

Cosme José de Benito, maestro de la Real Capilla del Escorial, y su *Ofertorio* para la festividad de la Inmaculada Concepción

Leticia SÁNCHEZ DE ANDRÉS
El Escorial (Madrid)

- I. La figura de Cosme José de Benito. Perfil biográfico y artístico.**
- II. El “Ofertorio para la Festividad de la Inmaculada Concepción de María Santísima”.**

I. LA FIGURA DE COSME JOSÉ DE BENITO. PERFIL BIOGRÁFICO Y ARTÍSTICO

Cosme José de Benito (1829-1888) fue maestro de la Real Capilla del Escorial¹ durante un período de 26 años, desde 1859 hasta 1885; una etapa extremadamente convulsa en lo que a la política española y a la gestión religiosa y administrativa del Monasterio se refiere. Este aspecto dificultó enormemente la vida cotidiana y creativa del maestro de Benito que, sin embargo, fue un prolífico autor musical, tanto de obras prácticas como didácticas y teóricas, que dio a conocer en su mayoría desde el propio Monasterio. Su producción como compositor abarca unas 220 obras, principalmente de música religiosa, recibidas en general con excelentes críticas y diversos honores², demostrando que este compositor fue un importante exponente de la música sacra española de la segunda mitad del siglo XIX. Las especiales características históricas del período que dedicó de Benito al servicio de la capilla del Monasterio han conllevado el olvido de su intensa actividad musical en la misma y en el pueblo de San Lorenzo del Escorial.

Barbieri, gran amigo de Cosme, publica, tras su muerte, una extensa biografía del maestro de capilla y una catalogación de sus obras en la *Ilustración Musical Hispano Americana*³. En ella da cuenta de sus

1. Empleamos de aquí en adelante la terminología del propio Cosme José de Benito, que en todas sus obras publicadas firma como "*Maestro de la Real Capilla del Escorial*".

2. Cosme José de Benito fue nombrado, en 1870, profesor honorario de la Escuela Nacional de Música y Declamación, en 1871 recibió la Cruz de Caballero de la orden de Carlos III a proposición de Emilio Arrieta y, en 1879, el título de miembro *corresponsal* de la Real Academia de Bellas de San Fernando, sin duda a instancias de Barbieri, íntimo amigo del maestro de Benito y presidente de la Sección de Música de la Academia.

3. Recogida en BARBIERI, F. A., *Legado Barbieri. Biografías y Documentos sobre música y músicos españoles*, Madrid 1986, vol.1, pp. 64-67, E. Casares Rodicio (ed.)

inicios en el mundo musical como estudiante de armonía y órgano con fray Francisco de Asís Martínez⁴, continuando posteriormente su formación como compositor con Indalecio Soriano Fuertes y como organista con Román Jimeno⁵, aprendiendo también a tocar el violoncello y el violín en el Conservatorio de Música de Madrid. De Benito adquirió así una sólida formación musical y un alto nivel cultural. Con estos maestros, y por sus propias creencias, es lógico el interés que demuestra este compositor por la música religiosa, adhiriéndose al movimiento de reforma y “regeneración” que vivía este género en aquellos años previos al *Motu Propio* de Pío X⁶.

En este documento Barbieri afirma que:

«Ya en completo desarrollo de sus excelentes facultades musicales y habiendo adquirido buena reputación artística, (Cosme José de Benito) fue nombrado el 1 de septiembre de 1859 Maestro de Capilla y primer organista del Real Monasterio del Escorial, previo un riguroso examen sufrido ante un tribunal compuesto de los maestros D. Ángel Inzenga, fray Jerónimo Pagés y D. Santiago Escribano»⁷.

Tras la marcha de los jerónimos, como consecuencia de las leyes exclaustradoras de la época de Mendizábal, la capilla de música del Monasterio queda en una situación precaria que Isabel II pretendió mejorar otorgándole, en 1848, el rango de Capilla Real y regulando claramente, en el Real decreto de 11 de enero de aquel año, el número de sus miembros y las obligaciones de los mismos, transformándola así en “una capilla asalariada, regida por un maestro de capilla en lo musical y por un presidente en los aspectos administrativos, burocráticos y de relaciones con el propio palacio real”⁸. Esta medi-

4. Francisco de Asís Martínez fue organista del convento de San Francisco de Asís y posteriormente maestro de capilla de la catedral de la Habana.

5. Indalecio Soriano Fuertes había sido maestro de capilla en Murcia y director de la Real Cámara de Fernando VII, además de profesor de Barbieri. Este fue el origen de la amistad entre Cosme y Francisco Asenjo. Por su parte, Román Jimeno fue maestro de capilla y organista de San Isidro el Real y de la catedral de Palencia.

6. El *Motu Propio* de Pío X, promulgado en 1903, fue un rescripto canónico, con valor normativo, que establecía el canto gregoriano como modelo de la música sacra. Para más información, VVAA, “Actas del Simposio Internacional El *Motu Propio* de San Pío X y la Música (1903-2003)”, *Revista de Musicología*, XXVII (1), 2004.

7. BARBIERI, F. A., *Legado... o .c.*, p. 64.

8. LOLO, B., “Aproximación a la capilla de música del Monasterio de El Escorial” en *La Música en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium*, San Lorenzo del Escorial 1992, p. 388.

da fue meramente testimonial ya que dos años después, en 1850, el Presidente de la ya Real Capilla del Escorial presenta quejoso a la reina las carencias que sufre y la urgente necesidad de solucionarlas:

«(...) no hay más organista que su Maestro de Capilla D. Gerónimo Pagés, ni más bajo que el capellán D. Manuel Rodríguez (...). Hay Sra., siete plazas vacantes de Capellanes (...). Suplico á V.M. que al menos se digne nombrar un organista segundo y un bajo para la Música, los que asistirán también á coro y demás oficios Divinos con los Capellanes...»⁹.

A pesar de que se ha afirmado que la capilla se mantuvo en esta situación de decadencia hasta la llegada de los agustinos en 1885, lo cierto es que sufrió una intensa revitalización desde 1859, con la presidencia del padre Claret de la Corporación de Capellanes que se hace cargo del Monasterio en aquel año. Él mismo describe la situación de la capilla a su llegada a El Escorial: “(...) la primera vez que yo fui allá sólo hallé dos monjes, el padre Jerónimo Pagés y el padre Francisco Manzano, y tres muchachos que los ayudaban a cantar las misas y a rezar las horas menores (...)”¹⁰. El interés de Claret por la música, su actividad en favor de la renovación del canto litúrgico y de la participación de los fieles en la liturgia cantada, su divulgación y fomento de la práctica coral entre las clases populares, con una clara intencionalidad moralista, y su labor para introducir el estudio y la práctica del cantollano en los seminarios es bien conocida¹¹ y forma parte de un movimiento de reforma de la música religiosa y de promoción de las asociaciones corales muy característico de la segunda mitad del siglo XIX¹².

9. AGP, Patrimonio de San Lorenzo, leg. 1861. “El Escorial 26 de junio de 1850”. Recogido en LOLO, B., “Aproximación a la capilla...”, o. c., p. 389.

10. CLARET, A.M., *Miscelánea interesante*, Madrid 1865, p. 116.

11. Vid. MARTÍNEZ, L., “El canto sagrado. El Venerable Claret restaurador. El Escorial”, en *Tesoro Sacro-Musical* (Madrid), año IX, n. 4 (abril 1925) 99-100.

VIELA, J. A., “El Bto. P. Claret Apóstol de la Música sagrada en el siglo XIX”, en *Tesoro Sacro-Musical* (Madrid), año XVIII, n. 9 (septiembre 1934) 83-87.

IRUARRIZAGA, L., “A nuestros lectores. El venerable P. Claret, Apóstol de la música religiosa”, en *Tesoro Sacro-Musical* (Madrid), año X, n. 2 (febrero 1926) 82.

MARTÍNEZ, R., “Claret y Clará, Antonio María”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid 1999-2002, vol. III, pp. 729-730.

12. Vid. NAGORE, M., *La revolución coral*, Madrid 2001, y de la misma autora: “Tradición y renovación movimiento de reforma de la música religiosa anterior al *Motu Proprio*”, en *Revista de Musicología*, XXVII (1), (2004) 211-235.

La elección de Cosme José de Benito para el puesto de maestro de la Real Capilla del Escorial coincide con la llegada al Monasterio de Claret y su afán por revitalizar la actividad musical del mismo. Entre sus primeras medidas Claret se ocupó de: “componer un órgano nuevo con nueve registros para la capilla del colegio (...), el órgano llamado de prima y además otros tres pequeños y portables (...), cinco pianos y un armónium para estudiar”¹³ y es lógico que se preocupase por elegir a un candidato adecuado como maestro de capilla. Desconocemos qué otros músicos se presentaron al “riguroso examen sufrido ante tribunal” para obtener la plaza a que optaba de Benito, pero, dadas las dificultades que estaban viviendo los músicos eclesiásticos en aquel momento, tras la desamortización y con la falta de plazas para seculares por el Concordato de 1851, y el prestigio y calidad del cargo, podemos afirmar sin arriesgarnos que la competencia debió ser dura. En el tribunal estaban Ángel Inzenga, profesor de Canto en el Conservatorio de Madrid y compositor para la Real Capilla¹⁴ y fray Jerónimo Pagés, entonces vicepresidente del Monasterio, antiguo maestro de capilla, organista y cantor, y el único fraile jerónimo que nunca abandonó El Escorial. Así, Cosme José de Benito se transformó en el único secolar que ha ocupado el cargo de maestro de capilla del Monasterio escurialense.

El período de la presidencia de Claret en el Monasterio, 1859-1868, fue una etapa de relativo esplendor para la música¹⁵ y de éxitos y reconocimiento para su maestro de capilla, que además fue muy influido por el ideario claretiano en lo referente a la función de la música y el canto en la educación. Las obras más importantes que compone de Benito en este momento, y que se cuentan entre las más estimadas de este autor, fueron: “*Miserere a 3 y a 7 voces*”¹⁶ dedicada a Hilarión Eslava, “*Siete palabras que habló Nuestro Redentor Jesucristo en su agonía*”¹⁷ dedicadas al duque de Osuna y su “*Misa*

13. CLARET, *Miscelánea...* o. c.

14. Vid. SOBRINO, R., “José Inzenga Castellanos”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, 1999-2002, vol. V, pp. 441-450.

15. Debemos puntualizar que nos estamos refiriendo a la situación de la música religiosa en la España de aquellos años, ya que no es posible comparar la capilla del Monasterio en este momento con las épocas de esplendor que había vivido en épocas pasadas.

16. DE BENITO, C. J., *Miserere a 3 y a 7 voces con acompañamiento de Harmónium*, Música manuscrita, San Lorenzo del Escorial 1861, Archivo del Monasterio del Escorial, Sig. 171-10.

17. DE BENITO, C.J., *Siete palabras que habló Nuestro Redentor Jesucristo en su agonía*, Música manuscrita, 1859, BN, Sig. M/1623. Esta obra fue publicada más

de Réquiem” de 1866, que fue estrenada “en la iglesia de Santo Tomás el 29 de Diciembre de dicho año”¹⁸. En el periódico musical “*El Artista*” se recoge una elogiosa crítica de esta obra, que nos puede dar una idea de la opinión que de la música del maestro de Benito tenían sus contemporáneos: “Su estilo y sus proporciones pertenecen al género religioso puro que los italianos llaman a capella, si bien la instrumentación está concienzudamente algún tanto más recargada y brillante que lo acostumbrado en esta clase de trabajos y cual convenía al gusto de la obra en extremo grandiosa y al gusto moderno. (...)”, señalando más adelante que alguno de los números de esta misa era “una de las mejores composiciones en el arte”¹⁹.

En estos años aumenta notablemente el interés por la música en el Monasterio:

«El contemporáneo de Claret, D. José Benito Marugán, aseguró en un escrito, que en 1865, entre los estudiantes y aun entre los profesores de El Escorial, había furor por la música. En dicho escrito nombraba a los siguientes músicos: a D. Cosme José de Benito y al P. Fernández Montaña, como maestros de música; a Juan Dóriga, (...) como especialista en el canto de las ‘Cantigas de Santa María’; a José Antillac, como “gran sochantre y muy entendido en el canto llano”; a José Sorribes, como organista y pianista; y a D. José Marugán como organista»²⁰.

El maestro de Benito contó en aquel momento con una nutrida capilla debido al gran número de seminaristas, profesores y de niños de coro disponibles así como con una orquesta de unos treinta músicos²¹. Según Cristóbal Fernández:

tarde con el título *Siete palabras para tiple, tenor, bajo y coro, con acompañamiento de órgano expresivo, violoncello y contrabajo*, Madrid 1861.

18. VILLALBA, L., “El Archivo de Música del Escorial”, *La Ciudad de Dios*, LI, 7 (1900) 99.

19. *El Artista*, nº 30, 15 de Enero de 1867. Referencia facilitada por el padre Villalba en *Ibidem*.

20. LEYVA, P. M., *Historia Documentada de la Escuela Superior de Música Sagrada de los Misioneros Hijos del Inmaculado Corazón de María*, Trabajo de investigación sin publicar presentado en el Departamento de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Septiembre de 2002. Biblioteca Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

21. MARTÍNEZ, R., “Claret y Clará... o.c., p. 730.

“Los capellanes, por su escaso número y por falta de educación musical, no bastaban para las mayores solemnidades del culto, para el canto de las misas y del oficio, cuando la categoría de la festividad lo exigía. Por eso los seminaristas (...) les ayudaban cantando diariamente la misa que oían y entonando las vísperas en los días festivos. Pero aparte de esto, el padre Claret organizó un coro de tiples, niños de corta edad, bien seleccionados (...) para su ministerio, que era principalmente cantar la misa de alba (...). A estos niños se les enseñaba música, se les daban estudios según su capacidad, se les mantenía y atendía como a los colegiales, se les entregaban treinta reales al mes y luego, si tenían vocación y aptitudes, se les concedía una beca en el seminario”²².

Los seises o tiples del coro de niños, de cuya educación musical se ocupaba el maestro de Benito, comenzaron siendo ocho en 1859 para al poco tiempo pasar a ser los doce establecidos reglamentariamente por el propio Claret. Sin embargo, la gran demanda de estos puestos y el florecimiento de la música en el Monasterio, hicieron que la escolanía creciese notablemente. El propio Cosme José da cuenta del número de niños que formaban el coro en 1868 y de las obligaciones de las que debía ocuparse en aquel momento: “de formar Capilla con jóvenes Seminaristas; de la dirección y, clase de órgano y composición en la Escolanía que constaba de treinta niños; la asistencia a coro casi diaria y continuos ensayos (...)”²³.

Con la revolución de Septiembre de 1868 acabó esta etapa en el Monasterio, sustituyendo a la Corporación de Capellanes la orden de los padres Escolapios. Su presencia en el Real Sitio puede dividirse en dos períodos; el primero de ellos desde junio de 1869 hasta Octubre de 1872, en que se hicieron cargo únicamente “del colegio y el seminario antiguos, (...) ahora con dedicación tan sólo a estudios civiles de segunda enseñanza”²⁴. El mismo maestro de Benito describe lo que esto supuso para la Real Capilla del Escorial y para sí mismo:

22. FERNÁNDEZ, C., “El padre Claret, restaurador de las empresas filipinas escurialenses” en *Monasterio de San Lorenzo el Real El Escorial*, San Lorenzo del Escorial 1964, p. 541.

23. DE BENITO, C. J., *Catálogo por orden alfabético de los autores de obras musicales y del número que hay de estas en los Archivos del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Firmado por el Maestro de Capilla y Organista del mismo Don Cosme José de Benito*, Madrid 1875.

24. DEL ESTAL, G., “El Escorial en la transición de San Jerónimo a San Agustín” en *Monasterio de San Lorenzo el Real El Escorial*, San Lorenzo del Escorial 1964, p.589.

“El año de 1868 (de triste recuerdo para España) fue suprimida por la revolución la Corporación de este S.S. Monasterio, la numerosa Capilla de música que ya había, y la Escolanía, quedando el que suscribe encargado únicamente, de los archivos, órganos e instrumentos de música con un mezquino sueldo. Entonces quise emprender mi siempre constante pensamiento, de arreglo de los archivos, pero siete meses de no cobrar mi cortísimo sueldo, y de cavilaciones continuas por el porvenir poco lisongero (sic) que a mi familia se presentaba, me hicieron perder la salud tan gravemente que tube (sic) que abandonar el Real Sitio (...). Regresando cuando hube completamente restablecido de mis males y conseguida la paga de mis atrasos, me dediqué la realización de mi bello ideal, y en el año de 1870, en que por el completo abandono en que estaba el Culto de este Real Monasterio, tenía tiempo sobrante me dediqué de lleno a este trabajo”²⁵.

En esta etapa Cosme continúa componiendo²⁶, aunque su actividad fundamental en estos años se centra en la catalogación del Archivo musical del Monasterio. Según el Real Decreto de 1848 sobre la Real Capilla del Escorial: “Será obligación del Maestro de Capilla tener las llaves del archivo donde se custodian los papales de música e instrumentos y disponer con anticipación lo que haya de cantar o tocar, y repartir a los músicos el papel que hubieran de cantar”²⁷. De Benito había sentido desde su toma de posesión en 1859: “la falta de un Catálogo que manifestase lo que contenían los célebres archivos musicales” ya que halló “multitud de obras antiguas en el mayor abandono, confusión y desorden, efecto sin duda de las muchas vicisitudes porque había pasado este suntuoso Monasterio, y coseché desde luego la idea del arreglo de los Archivos, coleccionando las muchas obras que estaban en completa confusión, y proponiéndome después la formación de un catálogo minucioso y exacto”²⁸. A esta necesidad vino a sumarse el interés de Barbieri, que por entonces se hallaba investigando en los fondos musicales del Monasterio, y que

25. DE BENITO, C. J., *Catálogo...o. c.*

26. A esta época creativa pertenecen obras como un “*Stabat Mater*” de 1871, los Gozos: a la “*Purísima Concepción a 3 y orquesta*”, y “*Bendita sea tu pureza*”, de 1871 y 1869 respectivamente, una “*Misa Pastoral a coro, con dúos, y con acompañamiento de órgano*”, de 1869 y una nueva “*Misa de Réquiem*” de 1871 que estrenó en la parroquia de San Sebastián, en Madrid, con bastante éxito. Así como diversos Himnos, Motetes y otras piezas menores.

27. AGP, Recogido en LOLO, B., *Aproximación a la capilla...*, o.c., p. 387.

28. DE BENITO, C. J., *Catálogo... o.c.*

le propuso a su amigo Cosme la realización del catálogo que él costearía, ayudando de esta manera económicamente al maestro de capilla. Así se gestó este primer índice del Archivo musical, sistemático y científico, que supuso dos años de duro trabajo para el maestro de Benito y que fue de enorme importancia al sacar a la luz muchas piezas que el Patrimonio no tenía inventariadas:

[en un catálogo] “de las obras musicales de los Archivos Prioral, Vicarial y particular del Maestro de esta gran Basílica (que) en los inventarios de la Casa en 1859 constaban de unas trescientas obras, en tanto que en el Catálogo descriptivo y detallado que he formado se aproximan a tres mil, que he podido recoger y coleccionar del caos y confusión en que yacían abandonadas y diseminadas”, según se manifiesta en el prólogo o reseña del objeto de esta obra²⁹.

Los objetivos que se propuso con este trabajo fueron:

“Primero: El arreglo de las infinitas obras que en el Vicarial yacían en completo desorden, dignas de otra suerte- Segundo: Conocer la gran riqueza de música práctica, especialmente religiosa, que encerraban los Archivos, muchas de ellas de los más célebres Maestros Españoles- Tercero: Facilitar el descubrimiento y la procedencia, si alguna o algunas obras fuesen extraídas- Cuarto: Que existiera para mis sucesores en el Magisterio un Catálogo completo que les facilitase el conocimiento y estudio de las joyas musicales y que se supiese con precisión las que había”³⁰.

El padre Villalba asegura que los honores que Cosme José de Benito recibió en estos años de la Escuela Nacional de Música y de la Orden de Carlos III se debieron a la elaboración de este catálogo³¹.

Los Escolapios continuaron en El Escorial hasta 1875, haciéndose cargo desde octubre de 1872 de la totalidad de Monasterio. Esta etapa de presencia calasancia es probablemente la más dura que el maestro de capilla vive en su puesto. El 12 de Septiembre de 1872 de Benito queda cesante por supresión de su cargo después de catorce

29. *Ibidem*.

30. *Ibidem*. Para más información sobre la gestación del catálogo *Vid.* GARCÍA MELERO, L., y LÓPEZ ALBERT, M. I., “Primer inventario de los arvhicos de música de El Escorial por Cosme José de Benito” en *La Música en el Monasterio del Escorial. Actas del Simpósium*, San Lorenzo del Escorial 1992, p. 705-713.

31. VILLALBA, L., *El Archivo de Música...*, o. c., p. 98.

años de servicio, y pide en su correspondencia a Barbieri que interceda por él, recurriendo incluso a “Castelar, cuyo aprecio me ha dispensado como organista”³². Finalmente el cese queda sin efecto sin necesidad de que Barbieri ponga en marcha sus influencias, aunque Cosme José queda con “el sueldo de un peón de albañil, pero por ahora estoy conforme con no perder mis derechos”³³. En 1874 vuelven las dificultades para de Benito, que tenía un nombramiento de Amadeo de Saboya por el que debía percibir “6000 r., casa, médico, botica y otras obvenciones, como leña, fruta, etc.” y en el que quedaban marcadas sus obligaciones:

“(…) tocar cuando ocurría de tabla en el monasterio, ordinario y extraordinario, pero no en las funciones particulares pagadas por algún devoto, enseñar música a los cuatro acólitos (...) dándoles clase a la hora y tiempo que yo marcaba; cuidar de la conservación y custodia de los archivos (...) y por último si para alguna función extraordinaria como Semana Santa, Corpus, San Lorenzo se traían voces y orquesta de Madrid, disponerlo y dirigir”³⁴.

Sin embargo, los Escolapios estaban en desacuerdo con estas condiciones e intentan imponer a de Benito una mayor carga de trabajo: “Acabo de recibir un oficio de la comunidad en que me dicen (...) que me darán los 6000 reales, pero con la condición de que, a más del órgano, he de dar una hora de clase diaria a los novicios y otra también diaria a los pensionistas del colegio, y tocar gratuitamente en las funciones extraordinarias (o sea, de pago) que pudiera haber. Condiciones tan irritantes sólo frailes pueden inventarlas.”³⁵. Aunque el maestro de capilla intenta negociar, la posición de los calasancios no se modifica: “quieren dé gratuitamente la clase de solfeo, piano y aún de composición (que hay uno que quiere aprender) en el colegio (...)”³⁶, “quieren poco menos que establecer a mi cos-

32. DE BENITO, C. J., Carta a Barbieri, 12 de Septiembre de 1872 en BARBIERI, F. A., *Legado Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario*, E. Casares Rodicio (ed.), Madrid 1988, vol. II, p. 418. Castelar era muy aficionado a la música y un gran entendido en este arte, incluso se atrevió a publicar crítica musical en diversos periódicos de la época.

33. DE BENITO, C. J., Carta a Barbieri, 13 de Septiembre de 1872, en *Ibidem*, p. 418.

34. DE BENITO, C. J., Carta a Barbieri, 6 de Noviembre de 1874 en *Ibidem*, p. 421.

35. DE BENITO, C. J., Carta a Barbieri, 12 de Octubre 1874, en *Ibidem*, p. 420.

36. DE BENITO, C. J., Carta a Barbieri, 15 de Octubre 1874, en *Ibidem*, p. 420.

ta un conservatorio (...)”³⁷. Cosme reclama a la administración, e incluso termina abandonando su cargo por no aceptar las condiciones expuestas. Finalmente el padre Zorrilla, responsable de la orden en el Monasterio, negocia con él un acuerdo satisfactorio para ambas partes, pero las tensiones se mantienen hasta la salida de los Escolapios de El Escorial en 1875, por el incumplimiento de las mismas y de la posterior resolución del expediente de la administración a favor del maestro de capilla. Lo que lleva a de Benito a afirmar indignado:

“¡Qué tropa frailuna! ¡Cuanto mejor que este monasterio estuviese convertido en un gran museo donde en ciencias y artes, manufacturas, etc. se reuniese todo lo mejor! A cualquier objeto que se hubiera destinado, no entregándolo a frailes, hubiera sido mucho mejor, pues estaría más conservado, porque cualquiera lo sabría apreciar mejor. Que echen pronto con viento fresco a esta tropa antiartística y den un destino más propio a este edificio, aunque para ello quedase cesante tu siempre apreciado amigo”³⁸.

Con la salida en 1875 de los Escolapios del Monasterio, de Benito recupera las condiciones anteriores de su contrato: “El día 5 se firmó mi nombramiento como antiguamente, con 8000 r., casa, etc., etc.”³⁹. En la última etapa de Cosme José como maestro de la Real Capilla del Escorial, entre 1875 y 1885, el Monasterio estuvo bajo el ministerio de los Capellanes Reales, acompañados de un cuerpo de profesores laicos que se ocupaban de la primera y segunda enseñanza del colegio Alfonso XII, fundado por el propio rey con rango de docencia estatal⁴⁰. En este periodo continuó su labor compositiva con la realización de arreglos y reducciones de obras antiguas para poder ser ejecutados por la reducida capilla con que contaba, además de la producción de música religiosa propia con éxito, como puede observarse en la siguiente crónica:

“(...) el día de San Lorenzo se cantó en el Real Monasterio una magnífica misa del ilustrado maestro de capilla D. Cosme José de Benito, el cual dirigió una buena orquesta que se formó con los elementos que tiene en la capilla y con los notables artistas de la Sociedad Unión Artística (...)

37. DE BENITO, C. J., Carta a Barbieri, 19 de Octubre 1874, en *Ibidem*, p. 421.

38. *Ibidem*.

39. DE BENITO, C. J., Carta a Barbieri, 18 de Agosto 1875, en *Ibidem*, p. 424.

40. *Vid.* DEL ESTAL, G., *El Escorial en la transición...*, o. c.

El Sr. Benito mereció las felicitaciones de toda la colonia veraniega que este año es muy numerosa, y del gran número de personas que asistieron con motivo de la fiesta del Santo patrón de aquel Real sitio⁴¹.

Asimismo mantuvo su interés por la creación de piezas instrumentales, generalmente de pequeñas piezas de salón que “están encuadradas en la pequeña forma romántica con un acompañamiento meramente sostenedor y definidor del ritmo que determina la forma de danza de la pieza (...)”⁴². Con estas piezas, muy de moda en la época aunque de escasa calidad, Cosme José de Benito también obtuvo reconocimiento como compositor. Un ejemplo puede ser su nocturno para piano *El canto de los Peregrinos*, de 1882, sobre el que se publican en el periódico musical *Crónica de la Música* las siguientes palabras: “magnífica composición capaz por sí sola de formar la reputación de un autor, si el Sr. Benito no la tuviese ya hace muchos años tan justa y legítimamente adquirida”⁴³, tanto éxito tuvo la obra que esta misma revista decide publicar la partitura para sus lectores en su Biblioteca Musical⁴⁴.

Aún así, si tuviésemos que destacar un aspecto de la labor del maestro de Benito en esta etapa probablemente sería su interés por las obras didácticas y la enseñanza. En todos sus años de ejercicio como músico nunca había dejado de dar clases, incluso antes de incorporarse a la capilla del Monasterio, y ya en 1850 había publicado algunos tratados para la enseñanza del solfeo⁴⁵, pero en esta etapa su producción aumenta con “*Curso de Armonía elemental*”, de 1879, “*Arte de la caligrafía musical*”, de 1885, y fundamentalmente con “*La música para niños. Libro de texto para las escuelas de Instrucción primaria*”, escrito en 1884 en forma de diálogo entre un maestro y un alumno, en el prólogo del cual de Benito afirma: “Si este librito sirve como primer paso para ver algún día planteada la enseñanza elemental de la música en las escuelas de instrucción primaria, quedarán colmados los deseos y realizadas las aspiraciones que hace

41. *Crónica de la Música*, nº 204, 16 de Agosto de 1882.

42. CASARES RODICIO, E., “Benito Barbero, Cosme José Damián”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid 1999-2002, vol. II, p.369.

43. *Crónica de la Música*, nº 204, 16 de Agosto de 1882.

44. *Crónica de la Música*, nº 208, 13 de Septiembre de 1882.

45. DE BENITO, C. J., *Método completo de solfeo en compendio*, Barcelona, 1850, y *Método de solfeo breve y sencillo*, Barcelona, 1850. Además en 1860 publicó en Madrid un *Método elemental de violonchelo con un suplemento de 14 melodías*.

tiempo acaricia el autor”⁴⁶. Él mismo explica la importancia que le otorga a la enseñanza de la música:

“El mayor o menor grado de civilización y cultura de las naciones se conoce, entre otras cosas, por el estado más o menos floreciente de su música. Ved la Alemania, la Bélgica y la Francia (...). En estas naciones la instrucción musical es obligatoria desde las escuelas de instrucción primaria (...) desde el príncipe y la más aristocrática dama hasta el más humilde obrero, todos ocupan y ‘aprovechan’ estas horas (de reposo) en alimentar su espíritu con los mágicos efectos que produce la música (...) ¿Y cuanto más útil es emplear el tiempo del descanso corporal ó de la imaginación en tan noble recreo, que no en tabernas, juegos y otros lugares do impera el vicio, que solo pueden envilecer al hombre y jamás ilustrarle?

Por fortuna nuestra (...) en casi todas las capitales y poblaciones (españolas) de alguna importancia ‘hoy es ya una necesidad social oír buena música’.

La creación de una sección de música en la Academia de Bellas Artes de San Fernando; el proyecto de ley para la enseñanza obligatoria de la música en las escuelas de primera y segunda enseñanza; el establecimiento de la asignatura de la música en todas las escuelas normales de maestros y maestras, son otros tantos pasos que han de conducir propagación en todas las clases sociales, y al desarrollo de la más bella entre todas las bellas artes: ‘la música’⁴⁷.

En el texto anterior es posible apreciar la influencia que en Cosme tenía el pensamiento pre-regeneracionista, que en el ámbito musical estaba muy presente en aquel momento, y la importancia que éste le otorgaba a la educación y a la divulgación de la cultura entre todas las clases sociales. En este mismo artículo defiende con ahínco la necesidad de la implantación de las sociedades corales en España para el logro de estos objetivos, asimilando claramente los principios de Claret y Clavé a este respecto. Pero tanto en el aspecto de la promoción de las sociedades corales como en el de la formación musi-

46. DE BENITO, C. J., *La música para niños. Libro de texto para las escuelas de Instrucción primaria*, Madrid, 1884.

47. DE BENITO, C.J., “Influencia de la Música y necesidad de su estudio”, *Crónica de la Música*, nº 157, 21 de Septiembre de 1881.

cal de las clases populares de Benito no se limita a una defensa teórica sino que, en Mayo de 1882, logra fundar en San Lorenzo del Escorial una escuela de música y un orfeón de acuerdo con estos principios:

“El ilustrado profesor, D. Cosme J. de Benito, maestro de capilla del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, venía trabajando hace tiempo por fundar una escuela gratuita de música y orfeón. Al fin, venciendo mil dificultades y con la cooperación del conocido banquero Sr. D. Juan Barrié, de los concejales del ayuntamiento del Escorial y de otras varias personas, acaba de inaugurar en dicho Real sitio la nueva institución musical, hallándose matriculadas ya unas treinta personas, la mayor parte obreros y jornaleros.

Para la enseñanza se han ofrecido espontáneamente el Sr. D. Ángel Ortega, músico mayor del colegio de carabineros, algunos profesores de la capilla que dirige el Sr. Benito, varios alumnos de la Escuela de ingenieros de montes y el profesor de solfeo del colegio del Monasterio, D. Blas Gregorio Ruiz, discípulo del Sr. Benito”⁴⁸.

Esta escuela y su “*orfeón de Santa Cecilia*” pasan por numerosas dificultades económicas que se intentan superar con la recogida de fondos a través de veladas musicales que tenían lugar en el Coliseo de San Lorenzo del Escorial⁴⁹.

En Junio de 1885, por iniciativa de Alfonso XII, la orden de los Agustinos se hace cargo del Monasterio, cesando de su puesto a Cosme José de Benito que es sucedido por el padre Matías Aróstegui que se hace cargo de una capilla de veinte músicos entre voces e instrumentos. El maestro de Benito obtiene en Enero de 1886, a través del Real Patrimonio, la plaza de organista segundo de la Real Capilla de Madrid, muriendo en 1888.

48. *Crónica de la Música*, nº 191, 17 de Mayo de 1882.

49. Un ejemplo es la velada que tuvo lugar el 28 de Noviembre de 1882, en la que actuaron los profesores y alumnos de esta escuela, el orfeón, la banda del Colegio de Carabineros, una de las hijas del propio de Benito y otros artistas que se solidarizaron con la empresa. *Vid. Crónica de la Música*, nº 220, 6 de Diciembre de 1882.

II. EL “OFERTORIO PARA LA FESTIVIDAD DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE MARÍA SANTÍSIMA”

La música religiosa, y fundamentalmente la litúrgica, sufre un periodo de crisis en toda Europa durante el siglo XIX. De Benito y sus contemporáneos sienten que la música española de este género está en una etapa de decadencia como consecuencia de la falta de calidad de las producciones, en gran parte debida a “la escasez de recursos de las capillas musicales y a la falta de preparación y adecuación de los maestros de capilla”⁵⁰, a la asimilación de técnicas y hábitos propios de la ópera que distorsionaban el género sacro y a la inadecuación para la liturgia de las nuevas composiciones, por su empleo de formas musicales y estructuras que no priorizaban la acción religiosa y, en particular en la misa, que interrumpían el sacrificio y la acción del celebrante.

El maestro de Benito se cuenta entre los compositores de la época que pretenden reformar y mejorar esta situación “para Dios y para el arte patrio”⁵¹, basándose en el estudio y recuperación del patrimonio musical religioso español, cuya sustancia, unida a las nuevas técnicas y al respeto escrupuloso a la función y mensaje de la música religiosa, consideraban que conllevaría la creación de un nuevo estilo musical religioso español de calidad. Esta corriente reformista planteaba que este nuevo género sacro debía basarse en los modelos tradicionales, pero no excluía el empleo de los avances y medios más novedosos, “los recursos inmensos del arte moderno pueden, sin inconveniente, emplearse en la composición religiosa”⁵², según lo que se denominaba entonces “el gusto moderno”, aunque éstos debían incorporarse “con sano e ilustrado criterio”⁵³.

El estilo de todas las obras religiosas del maestro de Benito, y entre ellas el *Ofertorio* que nos ocupa, cumple claramente todos estos principios, por eso su producción mereció tantos elogios en su época, siendo sus trabajos: “generalmente celebrados por los artistas y por el

50. NAGORE, M., *Tradición y renovación...*, o. c., p. 211.

51. BARBIERI, F. A., “La música religiosa” en CASARES RODICIO, E., *Francisco Asenjo Barbieri. Escritos*, Madrid 1994, vol. II, p. 448.

52. INZENZA, J., *La Música en el templo católico*, Madrid 1878, p.11. Esta idea expresada por José Inzenga era común entre los músicos de esta corriente reformista en la época.

53. *Ibidem*.

público, que notaba en ellos, bajo un estilo expresivo y de gusto moderno una unción religiosa y un respeto santo ajeno a los arranques teatrales de la música profana”⁵⁴, transformándolo así en un compositor muy representativo del género religioso del momento, cuya obra merece un estudio más profundo que nos permitiría caracterizar, al menos parcialmente, el estilo preponderante de la música religiosa española de la segunda mitad del siglo XIX que aún está necesitada de una revisión crítica⁵⁵. Bien es cierto que las obras de Cosme José de Benito, observadas desde la actualidad, no pueden ser, ni mucho menos, valoradas en el estilo hiperbólico en que lo hacían sus contemporáneos, pero sí merecen un estudio objetivo que no conlleve la permanente infravaloración apriorística a que ha sido sometida la creación musical española de todo el siglo XIX, juzgándolas en su contexto.

El “*Ofertorio de la festividad de la Inmaculada Concepción de María Santísima*”, del año 1885, que Cosme José de Benito compone siendo aún maestro de la Real Capilla del Escorial, es una interesante pieza que presenta todos estos rasgos de estilo. En primer lugar, se basa en la tradición, al estar “compuesto sobre el tema del Cantollano y con la letra del Oficio”⁵⁶, que el maestro de capilla extrae de los cantorales del Monasterio que contienen el oficio y misa de la Inmaculada Concepción⁵⁷. Esta pieza estaba pensada, a pesar de la diferencia estilística, para integrarse en la misa ya existente en el cantoral 116, cuyo ofertorio no está musicado⁵⁸, para ello el maestro de Benito emplea una melodía gregoriana que aparece reiteradamente en la misa y el oficio de la Inmaculada⁵⁹, logrando mantener así, de algún modo, la unidad y coherencia musical.

54. BARBIERI, F. A., *Legado Barbieri. Biografías y Documentos...*, o. c., p. 64.

55. Vid. VIRGILI, M. A., “La música religiosa en el siglo XIX español” en *La música española en el siglo XIX*, Oviedo 1995.

56. DE BENITO, C. J., *Ofertorio de la festividad de la Inmaculada Concepción de María Santísima*, Madrid 1885.

57. Siguiendo la numeración de Ignacio Ramoneda en su *Índice de la insigne librería del coro del real monasterio de san Lorenzo de El Escorial*, nos referimos al cantoral 120, que contiene el Oficio de la Inmaculada de 1788, firmado por fray Venancio Aguado, y escrito siendo prior fray Carlos de Arganda; y al cantoral 116, que contiene un nuevo oficio y misa de la Inmaculada Concepción, escrito, según Ramoneda, durante el reinado de Isabel II, probablemente una vez que Pío IX declara el dogma.

58. Real Biblioteca monasterio del Escorial, Cantoral 116, *In festo Inmaculate Conceptionis B.M.V.*, p. LII.

59. Esta melodía aparece en el cantoral 116: *In festo Conceptionis, B.M.V.*, en las páginas XVIII, XXII y XXXVII, así como *In festo B.M.V. de columna*, dedicada a la virgen del Pilar, en las páginas XV, XVI y XXVII. En el cantoral 120: *In festo Concep*

Pero Cosme José integra también en esta obra los elementos del “gusto moderno” a través de la armonía y la tímbrica. Escrita para cuatro voces, una orquesta compuesta por flauta travesera, clarinetes, cornetín, trompas, trombones, violines, violas, violoncello, contrabajo y un órgano, el maestro de capilla, muy pragmático, contempla la posibilidad de no disponer de este conjunto instrumental y añade una reducción para órgano, como era habitual en la época, pero también planifica otras opciones y señala: “Puede también suprimirse todo el metal, y cuando se cante con todo el instrumental y Órgano deberán duplicarse (al menos) todas las voces, siendo mayor el efecto ejecutado por un Coro numeroso”.

Toda la pieza presenta un tratamiento fundamentalmente homofónico, la orquesta funciona como apoyo del canto y armónicamente predomina la sencillez, con una tendencia al empleo de las progresiones armónicas, de los acordes de séptima disminuida, buscando la intensificación expresiva, y las flexiones hacia tonalidades cercanas a la principal, Mi bemol Mayor.

Parece que el maestro de Benito concibe esta pieza teniendo como referencia la salmodia responsorial típica del ofertorio de una Misa romana medieval⁶⁰. En el *Ofertorio de la festividad de la Inmaculada Concepción*, tras la introducción, a cargo de la orquesta sobre el primer motivo de la melodía gregoriana, todas las frases del texto del oficio, si exceptuamos el aleluya final, comienzan siendo cantados a solo por una de las cuatro voces, generalmente el tiple, acompañada por la orquesta que le sirve de apoyo, para después ser contestada por el resto de las voces homofónicamente, cerrándose la pieza, con un postludio de la orquesta algo más elaborado y efectista.

Cosme José de Benito aumenta la versatilidad de esta pequeña pieza concibiéndola para que también pudiese “(...) cantarse como Motete en todas las festividades de la Virgen”⁶¹.

Esta obra, probablemente derivada de la propia devoción del maestro de Benito por la Inmaculada, como puede deducirse por la fra-

tionis B.M.V., aparece en *R.V.* y también en la transcripción que el padre Antonio Soler hace de este oficio y misa en unos apuntes para su *Tratado de Canto llano práctico* inacabado, Real Biblioteca Monasterio del Escorial, LP 20, ff.103v.

60. Vid. HOPPIN, R. H., *La música medieval*, Madrid 2000.

61. DE BENITO, C. J., *Ofertorio...o. c.*

se que preside la portada de la misma: “*Promesa cumplida*”, es también, sin duda, consecuencia del arraigo que tenía la celebración de la fiesta de la Inmaculada Concepción en el Monasterio desde 1788, fecha a la que pertenece el cantoral en que se recoge por primera vez el oficio y la misa dedicada a esta festividad, muy estimulada posteriormente por la declaración dogmática de Pío IX, ya que en el reinado de Isabel II se escribe un nuevo oficio y misa para ser interpretada “*In festo Inmaculate Conceptionis*”, y por el propio Claret, que en su etapa de presidencia en El Escorial había establecido que se dedicase un domingo del mes entre los seminaristas y capellanes al examen de conciencia y a la acción de gracias “como obsequio a la Inmaculada y a San Luis Gonzaga”⁶².

El “*Ofertorio de la festividad de la Inmaculada Concepción de María Santísima*” es además una pieza representativa de la labor y el estilo de Cosme José de Benito como compositor de música religiosa y de toda una corriente creativa y de renovación del género sacro existente en la segunda mitad del siglo XIX español que pretendía sumar la tradición y renovación musical con el respeto a la liturgia⁶³, y que se inicia, con fuerza aunque con logros limitados, con la generación del maestro de Benito.

62. CLARET, A. M., *Apuntes que para su uso personal y para el régimen de la diócesis escribió y tenía siempre a la vista el arzobispo de Santiago de Cuba, 1865*, recogido en ESPINOSA, J. M., *El Seminario del Escorial (1861-1868)*, Pamplona 1995.

63. Vid. NAGORE, M., “Tradición y renovación...”, o. c., y VIRGILI, M. A., “Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del *Motu Proprio* en España”, en *Revista de Musicología*, XXVII (1), (2004) 23-42.