

La música en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe durante la “Edad de Plata” (s. XVIII)*

FRANCISCO RODILLA LEÓN

Resumen: El Real Monasterio de Santa María de Guadalupe desarrolló una importante actividad artística y musical en el setecientos –Edad de Plata–, propiciada por una nueva y favorable situación económica. Es en este mismo período cuando algunos de los más insignes músicos jerónimos desempeñan su tarea y cuando la capilla musical se moderniza, se adquieren nuevos instrumentos de orquesta, o se construyen los dos monumentales órganos de los Liborna (padre e hijo). A las composiciones de los maestros jerónimos que se conservan en el archivo guadalupense y que datan de esta época –más de quinientas– hay que sumar las que se recibieron de otros centros religiosos y civiles. En el presente trabajo se pretende no sólo poner de manifiesto el desarrollo musical del Monasterio durante esta época, sino también dar cuenta de las relaciones musicales que los monjes guadalupenses tuvieron con algunos de los mejores compositores españoles del momento, favoreciendo la recepción de nueva música para su uso litúrgico.

Palabras clave: Repertorio musical del siglo XVIII, Monasterio de Guadalupe, maestros de capilla, organistas, instrumentos.

Abstract: The Royal Monastery of Santa Maria de Guadalupe developed an important artistic and musical activity in the eighteenth century –the Silver Age–, thanks to a new and favourable economic situation. It is in this same period that some of the most distinguished Hieronymite musicians work at the Monastery and that the music chapel is modernized, new

* El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación “La recuperación de la Música histórica en centros religiosos de Extremadura”, PRI09A044, financiado por la Junta de Extremadura (Consejería de Economía, Comercio e Innovación). Queremos agradecer de manera muy especial la colaboración prestada por el archivero-bibliotecario del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, fray Antonio Arévalo Sánchez, O. F. M. y a Antonio Ramiro Chico, encargado del archivo. Otras personas han sido también importantes en el resultado final de este trabajo: Isaac González Gálvez y José Luis Porras Barrios, miembros del equipo de investigación; José Andrés Torijano Pérez, quien sugirió algunas cuestiones referentes al estilo y redacción final y Anabel Morales Gálvez, que diseñó la tabla de maestros de capilla y organistas.

orchestral instruments are acquired, or two monumental organs of the Liborna family (father and son) are constructed. To the compositions of the Hieronymite masters remaining in the archives of the Monastery and dating from this time –more than five hundred– should be added those received of other religious and civil centres. The present study aims to reveal not only the musical development of the Monastery at this period, but also the musical relationships which the monks of Guadalupe maintained with the best Spanish musicians of the moment, thus favouring the reception of new music for liturgical use.

Key words: Musical repertory in eighteenth century, Monastery of Guadalupe, chapel-masters, organists, instruments.

INTRODUCCIÓN

Es ya conocido que en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe se halla uno de los archivos más interesantes en cuanto a música del siglo XVIII que conservamos y que ha sido estudiado y dado a conocer sobre todo por los frailes franciscanos, los mismos que desde principios del siglo XX vienen rigiendo el Monasterio. Efectivamente, es necesario mencionar aquí los nombres fray Francisco C. Sojo, fray Sebastián Simonet y fray Arcángel Barrado y reconocer que hicieron una importantísima labor de investigación relacionada fundamentalmente con el estudio de historia musical de Guadalupe en la época jerónima. Más recientemente, otros investigadores, pertenecientes a ámbitos bien diferentes, han contribuido a la transmisión de una parte del repertorio guadalupense, transcribiendo y poniendo a punto materiales para su interpretación y difusión. Tal es el caso de José Sierra Pérez, del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y de quien firma este artículo, profesor en la Universidad de Extremadura. Ambos hemos sido artífices de sendos proyectos de grabación de la música conservada en el Monasterio de Guadalupe en diferentes momentos: el primero fue realizado en 1995 por la Capilla Real de Madrid, bajo la dirección de Óscar Gershensohn¹, y, el segundo, diez años más tarde, en 2005, fue registrado por el Coro de Cámara de la Universidad de Extremadura y Ensemble instrumental dirigidos, en este caso, por Francisco Rodilla León². Ambas ediciones discográficas contienen música de los maestros guadalupenses más significativos y represen-

1. PILAR, Fr. Manuel del y SANTIAGO, Fr. Domingo de y BARCELONA, Fr. José de: *Real Monasterio de Santa María de Guadalupe. Maestros de Capilla S. XVIII*, Capilla Real de Madrid, Dir.: Óscar Gershensohn, CD, Selección, coordinación e investigación musicológica: José Sierra Pérez, Real Monasterio de Guadalupe - Junta de Extremadura, A & B Máster Records, M-14733, 1995.

2. MONTEMAYOR, Fr. Melchor de; SANTIAGO, Fr. Domingo de; SAN JOSÉ, Fr. Blas de y PILAR, Fr. Manuel del: *Música sacra en Extremadura. Obras del Real Monasterio de Santa*

tados en el archivo musical del Monasterio, algunos del siglo XVII y la mayor parte del XVIII.

Pero se echa de menos una valoración y puesta al día de la música de maestros del siglo XVIII ajenos a Guadalupe que tuvieron una relación directa con los monjes jerónimos. Tal es el caso de algunos de los mejores músicos del setecientos que hicieron llegar parte de sus obras al archivo musical, ya fuera por motivos de parentesco o por relaciones académicas maestro-alumno. Este trabajo pretende proporcionar, a partir de las fuentes conservadas, una panorámica general de la música de Guadalupe durante la “Edad de Plata”, el siglo XVIII, poniendo de manifiesto cómo la actividad económica y artística del momento influyó de manera considerable en el esplendor de la capilla musical y propició la recepción de una parte del repertorio de la época que todavía se halla en el archivo.

EL REAL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE GUADALUPE

La leyenda del origen del Monasterio guadalupense se remonta a los últimos años del siglo XIII, cuando al vaquero de la ciudad de Cáceres, Gil Cordero, después de buscar y encontrar muerta una de sus vacas por aquellos montes de Las Villuercas, se le apareció la Virgen. Ésta le dijo que no temiera, que en el lugar donde había encontrado la vaca –junto al río Guadalupe– cavaran debajo de unas piedras y encontrarían una imagen de la Virgen. Le indicó además que en ese mismo lugar erigieran bajo su advocación una iglesia, cuyo nombre fue tomado del río donde la imagen fue encontrada³.

Sin embargo, los primeros datos documentales de que disponemos proceden de la década de los años treinta del siglo siguiente, cuando Alfonso XI, después de una visita en 1335 y visto lo precario de la construcción del santuario, obtuvo de Benedicto XII una bula mediante la cual se encargaba a

María de Guadalupe, Coro de Cámara de la Universidad de Extremadura - Ensemble instrumental, Dir.: Francisco Rodilla León, CD, Comentarios: José Sierra Pérez, Fundación El Monte - Universidad de Extremadura, PROMÚSICA, BA-762-05, 2005.

3. ÉCIA, Diego de: *Libro de la Invención de esta Sancta Imagen de Guadalupe y de la erección y fundación de este Monasterio; y de algunas cosas particulares y vidas de algunos religiosos de él*, Códice 10 del archivo del Monasterio de Guadalupe (Guadalupe, 1514-1535), Cáceres, Departamento Provincial de Seminarios de FET y de las JONS, 1953. La historia del Monasterio se halla detallada en varias publicaciones del que hasta hace bien poco fue archivero-bibliotecario del Real Monasterio. Pueden verse, entre otras, las siguientes: GARCÍA, fray Sebastián: *Guadalupe de Extremadura*, Sevilla, 1979, pp. 14-18; *Corpus bibliographicum guadalupense*, Ediciones Guadalupe, 2002.

Pedro Gómez Barroso, rector del santuario, su primera reforma⁴. Cinco años más tarde, tras la victoria del Salado en 1340, el mismo rey comisionó a Fernán Pérez de Monroy “mediante un privilegio expedido en Cadahalso, para que en su nombre, hiciese donación de grandes terrenos al Santuario”⁵. Dos reales provisiones, una de 1337, en la que se señalaron los términos territoriales, y otra posterior, de 1347, en la que se confirmaron los mismos, son consideradas como Carta-puebla o de fundación de Guadalupe.

En el período que abarca desde 1341 hasta 1389 el Monasterio fue priorato secular y regido por los siguientes priores: el ya citado Pedro Gómez Barroso, Toribio Fernández de Mena, Diego Fernández y Juan Serrano, hasta que a partir de una provisión real con fecha 15 de agosto de 1389, se entregaba el Monasterio a la orden jerónima. Esta misma orden ha sido la que lo ha regentado durante el período más largo de su historia, desde la anterior fecha hasta el 18 de septiembre 1835, momento en el que los jerónimos fueron expulsados a causa de los decretos de exclaustración. Pero en tan largo lapso de tiempo el Monasterio pasó por diversas etapas. La primera de ellas corresponde al período comprendido entre 1389 y 1562, y que fue llamado por Enrique Llopis “Edad de oro”⁶. Esta etapa estuvo condicionada por una economía fuerte que propició una intensa actividad constructora y un desarrollo artístico y cultural de primer orden. Resultado de ello fueron, por ejemplo, la construcción de buena parte del complejo conventual, la iglesia y los dos claustros (mudéjar y gótico), la creación y consolidación de la biblioteca, el *scriptorium*, la Escuela de Medicina y Cirugía, los hospitales y farmacia, los dos colegios-seminarios, la capilla musical y archivo, el taller de orfebrería y la adquisición de importantísimas colecciones de pintura y escultura. Este mismo investigador aporta algunos datos sobre la riqueza del Monasterio en esta época que resultan abrumadores, llegando a afirmar que a mediados del siglo XVI, Guadalupe era, casi con toda seguridad, el monasterio más

4. GARCÍA, *Corpus bibliographicum*, p. 11.

5. SIMONET, fray Sebastián: “Apuntes para la Historia de la Música en Guadalupe: época primitiva”, en *El Monasterio de Guadalupe*, 121 (1922), p. 43.

6. Véanse al respecto los documentados trabajos de LLOPIS AGELÁN, Enrique: “Una gran empresa agraria y de Servicios espirituales. El monasterio jerónimo de Guadalupe, 1389-1835”, Documentos de trabajo de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales, Nº 18, 1995, disponible en <http://www.ucm.es/BUCM/cee/doc/03010010.htm> (última consulta: 4/11/2012); “Milagros, demandas y prosperidad en el monasterio jerónimo de Guadalupe, 1389-1571”, en *Revista de Historia Económica - Journal of Iberian and Latin American Economic History*, Año nº 16, Nº 2, (1998), pp. 419-451; “Desarrollo y desmoronamiento de la ‘economía de los milagros’. El monasterio de Guadalupe, 1391-1686”, en *Economía y cambio histórico. Estudios en homenaje a Luis Ángel Rojo*, Madrid, Ed. Complutense, 2004, pp. 31-51.

rico de España⁷: limosnas, mandas testamentarias, donaciones, intensa actividad de peregrinos, una buena administración de los bienes pecuarios, etc.

La siguiente etapa corresponde a la segunda mitad del siglo XVI y todo el siglo XVII (1563-1709), momento en el que se produjo un período de reducción en los ingresos del Monasterio, motivado por varios factores: en primer lugar por la limitación de mandas y limosnas; en segundo lugar, por la pérdida de protagonismo de los santuarios en general durante este período y, en particular, por el descenso en el número de peregrinaciones⁸; finalmente, parece que también se produjo una progresiva disminución del apoyo que la corona hasta ese momento había otorgado al Monasterio, motivada tanto por la expansión del imperio en los territorios ultramarinos como por la atención que reclamaban las guerras en Europa.

Es en los primeros años del siglo XVIII y hasta finales de este mismo siglo, cuando comienza a remontar la actividad económica del Monasterio a causa de los buenos resultados obtenidos por diversos factores relacionados con la ampliación de las cabañas o desarrollo de la trashumancia⁹. A este segundo momento de esplendor lo denominó el mismo Llopis “Edad de plata”¹⁰.

Por último, a partir de las dos últimas décadas de este mismo siglo y principios del XIX, el Monasterio se mantuvo a duras penas, sobre todo como consecuencia de la Guerra Peninsular o de la Independencia y de las disputas sucesorias tras la muerte de Fernando VII. Esta etapa de decadencia culminó con el decreto de exclaustación del 5 de septiembre 1835 en el que se suprimieron las casas regulares en la región de Extremadura: trece días después los jerónimos eran obligados a abandonar el Monasterio que habían regentado durante casi cuatro siglos y medio.

Después de la exclaustación, el lugar cayó en estado de abandono, a pesar de mantenerse como parroquia dependiente de la Archidiócesis de Toledo. A finales del siglo XIX y principios del XX diversos acontecimientos desperta-

7. LLOPIS AGELÁN, “Una gran empresa”.

8. CREMOUX, Françoise: *Pèlerinages et miracles à Guadalupe (Extrémadure) au XVIe siècle*, Tesis Doctoral, Université de la Sorbonne Nouvelle de París, 1993, pp. 118-119, citado en LLOPIS AGELÁN, “Una gran empresa”, nota 237.

9. LLOPIS AGELÁN, *Ibidem*.

10. Para fray Sebastián García ésta fue la época más brillante en la economía del Monasterio. GARCÍA, *Corpus bibliographicum*, p. 24. No obstante, como este investigador no aporta ningún tipo de dato económico, nosotros preferimos seguir a Llopis y considerar el siglo XVIII como una etapa boyante en la economía del Monasterio, aunque no tanto como la que se produjo a lo largo del primer siglo y medio de presencia jerónima en Guadalupe.

ron de nuevo el interés por el Monasterio: la declaración como monumento nacional en 1879, las iniciativas de Vicente Barrantes junto a otros intelectuales del momento (incluso el propio presidente del gobierno, Antonio Maura), la peregrinación nacional del 12 de octubre de 1906 o la declaración del Patronato Canónico de Nuestra Señora de Guadalupe sobre la región extremeña en 1907¹¹. Justo un año después llegarían los frailes franciscanos, quienes le devolvieron su antiguo esplendor y lo convirtieron en lo que es actualmente: uno de los monasterios más importantes de devoción mariana con mayor riqueza cultural y artística del mundo hispano.

LA CAPILLA MUSICAL GUADALUPENSE EN EL SETECIENTOS

La documentación conservada en el archivo de Guadalupe y en otros centros no nos permite determinar con exactitud las fechas de toma de posesión y cese de la mayor parte de maestros de capilla y organistas guadalupenses, el momento en el que comienza a utilizarse un instrumento determinado, ni la identidad de una parte de los integrantes de la capilla musical. Debemos señalar, además, que los datos que conocemos –por otra parte, incompletos– a través de las publicaciones de Carlos G. Villacampa¹², Germán Rubio¹³, Simonet o Barrado están extraídos de diversas fuentes, algunas de las cuales nos proporcionan una información muy valiosa, pero, en la mayor parte de los casos, demasiado básica: libros de expedientes de limpieza de sangre en los que figuran datos tales como lugar y fecha de nacimiento de un determinado monje, o informaciones sobre sus padres, etc.; las actas capitulares, donde se da cuenta de ciertos nombramientos y concesiones¹⁴; y el *Necrologio*¹⁵ y la *Regla y memoria de las sepulturas que están en el claustro*,¹⁶ en los que se aporta principalmente la fecha de muerte de los monjes y, en algunos casos, los cargos que ostentaron, etc. Finalmente, otras fuentes de gran inte-

11. GARCÍA, *Ibidem*, pp. 29-31.

12. G. VILLACAMPA, Carlos: *Grandezas de Guadalupe. Estudios sobre la Historia y las Bellas Artes del gran Monasterio extremeño*, Madrid, 1924.

13. RUBIO, Germán: *Historia de Ntra. Sra. de Guadalupe*, Barcelona, 1926.

14. En el Archivo Histórico Nacional (a partir de ahora AHN) se ha conservado uno de los libros de actas capitulares del Monasterio de Guadalupe, el que comprende los años 1671-1802. Véase *Libro de los actos capitulares de esta sa[n]ta y real casa de N[uest]ra Señora de Guadalupe*, AHN, Sig. CODICES, L.103.

15. Archivo del Monasterio de Guadalupe (a partir de ahora AMG): *Necrologio*, C-61, 1600-1747.

16. AMG: *Regla y memoria de las Sepulturas que están en el claustro*, C-62, 1696-1833.

rés son las dos obras que sobre diversos asuntos relacionados con Guadalupe escribieron fray Gabriel de Talavera en 1597¹⁷ y fray Francisco de San José en 1743¹⁸ (Figs. 1 y 2). Ambas obras aportan, entre otra información, algunos datos relacionados con la música del Monasterio, aunque es la última la que para nosotros reviste mayor interés por estar escrita en el siglo XVIII.



Figs. 1 y 2. Portadas de *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe*, Toledo, Tomás Guzmán, 1597 e *Historia Universal de la primitiva y milagrosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe*, Madrid, Antonio Marín, 1743.

Sin embargo, resulta indudable que la capilla musical del Monasterio de Guadalupe fue desde el primer momento un centro de cualificación musical de primer orden. Parece que su creación se remonta al último tercio del siglo XVI, cuando comienza a interpretarse el canto de órgano de manera regular y se necesita del conocimiento y experiencia de cantores más experimenta-

17. TALAVERA, fray Gabriel de: *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe*, Toledo, Imp. Tomás Guzmán, 1597.

18. SAN JOSÉ, fray Francisco de: *Historia Universal de la primitiva y milagrosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe*, Madrid, Imp. Antonio Marín, 1743.

dos –jerónimos o contratados al efecto– o, incluso, de un grupo de ministriles. Según fray Gabriel de Talavera, cuando en 1594 Diego López de Ribadeneira manda contratar ministriles y cantores, lo que se hace es instituir una práctica que venía ya de antes; afirma que “ordenó por su testamento en que mandó mill y quinientos ducados de renta para *criar de nuevo* y sustentar la música de ministriles, chirimías, sacabuches, baxon y corneta, y de los demas instrumentos músicos”¹⁹. Y más adelante, al explicar la solemnidad en el modo en que se ha de cantar la Salve, añade: “Y el fin de las completas se diga una Salve con gran pausa y solemnidad, assí de canto de organo como de los ministriles, cornetas y baxón y de otras mixturas de voces, instrumentos y organos”²⁰. La plantilla vocal formada por los cantores adultos asalariados se completaba con seis niños tiples, que procedían de los dos colegios-seminarios que existían en Guadalupe²¹. Así lo afirma fray Francisco de San José: “Aquí se crían los niños que sirven de tiples en la capilla de la música y esto es a toda costa, pues los viste y calza el Monasterio con mucho aseo”²².

Como es sabido, la dirección de la capilla de música corría a cargo del maestro, cargo que se instituye en Guadalupe al tiempo que se crea la capilla, en los últimos decenios del siglo XVI. Así figura en la propia documentación conservada en el Monasterio, cuando a finales de esta centuria se alude a la obligación que ha de tener el maestro de capilla de ponerse de acuerdo con el corrector mayor para interpretar los diferentes tipos de música que se habrían de hacer durante la liturgia²³. A pesar de que en Guadalupe no se conserva prácticamente documentación alguna en la que se especifiquen las obligaciones del maestro²⁴, sabemos que tenía que impartir sus enseñanzas musicales no sólo a los niños de los colegios-seminarios que actuaban como tiples en la capilla de música, sino también a “discípulos seglares juntamente con algunos religiosos de la cassa y de la orden”²⁵; como sucedía en otros monas-

19. TALAVERA, *Historia de Nuestra Señora*, f. 207r.

20. *Ibidem*, f. 207v.

21. En 1765 el número de niños cantores tiples de la capilla podía aumentar o disminuir en dos, a voluntad del prior. AHN, *Libro de los actos capitulares*, f. 329v (1-4-1765).

22. SAN JOSÉ, *Historia Universal*, p. 120.

23. AMG: *Códice 103, Liturgia del Monasterio de Guadalupe*, c. 1588-1595, f. 91v.

24. En los *Libros de Costumbres* de otros monasterios jerónimos sí que se llegó a reglamentar sobre las obligaciones de esta figura, como sucede con el Monasterio de Santiponce (1727) o el San Bartolomé de Lupiana (1786). Véase VICENTE, Alfonso de: *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de san Jerónimo (siglos XVI-XIX)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 240-243.

25. Así lo hacía por ejemplo fray Francisco de las Casas (1657-1734), según figura en AMG: *Necrologio*, f. 137v.

terios jerónimos, también debía ensayar y dirigir la capilla, así como proveer de composiciones a la misma para determinadas fiestas y momentos litúrgicos²⁶: Navidad, *Corpus*, Natividad de la Virgen, San Jerónimo, etc.

En efecto, tenemos constancia de que los dos primeros maestros que vivieron en este siglo y dejaron obras en el archivo musical fueron fray Francisco de las Casas (1657-1734) y fray Lorenzo de Santa María (1661-1731), quienes, aunque llegados al Monasterio en la segunda mitad del siglo XVII, vivieron hasta bien entrado el XVIII. Parece que en los primeros años de esta misma centuria, y por un breve período de tiempo, el cargo de maestro de capilla se compatibilizó con el de organista, como se deduce de la siguiente información obtenida del *Necrologio*: “A los nueve años de hábito [se refiere a fray Lorenzo de Santa María, en 1695] le hicieron Maestro de Capilla a petición del padre Fray Francisco de las Casas, que actualmente lo era, pretextando éste no poder asistir al órgano ni a los muchachos. Ese empleo le encomendó la obra 30 años en los que compuso muchas obras, que están en el archivo de la capilla”²⁷. De este modo, pensamos que fray Lorenzo no sólo asumió la dirección de la capilla, sino que debió de ejercer como organista, compartiendo esta responsabilidad con fray Francisco de las Casas, quien hasta su muerte era “era el único organista que tenía derecho a tocar en las grandes festividades”²⁸.

De cada uno de estos maestros el archivo guadalupense guarda una obra: *Te Deum laudamus a ocho*, del año 1709, de fray Francisco de las Casas, y el *Motete Popule meus para la adoración de la Cruz*, de fray Lorenzo de Santa María.

El número de composiciones del siguiente maestro de capilla, fray Blas de San José (+1752), es más significativo, ya que se han conservado treinta y seis obras entre motetes, letanías, lamentaciones, himnos, salmos, responso-rios, vísperas, cantadas y villancicos; de fray Domingo de Santiago (1707-1757) se guardan setenta fechadas en su mayor parte a mediados de siglo: motetes, vísperas, villancicos, cantadas, etc. Sobre el sucesor de fray Domingo, fray Manuel del Pilar (1716-1794), ya señalamos que es el compositor mejor representado en el archivo musical, con doscientas ochenta y seis composiciones firmadas con su nombre jerónimo, más otras veinte que debió de

26. Estas obligaciones proceden del citado Monasterio de San Isidoro del Campo: dirigir la capilla, proveer de villancicos para las principales fiestas, preparar el repertorio para su interpretación y hacerse cargo de las partituras del archivo, entre otras obligaciones. Cfr. VICENTE, *Los cargos musicales*, pp. 241-243.

27. AMG: *Necrologio*, ff. 132r-133v.

28. *Ibidem*, ff. 137r-137v.

traer con su nombre civil, Manuel Piquer. El último maestro de capilla del siglo XVIII que dejó un importante legado en Guadalupe fue fray José de Barcelona (1739-1800) con ochenta y tres obras en total²⁹.

Respecto a la plaza de organista ya señalamos que durante las primeras décadas del siglo XVIII la asumió el maestro de capilla. Sin embargo, creemos que hubo en el Monasterio otros organistas que actuaron como auxiliares de fray Lorenzo de Santa María, dos discípulos aventajados de fray Francisco de las Casas que murieron prematuramente: fray Juan de Guadalupe, que falleció a los veintitrés años, en 1727, y fray Juan de San Antonio³⁰, muerto en 1739, cuando contaba tan sólo veintinueve años.

Aunque no tenemos datos para confirmar la fecha en la que el siguiente organista, fray Tomás de San Vicente (1719-1789), se hizo cargo del órgano guadalupense, todo parece indicar que fue por un breve período de tiempo, desde su ingreso en el Monasterio en 1739 hasta la llegada de otro de los importantes organistas y maestros de capilla de Guadalupe, el ya mencionado fray Domingo de Santiago, que había tomado el hábito en 1741. Discípulo de este último fue fray Sebastián de Alcántara (1731-1798)³¹, quien debió de asumir sus funciones en el cargo de organista a partir de la muerte de aquél, en 1757, alternando su responsabilidad posiblemente con alguno de los últimos grandes organistas y maestros de capilla del siglo XVIII: fray Lorenzo de Béjar (1740-1795), fray Tomás de Granada (1753- 1821) y fray Carlos de Salamanca (1749-1821). Debemos señalar la importancia del primero y del último a causa de su parentesco con dos importantes músicos del momento, Lidón y Doyagüe, respectivamente, y por las relaciones establecidas a tra-

29. El Coro de Cámara de la Universidad de Extremadura grabó en 2005 varias obras de estos maestros: de fray Blas de San José, *Cantada a nuestro padre San Jerónimo a 4 con violines y acompañamiento* y *Villancico a nuestro padre San Jerónimo a dúo con 2 triples, 2 violines y acompañamiento* El ruido imitando; de fray Domingo de Santiago, *Motete a nuestra Señora de los Dolores para el Alzar, a 4 voces con acompañamiento* y *Villancico para la Virgen de Guadalupe a 4 voces, 2 violines y acompañamiento*; y de fray Manuel del Pilar, *Salve a 4 con violines y flautas, Letanía a 8* y *Motete a 6 con órgano obligado* Surge propera. Por su parte, la Capilla Real de Madrid en su grabación de 1995 incluyó dos obras de fray Manuel del Pilar, *Magnificat* y *Stabat Mater*, una de fray Domingo de Santiago, la *Cantada a San Jerónimo* y dos de fray José de Barcelona, *Villancico al Santo Nacimiento* Dos maestros de Capilla y *Lamentación primera del Jueves*. La referencia completa de estas grabaciones ya se realizó en las notas 1 y 2.

30. Fray Juan de San Antonio tomó el hábito en junio de 1731. En las actas capitulares se da ya cuenta de su habilidad como organista. AHN: *Libro de los actos capitulares*, ff. 235r-235v (22-6-1731).

31. De este organista se afirma en la *Regla y memoria ...* que era un capón (castrado) con voz de contralto. AMG: *Regla y memoria*, f. 111v.

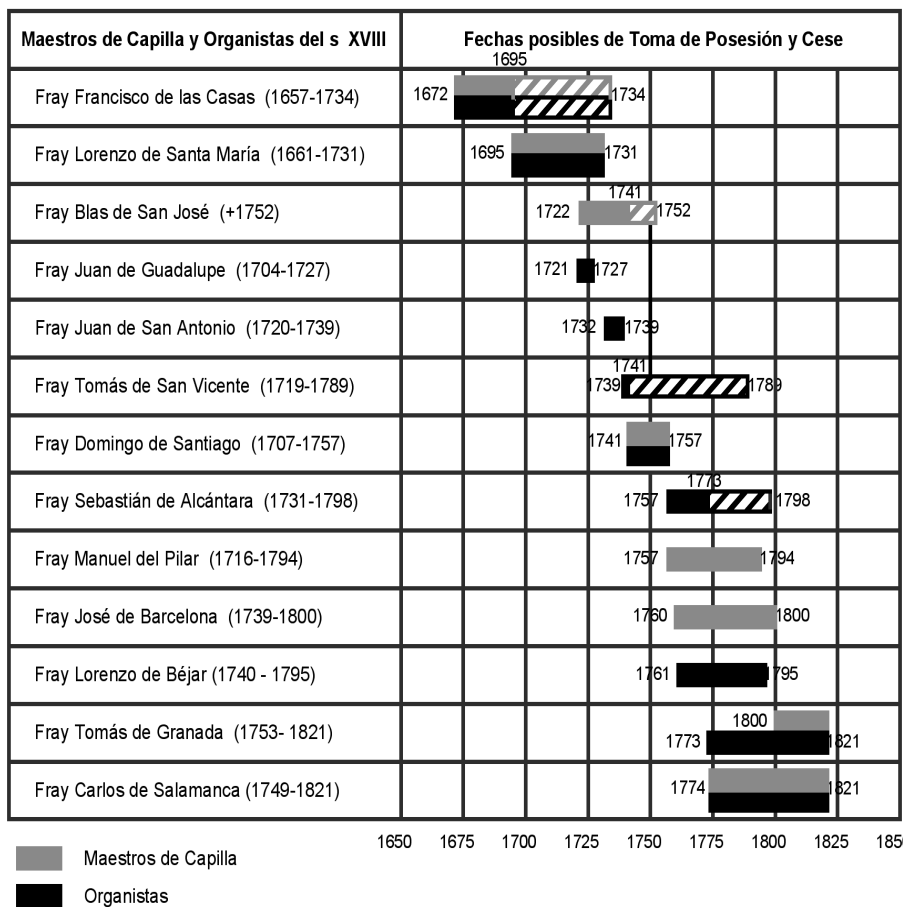


Fig. 3. Tabla 1. Maestros de capilla y organistas del siglo XVIII.

vés de estos músicos entre el Monasterio guadalupense y otros centros musicales de primer orden, como la Capilla Real o la catedral de Salamanca.

Respecto a fray Tomás de Granada se tienen pocos datos más que su fecha de nacimiento, el 6 de junio de 1753, su fama como organista al ser nombrado examinador de una plaza de organista en Guadalupe a la que se presentó un tal Cristóbal Herrera en 1795³² y el año de su muerte: 1821. Con el con-

32. Junto a fray Tomás de Granada, ejercieron también como examinadores fray Sebastián de Alcántara, fray José de Barcelona y fray Carlos de Salamanca. Después del examen el tri-

trato de Herrera, se cerraba la nómina de organistas jerónimos y se iniciaba en Guadalupe por un corto período de tiempo la figura del organista asalariado, a la manera de los existentes en las catedrales. Un resumen de todo lo anteriormente dicho se puede ver en la Tabla 1³³ (Fig. 3).

En lo que respecta a los cantores, y al margen de los niños que servían en la capilla como tiple y que procedían de los citados colegios-seminarios, una vez más el *Necrologio* nos proporciona una interesante nómina de jerónimos que formaron parte de ésta, sobre todo, en la primera mitad del siglo XVIII: fray Pedro de Talavera (+1701), que usaba de su voz “como quería, cantando, altos, bajos y tenores”³⁴; fray Francisco de Castuera (+1708), tenor y bajo³⁵; fray Bartolomé de Talavera (+1717), tiple y contralto³⁶; fray Alonso de Siruela (+1720), corrector mayor y tenor³⁷; fray Juan de Logrosán (+1723), “primer tiple algunos años”³⁸; fray José de Villanueva (+1723), voz de “contralto y sonora”³⁹; fray Alonso de Sevilla (+1725), contrabajo⁴⁰; Francisco de San Jerónimo (+1734)⁴¹, voz de “contralto dulce, abultada y sonora”⁴²; fray Lucas de San Bernabé (+1739), tenor⁴³; fray José de Santiago (+1806), bajo. Según Barrado, la capilla vocal no estaba formada íntegramente por monjes jerónimos, sino que se contrataba a cantores e instrumentistas de oficio según las necesidades de la capilla. En cualquier caso, ésta habría de completarse hasta formar “al menos ocho voces y seis o más instrumentistas” que requerían las partituras de la época.

bunal informó de que “el dicho Cristóbal se halla instruido en la facultad de organista, y que podía ser útil a la capilla de música si se aplicaba con esmero en la composición”. Véase AHN: *Libro de los actos capitulares*, f. 444r, (23-12-1795).

33. La fechas propuestas de toma de posesión y cese son orientativas, puesto que ambos cargos eran ejercidos generalmente por períodos de tres años, renovables en su caso. Quiere decir, por ejemplo, que algunos maestros, como fray Manuel del Pilar o fray José de Barcelona debieron de alternar en el cargo de maestro de capilla durante toda la segunda mitad del siglo XVIII, del mismo modo que lo hicieron fray Tomás de Granada y fray Carlos de Salamanca en su función como organistas titulares o maestros de capilla.

34. AMG: *Necrologio*, f. 81r.

35. *Ibidem*, f. 93r.

36. *Ibidem*, f. 112r.

37. *Ibidem*, ff. 121v-122r.

38. *Ibidem*, ff. 123v-124r.

39. *Ibidem*, f. 124r.

40. *Ibidem*, f. 125r.

41. *Ibidem*, ff. 138r-138v.

42. *Ibidem*, ff. 138r-138v.

43. *Ibidem*, f. 143v.

A los instrumentos de ministriles heredados del siglo XVI (cornetas, chirimías, sacabuches y bajones) se les fueron añadiendo otros que, según las nuevas tendencias, iban sumándose a la capilla musical, aparte los órganos, existentes también desde finales del siglo XV⁴⁴. A principios del XVIII, las cornetas ya habían caído en desuso, mientras que el papel de los sacabuches había sido asumido por el bajón, que continuó utilizándose en Guadalupe hasta bien entrada la segunda mitad del siglo⁴⁵. Sin embargo, sabemos que en 1771 el grupo de ministriles asalariados estaba formado todavía por cuatro instrumentistas, más otro que era el encargado, entre otras funciones, de copiar la música⁴⁶.

Según Simonet, en el último tercio del XVII se produce un incremento en las partidas presupuestarias destinadas a instrumentistas, a la adquisición de instrumentos o a la puesta a punto de los mismos. La consignación más estable y continuada de estas partidas comienza en 1671: se trae un contrabajo, se manda formar a un cornetista a Toledo, se compra un arpa, etc.⁴⁷ También conocemos otros instrumentos precisamente por el gasto que se hizo para su mantenimiento: se compran cuerdas para un laúd, para un clavicordio, etc., quizá a causa del excesivo desgaste al que éstos estaban sometidos por su uso continuo como instrumentos de aprendizaje. Son algunos de los arriba citados (órgano, arpa, clavicordio, junto con el bajón) los que a partir de media-

44. La paulatina presencia, junto a los ministriles, de estos nuevos instrumentistas puede verse en la siguiente relación extraída a partir de la documentación que se conserva en el Archivo Histórico Nacional: Francisco de Luna (sacabuche, 1712), Jerónimo de Luna (corneta, 1723), Francisco Acosta (arpista y bajón, 1731), Francisco Machuca (bajón, 1731), Antonio Benloc (ministril, 1735), Francisco Tajueco (bajón, 1736), José de Luna (bajón, 1756), Antonio Eusebio Soriano (chirimía, contrabajo, violinista y arpista, 1771), Juan López Cortijo (cantor y bajón, 1771), Juan Rodríguez Solano (contrabajo, 1792), José Moreno Calderón (violón, 1795). Alfonso de Vicente en su trabajo de 2010 proporciona una tabla en la que figuran los nombres de los músicos, los salarios que percibían y las funciones de los mismos: VICENTE, *Los cargos musicales*, p. 732.

45. Una prueba de la ausencia de cornetas y sacabuches en la capilla musical a mediados del siglo XVIII en Guadalupe la encontramos en la descripción que realiza fray Francisco de San José en 1743, cuando describe ceremonial que se realiza en honor de la Virgen de Guadalupe en la fiesta del 8 de septiembre: “Pasado algun corto tiempo se vuelve a hacer la señal para que callen los organos, y los demas instrumentos: canta un villancico la Musica, y despues se lleva la Santa Imagen, sin moverla de su trono, al medio de la capilla, repitiendo entre tanto sus melodías los organos, baxones, chirimias y campanas...”. Véase SAN JOSÉ, *Historia Universal*, cap. XIV, p. 101.

46. AHN: *Libro de los actos capitulares*, f. 350v, (15-3-1771).

47. SIMONET, fray Sebastián: “Apuntes... Organistas célebres: El príncipe de los organistas de Guadalupe” (continuación), en *El Monasterio de Guadalupe*, 134 (1923), p. 275.

dos del siglo XVII realizarán las funciones de acompañamiento en el escaso repertorio que de este siglo nos ha llegado, como ocurre -por ejemplo- en las obras para coro o doble coro con acompañamiento de Carlos Patiño (1600-1675), de fray Melchor de Montemayor (1588-1678) o del jerónimo escurialense fray Juan Durango (+1696). En todo caso, parece que la utilización de estos instrumentos como acompañantes de la capilla vocal se mantendrá en el repertorio de los primeros años del siglo XVIII⁴⁸.

No hay constancia en Guadalupe de la presencia de violines en partituras anteriores a 1731⁴⁹. En efecto, estos instrumentos figuran por primera vez en una obra de este mismo año, firmada por el maestro Pedro Rodrigo, Cantada al Santísimo *La que fue bastarda trompa*, para tiple, dos o tres violines y acompañamiento. A partir de esta fecha, el conjunto de dos violines estará presente de manera regular en buena parte de las obras de fray Blas de San José (a partir de 1735), Diego de las Muelas (1736), fray Domingo de Santiago, (1741), José de Torres (1743), fray Manuel del Pilar (1752), etc. Llama también la atención que sean las mismas obras de Pedro Rodrigo, en este mismo año de 1731 las que introduzcan en Guadalupe el uso del violón y del conjunto de tres violines, instrumentación que después adoptará su alumno fray Domingo de Santiago en 1751. La presencia de las violas en el repertorio guadalupense, como en buena parte de la música de la época conservada en las catedrales, debe considerarse anecdótica, ya que sólo encontramos este instrumento en una *Lamentación a dúo* de José Lidón⁵⁰, y en un par de copias de obras de reconocidos autores extranjeros del siglo XVIII: “Stava [sic] Mater a cuatro con violines, oboes y viola del signore Jose Haydn y Stabat Mater dolorosa del signore Pergolesi”.

48. Así sucede en las composiciones de fray Francisco de las Casas, de fray Lorenzo de Santa María o de Sebastián Durón, entre otros maestros.

49. Es muy posible que en el Monasterio guadalupense aparecieran estos instrumentos al mismo tiempo que en otros centros religiosos del entorno, aunque no tenemos constancia documental de ello. Tanto en la catedral de Badajoz como en la de Plasencia aparecen hacia 1715, en la de Toledo, a finales de 1716, mientras que en la de Coria, una década más tarde. Cfr. SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo: “Maestros de capilla, organistas y organeros portugueses en la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)”, en *Revista Portuguesa de Musicología*, I (1991), pp. 91-92; GÓMEZ GUILLÉN, Román: *Juan Santiago Palomino. Maestro de la catedral de Plasencia (1712-1738)*, Cáceres, Institución Cultural “El Brocense”, Excma. Diputación Provincial de Cáceres, 1985, p. 75; MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo (1700-1764). Evolución de un concepto sonoro*, Toledo, Servicio de Publicaciones de la Consejería de Cultura de la Junta de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 353-358; BARRIOS MANZANO, M^a del Pilar: *La Música en la catedral de Coria*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1999, pp. 109-110.

50. AMG: Fondo de música jerónimo, leg. 3-13 (núm. 438): *Lamentación a dúo 2ª del Jueves Lamed con viol[ine]s, flautas, y viola y acompañamiento*.

En cuanto a ciertos instrumentos de viento habituales en las orquestas catedralicias del XVIII, como oboes, flautas o trompas, su uso será habitual en el repertorio del Monasterio guadalupense a partir de la segunda mitad, sobre todo, en las obras de fray Manuel del Pilar y fray José de Barcelona, aunque tanto los primeros como las segundas figuren de manera esporádica en otras composiciones anteriores a éstos, como las de Pedro Rodrigo (1731)⁵¹ o Diego de las Muelas (1736)⁵². Un último instrumento digno de señalar es el clarín, que se añadirá en pareja al conjunto habitual de dos violines y acompañamiento a partir de 1738⁵³. En otras ocasiones, el conjunto de violines, clarines y acompañamiento se verá reforzado por oboes, fagots o trompas. Ésta es la plantilla, por ejemplo, de algunas obras anónimas cuyo año de composición no podemos consignar, pero que con toda seguridad creemos pertenecientes a la segunda mitad del siglo XVIII⁵⁴. Conocemos el nombre de dos de los jerónimos que tocaron alguno de los anteriores instrumentos de la capilla guadalupense en tiempos de fray José de Barcelona: el violinista fray Jacinto de Manresa y el trompista fray Domingo de Tortosa⁵⁵.

El esplendor de este siglo XVIII en Guadalupe también se reflejó en las reformas constructivas que se hicieron en el Monasterio, encargadas a Manuel de Larra Churriguera⁵⁶. Al órgano construido en 1702 por Pedro

51. AMG: Fondo de música jerónimo, leg. 33-25 (núm. 777): *Cantada al Santísimo*; para tiple, dos violines, flauta u oboe y acompañamiento.

52. AMG: Fondo de música jerónimo, leg. 32-34 (núm. 461): *Villancico a 8 con violines* (núm. 461); para dos coros a cuatro voces, dos violines, oboe, contrabajo, arpa y acompañamiento.

53. AMG: Fondo de música jerónimo, leg. 24-29 (núm. 118): *Villancico al Santísimo Sacramento para vísperas de Santiago* (núm. 118); para doble coro, dos violines, oboe, dos clarines y acompañamiento de autor anónimo.

54. AMG: Fondo de música jerónimo, leg. 3-28: *Lamentación 2ª del Jueves* (núm. 57); para dos violines, oboe, clarín, dos fagots, dos trompas y acompañamiento; y leg. 10-12 (núm. 76): *Missa a 4 y a 8 con violines y trompas*; para dos coros a cuatro voces, dos violines, clarín, dos trompas, órgano y acompañamiento.

55. Los siguientes pertenecieron a la orquesta ya en el siglo XVIII: fray Agapito Franco (†1815), violinista; fray Nicolás de Madrid (†1815), violinista; y fray Andrés de las Casas (†1822), violinista.

56. El 7 de diciembre de 1742 se acuerda dar doce mil ducados para llevar a cabo el proyecto reforma de Churriguera, en el cual se habría de incluir el costo de la sillería del coro y el desmonte de los órganos. Véase AHN: *Libro de los actos capitulares*, f. 265 (7-12-1742). Respecto a la reformas de Churriguera en Guadalupe, véase, entre otros trabajos, MARTÍNEZ DÍAZ, J. M. Y GARCÍA ARRANZ, J. J.: "Precisiones documentales sobre la actividad de Manuel de Larra y Churriguera en el Monasterio de Guadalupe", en *Norba-Arte*, XIV-XV (1996), pp. 175-193.

Liborna Echevarría (†1724), que se colocó en el lado del Evangelio, se le añadió en 1754 otro realizado por el hijo del anterior, Pedro (Manuel Liborna) de Echevarría (†1771), que se situó en el lado opuesto, en el de la Epístola⁵⁷. Además, de este mismo siglo datan los dos realejos que todavía pueden ser contemplados en el coro del Monasterio: el que está en el lado de la Epístola nos revela a través de una inscripción que fue construido por Francisco Antonio Díaz en 1745, en tiempos del Prior fray Bonifacio de Herrera⁵⁸; por otra parte, el situado en el lado del Evangelio es un realejo gemelo del anterior construido seguramente por el mismo Díaz tres años más tarde, en 1748. Finalmente, tenemos constancia de un realejo más cuyos restos se conservan en una dependencia contigua a la sacristía⁵⁹.

57. Sobre la actuación de los Liborna Echevarría en Guadalupe, véase el estudio de SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo: “El órgano barroco en Extremadura (aportación documental)”, en *El órgano español: Actas del II Congreso Español de Órgano*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 205-246. Extrañamente se ignoran estos datos en el trabajo de JAMBOU, Louis: “Liborna Echevarría”, en CASARES RODICIO, Emilio (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2000, Tomo 6, pp. 908-910.

58. En la actualidad lo único que queda de estos órganos son las cajas barrocas, que en 1924 fueron reutilizadas por el alemán Alberto Merklin (Casa Walcker) para la construcción del órgano actual.

59. Existe una interesante bibliografía sobre los órganos de Guadalupe desde el siglo XVI hasta el XX. Puede verse, por ejemplo, la serie de artículos publicados en los años veinte del pasado siglo por SIMONET, fray Sebastián: “Apuntes para la Historia de la Música en Guadalupe: Organografía guadalupense”, en *Revista de Guadalupe*, 123 (1922), pp. 91-93; “Organografía guadalupense”, *Ibidem*, 124 (1922), pp. 106-110; 125 (1922), pp. 137-138; 126 (1922), pp. 156-159; 128 (1922), pp. 208-213; 129 (1922), pp. 234-237; 130 (1922), pp. 250-253; 131 (1922), pp. 268-272; 132 (1923), pp. 10-13; 133 (1923), pp. 26-28; y 134 (1923), pp. 56-59. PEREA, fray José J.: “Los órganos en el Monasterio de Guadalupe y los Realejos”, en *Guadalupe*, 614 (1974), pp. 359-365, y 615 (1975), pp. 32-35. GUIASADO TAPIA, Antonio: “Los órganos del Monasterio de Guadalupe” en *Guadalupe*, 683 (1986), pp. 173-177. Sobre el órgano actual, el construido por Merklin, pueden consultarse los siguientes artículos del mismo SIMONET, fray Sebastián: “Un acontecimiento extraordinario en Guadalupe, anuncio del nuevo órgano eléctrico” en *El Monasterio de Guadalupe*, 139 (1923), pp. 188-191; “Descripción del órgano eléctrico de Guadalupe”, *Ibidem*, 159 (1924), pp. 107-111 y 160 (1924), pp. 136-139; “La música en el Monasterio de Guadalupe, exponente de su influencia en la Hispanidad”, *Ibidem*, 331 (1943), pp. 31-39; “Estado grave y angustioso del Rey de los órganos de España”, *Ibidem*, 481 (1951), pp. 31-34. Existe además un breve artículo sin firma en: “El nuevo aparato “Multiplex”, *Ibidem*, 170 (1926), p. 85. Hace unos años la Comunidad Franciscana editó un pequeño libro con motivo de la restauración del llamado órgano monumental, que tuvo lugar el 5 de mayo de 1995, véase EVERSHEIM, Engelbert: “Los órganos históricos y actuales del Monasterio de Guadalupe”, en *Restauración del Órgano Monumental. Real Monasterio de Guadalupe*, Guadalupe, Ediciones Guadalupe, 1995.

LA MÚSICA CONSERVADA EN EL MONASTERIO DE GUADALUPE

Ya señalábamos más atrás que el período en el que el Real Monasterio estuvo regido por los monjes de la orden jerónima fue uno de los más fecundos de su Historia en diversos ámbitos, pero lo fue también y de manera muy especial, en el musical⁶⁰. Sin embargo, no debemos pasar por alto que los fondos musicales de este período que han llegado hasta nuestros días son una parte exigua de lo que debió de constituir el grueso de la música que los jerónimos copiaron o escribieron para el culto litúrgico o festividades paralitúrgicas⁶¹. Este fondo, llamado por fray Sebastián García “antiguo”, se halla dividido en varias secciones. Una primera corresponde a la música monódica formada por una significativa colección de ochenta y seis libros, colección que junto a las de los monasterios de El Escorial y Yuso, forman una gran trilogía dentro de los grandes libros de canto llano que existen en la actualidad en España⁶². La existencia de esta colección demuestra la importancia que los

60. Véanse las publicaciones que realizó el ya citado fray Sebastián Simonet. La primera relación que conocemos de estos artículos se halla en SIERRA PÉREZ, José: “La música en el Real Monasterio de Guadalupe”, en GARCÍA, fray Sebastián (ed): *Guadalupe de Extremadura: Dimensión hispánica y proyección en el nuevo mundo*, Junta de Extremadura - Sociedad Estatal del Quinto Centenario, 1993, pp. 331-360. Otros trabajos de Sierra Pérez dedicados a la música del Monasterio son: “La música en Guadalupe”, en *Guadalupe: Siete siglos de fe y de Cultura*, Arganda del Rey, 1993, pp. 447-459, “La música del archivo del Real Monasterio de Guadalupe”, en PERSIA, Jorge de (coord): *El patrimonio musical de Extremadura*, Ed. de La Coria, Trujillo, 1993, pp. 83-90 y “La Música en el Monasterio de Guadalupe (Algunas reflexiones en torno a la solemne procesión de la rogativa por la langosta en 1755)”, en *Ars et Sapientia*, revista de la Asociación de Amigos de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, nº 0, Diciembre, 1999, pp. 83-102. Al margen de estos estudios, se debe situar el breve trabajo de LEZA CRUZ, José Máximo: “Acercamiento al estudio de la Capilla Musical del Real Monasterio de Guadalupe”, en PERSIA, Jorge de (coord): *El patrimonio musical de Extremadura*, Trujillo, Ed. de La Coria, 1993, pp. 91-96, un intento de revisión de las fuentes tanto primarias como secundarias que se refieren a la capilla musical guadalupense. En este trabajo se pasan por alto algunas importantes fuentes primarias que se conservan en Guadalupe, como el *Libro de Actas Capitulares*, C-74 (1499-1538), el *Libro de Protestaciones*, C-105 (1628-1707), el *Necrologio*, la *Regla y memoria de las sepulturas*, el libro de *Expedientes de limpieza de Sangre*, etc.; o en el Archivo Histórico Nacional, el *Libro de los actos capitulares*, entre otros códices aquí conservados. Sin embargo, se da información ya conocida sobre los estudios que algunos franciscanos y otros investigadores hicieron en el siglo XX sobre la música en el Monasterio.

61. SIERRA PÉREZ, “La música...”, p. 357.

62. Las primeras referencias a la música contenida en el archivo musical guadalupense proceden de RUBIO PIQUERAS, Felipe: “El archivo musical del Monasterio de Guadalupe”, en *El Monasterio de Guadalupe*, 252 (1933), pp. 36-37; 253 (1933), pp. 68-70; 270 (1934), pp. 231-232; 271 (1934), pp. 255-256; 273 (1934), pp. 21-23; y 277 (1935), pp. 85-87. Aunque

jerónimos dieron a este tipo de música como elemento connatural a la liturgia del monasterio, y es que el proceso de elaboración de estos libros se extiende por un largo período de tiempo que abarca desde el siglo XV hasta el XVIII, precisamente durante la etapa en la que estuvo en activo el importante *scriptorium* guadalupense. En cuanto al repertorio contenido en estos libros no presenta especial interés, aunque parece que se halla muy relacionado, como es natural, con el utilizado en la catedral de Toledo en esta misma época.

Un segundo bloque de este fondo lo forma la música de los siglos XVI y principios del XVII, aunque tan sólo podemos hablar de cuatro libros manuscritos de canto de órgano con obras de algunos de los más importantes compositores del momento: Luis de Aranda, Alonso Lobo, Melchor de Montemayor, Pedro Serrano, Alonso de Tejeda, Vega, Ginés de Boluda, Francisco Guerrero, Juan Navarro, Roque de Salamanca, Andrés de Torrentes, Bernal González, Rodrigo de Ceballos, Cristóbal de Morales, Johannes Urrede, Sebastián de Vivanco, Bernardino (?) de Ribera y Giovanni Pierluigi da Palestrina⁶³. La música de estos libros debió de copiarse en el siglo XVII a

todavía no se ha realizado un estudio de los cantorales desde el punto de vista musicológico, pueden consultarse las siguientes referencias relacionadas con el valor artístico de las miniaturas de los mismos: VILLACAMPA, Carlos G.: *El Scriptorium del Monasterio de Guadalupe como centro de cultura y actividades artísticas*, discurso de ingreso en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, Sevilla, 1939; FLORIANO CUMBREÑO, Antonio C.: “Un intento de clasificación de la miniatura guadalupense”, en *Archivo Español de Arte* 44, mar-abr. (1941), pp. 208-244; BONILLA, Jerónimo: “Introducción para un estudio de las miniaturas guadalupenses”, en *Guadalupe*, 577 (1968), pp. 289-292; 578 (1968), pp. 346-349; y 579 (1969), pp. 43-46; MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar: “El Scriptorium guadalupense. Miniaturas y miniaturistas”, en *Guadalupe: Siete siglos de fe y de cultura*, Madrid, Ediciones Guadalupe, 1993, pp. 379-393; “La miniatura guadalupense. La actividad artística de un *scriptorium* monástico a finales de la Edad Media”, en *Norba-Arte*, XIV-XV (1994-1995), pp. 41-62; “El Diurnal del Monasterio de Guadalupe y el libro iluminado de uso privado durante la Edad Media”, en *Norba - arte*, XX-XXI (2000-2001), pp. 41-57; GARCÍA, fray Sebastián: “Guadalupe: Miniaturas y Miniaturistas”, en *Guadalupe*, 707 (1990), pp. 201-215; *Los miniados de Guadalupe: Catálogo y museo*, Sevilla, Ediciones Guadalupe, 1998, pp. 335-337 y *Los miniados de Guadalupe*, Sevilla, Ed. Guadalupe, 2007.

63. Pueden verse al respecto los trabajos de RUBIO PIQUERAS, Felipe: “Cuatro libros de polifonía en el archivo de Guadalupe” [I], en *El Monasterio de Guadalupe*, 230 (1931), pp. 111-114 y 231 (1931), pp. 136-138 y PRECIADO, Dionisio: “Los cuatro manuscritos polifónicos del archivo musical de Guadalupe”, en *Guadalupe*, 614 (1974), pp. 324-327. La referencia más documentada respecto a este tema se la debemos a CRAWFORD, David: “Two Choir-books of Renaissance polyphony at the Monasterio de nuestra Señora de Guadalupe”, en *Fontes Artis Musicae*, XXIV (1977), pp. 145-174. Existe además un inventario inédito de los cantorales del archivo (que puede ser consultado en las propias dependencias) realizado en 1986 por Elisa Rovira y M^a Guadalupe Carrasco. En todo caso, no se trata de un trabajo musi-

partir de ediciones impresas de otros libros que hoy se han perdido o de diversas obras manuscritas obtenidas por diferentes cauces. Respecto a las primeras debemos mencionar las ediciones correspondientes a los himnos de Juan Navarro, las misas de Cristóbal de Morales y de Giovanni P. da Palestrina y los motetes de Sebastián de Vivanco. En cuanto a las segundas, parece que hay una conexión de las obras allí conservadas con otras existentes en otros centros religiosos, como la ya mencionada catedral de Toledo, o las de Segovia, Tarazona, Plasencia, etc. Un último grupo lo formarían aquellas obras que no se hallan documentadas en otros archivos musicales, con lo que por el momento podrían considerarse como exclusivas del archivo guadalupense. Ejemplo de ello serían algunas de compositores tales como Juan Navarro, Francisco Guerrero, de Ginés de Boluda, o de Rodrigo de Ceballos, entre otros⁶⁴.

La última sección de este fondo antiguo corresponde a obras de los siglos XVII, XVIII y XIX, que fueron dadas a conocer de manera detallada por fray Arcángel Barrado a mediados del siglo pasado⁶⁵. En este trabajo se da cuenta de la música conservada a papeles, cercana al millar de obras, firmada tanto por monjes jerónimos como por otros importantes autores de la época, sobre todo del siglo XVIII. Respecto al repertorio de autoría jerónima, debemos señalar que forman más de la mitad del total de este *corpus*, quinientas cuarenta obras, sin contar las de autor anónimo, que suman ciento cincuenta y siete, y que muy posiblemente sean también de autoría jerónima. Destacan,

cológico, sino puramente archivístico, como las mismas autoras afirman: “se ha prestado por ello una mayor atención a los cuatro primeros de la serie [se refieren a los manuscritos de polifonía], pormenorizándose en la medida de lo posible su contenido, si bien debe advertirse que quienes han realizado el trabajo carecen de conocimientos musicales específicos y su labor ha sido exclusivamente archivística”: ROVIRA, Elisa y CARRASCO, M^a Guadalupe: *Cantoriales del archivo de Música del Real Monasterio de Guadalupe*, inédito, pp. 3-4.

64. La mayor parte de esta música polifónica permanece inédita en la actualidad. Dos investigadores han sido los que por el momento han editado algún tipo de material de estos libros polifónicos: RUBIO, Samuel, en su *Antología polifónica*, 2 vols., Madrid, Ed. Cocusa, 1954-56, que incluyó la transcripción de dos obras de Sebastián de Vivanco: el motete *Ante diem festum Paschae*, vol. I, pp. 110-115, y el himno *Ave maris stella*, vol. II, pp. 34-38; también editó el himno de Juan Navarro *Ave maris stella*, vol. II, pp. 29-33; el otro investigador es PRECIADO, Dionisio, quien publicó “Ocho himnos de polifonía española”, en *Tesoro Sacro musical*, LVII (1974), con obras de Ginés de Boluda y Rodrigo de Ceballos, y “Cuatro salmos de polifonía española”, *Ibidem* LVIII (1975), con un salmo, *Memento homine*, atribuido a Francisco Guerrero y otros tres homónimos, *Lauda Ierusalem*, de Ginés de Boluda, Andrés de Torrentes y Juan Navarro.

65. El trabajo más conocido al respecto, aunque incompleto, es el catálogo de BARRADO, fray Arcángel: *Catálogo del Archivo Musical del Monasterio de Guadalupe*, Diputación Provincial de Badajoz, 1945.

por ejemplo, las composiciones de fray Blas de San José, fray Domingo de Santiago, fray Antonio y fray José de Barcelona y, sobre todo, fray Manuel del Pilar.

El fondo “nuevo”, el correspondiente al período franciscano, está formado por unas dos mil obras procedentes de los conventos de la provincia bética franciscana, así como por donaciones diversas. Los autores presentes son Felipe Rubio Piqueras, fray Sebastián Simonet y José Cordero, entre otros⁶⁶.

LA RECEPCIÓN DE LA MÚSICA EN LA “EDAD DE PLATA”

El esplendor de la música del setecientos en Guadalupe está directamente relacionado con la propia situación económica del Monasterio, que —como ya se dijo— experimenta un resurgimiento en casi todos los ámbitos. Esta próspera situación tuvo en su vertiente musical unas consecuencias que hicieron de este cenobio un centro de primer orden en la recepción y puesta al día de buena parte de la mejor música del momento, más que de difusión de la suya propia. Prueba de esto último es el escaso número de obras de jerónimos guadalupenses que llegaron a otros centros —no más de setenta— repartidas entre el Monasterio de El Escorial y algunas catedrales (Zamora y Valladolid): obras de fray Francisco de las Casas, fray Lorenzo de Santa María, fray Blas de San José, fray Antonio de Barcelona o fray Manuel del Pilar⁶⁷. Sin embargo, es muy significativo el número de obras de autores foráneos y de diversa procedencia que llegaron a Guadalupe en el siglo XVIII o principios del XIX, casi trescientas cincuenta, la tercera parte del total de obras conservadas en la actualidad en el archivo musical⁶⁸. En este sentido, pensamos que la favorable situación financiera tuvo su reflejo en las posibilidades de acceso que

66. GARCÍA, *Corpus bibliographicum*, p. 53.

67. Véase la difusión de la obra de estos compositores por los diferentes centros musicales en los trabajos de PEDRELL, Felipe: *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, Barcelona, Palau de la Diputació, 1908; ANGLÉS, Higinio: “El archivo musical de la catedral de Valladolid”, en *Anuario Musical*, 3 (1948), pp. 59-108; RUBIO, Samuel: *Catálogo del archivo de música del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1976; LÓPEZ-CALO, José: *La música en la catedral de Zamora*, Zamora, Diputación Provincial, 1985 y *La música en la catedral de Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento-Caja España, 2007.

68. Véase al respecto el epígrafe referente a la recepción de la música en los monasterios jerónimos en la tesis de DE VICENTE, *Los cargos musicales*, pp. 686-693. En este epígrafe se hace referencia a los diversos circuitos por los que llegaba la música a los centros jerónimos, entre ellos, el que se producía por lazos familiares, por amistad, o por relación maestro discípulo (p. 691).

algunos monjes guadalupenses por esta época tuvieron a la música que se interpretaba, por ejemplo, en centros tan importantes como la Capilla Real, los monasterios de El Escorial o de la Encarnación, o algunos de los más relevantes templos de la península, como la Seo de Zaragoza, la catedral de Santiago de Compostela, la de Salamanca, por citar algunas⁶⁹. Así lo advirtió Barrado en su *Catálogo*:

“Por lo que aparece en el Archivo, sobre todo por lo conservado de autores no jerónimos, se puede vislumbrar las buenas relaciones culturales que los monjes de Guadalupe tuvieron con los mejores maestros músicos de España. Y Guadalupe adquirió un puesto importantísimo en el movimiento musical español, digno de destacarse por cuanto ha sido desconocido por nuestros mejores musicólogos. [...] Guadalupe intervino eficazmente, con su escuela de canto y órgano, con el aparato y fastuosidad con que se celebraban sus fiestas y su comunicación y trato con los mejores músicos españoles del 700”⁷⁰.

Un análisis de los fondos de la música del XVIII de procedencia no jerónima nos revela, por ejemplo, que debió de existir una estrecha relación entre el Monasterio de Guadalupe y la Capilla Real, seguramente como consecuencia del nexo de la Corona con ambas instituciones. Así, en el archivo guadalupense encontramos obras de maestros de la Capilla Real que ejercieron su cargo en el primer tercio del siglo XVIII, como Sebastián Durón (1660-1716)⁷¹ o José de Torres (1670-1738)⁷², pero cuyas copias se realizaron posteriormente en diferentes momentos del siglo, entre 1721 y 1799 (Véase Apéndice: tablas 1 y 2).

Pero también porque hubo un contacto directo entre ambas instituciones a través de los respectivos organistas y maestros de capilla. Éste es el caso, por ejemplo, de fray Domingo de Santiago (1707-1757), quien, formado en la catedral de Santiago de Compostela, llegó a ser organista y maestro de capilla en el Monasterio de Guadalupe desde 1752 hasta su muerte. Los contactos de este monje con la Capilla Real en esta época bien pudieron hacerse a

69. Estas posibilidades contrastan con las dificultades que hubo en el siglo XVII, época en la que se estancó la economía. Esta circunstancia tuvo su reflejo en el descenso de la actividad constructiva, cultural y artística. A nuestro juicio, la crisis también afectó a la recepción de la música, ya que apenas llegaron unas pocas obras de compositores del siglo XVII al archivo musical del Monasterio.

70. BARRADO, *Catálogo*, p. 7.

71. Véase RUIZ TARAZONA, Andrés: “Durón Picazo, Sebastián”, en CASARES RODICIO, *Diccionario*, tomo 4, pp. 575-578.

72. Respecto a este compositor, véase el trabajo de LOLO HERRANZ, Begoña: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid, Universidad Autónoma, 1990.

través del que, según parece, había sido su maestro de órgano: el organista y compositor de la Capilla Real, José de Nebra (1702-1768)⁷³. Efectivamente, fray Domingo, después de formarse en la catedral de Santiago como tiple y ejercer más tarde como organista en la misma catedral, debió de ser discípulo de Nebra durante la etapa en que éste estuvo como organista en la Capilla Real de Madrid, a partir de 1724. Somos de la opinión de que, a raíz del nombramiento como organista y maestro de capilla de fray Domingo en Guadalupe en 1752, fue retomado el contacto entre maestro y alumno, sobre todo porque las obras conservadas en el Monasterio de Guadalupe pertenecen al género sacro y es que a este género fue al que precisamente se dedicó el maestro aragonés a partir de mediados del siglo XVIII, cuando fue nombrado vicemaestro de la Capilla Real y vicerrector del Colegio de los Niños Cantores. De este compositor se guardan en Guadalupe cuatro obras⁷⁴ (véase Apéndice: tabla 3).

Es muy posible además que en esta misma época llegara a Guadalupe la única obra que se conserva en el archivo del que fuera maestro de la Capilla Real a partir de 1738 y, como consecuencia, compañero de Nebra, el italiano Francisco Corselli (1702-1778)⁷⁵. Véase Apéndice, tabla 4.

73. La información sobre los maestros de fray Domingo de Santiago figura en un breve libro escrito por el padre Manuel Zafra en 1755 con motivo de la procesión y solemne rogativa que se hizo en Guadalupe por la plaga de langosta. En este trabajo, además de describir todo el ceremonial, se dice lo siguiente sobre fray Domingo: “Encomendó nuestro Reverendísimo Padre Prior [...] La Musica, al Padre Maestro de esta Real Capilla Fray Domingo de Santiago, quien, si se admira la más fiel imitación de su maestro el celeberrimo Enebra en el manejo del organo, no se distingue en la unión de proporciones, y composiciones musicas de su maestro el singular compostelano Rodrigo”. ZAFRA, P. Manuel: *Día festivo de nuestra Señora de Guadalupe y primero de junio de este año de mil setecientos cincuenta y cinco en que se refiere a la procesión de esta santísima Virgen*, Madrid, Antonio Marín, 1755, p. 12. “Enebra” puede ser identificado como José de Nebra, mientras que el “compostelano Rodrigo” es Pedro Rodrigo, maestro de capilla en la catedral de Santiago de Compostela entre 1722 y 1744, con quien fray Domingo de Santiago llegó a mantener incluso correspondencia. El libro de Manuel Zafra se trata en Guadalupe en SIERRA PÉREZ, “La Música en el Monasterio de Guadalupe”, pp. 83-102.

74. Algunas se conservan en otros archivos, como los de la catedral de Cuenca o Mondoñedo. Sin embargo, la versión del salmo *Domine ne in furore* sólo se conserva en Guadalupe. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Salud: “Nebra Blasco, José de”, en CASARES RODICIO, *Diccionario*, tomo 7, pp. 1003-1009 y *José de Nebra Blasco. Vida y obra*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1993.

75. La consignación de esta obra y su conservación en Guadalupe no figura en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Salud: “Courcelle, [Corselli], Francisco”, en CASARES RODICIO, *Diccionario*, tomo 4, pp. 152-155.

Los contactos de fray Domingo de Santiago durante esta primera mitad del siglo XVIII no solamente se dirigieron a su antiguo maestro de órgano de la Capilla Real, sino también a los maestros de capilla de la catedral en la que se había formado: Diego de las Muelas (1698-1743), quien estuvo al frente del magisterio de capilla en la seo compostelana entre 1719 y 1723, y, su maestro de composición, Pedro Rodrigo (+1750), sucesor de Diego de las Muelas hasta 1744. Llama la atención el hecho de que ambos compositores, después de permanecer en Santiago, se trasladaron como maestros de capilla al Monasterio de la Encarnación. Las ventajas y prebendas de este centro monástico debieron de resultar muy satisfactorias, ya que ambos maestros permanecieron en el cargo hasta su muerte⁷⁶.

Aunque no tenemos constancia de la fecha de composición de dos de las tres obras conservadas en Guadalupe del maestro De las Muelas, sabemos que al menos una de ellas data de su período al frente del magisterio de capilla en el Monasterio de la Encarnación, el año 1736. Véase Apéndice: tabla 5.

En cuanto al repertorio que se conserva de Pedro Rodrigo en el Monasterio de Guadalupe, parece que corresponde tanto a la etapa en la que estuvo al frente de la capilla compostelana, como al período del Monasterio de la Encarnación. Sea como fuere, las obras de éste que figuran en el archivo guadalupense son copias realizadas en un largo período de tiempo, desde 1731 hasta 1758 (véase Apéndice: tabla 6). Entre estas partituras se encuentra una carta autógrafa de fray Domingo de Santiago dirigida a Rodrigo en la que le solicita los textos para concluir una Cantada⁷⁷:

“Sr. D. Pedro para concluir el cuader / nillo de las letras fáltame la de la Cantada / de Carabeo y la de Neyra que podrá Vuaced / remitirme siendo servido, y remito los originales de las demás quedando / a su voluntad como Fr. [rúbrica]”

Pero volvamos a la Capilla Real. Fue en la segunda mitad del setecientos cuando los contactos personales entre los músicos del Monasterio de Guadalupe y los de la Capilla Real se tornaron en familiares, ya que se dio la coincidencia de que dos hermanos estuvieron al frente de la música de órgano en

76. Según Carlos Villanueva existía un vínculo entre la catedral de Santiago y el monasterio madrileño de la Encarnación a través de una prerrogativa concedida por la corona a Maximiliano de Austria, arzobispo de Santiago en 1622. Ello explicaría la circulación de músicos de ambas capillas entre los siglos XVII y XIX. Véase VILLANUEVA, Carlos: “Muelas, Diego de las”, en CASARES RODICIO, *Diccionario*, tomo 7, p. 859.

77. Este texto figura entre las partituras del legajo 33-26 (núm. 801 BARRADO, “Catálogo”). Agradecemos al Archivero-Bibliotecario del Monasterio, fray Antonio Arévalo, su amabilidad al permitirnos publicarlo aquí y a Antonio Ramiro Chico, encargado del Archivo, las facilidades para su reproducción.

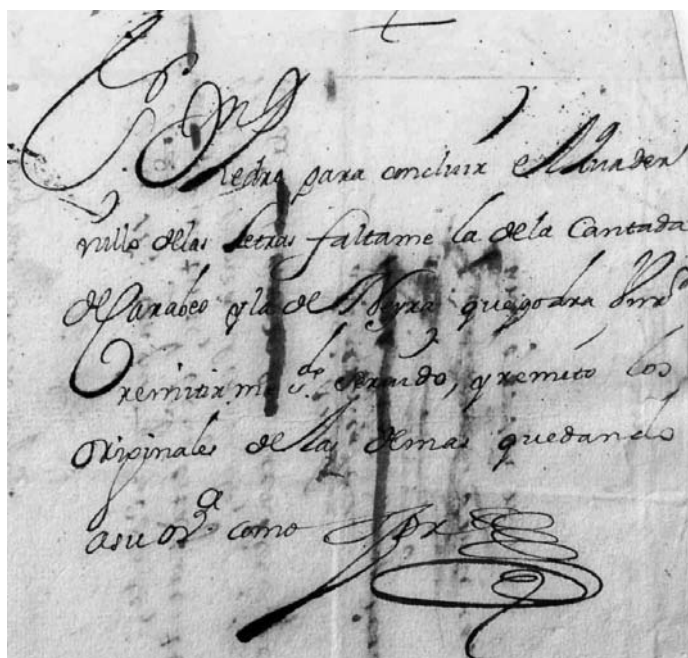


Fig. 4. Carta autógrafa de fray Domingo de Santiago a Pedro Rodrigo.

ambas instituciones: los hermanos Lidón, Lorenzo y José. El primero, que tomó el nombre de Fr. Lorenzo de Béjar (1740-1795) desde que ingresó en 1760 en los jerónimos de Guadalupe, fue organista desde ese mismo año hasta 1790⁷⁸, mientras que el segundo (1748-1827) desempeñó el mismo cargo en la Capilla Real de Madrid desde 1768⁷⁹. Aunque no se conserva nada

78. Fray Lorenzo falleció en Guadalupe el 4 de junio de 1795. Así consta en AMG: *Regla y memoria*, C.-62, f. 69v: “En 4 de junio de 1795 falleció en este Santo Monasterio en Padre fray Lorenzo de Vexar [Béjar], sacerdote, organista; en cuyo día se celebró la fiesta del Corpus y se enterró en esta sepultura el día 5; de edad 54 años y de havito 35. *Requiescat in pace*”.

79. A fray Lorenzo de Béjar se le puede suponer también una formación similar a la de su hermano. Según Simonet, fray Lorenzo bien pudo estudiar -como lo hiciera su hermano José- en el Colegio de los Niños Cantores de la Capilla Real, aunque no puede aportar prueba documental alguna. Lo cierto es que si fray Lorenzo tomó el hábito en Guadalupe en 1760, cuando ya contaba con veinte años, es factible que hasta ese momento permaneciera y se formara en el citado Colegio madrileño, habida cuenta de que su propio hermano ingresó en el mismo dos años antes de la marcha de fray Lorenzo a Guadalupe, en 1758, posiblemente por recomendación de éste.

de la producción organística de este último en el archivo guadalupense, sí figuran cinco obras con diversos efectivos vocales con acompañamiento de orquesta⁸⁰. Véase Apéndice: tabla 7.

El segundo centro de relación importante en cuanto a la recepción de música es el Monasterio San Lorenzo de El Escorial. Sabemos que uno de los primeros contactos se realizó a finales del siglo XVII de mano del organista fray Antonio de Melgar (+1721), quien permaneció en el Monasterio escorialense por decreto del rey Carlos II durante un breve período de tiempo “con el empleo de maestro de capilla y organista [...] copiando con irreprochable escritura y de su propio puño lo mejor y más selecto que había en el archivo musical de San Lorenzo”⁸¹. Pero también este mismo monje tuvo una enorme influencia en la formación de los jerónimos de ambos Monasterios:

“Fray Antonio de Melgar, después de haber pasado cuarenta y seis años en Guadalupe desempeñando de modo maravilloso el oficio de organista murió el año de 1721, dejando en pos de sí una estela de gloria inmortal y una pléyade de ilustres discípulos que le honraron grandemente, así los que educara en El Escorial como los que gozaron de más largo magisterio en Guadalupe”⁸².

De cualquier manera, la mayor parte de la obra relacionada con maestros del Escorial que se conserva en Guadalupe no data de la época de Melgar, sino que pertenece a la segunda mitad del siglo XVIII -como es el caso de la única obra conservada de fray Antonio Soler (1729-1783) copiada en 1816- y principios del XIX, con composiciones de fray Santiago (Jaime) Ferrer (1762-1824) y José Falguera (1778-1824)⁸³. Véase Apéndice: tabla 8.

80. La referencia de algunas de estas obras y su conservación en Guadalupe no figuran en CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: “Lidón, José”, en CASARES RODICIO, *Diccionario*, tomo 6, pp. 912-913.

81. Por desgracia, parece que la mayor parte del libro que copió en El Escorial se ha perdido, ya que lo único que se conserva de esta época son dos obras del monje jerónimo escorialense fray Juan Durango (1632-1696): *Misa de Requiem a 4 con acompañamiento* y *Letania de Nuestra Señora a 8*.

82. SIMONET, fray Sebastián: “Apuntes”, 141 (1923), pp. 226-227.

83. Ferrer fue precisamente discípulo y sucesor de Antonio Soler como maestro de capilla en El Escorial (1788). La mayor parte de sus obras datan ya del siglo XIX: *Villancico a 8 para Navidad* (1807), *Villancico a 8 al Nacimiento con violines y trompas* (1817), *Villancico a 4 al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo con violines y trompas* (1818) y *Villancico a 6 al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo con violines y trompas* (1818). Del jerónimo José Falguera, formado en Montserrat, se conservan dos obras: *Misa a 4 y 8 [...] con órgano obligado* y *Misa a 8*.

Durante la segunda mitad del XVIII estuvo al frente de la capilla guadalupense fray Manuel del Pilar (1716-1794)⁸⁴, quien se formó como infante en la Santa Metropolitana Iglesia de Nuestra Señora del Pilar en Zaragoza y llegó a ser maestro de capilla por un breve período de tiempo en la catedral de Zamora. A causa de sus orígenes y de su relación con la Seo de Zaragoza cabe pensar que fue bajo su magisterio cuando se debieron de entablar los contactos con este centro y con su maestro de capilla, el afamado compositor Francisco Javier García Fajer, llamado “el españoletto”.

Existen dos razones por las que creemos que fue en esta época cuando la obra de Fajer llegó a Guadalupe: en primer lugar, porque se da la coincidencia de que ambos maestros comenzaron su magisterio en sus respectivos centros casi a la par, fray Manuel del Pilar en el Monasterio de Guadalupe en 1757 y García Fajer en la Seo zaragozana en 1756, después de su breve etapa italiana; y en segundo lugar, porque efectivamente fue a partir de su magisterio en Zaragoza cuando el compositor riojano se dedicó más de lleno a la composición de música sacra, como era obligación de su cargo. Tres son las únicas obras que se conservan en el archivo guadalupense: *Aria a solo Forme el fuego un clarín con violines y trompas*, *Aria al Santísimo con violines y Secuencia de Difuntos a 4 y a 8 con violines, trompas y flautas*. Véase Apéndice: tabla 9⁸⁵.

Uno de los últimos maestros relevantes del siglo XVIII fue fray Carlos de Salamanca (1749-1821), hermano del maestro de capilla de la catedral de Salamanca y catedrático sustituto de Música de la Universidad, Manuel José Doyagüe (1755-1842). Fray Carlos ingresó como mozo de coro en Salamanca en 1757 bajo el magisterio de Juan Martín y, tras su formación, decidió tomar el hábito de los jerónimos en el Monasterio guadalupense en 1774⁸⁶, en el que llegó a ocupar los cargos de maestro de capilla y organista.

84. El primero en proporcionar los datos biográficos de este compositor es VILLACAMPA, *Grandezas*, pp. 343-365.

85. Véase el inventario de la obra completa de este compositor realizado por RUIZ PRECIADO, Jorge y VELÁZQUEZ PASQUIER, Isabel, en MARÍN, Miguel Ángel (ed): *La ópera en el templo: Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*; Logroño, Instituto de Estudios Riojanos - Institución “Fernando el Católico”, 2010, pp. 425-510. En este inventario se señala la existencia de al menos cuatro copias de la secuencia *Dies irae* en los archivos reseñados: catedrales de Zaragoza, Pamplona, Monasterio de Montserrat y Colegiata de Borja, aparte de la copia de Guadalupe. Respecto a las arias reseñadas en el apéndice, parece que sólo se conservan en Guadalupe.

86. Fray Carlos tomó el hábito jerónimo el 18 de febrero de 1774, según consta en AHN: *Libros de Actos capitulares*, f. 357r.

Según Simonet “el trato y amistad que Carlos Doyagüe había tenido con los frailes jerónimos del colegio de Santa María de Guadalupe, sito extramuros de Salamanca, del cual era rector el R. P. Fray Pedro de Adamuz, fue el medio especial del que se sirvió la divina Providencia para traer a tan ilustre músico al santuario de Guadalupe”⁸⁷. La larga estancia de fray Carlos en Guadalupe, desde 1774 hasta su muerte en 1821, propició sin duda la adquisición de un importante *corpus* de obras de su hermano Manuel que se conservan en la actualidad en el fondo jerónimo del archivo guadalupense, cuarenta obras, la mayor parte de ellas villancicos, aparte salmos, lamentaciones, misas, etc.

Por otra parte, hay un pequeño grupo de obras del compositor salmantino correspondientes a época posterior, principios del siglo XX, que han sido catalogadas dentro del fondo José Cordero⁸⁸. Por nuestra parte, excluimos estas últimas en la tabla presentada en el apéndice, por considerar que no pertenecen al período en que Doyagüe pudo llevar o enviar estas obras al archivo guadalupense⁸⁹.

87. SIMONET, fray Sebastián: “Apuntes”, 150 (1924), p. 170. La construcción de este Colegio, situado como dice Simonet, a las afueras de Salamanca, data de mediados del siglo XV (1440), aunque se interrumpieron las obras hasta que en 1553 “quedo asentado prosiguiesse nuestra casa este edificio, con la liberalidad con que había comenzado: y quedasse con derecho de patronazgo”. TALAVERA, *Historia de Nuestra Señora*, p. 393.

88. Barrado llega a catalogar cuarenta y una obras procedentes del fondo jerónimo, aunque en la actualidad una es ilocalizable por llevar una signatura errónea (nº 320, lg. 19-8) y otra es de atribución indebida (nº 321, lg. 11-11). Las del fondo José Cordero debieron de llegar a finales del siglo XIX o principios del XX, quizá procedentes de la catedral de Salamanca, a juzgar por el sello que llevan algunas partituras. BARRADO, “Catálogo”.

89. En todo caso, véase el catálogo de la obra completa de Doyagüe en la tesis doctoral de MONTERO GARCÍA, M^a Josefa: *La figura de Manuel Doyagüe (1755-1842) en la música española*, Madrid, Universidad Complutense, 2010. Después de comprobar las referencias de las obras proporcionadas por la autora en el volumen II de su tesis, el correspondiente al catálogo, y realizar la comparación oportuna con lo existente en Guadalupe, hemos observado algunas discrepancias: en el trabajo de Montero se omite parte del título de alguna obra (p. 157), o se modifica el título original de otras (pp. 297-298), o se pasa por alto el año de la copia, que sí figura en Guadalupe (p. 180), etc.; por otra parte, tampoco concuerdan, en algunos casos, la plantilla de instrumentos (pp. 201-202, pp. 300-301) o la plantilla vocal (p. 196) respecto a lo conservado en Guadalupe. Incluso se cataloga una obra cuyo legajo no existe en el archivo guadalupense: lg. 38-4 (p. 130). Un aspecto de vital importancia que no refleja la autora de este catálogo es la diferencia entre las particellas de la época y las copias modernas para algunos instrumentos que nunca formaron parte de la plantilla original, asunto de sumo interés que hubiera servido para conocer las diferentes interpretaciones y reinterpretaciones que se hicieron en Guadalupe de la obra de Doyagüe.

CONCLUSIÓN

Desde la fundación del Monasterio guadalupense, el desarrollo del arte en general y de la música en particular ha estado relacionado de una manera directa con la actividad económica impulsada por la comunidad jerónima. Dos etapas han resultado de especial interés: el período que comprende los años 1389 hasta 1562, denominado por Llopis “Edad de Oro” del Monasterio, y la mayor parte del siglo XVIII, llamada por este mismo investigador “Edad de Plata”.

A la primera corresponde una importante actividad constructora y un desarrollo cultural y artístico de primer orden. Después de un período de relativa decadencia en la mayor parte de los ámbitos, el siglo XVIII supuso un resurgimiento en la actividad económica que propició un nuevo desarrollo en la cultura y el arte del Monasterio. De esta época, y en lo que respecta a la música, destacan importantes compositores jerónimos como fray Blas de San José, fray Domingo de Santiago, fray Manuel del Pilar, fray José y fray Antonio de Barcelona y fray Carlos de Salamanca.

Estos mismos personajes, formados en el mismo Monasterio o en otros centros religiosos, mantuvieron una estrecha relación con los mejores músicos del momento, ya fuera por razones de parentesco directo, o por relación maestro-alumno, etc. Como consecuencia de todo ello, junto a las obras de estos músicos –que se hallan en el diezmado archivo del Monasterio y que llegan a sumar más de quinientas composiciones–, se conserva todavía un importante *corpus* de obras de autores foráneos vinculados a la Capilla Real, a los monasterios de El Escorial o La Encarnación, o las catedrales de Santiago, Salamanca, Toledo, etc.: la presencia de obras de Sebastián Durón, José de Nebra, Pedro Rodrigo, Diego de las Muelas, José Lidón, Antonio Soler, Francisco Javier García Fajer o Manuel José Doyagüe, entre otros, parece demostrar la importancia que los jerónimos guadalupenses concedieron a la música, en especial, en la llamada “Edad de Plata”.

APÉNDICE⁹⁰

Tabla 1. Obras de Sebastián Durón conservadas en Guadalupe

Signatura	Título propio	Secciones: <i>Incipit</i> textual	Tono / Compás	Plantilla musical	Observaciones
Nº 346- leg. 5-9	Acompañamiento g[ene]ral al Oficio de Difuntos / de / Don Sebastián Durón / a 8 voces / Escribióse el año de 1730	<i>Regem</i> <i>Venite exultemus</i> <i>Quoniam Deus</i> <i>Quoniam ipsius</i> <i>Hodie si vocem euis</i> <i>Quadráginta annis</i> <i>Requiem aeternam</i> <i>Regem cui omnia vivunt</i> <i>Missa: Requiem</i> <i>Te decet</i> <i>Kyrie eleison</i> <i>Dies irae</i> <i>Huic ergo</i> <i>Domine Iesu Christe</i> <i>Sanctus</i> <i>Benedictus</i> <i>Motete Ego sum</i> <i>Agnus Dei</i> <i>Lux aeterna</i> <i>Libera me Domine</i>	F / C F / C F / C F / C F / C F / C F / C F / C F / C e / C e / C e / C e / C e / C g / C e / C C / C F / C	[Acomp.]	En realidad esta partitura es copia del acompañamiento de la siguiente y debió de servir de portadilla, ya que es la única que conserva el título original. Se ha perdido la última página del <i>Libera me Domine</i>
Nº 347- leg. 11-4	[Oficio de Difuntos / 1730]	<i>Regem</i> <i>Venite exultemus</i> <i>Quoniam Deus</i> <i>Quoniam ipsius</i> <i>Hodie si vocem euis</i> <i>Quadráginta annis</i> <i>Requiem aeternam</i> <i>Regem cui omnia vivunt</i> <i>Missa: Requiem</i> <i>Te decet</i> <i>Kyrie eleison</i> <i>Dies irae</i> <i>Huic ergo</i> <i>Domine Iesu Christe</i> <i>Sanctus</i> <i>Benedictus</i> <i>Motete Ego sum</i> <i>Agnus Dei</i> <i>Lux aeterna</i> <i>Libera me Domine</i> <i>Requiem</i> <i>Kyrie</i>	F / C F / C F / C F / C F / C F / C F / C F / C F / C F / C e / C e / C e / C e / C g / C e / C C / C F / C Bb / C Bb / C	Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B /acomp	Particellas completas

(Cont.)

90. Las tablas que se presentan en este apéndice son de elaboración propia. La información proporcionada en 1945 por Barrado en su catálogo ha sido revisada, actualizada y ampliada por nosotros a partir de las fuentes originales.

Tabla 1. Obras de Sebastián Durón conservadas en Guadalupe (*continuación*)

Signatura	Título propio	Secciones: <i>Incipit</i> textual	Tono / Compás	Plantilla musical	Observaciones
Nº 348- leg. 11-5	Missa a 8 de / D[o]n Sebastián / Durón	<i>Kyrie</i> [Gloria...] Et in terra <i>Quoniam</i> [Credo...] <i>Patrem</i> <i>Et incarnatus</i> <i>Crucifixus</i> <i>Et resurrexit</i> <i>Et in spiritum</i> <i>Sanctus</i> <i>Benedictus</i> <i>Agnus Dei</i>	C / C C / C C / 3/2 C / C C / C C / C C / 3/2 C / C C / C C / C C / C	Coro 1: S 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B	Copia incompleta: la particella de S 1 no se corresponde con esta misa y además, en el encabezado de la pri- mera página de esta particella figura: <i>A siete</i> . Como señala Barrado, en una de las particellas del acompa- ñamiento se anota copia de este acompañamien- to un tono más grave
Nº 349- leg. 13-8	Tiple 1º de 1º Ch[or]o / Completas a 8 / M[aes]tro Durón	<i>Cum invocarem</i> <i>Gloria Patri</i> <i>Qui habitat</i> <i>Gloria Patri</i> <i>Nunc dimittis</i>	Bb / C Bb / C Bb / C Bb / C g / C	Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, B	El autor de la última sección, <i>Nunc</i> <i>dimittis</i> , es fray Blas de San José. Falta T del Coro 2 y posiblemente el acompa- ñamiento
Nº 350- leg. 20-27	Letanía a N[ues]tra / Señora / A ocho / Maestro Durón	<i>Kyrie</i> <i>Agnus Dei</i>	F / C F / C	Coro 1: S1, S2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/acomp (3x)	Particellas completas
Nº 351- leg. 20-28	Letanía de / los Sanctos / a 8 / M[aes]tro Durón	<i>Kyrie</i> <i>Agnus Dei</i>	a / C a / C	Coro 1: S1, S2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/acomp (2x)	Particellas completas
Nº 352- leg. 21-25	Salve / A ocho de Ecos / Maestro Duron	<i>Salve Regina</i>	e / C	Coro 1: S1, S2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/acomp (2x) / org	Particellas completas
Nº 353- leg. 21-26	Salve a 8 / Del M[aes]tro D[o]n Se / bastian Duron	<i>Salve</i> <i>Eia ergo</i> <i>Et Iesum</i>	g / C g / C g / C	Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/acomp (2x)	Particellas completas. Entre las particellas, se halla una copia de un Villancico al Santísimo <i>Quién es, enigma divi- no</i> . Barrado lo atribuye Pedro Rodrigo, p. 78

Tabla 2. Obras de José de Torres conservadas en Guadalupe:

Signatura	Título propio	Secciones: <i>Incipit</i> textual	Tono / Compás	Plantilla musical	Observaciones
Nº 928- leg. 11-15	Acomp[añamien]to g[enera]l / Missa cibabit eos / A 8 / M[ae]stro Joseph de Torres / 1721	<i>Kyrie</i> [Gloria...] <i>Et in terra</i> [Credo...] <i>Patrem Sanctus Agnus Dei</i>	e / C e / C e / C e / C e / C	Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, ob, /Acomp (3x)	Particellas completas. Barrado omitió la presencia de vls y ob
Nº 929- leg. 26-25	Vill[anci]co a n[uestr]o P[adr]e S[a]n Geron[i]mo / A 4 con violines / <i>Soberanos, hermosos</i> de / Torres / 1743-1749	[Estribillo]: <i>Soberanos</i> Copla 1ª: <i>Sabias aves</i>	e / C b / 2/4	S 1, 2, A, T 1, 2/vl 1, 2, ob, /acomp (2x)	Particellas completas. Barrado indica la presencia del clarín, aunque en la actualidad tal instrumento no se halla
Nº 930- leg. 3-17	Oración de Jeremias a solo de tenor / con acompañam[en]to de clave y bajo / año de 1799	Despacio: <i>Incipit oratio</i> Despacio: <i>Pupilli facti</i> Largo: <i>Patres nostri</i> Despacio: <i>Ierusalem convertere</i>	c / C e / 3/4 f / C c / C	T/cemb, cb	Particellas completas. El nombre del autor figura en las particellas del cemb y del acompañamiento de cb (en esta última como añadido)
Nº 931- leg. 5-18	Imbitatorio [sic] A 8 / de Difuntos / con violines <i>Regem cui omnia</i> / Torres	<i>Regem cui omnia</i> <i>Venite exultemus</i> <i>Quoniam Deus</i> <i>Quoniam ipsius</i> <i>Hodie si vocem</i> <i>Quadraginta annis</i> <i>Requiem aeternam</i>	F / C F / C e / C F / C F / C F / C F / C	Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2/acomp	Particellas completas
Nº 932- leg. 11-14	Missa a 8 con violines / y obue: De D[o] Josef de / Torres	<i>Kyrie</i> [Gloria...]: <i>Et in terra</i> [Credo...]: <i>Patrem</i> Desp[aci]o: <i>Et incarnatus</i> Desp[aci]o: <i>Crucifixus</i> <i>Et resurrexit</i> <i>Sanctus</i> <i>Agnus Dei</i>	e / 2/2 e / 2/2 E / 2/2 b / 3/4 E / 2/2 E / 2/2 E / 2/2 E / 2/2	Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, ob/acomp (2x)	Particellas completas, pero falta la de vl 2

Tabla 3. Obras de José de Nebra conservadas en Guadalupe

Signatura	Título propio	Secciones: <i>Incipit</i> textual	Tono / Compás	Plantilla musical	Observaciones
Nº 465- leg. 5-20	Acompañamien[to] al Salmo a 8 / <i>Domine</i>	<i>Domine ne in furore</i>	a / C	Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2/acomp (2x)	Particellas completas. El título proporcionado por Barrado se ha perdido
Nº 466- leg. 10-9	Missa A 8 / Acomp[añamien]to para regir / De D[o]n Joseph de Nebra	<i>Kyrie</i> <i>Christe</i> <i>Kyrie</i> [Gloria...]: Et in terra <i>Qui tollis</i> [Credo...]: <i>Patrem</i> <i>Crucifixus</i> <i>Et resurrexit</i> <i>Sanctus</i> <i>Agnus Dei</i>	G / C G / C G / 3/2 G / C G / C G / C G / C G / C G / C	Coro 1: S, A, T, B/Coro 2: S, A, T/acomp, org1, 2	Falta el B del coro 2. La particella de A 1 del coro 1 está incompleta por la parte central superior
Nº 467- leg. 10-10	Missa a 8 / con Violines / M[aes]tro Nebra	<i>Kyrie</i> <i>Christe</i> <i>Kyrie</i> [Gloria...]: Et in terra <i>Quoniam</i> [Credo...] <i>Patrem</i> <i>Et incarnatus</i> <i>Crucifixus</i> <i>Et resurrexit</i> <i>Et vitam</i> <i>Sanctus</i> <i>Agnus Dei</i>	E / C E / 3/4 E / C E / C E / C E / C E / C E / 3/4 E / C E / C E / C	Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2/acomp, org	Particellas completas
Nº 468- leg. 21-32	Salve a 8 / de D[o] Josef Nebra	Despacio: <i>Salve Regina</i> Despacio: <i>Eia ergo</i> <i>Et Iesum</i>	e / C e / 3/2 e / C	Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/acomp (arpa)	Particellas comple- tas. Se inserta entre las copias una particella de S 2 del coro 1 cuyo <i>incipit</i> textual del estribillo reza <i>Qué aclamaciones...</i> 1ª Copla: <i>Espacio</i> <i>glorioso</i>

Tabla 4. Obra de Francisco Corselli conservada en Guadalupe

Signatura	Título propio	Secciones: <i>Incipit</i> textual	Tono / Compás	Plantilla musical	Observaciones
Nº 299- leg. 32-35	Villan[ci]co de Navidad / A 4 y a 8 / Con violines y trompas / <i>Una tropa de zagales</i> / de / D[o]n Fran[cis]co Coursell	Introducción Andante: <i>Una tropa de zagales</i> Estribillo Andante: <i>Ay, zagales</i> Andante: <i>Corred alegres</i> Tonada Airoso: <i>El Infante que llora</i> Copla 1ª: <i>Vitor y viva</i>	g / 2/4 g / 3/8 g / 2/4 g / 3/8 g / 2/4	Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, T (2x), B (2x)/vl 1 (2x), 2 (2x), cor 1, 2/acomp (3x)	Particellas completas

Tabla 5. Obras de Diego de las Muelas conservadas en Guadalupe

Signatura	Título propio	Secciones: <i>Incipit</i> textual	Tono / Compás	Plantilla musical	Observaciones
Nº 461- leg. 32-34	Navidad / Villan[ci]co a 8 con violines / y sin ellos se puede cantar / <i>De Belem la Sacristía</i> / Del M[aes]tro / D[o]n Diego de las Muelas / Año de 1736	Introducción airoso: <i>De Belem la sacristía</i> Estribillo airoso: <i>Bueno vaya de oposición</i> Copla 1ª Despacio: <i>Pues viene a hacer sacrificio</i>	C / 3/2 C / 2/2 C / 3/2	Coro 1: S, A, T, B/Coro 2: S (2x), A, T (2x), B/vl 1, 2, ob/acomp: arp, cb, org	Particellas completas
Nº 462- leg. 6-8	Miserere / A 4 Duplicado con viol[ine]s / obue y flautas / De el M[aes]tro / D[o]n Diego de las Muelas	<i>Miserere mei</i> <i>Amplius lava me</i> <i>Tibi soli</i> <i>Ecce enim</i> <i>Auditi meo</i> <i>Cor mundum</i> <i>Redde mihi</i> <i>Libera me</i> <i>Sacrificium Deo</i> <i>Tunc acceptabis</i>	C / C C / C C / C G / C C / C C / 3/2 C / C C / 3/4 C / C	Coro 1: S, A, T, B/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, fl 1, 2, ob/acomp (2x)	Particellas completas. Una misma particella para fl 2 y ob
Nº 463- leg. 20-30	Letanía a N[ues]tra Señora / A 8 / Con violines y oboe / M[aes]tro Muelas	<i>Kyrie eleison</i>	C / C	Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, ob/acomp (arpa), org	Particellas completas

Tabla 6. Obras de Pedro Rodrigo conservadas en Guadalupe

Signatura	Título propio	Secciones: <i>Incipit</i> textual	Tono / Compás	Plantilla musical	Observaciones
Nº 775- leg. 24-21	Villancico a 8 de / Tonadilla al S[anti]s[i]mo / Del M[es]tro D[o] Pedro / Rodrigo / Año 1723	Introducción: <i>Pues sí, señor</i> Estribillo: <i>¿La qué?</i> <i>Pues díjala</i> Copla 1ª: <i>Así su Etna en esa forma</i>	E / 3/4 E / 3/4 E / 3/4	Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, 3/vlne, arpa	En la portadilla figura el año 1723, mientras que en los encabezados de las particellas figura 1729. Las particellas de los tres violines no se corresponden con esta obra: están es 3/8
Nº 776- leg. 31-19	Billan[ci]co [sic] de Chanza / A 8 / de Navi[da]d / De Santiago el Campanero / del M[es]tro D[o]n Pedro Rodrigo / Año de 1731 / Tiene 11 papeles / Villan[ci]co 3º del 2º Nocturno	Introducción: <i>De Santiago el campanero</i> Estribillo: <i>Que vienen, que llegan</i> Copla 1ª: <i>Desde Valensia a Belén</i>	e / 3/2 e / 3/2 e / 3/2	Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/bajón, arpa, vlne (2x)	Particellas completas. El texto de algunas coplas está en diversas lenguas y dialectos: castellano, catalán, astur-leonés, etc. En el encabezado de la particella del bajo figura: <i>Para D[o]n Thomas Carabeo</i>
Nº 777- leg. 33-25	Cantada al Santísimo / Del M[es]tro D[o]n Pedro Rodrigo 1731	Estribillo: <i>La que fue bastarda trompa</i> [Recitado]: <i>Oculto en blanca nube</i> Aria Allegro: <i>El ave trinando</i>	G / 2/4 G / C E / 3/8	S/ vl 1, 2, 3 u ob/acomp	No hay particellas. Partitura general muy deteriorada en el extremo superior izquierdo, circunstancia que hace ilegible muchos compases.
Nº 778- leg. 32-27	Villan[ci]co a 8 de Navi[da]d / Con violines y oboe: / <i>Vaya de gira.</i> / M[es]tro D[o]n Pedro / Rodrigo. / Año de 1738 / [Añadido:] Año de 1753, 2º de 3º N[octurno]	Estribillo: <i>Vaya de gira</i> Copla 1ª: <i>Ay, qué ojuelos</i>	e / 3/4 e / 3/4	Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, ob/acomp (2x)	Particellas completas y partitura general completa
Nº 779- leg. 32-30	Villan[ci]co de Navi[da]d / p[ar]a Bisperas [sic] / Con viol[ine]s, trompas / y oboe <i>Sonora la trompa</i> / M[es]tro D[o]n P[ed]ro R[odrigo] / Año de 1739	Estribillo: <i>Sonora la trompa</i> Recitado: <i>Ya la estatua soberbia</i> Aria Allegro: <i>Viva que triunfe</i>	F / 3/8 e / C F, e / C	Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, ob?, cor 1, 2/org, acomp (2x)	Particellas de coro completas. Faltan las correspondientes a vl 1, 2, ob?, cor 1, 2. Existe una copia de la partitura general completa

(Cont.)

Tabla 6. Obras de Pedro Rodrigo conservadas en Guadalupe (*continuación*)

Signatura	Título propio	Secciones: <i>Incipit</i> textual	Tono / Compás	Plantilla musical	Observaciones
Nº 780- leg. 14-18	[Villancico al Santísimo Sacramento] / Año de 1740 M[ae]stro D[o]n Pedro Rodrigo	[Estribillo]: Allegro vivo: <i>Al magnífico palacio</i> [Copla 1ª] A medio aire: <i>Ya se han sentado a comer</i>	E / 2/4 E / 3/8	Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, 3 u ob, clno 1, 2/acomp	No hay particellas. Partitura general completa. El título consignado por Barrado ya no figura
Nº 781- leg. 26-24	Villancico a 8 a S[a]n Geronimo / Con violines, oboe y clarines / <i>Si yo fuera Dios</i> / Del Maestro / D[o]n Pedro Rodrigo / 1740	Estribillo: <i>Si yo fuera Dios</i> Copla 1ª: <i>Al de los serafines amor</i>	E / 3/4 E / 3/4	Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, ob, clno 1, 2/arpa, org	Particellas completas. Título de la portadilla repasado a lápiz. En la actualidad ya no se halla la particella para cb consignada por Barrado (p. 144)
Nº 782- leg. 32-26	Villanz[i]co a 8 / Al N[acimien]to / <i>Los Pastores de Bel[e]n</i> / M[ae]stro / D[o]n Pedro / Rodrigo / 2º nocturno Villancico 1º / 1740	Estribillo: <i>Los pastores de Belén</i> Copla 1ª: <i>Una mujer en el pozo</i>	B / 3/4 B / 3/4	Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/vlne, org, acomp	Particellas completas. Falta la particella de B del coro 2
Nº 783- leg. 32-28	Villanzico a 8 / Al N[acimien]to / <i>Pastores, pastores</i> / M[ae]stro / D[o]n Pedro / Rodrigo / Año 1740 / 3º nocturno 1º V[i]llancico	Estribillo: <i>Vamos a escuchar</i> Copla 1ª: <i>Dígame si es hombre sabio</i>	G / 4/8 G / 4/8	Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/vlne, org, arpa	Particellas completas
Nº 784- leg. 32-29	1º del 3º Noct[urno] / 1742 / Villancico / A 8 al / Nazimientto / <i>Si yo fuera</i> / M[ae]stro / D[o]n Pedro Rodrigo	Bajo solista: Estribillo: <i>Si yo juea</i> Recitado: <i>Esta noche el sacristán</i> Aria: <i>Niño mío</i> Copla 1ª: <i>Unos usas, ay mi Niño</i> Coros: Estribillo: <i>Antón, que discurrees.</i> Respuesta a coplas: <i>Yaya, prosiga</i> Violines: Cantada <i>Ay quién eres</i> Acomp: <i>Ay, mísero</i>	F / 3/2 F / 3/2 F / 3/2	Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/B (solo)/ vl 1, 2/vlne, arpa, acomp	En este legajo hay cuatro tipos de particellas que no se corresponden entre sí: las de las voces de ambos coros, las de un bajo solista, acomp y vlne y las de violines y arpa. Pertenecen a obras diferentes

(Cont.)

Tabla 6. Obras de Pedro Rodrigo conservadas en Guadalupe (*continuación*)

Signatura	Título propio	Secciones: <i>Incipit</i> textual	Tono / Compás	Plantilla musical	Observaciones
Nº 785- leg. 1-9	Billan[ci]co A 8 / A S[a]n Agustín / Con violines y oboe / <i>El corazón de agustino</i> / M[aest]ro Rodrigo 1744	Estribillo: <i>El corazón de agustino</i> Copla 1ª: <i>De agustino en el pecho hallo</i>	e / 4/8 e / C	Coro 1: T/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, ob, clno 1, 2/vlne, org, acomp	Particellas completas. Faltan las correspondientes a S 1, 2 y A del coro 1
Nº 786- leg. 26-20	Villancico / A ocho con / Duplicado / con Clarines / y Violines / A S[a]n Geronimo / M[aest]ro D[o]n Pedro Rodrigo / 1744	Estribillo: <i>Qué es esto, mortales</i> Recitado: <i>No acierta donde volverá</i> Aria solo (Alto): <i>Pues enamorado</i>		Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, ob, clno 1, 2/vlne, arpa, org, acomp (2x)	Particellas completas
Nº 787- leg. 26-22	Villancico / A N[uestr]o P[adr]e S[an] Ger[on]imo / A 8 con Viol[ine]s / Del M[aest]ro D[on] Pedro Rodrigo / 1744	Estribillo: <i>Cuando han visto los orbes</i> Copla 1ª: <i>En regia sacra esjera</i> Respuesta: <i>Canten los cielos</i>	E / 3/8 E / 3/8 E / 3/8	Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/vl 2, ob, clno 2/vlne (2x), org, acomp	Particellas completas. Faltan las correspondientes a vl 1 y clno 1
Nº 788- leg. 31-20	Villancico 2º / De Tonadilla / A 8 con violines / A los Santos Reyes. / <i>Divertir sus Magestades</i> / M[aest]ro D[on] Pedro Rodrigo / 1745	Introducción: <i>Divertirse sus majestades</i> Estribillo: <i>Allá va, queridito</i> Tonada: <i>Cómo tan pequeñito</i> Copla 1ª: <i>De una estrella entendieron</i>	g / 3/4 g / 3/4 g / 3/4 g / 3/4	Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, ob/arpa, cb, acomp	Particellas completas
Nº 789- leg. 32-32	Villancico 6º / A 8 con violines / y obue / A los Santos Reyes / <i>Bato viene</i> / M[aest]ro D[on] Pedro Rodrigo / 1745	Estribillo: <i>Bato viene, zagalejos</i> Respuesta: <i>Zagales, silencio</i> Copla 1ª: <i>Qué quieres decirle al Niño</i>	G / 2/4 G / 2/4 G / 2/4	Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, cor 1, 2/cb, arpa, acomp (org)	Particellas completas. En la particella del B del coro 1 se anota: <i>Para D[o]n Pedro Juste</i> . Al final se inserta una particella de acomp que no se corresponde con el resto de particellas. Estribillo, coplas en G y Andantino moderato y recitado en Bb.

(Cont.)

Tabla 6. Obras de Pedro Rodrigo conservadas en Guadalupe (*continuación*)

Signatura	Título propio	Secciones: <i>Incipit textual</i>	Tono / Compás	Plantilla musical	Observaciones
Nº 790- leg. 1-11	Responsión general / A 8 / Con violines y óboe. / Con coplas a S[a]n Geronimo / <i>Para el aplauso mayor</i> / Del Señor Maestro: / D[o]n Pedro Rodrigo / 1746	Estribillo: <i>Para el aplauso mayor</i> Coplas	G / 2/4 G / C y 3/8	vl 1, 2, ob/vlne, arpa, org, acom	Particellas instrumentales completas. Faltan las voces de ambos coros
Nº 791- leg. 24-20	Responsión general / A 8 con viol[ine]s, trompas y oboe / con coplas a S[a]n Geronimo. / N[uestr]o P[adr]e / <i>De sagradas armonías</i> / Del Señor Maestro / D[o]n Pedro Rodrigo / 1746	Estribillo: <i>De sagradas armonías</i> Copla 1ª: <i>Por héroe peregrino</i>	Eb / 3/ 4 Eb / C	Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, ob, cor1, 2/vlne, arpa, org	Particellas completas
Nº 792- leg. 1-10	Responsión general y coplas a / S[an] Agustín, / Con violines y trompas // <i>Que Gloria</i> / Del S[eñ]or M[ae]stro / D[o]n Pedro Rodrigo / 1748	Estribillo: <i>Qué gloria</i> Copla 1ª: <i>El alto misterio</i>	G / C G / C y 2/4	Coro 1: S 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, ob, cor1, 2/cb, arpa, org	Particellas completas. Falta particella de S 1 del coro 1
Nº 793- leg. 29-21	Villancico a 8, al Nacimiento / Con violines y oboe. / <i>Canta tus triunfos</i> . / Del S[eñ]or Maestro / D[o]n Pedro Rodrigo / 1748	Estribillo: <i>Canta tus triunfos</i> Copla 1ª: <i>No de Ezequiel</i>	E / C E / 4/8	Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, ob/cb, arpa, org	Particellas completas
Nº 794- leg. 26-23	Vill[anci]co A n[uestr]o P[adr]e S[an] / Geronymo. / A 8 con violines y obue / <i>Pues pluma</i> / De D[on] Pedro / Rodrigo / 1752	Estribillo: <i>Pues pluma la más grande</i> Copla 1ª: <i>Pluma que generosa</i>	E / C E / C	Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/vl 1 (2x), 2 (2x), ob/arpa, org, acom	Particellas completas

(Cont.)

Tabla 6. Obras de Pedro Rodrigo conservadas en Guadalupe (*continuación*)

Signatura	Título propio	Secciones: <i>Incipit</i> textual	Tono / Compás	Plantilla musical	Observaciones
Nº 795- leg. 27-27	Villan[ci]co A 8. / Con violines y obue. / Para la Bajada / de n[uest]ra S[eño]ra / <i>Que clamor</i> / 1752 / D[o]n Pero Rodrigo	Introducción: <i>Qué clamor,</i> <i>qué congoja</i> Estribillo: <i>Resuene el</i> <i>pregón</i> Copla 1ª: <i>Si Ester</i> <i>soberana</i>	E / C E / 4/8 E / 3/4	Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A/vl 1, 2, ob/org	Particellas completas. Faltan T y B del coro 2. En la portadilla figura tachado: <i>Del</i> <i>P[adr]e Fr[ay]</i> <i>Domingo de Santia-</i> <i>go</i> . De este autor son algunas particellas insertas en el legajo cuya música de coplas coincide: T 1: Recitado a dúo <i>Baja divina Ester</i> y Copla 1ª <i>Si Ester</i> <i>excelente</i> S 1: Recitado <i>Ya baja</i> <i>la compasiva</i> . Acomp: <i>Baja divina</i> <i>Ester</i>
Nº 796- leg. 3-22	[A lápiz] Lamentación / a duo / de D[o]n Pedro Rodrigo / 1757	Despacio moderado: <i>Aleph</i> <i>Beth</i> <i>Ghimel</i> Allegro moderato: <i>Daleth</i> <i>He</i> Andante moderato: <i>Vau</i> Despacio: <i>Ierusalem</i>	G / C G / C G / C D / C G / C e / C G / C	S 1, 2/vl 1, 2, 3/acomp	Particellas completas
Nº 797- leg. 36-21	Cantada Sola / Con Viol[ine]s y / Clarín A n[uest]ro / P[adr]e S[an] Geronimo / <i>Por</i> <i>penitente</i> / M[ae]stro D[o]n P[edr]o Rodrigo / 1757	Recitado: <i>Por penitente,</i> <i>asombro te venera</i> Allegro Aria: <i>Tu denegrado color</i>	F / C E / C	S/vl 1, 2, ob, clno/vlne, arpa, acomp	Particellas completas
Nº 798- leg. 19-6	Missa A 8 con Viol[ine]s / Sobre el <i>Salve S[an]ta</i> <i>Parens</i> . / Del Señor M[ae]stro Conpos / telano / D[o]n Pedro Rodrigo / Año 1758	<i>Kyrie</i> <i>Christe</i> <i>Kyrie</i> [Gloria...]: <i>Et in terra</i> <i>Qui tollis</i> Vivo: <i>Amen</i> [Credo...]: <i>Patrem</i> <i>Et incarnatus</i> <i>Crucifixus</i> Vivo: <i>Et resurrexit</i> <i>Sanctus</i> Despacio: <i>Agnus Dei</i> Vivo: <i>Dona nobis</i>	d / C d / 3/2 d / C d / C d / C d / 2/2 d / C d / 3/4 d / 3/4 F, d / C d / C d / 3/4 d / C	Coro 1: S, A, T, B/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2/acomp (2x)	Particellas completas

(Cont.)

Tabla 6. Obras de Pedro Rodrigo conservadas en Guadalupe (*continuación*)

Signatura	Título propio	Secciones: <i>Incipit</i> textual	Tono / Compás	Plantilla musical	Observaciones
Nº 799- leg. 10-7	[En encabezado de Tiple 1:] Tiple de 1º Ch[or]o Missa a 8 M[aest]ro D[o]n P[edr]o Rodrigo	<i>Kyrie</i> <i>Christe</i> <i>Kyrie</i> [Gloria...]: Et in terra <i>Qui tollis</i> [Credo...]: <i>Patrem</i> <i>Et incarnatus</i> <i>Crucifixus</i> <i>Et vitam</i> <i>Sanctus</i> <i>Agnus Dei</i>	a / C a / C a / C a / C a / C a / C a / 3/2 a / C a / 3/2 a / C a / C	Coro 1: S 1, 2, A	Particella de S 1 del coro 1 completa. La del S 2 del coro 1 llega hasta <i>non erit finis</i> del <i>Credo</i> . Del A del Coro 1 sólo se halla una particella con <i>Kyrie, Christe, Kyrie</i> . Faltan pues, T del coro 1, todas las voces del coro 2 y los instrumentos
Nº 800- leg. 32-31	Villancico de / Navidad a 9 / que dize <i>Antón / que alcalde / D[o]n P[edr]o Rodrigo</i>	Estríbillo: <i>Antón, que alcalde</i> Copla 1ª: <i>Mercader será mi niño</i>	F / 3/2 F / 3/2	B, Coro 1; S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/ vlne, cb, acomp	Particellas completas
Nº 801- leg. 33-26	Aria al Santísimo [<i>Donde caminas</i>]	Recitado: <i>Dónde caminas</i> Aria airosa: <i>Allí diviso nieve</i> Recitado: <i>Enigma, sí, con frío</i> Aria alegre: <i>Mi fe burlando</i>	G / C G / 4/8 G / C D / 3/8	S/vl 1, 2/acomp	Partitura general completa. Sin particellas. Se incluye una carta de fray Domingo de Santiago a Pedro Rodrigo
Nº 802- leg. 33-27	[Villancico a San Jerónimo] M[aest]ro Rodrigo	[Estríbillo]: <i>Toquen a lección</i> Copla: <i>Aunque lo que salgo</i> Airoso: <i>No me admiro</i>	D / C D / C D / 3/4	S, A, T, B/vl 1, 2/acomp	Partitura general completa
Nº 803- leg. 33-28	[Villancico a 4 al Santísimo Sacramento]	Allegro vivo: <i>Alegres zagales</i> Copla: <i>Un panal Sansón me enseña</i>	D / 3/8 D / 3/8	[S1, S2, A, T/vl 1, 2, 3/acomp]	Partitura general. Se ha perdido la parte superior, correspondiente seguramente a vls

Tabla 7. Obras de José Lidón conservadas en Guadalupe

Signatura	Título propio	Secciones: <i>Incipit</i> textual	Tono / Compás	Plantilla musical	Observaciones
Nº 435- leg. 21-35	Salve a 6 con violines / (Breve) De D[o] Josef Lidon / Año de 1767	Andante amoroso: <i>Salve Regina</i> Andante maestoso: <i>Et Iesum</i> Andante: <i>O clemens</i>	c / C c / 3/4 c / 3/4	Coro 1: S, A/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2/acomp (2x)	Particellas completas
Nº 436- leg. 21-34	Salve A 5 / Con viol[ine]s y oboes / De / D[o]n Josef Lidon / Año de 1770	Andante: <i>Salve Regina</i> Andante: <i>Eia ergo</i> Despacio: <i>Et Iesum</i>	c / C c / 2/4 c / 3/4	Coro 1: S/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, ob 1, 2/acomp (2x)	Particellas completas
Nº 437- leg. 27-29	Villan[ci]co a 8 para / la Bajada de N[uestra] S[e]ñ[or]a / con Viol[ine]s, Oboes y / Trompas obligadas <i>Oy descende Maria</i> De D[o]n Josef Lidon / Año de 1790	Allegro brillante: <i>Hoy descende Maria</i> Recitado: <i>San Juan os vio en el cielo</i> Aria Allegro cómodo: <i>Como la aurora con el rocío</i>	D / 3/4 C / C F / 3/4	Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/vl 1 (2x), 2 (2x), ob 1, 2, cor1, cor 2, /acomp	Particellas completas. Los cls y un acompañamiento general que figuran en Barrado (p. 93) son añadidos instrumentales de un arreglo de finales del XIX y principios del XX
Nº 438- leg. 3-13	Violin prim[er]o de la Lamentacion / 2ª del Juebes S[an]to que / dize <i>Matribus suis diperunt</i> / A Duo con violin[e]s, flau[a]s, Viola y Bajo / De / D[o]n Joseph Lidon	Andante amoroso: <i>Lamed</i> Andante: <i>Mem</i> Amoroso: <i>Cui comparabo</i> Andante airoso: <i>Nun</i> Despacio: <i>Prophetae tui</i> Andante amoroso: <i>Samech</i> Andante Amoroso: <i>Ierusalem</i>	g / 3/4 c / C c / C Bb / C Eb / C Eb / C g / 3/4	vl 1, 2, vla, fl 1, 2/acomp (2x)	Particellas completas. Faltan las particellas correspondientes a las dos voces. La particella de ob no se corresponde con el resto; son dos Arias en 6/8 y 4/8: <i>Medio aire</i> y <i>Allegro vivo</i> , respectivamente
Nº 439- leg. 6-9	Miserere / a 4 voces solas / con Acom- / pañam[en]to / de Violon / de D[o]n J[ose]ph / Lidon	Despacio: <i>Miserere mei</i> <i>Amplius lava me</i> <i>Tibi soli peccavi</i> <i>Ecce enim</i> <i>Auditui meo</i> <i>Cor mundum</i> <i>Redde mihi</i> <i>Libera me</i> <i>Quoniam si voluisti</i> <i>Benigne fac Domino</i>	Bb / 2/2 g / 2/2 Bb / 2/2 g / 2/2 Bb / 2/2 g / 2/2 Bb / 2/2 g / 2/2 Bb / 2/2 g / 2/2	S, A, T, B/vlne	Existe partitura general con música de la primera y tercera estrofas que sirve como guión del resto. Los dos primeros versículos están destinados al coro 1, mientras que el quinto y sexto, al coro 2. Particellas de las voces completas, sin embargo, no existe particella específica para vlne

Tabla 8. Obra de fray Antonio Soler conservada en Guadalupe⁹¹

Signatura	Título propio	Secciones: <i>Incipit</i> textual	Tono / Compás	Plantilla musical	Observaciones
Nº 923- leg. 3-14	Villancico a 7 con viol[ine]s y Bajo. / de Cantorcillos. / Al Nacimi[en]to de N[ues]tro S[eñ]or J[esu]X[ris]to / Por el P[adre] Soler. Año de / 1816 / Acompañamiento	Introducción: <i>Con su tonadilla</i> Andante: <i>Todos, niño hermoso</i> Allegro: <i>Pues alto</i> Tonadilla a solo y Copla 1ª: <i>Niño, al rigor</i> <i>Quiso tu primor</i> Allegro: <i>Ay, que pulidito</i>	G / 2/4 G / 2/4 G / 3/8 G / 3/4 G / 3/4 G / 3/8	Coro 1: S 1, 2, 3/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2/acomp (2x)	Particellas completas

Tabla 9. Obras de Francisco Javier García Fajer conservadas en Guadalupe

Signatura	Título propio	Secciones: <i>Incipit</i> textual	Tono / Compás	Plantilla musical	Observaciones
Nº 354- leg. 24-25	<i>Forme el fuego un clarín</i> / Area a Solo / con viol[ine]s y trompas / Del Maestro / D[o] Fran[cis]co Jabier [sic] / Españolito	Recitado: <i>Forme el fuego un clarín</i> Aria Allegro no mucho: <i>Rompa cristales</i>	F / C D / C	A/vl 1, 2, cino 1, 2/acomp	Particellas completas
Nº 355- leg. 25-26	Aria al S[anti]s[i]mo con violines / De D[o]n Francisco Xavier [sic] / Españolito	Aria Andante: <i>Muera abatida</i>	Eb / C	A/vl 1, 2/acomp	Particellas completas
Nº 356- leg. 33-31	Sequentia de Difuntos a 4 y a 8 con viol[ine]s, trompas y flautas / De D[o]n Xavier García	Largo: <i>Dies irae</i> Presto: <i>Solvat saeculum</i> Largo: <i>Teste David</i> Presto: <i>Quantus tremor</i> Largo: <i>Cuncta stricte</i> Largo: <i>Tuba mirum</i> Largo: <i>Mors stuplebit</i> [sic] Presto: <i>Cum resurget</i> Largo: <i>Iudicante</i> [sic] <i>responsura</i> Largo: <i>Liber scriptus</i> Largo: <i>Iudex ergo</i> Largo no mucho: <i>Recordare</i> Allegretto: <i>Qui Mariam absolvisti</i> Presto: <i>Confutatis</i> Andante: <i>Oro suplex</i> Largo: <i>Lacrimosa</i> Presto: <i>Qua resurget</i> Largo: <i>Iudicandus homo reus</i>	Eb / C g / C Eb / C g / C Eb / C Eb / C Bb / C c / C F / C F / C F / 3/4 g / 3/4 Eb / C G / 3/4 Eb / C g / C Eb / C	Coro 1: S, A, T, B/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, fl1, 2, cor 1, 2/acomp	Partitura general completa

91. Véase al respecto el trabajo de Paulino CAPDEPÓN: *El Padre Soler (1729-1783) y el cultivo del villancico en El Escorial*, Bibl. La Ciudad de Dios, Ediciones Escorialenses, 1993.

Tabla 10. Obras de Manuel José Doyagüe del fondo jerónimo conservadas en Guadalupe

Signatura	Título propio	Secciones: <i>Incipit</i> textual	Tono / Compás	Plantilla musical	Observaciones
Nº 300- leg. 21-31	<i>Salbe</i> [sic] a 8 con violines [sic] / y Organo obligado / Segundo / Coro / de D[on] Manuel Doyague (según notación posterior) / Soy del Archivo de N[uestr]a Señora de Guadalupe / 1783	Allegretto: <i>Salve</i> Andante: <i>Ad te clamamus</i> Largo: <i>Ad te suspiramus</i> Allegro: <i>Eia ergo</i> Moderado: <i>Et Iesum</i> Allegretto: <i>O clemens</i>	D / 2/4 G / 2/4 d / C G / C G / C D / 2/4	Coro 1: S, A, T, B/Coro 2: S, A, T, B/vl 1 (2x), 2 (2x), ob 1, 2, cor 1, 2/org, acomp (2x)	Particellas completas
Nº 301- leg. 11-09	Tiple 1º Missa a 8 / De D[on] Manuel Doyagüe Año de / 1786	<i>Kyrie</i> [Gloria...]: <i>Et in terra</i> <i>Gratias agimus</i> <i>Domine Deus</i> <i>Qui tollis</i> <i>Quoniam tu solus</i> <i>Gratias agimus</i> <i>Cum Sancto Spiritu</i> <i>Amen</i> [Credo...]: <i>Patrem</i> <i>Et incarnatus</i> <i>Et resurrexit</i> <i>Amen</i> <i>Sanctus</i> <i>Hosanna</i> <i>Agnus Dei</i>	C / 3/4 C / C G / 3/4 g / 3/4 Eb / 6/8 F / C G / 3/4 C / C C / 3/8 C / 3/4 c / 6/8 C / C C / 3/8 C / 3/4 C / C C / 3/4	Coro 1: S 1, 2, A, T/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, ob, cor 1, 2/acomp (vlne, cb) org, acomp	Particellas completas. La particella de S 2 de coro 1 sólo contiene el dúo de <i>Qui tollis</i>
Nº 302- leg. 28-24	Al S[an]to Nacim[ien]to / Villancico a 7 de / Tonadilla con viol[ine]s / y trompas: <i>Bato vamos al portal</i> De D[on] /Man[ue]l Doyague Año / de 1786	Presto no mucho: <i>Bato, vamos al portal</i> Tonadilla. <i>Niño mío que naces</i> Copla 1ª: <i>Como si abrasar vienes</i>	C / 2/4 Eb / 3/8 Eb / 3/8	Coro 1: S 1, 2, 3/Coro 2: T, B/vl 1, 2, cor 1, 2/ acomp (2x)	Particellas completas. Faltan las de S y A del coro 2
Nº 303- leg. 25-18	Violin 1º Aria al S[anti]s[í]mo de Alto <i>Navega el alma mía</i> . Doyague. 1788	Recitado Allegretto: <i>Navega el alma mía</i> Aria Allegro: <i>Como nave combatida</i>	Eb / C c / C	A/vl 1 (2x), 2 (2x), ob (2x), cor 1 (2x), 2 (2x)/ acompto (2x)	Particellas completas. Barrado la asigna a T cuando en realidad es para A, por estar en clave de Do en 3ª y porque así figura en el encabezado de la particella para vl 1

(Cont.)

Tabla 10. Obras de Manuel José Doyagüe... (continuación)

Signatura	Título propio	Secciones: <i>Incipit</i> textual	Tono / Compás	Plantilla musical	Observaciones
Nº 304- leg. 31-22	Villan[ci]co a 8 de Pasto- / rela al S[an]to Nacim[ien]to / con Viol[ine]s, Flautas y / trompas: <i>Entonando</i> / De D[o]n Manuel Doyague. Año de 1788	Estribillo Vivo: <i>Entonando allá su modo</i> Pastorela Andante: <i>Zagalas de estos valles</i> Copla 1º: <i>Corrido he por las calles</i>	g / 2/4 g / 6/8 g / 6/8	Coro 1: S, A, T, B/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2/acomp	Particellas completas
Nº 305- leg. 28-20	Acompañamiento / Kalenda / Aria al S[an]to Nacim[ien]to / Del S[añ]or M[aest]ro D[o] Manuel Doyague / año de 1789	Recitado Larghetto: <i>Qué es esto, dulce dueño</i> Aria Largo: <i>Duérmete, Niño hermoso</i>	Eb / C Eb / 2/4	A, T/vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2/acomp (2x)	Particellas completas. En este legajo se hallan dos particellas de ob 2 y <i>coro primo</i> que no se corresponden con el resto de particellas
Nº 306- leg. 6-12	Tenor del 1º Choro / <i>Miserere</i> a 8 con viol[ine]s / De D[o]n Manuel Doyague. Año 1790	Moderado: <i>Miserere mei</i> Largo: <i>Amplius lava me Tibi soli peccavi Ecce enim Auditui meo Cor mundum Redde mihi Libera me Quoniam si voluisti Benigne fac Domino Tunc imponent</i>	Eb / C Eb / 2/4 Bb / 3/4 f / 2/4 Bb / C Eb / 3/4 Eb / 2/4 f / 2/4 Eb / 3/4	Coro 1: S, A, T, B/Coro 2: S, A	Particellas completas. La particella de S 1 del coro 1 es copia más moderna. Faltan en la actualidad las particellas de instrumentos, parte de la voz de A del coro 2 y las particellas de T y B de este mismo coro
Nº 307- leg. 25-15	Villan[ci]co a 4 al S[anti]s[í]mo con viol[ine]s / <i>Decidme selvas</i> / De D[o]n Manuel / Doyague Año de / 1791	Allegro Moderado: <i>Decidme selvas</i> Copla 1ª Andante: <i>Despidiendo de su lecho</i> Allegro Moderado: <i>Decidme selvas</i>	Bb / 3/8 Bb / 2/4 Bb / 3/8	S, A, T, B/vl 1 (3x), 2 (3x)/acomp	Particellas completas. En este legajo se hallan particellas modernas asignadas a dos cls y copias de vl 1 y 2
Nº 308- leg. 28-21	Villan[ci]co a 8 al S[an]to Nacim[ien]to / con v[ioline]s, flautas y trompas / <i>Por los montes de Belén</i> / De D[o]n Manuel Doyague / año 1791	Allegro: <i>Por los montes de Belén</i> Pastorela Larghetto: <i>Pastor amante</i> Copla: <i>Escucha</i>	A / 2/4 A / 6/8 A / 6/8	Coro 1: B/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2/acomp	Particellas completas. Faltan las correspondientes a S, A, T del coro 1

(Cont.)

Tabla 10. Obras de Manuel José Doyagüe... (continuación)

Signatura	Título propio	Secciones: <i>Incipit</i> textual	Tono / Compás	Plantilla musical	Observaciones
Nº 309- leg. 29-20	Villan[ci]co a 8 de la / Gayta gallega, con / vio[line]s, / obueses y trompas: / <i>Para divertir al Ni- / ño</i> De D[o] Manuel / Doyague. Año 1791	Allegro: <i>Para divertir al Niño</i> Copla 1ª Allegro moderato: <i>Ay Niño meu de miñas entrañas</i> Allegro: <i>Vivan los gallegos</i>	G / 6/8 G / 6/8 G / 6/8	Coro 1: S 1, 2, 3, B/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2/acomp	Particellas completas
Nº 310- leg. 16-11	<i>Dixit Dominus</i> a 8 / con v[ioline]s, tromp[as] y oboeses / De D[o]n Manuel Doyague 1796	Larghetto sotto voce: <i>Dixit Dominus</i> Allegro poco: <i>Donec ponam</i> Larghetto: <i>Gloria Patri</i> Allegro sotto voce: <i>Sicut erat in principio</i>	G / C / C / C / C	Coro 1: S, A, T, B/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, ob 1, 2/acomp (vln, cb)	Particellas completas. Hay una particella modernas asignada a un cl
Nº 311- leg. 16-12	<i>Credidi</i> con viol[ine]s y trompas / de D[o]n Manuel Doyague / Los instrumentos son como el <i>Lauda Ierusalem</i>	Allegro: <i>Credidi Gloria Patri</i> Allegro assai: <i>Sicut erat</i>	Bb / C Eb / 3/4 Bb / 2/2	Coro 1: S, A, T, B/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, ob, cor 1, 2/acomp	Particellas completas. La música es la misma que la del <i>Lauda Ierusalem a 8</i> (leg. 16-13)
Nº 312- leg. 3-23	<i>Oratio Jeremiae Prophetiae</i> / con v[ioline]s, flautas y trompas / De D[o]n Manuel Doyague / año de 1804	Largo: <i>Incipit oratio</i> Largo: <i>Patres nostri</i> Largo: <i>Ierusalem</i>	f / 3/4 Eb / C f / 3/4	T/vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2/acomp	Particellas completas
Nº 313- leg. 6-24	<i>Miserere</i> / a 8 con violines, oboes y trompas por / De D[o]n Manuel Doyagüe / Año 1805	Largo: <i>Miserere mei</i> Allegretto: <i>Amplius lava me</i> Largo: <i>Tibi soli peccavi</i> Allegro: <i>Ecce enim</i> Allegro: <i>Auditui meo</i> Largo: <i>Cor mundum</i> Allegro: <i>Redde mihi</i> Largo: <i>Libera me</i> Allegro: <i>Quoniam si voluisti</i> Despacio: <i>Benigne fac Domino</i> Allegro: <i>Tunc imponent</i>	C / 3/4 C / C C / 2/2 C / C C / 2/4 c / 3/4 C / 3/4 c / 2/2 C / C C / C C / C	Coro 1: S, A, T, B/Coro 2: S, A, T, B /vl 1 (2x), 2 (2x), ob 1, 2, cor 1, 2/cb (2x), acomp (2x)	Particellas completas

(Cont.)

Tabla 10. Obras de Manuel José Doyagüe... (continuación)

Signatura	Título propio	Secciones: <i>Incipit</i> textual	Tono / Compás	Plantilla musical	Observaciones
Nº 314- leg. 3-25	Lamentación Primera del / Viernes / D[o]n Manuel Doyagüe. Año de 1833	Larghetto no mucho: <i>De lamentatione</i> Andante moderato: <i>Bonus est</i> Larghetto: <i>Sedebit solitarius</i> Larghetto no mucho: <i>Ierusalem</i>	f / 3/4 Eb / 2/2 c / C f / C	Coro 1: S, A, T, B/Coro 2: S, A, T, B/vl 1 (2x), 2 (2x), cl 1, 2, fag, cor 1, 2/acomp (2x)	Particellas completas
Nº 315- 11-12	Tiple de 1º Coro / Misa a 4 y a 8 con / Violines Clarinetes y Trompas / compuesta por D[o]n Manuel / Doyagüe, quien la dedica a N[ues]tra Señora de Guadalupe / Año de 1833	Larghetto: <i>Kyrie</i> Allegro [Gloria...]: <i>Et in terra</i> [Credo...]: <i>Patrem</i> Larghetto: <i>Et incarnatus</i> Allegro moderato: <i>Et resurrexit</i> Larghetto: <i>Sanctus</i> Larghetto: <i>Agnus Dei</i>	A / 3/4 A / 3/4 A / 3/4 a / 3/4 A / C A / 3/4 A / 3/4	Coro 1: S, A, T, B/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, cl 1, 2, cor 1, 2/acomp, vlne	Particellas completas. Falta la última parte del <i>Credo, Sanctus</i> y <i>Agnus Dei</i> de la particella de cor 2
Nº 316- 3-24	Lamentacion 3ª / del Miercoles S[an]to / Iod / con V[ioline]s trompas / Bajones y flauta / de D[o]n Manuel Doyague	Largo: <i>Iod Manum suam</i> Largo: <i>O vos omnes</i> Allegro: <i>Quoniam vindemiavit me</i> Largo: <i>Vigilavit iugum</i> Largo: <i>Ierusalem</i>	F / 3/4 c / C Eb / 2/4 Bb / C / 3/4	Coro 1: S, A, B/Coro 2: S, A, T, B/vl 1 (2x), 2 (2x), fl, cor 1, 2, Bajón 1, 2/ acomp	Particellas completas. Falta la particella correspondiente a T
Nº 317- 3-26	Lamentacion 3ª del Juebes [sic] Manuel Doyagüe	Allegro moderato: <i>Aleph</i> Adagio non tanto: <i>In tenebrosis</i> Larghetto no mucho: <i>Ierusalem</i>	Eb / C Eb / 3/4 Eb / C	T/vl 1, 2, fag 1, 2, cor 1, 2/acomp	Partitura general
Nº 318- 3-27	Lamentacion 2ª del Viernes / con violines clarinetes, fagotes trompas / y acompañamiento / del maestro / D[o]n Manuel Doyagüe	Andante: <i>Quomodo obscuratum est</i>	Eb / C	A, T/vl 1, 2, cl 1, 2, fag 1, 2, cor 1, 2/acomp	Partitura general

(Cont.)

Tabla 10. Obras de Manuel José Doyagüe... (continuación)

Signatura	Título propio	Secciones: <i>Incipit</i> textual	Tono / Compás	Plantilla musical	Observaciones
Nº 319-11-7	Misa con vi[oline]s y obueses / De D[o]n Manuel Doyagüe	Larghetto: <i>Kyrie</i> Allegro moderato [Gloria...]: <i>Et in terra</i> Allegro assai: <i>Quoniam</i> Larghetto: <i>Cum Sancto Spiritu</i>	b / C D / 3/4 D / C E / 6/8	Coro 1: S, A, T, B/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2/acomp, cb	Particellas completas, aunque sólo contienen las partes del <i>Kyrie</i> y del <i>Gloria</i>
Nº 322-11-13	Invitatorio / y / Misa de Difuntos / a 8 / con violines y oboe / del Maestro / D[o]n Manuel Doyagüe	Majestuoso: <i>Requiem aeternam</i> y <i>Kyrie</i> Largo: <i>In memoria aeterna</i> Allegro: <i>Dies irae</i> Majestuoso: <i>Domine Iesu</i> Larghetto: <i>Sanctus</i> Largo: <i>Peccantem me</i> Pesado: <i>Agnus Dei</i> Andante: <i>Lux aeterna</i> Majestuoso: <i>Regem cui omnia</i> <i>Venite exultemus</i> <i>Quoniam Deus</i> <i>Quoniam ipsius</i> <i>Hodie si vocem</i> <i>Quadragesima annis</i> <i>Requiem aeternam</i>	Eb / C c / 3/4 c / 2/4 f / 3/4 Eb / C f / 2/2 Eb / C Eb / 2/4 Eb / C Eb / C c / C Eb / C c / C Eb / C Eb / C	Coro 1: S, A, T, B/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, /acomp	Particellas completas sólo para los dos coros, vl 1, 2 y acomp. El resto son particellas modernas para bombardino o trombón, para fl 1, 2 y para cl. Falta la particella original de ob
Nº 323-15-20	<i>Psalm</i> <i>Beatus Vir</i> a 8 / con Violines y trompas del S[añ]or D[o]n Manuel Doyagüe	Larghetto: <i>Beatus Vir</i> Andante moderato: <i>Potens in terra</i> Larghetto: <i>Gloria Patri</i> Presto: <i>Sicut erat</i>	c / 3/4 c / 2/2 c / 3/4 Eb / 2/2	Coro 1: S, A, T, B/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, cor 1, 2/acomp (2x)	Particellas completas. Faltan las de cor 1 y 2. En la contraportada de la particella de A de coro 1 una copia de bajo de coro 2 del estribillo de un villancico: <i>Vaya de aplauso</i> . En la S y T del coro 1 copia de órgano y arpa, respectivamente, de un estribillo: <i>Pues en viril</i> . En la de B del coro 1 un estribillo para Bajo del coro 2: <i>Alegres aplausos</i>

(Cont.)

Tabla 10. Obras de Manuel José Doyagüe... (continuación)

Signatura	Título propio	Secciones: <i>Incipit</i> textual	Tono / Compás	Plantilla musical	Observaciones
Nº 324-16-13	[No existe portada ni referencia al título, plantilla musical, etc.]	Allegro: <i>Lauda Ierusalem</i> Largo: <i>Gloria Patri</i> Allegro: <i>Sicut erat</i>	Bb / C Eb / 3/4 Bb / 2/2	Coro 1: S, A, T, B/Coro 2: S, A, T, B/vl 1 (2x), 2/cb	Particellas completas. Faltan las correspondientes a ob y cor 1 y 2. La música es la misma que la del <i>Credidi a 8</i> (leg. 16-12)
Nº 325-18-19	<i>Laudate Dominum omnes gentes</i> / a 8 con Violin[es] / del S[eñ]or D[o]n Ma- / nuel Doyague	Allegro: <i>Laudate Dominum</i>	a / 3/4	Coro 1: S, A, T, B/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2/acomp (2x)	Particellas completas. Se añade una particella de acomp en copia más moderna
Nº 326-25-11	Cantada al S[anti]s[i]mo / de Contralto con Vio- / lines: <i>Llega oh mortal / reverente</i> : de Don / Manuel Doyague	Recitado: <i>Llega, oh mortal reverente</i> Aria Andante: <i>Oye las dulces voces</i>	A / C A / 3/4	A/vl 1, 2/acomp (2x)	Particellas completas
Nº 327-25-12	Aria al S[anti]s[i]mo / de Baxo / con Violin[es] y trompas / de D[o]n Manuel Doyague		F / C Bb / C	vl 1, 2, cor 1, 2/acomp	Particellas completas. Falta la de B
Nº 328-25-13	Aria al S[anti]s[i]mo / con Violin[es] y trompas / Del S[eñ]or D[o]n Manuel / Doyague	Recitado: <i>Logre mi bien el gozo</i> Aria Allegro assai: <i>Con las olas batallando</i>	G / 2/2 G / C	T/vl 1, 2, cor 1, 2/acomp	Particellas completas. Se ha añadido una particella moderna para fl
Nº 329-25-16	Villancico / a 4 al / S[anti]s[i]mo Sacram[en]to con Violin[es] / Oboe y trompas / por D[on] Manuel Doyague	Allegro: <i>Oh, que rigor tan grave</i> Copla 1ª: <i>Señor sacramentado</i>	Eb / C c / C	S, A, T, B /vl 1, 2, ob, cor 1, 2/acomp	Particellas completas. Una particella moderna para S del coro 1, ob y figle y dos para acomp
Nº 330-25-17	Acompañamiento / Terceto al Santísimo Sacram[en]to / con Violines Trompas y / oboeses de D[o]n Manuel / Doyague	Recitado Allegro: <i>Oh convite sagrado</i> Aria Allegretto no mucho: <i>Gloria a Dios</i>	D / C D / C	S, T, B /vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2/acomp	Particellas completas. La particella para ob 2 es copia más moderna

(Cont.)

Tabla 10. Obras de Manuel José Doyagüe... (continuación)

Signatura	Título propio	Secciones: <i>Incipit</i> textual	Tono / Compás	Plantilla musical	Observaciones
Nos. 331 y 332-25-19	Dos Arias, una al S[anti]s[i]mo / y otra al S[an]to Nacim[ien]to / De D[o]n Manuel Doyague / Alto	Recitado: <i>Piedad Señor</i> Aria Largo: <i>Qué susto, qué llanto</i> Recitado Despacio: <i>Yo te diré, Pascual</i> Aria Allegro: <i>Como fuente presurosa</i>	Eb / C Eb / C Eb / C Eb / C	A (2x), B/vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2/acomp, cb	Particellas completas. La voz de B es la misma que la de A una octava más grave
Nº 333-25-20	Cantada al S[anti]s[i]mo / de Contralto, con / Viol[ine]s <i>Oyga dichosa</i> / De D[o]n Manuel Doyague	Recitado: <i>Oiga dichosa el alma</i> Aria Larghetto: <i>La incauta mariposa</i>	Bb / C Bb / 3/4	A/vl 1, 2, ob/acomp	Particellas completas. En el folio verso de las particellas para vl 1, 2 y ob anotan dos estribillos: <i>Escuchad, suenen acordes</i> y <i>Admirad, oh fervores</i> . Se añaden particellas modernas de acomp y ob
Nº 334-28-22	Cantada al S[an]to Na- / cim[ien]to de Tenor, con / Violines y Flautas / obligadas: <i>Todos se fueron ya</i> . De D[o]n / Manuel Doyague	Recitado Andante Aria Andante	C / C F / 6/8	T / vl 1, 2, fl 2, cor 1, 2/acomp	Particellas completas. Faltan las correspondientes a T y fl 1
Nº 335-28-23	Aria de Tenor con / Violines y oboe y trompa / del M[aes]tro Doyague	Largo: <i>En un amargo mar</i> Aria Larghetto: <i>Todo lleno de temores</i>	c / C Eb / 3/4	T / vl 1, 2, ob, cor 1, 2/acomp (2x)	Particellas completas. La copia de la de T es más moderna
Nº 336-29-19	Vill[anci]co a 7 / con Viol[ine]s, flautas y trompas / <i>Los pastores y zagalas</i> / del M[aes]tro Doyague	Estribillo Allegro: <i>Los pastores y zagalas</i> Pastorela Largo: <i>Un pastorcito</i>	Bb / C Bb / 6/8	Coro 1: S, A, T/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, fl 1, 2, c or 1, 2/acomp	Particellas completas
Nº 337-30-16	Villan[ci]co a os S[an]tos Reyes a 6 con viol[ine]s, oboes y tromp[a]s	Estribillo Allegro: <i>Vamos, que viene</i> Tonada Andante: <i>Del Oriente tres reyes</i> Copla 1ª: <i>De María en los brazos</i>	F / 6/8 F / 6/8 F / 6/8	Coro 1: S 1, 2, /Coro 2: S, A, B (2x)/vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2/ acom	Partitura general. Particellas completas: Faltan la de T del coro 2 y la de acomp

(Cont.)

Tabla 10. Obras de Manuel José Doyagüe... (continuación)

Signatura	Título propio	Secciones: <i>Incipit</i> textual	Tono / Compás	Plantilla musical	Observaciones
Nº 338-30-15	Violin 1º / Vill[anci]co de Kalenda / De D[o]n Manuel Doyague	Introducción Larghetto moderato: <i>Confuso, tímido y triste</i> Estribillo Allegro: <i>Alienta hoy a tu pueblo</i> Copla 1ª: <i>Albricias, pueblo ansioso</i>	Eb / 3/4 Eb / C Eb / 2/4	Coro 1: S, A, T, B/Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, cor 1, 2/acomp, cb	Particellas completas. Hay además particella moderna para vl 1
Nº 339-31-21	Villancico de Pastorela a 8 / con viol[ine]s y trompas de / D[o]n Manuel Doyague	Estribillo Allegretto: <i>Al portal con alegría</i> Pastorella Larghetto: <i>Pastor divino</i>	Bb / 3/8 F / 6/8	Coro 1: S 1, 2, A, T, /Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, cor 1, 2/acomp	Particellas completas
Nº 340-31-23	Villancico de / Navidad a 8 / con v[ioline]s, oboe / y trompas de / D[o]n Man[uel] / Doyague / <i>Viendo q[u]e en todo el lugar</i>	Estribillo Allegro: <i>Viendo que en todo el lugar</i> Copla 1ª Vivace: <i>No es bastante peste</i>	Bb / C Bb / 6/8	Coro 1: S 1, 2, A, T /Coro 2: S, A, T, B/vl 1, 2, ob, cor 1, 2/acomp	Particellas completas
Nº 341-31-24	Cantada a solo de Tenor / al S[an]to Nacimiento, que dice / <i>Hijo de mis entrañas</i> / con violines, flautas y trompas / compuesto por el Maestro / D[o]n Manuel Doyagüe	Recitado Andante moderato: <i>Hijo de mis entrañas</i> Aria Larghetto: <i>Pobrecito niño hermoso</i>	F / C F / 6/8	T / vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2/acomp	Particellas completas. Hay copia de particella moderna para vl 1 y 2

Recibido: 12 de enero de 2012

Aceptado: 24 de enero de 2012