

# La música en los conventos de clausura femeninos de Granada

M.<sup>a</sup> Julieta VEGA GARCÍA-FERRER  
Granada

## I. Desarrollo.

## II. Conclusiones.

- 2.1. *El canto llano: una nueva vía de investigación.*
- 2.2. *Modernidad «versus», tradición musical.  
Una vía pastoral a recuperar.*
- 2.3. *El papel de las religiosas en la música: un valor incalculable.*
- 2.4. *Autores extranjeros en los conventos de clausura: europeísmo.*
- 2.5. *La censura en la música religiosa:  
conservar el patrimonio en desuso.*

## III. Bibliografía.



## **I. DESARROLLO**

Durante siglos, los conventos de clausura han sido un mundo aparte, de difícil acceso. La actitud postconciliar, unida a una serie de circunstancias favorables, ha hecho posible que pudiese llegar –no sin dificultades– a su rico patrimonio histórico-musical.

Pronto pude percatarme de que sus archivos históricos son una fuente esencial que contiene datos inéditos sobre las fundaciones, el funcionamiento y la vida de los conventos.

Desgraciadamente, en muchas ocasiones, los archivos históricos se han perdido total o parcialmente por diversas causas (exclaustración, obras, etc.). Lo que se ha podido estudiar, aunque no es más que una parte mínima, basta para comprender el valor de esos fondos. Su riqueza y minuciosidad son prodigiosas, pero el libre acceso a su estudio es difícil y las posibilidades de publicación de los resultados están restringidas. En algún caso no se me ha permitido consultarlos y en otros se han censurado las conclusiones obtenidas.

Pero 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.

Las partituras encontradas en los conventos 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.

Los archivos musicales, en general, han corrido mejor suerte que los históricos y, tanto si se mantienen en uso como si han sido abandonados en pro de composiciones más acordes con la tendencia pseudopostconciliar, 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.

Así, pues, el trabajo propiamente dicho se divide en dos partes fundamentales. La primera es esencialmente histórica, y aborda la fundación de los conventos, el papel de la música en ellos y la influencia que sobre el fenómeno musical tuvieron las distintas órdenes religiosas.

La mayoría de los conventos femeninos de clausura aparecieron en Granada durante el siglo XVI, aunque también en el siglo siguiente continuó la creación de otros nuevos.

En total había dieciocho conventos. Algunos autores afirman que hubo diecinueve porque añaden el de Santa María Egipcíaca, pero éste no fue de clausura. Esta casa, llamada de Recogidas o «Arrecogías», 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.

Las Esclavas del Santísimo Sacramento, Orden fundada en 1944, se trasladaron a Granada en 1948 y hoy ocupan la Iglesia de San Gregorio Bético. Aunque esporádicamente cantan gregoriano, la música que suelen emplear es postconciliar, por lo que no las he tenido en cuenta en este estudio.

El primer convento femenino de Granada fue el de las comendadoras de Santiago; lo fundaron los Reyes Católicos en 1501, bajo la advocación de Ntra. Sra. La fundación del segundo convento, Santa Isabel la Real, de clarisas franciscanas, tuvo lugar el 15 de septiembre de 1501. El tercer convento fue el de Ntra. Sra. del Carmen, de carmelitas calzadas, fundado en 1508. 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. El quinto fue el convento *Santi Spiritus*, de dominicas, fundado por Álvaro de Bazán en 1520. El sexto fue el convento dominico de Santa Catalina de Sena, fundado por el duque de Arcos en 1530. El séptimo fue el Monasterio de la Concepción de Ntra. Sra., de clarisas franciscanas sujetas al Ordinario, fundado por la italiana Juliana de San Francisco, en 1530. El octavo fue Ntra. Sra. de los Ángeles, fundado en 1540, en la calle Gómez, por

dos beatas de la tercera Regla de San Francisco; en 1570 pasaron a ser clarisas franciscanas. El noveno fue el Monasterio de Santa Paula, de jerónimas, fundado en 1542. El décimo fue Ntra. Sra. de la Encarnación, de clarisas franciscanas sujetas al ordinario, fundado en 1544. El undécimo fue el Monasterio de Santa Inés, que adoptó el hábito y Reglas de Santa Clara en 1560. El duodécimo fue el de San José, de carmelitas descalzas, fundado en 1571. D.<sup>a</sup> María de Sarmiento, duquesa de Sesa, esposa de un nieto del Gran Capitán, fundó en 1589 el de Ntra. Sra. de la Piedad, de dominicas. El último convento del siglo XVI es de las capuchinas, fundado en 1587.

El primer convento del siglo XVII, fundado en 1626, fue el del Santo Ángel Custodio, 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 fue el cisterciense de San Bernardo, fundado en 1683, aunque tuvo su origen en dos beaterios del Monte Carmelo, a fines del siglo precedente, el de las potencianas y el de las melchoras.

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.

El Convento de Santa Inés se unió al de Ntra. Sra. de los Ángeles, y allí se encuentran sus fondos musicales, junto a los del también extinto Convento de Santa Clara de Loja (Granada).

El edificio que ocupó el Convento *Sancti Spiritus*, en la calle Reyes Católicos, fue destruido en el siglo XIX. Está unido al Convento de la Piedad desde 1942.

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, se trasladaron, con su archivo musical incluido, al Monasterio de San Jerónimo, una vez efectuadas las oportunas reformas en el mismo. Hay que recordar que el dicho Monasterio de San Jerónimo pertenecía a la rama masculina de la Orden hasta su exclaustación, por las leyes desamortizadoras, en agosto de 1835.

De estos 18 conventos hemos podido investigar nueve: las Comendadoras de Santiago, Santa Isabel la Real, Ntra. Sra. del Carmen, Ntra. Sra. de los Ángeles, Santa Paula, Ntra. Sra. de la Encarnación, Santa Inés, San José y San Bernardo. También se ha analizado la música del Convento de Santa Clara de Loja, hoy en Ntra. Sra. de los Ángeles, y los fondos procedentes del Monasterio de San Jerónimo, lo que suma un total de once comunidades.

Los criterios conjugados para seleccionar estos conventos han sido la accesibilidad a sus archivos musicales e históricos. En cada convento la priora tiene que autorizar el acceso a éstos, así como su estudio y posible publicación.

Por otra parte, también hemos tenido en cuenta el criterio cronológico: se ha elegido el Convento de las Comendadoras de Santiago [1501] –primero en Granada– y el Monasterio de San Bernardo, fundado casi dos siglos después [1683].

Intentamos que, junto a los conventos espléndidamente dotados por ser fundaciones reales, como las Comendadoras de Santiago o Santa Isabel la Real, estuviesen representados otros que, desde sus orígenes, dependieron de las limosnas –este es el caso de las carmelitas descalzas– para intentar constatar de qué forma pudo influir en la música el factor económico.

Finalmente hemos procurado la variedad de órdenes religiosas para determinar la posible influencia de su pensamiento en el fenómeno musical. Con los once 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 clarisas franciscanas, las carmelitas calzadas, las jerónimas, las carmelitas descalzas y las cistercienses.

Entre los medios humanos con los que contó la música conventual, en primer lugar hay que mencionar la relación estrecha que existió entre algunos maestros de capilla, de instituciones como la Catedral y el Monasterio de San Jerónimo, con los conventos femeninos de clausura. La cantidad de partituras autógrafas que se conservan en los archivos conventuales son buena prueba de ello, aunque las circunstancias que condicionaron su relación con los conventos fueron muy diversas y, a veces, no ha sido posible encontrar el dato vinculante.



Propium Sanctorum. *Libro impreso. Granada: Apud inelytam Granatam (Sancho de Nebrija), ca. 1540, Monasterio de la Encarnación. Cantoral n.º 17.*

Entre estos compositores nos limitamos a citar a Sebastián López de Velasco (Segovia, 1584-Granada, 1659), Antonio Ripa Blánquez (Tarazona, 1718/20-Sevilla, 1795], Juan Francés de Iribarren (Sangüesa, 1698-Málaga, 1767), Francisco Javier García Fajer el Españolito (1731-1809).

Menos conocidos, pero muy vinculados con Granada son: Fray Francisco Jiménez (1774-1853), discípulo de José Varlés y de Felipe Navarro, maestro de capilla de San Jerónimo desde 1814 hasta 1828. Vicente Palacios (Zaragoza ca.1777-Granada, 1836), maestro de capilla de la Catedral de Albarracín, que luego desempeñó este cargo en la Catedral de Granada, desde 1796 hasta su muerte. Fray Juan de San Antonio Contreras Martínez (Churriana, 1787- ?) fue maestro de capilla en el Monasterio de San Jerónimo, desde 1828 hasta la exclaustración; Valladar lo recuerda como uno de los forjadores de la escuela granadina de música. Antonio Martín Blanca (Maracena, 1833-Granada, 1876), desempeñó el cargo en la Catedral de Granada. Rafael Salguero (Santa Fe, 1875-Granada,1925) fue maestro de capilla catedralicio en Málaga, y luego en Granada.

En algunos casos los maestros de capilla de esta 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. 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 acabar con obras musicales entrañables para ellas.

Son tan numerosos los músicos que colaboraron con los conventos en el siglo XIX 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.

Entre los organistas, 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 relacionaron con las distintas comunidades.



La organista ostentaba un cargo que la eximía de aportar dote si, cuando tomaba el hábito, se obligaba a desempeñarlo; así está documentado desde el siglo XVIII. Además de la exención de dote, tenía algunos privilegios económicos por sus intervenciones y disponía de ciertas cantidades pecuniarias que el convento empleaba en caso de necesidad. La plaza de organista llegó a tener una asignación gubernamental en algunos casos, lo que indica que sus actuaciones se debían considerar de interés público. Hubo organistas cuyo prestigio sobrepasó los muros conventuales, atrayendo al culto divino a numerosos feligreses, como es el caso de sor Maximiana Guervós.

No siempre se permitió que hubiese organistas ajenos a los conventos, por cuestiones de clausura o por considerarlo un gasto superfluo. Pero muy a menudo se requirieron sus servicios como profesores para completar la formación de las religiosas. Entre estos organistas y compositores que aportaron sus obras a las distintas comunidades podemos destacar, entre otros, a los siguientes: José Roure († 1855), que fue organista de la Catedral de Granada y maestro de los seises en los años 1815 y 1816. Miguel Rivero Larios, 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 y 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*. Antonio Cordoncillo era organista de la Basílica de Ntra. Sra. de las Angustias en los años 1851-52, según los libros de cuentas de la Hermandad de las Ánimas de esa parroquia; además de buen organista, estaba conceptuado como un «buen teórico y excelente pianista» (Valladar, 1922, p. 65); esta consideración hizo que la Catedral lo nombrase examinador en varias oposiciones (1857-1876). Antonio Mateo Pereda fue profesor de música de las carmelitas calzadas hasta su muerte; heredero de la tradición musical del Españolito a través de Vila de Forns, fue otra víctima de la drástica reforma que se impuso en los años 20 del siglo pasado, siguiendo las directrices del *motu proprio*.

No hay referencia alguna que indique la existencia de instrumentistas entre las religiosas, ni 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.

Como en el caso de los organistas y los instrumentistas, entre los cantores hay que diferenciar a las propias religiosas que destacaron por esta actividad y a los/las cantantes que solemnizaron alguna festividad. Los datos sobre los cantores contratados son insuficientes. A veces hay noticias de la cantidad que se abonaba a un cantor o cantores anónimos: según los libros de cuentas, a comienzos del siglo XIX, en Santa Paula solían abonar unos 20 reales al encargado de cantar el pregón pascual. 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 cuanto a los medios materiales con los que contaron los conventos, es innegable que el órgano siempre fue el instrumento por antonomasia de la música religiosa, pero hay que recordar que en determinadas tiempos litúrgicos estaba prohibido. Durante la cuaresma tenía que ser sustituido por el clave o el arpa. 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, según consta en los libros de cuentas. Este monasterio también tenía piano y armonio. El piano se compró el dos de junio de 1830 «con destino al repaso de la M. Organista, que es, ó fuese del Monasterio». Tenía cinco octavas y costó 1.500 reales.

En muchos villancicos 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 arrabeles.

Hasta donde hemos podido comprobar, la organización interna de la música era similar en casi todos los conventos estudiados. Excepto en el Carmen Descalzo, 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 el archivo musical y preparar el repertorio adecuado a cada celebración.

La plaza de cantora tenía una consideración especial. Además de su preparación musical, tenía que poseer una voz cualificada; esta úl-

tima circunstancia la eximía de tener que pagar dote en el momento de recibir el hábito.

El otro cargo fundamental era el de organista. A veces su preparación musical era superior a la de la cantora por lo que la ayudaba o sustituía en determinadas obligaciones.

Todas las Reglas, desde 1528 en adelante, manifiestan la obligación de cantar el oficio divino y una preocupación constante por la preparación musical de las novicias. La única excepción son las Constituciones para las carmelitas descalzas en las que se prohíbe cantar, incluso en canto llano, durante el oficio divino. Esta prohibición, originada por una incorrecta interpretación de las normas de Santa Teresa, duró hasta finales del siglo XVIII en España.

En 1510, los jerónimos, sin que sepamos las razones, prohibían el canto de órgano y el contrapunto, tanto *a capella* como acompañado de cualquier instrumento. Sabemos que, en la rama femenina de esta orden se cantaban los *kyries* antifonalmente por dos coros (en prima y en completas). El *Pater noster*, por el contrario, era un canto solístico a cargo de la hebdomadaria. En las Constituciones aprobadas en 1769, impresas en 1774, ya sí se podía «cantar Canto de Órgano», especialmente en las principales festividades.

Las actividades musicales en los conventos se deducen, en su mayor parte, de las obras catalogadas, pues las alusiones que hay en los archivos históricos acerca de la música que debía acompañar cualquier celebración litúrgica, tanto en la misa como en el oficio divino, son escasas.

Las actividades musicales a cargo de las religiosas solemnizaban la liturgia ordinaria y determinados actos especiales, tales como la profesión de las novicias y la recepción de nuevas abadesas. La liturgia ordinaria tenía dos aspectos: 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 demuestran las partituras.

Fueron muy frecuentes las donaciones de devotos que, a cambio, pedían se dijese misas cantadas por el alma del donante o de sus familiares.

Circunstancias excepcionales exigían un acto de agradecimiento, a menudo solemnizado con música. En Granada, muy afectada por desastres sismológicos, fue habitual que se celebrase el haber sobrevivido a un cataclismo: Desde 1755, el día uno de noviembre se can-

The image shows a page from a 16th-century manuscript, likely a cantoral book. At the top, there is a large, ornate initial 'N' decorated with intricate floral and foliate patterns. Below the initial, the text reads: "November. Fo. ij." followed by "In nomine domini. amen." and "Incipit proprium sanctorum de missali per totum annum secundum consuetudinem curie Romane cum missis festivitatum ecclesie Barnabae". To the right of this text, it says "In vigilia sancti andree apostoli. Introitus". Below the text, there is a small illustration of two figures, possibly saints, standing under a canopy. To the right of the illustration is a musical staff with square neumes. Below the staff, the text "Magnificemus Dominum" is written in a large, decorative font. Below this, there is another musical staff with square neumes, and the text "se cum ma re ga li" is written below it. The entire page is framed by a decorative border with floral and foliate motifs.

*Antifona «Magnificemus Dominum», In Editione Garnata. Manuscrito siglo XVI. Monasterio de San Jerónimo. Cantoral n.º 2.*

taba en Santa Paula un *Te Deum* en acción de gracias por haber sobrevivido al terremoto ocurrido el día de Todos los Santos de ese año. Esta costumbre ha desaparecido, sin que podamos precisar la fecha.

Del vaciado de Bermúdez de Pedraza y otros autores se deduce la participación de otras capillas musicales en los conventos, pero en ellos no hemos encontrado referencias concretas a esta colaboración.

Tras hacer esta aproximación histórica a los conventos de clausura, la segunda parte de mi tesis se dedicó al estudio de la música que conservan. En primer lugar he estudiado el canto litúrgico monódico con texto latino y 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 período amplio que comienza en el siglo XVI y se mantiene hasta bien entrado el siglo XX.

Generalmente, cuando se habla del canto llano de este período, se cae en francas descalificaciones y se pospone hacer el análisis profundo de su repertorio. Por otra parte, 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, canto mixto y polifonía.

En aras de una mayor claridad, he seleccionado los términos que me han parecido más correctos en cada caso, teniendo en cuenta a los teóricos de la época. La denominación tradicional de canto gregoriano la he reservado exclusivamente para el repertorio estudiado por Solesmes y recogido en sus publicaciones (*Liber usualis*, *Antiphonale*, *Graduale Triplex*, etc.). Igualmente se ha dado este nombre a las melodías 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, de 1540.

El rito y la música llamados hispano-góticos 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 (Rojo, P., 1929, pp. 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, p. 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 las continuas citas de Alonso Spañón (1498), Manuel Jerónimo Romero de Ávila (1717-1779), Francisco Marcos y Navas, Pedro Carrera Lanchares, Manuel Pérez Calderón y Vicente Pérez Martínez, entre otros. Como ejemplo de este repertorio dentro de los conventos granadinos hemos seleccionado el *Credo Hispano*, manuscrito en Granada a comienzos del siglo XVI e impreso en Hispalis [Sevilla] en 1553, así como las lamentaciones mozárabes de Carrera Lanchares y las de Marcos y Navas.

El término «canto llano», en general, se utiliza de forma unívoca para referirse a la música monódica litúrgica. Frecuentemente se contrapone tanto al concepto de «canto figurado» como al de «canto de órgano». Estos dos términos se emplean hoy, equivocadamente, como sinónimos de polifonía. José Subirá, sin embargo, había percibido que la diferencia esencial entre canto llano y canto de órgano no es la que hace referencia a su calidad monódica o polifónica, sino a la métrica. En el glosario que incluye en su estudio sobre Marcos Durán lo expone de forma significativa. Hemos podido comprobar que, para la mayor parte de los teóricos del pasado –con la quizá única excepción de Bermudo– la diferencia fundamental era de índole métrica. El teórico y compositor Franco de Colonia, ya en el siglo XIII, distingue el canto llano del canto mensural por una cuestión de medida. Al definir el término «organum» aclara que, en sentido amplio, es todo canto eclesiástico medido. Esta 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, p. 2346). Nuestros teóricos del pasado 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.

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, aunque algunos autores hablan de «canto de órgano» refiriéndose a un tipo de piezas en que el coro alternaba con el

órgano (Molina, 1721). 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 (Reyes, 1752).

Después de hacer esa introducción a lo que entendemos por canto monódico religioso con texto latino y sus variantes, se han analizado con más detenimiento los numerosos tratados que se conservan en los conventos estudiados y se ha realizado un vaciado tanto de los cantorales como de los libros impresos catalogados, seleccionando las obras más significativas.

Dentro de la música manuscrita, además del número de cantorales –35– y la riqueza del soporte empleado, lo primero que llama la atención es la variedad de neumas empleados, evidentemente, con intencionalidad rítmica.

Al analizar los libros conventuales hemos podido comprobar que dentro del canto monódico existen tres tipos de piezas muy distintas rítmicamente:

1. Las que podríamos denominar con propiedad canto gregoriano por su libertad rítmica y figuración.
2. Las predominantemente silábicas, en que la alternancia de breves y semibreves (o longas y breves) está en función de que acompañen a sílabas tónicas o átonas.
3. Las denominadas como estilo de «canto mixto, figurado o de órgano», que, siendo monódicas y con la teoría modal del canto gregoriano, presentan una notación mensural sometida incluso a compás, binario y/o ternario.

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. Nuestra investigación nos ha permitido comprobar que cada uno de estos tipos de tratamiento rítmico se aplica a un determinado tipo de repertorio. Así, por ejemplo:

1. Canto Gregoriano. 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 cono-

ciendo la paleografía gregoriana. Pertenecen a este grupo un total de 3.189 obras, que constituyen el 85,27 % del total analizado.

2. Canto silábico. Salmos y algunos responsorios breves. 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.
3. Canto mixto, figurado o de órgano. Himnos, secuencias y credos y, en menor proporción, otras piezas del ordinario de la misa. En este apartado se incluyen 261 obras que aportan el 6,98 % restante.

Por otra parte, 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. Atendiendo al aspecto melódico también se pueden considerar tres apartados en relación con el repertorio de Solesmes, que, dada su implantación oficial en el siglo XX, puede hacer pensar que es el único existente a lo largo de la historia:

- A) Piezas similares en texto y melodía a las del repertorio de Solesmes. Son 2.752 obras, lo que constituye el 73,58 % del total analizado. Decimos que son similares, no iguales, porque hay ciertas variantes, así como también son diferentes las grafías empleadas por los distintos copistas. Con frecuencia los intervalos melódicos de 4.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> 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 siglo 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.
- B) Piezas diferentes en texto y melodía del repertorio de Solesmes. Hasta un total de 987 obras son diferentes en texto y melodía, y constituyen el 26,39 % del repertorio.
- C) Texto nuevo, adaptado a una melodía del repertorio de Solesmes. Este procedimiento era tan habitual en el canto gregoriano que no hemos creído necesario prestarle atención, excepto en algún caso significativo, como son la misa y el oficio conmemorativos por la toma de Granada (Monasterio de Santa Paula, la Encarnación, San Bernardo y Carmelitas Calzadas), compuestos por fray Her-



nando de Talavera a petición de la Reina Católica y la conmemoración de las victorias del Salado y de las Navas de Tolosa, ambos en ENC-13 (0,08 %).

Desde el punto de vista melódico, 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 religiosas 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.).

Los libros impresos ofrecen una música similar a la estudiada en los cantorales, tanto en las ediciones, que casi se pueden considerar incunables –el *Antiphonarius* impreso en Granada por Juan Varela, en 1508, hoy en San Bernardo y en Santa Isabel la Real–, como en las que vieron la luz bien entrado el siglo XIX.

Dentro de la música polifónica se han catalogado 5.978 obras. Ante la cantidad y variedad de esta música 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. Las 3.525 obras de autor conocido se reparten entre un total de 1.203 autores diferentes, de los que 750 (62,34 %) son españoles y 453 (37,66) son extranjeros.

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.

Se han catalogado como obras profanas las que por ser danzas o por sus títulos «inadecuados» (los chotis *El sígueme 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 solemnizado momentos como la consagración o la comunión. 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, quizás aportadas por las novicias como recuerdo del siglo.



## II. CONCLUSIONES

### 2.1. *El canto llano: una nueva vía de investigación*

Una conclusión obvia tras el estudio de los viejos cantorales monásticos es la variedad que engloba el hasta ahora llamado simplemente «canto llano», variedad que incluye el canto gregoriano, el canto silábico y el canto figurado, mixto o de órgano. 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. Es hora de abandonar estereotipadas convicciones que, basándose en juicios de valor obsoletos, ignoran lo que los teóricos expusieron de forma tan clara y objetiva.

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 Laon o St. Gall como hacer una versión decimonónica de estas melodías gregorianas.

### 2.2. *Modernidad versus tradición musical.*

#### *Una vía pastoral a recuperar*

En los conventos objeto de estudio sorprende la duplicidad de actitudes ante la música religiosa. Las antiguas partituras se veneran como un tesoro precioso, pero son como viejas reliquias que nadie espera ver resucitar.

Las causas parecen ser las siguientes. 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 monásticos.

A este deseo de permanente actualización se suma 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. Como experiencia personal, hemos comprobado que, al reintroducir 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.

### *2.3. El papel de las religiosas en la música: un valor incalculable*

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 la mujer aprender música. No obstante él sí aprobaba que las religiosas la estudiaran. 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.

Pero hay otro aspecto que convendría observar. La presencia en los conventos de reducciones de partituras de muchos maestros de capilla y de borradores, previos a la edición definitiva, nos hacen suponer que los coros conventuales acompañados al órgano tuvieron además la finalidad de obtener una primera audición de obras más elaboradas posteriormente.

### *2.4. Autores extranjeros en los conventos de clausura: europeísmo*

El número de 453 compositores extranjeros que aparecen en los conventos de clausura representa el 37,66 % del total de autores. A menudo se trata de ediciones extranjeras antiguas en las que, por ejemplo, se habla del «señor Haydn» como de un músico vivo aún.

De este primer hecho se deduce el segundo: habría que corregir la afirmación repetida de «aislamiento» a que estaba sometida la música granadina. 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.

### 2.5. *La censura en la música religiosa: conservar el patrimonio en desuso*

No es desconocida la influencia del pensamiento tridentino en la sustitución de viejos cantorales. Es bien sabido el papel que Felipe II tuvo en la desaparición de los primitivos manuscritos escurialenses.

En los archivos conventuales estudiados, el dato que corrobora la existencia de una censura en el pasado es la destrucción, en algún momento no precisado, de folios en algunos cantorales. Con esos folios se eliminaron textos profanos 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 o sustituidos.

Ya en el siglo xx, basta hacer un somero repaso por los catálogos de los conventos para observar las continuas prohibiciones que impuso la Comisión Diocesana de Música Religiosa de Granada, presidida por el maestro de capilla D. Valentín Ruiz Aznar, con la colaboración de los vocales José Espinosa y B. Torrellas, para intentar que se tuvieran en cuenta las prescripciones del *motu proprio* de San Pío X, resumidos en una carta pastoral del cardenal Segura: insistía en la necesidad de desterrar de los templos la música: «frívola y profana, proscrita por la Santa Sede repetidas veces y que aún sigue imperando, por desgracia, en muchas partes.

En Granada comenzó una revisión sistemática de los archivos musicales. En general, no se atendió a motivos musicales estéticos. A menudo se ha hablado de que se intentaban evitar los «italianismos» y 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. En los textos castellanos se prohibía hablarle al Niño Jesús en segunda persona y cualquier frase que pudiera re-

sultar 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.

Muchas partituras se perdieron, a veces por causas totalmente baladíes e injustificables con la perspectiva actual. Creemos que, si por motivos litúrgicos, se elimina alguna composición del culto se la debe conservar como parte de nuestro patrimonio; no sólo por motivos estéticos, sino porque, durante siglos, pudo acrecentar la piedad y la fe de muchos creyentes.

### III. BIBLIOGRAFÍA

- ANTOLÍNEZ DE BURGOS, J., *Historia Eclesiástica de Granada*, 1611. Ms.
- ANÓNIMO, *Constituciones /de las Monjas/ de la Orden del máximo / Doctor de la Iglesia/ nuestro padre/ S. Gerónimo...*, Juan Antonio Lozano (Imp.), Impresor del Supremo Consejo de Indias, Madrid 1774. Monasterio de San Jerónimo.
- ARÁIZ MARTÍNEZ, A., *Historia de la música religiosa en España*, Labor, Barcelona 1942.
- BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F., *Antigüedad y excelencias de Granada*, Luis Sánchez, Madrid 1608.
- *Historia Eclesiástica*, 1638, ed. facsímil, Ed. D. Quijote, Granada 1989.
- BERNADÓ, M., «Sobre el origen y la procedencia de la tradición himnódica hispánica a fines de la Edad Media», en *Revista de Musicología*, vol. XVI, 4 (1993) 2335-2353.
- CAMPOS, J. (dir), *La Música en el Monasterio del Escorial*. Actas del Simposium. San Lorenzo del Escorial 1992.
- CARRERA LANCHARES, fray P. C. D., *Apéndice/ á el Ritual Carmelitano [...] Lamentaciones/ del triduo de la Semana Santa,/ y Kalenda/ en la Vigilia de Natividad*, D. Joseph Doblado, Madrid 1789. Convento de las Descalzas.
- *Ritual Carmelitano*, 2 vols., Don Joseph Doblado, Madrid 1789, Convento de los Ángeles.
- CISTERCIENSIS, M., *Conspectus historicus de cantu in Ordini Cisterciensi*. Congreso de Roma, Roma 1950.
- COLONIA, F. de (siglo XII), *Tratado de canto mensural*, Universidad, Oviedo 1988.
- DURÁN, D. M. (ca.1460-1529), *Lux bella*, Sevilla 1492, ed. facsímil, Joyas Bibliográficas, Madrid 1976, *Viejos Libros de Música*, n.º 1.

- *Sumula de Canto de Organo, Contrapunto y Composición vocal práctica y especulativa*. Salamanca: s.e. ca. 1540, ed. facsímil, Joyas Bibliográficas, Madrid 1976, *Viejos Libros de Música*, n.º 3.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I., *Historia de la música española. 1. Desde los orígenes hasta el «ars nova»*, Alianza Música, 1, Alianza Editorial, Madrid 1983.
- GONZÁLEZ, M., OSA, «Bibliografía del P. S. Rubio, OSA», en *Autores Agustinos de El Escorial*, San Lorenzo de El Escorial 1996, pp. 981-1003.
- HERNÁNDEZ, L., OSA, *Música y Culto Divino en el Real Monasterio de El Escorial (1563-1837)*, San Lorenzo del Escorial 1993, 2 vols.
- *Monjes jerónimos del Monasterio de El Escorial*. Ed. de «Familia Religiosa» (año 1756), de Francisco de Paula Rodríguez, San Lorenzo del Escorial 2001.
- NIÑO JESÚS, L. del, OCD, *La Musica sagrada. En la legislación del Carmen Descalzo*, Gráficas Fides, San Sebastián 1944, Convento de las Descalzas.
- LÓPEZ-CALO, J., *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Granada*, 3 vols., Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada 1991, 1992.
- *Catálogo del archivo de música de la Capilla Real de Granada*, 2 vols., Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada 1994.
- «La música en el rito y en la orden jeronimianos», en A.A.V.V., *Studia Hieronymiana*, vol. 1, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Madrid 1973, pp. 123-138, Convento de San Jerónimo.
- *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 2 vols., Fundación Rodríguez Acost, Granada.
- MARCOS Y NAVAS, D. F. (1775/85- ?), *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*, D. Joseph Doblado, SA (Imp), Madrid, Convento de los Ángeles, Monasterios de la Encarnación y de San Jerónimo.
- MARTÍN MORENO, A., *Historia de la música andaluza*, Editoriales Andaluzas Unidas, SA, Granada 1985.
- «La Música en Andalucía hasta el siglo XIX», *Historia de Andalucía*, v, Planeta, Madrid-Barcelona 1981, pp. 357-468.
- «Paseos musicales por Granada: Música y músicos granadinos», en TITOS, M., y A.A.V.V., *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*, II, Caja General de Ahorros de Granada, Granada 1993, pp. 123-153.
- MONTALVO, F. A., *Historia General/ de la Orden/ de San Geronimo*, vol. 1, Gregorio Ortiz Gallardo, Salamanca 1704, Monasterio de San Jerónimo.
- NARRO, M., *Adición/ al Compendio del Arte/ de Canto LLano/ su autor/ el R.P.F. Pedro Villasagra, Monge Geronimo./ La escribia/ Don Manuel*

- Narro, Presbytero, Organista de la Colegial/ de San Felipe, etc.*, Viuda de Joseph de Orga (Imp.), Valencia 1766. Monasterio de San Jerónimo.
- PÉREZ MARTÍNEZ, V. (†1800), *Prontuario del Cantollano Gregoriano*, ts. I-III. Imprenta Real, Madrid 1828, «edición nuevamente corregida y aumentada por D. Antonio Hernández, Prebitero», Monasterio de la Encarnación.
- RABANAL, V., OSA, *Los cantorales del Escorial*, San Lorenzo del Escorial 1947,
- REYES, fray J. de los, *Ordinario,/ y Ceremonial/ de la Missa,/ 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*, Antonio Marín, Madrid 1752, Monasterio de San Jerónimo.
- ROEL DEL RÍO, A. V. (†1764), *Institución armónica o doctrina musical teórica y práctica que trata del canto llano y de órgano exactamente según el moderno estilo*, Herederos de la Vda. de Juan Infanzón, Madrid 1748, 210 pp., 20 x 15 cm, Convento de los Ángeles.
- ROJO, C., y PRADO, G., *El Canto Mozárabe. Estudio histórico-crítico de su antigüedad y estado actual*, Diputación Provincial, Barcelona 1929.
- ROMERO DE ÁVILA, G. (†1779), *Método completo teórico práctico de Canto Llano*, Carmelitas Calzadas.
- RUBIO, S., OSA, «La Capilla de Música del Monasterio de El Escorial», en *La Ciudad de Dios*, 163 (1951) 59-117.
- «Los órganos del Monasterio de El Escorial», en *ibid.*, 178 (1965) 464-490.
  - *Catálogo del Archivo de Música del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, t. I, Cuenca 1976.
- RUBIO, S., y SIERRA, J., *Catálogo del Archivo de música del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, t. II, Cuenca 1982.
- RUIZ DE GALARRETA, F., *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*, José Imaz y Gadea (Imp.), Pamplona 1848, Convento de los Ángeles.
- SAN RAFAEL MOLINA, fray J. F. de, *Breve resumen/ del/ Ceremonial Romano,/ y Rubricas Particulares/ del Breviario Franciscano*, Viuda de Esteban de Cabrera, Córdoba 1721, Convento de los Ángeles.
- SIERRA PÉREZ, J., *Maestros de Capilla del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, San Lorenzo del Escorial 1997, 10 vols.
- SIGÜENZA, J., *Segunda Parte y Tercera Parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo*, Imprenta Real, Madrid 1600, Monasterio de San Jerónimo, ed. de J. Campos, Salamanca 2000, 2 vols.



- SPANON, A. (silgos XV-XVI), *Introducción de Canto Llano*, Pedro Bruns, ca, Sevilla 1498, ed. facsímil, Joyas Bibliográficas, Madrid 1976, *Viejos Libros de Música*, n.º 16.
- SUBIRÁ, J., «La música en la Capilla y Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid», *AM*, XII (1957) 147-166.
- TORRES, A. de, *Chronica/ de la Santa Provincia/ de Granada, de la Regular/ Observancia de N. Seráfico Padre/ San Francisco*, Iuan García Infançon, Madrid 1683, Convento de los Ángeles.
- URIARTE, E. (1863-1900), *Manual de Canto Gregoriano según la verdadera tradición*, Luis Aguado (Imp.), Madrid 1896, Monasterios de San Jerónimo y de la Encarnación.
- VALLADAR Y SERRANO, F. de P., *Apuntes para «la historia de la música en Granada», desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*, premiado por el Liceo de Granada en público certamen en octubre de 1897, Granada 1922.
- VEGA GARCÍA-FERRER, M.<sup>a</sup> J., «Apuntes sobre la música religiosa en Granada», en *Jesucristo y el Emperador cristiano*, Catálogo de la exposición realizada en la Catedral de Granada con motivo del Centenario de Carlos V, Caja Sur, Córdoba 2000, pp 711-718.
- «Convento de la Encarnación: Los libros de facistol», en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º XXIII, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, Granada 1992, pp 393-406.
  - *Isabel La Católica y Granada. La Misa y el Oficio de fray Hernando de Talavera*, J. Vega, Centro de Documentación Musical, Capilla Real, Schola Ilíberis, Granada 2004.
  - *La música en los conventos femeninos de clausura en Granada*, tesis dirigida por el Dr. D. Antonio Martín Moreno, 1997.
  - «Los Cantorales de la Catedral», en *Jesucristo y el Emperador cristiano*, Catálogo de la exposición realizada en la Catedral de Granada con motivo del Centenario de Carlos V, Caja Sur, Córdoba 2000, pp 137-140.
- VICENTE, A. de, «Bibliografía sobre la música de El Escorial», en *La Música en el Monasterio de El Escorial*, Actas del Simposium, San Lorenzo del Escorial 1992, pp. 567-623.
- VILA Y PASQUÉS, J., *Método fácil y breve/ no solo para aprender de cantar/ arregladamente/ el Canto llano y figurado./ si que tambien para componerle...*, Viuda Pla (Imp.), calle de Cottoners, Barcelona 1848, Convento de los Ángeles.
- VILLASAGRA, P. de, *Arte/ y Compendio/ del/ Canto llano*, Viuda de Joseph de Orga (Imp.), Valencia 1765, Monasterio de San Jerónimo.

