EL MAGISTERIO DE CAPILLA DE MIGUEL JURADO BUSTAMANTE EN LA CATEDRAL DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA (1815-1819)

*THE CHAPEL MAGISTERIUM OF MIGUEL JURADO BUSTAMANTE IN
THE CATHEDRAL OF LAS PALMAS DE GRAN CANARIA (1815-1819)*

José Lorenzo Chinae Cáceres*

Cómo citar este artículo/Citation: Chinae Cáceres, J.L. (2021). El magisterio de capilla de Miguel Jurado Bustamante en la catedral de Las Palmas de Gran Canaria (1815-1819). *XXIV Coloquio de Historia Canario-Americana* (2020), XXIV-055. <http://coloquioscanariasamerica.casadecolon.com/index.php/CHCA/article/view/10669>

Resumen: Miguel Jurado Bustamante (Cádiz, 1768; San Cristóbal de La Laguna, 1828) fue el penúltimo maestro de capilla de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria. En 1815, tras abandonar la colegiata de Antequera, asume la dirección de un cuerpo de música centenaria, entonces necesitado de un nuevo liderazgo. Su breve singladura se vio afectada principalmente por la competencia directa con el músico italiano Benito Lentini y Messina, y por la grave situación económica por la que atravesó la catedral ante la división diocesana en 1819. En este trabajo se analiza de forma sucinta este periodo fructífero de la vida del compositor andaluz.

Palabras clave: Miguel Jurado Bustamante, catedral de Las Palmas de Gran Canaria, maestro de capilla, música, catedral.

Abstract: Miguel Jurado Bustamante (Cádiz, 1768; San Cristóbal de La Laguna, 1828) was the penultimate chapel master in the cathedral of Las Palmas de Gran Canaria. In 1815, after leaving the collegiate church of Antequera, he took over the direction of a centenary music corps, then in need of new leadership. His brief career was mainly affected by the direct competition with the Italian musician Benito Lentini y Messina, and by the serious economic situation the cathedral went through due to the diocesan division in 1819. In this work, this fruitful period of the Andalusian composer's life is briefly analysed.

Keywords: Miguel Jurado Bustamante, Cathedral of Las Palmas de Gran Canaria, chapel master, music, cathedral.

BREVES APUNTES BIOGRÁFICOS DE JURADO BUSTAMANTE

Miguel José Francisco Jurado Díaz de Bustamante nació en Cádiz el 8 de mayo de 1768 y fue bautizado en la parroquia del Sagrario –iglesia catedral de la Santa Cruz– el día 17 de ese mismo mes¹. Su primer contacto con la música debió producirse en el ámbito familiar, pues su padre, Manuel Jurado Taserero (†1811), fue cantor de la catedral de Cádiz, copista de su capilla

* Doctor en Historia del Arte por la Universidad de La Laguna. Santa Cruz de Tenerife. España. Correo electrónico: jlchineacaceres@gmail.com

¹ Archivo Parroquial de la Santa Cruz de Cádiz (APSCC): libro 67 de bautismos, f. 123r.



y maestro de seises en el colegio de la Santa Cruz². Al contrario de lo que solía ser habitual, no formó parte del cuerpo de seises que servían en el coro de la catedral, y tampoco estuvo vinculado con aquel templo en su juventud. Lo que sí es seguro es que recibió lecciones de armonía, contrapunto y composición del prestigioso compositor Alonso Ramírez de Arellano³. Así lo confirmó el mismo Jurado en la portada de unas *Letanías* a cuatro voces en Sol mayor iniciadas por «mi señor maestro don Alonso Ramírez de Arellano», que fueron completadas por el joven músico en torno a 1794⁴.

Jurado Bustamante formó parte del grupo de músicos que integraron las nuevas capillas creadas en las iglesias de Cádiz que, a partir de 1787, fueron elevadas a parroquia por el obispo Escalzo y Miguel⁵. Él lideró la capilla de música de la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Rosario desde 1791, aunque previamente –al menos desde 1783–, realizó varias composiciones para el templo. Su magisterio se prolongó hasta 1799, año en que abandonó su ciudad natal para ocupar la plaza de maestro en la colegiata de Antequera. Fue también en Cádiz donde conoció a su esposa, Josefa Domínguez, con quien contrajo matrimonio en la parroquia del Rosario el 16 de marzo de 1796 y tuvo al menos cinco hijos⁶.

En 1796 concurrió a dos procesos de oposición para ocupar las vacantes de maestro de las capillas de la catedral de Granada y la colegiata de Antequera tras el fallecimiento de Tomás de Peñalosa y José Zameza y Elejalde, respectivos titulares de sendos cuerpos de música⁷. En las pruebas de Granada no logró su objetivo, pero en Antequera quedó en segunda posición, siendo el favorito del tribunal el hasta entonces organista del templo Juan López. Este resultado le permitió acceder al magisterio de la iglesia malagueña en el verano de 1799, después de que López marchara a Talavera de la Reina⁸.

Aunque los inicios de Jurado Bustamante en la colegiata de Antequera fueron difíciles, con el paso del tiempo su situación se normalizó ganando la consideración del Cabildo eclesiástico y el respeto de los músicos⁹. Su principal reto durante este periodo fue hacer frente a las penosas consecuencias de la Guerra de la Independencia, liderando una capilla mermada en recursos. La alegría inicial que causó el restablecimiento en el trono de Fernando VII en 1814, pronto tornó en desánimo y preocupación por la grave situación económica por la que atravesó la colegiata y, por extensión, su capilla. Estos motivos, sumados a otros conflictos con los músicos, fueron suficientes para que Jurado planteara su salida del templo. De este modo, a finales de septiembre de 1815, comunicó su intención de abandonar Antequera y trasladarse a Gran Canaria para

2 DÍEZ MARTÍNEZ (2004), vol. 1: pp. 214, 247, 249, 265, 388-389, 391: nota 406, 266: nota 409, 413-414, 542. 552-554, 566; vol. 3: p. 53.

3 Alonso Ramírez de Arellano (1704-1794) ostentó el cargo civil de alcaide de las Puertas del Mar de Cádiz, y estuvo vinculado a la catedral de la ciudad con tratamiento de ministro al menos durante las últimas décadas de su vida, participando en el tribunal de varias oposiciones y asesorando al Cabildo en varias cuestiones relacionadas con la capilla de música. En el Archivo de la Catedral de Cádiz se conservan diecinueve partituras de su autoría datadas entre 1779 y 1784, un registro al que deben sumarse las citadas *Letanías* que su discípulo terminó y llevó consigo entre sus papeles personales. DÍEZ MARTÍNEZ (2004), vol. 1: pp. 333, 427-428, 461, 479; vol. 3, p. 87.

4 Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife (APCSC): pendiente de signatura.

5 MORGADO GARCÍA (1989), pp. 14, 103, 138-139, 188.

6 Archivo Parroquial de Nuestra Señora del Rosario de Cádiz (APRC): libro I de matrimonios, f. 119r.

7 LÓPEZ-CALO (1991), vol. 1: pp. 145-149; vol. 3: pp. 122-128, 131, 140-143, 150-152, 158, 164-165, 180. LLORDÉN (1976-1977), pp. 152-153; DÍAZ MOHEDO (2004), pp. 102, 157.

8 LLORDÉN (1976-1977), pp. 153-154; DÍAZ MOHEDO (2004), pp. 68, 125.

9 DÍAZ MOHEDO (2004), pp. 119-120.

asumir el magisterio de su catedral, vacante desde la salida del portugués Joaquín Núñez¹⁰.

Aunque el objeto de este trabajo es el análisis del breve y fecundo magisterio de Jurado Bustamante en la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, debemos concluir estas notas introductorias comentando que el gaditano terminó sus días como maestro de capilla de la catedral de La Laguna, en Tenerife, creada a finales de 1819 al mismo tiempo de instituirse la diócesis de San Cristóbal de La Laguna. Jurado marchó junto a un grupo de músicos de la catedral grancanaria, y sirvió, además de maestro, como sochantre mayor y puntador de horas canónicas¹¹. Allí falleció el día 21 de abril de 1828 sin testar¹², pero dejando en herencia la formación de una generación de músicos, entre los que destacó el compositor güimarero Domingo Crisanto Delgado Gómez (1806-1856), que terminó sus días como maestro y organista de la catedral de San Juan de Puerto Rico¹³.

LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE LAS PALMAS ADE GRAN CANARIA EN LOS AÑOS PREVIOS A LA LLEGADA DE JURADA BUSTAMANTE

Miguel Jurado volvió a una ciudad marítima en 1815 al aceptar su traslado a la isla de Gran Canaria, donde pudo ver cumplida su aspiración de ocupar una plaza catedralicia en un templo relevante. Canarias era una plataforma estratégica en el Atlántico, que servía de nexo comercial y cultural entre el territorio peninsular y el continente americano, contexto por el que su catedral –dependiente de la provincia metropolitana de Sevilla– fue un centro de referencia, tanto en el ámbito religioso como en el artístico, y su capilla de música –activa desde principios del siglo XVI–, se constituyó en su principal motor musical¹⁴.

Desde el último cuarto del siglo XVIII, al calor de los planteamientos ilustrados, en el seno de la Iglesia grancanaria se propiciaron cambios de calado que tuvieron amplia proyección social, entre los que destacó la creación del colegio de San Marcial del Rubicón en 1786, centro de formación de los miembros del cuerpo de música catedralicio¹⁵. Pero sin duda, la cuestión

10 Archivo Histórico Municipal de Antequera (AHMA). Fondo de la Real Colegiata de Antequera (FCA), libro 33 de AA.CC., 30/09/1815, ff. 40v-41r.

11 Esta acumulación de cargos en su persona se explica esencialmente por la experiencia atesorada en sus anteriores destinos y, sobre todo, porque la catedral de La Laguna halló en él a una persona virtuosa, capaz de asumir un cargo de tan alta responsabilidad como el de puntador, pues según expresaban los Estatutos, para su servicio se requerían «sugetos de suma vigilancia, rectitud y prudencia». Entre otras cuestiones de relevancia, asesoró en el proceso de redacción de los Estatutos de la nueva catedral, y participó en la redacción de las pandectas que regulaban las funciones de varios ministros del templo. Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna (AHDLL). Fondo Histórico de la Catedral de San Cristóbal de La Laguna (FHC): libro de estatutos y regla de altar y coro, pp. 43-44 (art. 117).

12 AHDLL. Fondo Parroquial de Santo Domingo de La Laguna (FPSDLL): libro de entierros de la iglesia del Sagrario del Espíritu Santo, f. 168r. En una carta al Cabildo firmada por su esposa Josefa Domínguez el 2 de mayo de 1828, expone que el fallecimiento de Miguel Jurado aconteció «el 21 de abril pasado a las seis de la mañana». AHDLL. FHC: leg. 20, doc., 17.

13 TORRE (1983).

14 TORRE (1980), pp. 95-100.

15 El Colegio de San Marcial fue concebido en 1786 como un centro independiente del seminario conciliar para la formación de los mozos de coro. En los años en que Jurado Bustamante lideró la capilla catedralicia, la situación del centro fue muy crítica por las penalidades impuestas por la Guerra de la Independencia y la desatención del Cabildo, entonces desbordado por la gestión de la división de la diócesis. Entre los músicos que integraron la capilla durante este periodo, pasaron por el colegio el organista Cristóbal José Millares Padrón y el

más importante relacionada con la capilla en los años previos a la llegada de Jurado, fueron los cambios implantados por el maestro José Palomino (1753-1810). Su *Plan de reforma para el mejoramiento de la capilla de música* (1809) puede considerarse un manifiesto estético en defensa del clasicismo imperante en los principales círculos de producción musical europeos, pues con él se propuso mejorar el estado de una capilla con una estructura impropia para el desarrollo de la «música moderna».¹⁶ La huella que dejó Palomino en la catedral y en la capital gran Canaria siguió patente en las décadas posteriores a su muerte, y de ello fue testigo el compositor andaluz.

LA BÚSQUEDA DE UN NUEVO MAESTRO DE CAPILLA PARA LA CATEDRAL

El final del magisterio de Joaquín Núñez se sucedió de forma abrupta en el contexto de la epidemia de fiebre amarilla que afectó a la capital de la isla entre 1811 y 1812¹⁷. Su marcha obligó a la catedral a buscar a un nuevo maestro, además de a un sochantre que reemplazara al cantor Juan de la Cruz Román, encargando esta tarea a Pedro José Gordillo Ramos, representante del templo en Cádiz¹⁸. En una misiva datada en octubre de 1812, se le indicaba que debía contratar a «dos profesores aptos para dichos destinos de maestro de capilla y sochantre mayor que tengan la instrucción y voz correspondiente a su completo desempeño, sean de edad al menos mediana, de salud robusta, españoles de nación, y de buenas costumbres que sirvan de ejemplo y edificación a sus subalternos», a los que se les asignaría una renta anual de quinientos pesos corrientes y quince fanegas de trigo¹⁹. Sin embargo, las incertidumbres generadas por la guerra dificultaron la labor de Gordillo²⁰, aunque a finales de octubre de 1813 ya habría contactado al menos con un músico dispuesto a viajar a la isla, pues se solicitaba que informara «sobre el único maestro de capilla que se ha presentado», según había comunicado el racionero de la catedral Antonio Porlier²¹. Pero se desconoce la identidad de ese músico y el recorrido que llegó

cantor Manuel Frago de Aguilar. Fueron profesores de la institución, además del propio Jurado Bustamante, los músicos Agustín José Bethencourt (impartía órgano y canto llano a los aspirantes a ayudas de sochantre), José Falcón Ayala (violín), Rafael Farías (clarinete, flauta y oboe), Manuel Frago (*música*), Benito Lentini (piano), Cristóbal José Millares (órgano), Pedro Palomino (violín), y Rafael de la Torre González (bajón y clarinete). Sus alumnos se dividían entre colegiales de manto o beca encarnada —los más jóvenes—, y de manto negro. Entre ellos salían los tres triples que concurrían a las funciones de la capilla. Archivo de la Catedral de Canaria (ACC): libro de cabidos espirituales (1805-1825), 05/05/1815, s. f.; MILLARES TORRES (1882), pp. 46-47; FEO RAMOS (1933), pp. 93-96; RODRÍGUEZ CRUZ (1996), p. 143; QUINTANA ANDRÉS (1999), pp. 352-353; SANTANA GIL (1999), pp. 410-411; TORRE y DÍAZ RAMOS (2007), p. 491 (AA.CC. 10442).

16 José Palomino propuso, entre otras cuestiones, contar con un conjunto de ocho cantores —dos por voz— que se articularan en grupos de solistas frente a un coro, o se dividieran en dos coros de cuatro componentes; consolidar la familia de las cuerdas, dotando de mayor protagonismo a la viola, independizando al violonchelo del bajo, y reafirmando al contrabajo como base fundamental; suprimir los bajones; impulsar los clarinetes en detrimento de los oboes y las flautas; y reforzar el empleo de las trompas para lograr una mayor brillantez en el conjunto. Estas medidas fueron un soplo de aire fresco para la capilla, que se consolidó como una orquesta clásica. TORRE (1965), pp. 152-153, 163; SIEMENS HERNÁNDEZ (1980), pp. 293-305; (1995), pp. 32-33; (2007), pp. 1-2; TORRE y DÍAZ RAMOS (2007), p. 523 (AA.CC. 10637); DÍAZ RAMOS (2011), p. 476.

17 GONZÁLEZ-SOSA (1995), pp. 82-83; COLA BENÍTEZ (1996), p. 145.

18 TORRE y DÍAZ RAMOS (2008), p. 524 (AA.CC. 10988, 10992).

19 ACC: libro de cartas (1802-1815), 26/10/1812, s. f.

20 TORRE y DÍAZ RAMOS (2008), p. 533 (AA.CC. 11054-11055).

21 TORRE (1965), p. 151. Desconocemos quién sería ese candidato porque no se menciona en la carta ni en acuerdos posteriores, pero creemos que aún no se trataba de Miguel Jurado Bustamante porque el 22 de agosto

a tener esta comunicación. Al término de la guerra se intensificaron los esfuerzos para proveer las plazas, y se fijaron edictos en las ciudades de Cádiz, Sevilla y Madrid. Estos nombramientos eran urgentes para el Cabildo, sobre todo al constatar la situación de descontrol que presentaba la capilla a principios de 1815.²² Mientras tanto, desde la salida de Núñez y hasta la llegada de Jurado Bustamante, se hizo cargo de la capilla Miguel Ramos Noria por ser el cantor de mayor antigüedad de la catedral. Esta interinidad estuvo marcada por la constatación del inicio de un periodo de incertidumbres en lo político y en lo económico que afectó al templo y a sus órganos de gobierno, una situación que empeoró al materializarse la división diocesana en 1819.

CONTACTO CON JURADO BUSTAMANTE Y ACEPTACIÓN DEL CARGO DE MAESTRO

Se desconoce el momento exacto en que Miguel Jurado tuvo conocimiento de los edictos emitidos en 1814 por la catedral para ocupar el cargo de maestro de capilla. Lo que sí es seguro es que en los meses de febrero y abril de 1815, comunicó formalmente su intención de aspirar al puesto en sendas cartas que firmó conjuntamente con el tenor cordobés Mariano Díaz –cantor de la colegiata de Antequera–, recibidas por el Cabildo en el mes de junio.²³ Su memorial se leyó en la reunión ordinaria del 3 de junio, en la que se acordó aceptar a Jurado, y remitirle ante el arcediano de Medina para que le brindara información sobre los trámites de su admisión²⁴. Con el visto bueno de la catedral, el arcediano Pedro Juan Servera se ocupó de formalizar su contrato, documento que firmó en Cádiz el 3 de octubre de 1815.²⁵ Tras despedirse de la colegiata, Jurado emprendió su viaje a la isla junto a su familia y se incorporó a su nuevo destino el jueves 7 de diciembre.²⁶ En cuanto al tenor Mariano Díaz, fue rechazado por «haber en esta capilla tres tenores [...], pues solo hay falta de un contralto»²⁷, manteniendo en su puesto al citado sochantre Román.²⁸

de 1814 se pedía al arcediano Pedro Juan Servera –a través del agente de Cádiz, Lorenzo Román Cayón–, y al doctoral de Sevilla, que tuvieran «la bondad de solicitar un maestro de capilla y un sochantre mayor que sean sujetos de conducta, y que además de dirigir la música y canto llano como corresponde, puedan enseñar discípulos que sirvan para uno y otro destino». ACC: libro de cartas (1802-1815), 23/08/1814, s. f.; TORRE y DÍAZ RAMOS (2008), p. 546 (AA.CC. 11157).

22 TORRE y DÍAZ RAMOS (2008), pp. 550-551 (AA.CC. 11201).

23 ACC: libro de borradores de cartas (1815-1821), 12/06/1815, s. f.

24 TORRE y DÍAZ RAMOS (2008), pp. 556-557 (AA.CC. 11245).

25 SIEMENS HERNÁNDEZ (2008), pp. 488-489.

26 TORRE y DÍAZ RAMOS (2008), p. 565 (AA.CC. 11316); SIEMENS HERNÁNDEZ (2008), p. 489. Al contrario de lo que se pensaba hasta ahora, Jurado Bustamante no tardó mucho tiempo en presentarse en la catedral grancanaria, porque solo transcurrieron siete meses entre el conocimiento de la oferta y su llegada a la isla, lo que en relación a la duración del viaje –sumando el traslado por tierra a Cádiz y la navegación a Canarias–, sería un tiempo más que razonable para la época. Al mismo tiempo, debemos desmentir la afirmación de que el músico gaditano no llegó a ejercer su magisterio en la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, como se ha afirmado en DELGADO ZAMBRUNO (2017), p. 80.

27 TORRE y DÍAZ RAMOS (2008), pp. 556-557 (AA.CC. 11245).

28 SIEMENS HERNÁNDEZ (2008), pp. 488, 490; (2009), p. 254. Intuimos que Miguel Jurado y Mariano Díaz mantuvieron una relación muy estrecha en Antequera, que los llevó a planificar una salida conjunta hacia Canarias, como volvió a demostrarse cuando en marzo de 1816, Jurado renovó la propuesta ante el Cabildo, explicando que Díaz era un buen candidato para ocupar una plaza de contralto por su versatilidad para afrontar esta tesitura y la de tenor. Su petición la incluía en un informe sobre la crítica situación de la capilla, que, a su juicio, escaseaba de voces, concretamente de contraltos. Por eso, no solo propuso a Mariano Díaz, sino que incluyó en su petición al contralto de la colegiata antequerana José Molina. Aunque esta vez el Cabildo sí aceptó su propuesta

LA LLEGADA DE BENITO LENTINI Y MESSINA

En el intervalo temporal que separó la aceptación de Jurado –en junio de 1815–, y la firma de su contrato –el día 3 de octubre–, el Cabildo intentó frustrar su llegada a la isla al haber encontrado a un músico que cumplía con creces con sus aspiraciones. Se trataba del compositor y pianista siciliano Benito Lentini y Messina, que se había presentado en la catedral en el mes de junio para solicitar un empleo en su capilla tras haber recalado en Canarias junto a una soprano «desgastada», posiblemente María Luisa Panizza. Ambos integraban en Madeira una compañía de ópera que se había disuelto al inicio de la guerra. Al igual que habían hecho previamente en Tenerife, ofrecieron varios recitales que gozaron de buena crítica, debido, sobre todo, al despliegue de virtuosismo que solían acompañar las intervenciones del italiano. Con un lenguaje orquestal mucho más avanzado, y un empleo de la paleta instrumental más ambiciosa que la hasta entonces conocida en el templo grancanario, Lentini se ganó el aplauso del Cabildo catedralicio, que no dudó en admitirle como nuevo maestro de capilla el día 28 de junio, dotándole con un salario anual de seiscientos pesos y quince fanegas de trigo²⁹.

Una vez resuelta la contratación de Lentini, el capítulo decidió cancelar la llegada de Jurado a la isla enviando un mensaje urgente a Cádiz, según se acordó en la reunión extraordinaria celebrada el día 6 de agosto. En esa carta se puso en conocimiento del arcediano de Medina la intención de cancelar el compromiso con el gaditano «a causa de haberse presentado aquí uno que ha manifestado tener un talento extraordinario músico, con especialidad en la composición, que hizo una misa para el día de Santa Ana, patrona de esta iglesia».³⁰ Pero ya fue demasiado tarde para impedir el viaje del gaditano porque la carta llegó a su destinatario cuando este ya había aceptado el puesto. Así lo constata el hecho de que Servera volviera a escribir a principios del mes de septiembre dando cuenta de la contratación. Aunque el Cabildo pidió de nuevo la cancelación del acuerdo, en esta ocasión prefirió prescindir de los servicios del músico italiano antes de poner en evidencia la palabra del arcediano³¹. De hecho, Jurado se presentó en Gran Canaria, y el Cabildo no tuvo más remedio que aceptar la situación, eso sí, manteniendo en su capilla a Lentini porque este les había seducido por su buena conducta y «sus raros conocimientos en la música».³²

EL MAGISTERIO DE JURADO BUSTAMANTE EN LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

La incorporación de Jurado obligó a reconfigurar la estructura de los puestos principales de la capilla de música, de tal forma que Lentini fue designado primer organista y Cristóbal José Millares violín segundo. La solución no fue del agrado de los afectados, y con el tiempo se constató que tampoco fue eficaz, pues Lentini no era diestro en la práctica del órgano, y con Millares se sacrificó el talento que había demostrado en la práctica de este instrumento. Además,

e incluso se les asignó una ayuda para costear el viaje, nunca llegaron a la isla, y eso que al menos Molina utilizó esta situación para negociar el cobro de una deuda de cien ducados a cambio de que «no pasase a la Santa Iglesia de Canarias». ACC: libro de borradores de cartas (1815-1821), 23/04/1816, s. f.; AHMA: FCA, libro 33 de AA.CC., 20/12/1816, f. 116r; TORRE y DÍAZ RAMOS (2008), pp. 570-572 (AA.CC. 11360, 11368).

29 TORRE (1964), pp. 85-86; TORRE y DÍAZ RAMOS (2008), p. 557 (AA.CC. 11251b).

30 ACC: libro de borradores de cartas (1815-1821), 06/08/1815, s. f.; TORRE y DÍAZ RAMOS (2008), pp. 558-559 (AA.CC. 11261).

31 ACC: libro de borradores de cartas (1815-1821), 16/10/1815, s. f.; TORRE y DÍAZ RAMOS (2008), p. 562 (AA.CC. 11292).

32 TORRE y DÍAZ RAMOS (2008), p. 565 (AA.CC. 11316).

el músico italiano siempre mantuvo su aspiración de seguir componiendo, para lo que contó en todo momento con el aliento y predilección indisimulada del cuerpo capitular³³. Por eso, Jurado debió mantener con Lentini –al menos en el terreno profesional–, más desavenencias que acuerdos. Y a pesar de que denunció esta intromisión en su trabajo, no consiguió que la catedral dejara de solicitarle nuevas composiciones al siciliano³⁴.

Miguel Jurado se instaló, junto a su familia, en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria a principios de diciembre de 1815, después de afrontar un largo viaje que afectó a su economía, hasta el extremo que demandó la ayuda del Cabildo para hacer frente a los gastos de su residencia y «remediar ciertas necesidades de su casa»³⁵. En los primeros meses de su magisterio dio buenas muestras de su profesionalidad y experiencia al frente de una capilla, siendo valorado de forma positiva por la catedral, que, en unas líneas firmadas en febrero de 1816, dirigidas al arcediano Servera en agradecimiento por sus gestiones, se expuso que el nuevo maestro «ha llenado todos los deseos de este cuerpo, tanto por su religiosidad, conducta, prudencia y avilidad para el desempeño de que ha dado pruebas»³⁶. De entrada, optimizó los escasos recursos vocales de la capilla –sobre todo en el registro medio–, y tomó decisiones prudentes al priorizar la enseñanza del órgano ante la de otros instrumentos³⁷. Quizás el único asunto negativo que trascendió sobre su persona se produjo en julio de 1816, cuando el Cabildo se vio obligado a amonestarle por la interpretación de arias y villancicos teatrales durante las siestas de la octava de Corpus, determinando que, en lo sucesivo, los sustituyera por motetes, de acorde a lo establecido para las festividades de Navidad y Reyes³⁸.

Al margen de las reservas que podrían existir entre Jurado y Lentini, las relaciones con los músicos del templo fluyeron en términos correctos durante su magisterio, llegando incluso a mediar por ellos ante el Cabildo en algunos momentos de tensión. Así sucedió, por ejemplo, en 1816 con el aventajado instrumentista Domingo Revenga cuando este elevó una queja al habersele prohibido tocar el violonchelo en las actuaciones que la capilla realizaba fuera del templo por no ser músico titular, quedando en consecuencia privado de los percances correspondientes³⁹.

Por estas razones, en un primer análisis parece difícil comprender que su magisterio solo

33 MILLARES TORRES (1882), p. 51; TORRE (1964), p. 86; (1977), p. 279; TORRE y DÍAZ RAMOS (2008), pp. 565-566 (AA.CC. 11321-11322).

34 TORRE y DÍAZ RAMOS (2008), p. 581 (AA.CC. 11464-11465). Estas composiciones pueden tratarse de los registros I/II-6 a I/II-13 conservados en el ACC, citados en TORRE (1965), pp. 192-193.

35 TORRE y DÍAZ RAMOS (2008), p. 565 (AA.CC. 11320). Entonces su familia estaba integrada por su esposa Josefa Domínguez y al menos cuatro hijos, Luis, Rafael, María del Carmen y Eufemiano Jurado Domínguez. Miguel Jurado procuró inculcar una formación musical a sus hijos varones desde su infancia. Luis (Antequera, c. 1807), fue aceptado en el colegio de San Marcial con una beca de manto encarnado. Por la edad, es posible que también pronto lo consiguiera Rafael (Antequera, c. 1810), porque en la reunión del Cabildo celebrada el 16 de julio de 1816, se expone «que los colegiales Victoria y Narciso habían estropeado a los hijos del maestro de capilla», propiciándole a uno de ellos un golpe en un ojo. Aun así, hasta la fecha no se conocen más noticias sobre Rafael, sino la que lo sitúa viviendo junto a sus padres y hermanos en San Cristóbal de La Laguna en 1823. En cuanto a Eufemiano (Antequera, 1814; Las Palmas de Gran Canaria, 1888), prestigioso periodista y político, en estas fechas aún no se inició en la música por su corta edad. TORRE y DÍAZ RAMOS (2008), pp. 566, 574-575 (AA.CC. 11325, 11400); Archivo Municipal de San Cristóbal de La Laguna (AMLL): P-I, 13, v. II, 20/06/1823, s. f.

36 ACC: libro de borradores de cartas (1815-1821), 26/02/1816, s.f.

37 TORRE y DÍAZ RAMOS (2008), pp. 568-569 (AA.CC. 11348).

38 TORRE y DÍAZ RAMOS (2008), p. 575 (AA.CC. 11402); SIEMENS HERNÁNDEZ (2008), p. 491.

39 SAAVEDRA ROBAINA (2007), p. 155; TORRE y DÍAZ RAMOS (2008), pp. 569-571 (AA.CC. 11353, 11361-11362).

durara cuatro años, pero en 1818, Jurado se vio tentando a regresar a su antiguo empleo en Antequera. Aunque adujo problemas de salud, pensamos que no fue la única causa que propició este parecer, ya que su situación en el seno de la capilla, cada vez más secundaria, debió pesar mucho en este sentido. Así lo constata la reprimenda del Cabildo por haber presentado un salmo de Prima para la vigilia de Navidad, una práctica que no se acostumbraba en el templo porque se prefería cantar en fabordón. Y aunque la composición del maestro fue admitida –el salmo *Deus, in nomine tuo* en Sol mayor a tres y a siete voces⁴⁰–, se le avino a cumplir únicamente con el trabajo encomendado⁴¹. Por eso, es lógico pensar que su intención de abandonar la capilla grancanaria motivada por la excusa del empeoramiento de su salud durante su estancia en la isla –como expone en una carta enviada a la colegiata de Antequera–, se ocultaban realmente otras razones de índole profesional⁴².

Miembros de la capilla de música durante el magisterio de Jurado Bustamante

Durante el magisterio de Miguel Jurado la estructura de la capilla no sufrió grandes variaciones. Junto a él, ocupaban los puestos principales el citado sochantre mayor Juan de la Cruz Román, Benito Lentini como organista mayor y Agustín José Bethencourt como organista segundo. Entre los capellanes de coro y ayudas de sochantre se hallaban Agustín Tomás Díaz, Juan de Mederos, Atanasio Nóbrega, Domingo Pérez, Miguel Quesada, Juan Quesada de Mederos, Manuel Ramos, Juan de Victoria y Antonio Yanes Ortega. Entre los mozos de coro que se formaron en el Colegio de San Marcial en este tiempo se encontraban Juan Antonio Ascanio, Ángel del Castillo, Gregorio Chil, Juan Chil de Morales, Rafael Díaz, Salvador Estupiñán, José Fleitas, Remigio Oliva y Díaz, Antonio Parlar, Francisco Parlar, Narciso Piñero, Manuel Sánchez, Cándido Santa Ana, Jerónimo de la Torre y José de Vera, así como los hijos del compositor Luis y Rafael Jurado Domínguez. El número de cantores de la capilla se mantuvo prácticamente igual al de las últimas décadas, contando con los tiples Miguel Ramos Noria y José María de la Torre González, el contralto Juan González Canea, los tenores Agustín José Bethencourt, Salvador Estupiñán y Manuel Frago de Aguilar, además de Rafael de la Torre González. También estaba bien equilibrada y dotada de músicos excepcionales la planta instrumental, entre los que figuraban el ayuda de organista Rafael Bethencourt Bethencourt, en las cuerdas Antonio Abad González, Carlos Hugenin, Gabriel Machín, Gregorio Millares Cordero, Cristóbal José Millares Padrón, Manuel Núñez, Salvador Mariano Palomino Cabrera, Pedro Palomino de la Quintana, Domingo Revenga y Quintana, José María de la Torre González, y en los vientos Rafael Farías, Nicolás Herrera, Jerónimo López, Francisco Morales Betancor, Cristóbal Perdomo, Miguel Tejera y Rafael de la Torre González.⁴³

EL FINAL DEL MAGISTERIO DE JURADO BUSTAMANTE EN GRAN CANARIA Y SU MARCHA A TENERIFE

Las cuestiones políticas y económicas relativas a la división de la diócesis centraron el grueso de los debates del Cabildo durante los años finales del magisterio de Jurado Bustamante en

40 TORRE (1965), p. 185 (H/VII-3).

41 TORRE y DÍAZ RAMOS (2008), p. 583 (AA.CC. 11485).

42 AHMA: FCA, libro 33 de AA.CC., 12/06/1818, f. 195r.

43 SIEMENS HERNÁNDEZ (2008), pp. 490-491.

Gran Canaria, relegando a un segundo plano los asuntos de la capilla. Este ambiente enrarecido debió generar realmente el caldo de cultivo para que el maestro decidiera abandonar la catedral en 1819. De hecho, años más tarde, el gobierno del templo reconoció que no podía cumplir con el pago íntegro del salario escriturado con Jurado porque «los fondos de esta fábrica catedral iban experimentando una disminución considerable, que imposibilitaría al Cabildo el pagarle toda la renta de su contrata». ⁴⁴ Nuevamente, Jurado barajó su regreso a tierras peninsulares para ocupar su antigua plaza de maestro en Antequera, como notificó en junio de 1818 a través de su apoderado Agustín de Rojas Navarrete, aunque esta intención tampoco prosperó ⁴⁵.

En diciembre de 1819 aceptó el magisterio de la recién creada catedral de San Cristóbal de La Laguna. Aunque tampoco se han podido documentar las condiciones, los actores y el momento exacto en que se produjo este ofrecimiento, sí podemos intuir que la propuesta debió concretarse a lo largo del otoño de ese año porque su salida de Gran Canaria se abordó en los siguientes términos en la reunión extraordinaria del Cabildo, celebrada el jueves 9 de diciembre ⁴⁶:

A un memorial del maestro de capilla de esta Santa Iglesia, en que dice que a consecuencia de alguna insinuación que se le ha hecho por parte de la nueva Catedral le precisa pasar a Tenerife para formalizar su solicitud y determinar lo que más cuenta le tenga, pidiendo para ello quince o veinte días de licencia, se acordó concédensele quince días para el fin que solicita.

Jurado aceptó el nuevo cargo, y comunicó su renuncia definitiva a principios de febrero de 1820 ⁴⁷. No obstante, se trasladó a Tenerife antes del 9 de diciembre de 1819 e inició su trabajo en el templo lagunero el día 12 del mismo mes. Su salida supuso una liberación para el gaditano y un alivio para la catedral grancanaria. Su marcha apaciguó los ánimos de la capilla y permitió renegociar las condiciones salariales de los músicos ⁴⁸. Con todo, el maestro andaluz no se marchó contrariado de Gran Canaria, pues una vez en su nuevo destino recurrió en varias ocasiones a poner ejemplos de las prácticas de aquel templo, e incluso a admitir que «tuvo el honor de haber sido maestro de capilla de aquella Santa Iglesia en la que se honró con todas las excepciones anexas a su oficio según la práctica general de todas las santas iglesias de España». ⁴⁹

COMPOSICIONES PARA LA CAPILLA DE LA CATEDRAL DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Entre las obligaciones de cualquier maestro de capilla, la composición de la música «a papeles» era la más importante, pues con ella se engrandecían los ritos y ceremonias de mayor solemnidad, entre las que destacaban –contando fiestas fijas y movibles– las celebraciones de Navidad, Epifanía, Semana Santa, Resurrección, Ascensión del Señor, Pentecostés, Corpus Christi, Asunción de la Virgen y los respectivos patronos del templo o la ciudad en la que este se erigía. Para satisfacer estas exigencias, Miguel Jurado trabajó todos y cada uno de los géneros

⁴⁴ Este es el argumento del Cabildo ante el pleito abierto con el violinista Pedro Palomino. TORRE y DÍAZ RAMOS (2009), pp. 289-290 (AA.CC. 11820).

⁴⁵ AHMA: FCA, libro 33 de AA.CC., 12/06/1818, 13/10/1818, ff. 195r, 217r.

⁴⁶ TORRE y DÍAZ RAMOS (2008), p. 586 (AA.CC. 11515).

⁴⁷ TORRE (1964), p. 86; SIEMENS HERNÁNDEZ (2008), p. 489; TORRE y DÍAZ RAMOS (2008), p. 587 (AA.CC. 11531).

⁴⁸ SAAVEDRA ROBAINA (2007), p. 156; ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2008), p. 20; SIEMENS HERNÁNDEZ (2008), p. 492.

⁴⁹ AHDLL: FHC, leg. 217, doc. 1.

y formas musicales de la liturgia cristiana. La totalidad de estas obras están escritas para un conjunto vocal –con múltiples combinaciones– y acompañamiento instrumental, aunque no es descartable que también realizara composiciones exclusivamente instrumentales.

En la catedral grancanaria, Jurado realizó un prolijo trabajo que encuentra su reflejo en las treinta y ocho partituras que conserva el archivo catedralicio (ACC), además de algunas copias y otras partituras incompletas que se hallan en Tenerife, dos en el Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna (AHDLL) y seis en el Archivo parroquial de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife (APCSC).⁵⁰ Durante su corto magisterio, aparte de emplear sus propias composiciones, Jurado también hizo uso de partituras de sus antecesores y de otros maestros españoles que la catedral había adquirido con anterioridad. Así sucedió con los *Responsorios* y otras obras de José Palomino, con los *Responsorios de Navidad y Reyes* de Antonio Rodríguez de Hita⁵¹, o con varias composiciones de Joaquín Núñez. A estas piezas se sumaron aquellas que el maestro trajo consigo de Antequera y que terminaron depositadas en los archivos tinerfeños, como es el caso de un aria de Manuel Doyagüe, un *Magnificat* de Juan Francés de Iribarren, o la *Salve a dúo* de Felipe Muñoz de 1775, maestro de capilla de la colegiata de Jerez de la Frontera⁵².

Siguiendo la estela de sus antecesores –especialmente de Palomino–, Jurado adaptó sus trabajos a un conjunto en el que cobraban mayor peso los registros intermedios, consiguiendo nuevos colores orquestales con el empleo frecuente de los clarinetes y las trompas. También en sus trabajos influyó la competencia directa con Lentini. La *Misa* a cuatro voces en Do mayor con la que el italiano se ganó en 1815 el aplauso del Cabildo catedralicio⁵³, ilustra con claridad la existencia de un modelo formal y estético innovador y diferente de cuantos hasta la fecha se habían sucedido en el templo grancanario. Aunque aquí no entraremos en definir la estética del maestro andaluz, valga comentar a modo de epílogo que su obra responde a los principios estructurales de la tradición tardobarroca. Propone formas abiertas en las que la música queda al dictado de los textos, sencillos esquemas armónicos con función de dominante, progresiones armónicas reforzadas por dinámicas en terraza, diseños contrapuntísticos, y sigue encomendando funciones de bajo continuo a los instrumentos de acompañamiento, incluyendo entre ellos a la viola. No obstante, también se aprecian construcciones regulares en algunas secciones de sus partituras de mayor extensión y en ciertos motetes, en los que se reconoce el gusto por las texturas acordales, así como la profusa ornamentación de los pasajes melódicos.

50 La mayor parte de las obras que Jurado compuso para la catedral grancanaria se conservan en el ACC, y sus títulos se recogen en el catálogo elaborado por Lola de la Torre, publicado en la revista *El Museo Canario* entre 1964 y 1965. TORRE (1965), pp. 183-187. En Tenerife, las partituras que se conservan en el AHDLL integran desde 2012 el FHC, y el resto forman parte del APCSC. Ambas colecciones fueron inventariadas por Rosario Álvarez Martínez en la década de 1980, una labor que le permitió dar a conocer en 1991 la existencia de originales y copias de partituras de otros maestros de capilla que se encontraban entre los papeles que el gaditano llevó consigo en todos sus destinos. ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1991), pp. 489-490; (2006-2007), pp. 733-734; (2014), pp. 126-128.

51 Se desconoce si Jurado Bustamante tuvo acceso a la obra de Rodríguez de Hita en Antequera, aunque sí se puede afirmar que, como muy tarde, lo hizo durante su etapa de maestro en Gran Canaria. Sus *Responsorios* se enmarcan dentro de la estética clasicista que define a su etapa madrileña, caracterizada por el planteamiento de esquemas simétricos mucho más cercanos a las propuestas de Haydn que a la tradición barroca, la implementación del conjunto instrumental con dos voces por cuerda, la introducción de la viola y el refuerzo de las trompas, o el empleo del órgano de forma obligada al margen del continuo. Estas partituras, junto a otras composiciones, fueron copiadas y enviadas en 1826 a La Laguna a petición de su catedral y el asesoramiento de Jurado. ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2007), p. 4.

52 TORRE (1965), pp. 156-160; ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1991), p. 490.

53 TORRE (1965), p. 191 (I/I-2).

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R. (1991). «Prospección en los archivos religiosos tinerfeños del siglo XIX». *Revista de Musicología*, 1-2 (vol. 14), pp. 489-495.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R. (2006-2007). «La música en la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife (1500-1900)». *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, 2. (50-51), pp. 697-739.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R. (2007). «José Palomino» [libreto]. *La creación musical en Canarias: José Palomino (1755-1810): Seis Responsorios para los Maitines de Navidad* [grabación sonora]. Las Palmas de Gran Canaria: RALS, núm. 38.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R. (2008). *La música culta en Canarias: exposición bibliográfica y documental*. La Laguna: Universidad de La Laguna, Servicio de publicaciones.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R. (2014). «La necesidad de hacer historia y de rescatar los sonidos del pasado, motor de la recuperación del patrimonio musical de Canarias». *La gestión del patrimonio musical: situación actual y perspectivas de futuro* [actas del simposio homónimo celebrado en Madrid los días 19-21 de noviembre de 2014]. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, pp. 126-128.
- COLA BENÍTEZ, L. (1996). *Santa Cruz, bandera amarilla: epidemias y calamidades (1494-1910)*. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Organismo Autónomo de Cultura.
- DELGADO ZAMBRUNO, M. Á. (2017). *Estudio semántico y cualitativo del oboe en la obra de Domingo de Arquimbau durante su magisterio en la Catedral de Sevilla (1790-1829): su inserción en las programaciones para conservatorios* (tesis doctoral). Universidad de Sevilla, Sevilla.
- DÍAZ MOHEDO, M. T. (2004). *La capilla de música de la Iglesia Colegial de Antequera en la segunda mitad del siglo XVIII: el magisterio de José Zameza y Elejalde*. Antequera: Ayuntamiento de Antequera, Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- DÍAZ RAMOS, R. (2011). «Aproximación a la gestión en torno a la música en el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria durante el siglo XIX». *Actas de las III Jornadas Prebendado Pacheco de Investigación Histórica*. Tegueste: Ayuntamiento de la Villa de Tegueste, pp. 475-481.
- DÍEZ MARTÍNEZ, M. (2004). *La música en Cádiz: la Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*. 3 vols. Cádiz: Universidad de Cádiz, Diputación de Cádiz.
- FEO RAMOS, J. (1933). «La fundación del Colegio de San Marcial en Las Palmas y la dirección de Viera y Clavijo». *El Museo Canario*, núm. 1, pp. 85-124.
- GONZÁLEZ SOSA, P. (1995). «Guía de Gran Canaria: los estragos de la epidemia de fiebre amarilla de 1811». *Homenaje a Antonio de Béthencourt Massieu*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. 2, pp. 77-96.
- LLORDÉN, A. (1976-1977). «Notas históricas de los maestros de capilla en la Colegiata de Antequera». *Anuario musical*, núms. 31-32, pp. 115-155.
- LÓPEZ CALO, J. (1991). *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Granada*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente.
- MILLARES TORRES, A. (1882). «Apuntes biográficos de D. Cristóbal José Millares». *El Museo Canario*, 50, pp. 46-53.
- MORGADO GARCÍA, A. (1989). *Iglesia y sociedad en el Cádiz del siglo XVIII*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de publicaciones.
- QUINTANA ANDRÉS, P. C. (1999). «El Cabildo catedral y la enseñanza en Canarias durante el Antiguo Régimen». *Boletín Millares Carló*, 18, pp. 347-367.

- QUINTANA ANDRÉS, P. C. (2002a). «El Cabildo Catedral de Canarias durante el Antiguo Régimen (1483-1819): estado de la cuestión». *Almogaren*, 30, pp. 281-302.
- QUINTANA ANDRÉS, P. C. (2002b). «El Cabildo Catedral de Canarias: la evolución de una institución y sus fondos documentales». *Boletín Millares Carló*, 21, pp. 17-40.
- RODRÍGUEZ CRUZ, M. P. (1996). «Conceptos y propuestas de la educación en Gran Canaria a finales del siglo XVIII-XIX: controversias». *Almogaren*, 18, pp. 139-165.
- SAAVEDRA ROBAINA, I. (2007). *Sociedades e instituciones musicales en las Canarias orientales en las épocas moderna y contemporánea* [tesis doctoral]. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- SANTANA GIL, I. (1999). «La educación musical en Las Palmas de Gran Canaria hasta la implantación del actual conservatorio». *Boletín Millares Carló*, 18, pp. 405-421.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, L. (1980). «José Palomino y su plan de reforma para el mejoramiento de la capilla de música de la Catedral de Canarias (1809)». *Revista de Musicología*, 1-2 (3), pp. 293-305.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, L. (1995). *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y de su orquesta y sus maestros*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, L. (2008). «Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1811-1820)» (introducción histórica a TORRE y DÍAZ RAMOS). *El Museo Canario*, 63, pp. 487-492.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, L. (2009). «Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1821-1830)» (introducción histórica a TORRE y DÍAZ RAMOS). *El Museo Canario*, 64, pp. 253-260.
- TORRE, L. (1964). «Cristóbal José Millares», *Millares*, 1, pp. 81-90.
- TORRE, L. (1965). «El archivo de música de la Catedral de Las Palmas (II)». *El Museo Canario*, 50, pp. 147-203.
- TORRE, L. (1977). «La capilla de música de la catedral de Las Palmas». En MILLARES CANTERO, A. y SANTANA GODOY, J. R. (eds.), *Historia general de las Islas Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca, vol. 4, pp. 270-279.
- TORRE, L. (1980). «La catedral olvidada: su música en el siglo XVI». *III Coloquio de Historia Canario-Americana (1978)*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 2, pp. 95-100.
- TORRE, L. (1983). «Domingo Crisanto Delgado (1806-1858), músico canario, organista en la Catedral de San Juan de Puerto Rico». *Revista de Musicología*, 1-2 (6), pp. 529-540.
- TORRE, L. y DÍAZ RAMOS, R. (2007). «Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1801-1810)». *El Museo Canario*, 62, pp. 467-566.
- TORRE, L. y DÍAZ RAMOS, R. (2008). «Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1811-1820)». *El Museo Canario*, 63, pp. 487-598.
- TORRE, L. y DÍAZ RAMOS, R. (2009). «Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1821-1830)». *El Museo Canario*, 64, pp. 253-360.