

LA MÚSICA EN LOS
CONVENTOS FEMENINOS DE CLAUSURA
EN GRANADA

M^ª JULIETA VEGA GARCÍA-FERRER

LA MÚSICA EN LOS CONVENTOS
FEMENINOS DE CLAUSURA
EN GRANADA

GRANADA
2005

Reservados todos los derechos. Está prohibido reproducir o transmitir esta publicación, total o parcialmente, por cualquier medio, sin la autorización expresa de Editorial Universidad de Granada, bajo las sanciones establecidas en las Leyes.

© MARÍA JULIETA VEGA GARCÍA-FERRER.
© UNIVERSIDAD DE GRANADA.
© JUNTA DE ANDALUCÍA, CONSEJERÍA DE CULTURA, CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA.
LA MÚSICA EN LOS CONVENTOS FEMENINOS DE CLAUSURA EN GRANADA.
[ISBN: 84-338-3338-3. Depósito legal: GR./720-2005.
Edita: Editorial Universidad de Granada.
Campus Universitario de Cartuja. Granada.
Fotocomposición: Taller de Diseño Gráfico y Publicaciones S.L. Granada.
Diseño de cubierta: José María Medina Alvea.
Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

A Luis

A nuestros hijos:
Luis, José Miguel, Ángel,
Fernando, Rafael y Julieta

A mi madre

NOTAS PRELIMINARES

Los Conventos de Clausura, por sus especiales condiciones, han mantenido intactas numerosas obras de arte. La música que se encuentra en ellos nos ofrece valiosos documentos de un pasado más o menos reciente.

Durante siglos, los Conventos fueron un mundo aparte, de difícil acceso. Hoy la actitud postconciliar, unida a una serie de circunstancias favorables, ha hecho posible que pudiese acceder a su rico patrimonio histórico-musical.

Al plantearme la elaboración de la tesis doctoral es lógico que haya empleado el material que durante largos años de catalogación en los Conventos de clausura granadina he ido estudiando.

Dada la cantidad de documentación de primera mano compilada, la tesis ha adquirido un carácter extensivo más que intensivo por varias razones:

- El número de los Conventos estudiados
- La variedad de Órdenes religiosas
- Los cinco siglos de música que se reflejan en los archivos conventuales.

Muy a menudo pensé ceñirme a un siglo determinado, lo que hubiese facilitado mi labor, pero el carácter atemporal vivido en los propios claustros me decidió por ofrecer una visión de conjunto. También era atractivo el estudio de un solo género -el Canto Gregoriano y su evolución-, de un solo autor, o de un solo Convento.

Un trabajo de síntesis me ha parecido una meta más útil para aproximarme al conocimiento de la música de nuestra ciudad, injustamente olvidada especialmente en lo que concierne al género religioso posterior a la polifonía clásica.

Quiero expresar mi agradecimiento a cuantos me han ayudado en la elaboración de esta tesis. En primer lugar a todos los profesores que tuve

pues de todos aprendí, de forma particular al Dr. D. Antonio Martín Moreno, que me alentó a dar los primeros pasos en la investigación musical y ha dirigido esta tesis. Hago constar que a él se debe todo lo positivo que en este trabajo pueda existir, siendo imputables los errores exclusivamente a mí.

A la Dra. D^{ña} Pilar Ramos López, por sus críticas, siempre sinceras y positivas.

A todas las religiosas, especialmente las Prioras y Cantoras, que han hecho posible la investigación facilitándome el acceso al contenido de sus archivos musicales y ayudándome con abnegada dedicación en la búsqueda de su patrimonio musical:

- A Madre Genoveva, priora, y a Sor Josefina, clarisas franciscanas del Monasterio de la Encarnación.
- A Madre Ana-María, priora, Sor María y a Sor Ángeles, carmelitas descalzas del Convento de San José.
- A Madre Corazones, priora, y a Sor M^{te} Paz, clarisas franciscanas de los Conventos de los Ángeles y Sta. Inés de Granada y Sta. Clara de Loja.
- A Madre M^{te} José, priora y a Sor Trinidad, fallecida en noviembre de 1995, cistercienses del Convento de San Bernardo.
- A Madre M^{te} Teresa, priora, a Sor Clotilde y a Sor Carmela, carmelitas calzadas del Convento de Nuestra Señora del Carmen.
- A Madre Isabel, priora, y a Sor Josefina, jerónimas de los Conventos de Sta. Paula y San Jerónimo.
- A Madre Pilar, priora, y a Sor Auxiliadora, comendadora de Santiago, del Real Monasterio de la Madre de Dios.

A D. Juan Alfonso García, D. Ángel Peinado, D. Manuel Sánchez, fray Matías de Mina, a los Srs. Párrocos del Sagrario de la Catedral de Granada y de la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias, y a todos los religiosos, por los informes que me proporcionaron sobre música y liturgia.

A los responsables de Bibliotecas y Archivos que facilitaron mi acceso a una documentación imprescindible para la elaboración de la tesis.

A la Schola Gregoriana *Iliberis* porque ha hecho renacer las viejas melodías que yacían olvidadas en el fondo de los archivos conventuales.

A la familia Guervós, por los datos que me facilitaron sobre D. Eduardo y D. José Guervós del Castillo, especialmente a Pilar Díaz Guervós.

Un agradecimiento particular le debo a D. Reynaldo Fernández Manzano, Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía, por todo el apoyo que me ha prestado. Y a él, lo mismo que al Excmo. Sr. Consejero de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía y a

los demás miembros de la Comisión de Premios, debo el agradecimiento por haberme subvencionado los gastos indispensables para la preparación de los catálogos previos al estudio de la música conventual.

Pero, sobre todo, agradezco la colaboración de mi familia, que soportó mis largos años de vida «conventual», imprescindibles para poder llevar a cabo este trabajo, especialmente a Luis, que tanto me ha ayudado y sin cuyo apoyo nada de cuanto he llevado a cabo en los últimos treinta años hubiera sido posible, y a Rafael, pequeño gran mago de la informática.

ABREVIATURAS Y SIGLAS EMPLEADAS

Pienso que toda abreviatura oscurece el sentido general y obliga al lector a recurrir a un listado, por lo que he procurado erradicarlas del *corpus* de la tesis, limitando su empleo a aquellas que el uso ha consagrado, tales como:

AA.VV.	Autores varios
ca	<i>circa</i> (alrededor de)
ed.	edición, editor, editado (por)
fac.	facsimil
ms.	manuscrito
p/pp	página/s
RISM	Repertorio Internacional de Fuentes (sources) Musicales
s/ss	siglo/s

Las citas bibliográficas textuales aparecen fuera de margen. El apellido del autor, seguido del año de edición y la página en que se encuentra la cita, se inserta a continuación de la cita entre corchetes. Cuando se ha omitido una parte del texto se indica mediante puntos suspensivos entre corchetes. Si se ha añadido alguna palabra para clarificar el contenido, aparece igualmente entre corchetes.

En los Catálogos incluidos en el Apéndice los he utilizado en mayor medida, aunque siempre evitando cualquier abreviatura de tipo personal.

Al elaborar esos Catálogos, los principales criterios que he seguido son:

1. En primer lugar aparecen los nombres de los compositores, normalizados. No he realizado ningún intento de atribución cuando el nombre no estaba incluido en la partitura, salvo en el caso de que ya conociese la obra, y, en ese caso, va entre corchetes. He consi-

- derado Anónimas las obras que no señalan la autoría en la partitura o particella; cuando la caligrafía del autor o del copista me era familiar lo indico en las notas, para facilitar futuras atribuciones.
2. En los casos de música vocal/vocal-instrumental, el *incipit* literario normalizado precede al título.
 3. A continuación, el año, alude a la datación que aparece en la propia partitura. En caso de no existir ninguna datación, se indica: s.a.
 4. Se señala si las obras son impresas o manuscritas.
 5. Especifico si es Part [partitura] o Pap [papel suelto, particella] y el número de pp [páginas] y sus dimensiones en cm, así como si son apaisadas. Aunque el número de páginas y sus dimensiones no ayudan en nada a la comprensión de las composiciones, he creído conveniente incluir estos datos porque, en ocasiones, ayudan a la localización de las obras en el archivo.
 6. Cuando se encuentra la obra en su totalidad, aparece en el catálogo como COMPLETA. Cuando sólo existe algún papel, no la obra completa, ésta aparece como INCOMPLETA. Cuando sólo existe un fragmento, bien sea de la partitura o de los papeles, también lo indico, entre corchetes [fragmento].
 7. El estado de conservación se indica con BUENO, REGULAR, o MALO. En las notas se describen las deficiencias, si las hay.
 8. Si la composición tiene una o varias partes [indicadas por un número], incluyo las distintas tonalidades.
 9. La mayoría de las obras catalogadas son vocales con acompañamiento de órgano, pero también las hay para voz sola e instrumentales. Lo indico VOCAL, INSTRUMENTAL o VOCAL/INSTRUMENTAL.
 10. Para señalar la forma de la obra he tenido en cuenta la funcionalidad de la misma, no la estructura formal propiamente dicha (Misa, Salve, Villancico, etc.) Cuando esa funcionalidad no es evidente, las piezas aparecen como MOTETES, si el texto está en latín, y CANCIONES o COPLAS, si está en castellano, gallego, vasco o cualquier otra lengua vernácula.
 11. Las cuatro voces humanas van abreviadas como es habitual —SATB— para designar la altura de las voces: *Superius* (triple, soprano o *cantus*), Alto (*altus*, contralto), Tenor y Bajo. Van seguidas, en su caso, de la abreviatura normalizada del instrumento que las acompaña.
 12. Después de las observaciones, si las hay, añado el número de la signatura, precedido de la localización en los distintos Conventos:
 - COM.: Comendadoras de Santiago
 - CAL.: Convento de Nuestra Señora del Carmen (Carmelitas Calzadas).

- ANG.: Convento de los Ángeles, bien entendido que en este convento se encuentran los fondos de los Conventos de los Ángeles y Sta. Inés de Granada, y el de Sta. Clara en Loja (Granada).
 - IER.: Monasterios de Sta. Paula y de San Jerónimo.
 - ENC.: Monasterio de la Encarnación.
 - DES.: Convento de S. José (Carmelitas Descalzas).
 - BER.: Convento de San Bernardo.
13. El *incipit* musical es imprescindible para la descripción completa de una composición, por eso creí conveniente incluir los de las distintas partes de las obras. Si es a varias voces, se da sólo el de la más aguda [S], indicando, con un número bajo/sobre el silencio inicial, los compases previos a su entrada. Si la obra es instrumental, también se eligen las primeras notas de la vez más aguda del órgano [cuando es una composición para dicho instrumento], o las primeras notas del violín, siguiendo las normas del RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*). La longitud de los *incipits* es variable: he intentado que tengan una cierta entidad musical (frase, miembro de frase); en su defecto, que tuviesen al menos 4 compases ó 12 notas de diferente altura. Se ha acomodado el texto a las notas correspondientes. Las claves se han mantenido, según los originales, al igual que las indicaciones de *dinámica* y *tiempo*.

INTRODUCCIÓN

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Podría afirmar con total seguridad que este trabajo es absolutamente original y que hasta el momento nadie ha abordado el tema de la música en los Conventos de clausura de Granada.

No obstante, si consideramos que los fondos musicales objeto de estudio pertenecen en su mayor parte al género religioso, hay que tener en cuenta a autores como Andrés Araiz y su *Historia de la Música Religiosa en España*, los artículos aparecidos en las revistas especializadas¹, y los tratados litúrgicos.

Como los autores seleccionados para el análisis de partituras son españoles, hay que tener presente, además de las historias generales de música, las historias de la música española y de forma particular la *Historia de la Música Andaluza*, de Antonio Martí: Moreno, los *Apuntes para «la historia de la música en Granada», desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*, de Francisco de Paula Valladar y Serrano (1852-1924), los catálogos de José López-Calo y las diversas tesis doctorales leídas en fecha reciente, tales como la del Dr. J. M. Ruiz y la Dra. P. Ramos.

Para estudiar la historia de Granada es obligado acudir a cronistas de la talla de Bermúdez de Pedraza, Henríquez de Jorquera, Antolínez de Burgos y, con ciertos reparos, a los viajeros que tanto escribieron sobre ella desde el siglo XVI hasta el Romanticismo.

En la actualidad hay excelentes trabajos y revistas especializadas sobre la Historia de Granada, pero pocos aluden a los conventos y ninguno a su música.

Sobre la música conventual existen algunos artículos, como «La música en la Capilla y Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid» de

1. *Tesoro Sacro Musical...*

Inés Subirá, y el de José López-Calo sobre la Orden Jerónima². También se podría mencionar el opúsculo *La Música sagrada. En la legislación del Carmen Descalzo*, de Livinio del Niño Jesús, O.C.D., pero no conozco la existencia de ninguna obra extensa que trate del tema.

FUENTES EMPLEADAS

Las fuentes empleadas son de dos tipos bien diferentes, puesto que unas atienden a aspectos generales (históricos, socioeconómicos, culturales, etc.) y otras al fenómeno musical propiamente dicho.

Fuentes generales

Las fuentes generales ayudan a situar la producción musical en su contexto, en el ambiente que permitió su gestación e interpretación, de ahí que su estudio me haya parecido insoslayable pese a que el objetivo primordial de esta tesis no es el histórico.

Archivos conventuales

Los archivos de los propios Conventos nos ofrecen las fuentes más interesantes por tratarse de datos inéditos sobre las fundaciones, el funcionamiento y la vida de los Conventos, a través de los cuales se puede también obtener curiosos datos sobre la historia de la ciudad.

La clausura, en contra de lo que se podría suponer, no implica aislamiento: las religiosas a menudo estaban emparentadas con personas vinculadas a la nobleza o a la clase dirigente, tales como el marqués de Caycedo o el general Narváez; en sus visitas las mantenían informadas de los sucesos y ellas eran conscientes de lo mucho que podrían influirles los avatares socio-políticos, por lo que no se sentían ajenas a su entorno. Por otra parte los donantes les encomendaban sus problemas para que rogaran por ellos.

Desgraciadamente esos preciosos archivos en muchas ocasiones se han perdido total o parcialmente por diversas causas (falta de valoración, excaustración, obras, etc.) o existen reticencias fuertes que impi-

2. «La música en el rito y en la orden jerónimiana». Ver en A.A.V.V., *Studia Hieronymiana*, 1973.

den acceder a ellos. Lo que se ha podido estudiar, aunque no es más que una parte mínima, basta para comprender el valor incalculable de esos fondos.

Otros archivos consultados

En el archivo de la Real Chancillería hay constancia de diversos pleitos relacionados con los Conventos y en el Registro Notarial hay actas de fundación, testamentos y donaciones que los afectaban. También es de gran interés el Archivo Eclesiástico pero, en general, su funcionamiento tras el desgraciado incendio del Palacio Arzobispal no facilita la tarea investigadora.

En algunas parroquias (el Sagrario, San Matías, Nuestra Señora de las Angustias), los libros de fábrica ofrecen algunos datos de interés sobre la actividad que desarrollaron en ellas los compositores objeto de estudio.

De tipo propiamente musical: partituras

Como ya se mencionaba anteriormente, el objetivo primordial de esta investigación es la música y, de forma tangencial, quién la compuso, cómo se interpretó, con qué medios humanos e instrumentales se le dio vida. Para llegar a conocer la música del pasado la fuente esencial es el monumento musical, es decir, la partitura.

El Archivo Musical de los conventos

Las partituras encontradas en los conventos son la base del presente estudio. Abarcan desde los Cantorales miniados sobre pergamino de los primeros años tras la Reconquista hasta las sencillas copias, en forma de papeles sueltos, realizadas a lo largo de los siglos.

Estos archivos, en general, han corrido mejor suerte que los propios archivos históricos y, tanto si se mantienen en uso como si han sido abandonados en pro de composiciones más acordes con la tendencia pseudo-postconciliar, merecen la estima de las religiosas que los conservan como un tesoro de su pasada historia. Su contenido es un claro exponente de la brillantez litúrgica y del valor cultural y cultural de nuestra música religiosa en el pasado.

Otros archivos con fondos musicales

Los fondos de otros archivos (Catedral, Capilla Real, la Encarnación de Santa Fe, San José, etc.) se han empleado para comparar obras o datar a determinados compositores. Unas veces se han consultado directamente y en otras ocasiones nos hemos limitado a recurrir a los Catálogos ya realizados.

METODOLOGÍA Y PLAN DE TRABAJO

Esquema elegido y metodología aplicada al mismo

En primer lugar he realizado una catalogación de los fondos musicales de los Conventos y un vaciado de las noticias que de alguna manera pudieran afectar al fenómeno musical. La metodología empleada para la catalogación ha sido la propuesta por el RISM, excepto en lo que concierne al periodo cronológico estudiado que abarca desde la conquista de Granada en 1492 hasta el Concilio Vaticano II, fecha en que se aprecia la ruptura más fundamental, aunque por causas ajenas al propio Concilio a nuestro modo de ver.

Se ha intentado situar el hecho musical en su marco histórico, social, económico y político. Tras efectuar una breve historia de la música religiosa en la Granada cristiana y de las instituciones que se relacionan con ella, basada en la bibliografía preexistente, se aborda el tema específico de los Conventos femeninos de clausura, utilizando las crónicas de las distintas Órdenes religiosas, los libros de profesión, los libros de cuentas y las actas capitulares de los archivos conventuales a los que ha sido posible acceder.

Tras realizar una selección de las obras y autores que se han considerado más significativos dentro de cada periodo cronológico, se ha procedido al análisis riguroso de las mismas, todo lo cual ha llevado a la elaboración de unas conclusiones.

Metodología aplicada al análisis musical

Dada la ingente cantidad de música encontrada en los Conventos catalogados ha sido necesario hacer una selección previa de aquello que podía ser más significativo.

Criterios para la selección de las obras

Como es habitual en la música religiosa, muchas obras de los primeros siglos analizados son anónimas, por lo que el criterio de selección se basa exclusivamente en su valor intrínseco o en el que le concedieron en su momento los intérpretes, cuantificado por las huellas de un uso frecuente. Dentro de las numerosas piezas de canto llano se han valorado de forma especial aquellas que no aparecen en los *Graduales* o *Antifonarios* más usuales, por considerar que constituyen un patrimonio en peligro de extinción, poco conocido e, injustamente, poco valorado.

Dentro de las composiciones de cada autor se han preferido las obras inéditas que se encuentran completas, procurando que se vean representados los distintos géneros y formas, si los hubiese. Cuando se ha encontrado la misma obra en diversas fuentes se ha hecho una edición crítica.

Criterios para la selección de los autores

Se ha dado preferencia absoluta a los autores españoles y, dentro de éstos, a los que de alguna forma podrían configurar lo que sería una escuela de música religiosa granadina que, enraizando con el primer arzobispo de Granada, se mantuvo hasta el primer cuarto del siglo XX, como intentaremos demostrar más adelante.

Criterios de transcripción musical.

Los criterios seguidos para la transcripción de partituras esencialmente se reducen a dos: fidelidad con el original y facilidad de lectura, tanto para el musicólogo como para un posible intérprete.

Una transcripción debe ser frable y fácilmente asimilable a simple vista. Debe tener claridad y lógica y permitir diferenciar, de forma inequívoca, qué pertenece a la fuente y qué parte ha sido añadida —u omitida— por el transcriptor. Debe ir precedida de unas notas introductorias para aclarar determinados aspectos.

Como las obras transcritas son muy dispares, en cada caso se ha seguido un camino distinto, que se detallará en su momento, aunque siempre respetando los criterios arriba mencionados. En todo caso siempre se insertan pentagramas previos con los *incipits* musicales originales, o una reproducción fotográfica de la fuente.

No ha parecido aconsejable transcribir el canto llano en notación moderna ni, como hace J. Caldwell³, con simples puntos negros sobre pentagrama. Pensamos que el intérprete actual de canto llano es un músico especializado capaz de leer sin problemas la notación cuadrada sobre tetragrama (o pentagrama) que se ha elegido.

Los textos se han normalizado en la partitura transcrita. No obstante, como los errores que aparecen en el original pueden darnos pautas de pronunciación, se insertan, junto con la traducción cuando se trata de texto latino, en las notas previas a la transcripción.

Criterios de análisis musical

Tratándose de obras muy alejadas entre sí en cuanto a época y estilo, el análisis hay que abordarlo de muy distinta manera. Más adelante se precisará, en cada caso concreto, los criterios que se han seguido para su elaboración.

EL MARCO HISTÓRICO

Rasgos generales de la música religiosa

La música, desde las épocas más primitivas de la humanidad, ha acompañado habitualmente al fenómeno religioso en todas las culturas. El papel de la música religiosa puede ser diverso y ello, según veremos más adelante, puede condicionar el hecho musical. La música puede considerarse:

- a) El elemento sacralizador del lenguaje, que permite al hombre dirigirse a la divinidad.
- b) Un mero ornato de la liturgia
- c) Un medio de propaganda y difusión de las creencias.

En el primer caso adquiere un carácter sagrado que tiende a hacerla inmutable a través de los siglos, como ocurre con el canto gregoriano. En el segundo sólo necesita ser fastuosa y solemne. En el tercero se pretende, ante todo, el acercamiento al oyente; esto se puede lograr bien causando su admiración con una música de gran nivel, bien haciéndola asequible aun a costa de su calidad.

3. En general sí se han utilizado las pautas dadas por CALDWELL, John, *Editing Early Music* Oxford, Oxford University Press, 1990.

*La música religiosa en la Granada cristiana***La música religiosa de la Granada romana**

Pocas son las noticias fidedignas que se conocen sobre la música de los primeros siglos del cristianismo en Granada. Incluso sin circunscribirnos a esta ciudad, es muy escaso lo que, hasta el momento, se conoce sobre la primitiva música cristiana en España. Los primeros musicólogos hispanos eran conscientes de esta carencia:

Los testimonios antiguos sobre la música española anteriores al siglo VI son rarísimos. [Anglés, 1944: 235]

Los datos más antiguos acerca del cristianismo en Granada están vinculados al concilio de Iliberis o Elvira (ca. 309).

El concilio de Iliberis tuvo lugar cerca de la actual Granada y fue la primera asamblea eclesiástica general de la jerarquía hispana. Participaron en él diez y nueve obispos, veintiséis presbíteros y algunos diáconos [Larousse, 1982²: X, 5.091].

Se trataron dos aspectos esenciales: la pervivencia de la idolatría y los problemas de moral. Las actas conciliares se conservan en el *Código Vigiliano* de El Escorial⁴, pero los 81 cánones que lo componen

no contienen un concilio y una colección canónica para uso de una iglesia local, sino, sencillamente, una colección conciliar, la más antigua de la Iglesia, integrada por las actas de cinco concilios hispánicos correspondientes a los siglos III y IV. [Suberbiola, 1987: 8]

Los cinco concilios cuyas actas se incluyen son un primer concilio hispano-romano (ca. 298), el concilio de Elvira que da nombre a la colección (ca. 309), el concilio de Córdoba (ca. 354), el cuarto concilio hispano-romano (ca. 365) y el concilio de la Lusitania (ca. 396).

Las actas de los cinco concilios no se reunieron por motivos cronológicos que hubiesen incluido algún otro concilio. Según Martínez Díez tampoco se siguieron criterios geográficos, pues esa costumbre no se inició hasta la compilación de la Colección Canónica Hispana llevada a cabo por san Isidoro de Sevilla ca. 630.

Tuvo necesariamente que existir otro motivo, tal vez de tipo doctrinal [.....] Porque la Iglesia de Elvira, desde los tiempos del obispo Gregorio y su

4. «por aucto escrito Vigila monje de Alhelda.» [Bermúdez de Pedraza, 1639: 57].

enfrentamiento con Osio, hacia el 357, siempre mantuvo una actitud luciferiana⁵, todavía vigente en el 404 ó 405, fecha en que el papa Inocencio I así lo denunciaba en su carta a todos los obispos que habían estado presentes en el I Concilio de Toledo. [Suberbiola, 1987: 107 ss]

Así pues, se reunieron las acras de todos los concilios en que imperó una actitud intransigente con los arrepentidos, a los que se llega a negar la comunión, incluso a la hora de la muerte.

El primer concilio se celebró antes de la gran persecución de Diocleciano que tuvo lugar en la fiesta de las Terminales, el 23 de febrero del 303 según Lactancio en *De mortibus persecutorum* [Teja, 1982: 139]. El concilio de Elvira habla en pasado de esta persecución que finalizó con la abdicación del emperador el 1 de mayo del 305. Según Bermúdez de Pedraza [1639: 56 y ss], durante la celebración del concilio de Elvira, imperaban Diocleciano y Maximiano. El error que comete se debe a que considera los 81 cánones procedentes de un único concilio, aunque se plantea las dificultades de datación exacta.

Sobre la fecha del concilio de Elvira lo único cierto es que comenzó un 15 de mayo:

die Iduum Maiarum apud Iliberri... [Suberbiola, 1987: 116]

y se puede afirmar que el año debió ser posterior al 306, suponiendo una dependencia político-administrativa de las Galias. Las Hispanias, hasta la abdicación de Diocleciano dependían de la prefectura de Italia. Cuando Constantino fue aclamado Augusto por el ejército de las Galias el 25 de julio del año 306, devolvió a los cristianos la libertad de culto. Majencio parece que también fue favorable a los cristianos [Decker, 1968: 530] pero su situación como emperador no se consolidó hasta el 20 de abril del 308. No se sabe si las Hispanias seguían dependiendo de Italia o de la Galia, pero en cualquier caso la fecha del concilio iberitano debió oscilar entre el 307 y el 309, siendo este último año más probable.

Los dos primeros concilios demuestran que la iglesia de las Hispanias había alcanzado la madurez, pese a producirse en la época difícil que precedió a la libertad de culto.

Los obispos participantes procedían, por orden de antigüedad en sus respectivas sedes, de Guadix, Córdoba, Sevilla, Martos, Braga, La Guardia, Orce, Zaragoza, Toledo, León, Lorca, Málaga, Cástulo (Cazlona, cer-

5. Propia de Lucifer, obispo de Cagliari, en Cerdeña, que se caracterizó por su intransigencia con los herejes arrepentidos.

ca de I. Inares, Jaén), Ilberis, Mérida, Osonova (Silves, Portugal), Sabiote, Évora y Baza. Entre todos ellos podemos destacar a Osio, obispo de Córdoba, que merecería encabezar las biografías de San Isidoro en su *Liber de viris illustribus*.⁶ El obispo de Granada era a la sazón Flavio, el décimo en ocupar la sede episcopal de nuestra ciudad.

La multitud de normas que aparecen prohibiendo la relación con la comunidad judía

hacen suponer que, todavía en el s. IV no se ha consumado de facto la escisión entre judíos y cristianos en la península Ibérica. [Fernández de la Cuesta, 1983: 87].

Los cánones 49 y 50 son los que aluden a las relaciones con los judíos⁷ y pertenecen al cuarto concilio hispanorromano, ca. 365

Esta convivencia entre las distintas religiones, que ambos cánones dejan traslucir, cuadran bien en tiempos de Valentiniano I (364-375) cuyo reinado, dada la actitud prudente del emperador, fue el de mayor tolerancia en materia de religión [...]. Lógicamente esta política hubo de plasmarse en situaciones un tanto peregrinas, como las aquí denunciadas por los cánones. [Suberbiola, 1987: 76]

El culto cristiano no fue distinto del judío en sus orígenes. El cristianismo, como rama desgajada del judaísmo aún mantenía relaciones con el

6. «Cum concessissent sancti et religiosi episcopi in ecclesia Ilberitana, hoc est Felix episcopus Accitanus, Osius episcopus Cordobensis, Sabinus episcopus Spalensis, Camerinus episcopus Tuccitanus, Sinagius episcopus Epugrensis, Secundinus episcopus Castolonensis, Pardus episcopus Mentisanus, Flavianus episcopus Ilberitanus, Cantonius episcopus Corsutanus, Liberius episcopus Emeritensis, Valerius episcopus Cesaraugustanus, Decentius episcopus Legionensis, Melantius episcopus Toletanus, Ianuarius episcopus de Fihlaria, Vicentius episcopus Ossonobensis, Quintianus episcopus Elborensis, Succesus episcopus de Elieroeca, Euticianus episcopus Bastitanus, Patricius episcopus Malacitanus, Ytem presbyteri.....» [*Colección Canónica Hispánica*, tomada de Suberbiola, 1987: 116].

7. «Admoneri placuit possessores ut non patiantur fructus suos, quos a Deo percipiunt cum gratiarum actione, a Iudaeis benedici, ne nostram irritam et infirmam faciant benedictionem, si qui post, interdictum facere usurpaverit, penitus ab ecclesia abiciatur.» Prohíbe a los labradores que los judíos bendigan los frutos de sus campos.

«Si vero quis clericus vel fidelis cum Iudaeis cibum sumpserit, placuit eum a communione abstinere ut debeat emendari.» Prohíbe, tanto a los religiosos como a los seglares, comer con los judíos bajo pena de excomunión.

tronco. Iglesia y Sinagoga anduvieron juntas hasta fines del siglo II y no es de extrañar que los concilios de Arlés y de Antioquia condenaran celebrar la Pascua juntos. Posteriormente la liturgia se independizó pero conservando el canto y la recitación de salmos. Así pues la música de los primeros años debió estar muy emparentada con el canto judío.

Los escritos de Egeria sobre sus viajes a los Santos Lugares (381-384) incluyen la descripción de unos ritos y los cantos que los acompañaban, muy similares a los hispanos de ese momento, según Ismael Fernández de la Cuesta.

A partir del 28 de febrero del año 380, el cristianismo pasa a ser la religión oficial por decreto del emperador Teodosio. La religión cristiana fue profesada por las más altas instancias del poder y gozaba de su protección, mientras que el paganismo era propio de los esclavos y campesinos. El número de laicos aumentó considerablemente en las Hispanias y en todo el Imperio. Se puede pensar que la liturgia adquirió un mayor desarrollo en estas circunstancias y con ella la música que la acompañaba.

En una fecha muy precoz podemos detectar los orígenes de los conventos femeninos en Granada según Bermúdez de Pedraza que, hablando de las santas Agape, Quionia e Irene —tres hermanas naturales de la ciudad que sufrieron martirio en la persecución de Diocleciano y Maximiano - dice que eran

religiosas consagradas a Dios con especial voto de virginidad, que ya por aquellos tiempos avia muchas en España, como en otras partes de la Christianidad, de quien se hace mención en el Concilio Iliberritano. Que regla guardasen no se sabe con certeza, pero hay mucho fundamento para entender guardasen el instituto de Elías [Carmelitas], como otras religiosas de aquellos tiempos.

La última en ser quemada viva fue Irene, que se arrojó a las llamas

signándose con la señal de la Cruz, cantando Psalmos. [Bermúdez de Pedraza, 1639: 66 y ss]

Sin embargo, no hemos encontrado en la *Colección Canónica Hispana*, otro canon que hable del tema excepto el número 13, correspondiente al concilio de Elvira ca. 309, que dice:

Virgines quae se Deo dicaverunt, si pactum perdidissent uirginitatis atque eidem libidinis sensierint, non intelligentes quid amiserint, placuit nec in finem eis dandam esse communionem. Quod si semel persuasæ, aut infirmi corporis lapsu uitiatiæ, omni tempore vitæ suæ huiusmodi femine egerint

pœnitentiam ut abſtineant ſe a coitu, eo quod lapſæ potius uideantur, placuit eas in finem communionem accipere debere.⁸

La Hispania Ulterior a principio del siglo V quedó desasistida del poder romano, hasta el punto de que algunos historiadores afirman que esta región vivía una independencia *de facto*. Desde el punto de vista religioso también se mantuvo en una postura luciferina, casi cismática con respecto a Toledo, que sólo en el siglo siguiente reanudó su actividad conciliar emprendiendo la unificación de las Hispanias.

Este aislamiento del sur hispano con respecto a Roma y Toledo, hace presuponer una mayor influencia de los ritos de Cartago, la iglesia más importante de Occidente después de Roma, que también había influido mucho ideológicamente desde fecha muy precoz, a través de los escritos de Cipriano de Cartago [*De lapsis*, ca 251]

La música religiosa en la Granada visigoda

A lo largo del siglo V y durante los primeros años del VI se produjo en España el asentamiento visigodo, que se mantendría hasta la invasión musulmana del año 711.

La música y el culto de la época visigótica no nacieron de forma homogénea: elementos ajenos al judaísmo —romanos, indígenas, cristianos de otras áreas de Oriente y Occidente— debieron intervenir de forma más o menos directa, en opinión de Ismael Fernández de la Cuesta. Dom Férotin (1855-1914) afirmó que el rito hispanogótico era émulo del primitivo romano, pero

antiguamente, lejos de pensar substraerse al exterior, se procuraba más bien acrecentar el repertorio litúrgico con cosas de fuera. [Rojo y Prado, 1929: 5]

A partir del IV Concilio de Toledo (año 633), aparece ya una liturgia unificada y propia. En la fijación de ritos y la creación de textos, e incluso de melodías, intervinieron san Isidoro de Sevilla (570-636), san Braulio de Zaragoza (+ 651) y los grandes obispos toledanos san Eugenio (+ 657), san Ildefonso (607-667) y Juliano.

8. Si las vírgenes consagradas a Dios perdían la virginidad, eran condenadas a no recibir la comunión ni aun en caso de muerte, a no ser que hiciesen penitencia y llevaran una vida casta el resto de sus días.

Entre la abundante literatura publicada sobre esta música hispana primitiva, no he encontrado nada que aluda a Granada.

El último obispo granadino del tiempo de los godos fue Tructemundo [Bermúdez de Pedraza, 1639: 84r].

La música religiosa en la Granada mozárabe

La permisividad de Vitiza había dejado ya en mal lugar la religión de Granada, antes de la conquista. Los cristianos que se quedaron bajo la dominación musulmana estuvieron sin obispo durante algunos años hasta que, en el 726, Abu Habuz les permitió tenerlo a cambio de obtener apoyo de la comunidad cristiana en sus luchas con otros reyes.

Dadilano (726-744) fue el primer obispo mozárabe y erigió la iglesia de San Cecilio [Bermúdez de Pedraza, 1639: 96r]. Los cristianos ocupaban una zona que abarca lo que hoy se conoce como Campo del Príncipe, hasta la Puerta del Sol y el barrio del Mauror.

Nada sabemos de su música pero, sujetos a la primacía de Toledo, es lógico que emularan sus ritos y ceremonias, aunque sometidos a la influencia del mundo árabe.

En el año 803, siendo obispo Turibio, la intolerancia musulmana llevó al exilio en Francia a muchos cristianos granadinos. Quedaron en Granada sólo los más humildes, sin posibilidad de emigrar, y muchos recibieron la corona del martirio [Bermúdez de Pedraza, 1639: 102v].

Posteriormente, la situación aún empeora, como narra san Eulogio, porque los reyes moros intervenían en la elección de los Obispos, procurando que fuesen elegidos los que les fueran más favorables e incluso, en el año 852, se reunió

un Concilio o conciliábulo, que se congregó en Cordova por mandato del Rey Abde Rahman. [...] En Cordova se vio que el Obispo Recaredo por mantenerse en gracia con el Rey Moro, se convirtió de pastor en lobo, y turbó de tal manera aquella Iglesia, que llegaron a temerle los fieles más que al tyrano Moro [...]. prohibió los sacrificios, el canto de los Psalmos. ...[.....] En Málaga el Obispo Hostigiesio, que lo era de aquella ciudad, hombre perverso, no molestaba menos que Recaredo por molestar a sus feligreses [...] A ninguno de los dos pienso que fue inferior el Obispo de Granada Samuel en las costumbres é inclinacion [...] pues obligaron sus excessos al Arçobispo de Toledo Ubistremito, Primado de las Españas, a privarle de la dignidad. [Bermúdez de Pedraza, 1639: 103r].

El último obispo mozárabe del que se tiene noticia, el 72^o de Granada, fue Gadio (+ 980), pero Pedraza piensa que el cargo se mantuvo hasta

1126 en que Aben Ali Tesufin, rey almorávide, dio orden de que los mozárabes andaluces pasaran a Marruecos con sus obispos.

Los almohades en 1151 acabaron con los mozárabes granadinos que terminaron haciéndose musulmanes. Aunque se siguieron nombrando obispos de Granada de forma esporádica, no llegaron a residir en la ciudad; tal es el caso de fray Pedro Pascual (1269-1286), Gregorio (ca. 1439), Gunzalo (ca. 1450) y, el último antes de la Reconquista, fray Diego, de la Orden de Predicadores (1465-1482).

Granada queda aislada por la dominación árabe hasta fecha tardía. Cuando en 1492 se reinstaura la religión cristiana, el rito y la música visigóticos llevaban ya más de cuatro siglos abolidos (Concilio de Burgos del año 1.080)

a instancias del papa Gregorio VII y en virtud de la gestión realizada por algunos obispos españoles cerca del rey Alfonso VI de Castilla. (A. Araiz, 1942, p 16).

El obispo don Bernardo de Toledo (1086-1124), monje francés de Cluny, primeramente abad del Monasterio de Sahagún, en 1096 trajo consigo monjes y clérigos ilustres de la Iglesia de Francia, entre los cuales se distinguen también músicos excelentes, quienes tomaron por su cuenta divulgar el canto romano-gregoriano por las iglesias de España. (H. Anglés, 1944, p 340).

No obstante hubo una vía que pudo mantener la pervivencia en Granada de la música visigoda, según veremos en otro capítulo.

La música religiosa en la Granada cristiana de nuevo

El viernes, dos de enero de 1492, a las tres de la tarde, cuando vieron tremolar el estandarte real en la Torre de la Vela

Los Reyes dieron gracias a Dios repitiendo muchas veces y a voces *Nam nobis Domine, sed nomini tuo da gloriam*. Y la Real capilla entonó el Hymno del *Te Deum laudamus*, que apenas se oía entre el ruido de las cajas y clarines [...]. Celebra la Iglesia de Granada con fiesta y aniversario deste felicissimo día; canta el Hymno que compuso su primer Arçobispo don fray Fernando de Talavera, y comienza assi.

*Inditione urbis Granatae,
Dedit quippe pacem, plenam populo Hispaniæ,
Dedit autem malam carnem Mahometi insaniæ,
Qui clussit Sarracenam gentium, et Arabia:
[Bermúdez de Pedraza, 1639: 170r]*

El solemne acto de la Toma de Granada ya había sido descrito en 1495 por Jerónimo Münzer:

Ingressus autem est primo cum magna processione clerus totus in veste religiosa et milites in armis et crux elevata, ut ab omnibus videretur. O quantum plausum et subito fletum pro gaudia vidisses. Non possunt illa narrari. Ascendens autem in Alhambra in altissima turri versus civitatem extulit primo vexillum domini nostri crucifixi; postea vexillum Sancti Jacobi et ultimo vexillum Regni Castelle. Et cantantes alta voce vexilla Regis prodeunt. Quantocius erecta una campana fecit pulsare. Quod audientes Sarraceni alii suas flebant miseras, alii nunquam visa campana vel audito pulso admirabantur... [Münzer, 1494-1495- 58 ss]⁹

Fue nombrado arzobispo fray Hernando de Talavera, obispo de Ávila a la sazón, fraile jerónimo del Consejo Secreto de los Reyes y su confesor mayor. La metrópoli abarcaba Guadix y Almería. Málaga, en cambio, quedaba sujeta a Sevilla. Como había muerto Inocencio VIII, la bula para la erección de la Catedral la concedió Alejandro VI, antes cardenal Borja.

La primera institución religiosa creada fue la Catedral. Le siguieron, en muy pocos años, innumerables parroquias y conventos, que, en principio, emulaban ritos y música catedralicias aunque con la lógica adaptación a las diversas Reglas y Constituciones.

La música religiosa en la vida de la ciudad y en las instituciones granadinas

Ya hemos aludido a la relación existente entre la Catedral y los diversos Conventos. También existió una estrecha relación entre éstos y la música de otras instituciones granadinas, religiosas o profanas, al menos en el siglo XIX. Por ello vamos a hacer un breve recorrido sobre los aspectos políticos, económicos, sociales, educativos y culturales que rodearon la música de estas instituciones.

La Catedral

Se describe con mayor detalle la música catedralicia pues era modelo y norma de la restante música religiosa. Las relaciones de la Catedral con

9. El texto procede de LIÑQUE MORENO, Jesús, *Granada en el siglo XVI*. Granada: Universidad, 1994, p. 210.

los diversos Conventos fueron frecuentes y buena prueba de ello es la ingente cantidad de composiciones de diversos maestros de capilla catedralicias que están en los archivos conventuales. También está documentada la participación de su capilla de música en las distintas festividades de los Conventos.

No siempre ocupó la Catedral el lugar en que hoy se levanta

Vivía en este tiempo [el arzobispo Talavera] en el Alhambra con las personas de su iglesia, y por ser el sitio estrecho y haberse aumentado en la ciudad la población de cristianos y estar a trasmano para los negocios que le habían menester, se baxó a la ciudad cerca del realajo, donde fundó una iglesia, que es hoy el monasterio de monjas de la Orden de Santiago, en que vivió un poco de tiempo, hasta que labró la iglesia donde está al presente el monasterio de San Francisco. [Antolínez de Burgos, *Historia Eclesiástica de Granada*. Parte 1^a. Cap 21, fol 112v, man. Hospital Real]

El traslado a la antigua mezquita mayor, lo autorizaba un Breve de Alejandro VI, dado en Roma 8 de octubre de 1502; se retrasó hasta la muerte de fray Hernando, ocurrida el 14 de mayo de 1507; el primer arzobispo se oponía al traslado para se cumpliesen las capitulaciones, evitando lo que pudiese herir las creencias y costumbres de los musulmanes, lo que ocurriría si se ocupaba su mezquita mayor. Jiménez de Cisneros, por el contrario fue más expeditivo en conseguir la conversión de moros y judíos lo que provocó un motín en el Albaicín.

Después de algunos días [de la muerte del Arzobispo Talavera], la iglesia catedral se pasó a donde agora está, que se llama Nuestra Señora de la O, porque en tal día se tomó para Iglesia Mayor, habiendo sido antes la mezquita mayor de Granada, y dexaron la otra a los frailes de San Francisco como dicho es [Fernández de Madrid, ed. facs. Madrid, 1931]

El traslado a su actual ubicación no ocurriría hasta 1561.

Según el padre López-Calo [1963: 7 y ss], hasta el Concordato de 1851, la música catedralicia se regía por dos documentos: la Bula de Erección de la Catedral¹⁰ y la *Consuetud*¹¹. En la catedral se conservan

10. Promulgada en la Alhambra el 21 de mayo de 1492 por don Pedro González de Mendoza, Cardenal de Toledo, por la potestad que le otorgaba una Bula de Inocencio VIII expedida el 4 de Agosto de 1486.

11. Esta *Consuetud* es un libro antiguo titulado *Las buenas y loables costumbres y certmonias que se guardan en la Santa Iglesia de Granada y en el Coro della*. Es muy anterior a las *Constituciones* del arzobispo Ávalos escritas en 1530. Era el

copias de ambos documentos, autenticadas, escritas sobre pergamino (los originales están en Simancas). Se imprimieron después numerosas veces; en 1803, los herederos de Nicolás Moreno imprimieron una traducción en Granada.

La Iglesia Catedral Metropolitana se componía de diez dignidades (Prelado, Deán, Arcediano de Granada, Arcediano de Loja, Arcediano de Alhama, Maestrescuela, Chantre, Arcediano de Almuñécar, Tesorero, Abad de Santa Fé y Prior).

Y a estas diez Dignidades se unieron diez Canongías, para mayor lustre de las. Crió [el Cardenal Arzobispo de Toledo, don Pedro González de Mendoza] cincuenta Canónigos, y quarenta Racioneros, veinte Capellanes, y veinte acolitos, Arcipreste, un mayordomo de fabrica, otro del hospital, Sochantre, Organista, maestro de Gramatica, Secretario, Portiguero y perrero. [Bermúdez de Pedraza, 1639: 172v bis]¹².

En los primeros años, todos los componentes del cabildo catedralicio eran elegidos por los Reyes. [Bermúdez de Pedraza, 1639: 184r]. Pero el primer Arzobispo tenía ciertas prerrogativas: cuando se ordenaba alguno de los estudiantes del Colegio fundado por él le daba:

una Capellanía del Coro ó beneficio; porque como los Reyes se fiaban del, avian dado muchos títulos de beneficios, el nombre del beneficiado y de la Iglesia en blanco, para que los binchesse a su voluntad. [Bermúdez de Pedraza, 1639: 185r].

La Catedral contaba en un principio con un maestro de capilla, un sochantre, un chantre, y un organista.

El máximo responsable de la buena marcha de la vida musical en la iglesia cristiana es el maestro de capilla. En Granada este cargo pasa por dos etapas diferentes: en la primera mitad del siglo [XVI] el maestro de capilla es cantor y maestro, sin tener obligación específica de componer mientras

código por el que se regía la música de la Catedral [y la música religiosa en general]; hay varios ejemplares, la copia sobre pergamino, ejecutada por el amanuense Juan Fernández es de 1523-24, pero hay constancia de un documento anterior, de 1515, que puede que fuese borrador previo a la redacción definitiva. [López-Calo, 1963, pp. 13 y ss].

12. La obra de Bermúdez de Pedraza, por un error de paginación, repite la numeración 170-174, entre los folios 178-184. No existen los folios 179-183, aunque la obra está completa.

que, a partir de la segunda mitad, comienza a exigirse al maestro de capilla que sea también compositor. [Martín Moreno, 1993: 127]

Porque todos (os del coro) no son diestros en entonar, está el sochantre junto con ellos, quitado el bonete, para les ayudar a hacer el oficio [Cap. 17 de la *Consuetud.* López-Calo, 1963: 52].

El sochantre enseña a cantar canto llano a todos los servidores del coro y a todos los que quisieren venir a aprender, aunque sean de fuera de la iglesia». Enseñaba durante una hora, de 1 á 2 en invierno y de 2 á 3 en verano, y «no llevará de ninguno dinero de lo que enseñara, ni cosa alguna por lo mostrar, porque la iglesia le da salario por esta lección... [Consuetud cap 29; López-Calo, 1963: 53].

El organista

podrá ser Canónigo o Racionero, y también podrá ser Capellán, si el Prelado le pareciere convenir; y los mismos oficios podrá tener el sochantre. [Consuetud]

El chantre era el canónigo encargado de

enmendar, corregir y ordenar aquellas cosas que pertenecen al canto en el Coro, y en cualquier otra parte, y procurar que los que no saben canto llano, lo aprendan, y que con tiempo prevengan las cosas que han de cantar. Y para que puedan hacer esto con mayor comodidad, queremos que tenga un Sochantre, el qual enseñe a cantar a los mozos del Coro (clerizones que se dicen seises) y a los otros que quisieren aprender, y este Sochantre tenga obligación de comenzar el canto en el Coro, y en otras partes quando estuviere ausente el Chantre. [Consuetud]

Aunque en los primeros años, sólo apareceu entre los cargos de cantores el chantre y el sochantre, formando el resto del coro a base de los colegiales, pronto se debieron crear beneficios y raciones para este fin, a los que se accedía por oposición:

En diez días del mes de abril deste dicho año de 1637 falleció en esta ciudad de Granada el licenciado Pedro bechio, racionero de la Santa Yglesia metropolitana de esta ciudad, uno de los mejores bocos de tenor que an tenido la dicha Santa Yglesia. [Henríquez de Jorquera, ed. facs 1987: 783]

Más adelante el mismo Jorquera confirma este hecho y la permanencia de capones —*castrati*— entre los músicos religiosos:

En diez y seis días del dicho mes de octubre deste año de 1637 empezaron a cantar en la Santa Yglesia metropolitana desta ciudad de Granada los opositores que se opusieron a la ración de tiple de la dicha Santa Yglesia que hacía por fin y muerte del licenciado bechín, su último poseedor, y el cabildo se la dió al capon don Joseph Pelegrín, músico también en la de Sevilla. [Henríquez de Jorquera, ed. facs. 1987: 793 y ss]

En cuanto a los instrumentistas nos quedan pocos datos sobre ellos en los documentos primilivos:

No trata la Consueta de músicos instrumentistas; tan solo «el día de la Santa Resurrección» menciona que cuando cae la piedra que está a la puerta del Monumento, «tañen las trompetas dos veces y suena la música de las aves» (sic) y el día del Corpus para la procesión, «mencionalas otra vez; diciendo que «si las hay» van junto a los órganos. [Valladar, 1922: 33]

Aquí la *Consueta* se refería a los órganos portátiles, que a veces en las Actas Capitulares reciben el nombre de «órganos chiquitos», «órganos pequeños» u «órganos para el día del Corpus». El primer órgano portátil, obra de Martín Hernández, fue vendido en 1550 al Convento de la Encarnación que lo tenía en depósito desde 1542.

El órgano era el instrumento fundamental. El órgano principal de la catedral fue construido por el flamenco Diego Liger [o Alijer] de San Forte (1570-1584), sobre un proyecto comenzado en 1567 por Francisco Vázquez. No quedó muy contento el cabildo con los resultados del órgano y se encargaría un segundo órgano a Juan Franco (1598-1600), que ya les había vendido un realejo. [Ruiz Jiménez, 1995]

Los primeros instrumentos que se usaron en las iglesias españolas, además del órgano, fueron las chirimías, los bajoncillos y los bajones (fagotes), que reforzaban las voces, menos en los casos en que tañen a *fabordon*, según Pedrell. Fray Hernando permitió el uso de instrumentos moriscos.

Juan de Vilches en su poema «De urbis Garnatæ rebus memorabilibus», impreso en Sevilla en 1544, describe la presencia de música instrumental y lo repite en el poema número 46:

insistiendo allí en el canto de las horas canónicas del Oficio divino por parte del coro catedralicio con acompañamiento de música instrumental (¿de órgano?):

Si quaeras, quid agat, laboris ille...
Divinis juvat interesse sacris,
Septem concio sancta dum per horas

*In templo resonat Deo, cunctique
Laudes iugiter organis et ore. (poema 46, 20 ss.)
[Jaque, 1994: 92]*

Hay constancia de que se usaban trompetas, atabales, chirimías, sacabuches y bajones. Después de 1563 hay flautas y orlos [López-Calo, 1963: 225].

A mediados del siglo XVI, dice el erudito Parada y Barreto, se mencionan ya en la música religiosa las violas, violones, sacabuches (trombones) y el arpa y las chirimías, que son más antiguos. [Valladar, 1922: 39]

Se fabricaban en la misma Granada los instrumentos para la música profana de la época, ya que, según la Ordenanza de 17-5-1528, conservada en el Ayuntamiento de Granada, para el «Examen de vigoleros y organistas y otros oficios de Música», se obligaba al «oficial vigolero» a saber hacer

un claviórgano, y un clavicembalo, y un monacordio, y un laud, y una vigüela de arco, y una arpa, y una vigüela grande de piezas con sus taraceas, y otras vigüelas, que son menos que todo esto [López-Calo, 1963, p 225]

En cuanto a la música que se interpretaba en la Catedral algunos documentos completan la información que nos han dejado Cantorales, libros y partituras conservados en su archivo, catalogados por el padre López-Calo.

Sabemos que la Reina tenía su Capilla de música que probablemente practicaba la polifonía; en la elegía que le hace Pedraza puede leerse:

Della dize Lucio Marino Siculo [...] Tuvo gran capilla de música y capellanes de honor. [Bermúdez de Pedraza, 1639: 201 r].

Se conocía, pues, la polifonía. Las reglas eclesiales más estrictas ordenaban que

El Oficio Divino se reze conforme al Romano, y el canto sea conforme a la Iglesia de Toledo. [Bermúdez de Pedraza, 1639: 172v].

En la Erección aparece la siguiente frase:

Asímismo ordenamos que el Oficio Divino, así el diurno como el nocturno, así en la misa como en las horas, se diga y celebre siempre según la

costumbre de la Curia Romana, excepto el canto, que en todo y por todo será según la costumbre de la Curia nuestra Santa Iglesia de Toledo.

Se repite en la erección de las otras catedrales del reino de Granada —Almería, Málaga y Guadix— (1492):

Ofitium .. tam in missa quam in horis fiat semper et dicatur secundum consuetudinem romane curie, preterquam in cantu, qui in omnibus et per omnia sit secundum morem nostre sancte ecclesie toletane. [*Institutio et jus patronatus ecclesiarum Regni Granatensis*. Arch. de Simancas, Patronato Real, 68-174, fols. 16 y 26. López-Calo, 1963: 33].

Pero, en los cantorales, si exceptuamos el *Pange lingua* y el *Sacris solemnibus*, toda la música es gregoriana. Más adelante trataremos de dilucidar el por qué de esa contradicción que López-Calo atribuye al desconocimiento, pues aún no se había realizado la pretendida restauración del canto mozárabe iniciada por Cisneros.

En las Constituciones del Arzobispo de Ávalos (1530) se lee:

Conforme a la dicha erección y erección desta sancta iglesia, el oficio divino se ha de celebrar en ella, así en el coro como en el altar, según la orden romana, siendo el canto toledano. [López-Calo, 1963: 33]

La permanencia del canto toledano se mantenía vigente en 1541, según se deduce de la epístola que el Arzobispo don Gaspar de Ávalos escribió a la Iglesia granadina, a modo de proemio de un misal editado en este año:

Habet suas canendi formulas Toletana, observat suas instituta Hispalensis deinet suos ritus, aliis dissimiles Compostellana. sola Ecclesia nostra Granatensis eisdem ritus, eandem sacram per agendi formam, cum Romana (omnium marier) observat, et retinet, cuius ut officiosissima filia. ita maxime, imitatrix esse semper studuit, quodquidem, ut alia fere omnia, que in nostratibus honesta et laudabilia videntur, sanctissimo illo viro non satis laudato Ferdinando a Talavera, antistiti primo deberi agnoscimus, et fatemur. [Bermúdez de Pedraza, 1639: 172 bis v]

Además de canto llano, la *Consuetu* dice que los Prelados dispusieron que hubiese algunos cantores de contrapunto. El capítulo 31 trata también de canto de órgano y a favordón.

Y en los Maitines el Benedictus a favordón; e en las segundas vísperas el himno y el magnificat a canto de órgano.

El coro cantaba el canto llano, la capilla de música estaba encargada de cantar el «canto de órgano» o polifonía, según el padre López-Calo. El coro nació con la catedral; la capilla fue posterior y, a menudo, estuvo formada por seglares que actuaban esporádicamente.

Creo que está por diferenciar «canto de órgano» y polifonía propiamente dicha, tema del que trataré más adelante. Sólo a mediados del siglo XVI hay constancia de auténtica polifonía, con acompañamiento instrumental, a partir del magisterio de Santos de Aliseda (1557), fecha de la que se conservan numerosos libros de polifonía.

El primer Arzobispo pensaba que la música era un poderoso elemento para divulgar la religión y procuraba hacerla asequible a sus feligreses:

Dezianse los Maytines en la Catedral a prima noche, porque todos los Prebendados ivan a ellos, y los Moros tenían poco segura la ciudad de noche, y el Prelado hizo que las Lecciones se dixessen en romance, de suerte que las entendiese el pueblo. Y en las fiestas principales se cantasen villancicos los quales componia el Prelado y aun los cantaba con los músicos [...]. Con esto traxo tanta gente a la Iglesia que estava tan llena a los Maytines de prima noche como a la Míssa mayor de mediodía. [Bermúdez de Pedraza, 1639: 186 v].

Según la práctica monástica medieval, los Maitines habían de decirse a media noche, pero pronto se cambió «a prima noche», para permitir la presencia del pueblo y para facilitar la asistencia de los beneficiados que ya vivían en casas propias esparcidas por la ciudad. Esta práctica, que iba contra la Erección, comenzó a ser habitual en 1499 ó 1500. Sólo en la vigilia de Navidad se mantendrían a media noche. La aprobación pontificia sería posterior; la pidió el rey en carta de 5 de diciembre de 1507 a su embajador en Roma; en ella se manifiestan los motivos del cambio y concluye con una frase muy curiosa:

Suplicaréis a Su Santidad que quiera conceder que los dichos maitines se digan a prima noche según dicho es, y en latín, poniendo censuras contra quien en romance los dixere.

Quizás sea un triunfo de los enemigos de Talavera, fallecido unos meses antes, y de sus canciones-traducciones de los himnos y responsorios. No se conservan más que libros de coro enteramente en latín ¿Sería destruida toda la música con texto en lengua vernácula, como también los cantorales mozárabes?

El segundo arzobispo don Antón de Rojas, reorganizó definitivamente este rito en el *Estatuto de Maitines*, expedido en Ávila el 14 de marzo de 1519.

Muy a menudo aparecen noticias sobre las habilidades como compositor de fray Hernando de Talavera. La reina Isabel era ferviente admiradora de la música de su confesor y así lo demuestra su carta del cuatro de diciembre de 1492.

El oficio de la toma de Granada, os ruego me lo embieis como está, porque yo lo vea, y si fuese posible, antes que llegue el tiempo; porque el que está aca es tal que me ha engolosinado para ver el otro. Y también os ruego, que todas las cosas que hizieredes me las embieis, que no hay cosa que mas me huelgue. [Bermúdez de Pedraza, 1639: 192r].

El original del texto del primero de esos oficios, con correcciones autógrafas del mismo Talavera, se conserva en Simancas, Patronato Real, 25-41. En el mismo archivo, Secretaría de Estado, núm. 1, existe una carta autógrafa suya a la Reina Católica acerca del oficio. La transcripción completa de esos documentos, que aparece en la crónica del padre Sigüenza se verá en otro capítulo.

70. S.E./ 149.../

Rezo que se había de cantar y en qué días en la iglesia de Granada en memoria de su conquista, compuesto por fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada, con notas marginales autógrafas. P.R.- 25-41. [Represa, Madrid: 1973, 517 y ss]

Entre los libros que escribió, hay varios que debían contener música:

Un ceremonial de todos los oficios divinos [...] Compuso dos oficios del día que se ganó Granada por orden de la Reyna Católica. Otro de la festividad de San Joseph de quien era muy devoto. Otro de la Expectacion de Nuestra Señora, y todos los imprimió por su cuenta y dio de gracia: no era interesado. [Bermúdez de Pedraza, 1639: 207 r v].

Pero los primitivos libros de la Catedral no se trasladaron al lugar que ocupó ésta definitivamente

Quedaron en San Francisco las sillas primeras de la Catedral, los libros de Canto... [Bermúdez de Pedraza. 1639: 208 r].

En cuanto a los libros de coro que se conservan hoy en la Catedral

Su importancia y mérito, sin embargo, es mucho mayor desde el punto de vista artístico que desde el musical: ni siquiera contienen los elementos litúrgico-musicales de relativo interés —secuencias, tropos...— que

se encuentran en otros libros españoles de esta época... [López-Calo, 1963: 43]

La primera descripción de los cantorales está en el Acta de la Visita canónica de 1517. Eran once volúmenes (del Oficiario Dominical, cuatro del Santoral, siete del Común, cuatro Responsorios dominicales, siete responsorios santorales y cincuenta y seis varios (procesionarios, etc.). Muchos de ellos estaban sin terminar.

Incluye además el inventario seis libros «viejos buenos»: quizás los de tiempos de Talavera [López-Calo, 1963: 49]

Los cantorales fueron miniados por Juan Ramírez y Juan de Cáceres; un acta capitular de 26 de septiembre de 1536 dice:

Este día platicaron sobre los libros de canto que están escriptos para que se iluminen, e acordaron que porque se haga de buena obra que se envíen a iluminar a Sevilla a Juan Ramírez pintor.

No obstante, parece que esos cantorales tenían escrita la música, faltándoles no sólo las miniaturas sino también el texto, pues en el leg. 5-160 del Archivo Catedralicio se dice que Juan Ramírez percibía por cada *letra cuadrada* cuatro reales (136 maravedises); por cada *letra pequeña* real y medio (51 maravedises); por cada *peon* (inicial de versículos, etc.) 10 maravedises. Las *historias* (miniaturas) para los responsoriales costaban 50 reales (1.700 maravedises) cada una.

El Concilio Tridentino (1545-1563) pretendió restaurar y depurar el canto gregoriano. Felipe II sería uno de los defensores más acérrimos de esta música y a él se dirigió Fernando de las Infantas¹³, oponiéndose a la restauración emprendida por Palestrina que podía desvirtuarla [Combe, 1969]. Aunque era el siglo de oro de la polifonía, parece que en Granada seguía imperando el canto gregoriano:

Puede asegurarse que la benéfica influencia de Victoria y Palestrina tardó tiempo en llegar aquí. Las *Constituciones sinodales* del gran arzobispo D. Pedro de Castro, que estuvo en el Concilio de Trento, publicadas en 1572,

13. Rafael Mitjana es el mejor biógrafo de este notable personaje, nacido en Córdoba ca. 1524. Excelente compositor, se ordenó sacerdote a los cincuenta años. Sus escritos teológicos de contenido *iluminista*, motivaron el sustrato del Santo Oficio. Se ignora el lugar y fecha de su muerte. [MITJANA, Rafael, *Don Fernando de las Infantas, teólogo y músico*, Madrid:1922]

encierran, quizás más que la *Consuetudo*, en estrecho marco a la música religiosa. Los párrafos 6 al 12 del título III, disponen las formas en que se han de decir las horas canónicas y hablan de salmos *cantados y en tono*, pero nada de músicos ni de cantores. En el título III, del mismo libro, párrafo 14, se dice que los sacristanes de las iglesias sepan «bien leer y cantar canto llano» y para nada se mencionan los órganos, organistas, cantores ni ministriles. [Valladar, 1922: 40]

Pero a partir de 1563

se creó una plantilla estable integrada por cinco músicos con la obligación de tocar exclusivamente en la catedral «con los instrumentos que se les mandare o se les dieres». Entre esos instrumentos figuran las trompetas, las flautas y orlos, sacabuches, trombones, bejones, chirimías, etc. Tenían las mismas obligaciones que los de Sevilla, contando con un repertorio propio.

Felipe II en 1596 ordenó que no se cantaran «villancicos ni cosa alguna en romance sino todo en latín como lo tiene dispuesto la Iglesia.»

La influencia de la música musulmana, dada por descontado la ejercida durante los siglos de dominación árabe, debió ser inevitable en los primeros años tras la reconquista. Junto con el *Te Deum*, que se cantó el día de la Toma de 1492, se oyeron las músicas moras, según la descripción de Pérez de Hita:

La música de la capilla del rey luego, a canto de órgano, cantó *Te Deum laudamus*. Fue tan grande el placer que todos lloraban. Luego, de la Alhambra sonaron mil instrumentos de música de bélicas trompetas. Los moros amigos del rey que querían ser cristianos, cuya cabeza era el valeroso Muza, tomaron mil dalcárnas y añafiles, sonando grande ruido de atambores por toda la ciudad.

Los moriscos, según las capitulaciones, podían mantener su propia lengua, costumbres y culto:

Los moriscos hablan su antigua y nativa lengua, y son muy pocos los que quieren aprender el castellano; son cristianos medio por fuerza... [Münzer, 1494-1495: 57]¹⁴

14. El texto procede de LIQUE MORENO, Jesús, *Granada en el siglo XVI*, Granada: Universidad, 1994, p. 176.

Sus ritos y músicas merecerían una atención especial de los viajeros Münzer y Lalaing

Vidimus etiam quam plures lampadas accendere et sacerdotes eorum more cantare suas horas, quos potius ullulatus quam cantum iudicares [...] et ad cantum sacerdotis terram osculando et pectora pungendo... [Münzer: 1494-1495: 44] ¹⁵

Las zambras moriscas incluso intervinieron en el culto cristiano, y figuraron en las procesiones del Corpus, según dice Mármol, refiriéndose al arzobispo Talavera (*Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del Reyno de Granada*. L. II, cap. IX). Fray Hernando pretendía así el acercamiento y conversión de los moriscos

Sarracenos multos ad legem nostram convertit. Ipsos fovel, informat. Quid plura? Nam ut Christus et facit et docet. (Münzer, 1494-1495, p 65)¹⁶

La actitud del primer arzobispo, al que los moriscos llamaban el «Santo Alfaquí», no siempre fue bien comprendida; en su tiempo le supuso la persecución de la Inquisición e incluso en nuestro siglo ha sido criticado:

Hasta hubo ciudades en donde eclesiásticos poco escrupulosos permitieron el canto de músicos moros y judíos, los cuales acompañados de instrumentos variados, se mezclaban con los cristianos para festejar las solemnidades del culto católico. (Anglés, 1944: 342)

El obispo Sandoval narra que cuando Carlos V visitó Granada, tras su matrimonio con Isabel de Portugal

El recibimiento de la ciudad fue lucido y costoso, y los Moriscos hicieron unos haylos, que llaman Leytas, vistosos de ver, y peligrosos de hazer. [Bermúdez de Pedraza, 1639: 212 r].

15 «Vimos también (en la Mezquita Mayor) order muchas lámparas, y a sus sacerdotes cantar sus Horas, y más que cantos creerías eran alaridos [...] y besando la tierra y golpeándose el pecho al canto del sacerdote...» El texto y la traducción proceden de LUQUE MORENO, Jesús, *Granada en el siglo XVI*. Granada: Universidad, 1994, p 94.

16. Ver en LUQUE MORENO, Jesús, *Granada en el siglo XVI*. Granada: Universidad, 1994, p 215.

Johannes Lange de Löwenberg, médico de cámara del elector del Palatinado, archiduque Fridrich von Wittelsbach, a quien acompañó en Granada en 1526, cuando el recibimiento de Carlos V, lo describe con detalle:

En el último día de su residencia en Granada el emperador llevó a mi noble señor a los jardines de la Alhambra para que viera la danza hecha por las moriscas [...] Bailaron a la manera de su país al son de laúdes y tambores tocados por mujeres que tendrían unos cincuenta años y una de aproximadamente cuarenta años acompañó con un canto de voz desagradable y tosca haciendo palmas con alegría. Al final de este baile llegaron otras mujeres moriscas y bailaron con las piernas extendidas sobre una cuerda que estaba arada entre dos nogales exclamando ante el emperador en su lenguaje: El que bien vive aquí, va al cielo. [Luque, 1994: 243]

En 1526 prohibiría las costumbres moriscas y «hablar algarabía». Para que la prohibición tuviera efecto vino la Inquisición a Granada el 5 de noviembre de 1526, pero las costumbres debían seguir vigentes años después: los moriscos

Atendían más a los ritos y ceremonias de su seta, que a la ley de Christo nuestro Señor [...] Las nobias ivan por las bendiciones a la Iglesia con vestidos de Christianas prestados, y en llegando a casa se desnudaban y se vestian de Moras, celebrando la boda con instrumentos y canciones Moriscas. [Bermúdez de Pedraza, 1639: 238 r].

Ante esta situación, el 25 de mayo de 1566 llegó a Granada Pedro de Deza dispuesto a hacer cumplir las órdenes. Se prohibió la lengua morisca, se obligó a entregar todo libro escrito en árabe y se ordenaba

Que los Viernes por la tarde, ni los días de fiesta no hagan zambras ni bayles con instrumentos y cantares Moriscos, aunque no sean contra nuestra religion. [Bermúdez de Pedraza, 1639: 239 v].

A partir del siglo XVII, la austeridad impuesta por Trento no es más que un recuerdo. El 30 de abril de 1600 concluyó el Sínodo que declaró auténticas las reliquias del Sacramente. En Valladolid encontramos la descripción de la fiesta religiosa, según aparece en el *Místico ramillete*,

la música con la más solemne pompa de sus voces e instrumentos entonaron el *Te Deum*.... parecía el templo una gloria.... Los seises, vestidos de preciosa tela de rca plata y con singular primor aderezados alternan en el Presbiterio del altar mayor con la Música la danza y con la danza la representación en alabanza de los Santos.... [Valladar, 1922, p 40]

Con el cambio dinástico comienza la influencia francesa e italiana en nuestra música religiosa. En 1797 la influencia de lo italiano en la música granadina alcanzaría la más alta cota al acceder al magisterio de la capilla catedralicia Vicente Palacios, alumno de Francisco Javier García el *Spaggnuoletto*. Palacios introdujo en el templo instrumentos de metal, como cornetas y trombones, y un estilo en que se fundían Rossini y el *Spaggnuoletto*. Las obras de sus discípulos —Cordoncillo, Palancar y Martín Blanca, entre otros— encontradas en los Conventos estudiados, serán objeto de análisis en los siguientes capítulos.

Las tendencias de Palacios continuaron durante el magisterio de Vila de Forn y se mantendrían hasta que Ruiz-Aznar impusiera una drástica reforma, inspirada en el *Motu proprio* dado por Pío X en 1903.

Por otra parte hay que tener en cuenta los intentos de restauración el canto gregoriano, tratados en el Congreso de Sevilla de 1893, que tuvieron gran acogida en Vila de Forn, autoridad en la materia. A ello contribuyó la presencia en la Catedral del sochantre «D. Manuel Martín, buen artista y músico ilustrado e inteligente.» [Valladar, 1929: 70]

El movimiento restaurador del canto gregoriano, que culminaría con el mencionado *Motu proprio*, fue difundido en Francia por *La Schola Cantorum* de París. Esta asociación, según unas «Notas de Arte» firmadas por X en una revista granadina a comienzos de nuestro siglo

lleva a cabo también otra noble y transcendental empresa: la de celebrar conciertos en que se ejecuten las obras de los grandes maestros extranjeros y fragmentos característicos de la música de cada país. Se ha verificado el primer concierto de esa clase y se ha dedicado a la música catalana (*Danzas de Albéniz, Pirineus de Pedrell, canciones armonizadas por Morera, etc.*) Las demás regiones de España deben hacerse figurar en esos conciertos y, como Cataluña, encargar a sus maestros y cantantes la ejecución y dirección de sus obras. [*La Alhambra, Revista quincenal, 1900: 573*]

Esto no se produciría hasta que Falla convierta a Granada en

el paradigma de la música española. [Martín Moreno, 1993: 146]

La historiografía musical española, tan vinculada a la región catalana, con figuras de la talla de Pedrell y Anglés, si bien se ve forzada a reconocer el mérito de otras regiones durante los siglos XVI y XVII, parece olvidarlas cuando habla de los siglos XVIII y siguientes. En las obras de esos pioneros de la musicología se pueden encontrar frases como las que transcribimos a continuación:

Al estudiar la música sagrada de los compositores peninsulares de este siglo, salta a la vista la influencia y el predominio que guardaron siempre los músicos de origen catalán sobre los de Castilla durante el siglo XVIII. [Anglés, 1944: 420].

Y más adelante:

En 1838 se fundó el Conservatorio del Liceo en Barcelona en cuyo centro se formó la pléyade de nuestros músicos del siglo XIX. [Anglés, 1944: 436]

Ya va siendo hora de que, al menos, conozcamos y demos a conocer nuestra música, tan injustamente olvidada.

La situación económica de los músicos en la Catedral granadina no fue, en general, muy elevada. A menudo se vincula la crisis de la música religiosa a las desamortizaciones del siglo XIX, con los problemas económicos que de ellas derivaron para el sector eclesiástico.

Sin embargo, en un principio la situación socio-económica de la música religiosa tampoco debió ser brillante, pese a ser el primer Arzobispo un buen compositor, que sabía valorar el poder de la música como elemento difusor de las nuevas creencias.

En lo que respecta a la Catedral, las primeras noticias proceden de Jerónimo Münzer, viajero en Granada a finales de octubre de 1494

Habent autem ecclesiam cathedraliorem in castello Alhambra in pulcherrima mesquita et fundati sunt 40 canonici, quorum quisque habet 120 ducatos, et 40 vicarii, quos vocant porcionarios, qui minus habent, et 10 dignitates, et ministri, ita quod omni sunt centum persone. Et vivunt decem, quod regnum in futurum dabit. [Münzer, 1494-1495: 66]¹⁷

Más explícito, en lo tocante a la música, nos resulta Bermúdez de Pedraza:

Los Reyes [Católicos] donaron quatro quentos [millones] de maravedis, dos para el Prelado y dos para los Beneficiados de la Iglesia y fabrica della, en esta forma. Al Dean ochenta mil maravedis, a la Dignidad sesenta

17. «Tiene la iglesia catedral en el castillo de la Alhambra, en la bellissima mezquita. Hay cuarenta canónigos de fundación, cada uno de los cuales tiene ciento veinte ducados, y cuarenta vicarios, llamados racioneros, que cobran menos, y diez dignidades y ministros, todos los cuales forman un total de cien personas.» El texto y la traducción proceden de LUQUE MORENO, Jesús, Granada en el siglo XVI. Granada: Universidad, 1994. pp 88 y 96.

mil maravedis, al Canonico çuarenta mil, o la Racion treinta mil, a los Capellanes veinte mil, a cada clerico quinze mil, a los acólitos diez mil, al mayordomo de fabrica la tercia parte de los reditos della, al Sochantre seis mil, al Organista diez mil, al Sacristan mayor doze mil, al campanero y reloxero veinte mil, al maestro de Gramatica treinta mil, al Pertiguero veinte mil, al Secretario diez mil, al Perrero diez mil maravedis. [Bermúdez de Pedraza, 1639: 172 bis y ss].

Como vemos, el sochantre recibía 6.000 maravedises y el organista 10.000, poco si se tiene en cuenta que el Decán cobraba 80.000 maravedises. Los músicos estaban equiparados económicamente con los acólitos y el secretario: incluso la dotación al perrero [en las Catedrales, el encargado de echar fuera los perros] era de 10.000 maravedises, salario más elevado que el asignado al sochantre.

Hablando del colegio fundado por fray Hernando, Pedraza nos cuenta:

Quando alguno se ordenaba de Missa, la primera avia de ser cantada y con Visperas y el Arzobispo era su padrino [....] besaba la mano del Missacantano, le daba un vestido de paño negro, que costaba 300 maravedis y una capellanía del Coro o beneficio [10.000 maravedises]. [Bermúdez de Pedraza, 1639: 185r].

Cuando el colegio que inició fray Hernando fue erigido canónicamente por el Cardenal Arzobispo de Toledo, se confirmó este salario. En el acta capitular de 1 de mayo de 1527 se conceden 20.000 maravedises a los capellanes y 12.000 a los acólitos. Con el paso de los años, el poder adquisitivo de esas rentas disminuyó notablemente, llegando a la penosa situación de 1639, descrita por Pedraza:

Son al presente treinta colegiales, diez sacerdotes capellanes de coro, y veinte mancebos que sirven al coro y al Altar. Acrecentados por acto capitular de veintiocho ce lulo de mil y quinientos y veintiocho, que les añadió a cada uno mil maravedis para su vestuario, pero agora no tienen ni para çapatos con ellos. Y los Arçobispos piadosos les han dado aguinaldo las Pasquas. Cursan y se gradnan en la Universidad.

La situación llevó a los colegiales a obtener otras fuentes de ingresos:

Salen a los entierros particulares en comunidad por un tanto que se les tiene señalado, que es considerable para el colegio y para ellos. [Henríquez de Jorquera, ed. facs. 1987: 252]

Si bien es cierto, como cuenta Valladar, que

El engrandecimiento de la iglesia, con tanto celo defendido por Isabel y Fernando, hizo que las artes, especialmente la Arquitectura, la Escultura, la Pintura y la Música y las artes suntuarias, tuvieran su más fuerte apoyo en el templo y en las suntuosidades del culto. [Valladar, 1922: 31]

también es cierto que se llevó a cabo

con modestia, porque las obligaciones de la guerra tenían exhaustos los tesoros de los Reyes... [Valladar, 1922: 31]

La economía de la Catedral nunca fue próspera [López-Calo, 1963: 25]. El responsable quizás fue el arzobispo Talavera que limitó las rentas movido de un altísimo ideal de perfección evangélica, como después veremos al hablar de la crónica del padre Sigüenza. La música catedralicia sufría esas limitaciones.

A Gregorio Silvestre, maestro de capilla (1520-1569), se le concedieron 50.000 maravedises de renta al año, según Martín Moreno [1993: 129]

No obstante, si el cargo se acompañaba de una ración, la situación era diferente: un racionero recibía 30.000 maravedises, pero el maestro de capilla de la Catedral tardó más de dos siglos en adquirir esta categoría, porque en la *Consuetud* no se le reconocía ese derecho; el organista y algunos cantores sí lo consiguieron antes. Sabiendo esto se puede

comprender la actitud del Cabildo para con los músicos de la catedral en muchas ocasiones y las impresionantes necesidades económicas de estos. [López-Calo, 1963: 31].

El cabildo, en definitiva, según el momento podía favorecer la situación de los músicos:

Acomodó también el cabildo al licenciado Castillo [en 1637], músico también en la de Sevilla, dándole cuatrocientos ducados de renta fija y dos cahices de trigo, capa de coro, silla alta y palabra de la futura consecución de la ración del licenciado lisada, racionero de la dicha Santa Yglesia de voz de tiple, que por ser tan viejo estaba jubilado. [Henríquez de Jorquera, ed. facs. 1987: 794]

La posición social de los músicos, en los primeros años no debió de ser mucho mejor que la económica. Prueba de ello es la celebración del día de los Inocentes; ese día se trocaban los cargos, desempeñando el Arzobispo y las más altas dignidades los más humildes. La costumbre¹⁸ es descrita así por Bermúdez de Pedraza:

18. La costumbre se conserva hoy en la mayoría de los Conventos femeninos de Granada

Los colegiales hazían de Dean y Cabildo y ellos el ministerio de los colegiales. Entraba el Obispo [el «obispillo», nombrado el día de San Nicolás] vestido de Pontifical en el Coro, los colegiales sentados en el Coro alto y los Capitulares en el Coro bajo, y el Arzobispo de pie y sin bonete, servir junto al facistol de Sochantre, atendiendo al punto y verso [....] y se conservó esta costumbre en esta Iglesia hasta veintuno de Noviembre de mil y quinientos y veinticinco en que la sede vacante eligió en su cabildo por Obispo a Francisco de Torres colegial Vizcaíno, y en su pontificado ovo tales excessos, que obligò el año siguiente a derogar la costumbre el Cabildo, por auto de tres de Diciembre de mil y quinientos y veintiseis. [Bermúdez de Pedraza, 1639: 185v].

La consideración social de los músicos también se incrementaría al paso del tiempo, pero más por el hecho de los cargos eclesiásticos que detentaban que por el hecho de ser músicos. Era frecuente que diversos cargos estuviesen unidos:

En este año, falleció en la villa de Madrid, Corte de nuestra España, el licenciado don Carlos de baldivia y mendoza caballero del Abito de Santiago, Arcediano de la Santa Yglesia metropolitana desta ciudad de Granada, canónigo y chantre que fue de la dicha Yglesia [....] y por su muerte le hizo su magestad merced del arcedianato al licenciado don Alonso de Chaves y mendoza chantre de la dicha Santa Yglesia... [Henríquez de Jorquera, ed. facs. 1987: 731 y ss]

La Catedral tuvo también un gran valor como medio de difusión de la enseñanza musical. Fray Hernando de Talavera fundó el primer centro en que se impartían enseñanzas musicales:

crió un colegio de veinticinco estudiantes [....] y el tiempo que sobrava gastavan en aprender Canto, Gramática, Artes [....] no avia entonces estudios de Universidad, porque se fundó despues [.....] aunque la creacion y disposicion deste colegio fue del primer Arçobispo, su ereccion canonica fue del gran Cardenal de España don Pedro Gonçalez de Mendoza Arçobispo de Toledo, en virtud de bulas de Inocencio VIII, expedida a instancias de los Reyes Catolicos, para eregr la Iglesia Catedral, y ministros para ella. Frigid veinte clerizones, ó acolitos, con diez mil maravedis de salario cada uno los quales se reduxeron al primer modo de colegio por Bula de Clemente VII, y cédula del Emperador, comenda a don Pedro Ramiro de Alva Arçobispo de Granada. [Bermúdez de Pedraza, 1639: 185rv].

Este Colegio Eclesiástico

que llaman de los Abades, que sirve en el coro desta sancta Yglesia a todas horas canónicas y offician la missa mayor con los capitulares prevendados [...] se van ordenando a los beneficios que tienen señalados en las Parrochiales desta ciudad de Granada y en los lugares deste arzobispado y en las ciudades e Loja y Alama. Tienen así mismo dos canongías, una en la Colejial del señor San Salvador y otra en Sancta Fee. [Henríquez de Jorquera, ed. facs. 1987: 252 y ss]

Posteriormente, en nuestra Universidad, creada el 28 de abril de 1542, se estudia música, puesto que la constitución XXXV

que dispone cómo han de examinarse los que se licenciaren en Artes, trata de las Matemáticas (Aritmética, Geometría, Perspectiva y Música) y ordena las preguntas y argumentaciones. [Valladar, 1929: 35]

Los Arzobispos se preocuparon de la enseñanza de la música, como medio de difusión doctrinal. Don Pedro Guerrero, octavo Arzobispo después de la reconquista que subió a la sede episcopal en 1546, fundó una casa de doctrina en el Albaicín para educar a los moriscos. Estos

tomaron amor a nuestra Fe Católica, de suerte que después iban por las calles del Albayzín cantando como angeles, y enseñando la Doctrina Christiana en su lengua árabe [...] Y últimamente, para quitar a los Moriscos sus profanas fiestas, y divertirlos a otras Christianas, instituyó el solicito Paster una cofradía de Moriscos, con título de la Concepcion de Nuestra Señora (Hernández de Pedraza, 1639: 229 v).

La rebelión de los moriscos terminó con esta casa de doctrina en 1568.

Frente a la Catedral, el Arzobispo don Gaspar de Ávalos fundó el Colegio de Santa Catalina, con autorización de Carlos V y la ayuda pecuniaria de la princesa doña María, hermana del rey de Portugal.

Son catorce colejiales y sus fámulos [...] Gozan de dos capellanías en la Real capilla que las sirven dos colejiales [...] Están sujetos a los arzobispos [...], aunque se an querido defender por fundación real, no an salido con ella. [Henríquez de Jorquera, ed. facs. 1987: 252]

La Capilla Real

Otra de las instituciones granadinas que contó con capilla de música, muy relacionada —sobre todo en el siglo XIX— con los Conventos fue la Capilla Real.

Los Reyes Católicos la habían fundado en 1504 para que fuese su propio panteón, ordenando que se construyese junto a la Catedral. Al morir Isabel en noviembre de ese año el rey Fernando dio las disposiciones oportunas para su rápida construcción, iniciada en 1505 y que personalmente dirigiría hasta su muerte en 1516. Las obras concluirían en 1521.

Uno de los primeros viajeros que escribieron sus impresiones sobre Granada, Andrea Navagero¹⁹, nos describe así la Capilla Real:

Junto a la catedral nueva hicieron los Reyes Católicos una hermosa capilla, que bien pudiera llamarse iglesia, en la que dispusieron que se dijeren todos los días muchas misas por sus almas, y que hubiese para la misa cantada un buen coro de músicos. [Navagero, 1526: 52]²⁰

La música de la Capilla Real a menudo emuló —o superó— la catedralicia

Desde el comienzo tuvo una nutrida capilla de música, que más de una vez hizo temida competencia a la de la catedral. Las relaciones entre ambas iglesias nunca fueron muy armoniosas. [López-Calo, 1963: 31].

En el documento fundacional de 1504

ya se impone a los capellanes la obligación de una misa diaria cantada, aun cuando la fábrica misma del templo estaba sin levantar. [Tejerizo, 1994: 241]

En un Real Decreto de 1518 se crean los cargos de cuatro capellanes cantores, un organista y un sochantre y, a partir de 1521, tras la bajada de los cuerpos reales desde la Alhambra, es cuando el culto comienza a cobrar dimensiones «con la ayuda de una actividad musical continuada.»

La música religiosa institucional siempre estuvo sujeta a la monarquía. Las Ordenanzas de Carlos V reglamentaban el culto y dictaban las obligaciones de los capellanes, cantores y otros dependientes. Sandoval en su *Historia del Emperador Carlos V*, refiere varias anécdotas que demuestran los conocimientos de música de este monarca que, en 1526 firmaría

19. A. Navagero (1483-1529), cronista oficial de la república veneciana. Fue nombrado embajador cerca de Carlos V en 1526, pasando después a desempeñar este cargo en Francia, junto a Francisco I. En Granada conoció a Boscón, al que incitó a utilizar los metros italianos. Fruto de su visita es su *Viaggio fatto in Spagna et in Francia*.

20. El texto procede de LUQUE MORENO, Jesús, *Granada en el siglo XVI*. Granada: Universidad, 1994, p. 90.

las Constituciones de la Real Capilla de Granada, con varios apartados relativos a la música, impresas en Granada por Hugo de Mena en 1583, en que se lee:

Otro sí, somos informados, que la dicha capilla Real al presente está bien acompañada de capellanes de letras competentes y de cantores y tañedor.

Disponé que haya cuatro capellanías para

cantores, para cada voz la suya, y otra para tañedor, todos ellos sacerdotes [...] Los cantores hagan su oficio en cantar a los tiempos y horas convenientes, el tañedor organista hará lo mismo.

Pedro de Medina, en su *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, impreso en Sevilla en 1548, afirmaba

Entre las cosas notables que esta ciudad [Granada] tiene es la Capilla Real, que los dichos Católicos Reyes, fundaron para su enterramiento. [...] Sirvenda veinte y cuatro capellanes y un capellán mayor; tiene su coro y manera de servicio como iglesia catedral, donde se dice continuamente el oficio cantado de todas las horas de día y de noche. [Luque, 1994: 289]

Las nuevas Constituciones para la Real Capilla de Granada, impresas en Granada en 1633, se hicieron por R.O. de 14 de noviembre de 1632. En ellas se dispone «Que los capellanes músicos, demás del canto de órgano canten el canto llano, pues es obligación suya». Resulta evidente que el canto llano ha empezado su declive.

La constitución 42 trata del maestro de capilla, señalándole la obligación de dar lección de una hora diaria de canto de órgano y en falta de maestro, un músico, el que la Capilla nombrase. También señala al Sochantre igual obligación respecto del *canto llano* y lo encarga guarde los libros de canto. La constitución 62 manda que las medias y cuartas partes de capellanías se provean por oposición en músicos «en voces de canto de órgano», y la 67 dispone la forma en que ha de pagarse a cinco *mestresiles* y al sochantre, sin determinar los instrumentos que tocaban aquellos. [Valladar, 1972: 42].

La situación económica en la Capilla Real tuvo más suerte que en la Catedral durante los primeros años. Las dificultades pecuniarias comienzan con el siglo XVII, cuando se concluye el otro Panteón Real en el Escorial (1654) y culminan con un decreto de Doña Mariana de Austria «fchado en 1670. En el se manda que los miembros del «corpus» musi-

cal mejor distinguidos social y económicamente hasta entonces, pierdan parte de su categoría y emolumentos para que se puedan destinar las cantidades así obtenidas a sufragar otros gastos imperiosos.» [Tejerizo, 1994: 242]

El maestro de capilla, el organista y los cuatro capellanes-músicos de voz por oposición pasan a convertirse en simples asalariados, sin la preeminencia y privilegios de sus predecesores y pierden la consideración que venían detentando dentro del estamento religioso.

El declive progresivo de la Capilla Real se ve frenado con las Constituciones aprobadas por Fernando VI, por Real Orden de 11 de julio de 1758, que dedican especial atención a la música:

La Capilla de música no menos necesita de maestro que la instruya y rija, que de persona autorizadle, que inmediatamente reúna, conserve y proteja el particular congreso, que la dispersión de sus ministros forma... El gremio y número de la Capilla... ha de constar y componerse de un Maestro, un Organista, quatro voces de sustitución por las Prebendas suprimidas... reduciéndose siempre estas seis voces a tres contra altos y otros tantos Tenores: incorporó perpetuamente en la Capilla de Música para sus Bajos y Contrabajos a los dos Sochantres: Habrá un solo Arpista y cinco instrumentistas diferentes, y quatro Infantillos Tiples... [Valladar, 1929: 42].

Todos los músicos tenían nombramiento real

y en una ocasión en que se quiso privarles de este honor, apelaron al Real, consiguiendo que el monarca reconociese su derecho. Alegaba el Cabildo que la Cédula Real debía hacer a los músicos más celosos en el cumplimiento de su deber, pero que era al contrario; pues los tenía «sumamente orgullosos» y es gente que, por lo común «no tiene la mejor conducta, e inclinada sumamente a la inquietud de los Cabildos. [Valladar, 1892: 34]

En 1758, los sueldos de los músicos eran los siguientes, según Valladar [1929: 43]:

- Maestro de Capilla, 200 ducados y 15 fanegas de trigo y aumento de 12 ducados y 2 fanegas.
- Organista, 135 ducados y 12 fanegas y aumento de 15 ducados.
- Cuatro voces, 120 ducados y 12 fanegas cada una. Se les podía conceder un aumento hasta 30 ducados a los más hábiles y de mejor voz.

- Tres tenores y tres contraltos con los mismos sueldos que los anteriores.
- Un arpista, 80 ducados y 12 fanegas de trigo. Tenía derecho al mismo aumento que las voces y al de 6 ducados por enseñar «al Infantillo que se aplicara al Arpa.»
- Dos bajonistas, 120 ducados y 12 fanegas de trigo cada uno.
- Tres ministriles «de ayre y cuerda» que habían de proveerse «en ambidextros instrumentistas de cuerda y aire» igual sueldo cada uno que los bajonistas. Estos tenían derecho a un aumento de 16 ducados y los bajonistas al de 20, y al de 6 el que enseñase a los infantillos los instrumentos de su inclinación.
- Cuatro infantillos, 150 ducados y 30 fanegas de trigo para ellos, estando a cargo del maestro de Capilla. Habían de usar ropas de color distinto a la de los scises de la Catedral. Las Constituciones reservan cierta protección y derechos a los infantillos cuando dejasen de desempeñar sus plazas.

El «aumento» era una especie de sobresueldo que se daba a final de año si el trabajo desempeñado había sido bien conceptuado por el cabildo.

Estas *Constituciones*, las últimas que ha conocido la Capilla Real, fueron impresas en 1763 y se encuentran en el Archivo Histórico Municipal. Han sido estudiadas recientemente por la Dr^a Ramos y sus conclusiones corroboran y amplían los datos reseñados por Valladar [Ramos, 1990: 669-689].

El número de músicos no podía ampliarse ni disminuir, pero en ocasiones excepcionales se podía nombrar de forma interina a un músico, casi siempre de la Colegiata del Salvador.

Todas las plazas se cubrían por oposición pero, tras el informe de los examinadores, el Cabildo

en votación secreta elegía a dos de los opositores y los proponía al Rey, que era quien en última instancia aceptaba al aprobado, enviando la cédula real correspondiente. [Ramos, 1990: 673]

En una Real Cédula de 4 de octubre de 1761, el rey se reserva aun la facultad de proveer las plazas de ministriles de la Capilla Real. [Valladar, 1929]

Los sochantres regían el Coro, independiente de la capilla de música. Eran los únicos músicos a los que se exigía el celibato e informe de limpieza de sangre y de buenas costumbres. Les bastaba para ser admitidos con saber canto llano si se comprometían a aprender polifonía.

Todos los demás músicos, incluso el maestro de capilla, podían ser legos, aunque en igualdad de condiciones, se prefería que fuesen ecles-

siásticos o, al menos, célibes. No obstante se debían tonsurar por cuestión estética, «por decencia del culto», aunque estuviesen casados.

Sólo había un organista porque sólo había un órgano en ese momento.

No podían trabajar en «particulares sacros y festivos ni en funciones profanas y teatrales», pero sí podían trabajar en otros lugares, siempre que ello fuese compatible con sus obligaciones en la Capilla Real. Así pues, no es aventurado pensar que el arpista que, durante la cuaresma, tocaba en algunos Conventos procediera de esta capilla.

Las desamortizaciones del siglo XIX en muchos casos condicionaron la disolución de muchas capillas musicales. En la Capilla Real sólo se mantuvo el cargo de organista, desempeñado hasta fines de siglo por Eduardo Orense Talavera. Los cultos siguieron contando con la colaboración desinteresada de algunos músicos, como Antonio Luján y Miguel Rivero Larios, del que hablaremos más adelante.

Por otra parte la desamortización obligó a músicos e instrumentistas a buscar un trabajo compensatorio fuera de las capillas. Llegaron a actuar en conciertos y fiestas profanas y en teatros públicos, cosa impensable en épocas anteriores. Se produjo un acercamiento del músico a determinados grupos intelectuales —como el de la Cuerda Granadina, el Liceo, la Sociedad de Cuartetos, etc.— y comenzó la auténtica valoración social del músico como tal.

En la conmemoración del IV centenario de la Toma, en 1892, hubo que recurrir a la capilla catedralicia, bajo la dirección de Vila de Fornis, que ejecutó una solemne Misa descrita en las Actas correspondientes:

Una de las mejores composiciones de su competente y elogiado Maestro Sr. D. Celestino Vila, presbítero, cuya batuta dirigió la numerosa reunión de voces e instrumentos, siendo su resultado aplaudido por todos. [Tejerizo, 1994: 247]

La Capilla Real también desempeñó un importante papel educativo en la vida musical de la ciudad. El maestro de capilla tenía a su cargo a los seises, obligación que le hacía acreedor de un sobresueldo:

Además, e. maestro de capilla tenía a su cargo la enseñanza de los seises o niños de coro, que hacían también vida colegial bajo la dirección de aquel. [Valladar, 1892: 33]

Junto a la Capilla Real y dependiendo de ella estaba el Colegio de San Fernando

La real Capilla tenía anexo un colegio, el de San Fernando, construido en una casa confiscada al morisco Xerón, el cual instituyó Carlos V. [Valladar, 1892: 33]

Sin embargo, problemas de índole económica, dificultaron su funcionamiento hasta el reinado de Fernando VI, que le daría su nombre:

...fundado por Carlos V para la educación y sostenimiento de doce muchachos que asistieran al culto con los Capellanes reales. La fundación para la que Felipe II donó, en 1572, una casa inmediata, confiscada a los moriscos, no llegó a establecerse por falta de recursos hasta el reinado de Fernando VI, que la dotó, y amplió hasta dieciséis el número de sus plazas, extinguiéndose en tiempos de la desamortización. [Gallego y Buñón, 1982: 233]

También estaban obligados todos los instrumentistas a dar clase de sus instrumentos a los infantillos con condiciones para ello.

La Capilla de Música de San Jerónimo

Desde su fundación, la Capilla de este Monasterio fue importante por la vinculación de la Orden jerónima con la música, pero a partir del siglo XVIII pasa a tener una influencia decisiva sobre la música de la ciudad en general.

Francisco de Paula Valladar observa la gran importancia que en la segunda mitad del XVIII tuvo el monasterio de San Jerónimo, como plantel de buenos maestros y hábiles músicos. [Martín Moreno, 1993: 135]

La existencia de maestros como fray Francisco Jiménez (1774-1853) y del padre Contreras²¹, formados en su colegio de niños cantores, fueron decisivas

Cuando la exclaustación, en torto del P. Francisco, para oír sus consejos y aprender su ciencia, agrupábanse hombres de verdadero mérito, como Palacios, maestro de Capilla de la Catedral; Roura, organista de la misma (famoso escolar de Monserat; murió en 1855); Caballero, maestro de la Real Capilla y entendido compositor; Murguía, organista de Málaga, y una juventud estudiosa, entre la que sobresalía D. Bernabé Ruiz, maestro que ha sido de los músicos modernos.

En las celdas del P. Francisco y del Padre Contreras, en las moradas de D. Bernabé y del maestro Palacios, hay que buscar y allí le hallaremos,

21. Fray Juan Antonio Contreras Martínez, nacido en Churruciana el 2 de diciembre de 1787.

el arte músico religioso de nuestra Granada en este siglo, y que ha sido y es famoso, porque a la severidad y grandeza, ha unido la expresión y el acento inspirado del arte moderno. [Valladar, 1922: 45]

Valladar, en otra de sus obras, ya había dicho hablando de San Jerónimo:

Iglesia filial, ayuda de parroquia, perteneciente a la mayor de San Justo y Pastor. Fue San Jerónimo famoso monasterio donde se educaron excelentes músicos. Entre los exclaustros pertenecientes a esta Comunidad, recuérdanse aun en Granada al famoso maestro P. Francisco Jiménez y al notable tenor P. Rafael Garía, beneficiado de la Catedral [...] El Convento era magnífico. Está hoy convertido en cuartel de caballería.. [Valladar, 1890: 308 y ss]

Ya hemos mencionado el Colegio de niños cantores ubicado junto a San Jerónimo y dependiente de este monasterio, que recibió el nombre de Casa de la Música, hoy en estado ruinoso. De su importancia hablaremos en otro momento.

La influencia del monasterio también llegó a los Conventos femeninos, especialmente al de Santa Paula, perteneciente a la misma orden, en cuyo archivo se encuentra una breve parte de su rico patrimonio musical que analizaremos más adelante.

Otras instituciones granadinas: La Capilla de Música de *Los Extravagantes*. El Liceo Artístico y Literario, *La Cuerda Granadina*. La escuela de canto de Ronconi. El Centro Artístico. La Sociedad de Conciertos. El Conservatorio *Victoria Eugenia*

Además de la Catedral, la Capilla Real y el Monasterio de San Jerónimo, otras instituciones, relacionadas más o menos directamente con la música, pudieron influir en la de los diversos Conventos granadinos. Simplemente vamos a recordarlas de una forma somera.

En primer lugar hay que destacar la Capilla de Música de *Los Extravagantes*, que comenzó siendo independiente y pasaría, en 1725, a unirse a la Colegiata de El Salvador. La tesis doctoral de Juan Miguel Ruiz Jiménez [1995] ahonda en el estudio de esta Capilla de Música. Los primeros datos que sobre ella existen son de 1634. Sería maestro de capilla Luis de Garay, antiguo seise granadino discípulo de Diego Pontac, que también alcanzaría el magisterio catedralicio de Granada, Guadix, Málaga, Toledo y Santiago. En 1719 desempeñaba el cargo Antonio Navarro.

No he encontrado vinculación de esta agrupación con los Conventos, pero su denominación primitiva recuerda los apéndices de las Constitu-

ciones conventuales que llevan el mismo nombre²² y hace pensar en que estuvo formada por exclaustros de algún convento o monasterio. Por otra parte, es lógico pensar que, al igual que se desplazaban a colaborar en la música de la Capilla Real, también pudieron hacerlo en determinados conventos.

Pocas noticias tenemos de la Banda del Hospicio. A fines del siglo XIX fue su director José Luján Jiménez, compositor de numerosas obras para piano y para banda, de las zarzuelas *De carnaval* y *Mariblanca*, y también de alguna música religiosa aparecida en los Conventos. Puede que la banda acudiese a solemnizar alguna de las celebraciones conventuales, pues ofertaban sus servicios en la prensa granadina. En el diario *La Alhambra* se anunciaban así sus actuaciones:

La música del Hospicio se halla completamente reorganizada y en disposición de que sus servicios sean utilizados por los pueblos de la provincia. La economía y exactitud [sic] de sus servicios la hacen recomendable, pues lo que recauda ingresa en el establecimiento y sirve para aliviar la triste situación porque atraviesan los asilados. (*La Alhambra*, Granada 29 de agosto de 1871, n^o 5.905)

El Liceo Artístico y Literario supo reunir a los intelectuales y artistas granadinos de la segunda mitad del siglo XIX y potenció la enseñanza musical. Así nos describe sus funciones Francisco de Paula Valladar:

Pasados, sin embargo, los años de lucha contra la invasión francesa y acalladas un tanto las pasiones políticas, produjose un renacimiento tan vigoroso y espontáneo en las letras y en las artes granadinas, que aun lucen los resplandores de aquellos días de gloria en que el Liceo reunió en fraternal consorcio á los jóvenes que más tarde habían de ser legítimas glorias de la patria. La historia del Liceo, fundado en 1840, es la historia de las letras y las artes de Granada, y no hay que decir cuántos fueron los merecimientos de esta ilustre sociedad [...]. Actualmente, el Liceo, que tuvo que abandonar el local que por concesión regia ocupaba en el exconvento de Santo Domingo, al instalarse en éste el Colegio militar preparatorio, tiene organizada una buena escuela de música en su nuevo edificio del Teatro del Campillo y comparte con el Centro Artístico [...] la influencia de las artes y las letras en Granada. [Valladar, 1890: 360 y ss]

22. Constituciones no promulgadas, cuya autoridad se derivaba de su uso.

Aunque, tanto en su primera época (1839-1847) como en la segunda, el Liceo está vinculado esencialmente con la música profana, se celebraron en él conciertos de música religiosa, dirigidos por maestros de capilla vinculados con la vida conventual, en que se interpretaron obras que aparecen en los archivos de los Conventos

durante la Cuaresma tenían lugar en él conciertos sacros, dirigidos por Bernabé Ruiz, Mira, Vázquez, Moya y otros maestros, figurando en tales programas el *Stabat Mater* de Rossini, el *Miserere* de Palacios, *Las siete palabras* de Haydn, *La Gallia* de Gounod, etc. [Marlín Moreno, 1993: 138].

De la segunda época de su andadura, a partir de 1847, nos informa Valladar:

El venerable anciano se rejuvenece, sus secciones de Ciencias y Literatura, Bellas Artes, Declamación y Música, ya constituidas con valiosos elementos, trazan el plan de sus trabajos para este curso que inaugurará dentro de pocos días con una interesante conferencia el vicepresidente de Ciencias Morales y Políticas D. Juan de Dios Vico y Bravo, distinguido Catedrático de nuestra Universidad e incansable escritor y poeta [...] La sección de Música organiza para este día [6 de abril de 1900] un gran concierto sacro [...] Es probable que se dé otra [velada] musical en la que para mejor inteligencia del tema se interpretarán diferentes fragmentos de obras vocales e instrumentales [...] La [sección] de Música organizará un concierto sacro de gran interés artístico, pues oiremos obras de épocas muy diferentes; desde Morales y Victoria (siglo XVI), hasta el reformador Wagner. [Valladar, *La Alhambra*, Revista quincenal, nº 51, 15-2-1900, Año III, pp 60-62]

Y más adelante, hablando de El Liceo y su Junta de Gobierno, dice:

Allí, en la Alhambra, a la sombra protectora de los vetustos muros que en 1840 escucharon el primer concierto organizado por el Antiguo Liceo en honor de la famosa tiple Paulina Careta y de su marido Mr. Viardot, que tanto hizo por el arte y la literatura españolas; que vieron después coronar a Zorrilla en nombre de España, trazáronse hermosos proyectos para el próximo curso, en que tendrán vida y desarrollo las secciones todas, especialmente las de Música y Declamación que suspendieron este año sus trabajos en aras del mayor éxito de los Juegos Florales. [Valladar, *La Alhambra*, Revista quincenal, nº 62, 31-VI-1900, Año III, 333-334]

El compositor Eduardo Guervós del Castillo, del que hablaremos en otro capítulo, fue

el último de los inolvidables profesores que coadyuvaron a los memorables triunfos artísticos del Liceo de Santo Domingo, Liceo del cual fue Guervós socio de mérito. [Valladar, *La Alhambra*, Revista quincenal, n^o 359, 1923, 18]

La Cuerda Granadina fue una sociedad fundada en 1850 que, a los cuatro años de existencia, alcanzaría una extraordinaria influencia en la vida cultural de la ciudad. Estuvo integrada por intelectuales de todo tipo, la mayoría granadinos pero también extranjeros como Glinka, Notbeck y Ronconi, su fundador [Gallejo Roca, 1991]. En sus tertulias se discutía de arte y de música y se daban conciertos en los que participaban casi todos sus componentes. Poca relación tuvo esta sociedad con la música conventual pero dos de sus componentes sí influyeron de forma decisiva: Ronconi, del que hablaremos al tratar de su escuela de canto, y el pianista Rodríguez Murciano, del que se decía en 1922, en *La Alhambra*:

Fue un buen maestro de canto y piano y un director de orquesta correcto y severo, sin excentricidades ni gallardías de gran artista. Le oí cantar en sus últimos tiempos música religiosa, con el respeto que los músicos sus contemporáneos sentían por las obras del Spagnoleto y sus discípulos, de entre los que descolló el maestro Palacios, y por los granadinos Ruiz de Henares, Luján, Palancar, Martín Blanca y otros.... [León Sánchez y Cascales Muñoz, 1928: 347]

El italiano Jorge Ronconi (1810-1890), prestigioso barítono, fundaría en Granada la *Escuela de Canto y Declamación de Isabel II*, por R.O. de 13 de abril de 1861. La noche del 15 de febrero de 1862 se celebró su solemne inauguración, con la presentación de un grupo de alumnos a «un público tan escogido como numeroso». A través de sus enseñanzas la influencia operística italiana tuvo una auge renovado que se dejó sentir en la música religiosa del momento, en particular en la de Miguel Rivero²³, amigo y colaborador de Ronconi.

Cón la Escuela de Canto

Granada se convertiría así en la cuarta ciudad española en contar con una Escuela oficial de Música, después de la fundación del Conservatorio de Madrid (1830), el Liceo Musical de Barcelona (1838), y el Liceo valenciano (1841). [...] Lo que pudo ser una realidad esplendorosa quedó en proyecto truncado debido a los prejuicios y obstáculos para su consolida-

23. Sus obras aparecen diseminadas por los distintos Conventos granadinos.

ción. Hay que considerar a la Escuela de Canto como el origen del actual Conservatorio Superior de Música... [Martín Moreno, 1993: 141].

La influencia sobre las artes y las letras granadinas en la segunda mitad del XIX fue compartida con el Liceo por el Centro Artístico:

sociedad creada en 1855, y establecida en la Carrera, casa del casino principal. [Valladar, 1890, pp 360 y ss]

La sección de Música data de 1887, pero con anterioridad se habían desarrollado diversas actividades musicales. Uno de los responsables de esta sección sería Miguel Rivero Laríos, tan vinculado a la música religiosa y a los Conventos, del que posteriormente se hablará.

La Sociedad de Conciertos fue organizada en 1871 por Eduardo Guervós del Castillo, uno de los músicos de los que se conserva un mayor número de obras en los Conventos. En el artículo, firmado por Valladar, que se titula «De la Música en Granada. II», dirigido al pianista Noguera, le dice, hablando de esta Sociedad:

Y cuento que no me refiero a otra época que a la que usted cita; a los dos o tres años que precedieron á la inauguración, el 15 de Octubre de 1871, de la *Sociedad de cuartetos*, fundada por aquel nuestro amigo Eduardo Guervós, a quien no se ha hecho justicia, ni entonces ni ahora. Usted habla aprendido a apreciar a los grandes músicos en las sabias lecciones de su ilustre maestro D. Bernabé Ruiz. [...] Pues bien en esa época comenzaron las reuniones en casa de Mariano Vázquez, y entonces usted pudo ampliar sus conocimientos, oyendo a los violines, viola, violoncello y al piano, lo que sólo en el piano conocía usted prácticamente... [Valladar, *La Alhambra*, Revista quincenal, Año I, nº 3, 1898: 99 y ss]

Primero realizaron conciertos de cámara,

pasando luego a interpretar obras clásicas y modernas y de autores granadinos. Estos conciertos se verificaron en el Salón de la Academia de Bellas Artes, en Santo Domingo y en el salón de descanso del teatro del Campillo, y continuaron en Málaga y Gibraltar. [Valladar, *La Alhambra*, Revista quincenal, nº 559, 1923: 18]

Ya hemos mencionado, al hablar de la Escuela de Canto de Ronconi al Conservatorio «Victoria Eugenia» de Granada

hermosa institución que modestamente, sin pomposos anuncios ni alharacas, va cumpliendo la noble misión que su fundador, el ilustre aristócrata

D. Isidoro Pérez de Herrasti se impuso en beneficio de la cultura, bien abandonados aquí desde los inolvidables tiempos del Liceo granadino. [Valladar, *La Alhambra*, Revista quincenal, n^o 559, 1923: 18].

Fueron, entre otros, profesores del Conservatorio *Victoria Eugenia* de Granada, a fines del pasado siglo, además del propio Ronconi, Bernabé Ruiz y Miguel Rivero Larios, vinculados a la música religiosa del momento. Hablando del cantante Abruñedo, nos dice Saldoni:

Se fue a Granada, al Conservatorio que dirige y había fundado el célebre cantante nuestro muy querido amigo Ronconi; y gracias a los esfuerzos de los Profesores del mismo Conservatorio, señores D. Bernabé Ruiz y D. Miguel Rivero, persuadieron y convencieron a su director de que la voz de Abruñedo era muy a propósito para el teatro. [Saldoni, 1868-1881, ed. facs. 1986: 323 y ss.]

La música religiosa y la música popular

Las fronteras entre lo religioso y lo profano no siempre estaban totalmente delimitadas. Los ejemplos que se citan a continuación son buena prueba de ello, pese a que nos hemos limitado a los siglos que podrían considerarse más rigurosos doctrinalmente. En la música de la Iglesia estamental estos ejemplos no dejan lugar a dudas; en la música conventual ocurría otro tanto, como después estudiaremos.

Además de solemnizar la Misa y el Oficio Divino, la música religiosa salía a la calle acompañando determinadas celebraciones, tales como procesiones, rogativas, aniversarios, etc.

En esas circunstancias muy a menudo compartía sus atribuciones con otro tipo de música y danza. Ya hemos visto el caso de la música morisca en tiempos del primer Arzobispo.

También la música del ejército era idónea para ese tipo de manifestaciones, más vinculadas a la religiosidad popular que a una estricta liturgia. La música militar ya en tiempos de los Reyes Católicos contaba con trompetas y añafiles. En 1482, cuando decidieron comenzar la conquista del reino granadino, se reunieron en Córdoba para reunir un poderoso ejército

Otáanse por todas partes los ecos de sonoros y veloces clarines, pífanos y stambores. [Henríquez de Jurquera, ed. facs. 1987: 280]

En el traslado de las reliquias del Sacromonte a la Catedral, se cantó «con chirimías».

La música religiosa también acompañaba las rogativas pidiendo lluvia: en 1604 se cantó un *Te Deum* solemne y el 19 de febrero, cuando al fin comenzó a llover

Mandó el señor arzobispo que fuese la procesión general que estaba prometida al Sacro Monte por el agua y salió por la mañana y que en esta forma fuesen delante todos los niños de las escuelas con sus maestros, cantando la Ictania. [Henríquez de Jorquera, ed. facs. 1987: 538]

En 1609 se acabaría la Carrera del Darro, camino obligado al Sacramento; así nos la describe Jorquera:

En este año se hizo y acabó en la ciudad de Granada la carrera de la puerta de Guadix de los propios y rentas de la ciudad, donde se hizo un mirador para las chirimías y trompetas. [Henríquez de Jorquera, ed. facs. 1987: 561]

Las beatificaciones y canonizaciones eran un pretexto para la organización de fiestas populares. Cuando en 1616 se canonizó a San Carlos Borromeo, muy vinculado a la Orden del entonces beato Juan de Dios, las fiestas duraron ocho días. Hubo una procesión solemne con la imagen del santo

por las calles con mucho adorno, así de altares como de colgaduras, danzas y otras imbeciones. [Henríquez de Jorquera, ed. facs. 1987: 608]

Cuando en 1631 el Papa Urbano VIII, concedió a los agustinos de Granada una bula por la que se hacía festivo en la ciudad el día de su santo titular

se publicó en esta dicha ciudad con atabales, chirimías y trompetas y con grande acompañamiento de caballería... [Henríquez de Jorquera, ed. facs. 1987: 723]

En Granada se conocía la música que se interpretaba en otras ciudades españolas; a ello colaboraron las Ordenes religiosas desde fechas precoces:

En veinte y ocho días del mes de Julio deste dicho año [1623], se celebró en esta ciudad de Granada un capítulo provincial en el insigne Convento del Señor San Agustín desta dicha ciudad donde se congregaron todos los padres doctos de la provincia del Andalucía, Reino de Granada y Reino de

Murcia que fueron en grande número con grandes aparatos de música que truxeron del conbento de Cordoua y del conbento de Seuilla.» [Henríquez de Jorquera, ed. facs. 1987: 654]

Las visitas reales siempre fueron acompañadas de celebraciones especiales y la música siempre estaba presente de una u otra forma. El ocho de abril de 1624

Miércoles de la semana Santa, entrò su magestad el Rey don Felipe quarto, nuestro señor, en la ciudad de Granada [...] se vierun a un tiempo por las calles procesiones de sangre y compañías de soldados, cojas y clarines y por otra las calles colgadas de ricas colgaduras de sedas como si fuera el día del Corpus y al tiempo que entraba su magestad católica, estando en la santa Yglesia en tinichlas y en todas las parroquiales y conbentos era tanto el ruido del repicar de las campanas [...] que parecía el días mas festivo que se viò en Granada [...] Estubo su magestad en Granada ocho días y celebrò en ella la pascua y hizo el laboratorio del Jueves Santo asistiendole la real Capilla. Hicieronle los caballeros una máscara de ocho quadrillas muy lucidas. [Henríquez de Jorquera, ed. facs. 1987: 660]

Pese a las frecuentes condenas al mundo del teatro, iniciadas en fecha tan precoz como el mencionado Concilio de Tréves, en el siglo IV, a veces las compañías de comedias colaboraron en determinadas festividades:

En seis días del mes de Junio deste dicho año [1624] se celebrò en esta ciudad de Granada las fiestas del Corpus Christi [...] Tubo la festa y carros triunfales la compañía de Abendaño y maria del Candado su mujer. [Henríquez de Jorquera, ed. facs. 1987: 661]

El día de la Cruz se celebrò en 1625 con la erección de la Cruz Blanca, en el barrio de San Lázaro

y abriendole arcahu de levantar para el día de la imbencion de la cruz a tres de mayo deste dicho año le celebraron una grandísima fiesta en la iglesia parroquial del señor San Yldefonso, con una grande procesión, danzas y soldadesca y otros adereços de altares en que se gastò mucho. [Henríquez de Jorquera, ed. facs. 1987: 667]

El 18 de noviembre de 1638, en honor de la Virgen de las Mercedes, los caballeros de la ciudad publicaron una

grandiosísima fiesta [...] a donde se ha de premiar una justa liberal y poética y para ello hicieron un solemnisimo paseo con musica de atabales, trompetas y ministriles y grande acompañamiento de caballeria... [Henríquez de Jorquera, ed. facs. 1987: 816]

La capilla de la Catedral asistía a menudo a estas celebraciones religioso-populares, como nos describe Jorquera al contar la procesión «en forma de doctrina» que salió de colegio jesuita de San Pablo el 15 de abril de 1640. [1987: 850].

Los gremios también solicitaban la presencia de esta capilla: el día de San Marcos de 1640, el gremio de los mercaderes de paños celebró una misa en el convento de Santa Cruz «oficiando la misa mayor la música de la Santa Yglesia» y el 18 de octubre, día de San Lucas los mercaderes «del gremio de la especiería, que es muy grande» celebró en San Basilio una misa

Ofició la música de la Santa Yglesia [...] sacaron en procesion a la soberana imagen [...] despues de vuelta la procesion a su casa ubo muy curiosos fuegos rematando la fiesta un grandioso surao que se hizo en el compás que se acabò a la media noche. [Henríquez de Jorquera, ed. facs. 1987: 874]

No siempre estas celebraciones populares contaron con el apoyo oficial. El 6 de mayo de 1640

en la noche se ordenó una procesión de las doncellas del Albaycín la qual salió de la Yglesia Parrochial del Señor San Christobal á mas de las once de la noche; bajaron al triunfo de Nuestra Señora todas bestidas de blanco y ricos tocados, llebando en procesion una imagen de nuestra Señora con mucha cera; yba en ella una dança de doncellas como el sol y queriendo entrar en la ciudad no se les concedió licencia por el provisor y así dieron la vuelta a su casa... [Henríquez de Jorquera, ed. facs. 1987: 856]

La parroquia de San Cristóbal al fin debió conseguir el permiso oportuno y el nueve de septiembre del mismo año hicieron una solemne procesión que llegó hasta San Bartolomé. Pese a ser una «parrochia pobre», hicieron

tres danças bistosas y una dança de niños hijos de parrochianos de la parrochia grande y bistosamente adornadas con instrumentos. Asistió la música de arpa, rabel y otros instrumentos con bigarras voces. [Henríquez de Jorquera, ed. facs. 1987: 870]

Las Órdenes religiosas organizaban sus propias celebraciones con gran solemnidad y en sus procesiones no era extraño que participaran los autoridades civiles. El 22 de julio de 1640 los Carmelitas organizaron una en que, además de un caballero veinticuatro, asistieron «muchos señores oydores» y

acompañó la música de la Santa Yglesia, un Realexo, quatro danças grandiosas y otras cosas de inbenciones. [Henríquez de Jorquera, ed. facs. 1987:

Como hemos visto, las fronteras entre lo religioso y lo profano no siempre estaban totalmente delimitadas. Así, no es extraño que el 10 de octubre de 1757, con motivo de la inauguración de la basílica de San Juan de Dios, se celebrase un sarao en la casa de don Pedro Pascasio de Baños, bien descrita por un cronista de la época, en que tuvieron lugar

dos conciertos de instrumentos músicos repartidos en separadas piezas de la casa. [Valladar, 1929: 49 y ss]

La ciudad tuvo siempre una devoción especial por la Inmaculada Concepción, mucho antes de que este misterio fuese declarado dogma por Pío IX en 1854. Ya en 1622, el arzobispo don Felipe de Tarsis defendió su culto y pidió al Cabildo de la ciudad y a la Iglesia

que jurassen en ella la Limpieza de la Concepcion, como lo hizieron, jurando el Arçobispo y despues el cabildo de la Iglesia en sus manos, y todo el clero, hasta los acolitos, y despues el Corregidor y Ciudad, con gran solemnidad, musica y campanas, y salva de artilleria del Alhambra. [Bermúdez de Pedraza, 1639: 289 v]

Esta devoción, en un principio más popular que litúrgica, influiría en la música religiosa.

Los repiques de campanas formaban parte también de la vida de la ciudad. Henríquez de Jorquera los menciona en 43 ocasiones. Se tocaba a las ánimas, a rebato, a nublo y en cualquier ocasión que la necesidad o la celebración así lo aconsejase. La noche del Jueves Santo de 1642, por ejemplo,

fue tan grande el aguacero y piedra que ocasionó que se tocase a nublo en la torre mayor y demás Yglesias. (Henríquez de Jorquera, ed. facs. 1987: 909)

Los Conventos en la vida de la ciudad

Los Reyes Católicos, además de la Catedral, fundaron la mayoría de las iglesias parroquiales de la ciudad, en virtud de una bula de Inocencio VIII, fechada el 15 de octubre de 1501. También fundaron entre otros, los Conventos de Santa Catalina en Santa Fe (jerónimos), Santa Cruz la Real (dominicos), San Luis en la Zúbia (franciscanos), las Comendadoras de Santiago y Santa Isabel la Real, de los que más adelante se hablará más extensamente.

No se limitaron a fundarlos y dotarlos económicamente:

No el año mil y quinientos y uno, pusieron en los Reyes Católicos en la reducción de frailes y monjas a la observancia de la regla; obra heroica y grande merito con Dios, porque los mas de los frailes eran claustrales, tenían propios y vivian como seglares. Cerraron los monasterios de monjas que vivian sin clausura y con poca honestidad, en que ayudò mucho la diligencia de fray Francisco Ximenez, Arçobispo de Toledo. [Bermúdez de Pedraza, 1639: 198r.]

El marqués de Lozoya compara la obra reformadora de la Reina Isabel con la de Santa Teresa de Jesús.

La relajación en prelados, canónigos, clérigos, frailes y monjas habla llegado a extremos que hoy apenas podemos entender en toda su hondura... en los conventos de monjas se consentían libertades hoy inverosímiles: llevaban consigo sus criadas, alhajaban con lujo sus celdas y los locutorios eran teatro de galanteos frecuentados por libertinos que se llamaban entonces «galanes de monjas»... Es en esa labor reformadora donde la figura de Isabel llega a las cumbres de la santidad... Alguien ha dicho que si Isabel hubiera sido priora hubiera regido su convento como Santa Teresa, y si esta hubiese sido reina hubiera gobernado como Isabel. [Lozoya, «Prólogo» en Artcaga: 1975, 22.]

Como ya hemos visto los conventos o monasterios femeninos fueron una institución precoz:

Pero en ningun tiempo ha avido tantos, ni con tanta clausura, como en el presente que se guarda con las monjas: no solo la que introduxo el Papa Bouifacio Octavo, pero mucho mas reformada por reglas y estatutos provinciales. [Bermúdez de Pedraza, 1608: 117 v.]

Bermúdez de Pedraza también nos informa de cuáles fueron los primeros Conventos fundados: las Comendadoras de Santiago, Santa Isabel la

Real, Nuestra Señora del Carmen, Santa Catalina de Zafra, Sancti Spiritu, Santa Catalina de Sena, la Concepción, Nuestra Señora de los Ángeles, Santa Paula, Nuestra Señora de la Encarnación, Santa Inés, San José, Nuestra Señora de la Piedad y Capuchinas.

Posteriormente se fundarían otros, como el de San Bernardo.

Conforme al Concilio de Trento, el Arzobispo era el árbitro de todo lo que acontecía en su diócesis. Los Conventos dependían de él y recibían a menudo su ayuda espiritual y material.

Fray Hernando de Talavera estuvo muy vinculado a la vida conventual, no sólo con la Orden jerónima. Residió en las Comendadoras de Santiago, escribió normas para los conventos femeninos de Ávila y promovió la formación cultural de las religiosas de clausura. A él se debe la fundación de uno de los Conventos estudiados, al que legó sus bienes al morir el 14 de mayo de 1507.

y mandó sus bienes al monasterio de Santa Clara de Loxa. [Bermúdez de Pedraza. 1639: 205 r].

En el catálogo del Convento de los Ángeles reproducimos una copia notarial de su testamento que se custodia en el archivo conventual.

También el arzobispo Don Pedro de Castro

Visitaba los Conventos de monjas sujetos a su dignidad, las consolaba con pláticas espirituales y socurría con buenas limosnas. [Bermúdez de Pedraza. 1639: 266 r].

Algunos eran fundaciones reales o tenían poderosos benefactores, otros vivían de la caridad ciudadana, que no era mucha en las épocas duras en que España ya había visto ponerse el sol; pero en todo caso su relación con la ciudad era continua e intensa; en ellos se celebraban exequias solemnes, procesiones, cultos multitudinarios. A ellos acudían los fieles con sus cuitas para pedir oraciones. Tampoco hay que olvidar la relación personal de muchas religiosas, emparentadas con personajes influyentes.

En la educación musical de la mujer granadina, que no tuvo acceso a las instituciones dedicadas a la enseñanza hasta la fundación de la Escuela de Canto de Ronconi, los Conventos tendrían un papel fundamental.

Pero de todo ello se tratará más adelante.

CAPÍTULO PRIMERO
LA MÚSICA EN LOS CONVENTOS: INFRAESTRUCTURA,
FUNCIONAMIENTO Y ACTIVIDADES

CONVENTOS FEMENINOS DE CLAUSTRURA EN GRANADA.
SU FUNDACIÓN

Como ya hemos visto, según las crónicas más antiguas hubo monjas en los primeros años del cristianismo en Granada; pero los primeros datos fiables históricamente se vinculan a los años que siguieron a la Toma de la ciudad en 1492.

La mayoría de los Conventos granadinos aparecieron durante el siglo XVI. En el siglo siguiente continuaron las fundaciones. Henríquez de Jorquera, en sus *Anales de Granada*, dice:

Los monasterios de monjas desta ciudad son muchos y de gran edificación y observancia de todas religiones, unos de grandes rentas y otros de grande pobreza, unos sujetos al hordinario y otros a su religión, antiguos y modernos. [Henríquez de Jorquera, 1646. Ed. 1987: 245]

Hacemos aquí una breve historia de sus orígenes, basada en la obra de Bermúdez de Pedraza¹. Más adelante se ampliarán los datos de los Conventos seleccionados para su estudio.

El primero fue el de las Comendadoras de Santiago. Lo fundaron los Reyes Católicos en 1501, bajo la advocación de Nuestra Señora. Ocupó la casa del primer Arzobispo de Granada, que la cedió a los reyes para este fin, junto con otros edificios anejos, también de su propiedad. En 1608 había

1. *Antigüedad y excelencias de Granada...* Madrid: Luis Sánchez, 1608, 117r-119v

veintiquatro monjas/ del abito de Santiago las quales hazen voto de Cus-/ tidad, y no se pueden casar, como las de santa Maria/ de Iunquera en Barcelona, que hazen voto de cas-/ tidad conjugal, y se casan con licencia de su Maes-/tre. Tienen doze sargentas², dotadas por los Reyes/ para el servicio de la casa, y de renta dos mil ducados/ y quinientas fanegas de trigo en que estan dotadas./ Entran en el con provision Real, despues de hecha/ por los freyles³ de la Orden informacion de su lim-/pieza. [Bermúdez de Pedraza, 1608: 118r]

La fundación del segundo Convento, **Santa Isabel la Real**, de clarisas franciscanas, tuvo lugar el 15 de septiembre de 1501. Ocupó parte del palacio de Dar-al-Horra o Casa de la Reina que habitó la madre del rey granadino Boabdil, pasando a ser ocupada, después de la reconquista, por Hernando de Zafra, secretario real.

Traxeron los Reyes para fundadora deste monasterio de Cordona a doña Luisa/ de Torres, viuda del Condestable, el año de mil y / quinientos y siete [.....]. Vino pues esta fundadora con veinte/ monjas, y con otras tantas, que por mandado de los Reyes/ se recibieron: en esta ciudad, que por todas fueron/ quarenta, se encerraron en el monasterio; las qua-/ les dotaron los Reyes en trezientas mil maravedis, / y quinientas fanegas de trigo en cada vn año. A es-/ tas llaman, las monjas de la Reyna; cuyas plaças siem/ pre estan llenas: porque en vacando luego se pro-/veen. Tienen de renta tres mil ducados, y son mas de cien monjas. [Bermúdez de Pedraza, 1608: 118r]

El tercer Convento fue el de **Nuestra Señora del Carmen**, de carmelitas calzadas, fundado en 1508.

Son cincuenta monjas, y/ tienen de renta mil y dozientos ducados. [Bermúdez de Pedraza, 1608: 118v]

El cuarto fue el monasterio dominico de **santa Catalina de Zafra**, fundado en 1520 por D^a Leonor de Torres, viuda del secretario real, D. Hernando de Zafra, al que se debe el nombre del Convento. Este lo había dotado al morir, el año 1507.

2. «Sergenta, religiosa lega de la Orden de Santiago» [Larousse, 1983^a 8948]

3. «Freires, caballero profeso de alguna de las órdenes militares» [Larousse, 1983^a 4152]

Dotò doze monjas en cien ducados y dozien/ tas fanegas de trigo en cada vn año. Tiene ochenta/ monjas, y tres mil ducados de renta. [Bermúdez de Pedraza, 1608: 118v]

El quinto fue el convento de **Santí Spiritus**, de dominicas, fundado por Álvaro de Bazán en 1520.

Tienen sesenta [monjas], y de renta cinco mil ducados. [Bermúdez de Pedraza, 1608: 118v]

El sexto fue el Convento dominico de **santa Catalina de Sena**, fundado por el duque de Arcos en 1530, con el mismo número de religiosas e igual dotación que el anterior⁴.

El séptimo fue el monasterio de la **Concepción de Nuestra Señora**, de clarisas franciscanas sujetas al Ordinario, fundado por la italiana Juliana de S. Francisco en 1530.

Son sesenta monjas, de abito/ pardo y escapulario azul: tienen de renta tres mil/ ducados. [Bermúdez de Pedraza, 1608: 118v]⁵

El octavo fue **Nuestra Señora de los Ángeles**, fundado en 1540 en la calle Gómez por dos beatas de la tercera regla de S. Francisco. En 1570 pasaron a ser clarisas franciscanas.

Son treinta monjas de pobre renta, como de principios pobres. [Bermúdez de Pedraza, 1608: 119r]⁶

El noveno fue el **Monasterio de Santa Paula**, de jerónimas, fundado en 1542.

Tiene setenta monjas, las veintiseis dotadas, y de ren-/ ta quatro mil ducados. [Bermúdez de Pedraza, 1608: 119r]

4. Luque confirma esta fecha fundacional [Luque, 1858, 509]. Gallego Burín [1982: 169], afirma que fue fundado antes de 1523 por el duque de Arcos «en unas casas de la calle de Santiago» y trasladado, hacia 1520, a este edificio en el Realajo alto, donde hoy están. Gómez Moreno también data la fundación antes de 1523 [Gómez Moreno, 1892: 225].

5. Gallego Burín [1982: 344], Gómez Moreno [1892: 414] y Luque [1858: 511] dicen que fue fundado en 1523.

6. Sobre la historia de este Convento se ampliarán posteriormente los datos.

El décimo fue **Nuestra Señora de la Encarnación**, de clarisas franciscanas sujetas al Ordinario, fundado en 1544.

Tiene setenta y ocho monjas, y de renta mil y quinientos ducados. [Bermúdez de Pedraza, 1608: 119r]⁷

El undécimo fue el monasterio de **Santa Inés**, que adoptó el hábito y reglas de Santa Clara en 1560.

Son treinta [monjas], y aunque pobres de renta, ricas de virtud, y sujetas al Ordinario. [Bermúdez de Pedraza, 1608: 118v]⁸

El duodécimo fue el de **San José**, de carmelitas descalzas, fundado en 1571.

Son por estatuto veintiuna monja, y comen de limosna [Bermúdez de Pedraza, 1608: 119v]⁹

Dofia María de Sarmiento, duquesa de Sesa, esposa de un nieto del Gran Capitán, fundó en 1589 el de **Nuestra Señora de la Piedad**, de dominicas

Tiene treinta monjas, y de renta mil ducados. [Bermúdez de Pedraza, 1608: 119v]¹⁰

El último Convento del siglo XVI fue el de **San Antón**; es de capuchinas, sujetas al Ordinario y fue fundado en 1587¹¹.

7. Gallego Burín [1982: 281], afirma que fue fundado en 1524 y Luque dice que tuvo lugar ca. 1541 [1858: 511]. Gómez Moreno dice que en 1524 se obtuvo el permiso para fundarlo y que en 1541 fue reformado ya en su lugar actual. [Gómez Moreno, 1892: 382]

8. Gallego Burín [1982: 169] y Luque [1858: 512], retrasan la fecha fundacional a 1572

9. Otros autores datan su fundación en otras fechas: 1561 [Lafuente Alcántara: 1849, 264], 1582 [Gallego Burín, 1982: 185; Luque, 1858: 511; Gómez Moreno, 1892: 203]. Mas adelante se aporta documentación aclaratoria al respecto.

10. Gallego Burín [1982: 204], afirma que fue fundado por la duquesa de Sesa en 1588, aunque hasta 1589 no vinieron a establecerlo «scis Madres de Buena, traídas por la fundadora.»

11. Pese a que otros autores datan su fundación en diversas fechas: 1538 [Lafuente Alcántara: 1849, 264], 1590 [Bermúdez de Pedraza, 1608: 119v], y en 1629 [Gómez Moreno, 1885, 248], coincidimos en la fecha de 1587 con Gallego Burín [1982: 273], habiendo colaborado en 1987 en la celebración del IV Centenario la *Schola Gregoriana Iberis*.

son treze, y comen de limosna. [Bermúdez de Pedraza, 1608: 119v]

El primer Convento del siglo XVII, fundado en 1626, fue el del **Santo Ángel Custodio**¹², de clarisas franciscanas. Pronto le siguieron los de agustinas recoletas: **Santo Tomás de Villanueva**, en 1635, y el **Santísimo Corpus Christi**, en 1655.

El último Convento de clausura del que tenemos noticia es el cisterciense de **San Bernardo**, fundado en 1683¹³, aunque tuvo su origen en dos beaterios del Monte Carmelo de fines del siglo precedente, los de las Potencianas y las Melchoras.

En total había dieciocho Conventos. Algunos autores afirman que hubo diecinueve porque añaden el de **Santa María Egipciaca**, pero éste no fue de clausura.

Fundado el año de 1602, en tiempo del arzobispo D. Pedro de Castro: esto se propuso abolir los lupanares tolerados hasta su tiempo, y se valió para ello del beato Marcos Sánchez y de la beata María de la Concepción, portuguesa, quienes fundaron el utilísimo establecimiento, en el cual son corregidas con la mayor blandura y amabilidad, mujeres criminales ó de viciosas costumbres. [Lafuente Alcántara, 1849: 264 y ss]

Esta casa, llamada de Recogidas o Arrecogidas, fue fundada por el décimo arzobispo de Granada, D. Pedro de Castro, para evitar los «pecados públicos» [Antolínez de Burgos: 1611, 263v]. En ella estuvo recluida Mariana Pineda durante el proceso que la llevaría a la cárcel de la Corte y a la ejecución por garrote vil.

Tampoco era convento de clausura el **Colegio de las Doncellas**, —Niñas Nobles— situado cerca de la Catedral, en la casa de D. García de Ávila Ponce de León, caballero veinticuatro y procurador en Cortes de Granada. Fundado en el hospital de la Caridad por doña Ana de Mendoza y con el patronato de D. Juan Monte Paniagua, también veinticuatro de Granada, formaba a doncellas, familiares de los fundadores. Con la renta se les proporcionaba la dote para casarse o profesar como religiosas.

12. Otros autores datan su fundación en 1617 [Lafuente Alcántara: 1849, 264]. Gallego Burín [1982: 198], y Gómez Moreno [1892: 318] confirman la fecha dada por Bermúdez de Pedraza al igual que Luque [1858: 510].

13. Gallego Burín [1982: 352], confirma esta fecha, al igual que Luque [1858: 510]. Otros autores datan su fundación en 1638 [Lafuente Alcántara: 1849, 264]. Más adelante se hace un estudio pormenorizado de la historia de este Convento.

Conventos hoy desaparecidos: sus fondos musicales

De los dieciocho Conventos reseñados varios han desaparecido o han cambiado su lugar de residencia.

El del Ángel Custodio ocupa desde 1941 el lugar del antiguo Banco de España, en la calle San Antón. Al parecer la mayor parte de su archivo musical fue destruido con este último traslado, considerando que no era música idónea para el culto, según la decisión de la Comisión de Música Sagrada, presidida por D. Valentín Ruiz Aznar, en la que actuaba como secretario y vocal D. José Espinosa.

El Convento de Santa Inés se unió al de Nuestra Señora de los Angeles y allí se encuentran sus fondos musicales, junto a los del también extinto Convento de Santa Clara de Loja (Granada). De estos tres conventos se hablará posteriormente de forma más prolija.

El edificio que ocupó el Convento de *Sancti Spiritus* en la calle Reyes Católicos fue destruido en el siglo XIX; Gómez Moreno nos lo cuenta así:

Apenas repuesta la nación de los desastres ocasionados por la invasión francesa, y recuperada o adquirida nueva riqueza artística, ocurrió la exclaustación de 1835 a 1837 en la que se repitieron en mayor escala las escenas de impiedad, profanación, devastación y ruina que hemos dejado apuntadas, con la diferencia de que fueron llevadas a cabo sólo por españoles [...] Las obras de arquitectura no quedaron mejor paradas que las de las demás artes sus hermanas. El convento de San Agustín el Alto, que respetaron los franceses, y que por su hermosa fábrica era digno de ser conservado, demolióse para utilizar los materiales. La misma suerte tuvieron el convento e iglesia de MM Capuchinas; el de frailes de San Agustín el Bajo; el de monjas de Sancti Spiritu, hermoso edificio del renacimiento, fundado por D. Alvaro de Bazán. [Gómez Moreno, 1884: 155 y ss]

En 1887, el Arzobispo D. Bienvenido Monzón trasladó a la Iglesia de San Gregorio Bético la comunidad de *Sancti Spiritus* [Gómez Moreno, 1892: 461]. En este lugar permanecieron las religiosas hasta el incendio del 10 de marzo de 1936; restaurado el convento, volverían a él en 1941, pero sólo durante un año. La comunidad dominica de *Sancti Spiritus* está unida a la del Convento de la Piedad desde 1942. No hemos podido constatar hasta el momento el estado de conservación de sus fondos musicales.

Al demolerse el convento de Capuchinas durante la exclaustación, la comunidad se trasladó al Convento de San Antón, perteneciente con anterioridad a frailes de la Orden tercera, y en ella permanecen hoy.

Las religiosas de la Orden jerónima, al cerrarse el Convento de Santa Paula y una vez efectuadas las reformas del monasterio de San Jerónimo, perteneciente antes de la exlatustración a la rama masculina de la Orden, lo ocuparon, trayendo con ellas su rico archivo musical.

Conventos estudiados. Criterios de selección

La música objeto de el presente estudio pertenece a nueve Conventos diferentes, que —en orden cronológico de fundación— son: las Comendadoras de Santiago, Nuestra Señora del Carmen, Nuestra Señora de los Ángeles, Santa Paula, Nuestra Señora de la Encarnación, Santa Inés, San José y San Bernardo. También se ha analizado la música del Convento de Santa Clara de Loja, cuyos fondos se encuentran hoy en Nuestra Señora de los Ángeles.

El primer criterio a seguir para su selección fue la accesibilidad a los archivos musicales e históricos. En cada Convento la Priora tiene que autorizar el acceso a éstos, así como su estudio y posible publicación. Esta circunstancia no ha resultado excluyente en lo que concierne a la música -objeto prioritario de la investigación-, pues se me ha facilitado el acceso al archivo musical siempre que lo he solicitado. Mayores dificultades ha ofrecido, en general, el estudio del archivo histórico.

El segundo criterio ha sido cronológico: Se ha elegido el Convento de las Comendadoras de Santiago —primero en Granada— y el Monasterio de San Bernardo, fundado casi dos siglos después.

También se procuró que junto a los Conventos espléndidamente dotados, al menos en los años fundacionales, estuviesen representados otros que desde sus orígenes dependieron de las limosnas, para intentar constatar de qué forma pudo influir en la música el factor económico.

En último lugar se ha procurado la variedad de Órdenes Religiosas para determinar la posible influencia de su pensamiento en el fenómeno musical. Con los nueve Conventos objeto de estudio han quedado representadas seis Órdenes diferentes, que siguiendo el orden de su aparición en Granada son las Comendadoras de Santiago, las Carmelitas Calzadas, las Clarisas Franciscanas, las Jerónimas, las Carmelitas Descalzas y las Cistercienses.

*Breve historia de los Conventos objeto de estudio*Las Comendadoras¹⁴ de Santiago

El Real Convento de la Madre de Dios, de la Orden de Santiago de la Espada, el primero que fundaron los Reyes Católicos en Granada, se conserva en el mismo lugar de su fundación: la calle que lleva el nombre del Patrón de España, en el granadino barrio del Realejo.

Cuenta la tradición que la reina Isabel, cuando visitó en Galicia el sepulcro de Santiago, hizo promesa de edificar un Convento de su advocación en la última población que conquistase a los musulmanes. La fundación se hizo con el título de «Real Casa de la Madre de Dios, de la Orden de Caballería de Santiago de España, siendo su primera Comendadora D^a Leonor de Lovera [Gallego Burín, 1982: 169].

El edificio en cuyo solar está asentado el Convento era propiedad del Arzobispo fray Hernando de Talavera, que lo había comprado para vivienda de su hermana y sobrinos. Lo donó para la fundación a la Reina el seis de noviembre de 1501. [Bermúdez de Pedraza, 1639: 175r]

En esta fecha había veinticuatro religiosas de velo y hábito, muchas de ellas damas de la Reina, todas pertenecientes a la nobleza y con pruebas de limpieza de sangre, y doce hermanas legas:

Son veinticuatro monjas/ del abito de Santiago las quales hazen voto de Castidad, y no se pueden casar, como las de santa Maria/ de lunqueras en Barcelona, que hazen voto de cas-/ tidad conjugal, y se casan con licencia de su Macs-/ tre. Tienen doze sargentas¹⁵, dotadas por los Reyes/ para el servicio de la casa. [Bermúdez de Pedraza, 1608: 118r]

El voto de castidad en la Orden de Santiago era relativo:

Esta milicia se diferencia de las restantes, porque sus caballeros no adoptaron la observancia benedictino-cisterciense, sino la cándida de San Agustín, que les permitía pacificar los votos de pobreza y castidad atenuados, de forma que raramente renunciaban a todos sus bienes y podían además ser casados o ingresar en la orden con sus esposas; quizás haya que atribuir a este debilitamiento de los votos su auge, pues muchos caballeros que no hubieran podido ingresar en otras órdenes hallaron acogida en la de San-

14. «Religiosa de ciertos conventos de las antiguas órdenes militares.» [Larousse, 19832: 894R]. Sin embargo, el término «comendadoras», según se desprende de los documentos de la Orden, no equivale al de «freira» o «freita», sino al de *ploma*.

15. «Sargenta, religiosa lega de la Orden de Santiago.» [Larousse, 19832: 894E]

tiago. Junto a estos freires y monjas, había clérigos encargados de la dirección espiritual de la orden. [Larousse, 1983 2^a: 8923 y ss]

No obstante, en el Convento granadino el voto de castidad se mantuvo como esencial, junto con el de pobreza y obediencia. Unas Reglas, impresas en Granada en el siglo XVIII, se inician, a modo de resumen, diciendo:

Regla o Estatutos de las Freylas de la Orden de la Cavalleria de Santiago de la Espada, la qual está en tres cosas, es à saber, en guardar obediencia, en conservar perpetua castidad, y en vivir sin proprio. [Anónimo: 1772. 23]

No todas las damas de la reina Isabel que ingresaron en el Convento, profesaron como religiosas. Según las Reglas de la Orden, las esposas de los Caballeros de Santiago, podían permanecer en una Comunidad, con sus hijas menores de quince años, mientras sus maridos estaban en la guerra:

Si los Freyles fueren contra los Moros, ò à otros negocios de la Orden, y sus mugeres quisieren estar en la Clausura con las Freylas, sean recibidas, y tratadas honradamente hasta q. vuelvan sus maridos, y esto segun la providencia del Maestro. Las mugeres, à quienes se les murieren sus maridos, esten en los Monasterios de las Freylas; y la muger, que no quisiere casarse, viva en el Monasterio con las Freylas Religiosas; y si tuvierén hijas, crielas la Madre en la Orden, y guardelas en Virginidad, y honestidad hasta la edad de quince años, y aprendan à leer, si quisieren, y la parte de su herencia viva à la Casa; y si no tuviere herencia, sea sustentada del comun de la Casa, hasta la edad de quince años; y si quisiere quedarse en la dicha Orden, sea por la providencia del Muestre; y si no quisiere, salga del Monasterio, llevandose lo que le pertenece; pues es Ley, que ningún Freyle Cavallero desherede à sus hijos. [Anónimo: 1772, 28-29]

La Reina dotó a las Comendadoras con una renta de dos mil ducados y quinientas fanegas de trigo. En el Convento permanecieron dos sobrinas del Arzobispo, María de Herrera y Ana Suárez «muy santas señoras», y en una de sus capillas sería enterrado el hermano de doña María, Francisco de Herrera, en cuya memoria se esculpió esta inscripción, hoy desaparecida:

Aquí yaze el muy Reverendo y noble señor don Francisco de Herrera Dean de la santa Iglesia de Granada, sobrino del Reverendissimo señor

don Fernando de Talavera Arzobispo de Granada dignissimo. Fundó a catorze de Noviembre de mil y quinientos y diez años. [Bennández de Pedraza, 1639: 175v]

En el siglo XVII el número de religiosas había aumentado y en el convento recibían el hábito y se ordenaban caballeros los militantes de la Orden de Santiago.

Están sujetas a su religión y tienen su prior de el ábito; sustenta más de cincuenta monjas de velo y hábito sin las sargentas [...] En este convento se les da el ábito a los caballeros que lo toman en Granada¹⁶ y pagan sus propinas a las monjas y aquí celebran sus fiestas y en particular el día de Santiago donde comulgan con sus mantos capitulares y cumplen con la iglesia la semana Santa. Está oy asistido de grandes señoras, a donde la virtud y la observancia más resplandece. [Henríquez de Jorquera, 1646, ed. 1987: 245]

Al ser el Convento de Granada una fundación real, no parece que tuviesen problemas de tipo económico. A diferencia de otras órdenes religiosas, no vivían de limosnas, todo lo contrario: ejercían la caridad con los pobres que acudía a solicitarla. Según sus Estatutos:

La Comendadora en cuyo tiempo/ muriere la Freyla, de por once dias a un pobre la ra-/cion, que avia de dar a la dicha Freyla [.....] Tres veces al año darán de comer a los/ pobres por las Almas de sus Freylas difuntas, en la/ Octava de Navidad, en la Octava de resurreccion, y en/ la Assunción de Maria SSma., y si pudie-/ ren, ayudente con vestidos, segun la posibilidad de la Casa. [Anónimo: 1772, 30]

Las Comendadoras dependían del Maestre de la Orden de Santiago y del Consejo Real de las Órdenes Militares, creado por los Reyes Católicos. Siempre se manifestaban bajo las órdenes del Rey [Anónimo: 1772, 51 y 54], pero era el Maestre el que realmente tomaba todas las decisiones y se encargaba de nombrar a la Priora:

El Maestre hara Comendadora, por la eleccion y peticion de las Freylas Religiosas del Convento, la/ que juzgare, que según la posibilidad

16. El mismo autor cita varias tomas de hábito, entre otras las de D. Juan Salvador Egas Venegas de Córdoba y Zapata, señor de la villa de Luque, alférez mayor y capitán de la milicia de Granada, la de D. Alonso Fernández Zapata y la de D. Juan de Mendoza, a los que se armó caballeros en la misma ceremonia, el año 1626.

de las Casa les/ darà aquellas cosas, que ayan menester.» [Anónimo: 1772, 30]

También fue un Maestro, Don Alfonso de Cárdenas, el que redactó el Decreto con las Reglas ya citadas, a petición de doña Mayor Cuello, Comendadora del Convento de Sancti Spiritus de Salamanca, para que se adaptaran mejor a la condición femenina:

...por quanto la dicha nuestra Orden/ mas principalmente tuvo respeto à los hombres/ por razón de la Cavallería, y à los Prioros, y Freyles de Missa, que à las dichas Comendadoras y Freylas Religiosas de ella; la Regla de la dicha/ nuestra Orden està mas dirigida à los hombres, que/ à las mugeres, y quando la han de leer, y usar/ de los mandatos, y cosas, que contiene, con-vieneles mudar muchas voces, y cosas, las quales / [22] no convienen à las dichas Comendadoras, y Freylas Religiosas... [Anónimo: 1772, 21-22]

Si alguna de las religiosas cometía algún delito, incluso si éste era de homicidio, no estaba sujeta a los tribunales ordinarios. La culpable era juzgada y castigada por el Maestro o por su Comendadora, que pedían para juzgarla consejo al Papa.

El fuerte terremoto que sacudió la ciudad de Granada el 16 de agosto de 1772, afectó gravemente al Convento

hasta el punto de obligar el traslado de la Comunidad en la noche del dieciséis de noviembre (Guillén Marcos: 1992, 283)

El Convento y su Iglesia fueron remodelados, según trazas de Sabatini, por orden de Carlos III, Maestro Mayor de la Orden en ese momento.

En 1873, al desaparecer el Consejo de las Órdenes, perdieron sus prerrogativas y exenciones, aunque mantienen una cierta independencia y se consideran bajo el mandato directo de su Majestad el Rey D. Juan Carlos I.

En la actualidad dirigen una Residencia Femenina Universitaria y elaboran dulces navideños. Como tantas otras comunidades, dada la falta de vocaciones en España, han acogido novicias indias, procedentes de la región de Kerala, que enriquecen con su peculiar cultura nuestros Conventos.

Custodian un importante archivo histórico, rico en manuscritos árabes de los ss XIV-XV. Sin embargo, los sucesivos expolios que sufrieron, causados por investigadores poco honestos, han provocado un recelo, lógico y comprensible, pero que desgraciadamente impide su estudio.

Nuestra Señora del Carmen

El Convento de Nuestra Señora del Carmen, el tercero cronológica- mente, está situado en el centro de la ciudad, en la calle Monjas del Carmen. Las religiosas son Carmelitas Calzadas, llamadas vulgarmente calabaceras.

En Granada se fundó el convento de las Carmelitas en 1508, con el título de Nuestra Señora de la Encarnación¹⁷. Parece que había un beaterio preexistente. Vino desde el Convento de Écija, como fundadora, Mariana de san Sebastián, monja de la misma Orden. Se establecieron en una casa donada por el caballero Juan de la Torre y desde los primeros años contó con cincuenta monjas.

Son cincuenta monjas, y tienen de renta mil y dozentos ducados [Bermúdez de Pedraza, 1608: 118v]

La fundación tuvo lugar poco después de la muerte de fray Hernando de Talavera

En la sede vacante del primer Arzobispo, se fundó el convento de monjas del Carmen Calzado: su fundadora fue María de san Sebastián, muger tan recogida, que como gusano de seda labró la casa; se encerró y murió en ella año de mil y quinientos y ocho, fue con autoridad del Dean y Cabildo; está sujeta al Ordinario. [Bermúdez de Pedraza: 1638, 208r]

El actual Convento, restaurado en fecha reciente, sigue ocupando su primitivo asentamiento:

La casa donada por Juan de la Torre corresponde a lo que hoy es portería, coro y parte de la iglesia actual, ampliándose luego con la capilla que inmediata a esta iglesia tenían los señores Iofre de Loaysa, padres del primer Conde del Arco, que la cedieron a esta casa y la dotaron, comprometiéndose a labrar la capilla mayor del templo. Su portada sencillísima de piedra de Elvira, ostenta el escudo de la Orden carmelitana y su interior, modesto y de pequeñas dimensiones, tiene en la capilla mayor un alfaje mudéjar, en cuyo friso corre esta inscripción, en parte legible: «esta capilla fundó el muy magnífico cavallero Diego de Loaysa, natural de Ciudad Real, de donde vino por Alguacil Mayor deste obediencia... adornó... acabó el año 1530. [Gallego Burín: 1982, 183 y ss].

17. Era uno de los tres conventos granadinos de ese nombre.

En 1508, era provincial de Andalucía el P. Lucas de San Vicente. Dos caballeros granadinos, don Matías y don Diego de Loaysa, fundaron la capilla mayor, con derecho a ser enterrados en la misma ellos y sus descendientes. Fueron grandes bienhechores del convento y «lo dotaron de rentas y hasta de sacristán». Si algún día las monjas abandonaban el convento, quedaría la capilla convertida en ermita para levantar las cargas de las misas instituidas por ellos¹⁸.

Los descendientes de D. Diego de Loaysa continuaron en la misma línea de dotaciones. El propio Don Diego, por testamento otorgado en Granada en 1535 «fundó una Capellanía y Memorias de Misas por su alma y la de su mujer. Dejó dotadas cuatro festividades de la Virgen, la fiesta de San Zenón y los responsos de todos los domingos»¹⁹.

Fundó también Memorias el Obispo de Mondrusia, Diego Jofre de Loaysa, por testamento otorgado el 16 de Agosto de 1556, para cuya iglesia trajo reliquias de san Zenón desde Roma [Zamora: 1943, 316].

En el Convento se conserva el testamento de Diego de Loaysa, Abad del Salvador, que también ordenaba ser enterrado en esta capilla

Testam^o de Sr. Dn. Diego de Loaysa/ Abad mayor de la Insigne Rl. Iglta./ de Nro. Salvador de esta ciud. ante/ Diego de Beteta Ss.no. de su numero/ en 8 de Julio de 1586 [...] Ítem mando que el día que dios nues/ro Señor fuere serbido de me llebar/ deste presente vida mi cuerpo/ sea sepultado en el monasterio de/ monxas de nuestra Señora de el/ Carmen en la capilla mayor dentro/ de la rexa junto del altar donde esta sepultado el Señor Don Diego/ deLoaysa mi primo hermano obispo/ que fue de mondrusia que es fuera de/ las bovedas que tiene la dicha capilla/ a el lado yzquierdo... [CAL. Archivo: B-3-1. Leg. 1 n^o 1]

En julio de 1628 falleció don Juan Diego de Loaysa y Megías, caballero de Santiago de la misma familia y

Sepultóse su cuerpo en el monasterio de monjas de nuestra señora del Carmen, en la capilla mayor entierro de sus mayores. [Henríquez de Jorquera: 1987, 620]

18. Madrid: B. Nac., Ms. 18118, Miguel RODRÍGUEZ CARRETERO *Epytome historial*, fol 59v. Véase también, Granada: Arch. Conv. MM Carmelitas *Extraordinario acontecimiento sucedido a las religiosas Carmelitas descalzas de Granada y Breve noticia de la fundación y antigüedad del convento del horden del Carmen de la antigua y regular observancia en dicha ciudad de Granada*. Escrito por una religiosa de la misma casa, año 1768, fol 153 primera paginación.

19. Ver en Florentino ZAMORA «El pintor Juan de Aragón y los Loaysas granadinos. Un retablo ignorado» *Archivo Español de Arte*, n^o 59, 1943, p. 315.

El Convento pertenecía a la parroquia de San Gil y estaba sujeto al Ordinario. Fue uno de los diez conventos Carmelitas existentes en España con anterioridad al concilio de Trento y la reforma de Santa Teresa. La falta de comunicación de unos monasterios con otros y la carencia de legislación uniforme hizo de cada uno una especie de «coto independiente».

Para conocer las costumbres de estos Conventos lo único que existe son unas constituciones antiguas que se conservan en el archivo de las Carmelitas Descalzas de Sevilla, descrito por el padre Silverio de Santa Teresa en 1919 y publicado posteriormente en 1924 [Steggink, Roma: 1965]. No existen datos acerca del autor y la fecha en que se redactaron. Tampoco se conoce su procedencia, pero parece que pertenecieron a un convento con el título de la Encarnación, probablemente el de Sevilla, pues una nota al final del manuscrito alude a doña Marina de Trujillo, religiosa sevillana fallecida el 22 de agosto de 1584. En Granada se observaron sus reglas hasta que el arzobispo D. Felipe de los Tueros, en 1735 otorgó unas constituciones propias al convento²⁰. En 1983, según Balbino Velasco, ya se había perdido el manuscrito de las constituciones antiguas, aunque algunas religiosas aun recordaban su existencia [Velasco, 1990: 436].

Además de en los Conventos de Granada y Sevilla las constituciones antiguas se observaron en los de Antequera y Osuna. El texto del manuscrito comprende tres partes bien definidas: la primera se refiere a las constituciones y reglas, la segunda trata de los oficios y la tercera de las culpas y penas.

En el Convento de Granada, hay unas Constituciones, datadas el 21 de febrero de 1793, de las que se hablará posteriormente, que pueden ser copia de las primitivas²¹.

El convento granadino de las Carmelitas «fue, desde el principio de su fundación, uno de los más respetados y más religiosos que ha habido en este pueblo; en tanto grado que por lo mismo jamás han faltado en él personas de la maior nobleza; pues como esta trae su origen de la virtud, viendo tanta fe resplandeciente como Astro luminoso en esta santa casa;

20. *Constituciones perpétuas que han de observarse en el convento de religiosas de N. Sra. del Carmen de Granada; Dispuestas y ordenadas por el Ilmo. y Rmo. Sr. Don Phelipe de los Tueros y Huerta, Arzobispo de Granada del Consejo de su Mage. Granada, 1735, CAL. Archivo B-1-8. «No es nuestro ánimo el hazer más aida la estrecha senda de la Religión, antes si deseamos suavizarla, y a este fin emas mitigado los rigores, que preserue un manuscrito con nombre de Constituciones, cuyo autor se ignora, y muchos de sus estatutos nō pueden oy observarse.»*

21. Sig. CAL. B-3-T. Leg. 2

a porfía las doncellas virtuosas de la nobleza, atraídas de la suavidad de su obra se inclinaban a él más que a otros conventos de la ciudad.»²²

En alguna ocasión, recibieron en el Convento religiosas procedentes de otras comunidades. A fines del siglo XVII, doña María de Montalvo, abadesa del Convento de la Encarnación (Clarisas) fue depositada en el Convento del Carmen por dictamen del Arzobispo, don Francisco Ruiz Noble. El motivo fue el poco respeto que le tenía la comunidad debido a su juventud y también por su precaria salud «que padecía por el temperamento del Convento, absolutamente contrario a su compleción [por esta causa, el Arzobispo] provcó auto de deposito en el Convento de Religiosas del Carmen, de su misma filiación»²³

En 1768, ocho Carmelitas Descalzas, cuya edad media rondaba los 60 años, renovaron aquí sus profesiones:

Renovación de profesiones/ echa en/ este convento por las/ mui Reydas. Madres/ que transitaron de el de San. San/ Joseph/ Carmelitas descalzas de esta Ciudad de/ Granada/ es a saber, las Señoras/ Doña Angela Salcedo, Doña Dio-/ nisia Frechel, Doña Josepha de/ Acosta, Doña Manuela Gades, Do-/ ña Pheclipa de la Torre, Doña Paticia/ Villalon, Doña Mariana Maldo-/ nado, y Doña Josepha Maldo-/ nado. Año de 1768.²⁴

Habían llegado al Convento del Carmen el 24 de diciembre de 1766²⁵. Junto con estas ocho religiosas, vinieron otras dos más:

Aunque no es práctico, ni preciso anotar en/ este libro las Profesiones de las hermanas/ de la vida activa: por caso peregrino me ha/ parecido conve-

22. Granada: Arch. Conv. MM Carmelitas. Gabriel de SANTIAGO: *Vida de la venerable Ursula de San José*, 3vol, manusc. II, fol 377r-v

23. RIBERO, Lorenzo de. *Demostración/ Canónica, que justifié el aver sacado/ del Convento de la Encarnación a/ Doña Maria de Montalvo, Abadesa del dicho Convento, para depositarla en/ el Convento del Carmen, / ambos sujetos al Ordinario, Granada s.a. s.e. 8 fol 29 x 21 cm.* Esta incluido en un volumen de actas impresas, cuyas fechas oscilan de 1681 á 1691 Sig.: H. Real. A-31-155 (6)

24. *Libro en que se apuntan las profess./ i muertes de las Religs. de N. S. de el Carmen del Grandu. desde el año de 1700. Házese el de 1738/ siendo Pra. la M.R.M. D^a Juliana Gomez. Traslado/ fielmente de el libro antiguo a este todas las Profnsions./ desde dho. año de 1700. hasta el presente, i a costa del D^a Maria Negro Escribana. 1700-1908.* Manuscrito. 144 fol numerados 28 x 20 cm. encuadernados en piel grabada con oro. Completo. Blen. El libro comienza con las profesiones de María y Paula de Espinosa (fol 2 r-v), el 18-02-1700, y concluye con la de Concepción Martín Ramos el 13 de julio de 1901 [fol 144]. Sig.: CAL.Archivo B 1-8, fol 63 r

25. La documentación que incluye lo referente a dotes y demás circunstancias está recogida en CAL.Archivo A-11-9.

niente no dexarlo al silencio..... y assi digo, que junto con las ocho Religiosas de Velo y Choro, que/ vinieron del Convento del Sr. Sn. Joseph de Carmeli/ las Descalzas, tambien transitaron estas dos que se siguen..... [Libro en que se apuntan las profess./ i muertes de las Religs. de N. S. de el Carmen de/ Granada. desde el año de 1700 .. fol 65 r]

Hasta 1773, las Carmelitas recibían el tratamiento de «doña», que se suprimió en esta fecha por orden del Arzobispo al que permanecían sujetas.

De orden del (Ilmo. Sr. Dn. Pedro Antonio Barroeta y Angel Ar/ zobispo de Esta Ciudad. de Granada, se nombran y An de Nombrar en adelante/ todas las Religiosas de este Convento. Sorores quitandose el Don que Abia/ de Algun tiempo á esta Parte. Y en vista de este Mandato, se deter/ mino, por esta Comand. que hasta cumplir Doze Años despues de la / Profesion se les nombre Sor Fulana y de los Doze en Adelante/ la Madre Fulana..... Siendo Priora la M. Rda. M. Soror Juana/ de la Cruz y Espinosa. Año 1773 [Libro en que se apuntan las profess./ i muertes de las Religs. de N. S. de el Carmen de/ Granada. desde el año de 1700. ... fol 71 r]

El mismo Arzobispo, tres años antes había mandado incluir a las hermanas legas en los Libros de Profesiones:

Aunque las Religiosas de pelo Blanco no sean escrito asta aquí/ por decreto del Ilmo. Sr. Arzobispo D. Pedro Antonio Barroeta/ y Angel, Dado en el Año de mil setecientos i setenta; por muchas razones/ que pueden acaezar, y para Azerlo asi sean tenido presentes por dicho Ilmo. Sr. y otros sujetos de espíritu, i ciencia: Profesion de la Hermana Isavel Rosales de Aguila... [Libro en que se apuntan las profess./ i muertes de las Religs. de N. S. de el Carmen de/ Granada. desde el año de 1700. ...fol 129 v²⁶]

Desde mediados del siglo XVIII el Convento sufre problemas económicos. En el Libro de Arca²⁷ se observa que tenían que dar cuenta de ingresos y gastos al Ordinario, cosa que antes no sucedía o, al menos, no aparece reflejada.

26. Originalmente era el folio 111, otra mano añadió la nueva numeración.

27. Libro de Arcas del Convento de Carmelitas Calzadas de esta filiaz^a. 100 fol numerados 29 x 21 cm, protegidos por una carpeta de piel color natural con el título grabado a fuego. Comienza el 3 de mayo de 1744. La última anotación está

En mayo de 1766 se informa al arzobispo de la «grave necesidad en que se halla el Conv^{to} de religiosas Carmetas, Calzadas.» y la deuda contraída de 20.000 reales. Por este motivo le piden licencia para sacar alguna cantidad de las Arcas para comprar trigo. [*Libro de Arcas...* 96r-98r]. En 1767 se desempeñaron del Monte de Piedad alhajas, anteriormente empeñadas «para las urgencias de este Convento» [*Libro de Arcas...* 29r] y en 1773 se sacaron del Monte de Piedad «las pulseras de Nra. Me. y Sra. de! Carmen qe. estaban empeñadas en 1.660 Rs.» [*Libro de Arcas...* 30v]

Una Real Orden hizo que algunas religiosas fuesen trasladadas a la Casa Colegio de San Miguel en 1805. En principio, el Capitán General pensó en enviarlas al noviciado del Convento de Gracia, aunque desistió por los problemas que se plantearon. El motivo de la exclaustación era la epidemia que las dieztaba.

El Arzobispo, D. Juan Manuel de Moscoso y Peralta, encargó a D. Lorenzo Albuin que gestionase los gastos derivados del traslado de las religiosas no contagiadas y que ayudase a las religiosas enfermas y convalecientes que tenían que permanecer en el Convento. El miedo al contagio hacía que la gente temiera acercarse al Convento. D. Lorenzo Albuin iba dos veces al día y suministraba a la madre Vargas, que quedó como Portera, los alimentos indispensables para la subsistencia.

Pasada la epidemia, el Convento se desinfectó con azufre y se blanqueó con cal y vinagre. Las religiosas volvieron y su regreso se celebró con una cena a cargo del Sr. Albuin. [*Cuenta de la emigración de las Monjas*, 22-01-1805, 6 pp²³]

El cólera causó la muerte de alguna religiosa en 1834, pero es a partir de 1889, cuando se incluyen en los libros del archivo las actas de defunción del Juzgado Municipal, cuando se pueden determinar las causas de la muerte con mayor precisión. Por esas fechas salieron de esta comunidad varias monjas al Convento de la Purísima Concepción de Utrera «cuya Comunidad había quedado muy reducida» [puede que por las epidemias].

No se encuentra noticia en el Convento de cómo les pudo afectar las desamortizaciones del siglo XIX. Los problemas que tuvieron durante el

en el folio 51 v y se hizo el 9 de octubre de 1794. Quedan en blanco los folios restantes hasta el folio 96r-98r, fechados el 13 de mayo de 1766, y concluye con dos folios en blanco. Sig., Archivo-B-I-6

28. De la lista de gastos derivados de la «emigración», se deducen datos muy interesantes acerca de las costumbres alimentarias y los precios en esa fecha. No siendo objeto primordial de este estudio, me limito a copiar el texto completo del documento en el Apéndice Histórico del Catálogo

siglo XX y la guerra del 36 tampoco se ven reflejados, aunque los relatan las religiosas más ancianas: incendios, saqueos, excomunión temporal, etc. El único dato es la anotación, hecha por la Secretaria Sor Eulalia de la St^a Trinidad Spínola Carrasco, el 19 de abril de 1931, en el Libro de inventario y Actas, que dice:

A consecuencia de los trastornos de la república de 1931, se abre nueva lista de los objetos de las oficinas²⁹ que a continuación se expresan de esta Comunidad de Carmelitas calzadas [Sig.: CAL. Arch. A-2]

Si se compara con el anterior inventario realizado el 1 de junio de 1930, hablan sufrido pérdidas de objetos muebles, pero no excesivamente cuantiosas.

En la actualidad, el Convento, como tantas otras comunidades, subsiste con vocaciones de otros países, en este caso procedentes de Kenia.

Nuestra Señora de los Ángeles

El Convento de los Ángeles de Granada está situado al mediodía de la ciudad [Henríquez de Jorquera: 1987, 32], en la calle de los Molinos, aunque parece ser que durante unos años las religiosas fueron agregadas a otro convento y este antiguo edificio pasó a ser propiedad particular [Luque: 1858, 512]. La Comunidad desde 1567 pertenece a la Orden de Clarisas franciscanas.

Las noticias acerca de la fundación del Convento resultan contradictorias: Unos autores datan la fundación en 1538 atribuyéndola a Don Rodrigo de Ocampo y a su esposa, D^{ña} Leonor de Cáceres; otros retrasan esta fecha a 1540 y citan a dos beatas, Leonor de Saavedra e Inés de Jesús, como sus artífices [Lafuente Alcántara: 1849, 264]. Incluso entre autores más recientes se mantiene la discrepancia. No obstante ambos datos son conciliables, como se puede comprobar:

Según el cronista de la Orden³⁰ y los datos obtenidos de una copia literal de la Fundación de este Convento, don Rodrigo de Ocampo, Comendador de la Orden de Santiago, fundó el Monasterio en 1538, en cumplimiento a una promesa hecha a Nuestra Señora de los Ángeles por haberlo salvado de una tempestad cuando se hallaba en una expedición

29 Las «Oficinas» eran cuatro: Sacristía, Esferrería, Refectorio y Coro Alto. No se hace relación de los bienes de la capilla, que pudo sufrir más expropiaciones.

30. TORRES, Fr. Alonso de, *Chronica de la Santa Provincial de Granada*... Madrid. Juan García Infanzón. 1683, pp 467 y ss.

militar marítima. Al morir don Rodrigo y su esposa, las obras fueron continuadas por doña Leonor de Saavedra y doña Inés de Jesús, que las concluyeron a expensas propias en el año 1540 y fueron las primeras religiosas de la casa, profesando la Regla de Terceras, con hábito leonado.

En 1567, con Bula de San Pío V, profesaron la Regla de Santa Clara y vistieron su hábito. Para establecer la Regla de Santa Clara, las primeras religiosas vinieron de Córdoba, pero enfermaron y vinieron otras del monasterio de Nuestra Señora de la Paz de Málaga y de Santa Clara de Aleudete. De Málaga era Sor María de Mendoza Lasso de la Vega, hermana del Conde de Portollano, que vino con otras tres religiosas. De Aleudete vino Sor Magdalena de Velasco.

La primera Abadesa fue Sor Leonor de San Juan. El 16 de Noviembre de 1612 salió de este Convento la madre Sor Juana Delgado y Salgado para fundar el Convento de la Concepción de Alhama. Hacia 1680 había cuarenta religiosas.

Ya a comienzos del siglo XVII, la situación económica del Convento era precaria, dependiendo de la caridad de los Prelados y las limosnas de los granadinos:

Es monasterio muy pobre, y lo haze gran falta la caridad de los Prelados ausentes, y tambien la muerte de el venerable Presbytero Mumpaso, que cuidaba de sus alimentos, embiando al convento copiosas limosnas, que pedia por la ciudad. Nuestro Señor se sirva de traer a su Iglesia sus Prelados para alivio de pobres, proque remedia mas la uista de sus necesidades, que la relacion dellas. [Bezmudez de Pedraza: 1639, 222r]

La restauración del convento en los últimos años del siglo XIX condicionó la venta de alguna de sus obras artísticas de valor, para sufragar las reparaciones [Gallego y Burín: 1982, 167]. Esto explica, junto con el traslado temporal a la Carrera del Darro (con las inevitables pérdidas que acompañan toda mudanza), la escasez de música en este Convento.

La mayoría de las obras musicales aquí encontradas pertenecieron al Convento de Santa Clara en Loja, cerrado en fecha reciente (15-05-91), y del Convento de Santa Inés, ambos de la misma Orden, de los que hablaremos más adelante. También conserva el archivo histórico de estos Conventos, con valiosos documentos sobre la historia de nuestra ciudad³¹.

31. Ver en el apéndice del *Catálogo*.

En la actualidad hay diez religiosas, dos de ellas procedentes de Loja. A diferencia de lo que ocurre en otras comunidades granadinas, no tienen religiosas procedentes de otros países aunque parece ser que pronto se incorporarán novicias indias procedentes de Kerala.

Monasterio de Santa Paula

El monasterio de Santa Paula, el noveno que se fundó en Granada, pertenecía a la Orden Jerónima.

El edificio original de este monasterio está situado en la calle a que da nombre. Clausurado como convento y vendido para construir un hotel, quedó abandonado y sufriendo un deterioro progresivo al paralizarse las obras de remodelación. Las religiosas que lo ocupaban pasaron, con su rico patrimonio musical, al rehabilitado Monasterio de San Jerónimo, antigua sede de la rama masculina de la Orden.

Don Jerónimo de Madrid, abad de Santa Fe y dignidad de la Catedral granadina, había comenzado la construcción del edificio primitivo del monasterio, con el deseo de fundar un convento de monjas jerónimas. Accediendo a su petición, el 29 de agosto de 1521, el arzobispo de Granada don Gaspar de Ávalos le dio el nombre de monasterio de Santa Paula. Don Jerónimo de Madrid donó sus bienes y rentas para el mantenimiento de la fundación, con el deseo de que fuese aceptado por la Orden jerónima. A su muerte [24-03-1533], su testamentario -el canónigo don Pedro de Gumiel- estaba preocupado porque la Orden no quisiera aceptarlo porque

savia quan de mala gana se reciben en esta religion monasterios de monjas, porque no son sino causa de distraccion y embaraço de los Piores y religiosos que se ocupan en servirlos; tras esto el dote era poco, porque se avia gastado mucha parte en el edificio. [Sigüenza: 1600, III, 179]

Antonio de Vallejo y Leonor de Alcázar, matrimonio granadino, aumentaron la dote lo que permitía que el convento pudiera concluir las obras y sustentar a un número crecido de religiosas.

Solventadas las dificultades económicas, Pedro Gumiel y Antonio Vallejo se desplazaron en 1540 a san Bartolomé de Lupiana, donde se celebraba el Capítulo General de la Orden Jerónima, para que admitieran el convento.

Un año más tarde volvieron con la misma súplica a fray Rodrigo de Zafra, prior profeso de Zamora y General de la Orden, que les aseguró la aceptación. Esta sería concedida oficialmente en el Capítulo General celebrado el 19 de abril de 1543:

.. la Religion dixo, que desde luego lo admitia, y incorporaba à/ dho. Monast^o de Sta. Paula de Granada, que dhos. dos SSres. ha-/ bian fabricado à expensas suyas, y

que para prueba de qd. lo admitian. fuesen siete Monjas de la Concepcion. Geronimos/ de Madrid, como Pobladoras del nuevo Monasterio fundado./ las quales acompañadas de los dhos. Vallejo y Gumiel salieron de Madrid para Granada en 1 de Mayo del mismo año de/ 1543, y habiendo llegado à ella, entraron en el dho. Monast^o de Sta. Paula las siete Pobladoras dia del Corpus 24 de dho./ Mes y Año. Despues el dia dos de Septbre. del mismo/ año se bendixo la Yglesia por el Ylmo. Sr.Dn. Fernando Ni-/ ño Arzobispo de Granada, y Presidente de su Real Chancilleria, vestido de Pontifical, à cuya funcion assistió el P. Prior/ de Sn. Geronimo Fr.Diego Linares. con otros Monges. La/ M^o. Priora de Sta. Paula Ysabel de Sta. Paula, con sus compañe / ras, y otras Novicias, y diversos Canonigos de la Cathedral, y/ muchos Caballeros de primera distincion. [JER-Bib-III-5, 80r-81r]³²

Así nos describe el propio don Pedro de Gumiel las ceremonias de consagración del monasterio de Santa Paula:

Domingo por la mañana dos dias de Septbre. de 1543 años/ El muy Yllustre y Rmo. Sr.Dn. Fernando Niño septimo Arzo / bispo de Granada. Presidente de la Chancilleria: que en la dha./ Ciudad reside, estando revestido de Pontifical, bendixo, purgò/ y santificò la Yglesia, Claustro, y Cementerio del Monasterio de/ Sta. Paula de Granada, por el orden que dispone y manda el Or-/ dinario Romano y Toledano, y andò/vo al rededor de la Yglesia./ Claustro, y cementerio, y choro bajo por de dentro. diciendo las/ Oraciones, y haciendo ls ceremonias, que el dho. Ordinario dis-/ [81v] pone, y echando agua bendita en todos los lugares sobredhos, la/ qual El bendixo ally, y afixò las Candelas de cera encendidas/ poniendo tres candelas sobre cada una de las cinco Cruces de/ madera que se hicieron: la una de las quales Cruces estaba ca-/ be las gradas del Altar mayor. baxo de ellas en la mitad. La/ otra mayor que todas en medio de la Yglesia. La otra cabe la/ pared que confina à la Calle, puesta la Cruz por de dentro. La otra en el cabo del Choro baxo. La otra en el Claustro cabe la/ pared, que es entre el Capitulo, y el Callejon por do vâ à la Hu-/erra. Fueron presentes e intercesentes los muy Revdos. Sres. PPs./ Fr. Diego de Linares, Prior

32. Libro/ que contiene todas las/ monges, que han hecho/ profesion en este R^o mon^o/ de N.P.S. Ger^o, y las relig^o/ de N.M.S. Paula de esta Ciud^o/ de Granada. Documento escrito en 1739. Copia notarial de manuscritos originales fechados en el año 1492 y siguientes.

del Monast^o de Sn. Geronimo de Gra-/ nada, Fr. Franco. de Baeza, y Fr. Diego de Villanueva Re-/ligiosos de la otra Casa, Dn. Fernando de Carvajal Arce-/diano de la Yglesia de Granada, y Dn. Diego de Ruya Abad/ de Sta. Fee en la dha. Yglesia que fueron alli asistentes de Su/ Sria. Rma. é Lizdo. Franco. Velez, que celebró la Missa canta-/da, é Franco. de Alfaro, y Licdo. Pedro de Guntiel Patron primero/ del dho. Monast^o, Canonigos de la dha. Yglesia de Granada, e Lizdo./ Dn. Xrñl. de Mignarro Abad de Sn. Salvador, y Miguel de la Cama-/ra Secrio. de S. Sria. é otros muchos Ececos. y Seglares, siendo Prio/ra primera del dho. Monast^o la Rda. Sta. Ysabel de Sta. Paula/ é Vicaria Ala de la Concepn. que estuvieron presentes con/ las otras Sras. Monjas primeras pobladoras, é Novicias del/ dho. Monast^o de Sta. Paula. Notario Appco. presente fui, à to-/do lo susodho. con los dhos. Testigos, y por ende fize aqui mi/ signo en testimonio de verdad= Lics. Pets. de Gurmio. Nots. Appcus.

Está el signo— Y abaxo dice: Omnis caro fanum. [JER-Bib-III-5, 81r-82r]

Poco a poco el nuevo convento fue creciendo, según nos dice el cronista de la Orden:

Multiplicáronse poco a poco, de suerte que son poco menos de ochenta religiosas, y tan observantes de todo aquello primero en que las pusieron, que con auer entre ellas personas principales de linaje y de nobleza: jamás han admitido criada ni persona seglar en su servicio, de suerte que todas son religiosas, y de las hermanas legas muy pocas, no desdeñándose las mas generosas de humillarse, a los officios mas baxos, en la consideración humana. [Sigüenza: 1600, III, 180]

Prueba del esplendor y prestigio del monasterio de Santa Paula son los numerosos actos que en él se celebraron, así como los enterramientos de personajes ilustres granadinos.

Desde su fundación en 1615, la cofradía del Entierro de Cristo, estuvo muy vinculada a este monasterio que custodiaba sus pasos procesionales como lo sigue haciendo en la actualidad en San Jerónimo.

Las leyes de desamortización y exclaustración arrojaron de los monasterios a sus moradores y, en la Orden de San Jerónimo, fueron causa de la desaparición de la rama masculina, pues esta orden —fundada en España — nunca quiso salir de sus fronteras³³.

33. Fué restaurada en 1924, por un rescripto de Pío XI, aunque no se llevó a cabo hasta más tarde.

Los monasterios de monjas no corrieron tan fatídica suerte, pero también sufrieron las exclaustraciones. El monasterio de Santa Paula no fue una excepción.

Las jerónimas granadinas recibieron el 5 de marzo de 1836 una Comisión del Gobierno, acompañada de un capellán en representación del Arzobispo Don Blas Joaquín Álvarez de Palma, con la orden de cerrar locutorio, torno y puertas y hacer un inventario de los bienes muebles. En la madrugada del día 12 del mismo mes, pese a una Real Orden que prohibía reunir en un sólo convento religiosas de diferentes congregaciones, fueron trasladadas al convento de San Bernardo, vigilando estrechamente que no sacasen más que sus efectos personales.

Gracias a las gestiones de don Francisco de Paula Cañaverál, hermano de la superiora, consiguieron que se trasladase a San Bernardo el órgano y algunos objetos de culto y obras de arte que así se salvaron del posterior saqueo y destrucción.

Hasta el 19 de marzo de 1838 no consiguieron que se les devolviesen las llaves del convento. Lo lograron por una gestión del general Narváez, primo de la superiora:

siempre estavamos gestionando, pr. haber a nuestra Sta. Casa: y/ nada se conseguia. asta qe. quiso Dios qe. bino el Exmo. Sor / Dn. Ramon Ma. Narvaez, Jeneral del exercito, Primo de/ la Mc. Luisa de Jesus, y venia con dicho Sor. el Sor. Dn./ Antonio Ma. Cañaverál, tambien hermano de dicha Religiosa, y/ con este motivo el Jeneral, se tomo mucho interes, y apesar/ de qe. no estuvo mas de 3. dias lo dejó en muy buen estado/ la solicitud, y en cargada su Mc. qe. no dejase este asunto de/ la mano asta conseguirlo, y en efecto unida con la ya dicha/ Sra. Da. Franca. de Paula Cañaverál, no se separaron asta qe./ el día del Sor. Sn. Jose, del año de 1838. muy temprano nos/ llevaron las mismas Sras., las llaves del Convento, y un Ofisio/ de Devolucion de Ntro. Monasterio, y el día 16. de Abril de dicho año segundo día de Pasqua de Resurreccion, muy de/ madrugada, bolvimos á nuestro Monasterio, ps. no pudo ser antes/ pr. no estar capas de abitarlo [JER-Bib-1-6, 53r y ss]

No obstante, las dificultades continuaron, pues no podían admitir nuevas religiosas. La prohibición se levantaría en 1852. A pesar de los diecinueve años en que no se habían producido nuevos ingresos, en 1853 había 14 religiosas, cinco novicias y cinco educandas.

La caída de Isabel II en el 68 estuvo a punto de provocar una nueva exclaustración que finalmente no tuvo lugar.

En 1879 había 30 monjas en el convento, que en parte, se dedicaban a la educación de niñas internas en el propio convento, cantera de futuras vocaciones en muchos casos.

En 1890 comenzaron los proyectos para la apertura de la Gran Vía, promovida por «D. Juan Rubio Boticario con otros amigos ricos del comercio», para unir con una amplia calle la zona de Reyes Católicos y la estación del tren. El 14 de marzo de 1900 empezaban las obras. Se expropiaron dos mil metros cuadrados al convento que recibió a cambio la edificación de veinte celdas «presupuestadas en cuarenta y dos mil pesetas».

Con la proclamación de la República en 1931, las religiosas tuvieron que abandonar el monasterio en diversas ocasiones, repartiendo los bienes muebles entre familiares y amigos, para su custodia. El 12 de agosto de 1932 quemaron el convento; el incendio fue sofocado por el vecindario pero hubo que desalojarlo durante unos días. El 27 de noviembre siguiente una explosión arrancó el portón de entrada.

Durante 1936 sufrieron las incertidumbres propias de los días que precedieron a la guerra civil, estando continuamente preparadas a abandonar su convento.

En 1943 sólo quedaban cinco religiosas y tres legas. Para evitar el cierre del convento por el escaso número de religiosas, vinieron dos profesas del *Corpus Christi* de Madrid a reabrir el Noviciado; con ellas entraron cinco postulantes, de las cuales cuatro permanecen en el Monasterio y ya han celebrado sus bodas de oro en la vida religiosa.

El 1 de junio de 1977 la comunidad abandonó definitivamente el Monasterio de Santa Paula trasladándose con todos sus bienes muebles a San Jerónimo, donde viven actualmente.

Al hablar del Monasterio de San Jerónimo es obligatorio recordar el papel primordial que tuvo en su recuperación para la Orden y en su rehabilitación Sor Cristina de la Cruz Arteaga [1902-1984], Priora General de la Federación Jerónima. Sor Cristina sacrificó a este fin el Carmen de los Mártires, heredado de sus padres.

A partir de 1977 el número de religiosas se ha incrementado con vocaciones de hermanas españolas e indias, dedicadas al trabajo y la oración.

Nuestra Señora de la Encarnación³⁴

El Convento de la Encarnación, de clarisas franciscanas, está situado en la plaza a la que da nombre.

El año 1524, siendo Pontífice Clemente VII, Lorenzo --obispo de Palestrina-- concedió permiso a Inés Arias para fundar un Convento de la

34. La falta de archivo histórico en este convento nos ha limitado a las noticias indirectas sobre su fundación e historia.

orden de Santa Clara en sus casas de la Parroquia de San Matías, bajo la advocación de Santa María Madre de Dios.

En 1541, el Arzobispo Don Gaspar de Ávalos, «estando ya electo para la mitra de Santiago» [Luque: 1858], hizo venir del Convento de San Antonio de Bazca a una hermana suya y a otras monjas para reformarlo y lo instaló junto a la Parroquia de Santos Justo y Pastor, a la que siguió unido hasta que se trasladaron a ésta los jesuitas.

Estaba el Emperador Carlos Quinto en la jornada de Argel quando murió el Cardenal don Pedro de Sarmiento Arçobispo de Santiago: y desde la ciudad de Luca a treze de Octubre de mil y quinientos y quarenta y vno, presentó para aquella Iglesia a dō Gaspar de Aualos Arçobispo de Granada, para que tubiesse mas rentas que distribuir y gastar en buenas obras, q̄ para esto han de ser los ascensos de los Prelados a Iglesias mayores. Y antes de salir de Granada dio principio el Arçobispo a la fundación del Conuento de las monjas de la Encarnación de la Orden de santa Clara, en la parroquia de san Justo y Pastor, aunque despues la acabò Ines Arias, viuda y vezina desta ciudad, el año de mil y quinientos y quarenta y quatro y el Conuento agradecido a los beneficios de su Prelado, nombrò por primera Abadesa a doña Isabel de Aualos su hermana, que viuió y murió en el con opinion de santa, criada con la doctrina del Maestro Avila. [Bermúdez de Pedraza: 1639, 227]

El convento estaba situado en «en la placeta de la Compañía y confluencia de la calle San Felipe de Meri» [Luque: 1980, 511]

El cronista de la Orden, hablando de Sor Isabel de la Cruz y Ávalos [+1572], dice:

Estava en la dicha Ciudad [Granada] un Monasterio de S. Clara con titulo de la Encarnacion; el numero de sus Religiosas era tan corto, que no passava de ocho. Tenfa dada la obediencia à D. Bernardo, Obispo de Almeria, por no aver querido recibirlas a la suya los Prelados superiores de nuestra Orden, ni el Arçobispo de Granada. En este tiempo entrò por nuevo Arçobispo D. Gaspar de Abalos, y teniendo noticia de la mucha pobreza, y desamparo de aquestas Religiosas. se compadeciò de ellas, y las recibì à su obediencia, y proteccion. Y para dar forma a este Monasterio (que aun no la tenia) traxò de S. Antonio de Bazca à Sor Aldonça [sic] de Jesus, y à Sor Luisa, en el siglo Doña Aldonça de Mendoza, y D. Luisa de Niquesa, descendiente de Pedro de Niquesa, y D. Leonor de Abalos, señores de la Villa de Tobaruela, discipulas del Padre Maestro Avila, y deudas muy cercanas del Arçobispo, y à su hermana Sor Isabel de la Cruz.

Los oficios del Monasterio venian assi dispuestos: Sor Aldonça de Jesus, Abadesa; Sor Luisa Maria, Vicaria del Monasterio; mas conociendo

las Monjas el talento, y virtud de Sor Isabel de la Cruz, la aclamaron superiora. El Arzobispo no venia en esto, pareciendole, no tenia su hermana bastante edad [24 años]; y assi dezia, no era de su dictamen, entregarle el cuidado de aquella casa, y Religiosas. Callaron las Monjas; y como entraron todas tres por la puerta del Monasterio, le pusieron la Capa a Sor Isabel de la Cruz y Abales; y aunque ella, y el Arzobispo lo resistieron mucho, prosiguió la Comunidad cantando el *Te Deum laudamus*, y sentandola en la silla le besaron la mano, y hizieron las demás ceremonias, que en las elecciones se acostumbra. A Sor Aldonça hizieron Maestra de Novicias, Portera Mayor y Vicaria de Coro; y à Sor Luisa Vicaria del Monasterio.

Estava à este tiempo la clausura en la Parroquia de San Matias; y la nueva Prelada ajustó con su hermano el Arzobispo, se trasladassen à la Iglesia de San Justo, y Pastor, donde oy están. Fue la translacion el día veinte y tres de Febrero del año de mil y quinientos y quarenta y dos. Iban las Religiosas en procession acompañadas de todo el lustre de la Ciudad, día el mas celebre que tuvo Granada.

Luego que Sor Isabel de la Cruz se vió Abadesa mostrò mas la fiacza de su espíritu; y con su ejemplo las religiosas se alcataron a la observancia de su Regla, que con el poco numero de Monjas, y otros accidentes estava caida. Cortaronse de su voluntad el cabello, primer sacrificio, que las esposas de Christo suelen ofrecer. Trocaron las cosas curiosas por unos bastos lienços, que oy conservan con edificacion. Baxaron los chapines hasta dos corchos; estrecharon las libranças de los Locutorios, y mucho mas las rejas, y su uso, no admitiendo visitas, sino de padres y hermanos, y esto una vez al año.

Ayudò a esta reforma el S. Maestro Avila [Juan de Avila], que se hallava en Granada a la sazón, y aun en casa del Arzobispo, que era su ordinaria posada [.....] hizo [Sor Isabel] constituciones muy ajustadas à la vida Religiosa, que alabò y aprobò D. Pedro Guerrero, Arzobispo de Granada, successor de D. Gaspar de Ávalos [sic], que passò a Santiago. No se pudo encubrir esta luz; y assi muchas señoras, por consejo del Santo Maestro Avila, dexaron el siglo en lo mas florido de su edad, y entraron en la Encarnacion en tanto numero, que tal vez se contaron veinte y quatro novicias, y mas de noventa professas, siendo una sola voluntad la de tan crecido numero de sugetos [...]. La habitacion del Monasterio no era competente, fue fuerza el ensancharlo: empeçò la Abadesa la fabrica, que oy se ve.... Gastò en ella mas de treinta mil ducados [.....]. Es bien notoria esta vida, y milagros en la Ciudad de Granada, y toda esta provincia; demas de tratar de la sierva de Dios muchos Autores, como son los Annalistas de los Reynos de Granada, y Jaen; el Padre Bilches, de la Compañia de Jesus en sus Santuarios; Muñoz, en la vida del Maestro Juan de Avila; y mas latamente que todos, un libro, que salió a la luz el año de

mil seiscientos y veinte y nueve, de las Religiosas insignes en virtud, y de las cosas notables de este Monasterio de la Encarnacion de Granada. [Torres: 1683, 572 ss.³⁵]

Pese al traslado de los jesuitas, las monjas siguieron disfrutando de sus prerrogativas hasta la exclaustación. La iglesia del Convento sería destruida en 1835 y para sustituirla habilitaron una sala de escasa amplitud. [Gómez Moreno: 1892, 382]

En la actualidad los permisos, concedidos por el Ordinario, han facilitado la subsistencia de esta Comunidad, incrementada en número por las religiosas procedentes de Keralá [India].

Santa Inés

El Convento de Clarisas franciscanas de Santa Inés hoy ha desaparecido por la falta de vocaciones religiosas.

Este Convento fue fundado por el Licenciado Bazán, sacerdote que con su propia hacienda y algunas limosnas, compró la casa y lo mantuvo. En principio era un beaterio en que se reunieron algunas señoras³⁶ que guardaban clausura y demás ceremonias de Comunidad pero sin tener determinada ninguna regla [Torres: 1683, 874]. En 1572³⁷ don Pedro Guerrero, Arzobispo de Granada, les concedió la Regla de Santa Clara.

El Libro de las Profesiones que se conserva en Los Ángeles comienza el 4 de Agosto de 1572, con la profesión de Sor Elvira de Santa María, Sor Ana de San Andrés y Sor Isabel de Cristo.

Fue su primera Abadesa Sor María Ferrer, religiosa del Convento de la Concepción de la misma ciudad, que, con dos compañeras y las señoras ya citadas, empezaron nueva vida.

Estaba situado frente a la casa de Agreda, en el Albaicín. Su templo, de pequeñas dimensiones, fue dotado por don Diego de Agreda, Caballero Veinticuatro [Gómez Moreno, 1892, 414] y en su altar mayor un Crucificado era objeto de singular devoción para los granadinos.

35. El cronista cita al margen: «Bilches Santuario de Jaen fol.193; Pedroz. 4. part.cap.66; Ximen. al año 1572; Muñoz, Vida del Maestro Avila, lib.1, capit.12; Historia del Monast. de la Encarnación, fol.1.»

36. En algunos autores se ha traducido «señoras de la corte» por «cortesanas» en el sentido más peyorativo. Es el caso de Bermúdez de Pedraza, copiado por Lafuente Alcántara.

37. Bermúdez cita como fecha de Fundación 1560 y Lafuente Alcántara lo repite.

De aquí saldría Sor María de la Asunción con otras cuatro religiosas para fundar el Monasterio de la Presentación, llamado de Capuchinas.

En 1608 había treinta religiosas, «pobres en renta y ricas en virtud, sujetas al Ordinario» [Bermúdez de Pedraza, 1608, 119r].

Perteneía a la Parroquia de San Pedro y San Pablo y hacia 1640 contaba con 60 monjas. Sus patronos eran los Agreda, por lo que en la Capilla Mayor fueron enterrados don Jerónimo de Agreda y Vargas (1590), don Pedro Corella de Vargas (1610), don Gómez de Agreda y Vargas (1611), don Alonso Suárez Balcadano y Agreda (1612) y don Diego Agreda y Vargas (1634), entre otros [Henríquez de Jorquera].

La última profesión solemne, recogida en el folio 398 del Libro de las Profesiones, tuvo lugar el 11 de Febrero de 1949, siendo Abadesa Sor Natividad Mariscal Jiménez.

En la actualidad sólo vive -en el Monasterio de la Encarnación- una Religiosa del cerrado Convento.

San José

El Convento de RRMM Carmelitas Descalzas de S. José en Granada está situado en la Plaza de San Juan de la Cruz, frente a la antigua Capitanía, y ocupa la casa donde murió D. Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán.

Fue fundado por la venerable Madre Ana de Jesús, coadjutora de Sta. Teresa, el 20 de Enero de 1582, bajo la advocación de San José³⁸.

Los datos que aparecen en los diversos autores sobre la fundación de este Convento, son contradictorios³⁹: las fechas oscilan entre 1561⁴⁰ y 1582; se confunde la llegada de las religiosas con la fundación del Convento; se dice que Sta. Teresa fue la fundadora, cuando lo fue la priora del Convento de Beas, junto con San Juan de la Cruz.⁴¹

Si el acta fundacional es del 20-1-1582 y se sabe que antes las religiosas fundadoras habían tenido problemas para conseguir el permiso oportuno

38. Ver en el *Apéndice* del catálogo la fotografía y la transcripción del Acta fundacional, de puño y letra del padre Jerónimo Gracián, incluida en el *Libro Conventual* que se conserva en el Convento.

39. Ver el *Apéndice*.

40. Es imposible que pudiera ser fundada en 1561, pues Sta. Teresa inició la Reforma del Carmelo el 24 de Agosto de 1562.

41. San Juan de la Cruz, que vino con las fundadoras, era a la sazón Rector del Colegio de Baeza, como se colige de la patente, fechada el lunes 13 de Noviembre de 1581, que recibe del P. Vicario Provincial Diego de la Trinidad, para que vaya a Ávila a traer a Sta. Teresa para esta fundación, que empieza así: «Mando debajo

tuno del Arzobispo, D. Juan Méndez de Salvatierra, se puede pensar que pudieron llegar a Granada un mes antes de esa fecha. No es ilógica la afirmación del Padre Juan Evangelista [B. N. Ms. 12738, fol. 1435 y 1439, ver en Crisógono de Jesús:1991⁴²] que fija su llegada en noviembre de 1581. Pero según la *Relación de la Madre Ana de Jesús y Fundación de las Monjas de Granada*⁴³ las Fundadoras llegaron a Granada en la madrugada del 20 de Enero de 1582.

Relicando las *Vida* y las *Cartas* de Sta. Teresa, vemos que el Convento de Beas fue fundado el 24 de febrero de 1575, día de S. Matías [Teresa de Jesús, santa: 1974⁴¹, 604], el mismo año en que se fundaron los de Descalzos de Granada y la Peñuela.

Ya en 1576, la priora de Beas pensó en trasladarse a Granada y así lo trató con el P. Gracián y se lo hicieron saber a la Santa [Teresa de Jesús, santa: 1974⁴¹, 804].

En la carta CXXXIII, al padre Jerónimo Gracián, Sta. Teresa manifiesta su aprobación al proyecto y el 28 de noviembre de 1581 pide a María de S. José, priora de Sevilla, dos religiosas para Granada⁴⁴; estas religiosas hicieron el viaje en coche, en vez de a lomos de caballerías, lo que suscitó algunas quejas, que la Santa no creyó justificadas⁴⁵.

El 29 de noviembre de 1581 salen de Ávila dos monjas para Granada, acompañadas por S. Juan de la Cruz⁴⁶.

El dato más curioso aparece en una carta a D. Lorenzo de Cepeda que estaba en las Indias, escrita por la Santa en Ávila, el 15 de diciembre de 1581, en que afirma que ya están fundados los monasterios de Palencia, Soria y Granada y que, pasada la Navidad irá a fundar el de Burgos⁴⁶. Puede que la Santa, puesto que había dado su consentimiento y comisión y había enviado sus monjas a últimos de Noviembre, diese ya por hecha la fundación en Granada, ante la falta de noticias, de la que posteriormente se quejaría a la Priora.

de precepto al R.P. Fray Juan de la Cruz, Rector del Colegio de San Basilio de Baeza, vaya a Avila y traiga a Nra. muy Rvda. y muy religiosa Madre Teresa de Jesús...» [*Biblioteca Mística Carmelitana*. Tomo VI, p. 392, nota 1]. Sta. Teresa no llegó a venir, por tener que acudir a la fundación de Burgos.

42. *Relación de la Madre Ana de Jesús: Fundación de las Monjas de Granada*. Biblioteca Nacional. Manuscrito 5.807.

43. Carta CCCXCI, Ávila 28-11-1581. p. 1238

44. Carta CDXXIV, Burgos. 6 de julio de 1582

45. Carta CCCXCIII, al padre Jerónimo Gracián. Ávila, 29 de noviembre de 1581

46. Carta CCCXCVIII. pp 1246 y ss. Don Lorenzo era sobrino de la Santa y se hallaba a la sazón en Quito

La discrepancia de fechas también se podría explicar teniendo en cuenta la reforma del calendario del Papa Gregorio XIII, de 1582, que a menudo afecta la fecha de los documentos oficiales, creando confusión para los historiadores.

El padre fray Diego de la Trinidad, Vicario Provincial de Andalucía, había trabajado mucho para conseguir la licencia del Arzobispo y para alquilar una casa donde aposentar a las fundadoras [Bermúdez de Pedraza: 1638, 262 y ss]

El Arzobispo se negaba a admitir un monasterio pobre, con instituto de pobreza y obligación de comer de limosna, porque pensaba que era una carga para la ciudad y un perjuicio para otros conventos, ya fundados, con el mismo instituto.

El dueño de la casa alquilada se retractó, alegando que no se le había dicho que era para Religiosas, que no quería en su casa inquilinos a los que no pudiese desahuciar, pues no quería pleitos con Dios y que no era digno de tener en su casa al Santísimo. Se consideraron razonables estas declaraciones y hubo de dejar la casa.

El Vicario consiguió el apoyo de dos Oidores de la Real Chancillería (Laguna que después fue Obispo de Córdoba y D. Luís Mercado) para interceder ante el Arzobispo, pero éste insistía en su negativa: no quería admitir pobres nuevos en unos años de crisis generalizada. En esta situación, cayó un rayo en el dormitorio del Arzobispo, causando grandes destrozos y, viendo en esto una señal divina porque no era tiempo de tormentas, concedió el permiso.

Don Luís Mercado y su hermana, D^a Ana de Peñalosa, viuda de Juan Guevara, dieron alojamiento a las fundadoras, llevándose el Santísimo y quedando así fundado el decimosexto convento, en vida de la Santa.

De Ávila vinieron María de Cristo y Antonia del Espíritu Santo; de Toledo, Beatriz de Jesús, prima de la Santa⁴⁷; de Beas, Beatriz de San Miguel, Leonor Bautista y Lucía de San José, además de la priora la V.M. Ana de Jesús.

Santa Teresa también quiso que viniesen dos más, de Sevilla, y dos freilas, de Villanueva⁴⁸, aunque luego, ante las dificultades de tener casa propia, piensa que son demasiadas abusando de la hospitalidad de D^a Ana de Peñalosa y ordena que todas las de Beas, excepto la priora,

47. A Beatriz de Jesús en muchas ocasiones se la cita como «sobrina» de la Santa, pero era prima hermana suya, hija de Francisco de Cepeda y María de Ocampo. *Historia del Carmen Descalzo en España, Portugal y América*, por el P. Silverio de Santa Teresa, C.D. tomo IV, cap XX, p 649.

48. Carta CCCXCIII, pp 1241 y ss

deben volver a su casa, pues el regreso de las procedentes de Sevilla es imposible por la epidemia de peste desencadenada en esa ciudad⁴⁹.

Siete meses estuvieron en casa de D^a Ana, hasta que vino el padre Jerónimo Gracián y les alquiló otra en la calle Elvira, junto al Pilar del Toro, propiedad de don Alonso de Granada y Alarcón, el 29 de Agosto de 1582⁵⁰.

Cuando llevaban diez meses en la nueva casa, entraron seis novicias y dos freilas de la ciudad⁵¹ y, con sus dotes, trataban de comprar una casa. Entonces, la Duquesa de Sesa agradecida por sus oraciones y una reliquia de Sta. Teresa, que habían sanado a su hijo el marqués de Ardales, les ofreció para convento las casas que fueron del Gran Capitán. La V.M. Ana de Jesús le pagó a don Luis de Córdoba su parte en la propiedad de las citadas casas. Se trasladaron así al actual convento, el 8 de noviembre de 1584. Les costó la casa unos cinco mil ducados; D^{ña} Ana de Peñalosa les dio cuatrocientos y las dotes de las profesas sumaban cuatro mil cua-

49. Carta CDXXI, 30 de mayo de 1582, pp 1265 y ss

50. «La misma donde está situado el Santo Oficio». Ms. 12738 fol. 45 y 158: Relac. de Juan Evangelista

51. Mariana de Jesús, en el siglo Mariana de los Cameros, hija de los ilustres señores D. Melchor Fernández de Cordova y Doña Catalina Arius del Castillo, oriunda de Cabra

Isabel de la Encarnación que profesó el 14-7-1584, Isabel de Puebla y Méndez, hija del Oidor D. Fernando de Puebla y de Doña Leonor Méndez, de Granada;

María de San Juan, María de Velasco Vázquez de Mercado, hija del Oidor Don Gaspar de Velasco y Doña Catalina Vázquez del Mercado.

Catalina de Jesús, de la villa de Lucena.

Catalina del Espíritu Santo, Catalina de Leyva, hija de Don Luis de Leyva y Doña Catalina de Sta. Cruz.

Catalina de los Ángeles, Catalina Ibáñez Sánchez, hija de D. Juan y D^a Catalina.

Ya en la casa del Gran Capitán recibían el hábito de manos de San Juan de la Cruz, María de San Pablo, María de San Alberto, Ana de Jesús, María de la Cruz, María de la Asunción, María Evangelista de Jesús, Catalina de la Encarnación, Agustina de San José, María de la Madre de Dios (no María, como aparece con frecuencia), Agustina de San José, María de San José.

Aunque el padre Crisógono la nombre, no existe por entonces María de Jesús granadina como profesa de la casa; era una de las venidas de Sevilla para la Fundación. Tampoco Ana de la Encarnación profesó en Granada; vino en 1586 procedente del Convento de Caravaca y había sido en el siglo dama de la reina Isabel de Valois y encargada por Felipe II, a la muerte de la reina, del cuidado de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina. Profesa en Pastrana y convive con Sta. Teresa en Segovia, siendo enviada por ella a la fundación de Caravaca [Datos tomados del Archivo de la Comunidad]

trocientos.⁵² La adquisición oficial se haría en 1590, por una licencia expedida el 20 de Junio por Felipe II.

Henríquez de Jorquera (1594-1646) en sus *Anales de Granada*, cuenta que el monasterio de las Descalzas, situado en la casa principal de los Córdoba, está en la calle de San Matías, «una de las principales de la ciudad» [Henríquez de Jorquera: 1987, 31]. En 1617⁵³, D. Felipe de Farsis, Arzobispo de Granada, decretó que se celebrase el día de Sta. Teresa el 15 de Octubre, conforme al breve de su Santidad, y no el cuatro de octubre, día en que murió la Santa, por estar ocupado ese día por la festividad de S. Francisco; el cabildo llevó en procesión la imagen de Sta. Teresa desde el Convento de S. José hasta la Catedral, donde se celebró una gran fiesta, y los Descalzos de Los Mártires donaron esa imagen a la Catedral. El cabildo la colocó en una suntuosa capilla y ordenó hacer el retablo que hoy tiene.

El 20 de febrero de 1622 toda la ciudad celebró la canonización de Sta. Teresa con «una máscara muy lucida» [Henríquez de Jorquera: 1987, 645], a petición de Don Luis de Cepeda y Ayala, de la familia de la Santa. El 19 de agosto del mismo año se unieron los Carmelitas y los Jesuitas para celebrar conjuntamente la canonización de Sta. Teresa, S. Ignacio y S. Francisco Javier con una procesión; duraron las fiestas quince días «donde hubo grandes invenciones de juegos y otras cosas, paseos de caballeros y carros triunfales, máscaras y fiestas reales de toros, con juegos de cañas... Celebró también el insigne Monasterio de las Descalzas una grandiosa fiesta que fue superior en las invenciones de fuegos que duró por ocho días...» [Henríquez de Jorquera: 1987, 647]

La casa que ocupan se llama del Gran Capitán porque en ella vivió y murió el 2 de diciembre de 1515, D. Gonzalo Fernández de Córdoba, duque de Sesa, Terranova y Santángelo, como consta en la inscripción que colocó en su fachada la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de la provincia de Granada, en 1874.

Casi todo el edificio, que era grande, pero de vieja y ruinoso construcción tuvo que ser reedificado a comienzos del s. XVII, por lo que poco queda del edificio original. Parece que el Gran Capitán murió en el sitio que hoy ocupa el coro bajo, en el que se conserva el recuerdo de las visitas de San Juan de la Cruz en una de sus dependencias. El edificio reedificado se inauguró el 15 de abril de 1629.

El bastón de San Juan de la Cruz y un trozo de carne de la palma de su mano y de falange, juntamente con el báculo y una Cruz de Sta.

52. Libro primitivo de las profesiones

53. En 1614 era declarada beata y fue canonizada en 1622 por Gregorio XV

Teresa, son preciosas reliquias guardadas en la clausura. Hay en el convento una preciosa escultura del Niño Jesús, del arte de Alonso de Mena, un S. José con el Niño, del tipo de Risueño, un Crucificado del s. XVI y un retrato de Sta. Teresa, copia realizada por Pacheco (1602) del retrato que le hizo a la Santa, en 1570, Fray Juan de Miseria.

«La iglesia, aunque sencilla y no muy grande, tiene cierta elegancia», dice don Manuel Gómez Moreno. Sus dos portadas, hechas en el primer tercio del s. XVII, son dóricas, de piedra de Elvira, con pilastras toscanas y frontón roto, con hornacinas en el centro, en las que se ven estatuas de S. José y el Niño y la Virgen del Carmen con Sta. Teresa arrodillada, de Alonso de Mena. En el interior del templo de una sola nave, preside el altar mayor un Crucificado del círculo de Pablo de Rojas, del s. XVI.⁵⁴

San Bernardo

El Monasterio de San Bernardo de Granada, perteneciente en la actualidad a la Congregación Cisterciense de San Bernardo, ocupa un edificio del siglo XVII. A comienzos del siglo XIX, sufrió una reforma bajo la dirección de don Juan Puchol, maestro mayor de las obras del arzobispado; su iglesia fue terminada por D. José Contreras. Está situado en la carrera de Darro, junto a la parroquia de San Pedro.

La Comunidad tuvo su origen en dos beaterios carmelitas fundados en el Campo de los Mártires, entonces extramuros de la ciudad: las Potencianas y las Melchoras.

Potenciana de Jesús (1540-1602) y Francisca de la Trinidad (+1603), religiosas Terceras de Nuestra Señora del Carmen, compraron una casa, propiedad del Consejo de la Población, situada junto al Convento Carmelita de los Mártires, «en el barrio que llaman del Antequeruelo, que en aquel tiempo estaba muy poblado», y allí, bajo la dirección espiritual de San Juan de la Cruz, fundaron en 1560 el colegio de Nuestra Señora de la Presentación, dedicado a «criar niñas principales» [Bermúdez de Pedraza: 1638, 263 v]. Tan útil resultó su labor en la ciudad que el rey les otorgó, por una Real Cédula, el derecho a recibir agua de la Alhambra. Por el mismo motivo, el Cabildo y el Ayuntamiento les dieron un solar para edificar su iglesia.

La granadina Potenciana de Jesús puede que fuera la mulata dirigida por San Juan de la Cruz [Crisógono de Jesús, 1991⁵², 290]

54. Ver en el *Apéndice* del catálogo las noticias que nos ofrece sobre las obras de arte del Convento de S. José, GALLEGO BURÍN, Antonio Granada, *guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Don Quijote, 1985, pp 185 y ss.

A las fundadoras de las Potencianas les sucederían en la tarea educadora María de la Presentación y María Evangelista (1594-1636). Desde 1560 hasta 1683, en que adoptaron las Constituciones Cistercienses, hubo un total de treinta y cinco beatas de Ntra. Señora del Carmen. En un codicillo que otorgó Mariana de la Torre Esparza ante el escribano Juan Íñiguez de Valdelosera el 15 de abril de 1656, les dejaba una donación de 200 ducados para «doncellas virtuosas que por falta de dote no pudiesen entrar», pudiendo despedirlas las madres a las que luego no sirviesen, «y no excluyó viudas ni casadas como estuviesen apartadas por causas de fé».

La Congregación de San José del Monte, próxima a la anterior, recibió el nombre de beaterio de las Melchoras por haber sido fundado en 1594 por Melchora de los Reyes y Beatriz de la Encarnación.

En 1676 se extinguió este beaterio, fundiéndose con el de las Potencianas. Una escritura, firmada ante el escribano Juan Íñiguez Valdelosera el 22 de enero de 1677, entre la madre Luisa de San José (+1692), rectora del beaterio de las Potencianas, y la madre Juana de Jesús (1616-1694), antigua rectora del beaterio de las Melchoras, expone que este último beaterio se cerró seis meses antes y que la mayoría de las religiosas se han dispersado, algunas casándose, llevándose cada una lo que aportaron al entrar. La única religiosa que permanecía de la clausurada comunidad era la madre Juana de Jesús, que se unía al beaterio de las Potencianas, aportando la casa, bienes y alhajas pertenecientes a las Melchoras, a cambio de ser admitida. Era entonces arzobispo de Granada Fr. Francisco de Rois y Mendoza

Fr. Francisco de Rois y Mendoza (1612-1677), monje cisterciense de la abadía de Valparaíso (Zamora), tomó posesión de la archidiócesis granadina en 1673. Uno de los problemas más acuciantes con los que tuvo que enfrentarse fue la situación de uno de los beaterios, «cuya decadencia era tal que no tenía arreglo posible» [Yáñez Neira: 1982, 1]. Procedió a disolver la pequeña comunidad de San José del Monte, que se integró en la otra. Pero las religiosas estaban descontentas con las reglas que practicaban, «sin profesar clausura» [Henríquez de Jorquera: 1987, 251], y querían integrarse en alguna orden antigua, sometiendo a una vida de mayor austeridad.

El nuevo arzobispo les propuso abrazar la reforma del Císter, pero su muerte el 16 de marzo de 1677 le impediría ver realizados sus proyectos.

Una de las dificultades mayores para el establecimiento de la nueva Orden sería la carencia de medios para llevar a cabo la nueva fundación: la precaria economía del beaterio era insuficiente para sostener una comunidad más numerosa.

Doña Mariana de la Torre Esparza (1614-1687), viuda de el licenciado D. Miguel de Ochoa, alcalde mayor de Granada, en escrituras públicas de

donación *inter vivos*, otorgadas ante el escribano José Bermúdez de Castro los días 2, 7 y 11 de noviembre de 1682, así como en su testamento firmado el 2 de diciembre del mismo año ante el citado escribano [Archivo de Protocolos de Granada, nº 907, 1681-82, de José Bermúdez de Castro], dice ser viuda, sin hijos, y heredera de su hermana, doña Isabel de la Torre Esparza (+ 18-12-1673). Doña Isabel era viuda y heredera de don Juan Herrera Pareja (+19-8-1669), juez de bienes confiscados del Santo Oficio de la Inquisición. Una de las posesiones que había recibido doña Mariana en el testamento de su hermana, otorgado como el de su marido ante el escribano Juan Íñiguez de Valdeopera, era el usufructo de unos bienes que dejaba en propiedad a las madres Potencianas. Conociendo el deseo de estas religiosas de seguir la regla de San Benito o la de San Bernardo, y sabiendo que la única dificultad en conseguirlo era la falta de medios materiales, ella les dona diversos bienes muebles y raíces, pero con la condición de que lleven a cabo el proyecto en el plazo de seis meses.

Entre los bienes inmuebles que donó había numerosas casas, un horno de pan y varias huertas. También eran cuantiosos los bienes muebles donados, especialmente las obras de arte que contenía el oratorio de su casa, que contaba con varios lienzos y tallas de la mano de Alonso Cano⁵⁵.

Doña Mariana pedía a cambio que, una vez erigido el convento, tanto ella como su hermana María de Herrera Pareja⁵⁶, habrían de profesar como monjas de velo y coro⁵⁷, permitiéndoseles tener, por razón de su edad y achaques, dos doncellas a su servicio: María de los Ángeles y Gertrudis Josefa. Estas doncellas, si morían sus protectoras, tendrían que permanecer en el convento, sin necesidad de pagar su manutención ni cosa alguna y sin estar obligadas a ninguna ocupación precisa, recibiendo además una renta de 50 ducados anuales, cada una, hasta su muerte.

La donante se reservaba 200 ducados de vellón anuales de renta vitalicia para sus necesidades y las de su hermana. También se reservaba 1500 ducados de vellón del precio de las casas principales de su morada, para entregarlos a quien creyese oportuno.

Renunciaba al derecho de patronato y a cualquier honor o preeminencia y ofreció la donación al Arzobispo de Granada, fray Alonso Bernardo de los Ríos y Guzmán, pidiéndole que el convento estuviese sujeto a él.

El Arzobispo, vista la escritura de donación, la aceptó oficialmente el 7 de noviembre de 1682, ante el escribano José Bermúdez de Castro. El día

55. Ver el Apéndice Histórico del catálogo.

56. En realidad era hermana de Juan Herrera Pareja, marido de Isabel de la Torre Esparza.

57. No como simples legas.

ocho del mismo mes, la rectora y las religiosas del beaterio⁵⁸ aceptaron la donación y todas sus condiciones, en escritura pública firmada ante el mismo escribano y se sometieron a la jurisdicción del Arzobispo para que el beaterio «se erigiese en Convento de religiosas del Orden del Señor San Benito».

El día 26 de noviembre de 1682, dio licencia el Arzobispo para que Mariana de la Torre y María Herrera entrasen en la casa de las Potencianas y se conformasen en todo a los estatutos y reglas de la Comunidad.

Al no existir en Granada religiosas del Cister, el Arzobispo, fray Alonso Bernardo de los Ríos y Guzmán, pidió a fray Alonso de Sto. Tomás, Obispo de Málaga que viniesen tres religiosas del convento cisterciense malagueño, para colaborar en la nueva fundación de esta orden, como prelada, maestra y oficiala mayor del nuevo convento con advocación de San Ildefonso. El Obispo designó a tal efecto a Antonia de San Bernardo, Andrea María de la Encarnación y Claudia Juana de la Asunción, autorizándo su estancia por tres años, pasados los cuales habrían de regresar a Málaga a expensas del convento granadino.

El Arzobispo de Granada, en carta a la Madre Antonia de San Bernardo, fechada el 25 de Julio de 1683, le manifiesta la alegría por su próxima venida. Pero Sor Antonia, designada como abadesa, moriría pronto. El Arzobispo nombró para sustituirla a la Madre Andrea de la Encarnación y a Claudia de la Asunción, como priora⁵⁹; los nombramientos eran por un trienio y fueron firmados por el Arzobispo y sellados y referendados por su secretario, Bartolomé Sánchez Mareña, el 6 de abril de 1684.

58. «Luisa de San José, rectora, Lucía de San Miguel, María de la Asunción, Isabel de San Francisco, María de San Francisco, Ana de San Gregorio, Teresa de Jesús, Ana del Espíritu Santo, Isabel de los Santos Angeles, Clara de San Antonio, María de Jesús, Inés de San Jerónimo, Elena de San Juan, María del Espíritu Santo, Inés María, María de la Asunción, Juana de Jesús, Teresa de San Buenaventura, Escolástica de Santa Teresa, todas Beatas deste Beaterio por si y en nombre de las demás que de presente son y serán de aquí en adelante...»

59. Sor Andrea de la Encarnación y Sor Claudia de la Asunción eran hijas del escultor granadino Pedro de Mesa; habían recibido el hábito monástico en el Cister de Málaga el 18 de junio de 1671. Un año más tarde, al hacer la profesión, renunciaron sus legítimas en escritura pública ante el escribano Gaspar Gómez Rentero. No fueron estas las únicas hijas del escultor: conocemos una tercera que seguiría los pasos de sus dos hermanas mayores, consagrándose a Cristo a los 17 años de edad, con el nombre de Sor Juana Teresa de la Madre de Dios. En el archivo de San Bernardo de Granada se conserva, en el *Libro de Profesiones* del Convento, acta de la profesión simple de esta religiosa, efectuada el 18 de diciembre de 1685; consta que era hija de Pedro de Mesa Mediano y Catalina de Victoria, de Málaga. En la fecha de su profesión era abadesa Andrea María de la Encarnación, priora Claudia de la Asunción, y estuvieron presentes don García Fernando de

El primer año transcurrió entre grandes dificultades, por no reunir el edificio las condiciones adecuadas para el desarrollo normal de la vida monástica, de aquí que suspiraran sin cesar por otro más capaz. En 1684 se trasladarían a unas casas contiguas a la iglesia de San Onofre, pero por haberlo realizado sin estar todos los requisitos en regla, hubo un pleito que les originó graves problemas, poniéndose en peligro la subsistencia de la orden en Granada.

Se dice que doña Mariana de la Torre Esparza, profesó al finalizar su noviciado en 1684, cuando frisaba en los 70 años, estando ya la comunidad en las casas de San Onofre, y que fue la primera en abrazar la reforma del Cister, cambiando su nombre por el de Sor M^a Bernarda de San Benito. También se dice que su hermana política profesó el mismo día, a los 61 años, recibiendo el nombre de Sor María Josefa de la Asunción. No obstante, en el Libro de Profesiones del Monasterio, aunque aparece en primer lugar Sor María Bernarda de San Benito, de 70 años de edad, dice que era hija de Bartolomé Herrera Pareja y María Muñoz, de Montefrío: los apellidos de los progenitores hacen pensar más en María de Herrera Pareja que en Mariana de la Torre Esparza.

Antes de que finalizase 1684 habían profesado 18 religiosas del antiguo beaterio⁶⁰, quedando establecida la comunidad de San Bernardo con carácter jurídico.

Pero, como ya se ha dicho, la fundación estuvo a punto de extinguirse a los pocos meses de comenzada. Así nos lo evidencian los documentos conservados. Aquellas casas de San Onofre, juntamente con la iglesia, formaban un mayorazgo que pertenecía al matrimonio don Lucas de Herrera y doña María Ramírez. Don García de Bazán, protector de las religiosas, vivía en una de las casas aludidas, en la calle de los Gomeles [Gómez]; apenado de las estrechez del beaterio, propuso a las religiosas el traslado a ellas. Previamente había obtenido autorización de don Lucas de Herrera,

Bazán, Oidor de la Real Chancillería, en nombre del Ilmo. Sr. Arzobispo de Granada, D. Alonso Bernardo de los Ríos y Guzmán, y Jerónima de la Asunción; la profesión se firmó ante el escribano Manuel de Mesa. Las hijas de Pedro de Mena no regresarían a Málaga hasta 1694.

60. María Bernarda de S. Benito (-13-5-1687), Jerónima Josefa de la Asunción (+5-11-1692), Luisa de San José (antigua rectora de las Potencianas, +8-1-1692), Isabel Antonia de Sta. Teresa, Ana Margarita de S. Gregorio (+1693), Ana Luisa de Cristo (+1700), María de Jesús, Clara de S. Agustín (+28-1-1686), Isabel Paula de S. Ildefonso (+4-3-1706), Teresa de Sta. Lutgarda (+7-9-1706), Juana de Jesús (antigua rectora de las Melchoras, +10-6-1694), María de S. Jerónimo (+6-2-1727), Elena de S. Juan (+5-10-1714), María del Espíritu Santo (+14-1-1732), Inés M^a de S. Esteban (+20-1-1715), María de Sta. Catalina (+15-11-1732), Ana Teresa de S. Buenaventura (+8-1-1740), y Escolástica de S. Luis (+17-10-1710).

que había puesto como condición que «dichas beatas no habían de tener entrada ni parte en dicha iglesia». Precisamente era lo que más necesitaban. Don García discurrió el medio de que tomaran posesión no sólo de las casas, sino también del templo de San Onofre. Compró una casa en las inmediaciones, llevó secretamente a ella todos sus muebles, y una vez vacó su domicilio, durante la noche y sin que la ciudad se diera cuenta, llevó a las religiosas y las hospedó en él, estableciendo la clausura y quedando montado el monasterio con entrada a la iglesia de San Onofre. Tal proceder, poco correcto, provocó la indignación, sobre todo del dueño del mayorazgo, quien llevó a don García a los tribunales, el 29 de Abril de 1687, y trabajó cuanto pudo, no sólo para arrojar de las casas a las religiosas, sino para extinguir la fundación. Alegaba que la fundación de doña Mariana carecía de medios de vida y que pedían limosna, perjudicando a otras comunidades, «pues había 44 conventos de religiosos y religiosas, con grande necesidad». Lucas de Herrera manifestaba también que las religiosas habían convertido su beaterio en convento sin consentimiento ni licencia de su Santidad, ni de su Majestad, ni del Consejo de la ciudad. Por estas causas pedía al Consejo que mandase extinguir la fundación y que hiciese salir de su mayorazgo a las beatas y a don García.

La Chancillería en 1685 se había pronunciado en favor de las religiosas, mandando a don Lucas que no les impidiese el uso de la iglesia ni la celebración de los Divinos Oficios. Consideraban que la fundación del convento había cumplido todos los requisitos necesarios, pues hacía más de 150 años que se hallaba bajo la protección del ordinario eclesiástico y todo se había ejecutado «en la forma que disponía el santo concilio [de Trento] y los decretos apostólicos».

El pleito aun se mantenía en 1692. Al fin, el 3 de noviembre de este año, los señores del Consejo acordaron que las religiosas tratasen de conseguir en el espacio de medio año facultad para permutar las casas del mayorazgo, según constaba en la escritura de cesión, de lo contrario, si en ese tiempo no obtenían dicha facultad, serían arrojadas de modo fulminante de ellas y restituidas a su antiguo beaterio, «todo lo cual consta...firmado por Rafael Sanz Moya, Secretario de la Cámara; y uno de los del Consejo en cuyo oficio estaba; su fecha en 24 de Noviembre de 1693». En realidad pasó el tiempo y no se consiguió llevar a cabo la propuesta, bien por no tener gran interés en el truco, bien por haber adoptado otra resolución: trasladarse definitivamente a la antigua casa de doña Mariana de la Torre Esparza, en la carrera del Darro, junto a la parroquia de San Pedro, al mismo sitio que hoy ocupa, donde surgiría un monasterio sencillo y funcional, al que dotarían de un amplio templo.

Las reglas del Convento eran muy austeras. La severidad de las normas, unida a la falta de medios económicos, que hubieran posibilitado una alimentación adecuada, fue causa de algún problema de salud en la

Comunidad. El 8 de junio de 1709 la abadesa tiene que pedir al Arzobispo, D. Martín de Azcargorta, dispensa de alguna de las normas de abstinencia por este motivo. Alegaba que «el rigor de la Regla, lo estrecho del Convento y su mucha humedad, el frío y el uso del alimento cuaresmal, que no podía ser de la calidad del que usaban otras comunidades a causa de la corta renta» eran causa de los «accidentes que padecían la mayor parte de dichas religiosas». En su favor aportaba un certificado médico, expedido el 13 de abril de 1709 por el Dr. D. Andrés Prada «presbítero, médico y catedrático elegido en la imperial Universidad de esta ciudad», que había asistido durante más de 20 años a las religiosas y que muchas de ellas padecían amenorrea carencial, tuberculosis y otros accidentes graves, que atribuía a los alimentos cuaresmales y a la mala digestión causada por el horario de los rezos. El Dr. D. José de Reina firmaba a continuación, manifestando ser del mismo parecer.

D. Martín de Azcargorta, asesorado por fray Andrés Robledo, Pedro de Rivas S.I., y fray Martín Delgado, dispensó a las religiosas de observar todo el año vida cuaresmal, en un auto firmado de su mano y refrendado por su secretario, Juan Francisco García de las Peñas, el 30 de julio de 1709. También las dispensó de rezar los maitines a media noche.

El problema, sin embargo debía subsistir, porque el 26 de junio de 1730, la madre abadesa escribe a D. Francisco de Perea, Arzobispo de Granada, solicitando, por razones de salud, una nueva dispensa que fue concedida en el día, «en atención a ser justos los dichos motivos». La solicitud se repite el 29 de agosto de 1736 y el 22 de mayo de 1737, dirigida al nuevo Arzobispo don Felipe de los Tueros Huerta.

Es posible que, para solventar la precaria situación económica, volviesen a recurrir a su primitiva ocupación de educadoras. No hay constancia de ello, pero esa suposición explicaría el decreto de 29 de mayo de 1710, firmado por el Arzobispo D. Martín de Azcargorta, y otro posterior, firmado por su sucesor don Felipe de los Tueros y Huerta el 21 de diciembre de 1734, prohibiendo la entrada en clausura de niños y niñas de cualquier edad.

Hasta 1712 no existió en el Convento ningún libro de cuentas. El 11 de Julio de ese año, Luis de Castro Villafobos, Visitador General de los Conventos, mandó que todas las abadesas «tuviesen libros de entradas y salidas, así de las rentas como de la labor y limosnas con toda distinción y claridad».

En cualquier caso, todos los bienes procedentes de donaciones que poseían «los recogió el Gobierno a este Monasterio en la revolución del año 34» [Blanco: 4].⁶¹

61. Revolución liberal de 1834, que culminaría con el estatuto de Martínez de la Rosa y la desamortización de Mendizábal.

Hoy, las religiosas continúan su austera regla, dedicadas a la oración y al trabajo manual: decoración de porcelana y elaboración de dulces de repostería artesanales en la época navideña. Conseguidos los permisos pertinentes, esperan trasladarse a una nueva sede, una vez que se ultime la venta del edificio en que residen actualmente.

Santa Clara de Loja

El Convento de Clarisas franciscanas de Loja se ha incluido en este estudio porque sus fondos musicales e históricos se encuentran hoy en el de Nuestra Señora de los Ángeles.

Los Reyes Católicos reconquistaron la ciudad de Loja el 9 de Mayo de 1484. Una señora noble, doña Constanza Rodríguez, con otras ocho compañeras se retiró a vivir en comunidad con el hábito de Santa Clara, en unas casas donde después estuvieron las Carnicerías principales de la ciudad [Torres: 1683, 446]. Era el único de monjas que existía en esa ciudad a comienzos del s. XVII y pertenece a la Orden que le da el nombre.

Al Convento de Santa Clara se lo relaciona habitualmente con el primer Arzobispo de Granada y confesor de la Reina Católica, Fray Hernando de Talavera. Según Martínez Medina⁶², el convento fue fundación personal del Obispo y la data en 1505.

Fray Hernando murió el 14 de Mayo de 1507 y por su testamento⁶³, firmado el 11 de Mayo de 1505, Fray Jerónimo de Madrid, Abad de Santa Fe, adquirió una huerta para el emplazamiento del Convento⁶⁴, dando comienzo inmediatamente a las obras, que concluyeron en 1527. Fray Hernando de Talavera había deseado que la Iglesia de Santa Catalina fuese el templo del Monasterio, aunque luego, el testamentario y algunos notables de la ciudad eligieron la citada huerta, sitio en que se ha mantenido hasta 1991.

M^a Dolores Guerrero Lafuente⁶⁵ recoge una escritura fechada el 7 de septiembre de 1527 [Archivo de la Real Chancillería de Granada. Sala 3^a,

62. FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso. *Vida de Fray Fernando de Talavera*, primer arzobispo de Granada. Edición del P. Félix G. OLMEDO. Estudio preliminar e iconografía inédita de Francisco Javier MARTÍNEZ MEDINA. p. 115.

63. Existe copia notarial del testamento en el archivo del Convento de los Ángeles. Ver en el *Apéndice* del catálogo.

64. La Escritura de compra-venta entre Fray Jerónimo y Juan Álvarez está en el archivo. Ver en el *Apéndice*.

65. GUERRERO LAFUENTE, M^a Dolores. «El Convento de Santa Clara de Loja: notas sobre su fundación» en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* N^o XXIII p. 49-65, Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1992.

[leg. 1340, P.7. Letra procesal] en la que se refleja la entrega que hizo en esa fecha el albacea y sobrino de fray Hernando de Talavera, fray Jerónimo de Madrid, al Provincial de la Orden de San Francisco, fray Pedro de Montedoca. En el archivo del Convento de los Ángeles se conserva también esta escritura.

La entrega se hizo el ocho de Septiembre, día de la Natividad de Nuestra Señora, en presencia del entonces arzobispo de Granada, fray Pedro Ramiro de Alba y ante el notario Francisco Guijarro. Fray Pedro de Montedoca a su vez entregó el monasterio a Clara de la Cruz, abadesa y a siete monjas más, todas ellas venidas del Convento de Santa Clara de Málaga: Sor Clara de la Cruz, primera Abadesa, Sor Beatriz Fernández, Sor Isabel Ramírez, Sor Jerónima de Mendoza, Sor María de Torres, Sor Juana de Figueroa, Sor Catalina de Villafranca y Sor Ana de Orellano. Su admitieron quince novicias naturales de Loja, reservándose dos plazas para las sobrinas de Fray Hernando, por si querían profesar. También se unieron ocho religiosas de Santa Clara la Vieja, que se había constituido comunidad inmediatamente después de la conquista cristiana, las cuales trajeron los bienes que habían recibido en los repartimientos. [Torres, 1683, 446 y ss].

Al final de unas Reglas para las clarisas del convento de Sta. Clara de Loja⁶⁶ se dice:

Esta regla mandó escribir la muy Rvds. Clara de la Cruz, primera abadesa desta casa de Sta. Clara de Loja la qual casa mandó hacer y dotó el santo y muy lino. señor don Fray Hernando de Talavera, primer ar. de la santa iglesia de la ciudad de Granada y dejó por patrón, y edificador de esta casa al muy Rvdo. Sr. Don Jerónimo de Madrid abad de primero instituido en esta dignidad en la dicha santa iglesia de Granada año de MDXXVIII

Fray Hernando de Talavera en un codicillo otorgado en su testamento⁶⁷, expresó su deseo de construir en Loja un monasterio de monjas clarisas y dotaba a sus sobrinas, María de Herrera y Constanza Juárez, que habían entrado en clausura, con 60.000 maravedíes, para que gozasen de ellos en vida. Se estableció que, a la muerte de éstas⁶⁸, se pudiesen

66. Ver en el Catálogo dentro de *Técnica manuscrita* y también en los *Apéndices*.

67. ALDEA, Q. «Hernando de Talavera, su testamento y su biblioteca», en *Homenaje a Fray Justo Pérez de Urbel, O.S.B.* Studia Silesiensa, N.º 15 (Burgos): 1976, vol. I pp 513-147

68. Las sepulturas de las dos se conservan en Loja, aunque se ignora si fueron utilizadas. Es tradicional creencia que sí se conserva el corazón de Fray Hernando.

nombrar tantas novicias como permitiese la dote de 5.000 maravedís por cada una; se preferiría a la más pobre, a la que fuese de la familia o la casa del arzobispo Talavera y, en tercer lugar, a las de Loja sobre las forasteras [siguiendo las normas del codicillo citado].

La renta donada por Fray Hernando permitía que entrasen sin dote 50 religiosas. Posteriormente se determinó que sólo fuesen 24 y ese número se reducía luego a 12 por una Bula Apostólica.

En la escritura de Fundación figuran los censos y bienes que se entregan al monasterio. Entre el inventario de esos bienes figuran:

Libros: Vn uysal. Dos breuiarios. Tres salterios. Vn ofiçario domynical de pargamyno./ Otro ofiçario santoral de pargamyno. Vnas çinco estoras de papel. Vn ynçensario. Dos teñlas de la consagración. Vn arca grande. Vn Vita Christi de fray Francisco Ximénez el que reformó el señor arzobispo de Granada. Vn confysionario encuadernado.

Parte de estos libros ha sido posible verlos, ya en Granada. Algunos presentan un deficiente estado de conservación que dificulta la lectura pues, al parecer en 1936, fueron partidos en dos con un instrumento cortante. Pero, en la mayoría, la conservación es excelente y son obras únicas de su época, tanto las manuscritas como las impresas.

En 1681, habitaban en este Convento setenta y dos religiosas profesas. Fue la época de mayor esplendor del monasterio, que decreció ostensiblemente con las desamortizaciones de mediados del s. XIX.

El Convento fue declarado Monumento Histórico Artístico Nacional el 12 de Marzo de 1976.

El 15 de Mayo de 1991 la Orden dejó el Convento en manos de otra Congregación religiosa. De las cuatro últimas Religiosas venidas a Granada, una ya ha fallecido, dos están en el Convento de los Ángeles y una tercera reside en el Convento del Ángel.

Monasterio de San Jerónimo

Este Monasterio perteneció a la rama masculina de la Orden que le dio nombre. Una ínfima parte de sus fondos musicales e históricos ha sido conservada por las religiosas que hoy residen en él, procedentes del extinto Monasterio de Santa Paula.

La fundación del monasterio, bajo el título de Santa Catalina y dotado por los Reyes Católicos, tuvo lugar en Santa Fe, el año 1492. La Orden lo aceptó en el Capítulo General celebrado el 15 de mayo de 1492, en el monasterio de Lupiana. Posteriormente, lo insalubre del lugar, condicionó su traslado al lugar que hoy ocupa el Hospital de San Juan de Dios,

cambiando el nombre del monasterio por el de Santa María de la Concepción. Tres años después del traslado, la epidemia de peste hizo aconsejable levantar un nuevo edificio extramuros, que sería la ubicación definitiva que hoy conocemos. El traslado se efectuó, en solemne procesión, el 7 de octubre de 1521.

Pero ¿qué quedó de todo esto?. La última profesión que tuvo lugar en él fue el 24 de septiembre de 1834. Termina el Libro de Profesiones de forma trágica:

«Nota

En Agosto del año de 1835 se verificó la/ extinción de este real,
insigne y monumental/ Monasterio de S. Gerónimo de Granada/
con profundo dolor, pena y amargas lagrimas/ de sus Monges, y
de todos los buenos/ Cristianos.

Sit nomen Domini benedictum
in secula. Amen.»[B1-A-III-5, 48r].

Diferentes Órdenes religiosos

Como ya hemos dicho al hablar de las fundaciones conventuales, en Granada hubo un Convento de **Comendadoras de Santiago**, seis de **Clarisas Franciscanas** (Santa Isabel, Nuestra Señora de la Concepción, Nuestra Señora de los Ángeles, Nuestra Señora de la Encarnación, Santa Inés y Santo Ángel Custodio), uno de **Carmelitas Calzadas** (Nuestra Señora del Carmen), cuatro de **Dominicas** (Santa Catalina de Zafra, Santa Catalina de Sena, Sancti Spiritus, y Nuestra Señora de la Piedad), uno de **Capuchinas** (San Antón), uno de **Jerónimas** (Santa Paula), uno de **Carmelitas Descalzas** (San José), dos de **Agustinas Recoletas** (Santo Tomás de Villanueva y Santísimo Corpus Christi) y uno de **Cistercienses** (San Bernardo).

Así pues, nos encontramos con un total de nueve Órdenes diferentes, con sus respectivas Constituciones y Reglas que pudieron influir de forma decisiva en la forma de considerar el hecho musical. Sólo se va a hablar, someramente, de las órdenes a las que pertenecen los conventos objeto de estudio.

La Orden de Santiago

El Real Convento de la Madre de Dios, de la Orden de Santiago de la Espada pertenece a una de las tres órdenes militares españolas⁶⁹. Las órdenes militares surgieron como una consecuencia de las cruzadas, a finales del siglo XI. Para el Papa Urbano II, las cruzadas eran peregrinación a los Santos Lugares, peregrinación pacífica, si era posible, o armada, si era necesario para despejar el camino hacia Jerusalén. Para consolidar los logros de los combatientes surgieron las órdenes militares de los *Hospitalarios de San Juan de Jerusalén* (Orden de Malta, ca. 1050), de los *Hospitalarios del Temple* (Templarios, 1119) y la Teutónica (ca. 1187). A imitación de ellas nacieron las tres órdenes españolas.

La orden de Santiago fue creada el 1 de agosto de 1170 por el caballero leonés Pedro Fernández. Sus freires adoptaron inicialmente el nombre de «freires de Cáceres», por ser éste el primer lugar que les fue concedido por Fernando II; al año siguiente, el arzobispo de Santiago recibió al maestro de la nueva orden como canónigo de la iglesia compostelana y dio a sus caballeros el nombre de Santiago.

Con frecuencia se ha asociado a los santiaguistas con las peregrinaciones compostelanas y la defensa de los peregrinos jacobeos; pero en realidad nacieron para luchar contra los musulmanes, de la península o norteafricanos.

El carácter semitaico de los freires de Santiago hizo que, con el tiempo, la orden experimentara un proceso de aristocratización, que llevó a reservar los cargos importantes a los caballeros, especialmente de la alta nobleza. La orden estaba regida por un maestro, asesorado por trece freires, y por el prior de los clérigos; todos ellos, junto con los comendadores, debían reunirse una vez al año y tomar las decisiones pertinentes para el buen regimiento de la milicia. La intervención real en el nombramiento de maestros, iniciada por Pedro el Cruel, culminó en la época de los Reyes Católicos, al conseguir éstos el nombramiento de administradores de las órdenes y la incorporación de los maestrazgos a la corona. La creación del Consejo de las órdenes (1495-1496) significó la incorporación de estas instituciones a la monarquía central de los Reyes Católicos, y su desaparición como organismos autónomos. [Larousse, 1983⁷: 7239]

La falta de obras de contenido teórico en este Convento nos impide poder precisar la actitud de estas religiosas frente al hecho musical. No obstante, de la historia del Convento y de las partituras se puede deducir

69. Calatrava (1158), Alcántara (1156) y Santiago (1171). La orden de Montesa (1317), de origen templario, tuvo una fundación tardía en España; a pesar de su nombre, nunca llegó a actuar como una orden militar.

la importancia que se dio a esta manifestación artística, complemento indispensable para la brillantez de los actos litúrgicos.

Como la mayoría de las religiosas granadinas, eran concepcionistas convencidas y, ya en el siglo XVIII, se comprometían a respetar lo que sería después el dogma de la Inmaculada «tanto en público como en el fondo de su corazón». Las numerosas partituras, propias de esta festividad, nos hace deducir el esplendor con el que se solemnizaba.

Ya hemos mencionado la importancia conferida a la celebración del día de Santiago Apóstol y a las tomas de hábito de los Caballeros de la Orden, según relato de Henríquez de Jorquera, así pues no resta más que dar paso a la propia música.

Los ricos cantorales miniados e, incluso, las humildes copias de partituras anónimas son testimonio palpable de un ayer en que la música ocupó el lugar preferente de la vida conventual.

De entre las numerosas composiciones, cabe destacar el ingente número de obras autógrafas firmadas por Celestino Vila de Forns. La música de este Maestro de Capilla catedralicio ha sufrido, con frecuencia, una sistemática destrucción: la drástica censura ejercida por la Comisión Diocesana de Música Sagrada, presidida por Valentín Ruiz Aznar, fue la causa, en un afán de cumplir los decretos del *Motu proprio* papal. Hoy, treinta años después del Concilio Vaticano II, nos felicitamos de haber podido recuperar este patrimonio injustamente destruido y olvidado.

El Carmen Calzado

Los datos más fidedignos y documentados sobre la Orden del Carmelo proceden de B. Velasco, O.C. [Roma: 1990]. Este autor rechaza de plano la leyenda pseudobíblica de su origen, que la vincula con Elías y su discípulo Eliseo. La leyenda tiene el punto de partida en una rúbrica del capítulo general de los carmelitas celebrado en Londres en 1281:

Como algunos hermanos, jóvenes en la Orden, no sepan dar una respuesta adecuada a los que preguntan de quién y cómo nuestra Orden tuvo su principio, les respondemos en su lugar, dejando una fórmula por escrito. Decimos pues, en testimonio de la verdad, que desde los tiempos de los profetas Elías [s. IX a.C.] y Eliseo, que vivieron piadosamente en el Monte Carmelo, algunos santos padres del Antiguo y Nuevo Testamento, atraídos a la soledad de la misma montaña para la contemplación de las cosas celestiales, allí junto a la fuente de Elías, perseveraron laudablemente en santa penitencia, acompañada sin interrupción de actos de virtud. Alberto, patriarca de Jerusalén, reunió en comunidad a sus sucesores, en tiempos de Inocencio tercero y les dio una Regla que confirmaron con bula In-

cenio y muchos otros Pontífices, aprobando la dicha Orden. Nosotros, sus seguidores, observando esta misma Regla servimos al Señor, hasta el día de hoy en diversas partes del mundo. [Saggi, 1950: 15, 231]

En España estas leyendas tuvieron gran difusión y han pervivido, incluso entre teólogos, hasta nuestro siglo. Los historiadores contemporáneos, al referirse a los orígenes de la Orden, arrancan directamente de la Edad Media.

Relacionan este origen con dos fenómenos característicos: el de las Cruzadas y el de las peregrinaciones a Tierra Santa. [Velasco, 1990: 52]

También habría que tener en cuenta el movimiento eremítico que floreció en Palestina durante los siglos XI y XII. Hacia 1156, un cruzado calabrés, san Bertoldo, se retiró al Monte Carmelo, habitado por anacoretas sometidos a la regla de san Basilio. Poco a poco, fueron agrupándose otros eremitas; eran cruzados y peregrinos occidentales que vivían ascéticamente pero no profesaban ninguna regla conocida ni tenían ninguna organización canónica con anterioridad a la intervención de san Alberto.

En torno al 1210 quisieron organizarse como grupo eclesial, bajo la dirección de Brocardo. Pidieron al Patriarca de Jerusalén, Alberto, que les dictara unas normas y él les envió desde su residencia en Acre una carta con la *Formula vitae* que se conoce como *Regla de San Alberto*. La forma de vida propuesta recordaba a la de los antiguos monjes de las lauras palestinas y se podía resumir en soledad, pobreza, oración, penitencia, trabajo manual para ganar el pan diario y obediencia a un superior.

No se sabe cierto si los eremitas carmelitas recitaban el oficio canónico: la Regla prescribe solamente la lectura de los salmos asignados a cada hora, según la institución de los Santos Padres y la costumbre aprobada de la Iglesia (c.8). Para el ermitaño su salterio era suficiente y lo conocía en toda su riqueza y le llenaba el corazón. [Velasco, 1990: 54]

El IV concilio de Letrán, celebrado en 1215, prohibía la creación de nuevas órdenes religiosas y ordenaba que las que apareciesen *a posteriori* tenían que abrazar una de las Reglas ya aprobadas por la Santa Sede. Los carmelitas alegaron que existían antes de la celebración del concilio y el 30 de enero de 1226, el Papa Honorio III firmó en Rieti un documento aprobando la «Forma de vida del Patriarca». La confirmación de la Orden la llevó a cabo Gregorio IX en abril de 1229 y la regla definitiva fue aprobada en 1245 por Inocencio IV, siendo General san Simón Stok.

Las luchas entre cristianos y musulmanes obligaron a los eremitas a volver a sus lugares de origen. Ya en Occidente, los primeros asentamientos se realizaron fuera de las ciudades hasta que la bula *Qua: ad honorem Conditoris*, promulgada por Lucencio IV el 1 de octubre de 1247, les eximió de que las fundaciones se realizaran exclusivamente en desiertos. Esta bula les imponía la recitación del Oficio Divino.

A menudo añoraban la vida eremítica. Prueba de ello es el tratado *Ignea sagitta*, escrito en 1270 por el general de la Orden, Nicolás el Francés, que, consecuente con sus ideas, abdicó de su cargo para retirarse a la soledad del Monte Eratof. En ese tratado se lee:

Quiero contaros ahora las alegrías de la vida solitaria. La hermosura de los elementos y el cielo estrellado, los planetas ordenados en perfecta armonía, invitan a contemplar increíbles maravillas. Las aves del cielo, como si fuesen ángeles, nos regalan con melodiosas cadencias. Las montañas, como dice Isafas profeta, nos estrechan con dulzura y los cerros destilan leche y miel. Los montes con su bosqueje hacen compañía, cual si fuesen hermanos conventuales y se unen a los salmos que decimos loando al creador, como se acompaña la canción con el laúd... [Velasco, 1990: 61]

El mismo año en que se escribían estas palabras comenzaron en España las fundaciones, ya numerosas en el resto de Europa. Los primeros conventos se levantaron en ciudades de la Corona de Aragón⁷⁰.

Los carmelitas se iban configurando como una orden mendicante. El concilio de Lión en 1274 dejó en suspenso su aprobación definitiva que tendría lugar el 3 de marzo de 1298, siendo Papa Bonifacio VIII.

Observaban el rito litúrgico del Santo Sepulcro, en recuerdo a los orígenes de la Orden, que fue codificado más tarde por Siberto de Beka y aprobado por el capítulo general de Londres en 1312.

Al terminar el Concilio de Trento, la Orden estaba implantada en Cataluña, Navarra, Aragón, Castilla y Andalucía, con un total de 50 conventos [Velasco, 1990: 135]

La Orden tuvo un periodo de decadencia a la que contribuyeron dos factores: la peste, que diezmo la población en epidemias sucesivas, y el Cisma de Occidente, que dividió la Orden del Carmen en dos obediencias.

El padre Velasco habla de la reforma del Carmelo, emprendida en 1514, siguiendo los planes de reforma de la Iglesia que ya habían elaborado los Reyes Católicos en 1478. En Andalucía la reforma no fue muy bien acogida porque los carmelitas andaluces se sentían tutelados por vicarios

⁷⁰ Es errónea la afirmación de que el primer asentamiento tuviese lugar en Toledo

generales a los que consideraban extranjeros por ser nativos de los reinos aragoneses [Velasco, 1990: 174].

La economía conventual se basó fundamentalmente en las limosnas y estas dependían de la ciudad o lugar en que estuviese enclavado cada convento. Las propiedades provenían de legados de fieles y devotos de la Orden y de herencias de religiosos. Pero quedan pocos documentos para hacer un estudio en profundidad de este tema.

El asentamiento de la orden en Granada se debió a las gestiones del carmelita valenciano P. Sebastián Sigler, que obtuvo una autorización del Consejo de Castilla, firmado el 19 de noviembre de 1551. El arzobispo, don Pedro Guerrero, otorgó el permiso el 22 de febrero de 1552 y el cabildo de la ciudad el 15 de marzo. El General de la Orden, Rm. P. Nicolás Audet el 24 de julio del mismo año incorporó el nuevo convento a la provincia Bética. La primera fundación [rama masculina] se hizo en la parte alta de la ciudad, que se llama Almanzora, en unas casas pobres alquiladas, algunas de ellas a Juan Monedero, por escritura ante Diego de Ribera. El 20 de noviembre de 1552 se bendijo la iglesia provisional. Dos años después el convento se trasladó a la calle Gómez, al antiguo hospital de San Juan de Dios. La advocación de Ntra. Sra. de la Cabeza, nombre con que se ha venido conociendo el convento, según el P. Benito Salvador, se debe a la cofradía del mismo nombre, que radica primeramente en el Convento de la Sma. Trinidad y que en 1561 pasó a la iglesia del Carmen y se añadió también el título de la Soledad de Cristo (Madrid: B. Nac., Ms. 18118, Miguel Rodríguez Carretero *Epytome historial*, fol 83v). Un traslado posterior les llevó a orillas del Darro, actual Ayuntamiento granadino, lugar que ocuparon hasta la desamortización [Velasco: 1990, 120 y ss]

La rama femenina de la Orden fue fundada en 1451 por el beato Jean Soreth, general de los carmelitas, y se multiplicó rápidamente, sobre todo en España y en los Países Bajos. En

Andalucía, Castilla y Levante asistimos a la formación de conventos de monjas en los siglos XV y XVI a partir de beaterios existentes [...] el número de estos conventos fue escaso. Sólo contabilizamos diez hasta iniciarse la reforma de Santa Teresa, pero constituye una muestra del deseo de la Orden de varones de que existieran conventos femeninos que profesaran la misma regla. [Velasco, 1990: 404]

La bula de Nicolás V *Cum nulla fidelium*, de 7 de octubre de 1452, ofrecía la posibilidad jurídica

para admitir al hábito y a la profesión de la Orden a las vírgenes, viudas, beguinas⁷¹ y mantilladas (?) que ya vivían con el hábito y bajo la protección de la Orden del Carmen, o que en adelante se presentasen, dándoles normas de vida, según las circunstancias de personas, lugar y tiempo, o base de la regla y constituciones de los frailes. [Velasco: 1990: 407]

No conocemos datos que relacionen a la Orden con la música, pero la riqueza del archivo musical de Convento de Nuestra Señora del Carmen y la exención de dote concedida a las futuras religiosas que poseyesen conocimientos musicales son buena prueba de la importancia dada a esta manifestación artística. De todo esto se hablará en otro capítulo.

Clarisas franciscanas

Los orígenes de la Orden Franciscana se remontan a los comienzos del siglo XIII, en torno a San Francisco de Asís. A partir de sus comienzos la orden se ha diversificado en varias ramas

La rama femenina de la orden, las *clarisas*, o *damas pobres*, fueron fundadas por santa Clara en 1212. San Francisco de Asís redactó su regla, que fue aprobada por el papa en 1253.

La nueva congregación se dividió: las *clarisas pobres* conservaron la regla primitiva; las *urbanistas* aceptaron las mitigaciones aprobadas por Urbano IV. [Larousse: 1982 2, 2021]

Las clarisas granadinas, desde sus orígenes, siguen la regla de Urbano IV, pero siempre dentro del ideal franciscano: pureza total, desprendimiento total y alegría total en la paz.

A esta Orden pertenecen las religiosas del Monasterio de la Encarnación, Convento de Nuestra Señora de los Ángeles, Santa Inés y Santa Clara de Loja.

Pese a su ideal de pobreza, la importancia de la música para el culto divino les hizo poseer ricos cantorales y preciosos libros impresos, cuidados como un tesoro sagrado.

Las continuas alusiones a la música del cronista de la Orden son buena prueba del papel preponderante que se daba a todo lo relativo al arte musical [Torres: 1683].

71. «Nombre que se daba a unas doncellas o viudas que, sin hacer votos, se reunían para vivir honradamente en comunidad.» [Domínguez: 1875, 249]. La institución de las beguinas se atribuye a Lambert Begh (ca. 1170).

Como en otras órdenes, las clarisas también eximían del pago de la dote a las novicias que demostraban tener las aptitudes y conocimientos necesarios para desempeñar el cargo de cantoras u organistas.

La Orden Jerónima

En el s IV, algunas damas romanas, alentadas y dirigidas por San Jerónimo [347-420], se dedicaron a la ascesis y la oración. A la muerte del papa Dámaso [385], San Jerónimo se estableció en Belén; con él fueron la ya viuda Santa Paula [347-404] y su hija Santa Eustoquio [367-419]; allí fundarían diversos monasterios.

Los monasterios de Belén permanecían en tiempos del papa San Gregorio [590-604], según se desprende de su epístola a Juan, obispo de Siracusa; resurgieron tras la persecución de Cosroes en el 614 y se mantuvieron hasta la dominación islámica ocurrida en el año 637 [Sigüenza: 1600, 1-7]⁷².

Ya en el siglo XIV, reinando en Castilla el rey Alfonso XI [1325-1349], padre de D. Pedro el Cruel, vinieron a España desde Italia unos ermitaños, discípulos de Tomás Succio de Siena, terciario franciscano oriundo de Toscana. Se asentaron en comunidad eremítica, sin regla ni abad.

La gran importancia que adquirió la nueva comunidad se atribuye a que se integraran en ella tres caballeros de la corte: Fernando Yáñez de Figueroa y los hermanos Pedro y Alonso Fernández Pecha, uno Camarero de la Casa Real de Alfonso XI y Pedro el Cruel y el otro Obispo de Jaén.

Santa Brígida tuvo una visión de que en España había de renacer la Orden Jerónima y así lo manifestó al papa Gregorio XI, en Aviñón. Los ermitaños, establecidos en San Bartolomé de Lupiana (Guadalajara) y ya organizados como orden religiosa, solicitaron permiso al Santo Padre para crear una orden bajo las reglas de San Agustín y la advocación de San Jerónimo. Este permiso era necesario tras la prohibición de Inocencio III en el cuarto Concilio lateranense de crear órdenes religiosas sin la autorización pontificia.

La Orden Jerónima sería confirmada en Aviñón por Gregorio XI, en «los idus de octubre año tercero de su pontificado» [el 15 de octubre de 1373]⁷³, como consta en la Bula Fundacional⁷⁴.

72. SIGÜENZA, José. *Segunda Parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*. Madrid: Imprenta Real, 1600.

73. Algunos autores modernos piensan que fue el día 18 de octubre, festividad de San Lucas.

74. Bula *Salvatori humani generis*. Ver fotocopia en el Apéndice del Catálogo

Era ya esto en el año de mil y trezentos y setenta y tres, y auia quatro que gouernaua a España el Rey don Henrique [Enrique II de Trastámara], depues de hauer muerto a su hermano don Pedro [Sigüenza: 1600, 35].

En 1414 Benedicto XII estableció la unión, en un régimen confederado, de los monasterios creados bajo la advocación de San Jerónimo.

En Italia y en Francia también se crearon monasterios jerónimos, pero desaparecieron o se disolvieron pronto

reduciéndose la Orden Jerónima a la Península Ibérica, concretamente a los reinos de Castilla, Aragón, Portugal y Granada, con la última villa de una casa en Mallorca. [Fernández-Díaz: 1976, 8.⁷⁵]

La Orden contó con la protección real, especialmente en los reinados de los Reyes Católicos, Carlos I y Felipe II; este último les donó el Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Pero la desamortización acabó con la rama masculina de la Orden, como ya se ha dicho, y se cerraron los sesenta y seis monasterios jerónimos que en ese momento existían en España.

Desde 1924, el interés del sacerdote D. Manuel Sanz por restaurar la Orden en su rama masculina fue constante. En Roma consiguió de Pío XI la oportuna Bula y actualmente existen dos monasterios de jerónimos: Santa María del Parral (Segovia) y San Jerónimo de Yuste (Cáceres).

En principio no hubo rama femenina de la Orden Jerónima, aunque existían algunos beaterios vinculados a ella que poco a poco se convertirían en monasterios sometidos a su obediencia. Hay que recordar que San Jerónimo fue siempre un defensor a ultranza de la mujer.⁷⁶

Las religiosas jerónimas, fieles al ejemplo de Santa Paula, siempre han valorado la propia erudición y una formación esmerada en todos aquellos aspectos vinculados a sus obligaciones. Así, el conocimiento de la música y de las Sagradas Escrituras ha sido y sigue siendo una preocupación constante. Los frutos de esto han sido evidentes. Prueba de ello son figuras de la talla de Beatriz Galindo *La Latina* [1465-1535] o, ya en nuestros días, Sor Cristina de la Cruz Arteaga.

75. FERNÁNDEZ-DÍAZ TAPIA, M.^a Concepción. *Los Monasterios de Jerónimos en Andalucía*. Sevilla: Universidad, 1976.

76. Claro ejemplo son las siguientes frases de San Jerónimo: «El Señor resucitado apareció primero a las mujeres y ellas fueron apóstoles de los Apóstoles, para que se avergonzaran los hombres de no buscar siquiera lo que el sexo más frágil ya había encontrado.» Prefacio a los *Comentarios sobre Sofonías*. [Lagrange: 1952]

En España hay en la actualidad 17 Monasterios de Monjas Jerónimas:

BALEARES:	Santa Isabel, en Palma San Bartolomé, en Inca
BARCELONA:	San Matías
CÁCERES:	Santa María de Jesús, en Cáceres Nuestra Señora de la Salud, en Garrovillas Concepción Jerónima, en Trujillo
CIUDAD REAL:	Nuestra Señora de las Mercedes, en Almodóvar del Campo
CÓRDOBA:	Santa Marta
GRANADA:	San Jerónimo
GUADALAJARA:	Nuestra Señora de los Remedios, en Yunquera de Henares
LEÓN:	Nuestra Señora de Belén, en Toral de los Guzmanes.
MADRID:	Corpus Christi Concepción Jerónima
SEVILLA:	Santa Paula, en Sevilla Nuestra Señora de los Ángeles, en Constançina Santa María, en Morón de la Frontera
TOLEDO:	San Pablo [el primero en fundarse].

El 30 de julio de 1957, las Jerónimas, reunidas en la Federación Jerónima de Santa Paula para dar cumplimiento a la Constitución Apostólica *Sponsa Christi*, de Pío XII, han estrechado los vínculos que unían a los monasterios, dispersos y un tanto aislados, y en septiembre de 1958 eligieron por casa madre a Santa Paula de Sevilla, aprobaron Estatutos y elaboraron unas Constituciones, para aunar a la doctrina y práctica de los orígenes el peso de la vieja tradición española y la dirección que señalan las nuevas normas.

La Orden Jerónima siempre estuvo vinculada íntimamente con la música religiosa. Hay testimonios a lo largo de la historia, incluso desde sus lejanos orígenes en Roma y Belén, que así lo prueban,

San Jerónimo admiraba los salmos:

David es nuestro Simónides, nuestro Píndaro, nuestro Alceo, nuestro Cátulo, nuestro Horacio. Canta a Cristo con su lira y con su salterio de diez cuerdas. (*A Paulino*, cp. 53, 8)

Se lo hizo estudiar a Paula, a Marcela y a sus otras discípulas:

...explicándoles no sólo la letra sino todos los sentidos espirituales y proféticos; reguló su canto en el Aventino, probablemente según el modo

alterno que se observaba en oriente y que San Ambrosio iba también a introducir pronto en la iglesia de Milán. Quería que, siete veces al día, como la Iglesia lo había dispuesto en su Liturgia, las vírgenes y viudas de Marcela pagasen a Dios este tributo de alabanza, regla que se observó más tarde en todos los monasterios. San Jerónimo introdujo también en los nacientes conventos de Roma el canto repetido del *alleluia* que la Iglesia Romana sólo dejaba oír en tiempo de Pascua [Lagrange: 1962, 65]".

En la carta de Jerónimo a Leta, nuera de Paula, (Ep. 107, 12) le indica el orden en que se habían de hacer cantos y lecturas. Sin embargo, no toda la música era buena para San Jerónimo:

¿Puede haber temor de Dios allí donde resuenan los tímpanos, claman las flautas, trinan las liras, toca el címbalo?... Y si se encuentra alguna casa en la que no sucedan estas cosas, es ave rara [*Adversus Helvidium*, 20].

Esa música es algo muy diferente de lo que Jerónimo ensalza al hablar de Blesila [hija de Paula] en su carta a Marcela:

Ahora se levanta apresurada para orar y, anticipándose a las demás, entona con clara voz el *alleluia* y empieza la primera a alabar a su Señor [Ep. 38, 4].

El estudio de la Sagradas Escrituras hace que San Jerónimo defienda la presencia del *alephato* en los textos sagrados dándole un significado muy preciso: Aleph= doctrina; Beth= casa; Gimel= plenitud; Daleth= las tablas. Así pues, leídas todas las letras una tras otra adquieren un sentido: La doctrina de la casa de Dios (la Iglesia) se halla en la plenitud de los libros divinos [Lagrange, 128]. Puede que estos conceptos influyesen en la permanencia del *alephato* en el canto de las *Lamentaciones*.

A partir de la fundación en España de los primeros monasterios jerónimos, la música siguió siendo parte esencial de la vida religiosa. En 1389, cuando el Prior de la casa de Nuestra Señora de Guadalupe, don Juan Serrano pretende que el monasterio pase a la Orden Jerónima, la define así ante el rey:

lo dixo, tenia noticia de vna religion que començaua agora en Castilla, llamada de S. Geronimo, gente segun todos dezian, muy espiritual, de grande clausura [...] y sobre todo muy dadas al coro, y al culto diuino [...], siempre que vayan a sus conuentos los hallaran cantando. [Sigüenza: 1600, 117]

Las referencias al fenómeno musical que aparecen en el principal cronista de la Orden, fray José de Sigüenza, son continuas⁷⁸.

Además de su dedicación al canto, al órgano y otros instrumentos musicales que engrandecían el culto divino, ocupaban su tiempo en la enseñanza musical y en la escritura de los grandes libros Corales. Posteriormente, editaron importantes obras impresas, litúrgicas y musicales, algunas de ellas catalogadas por el padre López Calo [López Calo: 1973, 135 y ss]⁷⁹.

En el Monasterio de Santa Paula de Granada hubo una preocupación constante por atender a las necesidades musicales del culto divino. En el testamento de D. Pedro de Gumiel, dado en Almería el 25 de febrero de 1550, ante el escribano Juan de Valenzuela, en lo tocante a la fundación del monasterio dice que, en 1543:

de my consentimiento y beneplácito se gasto en cosas utiles del dicho monasterio y pertenecientes al servicio de nuestro señor, como fue que con ello yo fize hazer un yncensario de plata con su naveta y una caja de plata en que este el santo sacramento del altar mayor que lo hizo alonso de balladoid platero y ciertos libros pasionarios de canto [f 10r]

Algo similar se repite cuando se habla de la dotación del monasterio

de los bienes y de la renta de los bienes que del dicho don geronymo de madrid en poder del dicho licenciado pedro de gumiel como patron acabo de labrar el dicho monesterio como agora esta acobado y hizo los hornamentos y libros de canto organo y campanas y todas las otras cosas de ropa madera hierro y cobre que son menester para servicio del culto divino y de los oficios del dicho monesterio. [f Iv, ver Fernández-Díaz: 1976, 145f]

En la declaración que hicieron el 23 de mayo de 1543 ante Juan de Sosa, escribano real, el Prior de los jerónimos y Juan Hernández de Madrid sobre la dotación de Santa Paula, se lee que tenían:

Unos organos medianos [...] ocho cuerpos de libros de medias de pieles de pergamyno enquadernados en que ay todo lo domynical y parte del salterio que es todo lo divino, una campana de tres quintales todo lo qual esta hecho [f 4r-v, ver Fernández-Díaz: 1976, 147 y ss]

78. Ver el vaciado en el *Apéndice* del Catálogo.

79. LÓPEZ-CALO, José. «La música en el rito y en la orden jerónimiana», *Studia Hieronymiana*, I. Madrid: Rivadeneyra, 1973

En la relación de documentos del archivo conventual publicada por el *Boletín de la Curia Eclesiástica* el 23 de enero de 1964, p. 363, se relacionan

1870. Libro de Coro (papel, y con ilustraciones hechas a plumilla por José M^o de León. Firmado en Antequera). 5 Libros de Coro (pergamino).

Estas son las únicas publicaciones alusivas a la música de este monasterio. El antifonario copiado por el padre José María de León, catalogado como Cantoral 7, con el n^o 642 está fechado en 1876-77 y no en 1870.

Las celebraciones litúrgicas acompañadas de música fueron numerosas en este monasterio a lo largo de los siglos, según se desprende de las continuas referencias en los libros de cuentas y capellanías. Las Constituciones y Ceremoniales de la Orden también son explícitos al respecto⁸⁰.

Finalmente hay que destacar la importancia de las composiciones del padre Contreras que se conservan en el archivo, únicas conocidas de este autor jerónimo, las de muchos Maestros de Capilla catedralicios como Palancar, Martín Blanca y Vila de Forns, entre otros. Hay una serie de obras polifónicas anónimas del s. XVIII que también resultan de especial interés.

La dedicación a la música en el monasterio de San Jerónimo antes de la exclaustración fue la habitual dentro de la Orden Jerónima. Su escuela de música era parangonable a la de la Catedral y el prestigio de sus monjes como músicos hizo que el Cabildo Catedralicio recurriese a ellos para presidir las oposiciones a Maestros de Capilla en repetidas ocasiones [López-Calo: 1991-1992]⁸¹.

Nombres como el de fray Francisco Jiménez y el padre Contreras aparecen constantemente como creadores de la auténtica escuela granadina de música [Valladar: 1922, 44 y ss]⁸². De ellos conocemos los datos concernientes a su vida religiosa:

Fray Francisco Jiménez, hijo de Ambrosio Jiménez y Ana Ferriche⁸³ y Argote, naturales de Granada, tomó el hábito el 15-04-1792 y profesó el 21-04-1793. Una nota tras su firma dice que murió el 16 de marzo de 1853, en la Parroquia de Santa Escolástica de Granada [B1-A-III-7, 45v].

80. Ver en el Apéndice del Catálogo.

81. LÓPEZ-CALO, José. *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Granada*. Granada, Ancl S.A., 1991-1992 (3 vols)

82. VALLADAR y SERRANO, Francisco de Paula. *Apuntes para 'La historia de la música en Granada', desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*. Granada: T. Comercial, 1922.

83. Ver el Acta de Profesión en la lámina I y en el apéndice del Catálogo. El primer apellido materno fue añadido entre líneas con una caligrafía diferente.



OFRAI FRANCISCO XI

menez hago profesion y prometo o-
bediencia á Dios N^{ro}. S. y a Sancta
Maria, y a N. P. S. Geronimo, y a vos N^{ro}. Padre
F. Antonio Loaysa Prior deste R. Monasterio
de n^{ra}. S^{ra}. de la Concep^o. Orden de N^{ro}. P. San
Geronimo, y a vuestros Sucesores de vivir
sin propio, y en castidad hasta la muerte segun la
Regla de S. Agustin, y digo que soy hijo legitimo
de D^o. Ambrosio Ximenez, y D^o. Ana Argote na-
turales desta Ciudad de Gra^{va}. y digo que
soy Christiano viejo de todos quatro cos-
tados, y que cada y quando que se hallare
tener alguna raza de Judio, moro, ó mo-
risco, v^o otro qualquier impedimento
contra las B^las App^{as}. concedidas a la
orden de N. P. S. Geronimo quero sero ex-
pelido de d^{ho}. orden quitandome el habito
del, y que la Profesion que hago no me bal-
ga, ni para ello tenga fuerza alguna. ente-
stimonio de lo qual firmé esta en d^{ho}. R. Mo-
nasterio en Veinte y un dias de Abril de mill
setecientos noventa y tres años.

Tomo el hábito en
15 de Abril de 1793

J^o. Fran. Ximénez

Murio el 16 de Mayo

de 1893. con la Partida

de su familia en Madrid

Fray Juan de San Antonio Contreras⁸⁴, hijo legítimo de Antonio Contreras y Juliana Martínez, naturales de Granada, tomó el hábito el 16-03-1806 y profesó el 15-4-1807. [BI-A-III-7, 54v]. Tras la excomunión, optó al cargo de Maestro de Capilla de la Catedral granadina, puesto que finalmente obtuvo su discípulo Antonio Martín Blanca [López-Calo: 1991, 193, 196-197]

No son estos dos religiosos los únicos en ser conocidos más allá de los muros conventuales:

Fray Gil de Jaén (Gil de Barrionuevo), tomó el hábito el 27-09-1628 y profesó un año más tarde. Fue Maestro de Capilla de San Jerónimo en 1637.

Fray Lucas de Santamaría tomó el hábito el 28-08-1685 y profesó en 1686. Organista prestigioso, en 1713 fue juez en las oposiciones de la Catedral [Ruiz⁸⁵: 1995, 150]. Falleció en 1718.

Fray Nicolás de la Huerta fue organista del monasterio desde 1727.

Fray Pedro de San José, hijo de Alfonso Muñoz, vecino de Martos, y de Leandra López, vecina de Alcaudete. Tomó el hábito el 15-06-1756. Profesó el 19-06-1757. Murió el 18-05-1820. Fue maestro de capilla de San Jerónimo. En 1780 un hermano suyo se presentó a oposiciones como tenor en la Catedral.

El organista fray Bernardo de San José tomó el hábito el 3 de noviembre de 1771 y profesó en 1772. Falleció 1783. [BI-A- III-5, 47v]

Fray Pedro de San Francisco de Paula fue un lego, gran organista. Tomó el hábito 12 de octubre de 1777. Profesó en 1778 y falleció 1781. [BI-A- III-5, 47v]

Fray Vicente de Valencia, hijo de Cristóbal de Requena y María Soler, naturales de Ollería (Valencia). Tomó el hábito el 30-05-1784 y profesó el 31-05-1785. Murió en Gibraltar en tiempo de la expulsión. Fue maestro de novicios, maestro de capilla [en 1797] y organista.

Fray Manuel Clemente, hijo de Francisco Falomir y Ángela Clemente, naturales de Rubielos de Mora (Teruel), tomó el hábito el 27-08-1791 y profesó el 28-08-1792. Murió en el tiempo de la Expulsión en la hospedería del monasterio de Murcia. En 1791 tocaba varios instrumentos, J. Ruiz da como fechas aproximadas de su nacimiento y muerte 1756-1814 [Ruiz: 1995]

El gusto por la música les llevaba a ornar con hermosos dibujos alusivos sus actas de profesión:

Fray Joaquín Tomás de la Rosa dibuja una corneta junto a su firma. Tomó el hábito el 06-03-1825, profesó el 07-03-1826. Hijo de Joaquín

84 Ver el Acta de Profesión en la lámina II y en el apéndice del Catálogo.

85. Juan RUIZ. Tesis doctoral. Granada, Universidad.

Y O Fr. Juan de S.^{ta} Antonio --
 hago profesion y prometo obed.^a a
 Dios n^{ro} S.^{or} y a S.^{ta} Maria y a N.
 P. S. Geron.^o y a vos N. P. M^{ro} Fr.
 Alonso de la Puebla Prior de este R.^o Monas
 t.^o de N.^a S.^a de la Concep.^o O^{ra}n de N. P. S. Ge
 ron.^o y a v^{ros} subcesores de vivir sin pro
 pio y en castidad hasta la muerte segun
 la Regla de S.^{to} Agustin y digo que soy hi
 jo legitimo de Ant.^o Contreras, y de Julia
 na Mañz, naturales de Gran.^a y que soy chris
 tiano viejo de todos quatro costados, y que
 cada i quando que se hallare tener alguna
 rraza de Moro, o Morisco, Judio, u otro qual
 quier impedim.^{to} contra las Bullas App^{ca}s
 concedidas ala o^{ra}n de N. P. S. Geron.^o que
 lo ser expelido de ella, quitandome el Abito
 y que la profes.^o que hago no tenga fuerza algu
 na. En testim.^o de lo qual firme esta en d^{ho} R.^o
 Mon.^o en quince de Abril de mil ochoc.^{tos} siete.

Poiné el Abito en lo
 16 de Marzo de 1806

J. Juan de S.^{ta} Ant.^o

Antonio de la Rosa, de Jaén, y de María Linares, de los Ogijures. Falleció el 08-08-1864, siendo cura propio de Dóclar [BI-A-III-7, 58r].

Fray Ramón Rosas, tomó el hábito el 15-10-1825 y profesó el 18-10-1826, añade a su firma una trompeta. Hijo de Manuel Rosas, de Benisoda (Valencia) y de María López de Almería [BI-A-III-7, 58v].

Fray José Sandoval, tomó el hábito el 28-07-1826 y profesó el 29-07-1827. Hijo de José Sandoval de Granada y de Josefa Rodríguez de Zújar, Abadía de Baza. Fallecido el 26-11-1830, dibuja un violín con su arco y una partitura [BI-A-III-7, 59r].

Había en el monasterio dos hermosos órganos de los que sólo se conservan las cajas. Siendo Prior fray Manuel de San Jacinto (22-1-1688) se encargó la construcción de una de ellas:

Hizo dho. N. S. Prior en su tpo, la Caja del Organo, y el aderezo del. [BI-A- III-5. 17r]

Algunas fiestas se celebraban con especial significación:

El día 8 de Dic^a del año del 700 fué la primera vez que se celebró la fiesta de la Concepⁿ de María SS^{ma}. N. Titular, con el SS^{mo} / manifiesto: parece quedará así para siempre. / El día de Sta. Eustochio del año 701 fue el primero qe. se empezó a celebrar esta fiesta con repiques y capas. / Este mismo año fué el primero que se empezó a celebrar fiesta/ del Patronio de N. S^a con capas. Y el día de la fiesta se empezó/ a decir la Salve, el día de la dha. fiesta en su Capilla [BI-A- III-5, 19v]

Sus copistas se encargaron de las librerías musicales del Monasterio y también atendieron encargos de otras órdenes religiosas, como la de las Comendadoras de Santiago. Algunos de los nombres de estos miniaturistas y *scriptores* han llegado hasta nosotros:

Fr. de Almazan, qe. escribió los lib. grands. del Coro, 2 [fallecido el] 3 de Julio 1567. [JER. BI-A-II-5, 25v].

Fr. Cayetano de Sn. Bern^{do} fue Prior de esta Casa y de Ecija, y escribió muchos Libros de Choro, en lo que se hizo muy uti. à esta Comun^a Avito 6 de Feb^{ro} 1718. Profesion 1719. Falleció 1769 en 3 de Ocle. [JER. BI-A-III-5, 44v].

De sus tesoros musicales, expoliados, dispersos y destruidos apenas nos queda la sombra de un recuerdo. Son dos folios de pergamino en los que el deterioro no basta a empañar la belleza de sus miniaturas⁸⁶. En-

86. Ver p. 299 del catálogo de este convento.

contrados casualmente al recuperar la Orden Jerónima el monumento, gracias a la labor incansable de Sor Cristina de la Cruz, son testimonio de lo que debió ser la rica biblioteca musical.

Carmelitas Descalzas

La Orden del Carmelo Descalzo es excepcional por dos motivos. El primero es su aparición, relativamente reciente, pues la reforma teresiana fue aprobada por el papa Pío IV en 1562. El segundo es la supuesta actitud hacia la música de su fundadora: los Carmelitas Descalzos, por una interpretación errónea de una prescripción de Santa Teresa, erradicaron el canto gregoriano de sus ceremonias durante dos siglos.

En las primitivas Constituciones dice Santa Teresa:

Jamás sea el canto por punto sino en tono, las voces iguales. Lo ordinario sea todo rezado y también la misa.

Los especialistas en la Legislación del Carmen Descalzo explican esta actitud por el número de religiosas, limitado a trece por la propia fundadora, que no posibilitaba la formación de un coro adecuado. Por otra parte los libros manuales impresos y los grandes libros de Coro o Cantorales, imprescindibles para una ejecución correcta, exigían un gasto considerable que no se podía permitir en sus comienzos el Carmen Descalzo [Livinio del Niño Jesús: 1944, 5].

Poco tiempo más tarde, en 1576, el padre Jerónimo Gracián daba, en sus Constituciones destinadas a los religiosos, unas normas similares para el oficio divino:

el canto sea en tono y sin punto, guardando empero la diversidad de pausas, según fuere la solemnidad que se celebra. Y en ninguna festividad, por grande que sea, podáis hacer regocijos o cantar cantares que huelan a siglo.

El 3 de marzo de 1581, se reunió el Capítulo en Alcalá, bajo la presidencia del dominico fray Juan de las Cuevas, para llevar a cabo la bula de separación de Calzados y Descalzos, concedida por Gregorio XIII en 1580. En las nuevas Constituciones se mantenía la misma actitud con respecto al canto:

Ningún religioso se atreva a cantar en el coro otras cosas ni de otra manera, fuera de lo que es común uso de la orden, y no se canten motetes, ni hagan de garganta, ni contrapunteen, ni digan cantares de los que más provocan a vanidad que a devoción, so pena de grave culpa.

Entre las religiosas la situación era similar. Las Constituciones editadas para España en 1616 conservaban el mandato teresiano de que

Lo que se cantare sea un tono, con voces iguales, sin punto

Si se lee detenidamente lo anteriormente expuesto, no se deduce de ello la exclusión del canto gregoriano sino, en todo caso, del que más adelante denominaremos «canto mixto», del contrapunto y, en general, de toda música de sabor profano. Sin embargo, habría que esperar a 1786 para que las Constituciones permitieran que

sin disminuir su espíritu de oración y retiro, que siempre ha sido, y es, y será su alma; y para que éste brillara más al exterior en el Santuario y con mayor armonía, admitió el Canto Gregoriano y la música grave de órgano en sus Iglesias.

Esta normativa nueva hizo que los Superiores de la Orden encargasen la confección de unos libros manuales de canto gregoriano al carmelita calzado fray Pedro Carrera Lanchares, del que hablaremos en otro capítulo.

Pese al cambio de actitud, no todos los monasterios femeninos adoptaron los nuevos usos hasta que el Capítulo General de 1815, celebrado en Pastrana, ordenó taxativamente la admisión del canto gregoriano entre las monjas de la Congregación española³⁷.

Las Constituciones de 1926 reproducen la conocida frase de que «el canto sea siempre en todo con voces iguales, sin punto de canto», pero añadiendo:

Con esto no se prohíbe el uso del canto eclesiástico donde esté introducido conforme a la costumbre.

El rigor de la Orden hacia la música explica la carencia de libros de Coro en este convento. La música más antigua que se conserva está en el: «Apéndice al Ritual Carmelitano» de fray Pedro Carrera [1789].

37. La Congregación portuguesa se adelantó a las demás en la aceptación del canto en la liturgia. La Congregación italiana nunca admitió jurídicamente el canto y mantuvo su prohibición hasta 1926. El monasterio francés de Lisieux consiguió del Papa Pío XI en 1924 la libertad de no admitir el canto gregoriano.

El Cister

El Cister es una orden religiosa fundada por San Roberto, San Alberico y San Esteban Harding, en la abadía de Cîteaux. En 1098, Roberto, abad de la abadía cluniacense de Molesmes, quiso restablecer la austeridad primitiva de la regla de San Benito y se retiró a Cîteaux, cerca de Dijon, donde fundó una abadía. Su sucesor, San Alberico (1099-1109), puso el monasterio bajo la protección de la Santa Sede (1100). Bajo su tercer abad, San Esteban Harding, la nueva fundación conoció su primera gran expansión: de 1113 a 1115 se fundaron cuatro monasterios, filiales del Cister: Claraval (Clairvaux), del que San Bernardo fue el primer abad, La Ferté, Pontigny y Morimond. En 1119, el abad Esteban escribió la famosa *Carta de caridad*, que establecía una pobreza absoluta, incluso en el ejercicio del culto divino, prohibía los estudios profanos, recomendaba la sumisión a los obispos y organizaba el gobierno de la orden. Menos centralizada que la orden de Cluny, la del Cister dejaba en manos de cada abad la dirección de su monasterio, aunque disponía que las decisiones generales fueran tomadas en una conferencia anual de los abades (capítulo general). Además, un régimen regular de visitas mantenía la unidad de los monasterios afiliados, que ya en 1153 sumaban 343. Los monasterios cistercienses se establecían de ordinario, en tierras incultas que luego roturaban los monjes; las explotaciones agrícolas separadas de los monasterios recibían el nombre de *granjas*; su cuidado se encomendaba a los hermanos conversos.

La introducción de los cistercienses o monjes blancos en España estuvo ligada a la actividad del propio San Bernardo, cuya personalidad dominaba toda la orden. En 1133, tuvo lugar la primera fundación en Castilla, el monasterio de Moreruela, cerca de Zamora, a petición de Alfonso VII. Siguió a ésta las de La Oliva, Fitero, Las Huelgas, Veruela, Santos Orens, Poblet y otras; muchos monasterios benedictinos cluniacenses abrazaron la nueva observancia. También intervinieron los cistercienses en la fundación de las órdenes militares, como las de Calatrava (1164) y Alcántara (1213) en España.

En 1134, el capítulo general de abades, celebrado cada año en Cîteaux, insistió sobre la necesidad de la austeridad, por influencia de San Bernardo, que se había pronunciado con violencia contra el hijo de Cluny en su famosa *Apoloía* a Guillermo, abad benedictino de Saint-Thierry (1123-1125): austeridad en la vida, el hábito (blanco por devoción particular a la Virgen y por oposición a los benedictinos de Cluny), la liturgia, la decoración de la iglesia, del claustro y de las edificaciones regulares. No hay campanarios de piedra sobre la iglesia porque el monje es un penitente que se oculta lejos de toda aglomeración humana, tampoco el pueblo es admitido a los oficios, reservados a los monjes. Este reglamento estuvo

vigente todo el siglo XII y parte del siglo XIII, cayendo en desuso en el siglo XIV. La primitiva sencillez y pobreza se transformó en un esplendor comparable al de los cluniacenses; así, los monasterios de Sobrado en Galicia, Carrizo en León, Valbuena en Castilla, La Oliva en Navarra, Veruela en Aragón y Poblet en Cataluña, son claro exponente del señorío monástico. Una evolución paralela se observó en las abadías del resto de Europa. Benedicto XII (1334-1342), que había sido abad de Fontfroide, intentó en 1335, una reforma de la orden, cuyo cumplimiento hicieron imposible los abades comendatarios. No tuvo mejor suerte la reforma tridentina, dada la persistencia del sistema de encomiendas. Un abad comendatario, Armand Jean Le Bouthiller de Rancé, llevó a cabo una profunda reforma en su monasterio de Nuestra Señora de la Trapa (1664).

La abadía de Nuestra Señora de la Trapa había sido fundada por Routrou III, conde de Perche, en 1140. La reforma de Le Bouthiller de Rancé instauró una observancia severa, concediendo primordial importancia a la oración litúrgica, al trabajo manual, a la austeridad y al silencio. La Revolución francesa suprimió la abadía y los monjes se refugiaron en Valsainte (1791), dirigidos por dom Augustin de Lestrange, y en 1794 Pío VI erigió Valsainte en abadía central de la congregación.

En marzo de ese último año, algunos trapenses procedentes de Nuestra Sra. de la Trapa llegaron a España, dirigidos por el monje Gerásimo de Alcántara. Carlos IV les concedió la granja de Sta. Inés, que no llegaron a aceptar porque su valor no correspondía a la pobreza que profesaban. El abad de Valsainte envió a diez religiosos que traían reliquias y fijaron su residencia en la ermita de la Misericordia de Reus (Tarragona). Posteriormente, el monasterio de Escarpa les concedió un priorato en las inmediaciones de Maella (Zaragoza), que pasó a propiedad particular con la desamortización. La nueva fundación se aprobó en 1795 y su monasterio se llamó de Santa Susana.

En 1815 la abadía de Soligny se volvió a abrir y Lestrange volvió a la Trapa (1816). En 1836, el papa erigió las casas belgas en congregación particular (centro de Westmalle). En 1847 las casas de Francia formaron dos congregaciones: nueva reforma (centro en la Trapa), antigua reforma (centro en Sept-Fons). En 1892, las tres observancias fueron reunidas de nuevo en una sola orden, con general en Roma.

La orden, en 1947, contaba con 49 monasterios (1480 monjes) de cistercienses de la común observancia y 64 monasterios (3700 monjes) de la orden cisterciense reformada de Nuestra Señora de la Trapa. Esta última en plena expansión, especialmente en EEUU.

Existe asimismo una rama femenina de la orden cisterciense: en 1125, San Esteban Harding instituyó el monasterio femenino de Tart que en 1188 es admitido de forma oficial dentro de la orden. Santa María de las Huelgas (Burgos) y sus filiales se incorporaron pronto a la misma.

Con la desamortización las monjas quedaron bajo la dependencia del Obispo de sus respectivas diócesis. En 1898 un grupo de monasterios femeninos españoles se unen a la Orden Cisterciense de la Estrecha Observancia. En 1955 algunos de estos monasterios forman la Federación de Monjas Cistercienses de la regular Observancia, bajo la dirección espiritual de dicha orden.

En fecha muy reciente, el ocho de diciembre de 1994, La Federación pasó a ser Congregación Monástica Autónoma con el nombre de Congregación Cisterciense de San Bernardo, asociada espiritualmente a la Orden Cisterciense de la Estrecha Observancia.

Pocas alusiones hay en el archivo histórico del convento granadino de San Bernardo a la música que debía acompañar cualquier celebración litúrgica, tanto en la Misa como en el oficio Divino. Así pues, si exceptuamos las deducciones que se extraen de las propias partituras, el resto es pura especulación.

Los primitivos Beateros es muy probable que no tuviesen obligaciones de coro. En el oratorio de Mariana de la Torre existían sólo «dos Misales» según la detallada relación de las posesiones que dona⁸⁸.

Al adoptar la regla cisterciense la situación debió cambiar por completo: San Bernardo, en el sermón VII, ensalza el canto de himnos y salmos, que nos hace compañeros de los ángeles⁸⁹. No obstante, su elogio de la música es siempre como soporte del texto sagrado, pues las «tonadillas jocosas» son meras «vanidades y necesidades engañosas»⁹⁰.

Las beatas, al convertirse en «monjas de velo y coro», lógicamente tendrían que disponer de cantorales. Sólo se ha conservado uno que, al estar deteriorado y faltarle las primeras páginas, era difícil de datur. Posteriormente a su catalogación pudo ser cotejado con otro ejemplar procedente del convento de Santa Isabel la Real: es el *Antiphonarius liber dominicalis simul cum propriis quorundam sanctorum officijs secundum consuetudinem Sancte Romane Ecclesie*. Fue impreso en Granada por el salmantino Juan Varela, por orden de Fray Hernando de Talavera y vería la luz en 1508.

Pertenció a Sor Andrea María de la Encarnación, primera Abadesa, procedente de Málaga, que ocupó el cargo desde 1684 hasta 1694, año en que regresó a su primitivo Convento. Es posible que este Cantoral —un Antifonario— se hubiese traído desde Málaga. No se ha encontra-

88. Ver la relación de bienes que aparece en la escritura de donación *inter vivos*, en el *Apendice Histórico* del Catálogo.

89. BERNARDO de CLARAVAL, San, *Obras selectas*, Madrid, B. A. C., 1947, pp 781 y ss. Ver en el *Apendice Histórico* del Catálogo.

90. BERNARDO de CLARAVAL, *Ibid.*, 1947, p 1445.

do el Gradual, que completaría las necesidades musicales más imprescindibles.

Se conserva el *Rituale fiatrum excofcentorum...* impreso en Madrid, en la tipografía de los herederos de la viuda de Juan García Infanzón, en 1735.

El siglo XIX es el más representado en el archivo musical de este Monasterio. Lo más destacable es la elevada proporción de música extranjera y de música instrumental. Dentro de la música española, y concretamente en lo que respecta a la música andaluza, hay que subrayar la recuperación de un músico granadino olvidado: Miguel Rivero Larios, organista del Sagrario de la Catedral granadina, del que se hablará con más detenimiento en otro capítulo.

LOS MEDIOS HUMANOS Y MATERIALES DE LA MÚSICA CONVENTUAL

Los maestros de capilla y los conventos

Ya hemos mencionado la relación estrecha que existió entre algunos maestros de capilla con los conventos femeninos de clausura. La cantidad de partituras autógrafas que se conservan en los archivos conventuales son buena prueba de ello. Me limito aquí a hacer una mera relación de algunos maestros de capilla. Más adelante analizaremos parte de sus obras más significativas.

Las circunstancias que condicionaron su relación con los conventos fueron muy diversas y, a veces, no ha sido posible encontrar el dato vinculante.

Sebastián López de Velasco [Segovia, 1584- Granada, 1659], fue maestro de Capilla en la Catedral de Burgo de Osma y en la de Segovia. Más adelante desempeñó el cargo en las Descalzas Reales de Madrid hasta que una grave enfermedad le obligó a pedir al rey una canonjía; en 1635 le fue concedida una ración en la Catedral de Granada. Su vinculación con las clarisas franciscanas hace lógica la presencia de dos de sus obras, desgraciadamente incompletas, en el Convento de Los Ángeles: son los motetes a cuatro *Cetus in excelsis e Israel es tu rex*. Se conservan sólo las voces de alto y tenor, manuscritas en el XVII sobre pergamino, 3 pp de 21 x 14'5 cm. [ver Lámina III y IV]

La presencia de una obra de **Antonio Ripa Blanque** [Tarazona, 1718/20- Sevilla, 1795] en el mismo convento se puede explicar también por su relación con el de las Descalzas Reales de Madrid, donde el compositor desempeñó el cargo de maestro de capilla desde 1757 hasta 1768, año en que pasó a la catedral de Sevilla. La obra es el dúo a Santa Clara

Preconice todo el orbe. El acompañamiento es un bajo cifrado y la paleografía y papel corresponden al s. XVIII.

Juan Francés de Iribarren (Sangüesa, 1698+ Málaga, 1767), maestro de capilla en Málaga, está representado por una *Missa de Quinto Tono*, copia efectuada en 1781 que se incluye en un cantoral de las Comendadoras de Santiago [lámina V].

De **Francisco Javier García Fajer el Españolito** [1731-1809], maestro de capilla de Zaragoza, se conserva una de sus obras, puede que traída por otros maestros de su escuela como Palacios o Vila de Forn. Es la *Misa de Flautas y Bajones*, encontrada en las Comendadoras de Santiago. También, en la Encarnación, se encuentra su *Lamentación 1a. del Miércoles Santo, con Violines, Bajones, Trompas y Bajo* impresa por Eslava en 1880 [ambas incompletas].

Fray Francisco Jiménez [1774-1853], discípulo de José Varlés y de Felipe Navarro, fue maestro de capilla de San Jerónimo desde 1814 hasta 1828. Desgraciadamente sólo se han encontrado dos obras de atribución dudosa en el Convento de los Ángeles.

Vicente Palacios [Zaragoza ca.1777- Granada, 1836], maestro de capilla de la catedral de Albarracín, desempeñó este cargo en la catedral de Granada desde 1796 hasta su muerte. De este autor se conserva una curiosa adaptación de su famoso *Miserere*, además de cuatro misas [2 a dúo, 1 a cuatro y 1 a ocho], una *Salve* y un *Stabat Mater* fechado en 1835.

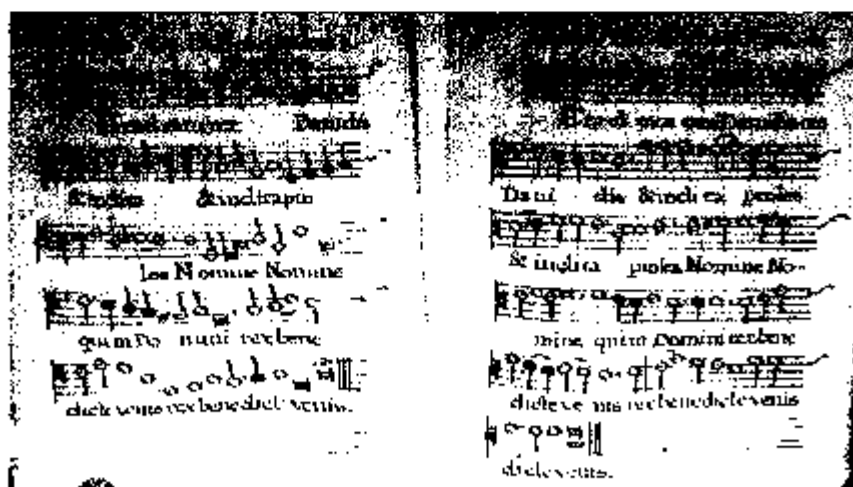


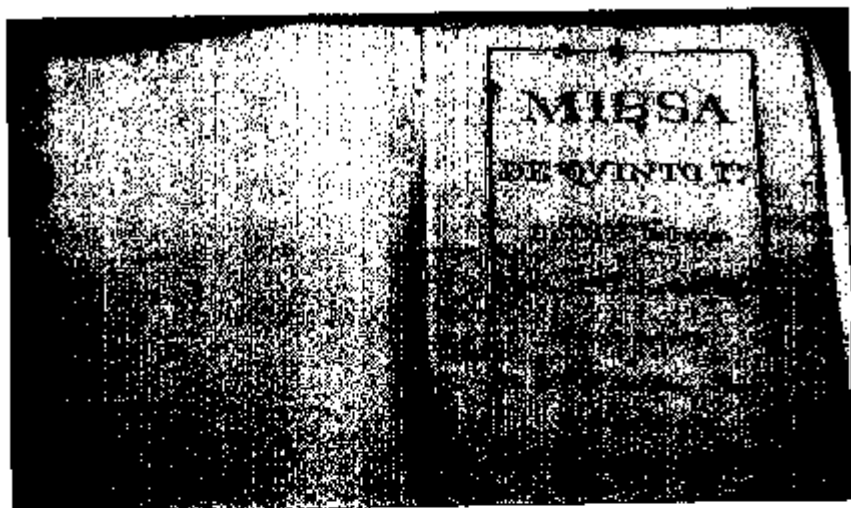
Lámina III.

Motete a cuatro
Sebastián López de Velasco

Cetus in excelsis te laudat ceteris hominibus & mortalibus non cuncta creata simul creata quasi in funibus.

Alto

Lámina IV.



A high-contrast, black and white photograph of a manuscript page featuring musical notation. The page is divided into two columns. The right column contains several staves of music with Latin text written below them. The text includes "Kyrie eleison", "Christe eleison", and "Kyrie eleison". A large, decorated initial "K" is at the top of the first staff. A large, decorated initial "F" is at the start of the text "F in terra pax hominibus bone voluntatis. Laudate". The left column is mostly dark and illegible.

Lámina V.

Fray Juan de San Antonio Contreras Martínez [nacido en Churriana de la Vega, en 1787] fue maestro de capilla en el Monasterio de San Jerónimo, desde 1828 hasta la exaustación. Valladar lo recuerda como uno de los forjadores de la escuela granadina de música. De este músico se conservan seis misas, un molete, una letanía, dos salves, cuatro villancicos y un aria a San Jerónimo.

En la ya mencionada escuela de música del Monasterio de San Jerónimo se formó **Antonio Martín Blanca** [Maracena, 1833-Granada, 1876]. Eso explica que en el archivo del Monasterio de Santa Paula se conserven tantas obras de este maestro de capilla, desde unos apuntes de composición de su época de formación hasta composiciones maduras que regalaría para determinadas festividades: cuatro misas, cuatro motetes, tres letanías, cuatro salves, un *Stabat Mater* y veinticuatro obras con texto castellano]

En algunos casos los maestros de capilla de la catedral compatibilizaban su cargo con labores de docencia, preparando a las religiosas como cantoras u organistas. **Celestino Vila de Forns** [1829-1915] fue uno de ellos. Sus composiciones, casi doscientas, firmadas y dedicadas a diversas comunidades desde 1888 hasta su muerte, son buena prueba de su dedicación y amistad.

También existen obras de **Rafael Salguero** [Santa Fe, 1875-1925]. Este compositor fue maestro de capilla catedralicio en Málaga, y luego en Granada, a la muerte de Vila. Sor Luisa Granero, religiosa comendadora, compuso el texto para alguna de sus obras, entre otras una dedicada a la Virgen de las Angustias, *A tus pies, Reina adorada*, cuya partitura autógrafa y firmada se conserva en el Real Monasterio de la Madre de Dios.

La presencia de obras de D. Valentín Ruiz Aznar [1902-1972] en los conventos es muy desigual. Algunas comunidades experimentaron una devoción filial por su persona y una admiración sin límites por su probada sabiduría musical. Otras comunidades se sintieron dolidas por su labor censora que pretendía acallar con obras musicales entrañables para ellas. En todo caso no se prodigó dedicando partituras.

Órganos y organistas

Los órganos

Nos limitamos a destacar las escasas noticias encontradas en los archivos conventuales sobre este instrumento, rey en la música religiosa. Existen diversos trabajos de investigación que tratan el tema desde el punto de vista de la organología, por lo que ha parecido innecesario abordar este aspecto.

El Monasterio de Santa Paula tuvo un órgano, restaurado recientemente en su actual emplazamiento de San Jerónimo por D. Francisco-Javier Alonso Suárez. Según este organero, el instrumento data de 1727 y lo construyó el franciscano fray Francisco Alejo Muñoz. La caja, de diseño y estilo renacentista, parece anterior.

La primera noticia que tenemos de él procede de una reparación efectuada a comienzos del pasado siglo:

Mes de Agosto de 1813: De Componer el Organó 176 [rs.] [JER-A-2-17]

Para el traslado desde Santa Paula hubo de ser desmontado, pero no era la primera vez que se hacía algo similar. En marzo de 1836, cuando la comunidad se trasladó a San Bernardo, logró llevarlo consigo:

...solo se consiguió qe. diesen/ las llaves del Monasterio pr. 3 dias, y en estos reclamo/ la M^{te}. Abadesa de Sn. Bernardo, el Organó, y la ropa/ de Yglesia, y calices, y se lo consedieron, y el Sr. Dn. Franco/ de Paula Collaveral, hermano de la M^{te}. Luisa de Jesus, con/ una bestia y un Mosa, de Dn. Nicolas Cavallero, fueron tras-/ ladando el Organó. a Sn Bernardo, qe. no se estravio nada. [JER.A-I-6, 52v.]

Posteriormente, se repondría en Santa Paula:

...el Organero Dn Miguel Lozano, a quien no conosiamos, ta:/ bien se obligo a ponernos el Organó. pr. 2.800. rs. pa. cuando/ se pudiera, y del modo qe. se pudiera, pagarle, asi lo cumplio qe./ se le fue pagando en cantidades muy insignificantes, de algunas pequeñas limosnas qe. serrecojian. [JER. A-I-6, 53v.]

También sufrió otras modificaciones y adiciones posteriormente:

y en el año de 1859 se desmontó el Organó, qe. consto/ mil rs. y se le puso un registro de campanillas, qe. consto otros mil... [JER.A-I-6, 55 v.]

El Monasterio también contaba con otros instrumentos musicales. Además de las Campanas, tenían clave, piano y varios armonios⁹¹.

En San Bernardo, el 13 de mayo de 1835, se concluiría un órgano. Fue construido por Don Miguel González Aurioles. El organero manifiesta que le ha incrementado el número de registros a que se había com-

91. Ver en el Apéndice del catálogo.

prometido en el proyecto inicial. Desgraciadamente no se ha encontrado este proyecto ni el presupuesto que lo acompañaba. En un hito conmemorativo, impreso en papel y enmarcado puede leerse:

A la mayor honra y gloria de Dios/ se concluyó este órgano/ en el día 30 de mayo/ Año de 1835/ a expensas y por el propio peculio/ de la dignísi- ma Reverenda Madre/ Abadesa de este Convento/ Sor Josefa María de la Asunción Damas/ Fue construido/ por Don Miguel González Auroles/ quien para contribuir igualmente al ma- yor esplendor del Culto Divino, se esme- ró en su construcción, y le aumentó va- rios registros á los concertados en el plan/ que presentó y contrata que precedió,/ como así lo declararon con honorífico y/ distinguido elogio varios maestros y pe- ritos en el arte, que en el mismo día con- currieron al reconocimiento y prolijo/ examen de todas sus partes interiores y/ exteriores; según que detenidamente lo/ ejecutaron, á presencia de la religiosísi- ma Comunidad, que con la mayor satis- facción se dió por entregada en dicha/ obra. Y para perpetua memoria se acordó/ fijar la presente inscripción./ Soli Deo honor et gloria.

El órgano fue restaurado y modificado en el siglo XX por don Pedro Ghys Guillemín y, posteriormente, el terremoto de los años cincuenta lo dejaría inservible.

En los conventos de Los Ángeles y en el de las Comendadoras existen unos hermosos órganos, muy deteriorados y en desuso desgraciadamente.

Los organistas

En este apartado hay que distinguir dos grupos bien distintos: el de las propias religiosas que por su preparación idónea, desempeñaron el cargo y el de aquellos organistas que por lazos de parentesco o por ser requeridos como profesores, se vincularon a las distintas comunidades.

Las religiosas organistas

En el convento de las Comendadoras de Santiago no ha sido posible acceder al archivo histórico, por lo que los escasos datos proceden de las partituras. Desempeñaron el cargo de organistas Sor Carmen Sánchez del Aguila y Romero [ca.1896] y Sor M^a Cristina de Mesa y García [1908 y ss].

En el convento de Nuestra Señora del Carmen sorprende la carencia de órgano. Tampoco aparece ningún dato que nos hable de su existencia en el pasado. Este vacío contrasta con la presencia de la Organista, cargo que eximía de aportar dote a la religiosa que tomaba el hábito obligándose a desempeñarlo, y que está documentado desde el siglo XVIII. En el *Libro en que se apuntan las profess./ i muertes de las Relig. de N. S. de el Carmen de/ Granda. desde el año de 1700. Hazosc el de 1738/ siendo Fra. la M.R.M. D^a Juliana Gomez. Trasladdo./ Fielmente de el libro antiguo a este todas las Profsions./ desde dho. año de 1700. hasta el presente, i a costa de/ D^a Maria Negro Escribana.* [CAL. Archivo B-1-8], puede verse:

«Profesion de la S^a D^a Manuela Triviño», el 6 de enero de 1768 «entró en la Plaza de Organista». Murió con 49 años el 26-02-1801. [f. 62 r-v]

Día tres de Noviembre del año de 1793. Profeso Sor Maria Josepha Ruiz Ds. y ayuda y Ruiz... Hizo su profesion de edad de veintin años... y entro en plaza de organista... No aporta dote. Murió el 16-09-1804, «a los 32 años de edad [f. 82 r-v]

Día 20 de Abril de 1815. Profeso Sor Maria de los Ángeles Moreno... de edad de 25^a..... entro en plaza de organista. ... Murió a los 55 años, el 09-01-1846. [f. 93 r-v]

La Organista, además de la exención de dote, tuvo algunos privilegios económicos por sus intervenciones y disponía de ciertas cantidades pecuniarias que el Convento empleaba en caso de necesidad. En el *Libro de Arcas del Conv^o de Carmelitas Calzadas de esta filiaz^a* [Archivo-B-I-6], con fecha 4 de abril de 1754 puede verse:

y los 200^{rs} rest^{an} para reintegrar/ en ellos el deposito de la zelda de la organista, de donde se habían tomado prestados. [f. 16r]

En julio de ese mismo año

Y más se le entregaron Duzientos R^{os} a dicha S^a [Ana de Velasco, mayor-doma] que avia en el Deposito de la Zelda de la organista. [f.28r]

La plaza de organista llegó a tener una asignación gubernamental, lo que indica que sus actuaciones se debían considerar de interés público:

El día 22 de Enero de 1854. Profeso Sor M^a Emilia del Sacramento Ruiz Gómez Moreno de edad de 27 años... Entro en plaza de Organista, así-

nandole el gobierno 3 R^{tas} diarios.... Murió el 26 de Junio de 1889 a los 62 años. [Archivo-B-1-6, f.108 r-v]

En un *Libro de Profesiones*, posterior [Archivo-B-II-1] aparecen datos análogos:

El 23-2-1911, a los 18 años, hizo profesión solemne *Me Eulalia de la Sma. Trinidad Espínola Carrasco*, natural de Guadalupe, hija de Juan Spínola González y Antonio Carrasco Pérez. Su profesión como religiosa de velo negro y coro la hizo ante don Casimiro Valero, Cura propio de Guadalupe, en representación del Arzobispo don José Meseguer y Costa, siendo Priora María del Carmen de San Rafael Rodríguez. Dote: Plaza de Organista. Falleció el 8 de octubre de 1981. [f. 20r]

Otro hecho que apoya la existencia de un órgano es la presencia de algunos papeles pertenecientes al organero D. Pedro Ghys Guillermín, que demuestran sus frecuentes visitas al Convento y que aportan interesantes noticias sobre el órgano conventual de Sta. Catalina de Sena⁹².

Tras la muerte de la última organista, fallecida en 1981, el cargo no ha sido ocupado por ninguna religiosa. En la actualidad están formándose para desempeñarlo algunas hermanas procedentes de Kenia, Sor Wini-fred, Sor Cristina y Sor Ángela. Pero se limitan a tocar en un teclado eléctrico que ha sustituido al viejo armonium.

En la comunidad de Los Ángeles estaba una hermana de los Guervós, músicos granadinos de los que más tarde se hablará. Era Sor Maximiana, organista prestigiosa a comienzos de este siglo.

En este convento y procedente del archivo de Santa Clara de Loja se conserva un documento muy preciso eximiendo de dote a una organista. Lo firmaba fray Juan M^o Hinojosa y se dirigía a la abadesa de la comunidad. Se transcribe íntegramente por su interés sociológico y musical:

F. Juan M^o Hinojosa Lector Jub^o ex Camer^o Gral. de la Curia Romana, segunda vez Mitr^o Provincial y sirvo de los Frailes Menores de la Regular Observancia de Nuestro Santo Padre San Francisco, Monjas de Sta. Clara, y de la Purísima Concepción en esta Provincia de Granada. A las Madre Abadesa/ disc. y del Gobierno de nuestro Convento de Sta. Clara de Loja, salud/ y paz en Nuestro Señor Jesucristo.

Por quanto Vuestra Reverencia nos informa haber cumplido el año/ de su noviciado Sor Mariana Moreno Hancock, que entró/ en plaza de organista

92. Ver en el *Apéndice histórico y bibliográfico* del catálogo.

en ese nuestro Convento y quiere profesar dedicándose a Dios en dicha plaza, y ofreciendo en/ dote su habilidad, y obligación continua de asistir á su/ ministerio si... ..⁹³ es suficientemente habil para desempeñarlo, y atendiendo á que se paguen a Dios las/ debidas alabanzas con la solemnidad, decoro y gra/vedad que es justo. Por tanto, en virtud de las presentes/ firmadas de nuestra mano, selladas con el mayor de nuestro oficio, y refrendadas de nuestro Secretario concedemos a Vuestra Reverencia/ nuestro bendición, y licencia para que pueda profesar/ y profese a la dicha Sor Mariana Moreno Hambre, en plaza de organista, con la precisa obligación de ejercer su oficio en todas las horas, y festividades que fuere/ estilo, y costumbre en ese nuestro Convento y de enseñar a las Religiosas que quieran aplicarse á su facultad viviendo en/ todo sujeta á sus Preladas, retirada de libranzas, torna/ incurratorio, y todo comercio secular, según se ordena/ en las Constituciones Generales de las Religiosas y no exigiéndosele/ más dote, que la habilidad e instrucción en el arte del órgano/ y en el caso, que la referida Sor Mariana Moreno.... ⁹⁴ que/ ha de profesar para religiosa de velo negro algún día entregase/ el dote que está consignada a las Religiosas profesas de su cl/ase, por cuyo medio quiera exonerarse de la obligación exp/resada. Vuestros Reverencias no procederán a admitir el dote sin que/ previo el aviso pasado a Nos de querer entregarlo la cita/da Religiosa proveyamos lo que estimemos conveniente.

Dadas en este Convento de San Luis el Real de Málaga en tres/ días del mes de Febrero de mil ochocientos veinte y nueve.

[firmado y sellado] Fray Juan M^a Hinojosa y Fray Rafael Pardo, Secretario.

Registro Libro 3^o, Folio 8^o vuelta.» [ver fotografías en el catálogo].

Entre las religiosas de **Santa Paula** hubo organistas y cantoras cuyo prestigio sobrepasó los muros conventuales, atrayendo al culto divino a numerosos feligreses. Los lazos de parentesco de algunas religiosas con músicos como José y Eduardo Guervós o Antonio Clordoncillo, explica la presencia de sus obras en el archivo musical del monasterio:

En dicho año [1853], Profesaron la Organista, Sor M^a de las Mercedes de/ Sr. Gerónimo Guervós.[...] y la Cantora Sor M^a de la Piedad del/ Espiritu Sto. Lopez.... [JER. A-I-6, f. 55 r.]

Al dorso de la profesión de sor Mercedes se lee:

⁹³ El deterioro del papel impide la lectura.

⁹⁴ Hay una mancha de tinta.

Falleció la Mg Sor María de las Mercedes de San Jerónimo Guervos del Castillo, el día 26 de Marzo de 1896 á las diez menos cuarto de su mañana á los 69 años de edad. Era organista, excelente maestra y muy buena religiosa, singularmente en la puntualidad de sus deberes, desempeñando dicho cargo 43 años con extremada alegría. Dios la tenga en eterno descanso/ R.I.P.A. [JER.A-I-1, 12]

En las partituras aparecen los nombres de otras organistas: Sor Carmen [1829], Sor Elvira Losada, Sor Visitación de San Jerónimo Peral [1912 y ss] y Sor Josefina Moreno Alonso [organista en 1997]. Hoy se preparan a desempeñar el cargo Sor Teresiana procedente de Kerala [India] y la española Sor M^a Soledad.

Otros organistas

No siempre se permitió que hubiese organistas ajenos a los conventos, por cuestiones de clausura o por considerarlo un gusto superfluo:

[ca. 1785] «Se quita el Salario del Organero. Queda suprimido el salario del Organero por ser paga viciosa y sin efecto.» [JER-Bib-A-I-6, fol 39c]

Peru muy a menudo se requirieron sus servicios como profesores, para completar la formación de las religiosas. Entre los organistas compositores que aportaron sus obras a las distintas comunidades podemos destacar, entre otros, a Roure, Rivero Larios, Cordoncillo y Mateo Pereda.

José Roure [+ 1855] fue organista de la Catedral de Granada y maestro de los scíses en los años 1815 y 1816. Sólo hay dos obras suyas en los conventos

Miguel Rivero Larios fue organista del Sagrario de la Catedral granadina, donde desempeñó su labor desde junio de 1866 hasta marzo de 1896, según hemos comprobado en el Libro de Fábrica del Sagrario. Fue asesor musical del *Centro Artístico* granadino; el estreno de sus obras y sus intervenciones como director de coro y orquesta merecieron el elogio frecuente de la prensa local y del *Boletín del Centro Artístico*.

El primer dato fiable de la adscripción de este músico al cargo de organista del Sagrario procede de la *Cofa Eclesiástica. Del Arzobispado de Granada para el año de 1881*⁹⁵:

95. Granada: Im. y Lih. de D. Jerónimo Alonso, 1881, pp 32-33. Ver la reproducción en el catálogo de San Bernardo.

Clero Parroquial de esta Capital. Parroquia del Sagrario de la Sta. Iglesia (Clasificada de Término). Vecinos 1096. Almas 3799. Cura ecónomo Sr. Dr. D. Antonio Montes Sanchez. Coadjutores Sr. D. José Rebollo y Montijano. Sr. D. Juan Godoy y Moral. Sacristan propio Vacante. Teniente sacristan D. Juan Luque Muñoz. **Organista D. Miguel Rivero.** Clérigos adscritos. Sr. D. Joaquin Delgado, Presbítero. Templos enclavados en esta feligresía, *Sto. Angel Custodio*, religiosas franciscas, *Colegio de Niñas Nobles*.

Presentamos a continuación un extracto de las *Nóminas y Cuentas de Fábrica* de la Parroquia del Sagrario de la Sta. Iglesia Catedral de Granada que afectan a este organista:

«Nóminas del culto:

Mayo de 1866:

Organista Miguel Atienza [firma]

Junio de 1866:

Organista Miguel Rivero [firma]; dotación 550, descuento 50 cm., líquido 39'50

Enero de 1883:

Miguel Rivero, organista y entonador; pasa a cobrar 45

Octubre de 1888:

Miguel Rivero cobra por última vez y es sustituido por José Cazorla

Septiembre de 1890:

Miguel Rivero regresa como organista y entonador.

Año 1891:

Miguel Rivero ejerce como organista solamente

Agosto de 1893:

Miguel Rivero pasa a cobrar 39

Octubre de 1895:

Miguel Rivero sustituye su firma por un sello con su nombre

Marzo de 1896:

Miguel Rivero cobra por última vez. Lo sustituye José Mínguez Jiménez, que de abril á junio sólo cobra 31, hasta que en julio de 1896 es equiparado con su predecesor y pasa a cobrar 39. Le sucederá Nicolás Benítez Pariente. [láminas VI]-IX]

Miguel Rivero, organista y compositor, fue profesor del convento de San Bernardo, donde se conserva la mayor parte de sus más de cuarenta composiciones, hasta ahora inéditas, entre las que destacan los *Intermedios p^a la imposición del hábito del Cister*, para voz y orquesta.

Elle de Paris *Convento del Rosario* *Oct. de 1866*

Intabamé de 1866 sobre la cartilla de salt de sa (Organi) *Alcans* *Arca de Organi*

<i>Elle de Paris</i>	<i>Intabamé de 1866</i>	2376	5	188	4
<i>Elle de Paris</i>	<i>Intabamé de 1866</i>	200	5	188	4
<i>Elle de Paris</i>	<i>Intabamé de 1866</i>	200	5	188	4
<i>Elle de Paris</i>	<i>Intabamé de 1866</i>	200	5	188	4

Convento del Rosario *del 16 de junio* *Agosto 1870*

Intabamé de 1866 sobre la cartilla de salt de sa (Organi) *Alcans* *Arca de Organi*

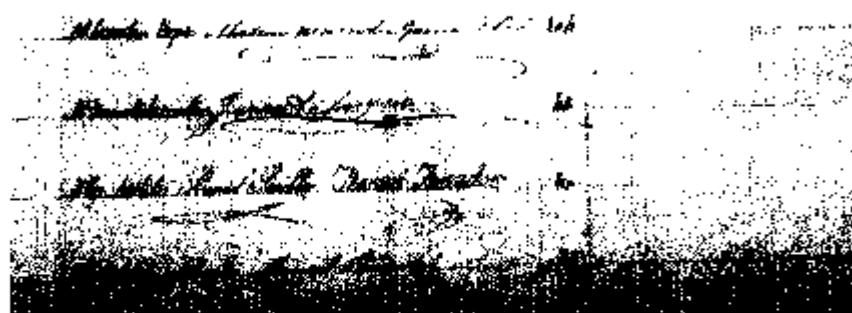
<i>Elle de Paris</i>	<i>Intabamé de 1866</i>	2376	5	188	4
<i>Elle de Paris</i>	<i>Intabamé de 1866</i>	200	5	188	4
<i>Elle de Paris</i>	<i>Intabamé de 1866</i>	200	5	188	4
<i>Elle de Paris</i>	<i>Intabamé de 1866</i>	200	5	188	4

Lámina VI.

Persepolis del Imperio Achaemenida del siglo V a.C.

Inv. No. Mus. de 1975

Ala. 7. 1. 1.



Persepolis del Imperio Achaemenida del siglo V a.C.

Inv. No. Mus. de 1975

Ala. 7. 1. 1.

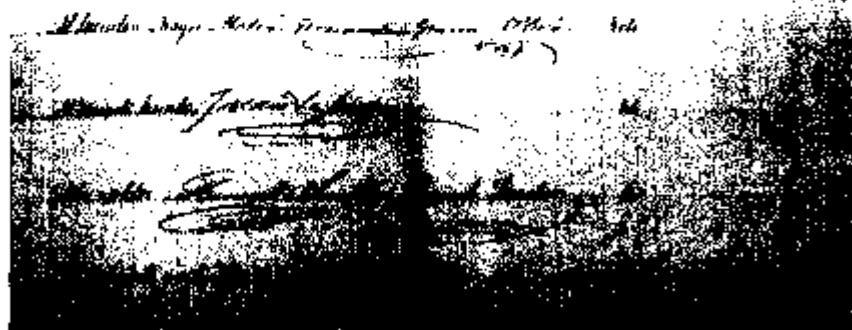


Lámina VII.

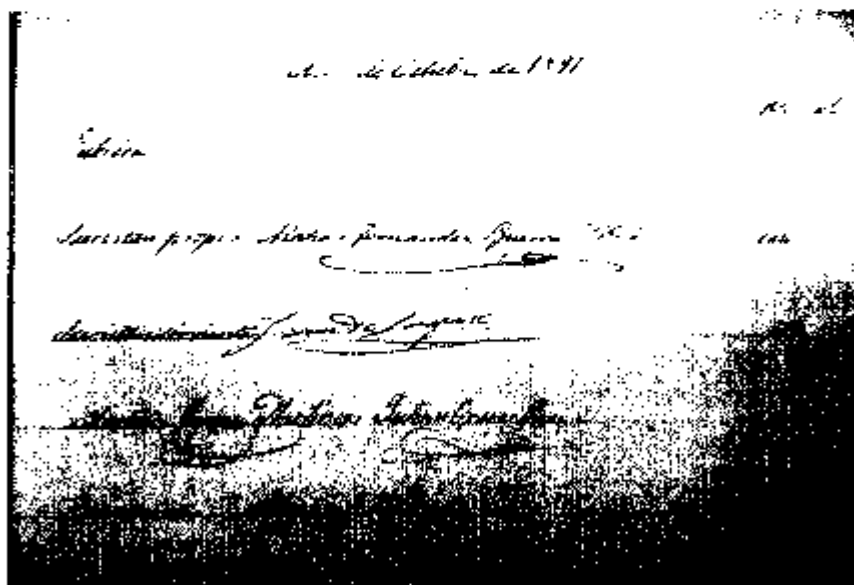
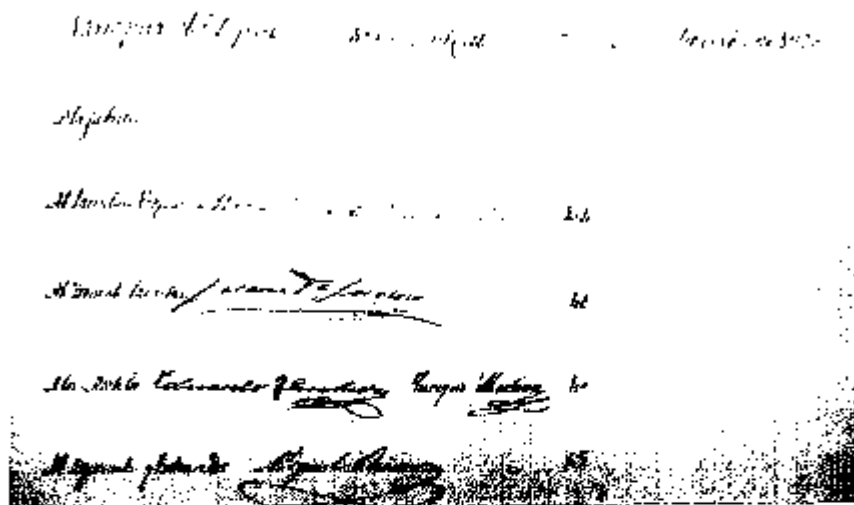


Lámina VIII.

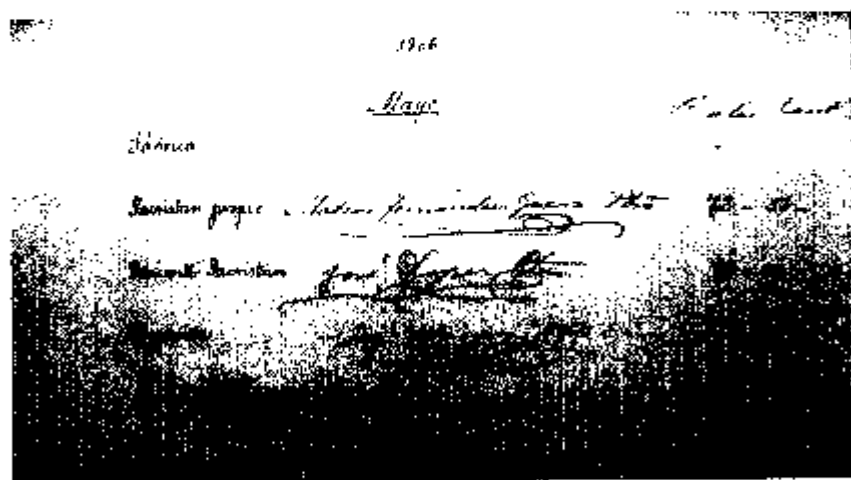
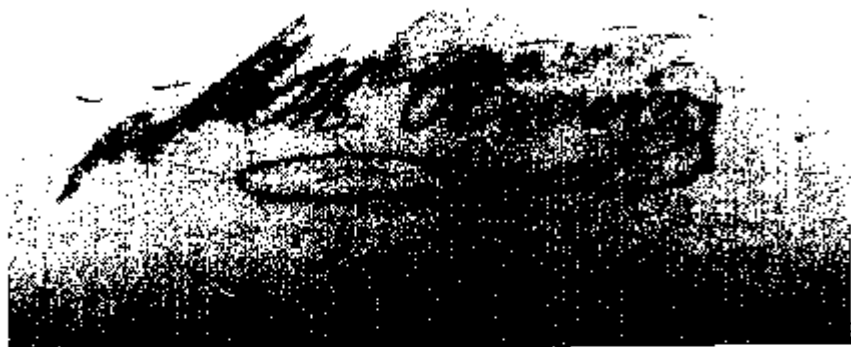


Lámina IX.

La religiosa jerónima Sor M^o Purificación del Amor de Dios Cordoncillo que tomó el hábito en 1867 y falleció en 1920 [131-A-111-5, 96], debió ser familiar de Antonio Cordoncillo. Este compositor era organista de la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias en los años 1851-52, según los libros de cuentas de la Hermandad de las Animas de esa Parroquia:

Recibí del Sr. Cura de la Parro^a de N^a Sra de/ las Angustias la cantidad de 61 rs. que me corresponden por/ los puntos en que se ha tocado el órgano en la novena de Animas que en dicha Santa Iglesia se ha celebrado en este año,/ y para que conste firmo el presente en Granada a 16 de/ Noviembre de 1851. Antonio Cordoncillo [firma]/ 5 manifiestos, 10 rs./ 5 misas á las 9, de un cantor, 15/ 9 tardes con asistencia de cantores 36/ Son #61# rs

En el recibo del año siguiente queda aun más clara su adscripción al cargo de organista de las Angustias [láminas X-XI].

Además de buen organista, estaba conceptualizado como: «Buen teórico y excelente pianista.» [Valladar: 1922, 65]

Esta consideración hizo que la Catedral lo nombrase examinador, junto con Antonio Luján y Domingo Martín, en las elecciones al magisterio de capilla efectuadas el diez de febrero de 1857, en que saldría electo Martín Blanca.

Su cargo era de «examinador y censor de los ejercicios para la oposición al beneficio magisterio de capilla» y en el acta se le denomina «profesor de música» [López-Calo: 1992, 298].

Tras la muerte de Martín Blanca el 17 de abril de 1876, el Cabildo catedralicio lo volvió a nombrar, junto con Bernabé Ruiz Vela y Ramón Noguera, para formar el tribunal técnico que elegiría a Celestino Vila de Forns.

De este organista-compositor, se conservan más de treinta obras autógrafas, entre las que destacan los villancicos, de los que hablaremos después. A menudo firma con las iniciales A.C.R. No hemos podido constatar, hasta el momento, más datos biográficos sobre este músico.

Mucho más conocida es la vida y obra del organista catedralicio Antonio Mateo Pereda, que fue profesor de música de las Carmelitas Calzadas hasta su muerte. Heredero de la tradición musical del *Spagnoleto* a través de Vila de Forns, fue otra víctima de la drástica reforma que se impuso en los años 20 siguiendo las directrices del *Motu proprio*.

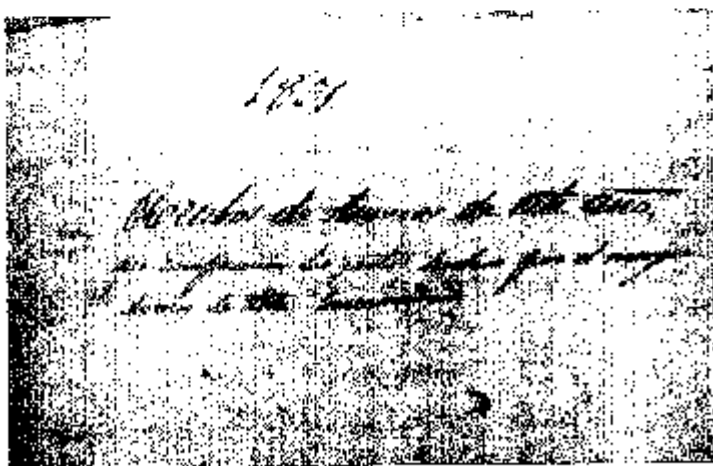
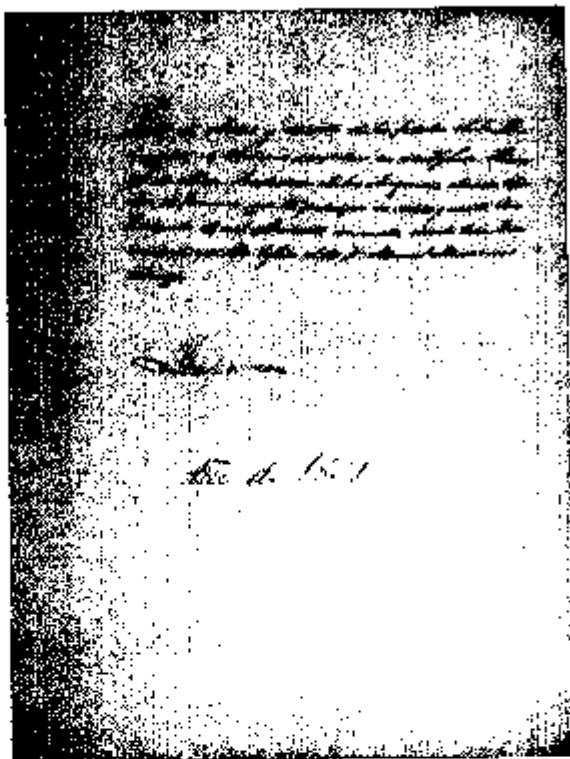


Lámina X.

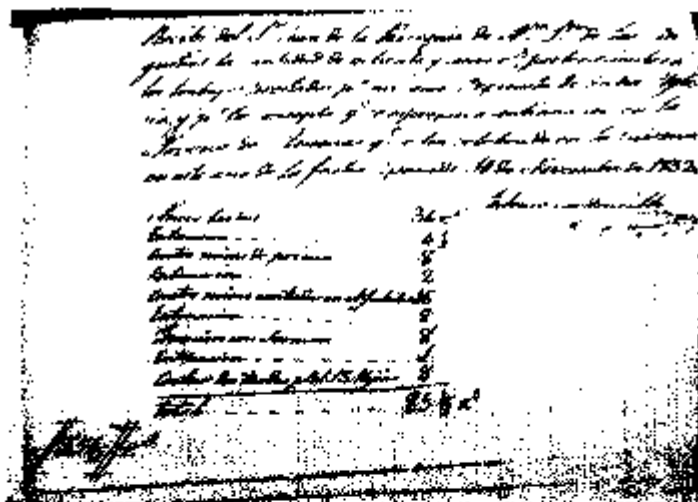
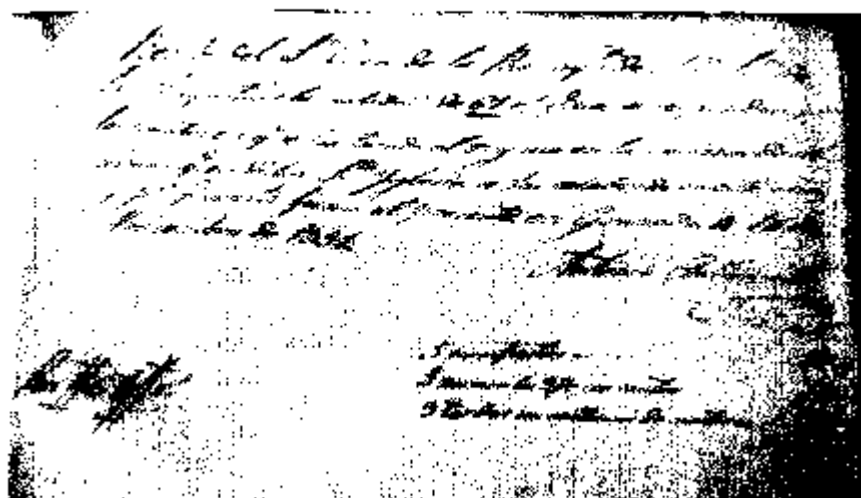


Lámina XI.

*Otros instrumentos e instrumentistas***Instrumentos**

Aunque el órgano era el instrumento esencial para acompañar y solemnizar el culto religioso hay que recordar que en determinadas tiempos litúrgicos estaba prohibido. Durante la cuaresma tenía que ser sustituido por el clave o el arpa.

Clave, clavicordio y fortepiano

Los únicos datos que hay sobre la existencia de estos instrumentos proceden de Santa Paula. Todos los años parece que el clave había de repararse para acompañar las Lamentaciones de la Semana Santa:

Gastos de Marzo de 1812: De componer el clav, 16. Gastos de Abril de 813: De componer el clave, 200. Sig.: JER-Bib-A-2-17.

Este monasterio también tenía piano y harmonio:

Piano. En el día dos de Junio de este año de mil ocho/ cientos treinta se compro del fondo de los Pi/ sos de este Monasterio un Piano de cinco octa/ vas, con destino al repaso de la M. Organista, que es, ó fuese del Monasterio; cuyo costo [49v] de mil y quinientos rs. aparece del recibo que/ se coloca adjunto, y se copia á la letra pr. si/ se extraviase... lo firma en Granada á dos de Junio de mil ochocientos treinta= José María Jurado. [JER-Bib-Arch-I-6, fol 49r.]

En este mismo mes [junio de 1939] nos arreglaron el harmonio por conducto del P. Sr. Magistral de la Santa Iglesia Catedral capellán de esta comunidad. [JER-Bib-A-I-6, fol 78r.]

Instrumentos de percusión

En muchas partituras se habla de la existencia de «instrumentos pastoriles», pero sólo los hemos podido ver en las Carmelitas Calzadas, donde es abundante la presencia de pequeños instrumentos populares, tales como panderos, castañuelas, címbalos y arrabefes⁹⁶, a los que hoy se han unido

⁹⁶ En el *Apéndice* del catálogo hay reproducción fotográfica de algunos de ellos.

otros procedentes de la cultura africana. Era frecuente su utilización acompañando villancicos y representaciones escénicas, tales como los *Pasillos*, de sor María Josefa de Cabrera [+ 1865], que amenizaban tomas de hábito, recreos y diversas fiestas de la Orden⁹⁷.

Instrumentistas

No hay referencia alguna que indique la existencia de instrumentistas entre las religiosas, a excepción de alguna pianista como la Comendadora Sor M^a Cristina de Mesa y García.

Al igual que ocurre con los cantores ajenos a los conventos, no hay datos precisos acerca de los instrumentistas que fueron contratados para determinadas solemnidades, pero su existencia es innegable, a veces porque se prohíbe y otras porque se reseña su sueldo. Hacia 1780 se prohibió este gasto en Santa Paula:

Exclusion del gasto de Musicos. [fol 35 v]. Por quanto parece nuevamente introducido el gasto de la Musica de la Capilla en los días de N^{ra} M. S. Paula, Lunes infraoctavo de Corpus por/ razon de la Procession, y en el decemnovenario de St./ Sn. Josef, muy bueno el culto a Dios, y á sus Stos./ pero es menester qe. haya fondo para poder hacer/ esos gastos, y no es esto en lo qe. se debe pasas tanto la/ Consideracion, sino qe. con esa introduccion, y la de no/ reparar en el gasto de doscientos rvn. ál año se desti-/ erra de essa Yglesia, y Choro la Musica de las monjas/ Religias. qe. para Dios la contemplo mas agradable/ y al concurso devoto por ser culto de sus Esposas, qe./ no la algaravia de Musicos alquilados, qe. cantan/ para comer

Quitarse los desayu/ nos á los Musicos y Capn. En el día de N.M.S. Paula, de Corpus y algunos/ de sus octava se han introducido desayunos á Musicos/ [36r] Cappn. Sacristanes etc y en los días de Jueves y Viernes Santo/ convites á comer las Sacristanas, todo lo qual por/ abuso, y gasto superfluo debe quitarse. [FER-Bib-A-1-6]

No obstante, años más tarde se solemnizaba el día día 26 de enero, festividad de Santa Paula, con la asistencia de diversos instrumentistas:

Gastos sueltos de enero de 1814: las 2 Musicas y tanvores, 194 [...] Cuenta del mes de Eno. de 1815: Musica y tanvores, 150 [.....] Gastos de

97. Ver los libretos en el *Apéndice histórico y bibliográfico* del Catálogo.

Enero de 1816: Música, tambor y Palfano, 132 [...] Gastos de Eno. de 1817: De los tambores, 32. [JER-Bib-A-II-17]

También la festividad del Corpus requería, para la procesión, este gasto «Mes de Junio de 1813: Música de Procesión, 60.» [JER-Bib-A-II-17]

A veces, en lugar del clave, se utilizó un bajón durante la Semana Santa: «1872, abril. Cantores y bajonistas, 120 Rs.» [JER-Bib-A-II-18]

Cantores

Como en el caso de los organistas y los instrumentistas, hay que diferenciar a las propias religiosas que destacaron por esta actividad de los cantantes que solemnizaron alguna festividad

Religiosas cantoras

Entre las **Comendadoras de Santiago** fueron tiple Sor Micaela Gómez, Sor Teresa Giménez, Sor Dolores Martos, Sor Isabel Ortiz, Sor Anastasia de las Lagas de San Francisco, tiple 2^a [1918], Sor Ángeles Guardia, cantora [1899-1913].

La plaza de Cantora, de la que hablaremos después, tenía una consideración especial entre las **Carmelitas Calzadas**. Su obligación consistía en cuidar el archivo musical, seleccionar la música más idónea para cada celebración y preparar al Coro para las actuaciones. Además de su preparación musical, tenía que poseer una voz cualificada; esta última circunstancia la eximía de tener que pagar dote en el momento de recibir el hábito. Se puede comprobar en el *Libro en que se apuntan las profess./ i muertes de las Relig. de N. S. de el Carmen de/ Granda. desde el año de 1700...*

El día 12 de Junio del año 1825. Profesa Sor M^a Feliciano Ybañez, de edad de 23as..... No hizo renuncia ni dio dote ni demas gastos, pr. aber Profesado en Plaza de Cantora...⁹⁸. Murió el 04-08-1878, a los 76 años de edad. ff.100 r-v)

El día 23 de Febrero del año 1856. Profesa Sor M^a de los Dolores del Corazon de Jesus, Cambal y Robles, de edad de 20 años.... entró en plaza

98. Es la primera vez que se relaciona de forma explícita la relación dote-oficio de cantora u organista.

de Cantora, asinándole el Gobierno 3 Reales diarios..... Murio en Ulreca, a los 68 años de edad, el día 01-02-1904. [f. 110 r-v]

19-03-1895. Profesó Sor Basilisa de la Encarnacion Megias Garcia... profesó de edad de 21 años en plaza de Cantora, no hizo renuncia. [f. 142 v]

Igualmente ocurre en el otro *Libro de Profesiones*. {CAL. Archivo-B-II 1):

El 19-3-1895, a los 21 años, hizo profesión solemne Me Basilisa de la Encarnación Megias García, natural de Dúrcal, hija de Blas Megias Berrin y Araceli García Blanco. Su profesión como religiosa de velo negro y coro la hizo ante don Federico González, Canónigo de la S.I. Catedral de Granada en representación del Arzobispo don José Moreno Mazón, siendo Priora María del Carmen de Santa Magdalena de Pazzis Sánchez. Dote: Una plaza de cantora. Falleció el 30 de marzo de 1918. [f. 12r]

El 21-4-1921, a los 18 años, hizo profesión solemne Sor Visitación de Sta. Isabel Ortega Fernández, natural de Chauchina, hija de Salvador Ortega Calvo e Isabel Fernández Rios. Su profesión como religiosa de velo negro y coro la hizo ante don Cayetano María Navarro y Segura, Canónigo de la S.I. Catedral de Granada y Confesor de la Comunidad en representación del Arzobispo don Vicente Casanova y Marzol, siendo Priora Sor Patrocinio de San José Mariscal Rosales. Dote: Plaza de cantora. [+ 15-02-1996]. [f. 26]

El 7-7-27, a los 17 años, hizo profesión solemne Sor Carmen de Sta. Teresita del Niño Jesús de la Torre González [Sor Carmela], natural de Chauchina, hija de Juan de la Torre y Carmen Gonzáles. Su profesión como religiosa de velo negro y coro la hizo ante don Antonio Mateo Pereda, Beneficiado y sacbante de la S.I. Catedral de Granada en representación del Arzobispo don Vicente Casanova y Marzol, siendo Priora Sor Concepción de San Angelo González Sola. Dote: Plaza de cantora. [Viva en mayo de 1997]. [f. 30]

La última madre Cantora, Sor Carmela, pese a los achaques propios de su avanzada edad ha sido de una ayuda inestimable en el presente estudio, en el que ha colaborado localizando la música que se conserva e interpretando, con la hermosa voz que aun conserva, los villancicos que cantó en su juventud.

En Santa Paula ya hemos visto que en el libro de profesiones también se destacaba el cargo de cantora

En dicho año [1853], Profesaron la Organista, Sor M^a de las Mercedes de/ Sn. Geronimo Guervos,[...] y la Cantora Sor M^a de la Piedad del/ Espiritu Sto. Lopez.... [BI-A-I-6, f. 55 r.]

En las partituras se dice el nombre de quienes debían interpretar cada voz y así conocemos los nombres de Sor Catalina de los Reyes, Sor Manuela Plaza Losada, Sor Pilar y Sor Remedios, pero poco más se puede saber acerca de ellas.

En un caso se habla de la Sta. Cristina y de Enriqueta Navarrete como cantoras. Puede que fueran educandas o novicias aun no profesas.

En el Monasterio de la Encarnación las partituras hablan de Sor Delfina, Sor Asunción y Sor Josefina [cantora en la actualidad]

Cantores contratados

No hay datos suficientes para documentar este apartado. A veces hay noticias de la cantidad que se abonaba a un cantor o cantores anónimos. Cuando excepcionalmente aparece el nombre del cantor no se indican las condiciones en que se realizó su actuación ni se aporta ningún dato biográfico.

En 1847 Benítez interpretó *Si el sepulcro me cerráis*. Coplas de los Dolores de Nuestra Señora, de Juan Pedro Mogollón, según consta en la partitura: «Voz 1^a. Benitez pr. si bemol.» [Ver COM, p 90]

Desde 1892 hasta 1916, debió ejercer como bajo prestigioso Francisco Ramírez, que estrenó diversas obras de Vifa y Salguero.

En los libros de cuentas es frecuente encontrar datos como el siguiente

Gastos del mes de Abril de 1811: Los Pastionistas, à cada uno 15 rr. los dos días importaron 30. Por la Angélica y hevangelio, 20 [...] 1812, abril. Por cantar la Angélica y el Evangelho, 020 Rs.. Sacristanes y cantores, 058- 16 Rs.[...]Gastos de Agosto de 1812: Dia de Sto. Domingo, Sr. Gallardo, 14. [...] 1813. Senues cantores, 046 Rs. [JER- Bib-II-17]

Otros músicos, capellanes y colaboradores de los conventos

Son tan numerosos los músicos que colaboraron con los conventos que sólo por destacar a los más vinculados mencionamos a Ruiz Henares, Ruiz Vela, José Guervós del Castillo, Eduardo Guervós del Castillo, Mariano Vázquez Gómez, Cándido Orense, Antonio Luján y Antonio Palancar.

Material utilizado en los Conventos

Los datos acerca del material utilizado proceden de los propios catálogos musicales, por lo que las deducciones pertenecerían al capítulo de las Conclusiones.

FUNCIONAMIENTO Y ORGANIZACIÓN INTERNA DE LA MÚSICA CONVENTUAL

Hasta donde hemos podido comprobar, la organización era similar en todos los conventos estudiados. Todas las religiosas de velo y coro tenían obligación de cantar. Una de ellas ostentaba, por sus conocimientos musicales y sus condiciones vocales, el cargo que podríamos llamar de directora de coro. En cada comunidad recibía distinto nombre: en las Carmelitas Calzadas y la Encarnación era simplemente la Cantora. En otros casos se la llama Correctora de Canto o Vicaria. Su misión, además de velar por la digna ejecución del canto, consistía en cuidar las partituras y Cantorales y preparar el repertorio adecuado a cada celebración.

El otro cargo fundamental era el de Organista. A veces su preparación musical era superior al de la Cantora por lo que la ayudaba o sustituía en determinadas obligaciones.

Normas específicas en cada Orden religiosa

Me limito a transcribir las partes de las reglas y los ceremoniales catalogados, con normas relativas a la música.

En el Convento de los Ángeles y procedente de Loja, están unas reglas manuscritas sobre pergamino en 1528:

Urbano obispo... [Reglas para las clausas del convento de Sta. Clara de Loja⁹⁹] [En favor de una mejor comprensión, he transcrito omitiendo las abreviaturas que presenta el texto]

[Fol 13]: «Acercas del oficio divino que al Señor se ha de pagar así de día como de noche, en tal manera se guarde que aquellas que saben leer y cantar celebren el dicho oficio con graveza y mesura, según la costumbre de la orden de los frailes menores, pero las que no saben leer digan

99. Nº 8 del Catálogo. *Historia, Reglas, Teoría.*

veinticuatro veces el pater noster por matines, por laudas cinco, por prima, tercia, sexta, nona, por cada una de estas horas siete, por vísperas, doce por completas siete, y de esta manera guarden en todo quanto al oficio de nuestra Señora. El tiempo que las hijas que saben leer hacen el oficio de los difuntos digan las vísperas por los finados siete veces el pater noster con *regen eternam* y por matines doce más las que alguna vez por ocasión razonable no pudiesen leyendo decir sus horas séales ífulto decir el oficio por pater noster así como a las otras hijas que no saben leer»

[Capítulo séptimo, fol17]: «Si alguna de las hijas pequeñas o de mayor edad fuere de buen ingenio y a la abadesa pareciere, hágales enseñar dándoles maestra idónea y discreta por la cual así en el canto como en el oficio divino sean ensetadas».

[Al final, termina]: «Esta regla mandó escribir la muy Rvds. Clara de la Cruz, primera abadesa desta casa de Sta. Clara de Loja la cual casa mandó hacer y dotó el santo y muy ilmo. señor don Fray Hernando de Talavera, primer ar. de la santa iglesia de la ciudad de Granada y dejó por patrón y edificador de esta casa al muy Rvdo. Sr. Don Jerónimo de Madrid abad de primero instituido en esta dignidad en la dicha santa iglesia de Granada año de MDXXXVIII.

Unas *Constituciones Generales*...¹⁰⁰ catalogadas en Los Ángeles repiten normas similares. Siendo un castellano perfectamente comprensible, he preferido mantener su ortografía y acentuación al transcribirlo, por conservar el sabor de la época. Sólo he omitido el empleo de las eses en forma de f que presenta este impreso

Cap. III. Del Divino Oficio, Oración, Silencio, y Comunión.

[Al margen, pág.88] : Asistan todas al Oficio Divino. Ex Tol. 1583 . capítulo 3.

Ordenamos, que todas las religiosas convengan, y estén presentes en el Coro al Oficio Divino, de día, y de noche, tañida la primera campana; y el Abadesa tenga solicitud, que el Oficio Divino se diga despacio, pausado, con devoción, à las horas y tiempo debido; y todas serán obligadas à ir a Maytines, y demás Horas Canonicas; y no estando enfermas, ò legítimamente ocupadas con licencia de la Abadesa, la Religiosa que fuere negligente en acudir al Coro, y Oficio Divino, por la primera vez dirà la culpa en el Refitorio; la segunda harà la penitencia de pan, y agua; y la tercera, se le darà una disciplina; y si fuere incorregible, se le quitarà el velo y no podrá librar mientras no se enmendare.

100. N.º 3 del Catálogo. *Historia, Reglas, Teoría*.

[Al margen, pág. 89]: cuando se dice el Oficio Divino, han de estar cerrados los Locutorios.

Y para que esto se execute más puntualmente, mandamos, pena de suspensión de sus Oficios por un mes, à las Abadesas, y à las Graferas, y Escuelas, que al tiempo que se dice el Oficio Divino cierran los Locutorios, ò gradas, y no consientan quede alguna Religiosa en ellas, y llevarán las llaves à la Abadesa, ò quien encargamos vele mucho en esto, y en llamar à la Horas Canonicas à las que no huviere dado licencia.

[Al margen]: Diràse Maytines à media noche, ò à las ocho de la tarde.

Guardese la costumbre santa de decir Maytines à media noche; y si en algunos Conventos, por alguna causa, pareciere à los Provinciales convenir que no se digan à media noche, diràse siempre en invierno, y Verano à las ocho de la tarde, por ser la hora en que yá han de estar cerrados los Tornos; y así podrán, como deben, assistir todas las Oficialas.

[Al margen]: Obligacion de rezar el Oficio Divino. Ex Tole. capit 3. 1583

Declarase, que todas la Religiasas, professas que faltaren de las Horas Canonicas que en el Coro se rezan, están obligadas, pena de pecado mortal, à decir todas las horas que huvieren faltado de estar en el Coro; y las que siendo del Coro, por alguna causa aprobada por el Provincial, no pudieren rezar el Oficio Divino, cumpliràn diciendo por Maytines veinte y quatro Pater nostes, por Laudes cinco, por Prima, Tercia, Sexta, Nona, y Completas, por cada una de estas Horas siete, por Visperas doce, y oraràn por los difuntos.

[Al margen]: Estèn con devocion en el Coro. Ex eisd. cap 3

Estando en el Coro cuando se dice el Oficio Divino, ò oyendo Missa, ninguna Religiosa hable, ni ría, ni haga cosa que divierta la atencion debida al Divino Oficio, por no caer en la maldicion que està dada con desprecio, y negligencia.

[Al margen, pág 90]: El Oficio Divino se diga en cantollano. Ex eisd. cap. 3.

Item, ordenamos, que el Oficio Divino se diga en canto llano, simple, y uniforme, y no en canto de Organo, ni Contrapunto; y creemos, que sea cosa más devota leer, y psalmear con voz quieta, clara y distinta, con atencion del alma, que ocuparse en la Música, y Canto. Podrà empéro el Prelado General, ò Provincial, haviendo causas bastantes, dár licencia para que se cante en algunos Conventos Canto de Organo.

[Al margen]: Missa, Tercia, y Visperas se diràn cantadas, lo demás rezado, si no es en los dobles prima, & secunda: clasís.

La Missa, Tercia, y Visperas se diràn siempre cantadas, y los Maytines dobles de primera classis, en los de segunda el Te Deum laudamus, y Laudes, Prima, y Completas, se diràn rezadas, porque se de lugar à la

Oración Mental, fuera de los dobles primæ & secundæ classis, que se cantaràn. Item, los conventos donde huviere costumbre de decir el Oficio Divino en tono, y no cantado llano, se conserve tan buena costumbre.

[Al margen]: besaràn la tierra las veces que entraren, y salieren del Coro, y tendrán en èl silencio

Entraràn todas en el Coro con gran compostura, y devoción, como quien entra en el Sancta Sanctorum à hablar con Dios; y puestas de rodillas delante del Santissimo Sacramento, al entrar, y salir del Coro, besaràn la tierra; y también cuando en la Missa alzaren la Santissima Hostia, y Caliz, diciendo cada una en secreto aquellas palabras tan llevas de viva Fè, y fervor, que nuestro Padre San Francisco decia, entrando en los Templos: *Adorâte y bendigôte, Señor, aquí, y en todas las partes del Mundo, que estàs Sacramentado*; y luego se irá la Religiosa à su silla del Coro, donde estará con mucha oración, silencio, corrección, con postura de rodillas, baxos los ojos, hasta que se haga señal para empezar el Oficio Divino, y de ninguna manera parlén unas con otras mientras [pág. 91] estàn en el Oficio Divino; y la que lo contrario hiciere, haga la penitencia de pan y agua en el Refitorio.

[Al margen]: No passen de un Coro à otro sin orden de la Abadesa, ò Vicaria del Coro

Despuès de empezado el Oficio Divino, ninguna Religiosa por su autoridad se podrá passar de un Coro à otro; podrán empero la Abadesa, Vicaria del Convento, y Vicaria de el Coro, si juzgaren que es conveniente, para que el Coro esté compuesto, mudarlas de una parte à otra, y esto podrá la Maestra de Novicias con la Jovenes, y Novicias, que han de estàr a) Pulpito, y en pie; y cuando las Religiosas passaren de un Coro à otro, será por detrás del Pulpito en que estàn los libros por donde se canta.

[Al margen]: Estèn echados los velos de las rejas del Coro mientras se reza el Oficio Divino

Mientras se reza el Oficio Divino, y en todos los demás Actos de Religion, que se hicieren en el Coro, han de estar siempre echados los velos en las rejas, no solo en los Coros baxos, sino en los altos, de tal manera, que no puedan ser vistas las Religiosas de las personas de fuera, y esto aun en la fiestas más solemnes; y sólo podrán alzarlos, cuando en la Missa se ha de adorar el Santissimo Sacramento, y entonces se cerrarán todas las ventanas del Coro, para que con la obscuridad no sean vistas las Religiosas. Y encargamos à las Abadesas velen mucho en esto; y la que fuere negligente en executarlo, sea suspensa de su oficio por un mes; y si la relaxación, y descuido en esta parte fuere grande, sealo por cuatro.

[Al margen]: Sean los Coros altos

Ordenamos, que de aquí adelante, en los Conventos que se fundaren, no haya Coros baxos, sino todos sean altos; y encargamos à los Provin-

ciales, y Abadesas reduzgan à sus Conventos, para que los Coros sean solo en lo alto, por ser convenientissima el bien de las Religiosas [.....]

Cap. X. De la Vicaria del Coro

[Al margen, pág. 135]: La Vicaria de el Coro cuidará de que se reze con devoción, y haya silencio en el Coro.

La Vicaria del Coro ha de tener gran cuidado de que el Oficio Divino se cante, y reze con mucha devoción, haciendo se diga con la debida pausa, comenzando todas juntas, y acabando à un mismo tiempo, para que haya uniformidad, y consonancia, teniendo gran cuidado en que las Religiosas ayuden al Coro en lo cantado, y rezado. Y cuando alguna se descuidare, adviertalo con caridad, como tambien si no guardan silencio: y cocarganos à la Abadesa, y Vicaria del Convento pongan en la execucion de esto mucho cuidado.

[Al margen]: Ha de proveer todo lo que se cantare, y rezare.

Està à su cargo passar las lecciones, y Kalendas à la Hebdomadaria, y Cantoras todos los dias despues de Visperas, ò en otra hora que se señalare, haciendo señal con una campanilla, para que se junten las Religiosas: ha de passar tambien lo que se tiene de leer en el Refitorio, y casa de labor, y enmendar los acentos, y todas las faltas que se hicieren en razon de esto, lo qual hará con mucha modestia, y silencio.

[Al margen, pág. 136]: Estudiarà biè las ceremonias

Sea muy cuidadosa en estudiar las ceremonias del Ceremonial, ansi para la Semana Santa, como para todo el año, porque las pueda enseñar, y hacer practicar a las religiosas

[Al margen]: Cuidará se cumplan las dotaciones del Convento.

Corrè por cuenta de la Vicaria de el Convento, como tambien por la Sacristana, el hacer se cumplan à sus tiempos las dotaciones, y fiestas que tiene obligacion el Convento.

[Al margen]: Cuidará se toque al Oficio Divino.

Cuando huviere descuido en tañer à sus horas al Oficio Divino, tendrá cuidado la Vicaria del Coro de avisarlo à las Sacristanas, para que toquen.

Cap. XI. De la Sacristana

[Al margen, pág. 136]: La Sacristana tendrá cuenta de todo lo que hay en la Sacristia.

La Sacristana ha de tener cuenta con todo lo que pertenece à la Sacristia, cuidando mucho de los Ornamentos, y ropa blanca. dàr los recados al sacristan, y recibirlos con tiempo, y con mucho silencio, y tendrá una compañera que la ayude.

[Al margen]: Tocará al Oficio Divino.

Corte por cuenta de la Sacristana el hacer tocar en sus horas competentes al Oficio Divino, Sermones, y disciplinas, y hacer señal para las horas

de silencio, y recogerse de noche, y en las demás cosas que fuere costumbre en los Conventos.

[Al margen]. La segunda Sacristana tocará, y despertará à Maytines.

La Sacristana segunda ha de tañer siempre à Maytines à media noche, y despertará las Religiosas, para que vayan à ellos. A Prima tocará la Sacristana mayor, y à la Pelde¹⁰¹ (segun se acostumbra en la religion) quien señalará la Madre Abadesa.

[A. margen]: El tornillo, ó cajon esté cerrado, sino es quando se dà recaudo para la Iglesia.

El torno, ó cajon por donde se han de dàr los recaudos para la Iglesia, ha de estar siempre cerrado con llave en dando los recaudos; y prohibimos pena de voz activa, y pas [pág. 137] siva para todos los Oficios por dos años à las Sacristanas, que por el tornillo no se libre, ni reciban recaudos para las Monjas, sino que los remitan à las Tornieras, à quien esto pertenece.

[Al margen]. Dará todo el recado al Sacristán con tiempo, para que pueda asistir al Coro.

Ordenamos à las Sacristanas, que por la mañana prevengan todo lo que es menester para celebrar el Oficio de aquel día, y lo entreguen al Sacristán, dándole orden de lo que ha de hacer, para que así las sacristanas asistan al Oficio Divino, y mientras este se celebra, no tengan ocasion de inquietar el Coro.

En las *Constituciones para las Descalças y Recoletas*.¹⁰² se prohibe, por el contrario, cantar en el Oficio Divino, como ya dijimos:

Aunque la costumbre de cantar el Oficio Divino es santa, y piadosa, introducida por los Santos Padres; pero porque las Monjas Descalzas y Recoletas tengan más lugar de darse al exercicio de la santa oración, y contemplación, y demás exercicios penitenciales, se ordena, y manda, que el Oficio Divino no se cante, aunque sea en canto llano, sino que se diga en tono o rezado, con paussa devota clara y distinta, comenzando todas juntas y pausando unánimes hasta el fin...

Fr. Antonio ARBIOL, en su obra *La religiosa instruida*...¹⁰³, aconsejaba:

[pág. 262] El cantar o rezar las divinas alabanzas, se dice con mucha razón Oficio Divino, porque es oficio principal de los Ángeles, y Santos

101. Pelde: En los conventos franciscanos, toque de campanas antes del amanecer.

102. ANG, nº 4 del Catálogo. *Historia, Reglas, Teoría*.

103. ANG, nº 12 del Catálogo. *Historia, Reglas, Teoría*.

en el Cielo; y lo fue también en la tierra de Christo Señor nuestro, de quien los Evangelistas Sagrados San Matheo, y San Marcos escriben que dicho el Hymno despues de la mysteriosa Cena, se salió con sus discipulos a orar al Monte Olivete...

[pág. 267] Regularmente en lo cantado se assientan las Religiosas del un Coro, y las del otro están en pie, y assi alternan; por lo qual se debe notar que las Religiosas que están asentadas, à la mitad del verso antes del Gloria Patri se han de levantar, y ninguna del Coro se ha de sentar hasta el Amen de todo este santo verso...

En unas primitivas *Constituciones de Santa Paula*, que fueron «ordenadas y establecidas por el capítulo general que se celebró en el monasterio de Sn. Bartholome de Lupiana», en 1510, ya hay indicaciones al respecto:

La correctora preside en el coro faltando la priora y vicaria. [fol 3r]

El officio cantado mandamos y estrechamente defendemos que no canten canto de organo, ni contrapunto, solas ni acompañadas ni en otra manera alguna. [fol 11r]

Cap. sexto de las costumbres que sean de guardar en el coro. [fol 57r y ss]

Es de notar que a las piezas de la Prima e de completas el Kyrie leyson se dize a coros uno a un choro e otro al otro comenzando del choro de la Ebdomadaria[...] el pater noster a de ser dicho por sola la ebdomadaria. [fol 57v]

La Ebdomadaria siga las oraciones e los capitulos por el libro aunque los sepa de coro. [fol 58r].

El capítulo séptimo trata «de la correctora del canto e del officio de cantora.» [fol 58r-59v]

El capítulo octavo trata «del officio de las versicularias.» [fol 60r].

El capítulo diecinueve trata «del officio de la bienaventurada Virgen nra. Señora.» [fol 87-90r].

En las *Constituciones de las Monjas de la Orden del máximo Doctor de la Iglesia nuestro padre S. Gerónimo, dispuestas, y arregladas por nuestra Sagrada Religión, y aprobadas, y confirmadas por su Capítulo privado, celebrado en nuestro Colegio de San Gerónimo de Jesus de Avila, en el mes de Octubre de 1769*, impresas en Madrid, en la imprenta de D. Juan Antonio Lozano, el año 1774, se lee:

Constitución IV. De la Elección, y Oficio de la Vicaria, y de su autoridad, y poder.... Es cargo de la Vicaria hacer la tabla de los Oficios cada semana, disponer que las Monjas estén en buen orden en el Coro... [pp 11 y ss]

Constitución XV. De cómo se ha de hacer el Oficio Divino, y de la Oración Mental que se ha de tener de Comunidad. En qualquier Monasterio de Monjas de nuestra Orden, sea dicho el Oficio Divino en el Coro, cantado, ó rezado, á voz alta, ó baxa, espaciosamente, y á punto, no obstante qualquier necesidad, ó negocio; y asimismo sea celebrada, en quanto buenamente ser pudiere, cada día á lo menos una Misa Conventual, cantada, ó rezada. La Priora, Vicaria, y Correctoras, tengan mucho zelo en asistir al Coro, y hacer, que las demás cumplan con esta principal obligación, y que se haga con esmero todo el Oficio Divino, y que todas las Horas Canónicas se digan, y canten á sus tiempos, y con aquella mayor ó menor pausa, y gravedad, que corresponde á las festividades mas ó menos solennes, según la practica de cada uno de los Monasterios: Y la Vicaria pondrá cuidado, que los Coros estén bien ordenados, con igualdad de Monjas, y de voces, y que observen orden, así en estar sentadas, ó levantadas, como en asientos, y sillas: Y ordenamos, que en nuestros Monasterios de Monjas no se introduzcan Cantos, ni Oficios nuevos, que no tiene la Orden, salvo los Oficios que tengan de los Santos de su vocación: Y permitimos, y damos lugar á que se pueda cantar Canto de Organó en los Coros de nuestras Monjas, especialmente en las principales festividades... [pp 37 y ss.]

Constitución XXX. Del Oficio que se ha de hacer por las Monjas de nuestra Orden que finaren, y por N. P. General.... En el séptimo día [después de la muerte de una Religiosa], trigésimo, y al fin del año sea cantada en el Coro una Vigilia de tres Lecciones, y una Misa Conventual de requiem; y desde el día de la sepultura, hasta el día séptimo inclusive, sea cantado, assi después de Misa, como después de Vísperas, un Responso sobre su sepultura.... salvo a las Vísperas, y Misa de los días de fiesta; y al día trigésimo y al fin del año, salgan sobre su sepultura solamente despues de la Misa, y canten un Responso, con las Oraciones debidas.... Por el que muriese siendo general de nuestra Orden, sea dicha una Vigilia de tres Lecciones, con Misa Conventual.... [pp 77 y ss.]¹⁰⁴

104. JER. Bib-Orden-I-III-10

ACTIVIDADES MUSICALES

Las actividades musicales también se deducen, en su mayor parte, de las obras catalogadas.

Pocas alusiones hay en el archivo histórico de las **Carmelitas Calzadas a la música** que debía acompañar cualquier celebración litúrgica, tanto en la Misa como en el oficio Divino:

En las *Constituciones que en todo tiempo se obligan a observar...* fechadas el 21-02-1793 se limita a decir:

It. que en el día posterior a la función de dh^o Yg^o aya de aver una Misa cantada por los/ Hos. Defuntos cuya Limosna sera ocho rs. la h^o tencion de la Misa, quatro los dos bestuarios y/ quatro el Cantor que dh^o Misa oficio y lo mis/ no se dara en todas las Misas Cantadas q. aya/ por los Hos. oficiales. [CAL B-3-1. Leg. 2. f. 6r]

Las *Rubricas que deben observarse en los Diversos Oficios de la Semana Santa según el Ceremonial Carmelitano* no contienen ninguna alusión a la música, aunque aparece algún dato que puede relacionarse con ella:

Desde este día [Domingo de Ramos] hasta la feria 2^a después de/ la Dominica in Albis exclusive no se dice la/ Antiphona Veni Sancte Spiritu...

En el *Libro de Arcas del Convr^o. de Carmelitas Calzadas de esta filiaz^o*. que comienza el 3 de mayo de 1744 hay anotaciones relativas a gastos relacionados con las misas de «aguinaldo», pero no se sabe bien qué parte correspondería a la música ni explican nada acerca de ella:

60 reales para las Misas de aguinaldo [1746, f. 7 v]

60 reales para las misas de Aguinaldo el día 4 de septiembre [1747, f. 9 r]

En 17 de Agosto. 60 Rs. para las misas de Aguinaldo [1747, f. 9 v]

It. quatrocientos Rs. que en 9 de Julio entraron y dio nro. admor. para la Fiesta de Nra. Madre del Carmen en cuyo día se sacaron para este fin» [1749, f. 11 v]

El 14 de agosto «60 rs. para la zera delas misas de Aguinaldo» [1749, f. s.n.]

Actividades a cargo de los propios conventos

Las actividades musicales de los conventos solemnizaban la liturgia ordinaria y determinados actos especiales tales como la profesión de las novicias y la recepción de nuevas abadesas.

Tras el acto capitular del 10-I-1753, en Santa Paula, se acordó que la dote fuese de 800 ducados, que los gastos de profesión no superasen 200 ducados y que los gastos de toma de hábito no superasen los 300 ducados. Parece ser que la costumbre había hecho olvidar la norma y que los gastos en estas celebraciones y los del día de la Cruz y Lavatorio del Jueves Santo eran excesivos, por lo que el Prior de San Jerónimo, Fr. Dionisio de la Presentación, con fecha 22-I-1772, exhorta a una mayor austeridad e incluye una lista detallada de los gastos permitidos en esas celebraciones (cera, manutención, propinas, etc.). En lo que puede afectar a la música detallo:

Modo de distribuir la propina de una/ toma de Avito en N. Mon^o de N. M. Sta. Paula/ de Granda, la qe. nunca excedera de doscientos Du/ cados. Para propina de Capn. y sacristan á ocho ds. cadauno, dies y seis, 16. [...] Los quarenta y quatro para la musica, 44. [...] Propina de Profession en dho. Mon^o trescient^o ros Ducados, qe. se distribuiran en esta forma...Musica quarenta, y quatro, 44 rs. [JER-Bib-A-I-6]

La liturgia ordinaria

La liturgia ordinaria tenía dos apartados especiales: la Misa y el Oficio Divino. Dentro de cada Orden se daba especial significación a los Santos fundadores y a los titulares de la Iglesia, como ya se ha visto y demuestran las partituras

Donaciones de devotos

Fueron muy frecuentes las donaciones que, a cambio, pedían se dijese misas cantadas por el alma del donante o de sus familiares. Como ejemplo de esto transcribimos lo siguiente:

memoria de Ju^a de toledo. [al margen].

Despues de los dias de Ju^a de Toledo texedor seran obligadas la s^a priora y mon/jas de Sancta paula dar lugar en la yglia. donde sea enterrado y dezirle una vigilia con una missa de requiem cantada y dende en adelante para siempre jamas/ dezir cada año una vez una vigilia de 111 lecciones con

su missa de requiem cantada[...] en XVII de Sete. del dicho año de MDXXV yo p^o de Gumiel.» [firma «Pedro de Gumiel canon^o»]. [JER-A-III-11]

También en el testamento de Gerónimo de Madrid, abad de Santa Fé, escrito en Granada el lunes 24 de marzo de 1533, se solicita una misa cantada [JER-A-III 11]

Otras funciones solemnes no habituales

Circunstancias excepcionales exigían un acto de agradecimiento, a menudo solemnizado con música. En Granada, muy afectada por desastres sísmológicos, fue habitual que se celebrase el haber sobrevivido a un cataclismo:

Te Deum/ en acción de/ Gracias perpetuamente por/ el terremoto/ de el día de to/ dos Santos/ en el a^o del 1755 [al margen]. En primero de Nove. este año de mil setecientos. y cinco Nra./ Me. Priora Sor Jpha. de la Concepn. expuso a la Comd. Junta en el Coro/ la grande obligacion en q. al presente se halla de rendir a nro. Señor/ Dios continuas y repetidas gracias por los favores q. esta Comd./ recibió de su Divina Piedad en este día, en el q. a cosa de los diez me/ nos qto. de la mañana se reconoció un temblor de tierra tan largo. / y furioso q. duró el espacio de 5 minutos, no experimentandose/ en esta Comd. ni en alguna de esta muy Noble Ciudad de Granada/ el menor quebranto; en cuya virtud dispuso esta dcha Sra. Nra. Me. Priora/ q. en acción de gracias todos los años se cantase el Te Deum/ el día primero de Nove.; ayiendolo así executado en este dho. día/ de dcho año con otras muchas rogativas y plegarias q. la Comd./ de su libre voluntad ofreció a mo. Señor. Y toda la Comd. entendida/ la justa y stá. propuesta de nra. Me. Priora vino en que así se/ execute para spre, Jamas. de todo lo qual doy fe ut supra/ Sr. Maria Ysabel/ Vicaria [rúbrica] [JER-Bib-A-1-6, fol 13r]

Colaboración de la Capilla de Música de otras entidades e instituciones

Del vaciado de Bermúdez de Pedraza y otros autores se deduce, según hemos visto, la participación de distintas capillas musicales en los conventos, pero en ellos no hemos encontrado referencias concretas a esta colaboración.

SITUACIÓN ECONÓMICA Y SOCIO-CULTURAL DE LA ACTIVIDAD MUSICAL EN LOS CONVENTOS DE CLAUSURA

Como ya hemos visto, la actividad de cantora u organista suponía una situación económica de privilegio que eximía del pago de dote. Su formación musical y cultural fue siempre una constante en todas las comunidades. Todo ello conllevó una consideración social privilegiada para las religiosas que destacaron por estos cargos, al menos dentro de sus respectivos conventos. En determinadas circunstancias, su fama trascendió los muros conventuales, como prueban las partituras catalogadas.

Añadimos algunos datos que prueban la preocupación por la formación musical de las religiosas:

La M. R. Madre Sor Cristina de Belén Cañaveral que profesó también en Mayo de 1854, dejaba en su testamento al profesar su dote para una cantora ó religiosa con ese cargo. Y en su muerte que fué el 29 de Octubre de 1899 por pagar algunas deudas que tenía fue preciso venderlo. Pero dejó en su último Testamento que hizo con licencia de su Santidad una casa ... con la que se dotó a una religiosa cantora [documento privado 19 de mayo de 1903]..... Además dejó dicha R. Madre Cristina de Belén Cañaveral una casa... que heredó de su tía la R. Madre Sor Luisa de Jesús Cañaveral... y dotaba también la novena, función y dos días de Juhileo de las 40 horas que tendrá lugar la víspera y día de los Santos Reyes á Nuestra Señora de [67r. Desde el folio 67 al folio 72, ambos incluidos, sólo se escribe el anverso del folio] Belén cada un año. Y sermón de Pasión en la Noche del Jueves Santo. Y yo como albacea.... es mi voluntad que en agradecimiento de dichas dotaciones se les haga dos aniversarios con vigilia y Misa de Requiem cantadas... Y para que conste lo firmo en este Monasterio de mi Madre Santa Paula de Granada á 6 de julio de 1904. Sor Remedios del Buen Pastor Pérez Gutiérrez. Priora [rúbrica]. [JER-Bib-Arch-1-6]

Ya en nuestro siglo, la música seguía siendo una parte importante en la formación de las religiosas de San Bernardo: en 1949 se hizo una Fundación Canónica para dos Religiosas cantoras, con donativos de varios bienhechores, por la cantidad de 30.000 pesetas. En el 1951 se aumentó á 50.000 pts¹⁰⁵.

Fundación Canónica para dos Religiosas cantoras con el Título de San José hecha a favor de la Comunidad del Monasterio/ de Religiosas de

105. Libro de Cuentas, p. 340. Ver en el *Apendice Histórico* del Catálogo.

Nro. Padre San Bernardo de/ esta ciudad de Granada./ Esta Fundación se hizo el año 1949 con/ donativos de varios bienhechores con la/ cantidad de 30.000 pesetas en Títulos de Papel/ del Estado del 4% Interior, como consta la/ numeración de los Títulos en el libro de/ bienes y fondos de la Comunidad./ En el año 1951 se aumentó por los mismos/ bienhechores hasta la cantidad de 50.000 pts./ Como en el año 1951 fueron canjeados/ los Títulos desapareció la numeración de/ los primeros títulos siendo sustituidos por/ uno de la serie C, nº 0115000 al 0115004 [En la p 341, firma el VºBº el día 20-11-1952 el Vicario Gral. Dr. Paulino Cobo]

1

CAPÍTULO II.

EL ARCHIVO MUSICAL EN LOS CONVENTOS DE CLAUSURA: CONSIDERACIONES SOBRE EL REPERTORIO CONSERVADO

II.1. CANTO LITÚRGICO MONÓDICO CON TEXTO LATINO: SU EVOLUCIÓN A TRAVÉS DEL TIEMPO.

Es el género más ampliamente representado en la mayoría de los Conventos, tanto a nivel teórico como en forma de cantorales y de libros impresos. Su datación abarca un periodo amplio que comienza en el siglo XVI y se mantienen hasta bien entrado el siglo XX.

En nuestro país esta manifestación musical no ha sido estudiado de forma sistemática. Hay magníficas monografías, como las de Casiano Rojo, Germán Prado, Samuel Rubio e Ismael Fernández de La Cuesta -por citar algunos de los autores españoles más destacados- que tratan de un tema determinado, pero no hay un estudio global del género que estuvo presente en la liturgia cristiana más de un milenio.

Por otra parte, cuando se habla del periodo objeto de nuestro estudio, se cae en francas descalificaciones y se pospone hacer su análisis profundo:

Evidentemente, el canto ya no era [en los ss. XV-XVI] más que una caricatura del primitivo canto litúrgico monódico o gregoriano. [Fernández de la Cuesta: 1978, 24]

Al intentar hacer un estudio diacrónico de este canto surge el problema de la terminología: muy a menudo se aplican los mismos términos a hechos muy diferentes. Se habla indistintamente de canto gregoriano y de canto llano. Se emplean como sinónimos los adjetivos antiguo-hispano, hispano-visigótico, mozárabe, eugeniano y toledano. También algunos autores utilizan aleatoriamente los términos canto figurado, canto de órgano y polifonía.

En aras de una mayor claridad, me he permitido seleccionar los términos que me han parecido más correctos en cada caso, teniendo en cuenta a los teóricos de la época, como expondré en su momento.

La denominación tradicional de *Canto Gregoriano* la he reservado exclusivamente para el repertorio estudiado por Sofesmes y recogido en sus publicaciones (*Liber usualis, Antiphonale, Gradual Triplex*, etc.). Igualmente se ha dado este nombre a las melodías del siglo XVI que, al copiar viejos cantorales reproducen de una forma bastante exacta el ritmo de los antiguos neumas, como es el caso del impreso ENC-Cant-17, del que se hablará después [lámina XII].

Para denominar la mayoría de las obras que aparecen en los Convenios, tanto en cantorales como en libros impresos, todos ellos posteriores a 1500, he preferido la denominación de Canto Llano que se ajusta más a la terminología empleada por los teóricos de la época.

II.1.1. *Canto toledano* versus *Canto romano*

El rito y la música llamados hispanogóticos o mozárabes fueron abolidos en el Concilio de Burgos del año 1080 y aun antes de esa fecha la música ya se encontraba en pleno declive según afirmaba el copista del *Antifonario de León* [Rujo, Prado: 1929, 7 y ss].

Tras la abolición, quedaron confinados en seis parroquias de Toledo, cada vez más olvidados, hasta que el Cardenal Cisneros [1436-1517] emprendiera su restauración en la capilla del Corpus Christi de la Catedral toledana [Fernández de la Cuesta: 1983, 194].

Es sabido que la restauración de Cisneros no consiguió sus objetivos, pero sí es cierto que dio lugar a un repertorio, el Canto toledano. Prueba del interés que el canto toledano despertó siempre entre los teóricos son sus continuas citas:

En 1761, se imprimió en Madrid la primera edición del *Arte de canto llano y órgano....* de Manuel Jerónimo Romero de Ávila [1717-1779]¹. El segundo libro, está dedicado a la práctica del canto llano, «según se canta en mi santa Iglesia de Toledo». Se esforzó en la transcripción del canto mozárabe y en la catedral de Toledo se conservan diversos manuscritos suyos.

En 1776, en la dedicatoria de su *Arte o Compendio General del Canto Llano, Figurado y Órgano en Método fácil*, Francisco Marcos y Navas

¹ La edición corregida por Aranguren de Aviñarro se estudiará con mayor extensión.

November. F. 11.

In nomine domini. amen.

Incipit proprium sanctorum de missali per totum annum secundum consuetudinem curie Romane cum missis festivitatum ecclesie Barnabae

In vigilia sancti andree apostoli. Introitus

se cus ma re ga li

Misal impreso en Granada en la primera mitad del s. XVI. ENC. C-17

felicitaba al cardenal-arzobispo de Toledo, Francisco Antonio Lorenzana, por su interés hacia el canto litúrgico toledano, demostrado por la edición de una «Misa gótica» [1770] y un «Oficio gótico» [1775]:

Así lo testifican las dos Ediciones que V.E. ha hecho, la una de la Misa, y el Oficio Gótico en la Puebla de los Angeles, año de 1770, siendo V.E. Arzobispo de Méjico; y la otra de todo el Breviario Gótico, ó Mozarabe en esta Corte el año pasado de 75. En la primera, entre otras muy doctas, y eruditas ilustraciones, que V.E. trabajó, lleno de zelo por la venerable antigüedad de las cosas mas Sagradas, y mas gloriosas á nuestra España, explicó tambien las Notas del Canto antiguo, reduciéndolas al moderno; y en la segunda colocó V.E. en el Prólogo una muy exácta y curiosa exposición del Canto Eugeniáno ó Melódico. Y ahora nuevamente por medio de quatro libros, que á expensas de V.E. se han formado para el uso de la dicha primada Iglesia, ha conservado á la posteridad el Canto Melódico para el discurso de todo el año. [Marcos y Navas: 1776, IV-V]

En una nota a pie de página Navas explica en qué consiste el canto Melódico. Curiosamente no estaba a cargo de sochantres ni clérigos:

Canto Melódico es una cierta glosa, con que los niños de la Santa Iglesia de Toledo adornan los versículos de las Horas, y otras cosas [Marcos y Navas: 1776, V]

Al final de su tratado, el propio Marcos y Navas incluye las nueve Lamentaciones de Semana Santa y el Pregón Pascual que, según Howell, están basadas en la tradición mozárabe:

The final book contains the most distinctive material in the treatise: the Lamentations of Jeremiah in *canto melódico*, a melismatic embellishment of plainsong used in Toledo Cathedral and purportedly based on the Mozarabic tradition. [Howell: 1980, XI, 665]

Si se admite este repertorio como canto toledano, heredero del canto mozárabe, igualmente hay que incluir en el mismo apartado el *Apéndice al Ritual Carmelitano* de fray Pedro Carrera Lanchares, que ofrece unas melodías análogas, bien diferenciadas del repertorio romano².

2. Ver en el Apéndice de partituras los ejemplos de lamentaciones de ambos autores.

Carrera también editó en 1805 su *Forma canendi in missis*, impresa en el formato grande de libro coral, con una serie de cantos propios de la misa según el rito toledano [Howell: 1980, III, 826].

La diferencia esencial del repertorio romano y el repertorio toledano parece ser de índole melódica y modal, no métrica. Manuel Pérez Calderón, en 1779, dice en su *Explicación de sólo el canto llano* que la iglesia de Toledo no sólo es famosa por su magnificencia y grandeza sino por la singularidad de cantar las antífonas, salmos de vísperas y otras horas canónicas de un modo

no usado en el canto llano, por lo que se llama cuerda toledana. [Cita tomada de León Tello: 1974, 523].

Tres siglos antes ya se mencionaba esa diferencia, sobre todo en las entonaciones. Hacia 1498 se imprimió la *Introducción de Canto Llano* del bachiller Alonso Spañón: en los capítulos XI y XII, al hablar de las entonaciones, señala algún cambio entre las que se hacen habitualmente y las que aparecen en el tonario de Toledo:

Las epístolas ... el principio comienza en a/a/mire: con los euangelios. epístolas. lecciones. profeci-tas, segun el Gregorio en el libro de natura tonorum. el/ segun el tonero de Toledo comienza en esolfant. [Spañón: 1976, s.n.]

Vicente Pérez Martínez (ca. 1750-1800), publicó su *Prontuario del canto llano-gregoriano...* en 1799. En la dedicatoria, afirma que a mediados del XVIII la Real Capilla había adoptado el canto toledano. De una segunda edición de este tratado se hablará en otro capítulo más detenidamente.

Cuando se erigió la Catedral granadina, el rito adoptado fue el romano, como ya hemos dicho, excepto en el canto «que en todo y por todo será según la costumbre de la Curia de nuestra santa Iglesia de Toledo» [Bula de Erección].

Las Constituciones del arzobispo Ávalos [1530] mantuvieron el canto toledano y una epístola impresa de este arzobispo reitera su empleo en 1541.

Puede sorprender la elección del canto toledano en la nueva catedral, pero fue la más lógica, teniendo en cuenta que el primer arzobispo de Granada era monje jerónimo:

Vivian todos juntos [dignidades y demás prebendados de la Catedral recién erigida] no con menos clausura que si fueran religiosos. Las costumbres y ceremonias de la Iglesia y cura, como se vsava en la Orden de san

geronimo, por ser (excepto el canto que es de la Iglesia de Toledo) lo mas parecido a la Iglesia Romana... [Sigüenza: 1605, 392]

Durante siglos la orden jerónima había mantenido esta tradición litúrgica en sus conventos:

...quisieron nuestros Padres, y pusieron buen cuidado en ello, que el canto de nuestro coro estubiese lleno de mucha compostura, gravedad, y modestia, pretendiendo se hiziese mas con el corazon que con la boca. Recibieron a fin desto el mas usado canto que habia en España, el de mejor sonido, qual era el que se usaba en la Iglesia de Toledo, a quien siempre han imitado en quanto han podido. [Sigüenza: 1600, 261]

Según el padre López-Calo, el empleo del canto toledano en la OSH

no debe ser tomado muy al pie de la letra, a pesar de la insistencia con que es repetida la frase por los autores antiguos, e incluso por algunos modernos... no lo sabemos ni se conserva ningún testimonio musical concluyente... [López-Calo: 1975, I, 130]

Hasta el momento es muy escaso el porcentaje de obras encontradas en los Conventos vinculadas al repertorio mozárabe: el himno *Pange lingua*, con texto del propio fray Hernando³ y la comunión *Gustate et videte* serían un ejemplo. Sí es frecuente hallar en los cantorales y libros impresos obras de texto litúrgico convencional acompañadas de melodías no romanas, pero más que de un anacronismo quizás habría que pensar en una evolución o -si se prefiere- en una degradación del primitivo canto mozárabe, al que podríamos llamar Canto Toledano. Un *Credo hispano*, que se analizará más adelante sería un ejemplo de este tipo de obras.

Parte de ese repertorio toledano está contenido en el *Cantoral Sancti Ieronimi*, de mediados del s. XV, procedente del monasterio jerónimo de la Murtra⁴; contiene 173 himnos, escritos muchos de ellos en notación mensural, con melodías relacionables con las toledanas recogidas en el *Intonatorium Toletanum* de Cisneros.

3. Similar al encontrado en Santa Fe por A. Pacheco y J. González, que transcribió hace años y fue interpretado por la Schola Libera en la Capilla Real de Granada. Ver en VEGA GARCÍA-FERRER, M^a J. *Isabel la Católica y Granada*, Granada, 2004.

4. Biblioteca de Catalunya (Barcelona), Sig.: M 251 (olim M 250)

Es forzoso relacionar los himnos del *Cantoral de Sancti Ieronimi*, con los contenidos en el *Infortorium Toletanum*, la colección más completa de todas y una de las primeras en ver la imprenta⁵. [Bernadó: 1993, 2348 y ss]

La desaparición en la Catedral de Granada de un posible repertorio toledano, junto con los villancicos de fray Hernando de Talavera, es explicable si recordamos que los primitivos libros catedralicios no se trasladaron al lugar que ocupó definitivamente la Iglesia Metropolitana.

Una censura similar sufrieron los primitivos libros de El Escorial, también pertenecientes a la orden jerónima. Estos libros comenzaron a escribirse en 1564

pero todos los libros copiados en esta fecha y en los cuatro años siguientes no agradaron al rey [Felipe II], por dos razones: una porque lo habían sido del breviario viejo de la orden de San Jerónimo, cuyo texto difiere del romano en los versos de los Salmos de los introitos y en algunas otras piezas, [...] otra, porque los pergaminos empleados eran amarillentos por una de sus caras.

La colección actual comenzó a escribirse el año de 1577 y estaba prácticamente concluida en 1586, o en 1589, según afirmó el padre Ignacio Ramóneda (*Indice de la insigne librería del coro de este real monasterio de san Lorenzo de El Escorial*, ms. H-11-26, fol 9) . [Rubio: 1982, 20 y ss]

Felipe II, siguiendo las indicaciones tridentinas, ejerció una censura estricta en todos los aspectos de la música religiosa, como queda reflejado en el *Libro de las costumbres* de El Escorial [López-Calo: 1973, I, 131]. Esta censura, bien conocida en lo que respecta a villancicos y polifonía, también afectó a un canto que pudiera tildarse de cismático. A partir de ese momento, fue el Canto Romano el que se impondría, al menos a nivel institucional.

Una reliquia del primitivo repertorio granadino es el Antifonario encontrado en el monasterio de San Bernardo [1508]. La falta de la portada y colofón impidieron en principio su datación exacta. Posteriormente lo he comparado con el ejemplar existente en Santa Isabel la Real. El título completo es *Antiphonarius liber dominicalis simul cum propriis quorumdam sanctorum officii secundum consuetudinem Sancte Romane Ecclesie*. La impresión la realizó en Granada el salmantino Juan Varela por orden de fray Hernando de Talavera, según consta en el colofón del ejemplar encontrado en Santa Isabel:

5. Se imprimió en Alcalá de Henares: Arnao Guillón de Brocar, 1515.

Impressum grandi ac nominata urbe Granata: mandato et impensis reuerendissimi domini: domini Ferdinandi de Talavera p[ro]tho archiepiscopi Granatensis, per Ioannem Varela Salmantinum impressorem. Completum anno salutis... 1508. [Colofón]

Es cierto que el título ya habla de Canto Romano, pero hay que tener en cuenta que la impresión tuvo lugar en 1508, cuando ya había fallecido Talavera. Un elevado porcentaje de las melodías que se recogen en este antifonario no son romanas. Aparte de las diferencias melódicas, hay que destacar el tipo de notación. En el catálogo de San Bernardo aparecen algunas reproducciones de él.

También son de un especial interés los libros de Canto Llano impresos en Granada por orden de sus primeros arzobispos, antes de que la prohibición real tuviera lugar. Algunos, procedentes del taller de Sancho de Nebrija, son auténticos tesoros bibliográficos.

Pero de todos los libros impresos y Cantorales, hallados en los Conventos, se hablará más adelante.

Canto llano, canto figurado, canto mixto, canto de órgano

El término «canto llano» en general se utiliza de forma unívoca y es frecuente que se contraponga a «canto figurado» y «canto de órgano». Estos dos términos se emplean hoy como sinónimos de polifonía.

Según el diccionario *New Grove*, «canto de órgano» es un término para la música mensural, es decir polifónica, opuesto a canto llano, usado en España durante varios siglos. Como prueba de ello citan la *Declaración de instrumentos* de Bermudo, que lo define como «armonía o melodía que puede ser medida». El término «canto figurado» hace también referencia a la polifonía, aunque es menos frecuente en los tratados teóricos. [Sadie et al.: 1980, III, 736]. En la voz «Figural, figurate, figured»⁶, dicen que es sinónimo de «florido, elaborado con diversos artificios», pero que, en sentido amplio, significa simplemente música polifónica o concertada por oposición al canto llano. [Tilmouth: 1980, VI, 543].

José Subirá, sin embargo, había percibido que la diferencia esencial entre canto llano y canto de órgano era métrica. En el glosario que incluye en su estudio sobre Marcos Durán encontramos estas definiciones:

— «Canto de órgano.- Aquel cuyas notas tienen duración variada, a diferencia del canto llano.

6. «(Fr. *figuré*; Ger. *figuriert*; It. *figurato*; Lat. *figuratus*) No alude al equivalente castellano.

- Canto llano.- Aquel cuyas notas siempre tienen igual duración, a diferencia del *canto de órgano*.
- Canto mensurable.- Nombre dado también al *canto de órgano*.
- Música inmensurable.- Aquella del canto llano entonada con valores de igual duración todos.
- Música mensurable.- Aquella que a diferencia del canto llano, introducía notas de diferentes valores. También se la denominó *canto de órgano*. [Subirá. 1977, 52, 57]

Para los teóricos la diferencia fundamental era también de índole métrica. Franco de Colonia teórico y compositor de los primeros años del *Ars Antiqua* (s. XIII) ya distingue el canto llano del canto mensural por una cuestión de medida:

Mensurabilis musica est cantus longis breviusque temporibus mensuratus [...] Mensurabilis dicitur, quia in plana musica non attenditur talis mensura. [Franco de Colonia: 1988, 73]⁷

El mismo autor divide la música mensural en discantum y organum. Al definir el término «organum» aclara que, en sentido amplio, es todo canto eclesiástico medido:

Et sciendum quod organum dupliciter sumitur, proprie et communiter. [...] Communiter vero dicitur organum quilibet cantus ecclesiasticus tempore mensuratus. [Franco de Colonia: 1988, 73]⁸

La práctica mensural del canto monódico eclesiástico, en todo caso, se circunscribe a determinadas piezas y a un área geográfica determinada «predominantemente la Península Ibérica.» [Bernadó: 1993, 2346]

¿Qué dicen los teóricos españoles al respecto? Oponen el «canto llano» al «canto figurado»; la diferencia esencial está en la supuesta isorritmia que le atribuyen al primero frente a la mensurabilidad del segundo.

7. «La música mensural es un canto medido con valores largos y breves [...] Digo mensural, porque en el canto llano no se atiende a tal medida» [Franco de Colonia: 1988, 43, traductor A. Medina]

8. «Y ha de saberse que el término organum admite dos acepciones: en sentido propio y en la acepción común [...] Se considera «organum» en la acepción común, a cualquier canto eclesiástico medido en el tiempo.» [Franco de Colonia: 1988, 43, traductor A. Medina]

Como hablan de un canto sagrado, inmutable por naturaleza, en principio todos se muestran muy tradicionales al definir el canto llano, pero luego, al describir la práctica, a menudo no son consecuentes con sus teorías. La práctica que describen viene confirmada por las partituras de cantorales y libros impresos que estudiaremos posteriormente.

Teniendo en cuenta que las normas se codifican en tratados cuando la práctica ya las ha consagrado, no he creído necesario recordar a teóricos cuyas obras sean anteriores al siglo XVI, no obstante se incluyen algunos datos sobre las obras de Ramos de Pareja, Podio y Durán.

La *Música Práctica* de Bartolomé Ramos de Pareja se imprimió por primera vez en Bolonia, el año 1482. En el primer capítulo, habla de la música instrumental que, para él, es la producida bien por un instrumento natural que es la voz humana, bien por un instrumento artificial, como el monocordio, la cítara, etc. Para estudiar la música instrumental dice que hay que estudiar tres puntos esenciales: la voz, el sonido y el número en cuanto medida.

Circa quorum/ accuratissimam practice considerationem tria perscrutanda nobis occurrent. vox scilicet sonus atque numerus sive mensura [Ramos de Pareja, 1978, I, Cap I]

La voz, humana o instrumental, es para este autor la monodía; el sonido es la polifonía y el número la proporción.

Vox in proposito abusive/ pro hominum et instrumentorum sono sumitur: ut Aristotelis sententia est in libro de celo vox est sonus animati tantum, sed vox etiam in/animatorum est ut instrumentorum musicorum, solum secundum similitudinem, quia discrete sonant sonus vero non simpliciter sed pro sono duarum aut plurium chor/darum simul percussarum aut hominum duorum pluriumve simul canentium in presentia/rum accipitur: Numerus vero similiter non simplex sed cum habitud/ne ad: passiones consideratur. [Ramos de Pareja, 1978, I, Cap I]

Asimila la voz o monodía al canto llano; el sonido o polifonía al contrapunto y el número al canto figurado «al que muchos llaman canto de órgano»:

Prima autem consideratio a neo/thericis cantus firmus, a quibusdam vero cantus planus dicitur./ Secunda contrapunctus quam ab antiquis organizationem dicitur: fuisse constat. Ad tertia cantus figuratus que a plerisque organi cantus appellatur. [Ramos de Pareja, 1978, I, Cap I]

Cuando habla del canto figurado, describe las figuras «que se pueden emplear en todo canto», según sus propias palabras:

*Terris vero/ Odas vel notulas per quas omnis cantus dignosci cantari
componique possit, in plano designabimus.* [Ramos de Pareja, 1978, I,
Cap I]

La tercera parte del tratado la dedica al canto figurado. Admite las figuras de longa, breve, semibreve y mínima. Habla de modo, tiempo y prolaición, etc., citando a maestros del pasado [Muris, Franco de Colonia, Tinctoris, Dufay, etc.]

En el tratado segundo sigue a Boetius al distinguir dos tipos de voz humana: la continua y la mensurada o «discreta». Voz continua es la que se emplea hablando o leyendo una obra en prosa: en ella no nos detenemos más en unas sílabas que en otras, pues lo único que importa es el sentido del texto:

*Alio etiam mod distinguít/ Boecio in libro primo vocem humanam in
continuum et discretam/ dicit enim continuum esse qua loquentes vel prosa
orationem le/gentes verba percutimus. festinal enim tunc vox non inherere/
re/ in acutis aut in grauibis sonis. Sed quam velocissime verba per/currere
expediendisq[ue] sensibus exprimdisq[ue] sermonibus continuo uocis im-
petus operatur.* [Ramos de Pareja, 1978, II, Cap I]

Voz mensurada es la que utilizamos al cantar:

*discretam vero illam dicitur quam canendo suspendimus, in qua non ser-
monibus sed modulis potius inseruimus.*

A las voces continua y mensurada añade una más, intermedia entre las anteriores que es la que se emplea en la lectura de ciertas obras litúrgicas y que probablemente sería la utilizada para entonar los salmos, epístolas y otros cantos silábicos similares:

*His ut Albinus summat ad/ditur tertia differentia que medias uoces possit
includere cum/ scilicet heroum poemata legimus que neque continuo eur-
so ut/ prosam neque suspenso seghorq[ue] tractu uocis ut canticum pro-
nuuntiamus: Similiter cum in ecclesia orationes capitula lectiones/ et his
similia legimus de quibus in tractatu de tropis manifestius apparebit⁹ [Ra-
mos de Pareja, 1978, II, Cap I]*

9. No se ha encontrado esa cita. Probablemente aparecería en un segundo o tercer libro, a los que alude el propio Ramos y que no han llegado a nuestros días. Incluso este primer libro está incompleto (Terni: 1983, 54)

La *Lux bella* de Domingo Marcos Durán [1460-1529] fue impresa en Sevilla en 1492. El único dato que aporta sobre las figuras del canto llano y su significado aparece en el capítulo que dedica a las reglas para aplicar el texto:

Reglas para ordenar la letra./ Tenemos virgula, plica, et ligadura. Virgula es linea suelta que di / uide las partes. Plica es linea que depende de vn punto y no toca en o/tra et acompaña a la nota. Item punto con dos plicas: vale dos compases sin/ spresar contando el 2^o. Ligadura es linea que toca dos puntos y no en/tra letra salvo en el primero [...] en el primer punto entra la pri-/mera sílaba. Item el punto que habla ha de estar sobre la vocal, apar-/tado del punto antecedente en tanta cantidad que en medio pueda ca-/ber vn punto quadrado: salvo si se erro al puntar. Item cada ditan-/go no tiene sino vn punto: porque es vna sola sílaba... [Durán: 1976, s.n.]

Al margen indica sus fuentes: «Gregorius et/ omnes mu/sici moder/nis» [Durán: 1976, s.n.]

El *Ars musicorum* de Guillermo de Podio se imprimió en Valencia en 1495. Divide el canto en tres apartados: Canto llano, contrapunto y canto mensural:

Musica autem cantandi quem ad modum libro. 1./ dictum est in tres scinditur par-/tes. s. in cantu planum: con/tra punctum: et cantum mensurabilem. [Podio: 1976, f XXXV v]

Su posición es muy tradicional en cuanto al ritmo gregoriano. Define el canto llano como:

Vocum disgregatarum et qua suces-/sive absque ulla temporis determi-/nata quantitate et mensura proferuntur legit-/tima constitutio. [Podio: 1976, f XXXVI v]

Sin embargo, admite ocho figuras diferentes en canto gregoriano:

De notulis sive figuris cantus plani et aerum officio./ Cantus igitur plani octo sunt figurae. s. [cilicet] maxima, longa, brevis./ semibrevis, alpha, tocus, uncus et/ finis. [Podio: 1976, f XXXXV r]

Las cuatro primeras son notas simples, semejantes a las empleadas en la polifonía. En cuanto a las siguientes, de carácter compuesto o ligado, las describe así:

Tocus autem et si corpore brevis fue/rit: quam duas habens lineas ascen-
dentes simp/lex vero brevis nullas, proprium igitur atque/ distinctum ab
illa habebit officium [...] uncus habet enim duas etiam lineas: sed/ tamen
a lateribus descendentes.[.....] Finis autem est figura partim similis/ prime
[máxima], partim vero dissimilis, similis in ma/gnitudine et caractere, dissimilis
vero que il-/la caudata est, ista vero minime, cuius offi/cium est
ultimam modulationis partem terminare quamquam hoc tempore neutra
istarum in praxicam hoc in cantu veniat. [Podio: 1976, f XXXXV rv].

Relaciona las notas largas con sílabas largas, y las breves con sílabas breves:

Harum autem due priores/ syllabam longam recipere antiqui dixerunt tert/
iam vero brevem: quarta nec syllabam recipit nec/ sola ob causam in primo
esse po/est, quinta in superiori capite recipit syl-/labam et cum inferiori
terminal illam, sexta vero/ id est tocus quibusdam dyptongon sonare/ acu-
tam: sed tamen non recte speculantibus visum est ... [Podio: 1976, f
XXXXV r]

Advierte que se debe mantener una sola sílaba en las notas alfadas. En el tocus y el uncus, concede mayor duración a las notas propias que a las extrañas [superior e inferior, respectivamente]

Alpha enim in inferiori et superiori capite/ plenam et æqualem accipit
pronuntiationem, to/cus vero et uncus in corpore plenam: sed in earum/
candis instantaneam recipiant. He enim se-/ipsus et sequentes subintellec-
tas tamen vel su-/periores atque immediatas ut in toco vel in in/feriorem
ut in unco representant atque sonant. [Podio: 1976, f XXXXV s]

La semibreve no puede aparecer aislada, a semejanza de lo que ocurre en la música mensurada:

Semibreve autem unicam tantum non esse ponendam. [Podio: 1976, f
XXXXV[r]]

En resumen, se podría afirmar que a fines del siglo XV la igualdad de las figuras en canto llano era pura cuestión ideológica, ajena a la práctica. Pero, en Podio, la determinación de los valores en canto llano no era tan estricta como en otros tipos de música:

Non certo et/ determinato temporis spatio limitatum/ ut in mensurabili
cantu. [Podio: 1976, f XXXXV v]

Hacia 1498 se imprimió la *Introducción de Canto Llano* del bachiller Alonso Spañón. Es escasa la información que aporta acerca de este tema; simplemente distingue, en el primer capítulo, las diferentes figuras de las notas y dice cómo aplicarles el texto [Spañón, 1976, s.n.]:

"Punto es una señal significativa de la voz, et es figurado en diversas maneras, scilicet en quadrado ■ alçado ■ intenso ■ remiso ■ tonito ■ unisonantes ■■ ligados ■ duplex ■■ La letra se a de meter en todo punto diuiso: excepto sy fuere duplex, o en principio de ligadura: si tuviere letra."

El *Comento sobre Lux bella* de Domingo Marcos Durán se imprimió en Salamanca en 1498. Como es habitual comienza afirmando la igualdad de las notas del canto llano:

Este vocablo, quiere decir yqual quantidad de tardanza de tiempo en cada figura [...] Un tiempo y un compás y un punto de canto llano una mesma cosa significan.

Pero más adelante añade un dato que desmiente la supuesta igualdad de las figuras:

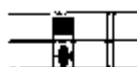
Item en las alphas se tenía este modo de cantar que en el primer punto fazian compás y medio: en el II otro medio que eran dos compases. [Citas en León Tello: 1962, 428 y ss.]

La *Sumula de Canto de Órgano, Contrapunto y Composición...* de Durán [+1529] no se imprimió hasta 1540. Por el título parece que no tiene relación con el canto llano, sin embargo en el capítulo diecisiete puede leerse:

Los numeros por quien la musica mensurable: que consiste en canto llano: contrapunto: et canto de organo haze sus diferencias de mayoridad et menoridad. perfeccion e imperfeccion son estos. ternario: perfecto o mayor que son synonymos. E bina-rio imperfecto o menor: ad idem. Item en todo numero ternario alteran las figuras me- nores entre sus mayores inmediatas. E alteran por defecto de figuras para cumplir el numero ternario. En el numero binario jamas hay alteras.... [Durán: 1976, s.n.]

El franciscano fray Bartolomé Molina en su *Lux videntis*, impresa en Valladolid en 1507 por Diego Gumiel, afirma que la primera de las notas que forman una ligadura tiene una duración mayor que las restantes al igual que los que acompañan una melodía silábica:

[Ligadura es un ayuntamiento de dos o tres o mas/ puntos: de los cuales todos el/ primero habla solamente [...]. El punto silábico se escribe assi/



es mayor en cantidad que ninguno de los otros puntos. El tónico [primero de la ligadura] es suspensivo que se retiene, o engran/doce a sí mismo et quite a su compañera aquello que demás/ tomó para sí. [Molina: 1977, s.n.]

Los ejemplos musicales de Molina sorprenden por su riqueza gráfica. Parecen ser copia de manuscritos antiguos que conservaran los valores rítmicos de los primitivos neumas gregorianos.

Diego del Puerto vería impreso en 1504 su *Portus Musicae*. En la primera parte de su tratado, dedicada al canto llano, distingue las diferentes figuras de las notas y dice cómo aplicarles el texto, de forma escueta, similar a como lo hizo Spañón. Al hablar del canto de órgano, admite diez figuras y explica de forma amplia modo, tiempo y prolación:

In cantu organico sunt decem figure scilicet maxima longa, brevis, semi-brevis, minima, semiminima, seriminima, corchea semicorchea fusca et lita [siguen ejemplos gráficos]. Figura dicitur representa/tio recte ac omnisse vocis.... [Puerto: 1976, s.n.]

Al hablar de canto de órgano no menciona nada que haga pensar en polifonía. Dedicó una tercera parte al contrapunto, otra a la forma de componer a tres voces, otra enseña a «echar los contras altos» y termina con unas nociones litúrgicas («para hallar las fiestas móviles») e instrumentales («orden de la vihuela»)

Francisco de Tovar publicó en 1510 su *Libro de Música Práctica*, impreso en Barcelona por el alemán Johan Rosebach. Divide su tratado en tres grandes apartados, atendiendo a una complejidad progresiva; el primero lo dedica al canto llano, el segundo al canto figurado y el tercero al contrapunto o «congregación de consonancias»:

Todo lo ante dicho en este tractado va de grado dimi/nuyendo assi como por los tres generos de melodia, s.[cilicet] diatoni/co cromatico armonico. el diatonico trae su proceder por tono/ tono y semitono sin ninguna division como dicho es en su lu-/ gar; y assi el principio del presente tractado empieza por canto/ llano sin otra minuycion el qual es el primer libro atribuydo a diatoni/co primer genero. El segundo genero llamado cromatico trae su proceder/ por division de tono diminuyendo en menor

cantidad los intervalos y assi/ el segundo libro trata de canto figurado para diminuycion de figuras atri/ huydo al segundo genero, s. cromatico: El terçero libro y vltimo trata de/ contrapunto y congregacion de consonancias que es composicion del con-/ trapunto a la composicion de canto de organo no ay ninguna diferencia/ salvo que el contrapunto es subintellecto y el canto de organo es figurado/ en representacion de voz que es atribuydo al terçero genero llamado armo/ nico y assi el terçero y vltimo libro trata de armonia [Tovar: 1978, XXXVI]

De este resumen parece desprenderse que el canto de órgano era polifónico, pero en el libro segundo dedicado al canto figurado, dice que a éste se lo denomina usualmente «canto de órgano», como ya decía Franco de Colonia dos siglos antes

Libro segundo de las figuras diuersas del can/ to figurado que comunmente es dicho canto de horgano y las/ diferencias de aquel. [Tovar: 1978, XVIII v]

En canto figurado, admite tres géneros y cinco figuras

los quales son. Modo: y tiempo: y prolacion. los quales/ producen de si cinco figuras. es a saber. maxima: longa: breue: ssemibreue:/ minima. no pueden ser mas ni menos por que en ellas se contienen los di-/ chos generos. [Tovar: 1978, XIX r]

Pese a que insiste mucho en que «después de maxima no ay mayor ni debaxo de minima menor», reconoce que la mínima puede perder parte de su valor; en ese caso

sera la mínima llamada mini/ ma negra y mínima baltada: no semitima: ni corchea: ni fusetta: ni otra manera de nombrar: como muchos por mas no saber les dizen... [Tovar: 1978, XIX r]

En 1511, Gonzalo Martínez de Bizcargui vería impresa en Burgos su *Arte de Canto Llano y Contrapunto y Canto de Órgano con proporciones y modos*. Es muy parco al hablar de las diferentes figuras en canto llano:

Plica es linea que depende de un punto y no toca en otro: et acompaña la nota. Item punto con dos/ plicas vale dos compasses sin expressar cantando el segundo. [Martínez de Bizcargui: 1976, s.n.]

Sin embargo, los ejemplos musicales de Bizcargui, como ocurre en el caso de Bartolomé Molina, sorprenden por la riqueza gráfica. Parecen ser

copia de manuscritos antiguos que conservaran los valores rítmicos de los primitivos neumas gregorianos.

No da definición alguna del canto de órgano. Este apartado, que reconoce copiar de Boecio, lo dedica exclusivamente a problemas de medida (figuras, compases, modo, tiempo y prolación), por lo que se deduce que la diferencia fundamental con el canto llano para él estaba en el ritmo.

Pedro Ferrer en su *Intonario general para todas las glosas de España* [Zaragoza, 1548] admite en canto llano diferentes figuras o puntos: alfado, atados, puntos de ligadura, detenido o doblado, longo, breve y semibreve. Siguiendo a Fodio, concede un valor mayor a los largos:

En los puntos que se hallen sueltos o desatados como son largos o breves que se dicen puntos cuadrados en todos se pone letra: en los largos con alguna detención más que en los breves.

Cuando habla de la semibreve, ya alude a la existencia de diferentes estilos dentro del canto llano:

En los semibreves no en todos se pone letra: sirven para adornar [...] Si alguna vez se pone letra en ellos es quando la cantería anda o se canta punto por letra como en la Gloria de nueve lecciones y en el Credo romano y en algunas otras partes por guardar el ayre [Citas en León Tello, 1962, 462]

En 1555, ve la luz en Sevilla la *Declaración de los instrumentos Musicales* de fray Juan Bermudo. En el libro tercero, dedicado al canto llano, diferencia éste del canto de órgano:

...digo este ser arte de canto llano, y que en el tracto lo que contiene al canto llano y no mas. Quando hablare de canto de organo, y en ciertas anotaciones que a bueltas desto porte: dire lo que es menester saber en tal arte: pues que en este libro escriuo para todos. [Bermudo: 1982, f 31v].

Ya se escribía el canto llano sobre pentagrama y, para Bermudo, era isorítmico:

Para mayor facilidad pusieron el canto llano en cinco reglas: el qual solia tener una... [en canto llano todas las figuras o puntos tienen el mismo valor] excepto el que tiene dos plicas que vale dos compases [Bermudo: 1982, f 21 r]

Cuando define el canto de órgano es claro:

El Canto de organo, dize el musico Andrea, es desygualdad de figuras: y diuersa cantidad de señales. De dos cosas habla la presente diffinición: de las quales en este breuemente tractare. Dize en la primera, que consiste el canto de organo en desygualdad de figuras, o puntos. A semejança de la gramatica que tiene una syllaba breue, y otra longa para hazer armonia en los versos: assi el canto de organo no tiene los puntos yguales, para hazer buena Musica. Son desyguales los puntos no solamente en las figuras: sino en el valor. Y para saber el valor de cada uno de los puntos: es la diuersidad de señales, que es lo segundo. [.....] El canto de organo se dize canto mensurable y para medirlo se invento el compas. [Bermudo: 1982, f 25rv]

Para Bermudo el canto de órgano, en sentido estricto, sí era polifónico, quizás por que sus principios le impedían pensar en un canto llano medido, que en la práctica reconocen otros autores:

Entre las diffiniciones que los autores del canto de organo han puesto, la mas breue, y compendiosa es la siguiente. La Musica mensurable, dizen, es arte: el harmonia de la qual es perfeccionada con variedad de puntos, de señales y de bozes. [.....] Si uno puntasse sola una boz con variedad de puntos, que tuuiese breues, y semibreues, y otros: no seria la Musica aqui determinada: porque ha de tener muchas bozes. [Bermudo: 1982, f 48v]

Esas voces, según explica más adelante, son las de «baxo, tiple, tenor y contras» [Bermudo: 1982, f 49v]

Martín Gómez de Herrera, hacia 1580, en sus *Advertencias sobre la canturia eclesiástica*, defiende al canto llano de una reforma que intenta imponerle a su ritmo normas de la prosodia clásica. No obstante el propio Gómez distingue dos tipos de canto llano: los recitativos del tipo de Profecías, Epístolas, Evangelios, etc., en que debe predominar el texto sobre la melodía isorrítmica y los cantos como las Antifonas y Responsorios en que debe predominar la melodía. Llega a admitir en los Prefacios y *Pater Noster* una notación figurada en que alternan longas y breues (los días solemnes) o breues y semibreues (los feriales).

Justifica los cantos de esta naturaleza. Las ligaduras, por ejemplo, porque aumentan la belleza de la melodía, los neumas porque prestan una mayor solemnidad a la canturia, los valores figurados para dar mayor interés melódico. [León Tello: 1962, 291]

En palabras del propio Gómez vemos cómo se ha de interpretar el canto llano:

Se ha de cantar ayrosa y agradidamente y hágase buena narración y con buenos accentos pues se permite detener y aligerar los puntos como más convenga al buen ayre de la narrativa y así será culpa dello que hiziese mal accento y no de la canturía. [Gómez Herrera, 41. Cita en Leon Tello: 1962, 293]

En 1586 Guillermo Foquel imprimió en Salamanca el *Manuale Chori secundum usum Ordinis Fratrum Minorum* del franciscano fray Pedro Navarro. El prólogo, redactado en castellano, da curiosas informaciones acerca de cómo interpretar el canto llano:

Para que con mas gracia y devocion se canten las/ passiones y lamentaciones en los días de la semana san-/ta, advierto a los que las vuieren de cantar, que todos/ los puntos que estuieren con plicas, o virgulas, ansi pa/ra arriba como para baxo, que los tales puntos sean mas/ detenidos en su compas y canto, que no los que estan/ sin las dichas plicas, o virgulas. [Navarro: 1586, s.n.]

A fines del siglo XVI, Gaspar de Aguilar publicó su breve *Arte de Principios de Canto Llano*, dedicada al «Obispo de Ciudad Rodrigo y Capellán mayor en la Capilla de los reyes nuevos de la sancta yglesia de Toledo». Sigue a Gafurio al hablar sobre las normas para aplicar el texto a la música. Distingue, al hablar de este tema, diversos tipos de figuras, pero no indica nada acerca de su duración, excepto que se dobla la figura simple que lleva dos plicas:

Punto simple se dize el que es quadrado/ y no esta ligado con otro assi como este, [punto cuadrado] Punto ligado es el que esta ligado con otro/ como este [pés y clivis] y desta ligadura tenemos/ dos maneras: ligadura recta como la susa/ dicha, y ligadura oblica como esta [primera parte de un porrectus]. Punto subjetado parece en algo al oblico: y/ apunta se en esta manera [dos puntos inclinados], y no puede ve-/rni uno solo. Plica se dize por la raya que/ depende de un punto y no toca en otro como/ esta [clivis]. y todo punto simple que tuviere dos/ plicas vale dos compases. [Aguilar, 1977, s.n.]

Pietro Cerone publicó el año 1613 *El Melopeo y el Maestro*. Para este autor era un hecho la notación mensural en determinados cantos litúrgicos, como himnos, secuencias y Credos. Los considera canto de órgano, sometidos a compás, aunque no a las reglas del modo, tiempo y prolación.

Hymnos y Credos no guardan las reglas del Cantollano, por quanto su compostura es como de Canto de Organo [...]. El compas de los Hymnos,

en algunos es desigual, a saber à Proporción ternaria, adonde (por deci- assi) entran tres Semibreves en un compas. [...] Otros hymnos se cantan en tiempo de pormedio, ò binario, porque ya se dize un punto en un compas. como si fuera una breve: y à dos, a manera de dos semibreves ò de una semibreve con puntillo y una minima; y a veces à tres, como si fuera una semibreve con dos mínimas. [...] Casi todos los demas Hymnos llevan el compas común del Cantollano, el qual (como luego diremos) en cadauno de los puntos, se gasta un compás [...] y todos los puntos son yguales, digo que tanto tiempo se pierde en cantar un punto quadrado con dos plicas, como otro con una; como el punto alphado ò como el triangu- lado; aunque (como dicho es y somos para dezir) por ser las figuras diferentes, usan algunos hazer una poca diferencia. dando mas tiempo à un punto que à otro, y menos à uno que à otro: pareciendoles que las tantas variedades no han sido formadas en balde; no advirtiendo estos Señores, que los Cantollanistas las tomaron prestadas del Canto de Organo, solo para comodidad de sus canturias [...] Adviertan finalmente que los dichos Hymnos y Credos no se pueden llamar con razon Cantollano, sino Canto de Organo: iten adviertan que en Cantollano, aunque se nombre los compases no se entienden como en Canto de Organo: porque allí se rigen por Modo, Tiempo y Prolación, y aca no hay nada desto. [Cerro- ne: 1613, fols 413-415; cita en Bernardó: 1993, 2344]

En 1614, Andrés de Monserrate publicó en Valencia el *Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la música práctica del canto llano*. Ya ve que existen tres variantes dentro del canto monódico. Define el canto llano como

la simple y uniforme prolación de notas.

pero aclara que la definición es válida sólo para las antifonas, responsorios, maitines, introitos, graduales y tractos. Los glorias, secuencias e himnos

son composiciones a modo de canto de órgano, y así se canta con muy diferente composición que el canto llano.

Finalmente, en los salmos, epístolas, evangelios, profecías y otras composiciones semejantes (composiciones silábicas, en las que el texto predomina)

las notas son desiguales por causa del buen acento.

Consecuente con sus planteamientos, admite figuras de duración desigual en los dos últimos tipos, aunque no pertenezcan al canto llano estricto. [León Tello: 1974, 527 y ss.]

El cisterciense Tomás Gómez publicó en Madrid en 1649 su *Arto de canto llano, órgano y cifra...* un tratado eminentemente práctico. En el capítulo dedicado a la interpretación del canto gregoriano, cuando habla del director de coro, al que llama cantor, dice que

Situado en medio del coro echando compás a todo lo que se canta en la Misa y a todas las antífonas», debe llevar «en la mano una varilla de seis palmos con que llevar el compás de manera que todos le vean... en cualquiera antífona, introito, verso, etcétera, cante siempre solo, sin cejar compás la primera dicción y si fuere monosílaba o muy breve, primera y segunda.» El coro entraría a continuación, y no antes, «pues así conviene para proseguir el canto con entonación segura». Su exposición del canto figurado se reduce a la determinación de los valores de las notas. [León Tello: 1974, 459]

Resulta evidente que el canto llano estaba sujeto a compás.

Andrés Lorente (1624-1703) en su *El por qué de la música*, impreso en Alcalá de Henares en 1672, habla de canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición. Divide la música en tres partes: canto llano, canto mensural o canto de órgano y música rítmica que es el contrapunto y composición. Define el canto de órgano como «diversa cantidad de figuras no iguales, las cuales se aumentan o disminuyen, según el modo, tiempo o prolación demuestra». Curiosamente enseña que el canto gregoriano es nombrado de cinco maneras «monodía, sinfonía, armonía, melodía y modulación... cantando uno solo es monodía y si cantan dos se llama sinfonía». [León Tello: 1974, 25 y ss]

Pablo Nasarre divide sus *Fragmentos músicos* publicados en Zaragoza en 1683, en cuatro tratados: Canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición. Ya habla de composiciones mixtas de canto llano y canto de órgano, propias de los himnos [Cap. XIX, pp 194 y ss]

En 1707, Antonio de la Cruz Brocarte publicó en Salamanca su *Módula de la música teórica...* Define el canto llano con la fórmula atribuida a San Bernardo: «Simple e igual pronunciación de figuras, las cuales no pueden recibir aumento ni disminución». El canto de órgano en cambio es la «diversa cantidad de señales y desigualdad de figuras las cuales se aumentan y disminuyen según demuestra el tiempo, modo y prolación, esto es, que las figuras se pronuncian en desiguales movimientos», pero es algo distinto del contrapunto y la composición.

Jorge Guzmán publicó en 1709 sus *Curiosidades del Cantollano, sacadas de las obras del Reverendo Don Pedro Cerone de Bérgamo, y de otros autores...* Su texto nos demuestra la evolución rítmica del canto llano, que no sólo afecta a los himnos.

En el aspecto figurativo advierte [Guzmán] que «según algunos hay nueve diferencias de puntos y figuras y son estos: punto alzado, punto ligado, punto de ligadura, doblado, longo, breve, semibreve, alfado y semibreve atado, los cuales en substancia son solamente tres diferencias, es a saber: alfados, cuadrados y triangulados». De los dos semibreves, atados y alfados, dice que sirven solamente «en las secuencias, himnos y Credos y en otras cantorias». Para Guzmán, en el canto gregoriano se usaban cuatro compases: compasillo para todo género de cantollano, de analfonas, etc., compás mayor para Credos e himnos, ternario o proporción mayor para algunas secuencias como la de Difuntos y otros muchos Himnos. Y, finalmente compás desigual, este es compás de la psalmodia; llámase desigual por la desigualdad que hay en los acentos. [León Tello: 1974, 464]

Antonio Martín y Coll, publicó en 1714 su *Arte de Cantollano, y breve resumen de sus principales reglas...*¹⁰ del que se hablará más extensamente en otro capítulo. En lo que respecta a la cuestión rítmica que aquí tratamos dice, al hablar de las diferentes figuras de las notas:

Suelen los Escritores de Libros de Coro, pintar dichos puntos de muchas maneras; pero no por esso, se aumentan, ò disminuyen los puntos. [Martín y Coll: 1714, 13]

Más adelante, aclara:

Adviertese, que los puntos Alphados, Semialphados, y longos, de vna, ò dos plicas, valen dos compases, por ser dos los puntos, que en vno se manifiestan: Los demás, cada vno vale vn compàs, en canto Gregoriano, que es del que voy tratando; y en canto figurado, tienen otros valores, de que se dirà en otro Tratado. [Martín y Coll: 1714, 13-14]

Las figuras tenían todas igual duración y estaban rígidamente sometidas a compás:

Cada figura o nota de el Canto Llano, es su medida vn compàs; y jamás se aumenta, ni disminuye. [Martín y Coll: 1714, 30]

Explica cómo debe ser ese compás, al que no da nombre en la primera edición. Es un compás binario:

Compàs, es vn movimiento sucesivo en el Canto, que guta la igualdad de la medida. Siempre comienza el compàs en baxo, media en alto, y finaliza

10. Los grabados sobre la mano guillemara están firmados por Gregorio Fosmen.

en baxo: de suerir, que dâr, alzar, hasta que vuelve à dâr, es su medida y movimiento. [Martín y Coll: 1714, 30]

Pero diferencia claramente lo que es canto llano y canto de órgano. En el resumen final, al excusar la brevedad del tratado, promete una futura adición:

Por esta razon, no saco conjuntamente el Tratado de Canto de Organo, que siendo Dios servido sacaré en otro Arte; en donde irán puestos los Hymnos, que pertenecen à Canto figurado, que es el Canto de Organo. [Martín y Coll: 1714, 144].

Las ediciones posteriores, 1719^a y 1728^a, sí llevaban la adición del *Arte de canto de órgano*. En 1734 más que una nueva edición ya es una obra diferente: *Breve suma de todas las reglas de canto llano y su explicación*. [Hudson: 1980, XI, 735]

León Tello, en su estudio sobre los teóricos españoles [León Tello, 1974, 191 y ss], no indica en que edición de Martín y Coll se basa, pero las citas que incluye no pertenecen a la primera:

En canto llano sólo sirve el compás que se llama compás igual. Este compás que llamo igual es conocido de todos por compás menor o tiempo de compasillo [Epítome, p 36].

Según Tello, admite, como la mayoría de los tratadistas de su tiempo, nueve notas diferentes, aunque para el canto llano las limita a tres.

En los libros de coro no se hallan más puntos que los alfados, cuadrados y triangulados.... Los puntos alfados valen dos compases, uno cada extremo, y esto sea el punto alfado con plica o alfamecha. El cuadrado vale un compás. El triangulado o semibreve vale medio compás, aunque comunmente le dan el valor de un compás. Todo esto se entiende en mero canto llano, el cual se canta siempre a compasillo.... En los himnos, credos y secuencias suele usarse el canto figurado y es lo común cantarse a compás mayor o proporción mayor [Epítome 36 y ss]

Pablo Nasarre (1664-1724) en su *Escuela música* (1723-24) denomina indistintamente al canto llano como ambrosiano, gregoriano, romano, eclesiástico, firme, llano y armónico,

que de todos estos modos es llamado, el que comunmente dezimos Canto Llano [Nasarre: 1724, I, 89]

Cuando habla de la división de la música, distingue claramente entre canto llano y canto de órgano. El primero es monódico y formado por valores iguales; el segundo es mensural y polifónico:

.. en el Canto llano, como se ha dicho, son todas sus figuras iguales en valor: Exerçitalo una voz sola, que aunque sean muchas, la musica es sola una, ascendiendo, descendiendo de un intervalo à otro, unas veces mayor, y otras menor; pero la musica mensural, ò de canto de Organo se distingue, en que sus figuras, ò notas son de desigual valor, pues ay unas, en que se detiene mucho tiempo, en otras menos, y en otras muy poco: se distingue tambien, en que en esta se forman consonancias de agregado de partes distintas, siendo musica diferente la de cada una de ellas, conviniendo todas ellas en el número sonoro [Nasarre: 1724, I, 91]

Aunque, como sucede en todos los tratadistas, empieza considerando igual el valor de todas las notas en canto llano, más adelante da una solución para respetar el texto:

Es tan importante el guardar el acento en lo que se canta, como el cantar bien; porque aquel cantará mal, que no lo guardare: Muchos dicen, que en el Canto llano no se puede accentuar bien lo que se canta; porque dicen, que ay unas palabras, que se quieren pronunciar breves, y otras largas, y que en el Canto llano han de ser todas las notas de igual valor, y que en tales casos, ò se ha de valer del Canto de Organo, que son desiguales los valores de las notas, ò el acento no se puede hazer con la puntualidad cantando, como leído; tengolo por error grande este dicho, y se conoce que la ignorancia de los tales es causa de que estèn en este sentar; y assi para desengaño suyo, que quanto en el canto llano se canta, se puede accentuar tambien, como si tan solamente se leyera; porque alli donde ha de cargar el acento, que haze el que lee mas que detenerse? Pues ay impedimento, para que se detenga en lo cantado. Si responde, que las notas son de igual valor, y que no permite mas detencion una, que otra, ay mas que poner dos ligados debaxo de una sílaba, y si no son bastantes dos poner tres? [Nasarre: 1724, I, 128]

El término canto de órgano para Nasarre tiene un significado esencialmente mensural que lo hace diferente de la isorritmia del canto llano. El tercer libro de la primera parte de su tratado lo dedica a este canto.

Canto de Organo, el qual es llamado Canto Rhythmico, Canto métrico, Canto mensural y Canto de Organo [Nasarre: 1724, I, 209]

Explica el por qué de llamarlo canto de órgano y lo define:

Plantando a la desigualdad de valores de figuras Canto de Órgano, por ser el que en dicho instrumento se practica siempre, cuya definición es como se sigue. Canto de Órgano es un agregado de figuras, ó notas de desigual valor, las quales se aumentan, y disminuyen, según el modo, tiempo y prolación. Aunque mas generalmente es entendida por musica Eclesiastica el Canto llano, no es porque dexa de serlo, la de Canto de Órgano. [Nasarre: 1724, I, 210]

Como ya hemos visto, la diferencia que existe entre canto llano y canto de órgano para Nasarre, es una cuestión fundamentalmente métrica:

Diferénciase el Canto de Órgano del Canto llano en la desigualdad de las figuras, en quanto à sus valores. En el Canto llano todas son iguales. En el Canto de Órgano son tan diversos los valores que contienen que no se parece una à otra [Nasarre: 1724, I, 209 y ss]

Habla también de composiciones intermedias entre canto llano y canto de órgano, en las que se cantaba el *Ta Deum*, los Himnos, las Secuencias y el Credo «para que fuera más alegre confesar la fe». A estas composiciones que llama «mixtas», les dedica el capítulo XLX de la primera parte; justifica su inclusión en el tratado de la siguiente manera:

Atendiendo à la duda, en que pueden estar los que huvieren leído hasta aqui todo el contenido de este Libro, de que si el Canto llano (como dixè en el Capitulo primero) es una simple prolación de notas de igual valor, como se vé aver de distintos valores en lo que se ha tratado, digo, que hay dos modos de canto en el que llamamos canto Eclesiastico. El uno es Canto llano, y otro Canto mixto, de Canto llano, y Canto de Órgano. [Nasarre: 1724, I, 194]

Así define el canto mixto:

El Canto mixto es el que en unas notas se detiene más que en otras el que canta. Es muy conveniente el usar de este modo de canto, assi por los acentos, como por dar el sentido que pide la letra; y tambien porque expressa mejor el affecto. [Nasarre: 1724, I, 194]

Le llama canto mixto de llano y órgano, porque es modal y tiene las terminaciones del canto llano, pero tiene la desigualdad de figuras propia del canto de órgano:

De Canto llano tiene las terminaciones, y de los *diapasones* la observancia en sus posiciones propias. De Canto de Órgano tiene la desigualdad

de los valores en las figuras, y la diferencia en los ayres. Esta especie de composiciones acaba en los mismos signos, donde tienen sus finales propios los ocho tonos en Canto llano; y digo así, porque en Canto de Organo los mas tonos tienen en diferentes signos. [...] pero como ya dixé arriba, en quanto a la diversidad de las figuras, son Canto de Organo esta especie de composiciones, aunque no son tantas las figuras que se usan en ellas, como en aquellas composiciones, que son en todas las circunstancias de Canto de Organo, porque tan solamente se usan las figuras mayores, y quando mucho se añade la *Mínima*. [Nasarre: 1724, I, 195-6]

Después de poner un ejemplo gráfico de las figuras que se utilizan en el canto mixto, añade:

aunque el Canto llano carece de señal indicial, que llamamos tiempo en canto de Organo, no por esso se ha de dexar de haver la consideración, siempre que hay figuras semejantes [punto cuadrado, punto inclinado, doble punto cuadrado, punto cuadrado con plica], de que es *Compás mayor*, ó *Proporción mayor*, y qual de las dos sea, lo distingue la colocación de ls figuras. [Nasarre: 1724, I, 194]

Da la equivalencia de las figuras:

Las figuras trianguladas [puntos inclinados] tienen el valor de *semibreve*, debaxo de cualquier consideración de tiempo que se hiziere. La quadrada es *breve*, que tiene valor doblado. La quadrada que tiene plica, es su valor, como de tres figuras trianguladas, ó *semibreve*. [Nasarre. 1724, I, 194]

En un compás binario, el punto inclinado es la unidad de tiempo; el punto cuadrado es la unidad de compás; el punto cuadrado con plica valdría compás y medio (la plica equivale, por tanto, a un puntillo); dos puntos cuadrados ligados valen dos compases y dos cuadrados con plica valen tres compases. Siguiendo la terminología de la época:

reduciendo todos estos valores de figuras, debaxo de la consideración del tiempo de *Compás mayor*, digo, que la figura triangulada vale medio compás, la quadrada uno, la quadrada con plica uno y medio, los dos cuadrados ligados valen dos compases, y los dos cuadrados con plica valen tres. [Nasarre: 1724, I, 195]

En un compás ternario, el punto inclinado es la unidad de tiempo y entran tres en un compás; el punto cuadrado con plica es la unidad de compás; el punto cuadrado vale dos partes; dos puntos cuadrados juntos

valen dos compases; dos puntos cuadrados ligados con plica valen tres compases.

Si se consideraren debaxo del tiempo de *proporcion* mayor, digo, que de las figuras trianguladas entran tres en un compàs, las quadradas valen de las tres partes del compàs las dos, las que son quadradas con plica valen un compàs. Las dos quadradas juntas valen dos compases, y las dos quadradas ligadas con plica valen tres. [Nasarre: 1724, I, 195]

Como en canto llano no existen silencios, se suplen con las líneas divisorias, al que Nasarre llama «vrgulas».

Hállanse tambien unas líneas atravesadas à las cinco, que contiene el Canto [pentagrama], las quales sirven como pausas para descanso de los que cantan. En ellas ha de ser mas, à menos el callar, según la letra, si fuere coma, dos puntos, à punto final. [Nasarre: 1724, I, 195]

El canto mixto es el que se empleaba en cantos silábicos, como Epístolas, Evangelios, Oraciones, Lecciones y Salmos, para preservar el acento del texto:

En todo lo que se canta solo, como *Epístolas, Evangelios, Oraciones, Lecciones* & de que he tratado en los Capítulos antecedentes, puede reparar el curioso, como van apuntadas esta diversidad de figuras, porque son composiciones, en que se debe detener mas, à menos en una, à en otra palabra, para dar el sentido à la letra. En los *Psalmos* tambien es necessario usar de esta diversidad de valores, por razon de los accentos. [Nasarre: 1724, I, 195]

También es el que se emplea generalmente en los himnos:

Conocese la diferencia de los ayres en el orden, con que van dispuestas las figuras, como se vè en muchos *Hymnos*, de que irè tratando en el discurso de este Capítulo; pues son muy pocos los que se hallan que no sean de estas composiciones *mixtas*. Los *Hymnos* de San Pedro, y S. Pablo son de Canto llano, y algun otro se halla en las Dominicas; pero todos los demás son Canto de Organo, unos de un ayre y otros de otro; pues hasta el Hymno del *Te Deum laudamus* se canta con alguna desigualdad de figuras¹¹. [Nasarre: 1724, I, 196]

11. Lo considera especial por ser en prosa.

Como ejemplos de himnos en compás mayor [ritmo binario], pone el *incipit* musical de *Exultet orbis gaudiis* y *Ave maris stella*. Son ejemplos de proporción mayor [ritmo ternario] el *O gloriosa Virginum*, *Pange lingua* [modo hispano], *Sacris solemnis* y *Verbum supernum*. Curiosamente, este último comienza con dos silencios de semibreve.

También las secuencias eran de modo mixto

Hállanse también en esta especie de composiciones las *Secuencias de Resurrección* [*Victimæ paschali laudes*], *Pentecostes* [*Veni sancte Spiritus*], *Corpus Christi* [*Lauda Sion Salvatorem*], Dolores de Nuestra Señora [*Stabat Mater*], y la de la Misa de Difuntos [*Dies iræ*]. Todas estas son de proporción mayor [ritmo ternario]. [Nasarre: 1724, I, 198]

Advierte Nasarre, que a pesar de sus diferencias, muy a menudo se las llama erróneamente canto llano:

no porque realmente lo sea (según consta de su definición) sino es que como guarda sus *diapasones*, y sus finales, se reputa por tal, aunque se diferencia en los desiguales valores de las figuras, y por eso las llamo composiciones *mixtas* de Canto llano, y Canto de Organo. [Nasarre: 1724, I, 198]

Nasarre asimila este tipo de melodías medidas a la alegría y por eso considera que son muy adecuadas a los himnos. También se emplean en las Secuencias por ser textos en verso. Finalmente, reconoce que también aparecen así en los Credos, aunque no sean especialmente alegres ni tengan el texto en verso.

Termina el capítulo hablando de las *Simphonias*. Las define con palabras de Cenforino diciendo que son «Un dulce concerto, nacido de dos voces desiguales, unidas, y concordés.» Parece que, referido al canto llano, alude a una costumbre extranjera de cantar con acompañamiento:

es lo mismo que cantar dos voces diferente canto, que llamamos vulgarmente cantar en duo [...] estas dos voces pueden ser ò naturales, ò una natural, y otra artificial, ò artificiales las dos [...] Aunque parece, que esto pertenece mas al Canto de Organo, que al Canto llano, lo he querido traer en este lugar; porque en algunas partes, especialmente fuera de España acostumbrar à cantar algunas *Simphonias* de Canto llano, como son algunos *Hymnos*, ó *Credos*. [Nasarre: 1724, I, 199-200]

Bernardo Comes y Puig, publicó en Barcelona, en 1739, sus *Fragmentos músicos, caudalosa fuente gregoriana en el arte de canto llano*. Ex-

pone la diferencia esencial que había para los antiguos músicos entre canto llano y canto de órgano, aunque piensa que ninguna música debe prescindir de la medida y el compás. Sigue viendo la diferencia que existe entre un salmo, regido por el ritmo verbal (cantidad silábica y acentos), un himno o secuencia influidos desde antiguo por la práctica mensural y una antífona o un introito, verdadero canto llano en que la isorritmia no se vería desvirtuada por el uso del compás:

Los antiguos músicos dieron por regla firme y constante ser el canto llano inmensurable a diferencia del canto de órgano. ...

No obstante esta regla [de la isorritmia], en algo se porta y debese portar mensurable [el canto llano], siendo más por cierto que en todas las cosas se debe guardar mensura, quanto más se debrá guardar compás uniforme al canto llano gregoriano que con él de continuo a Dios se alaba y debe ser alabado con compás y mensura...

[Hay tres tipos de compás en la monodía eclesiástica] «Uno para los psalmos, otro para los himnos y secuencias y otro para las antífonas, introitos, etc.

[En los salmos, el valor de las notas dependerá de la duración de las sílabas] «según las reglas gramaticales, de modo que tanto tiempo gasta en una sílaba longa como en dos sílabas breves, poco más o menos.

Muchos credos, glorias y prosas hay que se cantaron con la medida o compás binario o ternario, según su composición y estos credos serán llamados y conocidos por canto figurado o de órgano y no se tendrán por canto llano.

El compás del canto llano es verdaderamente entero, indivisible y siempre uno; y por esto no tiene más que una parte absolutamente... todos los puntos o solfas son iguales, y de un mismo valor y fuerza, aunque sean pinados de diversos modos. Y atiendan los cantollanistas que en el canto gregoriano, aunque se nombran los compases, no se han de entender formalmente como en el canto de órgano, porque en aquel se rigen por modo, tiempo y profación y en este canto llano de esto no se encuentra, sino que siempre es igual en todo. [Citas tomadas de León Tello: 1974, 487 y ss]

José de la Fuente editó en Sevilla, en 1742, unas *Reglas de canto llano*... con intención pedagógica. Su evolución es ya notable, como señala F. J. León Tello. Admite nueve figuras diferentes aunque reconoce que «el semialfado y semiatado más pertenecen al canto figurado que al llano.» También reconoce el empleo de diversos compases en el canto llano; al compás de proporción mayor le llama «compás desigual», y llámase así porque se compone de tres partes, una al dar y otra al alzar, o a la contra.»

Su método está realizado en la forma frecuente de preguntas y respuestas. Es muy clara la diferencia que hace entre canto llano, canto figurado y canto de órgano:

P. Las composiciones de himnos, credos, etc ¿son canto de órgano o canto llano? R. No son puro canto llano ni puro canto de órgano. P. ¿Pues qué nombre tienen? R. Llámase canto mixto... tanto tienen de canto llano como de canto de órgano. P. ¿Qué tienen de canto llano? R. Las terminaciones y posiciones propias de los diapasones. P. ¿Y de canto de órgano? R. La desigualdad de los valores de las figuras, pues aunque de éstas no hay tanta variedad como en puro canto de órgano, son bastantes para que se denominen canto figurado. [Cita tomada de León Tello: 1974, 492]

Antonio Ventura Roel del Río en 1748 publicó *Institución armónica*. Para él la música

se divide en armónica, que es la que llamamos cantollano, propia de los salmistas, en métrica, vulgarmente dicha canto de órgano, para músicos de voz e instrumentos y en rítmica, por otro nombre composición, que es la que da preceptos y reglas para disponer dichos cantos en proporción armónica científicamente y con propiedad [Roel del Río: 1748, 48 y ss]

En canto llano cada figura tiene «el justo valor de un compás, pero hay himnos y otras melodías medidas que «aunque se llamen canto llano no lo es tal sino canto de órgano» [70] que es «una progresión de sonidos armónicos que se percibe por medio de notas distintamente figuradas y medidas» [211]. De este tratado hablaremos posteriormente con mayor extensión.

Diego de Rojas y Montes imprimió en 1760 el *Promptuario armónico y conferencias teóricas y prácticas de canto llano*. Define el canto llano como «una firme prolación de notas o figuras, las cuales no se pueden aumentar o disminuir». Pero reconoce dos tipos de canto llano:

el uno el que hemos tratado hasta aquí, que es el de la dicha definición, sin aumento ni disminución de las figuras. Y el otro el que comúnmente se usa en los himnos, en algunos Glorias y Credos y en todas las secuencias, que es canto llano mixturado con el canto de órgano y por esta razón llaman algunos a estas composiciones mixtas. [Cita tomada de León Tello: 1974, 502]

Juan Francisco de Sayas imprimió en 1761 su *Música canónica, metódica y sagrada...* Cuando habla de canto llano insiste en la isorritmia y

acentuación adecuadas [p 196], pero no contraponen música mensurada y canto llano como algo diferente.

En el mismo año que la obra de Sayas, se imprimió en Madrid el *Arte de canto llano y órgano....* de Jerónimo Romero de Ávila, ya citado a propósito del canto toledano. Define de forma tradicional el canto llano, pero lo somete a un único compás «de dos partes puramente iguales». Considera que los himnos son canto mixto y que, como las prosas, pueden estar en compás binario o ternario. Su definición del canto de órgano es también la habitual, referida a la duración de las figuras. Divide su tratado en cuatro partes; las dos primeras -una teórica y otra práctica- las dedica al canto llano; la tercera a los himnos, secuencias y prosas; la cuarta al canto de órgano.

Pedro de Villasagra publicó en 1765 su *Arte y compendio del Canto Llano*. Más adelante trataremos más ampliamente de esta obra. Este monje jerónimo, maestro de capilla en el Real Monasterio de Madrid, es muy tradicional y se mantiene en los presupuestos de la isorritmia del canto llano. No obstante afirma:

Mas los puntos de muchos modos pintados, ni se aumentan, ni se disminouyen, aunque tal vez su diversidad significa corrida, ò brevedad en el canto, como sucede en los medios puntos. [Villasagra: 1765, 8]

Manuel Narro, organista valenciano, completó la obra de Villasagra con su *Adición al compendio del arte de Canto Llano*. Se imprimió en Valencia en 1766. Admite cinco figuras de duración diferente en el canto llano:

P. Quantas diferencias de notas, ò puntos hay en Canto Llano? R. Cinco: y son *Triangulado*, (1) que vale medio compás; *Cuadrado*, (2) que vale un compás. *Alfado*, (3) que vale dos compases. *Doblado*, (4) que vale tres compases. Y *Doblado con plica*, (5) que vale cuatro compases. [Narro: 1766, 4]



En 1766, el peruano José Onofre Antonio de la Cadena publicó en Lima una breve *Cartilla música y primera parte que contiene un método fácil de aprenderla a cantar*. La influencia del canto del órgano sobre el canto llano le lleva a quejarse de una enseñanza que separa ambos géneros, por el

barbarismo y mala explicación que se guarda para enseñar la música... ¿Por ventura no son unos mismos signos los del arte del canto del órgano que los del arte del canto llano? [Cita tomada de León Tello: 1974, 591]

Miguel Coma y Puig imprimió un tratado eminentemente práctico: *Elementos de música para canto figurado, canto llano y semifigurado* (Madrid: 1766). El tercer capítulo trata del canto «llano o gregoriano» y el cuarto y último del «semi-figurado». El único dato curioso, destacado ya por León Tello, es que al hablar del canto semifigurado «pone como ejemplo el *Dies irae* - dice que «hay de este canto composiciones a cuatro voces, que son bajo, tenor, contralto y tiple».

De 1767 es la *Médula de canto llano y órgano*, de Manuel de Paz, editada en Madrid. Aunque su interés se centra en el canto llano, la importancia de los himnos «figurados» le lleva a exponer las reglas de la mensura primitiva y las pertenecientes al moderno canto de órgano.

Además de los himnos figurados, dentro del canto llano propiamente dicho distingue dos modalidades que hoy llamaríamos silábica y melismática. En la silábica «como lecciones, Psalmos, Epístolas, Evangelios, etc., el canto debe ceder a la gramática y todo a mayor gloria de Dios.» En la melismática prevalece la música sobre las reglas del texto literario y «se advierte que no se pueden guardar sin faltar a las reglas del canto llano y a su melodía, por lo que la gramática cede al canto.»

En canto llano toda nota o punto vale un compás, pero «cuando se cantan algunos himnos y Credos que tienen puntos triangulados o medios puntos se tendrá cuidado de darles el valor que les corresponde... dos puntos triangulados valen tanto como un punto cuadrado». [Notas de León Tello: 1974, 596]

Antonio Eximeno (1729-1808) en *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnoiazione*¹² impreso en Roma en 1774, contrapone canto llano y canto figurado y afirma que se compone en uno y otro estilo de forma polifónica. De las críticas contenidas en su *Dón Lazarillo de Vizcardi* se deduce lo mismo. Cuando habla del compás afirma:

Antes del siglo XVI, cuando en la práctica se atendía únicamente al valor de las notas era inútil el compás... Hoy en día un músico se halla confuso siempre que le falta la medida del compás... sería bueno que los principiantes se ejercitasen en cantar sin compás, arreglándose por la primera nota, como lo hacían los antiguos. [León Tello: 1974, 315]

12. Fue traducido en 1796 por Francisco Antonio Gutiérrez, maestro de capilla de la Encarnación de Madrid. [Martín Moreno: 1985, 436]

De su afirmación parece deducirse que toda la música, desde el siglo XVI, estaba regida por el compás, de forma más o menos explícita.

Francisco Marcos y Navas publicó en 1776 la primera edición de su *Tratado o compendio general del canto llano, figurado y órgano, en método fácil...* Para Marcos y Navas, la diferencia esencial entre el canto llano, canto figurado y canto de órgano estriba en los valores de las figuras con que se escriben. Justifica su estudio del canto figurado porque

me parece indispensable su perfecta inteligencia para el uso de un Coro, donde se ofrecen Hymnos y Sequencias, y aun Misas frecuentemente; pareciéndome cosa ridícula, que los Hymnos vayan todos por dos ó tres metros; y que para todo el año solo usen de una ó dos Misas, que tal vez saben de memoria; estando tan ignorada de los Cantollanistas de esta parte de la Música, que aun hay Profesor suyo, que de ningún modo la conoce, y algún otro que defienda ser inútil para el uso del Coro [Marcos y Navas: 1776, VIII y ss]

La parte dedicada al canto de órgano es la más breve. Esta orientada a los instrumentistas fundamentalmente:

En esta parte no me dilato: pongo solamente lo preciso para solfear qualquier papel, y lo que á mi parecer basta para habilitarse en esta parte un muchacho que empieza, y que solo aspira á aprender algún instrumento; porque para ser perfecto Cantor, son menester mas documentos, mas práctica, y mas estudio. [Marcos y Navas: 1776, IX]

Al definir el canto llano sigue siendo muy tradicional:

Canto Llano es una simple é igual prolación de figuras ó notas, las quales no se pueden aumentar ni disminuir. [Marcos y Navas: 1776, 1]

Admite tres tipos de compases, uno para los salmos, otro para los himnos y las secuencias y otro para el canto llano propiamente dicho:

Uno para la Salmodia: otro para los Hymnos, y Sequencias, del qual se tratará en su propio lugar [canto figurado]; y otro, que es el verdadero, para todo lo demás apuntado. [Marcos y Navas: 1776, 55]

Los salmos son cantos silábicos (una nota para cada sílaba) y la duración de cada nota se ha de adecuar a la duración de la sílaba a la que acompaña. Al hablar del compás de los salmos Navas indica claramente que es:

El que no mira a hacer los puntos iguales, sino que va midiendo las sílabas largas, y breves, según las reglas de la Gramática [Marcos y Navas: 1776, 55]

Peru el compás «verdadero» del auténtico canto llano es

El entero, indivisible, y siempre uno; y así, no tiene mas que una parte, que es horir de un golpe, y sin hacer parada levantar, siendo todos los puntos iguales, y valiendo cada uno un compás, aunque se figuren distintamente unos de otros. [Marcos y Navas: 1776, 56]

En el canto figurado distingue cuatro notas: longa, breve, semibreve y mínima. El compás puede ser binario o ternario.

El compás binario no tiene que ir indicado tras la clave. Tiene dos partes iguales de subdivisión simple. En él, la longa vale dos compases, la breve es la unidad de compás y la semibreve la unidad de parte que equivale a dos mínimas:

P. Que es compas Binario? R. El que despues de la Clave no trae número alguno, constando de dos partes iguales, que es un dar y un alzar [...]. En el Binario vale la Longa dos compases, el Breve uno, dos Semibreves otro, uno al dar, y otro al alzar, y quatro Mínimas otro, dos al dar, y dos al alzar. [Marcos y Navas: 1776, 266 y ss].

El ternario exige que se ponga el número tres después de la clave, tiene tres partes iguales de subdivisión simple.

P. Qué es compas Ternario. R. El que consta de tres partes en todo iguales, y trae despues de la Clave el número tres. [...] En éste vale el Breve dos partes, el Semibreve una y dos Mínimas otra: de suerte, que un Breve, y un Semibreve valen un compás, tres Semibreves otro y seis Mínimas otro: la Longa en este tiempo no se usa. [Marcos y Navas: 1776, 266 y ss]

En este tipo de compás quedan algunas reminiscencias mensurales. Si hay dos breves seguidas, la primera se perfecciona y vale tres partes. Dos breves alfadas pierden la mitad de su valor y se consideran semibreves:

si al Breve se le siguiese nota igual, esto es, otro Breve, él solo valdrá un compas.[.....] si dos Breves, el primero con una plica hácia arriba á la mano izquierda, vintesen pegados uno con otro en esta forma [alfada], entonces, perdiendo su valor, se les considerará por Semibreves, sea en el tiempo que fuese, valiendo cada una una parte del compás. [Marcos y Navas: 1776, 267]

En el canto figurado admite el silencio o pausa de semibreve, que vale una parte de compás. La figura unidad de parte es la semibreve y la figura unidad de compás es la blanca con puntillo. Este puntillo se llama de «aumentación»:

porque aumenta la mitad del valor a la Nota que está antes de él, porque si en compas Ternario tiene el Breve despues de sí un Puntillo redondo, valdrá un compas, porque dos partes que vale él, y una que se le aumenta son las tres de que consta el compas. [Marcos y Navas: 1776, 268]

La cuarta parte la dedica a la teoría y práctica del canto de órgano, al que define así:

Es un conjunto de varias y diversas Figuras, que se aumentan y disminuyen según el Tiempo. [Marcos y Navas: 1776, 355]

Esta parte del tratado casi equivale a un moderno tratado de solfeo, en cuanto a figuras de notas, compases, armaduras, repeticiones, apoyaturas, trinos, etc. El propio Navas utiliza la palabra «solfeo» al final:

Si todos estos Solfeos no fuesen suficientes para que el principiante se habilite, procurará su Maestro el escribirle otros hasta tanto que conozca que ya está diestro. [Marcos y Navas: 1776, 457]

El canto de órgano es el que emplean los diversos instrumentos y la polifonía vocal:

P. De qué Voces usa la Música para la formación de un quatro? R. De Tiple, Contralto, Tenor, y Baxo. P. Qué Claves sirven á estas voces? R. La de C sol fa ut en primera línea, ó raya sirve al Tiple; en tercera al Contralto; y en quarta al Tenor; y la de F fa ut en quinta al Baxo; y la de G sol re ut, siempre en segunda, á instrumentos altos, como el Violin, Obhe &c. [Marcos y Navas: 1776, 359]

La parte quinta y última la dedica a las Lamentaciones y al canto del Pregón Pascual. Las Lamentaciones son una mezcla curiosa de canto figurado y un canto sin compás pero con valores diferentes, apoyaturas, sostenidos y bemoles que difícilmente se puede asimilar al canto llano estricto.

El alefato se debe cantar como canto figurado, en un ritmo binario.

Todas las letras Hebreas, v. gr. Aleph, Vou, &c. de estas nueve Lamentaciones se cantan con Compas Binario, esto es de dos Movimientos, que es

un dar, y un alzar, usándose en él de las quatro figuras Longa, Breve, Semibreve, y Mínima, las que se figuran así.

Más adelante se estudiará este tratado con mayor extensión, a igual que su nueva edición, de 1862, «refundida y aumentada» por Manuel de Múya y Pérez.

Ignacio Ramoneda, jorónimo profeso en El Escorial, publicó en 1778 su *Arte de canto llano...* Como tantos otros se queja de las diferencias que existen entre los distintos antifonarios: «se ve tanta diversidad de ellos, que apenas se hallaran dos iglesias que enteramente concuerden en esto».

Fiel seguidor del principio isoritmico, afirma que «pese a la diversidad de figuras- en el canto gregoriano puro todas tienen igual valor. Sigue definiendo el canto llano como igualdad de valores. No obstante, reconoce la existencia de himnos, secuencias, credos y otras obras similares en los cantorales, escritas con compás binario o ternario, con figuras desiguales y afirma que son:

Canto métrico y mensurable, figurado o de órgano, que toda es una misma cosa y se define así: una cantidad de figuras no iguales, las cuales se encuentran, aumentan o disminuyen según pide el modo, tiempo y prola rición... Esto no es ni se llama canto llano, sino canto figurado o de órgano, aunque también puede llamarse mixto, por convenir en algo con el llano.

En el mismo año que el tratado de Ramoneda se imprimió la *Explicación de la teoría y práctica del Canto-llano y figurado* de Nicolás Pascual Roig. Es muy tradicional en sus planteamientos en cuanto a la isoritmia del canto llano, pero reconoce que en la salmodia

no se atiende tanto a la igualdad de las figuras como a que se midan las sílabas, de modo que se observen, en cuanto sea posible las reglas gramaticales.

Observa, acerca de la escritura del canto llano, que

En algunos libros modernos solamente se encuentra la figura cuadrada llamada breve, pero en los antiguos se hallan diferentes figuras: breves, semibreves, alçados, ligados, doblados y longos... todos tienen un mismo valor, figúrense como quieran; pues siendo el valor diferente dejaría de ser canto llano, pasando a ser canto figurado.

Al canto figurado le dedica la segunda parte de su obra

por ser esta no menos necesaria que aquella para cantar los himnos, secuencias y algunas misas, esto es Kyries, Glorias, Credos, etc. [Citas en León Tello: 1976, 61] y ss]

También en 1778 se imprimieron los *Dialectos músicos* del jerónimo fray Francisco de Santa María¹³. Recuerda la igualdad de valor de las figuras en canto llano, pero reconoce la variedad figurada que puede regirse por un compás binario (Credos e Himnos) o ternario:

cuando el compás tiene tres partes y sirve para muchos himnos y secuencias; es compás menos grave que el antecedente, aunque es más festivo y por eso sirve para cantar los triunfos de los santos. [León Tello: 1976, 62]

Tomás de Iriarte (1752-1791) escribió en forma de poema el tratado *La Música*, publicada en 1779. Dentro de la música sacra distingue tres tipos: canto llano, figurado y canto de órgano. El canto de órgano es, para él, mezcla de voz e instrumentos:

Allí la sinfonía
instrumental con la voz compete.

Parece referirse a un estilo, encontrado en los conventos, que se utiliza para la salmodia e himnos desde el siglo XVIII hasta los primeros años del siglo XX, en que entre un versículo y otro, cantados monódicamente con acompañamiento instrumental muy simple, el órgano respondía con una especie de variación o improvisación.

El canto figurado es una derivación del canto llano, del que se distingue especialmente desde el punto de vista rítmico:

Del canto llano copia,
con más ornato bordea sus cadencias.

El Marqués de Ureña¹⁴ en sus *Reflexiones sobre la Arquitectura, ornato y música del templo*, editada en 1785, considera —como el Padre Feijoo— que el canto llano es el más idóneo como música litúrgica, sin embargo propugna un canto llano sujeto a las leyes de la elocuencia,

13. Francisco Fuentes.

14. Gaspar Molina y Saldívar (Cádiz, 1741, San Fernando, Cádiz, 1806). [Martín Moreno: 1985, 257]

siguiendo los principios de su gramática musical. De sus escritos parece desprenderse la defensa de un canto gregoriano en que el ritmo verbal condicione el ritmo musical.

El carmelita calzado fray Pedro Carrera Lanchares publicó en 1789 las dos partes de su *Ritual Carmelitano*, que incluyen un Apéndice, a petición del Carmen Descalzo. En la primera parte define el canto llano como

Una firme é igual pronunciación de Figuras ó Notas las cuales no se pueden disminuir, ni aumentar¹⁵. O es un agregado de distintos caracteres todos significativos de cosa cierta en el Arte. [1789: 2]

El capítulo sexto de la primera parte lo dedica al Canto figurado y lo justifica

Por quanto los Himnos, las Sequencias, Glorias y Credos se hallan no solamente con Notas iguales, si tambien con Figuras desiguales, para su inteligencia, práctica, é instrucción nos ha parecido conveniente dar las reglas siguientes. I. De la Música Métrica ó Mensural. La Música mensural generalmente se define así, es: una diversa cantidad de Notas y desigualdad de Figuras, que se aumentan y disminuyen, según lo necesitan el Modo, el Tiempo, y la Prolacion. En esta definición de la Música mensural ó Canto de Organo, que todo es uno... [1789: 75]

Más adelante añade en una nota explicativa a pié de página:

El Canto Figurado llámase Canto de Organo, y también Canto mixto de llano y Organo; porque de éste tiene la diversidad de Figuras desiguales; y de aquel, todo lo demás, pues rigen las mismas Claves, Signos, Voces, Propiedades, Deducciones, Tonos, y Diapasones, etc. [1789: 75]

Dada su importancia en la evolución musical del Carmen Descalzo, este autor será tratado con mayor detenimiento.

15. El autor destaca que esta definición es la de San Bernardo y, en nota a pié de página, incluye el texto en latín: «Música plana est: Notarum simplex, et uniformis prolatio, que nec augeri, nec minui potest. Vel est: illa cujus Note, Figurae, et mensura et tempore pari pronuntiantur. Quod Ambrosiani atque Gregoriani Cantum planum vocant: quoniam simpliciter, et de plana singulas Notas aqua brevis temporis mensura pronuntiant.»

En 1794, Daniel Travería publicó un *Ensayo gregoriano o estudio práctico del canto llano y figurado en método fácil ilustrado con algunas cosas curiosas para el aprovechamiento y enseñanza de los que siguen los concursos en las santas iglesias catedrales de España, las sochantrias, plazas de salmistas y capellanías de coro*. Insiste en la igualdad de las figuras de canto llano, pero admite que pueden ser «simples, compuestas y dobladas». Todas las demás figuras son, para él, canto figurado y estarán sometidas a un compás binario o ternario. La importancia que en esta época tenía el canto figurado le lleva a pedir que en las catedrales no se admitan a quienes no lo hayan estudiado.

Don Fermín Ruiz de Galarreta, presbítero salmista de la Santa Iglesia Catedral de Pamplona, publicó en 1848 su *Nuevo Método Completo/ Teórico-Práctico/ de Canto-Llano y Figurado*. Define el canto llano, de forma tradicional, como

una sucesión de sonidos de igual valor [Ruiz de Galarreta: 1848, 9]

Las figuras que menciona son nueve, aunque en la práctica las reduce a tres para el canto llano:

Los nombres de las *Figuras* son nueve, á saber: Alfados, Semialfados, Ligados, Doblados, Lóngos, Breves, Semibreves ó Triangulados, y Semiatados. [...] mas si bien se considera, todas ellas se reducen á tres, á saber: Nota simple [punto cuadrado], nota compuesta [cívís], y nota mediana [punto inclinado] [...] Con efecto: si se advierte bien en los libros de Coro, no hallarán mas figuras que *Alfados*, *Breves*, y *Semibreves*. Esto se entiende en mero *Canto-Llano*, el cual se canta siempre baliendo el compás como se ha dicho [dar y alzar]. Esto supuesto, el *Alfado* vale dos compases uno cada extremo, el *Breve* vale uno, lo mismo que el *Semibreve*, á quien le dan comúnmente en *Canto-Llano* el valor de un compás. [Ruiz de Galarreta: 1848, 9]

Dedica la sección segunda al «Canto de órgano o figurado» [pp 129-160]. En una nota a pie de página aclara la terminología del nombre:

Llámanse *canto de órgano* al *canto figurado*, y también *canto misto de llano y figurado*; porque de este recibe la diversidad de *figuras* desiguales, y de aquel todo lo demás, pues que se escribe con las mismas claves; los tons concluyen del mismo modo, y los signos, voces, propiedades, deducciones, escalas, todo es igual. [Ruiz de Galarreta: 1848, 131]

La diferencia esencial entre el canto llano y el canto figurado es una cuestión métrica para este autor:

Es tan estrecha la relación que tiene entre sí el *Canto-liso* hasta aquí enseñado, y el *Canto-figurado* que me he propuesto explicar en esta obra, que son como dos partes de un mismo objeto; pues que entrambos se componen casi de las mismas reglas, sin otra diferencia que la que las figuras guardan en este último las diversas reglas de proporción que marca el compás sentado/ después de su clave. [Ruiz de Galarreta: 1848, 129]

Pero el canto figurado sólo se empleaba en los himnos y algunas partes de la Misa:

todos los días lo palpamos al cantar los Himnos de/ Vísperas en el Oficio divino, los que en su mayor parte están escritos en *Canto-figurado*; pudiendo decirse lo mismo en los de/ Matines, Laudes y aun en las Misas. [Ruiz de Galarreta: 1848, 129]

Galarreta lo define como «una sucesión de sonidos desiguales». Las figuras, longa, breve, semibreve y mínima, se someten a un compás binario o ternario. El binario es un compás de subdivisión simple; la figura unidad de compás es la breve y la figura unidad de parte la semibreve. No necesita signo indicativo alguno:

Se conoce el compás *binario* en que después de la clave no se pone número ni guarismo alguno. [Ruiz de Galarreta: 1848, 132]

Las líneas divisorias ya sirven para separar compases, pero el autor advierte que a veces no se ponían:

Debe advertirse que con mucha frecuencia se encuentran en los libros antiguos algunos *Credos, Himnos, &c.* que no tienen líneas divisorias sino en las dicciones, y por esto creen algunos que están puestos para *canto-liso*, no siendo sino *figurado*. [Ruiz de Galarreta: 1848, 140]

El compás ternario es de subdivisión simple; la figura unidad de compás es la breve con puntillo y la figura unidad de parte la semibreve. La longa no se empleaba en este compás. Como recuerdo mensural, la breve seguida de otra breve se perfecciona y vale un compás entero:

En el compás ternario la figura breve, aunque no vale sino dos partes del compás, mas cuando se le sigue nota igual, esto es, otra breve, ella sola vale un compás aun cuando no tenga puntillo. [Ruiz de Galarreta: 1848, 149]

El mismo año en que se imprimió el tratado de Ruiz Galarreta, se imprimió en Barcelona el *Método fácil y breve/ no solo para aprender de*

cantar/ arregladamente/ el Canto Llano y Figurado/ si que tambien para componerle. Su autor fue el presbítero D. Jaime Vila y Pasqués, religioso exclaustrado del monasterio de la Murtra, en donde había desempeñado las funciones de maestro de capilla y corrector de canto llano.

Su definición de canto llano copia la de San Bernardo:

Una firme prolation de notas simples ó uniformes, las cuales ni pueden aumentarse ni disminuirse. [Vila: 1848, IX]

Cuando habla del canto llano figurado afirma:

Llábase con este término *Canto Llano figurado*, por escribirse con las Llaves. Figuras ó notas del Canto Llano, pero su canto lo es de órgano, y como á tal hay compús de dos, de tres y de cuatro, guardando en lo demás las reglas del Canto de órgano, y así sabiendo éste, con facilidad sabrás el *Canto Llano figurado*, por no faltarte mas que una traducción de las notas del Canto llano á las del órgano. [Vila: 1848, XXX]

Da a continuación las equivalencias entre las figuras de canto llano y canto figurado:

Las notas que ves que en Canto Llano se llaman *Máximos ó Doblados* en el Canto Llano figurado llamamos *Semibreves*, que valen cuatro partes; cuando en aquel veas un *Breve ó Longo*, en este es una *Mínima*, que vale dos partes; cuando en el mismo veas un *Triangulado ó Semibreve*, en este es una *Seminima*, que vale una parte; y cuando en él veas un *Mínimo*, en este será una *Corchera* [sic], que vale media parte. [Vila: 1848, XXX]

En 1862 Manuel de Moya y Pérez publicó, «refundido y aumentado» el *Arte del Canto Llano y Figurado* de Marcos y Navas [1776]. Pese a los casi cien años que existen entre una y otra edición, la parte teórica es idéntica. Sólo se amplía la parte práctica.

En 1871, el presbítero Buenaventura Íñiguez, «organista primero de la santa iglesia patriarcal de Sevilla», imprime en Madrid su *Método Completo de Canto-Llano, dedicado á los Seminarios Conciliares y Colegios de Misioneros*. Dice seguir «realmente así lo hace» a Boccio, Cerone, Montano, Llorente, Nasarre, Eximeno y José Flores Laguna. Critica a los autores que han reformado el Canto llano «a impulsos de la tonalidad moderna». El término «Canto llano» tiene para él dos acepciones:

Canto-llano es la colección ó conjunto de todas las cantuías establecidas en las iglesias para el culto divino

Pero también es:

El arte de bien entonar una sucesión de sonidos de igual valor. [Íñiguez: 1871, 7]

Somete a compás el canto llano. El compás, de un solo tiempo, se marcará más o menos lento según la solemnidad que se desee:

El compás es un movimiento sucesivo de la mano, de *dar* y *alzar*; que guía la igualdad con que se mide el valor ó duración de los sonidos.

Debemos advertir que aunque decimos *dar* y *alzar*, es porque no se puede repetir lo primero sin verificar lo segundo; pero hablando con propiedad, en el Canto llano cada compás solo tiene un tiempo, que es el de *dar*.

La lentitud ó presteza del movimiento del compás depende de la mayor ó menor solemnidad de los actos del culto. [Íñiguez: 1871, 9]

Aunque admite figuras largas, breves, semibreves, alfadas, ligadas, de ligadura, demiatadas y dobles

Todas estas figuras pueden reducirse á solas notas simples. [Íñiguez: 1871, 9]

La parte segunda de su tratado (pp 211-254) la dedica al canto mixto. Es una actualización del capítulo de Nasarre dedicado al mismo tema

Canto mixto es el arte de bien entonar y medir una sucesión de sonidos de diferente valor. Llámase mixto, porque participa del llano y del figurado: participa de aquel por estar sujeto á las mismas reglas y prescripciones que en él se enseñan, respecto á los tonos y alteraciones de los sonidos; participa también del figurado, por la diversidad de figuras y compases que entran á constituirlo, por lo que también se llama canto figurado y canto de órgano; aunque hoy se llama con más propiedad canto de órgano, al canto de capilla escrito á tres, cuatro ó mas voces. [Íñiguez: 1871, 212]

Las figuras en canto mixto son cuatro: larga, breve semibreve y mínima. Los compases son binario y ternario. Las burras máximas ya se han convertido en líneas divisorias de compases, pero:

En los libros antiguos se halla el Canto mixto escrito sin líneas divisorias de compás, y con las vírgulas que sirven para separar las palabras unas de otras [...] Otras canturias se encuentran con solas las vírgulas que sirven para separar una cláusula de otra» [Íñiguez: 1871, 227-228]

La sección tercera (pp 234-254) es una antología de canto mixto. Son himnos «copiados, unos de cantorales modernos, y por consiguiente compasados, y otros sin compascar, tomados de cantorales antiguos.» También había otras composiciones escritas en canto mixto:

Además de dichas himnos, hay otras canturias escritas en canto mixto, como son *Kyries, Glorias, Credos* y *Secuencias*, que aquí no se ponen por no convenir así á los límites de un Método, y porque quien canta bien y entiende el Canto mixto en unas canturias, lo mismo cantará en otras. [ñiguez: 1871, 234]

La sección cuarta y última (pp 251- 254) la dedica a una serie de composiciones, en que el ritmo libre está al servicio del texto:

Además del *Canto llano* y del *mixto*, hay otro género el cual se le puede dar el nombre de *libre*, porque aunque tiene en unas canturias igualdad de figuras, no se observa esa igualdad en la práctica, sino que se canta *ad libitum*; y lo mismo sucede con otras que, aunque tienen diversidad de figuras, se cantan también *ad libitum*. Entre dichas canturias hay Himnos, las Epístolas, el Evangelio, el Prefacio, las oraciones, etc. [ñiguez: 1871, 251]

Pone como ejemplo tres himnos: *Quod cumque in orbe*, de S. Pedro; *Ave maris stella*, de la Virgen, y *Veni Creator Spiritus*, del Espíritu Santo.

José Aranguren [1815-1878] publicó a fines del siglo XIX una reedición conegida del *Método Completo Teórico Práctico de Canto Llano*, escrito por D. Jerónimo Romero de Ávila en 1761. Aranguren define el canto llano como

el arte de combinar los sonidos de la escala musical, dando á cada uno de ellos igual duración [Aranguren: s. XIX, 1]

Más adelante, insiste en la igualdad de las figuras en canto llano:

La entonación de cada signo, tengan estos la forma que quiera, dura siempre un compás, ó dos partes en Canto llano. [Aranguren: s. XIX, 2]

En todo caso, para evitar confusiones, sólo emplea el punto cuadrado en sus ejemplos musicales.

La Parte Segunda del tratado la dedica a los «Himnos, Prosas ó Secuencias.» En estas composiciones:

varía la duración de los signos musicales, aunque no tanto como en el Canto de órgano. Por esta razón daban los antiguos el nombre de canto

mixto [sic] á esta clase de composiciones, queriendo demostrar con esta calificación que ni bien eran de Cantollano ni de Canto de Organo, y sí un compuesto de uno y otro. [Aranguren: s. XIX, 33]

Las figuras que se usan en el canto mixto son la longa, breve, semibreve y mínima. El compás puede ser binario o ternario:

deben medirse en compás binario todas las composiciones en que no haya alguna señal junto á la clave, y en ternario aquellas en que junto á la clave se halle el número 3. [Aranguren: s. XIX, 33]

El agustino Eustoquio de Uriarte publicó en 1896 su *Manual de Canto Gregoriano según la verdadera tradición*. Define el canto gregoriano como

la colección de melodías litúrgicas recogidas y ordenadas por San Gregorio Magno, de las añadidas durante el curso de la Edad Media y posteriormente, con arreglo á las bases de la tonalidad llamada antigua, y ejecutadas convenientemente. [Uriarte: 1896, 2]

Su intento de seguir la «verdadera tradición», convierte el manual en un moderno tratado de canto gregoriano. Recupera el tetragrama, habla de cantos silábicos, neumáticos y melismáticos y se inspira en el ritmo verbal, siguiendo los estudios de Solesmes. No menciona el canto mixto y sus ejemplos prácticos de himnos y secuencias coinciden con los que se encuentran en el *Liber Usualis*.

También a finales del siglo XIX se publicó en Barcelona un *Método completo de Canto Llano*. Su autor, el presbítero Juan Domínguez Martínez, era beneficiado y primer organista de la Catedral de Almería. El tratado sirvió de texto en el Seminario almeriense.

El canto llano aparece aquí definido como

El canto unísono y grave que la Iglesia católica tiene establecido para sus ritos. [Domínguez: s. XIX, 1]

Pero reconoce que, además del canto llano, la Iglesia también utiliza otro: «El canto mixto ó sea el canto llano figurado» [Domínguez: s. XIX, 1]. Este se diferencia del anterior

En el diferente valor que se da á las figuras, y en el compás que es el que determina su parte rítmica. [Domínguez: s. XIX, 1]

El autor se declara seguidor de Uriarte y de dom Pothier. Piensa que el ritmo del canto llano viene impuesto por la prosodia, pronunciación y declamación propias de la lengua latina y que, empleándolas

se desterrará el sistema de aquellos que creen que el canto llano debe ejecutarse amartillando las notas, dándoles á todas y á cada una de ellas igual duración. El compás, pues, debe ejecutarse con movimientos de la mano más o menos prolongadas las percusiones, según lo exijan las acentuaciones de las sílabas. [Domínguez: s. XIX, 4]

Las figuras del canto llano son fundamentalmente tres, la longa, la breve y la semibreve. Su duración o valor musical no es exacto, en contra de lo que decían los teóricos antiguos, pues tienen:

Un valor relativo; la primera como dos partes ó movimientos, la segunda como una, y la tercera como media [Domínguez: s. XIX, 9]

El autor en sus ejemplos prácticos sólo emplea estas tres figuras, pero advierte que:

A más de estas tres figuras, hay otras que van cayendo en desuso, pero como todavía se ven en los cantorales y en los tratados de no ha mucho tiempo, hago mención de ellas. [Domínguez: s. XIX, 9]

Menciona las alfadas, ligadas, semiligadas, compuestas y semiatadas. También describe, como Uriarte, lo que denomina «grupos de figuras», esto es, el podatus, scándicus, clivis, cífmacus, tórculus y quilisma.

A) hablar del canto mixto ve correcto llamarlo también canto figurado, pero contradice a Carrera Lanchares por aplicarle también el nombre de canto de órgano:

Se escribe con diversidad de figuras y compases por cuya razón se llama canto figurado, sin que por esto pueda decirse canto de órgano. No es el canto mixto igual al canto de órgano, como lo supone Fr. Pedro Carrera en su *Canto figurado*, página 79; porque el de órgano obra con entera independencia en los giros armónicos sin las restricciones en la tonalidad que caracteriza á los cantos llano y mixto. [Domínguez: s. XIX, 149]

Hay que destacar la vinculación de muchos músicos teóricos con las órdenes religiosas¹⁶. Sus obras aparecen con frecuencia en los archivos

16. Fray Juan Bermudo, «de la orden de los menores» [franciscano]; Nasarre era organista del Real Convento de San Francisco el Grande en Zaragoza; Tusca

conventuales y muestran signos de un empleo frecuente, lo que demuestra su conocimiento y utilización práctica. Ese es el motivo de la extensión que se ha dado a su estudio.

Según se ha demostrado, en general, cuando contraponen canto llano a canto de órgano o a canto figurado, ven la diferencia en la igualdad o desigualdad de las figuras que los forman, no en su cualidad monódica o polifónica.

El canto figurado y el canto de órgano eran música medida, bien como una reminiscencia de la música mensural, bien como una adaptación de la música religiosa a los gustos vigentes. En cuanto a una posible diferencia entre canto figurado y canto de órgano no aparece muy clara; la mayoría de los teóricos los consideran sinónimos.

Algunos autores hablan de «canto de órgano» refiriéndose a un tipo de piezas en que el coro alternaba con el órgano (en salmos, *Agnus Dei*, *Te Deum*, y algunas otras obras litúrgicas). Así se nos describe, en 1721, la forma de cantar el *Sanctus*:

El Organo tocará el primer Sanctus y el segundo cantará el P. Vicario siguiéndole todo el Coro; el tercero el Organo, todo el Coro: *Dominus Deus Sabaoth*. el Organo tocará *Pleni sunt etc.* y todo el Coro: *Hosanna in ex-celsis*. [Molina: 1721, 283-284]

La costumbre de alternar las frases el coro y el órgano estaba tan extendida, que todos los Ceremoniales recuerdan al coro la obligación de cantar todas las partes en el *Credo*, por respeto al texto:

Dicho el Sermon, y si no lo ay, el Evangelio, comenzará el Celebrante el Credo (si lo huviere en la Missa) y le cantará el Coro todo à versos; (sin que supla el Organo nada, quando mas podrá acompañar [Molina: 1721, 282]

.....

..... pertenecía al Orotorio de San Felipe Neri; Rodríguez de Hita (1724-1787) fue maestro de capilla en la Encarnación de Madrid en la que también estuvo Roel del Río; Peijoo era benedictino; Lillo, como Arteaga y Requeno, era jesuita; el padre Soler (1729-1783) se formó en la Escolanía de Montserrat pero luego profesó como jerónimo, orden a la que también pertenecieron Villasegra, Narco, Ramoneda, fray Tomás de Santa María y fray Manuel de San Nicolás, además de varios teóricos anónimos; Tomás Gómez era cisterciense; Martín Ceñi, franciscano, sería organista del convento de Alcalá y de San Francisco el Grande de Madrid; Comes Puig y Fuente eran franciscanos; Pérez Calderón era mercedario; Carrera Lanchares era carmelita calzado (aunque escribió su obra a petición del Carmen Descalzo, como ya se verá); Roig era agustino; Travería fue músico en las Descalzas Reales, y así podría seguirse un largo etcétera.

En la Misa solemne se toca el Organo alternativamente à los *Kyries*, *Gloria*, *Sanctus*, y *Agnus*. [...] Quando se dice el *Credo* . no se tocarà el Organo, todo lo debe cantar el Coro, aunque se podrá tocar por modo de acompañamiento. [Reyes: 1752, 105]

Como ejemplo del tipo de obras que, sin indicarlo, estaban sometidas a un compás binario está el ya citado *Credo Hispano*, que aparece en un misal impreso en Granada en el primer tercio del s XVI.

Otro ejemplo de canto mixto sería la secuencia *Dies iræ* manuscrita en un cantoral de 1674¹⁷, en que el compás ternario se añade tras la clave.

La evolución rítmica llega al máximo en unas *Lamentaciones* manuscritas procedentes del Convento de Santa Clara en Loja, en que se permiten silencios que llegan a cortar una palabra con finalidad estética.

Las melodías de la monodia religiosa también evolucionaron en el transcurso de los siglos aunque en menor medida. Dejando aparte el ya mencionado repertorio toledano, el canto llano empezó a sufrir la influencia tonal.

A continuación se analizan con más detenimiento los tratados que se conservan en los Conventos estudiados.

Los teóricos del canto llano en los conventos estudiados

Como ya hemos visto, en los conventos granadinos se valoraba la preparación musical de las religiosas. En muchos casos, bien por la inclinación musical de las cantoras u organistas, bien por imposición de sus superiores, la formación se continuaba a lo largo de sus vidas. A esto colaboraron en muchos casos maestros de capilla y compositores, vinculados al convento por lazos familiares o por pertenecer a la rama masculina de las respectivas órdenes religiosas. En otros casos el conocimiento se buscaba en libros, especialmente aquellos escritos por religiosas de la propia orden.

Al canto llano, por ser el canto oficial de la iglesia católica, se le prestaba una atención muy especial, bien para cantarlo, bien para acompañarlo con el órgano o el clave, de forma adecuada. Eso explica la presencia de diversos tratados de este arte.

En todos los tratados hay un recuerdo más o menos mitológico acerca del origen e historia de la música. Según la ideología de cada tratadista, el origen de la música se atribuye a Jubal, a Moisés e incluso a Pitágoras o a Orfeo.

17. Sig.: ENC C-9. Ver en el Apéndice dedicado a las partituras las transcripciones de estas obras.

Hay una referencia casi constante a los teóricos que les precedieron, en algunos casos más con ánimo de demostrar la propia erudición que con un conocimiento profundo de sus obras.

Aunque en los ss. XV y XVI ya empiezan algunos autores, como Ramos de Pareja, a defender el empleo de la octava contra la práctica de solmisación del sistema exacordal, la mayoría de los teóricos se muestran muy apegados a la tradición hasta bien entrado el s. XIX y, en general, el esquema de los tratados es muy parecido.

Además de los tratados teóricos, hay que destacar la presencia de una serie de obras, tales como ceremoniales, rituales, etc. que dedican interesantes capítulos a esta práctica musical.

La obra teórica más antigua encontrada hasta ahora en un convento granadino se imprimió en 1714. Es el *Arte de Cantollano*, de Antonio Martín y Coll.

Los teóricos del s. XVIII

Dentro de los teóricos del canto llano impresos en el s. XVIII, se encuentran Martín y Coll [1714], Roel del Río [1748], Villasagra [1765], Narro [1766], Marcos y Navas [1775], Carrera Lanchares [1789] y Pérez Martínez [1799, ed. 1829²].

También aportan datos interesantes sobre la forma de interpretar el canto litúrgico los ceremoniales, entre los que destacan el de fray Juan Fernando de S. Rafael y Molina [1721] y el de fray Juan de los Reyes [1752].

MARTÍN y COLL, Antonio [ss. XVII-XVIII]. *Arte/ de Cantollano,/ y breve resvmen/ de vsv principales reglas,/ para cantores de choro;/ dividido en dos libros;/ en el primero, se declara/ lo que pertenecc à la Theorica; y en el segundo/ lo que se necessita para la Practica, y las/ entonaciones de los Psalmos/ con el Organo./ Dispuesto/ por Fr. Antonio Martín y Coll./ Hijo de la Santa Provincia de Castilla, de la Regu-llar Observancia de Nuestro P.S.Francisco./ y Organista del Real Convento de Madrid Dedicado/ al glorioso San Diego de la Ciudad/ de Atacalà de Henares.* Madrid: Viuda de Juan García Infançon, 1714. 21[s.n.] + 144 + 3 de índice [s.n.]. 22 x 16 cm encuadernadas en pergamino. Completa. Bien. Hay dos ejemplares de esta obra. Sig.: ANG-Bib-Teoría-10 y 11.

Los grabados, sobre la mano guidoniana y los intervalos, son obra de Gregorio Fosman:

«Gregorio Fosman sculp Mariti Anno 1714.» [Martín y Coll: 1714, 9, 11, 50]

De la propia obra se deducen la mayoría de los datos biográficos que se conocen de Martín y Coll: Era franciscano y desempeñaba el cargo de organista mayor en el convento de San Francisco el Grande de Madrid en 1714. Antes había tenido el mismo cargo en el convento de San Diego de Alcalá de Henares.

Según algunos autores era de origen catalán. Durante su estancia en Alcalá de Henares, aprendió música por orden de sus superiores, siendo alumno de órgano de Andrés Lorente. Su *Arte de Cantollano* tuvo diversas ediciones 1719, 1728, 1734. Durante su estancia en Madrid, fue muy amigo de José Elías, organista de las Descalzas Reales de Madrid y censor de su edición de 1734. Martín y Coll es autor también de un manuscrito, *Ramillete oloroso. Suaves flores de música para órgano* (Madrid, 1706-1709), que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Mss. 2267) al igual que los ejemplares de las diversas ediciones de su obra impresa y cuatro colecciones de música para órgano de los siglos XVI al XVIII recopiladas por él (B.N.M. mss. 1357-1358-1359-1360) en que omitió los nombres de los autores. [Serrano: 1980, 52]

En esta recopilación figuran obras muy diversas, aunándose lo popular y lo erudito, lo religioso y lo profano, lo nacional y lo extranjero. Si todas ellas se tocaban al órgano en la iglesia, se explica la queja de moralistas como Feijoo [Martín Moreno: 1985, 445]

Barton Hudson afirma que Coll era de origen castellano. En cuanto a su *Arte de Canto llano*, piensa que tuvo tres ediciones, la primera de 1714. Las ediciones posteriores, 1719² y 1728³, llevaban la adición del *Arte de canto de órgano*. En 1734 más que una nueva edición ya es una obra diferente: *Breve suma de todas las reglas de canto llano y su explicación*. [Hudson: 1980 (reimp. 1995), XI, 735]

León Tello, en su estudio sobre los teóricos españoles [León Tello, 1974, 191 y ss], no indica en que edición se basa, pero las citas que incluye no pertenecen a la primera, que es la que se analiza a continuación.

Tras la dedicatoria, siguen copias de los documentos habituales autorizando la edición. No aparecen en orden cronológico, pero todos son de 1714. El primero es la Autorización de fray Antonio Blanch de Nápoles:

Lector General de Theologia, Theólogo de el Eminentissimo Señor Cardenal de Aquaviva y Aragón, Theólogo, y Examinador de la Nunciatura de España, y Secretario General de la Orden por parte de la Ultramontana¹⁸ Familia. [Martín y Coll: 1714, s.n.]

18. Ultramontano, a. adj. Fueron llamados así en el Concilio de Trento los partidarios de la confirmación de la Iglesia como monarquía sólidamente constituida. Partidario de la infalibilidad y del poder absoluto del Papa. [Dominguez: 1875, 1687]

Firma el documento en nombre de fray Alonso de Biezma, General de los franciscanos, el 24 de marzo, en el Convento de San Francisco de Madrid.

También en nombre de fray Alonso de Biezma, firma la Licencia de la Orden el Secretario General de la Orden, Juan Jiménez, el 9 de abril, en el mismo citado Convento.

La Censura —más que censura es una loa— la firma en Madrid, el 4 de marzo, Francisco Hernández¹⁹,

Capellán y Maestro de Capilla de la Real de la Encarnación de esta Corte.
[Martín y Coll: 1714, s.n.]

La Licencia del Ordinario la firmó en Madrid, el 5 de marzo, Domingo de Goytia en nombre del licenciado Isidro de Porras y Montufar,

Protonotario Apostólico, Juez de la Curia de el tribunal de la Nunciatura de España, y Teniente Vicario de esta Villa de Madrid, y su Partido.
[Martín y Coll: 1714, s.n.]

La Aprobación la firma el 11 de abril D. Benito Bello de Torices²⁰

Maestro de Capilla, que fue de la Santa Iglesia Magistral de la Ciudad de Alcalá, y electo de la Santa Iglesia de el Asseo de Zaragoza. [Martín y Coll: 1714, s.n.]

Una nueva Censura la firma fray Antonio Yuste en el madrileño Convento Real del Carmen de la Antigua y Regular Observancia, el 15 de marzo. La censura, que apenas ocupa una página, es un breve compendio de ética y estética musical, inspirado en la *Política* de Aristóteles.

El Privilegio Real sobre la impresión de este libro se le despachó

en el Oficio de D. Lorenzo de Vivanco y Angulo, en veinte y dos días del mes de Marzo de mil setecientos y Catorce. [Martín y Coll: 1714, s.n.]

19. Francisco Hernández Pla, maestro de capilla de la catedral de Sigüenza desde el 12 de mayo de 1698. El 26 de octubre de 1708 pasó a la Encarnación como maestro de capilla, donde probablemente permaneció hasta su muerte ocurrida en febrero de 1722. [Martín Moreno: 1985, 79]

20. Pese a su cargos, estaba casado con Ana Pérez Bravo. Su hijo, el jerónimo fray Juan de Alaejos (+23-12-1732), fue maestro de capilla de El Escorial, donde había tomado el hábito en 1706. [Martín Moreno: 1985, 91]

La fe de erratas curiosamente sólo menciona errores musicales, como la deficiente colocación de las claves o poner «tres puntos en el *lauda* y no deben ser más de dos». La firma en Madrid Benito del Río y Cordido, Corrector General por su Majestad, el 11 de junio.

Santiago Riol, oficial mayor de Lorenzo Vivanco certificó que la tasa era ocho maravedís cada pliego.

El «Prólogo, y razón de la obra» ocupa seis páginas sin numerar. El autor no se detiene en hacer una historia, más o menos mitológica, sobre el origen de la música, sino que remite al lector a la consulta del *Theatro de la vida humana*, de Beyerlink. Elogia la música como un arte liberal, aunque admite que:

no van muy descauinados los que la gradúan de Ciencia [Martín y Coll: 1714, s.n.]

Su concepto de la música como arte es importante, pues le permite llegar a conclusiones no basadas en reglas científicas sino en el propio gusto personal, como se verá en los capítulos que dedica a las alteraciones y a los intervalos.

Dice que los antiguos dividían la música en «Harmónica, Orgánica y Rithmica», pero él, «atendiendo a la variedad de medios en su práctica» la divide en música de voz, de tecla y de viento:

Los que cantan en papel son Musicos de Voz : Los que pulsan instrumentos, Musicos de *Manos*²¹; Y los que tocan Clarines, Cornetas, Saxones, &c. son Musicos de aliento [Martín y Coll: 1714, s.n.]

Considera que el Canto llano es la base de toda música. Hace su panegírico, remontando su origen a los Apóstoles, y advierte que es la práctica más habitual cuando se canta el Oficio divino:

porque hasta en las Cathedrales, donde ay Capillas formadas de diestros Musicos, es el Canto Llano el mas usual para cumplir con el Oficio Divino. En las Sagradas Religiones (tal qual exceptuada²²) todas se valen del Canto Llano para las Horas Canónicas... [Martín y Coll: 1714, s.n.]

21. Quizás por un error de impresión, en León Tello se lee «los que pulsan instrumentos músicos de mano», con lo que parece aludir a organeros y no a músicos de tecla. [León Tello: 1974, 469]

22. Se debe referir al Carmen Descalzo, que como ya dijimos, prohibió en sus Constituciones el empleo del canto llano hasta 1786.

Aunque proclama que todo prebendado con obligación de asistir al Coro tiene que saber Canto Llano, confiesa que no en todas las órdenes religiosas -incluida la suya- se cumple con rigor el precepto:

En la Sagrada Familia de San Geronimo, no professa Monge alguno, sin saber el Arte de Canto Llano. Y en mi Religión Seraphica²³, para ascender al grado supremo del Sacerdocio, está determinado lo mismo (Estatutos Generales de Barcelona). Si bien las causas razonables, que se remiten à la prudencia, dispensan las mas vezes en ordenacion tan justa. [Martín y Coll: 1714, s.n.]

Cita en apoyo de su discurso a diversos autores, tales como el profeta Isaias, el Coronado Músico²⁴, San Isidoro, Hugo Cardenal²⁵, Gabriel Bachelinus, San Gregorio, Beda el Venerable, San Benito, Santo Domingo, San Francisco y Mendoza.

Divide el tratado en dos partes, una especulativa y otra práctica. Reconoce que su única aportación personal es el método expositivo, pues el contenido es simple copia de otros autores:

Nada de quanto contiene la obra es mio [...]. Y aun no he tenido (uo sè si diga) la audacia, à la habilidad de seguir la maxima difícil de Seneca²⁶, en hazer propio lo ageno; despintandó la maña de ser hurtado. [Martín y Coll: 1714, s.n.]

Es encomiable su sinceridad y también la forma de citar a los autores que copia²⁷. Su actitud es humilde pero también práctica, porque evita así las críticas adversas, que no irían contra él sino contra autores prestigiosos:

Por estos alegatos, no temo la censura de los Críticos maldicientes: pues quien presume asquear el Libro, es preciso que se lleve de calles à los que todo el mundo venera por Maestros de la Musica. [Martín y Coll: 1714, s.n.]

Anuncia que ya tiene casi concluidos otros tratados:

23. Orden de los religiosos franciscanos.

24. El rey David.

25. Quizás alude al teórico alemán Hugo Spechtshart, más conocido como Hugo de Reutlingen [ca. 1285-1359], autor entre otras obras de *Flores musicae omnis cantus Gregoriani*. [Adkins: 1980 (reimp. 1995), XV(f. 821)]

26. Le suele llamar «nuestro malogrado cordobés».

27. Cuando la copia es literal, lo hace con letra cursiva e indicando el margen autor, obra, capítulo y folio de que procede.

Si fuere voluntad Divina, procuraré dár à la prensa otros varios tratados musicos, que tengo, casi de vltima mano, dispuestos. [Martín y Coll: 1714, s.n.]

Se trata, como veremos, del *Arte de canto de órgano*, que se incluyó en las ediciones ya citadas de 1719²⁷ y 1728²⁸.

El Libro primero [Martín y Coll: 1714, 1-35] se divide en dieciséis capítulos.

El capítulo primero [Martín y Coll: 1714, 1-2] lo dedica a definir la música y sus divisiones. Se basa en las *Etimologías* de San Isidoro, en *De Música de San Agustín* y en Franchino Laudense²⁹. Divide la música en cuatro géneros y en cuatro artes. Los géneros son:

Diatónico, Chromático, Eutermeico [sic], y Semichromático; el Semichromático, es compuesto de el Diatónico, y de el Chromático, y es el que agora se tañe, y canta en composicion.

El género diatónico es el canto llano:

Este género procede de dos tonos, y va semitono, que es vna quarta menor.

Las cuatro artes son canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición.

El capítulo segundo [Martín y Coll: 1714, 2-5] trata del canto llano y sus divisiones. Se basa en San Agustín, Gaffurio, San Isidoro, San Bernardo, Placentino²⁹ y fray Juan Bermudo. Adopta la definición de San Bernardo:

Canto Llano, es una firme prolucción de figuras, ò notas; las quales no se pueden augmentar, ò disminuir (S. Bernard, lib. 2). Es esta definición tan copiosa, y clara, que passar à su explicacion, seria obscurecerla.

Como Beda el Venerable, divide el canto llano en teórico y práctico. El conocimiento teórico consiste en «comprender, y saber dár la razon»

Para ser un buen músico teórico había que conocer la mano musical. El músico práctico tenía que

28. Franchinus Gaffurius, natural de Lodi (1451-1522). Sus tratados más significativos son *Theoria musical* (1492), *Practica musicae* (1496) y *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (1518). [Miller: 1980 (reimp. 1995), VII, 77]

29. Natural de Plasencia. No sé a qué teórico alude.

saber cantar Antiphonas, Psalmos, y Responsorios bien, quando fuesse conveniente.

El nombre de canto gregoriano - según Martín y Coll— se debe a la autoría de San Gregorio, al que también atribuye, siguiendo a Cerone, el empleo de letras para denominar las notas. Las letras son siete y al triplicarse forman la mano musical:

Graves: G. A. B. C. D. E. F.
 Agudas: g. a. b. c. d. e. f.
 Sobreagudas: gg. aa. bb. cc. dd. ee. ff.

Según Gaffurius -dice-, Guido Areentino añadió a estas letras seis sílabas, utilizando el himno de San Juan Bautista.

Cada letra de las dichas, junta con estas sílabas, que se les agrega a cada una, se llaman signos: y las sílabas, se llaman voces. Para inteligencia de cómo se reparten las sílabas con las letras, y puedan manifestarse las tres propiedades; pongo lo siguiente [sic] explicación, dando a cada letra las sílabas que le pertenecen.

Letras	Sílabas
G.	Sol- re ut
A.	La- mi- re
B.	Fa- mi
C.	Sol fa- ut
D.	La- sol- re
E.	La- mi
F.	Fa- ut

El capítulo tercero [Martín y Coll: 1714, 6] habla de los signos y su número en canto llano. Copia a Montanos³⁰. Mantiene la práctica de sustracción del sistema exacordal.

Un signo es un nombre que contiene varios sonidos, p. ej.: G. sol re ut contiene sol, re y do. Hay siete signos [mencionados en el cuadro anterior], pero los más importantes son tres: G. sol re ut, C. sol fa ut y F. fa ut, porque de ellos se deducen seis voces: do, re, mi, fa, sol, la.

30. Francisco de Montanos [1528-1592]. Su *Arte de la música teórica y práctica* se editó en Valladolid en 1592. Una de sus partes, el *Arte de Canto Llano*, se editó de forma independiente en Salamanca [1610].

Estos tres signos se llaman también propiedades

por razón de ser muy diversas vnas, de otrás: y assi se dize, ser tres las deducciones, y tres las propiedades. Estas son: de B. quadrado, Natura, y B. mol.

La propiedad natural comienza en do, la de bemol en fa y la de becuadro en Sol.

El capítulo cuarto [Martín y Coll: 1714, 7-12] explica los signos y las voces con mayor detalle, basándose en *De musica* de Lorente³¹. Atribuye a Guido de Arezzo la utilización de la mano musical y pasa a explicarla con la ayuda de dos magníficos grabados, obra de Gregorio Fosman.

Termina el capítulo con una Nota muy curiosa sobre el empleo del Si y el Si natural:

Nota. Dize Montanos, en B. fab mi, se pones dos bb, para cada voz la suya; porque aunque moran en vna casa, no es vn aposento, que la vna está mas alta que la otra. Quiere dezir, que la vna b, sirve para B. mol; y la otra, para B. quadrado, que es distancia de quatro comas, aunque solo estas comas bastan para que la vna b, sirva para cantar con mucha suavidad y blandura; y la otra, para cantar agudo y fuerte [... ..]

Atribuye a Timoteo Milesio la invención del bemol.

El capítulo quinto [Martín y Coll: 1714, 12-15] habla de las claves y «otras señales que aparecen en el canto llano». Aunque hay tres claves (Fa, Do y Sol), en gregoriano sólo se utilizan dos: la de Fa y la de Do.

se pintan assi: la de F. fa ut, con tres puntos: la de C. sol fa ut, con dos.

Se utiliza el pentagrama, en lugar de tetragrama. Los puntos —notas—, se sitúan entre la clave y el guión.

Suelen los Escritores de Libros de Coro, pintar dichos puntos de muchas maneras, pero no por esso, se aumentan, ò disminuyen los puntos.

A pesar de esa afirmación, más adelante añade:

Adviertese, que los puntos Alphados, Semialphados, y longos, de vna, ò dos plicas, valen dos compases, por ser dos los puntos, que en vno se

31. Martín y Coll le llama Lorente. Andrés Lorente [1624-1703]. *El por que de la música*. Alcalá de Henares, 1672. [Howell: 1980 (reimp. 1995), XI, 231]

manifiestan: Los demás, cada uno vale un compás, en Canto Gregoriano, que es del que voy tratando; y en canto figurado, tienen otros valores, de que se dirá en otro Tratado.

La línea divisoria o barra máxima, a la que llama virgula, se coloca entre las notas para tres fines:

yá para dividirlos [los puntos o notas], y yá para dár lugar a que el Cantor puede respirar. Ponense tambien, quando se haze clausula, ò se perficiona el sentido de la letra.

Por el contrario, la barra media o virgulilla sirve para ligar los puntos. La plica que se pone quando dos puntos están muy juntos, o incluso unidos en un mismo signo, indica que valen dos compases. La plica se puede situar a la derecha o a la izquierda, hacia arriba o hacia abajo; puede haber una a cada lado, pero el efecto es el mismo. El guión indica al final de cada pentagrama la nota con que comienza el pentagrama siguiente.

Admite la existencia de bemoles y sostenidos. El bemol puede ser natural y accidental. Cuando es natural se coloca en la armadura. El accidental se emplea para evitar el tritono cuando se sube de Fa a Si, bien sea por grados o por salto. Igualmente, cuando se sube de Mi b a La, hay que poner un bemol al La para evitar el tritono. Menciona las excepciones habituales a la regla:

Si aconteciere, que subiendo, ò bajando desde F. fa ut, à B. fa mi, se hallasse una virgula; la qual nos dà à entender, que se detenga el Canto, porque acaba sentido en la letra: en este caso, no se guardará dicha regla general. Lo mismo digo, quando se haze clausula en A. la mi re, subiendo, ò bajando, acabando con el punto, sentencia, ò sentido en la letra; y se entiende esto, quando se canta por Natura, y B. quadrado.

Reconoce que a menudo se emplea un bemol accidental sin que haya reglas que lo impongan. La razón es de índole estética:

Muchas veces se experimenta, muy dulce la canturia con el referido B. mol; por lo qual queda à la buena eleccion de el oído; que es gran juez para distinguir consonancias

En la entonación típica del modo primero [Re-Ja-si-la], el bemol del Si pueda estar condicionado por el texto, especialmente cuando se trata de un nombre propio. Ejemplo de ello son las antifonas de San Francisco y de Santa Clara, ambas con la misma melodía; la primera lleva el Sib y en la segunda aparece natural [Martín y Coll: 1714, 90 y 105]

Cuando habla del sostenido, solo lo aplica al Fa, especialmente en el modo octavo para evitar el tritono:

Si la canturia baxasse desde B. la b. mi, à F. Fa vt, seguida; y subiasse sin detenerse à G. sol re vt, haciendo en este signo clausula: en este caso el fa de F. fa vt, debe ser sostenido; y à el mismo tiempo con dicho sostenido, se evita el tritono, lo qual es muy comun en el Octavo tono.

El capítulo sexto [Martín y Coll: 1714, 15-16] trata de las mutanzas. Por primera vez no alude a la fuente en que se basa. Explica la práctica de la solmisación:

Mutanza es, passar de vna propiedad à otra, dexando aquellas voces que và cantando, y tomando otras, para poderse estender con el canto: yà sea por la parte superior. yà por la inferior.

El capítulo séptimo [Martín y Coll: 1714, 16-17] trata de las «disyuntivas». Cita a Pitágoras y a Montano. La disjunta es un intervalo melódico disjunto que hace pasar de una propiedad a otra. No todo intervalo por salto es disjunta, sólo se le puede considerar así cuando hay cambio de propiedad. Los músicos de su época decían que en canto llano había siete: 4ª, 5ª, 6ª menor, 6ª mayor, 7ª menor, 7ª mayor y octava. Martín y Coll sólo reconoce cuatro (5ª, 6ª, 7ª y 8ª), además, piensa que los saltos de sextas y séptimas no son propios de la «suavidad» del canto llano:

porque en la verdad, semejantes distancias, mas sirven de molesta al oido, que de hazer sonoro, y gracioso el Canto, que es en este Arte, el principal intento. Y si ay quien diga: que sabiendo cantar bien, nada ay incantable: tambien dize la experiencia, que tales canturias, son mejores para solas en vn retiro, porque no todos en vn Coro son diestros, para hazerlo como se debe. Y assi, las vezes, que el Cantor hallasse dichos transitos, puede añadir o quitar algún punto para obviar la disonancia...

El capítulo octavo [Martín y Coll: 1714, 18] trata de los tonos. Emplea el término con una doble significación: como la distancia de una nota a otra y como modo. Con esta última acepción, admite ocho tonos, cuatro «Maestros» [auténticos] y cuatro «Discípulos» [plagales].

El capítulo noveno [Martín y Coll: 1714, 18-21] habla del diapasón [8ª], diapente [5ª] y diatesaron [4ª] y sus clases. En su estudio de interválica acepta catorce intervalos diferentes, según la mayoría de los escritores de la época.

El capítulo décimo y undécimo [Martín y Coll: 1714, 21-23] los dedica al estudio de los modos. Según León Tello, no incluye los tonos trans-

portados [León Tello: 1974, 471], pero realmente quedan incluidos en los que Martín y Coll denomina «irregulares»:

El irregular, son los tonos que tienen otros finales muy diversos; que los comunes. [Martín y Coll: 1714, 142]

El capítulo duodécimo [Martín y Coll: 1714, 24-28] habla de los semitonos cromáticos, a los que llama «coniunctas, ò division de tono». Las define así:

Es vna voz accidental, dada por necesidad de consonancia. El canto de estas coniunctas es dicho fingido, porque se fingen voces, donde no las ay [...] son diez, cinco por *B. mol*, y cinco por *B. quadrado*.

Pero en canto llano el cantor debía evitarlas, excepto si eran necesarias para formar algún diapente o diatesaron.

El capítulo decimotercero [Martín y Coll: 1714, 26-28] trata de las entonaciones de los salmos en los distintos modos. En una nota final crítica el *Arte del Canto Llano Cisterciense* y a autores como Juan de Espinosa³², que en el quinto y sexto modo niegan la posibilidad de hacer el Si natural y por eso insertan el bemol en la armadura. En defensa de sus ideas cita a Bermudo, que llamaba a ese bemol «señales de ignorantes».

El capítulo decimocuarto [Martín y Coll: 1714, 29-30] da normas al organista para acompañar los salmos en los distintos modos. Recomienda que el séptimo se transporte una segunda mayor descendente:

Si el septimo tono se cantase vu punto, mas baxo; seria mas acomodado para cantar el Canto Llano, porque assi lo manifiesta la experiencia.

El capítulo decimoquinto [Martín y Coll: 1714, 30-31] trata del compás, su medida y dinámica. Justifica su empleo para conseguir igualdad en la medida. Describe un compás binario. En canto llano cada figura vale un compás. En cuanto a la dinámica, prescribe que no se cante ni demasiado rápido (para que pueda entenderse el texto) ni demasiado lento:

No muy espacio, porque será pesada la canturia, y mas causará fastidio que devocion

32. Juan de Espinosa [ss XV-XVI]

El aire del compás se debe mantener sin cambios a lo largo de una obra y Martín y Coll señala como defecto lo que debía ser práctica habitual de la época:

... aunque nuestra Santa Madre Iglesia mandò, que à el, *Incarminatus es*, de el Credo; y à el Verso, *O Cruz*, de el Hymno de la Cruz, en signo de reverencia, y veneracion, nos hinquemos de rodillas; no dize, que el canto se detenga, ni acelere; porque la gravedad de este, como queda dicho, consiste en igualdad, y proporcion de compàs. Todos los versos han de conençar, mediar, y acabar en vn mismo compàs, y medida.

También critica los ritardandos exagerados al final de las frases:

El canto ha de ser cortado, por ser el mas lucido modo de cantar, sin permitir se hagan colas, que sirven de mucha dissonancia en este Arte.

En el capítulo decimosexto [Martín y Coll: 1714, 32-35] continúan los consejos a los cantores, inspirados en los de San Bernardo y San Buenaventura. La mayoría aluden a cómo deben adecuarse a cantar con el órgano, lo que hace pensar que no era frecuente cantar sin acompañamiento.

La altura de la entonación se debe adaptar a las voces que componen el coro:

Si las mas de las voces fuessen altas, debe cantar por alto; y por baxo, si fuessen bajas. Y porque suele haber de todo, vaya el tono por vna mediania, de suerte que puedan cantar todos. No se permítan falsetes, ni que alguno cante octava en baxo.

El libro segundo [Martín y Coll: 1714, 36-144] está dedicado a la práctica del canto llano. Se compone de once capítulos, una breve antología de composiciones de canto llano, el resumen de la obra y tres páginas sin numerar con la «Tabla de los capitulos de este Arte de Canto Llano.»

Según aparecen en este índice, los capítulos son los siguientes:

- Cap. 1. Què cosa sea Practica de el Canto Llano. pag. 36
- Cap. 2. De las señales que se hallan en el Canto Llano; y de sus letras, voces, signos, y propiedades. pag. 39
- Cap. 3. En que se haze manifestacion de las mutanças. pag. 44
- Cap. 4. En que se haze manifestacion de las Disyuntas, pag. 46
- Cap. 5. Hazese manifestacion de los Diapassones, Diapentes, y Diathesarones de los ocho tonos; y quales sean Maestros, y quales Disci

- pulos; y se manifiestan los intervalos que se incluyen dentro de los límites de un Diapason. pag. 50.
- Cap. 6. De los tonos Perfectos, Pluscuamperfectos, Mixtos, Conmixtos, Imperfectos, è Irregulares, pag. 51
- Cap. 7. de las Conyuntas. pag. 54.
- Cap. 8. Donde se haze manifestacion de las Entonaciones de los Psalmos, y ocho tonos. Y de las entonaciones de los Canticos, y Psalmos para los dias solemnes. pag. 57
- Cap. 9. Como se deben entonar los ocho tonos en los Intronitos de la Missa. pag. 65
- Cap. 10. Como se deben entonar los ocho tonos con el Organo; y para començarlos en el Organo los dias solemnes. pag. 68
- Cap. 11. Modo de repartir la Letra con el Punto; y se manifiestan todas las Clausulas principales, è interméctos, que comunmente se hallan en los ocho tonos. pag. 71.

En el capítulo primero [Martín y Coll: 1714, 36-38] define con las palabras de Guido d'Arezzo en qué consiste la práctica del canto llano:

Es un Arte liberal, que administra verdaderamente los principios de cantar.

Para Martín y Coll, todos los cantores, tañedores y compositores son músicos prácticos. Entre ellos cita a San Gregorio Magno, San Isidoro, San Ambrosio, San Bernardo y al papa San León³³.

Para ser cantollanista práctico se debe empezar por conocer bien los intervalos melódicos. Se pasará después a conocer el estudio de las mutanzas y de los ocho modos y sus entonaciones. Finalmente empezará a unir el texto a la melodía:

Para que sepan bien, entrar la letra con el punto, pongo à lo último de este tratado, diversas Antiphonas; que con especial cuydado, y aplicacion he procurado, vayan en canturía elegante, y sonora.

Las antífonas pertenecen al Oficio divino según la Orden Franciscana. Las seleccionó porque

33. No dice a cuál de los Papas canonizados que llevan ese nombre se refiere. Podría ser San León I Magno (+461) autor del primer misal que, modificado, se convertiría en el *Sacramentario Leoniano*. También podría tratarse de San León III (750-816), por su vinculación con Carlomagno y la imposición generalizada de lo que hoy conocemos como canto gregoriano; San León IV (+855), por su erudición de benedictino, o San León IX (1049-1054).

no son los que mejor se saben, por dificultosos; y estudiándolos, se podrán cantar bien quando se ofrezca. [...] me pareció sacarlos, y copiarlos, segun, y como se hallan en el [convento] de San Juan de los Reyes, de la Ciudad de Toledo: por hazer juicio estaràn mas arreglados à sus originales.

Sin embargo, el antífona para el magnificat de las visperas, en el Oficio de San Diego, lo copia de la que se cantaba todos los días en el convento de Alcalá de Henares.

Los capítulos segundo al décimo [Martín y Coll: 1714, 39-71] se limitan a poner ejemplos musicales que completan la teoría del libro primero.

El capítulo undécimo [Martín y Coll: 1714, 71-76] explica cómo se ha de adecuar texto y música. En canto llano se pondrá una sílaba en cada nota, salvo cuando haya ligaduras. A veces también se mantiene una sola sílaba aunque no haya ligaduras:

Advirtiendo, que aunque no estén ligados (que deben estarlo) se observa lo mismo; en suposicion, que no aya entre los puntos, mas letra, que dicha syllaba, ò vocal.

Critica como grave defecto la práctica de hacer portamentos al cantar:

y se debe desterrar de los Choros, el Canto arrastrado (que el propio nombre dà à entender qual sea.) Este es, intrometer puntos de mayor, ò menor valor, entre los puntos de el Canto Llano, arrastrando la voz, de un punto en otro; aunque estè tres, quatro, ò cinco puntos distante, el uno de el otro. Y me persuado, à que este modo de cantar, mas es, defecto de cuydado en los Cantores, que ignorancia de los preceptos, y reglas de el Arte. Porque, de mas de manifestar mal gusto en el cantar, por su sonido; por esto mismo es ofensivo à los buenos oídos; y no avrà quien bien oyga, que no le sirva de molestia...

El cantor deberá pronunciar clara y distintamente la letra. Cuando acaba una frase, suele haber una vírgula o línea máxima; cuando esto sucede o cuando hay una cláusula, el cantor debe descansar, pero el modo de hacerlo dependerá de la dinámica de la obra cantada:

si la canturia và de espacio, no pausará mas que vii compàs; pero si fuesse muy de prisa, pausará dos compasses. Y debe observar lo mismo en las meditaciones de los Psalmos, y Canticos de todo el año; aunque sea en el Benedictus de las Tinieblas, que por cantarse tan de espacio, es el que peor se canta; lo qual depende de no cantarse, ni pausarse à compàs, y medida.

Termina el capítulo con la definición de cláusula según Montanos y con ejemplos de las cláusulas principales e intermedias de los ocho tonos.

La antología musical incluye los oficios que se cantaban en la Orden franciscana los días de la Inmaculada Concepción, San Francisco de Asís, Santa Clara, San Antonio de Padua y San Diego de Alcalá. Las partituras están escritas en notación cuadrada de figuras iguales sobre pentagrama. Algunas de ellas tuvieron gran difusión en Granada en Cantorales manuscritos.

El «Breve resumen de este Arte de Canto Llano» [Martín y Coll: 1714, 140-144], termina excusando la brevedad del tratado que justifica por su finalidad didáctica, orientada a los que comienzan.

Por esta razón, no saco conjuntamente el Tratado de Canto de Organo, que siendo Dios servido sacaré en miro Arte; en donde irán puestos los Hymnos, que pertenecen à Canto figurado, que es el Canto de Organo.

[ROEL DEL RÍO, Antonio Ventura. +1764]. *Institución Harmónica, ó Doctrina Musical* ³⁴ [teórica, y práctica, que trata del canto llano y de órgano exactamente, y según el moderno estilo explicada, de suerte que excusa casi de maestro.] Madrid: Herederos de la Vdu. de Juan Infanzón, 1748. 111 pp., 20 x 15 cm; caja 17'4 x 12 cm. Incompleta [sólo pp 99-210]. Regular. Encuadernado de forma artesanal, empleando como pastas un pergamino con fina labor de damasquinado. Faltan las primeras 98 pp., por lo que autor, año y lugar de edición sólo son deducciones por el título de la cabecera y el contenido de la obra. Sig.: ANG-Arca Teoría-8.

Son escasos los datos que se conocen sobre este teórico español de mediados del XVIII. Fue discípulo de Pedro Rodríguez, maestro de capilla de las catedrales de Oviedo y Santiago. [Serrano: 1980, 63]

En 1744, cuando su maestro abandonó la catedral de Santiago, opusió a la plaza vacante, pero le fue adjudicada a Pedro Cifuentes. [Martín Moreno: 1985, 124]

Desde 1747 fue maestro de capilla de la Catedral de Mondoñedo, pero antes estuvo a cargo de la capilla de la Encarnación de Madrid [León Tello: 1974, 191].

34. El resto del título, no incluido en el encabezamiento de este ejemplar incompleto, ha sido tomado de León Tello [1974, 192]. En otros autores aparece como *Institución Harmónica o doctrina musical teórica, y práctica, que trata del canto llano y de orquesta [sic]: exactamente y según el moderno estilo explicada, de suerte que excusa casi de maestro.* [Serrano: 1980, 190 y ss]

Su intervención en las polémicas a través de sus escritos en respuesta a Rodríguez de Hita (1760) y Soler (1762) lo sitúan en una posición intermedia entre el progresista Rodríguez de Hita y el conservador Feijoo. [Martín Moreno: 1985, 428 y ss].

Su actitud poco conservadora se evidencia en su crítica contra la práctica del Contrapunto, crítica que compartió con Eximeno y el marqués de Ureña entre otros. [Martín Moreno: 1985, 442]

Higinio Anglés lo consideró un plagiarío poco afortunado del *Melopeo* y *Maestro* de Cerone. León Tello no comparte esa opinión:

Rocé tenía formación más sólida que muchos tratadistas. No es innovador, pero tampoco está al margen del arte de su tiempo. [León Tello: 1974, 191].

Otras obras del mismo autor son la *Razón natural y científica de la música en muchas de sus más importantes materias* (1760), y los *Reparos músicos precisos a la Haya de la modulación* (1764). Pero su principal obra es la *Institución Harmónica*. En ella se proponía estudiar a los teóricos del pasado para justificar la práctica moderna. Es un compendio elemental de teoría y práctica del canto llano y del canto mensural.

El 17 de agosto de 1747, José Peanyol, maestro de capilla de las Descalzas Reales de Madrid, firmaba la censura de la *Institución Harmónica*, obra aprobada por Pedro Rodrigo. [Martín Moreno: 1985, 73 y 82]

El autor dedicó el tratado al obispo de Mondoñedo, Sarmento y Sotomayor, con censura de Arias y Ramos [Serrano: 1980, 63-64]

La primera parte incluye la «Disertación preliminar» sobre el origen de la música basada en los principales compositores, historiadores y teólogos del pasado, tanto españoles como extranjeros.

Antonio Ventura Rocé del Río ofrece uno de los primeros intentos de historia musical en España en la *Disertación preliminar a la Institución Harmónica que trata del Origen, progresos, y estimación de la música*, que comprende las primeras cuarenta y seis páginas de su *Institución Harmónica*. [Martín Moreno: 1985, 435]

Al final de su *Institución Harmónica*, Rocé del Río imprimió una serie de piezas religiosas con texto latino o castellano, en que hay ejemplos de recitativos, de arias y de un estilo melódico rococó. Son buena prueba de que era aun más moderno en la práctica que en la teoría. [Howell: 1980 (reimp. 1995), XVI, 96 y ss]

Desgraciadamente falta esa parte de la obra en el ejemplar estudiado, pero Martín Moreno nos ofrece una descripción pormenorizada de alguna de las composiciones que incluía:

En cuanto al aria, presenta casi siempre la típica estructura ternaria del Aria da Capo de origen napolitano, y así la define Roel del Río, como un 'principio de violines u otros instrumentos seguido en la voz con música graciosa y propia de su asunto que en la primera parte de dos que tiene, acaba en la final del tono y en la otra tercera abajo, volviendo luego al principio (o Da Capo) (*sic*) hasta el dicho final de la parte primera. [Martín Moreno, 1985, 454]

No sabemos las circunstancias que condicionaron el actual deterioro del ejemplar que se conserva en el convento de Los Ángeles, pero el hecho de que las páginas que nos han llegado aparezcan encuadradas, hace pensar que se preservó sólo la parte que se consideraba de utilidad: algunas nociones teóricas de gregoriano y el repertorio musical de canto llano.

La parte del tratado que se conserva [pp 99 y ss], comienza con ejemplos prácticos de las terminaciones de los salmos. Cita a Cerone, corrigiéndolo con la actitud crítica propia de la época, no como un plagiarlo:

Solo advierto en quanto à las mediaciones del 2^o, el 5^o y el 8^o [modo] que si quedaren con nombre, ò palabra monosilaba entonces las deberá dexar el Cantor, por uso comun, en el penultimo punto del Canto, como se vè en los Psalmos *Credidi, etc.* y *Domine probasti, etc.* no en el ultimo. Pero no hallo necessario, que este comun uso se deba entender tambien para con los nombres *proprios bissilabos*, como quiere Cerone. [Roel del Río: 1748, 100]

Los ejemplos de entonación en los distintos modos del *Magnificat*, son de canto mixto: alternan puntos cuadrados e inclinados, según la sílaba que acompañen sea tónica o átona, pero parece que son correcciones posteriores. [Roel del Río: 1748, 101-102]

Las entonaciones de los salmos de los *Inbrotos*, son isométricas [Roel del Río: 1748, 103-106]. Crítica a Nasarre por repetir tres veces la entonación en la doxología de los salmos.

De sumo interés son sus conclusiones sobre la relación música y texto. Para él la música es la esclava de la palabra. No se atreve a negar la igualdad de valores en las figuras del canto llano, pero piensa que debe estar al servicio del texto y llega a soluciones tan poco respetuosas con el original como duplicar la nota que acompaña a una sílaba acentuada:

Y sobre la *medida del acento*, cuyas disonancias contra él, oídas à veces en los Coros, consisten de ordinario en que las palabras breves, que se debían cantar como breves las cantan como largas algunos, porque las hallan mal apuntadas, ò porque les parece que en el Canto de figuras iguales, qual es

el Llano, no pueden abreviarse syllabas: añado: Lo primero, que para la buena pronouciacion, y canturia de las palabras breues se ha de duplicar, o cantar con doblado valor sobre las figuras de las syllabas breues, la figura donde hiere, ò para el acento. [Roel del Rio: 1748, 107].

Otra solución que aporta, e ilustra con ejemplos, es corregir las ligaduras para que coincidan con las sílabas acentuadas o largas:

El Canto se ha de atemperar de tal suerte à la buena pronouciación de la letra, que ella no disuene al oido, ni parezca cantada otra cosa distinta que recitada: para lo qual pueden servir esos principios de Introitos, y los mas Canto llanos, que se siguen, (primero puestos como se suelen hallar en algunos libros de Coro, y luego enmendados como deben cantarse) [Roel del Rio: 1748, 107]

Coincide con Cerone en su defensa del texto y del valor cuantitativo del acento:

Cerone sobre este assumpto del acento, en el lib. 5. cap. 39. dice: Que las syllabas breues se canten deteniendose en ellas menos las mitad que en las largas; y esto en la misma posicion, ò cuerda de la ultima syllaba breue. Quien lo hiziere assi, se arreglarà por consiguiente à lo que aqui se enseña; pero advierto que no es necessario en Canto Llano usar de figuras semibreues proprias del Canto de Organo, para evitar las disonancias del acento, sino enuuiudar por los exemplos propuestos, otros mas que podràn hallarse mal apuntados, y se hallan, como los que acabamos de ver. [Roel del Rio: 1748, 110]

Explica las notas accidentales o conjuntas, de la forma habitual, como medio de evitar el tritono; también es convencional en las excepciones a la norma que admite. [pp 110-114]

Dedica especial interés a la pronunciación de las vocales en el canto, llegando a establecer con precisión en qué posición debe quedar la lengua en cada una de ellas, para la emisión correcta de la voz. [p 114]

De nuevo sorprende su libertad para corregir las viejas melodías gregorianas cuando recomienda a maestros de capilla y sochantres que supriman las notas que consideren necesarias para evitar discusiones sobre si deben ser o no bemoles:

Los Señores Maestros de Capilla, ò Sochantres doctos que rigen Choros, podràn, y deberàn enmendar los Cantos llanos referidos, que ocasionan las conjuntas, quitando, ò añadiendo algunos puntos donde sea necessario, para escusar las disonancias que se siguen de ellos; y tambien para escu-

ser las porfias, y questiones que sobre cantarlos con bemofes, ó sin bemofes ordinariamente mueven Musicos ignorantes, y Cantoflanistas inexper-
tos. [Roel del Río: 1748, 114-115]

El capítulo quinto está dedicado a las entonaciones de los salmos y cánticos que acompañan a las antífonas. [Roel del Río: 1748, 115 y ss].

Su antología musical [pp 119-210], contiene obras de muy diversa índole. No incluye evangelios, epístolas, prefacios, oraciones ni piezas similares y lo justifica así:

porque se de cierto que, aun Cantores diestros, hallándolo puesto en Misales, en libros de Evangelios, etc. cada uno lo canta segun el uso del País. [Roel del Río: 1748, 118]

Los propios de diferentes misas los copia de una obra de Francisco de Montanos, impresa en Valladolid en 1594, por ser la versión que considera más correcta. Elige el repertorio teniendo en cuenta lo que cree que va a ser más utilizado. Además de las misas ya citadas, incluye dos himnos, cinco antífonas marianas, cuatro *Kiries*, un *Gloria* y *Credo*.

Son claramente mensurales el himno *Pange lingua*, modo hispano, en ritmo ternario [pp 127-128] y el *Gloria* y *Credo* en ritmo binario [pp 201-208] de los que dice al terminar:

(Esta Gloria, y Credo van puestos por mas usdos.) [Roel del Río: 1748, 208]

Curiosamente, el otro himno que incluye, el *Veni Creator Spiritus*, no es mensural, como tampoco lo son las restantes obras. No obstante, las figuras que en las versiones de Solesmes tendrían el valor aumentado por la adición de un puntillo o una licuescencia, aparecen con una plica descendente, bien a la derecha, si la nota afectada comienza un neuma (por ejemplo, un *quillisma*), bien a la izquierda, si la nota afectada lo termina.

VII. LASAGRA, Pedro de. *Arte, / y Compendio / del / Canto llano. / Brevissimo en su inteligencia / para los que quicran aprender con / facilidad: / Con algunas Antiphonas, / y Missas para la practica. / Su Autor / El P. Fr. Pedro de Villasagra, / Monge Gerónimo, y Maestro de Capilla / del Real Monasterio de San Gero- / nimo de Madrid.* Valencia: Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga, 1765. 2+ 136 pp 20 x 14. Completo. Bien. Teoría. Gregoriano. Al pie de la portada se lee: «Se hallará en la misma Imprenta, y en Madrid en la Librería de / Andrés de Sotos, junto à San Martín, y en el Puesto de Assen- / sio, gradas de San Felipe el Real.»

A mano, dice: «este libro es del uso y propiedad/ de Sor M^a de la Concepción qe. se lo/ Regalo la Mo. M^a Teresa de Leon/ quando estaba enseñando á cantar á/ Enriqueta Navarrete, &^o.» Encuadernado en vitela junto a la *Adición al Compendio de Canto LLano* de M. NARRO. Sig.: JER-Bib-Orden.

Las dos primeras páginas, sin numerar, incluyen el «Índice de los tratados de este Volumen.»

La parte teórica ocupa sólo quince páginas. Es un resumen del *Arte de Canto Llano* de Marín y Coll.

Es muy tradicional en sus definiciones del canto llano, al que también llama música harmónica, además de gregoriano, aunque no dice por qué.

Llámanse ésto Musica Harmonica, propia de Psalnistas. [Villasagra: 1765, 1]

Utiliza aun la mano musical. Emplea 21 notas, divididas en tres escalas: grave, aguda y sobreaguda, pero en canto llano sólo admite que se utilicen 16.

Diferencia el semitono mayor [cromático] con cinco comas, del semitono menor [diatónico] que tiene cuatro .

Llama deducciones a las tres notas origen de los exicordos: C.solfaut [Do] es natura; G solreut [Sol] es becuadrado y F.faut [Fa] es B. mol.

Como intervalos admite el semitono mayor [Sib-Si; Fa-Fa#, aunque les llama Mi-Fa²²], segundas y terceras, cuartas, quintas y octavas justas.

Las Claves son tres, pero la de G.solreut, siempre en segunda línea y para sonidos sobreagudos, no se emplea en canto llano. La de F.faut, es grave y se emplea para los modos 1^o, 2^o, 4^o y 6^o. La de C.solfaut es para sonidos agudos y se utiliza para los modos 3^o, 5^o, 7^o y 8^o.

Estas dos Claves suelen variar el lugar, más la primera siempre está en la segunda raya [Villasagra: 1765, 7].

Entre los signos con que se escribe el canto llano menciona el pentagrama, al que llama también pauta «por el instrumento que las forma [las cinco líneas]» y renglón.

Al hablar de las figuras dice:

Mas los puntos de muchos modos pintados, ni se aumentan, ni se disminuyen, aunque tal vez su diversidad significa corrida, ó brevedad en el canto, como sucede en los medios puntos [Villasagra: 1765, 8]

35. De esta manera elude el debatido tema de los semitonos mayor y menor, motivo de polémicas y descalificaciones entre los teóricos: Francisco de Tovar en

Las figuras se separan por líneas divisorias:

Una raya, ò virgula grande entre los puntos [...] usase, para dividirlos, y para dar al Cantor lugar para respirar, y quando se hace clausula, ò perfecciona el sonido de la letra [Villasagra: 1765, 8].

En cuanto a las alteraciones, admite el bemol y el sostenido. Hay dos tipos de bemol, uno propio y otro accidental:

uno es natural, y se pone al principio de las Claves: otro accidental, del que se usa por accidente, esto es, por obviar alguna mala especie de canto desabrido. [Villasagra: 1765, 8]

Si se sube o baja de Fa a Si, el Si es bemol por

no dar tres tonos seguidos, y se llama quarta de tritono. Nota, que no se guarde esta regla, lo primero, si en el ascenso o descenso, antes de llegar à B. Fab. mi ò F. faut, hay una virgula, que denota se detenga el canto, por acabar sentencia, ò sentido en la letra. Lo segundo, no se guarda, si se hace clausula en A. lamirre, subiendo ó baxando, acabando con el punto sentido en la letra, como no sea sexto tono, el que se canta por B. mol y Natura. Lo tercero, no se guarda, si baxando de B. fahm à F. faut, sube sin detenerse à G. sol reut, haciendo en este signo clausula. Esto es regular en el 8^o tono.... [Villasagra: 1765, 9]

Es decir, que excepcionalmente se permite el tritono por tres motivos:

- 1^o Cuando entre las dos notas hay una pausa por motivo del texto.
- 2^o Si se hace cláusula en la y no se está en el 6^o modo
- 3^o Si, bajando de Si a Fa, sube inmediatamente la melodía para hacer cláusula en Sol, como es habitual en el 8^o modo.

El Si será bemol cuando la melodía baje de Re a La, sin hacer cláusula en La. El Mi es bemol, cuando el canto baje o suba de Sib a Mi.

Se usa muchas veces el bemol sin regla expresa

porque assi se hace dulce la cantoria. [Villasagra: 1765, 10]

1510 criticaba al «insipiente» Martínez de Hizeargui por «un tratadillo suyo que hizo con mil falsedades» en el que se apartaba en este tema de Boecio y Ptolé. [Fernández de la Cuesta: 1978, 24]

En cuanto al sostenido dice:

La séptima señal es sostenido: llamase Mi; su señal son cuatro rayas cruzadas en esta forma. Denota ser fuerte el punto donde está. [Villasagra: 1765, 10]

Su explicación y empleo de las mutanzas es tradicional. Llama tonos a los modos gregorianos [Villasagra: 1765, 11-15]

Tono	Diapasón	Clave	Armadura	Final	Entonación
1º	Re-Re	Fa en 3º	—	Re	La
2º	La-La	Fa en 3º	—	Re	Fa
3º	Mi-Mi	Do en 4º	—	Mi	Do
4º	Si-Si	Fa en 3º	—	Mi	La
5º	Fa-Fa	Do en 4º	Si b	Fa	Do
6º	Do-Do	Fa en 3º	Si b	Fa	La
7º	Sol-Sol	Do en 4º	—	Sol	Re
8º	Re-Re	Do en 4º	—	Sol	Do
8º irregular				Sol	La

Entre los autores que cita sólo están, San Gregorio y Guido Areino.

La parte práctica ocupa la mayor parte del tratado. Comienza con las entonaciones de los salmos, *Magnificat* y *Benedictus* [Villasagra: 1765, 16-23].

Las antífonas marianas [Villasagra: 1765, 23-29], completamente isométricas, son muy similares a las que se encuentran en los repertorios habituales de canto llano, excepto el *Regina caeli laetare* [Villasagra: 1765, 29].

Sólo hay dos himnos: *Ave maris stella* y *Veni Creator Spiritus*. El himno de Pentecostés aparece escrito con figuras desiguales pero ni se podría reducir a compás, ni la alternancia breve-semibreve se puede relacionar con la mayor o menor duración silábica. [Villasagra: 1765, 30]

Los propios de las misas (Pentecostés, Santísima Trinidad, *Corpus Christi*, la Asunción, Santa María en sábado en los diversos tiempos litúrgicos, común de Doctores, Abades y Vírgenes) ofrecen un repertorio habitual y similar al del *Liber Usualis*, con pequeñas variaciones poco significativas. [Villasagra: 1765, 31-63]

Dentro de las partes del ordinario de la misa [Villasagra: 1765, 63-84], hay que destacar la presencia de dos credos; como en el himno *Veni Creator Spiritus*, la alternancia breve-semibreve no se puede relacionar con la mayor o menor duración silábica, ni con un compás. El segundo

credo [Villasagra: 1765, 73-77], es el que en algunos cantorales más antiguos se ha encontrado escrito en compás binario y con el nombre de *Credo hispano*.

Continúa la parte práctica del tratado con el Oficio de Difuntos [Villasagra: 1765, 85-127]. La distribución de notas breves y semibreves coincide con las sílabas tónicas y átonas en los salmos del Invitatorio. Las antifonas y responsorios de los nocturnos son isorrítmicos, al igual que las partes de la misa de difuntos. El *Introito*, y el *Gradual*, isorrítmicos y con melodías muy similares a las del *Liber Usualis*, llevan hemol en la armadura. Los *Kyries* no son los de la Misa XVIII. Presenta la secuencia *Dies iræ* en dos versiones muy diferentes; la primera, totalmente inédita, en valores iguales; la segunda, la conocida, está escrita en ritmo ternario. El *Tracto*, el *Ofertorio* y la *Comunicanda* [Comunión] son isorrítmicos y con melodías muy similares a las del *Liber Usualis*.

Con el Oficio de Sepultura [Villasagra: 1765, 127-136] concluye el tratado. Una nota del autor sugiere que cada obispado tenía sus peculiaridades en lo que hace a la interpretación del canto llano:

Nota: Con estas Antiphonas, y Responsorios desde la pag. 94. se acomodará el Cantor à la practica, que cada Obispado siga.

En el Arzobispado de Valencia al llevar el cuerpo al sepulcro se entona *Chorus Angelorum*, y se canta el siguiente Psalmo. [Villasagra: 1765, 134]

NARRO, Manuel. *Adición/ al Compendio del Arte/ de Canto LLano./ Su autor/ el R.P.P. Pedro Villasagra, Monge Geronimo./ La escribia/ Don Manuel Narro, Presbytero, Organista de la Colegio/ de San Felipe, etc.* Valencia: Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga, 1766. Impreso. Part. 12 pp 20 x 14. Completo. Bien. Teoría. Gregoriano. Encuadernado en vitela junto al «Arte y Compendio del Canto llano» de P. VILLASAGRA. Sig.: JER-Bib-Orden.

Los datos biográficos sobre este teórico proceden del Dr. Martín Moreno:

Manuel Narro nació en Valencia en 1729, ingresando a los nueve años en la capilla del Patriarca como infantil. En El Patriarca consiguió la plaza de organista a los veinte años, y desde allí pasó, en 1752, a la iglesia Catedral de Játiva, de donde provenía al conseguir el puesto en Valencia. Aquí estuvo desde el 19 de abril hasta el 16 de septiembre de 1761, fecha en la que se ausentó de su puesto, sin que hasta ahora conozcamos los motivos. [Martín Moreno: 1985, 175]

La única obra teórica de este autor, de la que tenemos noticia es la *Adición al Compendio del Arte de Canto Llano*, de Villasagra, publicada en Valencia en 1766.

Pese al título de la obra y a sus críticas sobre la brevedad del tratado que intenta completar, poco se añade en las doce páginas que forman este breve opúsculo, estructurado en forma de preguntas y respuestas.

Cita a Cerone, al hablar de los modos [Narro: 1766, 3, 6], a Lorente, al explicar las conjuntas [Narro: 1766, 7], a Franquino y a Guillermo Durante¹⁶ al definir los *neumas* [Narro: 1766, 9]

Desde el punto de vista métrico, acepta cinco figuras diferentes en Canto Llano:

P. Quantas diferencias de notas, ò puntos hay en Canto Llano? R. Cinco: y son *Triangulado*, (1) que vale medio compás, *Quadrado*, (2) que vale un compás. *Alfado*, (3) que vale dos compases. *Doblado*, (4) que vale tres compases. Y *Doblado con plica*, (5) que vale cuatro compases. [Narro: 1766, 4]



Considera «Llaves» del canto llano, no sólo a las claves, sino también a las 21 notas, las siete letras y las dos propiedades que acepta:

P. Quantos modos de Llaves hay en Canto Llano? R. Quatro: Llaves *universales*, y son los 21 signos. Llaves *regulares*, y son las siete letras Musicales. Llaves *naturales*, y son las propiedades de natura, y el *quadrado*, porque en Canto Llano no entra la de B. mal. Llaves *principales*, y son las de C. solfaut, y F. faut. [Narro: 1766, 4]

Como se ve, no acepta la propiedad de bemol, aunque al hablar de las conjuntas sí acepta las alteraciones. Admite, siguiendo a Lorente, diez conjuntas, a las que define así:

Es mudar un Tono en Semitono, ò al contrario, valiendose ya del B. ya tambien del quadrado. Las conjuntas segun Andrés Lorente, y los Modernos, apartandose de Cerone, son 10. cinco de b. y cinco de quadrado. Las

16. No se ha encontrado dato alguno acerca de este teórico.

cinco de b. tienen su asiento: 1. en B.fab.mi. 2. en E.lamí. 3. en A.lamire. 4. en D.lasolre. 5. en G.solreut.
 Las cinco de cuadrado, le tienen 1. en F.faut. 2. en C.solfaut. 3. en G.solreut. 4. en D.lasolre. 5. en A.lamire. [Narro: 1766, 7]

Diferencia en el término «tono» una acepción como intervalo compuesto de nueve comas y otra, equivalente a modo. Aunque hay ocho modos, sólo acepta siete escalas:

porque el 1. y el 8. tono tienen un mismo Diapason, con la diferencia, que el 1. tono le forma con división armónica; esto es, la parte mayor, que es el Diapente baxo, y la parte menor, que es el Diatbesaron arriba. El 8. Tono se forma con división Arithmetica, que es el Diatbesaron baxo, y el Diapente arriba. [Narro: 1766, 4-5]

De los doce intervalos que se pueden dar en una escala, considera que tres no se pueden utilizar en canto llano:

Son incantables en Canto Llano el Tritono, Semidiapentes, y Eptacordio mayor; y son cantables todos los demás [...] Para evitar la dissonancia del Tritono, y Semidiapente, se debe usar de las conjuntas: el Eptacordio mayor no se practica. [Narro: 1766, 6]

Menciona las excepciones habituales en la práctica de la cuarta aumentada y la quinta disminuída [Narro: 1766, 9-10].

Termina el tratado con una nota sobre las cláusulas habituales en los distintos modos, como método de composición elemental de canto llano:

Nota. Porque sucede muchas veces, que sale algun Rezo nuevo, y al Sochantre le precisa ponerlo en Musica; necesita, además de otras reglas, saber las cláusulas principales, y menos principales de cada Tono. A este fin se explican en breve. [Narro: 1766, 11]

MARCOS y NAVAS, D. Francisco. *Arte, ó Compendio General del Canto Llano, Figurado y Organo, en método fácil, ilustrado con algunos documentos/ ó capítulos muy precisos para el aprovechamiento, y enseñanza. Dividido en cinco tratados, De los que el primero manifiesta la Teórica del Canto-Llano; el segundo su Práctica, con el Oficio de Difuntos, Sepultura, Misa, y Procesión; el tercero, y quarto la Especulativa, y Práctica del Canto Figurado y de Organo, según el moderno estilo; y el quinto las nueve Lamentaciones, y la Bendición del Cirio, vestidas, ó adornadas de cláusulas sobre su mismo Canto-Llano. Su Autor/ D. Francisco Marcos y Navas, Salmista por S. M.*

en su/ *Real Iglesia de S. Isidro de Madrid* Madrid: Imprenta de Don Joseph Doblado, s.a.³⁷. XIV + 580 pp, 21 x 15 cm. Hay otras ediciones: Madrid: 1816, Francisco Martínez Davila, Impresor de Cámara de S. M. 578 pp. Hay otro ejemplar de 1913⁴, que lleva el número 627. Sig.: ENC-Gen; JER-Sacristía L-7 y L-8; ANG-Bib-Teoría-9

El teórico español Francisco Marcos y Navas era salmista de la madrileña iglesia de San Isidro. No sabemos más datos acerca de su vida, si exceptuamos su interés por la tradición musical del rito toledano.

Publicó en 1776 la primera edición de su *Tratado o compendio general del canto llano, figurado y órgano, en método fácil...* La difusión de este método queda patentizada por el número de ediciones que tuvo [1776, 1816 y 1913], a la que se añade la «refundida y aumentada» por Manuel Moya y Pérez en 1862.

No conocemos ninguna otra obra de Marcos y Navas. Según Ana Serrano, escribió una misa y un oficio mozárabes:

escribió, a más de este tratado una edición de la misa gótica en 1770 y de «Oficio Gótico» en 1775. [Serrano: 1980, 73]

Pero el propio Marcos y Navas atribuye estas obras al cardenal Lorenzana, cuando lo felicita por su interés por el canto toledano:

Así lo testifican las dos Ediciones que V.E. ha hecho, la una de la Misa, y el Oficio Gótico en la Puebla de los Angeles, año de 1770, siendo V.E. Arzobispo de Méjico; y la otra de todo el Breviario Gótico, ó Muzarabe en esta Corte el año pasado de 75. En la primera, entre otras muy doctas, y eruditas ilustraciones, que V.E. trabajó, lleno de zelo por la venerable antigüedad de las cosas mas Sagradas, y mas gloriosas á nuestra España, explicó tambien las Notas del Canto antiguo, reduciéndolas al moderno; y en la segunda colocó V.E. en el Prólogo una muy exácta y curiosa exposición del Canto Eugeniuno ó Melódico. Y ahora nuevamente por medio de quatro libros, que á expensas de V.E. se han formado para el uso de la dicha primada Iglesia, ha conservado a la posteridad el Canto Melódico para el discurso de todo el año. [Marcos y Navas: 1776, IV-V]

El tratado de Marcos y Navas objeto de estudio, se compone de dedicatoria [I-VI], prólogo [VII-X], índice [XI-XIV] y el cuerpo de la obra, dividido en cinco libros (580 pp).

37. Aunque no aparece el año, debió ser en 1776, pues en el prólogo alude al «año pasado de 75». Una segunda edición saldría en 1816.

Dedica su obra a don Francisco Antonio Lorenzana, Cardinal-arzobispo de Toledo y Capellán mayor de San Isidro de Madrid, a su Señor Teniente, don Francisco Aguiriano, Obispo de Tagaste, y al Real Cabildo de Capellanes de San Isidro.

La amplitud del tratado se explica si se tiene en cuenta que, junto a la teoría, aparece una antología musical. Como músico práctico, el autor concede gran importancia a este apartado:

Mas porque la falta de Libros de Coro en muchas partes es causa tambien del desareglo en el Cantor, he puesto ó añadido aquellas cosas mas comunes, que se cantan en todas las Iglesias, notadas con puntos de solfa. De este modo puede servir esta Obra, no solo de Arte que instruya, sino de Manual para uso de los Cantores [Marcos y Navas: 1776, VI]

La obra está dirigida a principiantes y se divide en cinco tratados. El primero, dedicado a la teoría del canto llano, aparece en forma de diálogo, por ser el método habitual y más idóneo, según Navas:

siguiendo hasta en el método del *Dialogo* la comun de nuestros Autores, por ser el mas claro para comprehender, y fácil de encomendarse á la memoria. [VIII]

La segunda parte, también sobre canto llano, es práctica e incluye, además de varias lecciones, entonaciones, el propio de la misa de los cuatro domingos de Adviento [90-108], la vigilia de Navidad [108-113], Navidad [113-117], Circuncisión [117-122], Epifanía [122-127], y el propio de Santos (San Juan Bautista, San Pablo, Santiago, San José, Dolores de la Virgen, San Juan Evangelista) [127-153]. También incluye las vísperas correspondientes a esas misas [154-216] y el oficio y misa de Difuntos [216-265]

La tercera parte contiene la teoría y práctica del canto figurado, como ya se ha dicho. Justifica su estudio diciendo:

me parece indispensable su perfecta inteligencia para el uso de un Coro, donde se ofrecen Hymnos y Sequencias, y aun Misas frequentemente; pareciéndome cosa ridícula, que los Hymnos vayan todos por dos ó tres metros; y que para todo el año solo usen de una ó dos Misas, que tal vez saben de memoria; estando tan ignorada de los Cantollanistas de esta parte de la Música, que aun hay Profesor suyo, que de ningún modo la conoce, y algún otro que defienda ser inútil para el uso del Coro [Marcos y Navas: 1776, VIII y ss]

La cuarta parte, dedicada al canto de órgano, es la más breve. Está dirigida fundamentalmente a los instrumentistas:

En esta parte no me dilato: pongo solamente lo preciso para sulfear qualquier papel, y lo que á mi parecer basta para habilitarse en esta parte un muchacho que empieza, y que solo aspira á aprender algún instrumento; porque para ser perfecto Cantor, son menester mas documentos, mas práctica, y mas estudio [Marcos y Navas: 1776, IX]

La quinta y última parte del tratado incluye las nueve Lamentaciones de Semana Santa y el Pregón Pascual que, según Howell, están basadas en la tradición mozárabe:

The final book contains the most distinctive material in the treatise: the Lamentations of Jeremiah in *canto melódico*, a melismatic embellishment of plainsong used in Toledo Cathedral and purportedly based on the Mozarabic tradition. [Howell: 1985, reimp. 1995, XI, 664-5]

Al definir el canto llano sigue siendo muy tradicional:

Canto-Llano es una simple é igual prolección de figuras ó notas, las quales no se pueden aumentar ni disminuir [Marcos y Navas: 1776, 1]

Divide el canto llano en teórico y práctico. La parte teórica consiste en saber comprender y explicar. El músico práctico tiene que saber cantar

prontamente quanto se le pusiese delante. [Marcos y Navas: 1776, 2]

También se mantiene dentro de la más estricta tradición al explicar la mano guídoniana, el sistema exacordal, las deduciones, conjuntas y mutanzas. Cita a Nasarre, Cerone, Llorente, Marcheto de Padova, Timoteo Milesio, Zarlino y Guido.

A diferencia de otros autores, sólo admite el bemol para evitar el tritono:

P. Quéndo se ha de usar el bemól? R. Siempre que se necesitase para obviar la quarta de tritono, y nunca mas [Marcos y Navas: 1776, 13]

Se extiende al hablar de los modos, de forma clara pero sin aportar novedades. Al hablar de los intervalos dice que en canto llano se usan todos

ó excepción de la sexta mayor, séptima menor, y mayor, por ser su eutonación desagradable; El tritono, y semidiapente, ni de grado, ni de salto son admitidos; y si se encontrasen, se evitarán. [Marcos y Navas: 1776, 47]

El bemol, en los ejemplos, lo aplica a Mi y a Si. Dice que sirve:

Para dar el punto en que se encuentre con suavidad, y dulzura, haciéndole sonar á *fa*. [Marcos y Navas: 1776, 52]

El sostenido lo emplea ante Do, Fa y Sol. Sirve:

Para dar fuerte el punto, levantándolo de tal suerte, que le haga sonar á *mi*. [Marcos y Navas: 1776, 52]

Admite tres tipos de compases, uno para los salmos, otro para los himnos y las secuencias y otro para el canto llano propiamente dicho:

Uno para la *Salmodia*: otro para los *Hymnos*, y *Seqüencias*, del qual se tratará en su propio lugar [canto figurado]; y otro, que es el verdadero, para todo lo demás apuntado. [Marcos y Navas: 1776, 55]

Los salmos son cantos silábicos [una nota para cada sílaba] y la duración de cada nota se ha de adecuar a la duración de la sílaba a la que acompaña. Al hablar del compás de los salmos Navas indica claramente que es:

El que no mira a hacer los puntos iguales, sino que va midiendo las sílabas largas, y breves, según las reglas de la Gramática [Marcos y Navas: 1776, 55]

Pero el compás «verdadero» del auténtico canto llano es

El entero, indivisible, y siempre uno; y así, no tiene mas que una parte, que es herir de un golpe, y sin hacer parada levantar, siendo todos los puntos iguales, y valiendo cada uno un compás, aunque se figuren distintamente unos de otros. [Marcos y Navas: 1776, 56]

Se manifiesta en contra de la generalizada opinión de que cantar más despacio aumenta la solemnidad

Algunos sin duda juzgan, que cantando muy despacio, va con mas gravedad, y mejor; pero estan muy engañados, porque la gravedad, y seriedad en el cantar, consiste en la proporción ya dicha, y en las mediaciones.

Mas, cantando muy despacio, se saca en limpio que ninguno va á compas; y así solo ha de ser cantado, por ser el modo más devoto, serio, y lucido, sin permitir cosas, que causan mucha disonancia. [Marcos y Navas: 1776, 56]

Los puntos o figuras del canto llano, pese a sus diferencias de forma, tienen el mismo valor:

Los doblados, como son dos puntos juntos, ó se pausa el compas el valor de los dos, ó se dá á cada uno el suyo; y todos los demas tienen el valor cada uno de un compas, figúrense como quieran. [Marcos y Navas: 1776, 58]

Da normas eminentemente prácticas a los que empiezan a aprender canto llano y a su maestro:

haciendo éste al discípulo, que pronuncie con perfecta claridad; no permitiéndole, que ahueque, ni finja la voz, ni que haga gestos, tuerza la boca, ni mejee la cabeza, y cuerpo. porque todas son cosas muy ridículas, y si solo, el que ponga un rostro alegre y devoto, que dé a entender se goza de alabar á Dios. [Marcos y Navas: 1776, 62]

Termina la parte teórica sobre el canto llano hablando de Tubal, el inventor de la música, al que atribuye la historia de los martillos de distintos tamaños, escuchados en casa de un herrero, atribuida por otros a Pitágoras [Marcos y Navas: 1776, 63].

Cita como grandes músicos a S. Gregorio, S. Agustín, S. León, S. Isidoro, Guido, Boecio Cerone, Nasarre, Lorente, Kirquerio, Tosca, «y otros infinitos» [Marcos y Navas: 1776, 63]

El tratado tercero lo dedica al canto figurado. En él distingue cuatro notas: longa, breve, semibreve y mínima. El compás puede ser binario o ternario.

El compás binario no tiene que ir indicado tras la clave. Tiene dos partes iguales de subdivisión simple. En él, la longa vale dos compases, la breve es la unidad de compás y la semibreve la unidad de parte que equivale a dos mínimas:

P. Que es compas Binario? El que despues de la Clave no trae número alguno, constando de dos partes iguales , que es un dar y un alzar [...] En el Binario vale la Longa dos compases, el Breve uno, dos Semibreves otro, uno al dar, y otro al alzar, y quatro Mínimas otro, dos al dar, y dos al alzar. [Marcos y Navas: 1776, 266 y ss].

El ternario exige que se ponga el número tres después de la clave, tiene tres partes iguales de subdivisión simple.

P. Qué es compas Ternario. R. El que consta de tres partes no todo iguales, y trae despues de la Clave el número tres. [...] En éste vale el Breve dos partes, el Semibreve una y dos Mínimas otra: de suerte, que un Breve, y un Semibreve valen un compás, tres Semibreves otro y seis Mínimas otro: la Longa en este tiempo no se usa. [Marcos y Navas: 1776, 266 y ss]

En este tipo de compás quedan algunas reminiscencias mensurales. Si hay dos breves seguidas, la primera se perfecciona y vale tres partes. Dos breves alfadas pierden la mitad de su valor y se consideran semibreves:

si al Breve se le siguiese nota igual, esto es, otro Breve, él solo valdrá un compas.[....] si dos Breves, el primero con una plica hácia arriba á la mano izquierda, viniesen pegados uno con otro en esta forma [alfada], entonces, perdiendo su valor, se les considerará por Semibreves, sea en el tiempo que fuese, valiendo cada una una parte del compás. [Marcos y Navas: 1776, 267]

En el canto figurado admite el silencio o pausa de semibreve, que vale una parte de compás. La figura unidad de parte es la semibreve y la figura unidad de compás es la blanca con puntillo. Este puntillo se llama de «aumentación»:

porque aumenta la mitad del valor a la Nota que está antes de él, porque si en compas Ternario tiene el Breve despues de sí un Puntillo redondo, valdrá un compas, porque dos partes que vale él, y una que se le aumenta son las tres de que consta el compas. [Marcos y Navas: 1776, 268]

Admite hasta cuatro sostenidos y cuatro bemoles. El bemol sirve «De baxar la voz medio punto, haciéndola sonar á fa «El sostenido sirve «Para levantar la voz medio punto, haciéndola sonar á mi.» [268-269]. Como ejemplo de canto figurado incluye seis misas, sin título, compuestas por él y la *Misa compuesta sobre las consonancias de los Hymnos del Corpus*.

La cuarta parte la dedica a la teoría y práctica del canto de órgano, al que define así:

Es un conjunto de varias y diversas Figuras, que se aumentan y disminuyen según el Tiempo. [Marcos y Navas: 1776, 355]

Las figuras son breve, semibreve, mínima, semínima, corchea, semicorchea y fusa. Sin embargo reconoce que algunos autores emplean una de menor duración:

Algunos modernos usan de otra más, á quien llaman Semifusa. [Marcos y Navas: 1776, 355]

Los compases que se utilizan en canto de órgano son el de compasillo, compás mayor, dos por cuatro, seis por ocho, tres por ocho y tres por cuatro. Pero aun se marcan todos con dos partes -dar y alzar- iguales en los binarios y desiguales en los ternarios [357]

Esta parte del tratado casi equivale a un moderno tratado de solfeo, en cuanto a figuras de notas, compases, armaduras, repeticiones, apoyaturas, trinos, etc. El propio Navas utiliza la palabra «solfeo» al final:

Si todos estos Solfeos no fuesen suficientes para que el principiante se habilite, procurará su Maestro el escribirle otros hasta tanto que conozca que ya está diestro. [Marcos y Navas: 1776, 457]

El canto de órgano es el que emplean los diversos instrumentos y la polifonía vocal:

P. De qué Voces usa la Música para la formación de un quatro? R. De Tiple, Contralto, Tenor, y Baxo. P. Qué Claves sirven á estas voces? R. La de C sol fa ut en primera línea, ó raya sirve al Tiple; en tercera al Contralto; y en quarta al Tenor; y la de F fa ut en quarta al Baxo; y la de G sol re ut, siempre en segunda, á instrumentos altos, como el Violin, Oboe &c. [Marcos y Navas: 1776, 359]

Admite seis sostenidos y seis bemoles y termina esta parte con una serie de lecciones a dos voces.

El tratado quinto y último lo dedica a las Lamentaciones y al canto del Pregón Pascual. Las Lamentaciones son una mezcla curiosa de canto figurado y un canto sin compás pero con valores diferentes, apoyaturas, sostenidos y bemoles que difícilmente se puede asimilar al canto llano estricto.

El alefato se debe cantar como canto figurado, en un ritmo binario.

Todas las letras Hebreas, v. gr. Aleph, Vau, &c. de estas nueve Lamentaciones se cantan con Compas Binario, esto es de dos Movimientos, que es un dar, y un alzar, usándose en él de las quatro figuras Longa, Breve, Semibreve, y Mínima. [Marcos y Navas: 1776, 358]

La longa valía dos compases, la breve era la unidad de compás y la semibreve la unidad de tiempo; cuatro mínimas completaban un compás, «dos al dar, y otras dos al alzar». También aparecía en el alefato el puntillo de prolongación, que le añadía a la nota afectada la mitad de su valor.

En el resto de las lamentaciones el ritmo era libre, aunque las figuras diferentes tenían una cierta significación:

Todo lo demás lo cantarás al Ayre, esto es, sin Compas, mirando solo á cantarlo con gusto; y para esto lo detendrás quanto quisierés en el punto quadrado doble, no tanto el quadrado solo, y mucho menos en los triangu-

lados, que estos se llevarán de segundo [...] No omitirás Apoyatura alguna, tocando el punto o signo que señala [Marcos y Navas: 1776, 357]

En la parte dedicada al canto de órgano había explicado para qué sirve la apoyatura:

Para cantar el punto que señalan, teniendo la mitad del valor de la Figura ante quien están. [Marcos y Navas: 1776, 361]

Aparecen numerosas alteraciones accidentales y destaca la necesidad de respetarlas:

y pondrás cuidado en todo Bemol, y Sostenido. Y hecho cargo de todo, entrarás cantando muy despacio. [Marcos y Navas: 1776, 361]

Termina dando indicaciones al organista, si las acompañaba con el clave, aunque podían cantarse solas.

Concluidas las partituras de las lamentaciones, sigue el rito del sábado santo y el canto del pregón pascual [Marcos y Navas: 1776, 549]. No hay indicaciones de cómo habrían de interpretarse, pero de la escritura se deduce un ritmo libre, similar al de las lamentaciones. La melodía, con numerosas alteraciones accidentales, es muy diferente de la gregoriana que acompaña el mismo texto.

Termina el tratado con la fe de erratas [Marcos y Navas: 1776, 579-580].

CARRERA, LANCHARES, fray Pedro C.D. *Ritual Carmelitano*. 1789. Impresa. Madrid: Don Joseph Doblado, 2 vols y un Apéndice. Sig.: ANG-Bib- Teoría-8; CAL-Bib-A-III-2 y 3; DIS-I-25

Fray Pedro Carrera Lanchares publicó en 1789 las dos partes del *Ritual Carmelitano* y su Apéndice, a petición del Carmen Descalzo. Como ya dijimos, los Carmelitas Descalzos, por una interpretación errónea de una prescripción de Santa Teresa, erradicaron el canto gregoriano de sus ceremonias durante dos siglos. Las nuevas Constituciones de los Descalzos fueron aprobadas por Pío VI en la bula «Inter varias» el 14 de marzo de 1786. Una ley, inserta en la citada bula (Primera parte, Cap. II, nº 7), daba las reglas y el modo cómo habían de instruirse los religiosos en lo relativo al canto gregoriano. La misma ley prohibía que se hiciesen libros de coro, pues, para lograr una uniformidad en todos los conventos de la Congregación, pensaban hacer unos libros manuales:

que contengan todo lo que se debe cantar en nuestras Comunidades, con las Notas correspondientes, y más correctas que se hallen en algunas de

las Iglesias más principales del Reyno. (Constituciones, primera parte, Cap. II, n.º 4)

La confección de esos libros manuales se le encomendó a fray Pedro, lo que es buena prueba del prestigio que gozaba. Era, según consta en la Licencia del *Ritual* «Sacerdote Profeso del Orden de Carmelitas Calzados».

Este liturgista, teórico, organista y compositor español destacó entre los años 1786 y 1815. Era discípulo de José Lidón y ocupó en Madrid el cargo de organista en el Real Convento de su orden, el Carmen Calzado. Su *Forma canendi in missis*, de 1805, impresa en el formato grande de libro coral, contiene una serie de cantos propios de la misa según el rito toletano. Ese mismo año aparecieron sus *Rudimentos de la música*, un pequeño volumen de teoría elemental, escrito para sus alumnos del Real Seminario de Nobles de Madrid. La publicación de la segunda parte, que consistía en ejercicios melódicos sobre un bajo, se retrasó diez años por la ocupación napoleónica. Carrera también publicó dos series de versículos de salmos para órgano, la *Salmódia orgánica* (1792) y las *Aadiciones a la salmodia orgánica* (1814). Cada uno contiene 16 versículos para los tonos representados - diez breves para uso ordinario y seis largos de los llamados clásicos. Las piezas de la colección de 1814 son las más importantes; el estilo general es pianístico aunque hay un cierto número de movimientos fugados. Carreras también hizo un volumen manuscrito (hoy en la B.N. de Madrid) de cantos de salmos a cuatro voces con un bajo en estilo tradicional de *fahordon*. [Howell: 1980, III, 826]

Los *Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVIII*. [A.A.V.V. Madrid: SEM, 1980] no incluyen a este autor, quizás porque el título hace pasar desapercibido su contenido teórico o por la fecha tardía de su publicación.

Quizás por este último motivo, León Tello, tan concienzudo en otras ocasiones, se limita a hacer una reseña bibliográfica del primer volumen del *Ritual* y a dar noticias escuetas sobre otra obra de su autor:

Del mismo maestro carmelita se publicó en 1792 una *Salmódia orgánica. Juegos de versos de todos los tonos compuestos por el P. Fray Pedro Carrera Lanchares. Organista en el Real Convento del Carmen Calzado de esta Corte. Los publica un apasionado de este autor*. El anónimo editor afirma que el R. P. Fray Pedro Carrera era bien conocido por su mérito» y fue elegido por los Carmelitas Descalzos para «Maestro de la nueva planta» del Canto. [León Tello: 1974, 533-534]

Ese editor anónimo indica también que fray Pedro era discípulo de José Lidón, organista primero de la Real Capilla. Lo mismo afirmaba el maestro Eslava:

Otro eminente carnuelita calzado, cuya participación en la historia de nuestro canto es tan considerable, como luego hemos de ver, se llamó Fr. Pedro Carrera Lanchares. Le nombra D. Hilarión Eslava en el prólogo de su obra «Museo Orgánico Español», y según datos que nos presenta, fue discípulo de D. José Lidón, organista que fue de la Real Capilla. Ejerció el cargo de organista en el Carmen Calzado de la Corte, y publicó en el año de 1792 su *Salmódia o juego de versos* (Existe un ejemplar de esta obra en el archivo musical de nuestro convento de Burgos), a la cual más tarde se añadió un suplemento, todo ello de muy buena ley, como basado preferentemente en las tonalidades del canto llano. El Maestro Eslava se abstiene de adjudicarlo, acaso por no conocer, otra obra, que muestra admirablemente lo bien que su autor había penetrado la estructuración cantillarista; a su debido tiempo labremos de hacer mérito de este trabajo, que tanto viene a significar en nuestra Sagrada Reforma. [Livinio del Niño Jesús, O.C.D.: 1944, 6-7]

Fray Livinio encontraba que el Carmen Descalzo eligiese a Carreras para escribir los libros manuales que habría de utilizar la Orden. Pese al panegírico, el padre Livinio critica duramente el contenido teórico, que atribuye a la época en que fue escrito:

en tiempos en que la música eclesiástica se había mezclado completamente con las innovaciones de la profana, y en que los estudios paleográficos sobre el particular ni siquiera habían sido iniciados [Livinio del Niño Jesús, O.C.D.: 1944, 14]

Lo que más le reprocha es la alteración de la modalidad por el empleo frecuente de sostenidos y bemoles:

Admite en la escala gregoriana sostenidos y bemoles a cada vuelta de baja. [Livinio del Niño Jesús: 1944, 14]

También le critica otros procedimientos estéticos fruto de su época:

Insiste en el antiguo y machaconamente repetido error de que según la mayor o menor solemnidad ha de llevar mayor o menor pausa el cantado. A las sílabas breves o largas se les ha de conceder el tiempo correspondiente a la naturaleza de cada una, y así, se notará más o menos detención, mayor o menor duración en proferir una larga que otra breve. [Livinio del Niño Jesús: 1944, 14]

El *Ritual Carmelitano*, aunque es una obra fundamentalmente práctica, incluye una erudita introducción de canto gregoriano (útil para clarificar la terminología tradicional de los teóricos españoles) y una detallada información sobre la utilización del órgano en la misa. [Howell: 1980, III, 826]

Para la parte práctica, fray Pedro seleccionó en muy diversas fuentes las melodías gregorianas:

En menos de un año hizo pesquisas por las iglesias más acreditadas y antiguas del Reino, siguiendo los deseos del Definitorio, poco ha señalados, y publicó la primera y la segunda parte del Ritual Carmelitano llamados el *Blanco* y el *Negro*, respectivamente, por el color de sus cubiertas. [Livinio del Niño Jesús: 1944, 14]

Algunas de las obras son composiciones del propio Carreras, pero las alteraciones que criticaba fray Livinio parecen ser fruto de la influencia del canto toledano que tanto interés al autor. Las segundas aumentadas, los semitonos cromáticos, el innegable orientalismo que ofrecen las melodías de sus Lamentaciones, dan lugar a un repertorio muy similar al que ya ofrecía Marcos y Navas en la última parte de su *Arte de Canto Llano*. Más adelante se hará un estudio comparativo entre las «Lamentaciones» de Marcos y Navas y las de fray Pedro.

CARRERA, LANCHARES, fray Pedro C.D. *Ritual Carmelitano. / Parte primera/ Instrucciones de Canto Llano/ y Figurado. / A uso de los Religiosos y Religiosas/ de la Orden de Descalzos/ de Nuestra Madre Santísima/ la Virgen María/ del Monte Carmelo,/ de la Primitiva Observancia,/ en esta Congregación de España é Indias.* 1789. Impresa. Madrid: Don Joseph Doblado, 11+ XIII+ 330 pp., 20 x 14 cm. + Licencia, índice y Proemio a las Instrucciones. Incompleta [faltan las pp 331-369, que incluían cinco misas diferentes, según el índice]. Bien. Manuscrito en tinta sepia muy desvaída por el tiempo, dice: «Es de Nroº convento de carmelitas Desczcos. de Banamexi...» Hay otras frases manuscritas ilegibles (parecen nombres familiares seguidos de cifras). Sig.: ANG-Bib- Teoría-8

Francisco José León Tello habla extensamente de este primer volumen, pero sin ahondar en su contenido:

constituye un verdadero tratado de 369 páginas (la teoría termina en la 102)³⁸, en el que figuran los cantos de los oficios y buen número de

38. Realmente la parte teórica termina en la p 101. En la p 102 comienza la «Segunda Instrucción» (partituras del Oficio Divino)

misas, más un apéndice (de paginación diferente)³⁹ con «lamentaciones de la Semana Santa y Kalenda de la vigilia de Natividad [...] En el título del ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional se intercala manuscrita una inscripción que advierte que estas instrucciones se deben a fray Pedro Carrera, carmelita calzado, quien las dispuso por mandato del defensorio celebrado en el mismo año y las dedicó al P. General Fray Andrés de la Asunción. Se confirma la paternidad en la licencia expedida por don José García Herreros⁴⁰ [...] Ofrece también este primer volumen una portada muy bella⁴¹. [León Tello: 1974, 533-534]

La obra objeto de estudio comienza con dos frases latinas acerca de la importancia del canto para los eclesiásticos:

Fudet me plerosque Ecclesiasticos viros totius/ vitæ cursu in Cantu versari, ipsum vero Cantum, quod turpe est, ignorare. El Cardenal Bona *Preceptus Divinæ Psalmique*, cap. 17. III. c. 1 in fin.

Debent Cantores consonis vocibus, et suavi modulatione continere, quatenus animos audientium ad devotionem Dei valeant excitare. *Innocentius III^o. liber I. De Myster Missæ*, cap. 2. [Carrera: 1789, I, I, s.n.]

La Licencia para el uso y distribución de la obra la firmó en Madrid, el cinco de febrero 1789, Don José García Herreros, por mandato de S.I. don Antonio de Quadra. García Herreros era:

Caballero pensonista de la Real y distinguida Orden de Carlos/ Tercero, Canónigo y Dignidad de la Santa Metropolitana/ Iglesia de Valencia, del Consejo de S.M. Comisario/ Apostólico General de la Santa Cruzada, Subsidió y Es-tusado en estos Reynos y Señoríos, Juez privativo Apostólico y Real para todo lo tocante al Nuevo Rezado, su/ Impresión, Tasa y Distribución. [Carrera: 1789, I, I, s.n.]

Un año antes, el 28 de febrero de 1788, el propio García Herreros había concedido la licencia de impresión de la primera parte del *Ritual* a

39. El apéndice de la primera parte, tiene numeración diferente porque no se editó con ella formando un sólo volumen. Tello no habla de la segunda parte, que también tiene un apartado teórico.

40. Era sólo el secretario y actuaba por orden de S. I. Don Antonio de la Quadra.

41. Perdida en el ejemplar que hemos estudiado. Probablemente sea la misma calografía, con motivos alusivos al Cúrcmen Descalzo, que se conserva en la segunda parte.

42. Inocencio III [1160-1216], papa desde 1198 hasta su muerte. Durante su papado tuvo lugar el IV Concilio de Letrán [1215].

instancia de fray Antonio de Jesús de Nazaret, Procurador General de los Carmelitas Descalzos, con permiso de fray Manuel de Almagro,

Administrador General del Nuevo Rezado en esta Corte por el Real Monasterio del Escorial» Carrera: 1789, I, I, s.n.]

Para que se pudiese proceder a la distribución de la obra, el autor y García Herreros certificaban que el impreso era conforme con el original:

atendiendo á que por certificación de Fr. Pedro Carrera, Sacerdote Profesa del Orden de Carmelitas Calzados, á quien se encargó la composición, y por Nos se conetió la corrección de esta obra é impresión, se nos ha hecho constar hallarse conforme y arreglada á la que ha servido de original. [Carrera: 1789, I, I, s.n.]

Se imprimieron seis mil ejemplares, quedando prohibida la reimpresión sin un permiso especial:

debiéndose poner ante todas cosas, al principio de cada uno de los seis mil exemplares tirados, este nuestro Despacho para que siempre conste. Y prohibimos que ningún Impresor pueda imprimir, ni reimprimir otros semejantes sin el consentimiento por escrito del P. Administrador del Nuevo Rezado, y nuestra expresa Licencia, pena de doscientos ducados, aplicados á nuestra disposición. [Carrera: 1789, I, I, s.n.]

El índice ocupa, a continuación de la Licencia, nueve páginas sin numerar. La obra se compone de un Proemio a las Instrucciones [I-VI], el Decreto del Definitorio General de 6 de marzo de 1787 [VII- XIII], una Primera Instrucción, que trata del canto llano y figurado [1-101], la Segunda Instrucción, sobre el modo de entonar y cantar los Divinos Oficios [102-240] y la Tercera Instrucción sobre el Orden de Misas [241-330]

En el Proemio considera que el canto llano es el más idóneo para el culto divino. Cita en su defensa la encíclica *Annus, qui hunc vertentem* [19-02-1749] de Benedicto XIV, diversos padres de la iglesia, y teóricos como Boecio, Guido, Cerone y Lorente. El canto llano es para él sinónimo de canto gregoriano, música armónica, música plana, música eclesiástica, canto romano, canto ambrosiano, canto común, canto plano, canto uniforme o unísono, canto firme, canto inmensurable y canto melódico.

Entre los inventores de la música cita a

Tubal antes del Diluvio, Orfeo Amplion y otros varios entre los Gentiles, Pitágoras entre los Griegos, y Moises cerca de los Hebréos. [Carrera: 1789, I, I, III]

Divide la historia de la música en tres épocas: la primera fue la de Boecio que, imitando a los griegos, utilizaba el monocordio y el sistema de quince cuerdas o bis-diapasón.

La segunda fue la de San Gregorio, ca. 594, que dio a las cuerdas el nombre del abecedario latino, de la A a la G, repitiéndolas hasta completar las quince cuerdas. Las letras mayúsculas servían para los sonidos graves, las minúsculas para los agudos y las minúsculas dobles para los sobreagudos. Utilizaba las claves de Fa y Do.

La tercera época fue la de Guido Aretino, que durante el pontificado de Benedicto IX, ca. 1038, aplicó las sílabas del himno de San Juan a las letras y añadió un sonido más grave [G ó gamma] a los ya usados. A Guido atribuye el sistema de las mutanzas, propiedades y deducciones.

Divide el estudio de la música en Teoría y Práctica, ambas partes necesarias a todos los eclesiásticos y religiosos con obligación de cantar.

Incluye el texto completo del ya citado *Definitorio General* de fecha 6 de marzo de 1787, basado en la Bula *Inter varias et multiplices sollicitudines*, dada por Pío VI en Roma, el 14 de marzo de 1786.

En la Primera Instrucción, Capítulo Primero [pp 1-26], trata de la música práctica que Carrera divide en canto llano y canto figurado o de órgano. Cita a Guido, San Agustín, San Isidoro y San Bernardo. Define el canto llano como:

Una firme é igual pronunciación de Figuras ó Notas las cuales no se pueden disminuir, ni aumentar⁴³. O es un agregado de distintos caracteres todos significativos de cosa cierta en el Arte. [Carrera: 1789, I, I, 2]

Escribe el canto llano sobre pentagrama, utilizando la clave de Do o de Fa. Las figuras empleadas son cuadrada, ligada, atada, semiligada, triangulada, doble, puntos con plica, alfadus y semialfadus.

Quadrados sueltos. De ligadura. Atados, ó ligados. Semiligados. Triangulados.

Dobles. Puntos con plica. Alfadus. Semialfadus.

43. El autor destaca que esta definición es la de San Bernardo y, en nota a pie de página, incluye el texto en latín: «Música plana est: Notarum simplex, et unifor-

Pase a la diferencia con que están escritas las figuras, notas o puntos, en principio deben ser todas iguales, aunque Carrera reconoce que las plicas pueden afectar su intensidad y duración

siempre deben ser iguales, aunque sean diversas en su pintura. La variedad con que se escriben vease en la pag. 3. [Figuras precedentes] y todas ellas se reducen, según Franquino, á tres descripciones: *Nota simple*, *compuesta*, y *mediana*. La *simple* es la que no está sujeta á otra *Nota*, ni está atada con otra, sino sola, como es la cuadrada. La *compuesta* es la que está sujeta ó atada con otra *Nota* y nunca sola, para lo que se advierte, que los *Puntos* que tienen sola una plica á la mano derecha o siniestra, á la parte alta ó baxa, fuera del primero y último quando hay muchos ligados, sirven para dar algún tanto más vigor ó espíritu á aquel *Punto*; pero quando tienen dos plicas es dar á entender que aquel *Punto* es doble, como quando se expresan dos *Puntos* cuadrados juntos. La *Nota mediana* es el *Punto* triangulado. [Carrera: 1789, I, 5-6]

Los sonidos ó *Signos* que emplea en el canto llano son 16, pues acepta la adición de la *Gama* ó punto de licencia, que añadió Guido. Carreras ya habla de *Eptacordo* y dice que el octavo signo es la octava ó repetición del primero, aunque prefiere el sistema exacordal como veremos más adelante. Los signos del canto llano son:

SIGNOS GRAVES

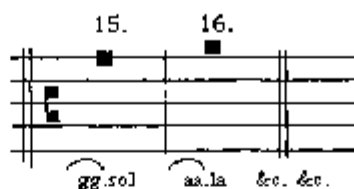


SIGNOS AGUDOS



mis prolatio, que nec augeri, nec minui potest. Vel est: illa cujus Notæ, Figuræ, et mensura et tempore pari pronunciantur. Quod Ambrosiani atque Gregoriani Cantum planum vocant; quoniam simpliciter, et de plano singulas Notas æquæ brevis temporis mensura pronunciant.»

SIGNOS SOBRE AGUDOS



Explica que, repitiendo la escala, el número de sonidos puede llegar al infinito, pero que sólo dieciséis son necesarios para el canto llano. Añade a continuación la tabla pitagórica

para facilitar el que más pronto se aprendan á decir los *Signos*, por todas las combinaciones que se pueden hacer. [Carrera: 1789, I, 10]

Las notas más importantes son Sol, Do y Fa

Son los [signos] que tienen *Ut* como *G.solfaut*, *C.solfaut*, y *F.faut*, porque en ellos tienen su asiento las *Claves*, que de ellos toman el nombre, y también las *Propiedades*, y porque son *Deducciones*, esto es, fuente y origen de las voces. [Carrera: 1789, I, 11]

Considera que en canto llano hay cinco deducciones y tres propiedades:

Deducción es un principio de donde dimana, ó procede alguna cosa. Cinco *Deducciones* hay en Canto llano, que son *G.ut*, *C.faut* y *F.faut graves*; *g.solfaut* y *c.solfaut agudos* [...] *Propiedad* es [...] *calidad que sigue después de la esencia de la cosa*. Tres son las *Propiedades*, y se llaman *B. cuadrado*, *Natura*, y *B.mof*. Las cuales tienen su asiento: la primera en *G.solfaut grave* y *agudo*, la segunda en *C.solfaut grave* y *agudo*, y la tercera en *F.faut grave*. A la verdad las *Propiedades* casi son lo mismo que las *Deducciones*, estas son tres *Exacordos*, y tres son aquellas. [Carrera: 1789, I, 12-13]

Explica las *Mutanzas* de forma tradicional (pero bastante sencilla y clara), como el cambio de nombre que se da a dos signos, a los que se les llama *Mi-Fa* o *Fa-Mi*, cuando es necesario que entre ellos halla un semitono. Termina este capítulo diciendo que podría parecer más razonable aceptar siete sonidos en vez de seis, costumbre adoptada en Francia y que en España no se generalizó, aunque era conocida:

El modo de cantar sin *Mutanzas*, que pocos ó ninguno en España le han recibido, no es tan nuevo como algunos piensan, pues le dió á luz en su

tratado el P. Fr. Tomás Gómez, del Orden de San Bernardo el año de 1649, y mucho antes le hablan discurrido y escrito otros como se puede ver en Lorente, cap. 38. pag. 50., y en Cerone, lib. 6. cap. 59. pag. 514. y solo varían en el nombre de una sílaba, pues el primero dice *ut, re, mi, fa, sol, la, Si*, y el Segundo *ut, re, mi, fa, sol, la, bi*. [Carrera: 1789, I, 24]

Pero el empleo de la séptima nota

según ya lo propuso un eminente Prelado español [fray Tomás Gómez], y en el día lo practica la Nación Francesa, va en detrimento de la buena entonación del segundo *Semitono* del *Diapasón*. [Carrera: 1789, I, 24]

Al hablar de las alteraciones, define el sostenido así:

Sostenido es: una Estrella en esta forma #: sirve de hacer fuerte levantando medio punto la voz, el Punto ó Nota que le tubiere [...] en Canto llano los Sostenidos regularmente se hallan en G.solreut, C.solfaut y F.faut [Carrera: 1789, I, 25]

El bemol es:

una *b* chica ó redonda: sirve de hacer blando baxando medio punto la voz, el *Punto ó Nota* que le tubiere. Estas señales son siempre accidentales: exceptuarse los *Tonos quinto y sexto*, que en ellos el *B.mol.* es natural, y por eso se anota al principio después de la *Clave*, y aunque en todos los *Signos* se pueden poner, en *Canto llano* regularmente se hallan los *B.moles* en *B.fami*, y en *E.lami*. [Carrera: 1789, I, 24]

El Capítulo Segundo [pp 27-43] trata de «los Movimientos é Intervalos del Canto llano, y su explicación.» Cita a Pitágoras, Villegas, Brocarte, Nasarre, Romero, Gregorio Fabro, Franquino, Cerone, Boecio, Beda, Uillea, Salinas, Caramuel, Nicolás Bolicius y Timoteo Milesio.

Los movimientos pueden ser ascendentes, descendentes o unisonos. También pueden ser deduccionales o disyuntivos. El movimiento deduccional se produce

quando pueve el Canto dentro de los límites de una Deducción, cantando baxo de una sola Propiedad, sin salir á otra distinta. [Carrera: 1789, I, 27]

Hay movimiento disyuntivo:

quando se hace tránsito á otra Propiedad por salto de quarta, quinta, sexta, ú octava, ya sea subiendo, ya sea baxando. [Carrera: 1789, I, 27]

Diferencia el movimiento igual [unísono] del que llama unisonal; éste se produce

quando se hace Mutanza en un Signo [en un mismo sonido], uniéndose en él dos voces de distintas Propiedades. [Carrera: 1789, I, 27]

Aunque hay quince intervalos, en canto llano no se emplean el semidiatesaron [cuarta disminuida], el tritono [cuarta aumentada], el semidiapente [quinta disminuida], la sexta mayor y las séptimas menores y mayores.

Además de los quince intervalos, admite que existe otro, el semitono «menor o incantable» [semitono cromático] al que define como

el que se contrahe entre dos voces [sonidos] desiguales dentro de un mismo Signo, y consta de quatro minúsimas partículas, que llaman Comas, á distinción del mayor, que consta de cinco, que es el que sirve al Canto llano. [Carrera: 1789, I, 30]

Aclara, en una nota a pié de página, que se le llama «incantable»

no porque sea en realidad incantable, ó sea imposible cantarle, sino porque no es natural como el mayor, y porque no tiene uso en Canto llano, pero sí en la Música de Organo. [Carrera: 1789, I, 27]

Al hablar del tritono, que debe evitarse bemolizando el Si, da las tres excepciones habituales: 1) Cuando entre el Fa y el Si haya una vírgula grande [línea máxima]. 2) Cuando entre las dos notas que forman el tritono se hace una cláusula en La. 3) En los tonos tercero, séptimo y octavo, cuando la melodía baja de Si a Fa y, sin detenerse, sube a Sol, para evitar el tritono el Fa será # y el Si no tendrá que bemolizarse.

Como ejemplo de la segunda excepción, pone el introito *Gaudeamus omnes*, del modo primero y aclara a pié de página que en él:

concurren todas las circunstancias que se requieren para no decir *fa* [Si b] en *B.fami* [Si] en toda su *Solfa*, y no se debe decir, porque es contra regla, y contra el espíritu y significación de la letra, que convida á regocijo y alegría, cuya consideración no faltó á nuestros Antiguos pues hicieron elección para este *Introito*, que es el de las más principales festividades de Nuestra Señora, del primer Tono que infunde alegría, y hacen mención de él con particularidad los Autores más clásicos. [Carrera: 1789, I, 34]

Para evitar el tritono Sib-Mi en los tonos quinto y sexto, que llevan un bemol en la armadura, admite que el Mi sea bemol. Como ejemplos pone los graduales *Requiem æternam* y *Hæc dies*. Lo justifica así:

poner una voz accidental donde no la hay, es lo que llaman *Conjunta*, cuya definición es *una transposición ó trueque de Semitono en Tono, ó al contrario*; dirigido siempre por razón de consonancia, y por evitar el *Tritono*, que no se consiente en *Canto llano*; y por esto no solamente se puede poner *B.mol.*, á *E.lani* [Mi], sino también á *A.lanire* [La], y otros *Signos*. [Carrera: 1789, I, 35-36]

Al hablar de los modos, cita en primer lugar la escala de Do como ejemplo de modo mayor «brillante, festivo y vigoroso» y la escala de La natural como ejemplo del modo menor «opaco, triste, lánguido y desmayado» y ve la diferencia esencial en su comienzo, con tercera mayor o menor. Concluye diciendo:

Sirven los citados *Modos* de grande adorno al Canto, y su mezcla le dá mucho realze. Con estas luces se conocerá mejor la distinción que tienen los *Tonos eclesiásticos* entre sí, y su propio carácter. [Carrera: 1789, I, 43]

El Capítulo Tercero [pp 43-61], lo dedica a los tonos [ocho modos gregorianos]. Al hablar de los tonos es tradicional, tanto al hablar de los auténticos y los plagales, como cuando trata de los perfectos, imperfectos, pluscuamperfectos, mixtos, conmixtos y transportados.

y notese que los *Maestros* se distinguen de sus *Discípulos* en que éstos forman su *Diapasón* ácia abaxo, empezando en la *quinta* de su final, y los *Maestros* desde el final subiendo rectamente; y así los *Maestros* tienen sus *Diatésarón* á la parte alta ó superior, y los *Discípulos* á la parte baxa ó inferior. [Carrera: 1789, I, 45]

Al hablar de las cláusulas o cadencias, da indicaciones precisas que pueden aclarar la música ficta de su tiempo.

El Capítulo Cuarto [pp 61-68] trata de las entonaciones de las Antifonas y Salmos. Habla de la práctica común en los Conventos de cantar todos los modos a la misma altura:

para que Cantores y Organistas vayan acordes, se establecerá la *Cuerda* por *G.solreut*; esta para los Cantores es la mas cómoda, y para los Organistas no es la más difícil, pues le vienen los Tonos mitad naturales y mitad punto baxo... [Carrera: 1789, I, 68]

El Capítulo Quinto [pp 68-74] trata del compás. Discrepa de los que habían de compás en canto llano, pues es un término propio de la música mensural. El movimiento de la mano de los Regentes corales al que se llama compás:

no es mas que hacer un movimiento de mano; como el que dá un golpe leve en cada uno de los Puntos, á excepción del Punto doblado, al que ó se dan dos golpes iguales, ó se detiene la mano la duración de dos Puntos, en imitación de la voz, para que todos sus Cantores canten iguales y uniformes con él, se aceleren si él acelera, pausen si él pausa, ó retarden si él retarda; porque así lo pide la solemnidad, ó clase, el tiempo, ó el estado del Celebrante; de que resulta sin ambigüedad que tal acción de ningún modo es *Compás*, sino *Regimen* ó *Gobierno*, porque rige y gobierna solo el común movimiento sin faltar á la cantidad larga, ó breve de la Sílabá, y en este sentido guarda *Rhythmo*. Esta acción ó señal llamada *Compás*, se hará con la mano derecha quando haya necesidad con mucha prudencia, y no con modos extraordinarios ó ridículos, ni con estrépito. [Carrera: 1789, I, 69]

Entre las «Advertencias generales» advierte que en las Epístolas, Evangelios, Prefacios, Oraciones y Salmos

no se hacen los Puntos iguales, sino que se van midiendo las Sílabas largas y breves para el acento, según pide la Gramática, y así se observará en la práctica de ellas, donde se verá que hay muchos Puntos con pliva y triangulados para detenerse mas en aquellos que en éstos. [Carrera: 1789, I, 70]

Recuerda también que nunca se debe

cantar atropelladamente o con aceleración, que es defecto muy indecoroso: así lo previene nuestra Constitución l.p. cap.2, n. 7. [Carrera: 1789, I, 70]

Aunque en canto llano no existen silencios, se harán pausas al acabar una frase, cuando haya una barra máxima y en la mediación de los versos de los salmos. Cuando se canta alternadamente, no debe empezar un coro antes de que haya terminado el otro, o el órgano. Se pronunciará bien el latín, cuidando mucho no cometer equivocaciones con el texto.

Prohíbe lo que debió ser una práctica de su época:

En el Coro cantarán todos iguales, á punto firme y unisonal, sin permitir, que los particulares hagan voces distintas con pretexto de armonías, falsetes, tercerillas, ó quiebras, que llaman gambetas, que es opuesto á la seriedad y magestad del Coro, y á la gravedad del Canto. [Carrera: 1789, I, 71]

Vuelve a recordar que, pese a la supuesta igualdad de las figuras, los puntos que llevan plica han de ser algo más largos, y los inclinados más cortos. Lo justifica en razón del texto:

esto lo exige la letra sagrada á que miran, y á la que debe servir la Música; porque ésta nació para la letra, y no ésta para aquella. La letra es la Reyna y su Esclava la Música, y supuesto este innegable principio, si bien se considera la Música escrita, no puede destruir el valor nativo de las Silabas, que componen las palabras de la letra sagrada: ni hacer de dos palabras una. Constante es que hay Silabas breves y largas en su origen, y piden sus tiempos gramaticales respectivos para su buena pronunciación... [Carrera: 1789, I, 72]

Da unas normas muy curiosas acerca de cómo cantar las diferentes piezas litúrgicas:

las *Antífonas* se han de cantar con dulce, y suave voz: Los *Hymnos* con donaire, mezclado de solemnidad: los *Responsorios* con voz recia y viva: Los *Intritos* con voz magestuosa y medianamente alta: Los *Graduales* con voz llana, humilde y grave: Los *Tractos* con voz triste y lastimosa: Los *Alleluias* con gozo y alegría, en voz alta, y muy regocijada. [Carrera: 1789, I, 72-73]

Se excusa de no haber incluido en su tratado la mano musical y cita en su defensa a Cerone y sobre todo a Ramoneda que «a mas de no ponerla, reprueba su uso». Piensa que si algunos autores la siguen empleando es más por costumbre que por necesidad, pues es

inútil y de ningún valor, y sí una pérdida considerable de tiempo. [Carrera: 1789, I, 73]

El Capítulo Sexto [pp 75-84] de la Primera Instrucción lo dedica al Canto figurado y lo justifica:

Por quanto los Himnos, las Secuencias, Glorias y Credo's se hallan no solamente con Notas iguales, si tambien con Figuras desiguales, para su inteligencia, práctica, é instrucción nos ha parecido conveniente dar las reglas siguientes. I. De la Música Métrica ó Mensural. La Música mensural generalmente se define así, es: *una diversa cantidad de Notas y desigualdad de Figuras, que se aumentan y disminuyen, según lo necesitan el Modo, el Tiempo, y la Prolacion.* En esta definición de la *Música mensural* ó *Canto de Organó*, que todo es uno... [Carrera: 1789, I, 75]

Más adelante añade en una nota explicativa a pie de página:

El Canto figurado llámase Canto de Órgano, y también Canto mixto de llano y Órgano; porque de éste tiene la diversidad de Figuras desiguales; y de aquel, todo lo demás, pues rigen las mismas Claves, Signos, Voces, Propiedades, Deducciones, Tonos, y Diapasones, etc. [Carrera: 1789, I, 75]

En canto figurado, diferencia «punto» y «figura»

Punto [nota] representa el sonido; y *Figura* representa y aun declara la duración que debe tener el sonido, según el Modo, Tiempo, y Prolación ó Dilatación. [Carrera: 1789, I, 76]

La comprensión de la desigualdad de las figuras no ofrece dificultad, pero sí puede producir confusión lo referente al modo, tiempo y prolación, porque los términos habían variado su significado con el paso de los años. Recuerda que la palabra «modo» no se refiere ya a dar mayor valor proporcional a las figuras, sino que es

como percibe nuestro oído los Diapasones ó mas vigorosos y festivos, ó mas remisos y como lugubres, por la introducción en ellos de las modificaciones del *Modo mayor* ó del *menor*, consistentes en el *Exácordo mayor* ó *menor*. [Carrera: 1789, I, 77]

Con la palabra «tiempo» se denota simplemente la cualidad del ritmo binario o ternario de una composición.

El término «prolación», deriva del verbo latino «profero». Carreras lo traduce como la dilatación proporcional aritmética que experimentan las figuras en la música mensural, que también puede afectar a las figuras del canto llano por la diferente duración de las sílabas.

Como el llamado *Canto Eclesiástico* tiene varias especies, Carreras prefiere llamarle *Canto unisonal* o *Canto melódico*, que comprende el canto llano puro, que es «para Antifonas, Responsorios, Introitos, Graduales, Ofertorios, &c.»; el Canto figurado o de órgano, para los «Himnos, Secuencias, y Letanías»; y el canto llano recitado:

al que pertenecen, los Salmos, Prefacios, Oraciones, Epístolas, Evangelios, Profecías, y Lecciones: cuyo Canto es como un medio, entre las dos especies de llano y figurado, pues no se guarda igualdad, ni Compás, si sólo atender siempre al acento, á la buena pronunciación de la Sílabá larga ó breve, deteniéndose ó acelerando mas en unos puntos que en otros. [Carrera: 1789, I, 79]

En canto figurado o himnódico las figuras empleadas son longa, breve, semibreve y mínima. El tiempo o compás puede ser binario o ternario.

El compás binario es de subdivisión simple y no lleva indicación alguna tras la clave. Tiene dos partes o movimientos iguales de la mano. La figura unidad de compás es la breve y la figura unidad de parte la semibreve. Una longa vale dos compases.

El compás ternario, también de subdivisión simple o binaria, se indica con un número tres después de la clave. En este compás no se utiliza la longa. La figura unidad de compás es una breve con puntillo; la figura unidad de parte es la breve.

Hay algunas reminiscencias mensurales, que explica Carrera:

quando vienen dos *Breves* juntos o pegados, y el primero tiene una plica ácia arriba á la mano izquierda en esta forma:



pierden su valor, y entonces son como *Semibreves*, valiendo cada uno una parte del Compás, sea el tiempo que fuese: y si la *Longa* viniere unida con dos, ó mas *Puntos*, las dos primeras tendrán el valor de *Semibreves*, y las demás como se pintan, esto es, como *Breves*.

Exemplo.



En el Compás *Ternario* la figura *Breve*, no obstante de valer sola dos partes del Compás, quando se la sigue *Nora* igual, esto es, otra *Breve*, ella sola vale un Compás.

Exemplo.



[Carrera: 1789, I, 81]

Curiosamente, entre los silencios, que Carreras llama figuras encantables o pausas, sólo menciona el de semibreve:

En el *Compás Binario* vale la *Pausa* medio *Compás*, que es el *dár*, y al *alzar* se entra cantando. En el *Ternario* una *Pausa* es una parte de *Compás*, y si vienen dos *Pausas*, es decir que aquellas dos primeras partes se callen, y á la tercera, se entre cantando. [Carrera: 1789, I, 82]

Al hablar de alteraciones accidentales, puntillos de prolongación, ligaduras y calderones, lo hace en términos similares a los de un método de solfeo actual.

Advierte que, cuando se produce una *síncopa* entre dos compases, puede faltar la línea divisoria entre ellos:

Para la mejor instrucción, y que mas bien se execute todo *Canto Figurado*, va compaseado, y muchas veces se hallarán dos *Compases* dentro de uno, especialmente quando hay *Síncopa*, que quiere decir concision [Carrera: 1789, I, 83]

Atribuye a San Gregorio la autoría tanto del canto llano como del canto figurado, y dice que en este último se encuentran todos los *Himnos*, las *Secuencias* y los *Credos*. Los *Kyries* y *Glorias* pueden estar en uno o en otro estilo.

El *Capítulo Séptimo* [pp 85-93] lo forman unas lecciones prácticas de canto llano, para aprender a cantar distintos intervalos y escalas.

El *Capítulo Octavo* [pp 94-101] es un resumen del contenido teórico de la obra, elaborado en la forma de preguntas y respuestas:

Nos ha parecido conveniente el poner un resumen de esta *Instrucción* para aquellos, que no tienen obligacion á regir el *Coro*, sino que desde luego cantan por práctica y no necesitan de tanta inteligencia; y también para que las *Religiosas* que se dedican á aprender el *Canto llano* tengan en pocas hojas una breve noticia de lo mas preciso para su ejecución y conocimiento, y puedan con facilidad mandarlo á la memoria. [Carrera: 1789, I, 94]

La *Segunda Instrucción* [pp 102- 240], con un sólo capítulo, trata del modo de entonar y cantar los *Divinos Oficios*. Es música práctica, de canto llano escrito con figuras diferentes en función de la distinta duración silábica, y de canto figurado.

La *Tercera Instrucción* [pp 241 y ss], también con un capítulo único, contiene el ordinario de todas las misas del año. Fundamentalmente es música figurada o medida.

CARRERA LANCHARES, fray Pedro C.D⁴⁴. *Apéndice/ á el Ritual Carmelitano/. A uso de los Religiosos y Religiosas/ de la Orden de Descalzos/ de Nuestra Madre Santísima/ la Virgen María/ del Monte Carmelo./ de la Primitiva Observancia./ en esta Congregación de España é Indias. Lamentaciones/ del triduo de la Semana Santa./ y Kalenda/ en la Vigilia de Natividad.* Madrid: Don Joseph Dublado, 1789. Sig.: DES-L-25

Como en el primer volumen, empieza con una frase latina, esta vez sacada del Ceremonial Carmelitano. Da normas acerca de cómo se deben cantar las Lecciones del primer nocturno:

Lectiones primi Nocturni in Triduo voce incesta, intelligibile tamen, potius quam sonora, dicantur. [Carrera: 1789, Ap. s.n.]

El autor dice que las tres lamentaciones del modo VIII son propias de la Orden de Carmelitas Calzados y que las restantes son composiciones suyas. Ya hemos hablado de la similitud de estas composiciones de fray Pedro con alguna obra de Marcos y Navas, inspiradas en el canto toledano.

Las partituras comienzan con las Lamentaciones del Jueves Santo [3-16]:

- Lección primera: «Incipit Lamentatio Ieremiæ» [pp 3-7], de fray Pedro Carrera
- Lección segunda: «Vau. Et egressus est» [7-11], modo VIII, O.C.
- Lección tercera: «Iod. Manum suam» [12-16], de fray Pedro Carrera

Las Lamentaciones del Viernes Santo [16-27] incluyen también tres Lecciones:

- Lección primera: «De Lamentatione Ieremiæ» [16-20], de fray Pedro Carrera
- Lección segunda: «Lamed. Mattibus suis» [20-24], modo VIII, O.C.
- Lección tercera: «Aleph. Ego vir videns» [24-27], de fray Pedro Carrera

También son tres la Lecciones del Sábado Santo [27-40]:

- Lección primera: «De Lamentatione Ieremiæ» [27-31], de fray Pedro Carrera

44. El autor firma como «fray P.C.»

- Lección segunda: «Aleph. Quomodo obscuratum est» [31-35], modo VIII, O.C.
- Lección tercera: «Incipit Oratio Ieremias» [35-40], de fray Pedro Carrera

Al terminar las Lamentaciones da unas normas muy precisas acerca de cómo se deben cantar y acompañar con clave o fortepiano:

Nota del Autor Fr. P. C. Estas Lamentaciones se deben cantar muy despacio, con gravedad, magestad y decoro; en voz triste, sencilla y humilde, procurando posesionarse é instruirse en el espíritu y sentimiento de la letra sagrada; cuyo Canto es de aquella clase de recitado, que se menciona en la I. Parte del Ritual Carmelitano cap. 6. S. I. pag. 79, es decir: que no se guarda aquella igualdad en proferir los Puntos, como en los Responsorios, Antifonas, Introitos, &c. ni tampoco como un Canto Figurado, o Hinodéico sujeto á riguroso Compás; sino atender á la acentuación de las sílabas breves, o largas, y á la formación mas airada de aquellas glosas que en sí tienen tales Cantorías, deteniéndose en unos Puntos mas que en otros; así como se practica en los Prefacios, Epístulas, Evangelios y Profecías; pero sin aceleración ni atropello, tomando aliento y descanso suficiente en todas las clausulas y finales; que así infunde mas ternura y devoción. Dichas Lecciones pueden acompañarse con un Clave, ó Forte-piano, y para esto deberán pasarlas con anticipación al Organista y los que las hayan de cantar, para que procedan acordes; y si fuese necesario convenirse en transportarlas, para mayor perfección y comodidad del que canta, y del que toca el Instrumento, proporcionarán siempre el Tono y Cuerda mas natural. Se procurará elegir las voces que mejor correspondan al Canto y letra de dichas Lamentaciones. La primera del Jueves y la Oración de Jeremías pertenecen, y dicen mas bien, á las voces gruesas ó Baxos; estas son tomadas del común de toda la iglesia. Las restantes pueden adaptarse á otra clase de voces delgadas, ó de menos cuerpo y flexibles. Las tres de Octavo Tono son de nuestra Orden, y las otras dispuestas y creadas por el Autor. Bien impuestos y ordenados en sus clausulas, no se pide que hayan de cumplir sujetos y atenedos precisamente á los Puntos materiales, que en ellas se expresan; sino que, á proporcion de su ciencia y gusto pueden vestirlas y adornarlas *ad libitum*, mas, ó menos, ampliándose en algunos periodos, que permiten estension; pero conservando siempre el Tono á que viene á finalizar el Canto, para concluir en su Cuerda. Y por último, se advierte con Cerone en su *Lih 4*, pag. 396 *Que para cantar semejantes cosas, no se requiere tanto el arte musical, quanto una gracia natural, la qual ha de ser simple, y sin afectacion.* [Carrera: 1789. Ap. 40]

La Kalenda propia de la Vigilia de Navidad se encuentra en las pp 41-46. Va precedido de una nota:

Sin embargo de lo que se dixo en el Ritual Carmelitano 1ª Parte. Pág. 124. y 2ª Parte, pag. 27. n. 99 se pone la siguiente Kalenda, solo para este día, respecto á que así se practica en muchas Iglesias. [Carrera: 1789, Ap. 41]

En las páginas que cita decía que toda Kalenda se debía cantar como estaba en el Calendario Romano:

La Kalenda de este día y las demás que se acostumbran cantar en el discurso del año será conforme está notada en el Calendario Romano. [Carrera: 1789, I, 124]

Todas estas Kalendas [Navidad, víspera de S. José, del *Corpus Christi*, de la Virgen del Carmen, de S. Elias, de Santa Teresa y de S. Juan de la Cruz] las debe cantar en el Coro uno de los Cantores de oficio con Roquete, y siempre con arreglo á la Nota que pone el Calendario Romano en la de la Vigilia de la Natividad. [Carrera: 1789, II, 27-28]

CARRERA, LANCHARES, fray Pedro C.D. *Ritual Carmelitano. / Parte segunda. / Procesionario/ y funeral. / A uso de los Religiosos y Religiosas/ de la orden de Descalzos/ de Nuestra Madre Santísima/ la Virgen María/ del Monte Carmelo/ de la Primitiva Observancia./ en esta Congregación de España é Indias.* 1789. Impresa. Madrid: Don Joseph Doblado, 653 pp 20 x 14 cm. + Licencia. Completa. Bien. 2 ejemplares. Una inscripción manuscrita informa que: «Ramírez y Julio cantaron un funeral el día/ 10 de Mayo de 1911/ con el *Ego sum* a Duo». Sig.: CAL-Bib A-III-2/3

La segunda parte de la obra es un Ceremonial, seguido de una antología de canto llano y canto mixto. No tiene la riqueza de contenido teórico de la primera parte, pero proporciona datos preciosos sobre quién interpretaba la música, cómo y en qué momento litúrgico. También expone la forma en que el órgano [el clave, el arpa o el piano, en su caso] acompañaban al coro, tanto en el canto llano como en el canto mixto.

En los dos ejemplares conservados aparece, en primer lugar, una hermosa caligrafía con el título e iconografía de la Orden Descalza, simulando un retablo neoclásico. La parte superior, a modo de frontón clasicista, está centrada por un cuadro con la imagen tradicional de la Virgen del Carmen, que protege bajo su manto a religiosos carmelitas, flanqueado por dos ángeles niños que portan sendas palmas. En el centro, bajo el escudo carmelitano situado entre los retratos de San Ángelo, mártir, y

San Andrés, obispo, se lee en la cartela: «Ritual Carmelitano/ de los/ Religiosos y Religiosas/ de la Orden de Descalzos/ de N^a Madre SS^a In/ Virgen Maria/ del Monte Carmelo/ de la Primitiva Obser- /vancia, en esta Congrega- /ción de España, é Indias./ Corregido, ilustrado, y aumenta- /do según el Misal y Ritual Romanos/ y la antigua costumbre de la Orden/ A. 1788.» A ambos lados de la cartela, sobre un fondo de simuladas pilastras, aparecen los profetas Elías y Eliseo. En la parte inferior, a modo de banco del supuesto retablo, aparece en un óvalo la imagen de Santa Teresa, escribiendo bajo la inspiración del Espíritu Santo en forma de paloma. A ambos lados sendos cuadros de Santa Eufrasia y Santa María Magdalena, v[irgen]⁴⁵. Todos los santos aparecen identificados escuetamente con su nombre. El retrato de Santa Teresa está orlado de una inscripción: «S. Teresa V[irginis]. Oratoris Magister»

A modo de proemio incluye dos frases, una de San Agustín acerca del poder de la música (Libro 10 de las *Confesiones*, cap. 33, párrafo 50) y otra de Santa Teresa sobre la importancia de la liturgia (Libro de su *Vida*, cap. 33, párrafo 3).

La Licencia de la Orden la firma fray Andrés de la Ascensión, General de los Descalzos, y el Secretario, fray Juan de Santo Tomás de Aquino, en el Convento de San Hermenegildo de Madrid, el 14 de enero de 1788, refrendando los acuerdos tomados por el Definitorio General en la Junta Ordinaria del 5 de marzo de 1787, por la que se ordenó, el 26 de noviembre del mismo año, imprimir el *Ritual*.

La Licencia de Cruzada la firma en Madrid el 17 de agosto de 1789, don José García Ferreros, por mandato de S.I. don Antonio de Cuadra. Está redactada en términos similares a la que aparece en la primera parte.

El capítulo preliminar [pp 1-64] trata de las

Rúbricas, Ceremonias y Advertencias generales relativas al Canto llano, al Oficio Divino, á las Procesiones, y demás funciones eclesiásticas. [Carrera: 1789, II, 1]

Advierte que todas las normas afectan tanto a los religiosos como a las religiosas de la Orden.

En el coro tenía que haber dos facistolos, uno grande y uno pequeño. El facistol grande tenía que ser:

proporcionado á los Libros Cantorales, que se han de poner en él, de suerte que se puedan colocar quatro Libros á un tiempo, si fuesen necesarios para los Oficios que se han de cantar. [Carrera: 1789, II, 4]

45. Santa María Magdalena de Pazzi: [1566-1604], religiosa carmelita.

Extremaban el cuidado de los Cantorales, hasta el punto de no tocarlos con la mano:

Sacarán los Versicularios los Libros correspondientes con el mayor cuidado y vigilancia, cogiéndolos con un lienzo para que no se manchen ó ensucien [...] A mas de los punteros y registros, se pondrán en las quatro esquinas del facistol, colgantes de unas cintas, quatro pafitos de lienzo a manera de Comualtars, de los que usarán los Versicularios quando vuelvan las hojas del Libro, de tal suerte, que nunca se toquen las hojas del Cantoral con la mano desnuda, sino mediante el registro, ó el puntero y el lienzo. [Carrera: 1789, II, 4-5]

Para cantar, se pondrán junto al facistol, uno a cada lado, los dos Versicularios, seguidos de los Seminaristas y, finalmente, los dos Cantores de oficio:

colocándose en dos líneas iguales, que principiarán en el facistol, y terminarán hacia el asiento de los Prefados; observando todos la mayor igualdad en su colocación, para que unos á otros no se impidan el vér y cantar por el Libro de Coro [...] todos de rostro al Altar. [Carrera: 1789, II, 5]

Se consideraban Seminaristas los novicios, recién profesos y todos los colegiales. Los organistas también tenían obligación de cantar:

En los Oficios cantados sin Organó saldrán siempre al facistol grande los Organistas con los demás; pero si en algún Convento hubiere dos Organistas deberá salir al facistol uno de los dos, aun quando los Oficios se canten con Organó; y se colocarán en el lugar mas inmediato á los Cantores. [Carrera: 1789, II, 5]

En los conventos donde no había Seminaristas, se situaban junto al facistol grande junto a los versicularios

quatro Religiosos de los menos antiguos dos de cada Coro, y los dos Cantores y Organistas [...] Los demás Religiosos cantarán desde sus asientos respectivos. [Carrera: 1789, II, 5-6]

Uno de los Versicularios —«el del Coro del Prelado»⁴⁶— debía de tener un puntero para pasar las hojas del Cantoral a tiempo. El otro

46. A la derecha del facistol.

Versiculario —«el del Coro del Padre Superior»— señalaba con otro puntero el sitio por donde se iba cantando.

Además del facistol grande, tenía que haber uno pequeño y portátil para cantar o rezar las Lecciones de Maitines, la Kalenda, la Epístola «cuando no hay Ministros en la Misa», Capítulos, Oraciones, etc. Se colocaba

enfrente del grande, de tal modo que los que hubieren de rezar ó cantar en él han de estar siempre de rostro ácia el Altar Mayor [Carrera: 1789, II, 5-6]

A este facistol se destinaban un Misal, un Breviario y un Diurno «todos de buena letra». Cuando se cantaba el Oficio Divino, alternaban el coro y el órgano. Durante la intervención del órgano, los salmistas desde el facistol pequeño debían

rezar siempre con voz clara y unisona, y en la misma cuerda que lleva el Coro, de modo que pueda oír la Comunidad, todo lo que omite éste, y aparenta cantar el Organum, como manda el Ceremonial Romano. Lib. I. cap. 28.^o [Carrera: 1789, I, 8]

Era frecuente esta alternancia coro-órgano, no sólo en los oficios, sino también en la Misa. Sólo se cantaban enteros los himnos muy cortos, y el Credo:

El Credo se cantará todo seguido y sin pausas por la comunidad, sin omitir palabra alguna; y sólo se podrá tocar el Organum por modo de acompañamiento, mas esto se hará rarísima vez, y entonces de modo que el Organum no impida a los Fieles el oír y entender lo que canta la Comunidad⁴⁷ [Carrera: 1789, II, 16]

Un caso especial era la gran doxología de la Misa (*Gloria in excelsis Deo*) y la Antífona *Salve Regina*. En ambos casos el texto se cantaba íntegro, pero entre uno y otro versículo, separados en la partitura por un asterisco, intervenía el órgano:

47. «Quandocumque per Organum ligatur aliquid cantari, seu responderi alternatim versiculis Hymnorum, aut Canticorum, ab aliquo de Choro intelligibili voce pronundetur id, quod ab Organum respondendum est.» Ceremonial Romano. Lib. I. cap. 28

48. «Cum dicitur Symbolum in Missa non est intermiscendum Organum.» Ceremonial Romano. Lib. I. cap. 28

«El Himno *Gloria in excelsis Deo* se cantará todo por la Comunidad, haciendo pausa en los versos señalados con una estrella; pero sin omitir letra alguna; y en las pausas del Coro ó intermedio de los versos se tañerá el Organo » [Carrera: 1789, II, 16]

En todos los Conventos se cantará esta *Salve* con la mayor solemnidad, de manera que en congregarse los Religiosos, cantar la *Salve*, hacer la Aspersión y salir de la Iglesia se emplee media hora [...] Esto se entiendo en los Conventos donde se cante con Organo; que si no le hay, durará solo un quarto de hora, el que servirá igualmente de oración mental. Dicha *Salve* se cantará á versos según va notada con estrellas, sin omitir cosa alguna, pero en los intermedios de los versos o pausas del Coro se deberá siempre tocar el Organo. [Carrera: 1789, II, 35-36]

En todos los Conventos el Prelado tenía que elegir dos cantores «de voz proporcionada a su ministerio». Los cantores debían conocer perfectamente el repertorio y aun saber improvisar en caso necesario:

Deberán los Cantores estar plenamente instruidos en el Canto llano: en el Canto figurado perteneciente á Himnos, Sequencias y Credos; en todo lo que contienen los Libros Cantorales; y en los Ritos y Ceremonias de los Divinos Oficios, de modo que sin tardanza ni dificultad alguna puedan cantar desembarazadamente quanto ocurra en qualquier festividad. [Carrera: 1789, II, 11]

Los cantores eran solistas que debían empezar todos los cantos, hasta el asterisco. También tenían a su cargo las partes solísticas del repertorio, como los versos de responsorios, graduales, etc.

El Provincial de la Orden tenía que asignar a cada convento un organista. Las obligaciones del organista eran múltiples:

a mas de estar perfectamente instruido en el Canto llano; en el manejo del Organo; en la Música y su composición; deberá saber también las Rubricas y Ceremonias del Oficio Divino, la solemnidad y duración de lo que se haya de cantar, y todo lo que pueda contribuir á la mayor gravedad, devoción y grandeza de los Oficios Divinos [Carrera: 1789, II, 18]

En algunos conventos, «como en las Casas grandes», podía haber dos organistas, uno era el «Pulsator Organorum» o primer organista y el otro el «Intonator Organorum» o segundo organista.

El órgano se podía tocar todos los domingos del año, excepto en Adviento y Cuaresma, pero advierte que

en la Dominica tercera de Adviento, llamada de *Gaudete*; y en el cuarto Domingo de Cuaresma ó de *Lætare*, se podrá tocar el Órgano á la Misa Conventual, más no a la Hora cantada que las antecede. [Carrera: 1789, II, 15]

El único instrumento permitido en la liturgia, además del órgano, eran las campanas. Cada altar debía tener una campanilla, para que el acólito indicase con ella al organista cuándo debía dejar de tocar para dar paso a las oraciones del celebrante. Igualmente debía tocarla durante la Elevación. [Carrera: 1789, II, 17]

En los conventos había dos campanas: la mayor y el segundillo. Normalmente se tañía la mayor durante «medio cuarto de hora», para convocar a las celebraciones; en el momento de comenzar la función litúrgica, se tocaba el segundillo [Carrera: 1789, II, 29-47]. En los días solemnes, antes de la misa

se tocarán las dos Campanas á fiesta un cuarto de hora antes de comen-
zarse, dando primero un tañido de medio cuarto de hora, después una
pauza brevísima, y luego otro tañido; y a la hora precisa se hará un breve
tañido con solo el Segundillo [Carrera: 1789, II, 29]

Cuando se recibía a personas importantes, tomaban el hábito o profesaban los novicios y en los entierros de niños, las campanas tocaban a fiesta [Carrera: 1789, II, 46].

En los entierros, las campanas también tenían una función especial:

El clamorear por los Difuntos, será tañendo las dos Campanas á un mis-
mo tiempo á medio pino⁴⁹. De este modo se tocará sin cesar, y sin inter-
valo alguno, mientras la Procesión de Difuntos, durante la Vigilia ó
Resposos, mientras la Absolución ó Resposos y todo el tiempo que
duráre el Oficio de sepultura hasta que el Cadáver esté enterrado. [Carre-
ra: 1789, II, 47]

En las procesiones, y siempre que hubieran de salir a la Iglesia o acudir al coro, se convocaba a la comunidad con la «Campanilla de los oficios» [la del altar]. Los cantores debían ir siempre en medio de la procesion

y estarán de cara á la Cruz, aunque se pare la Procesión. Iniciarán en medio todo lo que en ella se hubiere de cantar. Llevarán siempre este

49. «Tocar á pino: Tocar las campanas, levantándolas en alto y haciéndolas dar vuelta.» [Domínguez. 1875, II, 1381]. De esta definición deducimos que tocar a medio pino, equivalente a «doblar», consistía en tocarlas sin hacerles dar vuelta.

Ritual en las manos, y cantarán por él, como también todos los demás Religiosos. [Carrera: 1789, II, 45]

La duración de la misa y de los oficios era proporcionada a la solemnidad del día en que tenían lugar:

atendiendo cuidadosamente á la mayor ó menor solemnidad de las festividades [...] Por lo que en los días clásicos se cantará con mayor pausa [Carrera: 1789, II, 27]

Para concluir el estudio sobre el *Ritual Carmelitano* de Carrera Lanchares, se mencionan aquí otras obras del mismo autor:

- *Salmodia orgánica*. Madrid: s.e., 1792. Existe un ejemplar en el convento del Carmen Descalzo de Burgos [Livinio del Niño Jesús: 1944, 7]
- *Forma canendi in missis*, de 1805
- *Rudimentos de Música divididos en cinco instrucciones que facilitan la más pronta inteligencia para el uso de los caballeros seminaristas del Real Seminario de Nobles*. Madrid: José Doblado, 1805. En ella el autor aparece como « M.R.P.M. Pedro Carrera, Carmelita Calzado, Predicador General, y primer organista de su Real Convento de esta Corte».

El carmelita fray Pedro Carrera escribió un tratado elemental de enseñanza musical que allí se utilizaba [en el Real Seminario de Nobles de Madrid] y que fue editado en 1805. Carrera fue también autor de un Solfeo práctico. [Gómez Amat: 1984, V, 257]

- *Salmodia orgánica* (1792)
- *Adiciones a la salmodia orgánica.. Versos de los tonos primero, sexto y cuarto, punto bajo y los del último con extensión en forma de sonata*. s.l. s.e. 1814
- *Salmos a cuatro voces*. Manuscrito, s.a. (hoy en la B.N. de Madrid) [Howell: 1980, III, 826]

Los teóricos del siglo XIX

A lo largo del siglo XIX continúan apareciendo tratados sobre canto llano. En unos casos la teoría se da por sabida y básicamente se limitan a ofrecer el repertorio de canto litúrgico monódico, en el formato de libro manual. En los que dedican una parte substancial a la teoría, la influencia

de la tonalidad es lo más significativo. Sólo a final de siglo se ve el intento de vuelta a los orígenes que propugnaba desde Solesmes Dom Joseph Pothier.

A este respecto es preciso citar la obra del padre Eustoquio de Uriarte, ya en 1891. Uriarte, alabado por Villalba y por Pedrell, fue uno de los que recuperaron la pureza de la música religiosa. [Gómez: 1984, 255]

En los conventos granadinos se conservan diversos tratados del siglo XIX, entre ellos dos de los seguidores de Solesmes: Uriarte y Domínguez.

PÉREZ MARTÍNEZ, Vicente [+ 1800]. y **HERNÁNDEZ, Antonio**. *Prontuario/ del Cantillano/ Gregoriano/ Para celebrar uniformemente los Divinos Oficios de todo el año, así en/ las Iglesias Catedrales como en las Parroquias y Conventos de estos/ Reinos, según práctica de la muy santa Primada Iglesia de Toledo, Real Capilla de S.M. y varias Iglesias Catedrales./ Tomo I./ Dividido en cuatro libros./ El primero contiene las Vísperas de Dominica y Ferias, y las/ Conmemoraciones comunes: el segundo las Vísperas de Tempore: el tercero las Vísperas propias y comunes de los Santos; y el cuarto/ los Hymnos con todas las estrofas puestas en canto/ y las completas./ Corregido todo del mal acento y otros defectos notados/ en los Libros antiguos./ por Don Vicente Pérez Martínez./ Músico Tenor que fué de la Real Capilla de S.M./ Segunda edición./ Nuevamente corregida y aumentada, por Don Antonio Hernández, Presbítero. Tomo I. Madrid: Imprenta Real, 1828⁵⁰. 862 pp 22 x 15 cm. Sig. ENC-Lib*

Vicente Pérez Martínez fue tenor de la Capilla Real madrileña desde 1770 hasta su muerte en 1800. Los tres volúmenes de su antología datan de 1786, año en que los entregó a la Imprenta Real, aunque no se publicaron hasta 1799-1800. La segunda edición, ampliada por Antonio Hernández, está considerada como la colección más extensa de canto llano impresa en España. Basada en el repertorio que se interpretaba en Toledo, fue cuidadosamente preparada a partir de numerosos manuscritos; esto la convierte en una fuente de valor incalculable para conocer los cantos que se usaron en España durante varios siglos [Howell: 1980, XIV, 368].

El contenido teórico es nulo. En la dedicatoria al rey, dice haberse inspirado en el repertorio toledano:

50. La primera edición la imprimió en Madrid Pedro Julián Pereyra, impresor de cámara de su Majestad, en 1799.

aquel Canto que S. Eugenio III, Arzobispo de Toledo, no se desdeñó de enseñar por sí mismo a los jóvenes que habfan de servir en el coro de su Santa Iglesia, y en que fueran igualmente instruidos los Infantes D. Sancho y D. Felipe, hijos del Santo Rey D. Fernando III, glorioso Progenitor de V.M., y de la Reina Doña Beatriz de Suevia su muger, por diligencia del grande y sabio Arzobispo D. Rodrigo Jiménez de Rada, á cuyo cuidado fió el Soberano su crianza y educación: este es el Canto que llaman por excefenencia los Concilios y Santos Padres Canto Eclesiástico, y el que desde tiempos antiquísimos se admitió en la muy Santa primada Iglesia de Toledo, de donde se propagó á las demás Iglesias Catedrales de España y aun de fuera del Reino, para que con la mayor seriedad y decoro se tributasen al Omnipotente las divinas alabanzas; y es el mismo que á mediados del presente siglo fue adoptado en la Real Capilla de V.M. [...] su mas humilde y fiel vasallo [...] Vicente Perez.

La parte práctica es canto llano en sentido estricto [puntos cuadrados exclusivamente, sin ligaduras], pero con numerosas alteraciones accidentales. Los Himnos sí son de canto mixto.

PÉREZ MARTÍNEZ, Vicente; HERNÁNDEZ, Antonio. *Procurario/ del Cantollano /Gregoriano./ [.....] Tomo II. Parte Primera. Contiene los Asperges y Misas de Ferias y Dominicas/ y otras Festividades movibles.* Madrid: Imprenta Real, 1829?. 550 pp 22 x 15 cm. Sig.: ENC-Lib

El contenido teórico es muy escaso. En una nota previa, se limita a dar el final y la entonación propios de cada modo en los introitos. El modo cuarto lleva el Sol# en la entonación. El quinto y sexto llevan un bemol en la armadura. Considera que el modo del *Kyrie eleison* debe coincidir con el del Introito al que sigue:

Los Kyries han de ser segun el tono del Introito de la Misa: es á saber, si el Introito es del primer tono, los Kyries han de ser del primero; y si del segundo, los Kyries del segundo, etc. y así mismo en los demas tonos. Los Glorias, Credos, Sanctus y Agnus serán conforme la clase ó festividad.

La notación empleada es similar a la del tomo I.

PÉREZ MARTÍNEZ, Vicente; HERNÁNDEZ, Antonio. *Procurario/ del Cantollano /Gregoriano./ [.....] Tomo II. Parte Segunda. Contiene las Misas comunes, las propias, los Kyries/ de todos los Tonos, Glorias, Credos, Sanctus y Agnus./ las Bendiciones de Candelas, Ceniza*

y *Patnas*. Madrid: Imprenta Real, 1829^r. 551-1.130 pp 22 x 15 cm. Sig.: ENC-Lib

Los *Glorias* y *Credos*, son de canto mixto o figurado al igual que las misas compuestas por él, que aparecen en la pp 1010-1036.

- Missa super Hymnum SS. Virginis Mariæ./ Quem terra./ De eodem auctore. [compás 3/2, líneas divisorias; breves, semibreves, mínimas; silencios]
- Missa super Hymn. SS. Sacramenti, Pange/ lingua, et Sacris solennibus./ De eodem auctore. [compás 3/2, líneas divisorias; breves, semibreves, mínimas; silencios]

RUIZ de GALARRETA, Fermín. *Nuevo Método completo/ Teórico-Práctico/ de canto llano y figurado, compuesto/ Por Don Fermín Ruiz de Galarreta, Presbítero, Salmista de la Santa Iglesia Catedral de Pamplona.* Pamplona: Imp. José Imaz y Gadea, 1848. 160 pp apaisadas 30 x 20 cm. Completa. Bien. Encuadernación en rústica. Dedicado «Al Excelentísimo é Ilustrísimo Señor Doctor Don Severo Leonardo Andriani, Obispo de Pamplona, Senador del Reino, Caballero de la Real y distinguida orden española de Carlos III, del Consejo de S.M., &c. &c.». D. Mariano García, miembro de la Capilla y Compositor, y D. Damían Sanz, Presb^o Organista principal, Compositor y Maestro interino de Capilla de la Catedral de Pamplona emiten su juicio encomiástico de la obra en el comienzo. Sig.: ANG-Arca-Teoría-9

Don Fermín Ruiz de Galarreta era presbítero salmista de la Catedral de Pamplona. Publicó en 1848 su *Nuevo Método Completo/ Teórico-Práctico/ de Canto llano y Figurado*.

En el prólogo dice que, tras quince años de práctica, se ha convencido de la utilidad de utilizar el sistema de siete notas, sin recurrir a las mutanzas ni «al complicado estudio de una *Mano musical* de pocos bien entendida»

Piensa que se debe adoptar el nuevo método, utilizado por la música profana, y abandonar el antiguo. En defensa de su propuesta esgrime el propio Evangelio:

enseñanza tanto mas digna de notarse ahora, quanto mas atendida y esmerada ha sido y es la que se destina para el servicio de los Teatros profanos. Tiempo es ya de que desaparezca de entre nosotros una tan chocante y escandalosa preferencia; y de que los hijos de la luz lleguemos á ser por lo menos tan prudentes en nuestras cosas, como los hijos de las tinieblas lo son en las suyas, segun nos increpa el Divino Maestro en su Evangelio. [Galarreta: 1848. 5]

Define el canto llano de forma tradicional, como

una sucesión de sonidos de igual valor. [Ruiz de Galarreta: 1848, 9]

El canto llano se escribe sobre la pauta o pentagrama, utilizando la clave de Fa en 3ª línea y la clave de Do. Las notas empleadas son siete. El único compás utilizado

es un movimiento sucesivo en el Canto, que gusa la igualdad y medida; para todo el Canto-llano se marca un mismo compás, que es un dár y alzar la mano sin alteración. [Ruiz de Galarreta: 1848, 10]

Las figuras que menciona son nueve, aunque en la práctica las reduce a tres para el canto llano:

Los nombres de las *Figuras* son nueve, á saber: Alfados, Semialfados, Ligados, Doblados, Lóngos, Breves, Semibreves ó Triangulados, y Semiatados. [...] mas si bien se considera, todas ellas se reducen á tres, á saber: Nota simple [punto cuadrado], nota compuesta [clivis], y nota mediana [punto inclinado] [...] Con efecto: si se advierte bien en los libros de Coro, no hallarás mas figuras que *Alfados*, *Breves*, y *Semibreves*. Esto se entiende en mero *Canto-llano*, el cual se canta siempre batiendo el compás como se ha dicho [dar y alzar]. Esto supuesto, el *Alfado* vale dos compases uno cada extremo, el *Breve* vale uno, lo mismo que el *Semibreve*, á quien le dan comunmente en *Canto-llano* el valor de un compás. [Ruiz de Galarreta: 1848, 11]

Es tradicional al hablar de vírgulas [líneas divisorias] y guión [custos]. En vez de hablar de los modos, empieza por definir la escala de Do mayor como

una sucesión progresiva de puntos en grado conjunto, que se compone de cinco tonos y dos semitonos, en esta forma: del Do al Re, hay un tono; del Re al Mi, hay un tono; del Mi al Fa, hay un semitono [...] [Ruiz de Galarreta: 1848, 12]

Dedica un apartado amplio a corregir defectos de emisión de voz, para que no se cante de forma engolada ni nasal. En primer lugar, corrige la posición de la lengua, y luego la de los labios. Dice copiar las normas de Eslava:

Esta explicación de la emisión pura de la voz la hemos copiado de un Autor muy moderno (el señor Eslava)» [Ruiz de Galarreta: 1848, 14]

La segunda parte de la sección primera la dedica al estudio de los ocho tonos [modos]. Relaciona los distintos modos con determinadas claves, aunque advierte que es una costumbre relativamente moderna:

Con clave de Fa generalmente se escriben los tonos 1^o, 2^o, 4^o y 6^o; y con clave de Do, los tonos 3^o, 5^o, 7^o y 8^o, esto es lo más regular, aunque en los libros muy antiguos se ha observado algunas veces escribirse el 2^o tono con clave de Do; y el 8^o con clave de Fa, y lo mismo algunos otros, como despues se dirá. [Ruiz de Galarreta: 1848, 20]

Antes de explicar cada uno de los modos habla de las alteraciones accidentales.

A diferencia de los teóricos más antiguos, bemoliza el Si en la entonación del modo primero; en las cláusulas de este modo hace el Do # [Re-Do#-Re] y el Sol# [La-Sol#-La] «y esto aun cuando no se marque con sostenido».

En el segundo modo, que a veces escribe con clave de Fa en 4^a, además de las alteraciones usadas en el primero, también emplea el Do# en las cláusulas La-Si-Do#-Re, La-Do#-Re y Mi-Do#-Re.

El tercer modo se escribe con clave de Do en 4^a. No se deben utilizar alteraciones, ni siquiera el Sib:

Aun cuando la cláusula venga desde el Fa, por lo que parece haber cuarta de tritono, no la hay ordinariamente, sino de paso; pues por lo regular baja la misma cláusula cantando hasta el Mi, desde el Si sobrecho. [Ruiz de Galarreta: 1848, 32]

En el cuarto modo, que se escribe en Fa en 3^a, justifica el Si natural en los mismos términos que empleó para el modo tercero. En la cláusula Re-Do-Re, el Do deberá ser natural,

porque hacerlo sostenido es desfigurar el tono. [Ruiz de Galarreta: 1848, 36]

El Sol es sostenido «aunque no se marque», siempre que le siga el La. En la cláusula Mi-Fa#-Sol#-La, el Fa será sostenido para evitar la segunda aumentada entre Fa-Sol#, que no es aceptable en canto llano.

El quinto modo se escribe en clave de Do en 3^a ó en 4^a línea. Lleva un bemol en la armadura:

se conta por la escala de bemol sustancial que se coloca en Si, haciéndose bemoles cuantos Sifs haya en la Cantoria, aun cuando no siga bemol despues de la clave (donde se acostumbra poner); pues si no se pinta se

sobreentonde en todo tono que finaliza en Fa. [Ruiz de Galarreta: 1848, 39]

El Mi se hará bemol para evitar el tritono que se produciría de no hacerlo así [Si-Do-Re-Mi \flat], pero pone en guardia contra esta práctica que podría ser causa de desafinación:

pero hacer el Mi bemol tiene un inconveniente grande en mi concepto; pues así se acostumbra el oído á fallar en el verdadero sonido de las notas, y á desafinarse facilmente tanto respecto de las notas MI, quanto de las demás que tienen relación con ellas: de que resulta muchas veces, que si el principiante llega á hacer un tono o semitono donde no lo tiene el diapasón, suele seguir cantando fuera de caja. [Ruiz de Galarreta: 1848, 41]

El sexto modo se escribe en clave de Fa en 3ª y lleva un bemol en la armadura. El Do será natural en las cláusulas Re-Do-Re. El Mi tendrá que ser bemol para evitar el tritono.

El séptimo modo se escribe con clave de Do en 3ª ó en 4ª línea. Para evitar el tritono entre Fa-Si, se hará bemol el Si. Advierte contra la práctica de hacer el Fa# [para evitar que suene a un Sol mayor]:

Tenga cuidado el maestro de que el discípulo haga natural el FA de la escala, tanto a la subida como a la bajada. [Ruiz de Galarreta: 1848, 47]

Sin embargo, hay una excepción a esta regla:

Algunas veces se evita el tritono haciendo el Si natural, y el FA sostenido en esta cláusula SI, LA, SOL, FA, SOL, como se verá en el ejemplo siguiente: SI, LA, SOL, FA#, SOL. [Ruiz de Galarreta: 1848, 49]

El modo octavo se escribe generalmente con clave de Do en 4ª. En las cláusulas Fa-Si, la última nota se hace bemol para evitar el tritono. En las cláusulas Si, La, Sol, Fa, Sol, el Fa es sostenido.

Termina la segunda parte hablando de los tonos transportados. Lo hace un poco contra su voluntad, porque piensa que no son necesarios y sólo sirven para hacer más difícil la práctica del canto lano:

creo que debían desterrarse; pero como veo por otra parte que generalmente en España los Cantorales de las Iglesias son antiguos, y que por lo mismo se encontrarán en ellos algunas veces Cantorias de esta naturaleza; á fin de que los Cantores estén sobre aviso y no haya entorpecimiento en el Canto, me he visto compelido á estamparlas. [Ruiz de Galarreta: 1848, 59]

Aunque dedica un extenso capítulo al estudio de los modos eclesiásticos, vuelve a exponer conceptos tonales. Cualquier «tono», auténtico o plagal, puede ser para Galarreta menor o mayor, dependiendo de que la tercera que se forme en su escala a partir de la nota final sea menor o mayor:

Para conocer cuando un tono cualquiera es mayor ó menor, lo que se debe hacer es saber ántes dónde tiene su final; y entendido esto, se sube del final una tercera: si esta es mayor el tono será mayor, y si es menor el tono será menor [...] y partiendo de este principio desde luego se podrá decir acertadamente, que son tonos menores el 1^o, 2^o, 3^o y 4^o; y mayores, el 5^o, 6^o, 7^o y 8^o [Ruiz de Galarreta: 1848, 125]

La tercera y cuarta parte de la sección primera [pp 60-127] son eminentemente prácticas y se acompañan de numerosos ejemplos musicales de canto llano. Hablando del carácter o expresión con los que se debe cantar, dice que

Las Antfonas se han de cantar con voz dulce y suave
 Los Himnos con donaire mezclado con cierta solemnidad
 Los Responsorios con voz fuerte y viva
 Los Intrositos con voz magestuosa y medianamente alta.
 Los Graduales con voz llana, humilde y grave
 Los Tractos con voz triste y lastimosa.
 Los Alleluias con gozo y alegría, en voz alta y muy regocijada
 Todo esto es por la alusión que tienen á sus significaciones [Ruiz de Galarreta: 1848, 69]

Advierte que en la época en que el alumno o alumna pasan de la infancia a la pubertad y cambian la voz, aunque pueden seguir cantando lo han de hacer

con mucha moderación y sin forzar los sonidos graves, y sobre todo los agudos [Ruiz de Galarreta: 1848, 69]

Da consejos de técnica vocal, para mejorar la calidad de la voz, y reglas higiénicas para conservarla. [Ruiz de Galarreta: 1848, 70]

En cuanto al movimiento o aire del compás, variará según el día que se celebre:

en las solemnidades de primera clase, lento, y en las de segunda moderado: en los días de Domingo con gravedad [...] En otras fiestas que son inferiores, como dobles, semidobles y simples ferias, se puede cantar lla-

namente sin demasiada celeridad; pero no por eso se ha de juzgar, que cantando muy despacio va con mas gravedad y mejor: los que así piensan, tienen poca esperiencia, porque la gravedad en el cantar consiste en guardar la proporción ya dicha, y en las mediaciones; mas cantando muy despacio sucede que ninguno va á compás. Quando se va en procesion, es menester cantar lentamente, y haciendo un pequeño reposo en cada verso. [Ruiz de Galarreta: 1848, 94]

En el canto eclesiástico Galarreta exige, como condición indispensable, que se pronuncie y articule bien. Pronunciación y articulación son dos cosas diferentes aunque ambas orientadas a que se respete el texto:

No debe confundirse la pronunciacion con la articulacion. La pronunciacion tiene por objeto dar á cada sílaba y á cada una de las letras, sean vocales ó consonantes, el sonido que ellas deben tener segun el uso de la lengua en que se canta. La articulacion estriba en el modo de hacer sentir lo que distingue y separa principalmente las sílabas entre sí, quiero decir, dar á las consonantes el grado de fuerza conveniente, atendiendo el local en que se canta. Así bajo este último concepto, la pronunciación es la misma en una Hermita como en una grande Iglesia; mas la articulacion varía, y se debe por lo mismo aumentar la fuerza á proporción de la estension del local y de los oyentes. [Ruiz de Galarreta: 1848, 94]

Comenta la escasez de buenas voces de bajos en la mayoría de las iglesias

siendo la mayor parte de sus voces, como hoy día se experimenta, de meros tenores, ó cuando mas, de tenor bajete. [Ruiz de Galarreta: 1848, 112]

Aunque a nivel teórico había defendido la igualdad de figuras en el canto llano, como en los Cantorales resulta evidente su desigualdad en las antífonas, misas, prefacios, lamentaciones, etc., dice cómo hay que interpretarlas:

Daré una corta idea de lo que en estos casos acostumbran hacer los Cantollanistas prácticos. Al encontrarse, pues, en el canto con los puntos dobles ó la figura Longa, siempre que le subsigan á estas figuras algunas notas semibreves, se ejecutarán de este modo. Deteniéndose el Cantor en las espresadas figuras todo el tiempo, que por esta razon les pertenece, según lo hemos demostrado, al entrar en las semibreves, las ejecutará como simples notas de paso sin compás hasta encontrar alguna figura doble, y dándole á esta su propio valor, se preparará para hacer lo mismo con las que subsiguen. [Ruiz de Galarreta: 1848, 127]

Termina la primera sección del tratado enumerando las cualidades que tiene que tener un cantor:

Para ser un Cantor excelente, es necesario: 1^o. una voz sonora é igual; 2^o una sensibilidad profunda; 3^o un gusto exquisito; 4^o una instrucción perfecta; 5^o los órganos auditivos muy ejercitados. finos y delicados. Fin del Canto-llano [Ruiz de Galarreta: 1848, 127]

La sección segunda trata del Canto de Órgano o Figurado, pues

No pudiera llamarse con verdad perfecto Canto-llanista, quien ignorase el Canto-figurado, como que desconocería uno de sus principales requisitos, sin el cual se hallará á cada paso embarazado con obstáculos insuperables. Se halla tan entrañado, por decirlo así, el Canto-llano en el figurado, que todos los días los palpamos al cantar los Himnos de Vísperas en el Oficio divino, los que en su mayor parte están escritos en Canto-figurado; pudiendo decirse lo mismo en los de Maytines, Laudes y aun en las Misas; porque apenas puede cantarse bien sin tener algún conocimiento de este canto. [Ruiz de Galarreta: 1848, 129]

Así define este canto:

Llámanse *canto de órgano* al *canto figurado*, y también *canto misto de llano y figurado*; porque de este recibe la diversidad de *figuras desiguales*, y de aquel todo lo demás, pues que se escribe con las mismas claves: los tonos concluyen del mismo modo, y los signos, voces propiedades, deducciones, escalas, todo es igual. [Ruiz de Galarreta: 1848, 131]

La diferencia esencial entre el canto llano y el canto figurado es una cuestión métrica para este autor:

Es tan estrecha la relación que tiene entre sí el *Canto-llano* hasta aquí enseñado, y el *Canto-figurado* que me he propuesto explicar en esta obra, que son como dos partes de un mismo objeto; pues que entrambos se componen casi de las mismas reglas, sin otra diferencia que la que las figuras guardan en este último las diversas reglas de proporción que marca el compás sentado/ después de su clave. [Ruiz de Galarreta: 1848, 129]

Pero el canto figurado sólo se empleaba en los himnos y algunas partes de la Misa, como ya hemos visto. Galarreta lo define como «una sucesión de sonidos desiguales». Las figuras, longa, breve, semibreve y mínima, se someten a un compás binario o ternario.

El binario es un compás de subdivisión simple; la figura unidad de compás es la breve y la figura unidad de parte la semibreve. No necesita signo indicativo alguno:

Se conoce el compás *binario* en que después de la clave no se pone número ni guarismo alguno. [Ruiz de Galarreta: 1848, 132]

Las líneas divisorias ya sirven para separar compases, pero el autor advierte que a veces no se ponían:

Debe advertirse que con mucha frecuencia se encuentran en los libros antiguos algunos *Credos, Himnos, &c.* que no tienen líneas divisorias sino en las dicciones, y por esto creen algunos que están puestos para *cantillano*, no siendo sino *figurado*. [Ruiz de Galarreta: 1848, 140]

El compás ternario es de subdivisión simple; la figura unidad de compás es la breve con puntillo y la figura unidad de parte la semibreve. La *longa* no se empleaba en este compás. Como recuerdo mensural, la breve seguida de otra breve se perfecciona y vale un compás entero:

En el compás ternario la figura breve, aunque no vale sino dos partes del compás, mas cuando se le sigue otra igual, esto es, otra breve, ella sola vale un compás aun cuando no tenga puntillo. [Ruiz de Galarreta: 1848, 149]

También su explicación de las notas alfadas es un arcaicismo:

Cuando vienen dos breves juntos o pegados, y el primero tiene una plica ó rayita hacia arriba á la mano izquierda, pierden su valor y son como semibreves, valiéndolo cada uno una parte de compás, sea el tiempo que fuere. [Ruiz de Galarreta: 1848, 141]

Al hablar de los modos en canto figurado, sólo menciona el mayor y el menor, atendiendo a que la tercera y sexta, a partir de la fundamental, sean mayores o menores.

Por modo se entiende aquí, la manera con que percibe nuestro oído las escalas ó diapasones, ó mas vigorosas y festivas ó mas remisas y como lúgubres, por la introducción en ellos de las modificaciones del modo mayor ó del menor, consistentes en la tercera y sexta mayor ó menor. [Ruiz de Galarreta: 1848, 135]

Cuando habla de alteraciones, puntillo, calderón, síncopas y ligaduras lo hace en el sentido en que se emplean hoy. Es curiosa su definición de apoyatura:

es una nota pequeña y sirve para hacer modular la voz al que acompaña, uniendo de paso el eco del punto más alto ó más bajo, según donde ella se pinta. [Ruiz de Galarreta: 1848, 150]

Como final, añade la partitura completa de la *Misa de Cuatro Tono sobre el Himno Quemterra* y el ámbito exigible a los bajos que aspiren a una plaza de sochantre

desde Gsolreut grave (SOL), hasta Diasolre agudo (RE) siempre que la voz sea igual [...] como asimismo la voz de pecho [Mi y Fa agudos]: pero como esta clase de voz, aunque no escasea, rara vez es bella y completa, no se exige en la mayor parte de las Iglesias Catedrales á un sochantre [Ruiz de Galarreta: 1848, 159]

VILA Y PASQUÉS, Jaime. *Método fácil y breve/ no solo para aprender de cantar/ arregladamente/ el Canto Llano y figurado./ si que tambien para componerle./ manifestando con ejemplos todo cuanto se expone./ Compuesto por el M.R.D. Jaime Vila y Pasques Pbro./ religioso exclaustrado/ del Monasterio de S. Gerónimo de la Murtra, extramuros/ de Barcelona./ Maestro que fue de capilla y Corrector de Canto Llano/ en dicho Monasterio/ examinado y aprobado/ por los Sres. Maestros de capilla/ de la Santa Iglesia Catedral/ y de Santa María del Pino/ de esta ciudad.* 1848: Barcelona, Imprenta de los herederos de la Viuda Pla, calle de Cottoners. XXXII + 372 + 2 [Índice y Fe de erratas] pp. 21 x 15 cm, encuadernadas en rústica con tomo de piel marrón en que se lee «Vila/ Canto llano» en letras doradas. Sig.: ANG-Arca-Teoría-10

El mismo año en que se imprimió el tratado de Ruiz Galarreta, se imprimió en Barcelona el *Método fácil y breve/ no solo para aprender de cantar/ arregladamente/ el Canto Llano y Figurado./ si que tambien para componerle.*

Su autor fue el presbítero D. Jaime Vila y Pasqués, religioso exclaustrado del monasterio de la Murtra, en donde había desempeñado las funciones de maestro de capilla y corrector de canto llano.

En el Prólogo expone el motivo que lo llevó a escribirlo, a instancias de los maestros de capilla de Barcelona. Este motivo era

proporcionar alguna instrucción tan necesaria en nuestros tiempos, que por falta de libros que traten de este arte, ha caído en tanta ignorancia nuestra amada España, que con rubor debemos confesar que en ella generalmente se canta y compone el Canto Llano más por rutina que por reglas del Arte. [Vila: 1848, Prólogo]

De esta afirmación parecen deducirse dos cuestiones. La primera, que los numerosos tratados que se imprimían estaban destinados a las diferentes Órdenes religiosas y no llegaban a iglesias y catedrales, al menos a las de Barcelona. La segunda, que el canto llano no se consideraba un repertorio inmutable, sino un modo de composición que se seguía practicando.

La obra, según su autor, se divide en tres partes. La primera [pp VII-XXVI] reúne la teoría del canto llano. La segunda parte [pp XXVII-XXIX] trata de los modos 1.^o y 8.^o. La tercera parte la dedica al canto llano figurado [pp XXX-XXXII]. Las 372 pp restantes, numeradas con cifras arábigas, son ejemplos de música práctica.

Copiado de varios libros, antifonas, himnos y misas de las principales festividades y comunes de Santos. &. [Vila: 1848, Prólogo]

Examinaron la obra a instancias del autor, D. José Rosés, maestro de capilla de la parroquia de Nuestra Señora del Pino y D. Mateo Ferrer, maestro y organista de la Catedral de Barcelona. El 22 de mayo de 1847, emitieron su juicio, favorable a la impresión.

Poco después, Pedro Tusquets, Maestro de ceremonias, a petición del Vicario general gobernador de la diócesis de Barcelona haría otro tanto. El informe, emitido el 31 de mayo de 1847, decía que.

habiendo encontrado los Oficios y Misas en él contenidos según el Breviario y Misal Romano, considero muy útil y necesario el que vea la luz pública.

El 2 de junio, Don José Rosés respondía en términos similares al Vicario general gobernador:

Habiéndolo encontrado todo conforme a las reglas del Arte, y muy provechoso para lograr el fin que se ha propuesto dicho autor, considero muy útil y necesario que se haga público.

El 8 de junio de 1847, firmaba el imprimase en Barcelona

Vall's V. G. Gobernador. = De órden de S. Sría. = Dr. José Cuxat Pbro. Secretario.

De estos informes podría deducirse que nos hallamos ante un tratado tradicional más; no obstante, los ejemplos musicales —con algunas partituras polifónicas— son muy diferentes de los que aparecen en los tratados similares. El autor dice por qué incluye cuatro misas polifónicas:

A fin de que no solo sepas cantar solo, si que tambien acompañado de otros. [Vila: 1848, Prólogo]

Comienza hablando de las claves empleadas [Fa y Do], las alteraciones, las figuras, los signos de repetición, las líneas divisorias y el guión.

Al hablar de las distintas figuras, les otorga una duración diferente:

Los Alfados son unas notas ó solfas muy antiguas, que cogen dos, tres, ó cuatro puntos: pero de estas solo se cantan ó leen dos, que son los extremos ó puntas de ellas, y tienen en uno de los dichos extremos una cola ó línea; por lo que se les dá en aquel paraje mas valor ó espacio que en el otro.

Los Semialfados tienen igual efecto que los Alfados, excepto que se cantan con un poquito de aceleracion.

Los Máximos y Doblados son los que se les dá mas valor ó espacio en su cantería.

Los Longos menos espacio; los Breves menos: los Triangulados ó semi-breves menos: los Mínimos menos, de modo que de uno á otro se disminuye su valor ó espacio por la mitad. [Vila: 1848, VIII]

Sin embargo, su definición de canto llano copia la de San Bernardo:

Una firme prolation de notas simples ó uniformes, las cuales ni pueden aumentarse ni disminuirse. [Vila: 1848, IX]

Considera que el empleo del pentagrama, sin líneas adicionales, es una costumbre española:

En el Canto llano no hay mas que cinco líneas y seis blancos, segun usan los españoles... [Vila: 1848, IX]

Utiliza cinco escalas; la primera es similar a las modernas: una sucesión de tonos y semitonos que pueden empezar por cualquiera de las siete notas. La segunda va por terceras ascendentes y segundas descendentes [Do-Mi-Re-Fa-Mi-Sol-Fa-La-Sol-Si-La-Do; Do-La-Si-Sol-La-Fa-Sol-Mi-Fa-Re-Mi-Do]. La tercera va por cuartas ascendentes y terceras descendentes [Do-Fa-Re-Sol-Mi-La-Fa-Si-Sol-Do; Sol-Si-Fa-La-Mi-Sol-Re-Fa-Do]. La cuarta va por quintas ascendentes y cuartas descendentes [Do-Sol-Re-La-Mi-Si-Fa-Do; Fa-Si-Mi-La-Re-Sol-Do]. La quinta va por sextas ascendentes y quintas descendentes [Do-La-Re-Si-Mi-Do; Mi-Si-Re-La-Do-Do]. Más adelante explica por qué se deben practicar estas escalas: son simplemente un medio de practicar la interválica.

En cuanto a la clasificación de los modos, es tradicional, aunque admite muchas alteraciones accidentales, sobre todo en las cláusulas.

Hablando de los intervallos, no permite ninguna excepción en la práctica de evitar el tritono.

Dedica el capítulo XI a la polémica surgida acerca del modo al que pertenece la antífona *Nos qui vivimus*. Unos autores decían que era del modo I° y otros que era del modo VIII°. Como el salmo que la acompaña es del VII° modo irregular, piensa que este es el modo de la antífona y cita en su defensa a Gerónimo Romero de Ávila, racionero y maestro de melodía de la Catedral de Toledo.

Les otorga un privilegio especial a los modos I° y VIII°, siguiendo a los autores antiguos. Siempre que exista una duda en si una obra pertenece al modo I° o al II°, se optará por el I°, por motivos ideológicos, no artísticos.

aunque baje al extremo del *Discípulo*, será juzgado por tono *Maestro*, siendo esto tan solo por autoridad eclesiástica, y no por regla alguna del Canto llano. [Vila: 1848, XXVIII]

Algo similar ocurre con el modo VIII°:

Aunque cumpla el Diapasón del séptimo, siendo esto también por autoridad eclesiástica. [Vila: 1848, XXVIII]

Cuando habla del canto llano figurado afirma:

llámase con este término *Canto llano figurado*, por escribirse con las Llaves, Figuras ó notas del Canto llano, pero su canto lo es de órgano, y como á tal hay compás de dos, de tres y de cuatro, guardando en lo demás las reglas del Canto de órgano, y así sabiendo éste, con facilidad sabrás el *Canto llano figurado*, por no faltarte mas que una traducción de las notas del Canto llano á las del órgano. [Vila: 1848, XXX]

Da a continuación las equivalencias entre las figuras de canto llano y canto figurado:

Las notas que ves que en Canto llano se llaman *Máximos ó Dobladós* en el Canto llano figurado llamamos *Semibreves*, que valen cuatro partes; cuando en aquel veas un *Breve ó Longo*, en este es una *Mínima*, que vale dos partes; cuando en el mismo veas un *Triángulado ó Semibreve*, en este es una *Semínima*, que vale una parte; y cuando en él veas un *Mínimo*, en este será una *Corchera* [sic], que vale media parte. [Vila: 1848, XXX]

En canto figurado hay puntillo de prolongación, al lado de las notas, y puntillo de picado, encima de las notas. Existe como en polifonía, empleo de silencios o pausas y de calderones. El compás se deduce de las figuras, aunque no esté escrito con un número junto a la clave:

El compás, dado caso de que no lo pinten ó escriban con un número cerca de la Llave, lo demuestran las partes que se encierran de una Virgula á otra. [Vila: 1848, XXXI]

También hay indicaciones de dinámica: P, PP, F, FF. A modo de colofón de la parte teórica, dice:

Concluida la teórica y práctica de esta parte, no dudo sabrás á una sola voz componer el Canto llano figurado; pero si quieres componerle á voces, en este caso deberás aprender de composición, á cuyo fin podrás ver el curso de composicion musical por D. Antonio Reicha. [Vila: 1848, XXXII]

MOYA Y PÉREZ, D. Manuel de, y MARCOS Y NAVAS, Francisco. *Arte/ del canto llano y figurado,/ en método fácil, ilustrado con algunos capítulos muy precisos para el aprovechamiento/ y enseñanza,/ por D. Francisco Marcos y Navas,/ Salmista por S.M. en su Real Iglesia de S. Isidro de Madrid; refundido y aumentado por D. Manuel de Moya y Pérez.*⁵¹ Madrid: Imprenta de la compañía de Impresores y Libreros á cargo de D.A. Avrial, 1862. 648 pp 22 x 15 cm. Encuadernado en piel. En el lomo, sobre piel roja se lee en letras doradas: «Navas, Cantollano». Sig.: ENC-Gen. Teoría

En 1862 Manuel de Moya y Pérez publicó, «refundido y aumentado» el *Arte del Canto llano y Figurado* de Marcos y Navas [1776]. Pese a los casi cien años que existen entre una y otra edición, la parte teórica sobre canto llano y canto figurado es idéntica, coincidiendo la paginación hasta la página 270. A partir de este momento, aunque ofrece las mismas figuradas de Marcos y Navas, no las presenta como pertenecientes a su autor. Amplía la parte práctica y omite el «Tratado Cuarto» [sobre el canto de órgano] y el «Tratado Quinto» [Lamentaciones toledanas]. Contiene piezas gregorianas muy curiosas, muchas vinculadas al mundo político más que al litúrgico [«Por el feliz parto de la Reina», «Por la salud del Rey, Príncipes ó Infantas enfermos», etc.]

51. La primera edición de MARCOS y NAVAS apareció en Madrid. José Doblado, s.a. [1776]

ARANGUREN [de AVIÑARRO], J[osé]. ROMERO de ÁVILA, Gerónimo. *Método completo/ teórico práctico/ de/ Canto Llano/ que escribió/ D. Gerónimo ROMERO de AVILA,/ racionero y maestro de Melodía de la Santa Iglesia Catedral de Toledo*⁵². Nueva edición/ dedicada/ á los seminaristas conciliares de España,/ y arreglada de manera que sus teorías y práctica se comprendan con suma facilidad/ por/ J. ARANGUREN. s.a. 2ª ed. Madrid: B. Eslava. Pr. América 28 Rs. Madrid 18 Rs. Provincias 20 Rs. 48 pp 32 x 22 cm. Sig.: CAL-85.

José Aranguren [1821-1902], discípulo de Hilarión Eslava, fue profesor de piano y armonía en el Conservatorio de Madrid, donde publicó

una útil guía que aplicó al método de armonía de Eslava, facilitando su uso. [Gómez: 1984, 79]

A fines del pasado siglo, Aranguren publicó una reedición corregida del *Método Completo Teórico Práctico de Canto Llano*, escrito por D. Jerónimo Romero de Ávila en 1761.

Aranguren define el canto llano como:

el arte de combinar los sonidos de la escala musical, dando á cada uno de ellos igual duración. [Aranguren: s. XIX, 1]

Más adelante, insiste en la igualdad de las figuras en canto llano:

La entonación de cada signo, tengan estos la forma que quiera, dura siempre un compás, ó dos partes en Canto Llano. [Aranguren: s. XIX, 2]

En todo caso, para evitar confusiones, sólo emplea el punto cuadrado en sus ejemplos musicales. Cuando hay dos puntos cuadrados seguidos se los debe dar la duración de dos compases.

Escribe las figuras sobre pentagrama, utilizando la clave de Fa en 3ª y en 4ª, para sonidos graves [modos plagales], y la clave de Do en 3ª y en 4ª para los agudos [modos auténticos], aunque puede haber excepciones:

Sin embargo de que las claves no suelen encontrarse escritas mas que en la 3ª y 4ª línea, según se ve en los ejemplos anteriores, hay casos en que se las tiene que suponer colocadas en otras líneas, como se verá al practicar los tonos 5ª y 6ª y los transportados. [Aranguren: s. XIX, 2]

52. La primera edición de Romero de Ávila fue impresa en 1761 por J. Ibarra, en Madrid.

Los compases pueden ser binarios o ternarios, pero las líneas divisorias sólo sirven en canto llano para separar palabras u oraciones.

El tritono entre Fa y Si debe evitarse siempre, con el empleo del Si b, cuando la melodía sube y con el Fa # cuando la melodía desciende.

El 5º y el 6º modo llevan siempre bemol en la armadura. Los modos pueden aparecer transportados, a excepción del 7º y el 8º.

Cuando se transporta el modo 1º una 4ª alta, se escribe Sol-Sol; para evitar tener que ponerle un bemol en la armadura, aunque esté escrito en Do en 3ª línea, se debe suponer que está en Do en 1ª.

La Parte Segunda del tratado la dedica a los «Himnos, Prosas ó Secuencias.» En estas composiciones:

varía la duración de los signos musicales, aunque no tanto como en el Canto de órgano. Por esta razón daban los antiguos el nombre de canto mixto [sic] á esta clase de composiciones, queriendo demostrar con esta calificación que ni bien eran de Cantollano ni de Canto de Órgano, y sí un compuesto de uno y otro. [Aranguren: s. XIX, 33]

Las figuras que se usan en el canto mixto son la longa, breve, semibreve y mínima. El compás puede ser binario o ternario:

deben medirse en compás binario todas las composiciones en que no haya alguna señal junto á la clave, y en ternario aquellas en que junto á la clave se halle el número 3. [Aranguren: s. XIX, 33]

El compás binario es de subdivisión simple. La figura unidad de compás es la breve y la figura unidad de parte la semibreve. Si la breve tiene una plica en el lado izquierdo hacia arriba, ella y la que le siguen pierden la mitad de su valor, convirtiéndose en semibreves.

El compás ternario es también de subdivisión simple. No utiliza la longa. La figura unidad de compás es la breve, si va seguida de otra [se «perfecciona», por un recuerdo mensural], o la breve unida a la semibreve. La figura unidad de parte es la semibreve.

El puntillo aumenta la mitad de la duración a la breve y a la semibreve, tanto en compás binario como en el ternario. La ligadura es una línea curva; se utiliza para indicar que:

todas las figuras que ella abraza corresponden á una sola sílaba. [Aranguren: s. XIX, 34]

En cuanto a los silencios, emplea sólo el de semibreve

especialmente en el principio de una canturía [Aranguren: s. XIX, 34]

Los ejemplos musicales de canto mixto incluyen himnos, secuencias, glorias y credos.

URIARTE, Eustoquio [1863-1900]. *Manual de Canto Gregoriano según la verdadera tradición*. Madrid: Imp. Luis Aguado, 1896. 116 pp 21 x 14 cm. Hay otro ejemplar en ENC-CB, encuadernado en rústica, deteriorado. Sig.: JER.-Sacristía L-7.

El musicólogo y periodista musical Eustoquio de Uriarte, ingresó en la Orden Agustina en Valladolid en 1878 y allí recibió su primera formación musical. En 1888 fue al monasterio de Silos, dedicándose al estudio de la reforma del canto gregoriano emprendida por los monjes benedictinos de Solesmes. En 1890 participó en la sección de música del primer Congreso Católico de Madrid. Su obra no es sólo un tratado básico de canto gregoriano sino un panegírico de su restauración moderna, basada en los métodos de Dom Joseph Pothier y en las conclusiones del Congreso que proponían su adopción. Esencialmente estas reformas incluían la abolición gradual de los libros litúrgicos medievales que se usaban en España, y el empleo de libros de canto revisados por Pothier, basados en fuentes medievales originales, adoptando las melodías de ritmo libre y no mensural.

Uriarte fue un prolífico periodista al que se deben numerosos artículos sobre la reforma del canto, la estética musical, la crítica y la ópera, sobre todo en *La Ciudad de Dios*.

En 1895, bajo el patrocinio del arzobispo de Madrid, un grupo que incluía a Uriarte y a Pedrell formó la Asociación Isidoriana de la Reforma de la Música Religiosa.

Uriarte fue profesor del nuevo colegio de agustinos en Guernica, desde 1896 hasta 1899, año en que fue trasladado a Palma de Mallorca [Emerson: 1980, XIX, 465]

Muy alabado por Pedrell, fue considerado por Mitjana el primer crítico musical de su tiempo. [Gómez Amat, 1985]

Eustoquio de Uriarte publicó en 1896 su *Manual de Canto Gregoriano según la verdadera tradición*. Define el canto gregoriano como

la colección de melodías litúrgicas recogidas y ordenadas por San Gregorio Magno, de las añadidas durante el curso de la Edad Media y posteriormente, con arreglo á las bases de la tonalidad llamada antigua, y ejecutadas convenientemente. [Uriarte: 1896, 2]

Su intento de seguir la «verdadera tradición», convierte el manual en un moderno tratado de canto gregoriano. Recupera el tetragrama, habla de cantus silábicos, neumáticos y melismáticos. No menciona el canto mixto o figurado y sus ejemplos prácticos de himnos y secuencias coinciden con los que se encuentran en el *Liber Usualis*.

No habla de las figuras de las notas, sino que emplea la nomenclatura de los neumas [podatus, clivis, sálicus, etc.]

Se inspira en el ritmo verbal, siguiendo los estudios de Soltesmes:

en el canto gregoriano las notas musicales no tienen en sí valor apreciable ninguno, sino que todo lo reciben de la letra que se cante. [Uriarte: 1896, 20]

La importancia que le da al texto le hace poner especial énfasis en su pronunciación:

Es de lamentar que vaya cayendo en desuso entre nosotros, la clara y debida pronunciación de las consonantes, especialmente las finales que son al mismo tiempo labiales... Se deberá, pues, cuidadosamente hacer que suenen todas y cada una de las letras. [Uriarte: 1896, 22]

Erróneamente, incluye el *Attende Domine* dentro de la «Liturgia Góthica» [canto mozárabe].

DOMÍNGUEZ MARTÍNEZ, Juan. *Método completo de canto llano.* s. a. (s. XIX) Barcelona: Hijos de A. Vidal y Roger. XII + 172 pp [más índice y f. de erratas, s. n.] de 21'5 por 16 cm., encuadernado en rústica. Una firma de su anterior propietario, Adrián López Inarte, va acompañada de la fecha «Almería 14 de Enero de 1897», Sig.: ENC- CB

También a finales del siglo XIX se publicó en Barcelona un *Método completo de Canto llano*. Su autor, el presbítero Juan Domínguez Martínez, era compositor, beneficiado y primer organista de la Catedral de Almería y se declara seguidor de Uriarte y Dom Pothier.

El tratado sirvió de texto en el Seminario almeriense, donde Domínguez era catedrático de canto llano, y está dedicado a D. Santos Zárate Martínez, obispo de Almería.

Tras una introducción histórica, la obra se divide en tres partes. En la primera parte [pp 1-90] alternan teoría y ejemplos musicales. La segunda parte [pp 91-148] es práctica exclusivamente. La tercera parte [pp 149-172] se dedica al canto llano figurado, con ejemplos de misas e himnos.

Los ejemplos musicales para el estudio práctico del antifonario, dice que están

transcritos con exactitud esmerada de una notable edición tirada en Reims-Cambrai en 1857. [Domínguez: s. a., Prólogo]

La parte histórica demuestra un conocimiento profundo del tema, unido a una considerable capacidad de síntesis. Piensa que a partir del s. XVI la música profana influyó en el canto llano

echando por tierra los elementos que constituían su carácter como son la notación y la tonalidad [Dominguez: s.a., Prólogo]

Crítica que se haya querido imponer la igualdad de notas, eliminando neumas como el *quilisma*, *podatus*, *escândicus*, *clivis* y *climacus*, entre otros. Crítica que se hayan suprimido pasajes enteros de melismas en los *jubila*, y que se hayan eliminado los signos de expresión:

Tanta blancza se le ha querido imprimir, que no parece sino que á sus reformadores solo les ha presidido la idea del martillo del herrero. [Dominguez: s.a., Prólogo]

También hace una dura crítica de el empleo de la tonalidad moderna:

intercalando sostenidos y bebmoleles allí donde les ha convenido, principalmente en las cadencias, sin más explicación que porque así lo exige el oído. [Dominguez: s.a., Prólogo]

Como piensa que el canto llano se acompaña con el órgano, hace una breve historia de su origen e introducción en la Iglesia.

La teoría aparece estructurada en la forma de preguntas y respuestas. Define el canto llano como

El canto unísono y grave que la Iglesia católica tiene establecido para sus ritos. [Dominguez: s. XIX, 1]

Pero reconoce que, además del canto llano, la Iglesia también utiliza otro:

El canto mixto ó sea el canto-llano figurado. [Dominguez: s. XIX, 1]

Este se diferencia del anterior

En el diferente valor que se da á las figuras, y en el compás que es el que determina su parte rítmica. [Dominguez: s. XIX, 1]

El autor se declara seguidor de Uriarte y de dom Pothier. Piensa que el ritmo del canto llano viene impuesto por la prosodia, pronunciacón y declamación propias de la lengua latina y que, empleándolas

se desterrará el sistema de aquellos que creen que el canto-llano debe ejecutarse amartillando las notas, dándoles á todas y á cada una de ellas igual duracón. El compás, pues, debe ejecutarse con movimientos de la

mano más o menos prolongadas las percusiones, según lo exijan las acentuaciones de las sílabas. [Domínguez: s. XIX, 4]

Escribe el canto llano sobre pentagrama, utilizando las claves de Fa y Do en 3^a y 4^a líneas. Las figuras del canto llano son fundamentalmente tres, la longa, la breve y la semibreve. Su duración o valor musical no es exacto, en contra de lo que decían los teóricos antiguos, pues tienen:

Un valor relativo; la primera como dos partes ó movimientos, la segunda como una, y la tercera como media [Domínguez: s. XIX, 9]

El autor en sus ejemplos prácticos sólo emplea estas tres figuras, pero advierte que:

A más de estas tres figuras, hay otras que van cayendo en desuso, pero como todavía se ven en los canterales y en los tratados de no ha mucho tiempo, hago mención de ellas. [Domínguez: s. XIX, 9]

Menciona las alfadas, ligadas, semiligadas, compuestas y semiatadas. También describe, como Uriarte, lo que denomina «grupos de figuras», esto es, el podatus, scándicus, clivis, clímacus, tórculus y quilisma.

Para Domínguez, las alteraciones propias no existen en canto llano, aunque reconoce que muchos le añaden un bemol en la armadura al quinto y sexto tono

Porque en dichos tonos se dan con mucha frecuencia las cuartas de tritono, y para evitar el ponerlo constantemente dentro de la canturía, lo ponen al principio, pero esto no deja de ser incorrecto. [Domínguez: s. XIX, 18]

Si admite las alteraciones accidentales, tanto bemoles como sostenidos, aunque

en escaso número, pues tanto el sostenido como el bemol no tienen otro objeto que hacer desaparecer el intervalo de cuarta excedente llamada de tritono. [Domínguez s. XIX, 18]

En las cláusulas o cadencias, sólo admite alteraciones en Sol-Fa#-Sol y La-Sib-La, para evitar el tritono. Se manifiesta contrario al final Re-Do#-Re:

Ya se ha dicho que el canto-llano es peramente diatónico, y por lo tanto, no tiene cabida el movimiento cromático, de forma que el sostenido en la cláusula re, do, re, no tiene razón de ser. [Domínguez: s. XIX, 22]

Habla de los ocho modos gregorianos de forma tradicional. En una nota a pié de página menciona sus nombres griegos y cita los cuatro modos «modernos» de Glareano.

Más adelante hablará de los matices con que se debe interpretar el canto llano y proporciona un listado de la terminología antigua que se aplicaba a la ejecución de cada modo:

- Modus hilaris.*- Expresa sentimientos de alegría grave y solemne.
 - Modus maestus.*- Indica luto, deseno y dolor unido á la confianza en Dios.
 - Modus austerus.*- Expresa los fuertes movimientos del ánimo
 - Modus blandus.*- De un carácter suave, suplicatorio y apasionado.
 - Modus asper, Delectabilis, Lætus, Iucundus.*- Indican majestad y alegría.
 - Modus lenis.* Suave, afectuoso, tranquilo, doloroso
 - Modus indignans.*- Expresa afectos fuertes y de emoción.
 - Modus placabilis vel narrativus.*- Tranquilo y de una ejecución viril.
- [Domínguez: s. XIX, 33]

Antes de comenzar con la parte práctica, da unas normas muy generales sobre la correcta emisión de la voz.

El capítulo V lo dedica al «pasacuerda» o arte de pasar de la cuerda de un tono a otro que debe dominar el sochantre o director de coro.

A las entonaciones de los salmos les da el nombre de «fabordones»

Fabordon, según el diccionario de la lengua, «es aquella composición en que algunas voces cantan con una igualdad total.» y ciertamente que no se han equivocado algunos maestros al llamar así á las pequeñas canturias de los salmos. [Domínguez: s. XIX, 39]

En todas las entonaciones distingue el *more hispano* del *estilo romano* y pone ejemplos de ambos. Termina ese capítulo con el *Magnificat* del octavo modo que atribuye a Morales:

se cree sea del insigne Morales, y se canta en la Santa Iglesia Catedral de Jaén durante la Dominica de Pasión. [Domínguez: s. XIX, 50]

Al hablar del canto mixto ve correcto llamarlo también canto figurado, pero contradice a Carrera Lanchares por aplicarle también el nombre de canto de órgano:

Se escribe con diversidad de figuras y compases por cuya razón se llama canto figurado, sin que por esto pueda decirse canto de órgano. No es el canto mixto igual al canto de órgano, como lo supone Fr. Pedro Carrera en su *Canto figurado*, página 79; porque el de órgano obra con entera

independencia en los giros armónicos sin las restricciones en la tonalidad que caracteriza a los cantos llano y mixto. [Dominguez: s. XIX, 149]

En general repite conceptos ya estudiados: Las figuras del canto mixto son la longa, breve, semibreve y mínima. Los compases binario y ternario. Las breves alladas pierden la mitad de su valor, etc.

Admite la existencia de cuatro silencios: de longa, breve, semibreve y mínima. Termina esta parte poniendo como ejemplo de canto mixto, himnos y secuencias.

MARTÍN BLANCA, Antonio [1833-1876]. *Cuaderno de Composición/ hasta el cuatro; y de/ Canto llano, para/ el uso de Antonio Martín Blanca* [firma]. s.a. [s. XIX]. Manuscrito. Teoría. 36 fol. numerados 32 x 22 cm. Completo. Bien. Método. Composición. Autógrafo firmado. Sig.: JFR-Sacristía L-11.

Aunque es una obra manuscrita para uso personal y, por tanto, con una difusión muy limitada, se recoge aquí este cuaderno del Maestro de Capilla granadino Martín Blanca, escrito durante sus años de formación en el Monasterio de San Jerónimo. Muestra la importancia que se daba al canto llano en la formación musical de la Granada decimonónica.

Este compositor, nacido en Maracena (Granada), en una carta dirigida al Cabildo catedralicio, se manifiesta discípulo del jerónimo Juan Antonio Contreras, Mira, Palancar y Bernabé Ruiz. En 1858 ganó la plaza de Maestro de Capilla de la Catedral granadina. Fueron famosas sus Misas y Lamentaciones, dentro del estilo de la escuela granadina. Murió muy joven y sería reemplazada en su cargo de Maestro de Capilla por Celestino Vila de Forns.

El cuaderno está ocupado en su mayor parte por pequeñas composiciones de tipo escolástico. A partir del folio 11v las composiciones se realizan sobre canto llano; el autor las describe como «Conciertos sobre canto llano. Se ha de ligar al dar y alzar.»

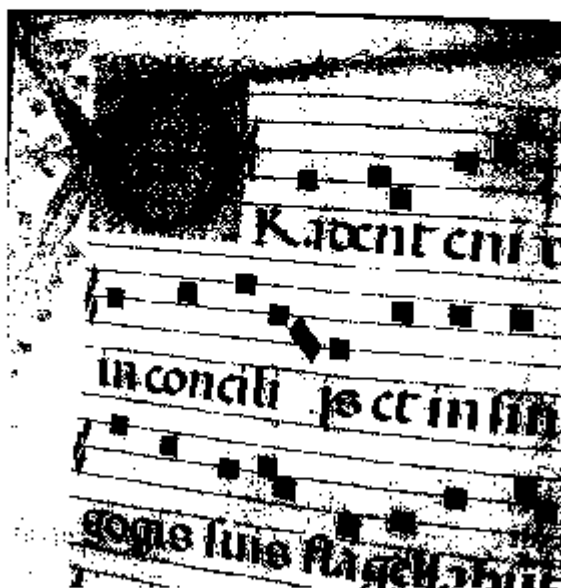
El contenido teórico se limita a una descripción tradicional de los modos gregorianos en que están escritas las composiciones, pequeñas piezas sin texto pensadas para SA y un Bajo cifrado. Servirían, según Blanca, para acompañar la «Psalmódia» y para dar la entrada en Misas e Himnos.

Posteriormente aparecen otras composiciones, sin texto, para SAT y Bajo cifrado.

El folio 24r, el único dedicado exclusivamente a teoría, muestra la persistencia de reminiscencias mensurales. Transcribo íntegro el párrafo:

En estos tiempos ó musica antigua el negro ó figura negra en/ Binario pierde la 4ª parte como se ve en el exemplo anterior en el compas 5º/ esto

se supone en las figuras mayores, como Breves y semibreves es lo común/ que se encuentra tal vez el alfa, pero en ternario lo mismo son negros qe. blancos/ como en este anterior ejemplo; ouo. si dos breves ligados tiene una virgula en la/ mano izquierda en la parte alta se convierte en semibreve en binario y/ Ternario y como se ve en estos últimos ejemplos suba ó baje pero si/ siguen más breves los siguientes conservan su valor lo mismo para el/ Alfa, pero esta nunca es sobiendo. En ternario si a un breve sigue otro breve ó a figura mayor se le sigue otra igual la 1ª vale un compás ó/ se le pone puntito como en este último ejemplo se ha visto este puntillo/ es de aumento como la música moderna; en esta música antigua hay otros/ tres puntitos de alteración qe. altera el valor de las figuras, de perfección para/ perfeccionar la figura qe. por su natural no lo es y de división para/ dividir el compás por qe. en esta música antigua no compaseaban y/ ponían una virgula para en cuando en cuando señalar el compas./ Aunque ya loos Maestros no componen en las oposiciones hease el padre/ Solep [Antonio Soler, ?] y á Dr. Felis [Féris, ?] en una obra de composición; aquel abla por el/ otro llave de modulación [Martín Blanca: XIX, 24r].



Preciosísimo caligráfico que puede observarse en la inicial de la Antífona «Trident enim vos», fol. 1v del cantoral catalogado en Santa Paula con el nº 644 [Sig.: FER. CA-C-2].

La Música: Cantorales y libros impresos

El canto litúrgico monódico con texto latino se conserva de dos maneras: manuscrito, generalmente sobre pergaminos de gran formato, e impreso en cuidadas ediciones.

Los Cantorales

Son habituales las críticas al llamado canto llano tal y como se escribía en los siglos XVI y siguientes. Siempre he considerado absolutamente rechazable toda crítica que de forma general descalifique una época o una tendencia artística y, ante la sorprendente riqueza de los cantorales miniados que aprecian en los conventos, aun se hacía más difícil pensar en la decadencia del canto oficial de la Iglesia Católica, omnipresente y poderosa durante esos siglos.

Aunque previamente se han analizado los teóricos del canto religioso monódico, en realidad el trabajo de investigación comenzó por los cantorales localizados en los conventos objeto de estudio, que contienen la mayor parte de este tipo de música.

Llamo *cantoral*, siguiendo la definición de la Real Academia de la Lengua, al libro de coro o facistol, es decir, un libro de formato considerable⁵³, con hojas generalmente de pergamino, en que están escritos los salmos, antifonas, etc., que se cantan en el coro, con sus notas de canto. Suelen estar encuadernados en madera forrada de piel con adornos metálicos; se cierran con manecillas también metálicas. La música puede aparecer escrita sobre tetragrama o pentagrama pero es fundamentalmente monódica⁵⁴. El texto se enriquece con iniciales más o menos ornamentadas⁵⁵.

En total se han analizado 35 cantorales a los que se suman 14 libros de características similares pero de formato menor de lo habitual⁵⁶. Los más antiguos son de comienzos del siglo XVI; el último está fechado en 1877. Su distribución es la siguiente:

53. Las dimensiones son variables, pero siempre permiten que la música escrita en ellos pueda ser leída por los diversos componentes del coro.

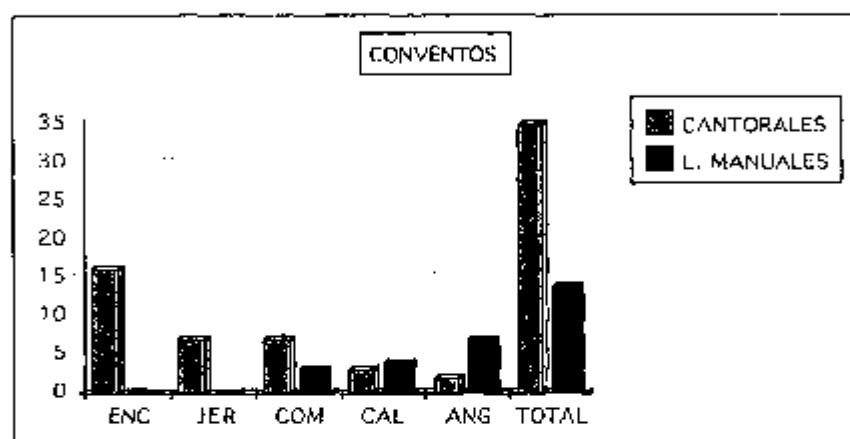
54. Excepcionalmente aparece una obra polifónica -un *Kyrie eleison* a cuatro voces- frente a las casi cuatro mil piezas monódicas analizadas.

55. En los Catálogos se describen minuciosamente cada uno de los cantorales.

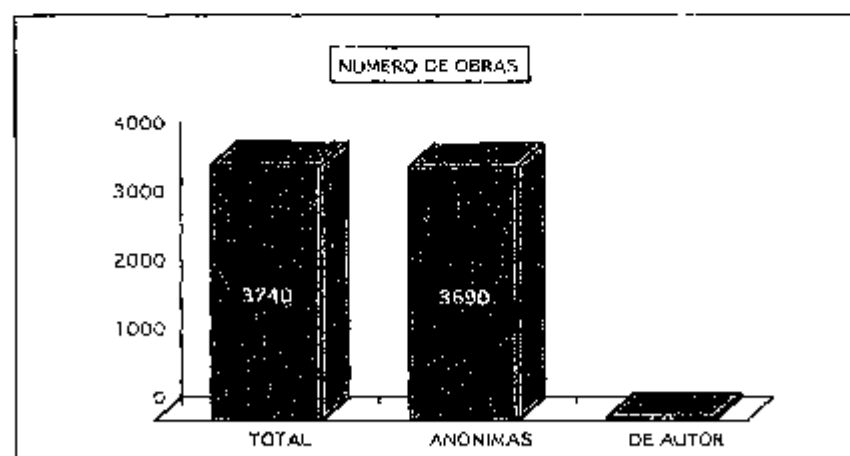
56. Normalmente contienen piezas solísticas, como las *Lamentaciones*, o son procesionarios.

- Convento de la Encarnación, 16 cantorales.
- Monasterio de Santa Paula (San Jerónimo), 7 cantorales.
- Comendadoras de Santiago, 7 cantorales y 3 libros manuales.
- Carmelitas Calzadas, 3 cantorales y 4 libros manuales.
- Convento de los Angeles, 2 cantorales y 7 libros manuales

Más adelante se analizará en qué manera influyó el paso de los siglos en el repertorio.



Gráfica N° 1. Los Cantorales y libros manuales. Distribución en los Conventos.



Gráfica N° 2. Las obras litúrgicas monódicas con texto latino.

Las piezas que nos han conservado pertenecen a la Misa —propio y ordinario— y al Oficio Divino. La Misa es el acto litúrgico esencial de la religión católica, que consiste en la oblación incruenta del cuerpo y la sangre de nuestro Señor Jesucristo bajo las apariencias de pan y vino. Se compone de dos elementos fundamentales: la liturgia de la palabra y la conmemoración de la Cena del Señor. Las diversas partes de la Misa se acompañan de cantos, agrupados en dos grandes bloques que son el propio y el ordinario.

El propio de la Misa se llama así porque se compone de varios cantos propios de cada fiesta, tanto en su texto como en su música. Estos cantos son:

- *Introito* o antífona de entrada, siempre acompañada de un salmo.
- *Gradual*, canto responsorial de carácter solístico que se cantaba tras la primera lectura.
- *Alleluia*, también solístico, se cantaba antes de la lectura del Evangelio.
- *Secuencia o Prosa*. Pieza que sigue al aleluya (de ahí su nombre). Actualmente sólo se mantienen cuatro en la liturgia.
- *Tracto*, sustituyó al *alleluia* en los días penitenciales. Como los demás cantos responsoriales, su gran desarrollo melódico lo convirtió en pieza solística.
- *Ofertorio*, responsorio que acompañaba la procesión de las ofrendas.
- *Comunión*, es una antífona de características similares a las del *Introito*.

El ordinario de la Misa lo componen piezas que no tienen adscripción a un día determinado del año litúrgico. Los cantos del ordinario de la Misa son:

- *Kyrie eleison*, triple invocación de origen penitencial, que conserva el texto griego⁵⁷.
- *Gloria in excelsis Deo*, entonada por el celebrante y cantada por la *schola*.
- *Credo* o confesión de fe, se canta tras la lectura del Evangelio.
- *Sanctus*, triple aclamación con la que se concluye el prefacio
- *Agnus Dei*, invitación al rito de la paz.

⁵⁷. El primitivo idioma oficial de la Iglesia Católica sólo se conserva en los *Kyries* y en los *Improperios* del Viernes Santo.

El Oficio divino lo componen una serie de oraciones especiales para cada momento del día. Puede tener características diferentes en las distintas órdenes religiosas, pero el carácter y esquema general es muy similar:

1) *Maitines*. Se celebraban a media noche y constan de varias partes:

- Invocación inicial, *Domine labia mea aperies*, siempre la misma
- Invitatorio Antífona y Salmo 94, *Venite exultemus*.
Himno, propio de cada fiesta.
- Nocturno I Tres antífonas con sus salmos. 1º, 2º, 3º
Versículo con su respuesta
Tres Lecciones y tres Responsorios. 1º, 2º, 3º
- Nocturno II Tres antífonas con sus salmos, 4º, 5º, 6º
Versículo con su respuesta
Tres Lecciones y tres Responsorios, 4º, 5º y 6º
- Nocturno III Tres antífonas con sus salmos, 7º, 8º y 9º
Versículo con su respuesta
Tres Lecciones y tres Responsorios, 7º, 8º, 9º
Te Deum laudamus

Los días festivos se cantaban los tres nocturnos; los días feriales se podían cantar dos o incluso uno sólo

2) Los *Laudes* se cantaban al amanecer y su esquema es similar al de las *Vísperas*, que se cantaban al caer la tarde.

- Invocación inicial *Deus in adiutorium* y Salmo 66
- Salmódia: Cinco Antífonas con sus Salmos
- *Capitulum*. Es una breve lectura, propia del día
- Responsorio breve
- Himno
- Versículo con su respuesta
- Cántico evangélico Antífona *ad Benedictus*, en *Laudes*
Antífona *ad Magnificat*, en *Vísperas*
- - *Pater noster*
- Oración.
- Commemoraciones: Antífona, Versículo y Oración
- - Despedida, *Benedicamus domino*

3) *Horas menores: prima, tertia, sexta y nona*

- Invocación inicial *Deus in adiutorium*
- Himno
- Una sólo Antífona y tres salmos
- *Capitulum*
- Responsorio breve
- Versículo.
- *Pater noster*
- Oración y despedida, *Benedicamus domino*

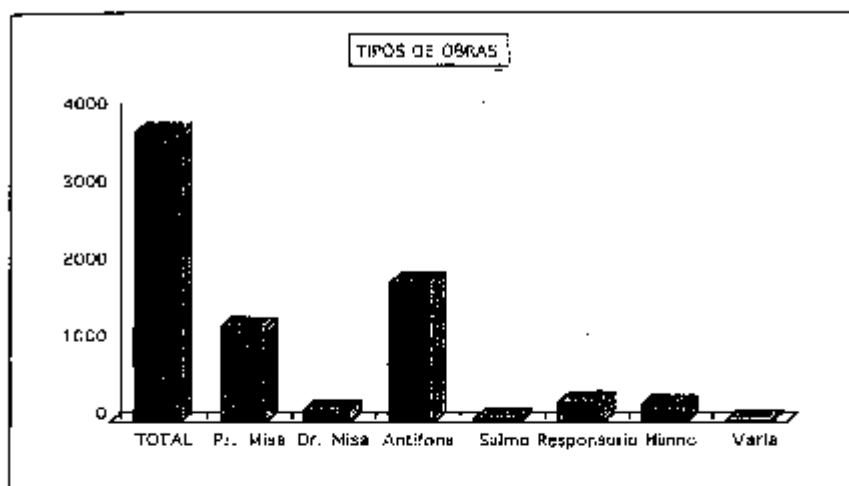
4) *Completas* se cantaban al acostarse. Su esquema es similar al de las *Horas menores*. Al final se cantaba la Antífona mariana propia del tiempo litúrgico:

- *Salve Regina*, desde la víspera de la Ss. Trinidad hasta el sábado anterior al Adviento.
- *Alma Redemptoris Mater*, desde el 1er. Domingo de Adviento hasta la Purificación
- *Ave Regina caelorum*, desde la Purificación hasta el Miércoles Santo
- *Regina creti letare*, desde el Sábado Santo hasta el sábado infraoctava de Pentecostés

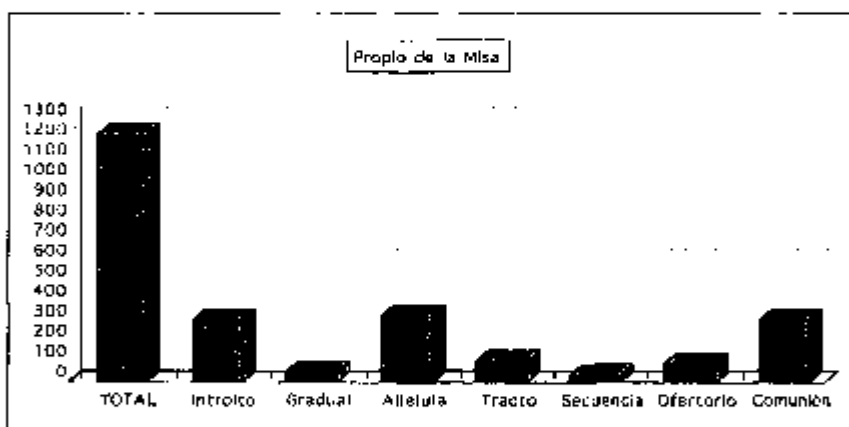
En total se han analizado 3.740 obras, de las que sólo 50 tienen autor conocido. La distribución de estas obras es la siguiente⁵⁸:

- Introitos, 311
- Graduales, 52
- Aleluyas, 329
- Tractos, 104
- Secuencias, 33
- Ofertorios, 95
- Comuniones, 305
- Kyries, 45
- Glorias, 24
- Credos, 19
- Sanctus, 34
- Agnus Dei, 29
- Antífonas, 1815

58. Ver los gráficos adjuntos.



Gráfica N° 3. Tipos de obras que aparecen en los cantorales estudiados.



Gráfica N° 4. Distintas partes del propio de la Misa.

- Salmos completos⁵⁹, 45
- Responsorios, 267
- Himnos, 210

· Otras piezas (Letanías, Improperios, Calenda, Lamentaciones etc.), 23

59. Normalmente las antifonas se acompañan de sólo la terminación del salmo respectivo.

Además del número de cantorales y la riqueza del soporte empleado, lo primero que llama la atención es la variedad de neumas empleados, evidentemente con intencionalidad rítmica.

Mi formación en el campo del canto gregoriano se inició con Rodríguez Palacios dentro de la escuela tradicional de don Valentín Ruiz Aznar y don Tomás Manzárraga en la que se propugnaba la igualdad absoluta de los valores gregorianos, independientemente de la forma de los neumas: toda nota debía durar aproximadamente el valor de una corchea [80/minuto], pudiendo duplicarse o triplicarse este valor en determinados casos [*bivirga*, *tristropa*...].

Más adelante, a través del Dr. Fernández de la Cuesta conocí la paleografía gregoriana según la escuela de Dom Cardine y mi concepto del canto gregoriano dio un giro copernicano, reafirmado durante el curso impartido por el Dr. Jeanneteau. Frente a la igualdad absoluta de los valores, se hablaba del «tiempo silábico» como unidad de referencia del movimiento rítmico; el tiempo silábico podía alargarse mediante un epígrama o podía ser aligerado con determinadas grafías de los neumas o por la adición de algunas letras. Pero el ritmo seguía siendo libre y aleatorio.

Gracias a esta formación siempre sentí una marcada intolerancia frente a las teorías mensuralistas. Al enfrentarme a los manuscritos en que el mensuralismo era evidente siempre lo había atribuido a la impronta de la música polifónica o a la supuesta degradación del llamado canto llano.

Al analizar ahora los libros conventuales de nuevo tuve que modificar mi concepto sobre esta música, pues resulta evidente que dentro del canto monódico existen tres tipos de piezas muy distintas rítmicamente. Los diferentes géneros pueden coexistir en un mismo cantoral, por lo que no se puede atribuir a un desconocimiento del copista ni a una evolución o degradación del repertorio. Estas diferencias rítmicas están perfectamente documentadas entre los teóricos, como ya hemos visto, y están integradas por los siguientes grupos:

A) Piezas del propio de la Misa y la mayoría de las Antífonas

Su riqueza neumática demuestra una libertad rítmica equiparable a la que hoy se puede conseguir en la interpretación conociendo la paleografía gregoriana. Ciertamente no encontramos el quilisma, por ejemplo —ni en su forma paleográfica ni en la forma propia de la notación cuadrada— pero existe un neuma que lo suplente y que aparece siempre en su lugar, especialmente en los cantorales más antiguos. Pertenecen a este grupo un total de 3.189 obras, que constituyen el 85' 27 % del total analizado.

B) Salmos y algunos Responsorios breves.

Piezas predominantemente silábicas, en que la alternancia de breves y semibreves (o largas y breves) está en función de que acompañen a sílabas tónicas o átonas. Es el estilo propio de las Epístolas y Evangelios del que hablan los teóricos. Se han encontrado 290 obras de este tipo, es decir el 7' 75 % del total.

C) Himnos, Secuencias y Credos y, en menor proporción, otras piezas del ordinario de la Misa.

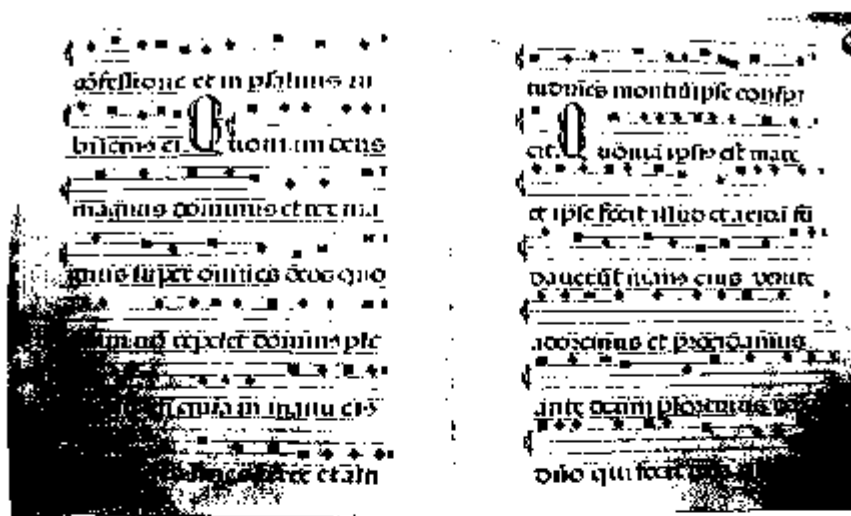
Están escritos en el llamado canto mixto o de órgano, sujetos a compás binario o ternario, pero manteniendo la monodía y las tonalidades propias del llamado «canto gregoriano». En este apartado se incluyen 261 obras que aportan el 6' 98 % restante.

Los grupos B y C pueden parecer minoritarios si se compara con el volumen total de las obras, pero sus porcentajes son muy significativos si se analizan los tipos de obras por separado:

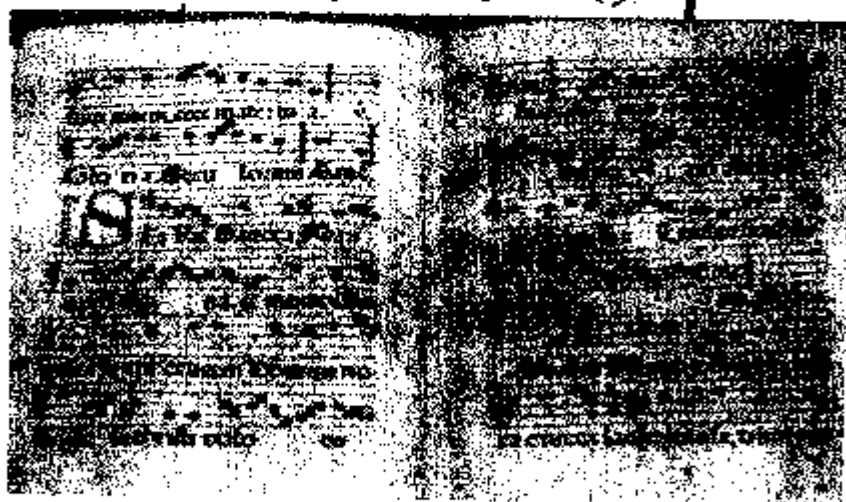
	Grupo A		Grupo B		Grupo C	
	nº obras	[%]	nº obras	[%]	nº obras	[%]
- Introitos	311	[100]				
- Graduales	52	[100]				
- Aleluyas	329	[100]				
- Tractos	104	[100]				
- Secuencias	12	[36' 36]			21	[63' 64]
- Ofertorios	95	[100]				
- Comuniones	305	[100]				
- Kyries	27	[60' 00]	8	[17' 78]	10	[22' 22]
- Glorias	13	[54' 16]	1	[4' 17]	10	[41' 66]
- Credos	4	[21' 05]			15	[78 95]
- Sanctus	25	[73' 53]			9	[26 47]
- Agnus Dei	20	[68' 96]			9	[31' 03]
- Antífonas	1698	[93' 55]	117	[6' 45]		
- Salmos completos	45	[100]				
- Responsorios	148	[55' 43]	119	[44' 57]		
- Himnos	28	[13' 33]			182	[86' 67]
- Otras piezas	17	[77' 27]			5	[22' 72]

Este introito de difuntos es un claro ejemplo de pieza gregoriana perteneciente al grupo rítmico A. Melódicamente también es similar al repertorio gregoriano «clásico». Folio 77v del cantoral de Santa Paula catalogado con el nº 641. [Sig.: IER. BI-C-6]

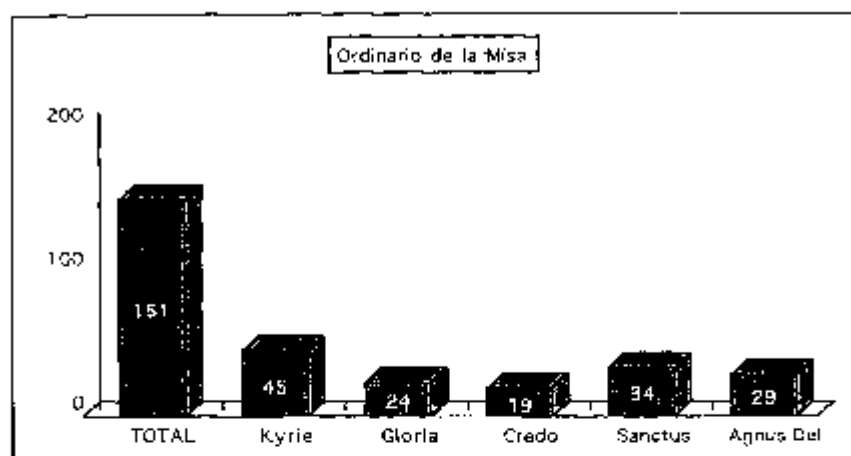
Láminas XIV



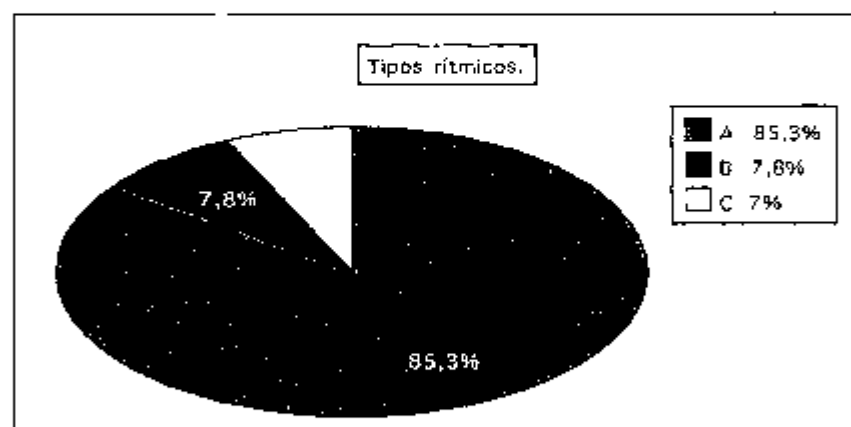
Artífona *ad Magnificat* perteneciente al grupo rítmico B. Folios 64v-65r del cantoral catalogado con el nº 309 en el monasterio de la Encarnación. [Sig.: ENC. Gen-C-14]



Secuencias Stabat Mater pertenecientes al grupo rítmico C, procedentes
 de cantos catalogados en el monasterio de la Encarnación.
 [n^o 302. Sig.: ENC. Gen-C-7 y en las Comendadoras de Santiago
 [n^o 638. Sig.: COM. C-10]



Gráfica Nº 5. Distintas partes del ordinario de la Misa.

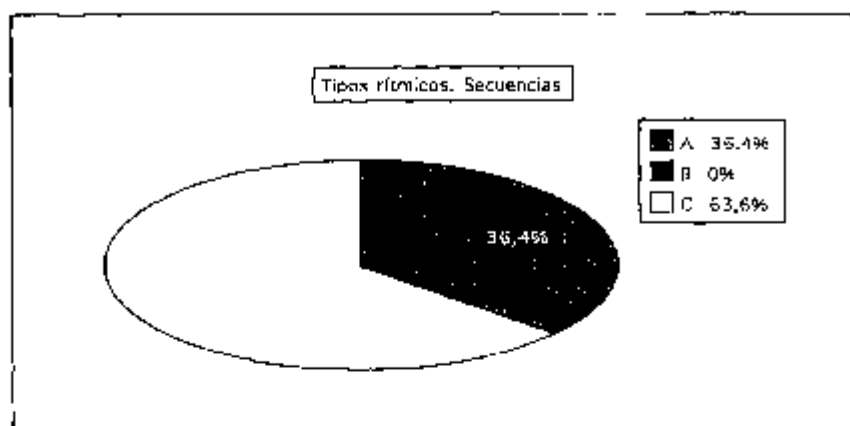


Gráfica Nº 6. Porcentaje general de los distintos grupos rítmicos.

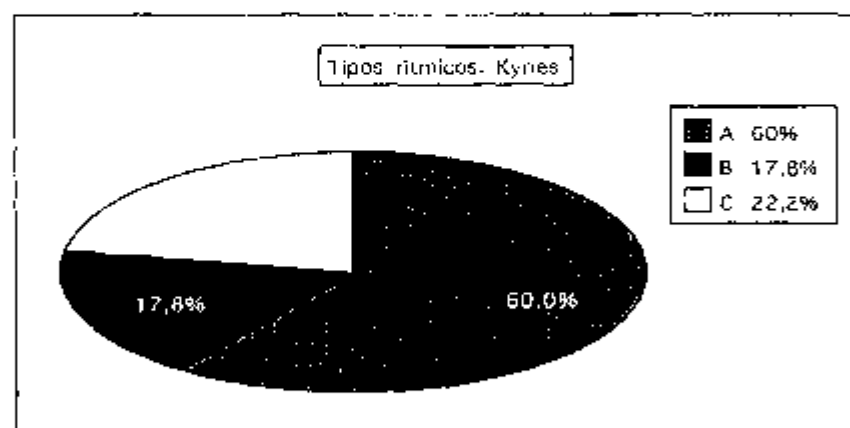
A: Ritmo libre gregoriano.

B: Ritmo silábico, con alternancia de notas largas y breves.

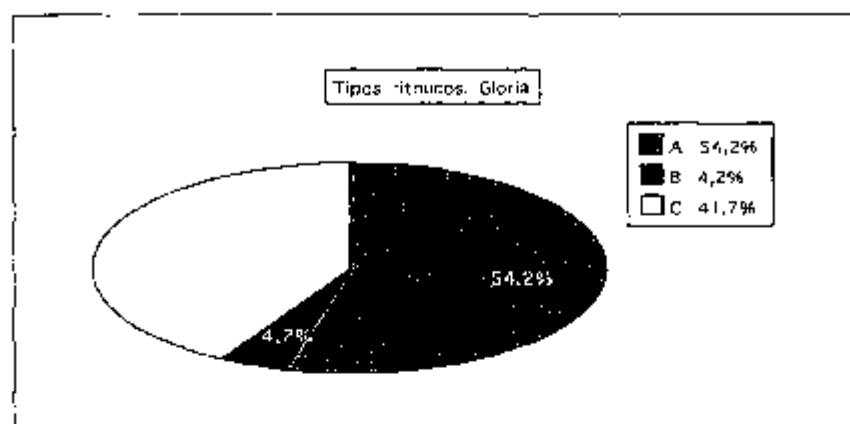
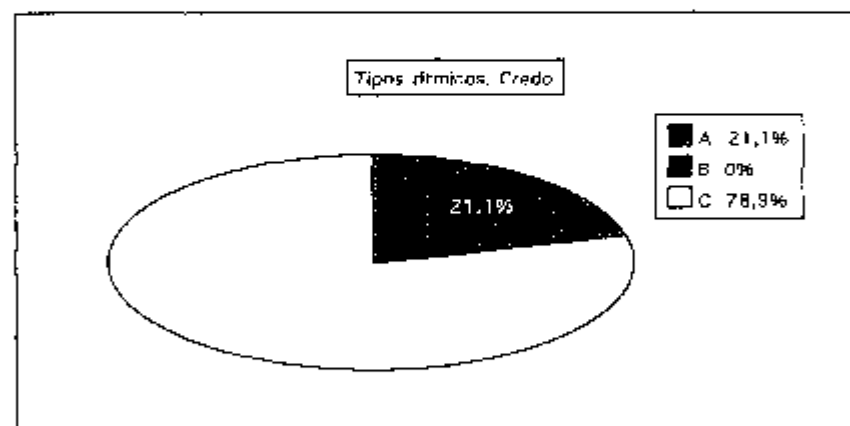
C: Ritmo sujeto a compás, binario o ternario.

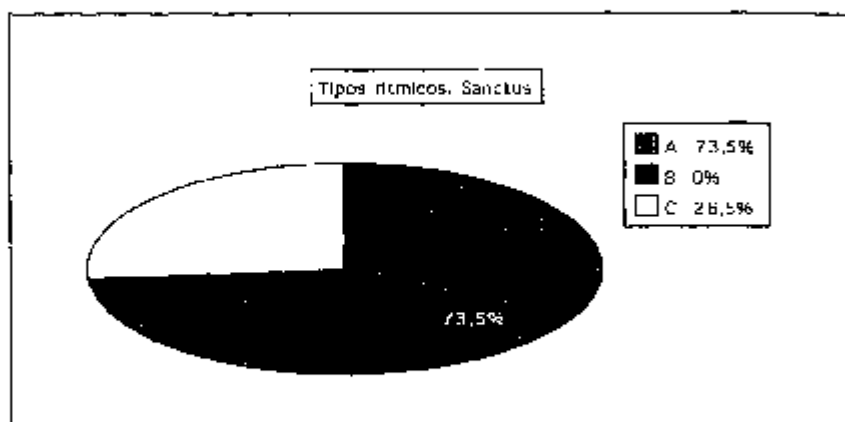
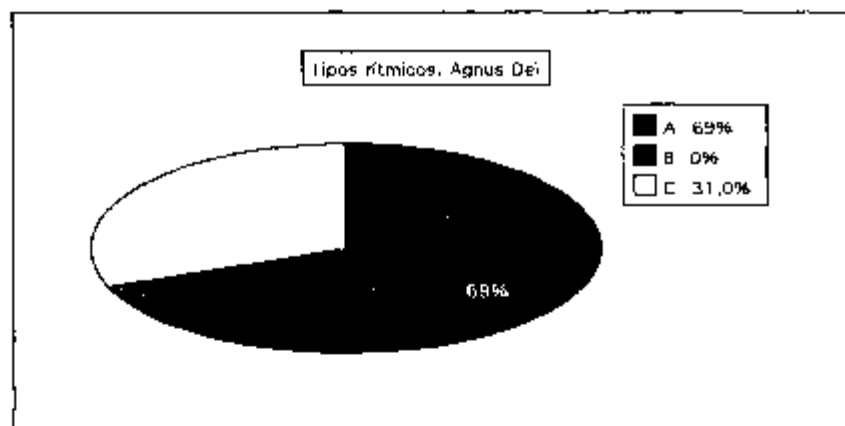


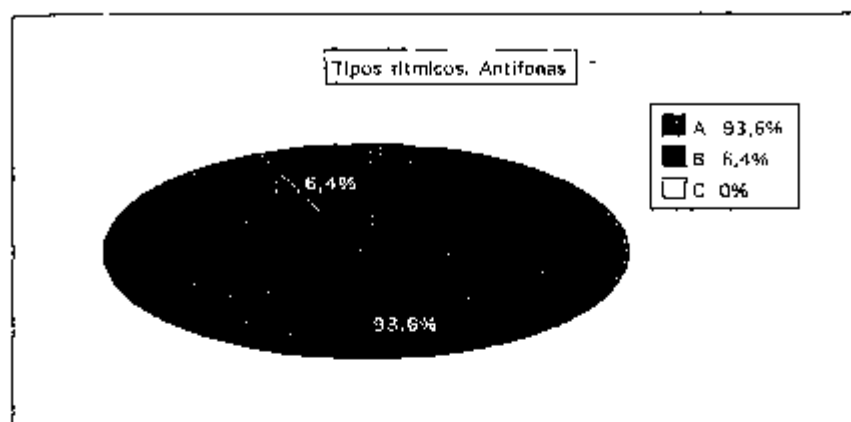
Gráfica Nº 7. Porcentaje de los distintos grupos rítmicos en las Secuencias.



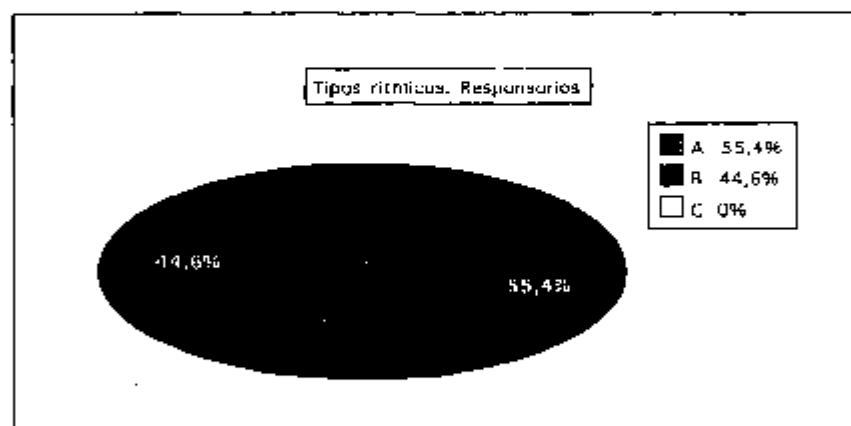
Gráfica Nº 8. Porcentaje de los distintos grupos rítmicos en las Kyries.

Gráfica Nº 9. Porcentaje de los distintos grupos rítmicos en el *Gloria in excelsis*.Gráfica Nº 10. Porcentaje de los distintos grupos rítmicos en el *Credo*.

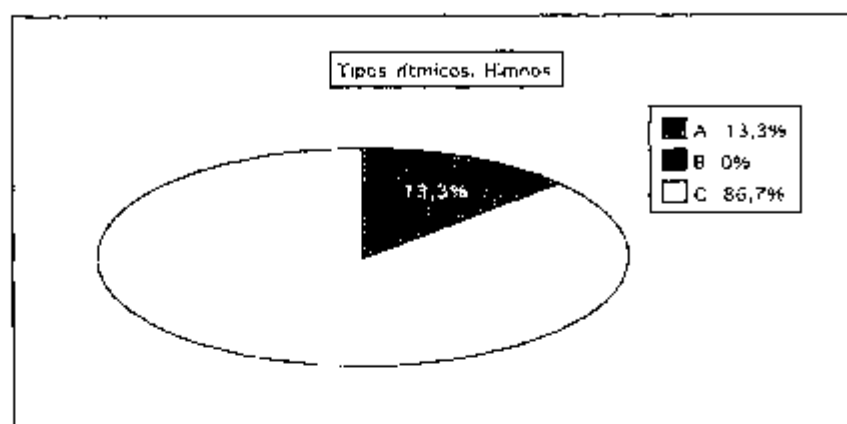
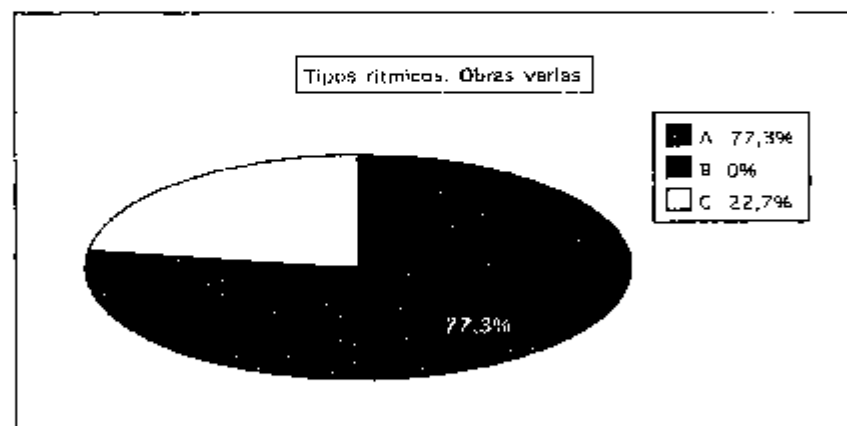
Gráfica N^o 11. Porcentaje de los distintos grupos rítmicos en el *Sanctus*.Gráfica N^o 12. Porcentaje de los distintos grupos rítmicos en el *Agnus Dei*.



Gráfica N° 13. Porcentaje de los distintos grupos rítmicos en las Antifonas.



Gráfica N° 14. Porcentaje de los distintos grupos rítmicos en los Responsorios.

Gráfica N^o 15. Porcentaje de los distintos grupos rítmicos en los Himnos.Gráfica N^o 16. Porcentaje de los distintos grupos rítmicos en otras obras.

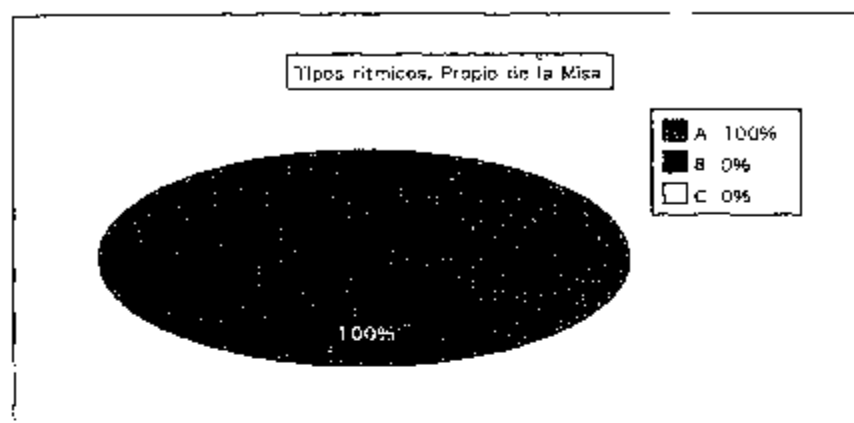


Gráfico Nº 17. Porcentaje de los distintos grupos rítmicos en partes del propio de la Misa.



Gráfico Nº 18. Porcentaje de los distintos grupos rítmicos en los Salmos.

La fecha de los Cantorales no influye sensiblemente en estos porcentajes.

Entre estas tres mil setecientas cuarenta obras sólo hay una polifónica: un *Kyrie eleison* para SATB, que aparece en un cantoral de la Encarnación ca. 1528. En dos cantorales distintos, el versículo final de la secuencia *Dies iræ* aparece escrito con dos voces que marchan paralelas a distancia de 3^a.

Analizadas las obras desde el punto de vista melódico, el 99' 99 % es modal⁶⁰, no obstante existen numerosas diferencias entre este repertorio y el que podríamos calificar como repertorio clásico del canto gregoriano. Todas las piezas han sido comparadas con las homónimas que aparecen en el *Liber Usualis*⁶¹, *Graduale Triplex*⁶², *Liber Antiphonarius*⁶³, *Antiphonale Monasticum*⁶⁴, *Psalterium Monasticum*⁶⁵ y *Liber Hymnarius*⁶⁶.

Atendiendo al aspecto melódico también se pueden considerar tres apartados:

A) Piezas similares en texto y melodía a las del repertorio clásico.

Son dos mil setecientas cincuenta y dos obras, lo que constituye el 73' 58 % del total analizado. Decimos que son similares, no iguales, porque las diferencias de fuentes son evidentes, así como también son diferentes las grafías empleados por los distintos copistas.

Con frecuencia los intervallos melódicos de 4^o y 5^a se rellenan con notas de paso y las obras se transportan para evitar el empleo del bemol. El empleo del bemol en la nota Si es muy limitado hasta finales del s. XVIII. El motivo no es que se diera por sobreentendido: un mismo copista lo emplea cuando lo cree preciso, no lo pone cuando lo cree innecesario, e incluso coloca un sostenido para evitar la tentación de bemolizarlo. En la entonación típica del modo primero jamás el Si es bemol.

No obstante, estas apreciaciones son generalidades que habrá que precisar obra por obra

60. Posteriormente se analizará una *Lamentación* de los Ángeles, cuyas características recuerdan las piezas de Marcos y Navas atribuidas al repertorio mozárabe [Howell: 1980, III, 826].

61. L.U.: *Liber Usualis Missæ et Officii*. Tornaci (Belg.): Typis Societatis S. Joannis Evang. 1925

62. G.T.: *Graduale Triplex*. Paris-Tournai(Belg.): Solesmes & Desclée & Socii, 1979

63. L.A.: *Liber Antiphonarius pro Diurnis horis*. Romæ: Typis Polyglottis Vaticanis, 1912

64. A. M.: *Antiphonale Monasticum*. Tournai(Belg.): Desclée & Co, 1934

65. Ps. M.: *Psalterium Monasticum*. Paris-Tournai(Belg.): Solesmes & Desclée & Socii, 1981

66. L. H.: *Liber Hymnarius*. Paris-Tournai(Belg.). Solesmes & Desclée & Socii, 1983

B) Piezas diferentes en texto y melodía.

Son novecientas ochenta y siete obras, que constituyen el 26' 39 % del repertorio. Estas obras forman parte de la Misa y el Oficio divino propios de las festividades de los Santos Patronos de las diversas Órdenes religiosas.

También en este grupo se incluyen las piezas propias de las festividades marianas, en particular las de la Inmaculada Concepción, que adquirió gran devoción en España desde muy tempranas fechas y que en el repertorio clásico se limita a las adaptaciones de Solesmes, hechas con motivo de la proclamación del dogma por Pío Nono en 1854.

Hay partes del ordinario de la misa que pertenecen a este grupo, algunas con autor conocido, como Juan Francés de Iribarren, Antonio de Castro o Sánchez del Aguila.

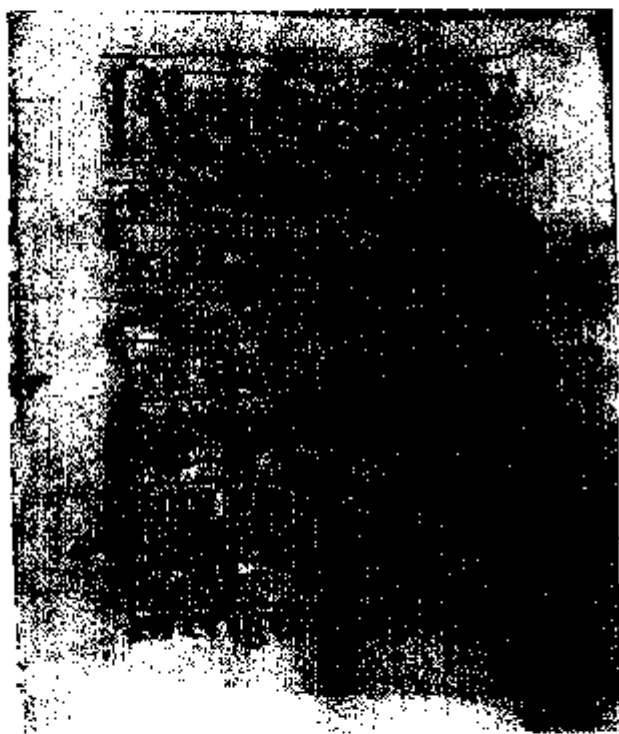
C) Piezas con texto nuevo, adaptado a una melodía clásica.

Este procedimiento era tan habitual en el canto gregoriano que no hemos creído necesario prestarle atención, por lo que las piezas de este grupo se consideran unidas al apartado A, excepto en algún caso significativo, como es el de las antífonas propias del Oficio conmemorativo por la Toma de Granada [0' 08 %].

	A. obras [%]	B. obras [%]	C. obras [%]
- Intrositos	279 [89' 71]	32 [10' 29]	
- Graduales	49 [94' 23]	3 [5' 77]	
- Aleluyas	271 [82' 37]	58 [17' 63]	
- Tractos	93 [89' 42]	11 [10' 58]	
- Secuencias,	23 [69' 97]	10 [30' 3]	
- Ofertorios	87 [91' 58]	8 [8' 42]	
- Comuniones	262 [85' 90]	43 [14' 10]	
- Kyries	25 [55' 55]	20 [44' 45]	
- Glorias	11 [45' 83]	13 [54' 17]	
- Credos	8 [42' 11]	11 [57' 89]	
- Sanctus	19 [55' 88]	15 [44' 12]	
- Agnus Dei	16 [55' 17]	13 [44' 83]	
- Antífonas	1291 [71' 13]	521 [28' 71]	3 [0' 16]
- Salms completos	45 [100]		
- Responsorios	192 [71' 91]	75 [28' 09]	
- Himnos	68 [32' 38]	142 [67' 62]	
- Otras piezas	13 [59' 09]	9 [40' 91]	

Como se puede deducir a la vista de estos porcentajes, el repertorio se mantuvo bastante tradicional en el propio de la Misa, observando las desviaciones más notables en el ordinario y en los himnos.

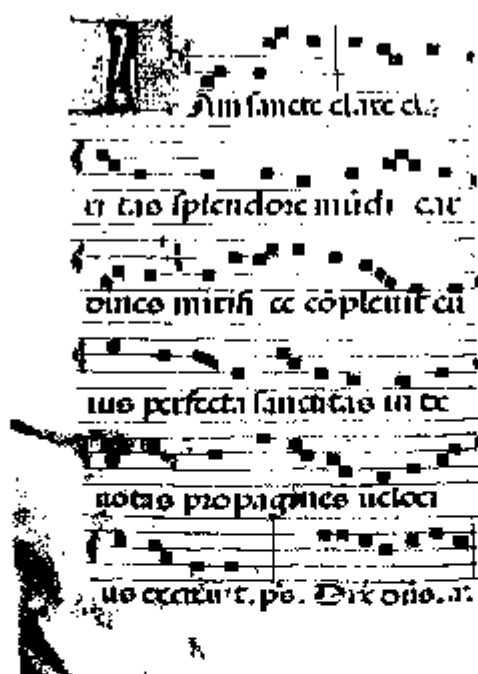
Las divergencias en el propio de la Misa y en el Oficio divino son el fruto de unas necesidades de culto no contempladas en los viejos manuscritos de Saint Gall o Laon, como es el caso de Santos relacionados con Órdenes religiosos típicamente hispanas (San Jerónimo, Santiago, San Elías, etc.), devociones propias de España (la Inmaculada Concepción) o Santos canonizados en fechas posteriores al repertorio gregoriano clásico (San Pedro González, Santa Teresa de Jesús, San Ignacio de Loyola, etc.)⁶⁷



Introito *Rorate caeli* perteneciente al grupo melódico A, similar en texto y melodía a las obras homónimas del repertorio clásico. Procede de un cantoral catalogado en San Jerónimo con el nº 636.

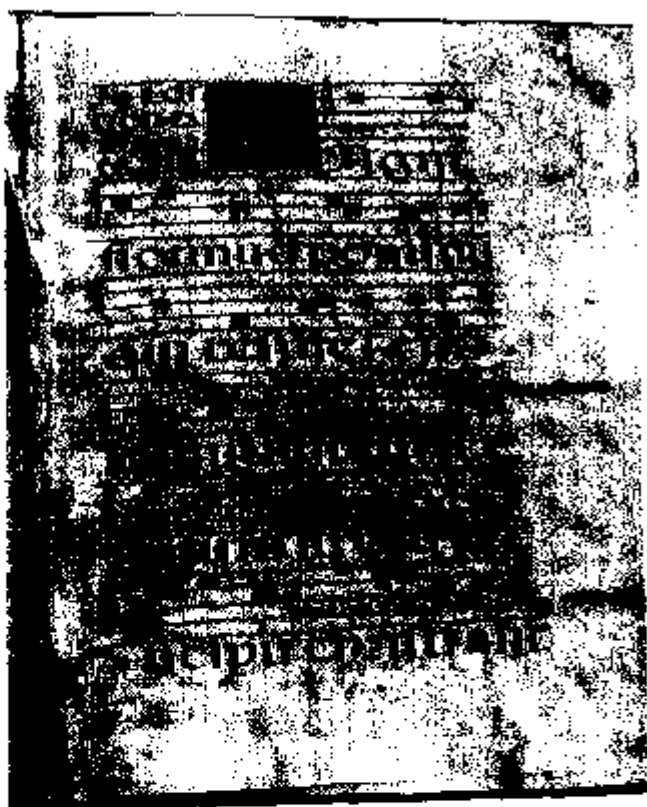
Lámina XVII

67. Ver las láminas XXVII y ss



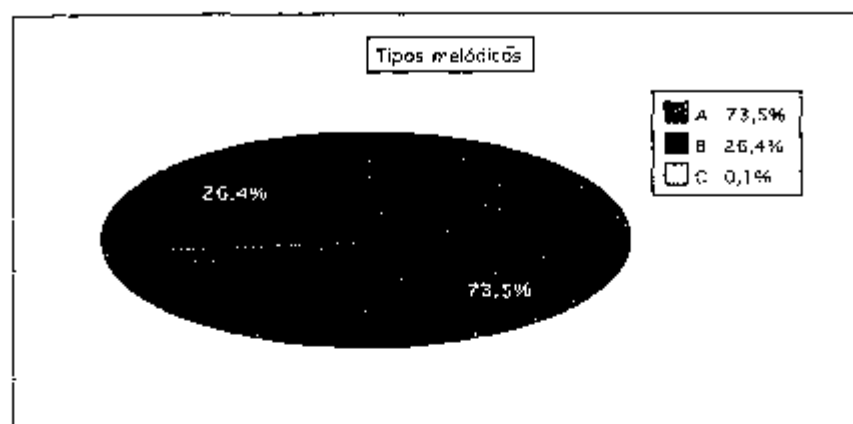
Antifona *Iam sancte Clarae claritas* perteneciente al grupo melódico B, con texto y melodía innovadores. Procede de un cantoral catalogado en el Monasterio de la Encarnación con el nº 302.

Lámina XVIII



Antífona Magnificemus Dominus perteneciente al grupo melódico C, en que un texto nuevo insólito utiliza una melodía gregoriana tradicional. Procede de un cantoral catalogado en San Jerónimo con el n^o 637.

Lámina XIX

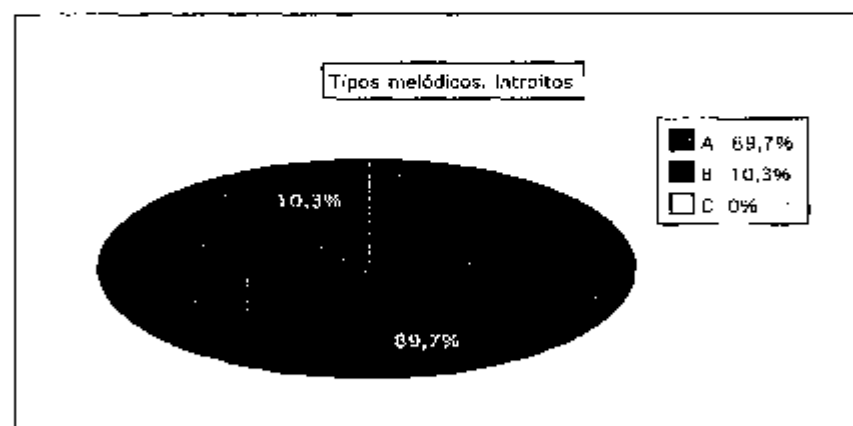


Gráfica N° 19. Porcentaje general de los distintos grupos melódicos.

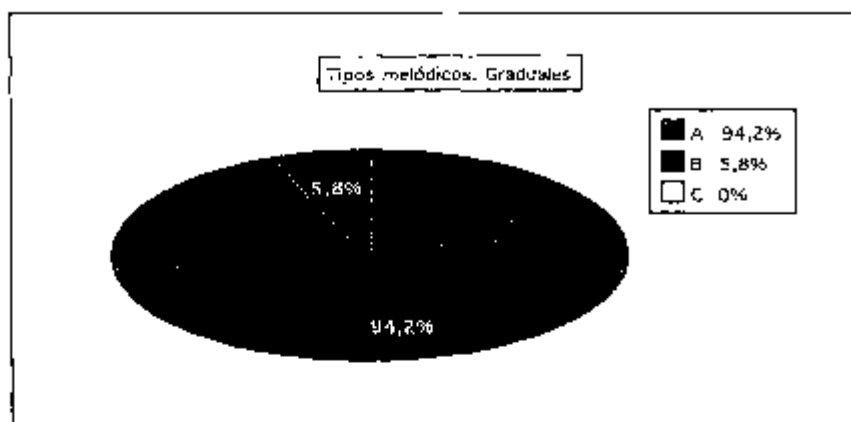
A: Texto y melodía similares a las obras del repertorio clásico.

B: Texto y melodía diferentes a las obras del repertorio clásico.

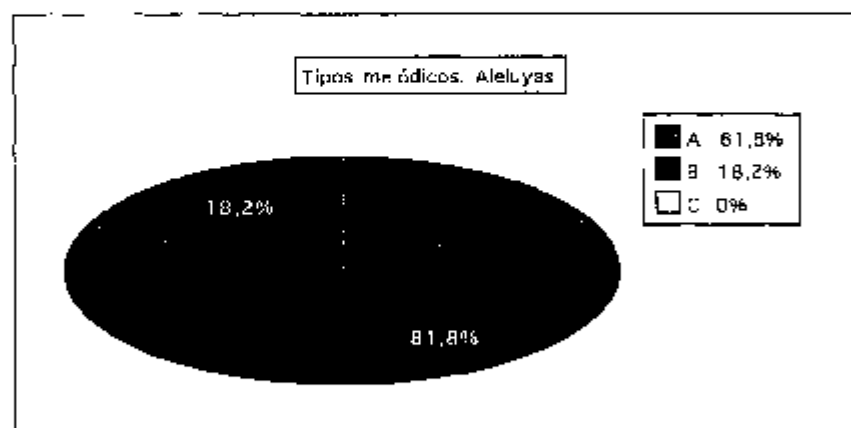
C: Texto diferente adaptado a melodía clásica.



Gráfica N° 20. Porcentaje de los distintos grupos melódicos en los Intrositos.



Gráfica Nº 21. Porcentaje de los distintos grupos melódicos en los Graduales.



Gráfica Nº 22. Porcentaje de los distintos grupos melódicos en las Aleluyas.

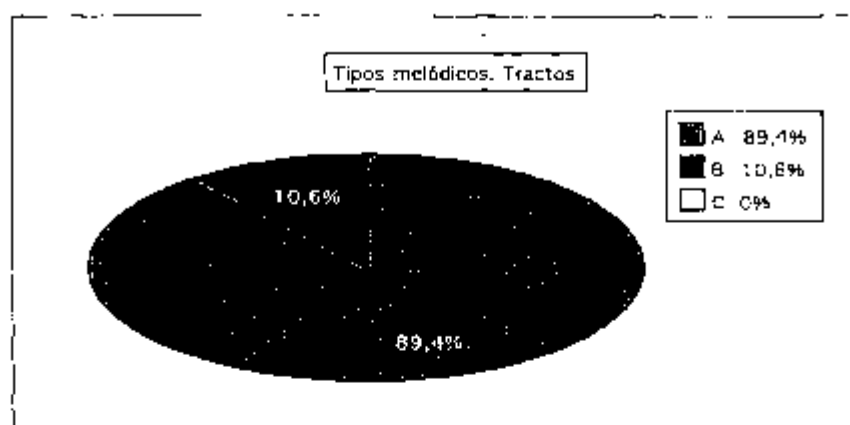


Gráfico N° 23. Porcentaje de los distintos grupos melódicos en los Tractos.

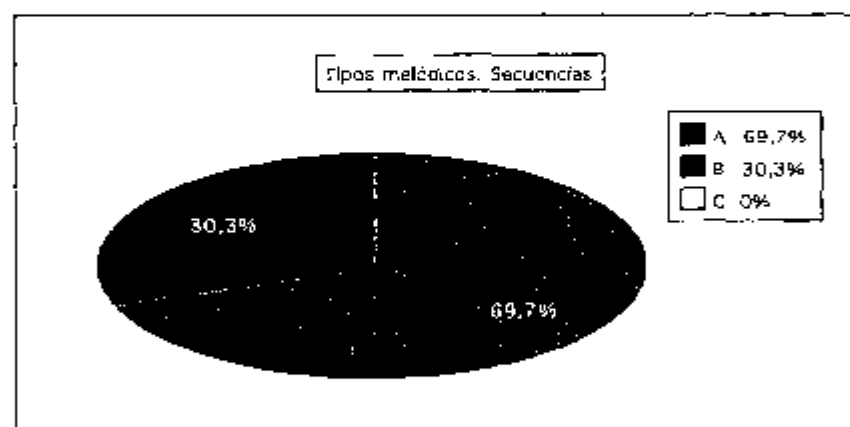
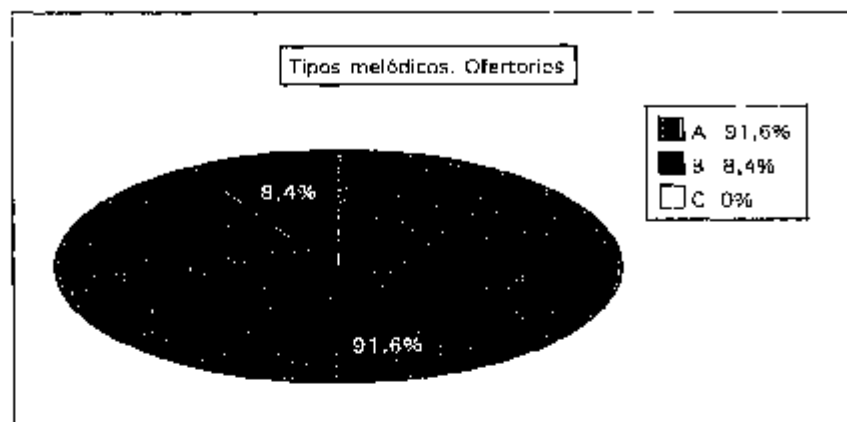
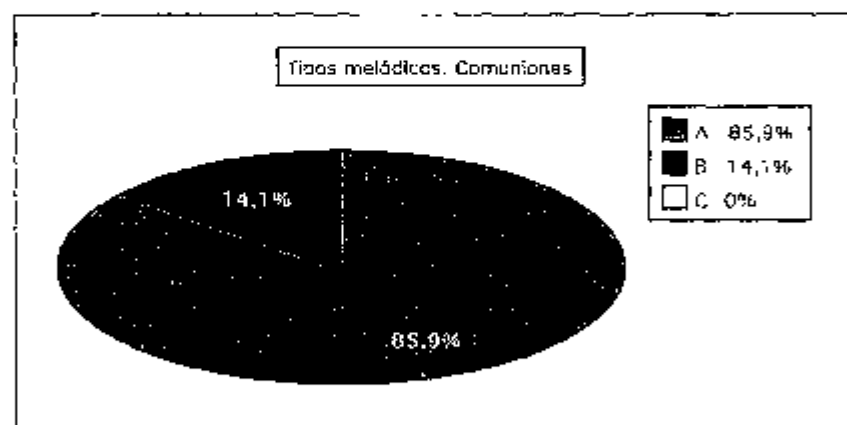


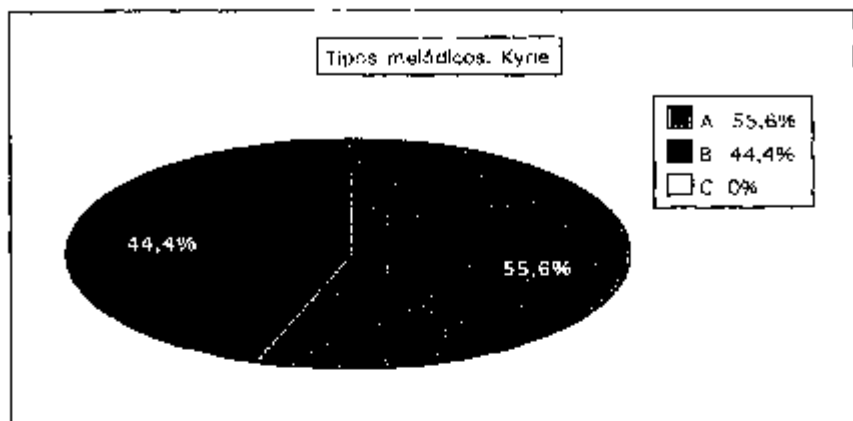
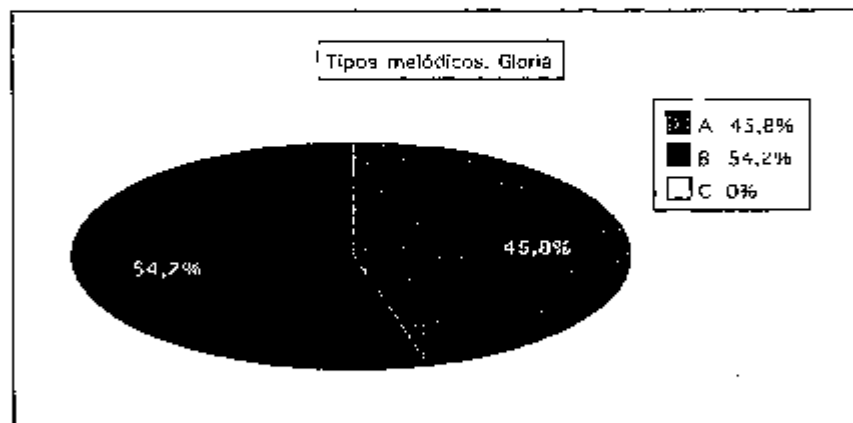
Gráfico N° 24. Porcentaje de los distintos grupos melódicos en los Secuencias.

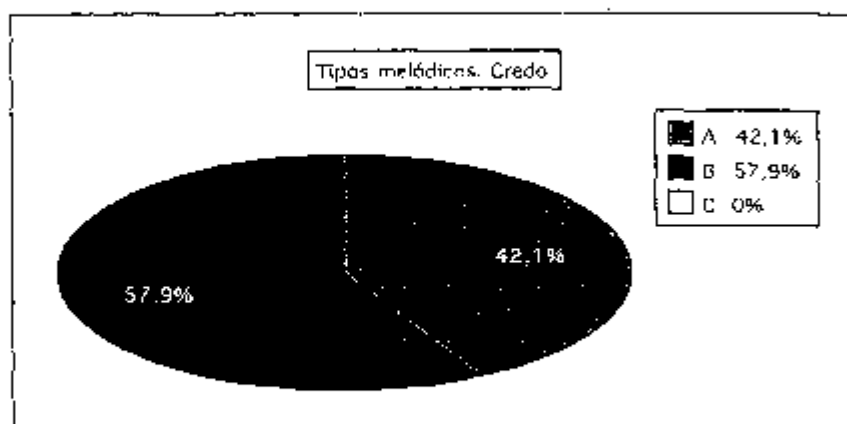
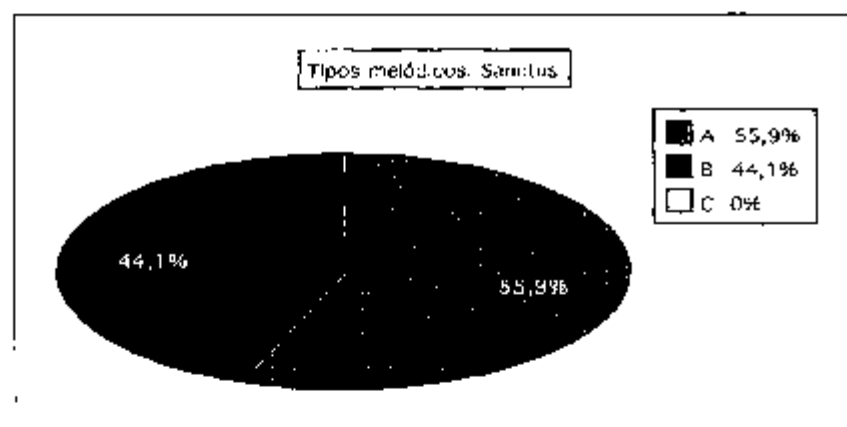


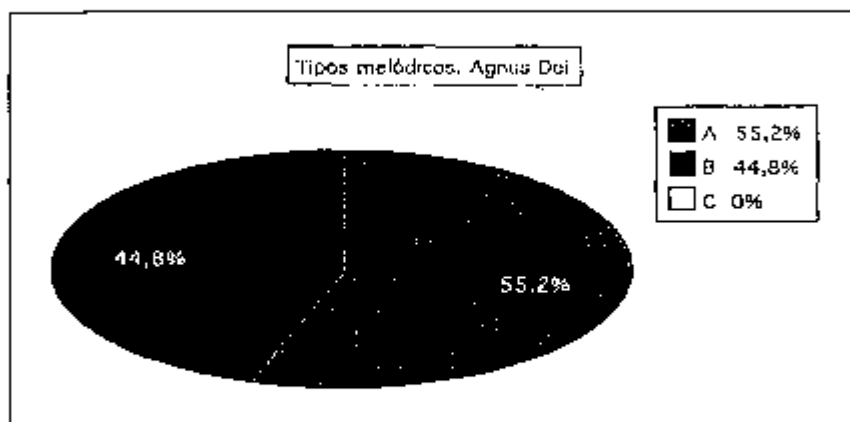
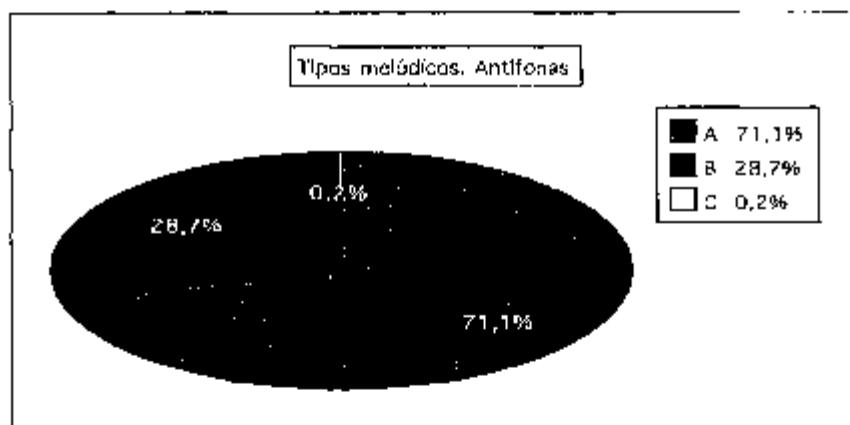
Gráfica Nº 25. Porcentaje de los distintos grupos melódicos en los Ofertorios.



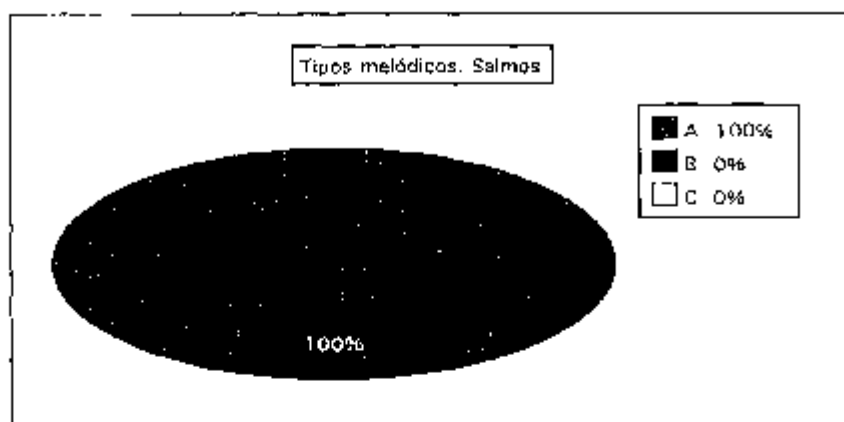
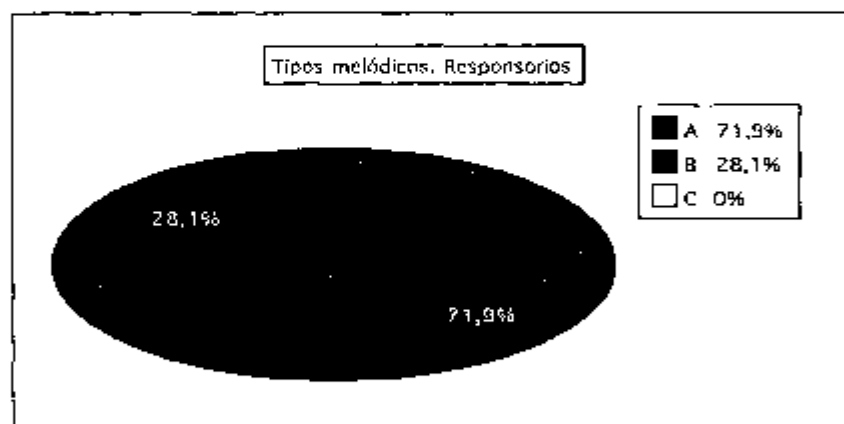
Gráfica Nº 26. Porcentaje de los distintos grupos melódicos en las Comuniones.

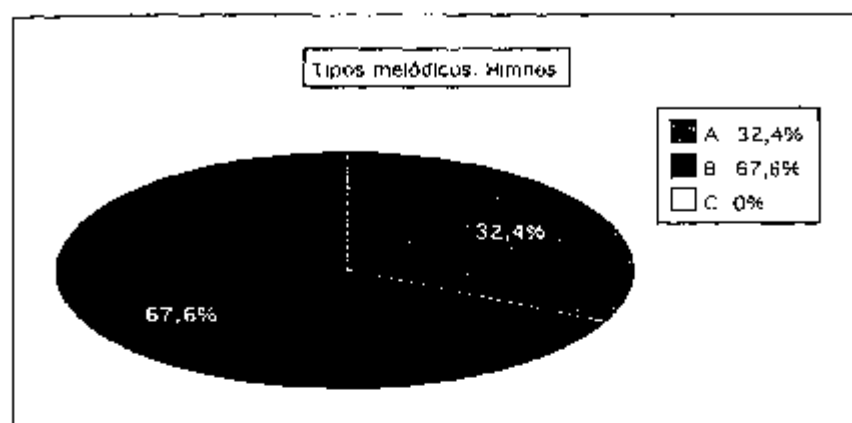
Gráfica N° 27. Porcentaje de los distintos grupos melódicos en el *Kyrie*.Gráfica N° 28. Porcentaje de los distintos grupos melódicos en el *Gloria in excelsis*.

Gráfica N^o 29. Porcentaje de los distintos grupos melódicos en el Credo.Gráfica N^o 30. Porcentaje de los distintos grupos melódicos en el *Sanctus*.

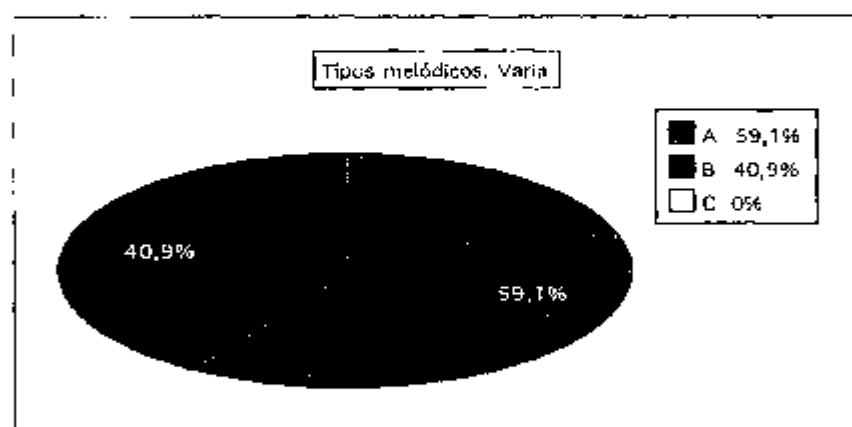
Gráfica N° 31. Porcentaje de los distintos grupos melódicos en el *Agnus Dei*.

Gráfica N° 32. Porcentaje de los distintos grupos melódicos en las Antifonas.

Gráfica N^º 33. Porcentaje de los distintos grupos melódicos en los Salmos.Gráfica N^º 34. Porcentaje de los distintos grupos melódicos en los Responsorios.



Gráfica N° 35. Porcentaje de los distintos grupos melódicos en los Himnos.



Gráfica N° 36. Porcentaje de los distintos grupos melódicos en otras obras.



Pergamino suelto que formaba parte del último cantoral realizado en el monasterio granadino de la Encarnación. Su autor —Emmanuel de Arcaya— fechó estos pergaminos en 1834. Nunca llegaron a encuadernarse. Están catalogados en su convento con el n.º 313.

Los libros impresos

En toda investigación musicológica es evidente la importancia que se le suele otorgar a la partitura manuscrita frente a la impresa. Es una elección lógica por la singularidad del manuscrito frente a la multiplicidad que caracteriza a la obra impresa.

No obstante hay que recordar la importancia que por su rareza pueden tener los primeros libros impresos, aunque no pertenezcan al grupo de los *incunables*⁶⁸

Los primeros años que siguen a la Toma de Granada coinciden con el fenómeno cultural que significa el tránsito del manuscrito al impreso.

La imprenta nace y crece secretamente en Maguncia hasta que en 1462 las tropas del arzobispo Adolfo de Nassau asaltan la ciudad y persiguen a los impresores que se dispersan por Europa.

La figura del dominico Juan de Torquemada y del jerónimo fray Hernando de Talavera fueron decisivas en la difusión de la imprenta. La publicación de las *Meditaciones* de Torquemada (Roma, 1466) dio a conocer el nuevo invento (Romero de Lecca: 1973, 338).

Fray Hernando en su juventud pudo concluir sus estudios gracias al trabajo de escriba o copista de libros, pero pronto sería consciente —como Torquemada— de lo que podía significar la imprenta para la difusión apostólica.

Los bibliógrafos modernos coinciden en aseverar que la primera imprenta española fue la de Juan Parix de Heidelberg, establecida en Segovia por el obispo Juan Arias Dávila ca. 1471. En Segovia proclamarían a Isabel la Católica como reina de Castilla en 1474 y allí su confesor —fray Hernando de Talavera— conoció la imprenta.

Según Romero de Lecca, fray Hernando impulsó el establecimiento en Sevilla de cuatro impresores alemanes que, ca. 1491, publicaron el *Antiphonarium ad usum ordinis S. Hieronymi*, el primero con notación musical impreso en España, anterior al *Lux bella* de Marcos Durán.

Siendo ya arzobispo de Granada, fray Hernando trae e instala una imprenta en la recién conquistada ciudad. En su *Diario*, el viajero Jerónimo Münzer cuenta el encuentro en Granada con sus compatriotas, los tipógrafos Iacobus Magnus de Argentina, Iohannes de Spira y Iodocus de Gerlishofen; sus nombres no figuran en los colofones de los incunables granadinos que se conservan, porque debían ser oficiales y no maestros del único taller granadino del que se tiene noticia: el de Meinardo Ungut y Juan de Nurenberga, jefes de los dos talleres tipográficos establecidos en Sevilla.

68. Entendidos antes del año 1500

Fray Hernando también tuvo a su servicio en Granada como impresor a Juan Varela y a él se debe el primer libro de música impreso en esta ciudad. Según el bibliógrafo inglés Norton:

Varela fue llevado a Granada por el activo y piadoso arzobispo Hernando de Talavera. Tres colofones, incluidos el del primer libro, el *Rationale*, de Durandus, contiene la mención de que la imprenta fue llevada por orden del arzobispo y a sus expensas. Cuando Varela deja Granada en la primavera de 1508, transcurridos varios meses desde que falleciera su patrono, entrega a la jerarquía eclesiástica de la catedral el resto de los libros que había impreso y continuaban en su almacén. Entre ellos estaban, además del *Rationale*, un *Breviarium de Camera*, un gradual y un antifonario, la gramática árabe y el diccionario hispanoárabe. [Cita en Romero de Lecea: 1973, 360]

El *Antiphonarius* impreso en Granada por Juan Varela en 1508 es el primer objeto de nuestro estudio. El ejemplar que hemos manejado procede del convento de San Bernardo y era propiedad de Sor Andrea María de la Encarnación, primera Abadesa de San Bernardo, hija de Pedro de Mena, venida de Málaga para la fundación del convento.

La ausencia de portada y colofón en principio no permitió su datación, hasta que fue comparado con el ejemplar existente en Santa Isabel la Real⁶⁹ expuesto con motivo del Centenario de la Imprenta en Granada.

Según Gallego Morell y Alfredo Vilchez, existe otro ejemplar en el Sacromonte, pero no he podido confirmar el dato.

En la encuadernación del ejemplar estudiado se incluyó, además del *Antiphonarius*, un *Commune Sanctorum*, obra de la misma imprenta.

Anónimo. Cantoral. [Liber Antiphonarius]. Manuscrito e impreso. Granada: Juan Varela, 1508. 175 folios pergamino, 39 x 23 cm, numerados de: 2-47 y de 1-129 [Incluye *Commune Sanctorum* y el *Liber dominicalis*.] Incompleto. Bien. Modal. Vocal. Gregoriano y mixto. Notación cuadrada sobre tetragrama. Texto y tetragramas en rojo y negro, notación cuadrada realizada a mano, en negro. Entre las dos partes de

69. El ejemplar de Santa Isabel está incompleto y le faltan la portada y los folios I-XLVI, pero conserva el colofón: «*Antiphonarius liber dominicalis simul cum propriis quorundam sanctorum officii secundum consuetudinem Sancte Romane Ecclesie.* - Impressum grandi ac nominata urbe Granate: mandato et impensis reuerendissimi domini: domini ferdinandi de Talauera protho archiepiscopi Granatensis per Ioannem Varela Salmantinum impressorem. Completo anno salutis..., 1508.»

que consta, se han incluido 3 folios sin numerar; en ellos, la música está escrita sobre pentagrama y completan la primera parte. La encuadernación, deteriorada, se hizo utilizando pergaminos de un cantoral más antiguo, en que se pueden leer fragmentos de *Magnificimus hodie Dominum, Tu es pastor ovium*⁷⁰. La contraportada parece ser una escritura sobre pergamino, firmada en Madrid, en que se habla de una donación o transacción de 52.000 reales de vellón. El cantoral dice «para el uso de Sor Andrea Maria de la *en/carnación*». Sig.: BER.Cant-1

In nomen domini Incipit commune sanctorum/ secundum consuetudinem Romanæ ecclesiæ./ In natiuitatis apostolorum: ad vesperis capitulum. Fratres: Iam non estis hospites. Hymno:

«Exultet cælum laudibus» . 2r



El *Commune Sanctorum*, está formado por 47 folios de pergamino que incluyen un total de 155 obras, distribuidas del modo siguiente:

- 124 Antifonas
- 23 Responsorios
- 5 Himnos
- 3 salmos

Rítmicamente todas las antifonas pertenecen al grupo A; melódicamente hay 55 diferentes del repertorio habitual. Hay 6 responsorios medidos como epístolas; melódicamente hay 20 diferentes. Los cinco himnos tienen melodía diferente de la habitual; rítmicamente pertenecen al grupo C [sometidos a compás]. De los tres salmos que aparecen completos, el *Venite exultemus*, dos son diferentes y medidos como epístolas.

Incipit liber dominicalis secundum consuetudinem Romanæ ecclesiæ. Esta segunda parte del cantoral⁷¹, con 129 folios, incluye 465 antifonas.

70. Ver fotografías en el catálogo de San Bernardo.

71. Esta parte es la que está datada, por comparación con el ejemplar de Santa Isabel la Real, en Granada 1508.

Todas pertenecen rítmicamente al grupo A. Hay 68 diferentes melódicamente.

En los dos libros encuadernados juntos, las piezas que hemos considerado iguales presentan ciertas variantes con el repertorio clásico⁷²

Anónimo. *Misal impreso.* Granada: Apud inclytam Granatam [Sancho de Nebrija], ca. 1540. 472 pp impresas, de 37 x 26 cm, muy deterioradas. La encuadernación en tan mal estado que más parece una carpeta conteniendo hojas de papel sueltas. Impresor deducido de la marca tipográfica. Sig.: ENC-Gen-Cant 17.

Lo he incluido entre los cantorales en el catálogo correspondiente a este convento por estar junto a ellos y también por los curiosos grabados que contiene: podrían ser réplica de las miniaturas existentes en los Cantorales de la Catedral de Granada, obra de Juan Ramírez en el primer cuarto del s. XVI, y, así difundidas, constituirían el eslabón perdido en la escuela de pintura granadina.

Entre otros grabados, destaco la «Epifanía», si bien aquí la escena está inserta en la E inicial de «Egredimini et videte», en lugar de en la M de «Magi videntes», del citado Juan Ramírez. Coinciden, como motivos ornamentales, los híbridos antropomorfos, las hiloras de balaustres, los grotescos.

Otro curioso grabado representa «La misa de San Gregorio», óleo sobre tabla que se conserva en la Capilla Real de Granada, procedente de un tríptico, atribuido a Memling aunque hoy se ha demostrado que era del Maestro de la Leyenda de Sta. Catalina. La escena del grabado, inserta en un recuadro ornamental la T inicial del In. «Terribilis est locus iste» [L.U. pág. 1078], y se acompaña de la rúbrica: «In dedicatione ecclesie. Ad missam. Introitus»



La escritura es gótica angulosa, con abreviaturas propias de la época y la música aparece en notación cuadrada negra sobre pentagrama rojo. Destaca la Misa para conmemorar la Toma de Granada y los Kyries tropados.

72. Notas de paso que retienen intervallos melódicos, inclusión de bemoles y de sostenidos (en lugar de becuadros), etc.

Officia prima ad vñct.

I

Qui subter brachia terram cōstituit Romane eccle
 sie. Domingo sabbato de adventu: ad vespere capitulum
 Fratres scilicet. *Ps.* *Ecce nos alme.* *R.* *Rotare celi de*
itum: et nubes pluam iusti. *R.* *Aspirat terra: et germinat sal*
uato xpi. *Ad magnificat antiphona.*



Ecce nomē do mī ni, re
 nit de lon gi n quo: et cla
 ri tas e lus replet o m̄nem ter ra rum. *po.*

Ad bñ
dictus
asia.



Magnificat orbna. *ps*

tus san ctus in te descen det ma ri a. ne si
 me as ba be bis in v te ro si li um de

Lámina XXI.

In festo dedicationis beatis garnate: quod celebratur prima dominica post circuncisionem dominici supra die fuerit epiphania celebratur in domo: sequenti oct. epiphanie celebratur in sabbato precedenti. Ad missam:

Introit



Rudeamus omnes in do-
mi no bi em se sum ce-
le brantes sub hono re dedi ti o nis garnate:
de cuius dedi ti o ne gau dent an ge-
li: et col l a dant si li um de i:
Audent angeli et exal tant archange: li:
le tantur iusti et congratulantur: omnes sancti d.
Gloria patri. Et locum amen. *Da.*

Introito de la Misa conmemorativa de la Toma de Granada incluido en un impreso editado en Granada, ca 1540 y catalogado en el Monasterio de la Encarnación con el nº 312.

Anónimo. *Manuale Sacramentorum scdm. consuetudinem Sanctae/ ecclesiae Garnaten. accuratissime emendatum. Anno m.d.xlii. Garnatae. 1542.* Impreso. Granada: s.e., 99 + 31 folios, 25 x 17'5 cm. Encuadernado en piel. Completo. Regular [encuadernación deficiente pero que ha protegido adecuadamente la edición]. Modal. Vocal. Gregoriano. La segunda parte incluye las ceremonias de recepción de diversos personajes. Sig.: CAL-Bib-A-I-4.

«Para rescobir la Emperatriz.» [fol 9v]



Anónimo. *Incipit ordo ad/ processiones faciendas/ per unni/ circulum secum/ dum consuetudinem almæ/ ecclesie Granates/ Apud in- clyta Granatam / Ann. MDL.III. 1553.* Impreso. Granada: [Sancho de Nebrija]. 156 fol, 24 x 14 cm. Encuadernado en piel. Dos ejemplares. Al final dice: «Deo gratias/ Apud inelytam Granatam/ Anno domini Millesimo quin/ gentessimo quinquagessimo/ tercio pridie Kalendas/ Novembris». Manuscrito, se añadió: «Es del uso de Sor Maria Felisiana. Poseelo con lisensia.» Sig.: CAL-Bib-A1-1 y 2.

«In festo immaculate conceptionis beatissime virginis Marie. Ad pro- cessionem. fol. cvij»



Anónimo. *Manuale chori /Romanum. Nunc recens fidei labore co-structum, radditum.* Impreso. Hispali [Sevilla]: Martín de Montedoca, 1553. 298 fol 15 x 11 cm más índice y Via Crucis. Completo. Bien. Vocal, Gregoriano. Dice al final: «Excudebat Martinus a Montedoca»⁷³

73. Además de la xilografía que representa a San Francisco de Jodillas, recibiendo los estigmas del Crucificado, que está en la primera página, y las pequeñas que

1553»; pentagrama rojo, notas negras. Entre otras obras incluye el *Credo hispano* y la *Misa de angelis*, tropada. Sig.: ANG-Bib I-1.



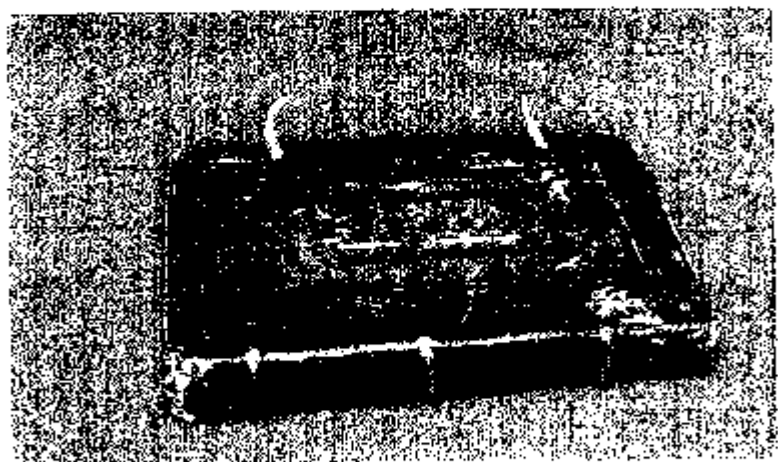
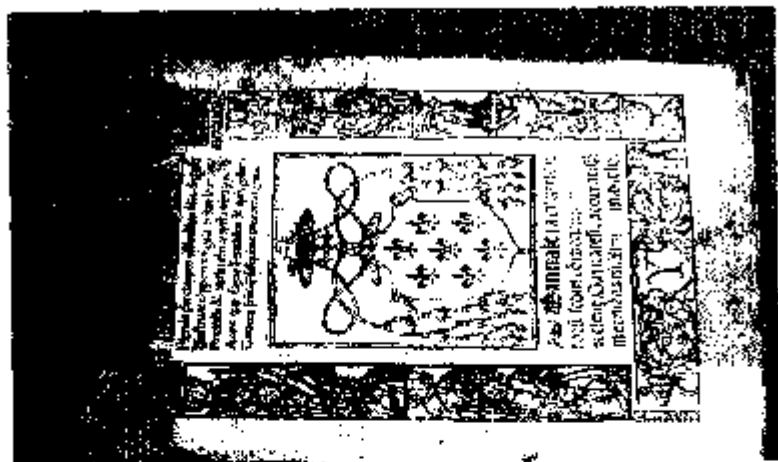
Anónimo. *Manuale Chori Romanum*. s.a. Impreso. s.l., s.e. 261 fol 15 x 11 cm. encuadernado en piel labrada marrón. Completo. Bien. Vocal. Gregoriano. Tiene algunas firmas manuscritas, que parecen indicar a sus distintos propietarios, indescifrables por estar la tinta sepia muy desvaída. En el interior de las capitales hay xilografados unos curiosos animales que parecen simios.⁷⁴ Falta la primera página. Sig.: ANG-Bib I-2.



Anónimo. *Officium hebdomadae sanctae. A Dominica in Ramis Palmarum vsque ad Sabbathum sanctum inclusivè*. Impreso. Salmanticæ: Apud hæredes. Mathiæ Gastii. Anno 1582: Part 204 folios 39 x 27 cm, encuadernados con gruesa piel labrada. Completa. Regular [encua-

aparecen en algunas capitales, con motivos florales, hay otras dos interesantes xilografías, después de los *Tabula* [Índices], y antes de una especie de apéndice: una, toda en negro salvo la leyenda en letra gótica roja, representa un Descendimiento rodeado de orla cuadrada con bucráneos y motivos geométricos renacentistas y se acompaña de la inscripción: «Christus pro nobis factus est obediens usque ad mortem, mortem autem crucis». La otra representa a dos ángeles que portan un escudo con las cinco llagas, rodeados de motivos geométricos negros y rojos (como las llagas)

⁷⁴ El papel, xilografía y escritura es muy similar a la del ejemplar de Hispali, 1553.



Manuale Sacramentorum editado en Granada en 1542 y catalogado en el convento de Carmelitas Calzadas con el nº 958.

Lámina XXXII

deración deficiente pero que ha protegido adecuadamente la edición]. Modal. Vocal. (gregoriano). El título se ornamenta con una hermosa xilografía que representa el Calvario; las iniciales de las antífonas más significativas también son xilografías en que la figuración aparece ornada de motivos renacentistas. En una firma manuscrita, situada bajo el año de edición, parece leerse «fray Luis del Pinar» [ver fotografías]. Este cantoral también se encuentra en la Catedral y en la parroquia de San José de Granada. Sig.: CAL-9.

fol. 1r [L.U. 514]⁷⁵



Sana filio David: be-

nedictus qui venit in no-

- Himno Pange lingua, 82v-83r [modo hispano]

P Ange lingua glorio

si corporis myste-

NAVARRO, F. P. F.⁷⁶ *Manuale Chori, Secundum usum ordinis fratrum minorum, nunc denus correctum & eliminatum, iuxta Missale & Breviarium Romanum, ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, Pius V & Gregor. XIII. Pontif. Maxi iusum editum. Cvm Privilegio Philip Regis Catho. Et Licencia Superiorum.* Impreso: Salmantica: Guillermo Foquel. 1586. 324 pp 19 x 12 cm + Indico. Sig.: ANG-Bib-3

75. La cifra entre corchetes alude a la página en que aparecen las obras en el *Liber Usualis*, Tomaci, Desclée & Socii. 1925

76. «Petrus eius de ordinis regularis Observantiae Provinciae S. Iacobi.»

NAVARRO, Francisco. *Manuale / ad vsum chori, iuxta ritum ordinis fratrum minorum, / ac Monialium, vltima manu instauratum, & auctum, tam in cantu, quam in littera, ad formam noui/ Missalis, & Breviarij Clementis P. VIII./ iussu editi, ac reformati./ Opera et industria F. Francisci/ Nauari Añpharensis, in Salmantino Conuentu eiusdem Ordinis, & Prouincia Diui Iacobi Præfecti Choro.* Impreso: Salmantice: Ex Officina Arti Taberniel Antuerpiani, Anno M. DC. VI. 1606. 495 pp 19'5 x 13'5 cm + Erratas e Indice. Hay dos ejemplares. Sig.: ANG-Bib-4/5

Anónimo. *s.t.* [falta la primera p, es un *Manuale Chori*]. El colofón dice: *Hispani, apud Didacum Perez Anno 1615.* Sevilla: Didacum Pérez. 1615. 159 + 6 folios, 16 x 11 cm, encuadernación posterior; incluye el «Modus recipiendi sermo- / nes ad Religionem beatæ Dei genitricis Mariæ de monte Carmeli.» Comienza con el «Veni Sancte Spiritus». Incompleto [falta portada y 1ª p]. Regular. Modal. Vocal. Gregoriano. Tiene unas características muy similares a los que se encuentran en el Convento de Los Ángeles, editados a comienzos del siglo XVI, pero el contenido hace pensar en un Procesoario específico de la Orden Carmelitana. Incluye al final un *Index*, en el folio 160 [no numerado]. Dos ejemplares. Sig.: CAL-10/Bib-A-III-3.

«In festo S. Elisei Prophetæ.» [fol 56v y ss]

um vé ní sset Elias ad E li sé um

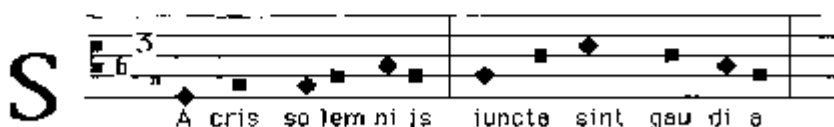
Anónimo. *Officium/ in Triduo ante Pascha/ Ad Carmelitarum Breviarij/ reformati rationem Hispani in conventu D.G.V. Mariæ de/ monte Carmeli per Didacum Perez/ Anno 1616.* 1616. Impreso. Sevilla: Didacus Pérez, 208 fol 16 x 12'5 cm. Encuadernado en piel. Falta la p 31 y hay errores de paginación. Modal. Vocal. Gregoriano. Sig.: CAL- Bib-A-I-6.

«Sabbato sancto Res.» [187v]

S ti ma tus su m

Anónimo. *Manuale/ Granatense/ ad rituale Romanum/ ut in plurimum reformatum/ Iussu Ill.mi ac Rmi. D. D. Calcerandi Albanelli, Granatensis Ecclesiae Archiepiscopi, ac Philippi IV/ Hispaniarum Regis Catholici Magistri/ Matriti/ Apud D. Theresiam Iuntam, Regiam Typograph./ Anno Domini M.DC.XXV. 1625.* Impreso. Madrid: Theresiam Iuntam, Regiam Typograph, 518 pp 21 x 16 cm. Encuadernado en piel; 2 ejemplares. Modal. Vocal. Gregoriano y mixto. Falta la parte correspondiente a las ceremonias del matrimonio (pp 319-346). Sig.: CAI.-Bib-A-I-1 y 2.

«De la Procession que se ha de hazer en la Fiesta de Corpus Christi. Hymnus» [p 434]



Anónimo. *Processionario de la Orden de S. Francisco.* Impresa. s.l. s.e., 1633. 447 pp 18 x 13 cm. Completa. Bien. Vocal. Gregoriano. Notación cuadrada sobre tetragrama. Entre pp 176-177, se han encuadernado 8 pp 15 x 10 cm., las dos primeras y las dos últimas en blanco, que contienen música manuscrita hermosamente caligrafiada con tinta roja y negra en notación que podría ser del XVI, con ligaduras, en proporción tripla, etc. [ver vaciado en Papeles sueltos, n^o 845]. Sig.: ANU-Arca- I-4



Anónimo. *Processo-narium/ secundum/ Ordinem Monachorum/ Sancti Hieronymi/ Patris nostri./ Ivria Rituum./ Ecclesiae Romanae.* Impresa. Matriti: Ex Typographia Regia, Anno 1651. 237 pp. Hay copia manuscrita de 1794. Sig.: JER-Bib-Orden 4/5

Anónimo. *Missale/ Fratrum/ Ordinis Beatissimae Dei Genitricis, semperque/ Virginis Mariae de Monte Carmeli/ ad praescriptum Breviarii eiusdem ordinis/ Auctoritate Apostolica approbati, restitutum,/ et reverendissimi P. Magistri / Angeli Monsignari Homiliensis/ Prioris Generalis/ iussu editum./ Propiis locis adiunctis Missis Sanctorum de praeepto, necnon in sine Missis Sanctorum ad libitum, per Summos Pontifices, usque ad Sanc-*

tissimum/ D.N.D. Inocentium XI. concessis./ Romæ/ apud Franciscum Tizzonum./ Anno M.DC.I.XXXIV./ Superiorum permissu. 1684. Impresa. Roma: apud Franciscum Tizzonum. 480 pp 30x22 cm. Incompleta. Bien. Misal. Incluye alguna antífona gregoriana en notación cuadrada. Faltan las pp 173-216. Encuadernado en madera forrada de piel oscura, grabada con motivos religiosos. La encuadernación incluye «Commune Sanctorum» y «Missæ Sanctorum». Se han completado las páginas que faltan con la adición de algunas hojas manuscritas. Sig.: CAL-Archivo-1.

Anónimo. Processionale/ juxta usum/ Fratrum B. V. Mariæ/ de Monte Carmelo/ Noviter correctum & auctum, atque/ Auctoritate Rmi. P. Magistri/ Angeli de Cambolas/ Prioris Generalis./ Et curâ Rdi. admodum Patris/ F. Isidori AS. M. Magd. de Puzzi/ Provincialis Provinciæ Flandro Belgicæ/ denuò impressum. Antverpiæ/ ex thipographia Plantiniana./ Anno M.DCCXI. 1711. Impreso. Amberes: Tipografía Plantiniana. Part 12 + 208 pp 20 x 13 cm. Completa. Bien. Modal. Vocal. Gregoriano. Las autorizaciones a los autores figuran en la última página: «Facultas Rmi. Patris Generalis F. Angelus de Cambolas.....Datum Romæ in Conventu Nostro S. Mariæ Transpontinæ die 24. Nov. 1709...», «Facultas Rdi. Adm. Patris Provincialis. F. Isidorus AS. Maria Magda. de Pazzi.... Datum Antverpiæ 12. Maii 1710». Presenta algunos errores de paginación. A mano se escribió: «Soy de la M. Sor Basiliſa/ de la Encarnación»; posteriormente otra mano añadió: «Para uso de Sor E. y E.⁷⁷». Sig.: CAL-466.

«De S. Patre/ ac duce nostro/ Elia.» [pp 120 y ss]



RUIZ, Fr. Martino⁷⁸. Manuale/ seu processonarium /ordinis fratrum minorum. / juxta missale, et Breviarium Romanum,/ Pji V. Pont. Max. et Clem. VIII. et Urban. VIII./ Author. recognitum. Authore Fr. Martino Ruiz, eiusdem Ordinis/ Et alma: Provinciæ Castellæ Filio. Nunc Denuo recognitum. Madrid: Ex Typographia Viduæ Ioannis Garcia Infançon, 1715. 580 pp + índice, 21 x 15 cm. Sig.: ENC-Gen-4

77. Podría tratarse de Sor Eulalia Espinola Carrasaca.

78. «eiusdem ordinis & alma: Provinciæ Castellæ Filio. Nunc Denuo recognitum»

Pág. 1:



Anónimo. *Rituale Fratrum exalccatorum, Ordinis eremitarum S.P.N. Augustini, Congregationis Hispaniæ, et Indiarum*⁷⁹. 1735. Impresa. Matriti: Ex Typographia apud Heredes Viduæ Joannis Garcia Infanzon. Part. 483 pp 22 x 15 cm encuadernadas en pergamino. Completa. Bien. Vocal. Gregoriano. Sig.: BER-4-6.

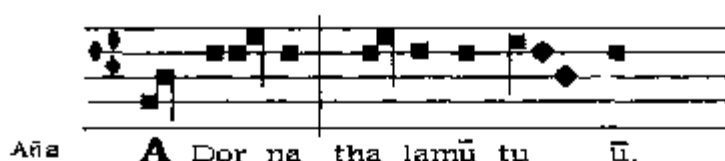
De Antiphonis Beatissimæ Mariæ semper Virginis



Anónimo. *Manuale/ Granatense/ ad rituale Romanum/ ut in plurimum reformatum/ Iussu Ill.mi ac Rmi. D. D. Philippi de los Tueros & Huerta, Granatensis Ecclesiæ Archiepiscopi/ Granatæ/ apud Andream Sanchez Typograph. Civitat. ac Dignitat. Archiep. Per Lucam Fernandez. Anno Dñi. M.DCC.XXXVI.* 1736. Impreso. Granada: Andrés Sánchez, Tip., 516 pp 25 x 17 cm. Encuadernado en piel. Hay dos ejemplares. Sig.: CAL-Bib-A-I-3 y 5.

De la Procecion/ que se haze en el dia/ de la Purificacion de nuestra Señora. p 403 y ss

79. «De avo. nectum, et correctum iuxta Romanæ Ecclesiæ usum, et eiusdem Ordines consuetudinem. Cum Licentia». Incluye un grabado con la «Vera effig. S.P.N. Augustini», realizada en Madrid en 1664: «It a Villafranca sculptor, Rodius (?) sculptit, Matriti, 1664». La Licencia la firmó Fr. Gaspar de Molina y Oviedo, obispo de Málaga del Consejo de su Majestad y su Gobernador en el Real de Castilla y Comisario Apostólico General de la Santa Cruzada, en Madrid el día 27 de Julio de 1735, por mandato de su Ilust. D. Antonio Manuel de Corcuera. [Ver Láminas].



REYES, fray Juan de los. *Ordinario, y Ceremonial de la Misa, y Oficio Divino, según el Orden de la Santa Iglesia Romana, sus Rúbricas, y Rito del Missal, Breviario, Ritual Romano, y las costumbres loables de la Orden de nuestro Padre San Geronymo.* Madrid: Antonio Marin, 1752. 399 pp 21 x 15 cm, encuadernado en piel. Sig.: JER-Bib-Orden-2

Anónimo. *Missale Romanum ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, Sancti Pii Papae Quinti jussu editum Summorum Pontificum Clementis Octavi, & Urbani itidem Octavi Auctoritate recognitum, novis Missis ex Indulto Apostolico hucusque concessis auctum.* 1776. Impreso. Madrid: Typis, Francisci Emmanuelis de Mena, Bibliopolae, Sumptibus Regiae Societatis. Contiene alguna parte musical, como el pregón Pascual (pp 198 y ss.). Calcografía⁸⁰; M.S. Maelle inv., Joaquín Ballester, sculp., s.a. [Existen otros Misales de ediciones posteriores, que musicalmente no aportan nada]. Sig.: ANGI-Bib 1-4.



Anónimo. *Officia Solemnia Nativitatis, et Passionis /D.N.S.J./ Notis musicis adornata, justa Ritum Benedictinum Congregationis Hispaniarum, pro usu psallentium commodiori, exactiorique sacri cantus uniformitate.* Impreso. Matriti: Joachim Ibarra S.R.C.M. Typographum, 1778. 110 + 320 pp 18,5 x 13 cm. Completo. Bien. Vocal. Gregoriano. Calcografías de Moreno Tejada, 1778⁸¹. Encuadernado en madera forra-

80. En una apertura de gloria, una Custodia con la Sagrada Forma. Cuatro ángeles alados la adoran. Entre las nubes y rayos de luz, unos angelillos muestran en sus manos unas espigas y unos racimos de uvas.

81. "Moreno Tejada sc. Aº 1778". La calcografía representa la Adoración de los pastores en el portal de Belén; el ciclo, en una apertura de gloria, deja pasar rayos

da de piel labrada. Dos cierres metálicos. Iniciales manuscritas en las guardas: «MME y C». Sig.: ANG-Bib 1-3.



ANÓNIMO. *Manuale/ Granatense/ ad rituale Romanum/ ut in plurimum reformatum./ Iussu Illmi. ac Rmi. D. D. Blasii Joach. Alva/ rez et Palma, Granatensis Ecclesiae Archiepiscopi/ ac Ferdinandi VII, Hispaniarum/ Regis Catholici á Consilarii/ Granata/ apud D. Joannem Stephanum Alonso. Anno Dñi. 1826.* 1826. Impreso. Granada: Joannem Stephanum Alonso, 361 pp 21 x 15 cm. Encuadernado en piel. Dos ejemplares. Modal. Vocal. Gregoriano. Sólo tiene música la parte correspondiente a las ceremonias del *Officium Defunctorum* (pp 189-328). Sig.: CAL-Bib-B-1-1 y 2. JER-Bib-GR-1-II-52.

P 304: «Officium Defunctorum. Respons.»



GARCÍA, Juan. *Misa solemne, aunque sencilla, de sexto tono titulada De la Felicitación.*⁸² Valencia: Imprenta de José Rius, Plaza de San Jorge, 1860. 46 pp 21 x 15 cm. Sig.: ENC-Gen-2

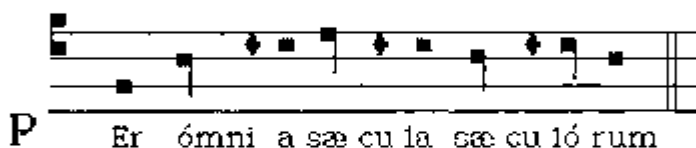
de luz y cuatro ángeles niños. En primer plano, María de rodillas muestra el Niño a los pastores. San José contempla desde un segundo plano la escena, la mula y el buey contribuyen a crear el ambiente.

82. «Compuesta por el autor del Monumento Perenne, ó sea, felicitación subana á María Inmaculada por la declaración dogmática del Misterio de su Purísima Concepción, ercada en el Seminario Conciliar de Valencia en 5 de Marzo de 1859, para felicitar a la Santísima Virgen en todas sus festividades. ¡Oh Inmaculada María! á vos es la dedico: Dignaos aceptar, Madre mía. Cinco son las letras de que consta el Dulcísimo Nombre de María, cinco son las personas que de cada coro de la Felicitación dan mil parabienes a esta Señora en todos los sábados del año, cinco también son los temas sobre los que está basada esta Misa sencilla, á saber: algunos fragmentos del *Tota pulchra* de Andrevi, de los Himnos *¡Oh! Gloriosa Virginum* y *Ave Maris stella*, y del cántico de nuestra Señora, ó sea, *Magnificat*, del sexto tono.»



Anónimo. *Missæ/ pro defunctis/ juxta ritum/ Missalis Carmelitana/ pro commodiori usu in hanc formam ordinatæ/ et de mandato reverendissimi Patris Magistri/ Angeli SAVINI FOROVIENSIS/ totius ejusdem ordinis vicarii generalis apostolici/ denuo recognitæ, emendatæ, et impressæ.* 1866. Impresa. Roma: Typis sacre congreg. de propaganda fide. Completo. Bien. Teoría. 35 pp 35 x 26 cm. Incluye alguna música en notación cuadrada [Prefacio y Pater noster] y una calcografía con el *sculpt* ilegible, que representa el Calvario. Sig.: CAL-432.

Præfatio



Anónimo. *Pontificale/ Romanum/ Summorum Pontificum/ jussu editum/ et a/ Benedicto XIV. Pont. Max / recognitum et castigatum./ Pars Tertia.* Mechliniæ: H. Dessain, successor P. H. Hanicq, Summi Pontificis, S. Congregationis de propaganda fide et Archiep. Mechl. typographus. 1862. Sig.: JER-Bib-C-3

MARTÍ y CANTÓ, Juan.⁸³ *Misas á canto llano.* 1871. Impresa. Barcelona: Herederos de la Viuda Pla.: Part 69 pp 25 x 17. Completa. Regular. 14. Vocal. Misas. Sig.: CAL-1.

83. «pbro. Misionero apostólico. Cura parroquia del Santo Angel de Hostafanch en 1869». Al final del libro viene un catálogo de obras del autor publicadas por la misma editorial: *Angel del Peregrino Cristiano*, 1871; *Novenario a la Purísima Reina de los Cielos M^a Stma. Patrona de España en el misterio de su Inmaculada Concepción*; *Ramillete de flores consagradas a la Stma. Virgen de las Mercedes durante el mes de Mayo*; *Los Dolores de María*; *Mes lírico de María o Los Cancioneros de Montserrat*, 1856; *Cantos religiosos puestos en música fácil y agradable*, 1869; *El pan nuestro de cada día*; *Aroma de la infancia*, 1866; *Historia completa de la imagen y Santuario de Montserrat*.

*Missa Apostolorum**Kyries*

ANÓNIMO. *Commune Sanctorum*. s.a. Impresa. s.l. s.c. 125 pp 30 x 22 cm. Completin. Bien. Misa!. Se hizo con privilegio de Gregorio XIII [1502-1585; Papa 1572-1585]. Incluye alguna antífona gregoriana en notación cuadrada. Las páginas están numeradas del I al CXXV. Ver en «Missale/ Fratrum/ Ordinis» y «Missae: Sanctorum». Sig.: CAL-Archivo-1.

ANA DE SAN CLEMENTE. *Forma, et Modvs dandi Professionem, et de Impositione Veli, et ordo ad Sepeliendam Defunctam Sororem. Secvndum Órdinem Sanctae Clarae*. s.l., s.a. 73 pp 16 x 10 cm, encuadradas en pergamino. Dice en la pág. 71: «Ana de San Clemente fecit. Antonia de San Miguel Vicaria»⁸⁴. ENC-Gen-1

Pág. 5: «*Hic incipit modvs sumendi, & dandi habitum*»:



84. Se añade, aprovechando la última hoja, con cuidada caligrafía manuscrita: «Iesu, corona Virginum/ Quem Mater illa concepit/ Quez sola virgo pátruris/ Hec vota clemens accipe/ Qui pergis inter filia/ Septus chorois virginum/ Sponsus decorus gloria/ Sponsus que reddens premia/ Quocumque tendis, virgines/ Sequetur, atque laudibus/ Post te cunctas cūsitant/ Hymnos que dulces personant/ Te deprecantur suplices/ Nostris vt addas sensibus/ Nescire prorsus omnia/ Corruptionis vulneca/ Virtus. honor, laus, gloria/ Deo Patri cura Filio/ Sancto simul Paraclitio/ In sæculorum sæcula. Amen». Las eses aparecen en forma de f, excepto las mayúsculas o al final de palabra. Parece ser una obra impresa en el XVI, pero no he podido localizar a la Vicaria que cita.

En esta relación de música monódica religiosa impresa con texto en latín se ha omitido la contenida en los tratados teóricos. Más adelante se mencionarán determinadas obras de Marcos y Navas y de Carrera Lanchares. En todas estas obras se vuelven a encontrar los mismos tipos melódicos y rítmicos de canto monódico ya descritos al hablar de los Cantorales.

POLIFONÍA. MISAS, OBRAS CON TEXTO LATINO, OBRAS CON TEXTO EN LENGUA VERNÁCULA, OBRAS INSTRUMENTALES, OBRAS PROFANAS

Se han catalogado 5.978 obras incluíbles en este capítulo. Ante la cantidad y variedad de música catalogada, se ha impuesto un trabajo de síntesis, que no cierra el camino a ulteriores análisis en profundidad y que aporta una visión de conjunto a esta parcela de la música religiosa española.

En primer lugar hemos procedido a clasificar las obras atendiendo a que sean vocales o instrumentales y, en el primer caso, distinguiendo si el texto está en latín o en cualquier otra lengua vernácula.

	A (de autor conocido)		B (anónimas)		C (totales)	
	nº de obras	%	nº de obras	%	nº de obras	%
Latín	1090	18,23	984	16,46	2074	34,70
Vernácula	1261	21,10	1033	17,28	2294	38,37
Instr.	1174	19,64	436	7,30	1610	26,93
Totales	3525	58,97	2453	41,03	5978	100,00

Las 3525 obras de autor conocido se reparten entre un total de 1203 autores diferentes, de los que 750 (62,34 %) son españoles y 453 (37,66) son extranjeros. Más adelante analizaremos la significación de estos porcentajes así como la presencia de autores granadinos o vinculados con Granada.

Autores españoles		Autores extranjeros		Totales	
nº autores	%	nº autores	%	nº autores	%
750	62,34	453	37,66	1203	100,00
nº de obras	%	nº de obras	%	nº de obras	%
2472	70,13	1053	29,87	3525	100,00

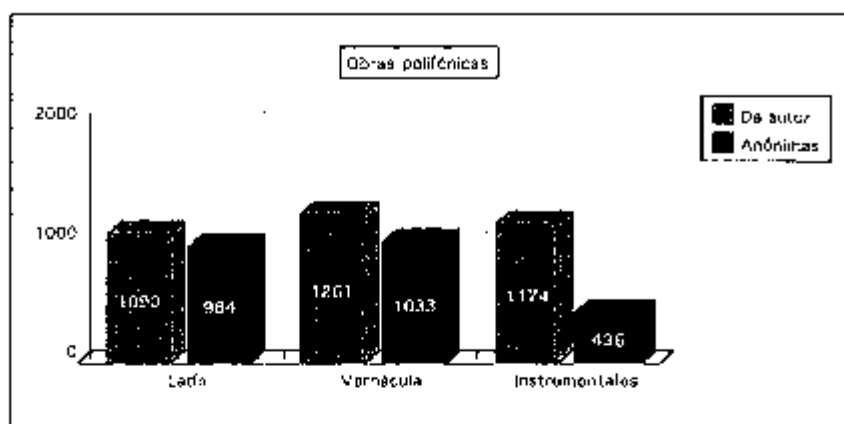


Gráfico Nº 37. Total de obras polifónicas.

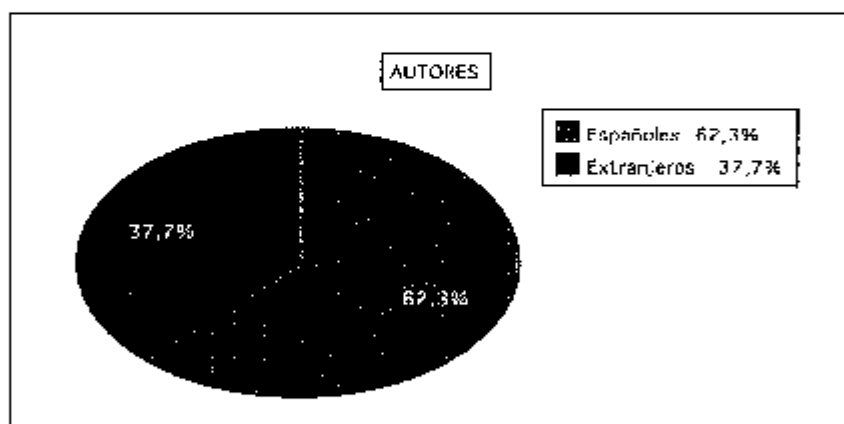
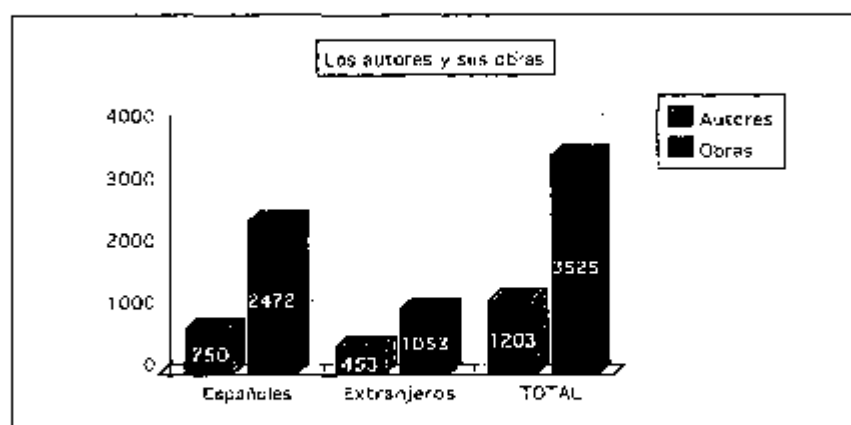
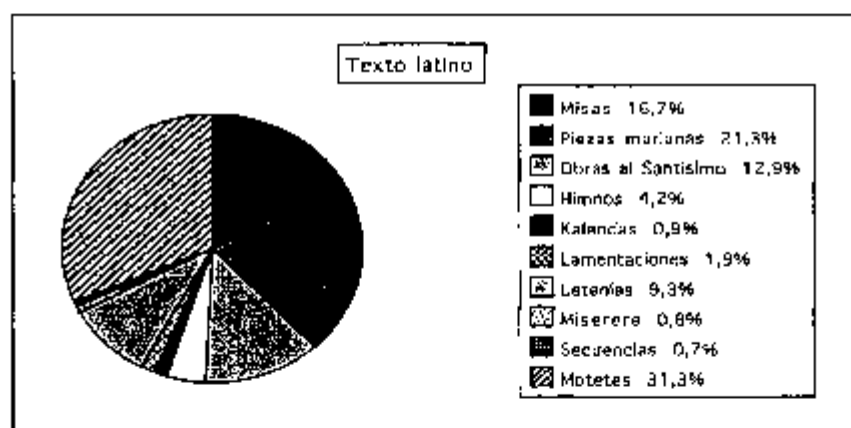


Gráfico Nº 38. Porcentaje de autores españoles y autores extranjeros.



Gráfica Nº 39. Las obras de autor conocido.



Gráfica Nº 40. Tipos de obras vocales, o vocales-instrumentales, con texto en latín. XX.

Misas y obras con texto en latín

El grupo de obras con texto en latín (2074; 34,70 % del total) se puede subdividir en diferentes apartados, atendiendo a su funcionalidad, generalmente dentro de la liturgia.

En primer lugar las *Misas*, propio y ordinario, fueron siempre imprescindibles dentro de la música religiosa cristiana.

Las piezas marianas también ocupan un lugar significativo. La devoción a la Madre de Dios hizo surgir composiciones de distinta índole: antifonas, cántica como el *Magnificat*, y secuencias como *Stabat Mater*, son buen ejemplo de esta devoción.

Las *Letanías* y las obras dedicadas al Santísimo Sacramento constituyen un capítulo importante dentro de este apartado.

Como ya hemos visto al hablar de la música monódica, los himnos forman parte del repertorio propio del oficio divino. Algunos, como el *Te Deum*, tuvieron un desarrollo especial.

El salmo *Miserere*, siempre mereció una atención especial por parte de los compositores. Hay que recordar el famoso *Miserere* de Palacios, del que se conservan diversas copias en los conventos, aunque con la parte orquestal reducida a órgano.

El canto de las *Lamentaciones* fue parte esencial en los oficios de la Semana Santa.

Bajo el título inespecífico de *Motetes*, se han englobado una serie de obras con texto en latín de funcionalidad inespecífica.

	nº de obras	%
Misas (propio)	59	2,84
Misas (ordinario)	223	10,75
Misas (fragmentos)	65	3,14
Total de Misas	347	16,73
Ave Maria	57	2,75
Ave maris stella	26	1,25
Magnificat	10	0,48
Otras antifonas marianas	11	0,53
Regina cœli lætare	20	0,96
Salve Regina	219	10,56
Sancta Maria	50	2,41
Stabat Mater	48	2,31
Total de obras marianas	441	21,26

	n° de obras	%
O quam suavis est	- 10	0,48
O sacrum convivium	30	1,45
O salutaris hostia	63	3,04
Pange lingua	25	1,20
Panis angelicus	31	1,50
Sacris solemnis	14	0,67
Tantum ergo	94	4,53
Total de obras al Santísimo	267	12,88
Himnos (otros)	88	4,24
Kalendas	18	0,87
Lamentaciones	40	1,93
Litanias	192	9,25
Miserere	16	0,77
Secuencias	15	0,72
Motetes	650	31,34
Totales	2074	100,00

Obras con texto en otros idiomas

Se han contabilizado 2294 obras con estas características y, como ya hemos visto, suponen el 38,37 % del total analizado.

Se han clasificado atendiendo a su funcionalidad. El grupo más numeroso lo forman las piezas marianas y engloba despedidas, flores de mayo, coplas y cantos varios.

Los villancicos de Navidad y Reyes, ocupan el segundo lugar. Casi se puede afirmar que todos los autores españoles están representados en este apartado.

A los santos fundadores de las distintas órdenes religiosas se dedican numerosas composiciones. Estas obras reciben el nombre de gozos, clogios o coplas pero, en general, tienen una forma musical muy similar, de la que se hablará más tarde.

La devoción al Santísimo Sacramento y al Sagrado Corazón también originó composiciones musicales específicas.

Es significativo el número de composiciones profanas, que engloba zarzuelas (*El Juramento*, de Gaztambide; *El tío Caniyitas*, de Soriano Fuertes; *El joven Telémaco*, de Valladar y Luján, entre otras), óperas, cuplés, y obras de contenido político, folklórico, amatorio, educativo e incluso taurino (*La Picadora*, de Cereceda o el *Pasodoble Pepe Hiyo*). Su presencia es explicable si se tiene en cuenta que, al entrar en clausura,

las novicias con formación musical solían aportar sus partituras junto con la dote. Con frecuencia se interpretaban dentro del convento, aplicándose los textos más acordes a su nueva función, como ocurre con el himno *Cara al sol* de Tellería. En las horas de recreo se cantaron muchas zarzuelas, bien con su texto original, bien con letras alusivas, felicitando a alguna religiosa por su santo, profesión, aniversario de votos, etc.

Dentro de las obras de contenido político hay que subrayar la tendencia carlista de composiciones como el himno de Chucea *Gloria y paz a ti*. [CAL. 419]

	nº de obras	%
Marianas	606	26,41
Villancicos	447	19,49
Santos	262	11,42
Profanas	142	6,19
Sagrado Corazón	66	2,88
Eucarísticas	50	2,18
Varias religiosas	721	31,43
Total de obras	2294	100,00

Obras instrumentales

Hay un total de 1610 obras instrumentales. En su mayoría son para piano, órgano o armonio. De las escasas obras orquestales se hablará más adelante.

El órgano solo podía solemnizar determinados momentos de la Misa, tales como la procesión de entrada del sacerdote, el ofertorio, la consagración, la comunión o la procesión de salida.

En el oficio divino, el órgano alternaba con el coro la ejecución de los versos salmicos. Estas composiciones instrumentales reciben el nombre de salmodia, versos, versillos o versillos, según los autores.

Los estudios para piano u órgano se han destacado por lo que suponen de formación musical dentro de los conventos.

En la música instrumental destaca la presencia de autores extranjeros y de partituras impresas. Son frecuentes las reducciones de óperas para piano u órgano solo. También hay una curiosa reducción de la *Norma* de Bellini para dos flautas, realizada por Paganini [COM nº 315].

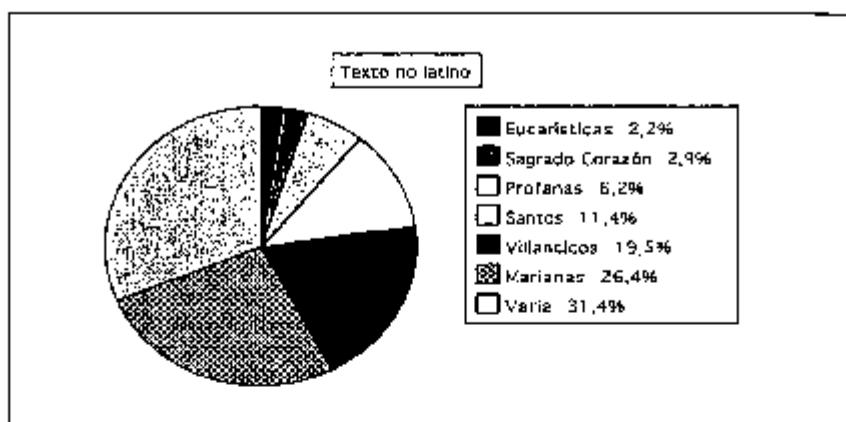
Se han catalogado como obras profanas las que por ser danzas o por sus títulos «inadecuados» (los chotis *El siguema pollo* y *Jamón serrano* y el tango *La perra careta*, son un ejemplo significativo) se supone que no

acompañaron la vida religiosa. No aparecen como música profana las composiciones clásicas, las marchas e himnos que tradicionalmente han acompañado momentos como la Consagración o la Comunión, aunque no fueran compuestas a este fin; prueba de esta aplicación de la música clásica es la prohibición de ejecutarlas que, en algunos casos, ejerció la Comisión Diocesana de Música Sagrada, presidida por Ruiz-Aznar.

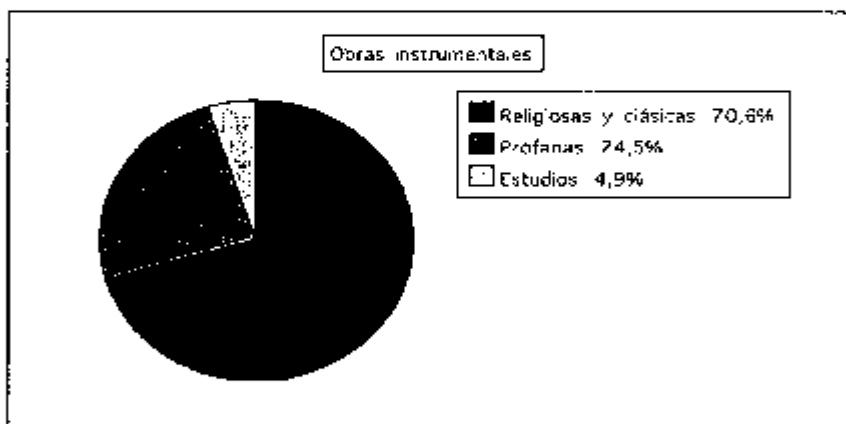
En el siglo XIX, la influencia de la música americana, tanto del norte como del sur, es significativa en las danzas, con títulos como *Lukumi*, de Ruiz de Velasco, o *La Guayaba*, *La Sopimpa* y la *Danza Americana*, de Toledo.

	nº de obras	%
Religiosas y clásicas	1136	70,56
Profanas	395	24,54
Estudios	79	4,9
Total	1610	100,00

Una vez establecida una visión de conjunto de la música religiosa en los conventos femeninos de clausura en Granada, pasamos a exponer en el tomo III —*Apéndice de partituras*—, algunas de las piezas más significativas de cada periodo, a modo de ejemplo.



Gráfica N^o 41. Tipos de obras vocales y vocales-instrumentales con texto en otras lenguas.



Gráfica N^o 42. Tipos de obras instrumentales.

CAPÍTULO III. CONCLUSIONES: HISTÓRICAS Y MUSICALES

Una vez llegados al final de este largo recorrido por los viejos archivos conventuales, la conclusión que en primer lugar se hace patente es la riqueza, el tesoro que encierran y que convierte a cada convento en un mundo por explorar. Los conventos son pequeños universos que un día iluminaron su entorno con la maravilla de sus cantorales, con la riqueza de sus pergaminos, con la vieja música -hoy ignorada- que en su día conmovió a los creyentes en la solemnidad de la liturgia de las grandes festividades o en la intimidad de unos matines recoletos.

EL CANTO LLANO: UNA NUEVA VÍA DE INVESTIGACIÓN E INTERPRETACIÓN

Dejando a un lado las observaciones precedentes, la conclusión que ofrece un mayor interés es el convencimiento de la variedad que engloba el hasta ahora llamado simplemente «canto llano».

Si aceptamos esta variedad, sobradamente demostrada en los capítulos precedentes, se abre ante nosotros una nueva vía para la investigación musicológica. Creo que no puede seguirse ignorando ese fastuoso repertorio, patrimonio ignoto de nuestro pasado cultural.

Los investigadores deben recuperar en catedrales, parroquias y pequeños archivos ese patrimonio y hacerlo llegar a los intérpretes para que de nuevo se escuchen himnos, secuencias, credos, introitos y tantas otras piezas, con su ritmo variado y propio.

Creo que ya es hora de abandonar estereotipadas convicciones que, basándose en juicios de valor obsoletos, ignoran lo que los teóricos expresieron de forma tan clara y objetiva.

Si alguien, por afirmar que la sonata clásica tiene su mejor exponente en Haydn, olvidara las composiciones de Beethoven y se negara a su

estudio, incluiría en un error evidente. Cuando se desprecia todo el gregoriano posterior a los cantorales de St. Gall, Lach o Einsiedeln, puede que se incurra en un error similar. Incluso admitiendo que no se superaron las obras primitivas o que el proceso evolutivo llevó a una decadencia progresiva (teoría que no comparto de forma general), el valor social que en su momento tuvieron esas piezas tardías las hacen objeto de estudio y admiración.

No hay que olvidar otro aspecto. Es sobradamente conocido el procedimiento compositivo, utilizado con frecuencia por nuestros grandes polifonistas, en el que se iniciaban las composiciones con una melodía gregoriana y se alternaban partes polifónicas con otras de canto gregoriano.

Es lógico suponer que emplearon las melodías y ritmos propios del canto llano tal y como se interpretaba en su entorno, en el siglo en que vivieron.

Para llevar a cabo una versión historicista correcta de Victoria, Morales, Guerrero y tantos otros, es preciso, pues, estudiar los cantorales que ellos conocían. Tan erróneo sería interpretarlos basándose en la paleografía de Lach o St. Gall como hacer una versión decimonónica de estas melodías gregorianas.

MODERNIDAD *VERSUS* TRADICIÓN MUSICAL

En los conventos objeto de estudio sorprende la duplicidad de actitudes ante la música religiosa. Por una parte se veneran como un tesoro precioso las antiguas partituras, pero son como viejas reliquias que nadie espera ver resucitar.

Se puede pensar que el desconocimiento del canto llano o de las claves en desuso son los motivos que han hecho relegar al olvido los monumentos musicales de un pasado brillante. También es lógico suponer que la mala interpretación de las normas conciliares del Vaticano II hayan tenido su parte de culpa en el proceso de abandono de viejas partituras.

Sin embargo pienso que las causas son más profundas y menos simples. Por una parte existe el deseo de las religiosas de no permanecer al margen del mundo exterior. Este deseo se manifiesta en todos los aspectos de la vida. Piensan que una cosa es el alejamiento voluntario y la renuncia a todo lo que supone la vida extraconventual y otra, muy diferente, el desconocimiento de lo que ocurre fuera de los muros conventuales.

A este deseo de permanente actualización se aúna el interés de acercar los fieles al culto. Piensan que una música actual va a facilitar la participación de los fieles en las celebraciones religiosas.

De hecho, cuando hemos reintroducido en algún convento el canto gregoriano y algún villancico decimonónico, si la comunidad ha observado que los fieles responden con su presencia y progresiva participación, no han dudado en ir dando vida a viejos repertorios olvidados, resucitando las reliquias antes consideradas obsoletas.

Estos hechos, comprobados hoy, creo que son extrapolables a cualquier época, como demuestran la cantidad y variedad de partituras conservadas en los archivos conventuales.

EL PAPEL DE LAS RELIGIOSAS EN LA MÚSICA

Los Conventos tuvieron un papel fundamental en la formación musical de la mujer. Hasta el siglo diecinueve, con la difusión del piano como instrumento de salón y la aparición progresiva de los Conservatorios de música, la mujer estuvo, en general, alejada de la enseñanza de esta materia.

Durante varios siglos se habían mantenido las tajantes normas dadas por Luis Vives al respecto en 1524, que prohibían a las mujeres aprender música:

...yo no permito ni es de mi voto que las doncellas aprendan música, ni menos que se huelguen de oírta en ninguna parte, ni en casa, ni afuera, ni á puerta ni á ventana, ni de día ni de noche, y esto no lo digo sin causa.
[Vives: 1793, 152]

No obstante sí aprobaba que las religiosas lo hiciesen:

Con todo sería de mi voto que la vírgen christiana, si quisiese aprender algo de órgano para Monja, que la enseñasen mucho de enhorabuena.
[Vives: 1793, 152-3]

Las religiosas, para cumplir con sus deberes de coro, estaban obligadas a obtener unos conocimientos musicales, bastante profundos cuando tenían que desempeñar el cargo de organista o de vicaria de coro. Nos limitamos a recordar estos hechos bien conocidos.

Pero hay una faceta olvidada acerca de la importancia de las religiosas en el mundo musical que conviene destacar. Hoy, cualquier compositor tiene a su alcance los medios informáticos que le permiten oír su música antes de su estreno, pero es un logro muy reciente, impensable hace sólo unas décadas. La presencia en los conventos de reducciones de partituras de muchos maestros de capilla y de borradores, previos a la edición definitiva, hacen pensar que los coros conventuales acompañados al ór-

gano se emplearon para obtener una primera audición de obras más elaboradas posteriormente.

AUTORES EXTRANJEROS EN LOS CONVENTOS DE CLAUSTRA

Ya se ha hablado del alto porcentaje de compositores extranjeros representados en los archivos conventuales.

Quiero simplemente llamar la atención sobre dos hechos. El primero es que no se trata en muchos casos de partituras adquiridas recientemente para el estudio de las religiosas, sino que son ediciones extranjeras antiguas en las que, por ejemplo, se habla del «señor Haydn» como de un músico vivo aun. La *Misa n.º 1* C. de Mozart que se encuentra en el Monasterio de la Encarnación, es una edición impresa en Londres el año 1819.

De este primer hecho se deduce el segundo: es inadmisibile la afirmación repetida de aislamiento a que estaban sometidos los músicos granadinos. Si algún músico granadino permaneció aislado se debió a su incultura o a una opción personal, no achacable a las circunstancias en las que se desarrolló su trabajo.

LA CENSURA EN LA MÚSICA RELIGIOSA

No es desconocida la influencia del pensamiento tridentino en la sustitución de viejos cantorales. Ya hemos hablado del papel que Felipe II tuvo en la desaparición de los primitivos manuscritos escurialenses.

En los archivos granadinos estudiados, el único dato que corrobora la existencia de una censura en el pasado es la comprobación de que, en algún momento no precisado, se destruyeron folios de algunos cantorales. Con esos folios se eliminaron textos profanos (conmemoración de victorias sobre los árabes) y música polifónica.

Las batallas que se mantuvieron en Granada entre los defensores y los detractores del futuro dogma de la Inmaculada Concepción, también tuvieron su reflejo musical: en algunos cantorales, los textos alusivos a la Inmaculada fueron destruidos y sustituidos (a veces recurriendo al simple recurso de pegar sobre el pergamino tiras de papel con textos más «tradicionales»).

Ya en nuestro siglo, basta hacer un somero repaso por los catálogos de los conventos para observar las continuas prohibiciones de la Comisión Diocesana de Música Religiosa de Granada, presidida por el maestro de capilla D. Valentín Ruiz Aznar. D. Rafael Salguero había emprendido previamente este camino para intentar que se tuvieran en cuenta las prescripciones del *motu proprio* al respecto.

El *motu proprio* dado por el papa Pío X el 22 de noviembre de 1903, día de santa Cecilia, afirmaba que la música religiosa debía ser santa y, por tanto:

excluir todo lo profano, no sólo en sí misma, sino en el modo en que la interpretan los mismos cantantes.

También debía tener calidad, ser «arte verdadero», y tenía que ser «universal». De estas tres condiciones se desprendía que el gregoriano y «las composiciones derivadas de él» se consideraran lo más «pto; rechazando por el contrario la música teatral «que durante el pasado siglo estuvo muy en boga, singularmente en Italia.»

Pío X prohibía el canto en lengua vulgar, recordando la primacía de la lengua latina en la liturgia.

El texto litúrgico tenía que cantarse:

como está en los libros, sin alteraciones o postposiciones de palabras, sin repeticiones indebidas, sin separar sílabas, y con tal claridad que puedan entenderlo los fieles.

En cuanto al modo de cantar, recomendaba que se evitaran los solos y prohibía la participación de la mujer, cuyas voces debían ser sustituidas por voces infantiles.

Prohibía el empleo del piano y de otros instrumentos «fragorosos o ligeros, como el tambor, el chinesco¹, los platillos y otros semejantes.»

En otoño de 1928 se celebró en Vitoria un Congreso Nacional de Música Sagrada, en que se recordaron las medidas del *motu proprio*. En una carta del Cardenal Segura, fechada el 2 de julio de 1929, se recordaba la necesidad de desterrar de los templos la música

frívola y profana, proscrita por la Santa Sede repetidas veces y que aun seguía imperando, por desgracia, en muchas partes.

A partir de estas fechas, en Granada comenzó una revisión sistemática de los archivos musicales. La ya mencionada Comisión, presidida por don Valentín, con la colaboración de los vocales José Espinosa y B. Torrellas, llevó a cabo un sinnúmero de prohibiciones.

1. Instrumento de percusión compuesto de una armadura metálica, guarnecida de campanillas y cascabeles, ensartada en un mango para hacerlo sonar sacudiéndolo a compás.

Pero ¿cuál fue el objeto de la censura? En general, no se atendió a motivos musicales estéticos. A menudo se ha hablado de que se intentaban evitar los «italianismos», las partituras «operísticas», consideradas impropias de la música religiosa. Si bien se prohibieron obras como el *Miserere* de Palacios por esos motivos, la mayoría de las prohibiciones están relacionadas con el texto.

Un villancico impreso de Antonio Mateo, *¡Ay, qué lindo!*, [CAL. n.º 547] primero censurado y luego permitido tras someterse a una reforma, nos dio la clave: en los textos castellanos se prohibía hablarle al Niño Jesús en segunda persona y cualquier frase que pudiera resultar familiar, por considerarla poco respetuosa.

En los textos latinos se prohibía cualquier repetición y la superposición de diferente texto en voces simultáneas que no permitiera su clara audición. Por este motivo se censuraron muchas antífonas *Salve Regina*.

Aunque respetamos los motivos de esta drástica censura, lamentamos que muchas hermosas partituras se hayan destruido en la hoguera inquisitorial, por causas a veces totalmente baladres e injustificables con la perspectiva actual.

¿UNA ESCUELA GRANADINA DE MÚSICA RELIGIOSA?

Nos hemos detenido más extensamente en el apartado anterior por considerar que la censura fue la causa de que desapareciera la auténtica escuela granadina de música.

Con frecuencia se habla de una escuela granadina vinculada a Falla, Ruiz Aznar y a sus discípulos o epígonos.

Creemos, como afirmaba Francisco de Paula Valladar, que la auténtica escuela granadina de música hay que buscarla en las enseñanzas de Contreras y Jiménez, en el monasterio de San Jerónimo, de la que derivarían maestros de capilla como Martín Blanca.

Ya en la segunda mitad del s. XVIII, fray Francisco Jiménez [1774-1853] fue maestro de los músicos que daban vida al primer Liceo granadino.

Fue Jiménez un gran conocedor del clasicismo alemán y de los polifonistas españoles. En la época de la exclaustración se reunieron en su entorno, para aprender sus enseñanzas, Palacios, Roure, Caballero, Bernabé Ruiz y Miguel Rivero, entre otros grandes músicos del momento.

Vicente Palacios era el alumno predilecto de Francisco Javier García Fajer, el Españolito, maestro de capilla prestigioso en su época por hacer uso de los recursos del arte musical como «medio de agrandar y connover, y no como medios de ejercitar la mente y el cálculo.» Precisamente esta vinculación de la música con los sentidos haría que fuese censurado.

Palacios siguió los pasos de su maestro. Sus pautas como compositor fueron crear una melodía que expresara el sentido del texto.

Sus teorías influyeron en otros compositores como Ruiz de Henares, Cordoncillo, Luján, Palancar y tantos otros, cuyas obras hemos catalogado.

También formado con los maestros jerónimos, Martín Blanca seguiría sus pasos, aunque la muerte acabó pronto con su fructífera producción. Su sucesor como maestro de capilla catedralicio, tras una larga vacante, fue Celestino Vila de Forns.

Vila había estudiado las técnicas del Españolito en la catedral de Zaragoza. Fue un gran teórico, capaz de valorar por igual propuestas tan alejadas como el canto gregoriano y las composiciones wagnerianas.

La obra de Vila se continuó con su discípulo el organista Antonio Mateo Pereda, muy presionado por la censura en que se desarrolló su actividad.

Creo que existió una auténtica escuela granadina de música, vinculada al Españolito y a Ripa, a Palacios y a Vila, que la censura trató de ahogar y que hoy, libres de prejuicios y con la apertura de criterios que da el propio Concilio Vaticano II, debemos recuperar, haciendo que vuelvan de nuevo las melodías enterradas en los viejos archivos.

ÍNDICES

ÍNDICE DE LÁMINAS

- I. Toma de hábito de fray Francisco Jiménez (p. 122).
- II. Toma de hábito de fray Juan de S. Antonio Contreras (p. 124).
- III y IV. Motetes de Sebastián López de Velasco (p. 132 y 133).
- V. Misa de Juan Francés de Iribarren (p. 134).
- VI-IX. Firma del organista y compositor Miguel Rivero Larios en las *Nóminas y Cuentas de Fábrica* de la Parroquia del Sagrario (p. 143-146).
- X y XI. *Libro de Cuentas* de la Hermandad de las Ánimas de la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias donde aparece la firma del organista y compositor Antonio Cordoncillo (p. 148 y 149).
- XII. Misal impreso en Granada en la primera mitad del s. XVI (p. 171).
- XIII. Inicial mudéjar de un cantoral (p. 297).
- XIV. Introito de difuntos, ejemplo del grupo rítmico A. (p. 306).
- XV. Antífona *ad Magnificat*, perteneciente al grupo rítmico B. (p. 307).
- XVI. Dos ejemplos del grupo rítmico C: secuencia *Stabat Mater* (p. 308).
- XVII. Introito *Rorate caeli*, grupo melódico A (p. 318).
- XVIII. Antífona *Iam sanctæ Claræ claritas*, grupo melódico B (p. 319).
- XIX. Antífona *Magnificemus Dominum*, grupo melódico C (p. 320).
- XX. Pergamino suelto del último cantoral que se realizó en los conventos (p. 330).
- XXI. *Liber Antiphonarius*, impreso en Granada por Juan Varela en 1508 (p. 335).
- XXII. Introito de la Misa conmemorativa de la Toma de Granada, impreso en esta ciudad ca. 1540 (p. 336).
- XXIII. *Manuale Sacramentorum*, impreso en Granada en 1542 (p. 339).

ÍNDICE DE GRÁFICAS

1. Cantorales y libros manuales. Distribución en los Conventos (p. 299).
2. Las obras litúrgicas monódicas con texto latino (p. 299).
3. Tipos de obras que aparecen en los cantorales estudiados (p. 303).
4. Distintas partes del propio de la Misa (p. 303).
5. Distintas partes del ordinario de la Misa (p. 309).
6. Porcentaje general de los distintos grupos rítmicos (p. 309).
- 7-18. Porcentaje de los grupos rítmicos en las diversas obras (p. 310-315).
19. Porcentaje general de los distintos grupos melódicos. (p. 321).
- 20-36. Porcentaje de los grupos melódicos en las diversas obras. (p. 321-329).
37. Total de obras polifónicas. (p. 350).
38. Porcentaje de autores españoles y autores extranjeros. (p. 350).
39. Las obras de autor conocido. (p. 351).
40. Tipos de obras vocales, o vocales-instrumentales, con texto en latín. (p. 351).
41. Tipos de obras vocales y vocales-instrumentales con texto en otras lenguas. (p. 356).
42. Tipos de obras instrumentales. (p. 356).

ÍNDICE GENERAL

VOLUMEN 1

NOTAS PRELIMINARES

ABREVIATURAS Y SIGLAS EMPLEADAS

INTRODUCCIÓN

ESTADO DE LA CUESTIÓN	17
FUENTES EMPLEADAS	18
<i>Fuentes generales</i>	18
Archivos conventuales	18
Otros archivos consultados	19
<i>De tipo propiamente musical: partituras</i>	19
El Archivo Musical de los conventos	19
Otros archivos con fondos musicales	20
METODOLOGÍA Y PLAN DE TRABAJO	20
<i>Esquema elegido y metodología aplicada al mismo</i>	20
<i>Metodología aplicada al análisis musical</i>	20
Criterios para la selección de las obras	21
Criterios para la selección de los autores	21
Criterios de transcripción musical	21
Criterios de análisis musical	22
EL MARCO HISTÓRICO	22
<i>Rasgos generales de la música religiosa</i>	22
<i>La música religiosa en la Granada cristiana</i>	23

La música religiosa de la Granada romana	23
La música religiosa en la Granada visigota	27
La música religiosa en la Granada mozárabe	28
La música religiosa en la Granada cristiana de nuevo	29
<i>La música religiosa en la vida de la ciudad y en las instituciones granadinas</i>	30
La Catedral	30
La Capilla Real	48
La Capilla de música del Monasterio de San Jerónimo	54
Otras instituciones: La Capilla de Música de «Los Extravagantes». La Banda del Hospicio. El Liceo artístico y literario. La Cuerda Granadina. La escuela de canto de Ronconi. El Centro Artístico. La Sociedad de Conciertos. El Conservatorio <i>Victoria Eugenia</i>	55
La música religiosa y la música popular	60
<i>Los Conventos en la vida de la ciudad</i>	65

CAPÍTULO PRIMERO:

LA MÚSICA EN LOS CONVENTOS: INFRAESTRUCTURA, FUNCIONAMIENTO Y ACTIVIDADES

CONVENTOS FEMENINOS DE CLAUSURA EN GRANADA

<i>Su fundación</i>	67
<i>Conventos hoy desaparecidos: sus fondos musicales</i>	72
<i>Conventos estudiados. Criterios de selección</i>	73
<i>Breve historia de los Conventos objeto de estudio</i>	74
Real Monasterio de la Madre de Dios. Comendaduras de Santiago	74
Convento de Nuestra Señora del Carmen. Carmelitas Calzadas	78
Convento de Nuestra Señora de los Ángeles. Clarisas Franciscanas	84
Monasterio de Santa Paula. Jerónimas	86
Monasterio de la Encarnación. Clarisas Franciscanas	90
Convento de Santa Inés. Clarisas Franciscanas	93
Convento de San José. Carmelitas Descalzas	94
Convento de San Bernardo. Cistercienses	99
Convento de Santa Clara de Loja (Granada). Clarisas Franciscanas	106
Monasterio de San Jerónimo. Jerónimos	108
<i>Diferentes Órdenes Religiosas</i>	109
Orden de Santiago	110

Carmen Calzado	111
Clarisas Franciscanas	115
Orden de San Jerónimo	116
Carmelitas Descalzas	126
Orden del Cister	128
LOS MEDIOS HUMANOS Y MATERIALES DE LA MÚSICA	
CONVENTUAL	131
<i>Los maestros de capilla y los conventos</i>	131
<i>Órganos y organistas</i>	135
Los órganos	135
Los organistas	137
Religiosas organistas	137
Otros organistas	141
<i>Instrumentos e instrumentistas</i>	150
Instrumentos	150
Clave, clavicordio y fortepiano	150
Instrumentos de percusión	150
Instrumentistas	151
<i>Cantores</i>	152
Religiosas cantoras	152
Cantores conuclados	154
<i>Otros músicos, capellanes y colaboradores de los conventos</i>	154
<i>Materiales utilizados en los Conventos</i>	155
FUNCIONAMIENTO Y ORGANIZACIÓN INTERNA DE LA	
MÚSICA CONVENTUAL	155
<i>Normas específicas en cada Orden religiosa</i>	155
ACTIVIDADES MUSICALES	163
<i>Actividades a cargo de los propios conventos</i>	164
La liturgia ordinaria	164
Donaciones de devotos	164
Otras funciones solemnes no habituales	165
<i>Colaboración de la Capilla de Música de otras entidades e</i> <i>instituciones religiosas</i>	165
SITUACIÓN ECONÓMICA Y SOCIO-CULTURAL DE LA	
ACTIVIDAD MUSICAL EN LOS CONVENTOS DE CLAUSURA	166

**CAPÍTULO II:
EL ARCHIVO MUSICAL EN LOS CONVENTOS DE CLAUSURA:
CONSIDERACIONES SOBRE EL REPERTORIO CONSERVADO**

CANTO LITÚRGICO MONÓDICO CON TEXTO LATINO: SU EVOLUCIÓN A TRAVÉS DEL TIEMPO	169
<i>Canto toledano versus canto romano</i>	170
<i>Canto llano, canto figurado, canto mixto, canto de órgano</i>	176
<i>Los teóricos del canto llano en los Conventos estudiados</i>	215
Los teóricos del s. XVIII	216
MARTÍN y COLL	216
ROEL DEL RÍO	230
VILLASAGRA	234
NARRO	238
MARCOS y NAVAS	240
CARRERA LANCIARES	248
Los teóricos del s. XIX	273
PÉREZ MARTÍNEZ y HERNÁNDEZ	274
RUIZ DE GALARRETA	276
VILA y PASQUÉS	284
MOYA y PÉREZ	288
ARANGUREN de AVIÑARRO	289
URLARTE	291
DOMÍNGUEZ MARTÍNEZ	292
MARTÍN BLANCA	296
<i>La música, Cantorales y libros impresos en los Conventos</i>	298
Los Cantorales	298
Los libros impresos	331
POLIFONÍA. MISAS, OBRAS CON TEXTO LATINO, OBRAS CON TEXTO EN LENGUA VERNÁCULA, OBRAS INSTRUMENTALES, OBRAS PROFANAS	349
Misas y obras con texto en latín	352
Obras con texto en otros idiomas	353
Obras instrumentales	354

**CAPITULO III:
CONCLUSIONES: HISTÓRICAS Y MUSICALES**

EL CANTO LLANO: UNA NUEVA VÍA DE INVESTIGACIÓN E INTERPRETACIÓN	357
MODERNIDAD <i>VERSUS</i> TRADICIÓN MUSICAL	358
EL PAPEL DE LAS RELIGIOSAS EN LA MÚSICA	359
AUTORES EXTRANJEROS EN LOS CONVENTOS DE CLÁUSURA ...	360
LA CENSURA EN LA MÚSICA RELIGIOSA	360
¿UNA ESCUELA GRANADINA DE MÚSICA RELIGIOSA?	362

VOLUMEN II (EN CD)

CAPÍTULO IV: BIBLIOGRAFÍA	387
--	-----

CAPÍTULO V: ÍNDICES	513
----------------------------------	-----

COMPOSITORES

Españoles	513
Extranjeros	623

OBRAS

Texto latino	689
Texto castellano	713
Instrumentales	747

VOLÚMEN III (EN CD)

CAPÍTULO VI: APÉNDICES

PARTITURAS. Análisis y transcripciones	769
<i>Música monódica</i>	769
Credo hispanum. ca.1528	771
Dies iræ. 1674	777
Lamentaciones del s. XVIII	783
MARCOS Y NAVAS (1776)	785
CARRERA LANCHARÉS (1789)	786
<i>Vau et egressus est</i> . Anónima	787
<i>Música polifónica</i>	795
Siglo XVI	795
- <i>Kyrie eleison</i> a cuatro voces, anónimo ca. 1528	795
Siglo XVII	
- <i>Israel es tu rex</i> . Motete. Sebastián LÓPEZ de VELASCO (1584-1659)	796
- <i>Cetus in excelsis</i> . Motete. S. LÓPEZ de VELASCO	796
Siglo XVIII	801
- <i>Preconice todo el orbe</i> . Antonio RIPA BLÁNQUEZ (1718/20-1795)	801
- <i>Una beata a la moda</i> . Manuel RODRÍGUEZ	821
- <i>Dexad el pesado sueño</i> . Anónimo	835
Siglo XIX	847
- <i>Ya Doctor admirable</i> . Juan CONTRERAS MARTÍNEZ (n. 1787)	847
- <i>Stabat mater</i> [1835]. VICENTE PALACIOS (ca. 1777-1836)	859
- <i>Santiago Apóstol glorioso</i> . José ROURE (+ 1855)	869
- <i>Venid pastorecitos</i> . [1866]. J. GUERVÓS del CASTILLO. (1835-1915)	879
- <i>De Belén con contento</i> . Antonio MARTÍN BLANCA (1833-1876)	891
- <i>Misa a tres voces con órgano obligado</i> . [1855] Antonio CORDONCILLO	907
- <i>Portal sacrosanto</i> [1867]. Antonio CORDONCILLO	941

- <i>No se niño hermoso</i> [1879]. Antonin CORDONCILLO .	948
- <i>Astro luciente</i> [1881]. Miguel RIVERO LARIOS	957
- <i>Misa a 3 para San Juan de Dios.</i> [1886]. VILA de FORNS (1829-1915)	981
Siglo XX	1.010
- <i>Ángeles de alas de oro</i> [1908]. Celestino VILA de FORNS	1.011
- <i>Bona Pastor</i> [1909]. P. BENEYTO FONTABELLA	1.018
- <i>De las sacras orillas del Daura</i> [1912]. Celestino VILA de FORNS	1.023
- <i>A tus pies, Reina adorada</i> [1916]. R. SALGUERO (1875-1925)	1.027
- <i>Canerios al Dios del Amor.</i> Antonio MATEO PEREDA (+ 1959)	1.032
- <i>Duerme, Niñito mío</i> [1935]. A. MATEO PEREDA	1.040

VOLÚMENES IV-XIX (EN CD)

REAL MONASTERIO DE LA MADRE DE DIOS
COMENDADORAS DE SANTIAGO

VOLUMEN IV (EN CD)

PORTADA Y CONTRAPORTADA	I
AGRADECIMIENTOS	II
AUTORIZACIÓN	III
EL REAL MONASTERIO DE LA MADRE DE DIOS	IV
LA ORDEN DE SANTIAGO	VI
LA MÚSICA Y EL MONASTERIO	VII
CRITERIOS DE CATALOGACIÓN	VIII

CATÁLOGO
MÚSICA TEÓRICA I

MÚSICA PRÁCTICA:	
AUTORES: A-Z	4

VOLUMEN V (EN CD)

PORTADA Y CONTRAPORTADA	
OBRAS ANÓNIMAS	232
CANTORALES	232
MISAS	258
OBRAS CON TEXTO EN LATÍN	277
OBRAS CON TEXTO EN LENGUAS VERNÁCULAS	315
OBRAS INSTRUMENTALES	364
PUBLICACIONES PERIÓDICAS	388
TEXTOS	389
APÉNDICE	449
LÁMINAS	457

VOLUMEN VI (EN CD)

PORTADA Y CONTRAPORTADA	S.N.
-------------------------------	------

CELESTINO VILA DE FORNS

DATOS BIOGRÁFICOS	459
LISTADO DE OBRAS	461
OBRAS SELECCIONADAS	471
CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS	473

OBRAS DE VILA TRANSCRITAS

OBRAS CON TEXTO EN LATÍN	475
OBRAS CON TEXTO EN CASTELLANO	851
OBRAS INSTRUMENTALES	993

INDICES

ONOMÁSTICO	997
TOPONÍMICO	1007
INSTITUCIONES Y ENTIDADES	1009
TEORÍA E HISTORIA	1011
COMPOSITORES	1013
INCIPIT LITERARIOS [LATÍN]	1027
INCIPIT LITERARIOS [LENGUAS VERNÁCULAS]	1035
OBRAS INSTRUMENTALES	1043

OBRAS TRANSCRITAS	1048
INDICE GENERAL	1049

**CONVENTO DE NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN
CARMELITAS CALZADAS**

VOLUMEN VII (EN CD)

PORTADA	I
AGRADECIMIENTOS	II
AUTORIZACIÓN	III
LA ORDEN DEL CARMELO	IV
HISTORIA DEL CONVENTO GRANADINO	V
LA MÚSICA EN EL CONVENTO DE NUESTRA SRA. DEL CARMEN	XI
CRITERIOS DE CATALOGACIÓN	XV

CATÁLOGO

TEORÍA E HISTORIA	1
MÚSICA PRÁCTICA:	
AUTORES: A-O	4

VOLUMEN VIII (EN CD)

PORTADA	I
AUTORES: O-Z	208

OBRAS ANÓNIMAS

CANTORALES Y LIBROS ANTIGUOS	302
PAPELES SUELTOS	
MISAS	318
OBRAS CON TEXTO EN LATÍN	326
OBRAS CON TEXTO EN LENGUAS VERNÁCULAS	355
OBRAS INSTRUMENTALES	410

VOLUMEN IX (EN CD)

PORTADA	I
LÁMINAS	II
TEXTOS	426
APÉNDICES	563
HISTÓRICO	564
BIBLIOGRÁFICO	575

INDICES

ONOMÁSTICO	581
TOPONÍMICO	594
INSTITUCIONES Y ENTIDADES	596
AUTORES	598
INCIPIIT LITERARIOS [LATÍN]	624
INCIPIIT LITERARIOS [LENGUAS VERNÁCULAS]	630
OBRAS INSTRUMENTALES	641
LÁMINAS	647
APÉNDICES	648
ÍNDICE GENERAL	649

CONVENTOS DE NUESTRA SEÑORA DE LOS ÁNGELES,
DE SANTA INÉS Y DE SANTA CLARA DE LOJA.
CLARISAS FRANCISCANAS

VOLUMEN X (EN CD)

- PORTADA, [1]
- AGRADECIMIENTOS, [2]
- AUTORIZACIÓN, [3]
- DATOS HISTÓRICOS, [4-7]
- NORMAS DE CATALOGACIÓN [8-9]
- CATALOGO, 1-277
- HISTORIA, REGLAS, TEORÍA, 1-7
- MÚSICA PRÁCTICA. AUTORES, 8-277

VOLUMEN XI (EN CD)

- MÚSICA PRÁCTICA. ANÓNIMOS, 278- 450
- LIBROS IMPRESOS, 278
- MANUSCRITOS SOBRE PERGAMINO, 279-282
- LIBROS MANUSCRITOS, 282-288
- PAPELES SUELTOS, 289-450
- MISAS, 289-303
- OBRAS CON TEXTO EN LATÍN, 304-350
- OBRAS INSTRUMENTALES Y CON TEXTO NO LATINO, 351-450
- TEXTOS, 451-513
- APÉNDICE HISTÓRICO Y BIBLIOGRÁFICO Y VACIADO DE FUENTES MUSICALES 514-546
- LÁMINAS
- ÍNDICES, 547
- ÍNDICE ONOMÁSTICO
- ÍNDICE DE OBRAS
 TEXTO LATINO
 TEXTO NO LATINO
 INSTRUMENTALES
- ÍNDICE DE LÁMINAS
- ÍNDICE GENERAL

**MONASTERIOS DE SANTA PAULA Y DE SAN JERÓNIMO.
 ORDEN JERÓNIMA**

VOLUMEN XII (EN CD)

PORTADA Y CONTRAPORTADA	S.N.
AGRADECIMIENTOS	I
AUTORIZACIÓN	II
EL MONASTERIO DE SANTA PAULA	III
LA ORDEN JERÓNIMA	VI
LA MÚSICA Y LA ORDEN JERÓNIMA	VII
EL MONASTERIO DE SAN JERÓNIMO DE GRANADA Y LA MÚSICA	VIII
EL MONASTERIO DE SANTA PAULA DE GRANADA Y LA MÚSICA	XI

CRITERIOS DE CATALOGACIÓN.....	XIII
--------------------------------	------

CATÁLOGO

TEORÍA E HISTORIA.....	1
MÚSICA PRÁCTICA:	
LIBROS.....	8

PAPELES SUELTOS

AUTORES: A-Z.....	13
-------------------	----

VOLUMEN XIII (EN CD)

PORTADA Y CONTRAPORTADA.....	S.N.
------------------------------	------

OBRAS ANÓNIMAS

TEORÍA E HISTORIA.....	260
CANTORALES.....	268

PAPELES SUELTOS

MISAS.....	300
OBRAS CON TEXTO EN LATÍN.....	316
OBRAS CON TEXTO EN LENGUAS VERNÁCULAS.....	393
OBRAS INSTRUMENTALES.....	505

VOLUMEN XIV (EN CD)

PORTADA Y CONTRAPORTADA.....	S.N.
LÁMINAS.....	S.N.
TEXTOS.....	558

APÉNDICES

HISTÓRICO.....	653
BIBLIOGRÁFICO.....	706

INDICES

ONOMÁSTICO.....	722
· TOPONÍMICO.....	735

INSTITUCIONES Y ENTIDADES	739
AUTORES	742
TEORÍA E HISTORIA	759
INCIPIT LITERARIOS [LATÍN]	762
INCIPIT LITERARIOS [LENGUAS VERNÁCULAS]	769
OBRAS INSTRUMENTALES	778
FÁMINAS	782
INDICE GENERAL	783

MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN.
CLARISAS FRANCISCANAS

VOLUMEN XV (EN CD)

PORTADA Y CONTRAPORTADA	I
AGRADECIMIENTOS	II
AUTORIZACIÓN	III
HISTORIA DEL MONASTERIO	V
CRITERIOS DE CATALOGACIÓN	IX

CATÁLOGO

MÚSICA TEÓRICA E IMPRESOS ANTERIORES A 1900	1
MÚSICA PRÁCTICA:	
AUTORES: A-Z	5
OBRAS ANÓNIMAS	81
CANTORALES	81
PERGAMINOS SUELTOS	143
MISAS	157
OBRAS CON TEXTO EN LATÍN	169
OBRAS CON TEXTO EN LENGUAS VERNÁCULAS	175
OBRAS INSTRUMENTALES	178
APÉNDICE	184

INDICES

AUTORES	185
INCIPIT LITERARIOS [LATÍN]	201
INCIPIT LITERARIOS [LENGUAS VERNÁCULAS]	204

OBRAS INSTRUMENTALES	206
INDICE GENERAL	209

CONVENTO DE SAN JOSÉ.
CARMELITAS DESCALZAS

VOLUMEN XVI (EN CD)

PORTADA	
AGRADECIMIENTOS	1
AUTORIZACIÓN	11
EL CONVENTO: SU HISTORIA Y SU ARTE	1
APÉNDICE HISTÓRICO	5
LÁMINAS	S.N.
EL ARCHIVO MUSICAL	13
CRITERIOS DE CATALOGACIÓN	15

CATÁLOGO

AUTORES, Nº 1-563	17
-------------------------	----

VOLUMEN XVII (EN CD)

AUTORES, Nº 564-699	241
OBRAS ANÓNIMAS, Nº 700-1184	286
MISAS, Nº 700-729	286
OTRAS OBRAS CON TEXTO EN LATÍN, Nº 730-864	302
OBRAS CON TEXTO EN CASTELLANO E INSTRUMENTALES, Nº 865-1184	330
TEXTO LITERARIO DE VILLANCICOS	428

ÍNDICES

ÍNDICE ONOMÁSTICO	451
ÍNDICE DE <i>INCIPIIT</i> LITERARIO	456
OBRAS CON TEXTO EN LATÍN	456
OBRAS CON TEXTO EN LENGUAS VERNÁCULAS	461
OBRAS INSTRUMENTALES	467
ÍNDICE GENERAL	471

**CONVENTO DE SAN BERNARDO,
CISTERCIENSES**

VOLUMEN XVIII (EN CD)

PORTADA	I
AGRADECIMIENTOS	II
AUTORIZACIÓN	III
HISTORIA DEL MONASTERIO	IV
CRITERIOS DE CATALOGACIÓN	XI

CATÁLOGO

OBRAS TEÓRICAS	1
MÚSICA PRÁCTICA	2

VOLUMEN XIX (EN CD)

PORTADA	I
---------------	---

OBRAS ANÓNIMAS

CANTORALES	163
LIBROS	183

PAPELES SUELTOS

MISAS	184
OBRAS CON TEXTO EN LATÍN	185
OBRAS CON TEXTO EN LENGUAS VERNÁCULAS	218
OBRAS INSTRUMENTALES	237

APÉNDICE

TEXTOS	239
APÉNDICE HISTÓRICO Y BIBLIOGRÁFICO	267
LÁMINAS	283

INDICES

ONOMÁSTICO	292
COMPOSITORES	299
TEÓRICOS	314

INCIPIIT LITERARIOS [LATÍN]	315
INCIPIIT LITERARIOS [LENGUAS VERNÁCULAS]	318
OBRAS INSTRUMENTALES	322
LÁMINAS	327
ÍNDICE GENERAL	328

La revisión de este trabajo concluyó el
día 26 de enero de 2005,
festividad de Santa
Paula Romana.