

## **El organista eclesiástico español en la segunda mitad del siglo XX. Un estudio de caso: Joaquín Broto Salamero (\*Barbastro, Huesca, 1921; †Zaragoza, 2006). Hacia una biografía crítica.**

**Juan San Martín Guerrero**

No sería posible comprender el contexto del organista eclesiástico español en el siglo XX sin conocer las reformas litúrgicas que se sucedieron en este mismo siglo. Ya desde la segunda mitad del siglo XIX, con el auge del “cecilianismo”, se generó un notable espíritu reformista (animado por círculos católicos del sur de Alemania –Baviera–, así como por el espíritu ilustrado y emprendedor de la abadía de Solesmes, cuyas magnas ediciones desembocarían en la posterior *Editio Vaticana*), motivado por diversos cambios ideológicos y socioculturales. Así pues, estos cambios tenían como paradigma un alejamiento paulatino de las ideas trascendentales dentro de la sociedad, motivado por el concepto del “yo como verdad absoluta” (Virgili, 2004, p. 24). Asimismo, como apunta Emilio Serrano Villafañe (1977), el ser humano es endiosado y de este modo, en el siglo XIX

[...] el hombre no sólo era la medida de todas las cosas, sino el creador de lo bueno y de lo malo, de lo justo y de lo injusto, de lo verdadero y de lo falso [...] Las nuevas ideologías resucitan el clima antiespiritualista, contrario a toda metafísica del mundo trascendente”. (p. 141)

En este nuevo y hostil marco ideológico, el arte y el concepto de belleza dejan de poseer su calidad divina. De tal manera, que como sugiere Virgili, no es casual que se forje un movimiento reformista en la música religiosa durante el siglo XIX. Este movimiento deseaba devolver a la celebración de la liturgia (con su consiguiente aditamento musical) su sempiterno peso teológico, despojándolo de todo artificio superfluo o gratuito, como venía produciéndose en la música del siglo XIX, zarandeada por el potente influjo de la ópera y de una laicización progresivamente creciente. En consecuencia, y para fijar una nueva línea reformista acerca de la música sagrada, el papa Pío X promulgó su célebre *Motu Proprio* en el año 1903. En definitiva, se podría decir que el *Motu Proprio* es, como afirma Gutierrez (2004):

[...] entre otras cosas, la cristalización de normas cuasi canónicas de los múltiples esfuerzos de regeneración surgidos a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. El cecilianismo de Ratisbona, el gregorianismo de la escuela de Niedermeyer en París, las ideas renovadoras de Lemmens en Lieja y Bruselas, los estudios paleográficos de D. Guéranger en Solesmes o la valiente actitud aislada de Eslava en España son otros tantos frentes organizados de una Cruzada católica, que buscaba con fuerza la dignificación de un arte [...]. (p. 296)

Como se apuntaba anteriormente, la intención de este texto legislativo era la de devolver a la liturgia el carácter santo y solemne del acto de la reunión del pueblo católico, con todo lo que ello conlleva a nivel doctrinal y pastoral. Puesto que, como se especifica en la introducción del *Motu Proprio*, como dice Araiz (1942):

Nada, por consiguiente, debe ocurrir en el templo que turbe, ni siquiera disminuya, la piedad y la devoción de los fieles; nada que dé fundado motivo de disgusto o escándalo; nada, sobre todo, que directamente ofenda el decoro y la santidad de los sagrados ritos, y por este motivo sea indigno de la Casa de oración, de la Majestad divina. (p. 227).

En efecto, se partía de una necesidad de orden y pudor en la música sagrada. Y no es de extrañar que uno de sus primeros capítulos se centre en determinar aquellos géneros musicales que son o no convenientes para el culto. En primera instancia, se propone restablecer el canto gregoriano en las solemnidades del culto, como canto “propio” de la Iglesia Romana. Por otro lado, la polifonía del siglo XVI se admite, y se recomienda principalmente para las grandes iglesias catedrales o basílicas, destacando al polifonista Palestrina como máximo exponente de las “composiciones de excelente bondad musical y litúrgica” (Araiz, 1942, p. 230).

En lo que se refiere al texto litúrgico, es preciso que la lengua a emplear sea el latín y que cada texto se adecúe a su función litúrgica sin alteración alguna. Si bien “el canto debe dominar siempre, el órgano y los demás instrumentos deben sostenerlos sencillamente y no oprimirlo” (Araiz, 1942, p. 234) la palabra o “el verbo” es el eje central y la música debe por ende estar al servicio de ésta. Finalmente, en cuanto a la música moderna, el escrito papal reitera la necesidad de cuidar las composiciones para que no muestren matices profanos, ni por supuesto teatrales, considerado éste género como el más inadecuado para las funciones del culto.

En definitiva, esta reforma pretende mantener y respetar en la música sagrada las cualidades que les son “propias”: santidad, bondad de formas y universalidad (Araiz, 1942, p. 229). No obstante, se observa un aperturismo sobre la visión del papel que poseían los fieles dentro de la liturgia. En efecto, una de las propuestas más aperturistas del *Motu Proprio*, era la de lograr la “participación activa en los sacrosantos misterios y en la pública y solemne oración de la iglesia (Araiz, 1942, p. 228) por parte de los fieles, procurando de este modo reavivar el espíritu cristiano”.

Esta nueva vía iniciada a través del *Motu Proprio* se prolongará durante los pontificados de Pío XI y Pío XII hasta la constitución del *Sacrosanctum Concilium* en 1963 (Ramos, 2004, p. 114). El Concilio Vaticano II, supondrá un gran y definitivo aperturismo para la música en la liturgia.

En referencia a los géneros musicales, se vuelve a clarificar que el “canto gregoriano es el propio de la liturgia romana” (Pablo VI, 1963) aunque el resto de “géneros de música sacra, y en particular la polifonía, de ninguna manera han de excluirse en la celebración de los oficios” (Pablo VI, 1963). Además, posteriormente se propone el fomento del canto religioso popular, así como de la tradición musical propia de ciertas regiones. Estas dos menciones suponen una enorme flexibilidad dentro del culto, posibilitando el acercamiento a los fieles y a sus característicos modos de comprensión de la liturgia.

[...] principalmente en las misiones, hay pueblos con tradición musical propia que tiene mucha importancia en su vida religiosa y social; dése a esta música la debida estima y el lugar correspondiente no sólo al formar su sentido religioso, sino también al acomodar el culto a su idiosincrasia. (Pablo VI, 1963).

Por consiguiente, se sugiere que la formación musical de los misioneros sea la necesaria para capacitarlos como promotores de la música tradicional del pueblo. De otro lado, respecto a los instrumentos permitidos, se desprende una preferencia por el órgano de tubos, aunque posteriormente se evidencia de nuevo una mayor flexibilidad, dejando la posibilidad de “admitir otros instrumentos, a juicio y con el consentimiento de la autoridad eclesiástica territorial competente”. (Pablo VI, 1963).

Frente a la defensa del latín en el *Motu Proprio*, en el Concilio Vaticano II se autoriza el uso de la lengua vernácula en la liturgia. Este quizás sea el cambio más evidente con respecto a la anterior reforma (Ramos, 2004, p. 115). En el artículo 36 se explicita el mantenimiento de la vigencia de la lengua latina como idioma oficial de la Iglesia, aunque, “sin embargo, como el uso de la lengua vulgar es muy útil para el pueblo en no pocas ocasiones, [...] se le podrá dar mayor cabida” (Pablo VI, 1963). Esta transformación ofrece la posibilidad de un mayor acercamiento a su vez a los cantos y a la composición de la música sacra, fomentando, ahora, una nueva

participación activa de toda la asamblea de los fieles. Luigi Garbini apunta en su distinción entre *Motu proprio* y *Concilio Vaticano II*:

Para evitar la confusión que acompañaba los intentos de clasificación basados en distinciones lábiles entre lo sacro, lo religioso, lo litúrgico y lo estético, el Concilio Vaticano II (1962-1965) prefirió poner en relación proporcional la pareja sacro-santo con las dinámicas de la acción litúrgica. El lenguaje eclesialístico de la instrucción *Musicam Sacram* (1967) se ha interesado por los asuntos del canto dentro de la funcionalidad del rito. De ese modo han perdido definitivamente su vigencia sus parámetros estético-musicales fijados por Pío X en el *Motu proprio* de 1903, cuya finalidad era encontrar mediante la “santidad” y la “bondad de las formas” los rasgos estilísticos de las composición sacra”. (Garbini, 2009, pp. 14-15).

Y la figura de Joaquín Broto, como la de tantos otros músicos eclesialísticos de su tiempo, queda inmersa en este marco de reformas y de transformaciones. Broto ha nacido y estudiado durante el período de mayor vigencia de aplicación del *Motuproprio*, y vivirá el Concilio Vaticano II. Aunque será verdaderamente el *Motu proprio*, tan vivo en sus años de formación en los seminarios españoles, el que deje su huella más profunda tanto en su formación intelectual como social.

En el año 1907 se celebró el Primer Congreso de Música Sagrada en Valladolid, organizado por Nemesio Otaño<sup>1</sup>, del que fuera mentor Felipe Pedrell. Felipe Pedrell

---

<sup>1</sup> El famoso compositor eclesialístico y musicólogo, padre José María Nemesio Otaño y Eguino (\*Azcoitia, 1880; †San Sebastián, 1956), fue sin duda una de las figuras esenciales en la reforma de la música sagrada en España en el período 1936-1956. Muy influyente en su tiempo, fue el fundador de la revista *Música Sacra Hispana* (1907-1922) y creador de la *Schola Cantorum* y director del coro de la Universidad Pontificia de Comillas. Véase: PENA COSTA, Joaquín; y ANGLÉS PÁMIÉS, Higinio (dirs.): “Otaño, José María Nemesio”, en *Diccionario de la Música Labor*. Barcelona, Labor, 1954, vol. 2, p. 1694. LÓPEZ-CALO, José: “Otaño Eguino, José María Nemesio”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2001, vol. 8, pp. 293-295. IDEM: “Otaño (y Eguino),

tuvo entre sus discípulos a I. Albéniz, E. Granados, M. de Falla, R. Gerhard, H. Anglés o C. Taltabull (este último, uno de los profesores que más influyeron en Joaquín Broto, encontrando aquí nexos históricos entre los músicos españoles más representativos del siglo XIX y primera mitad del siglo XX). A raíz del congreso, Otaño fundó y dirigió la revista *Música sacro-hispana* (1907-1922), colaborando después de su cierre, con la revista *Tesoro Sacro Musical* (1917-1956-[1978]).

Dichas revistas fueron el vehículo de publicación y difusión de muchos músicos de aquellos años, como Nemesio Otaño, Eduardo Torres, Tomás Aragüés, José María Alcácer, o Joaquín Broto entre otros muchos.

Entretanto, conviene señalar que la música en las catedrales representa un modelo o referente respecto a la música en el resto de las iglesias (colegiadas, parroquias, conventos...), especialmente a través del prestigio de las capillas musicales (con sus maestros de capilla, organistas, cantores e instrumentistas) que mantenían y que daban testimonio de su actividad (pastoral, musical, artística) cotidianamente. Así, el “visible” oficio de organista en las catedrales venía acompañado por su pertinente oposición, convocada por medio de un edicto en el que se exponían las bases de la convocatoria y las obligaciones del mismo (acompañar los actos de cabildo, misas conventuales, pontificales, componer obras para el cabildo...).

Durante la primera mitad del siglo XX y por diversas razones económico-sociales que no viene al caso desgranar aquí, los seminarios españoles se encontraban al completo. Evidentemente, el período correspondiente a la Guerra Civil, y aun la primera posguerra, supusieron momentos de particular crisis, especialmente dependiendo de zonas geográficas concretas. En cualquier caso, y

---

Nemesio”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York, Oxford University Press, 2001, vol. 18, p. 797. Y cfr. también: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/o/otano.htm>

superada ya aquella primera posguerra, con los primeros síntomas de recuperación socio-económica del país, la segunda mitad del siglo se inició con una cierta continuidad al alza en el número de seminaristas, y sería solamente a partir del último cuarto del siglo cuando empezaron a descender considerablemente el número de seminaristas, así como de religiosos y religiosas. Numerosas comunidades han ido cerrando sus puertas, reunificándose..., y aunque la música ocupe un lugar importante dentro de la vida religiosa, en ocasiones no hay efectivos cualificados para su desempeño.

En muchas ocasiones los sacerdotes tienen que hacerse cargo de varias parroquias, ya sea dentro del mismo lugar o en pueblos adyacentes, quedando la música fuera de la primera necesidad, de suerte que en estos lugares hubiera seglares que pudieran desarrollar la actividad musical.

En el caso de las catedrales, las organistías quedan cubiertas por medio de las correspondientes oposiciones, aunque a finales del último cuarto del siglo XX las oposiciones van desapareciendo: en realidad, desde la entrada en vigor del Concilio Vaticano II, las plazas de los músicos que anteriormente integraban las capillas de música eclesiásticas, se consideran “a extinguir”. Habitualmente por tanto, el puesto de organista lo siguen desempeñando preferentemente clérigos, aunque la paulatina escasez de sacerdotes hace que la figura del músico seglar se introduzca poco a poco en los puestos organísticos.

El estado de los instrumentos en las iglesias también desempeñará un papel importante, ya que en muchas localidades españolas desaparecieron órganos o sufrieron daños durante la guerra civil. No solo la guerra hace estragos en los instrumentos, sino que el no mantenimiento de los mismos produce un gran deterioro y los hace en muchas ocasiones totalmente impracticables, aun para sostener el canto o preludiar de una forma sencilla durante el oficio religioso, quedando descartada la posibilidad de ser utilizados, suplementariamente, en labores concertísticas. La recuperación del patrimonio organístico es un gran reto

para la Iglesia. La restauración o la construcción de instrumentos nuevos suele suponer un coste muy elevado, por lo que en muchas ocasiones han de acometerse por medio de mecenazgos, patrocinadores, subvenciones, que permitan su realización. Es habitual tener que hacer intervenciones en la fábrica de los templos prioritarias, lo que aumenta todavía más los costes, quedando el instrumento relegado a actuaciones posteriores en el mejor de los casos.

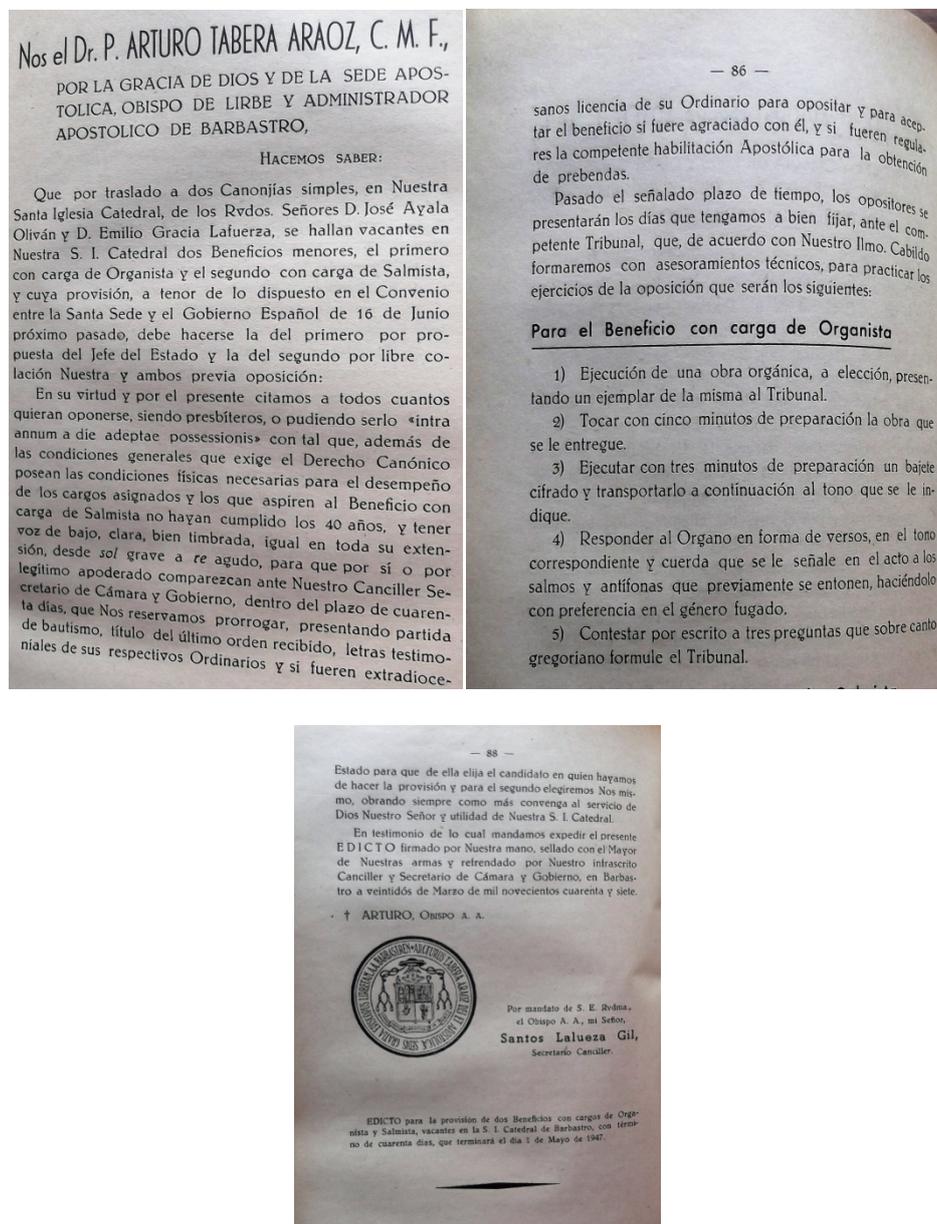


Figura 1. Edicto del obispado de Barbastro para la provisión de organista para la S. I. Catedral de Barbastro.

1947.

Finalmente, puede concluirse que Joaquín Broto quedaría enmarcado dentro del espíritu del *Motu proprio*, lo que no quiere decir que, con la apertura a “otras músicas” que supuso el Concilio Vaticano II, no compusiera obras profanas, sobre todo rearmonizaciones de obras para bandas sonoras, como por ejemplo *Over the rainbow* (de Harold Arlen), empleadas en sus clases de Conjunto Coral en el Conservatorio de Música de Zaragoza, o *Marcha lenta en swing* (1998), mostrando ahí su faceta civil como músico y sus preferencias musicales, como hombre de su tiempo.



Figura 2. Copia de una obra de León Andía, maestro de Joaquín Broto.



Figura 3. copia de obra de Palestrina, referente en la música del *Motu proprio* promulgado por Pío X.



Figura 4. Manuscrito de la obra Marcha lenta en swing de Joaquín Broto. Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza

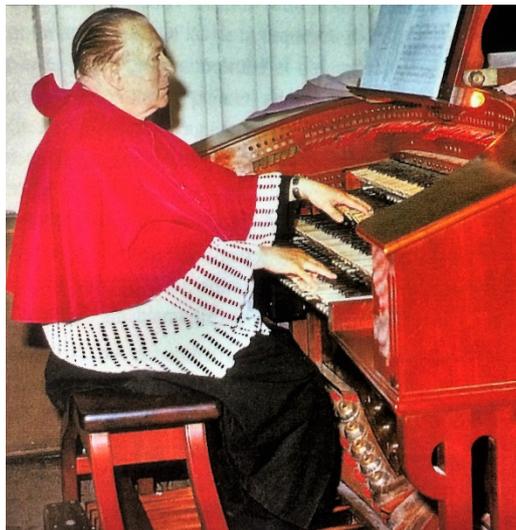


Figura 5. Joaquín Broto en la consola del Órgano Mayor del Pilar, con hábito coral canónico.

## UN ESTUDIO DE CASO: JOAQUÍN BROTO SALAMERO (\*BARBASTRO, HUESCA, 26.03.1921; †ZARAGOZA, 13.02.2006). HACIA UNA BIOGRAFÍA CRÍTICA.

Sacerdote y compositor. Hermano mayor del asimismo músico Julio (\*1928) – canónigo y organista de la catedral de Barbastro y director de coros–.

### Formación

Se inició en sus estudios musicales en su localidad natal, con Narciso García Garcés, con el organista de la catedral de Barbastro (José Ayala) y se inició en Composición con el director de la Banda Municipal de Barbastro (Silvestre Peña) (González, 1999) y con León Andía. Amplía conocimientos de gregoriano con el padre Tomás de Manzárraga y en el monasterio benedictino de Santa María de Montserrat. Más tarde, estuvo becado en el segundo año de los cursos internacionales de especialización (Composición) que se celebraban en Santiago de Compostela (Iglesias, 1994=), estudiando composición con Cristóbal Taltabull (su maestro más influyente, con el que mantuvo contacto hasta su muerte en 1964) y con Alexandre Tansman<sup>2</sup>. Prosiguió su formación en el Conservatorio de Zaragoza, donde obtuvo premios extraordinarios de Armonía y Composición, y en el Real Conservatorio de Música de Madrid, donde obtuvo primer premio; fin de carrera de Órgano en 1964 (Nuevo triunfo..., 1964).

---

<sup>2</sup> El compositor y pedagogo barcelonés Cristóbal Taltabull (\*1888; †1964) había sido discípulo en Múnich de Franz Wiedermeyer, Friedrich Klose y Max Reger. El compositor y pianista polaco de origen judío y nacionalizado francés, Alexandre Tansman (\*1897; †1986), asumió un estilo *neoclásico*, inspirado por la música judía polaca, así como por Maurice Ravel e Igor Strawinsky. En 1959 y 1960 dio unos cursos de Composición en Santiago de Compostela, así como la conferencia “Algunas reflexiones sobre la tradición, sustancia y espíritu de la música contemporánea”.

## Actividad (puestos desempeñados) como músico eclesiástico

Profesionalmente, obtuvo el puesto de organista por oposición de la catedral de Barbastro (1947), y fue más tarde maestro de capilla por oposición de la catedral de Barcelona (1955), y de la de Santiago de Compostela (1961).

En el caso del cargo de maestro de capilla de la catedral de Barcelona sin embargo, no llegó a tomar posesión, puesto que renunció. Su hermano Julio Broto escribió a este respecto:

Al fallecer Joaquín, se dijo que por problemas con el clero catalán. Nada más falso. Al contrario, lo recibían con gran cariño. Fueron problemas que no vienen al caso. La toma de posesión del nuevo Obispo Don Jaime Flores allanó el problema. (Broto, 2008).

Ejerció luego como organista de la metropolitana del Salvador de Zaragoza (1962), también por oposición, cargo que iba a desempeñar hasta su jubilación en 2003, es decir, durante más de cuarenta años<sup>3</sup>. Y veintiséis años después de su asentamiento en la capital aragonesa, añadiría también a dicho cargo, el de organista de El Pilar en funciones; (a la muerte, en 1988, de su último titular, Gregorio Garcés Til)<sup>4</sup>, siendo nombrado canónigo de honor, como organista del cabildo, el 16.07.1992.

---

<sup>3</sup> En 2004, habiendo tenido que dejar definitivamente sus funciones como organista del cabildo de Zaragoza, le sustituyó en el puesto Juan San Martín, organista en funciones de los órganos catedralicios.

<sup>4</sup> Gregorio Garcés Til (\*Alcalá de Gurrea, Huesca, 28.11.1910; †Zaragoza, 28.10.1988) se había formado en Cervera y Vic, y eclesiásticamente en el seminario de Huesca. Musicalmente, estudió con Luis Iruarrizaga Aguirre y con Tomás Luis de Pujadas, y con el maestro de capilla de El Pilar, Gregorio Arciniega Mendi. Organista de El Pilar desde 1962 hasta su fallecimiento, publicó un Cancionero Popular de la Provincia Aragonesa o Cancionero Popular del Alto Aragón (Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1999).

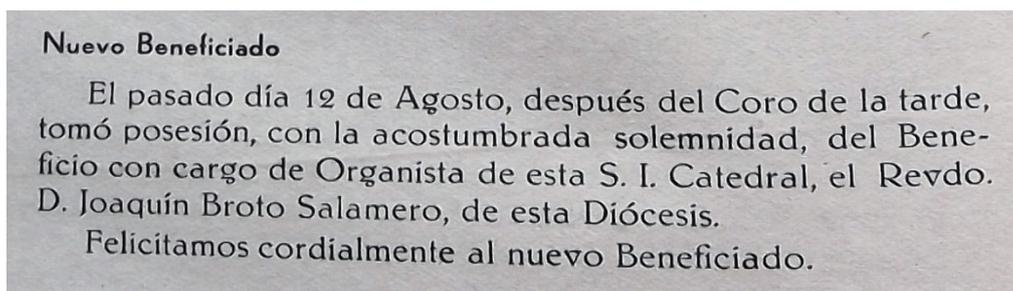


Figura 6. BOE de Barbastro, agosto 1947.

## Actividad (puestos desempeñados como músico) en el ámbito civil

Profesor del Conservatorio de Zaragoza (catedrático de Armonía, 1963-1985)<sup>5</sup>, nombrado por la Dirección General de Bellas Artes, en las asignaturas de Solfeo (desde el curso Preparatorio a 5º curso), Conjunto coral (1º y 2º), Transposición y repentización (1º, 2º y 3º), y Acompañamiento. Fue nombrado profesor de Órgano del Conservatorio de Zaragoza, por Real Decreto publicado en el Boletín Oficial del Estado (26.08.1977).

---

Dirigió la Coral de Santa Engracia y el Orfeón Universitario Virgen del Camino de Zaragoza, y estuvo al frente largos años de la escolanía de infantes de El Pilar.

<sup>5</sup> Profesor del Conservatorio de Zaragoza desde el año 1963 hasta 31.08.1985, fecha en la que todo el claustro del conservatorio fue cesada y se convocaron oposiciones estatales, a la que accedieron la insigne pianista Pilar Bayona López de Ansó, Jesús Gutiérrez López y Marina Pesci de Ángelis junto con Joaquín Broto Salamero. REINA GONZÁLEZ, Emilio: *Conservatorio Superior de Música de Aragón*. Zaragoza, Ibérica de Gestión Editorial, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 2008, p. 75. Vid. también: S/A: "El Rvdo. Don Joaquín Broto Salamero, catedrático del Conservatorio de Zaragoza", en *El Cruzado Aragonés. Semanario católico del Alto-Aragón*, 2299 (09.11.1963), p. 1.

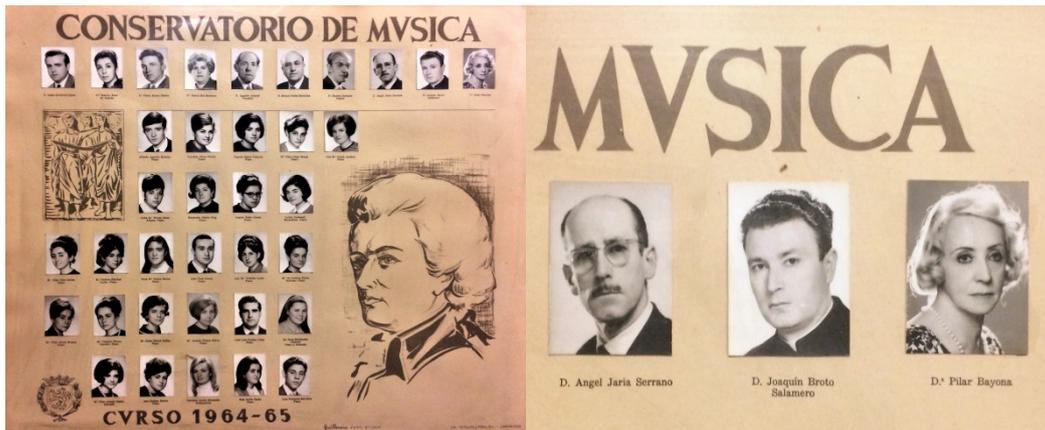


Figura 7. Orla del Conservatorio de Música de Zaragoza, curso 1964-65, y detalle.

## Distinciones

Fue nombrado académico de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza<sup>6</sup>, donde escribió un emotivo discurso en homenaje a Pilar Bayona tras su muerte el 13.12.1979, e hizo una valoración de la situación de la música en España, dando gran importancia a la figura de Felipe Pedrell con las siguientes palabras:

La música española, señoras y señores, considera a Felipe Pedrell como el patriarca de su evolución moderna. Efectivamente al gran florecimiento de nuestra polifonía clásica, sucedió un período lamentable de decadencia, que contrasta con el apogeo musical de Centroeuropa [...] encuentra en Pedrell el adalid de una auténtica renovación. Pedrell en sus tres vertientes de compositor, musicólogo y mentor de nuevas generaciones musicales españolas. (Broto, 1980. p. 7).

<sup>6</sup> Numerario desde 1967, realizó su discurso de ingreso el 29.06.1969. Muchos años más tarde, sería nombrado “académico de honor” (09.01.2006).

## Faceta como compositor

Como compositor, Joaquín Broto se inscribe en la tradición del contrapunto español y busca la riqueza armónica, fusionando los contrapuntos con el lenguaje moderno (González, 1999, p. 723). Conoce bien la técnica de la composición y los procedimientos escolásticos, sin duda fruto de una seria y profunda etapa formativa, de corte particularmente académico, buscando un tipo de desarrollo en el que destaca el melodismo y la claridad tonal, aunque jugando al mismo tiempo con los efectismos que le proporcionan la modulación y las enarmonías. Así, parece incorporar, a su fundamento neoromántico (de Mendelssohn o Brahms, a Reger), ciertos toques impresionistas (Debussy, Ravel, Fauré), y aun nacionalistas (posiblemente, merced a sus lecturas, más propios del sinfonismo ruso —Rimsky— que propiamente españoles), a menudo envueltos en una atmósfera moderna, deudora del jazz, la música cinematográfica y la música ligera (Gershwin, Glenn Miller, Russo, Bernard Hermann), particularmente norteamericana (los ritmos propios de los bailables de moda y el music-hall), del siglo XX. Sin embargo, y del mismo modo, hay que apuntar también que apenas se hallan en su música (en este último sentido tal vez conservadora, por muy fijada en el contexto en que convivió, eclesiástico, sujeto a censura), algunos atisbos de las corrientes de vanguardia posteriores a la Segunda Guerra Mundial (Strawinsky): ni atonalismo, dodecafonismo, serialismo (Schönberg, Berg, Webern), ni música electroacústica u otras tendencias punteras en su propio tiempo en Europa (de Stockhausen a Boulez), parecen asomar a su producción, cómoda y satisfecha con las influencias recibidas en su etapa de estudios y que recuerdan mucho más a españoles “neoclásicos” del tipo de Óscar Esplá o Joaquín Rodrigo, que a otros autores más progresistas (como, acaso, Luis de Pablo, u otros).

Pero, de manera interesante, Broto tiene también una importante producción de música no religiosa, a veces dentro de la estética impresionista ya apuntada, como en su obra *Carillón*, para piano, estrenada por la afamada pianista Pilar Bayona

en el cine Argensola de Barbastro el 06.09.1968 (Zueras, 1968, 9. 4), y posteriormente dedicada al pianista aragonés de trayectoria internacional Luis Galve en su edición, impresa en Zaragoza por Mariano Bui (s.f.).

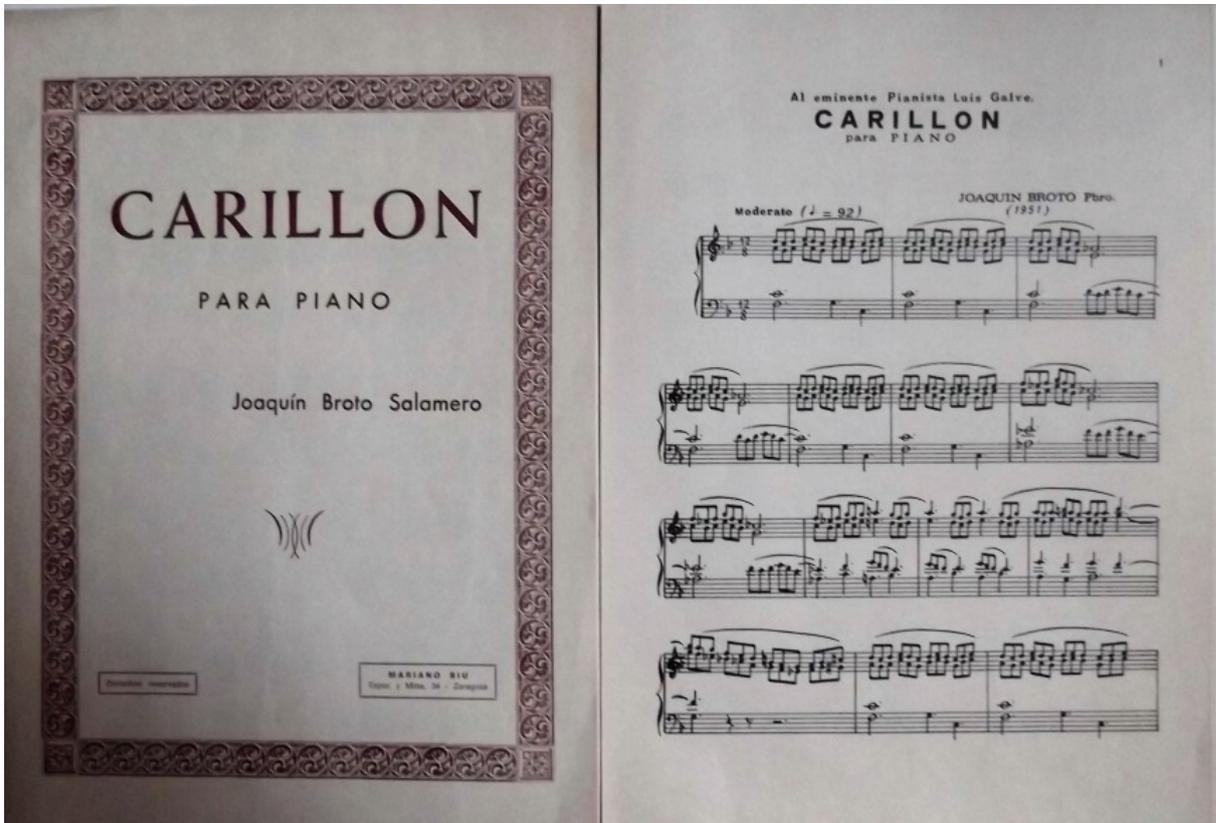


Figura 8. Portada y primera página de la partitura de *Carillón para piano*, edición de Mariano Bui.

Autor de una notable obra sinfónica (estrenada en su mayoría por la hoy desaparecida Orquesta Sinfónica de Zaragoza en las décadas de 1950 y 1960), además de (Palacios, 2000): *Trece canciones españolas* para Soprano y piano (estrenadas en Barbastro, 1957; y en Zaragoza, con la orquesta Sinfónica de Zaragoza, 1957); *Impresiones de un viaje* (estrenada el 16.06.1957) (Triunfo de D. Joaquín..., 1957); suite *Bucólica en el Pirineo* (estrenada por la Orquesta Sinfónica de Zaragoza, Barbastro 18.05.1958)(Próximo estreno...; La sinfónica estrenó..., 1958); *Suite tripartita* (estrenada por la Orquesta Sinfónica de Zaragoza); *Fantasia dionisiaca*

para piano y orquesta –obra de gran modernidad, que combina temas arcaicos y gregorianos con la estética de Strawinsky– (estrenada en el Teatro Gayarre de Pamplona el 06.11.1959); *Tríptico* (estrenada por la Orquesta Sinfónica de Zaragoza); varias misas, etc.

The image shows two parts of a concert program. The left part is a poster for the 'Sociedad de Conciertos «Santa Cecilia» de Pamplona', featuring a small illustration of a figure playing a harp. It lists the concert as 'Año 28 - Concierto número 273 1.º de la temporada 1959 - 60', sponsored by the Diputación and Ayuntamiento. The main attraction is 'Maria del Carmen Martí (PIANO) y Orquesta «Santa Cecilia» de Pamplona', directed by Joaquín Broto. The venue is 'Teatro Gayarre' and the date is 'Viernes, 6 de Noviembre de 1959 A las siete y media de la tarde'. The right part is a 'PROGRAMA' sheet. It is divided into two parts: 'PRIMERA PARTE - Orquesta sola' with 'Rosamunda (obertura)' by Schubert and 'Escenas pintorescas' by Massenet (including Marche, Aire de Ballet, Angelus, and Fiesta Bohémia); and 'SEGUNDA PARTE - Piano y Orquesta' with 'Fantasía dionisiaca' by Joaquín Broto (including Danza Pánica, Cortejo de las Coéforas, and Dittiramba báquico). It also notes 'Estreno' and a 'Intermedio de 10 minutos'. At the bottom, it states the concert is for November, with the date to be announced, and lists the performing groups as 'ORFEON PAMPLONES Y ORQUESTA «SANTA CECILIA» DE PAMPLONA'.

Figura 9. Programa del estreno de la obra *Fantasía dionisiaca*. Teatro Gayarre (Pamplona), 06.11.1959.

## Faceta como organista, y obra

Durante su etapa como organista de la catedral de Santa María de la Asunción de Barbastro, tuvo una importante labor participando activamente en el proceso de la construcción del nuevo órgano de la catedral barbastrense. Diseñó la composición de sus juegos, teniendo noticias de ellos a través del semanario católico del Alto-Aragón *El cruzado Aragonés*. En él puede verse la noticia de la visita a la catedral barbastrense de Ramón González de Amezúa y de Antonio Albero, directores gerentes de “Organería Española”, acompañados por Joaquín Broto en febrero de 1953 (*El órgano de la catedral*, 1953). próximos a la inauguración del nuevo órgano de dos teclados de 56 notas y pedal de 30 notas de extensión, con 24

registros, que correría a cargo de Antonio Alberdi en la primera parte y de Joaquín Broto en la segunda parte el 17.07.1953. (Orlando, 1953).

Ya en la década de 1970, se hicieron célebres localmente sus improvisaciones al órgano en la misa de 12 de La Seo de Zaragoza. Entre sus obras para gran órgano destacan: *Balada* (1991); *Variaciones sobre el Veni Creator Spiritus* (1969); *Balada in eco* (1991); *Adeste fideles, variaciones del Coral popular, para gran órgano* (1969)<sup>7</sup>; *Arrullos* (1997); o *Sacris solemniis (Altísimo Señor)* (1992)<sup>8</sup>.

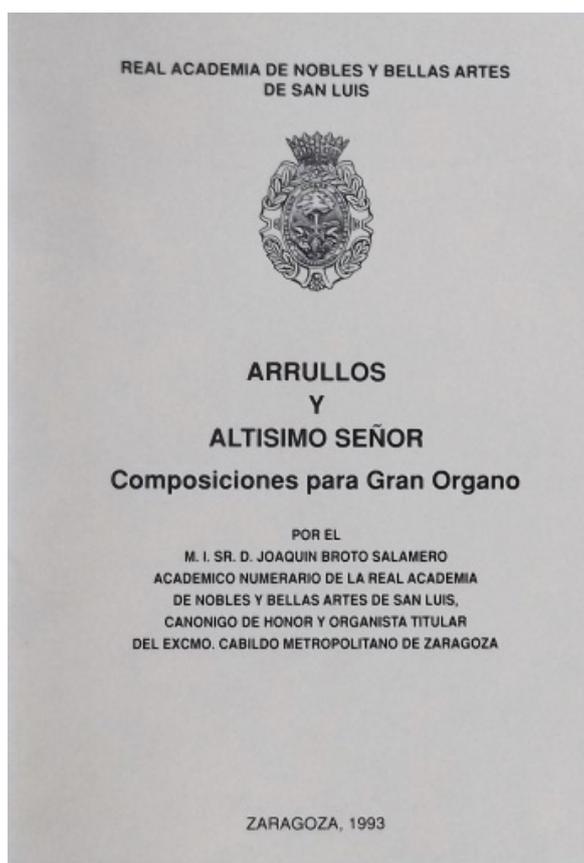


Figura 10. Portada de *Arrullos y Altísimo Señor*, editada por la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis.

---

<sup>7</sup> Estas cuatro obras se encuentran editadas en: BROTO SALAMERO, Joaquín: *Cuatro composiciones para gran órgano*. Zaragoza, Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 1996.

<sup>8</sup> Estas dos obras se encuentran editadas en: BROTO SALAMERO, Joaquín: *Arrullos y Altísimo Señor*. Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1993.

Joaquín Broto ofreció por otra parte numerosos conciertos para órgano por la geografía española, dirigiendo estrenos de obras sinfónicas, y realizando algunas grabaciones (Pérez, 1985). Mostró especial predilección por J. S. Bach y por la música orgánica francesa (L. Vierne, Ch. M. Widor, L. Boëllman, M. Dupré...).



Figura 11. Portada y programa del concierto en la catedral del Burgo de Osmá.

De sus obras inéditas depositadas en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza y del obispado de Barbastro, se pueden destacar: *O redemptor* (1990), versos de la liturgia *Ad missam chrismatis*, en versión perifrástica para gran órgano; *Marcha lenta en swing* (1998); *Alborada* (1986); *Fantasia super Alleluia* (1994); *Éxtasis* (1989), versión perifrástica para gran órgano del motete *Tú y yo, tuyo*, del mismo autor, en estilo modal gregoriano.

En lo referente al legado de su obra, él mismo dijo que quedarían depositadas en los archivos del Pilar y de la catedral de Barbastro, lamentando que no se hubiera editado tanto como quisiera: “Ahí quedarán, si no se editan, para que las puedan conocer los interesados”. (Ramírez, 2002, p. 14).

Sus primeras publicaciones se encuentran en la revista *Tesoro Sacro Musical*, siendo la primera de ellas *Estrella del mar* (1944) (Broto, 1944), a 3 voces blancas y estrofa a solo y órgano. Asimismo publicaría en la revista *Melodías* (suplemento músico de *Tesoro Sacro Musical*) y en el Seminario de Vitoria; *No lloréis, mis ojos* (1950), a 4 y 7 voces mixtas y órgano editada por la Academia San Gregorio Magno del Seminario Diocesano de Vitoria, Serie V, Nº. 45 y en *Tesoro Sacro Musical* (Broto, 1960).

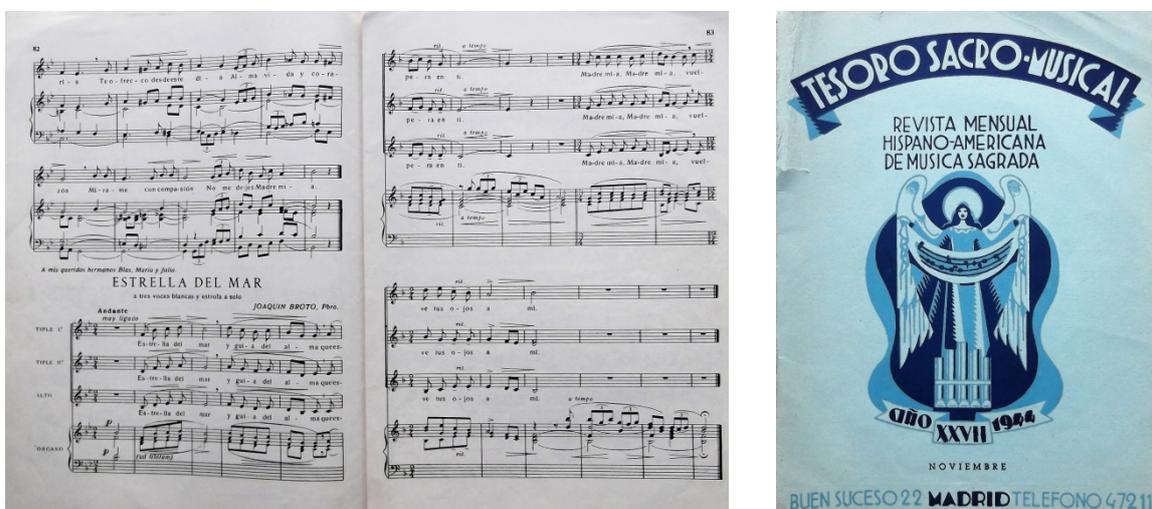


Figura 12. Portada de *Tesoro Sacro Musical*, año 1944,11, y partitura *Estrella del mar*.

Parte de su obra vocal quedó recopilada, en el volumen *Conjunto coral*<sup>9</sup>, como material didáctico utilizado para dicha asignatura en muchos conservatorios de música. Y publicó también un *Compendio de las Reglas de Transporte Musical* (1978).

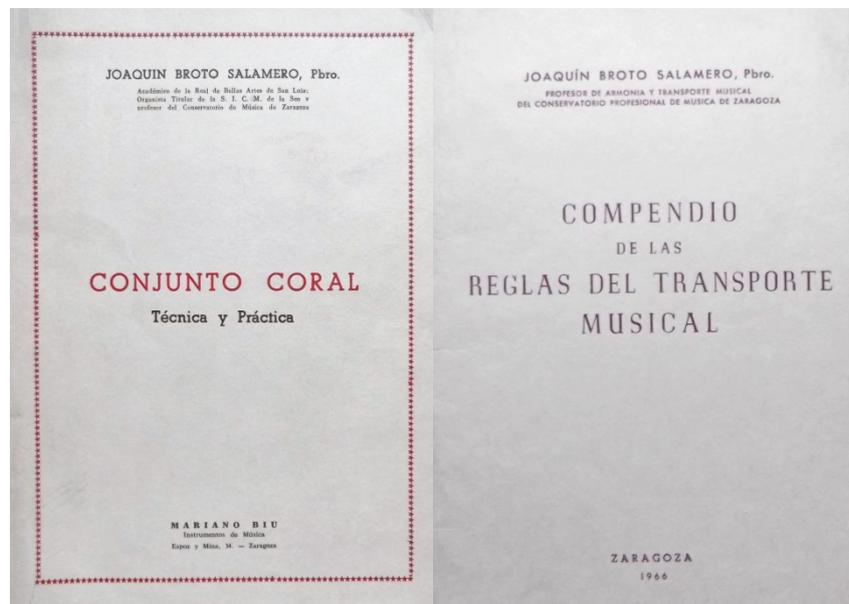


Figura 13. Conjunto coral y Compendio de las reglas del transporte musical.

## Semblanza y últimos años

Durante las más de cuatro décadas que fue organista de La Seo de Zaragoza, sucedieron como es lógico ciertos acontecimientos de gran relevancia. Las obras de rehabilitación del templo catedralicio, prolongadas durante casi veinte años (1980-1998) hicieron que su labor como organista se trasladara a la catedral basílica del Pilar, compartiendo funciones con el —en un primer momento— organista titular, Gregorio Garcés, tanto en la tribuna del órgano mayor como en el órgano del coreto (capilla de la Santísima Virgen del Pilar). Y durante aquel tiempo, aunque el templo se encontraba cerrado por las obras, el órgano se cubrió con plásticos para

<sup>9</sup> Libro encargado a Joaquín Broto por el Conservatorio de Música de Zaragoza, para cumplir la disposición de la Dirección General de Bellas Artes a los Conservatorios españoles. S/A: “Conjunto coral de don Joaquín Broto”, en *El Cruzado Aragonés. Semanario católico del Alto-Aragón*, 2630, (14.03.1970), p. 5.

preservarlo del polvo y cascotes que pudieran dañarlo, de manera que Joaquín Broto pasaba regularmente por su tribuna para hacerlo sonar y mantenerlo de esta manera activo, sin que se deteriorara aún más por parón tan prolongado.

No sería hasta el 11.11.1998 cuando se abrieron las puertas de nuevo, con presencia de los reyes, Juan Carlos I y Sofía de Grecia, que fueron recibidos con los sonos del himno nacional de España. El órgano se encontraba en unas condiciones deficientes, y pronto se acometerían las obras de su restauración (González y González, 2003).



Figura 14. Fachada del órgano mayor de La Seo restaurada.

Uno de los últimos acontecimientos en la vida pública cultural de Joaquín Broto en Zaragoza, un año antes de retirarse de su actividad organística en las catedrales de Zaragoza (La Seo del Salvador y basílica del Pilar), fue la inauguración y bendición del órgano mayor de La Seo, restaurado por diversos artífices

especializados (Marcus Stahl) del prestigioso taller barcelonés ubicado en El Papiol del maestro organero alemán Gerhard Grenzing. Durante el rito de bendición del órgano, y en el momento de la aspersion del mismo, a cargo del arzobispo caesaragustano, Elías Yanes, Joaquín Broto simbolizó la recogida de las gotas del hisopo con unas gráciles notas sobreagudas improvisadas. Acto seguido, ofreció un concierto, mostrando nuevamente a la sociedad zaragozana el esplendor de tan regio instrumento, que quedó reflejado en el programa de concierto conmemorativo del acto, que sirvió como apertura del resto de conciertos del ciclo, con la participación de organistas de prestigio mundial, como Gustav Lehonhardt, que quedó maravillado de la interpretación de Joaquín Broto y de la sonoridad de la doble fachada del órgano catedralicio.

Joaquín Broto residió en el Real Seminario de San Carlos de Zaragoza desde 1962 hasta 2005. Allí en su habitación, junto a su órgano, construido por el maestro organero de origen holandés Gerard Albert Cornelis de Graaf, dedicó su vida a la composición y al estudio.

En 2005, se retiró a la residencia de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Zaragoza, y decidió legar a la catedral de Barbastro –archivo diocesano– el órgano (De Graaf) y el piano de su propiedad, así como su archivo musical.

El último evento social en el que participó fue el realizado en el Teatro Principal de Zaragoza el 09.01.2006, con motivo del homenaje que se le rindió, en acto solemne de su nombramiento como académico emérito.

Un mes más tarde, fallecía en la residencia de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Zaragoza, el 13.02.2006.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araiz, A. (1942). *Historia de la música religiosa en España*. Barcelona: Labor.
- Broto, J. (1944). Estrella del mar. *Tesoro Sacro Musical*, 11, pp. 82-83.
- Broto, J. (1960). No lloréis, mis ojos. *Tesoro Sacro Musical*, 11, pp. 96-98.
- Broto, J. (1980). [Discurso Homenaje]. Homenaje a la memoria de D<sup>a</sup> Pilar Bayona y López de Ansó. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis.
- Broto, J. (2008). Música para órgano de Don Joaquín Broto Salamero (1921-1926). *Joaquín Broto Salamero: Estrella de la mañana* [CD]. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, col. Órganos Históricos en Aragón, vol. IX.
- El órgano de la catedral. (1953). *El Cruzado Aragonés. Semanario católico del Alto-Aragón*, 7, p. 4.
- Garbini, L. (2009). *Breve historia de la música sacra*. Madrid: Alianza Música.
- González, L; González, J.V. (2003). El Órgano Mayor de la Seo de El Salvador como fenómeno histórico (1469-2003). *El Órgano Mayor de la Seo de El Salvador de Zaragoza*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Deporte. Excmo. Cabildo Metropolitano.
- González, M. (1999). Broto Salamero. 1. Joaquín. *Diccionario de la música española e hispanoamericana. Volumen 2*. Madrid: SGAE, pp. 723-724.
- Gutierrez, A. (2004). El órgano en el *Motu Proprio* y las tendencias estéticas de su contexto histórico. *Revista de Musicología*, XXVII (1), pp. 295-311.
- Iglesias, A. (1994). *Música en Compostela (1958-1974)*. Vol. 1. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, pp. 73, 101.
- La Sinfónica estrenó con éxito feliz, el poema sinfónico de don Joaquín Broto. (1958). *El Cruzado Aragonés. Semanario católico del Alto-Aragón*, 2014, p. 2.

Nuevo triunfo musical de don Joaquín Broto (1964). *El Cruzado Aragonés, Semanario Católico del Alto-Aragón*, 2334, p. 3.

Orlando. (1953). Una maravillosa audición técnico-musical de prueba del nuevo órgano, en la Catedral. *El Cruzado Aragonés. Semanario católico del Alto-Aragón*, 30, p.3.

Pablo VI. Vaticano II. *Concilio Vaticano II*. 1963. Recuperado de:

[http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19631204\\_sacrosanctum-concilium\\_sp.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html)

Palacios, J. I. (2000). *Los compositores aragoneses*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, pp. 85-86.

Pérez, M. (1985). Broto Salamero, Joaquín. *Diccionario de la Música y los Músicos*. Vol. 1. Madrid: Istmo, pp. 205-206.

Próximo estreno de la O. Sinfónica de Zaragoza. (1958). *El Cruzado Aragonés. Semanario católico del Alto-Aragón*, 2013, p. 1.

Ramírez, E. (2002). Joaquín Broto. Maestro organista de el Pilar. *El Cruzado Aragonés. Semanario católico del Alto-Aragón*. 4230, p. 14.

Ramos, J. M. (2004). El concepto de música sagrada en el *Motu Proprio* de San Pío X, y su recepción en la teología y el magisterio posteriores. *Revista de Musicología*, XXVII (1), pp. 111-122.

Triunfo de D. Joaquín Broto en el estreno de una obra (1957). *El Cruzado Aragonés. Semanario católico del Alto-Aragón*, 1966, p. 2.

Villafañe, E. (1977). Filosofía contemporánea: el siglo XIX. Socialismo y Marxismo. *Revista de estudios políticos*, 211, pp. 141-170.

Virgili, M.A. (2004). Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del *Motu proprio* en España. *Revista de Musicología*, XXVII (1), pp. 23-39.

Zueras, F. (1968). El reverendo don Joaquín Broto y sus recientes éxitos musicales. *El Cruzado Aragonés, Semanario Católico del Alto-Aragón*, 2555, p. 4.