

Música Sacra en Extremadura, Coro de Cámara de la Universidad de Extremadura y Ensemble Instrumental. Director: Francisco Rodilla León. Fundación El Monte- Universidad de Extremadura, 2005.

Por José Sierra Pérez
Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

BREVE RESEÑA HISTÓRICA

El cultivo de la música en el Monasterio de Santa María de Guadalupe fue siempre una preocupación fundamental durante el enorme período de tiempo que residieron en él los monjes jerónimos, entre 1389 – 1835. Esta orden religiosa, exclusivamente española, fundada sólo dieciséis años antes de entrar en Guadalupe, en 1373, tenía un carácter eminentemente contemplativo donde la música desarrollaba una función de primera importancia. La Constitución 23 ordena que “se canten los oficios espaciosamente y a punto, no obstante cualquier negocio o necesidad”.

Se da tal importancia a este asunto sobre todos los demás que en el *Libro de Costumbres* de Guadalupe, redactado a comienzos del siglo XVI, al hablar del oficio del Cantor y Corrector del canto, dice: “Y antes se pierda el oficio divinal en toda la orden que se pierda en la casa de nuestra señora de Guadalupe. Y nunca quiera Dios que por floxedad de los priores o vicarios o correctores de Guadalupe en esto aflojen porque creo in dudva que nuestra casa no durará más de lo que durare y fuese tenido en pie el oficio divinal por lo qual y a lo qual sirven los otros oficios de la casa de nuestra señora” (Fol. CCXLI).

Las historias, de carácter didáctico, siempre recuerdan estos pensamientos: “... el oficio de cantar devota y espaciosamente el oficio divinal en la iglesia es propio de la orden”.

Esta dedicación casi exclusiva provocó críticas en diversas ocasiones en que se aludía a la falta de dedicación a la cultura por parte de los jerónimos. Estas críticas fueron generales, pero quizá fueron más acerbas con respecto al Monasterio del Escorial, también regentado por esta orden, debido a su importante biblioteca. José de Sigüenza, el gran historiador de los jerónimos, es el encargado de responder y lo hace siempre sin retroceder nada de la idea fundamental.

La labor musical, que es meditación y oración, produjo en Guadalupe un archivo de música todavía hoy muy rico, aunque en modo alguno conserva todo lo que en él hubo.

Hay dos grandes fondos musicales: el canto gregoriano y la polifonía. Debe tenerse en cuenta que en todos los monasterios -aunque parece contradecirlo el mayor número de obras de los archivos, los instrumentos, los cantores... y las referencias literarias- no es la polifonía música más estimada, sino el canto gregoriano. Hasta tal punto son las cosas así que la primera noticia que tenemos de polifonía en el

Monasterio de Guadalupe es de 1456, mucho tiempo después de que entraran los jerónimos. Se recoge en una extravagante o comentario referido a la Constitución 23, donde se dice que se hará polifonía sólo en las fiestas principales y con licencia del Prelado, es decir, del Prior. Los Libros de Costumbres del siglo XVI de Guadalupe dicen que la polifonía la pueden interpretar los seglares, pero no los monjes, a quienes está prohibido el discante y el contrapunto, aunque se puede contrapuntear el *Magnificat*, *Nunc dimittis* y *Benedictus* por la solemnidad de los cánticos. Queda muy claro que los monjes cantan fundamentalmente el canto gregoriano y sólo en determinadas solemnidades pueden cantar a varias voces, hecho que es más propio de los seglares. Sin duda, bajo esta idea está el mayor recogimiento del canto gregoriano y la mejor inteligibilidad del texto que ha de meditarse. No hay “prohibición” de la polifonía en las casas jerónimas. Debe quedar muy claro este hecho porque su desconocimiento ha conducido a algún extranjero a formular la peregrina tesis de que en el caso del Escorial Felipe II prohibió la polifonía, con todo lo que ello supone.

Debido a que la música polifónica es más propia de seglares, ya desde 1595 comenzó a cumplirse una manda mediante la que Don Diego López de Rivadeneira legó una renta anual de 1.500 ducados al Monasterio de Guadalupe “para criar de nuevo y sustentar la música de ministriles, chirimías, sacabuches, baxón y cornetas y de los demás instrumentos músicos”. Hubo dinero hasta el siglo XIX. Suponen estos músicos no jerónimos un aspecto que singulariza al monasterio de Guadalupe entre otros monasterios jerónimos, donde no era habitual que la música o parte de ella fuera costeada por personas de fuera del monasterio y el que haya músicos con mucha frecuencia que no fueran jerónimos. Incluso en otros lugares parece que hay una cierta aversión a la presencia de ministriles en el coro, tal como defiende José de Sigüenza en El Escorial donde sólo quiere la música de órgano "... que supliere la mucha diferencia de órganos y sus mixturas... la que pudieran hacer ministriles asalariados, por evitar todo lo que puede ser razón de distracción y bullicio”.

El fondo de libros de canto gregoriano lo constituye una excelente colección de 89 libros corales copiados y miniados en el *scriptorium* del monasterio en el siglo XVI más otros libros pasionarios con todo el repertorio del canto gregoriano, imitando en todo al canto toledano, tal como se encarga de decir intencionadamente el padre Gabriel de Talavera en su *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe*, Toledo, 1597: “Sea, pues, confirmación del culto aventajadísimo de este lugar [Guadalupe], se su canto, ceremonias, ritos y costumbres, enseñanza de la iglesia de Toledo, teniendo siempre por especial intento esta casa, imitar con diligencia en todo lo que se había de hacer, la más principal iglesia de nuestra España” (Fol. 205).

La polifonía del siglo XVI se conserva en cuatro importantes libros grandes de facistol copiados en el siglo XVII, cuyo contenido es del siglo XVI y, menos, del XVII. Sus autores: Navarro, Boluda, Rodríguez de Salamanca, Andrés Torrentes, Guerrero, Cevallos, Alonso de Texeda, Pedro Serrano, Vega, Luis Aranda, Melchor de Montemayor.

El resto de la música del archivo se conserva en papeles sueltos y, según el catálogo de Arcángel Barrado, *Catálogo del Archivo de Música del Monasterio de Guadalupe*, Badajoz, 1947, llega a un total de 947 obras, todas ellas religiosas, exceptuando la que tiene el número 939, que es una tonadilla. La mayor parte de las obras son del siglo XVIII y unas pocas del siglo XVII. El archivo conserva probablemente la mayor parte de las obras de los maestros de música del siglo XVIII y cuatro obras del maestro más importante del XVII en el monasterio, fray Melchor de Montemayor, autor que mereció estar en la *Lira Sacro-Hispana* de Hilarión Eslava, con obras pertenecientes al Monasterio del Escorial, donde se conservan ocho de sus obras.

Los músicos españoles del siglo XVIII están muy bien representados: Miguel Ambiola, Pedro Aranaz y Vides, Manuel Doyagüe, Sebastián Durón, Francisco García *El Españolito*, José Lidon, José de Nebra, Antonio Soler...

Apenas hay música instrumental, si exceptuamos alguna obra para órgano. Esto es una característica no exclusiva de los monasterios jerónimos sino del resto de las catedrales, donde la música instrumental es extraordinariamente exigua si se compara con la música vocal.

Las obras del archivo nos muestran a Guadalupe abierto a los autores e influencias de fuera. Y se quiere resaltar este punto porque la situación geográfica de Guadalupe no parece facilitar estos contactos en épocas pasadas. Guadalupe recibe músicos Madrid, Toledo, Salamanca, El Escorial... Sus instrumentistas no sólo se formaron dentro del monasterio, sino con los mejores maestros del momento, como por ejemplo, Fr. Domingo de Santiago (1707 – 1757), que estudió órgano en Madrid con José de Nebra. O Fr. Lorenzo de Béjar (1760 – 1795) con el célebre José Lidón, que era su hermano, o de Fr. Carlos de Salamanca (1774 – 1821), hermano de Manuel Doyagüe, famoso maestro de Capilla de la catedral y catedrático de la Universidad de Salamanca.

En otras ocasiones algún organista es destinado al monasterio del Escorial pro Real Decreto de Carlos II, tal como sucedió con Fr. Antonio de Melgar (1682 – 1721), estancia que proporciona obras de calidad para Guadalupe, pues escogió “lo mejor y más selecto... y por su mano lo trasladó en un libro”. En otro caso no fue suficiente un Decreto Real para que el organista Fr. Francisco de las Casas (1672 – 1734) fuera al Escorial, quien respondió diciendo: “Aquí me trajo Nuestra Señora, aquí me crió, aquí e dio el agua de la enseñanza, y yo he de vivir y morir en este monasterio, pues él es el que yo elegí”

LOS MAESTROS

Suelen ser muy escasos los datos que se tienen sobre los Maestros de Capilla en los monasterios jerónimos si se compara con los de las Catedrales, debido a que en los monasterios eran nombrados directamente por el Prior y no existe

documentación, a veces ausente incluso de las Actas Capitulares, sobre su nombramiento, cese... y otros detalles que sí se conservan en las catedrales.

Recogemos aquí los dispersos y escaso datos que tenemos de cada uno de los maestros representados en esta grabación, haciendo hincapié en los más pertinentes para contextualizar la música del monasterio.

Fr. Manuel del Pilar (1716 – 1794)

Manuel Miguel Piquer nació el 28 de Septiembre en Aliaga, del partido judicial de Alcañiz, provincia de Teruel, Arzobispado de Zaragoza.

Fue Infante en la Santa Metropolitana Iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza. A los 42 años, en 1758, tomó el hábito en el monasterio de Guadalupe. Muy poco se sabe de esta primera etapa, pero parece evidente que su formación la recibió en Zaragoza. Según el tercer testigo para las pruebas de sangre que se hacen a todos los que entran en la orden, se había acomodado por músico en la catedral de Salamanca y ahora últimamente en la de Zamora”. Su partida de defunción dice que “Fue maestro de Capilla en Zamora, en la Catedral”. En efecto, según el Leg. 151 de dicha Catedral, Manuel Miguel Piquer tomó posesión como Maestro de Capilla el 29 de Noviembre de 1757 y le abandonó, “por dejación”, el 4 de Enero de 1760. Si el 16 de Septiembre de 1758 se le propuso para tomar el hábito en Guadalupe y fue aceptado inmediatamente, en Zamora debió estar menos de un año, aunque jurídicamente la renuncia a la plaza de Zamora se efectuara dos años después de entrar en el monasterio de Guadalupe.

La obra que de él conocemos está en el archivo de Guadalupe y comprende los números 480-499 del catálogo (firmados D. Manuel Piquer, y que él trajo de Zamora) y los números 500-765. Ocupan los años 1759-1780. Hay que suponer que muchas obras sin fecha pueden alargarse hasta las vísperas de su muerte, en 1794. Estas 285 obras son el treinta por ciento del total de las obras en papeles sueltos del archivo de Guadalupe. Este dato hay que tenerle en cuenta a la hora de evaluar el contenido de la obra musical del archivo y la importancia de este autor, quien también compuso textos para nueve villancicos.

Fr. Domingo de Santiago (1707 – 1757)

Domingo Reboredo Estévez nació el 25 de Abril de 1707 en Santiago de Compostela, calle de Franco, feligresía de San Fructuosos, en una familia acomodada, según puede deducirse de los testigos presentados para su prueba de sangre, todos ellos destacados profesional y culturalmente en la ciudad.

Desde muy niño fue tiple en la catedral de Santiago, en cuyo Colegio de Sancti Spiritus aprendió música con D. Miguel de Cabrera, racionero del Colegio. Después de actuar como seise se quedó en la Catedral algunos años para estudiar

órgano, opositando a una de las plazas de organista en la catedral, por vacante de D. José Peralta, y allí debió actuar algunos años de organista.

A los 34 años de edad tomó el hábito en el Monasterio de Guadalupe. El cargo de Maestro de Capilla debió ocuparlos desde 1752 hasta su muerte, acaecida en 1757. En la obra del padre Manuel de Zafra, *Día festivo de Nuestra Señora de Guadalupe*, en que se describe la fiesta y rogativa contra la langosta en Guadalupe en 1755 se hace el siguiente elogio de Domingo de Santiago: “La música [se debió] al padre Maestro de esta Real Capilla Fr. Domingo de Santiago, quien, si se admira la más fiel imitación de su Maestro en celeberrimo Enebra [José de Nebra] en el manejo del órgano, no se distingue en la unión de proporciones, y composiciones Músicas de su maestro el singular Compostelano Rodrigo”. Pedro Rodrigo fue Maestro de Capilla en Santiago entre 1723-1724, fecha en que fue nombrado Maestro de Capilla del monasterio de la Encarnación de Madrid. La obra de Domingo de Santiago ocupa los números 850-919 del Catálogo.

Habría que resaltar que varios músicos del Escorial y de Guadalupe estudiaron en Madrid órgano y composición en el Monasterio de San Jerónimo de Madrid. Tal es el caso de Domingo de Santiago o de los escurialenses José del Valle, Manuel del Valle y el más conocido Antonio Soler. Todo esto nos habla de la relación que tenían los músicos jerónimos con la Corte y con la Real Capilla, de la que José de Nebra fue Vicemaestro, compositor y restaurador de sus archivos después del incendio de 1735.

Fr. Melchor de Montemayor (1588 – 1678)

Melchor Cabello Luque nació en Montemayor, pueblo próximo a Córdoba, en el mes de noviembre de 1588. Se desconoce dónde y de quién recibió su formación musical. Los pocos datos, previos a su entrada en Guadalupe en el año 1616 se reducen a saber que estuvo en la catedral de Las Palmas de Gran Canaria entre abril de 1613 a hasta el año 1615. A Las Palmas llegó proveniente de Sevilla, sin que se conozca el lugar o lugares donde ejerció su profesión de músico.

En el año 1616 entra en el Monasterio de Guadalupe donde permanecerá hasta su muerte y donde, como es costumbre cambiará su apellido por el nombre del lugar donde nació, pasando a ser llamado fr. Melchor de Montemayor.

Aunque no se conoce con quién se formó, sí se sabe que formó a varios músicos según nos dice el *Libro de crónicas de monjes del Monasterio Jerónimo de Guadalupe. Años 1600-1747*: “... fueron innumerables los que salieron muy lucidos y así están repartidos por todas las iglesias de España muchos maestros de capilla discípulos suyos y hoy viven muchos. Y la mayor gracia que Nuestro Señor le dotó fue de enseñar con primor todo género de instrumentos, sin saber el Pe. M^o más que tañer un poco de guitarra”. El Catálogo citado del archivo menciona los siguientes discípulos jerónimos: Pedro de Cuenca, Francisco de Villafranca, Juan de Alcalá, Hernando de

Talavera, Francisco de Herrera, Marcos de Hinojosa, Diego de Montemolín, Domingo de Zaragoza, Francisco de Santiago y Francisco de las Casas

Las 17 obras que se conservan de Montemayor se conservan en la catedral de Las Palmas (1), Monasterio de Guadalupe (7 = cuatro en el Ms. 1 de los libros de facistol citados y tres en papeles sueltos, números 455-457 del Catálogo), Monasterio del Escorial (7) y Catedral de Jaca (2). Los historiadores de la música guadalupense le consideran siempre como una figura cumbre.

Fr. Blas de San José (+1752)

Nació en Santa Colomba, diócesis de Astorga. Por no figurar en el *Necrológico* ni en el *Libro de Protestaciones* no conocemos datos de su biografía, si se exceptúan el nombre de sus padres y el de algunos testigos para las informaciones de las pruebas de sangre.

El Archivo conserva 36 obras suyas, comprendidas en los números 809-844 del Catálogo, fechada la primera en 1722 y la última en 1748.

LAS OBRAS

Todas las obras de la presente grabación están compuestas por Maestros de Capilla del monasterio de Guadalupe, pertenecientes, excepto Melchor de Montemayor, al siglo XVIII y giran en torno a dos temas esenciales en Guadalupe: La Virgen y San Jerónimo.

De las tres obras de Manuel del Pilar que se recogen en este disco, dos están dedicadas a la Virgen: la *Salve* y la *Letanía de Nuestra Señora*. Es seguro que estas dos obras se interpretaron en muchas ocasiones, especialmente la *Salve*, que se cantaba todos los días al terminar la hora de Completas, es decir, en la última oración de la noche, y la *Letanía de nuestra Señora*, que se cantaba todos los sábados solemnemente después de completas. La *Salve* es una elaborada pieza con violines y flautas que acompañan a un coro a cuatro voces (SATB). El coro se desdobra también en dos voces que dialogan con las otras dos. En un pasaje hay un solo de tenor. Los pasajes de coro completo, diálogo de dos voces con otras dos y solos, junto a los distintos tempos y ritmos dan a la obra un carácter variado muy atractivo, que sin duda sería capaz de poner muy en contacto a los oyentes con el fervor a la Virgen de Guadalupe.

La *Letanía a Nuestra Señora* es, por la propia forma de decirse la *Letanía*, un permanente diálogo entre los dos coros a cuatro voces (SATB). El segundo coro responde a cada una de las invocaciones de la *Letanía* formuladas por el primer coro, aunque a veces este diálogo se rompe para que ambos coros alternadamente digan las invocaciones para hacer al final de una pequeña serie una respuesta. A veces es un solo quien hace las invocaciones. Con frecuencia se juntan ambos coros para responder. Todas estas posibilidades las propone el autor para dar variedad a lo que podría

convertirse en algo monótono no sólo por la extensión sino por las idénticas respuestas. En cualquier caso predomina la idea repetitiva, que es quien determina la forma musical, imponiéndose de una forma agradable. Con la grabación de esta *Letanía* se rinde homenaje a uno de los actos más solemnes de los celebrados en el monasterio, pues tenían que asistir todos los monjes, incluso aquellos que por su edad o dedicación estaban dispensados de ciertas asistencias al coro. A la *Letanía* cantada solemnemente y con polifonía al finalizar la hora de Completas del sábado asistían todos los monjes en todos los monasterios desde el año 1633 en que un Capítulo General instituyó esta costumbre. La semana terminaba así con un acto solemne dedicado a la Virgen, que en el Monasterio de Guadalupe tendría, sin duda, una especial significación. La grabación de esta *Letanía* cobra, por otra parte, un especial relieve por lo infrecuente que es en la discografía.

La tercera obra es el motete *Surge, prospera, amica mea*, cuyo texto está tomado del Cantar de los Cantares, 2,13-14, cuando el esposo llama cariñosamente a la esposa –que la tradición cristiana ha entendido como Cristo llamando al alma– comparándola con una palma. El tratamiento de este motete, escrito para dos coros (SS) y (SATB) con acompañamiento y órgano con registro de corneta, es de leves diálogos entre los dos cortos y frases cortas y homofónicas, sin las imitaciones que son típicas de los motetes más antiguos.

En un contexto del siglo XVIII se ha querido incluir una obra del siglo XVII para rendir un homenaje a un compositor que siempre es considerado muy altamente por los historiadores de Guadalupe y para mostrar el lazo de unión entre la música de los siglos XVII y XVIII. Por otra parte, el “Motete de los apóstoles”, *Ecclesiarum principes*, debió ser algo especial para Melchor de Montemayor porque hizo sobre él una misa parodia, que se conserva en la catedral de Jaca junto a una *Salve regina*, formando un todo las tres piezas. El motete *Ecclesiarum principes* está compuesto para dos coros (SSB – SATB) más acompañamiento general en un estilo casi completamente homofónico en que queda muy bien expresado y contrastado el continuo diálogo de ambos coros que sólo se juntan realmente para cantar el Amén final. La expresión *audite preces nostras* (escuchad nuestras oraciones) es permanente en la pieza, hasta el punto de convertirse en una especie de letanía.

El Motete a Nuestra Señora de los Dolores, *Doleo super te*, de Domingo de Santiago, está escrito para coro alto (SSAT), aunque en determinados momentos el Tenor es reforzado a la octava baja por el Bajo. Está escrito en el estilo imitativo propio de los motetes, pero no le faltan los efectos de ecos y suspensiones que aparecen especialmente sobre la palabra *gemitibus* para expresar el dolor de la madre que solloza por la muerte del hijo. Acaba el motete sobre esa palabra inesperadamente como expresando un abatimiento.

Risueñas auras es una Cantada a San Jerónimo compuesta por Blas de San José en 1740 para coro a cuatro voces (SSAT) y solo de Tenor, con violines y acompañamiento. La Cantada consta de un coro inicial más un recitado y un Aria da

Capo que canta el Tenor. El texto resalta las cualidades de los escritos de San Jerónimo, quien con su escritura nos comunicó la luz más pura. Hay que escuchar en esta obra los tres momentos diferentes: el coro, el recitado y el Aria, especialmente esta última. El estilo italiano en estas primeras décadas del siglo XVIII está ya sobradamente asimilado.

El ruido imitando es un villancico a San Jerónimo para dúo de tiples con violines y acompañamiento compuesto por Blas de San José en 1739. El villancico consta de estribillo y cuatro coplas con un texto que –no muy bueno, tal como suele suceder en la mayor parte de los casos en esta época- habla de las hazañas de San Jerónimo que está incluso por encima de los engaños de Cicerón, tal como se canta en la cuarta copla. La música del estribillo trata de imitar el ruido de la lucha en la guerra en un estilo ligero y gracioso para poner en evidencia la lucha de San Jerónimo contra las ideas contrarias a la fe.

En el villancico para la Virgen de Guadalupe compuesto en 1742, La Aurora brillante, escrito para coro (SSAT), dos violines y acompañamiento Domingo de Santiago presenta una obra alegre. Es un villancico en que se canta a la Virgen morena de Guadalupe. El estribillo o la respuesta a las coplas dice después de cada una de las coplas: “¡Qué maravilla! / Y cuanto más te acerques / al trono de esa niña / *verás que el ser morena / la hace más bien vista*”. Los compositores del monasterio tienen muchas obras dedicadas a la Virgen de Guadalupe, especialmente para dos momentos muy importantes dentro de la fiesta de la Virgen, que son la “Bajada”, cuando la Virgen baja del trono, y la “Subida”, para cuando la Virgen vuelve a instalarse en el trono. Ambos momentos son de una emoción muy especial porque todo el pueblo expectante recibía y despedía a la Virgen con unos textos y músicas muy especiales.