

UNA TRADUCCIÓN PECULIAR: EL FRANCISCANISMO ESPAÑOL Y LA MÚSICA

Daniel S. VEGA CERNUDA

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid - España

RESUMEN

Tras unas breves reflexiones sobre traducción, música e interdiscursividad, hacemos un breve recorrido por la labor de traducción musical llevada a cabo por los franciscanos españoles, deteniéndonos en la labor de rescate de la discursividad aborígen que, más allá de los imperativos de la evangelización, realizaron a través de la música algunos antropólogos-misioneros franciscanos.

PALABRAS CLAVE

Historia del franciscanismo, historia de la música, música española, antropología musical, interdiscursividad.

1. LA MÚSICA COMO TRADUCCIÓN

En un congreso que trata el tema de la traducción y sus actividades afines (los conocimientos lingüístico o culturales) en el monacato español, más en concreto en el ámbito de la orden franciscana, justo será hacer mención, breve pero obligada, a una de las variantes de lo que en los estudios de la traducción se ha naturalizado con el término de “traducción intersemiótica”, a saber, la del paso de la palabra y el concepto al signo musical. No haría falta recurrir a la “romanza sin palabras” de Mendelssohn para comprobar un hecho fundamental de la fenomenología musical, a saber, que esta en definitiva puede “traducir” y casi siempre traduce conceptos más o menos verbalizables o, incluso, términos a un código no verbal. Ese tránsito de un sistema de signos a otro supondrá siempre un hecho de traducción, incluso aunque el punto de partida verbal sea tan exiguo como puede ser la designación del “tempo”: maestoso, allegro, etc. En el caso concreto que nos ocupa, el trato con la música como elemento de relación evangélica con el pueblo¹ ha obligado a los Hermanos Menores no sólo a activar sus conocimientos lingüísticos en unos momentos en los que el saber musical y musicológico se expresaba en lenguas foráneas, sino también a trasladar de un sistema de signos concretizadores, el del lenguaje natural o palabra, a otro más impreciso pero en todo caso “comunicativo”: el musical. El que, por ejemplo, el organista de la basílica de San Francisco el Grande, A. Martín y Coll, hiciera frecuentes alusiones botánicas a la hora de titular sus antologías (“flores musicales”, “pensil musical”, “huerto”, etc.) pone de manifiesto ese implícito acto de traslación.

No creo escandalizar, pues, en el contexto para el que redacto estas notas, si insisto en el carácter de “idioma”, medio de transmitir sentimientos, emociones y hasta ideas con el vibrar en el aire de sus sonidos debidamente ordenados, que comporta el hecho musical. Sonidos sin articular, pero eficaces medios de comunicación, hasta tal punto que Hegel en sus últimas *Vorlesungen* berlinesas (1831) requería el concurso de la música para limar las limitaciones que el uso (literario, científico, coloquial...) aportaba a la poesía, la primera de las artes. La música, sola o asociada al texto articulado, requiere una “traducción”², que puede transmitir diferentes movimientos en el cerebro y la psique del oyente, dependiendo de los intérpretes que la hacen realidad en el tiempo e, incluso, en la ejecución del mismo intérprete en

¹ No en vano la obra más característica y emblemática de San Francisco lleva el título de „cántico“.

² En el sentido original: *trans ducere*, conducir más allá, a otro sitio, a otro plano de intelección desde la partitura, material “muerto”, que únicamente “suena” en la mente de quien la sabe leer.

diferentes momentos. El compositor plasma en su idioma no articulado la inspiración artística que va aflorando en él y que ha de ser “trans-ducida” a sonidos (con perdón por el inusitado neologismo). Solo así se cumple el tercer estadio (tras la ideación y la creación) de la acción creadora.: la comunicabilidad, sin la cual no existe.

Al abordar este amplio tema (trataré de hacerlo, en cuanto sea posible, “con brevedad de sermón”, como pedía Francisco de Asís en su regla), tengo que advertir que los hijos hispanos de quien cantó el “Altissimo omnipotente bon Signore” no han destacado especialmente en Música y no han llegado a contar con grandes figuras de proyección intrnacional como, p. ej., la del franciscano italiano Giovanni Battista Martini (1706-1784), conocido como el P. Martini, que desde Bologna se carteaba con la Europa musical más destacada (el escurialense P. Soler entre ellos) y era el oráculo del joven Mozart. Llamativamente los músicos franciscanos españoles han dejado huella en la historia más como tratadistas y teóricos que compositores, a lo cual hay que hacer notar, que es imposible enseñar oficio alguno si antes no se ha dominado. La proverbial humildad franciscana no les llevó a la publicación de sus obras³.

2. EL PASADO REMOTO

Entrando en datos y materia, procede una exposición histórica de lo que el franciscanismo hispano ha aportado a la música. Por limitarme a lo más significado, voy a limitarme a unos pocos nombres propios y una panorámica de los últimos 100 años.

-Fray Juan Gil de Zamora

El primer franciscano español que dejó huella en la historia de la Música, aunque no sólo en ella, fue, más un polígrafo que un músico, fray Juan Gil de Zamora (Johannes Aegidius Zamorensis en latín), nacido en la ciudad del río Duero, en fecha incierta que ha podido ser en torno a 1241. Hacia 1260 ingresa en la Orden de los Frailes Menores, que se había ido instalando en la península Ibérica a partir del capítulo General de la Orden de 1219, el mismo en el que Francisco hubo de superar la primera crisis, planteada por los que querían un

³ En este contexto hay que notar que la rama de los Franciscanos Capuchinos, con su sentido extremado de la pobreza, de la sencillez y simplicidad de vida, ubicados sus cenobios en la periferia de las poblaciones, no ha sentido la necesidad de un cultivo profesional de la Música. Como simple anécdota (que por supuesto no era norma general), sirva recordar que el Ministro General, Melchor de Benisa, en su visita a la Provincia de Castilla (1929), dejó ordenado en el Seminario Seráfico de El Pardo (Madrid) que se disolviera la orquesta de alumnos que había actuado ante él. Oriundo del Levante español donde la práctica musical entre el pueblo era casi pasión, resulta incomprensible en aquel hombre de ciencia y gran predicador.

Ministro general más docto, que abrazara una de las reglas monásticas clásicas. Allí se decide enviar frailes a predicar a los musulmanes (él mismo daría ejemplo) incluida la península, en la que el Islam ocupaba todavía el tercio sur. La expansión de la Orden es rápida y en 1232 congregaba a unos 70 conventos, organizados en tres provincias. Zamora pertenecía a la de Santiago que comprendía una franja que desde el norte abarcaba Galicia y Asturias hasta Extremadura y Portugal, pasando por Valladolid; en 1246 se funda el convento en las afueras de la ciudad que en 1260, se traslada a otro mayor muy cercano al anterior (“passus LX distans”) en la proximidad del puente. Es en este donde profesa fray Juan Gil.

Seguramente ha estudiado en la que desde 1254 lleva el título de Universidad, el Estudio general de Salamanca, ya que menciona a un “suo amico intimo socio Salmantice studium”. De lo que no cabe duda es de su formación en París a impulso de la propuesta del Ministro Provincial al capítulo de 1272 de enviar frailes a París a fin de formar “Lectores”. Su formación era todo lo completa que se podía pedir en la época: tras las “comunes” de las artes liberales (Trivium y Cuadrivium, que, como es sabido, éste último comprendía la Música), podía abordar una especialidad (Teología, Derecho, Medicina, Ciencias de la naturaleza). Perfecciona una formación, que le permitía abordar cualquier apartado del saber contemporáneo, aparte de granjearle relaciones y conocimientos en Italia y Francia, como demuestran las dedicatorias de sus escritos. Es autor de una polifacética obra, que todavía espera un estudio más a fondo y una edición crítica solvente. Su gran prestigio le lleva a desempeñar los cargos de “Custodio” (ministro de un grupo de conventos más próximos, dentro de la Provincia) y Ministro Provincial (1300).

En la sociedad civil fue secretario de Alfonso X y preceptor de su hijo y sucesor Sancho IV, cuyo cadáver momificado yace todavía en su monumento funerario de la catedral de Toledo vestido de hábito franciscano (devoción que le infundió su maestro).

De la relación de fray Gil con la monarquía castellano-leonesa es especialmente interesante lo que atañe al papel del franciscano en la redacción de los milagros de las *Cantigas de Santa María*. Ha recorrido Francia e Italia y ha conocido y se ha surtido de literatura mariana de la época, de la que entre otros muchos ejemplos, tenemos en la literatura castellana los 25 milagros de Gonzalo de Berceo. Precisamente las órdenes mendicantes y especialmente la franciscana (y fray Gil como miembro de ella) ha sido propulsora de la devoción a María. Una devoción que alimenta el Rey Sabio que siente hacia la madre de Jesús un fervoroso sentimiento que le lleva emprender con su equipo

de asistentes la gran empresa como dice en su prefacio: *e o que quero é dizer loor da Virgen, Madre de Nostro Sennor, Santa Maria, que ést' a mellor cousa que el fez.*

Lo cierto es que algo debía saber del particular cuando el rey le encarga el *Officium Almiflue Virginis, quod composuit Frater Joannes Aegidii apud Zamoram*, que coronaría el *Liber Mariae*, que no es sólo un libro de alabanza, sino un tratado de Teología mariana, que entre sus 18 capítulos dedica el décimosexto (a su vez en seis apartados) a proponer 63 milagros. La dedicatoria del *Officium* dice así: “A su serenísimo señor Alfonso, por la divina Providencia esclarecido rey de Castilla, León y Andalucía, su más humilde secretario y deficiente doctor fray Juan Egidio de los frailes menores de Zamora...”⁴

Si el rey le tenía en tanta estima y era reconocida su competencia en el tema, es imposible que no contara con el asesoramiento de su “más humilde secretario y deficiente doctor”, habida cuenta del método de trabajo del rey con su “Scriptorium”. Todo le sitúa en la órbita de las “*Cantigas de Santa María*”.

Creo que la participación de Fray Juan Gil en la gestación de este monumento egregio de la literatura y música medievales es más que probable: su prestigio, su proximidad al rey y su vinculación con la monarquía permiten señalarle como colaborador especialista del “autor” oficial, al que sus obligaciones no permitían más que una supervisión intermediada. Como dice la *General Estoria* “*así como dixemos nos muchas vezes, el rey faze un libro, non por quel escriua con sus manos, mas porque compone las razones del, e las emienda, et yegua e enderesça, e muestra la manera de cómo se deuen fazer...*”.

Sin duda fray Juan Gil perteneció al equipo que trabajó a las órdenes del monarca, traduciendo del latín al castellano, que después sería pasado al gallego medieval, lenguas que todavía no estaba tan lejos la una de la otra. Eso si no lo hacía él mismo, ya que su lugar de nacimiento y residencia era limítrofe del área gallego-portuguesa.

Hasta es posible que en alguna de las melodías originales compuestas ad hoc haya intervenido personalmente. No sirve el argumento de que de su tratado no se deduce su condición de músico práctico, pero tampoco se puede negar: el tratadista medieval del *Quadrivium*

⁴ *Serenissimo suo domino Aldefonso, diuina prouidentia illustri regi Castellae, Legionis et Vandaliae, humillimus sciptor suus, Frater Joannes Egidii, Fratrum Minorum apud Zamoram doctor insufficiens...*

proponía la música científica, que se enseñaba en las universidades y escuelas; pero como hombre de cultura tendría formación musical interpretativa. Veremos inmediatamente cómo dos siglos y medio después fray Juan Bermudo seguía explicando la tradición pitagórica y protomedieval para pasar inmediatamente a lo práctico: él era también compositor y organista.

El rey Alfonso creó la cátedra de Música en la Universidad salmantina, en vista a la cual pudiera haber escrito fray Juan Gil posteriormente su *Ars musica*. Esta obra mereció la atención de uno de los iniciadores de la Musicología, Martin Gerbert, abad del monasterio benedictino de San Blas en la Selva Negra, que lo incorpora a su gran contribución al estudio científico de la Música, el *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (1784) en tres volúmenes, donde recoge textos sobre Música hasta la invención de la imprenta. Va dedicada el *Ars Musica* a “fray Juan, Ministro General de la Orden de los Hermanos Menores”, al que parece unirle una cierta familiaridad, posiblemente derivada de su asistencia como Ministro de la provincia de Santiago a los capítulos generales de la orden, en cuyo caso se trataría de Juan de Muro (1296-1304).

La ciencia antigua tiene una de sus bases en el argumento de autoridad, el peso que determinados escritores han ido adquiriendo, que otras generaciones aceptan e incrementan con nuevas aportaciones. Los tratados son, por lo general, refundición y citas de autores del pasado a las que el autor ordena según criterios propios. En el caso de fray Juan Gil las principales referencias son las experiencias pitagóricas (de las que parte todo tratadista), Boecio y San Isidoro y advierte al final del prólogo que “*como hemos tenido acceso a libros varios y compilaciones acerca de música en diversas lenguas y traducciones –confiando a la memoria pocas cuestiones- si Jesús nos guía, en el primer capítulo trataremos sin idea preconcebida el descubrimiento de la música*”⁵. No vamos, pues, a descubrir grandes hallazgos personales. Se limita a presentar la *Teoría de la Música*, cuya base debía conocer todo “ilustrado”, en 17 capítulos, en el último de los cuales hace una descripción de los instrumentos musicales. Como he escrito en otro lugar (Vega Cernuda, 2000, 225)

“*Trata de las consonancias en dos breves capítulos, en los que se limita a repetir las definiciones de diversos autores (Platón, Boecio, Nicómaco, Guido de Arezzo, etc.) y enumera las que proponen como tales Platón (unísono, cuarta, quinta y octava) y*

⁵ Cito por la excelente traducción de Martín Páez Martínez en *Ars Musica de Juan Gil de Zamora*. Colección Estudios Históricos, Real Academia de Bellas Artes de Santa María de Arrixaca. Murcia, 2009

Boecio (cuarta, quinta, octava, duodécima y doble octava). Tampoco toma partido sobre su “dignidad y prevalencia”, limitándose a transcribir opiniones autorizadas, actitud que mantiene al tratar de su naturaleza”.

Es decir, todo lo que se refería a la Música como ciencia, el auténtico “músico” (hoy le denominaríamos “musicólogo”) frente al compositor e instrumentista a los que no se dirigía.

-Fray Juan Bermudo

El franciscano de Écija (ca. 1510-después de 1565) constituiría la segunda etapa de esta rápida visión histórica de músicos franciscanos. Pero merece mención, muy de paso, otro hermano en la orden, fray Bartolomé de Medina, bachiller en Teología, que en 1503 y en Valladolid da a la luz un breve *Arte de canto llano llamado lux videntis*, que se mueve en la cercanía de Domingo Marcos Durán, con su *Lux bella*.

Bermudo ingresa muy joven en la orden y estudia en Sevilla y las Artes liberales del Trivium y Quadrivium (“En la famosa y doctissima universidad de Alcala oy las Matemáticas”, dice él en el prólogo a la *Declaración de instrumentos musicales*). Sus superiores le dedican a la predicación y es nombrado Guardián (Superior de convento), funciones que ha de abandonar a causa de una “una grave y prolixa enfermedad”, durante la cual “dime a ver libros de Música”, en la que no debía ser un aprendiz. La Música del Cuadrivium, la científica, no facultaba por sí misma para la composición musical, ni para la interpretación. Tampoco era requisito indispensable para devenir músico práctico; una vez rescatadas cuatro nociones de consonancias se habilitaba mediante otra vía muy diversa en la que se requería un guía ¿Cuándo había estudiado Bermudo? ¿En su juventud, mientras era estudiante? ¿Durante la enfermedad y convalecencia? ¿Qué maestros tuvo o debemos confiarlo todo al estudio autodidacta? Son interrogantes que quedan en el aire sin respuesta. Lo cierto es que su Ministro Provincial al darle licencia para imprimir el *Arte trifaria* (que reiteraría en la *Declaración*) advierte que “... siendo yo assaz informado de muy singulares y eminentes varones en la sciencia y arte de la Música de la special gracia y talento que de Nuestro Señor aveys, padre, en esta facultad recebido”.

No era el único reconocimiento de su valía. El Maestro de Capilla de la catedral de Granada, Bernardino de Figueroa aprueba la *Declaración*, resaltando su importancia. Al rey de Portugal Juan III le recomienda aceptar la dedicatoria en estos términos:

“El Reverendo Padre fray Joan Bermudo a bueltas de sus estudios theologales (que no han sido pocos, como demuestra su doctrina y letras) quiso tomar trabajo de reduzir la Música a términos que no se perdiesse, aunque haya descuydo en los profesores de ella, como confiesso en lo speculativo y theorico lo ay en España y fuera de ella”.

Y en escrito al M. Provincial de Andalucía le relata los eximios maestros que han examinado la obra y añade: “... *confiesso que con aver treynta años que professo esta facultad no avia visto ni entendido alguna cosas que en este libro he visto scriptas y exemplificadas*”.

Resalta aquí un aspecto importante de la obra: no es el mero teórico que repite y retransmite la doctrina de los antiguos poniéndola a disposición del presente, sino que es además compositor e intérprete. Una opinión que viene refrendada nada más y nada menos que por Cristóbal de Morales (que forma parte del gran trío de compositores españoles de la época del renacimiento con Guerrero y Victoria): *“Theórica engastada en práctica y la práctica corriese juntamente con la theórica: hasta ahora en nuestra España no avemos visto”*. Como todo fraile culto de la época era bilingüe en latín y castellano, y bebía de los tratados en la lengua de Cicerón, que vertía al castellano.

En septiembre de 1549 (lo había cerrado la Fiesta de Todos los Santos de 1548) publica “en la villa de Osuna por el honrrado varón Juan de León, impressor de la Universidad del Illustrissimo Señor D. Juan Téllez Girón, Conde de Ureña” el *Libro Primero de la Declaración de instrumentos*, una especie de adelanto de la edición completa, cuyo contenido fue adquiriendo formulación a medida que escribía.

El *Arte Tripharia* es un resumen de la obra completa en lo que respecta al canto llano (la monodia litúrgica tradicional), canto de órgano (la polifonía) y la interpretación al órgano por medio del monacordio. Con los mismos datos de lugar e impresor, *“acabóse día del Bienaventurado San Bernardino el mes de mayo de 1550”*. El adjetivo “tripharia” se refiere a la música que produce la voz humana, los instrumentos cordófonos y percusión y viento (en el caso presente con el órgano a la vista). Iba dirigido a una futura novicia, a fin de que conociera lo necesario para desempeñar el oficio de organista (caso parecido sucedió con el gran Francisco de Salinas que siendo casi niño recibió clases de latín de una aspirante a novicia a cambio de la necesaria formación musical). De hecho, va dedicado a Doña Isabel

Pacheco, abadesa del convento de Clarisas de Montilla. La novicia era Teresa, hija del Conde de Osorno y sobrina de la abadesa, que deseaba “*que en breve tiempo supiesse cantar para el servicio del officio divino y tañer para su sancto exercicio*”.

Finalmente, y a trece de julio de mil quinientos cincuenta y cinco y con las mismas referencias editoriales que los anteriores, aparece la *Declaración* segunda, que contiene corregidas las dos anteriores publicaciones y, con la adición de otros dos, lo ordena todo en cinco libros. Su intención primera era publicar los diferentes libros que tenía *in mente* de forma separada, pero razones de orden práctico (el tenerlos todos juntos sin necesidad de enojosas repeticiones) le llevan a reunirlos en un solo volumen. En el camino ha desechado la incorporación de un sexto libro por dos curiosas razones: la primera la carestía de papel; la segunda para dar una oportunidad a los malos compositores, a fin de que corrijan sus errores, antes de que los denuncie públicamente. Tenía la intención de publicar este sexto libro junto con un séptimo, ya escrito, y pedía a los lectores “*rogad a Dios (si con mi vida es servido) me la de para concluir y acabar los dos libros que por imprimir me quedan*”. Nunca más se supo de ellos, que se prometían interesantísimos.

Sin meternos en sutilezas de orden técnico, baste apuntar, que si se es tradicionalista en algunos aspectos del canto llano litúrgico, no lo es en todo lo demás. Mira al presente proyectándolo al futuro, teniendo a la vista los cantores, tañedores, componedores de todos los niveles: “*Sé que ninguno quedará ayuno, si con atención leyere mis libros, porque hay doctrina para todos*”. Para no caer en lo prolijo, me remito a la mencionada recomendación de Cristóbal de Morales, que prologa el libro quinto: “*Leed con aviso y cuidado este libro, y hallaréis en el todo lo que en composición podeis desear*”.

Incluye en el libro piezas compuestas no como demostración de la teoría, sino como libre composición, precedidas de la siguiente advertencia:

“bien tengo entendido auer en España mucha y buena música de la cual se pueden los tañedores aprouechar, y assí no auía necessidad de la mía: pero he sido importunado de amigos, que imprimiese alguna hecha aposta para tañer, mayormente que de Indias me han rogado por ella: y parecióme cosa justa hazerlo”.

Una publicación de la orden dominicana constata lamentándolo también que “en la historia de la Orden de Predicadores sorprende la escasez de frailes memorables por su quehacer en el arte de la música” y sólo puede registrar el nombre de fray Tomás de Santa María. Diez años

después de la *Declaración* de Bermudo, en 1565 y en Valladolid, de cuya iglesia de San Pablo, el madrileño era organista (lo era ya antes de ingresar en la orden dominicana de Atocha) publica su *Arte de tañer Fantasía*,” aprobado por el eminente músico de su Magestad Antonio de Cabeçon y por Juan Cabeçon, su hermano”. Max Schneider (Leipzig, 1918), el eminente musicólogo alemán lo estudia como un antecedente de la técnica del bajo continuo. Sin entrar en comparaciones, tanto él como Bermudo se mueven en parecidas coordenadas, constituyendo dos grandes monumentos de la teoría musical española (la protagonizarían, además, el organista ciego Francisco de Salinas, catedrático de la Universidad de Salamanca durante veinte años, y poco después Francisco de Montanos), marcando una vía que se orientaba al cambio de época: el Barroco musical.

En junio de 1560 fray Juan Bermudo fue elegido Definidor Provincial, miembro del consejo asesor del Ministro Provincial, un cargo que solía abocar a diversos puestos. Como el mandato duró hasta el 28 de octubre de 1564, el hecho de que no se encuentren datos documentados sobre él permite suponer que falleció en los años subsiguientes.

-Fray Pablo Nasarre

Desde B. Saldoni en su “Diccionario de efemérides de músicos españoles” (Barcelona, 1879) se ha dado el año de 1664 como el de su nacimiento y 1724 ó 1730 el de su fallecimiento, dato el primero que choca con los de su actividad, ya que sus *Fragmentos Músicos* aparecen publicados en 1683, fecha en la que contaría 19 años, a los que hay que descontar varios años más para la redacción e impresión del libro (el permiso de publicación de esta obra lo recibe del Ministro general de la Orden el 22 de enero de 1681). Habría, pues, que calcular al menos otros diez años, para situar más creíblemente su fecha de nacimiento entre 1650 y 1655.

Es otro más de los músicos ciegos, alumno del “Ciego de Daroca”, Pablo Bruna, circunstancia que se repite con frecuencia en las biografías de intérpretes, especialmente organistas: C. Paumann, “il cieco meraviglioso” o F. Salinas, del que Fray Luis cantó lo de “El aire se serena y viste de hermosura y luz no usada”, al sonar de su música estremada (sic). En 1686 toma el hábito en la Orden franciscana en Zaragoza (lo cual, siendo ciego, es signo de su valía) y desde entonces y en el mismo convento, desempeña funciones de organista, al parecer hasta su muerte, dejando algunas obras para órgano que han sobrevivido al tiempo, alumnos esclarecidos (José Elías, organista de las Descalzas Reales de Madrid y de la propia

corte borbónica, según Miguel Querol -Kassel, 1986- o J. Martínez de la Roca, que lo fue de la catedral de Toledo), pero su mayor aportación son sus escritos sobre Música.

Fragmentos músicos repartidos en quatro tratados en que se halla reglas para Canto Llano, Canto de Órgano, Contrapunto y Composición vería, además de la mencionada, otra edición en 1693 en Zaragoza y una tercera en Madrid (1700) en la imprenta del compositor José de Torres. Su obra más señalada es la *Escuela Música según la Práctica Moderna* en dos volúmenes o partes, que aparecen en 1723 el segundo y al año siguiente el primero, posiblemente por razones más comerciales que de lógica interna ante la posibilidad de que quizás se viera más atractivo y novedoso el segundo para el público, que posteriormente adquiriría el primero por pura mecánica de completar la obra. El eminente musicólogo canario Lothar Siemens, propone otra muy plausible interpretación. Sostiene que la *Escuela Música* la tenía redactada antes de los *Fragmentos*, ya que al ser más conocido es el que toma A. Eximeno como objeto de sus diatribas. Nasarre, después de 40 años de haber terminado su gran obra (o de haberla tenido en constante corrección, apunto yo), entregó cada parte de la obra a una imprenta diferente, controlando muy de cerca la condición gemelar de ellas, incluso el papel utilizado; la imprenta, a la que se había encargado la segunda concluyó en 1723 y la de la primera en 1724.

El primero (segundo cronológicamente) amplía así su título:

“Esta primera contiene quatro libros. El primero trata del sonido armónico, de sus divisiones y de sus efectos. El segundo, del canto llano, de su uso en la Iglesia y del provecho espiritual que produce. El tercero, del canto de órgano y del fin por que se introduxo en la Iglesia, con otras advertencias necesarias. El quarto, de las proporciones que se contraen de sonido a sonido; de las que ha de llevar cada instrumento músico y las observancias que han de tener los artífices de ellas”.

La segunda parte anuncia en su portada:

“contiene quatro Libros. El primero, trata de todas las especies consonantes y como se deven usar en la música. El segundo, de variedad de contrapuntos, assí de canto llano como de canto de órgano, conciertos sobre Baxo, sobre Tiple a tres, a quatro y a cinco. El tercero de todo género de Composición a qualquier número de voces. El quarto, trata de la glossa y de otras advertencias necesarias a los Compositores”.

Es cierto que Nasarre sigue todavía el procedimiento de exponer (quizás sólo a modo de erudición) la antigua doctrina de los teóricos (concepto de Música, la Música sideral, la influencia de la Música, el sistema hexacordal...), lo que puede darle tintes de tradicionalismo trasnochado. Le interesa la propuesta de una metodología y didáctica, que llega a un detalle de sumo interés, y que él había experimentado en propia carne: la enseñanza de los ciegos. “Todo el estudio de la música ha de ser valiéndose de la memoria” y añadía “cuando ya conocen las consonancias al oído, y tienen ya comprensión no son más tardos en el adelantamiento que los que tienen vista”. Yo he tenido en las clases de Contrapunto del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid alumnos ciegos, y he podido constatar su capacidad maravillosa de “ver” con la memoria⁶.

La obra de Nasarre fue en extremo apreciada por los contemporáneos, y sería redundante hacer siquiera un resumen. Más interesante es la diatriba y saña de que fue objeto el ciego aragonés por obra de Antonio Eximeno, jesuita expulsado con su Congregación (que terminaría abandonando) por Carlos III (1767); vivió, en dos etapas, casi 40 años en Roma. Abanderado de lo “moderno”, en Música ataca ferozmente a Nasarre, aunque hay autores que creen que no lo estudió a fondo. Es más, si lo hubiera hecho y lo conociera íntegramente hubiera defendido sus posiciones. Lo hace de modo especial, ridiculizándolo, en su novela *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante* (publicado en 1872/73 por F. Barbieri en dos volúmenes), que Eximeno escribe en sus últimos años (fallecería en Roma en 1808). Eximeno se pronuncia contra “los filósofos prácticos y modernos, que suponen ser la música parte de las matemáticas y pretenden que el contrapunto debe fundarse en el canto llano”. Se proponía “examinar la naturaleza del contrapunto artificioso, y probaría que aquella parte de él, á que los maestros de capilla daban mayor importancia, no era sino un resto del gusto gótico, ó mal gusto, introducido en Europa por los bárbaros” (la semántica apunta directamente a la identificación de los culpables: los “extranjeros del norte”).

Al reducir la Música a un lenguaje, en España se interpreta a Eximeno como paladín del anclaje de lo musical en lo popular, y F. Pedrell comparaba a Eximeno con Wagner y “Los

⁶ Hay que tener en cuenta que desde los años de 1840, Louis Braille (mejorando un sistema de Charles Barbier) desarrolla el sistema de escritura-lectura para ciegos en la “Institution Royale des Jeunes Aveugles”, de la que él había sido profesor de Música y director. Una escuela, especializada desde sus primeros tiempos en la formación musical de los ciegos, y de la que salieron algunos de los mejores organistas franceses del siglo XIX (Langlais, Litaize, Marchal, Vierne, además del mismo Braille). En la actualidad, la electrónica ha aportado increíbles posibilidades al sistema.

Cinco”, teoría que (aplaudida por Barbieri y Menéndez y Pelayo) ha sido suficientemente rechazada. Ya antes, se había enzarzado en una polémica con el citado Padre Martini de Bolonia, que alcanzó gran resonancia en toda la Europa musical culta. Se debatía la condición y el futuro del lenguaje musical, un lenguaje no inmutable que cada época vierte, traduce a nuevas formulaciones idiomáticas, pero como todo modo de expresión siempre variable, *in fieri*.

De haber conocido a fondo y en profundidad la obra de Nasarre y no haberse fijado en aspectos colaterales de pura erudición, Eximeno podría haber sido un defensor de la *Escuela Música*. Realmente era muy fácil atacar una obra publicada más de 80 años antes o más de un siglo si la referimos a los *Fragmentos musicales*. Era un eco más de la reacción del Preclasicismo desde los años de 1730⁷, posición a la que daría el espaldarazo J. J. Rousseau, cuando en su *Dictionnaire de la Musique* definía el estilo precedente, la Música barroca como “aquella en la cual la Armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, el canto duro y poco natural, la entonación difícil y el movimiento constreñido”. Es cierto que Eximeno apela al sentimiento y no a la matemática, dando preeminencia al hemisferio derecho del cerebro frente al izquierdo. Pero no por eso era un romántico (la vanguardia del cambio por entonces) y los Goethe, A. Wilhelm von Schlegel, Novalis, K. Wilhelm Friedrich von Schlegel, Tieck, Friedrich Schelling o E.T.A. Hoffmann, entre otros, no hubieran compartido gran parte de sus afirmaciones. Y se ha de tener en cuenta que algunos de estos habían formulado sus ideas antes de que Eximeno escribiera el *Don Lazarillo*.

Cierro este apartado referido al siglo XVIII con dos breves notas. La primera se refiere al franciscano A. Martín y Coll (organista de San Diego de Alcalá y San Francisco el Grande de Madrid), el cual publicó un *Arte de Cantollano y breve resumen de sus principales reglas*, que vería tres ediciones en 1719, 1728 y 1734. Como organista reunió gran número de *Folías*, junto a piezas de todo tipo, en cuatro grandes antologías (1500 páginas en el manuscrito de la Biblioteca Nacional), que llevan por título *Flores de música* (1706), *Pensil deleitoso de suaves flores de música* (1707), *Huerto ameno de varias flores de música* (1708) de diversos autores y *Ramillete oloroso de suaves flores de música* (1709) del que es autor.

La segunda está protagonizada por el capuchino Beato Diego José de Cádiz (1743-1801), incansable predicador que recorrió toda la península a pie, que tiene una intervención en la

⁷ En 1738 J. A. Scheibe, alumno de Bach, criticaba en parecido sentido a su maestro.

evolución de la música religiosa que nos refiere Francisco Javier García, el Españolito (1731-1809), apodo que recibió durante su estancia en Italia. Cuando éste vuelve a España, se propone la reforma de ciertos “abusos” que se habían hecho habituales por tradición centenaria. Especialmente, pero no sólo en el Oficio de Navidad los responsorios que se alternaban con las lecturas de Maitines se cantaban en lengua vernácula sobre textos ad hoc, que había adquirido fuerte contenido profano y pintoresco, que los convertía en “dramma per musica” sin representación escénica. Siendo Maestro de Capilla de la Seo zaragozana escribe el compositor en 1798 al cabildo de Málaga ofreciéndole sus responsorios latinos de Navidad e incluso de la festividad de Reyes. Abona su ofrecimiento relatando cómo “cuando el famoso Fray Diego de Cádiz, capuchino, estuvo en esta ciudad y dio ejercicios al clero, encargó mucho se cantaran la noche de Natividad los responsorios propios del Oficio Divino propios de dicha festividad en lugar de los Villancicos”. Fray Diego hacía objeto de sus invectivas a aquellos que apenas portaban por la iglesia durante el año, pero no se perdían los villancicos navideños, obligación principalísima de los Maestros de Capilla interpretarlos y en su caso componerlos.

3. EL PASADO PRÓXIMO: MÚSICOS FRANCISCANOS EN EL SIGLO XX

Desde mediados del siglo XIX se produce un movimiento de depuración de la música religiosa con la vista puesta en los valores de la tradición de la polifonía del Renacimiento, especialmente en Alemania, donde terminará por adoptar nombre derivado de la patrona de la Música, “Movimiento cecilianista”, y tendrá su sede en Regensburg (Ratisbona). También en los otros países del ámbito católico se experimenta esta necesidad de determinar las características estético-musicales de un digno repertorio religioso, tanto para el uso del pueblo o de los coros adscritos a las iglesias. Todo vino potenciado y tomó carta de naturaleza con el *Motu proprio* del Papa Pío X, a cuyo impulso se celebraron los congresos nacionales de Música Sagrada, Valladolid (1907), Barcelona (1912) y Vitoria (1928). Entre sus representantes hay también franciscanos (los tiempos habían cambiado), de los que trazo una breve semblanza.

-Padre Donostia (1886-1956)

José Gonzalo Zulaika de nacimiento, recibe al profesar en la Orden Capuchina el nombre de José Antonio de San Sebastián y será conocido más generalmente como Padre Donostia, por el nombre en vasco de su ciudad natal. Ingresó de niño en el seminario capuchino de Alsasua

y sigue los pasos ordinarios de la carrera eclesiástica, pasando por la profesión y cambio de nombre. A lo largo de sus estudios profundiza su formación musical y escribe siendo muy joven sus primeras composiciones. Tras la ordenación sacerdotal (1908) sus series de *Preludios Vascos* (1912) marcan una de las líneas maestras de su orientación musical: el folclore vasco. A partir de 1918 realiza su propósito de ampliar y perfeccionar sus estudios en Madrid y finalmente París (1928), dada su admiración por Debussy y Ravel, al que le presentó el pianista Ricardo Viñas. Ravel, que hablaba de un “compatriota mío” (“ha de saber Ud que los vascos tenemos dos patrias”, apostillaba) escribía a propósito de esta entrevista a Eugène Cools que

“temí al pronto hallarme con una música demasiado monástica... Pero he tenido la agradable sorpresa de descubrir en él una sensibilidad musical delicadísima, a la que solo falta cultivarla. A mí me resulta imposible encargarme de esa tarea, no pudiendo yo trabajar, sino con intermitencias. Pero he pensado en Ud. ¿Podría decirme si le agrada?”

Cools aceptó, pero se encontraba incómodo con el estilo que debía adoptar para la música religiosa, de modo que no empezó a escribir hasta 1937 en una forma satisfactoria. Mientras tanto, las *Melodías populares* y las *Canciones Orfeónicas* seguían completando su catálogo. La guerra civil española trajo consecuencia la diáspora al extranjero de bastantes capuchinos marcados por su fuerte sentimiento vasco, a fin de evitar situaciones embarazosas con el régimen. Hubo de mudar el colegio de Lecároz, que había sido siempre su punto de referencia, por el convento de Toulouse y Mont Marsan, donde empieza a producir música religiosa. En abril de 1943 volvería a Lecaroz, para en abril de 1944 trasladarse a Barcelona a trabajar en el recién fundado Instituto Español de Musicología dirigido por Higinio Anglés, muy amigo suyo. Alternando con el trabajo del Instituto siguió componiendo obras como el *Itinerarium mysticum* para órgano, la *Missa pro defunctis*, que orquestraría, y el *Tríptico franciscano*. En 1953 volvió a Lecaroz ante las molestias de tipo neurofuncional, compuso *Responsorios de Navidad* y *Responsorios de Semana Santa*. Agravada su enfermedad fallece el 30 de agosto de 1956.

Es, sin duda, el Padre Donostia el más esclarecido compositor del franciscanismo español, y hoy día una muy respetada figura en España por encima de la distancia temporal.

-Saturnino de Legarda (1896-1970)

Se trata de otro capuchino perteneciente a la Provincia Capuchina de Navarra (hasta la última reorganización, en 2011, comprendía Navarra, Aragón y el País Vasco). Su nombre de familia era Joaquín Ardaiz que, según la costumbre capuchina muda por Saturnino de Legarda, su pueblo natal. Fue destinado a Buenos Aires, donde durante 40 años fue organista del Santuario de Nueva Pompeya, trabando contacto con grandes figuras de la música internacional y de modo especial con Manuel de Falla, con el que mantuvo una gran amistad y dijo de su música que “es el arte que la Iglesia necesita en nuestros tiempos”. Gran parte de su música vocal y de órgano fue publicada en *Tesoro Sacro Musical* y la revista *Melodías*.

-Tomás M. de Elduayen (1882-1953)

Tras los estudios de Humanidades y de Música en Lecaroz, ingresa en la Orden capuchina con este nombre Tomás Echevarría. Da este paso a los 19 años y sería destinado a Chile, donde es organista del convento de San Antonio de Santiago, y posteriormente a Argentina. De retorno a Lecaroz en 1920 publica sus primeas obras, que llegarían a alcanzar los 200 títulos, en gran parte música vocal religiosa y de órgano, en los que demuestra una escritura muy personal, de sutil armonía, muy al tanto de su evolución hacia el cromatismo, sin llegar al atonalismo. Tiene un profundo sentimiento vasco que se evidencia en sus preludios sobre temas populares vascos, aunque no faltará el color del folklore del sur, fruto de su estancia en Andalucía. La mayor parte de su música de órgano se publicó en *Tesoro Sacro Musical*, en la Ed. Boileau de Barcelona y en divesas antologías, entre ellas, la más reciente, del organista Esteban Elizondo en *Cien años de música para órgano en el País Vasco y Navarra*.

-Dionisio Preciado (1919-2007)

Es el nombre de pila de otro capuchino de la Provincia capuchina de Navarra, que en su profesión religiosa recibió el de Pío de Salvatierra (su pueblo natal en la provincia de Álava), con el que firma algunas de las obras publicadas antes de que, de acuerdo con las decisiones de los órganos de la Orden capuchina, se permitiera a sus miembros recuperarlo. Siguió los pasos habituales que le condujeron a recibir en 1943 la ordenación sacerdotal. Destinado a Chile (1949-1960) donde ejerció el oficio de organista al tiempo que obtenía en 1959 la Licenciatura en Ciencias Musicales en el Conservatorio Nacional de Música de Santiago. De vuelta a España, ejerce de organista en diversos destinos y durante dos años imparte clases en Gray Friars Hall de la Universidad de Oxford. En Roma (1968) se licencia en Canto Gregoriano y en 1975 obtiene el grado de Doctor con su tesis sobre Alonso de Tejada. Fue el

primer profesor de Musicología del Conservatorio Superior de Música de Valencia y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid se hizo cargo de la cátedra de Paleografía y Folklore, que desempeñó hasta su jubilación. Miembro de la Sociedad Española de Musicología, fue su Presidente de 1994 a 1998 y dirigió la “Revista de Musicología”. Su labor investigadora se ha centrado en la polifonía de los siglos XVI y XVII y el folklore, con una atención especial al del País Vasco. Ha sido múltiplemente galardonado con diversos premios, entre los que destaca la medalla de plata de Bellas Artes en Música.

-Roberto de La Riba (1912-1999)

El tarragonés (La Riba, Alt Camp) Joan Sans i Balsells ingresó a los 10 años en la Escolanía del Santuario de Nuestra Señora de Pompeya de Barcelona de la que era director y organista Antoni Catalá; el órgano de la iglesia, instalado en 1910, le impresionó de tal manera que, según propia confesión, decidió su vocación musical. A los doce años ingresa en el Seminario Seráfico capuchino de Igualada para, al concluir los estudios humanísticos, hacer la profesión religiosa en la que recibe el nombre que conservaría, Roberto de la Riba. Al estudio de la Filosofía y la Teología seguiría la ordenación sacerdotal en 1935.

Mientras, había seguido estudios regulares de Música, de manera que el mismo año en que empieza la Guerra Civil está repasando la Armonía con J. Pahissa. En julio de 1937 pasa por las montañas a Francia y de Toulouse se encamina a Milán donde estudiará con Alceo Galliera. A la conclusión de la guerra sigue estudiando con Joan Lamote de Grignon y posteriormente con Joaquín Zamacois. Residiendo todavía en Igualada, inaugura en 1943 el nuevo órgano de la Iglesia de Pompeya, del que se hace cargo como organista oficial en 1946 y funda (1950) la escolanía de Pompeya, con la que, además de atender a las necesidades del culto, desarrolla una gran actividad, interviniendo en los conciertos populares del Palau de la Música, en el que estrena bajo su dirección una de sus principales obras, *Rapsòdia Nadalenca per a orquestra i cor*. Especialmente desde que en 1970 se disuelve la escolanía, el Padre La Riba se centra en el órgano con la colaboración de instrumentistas profesionales, que hace del Santuario de Pompeya un centro de cultura. Interpretó por cuatro veces la obra completa organística de J. S. Bach, del que se conservan sus estudios de registración. Mendelssohn, Liszt y, naturalmente la escuela francesa romántica con C. Franck a la cabeza formaban parte habitual de su repertorio, ya que el órgano de Pompeya se adaptaba mejor a su sonoridad. Su obra alcanza los 213 títulos, principalmente de órgano y polifonía religiosa, donde no falta la

muestra del afecto a su tierra, a la que dedica incluso una serie de sardanas. Fue famosa la controversia que mantuvo en *Tesoro Sacro Musical* en defensa del órgano tradicional contra las pretensiones suplantadoras del electrónico.

-Antonio Martorell i Miralles (1913-2009)

Mallorquín, nacido en Montuïri, continúa la formación musical, iniciada muy tempranamente en la familia, en el Seminario de la Porciúncula (Palma de Mallorca) de la Orden Tercera Regular de San Francisco. En ella profesa y tras el estudio de la Filosofía, que comportaba la carrera eclesiástica, es enviado a Roma para graduarse en Teología, de manera que en 1937 es ordenado sacerdote. De vuelta a Palma estudia en el conservatorio con J. M. Thomas (organista de la catedral), y a continuación, de nuevo en Roma y en su Instituto Pontificio de Música Sacra, donde tiene por profesores a L. Refice, D. Suñol, D. Gajard, H. Anglés, E. Morricone y C. Dobici, se diploma en canto gregoriano, musicología y composición, estudios que remata con una tesis doctoral sobre T. L. de Victoria. A partir de 1950 hará de Roma su residencia habitual desempeñando numerosos cargos y responsabilidades, hasta que, jubilado, en 1982 retorna a Palma, donde sigue ejerciendo de organista y componiendo, principalmente música religiosa y de órgano, pero sin abandonar la música profana instrumental y vocal. Pasará esta etapa cubierto de honores y distinciones.

-Vicente Pérez Jorge (1906-1983)

Nacido en Liria, su vida ha estado fuertemente vinculada con Onteniente, punto principal de referencia en su biografía con excepción de su etapa madrileña (1958-1972) que le ocupó en la docencia en la Escuela Superior de Música Sacra y las funciones de organista en su residencia de San Francisco el Grande. A su vuelta y ante el estado en el que la aplicación por parte de los Pastoralistas de las directrices del Concilio Vaticano II, que arruinó toda música de calidad en el templo, se refugió en la docencia y fundó el Centro Musical “Melchor Gomis”, el actual Conservatorio Municipal de Onteniente. De él dice Luis Blanes (ex-alumno y estudioso de su obra y personalidad, que hizo su tesis doctoral sobre el P. Pérez Jorge para graduarse en 1996) que “ante todo y sobre todo fue un fraile, franciscano para más señas, modelo de modestia y humildad. Músico que ha tenido facultades para abordar cualquier género musical, sin embargo ha sacrificado toda su vida al género menos rentable

para conseguir fama y notoriedad: la música religiosa”. Su actividad musical fue derivando en otras direcciones, como son la didáctica musical y la investigación y musicología, espacio en el que presenta una especial querencia por temas del País Valenciano. Su obra ha destacado por su conocimiento de las técnicas armónicas de gran sutileza, rica en cromatismos, pero sin abandonar el cauce clásico de la tonalidad. Dice el mencionado L. Blanes: “Fue el P. Vicente Pérez-Jorge, abierto a todas las corrientes y técnica artísticas modernas, perforador "aprovechado" de vanguardias, luchó durante toda su vida por la expresión de la música eclesiástica con elementos contemporáneos, es decir, que la Iglesia hiciera suyos los procedimientos modernos empleados por los compositores de nuestro siglo, siempre dentro de los criterios propios de la Santa Sede y con un fin único: dignificar la música de los templos y ponerla a la altura de los tiempos actuales.”

-Esteban de Cegoñal

Posiblemente un nombre más oscuro, pero de una actividad digna, el del organista capuchino P. Esteban de Cegoñal (1913-2002) que se graduó con Jesús Guridi en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Tras su paso por el Seminario Seráfico de El Pardo y por la Escolanía de San Antonio de Cuatro Caminos de Madrid fue destinado a la basílica de Jesús de Medinaceli para desempeñar la labor de organista y director de la escolanía hasta su fallecimiento, con la cual atendió al culto de la populosa basílica, además de haber dado numerosísimos conciertos. Como compositor tiene un digno catálogo de música sacra, pensada para su escolanía y el servicio del templo.

4. MÚSICOS FRANCISCANOS EN TIERRAS DE MISIÓN

Es este un capítulo interesante por lo que toca a la relación franciscanismo-música que va vinculada con la actividad catequética y lingüística y que en ocasiones supone una recuperación de tradiciones musicales indígenas y de la realidad y culturas en las que se movían en clave musical. Es un capítulo tan extenso que voy a limitarme a unas pocas figuras de gran proyección en la historia de la cultura.

-Fray Bernardino de Sahagún (1499-1590), natural de la villa leonesa, cuyo nombre adoptó, estudió en la Universidad de Salamanca antes de ingresar en la orden franciscana, para en 1529 trasladarse a Méjico con una expedición de hermanos. Como sucederá en todos los casos de misioneros esclarecidos, se dedica intensamente al estudio de la lengua nahuatl en la que, junto al español y el latín, escribiría muchas de sus obras. En este capítulo

hay que destacar la imprenta en México en 1583 *Psalmodia cristiana y Sermonario de los Santos del año, en lengua mexicana, ordenado en cantares o psalmos para que canten los indios en los areytos que hacen en las Iglesias*: La traducción como medio de evangelización.

-Fray Francisco Solano (1549-1610), o mejor, San Francisco Solano, ya que Benedicto XIII le proclamó santo en 1726. Natural de Montilla (Córdoba) entra en la orden en 1569 y durante su estancia en Sevilla coincide con Juan Bermudo, con cuyo contacto habrá enriquecido su preparación en el canto, el manejo de instrumentos de cuerda aguda y la guitarra. Una capacidad que utilizará catequéticamente a lo largo de una actividad frenética que le lleva por toda la América del Sur española, con el Perú como referencia, llevando por doquier el ejemplo de una vida de extrema penitencia, pero lleno de alegría franciscana como cuando (según se narra y no fue la única vez) «la mañana de la Resurrección, acompañando la procesión el padre Solano, con un súbito arrebató, comenzó a cantar y sonar palmas y castañetas, y bailaba diciendo: *Este día es de grande alegría, / huélgome, hermanos, por vida mía*». Tan habitual fue su utilización de la música como medio evangelización que es representado con un violín y su arco a los pies o tocándolo, como sucede en el monumento a España en Buenos Aires. Su facilidad para los idiomas indígenas, llegó a atribuirle un don de lenguas de origen divino. Lo cierto era que se hacía entender por indígenas de las más diversas procedencias lingüísticas, a los que convertía con su palabra y el sonar de su música.

-Fray Luis Jerónimo Oré (1554-1630) era hijo de la primera hornada de colonizadores, de padres procedentes de Canarias y que llegan a ocupar cargos de relieve como encomendero y posteriormente corregidor de Huamanga (la actual Ayacucho), en cuyo seno nació Luis Jerónimo que junto con otros tres hermanos y cinco hermanas abrazó la vida religiosa en la orden franciscana. Su padre sería quien les enseñara el latín, mientras las lenguas nativas (quechua y aimará principalmente) las aprenden de niño en contacto con los nativos. Todo facilitará su actividad apostólica y episcopal, ya que en 1620 (estando en España) es nombrado obispo de la chilena Concepción, donde fallecería.

Su labor lingüística parte de las traducciones de textos oficiales a las lenguas indígenas. Tal es el caso de la documentación producida por el tercer de los concilios celebrados en Lima (1583), primer impulso para abordar una obra propia de gran trascendencia para la evangelización como es el *Símbolo Catholico Indiano* (Lima, 1598), presentado en

castellano, latín, quechua y aimará. Más tarde (1607) publicará en Nápoles el *Rituale seu manuale Peruanum*, que alcanzó una gran difusión al estar redactado, además de los idiomas mencionados, en puquina, mochina, brasílica y guaraní, para uso de los misioneros, a los que proporcionaba el catecismo, el ritual de sacramentos, la vida de Jesús y una colección de cánticos religiosos.

El adoctrinamiento por medio de cánticos en castellano y lenguas indígenas y la utilización de la música en los menesteres pastorales es una de sus grandes preocupaciones. El mencionado concilio de Lima consideraba que el canto y los instrumentos musicales servían al auxilio espiritual de las almas, pero fray Luis Jerónimo iba más lejos y aconseja que las iglesias tengan a su servicio cantores y maestro de capilla preparados en canto llano (gregoriano) y de órgano (polifónico), acompañados de flautas, chirimías y trompetas “para el fin principal de la conversión de los indios y confirmación en la fe católica que han recibido de la santa Iglesia Romana”.

Por esta razón añade siete cánticos, algunos de texto muy extenso, donde se explican los principales misterios de la religión cristiana, destinados a cada día de la semana a partir del domingo en los que se van tratando los siguientes temas: la Trinidad; la creación; creación del hombre, pecado y redención; la encarnación; vida de Jesús hasta la última cena; su pasión y muerte, concluyendo en el cántico para el sábado con la resurrección y la venida del señor al final de los tiempos. Este método de catequización cantando lo difundió hasta el archipiélago de Chiloé durante su etapa de obispo.

Dando un gran salto en el tiempo, paso a apuntar unas notas sobre los trabajos musicales realizados en las misiones capuchinas en Venezuela, teniendo que referirme ante todo al trabajo presentado en estas sesiones por la Dra. Pilar Blanco García sobre las misiones del Sur-este de la República, que se completaban con los territorios misionales de la desembocadura del Orinoco y las del oeste entre el lago de Maracaibo y la Sierra de Perijá con la Motilonia, cuyos indios permanecerían irreductibles hasta mediados del siglo XX⁸.

Un símbolo de la actividad misionera en la Gran Sabana, las tierras altas de los indios pemones, fue el P. Cesáreo de Armellada cuya labor investigadora en el conocimiento de la lengua pemón fue indispensable para la catequización de los indígenas. Él mismo abordó la

⁸ Los misioneros capuchinos de la Provincia de Castilla intentaron repetidamente contactar pacíficamente con ellos, pero algunos sufrieron ataques. Primitivo de Nogarejas vió atravesado su pecho por las flechas.

adaptación de cánticos e incluso un himno a la Sabana. Su compañero el P. Baltasar de Matallana- además de *Luz en la selva: viajes y excursiones de un misionero por las selvas tropicales de Guayana (Venezuela)* y *labor de los padres Capuchinos en la misión del Caroní, Venezuela*- publicó (1945), un ensayo de 36 páginas que tituló *La Música indígena taurepán, tribu de la Gran Sabana (Venezuela)*, un estudio previo para traducir cantos religiosos a su lengua y música.

CONCLUSIÓN

He tratado de proporcionar una visión panorámica del papel del franciscanismo español en la historia de la Música puesta la vista en sus cumbres y alguna estampa singular. No he pretendido agotar hasta el detalle sus peripecias y conscientemente dejo puntos interesantes, pero el espacio tiene sus limitaciones. Lo expuesto demuestra que el franciscanismo español ha estado muy bien representado en la historia de la música, ese lenguaje que potencia la comunicación al ser traducido en sonidos no articulados y con el cual la poesía alcanza su máximo grado de expresión (Hegel dixit).

BIBLIOGRAFÍA

Además de consultas secundarias, especialmente on-line y otros medios auxiliares para aquilatar datos históricos, fechas, etc., la biografía básica manejada es la siguiente:

Grove's dictionary of Music and Musiciens, 5ª ed., 1954

Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) Bärenreiter-Verlag, Kassel 1962-1987.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001

The New Oxford History of Music, Oxford University Press, 1957ss

BERMUDO, Juan, *Arte Trifaria*, ed. Juan de León, Osuna 1550.

BERMUDO, Juan, *Declaración de instrumentos musicales*, ed. Juan de León, Osuna 1555.

BERMUDO, Juan, *Libro primero de la Declaración de instrumentos musicales*, ed. Juan de León, Osuna 1549.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, *Historia de la Música Española 1.El Ars antiqua*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

LEÓN TELLO, Francisco José, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Instituto Español de Musicología, Madrid, Madrid, 1974.

LEÓN TELLO, Francisco José, *Estudios e Historia de la Teoría Musical*, Instituto Español de Musicología, Madrid, 1962.

MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la Música Española 4.El siglo XVIII*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

NASARRE, Pablo, *Escuela Musica según la práctica moderna*, 1ª parte, Zaragoza 1724

NASARRE, Pablo, *Escuela Musica según la práctica moderna*, 2ª parte, Zaragoza 1723

NASARRE, Pablo, *Fragmentos músicos, Reglas generales y muy necesarias para canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición*, Zaragoza, 1683.

PÁEZ MARTÍNEZ, Martín, *Ars Musica de Juan Gil de Zamora*, ed. crítica y traducción española. Colección Estudios Históricos, Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, Murcia 2010.

QUEROL, Miguel *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Vol. 9, columna. 1272. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1986

RUBIO CALZÓN, Samuel, *Historia de la Música Española 2. desde el “ars nova hasta 1600*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

SALDONI, B., *Diccionario de efemérides de músicos españoles*, Barcelona, 1879.

SCHNEIDER, Max, *Die Anfänge des Basso continuo*. Ed. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1918.

VEGA CERNUDA, Daniel. *Teoría y práctica de la Composición musical en la Edad Media hasta Ramos de Pareja*. Nasarre, XVI, 2. Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C), Excma. Diputación de Zaragoza, 2000.

ZAMORA, Fray Juan Gil de, *Ars Musica*, en Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, S. Blasien im Schwarzwald, 1784.