

Año LXXVIII. urtea

268 - 2017

Mayo-agosto  
Maiatza-abuztua



# Príncipe de Viana

SEPARATA

---

**El falcesino fray Benito de Navarra (ca. 1610-después de 1679), maestro de capilla de San Bartolomé de Lupiana (Guadalajara)**

Alfonso DE VICENTE DELGADO, Ernesto MOREJÓN

---

# Sumario / Aurkibidea

## Príncipe de Viana

Año LXXVIII · n.º 269 · septiembre-diciembre de 2017  
LXXVIII. urtea · 269. zk. · 2017ko iraila-abendua

## HISTORIA

- ‘Abd al-Rahman ibn Muhammad, Sanchuelo, hijo de Almanzor y nieto de los reyes de Pamplona  
Alberto Cañada Juste 745
- 
- El linaje navarro de los Murieta y sus vínculos con la Orden del Temple  
Salvador Remírez Vallejo 779
- 
- Bandidaje y violencia fronteriza en la merindad de Sangüesa (siglos XIII-XIV)  
Mikel Ursua Lizarbe 807
- 
- Felipe de Aragón y de Navarra, hijo natural de Carlos de Viana y maestre de Montesa  
Juan Boix Salvador 831
- 
- Auzia Aranatzan XVI. mendean: herri lurrak, kontzeju edo batzarrak eta zenbait datu onomastiko eta demografiko  
Jose Luis Erdozia Mauleon 865
- 

## LINGÜÍSTICA

- La iniciativa esperantista navarra  
Ricardo Gurbindo Gil 905
- 

## MÚSICA

- El falcesino fray Benito de Navarra (ca. 1610-después de 1679), maestro de capilla de San Bartolomé de Lupiana (Guadalajara)  
Alfonso de Vicente Delgado, Ernesto Morejón 939
- 
- Una música para el pueblo: los precedentes de la banda de música municipal La Pamplonesa (1833-1919)  
Rebeca Madurga Continente 979
-

# Sumario / Aurkibidea

<b>Curriculums</b>	1017
<b>Analytic Summary</b>	1021
<b>Normas para la presentación de originales / Idazlanak aurkezteko arauak / Rules for the submission of originals</b>	1025

# El falcesino fray Benito de Navarra (ca. 1610-después de 1679), maestro de capilla de San Bartolomé de Lupiana (Guadalajara)

---

Fray Benito Nafarroakoa faltzestarra (1610 inguru-1679 ondoren),  
Lupianako (Guadalajara) San Bartolomeko kapera maisua

---

Fray Benito de Navarra (Falces ca. 1610-after 1679), maestro de capilla  
in St. Bartholomew in Lupiana (Guadalajara)

Alfonso DE VICENTE

Doctor en Historia y ciencias de la música.

Conservatorio Profesional de Música de Madrid

[devicente@musicologia.com](mailto:devicente@musicologia.com)

Ernesto MOREJÓN

Titulado superior de musicología

Recepción del original: 13/09/2017. Aceptación provisional: 16/10/2017. Aceptación definitiva: 08/12/2017.

## RESUMEN

Se estudia el compositor Benito Martínez de Artieda, natural de Falces, monje jerónimo con el nombre de Benito de Navarra. En el monasterio de San Bartolomé (Lupiana) desarrolló una intensa actividad como maestro de capilla y compositor, conocida por la documentación conservada en el Archivo Histórico Nacional (Madrid). Figura secundaria, resulta ilustrativa de la evolución de la música sacra tanto por sus maestros (entre ellos Mateo Romero) y discípulos, como por la práctica de las técnicas policorales. Ello permite replantear aspectos de la historiografía de las escuelas de música españolas. Se transcribe la secuencia *Veni, Sancte Spiritus* (biblioteca del Escorial), ejemplo del barroco policoral.

**Palabras clave:** Orden de San Jerónimo; San Bartolomé de Lupiana; monjes jerónimos músicos; música policoral; Benito de Navarra.

## LABURPENA

Faltzesen sortutako Benito Martínez de Artieda konpositorea ikertu da; fraile jeronimotarra izan zen Benito Nafarroakoa izenarekin. San Bartolome monasterioan (Lupiana) jarduera sakona izan zuen, kapera maisu eta konpositore gisa. Artxibo Historiko Nacionalean (Madril) gordetako dokumentazioagatik da ezaguna haren lana. Bigarren mailako figura izan zen, baina eliza-musikaren bilakaeraren adierazgarri da, izan zituen maisuengatik (tartean, Mateo Romero) eta ikasleengatik, zein erabili zituen teknika polikoralengatik. Haren bidez Espainiako musika eskolen historiografiaren alderdiak birplantea daitezke. Barroko polikoralaren adibide gisa, Escorialgo liburutegiko *Veni, Sancte Spiritus* sekuentzia transkribatu da.

**Gako hitzak:** San Jeronimoren ordena; Lupianako San Bartolome, monje jeronimotar musikariak; musika polikoral; Benito Nafarroakoa.

## ABSTRACT

This article examines the composer and Hieronymite monk Benito Martínez de Artieda, who was born in Falces. He developed a career as composer and *maestro de capilla* at the Monastery of St. Bartholomew (Lupiana), and the documentation preserved in the National Historical Archive (Madrid) gives evidence of this. Regardless of his secondary role, his works are key to illustrate the evolution of sacred music, from his masters (Mateo Romero, among others) to his disciples, as well as in polychoral techniques. We reconsider some elements on the historiography of Spanish music schools. The sequence of *Veni, Sancte Spiritus* (library of El Escorial), an example of polychoral Baroque, is transcribed.

**Keywords:** Order of Saint Jerome; Monastery of Saint Bartholomew of Lupiana; hieronymite monk musicians; polychoral music; Benito de Navarra.

1. DE BENITO MARTÍNEZ DE ARTIEDA (EN EL SIGLO) A FRAY BENITO DE NAVARRA (EN EL MONASTERIO). 2. MAESTRO Y COMPOSITOR. ACTIVIDADES MUSICALES EN EL MONASTERIO ALCARREÑO. 3. LA OBRA MUSICAL Y LA PRÁCTICA POLICORAL. 4. COMPOSICIONES, REELABORACIONES Y ADAPTACIONES. LA SECUENCIA *VENI, SANCTE SPIRITUS*. 5. LISTA DE REFERENCIAS. 6. ANEXO. PARTITURA DE BENITO DE NAVARRA.

*A la memoria de  
Lothar Siemens Hernández  
(1941-2017)*

Los monasterios jerónimos españoles (*Ordo Sancti Hieronymi*) fueron famosos centros musicales durante los siglos de la Edad Moderna. Las muchas horas dedicadas al canto del oficio divino y la uniformidad de sus bien poblados coros fueron objeto de admiración y alabanza (a veces también de crítica por su exceso) tanto por parte de los propios monjes como también de otros testigos. Aunque el canto llano (gregoriano o más propiamente toledano) fuera la música principal de los coros jerónimos, otras manifestaciones y técnicas musicales ocuparon un lugar principalísimo: la polifonía, el órgano o las voces concertadas con instrumentos. De esta manera, las iglesias de algunos monasterios jerónimos casi podían equipararse, en el terreno musical, a muchas colegiatas y catedrales.

Dos monasterios ocuparon un espacio propio en el desarrollo de la historia de la música española: Nuestra Señora de Guadalupe, santuario mariano antes que monasterio, y San Lorenzo del Escorial, por su condición de panteón real y de real sitio para las jornadas anuales de la corte. Además, en ellos se han conservado sendos archivos de música ricos en composiciones de los propios monjes y también de otros autores. Pero el más importante monasterio jerónimo *strictu sensu* fue San Bartolomé de Lupiana (1373-1836), primera fundación de la Orden y casa generalicia, en la que se celebraban los capítulos generales y donde residió siempre el padre general salvo al final de

su historia. Por desgracia, el archivo de Lupiana solamente se conserva en una mínima parte; el archivo musical ha desaparecido totalmente. La reconstrucción de su historia ha de ser, por tanto, fragmentaria<sup>1</sup>.

## 1. DE BENITO MARTÍNEZ DE ARTIEDA (EN EL SIGLO) A FRAY BENITO DE NAVARRA (EN EL MONASTERIO)

Por lo que sabemos, el monasterio de Lupiana contó con una capilla musical al menos desde la segunda mitad del siglo XVI, pues en la biografía del monje Damián de Cuenca, fallecido en 1592, se dice que fue maestro de capilla muchos años<sup>2</sup>. Pero parece que el impulso fundamental a la música a varias voces e instrumentos fue dado por el prior fray Juan de San José, que ocupó el cargo entre 1621 y 1624. Según el cronista del monasterio «tenía gran cuydado de que las festibidades se celebrasen con particular ponpa, música y ornato, sin permitir quando pudo que ningún monje estubiese fuera en semejantes días como es costumbre» y continúa diciendo:

con muy grande [*devoción*] assistía su r[everendísi]ma en el coro desde el principio de la noche [*de la fiesta de Navidad*] previniendo todo el festejo para los maytines con que la hacía buena a todas luces mandando poner gran cantidad de velas, hachas y muchos [*ilegible*]. Animaba a los cantores aunque era [*sic, sin no*] menester y estaba a la saçón la capilla muy semejante a la de el cielo y todo le parecía de modo que la mucha gente que concurría assí de estos lugares circumbecinos como de la Corte y otras partes que vinía a la fiesta, yba admirada de verla y o[í]rla y con desseo de bolber a oírla y verla otra vez<sup>3</sup>.

De este modo, será durante los cuatro decenios centrales del siglo XVII cuando la capilla de Lupiana conozca su momento de mayor esplendor y donde destacará la figura de su maestro de capilla más famoso, Benito Martínez de Artieda, natural de Falces, conocido por su nombre de monje Benito de Navarra<sup>4</sup>.

1 Toda la documentación conocida por nosotros se encuentra en el Archivo Histórico Nacional de Madrid (=AHN), aparte de los inventarios de desamortización en el Archivo Histórico Provincial de Guadalajara y un libro de costumbres en el monasterio de Santa María del Parral (Segovia). La historia musical del monasterio puede verse en Vicente, 2010, pp. 327-375, 1.138-1.203; Vicente, 2011. Queremos expresar nuestro agradecimiento a los responsables de los archivos donde hemos realizado el trabajo: Sección Clero del Archivo Histórico Nacional (Madrid), Biblioteca del monasterio de San Lorenzo del Escorial, catedral de Huesca, catedral de Segovia, catedral de Las Palmas, catedral de Burgos, colegiata de Pastrana (Guadalajara) y Archivo Diocesano de Pamplona.

2 *Libro antiguo de entierros de este r[ea]l monesterio de San Bartholomé de Lupiana*, AHN, Clero, lib. 4.562, s. f.

3 *Ibid.*, ff. 6v-7r. En la transcripción de documentos se ha conservado la ortografía y se han normalizado la acentuación, la puntuación y el uso de mayúsculas. Las abreviaturas se han desarrollado entre corchetes; las palabras de lectura dudosa se ponen entre interrogaciones; los textos tachados lo están en el original.

4 Otros monjes músicos del monasterio alcarreño famosos en esos años fueron el cantor castrado Francisco Hurtado o fray Francisco de Santa María del Pilar (profesó en 1617-†1639) y el organista José Perandreu (†1646) (Vicente, 2010, pp. 357-359, pp. 929-930, pp. 982-983).

Las fuentes documentales más ricas para conocer los datos biográficos de los monjes jerónimos suelen ser las notas necrológicas que se escribían en cada monasterio (en códices con el título de memorias sepulcrales, libro de entierros o semejantes) o a veces también en los libros de profesiones. Las vidas de algunos de estos monjes, las de los considerados más destacados por sus virtudes religiosas, fueron incluidas casi al pie de la letra por los cronistas oficiales de la orden en sus voluminosas historias: Juan de la Cruz, José de Sigüenza (primer y segundo siglo de la historia de la orden), Francisco de los Santos (tercer siglo) o Juan Núñez (cuarto siglo) (Campos, 1999, pp. XIII-XV).

La biografía de Benito de Navarra no es una necrológica, pues está escrita en vida y recogida en un caótico libro misceláneo: *Libro antiguo de entierros de este r[ea]l monasterio de San Bartholomé de Lupiana. Comenzó el año del S[eñ]or de 1533 y dura (aunque sin orden ni formalidad o por descuido, o por sinceridad de aquellos tiempos) hasta el año de 1590 se han incorporado hojas del mismo assumpto que en la misma forma empezaron año 1621*<sup>5</sup>. Comienza con unas breves notas de los monjes enterrados en cada sepultura; tras esta primera parte sin foliar se empiezan a escribir otras biografías de monjes fallecidos a partir de 1621, pero sin incluir a todos, pues se dice que es un libro hecho «para los que lo escribieren y algunos curiosos». Una tercera sección del libro (foliada a partir del folio 1) contiene otra serie de biografías, ya más amplias, ordenadas por fecha de profesión desde 1583 a 1632. Esta tercera parte está escrita por el monje fray Alonso de la Trinidad e incluye tanto monjes fallecidos como vivos. En los folios 33-34 está escrita la vida de fray Benito con un largo texto que contiene la mayor parte de los datos biográficos que conocemos del músico navarro:

[33r] El p[adr]e fray Benito de Nabarra m[astr]o de capilla. Diole la profesión el mismo general<sup>6</sup> en 10 de junio de 1631. Entró niño en la religión y muy grande en su officio de maestro de capilla. Vive y no me dejará mentir porque sus obras dirán quién de los dos dice la verdad.

Vino a pedir el hábito sin más compañía ni baledores que sus muchas habilidades; conociéndolas nos pareció que era muy a propósito para n[uest]ra compañía [*interlineado*: y assí] le rrecebimos con sumo gusto y tan [*interlineado*: bien] biendo que quien no le tenía vivir en el siglo donde pudiera por sus prendas tener puestos muy calificados le dejó y se vino a serbir a la religión era sin duda que le traya Dios.

Conocióse esto luego que entró en el nobiçiado con mucha mortificación, humildad y observancia ejemplo sin que emvaraçasen el tropel de obligaciones en que se ocupan los nobicios a trabajar [33v] en su música y no me admiro de que se sea tan buena a causa de que la primera que conpuso fue para celebrar aquella gran fiesta que ella agradeçida hizo a Dios sacramentado por el gran favor con que la onrró haciendo permitiendole que sus sagrados ángeles cantasen con nosotros una noche que le traymos de la celda de un enfermo oyéndolo más de çiento y treinta personas que nos hallamos presentes. Y este milagro y los demás prodixios que después[s]

5 AHN, Clero, lib. 4.562.

6 El mismo que al monje anterior del libro. Se trata del general fray Francisco de Cuenca.



experimentamos ~~claman~~ piden un largo trado [sic] y [*interlineado*: mucho] tiempo. Si el que los hico fuere servido de concedérmele los rreferiré como pudiere y mi corteidad me diere lugar y assí me buelbo al que conpuso la música.

No digo que excede a sus maestros porque son los tres maiores que se an conocido en n[uest]ros siglos. Isla en la s[an]ta iglesia de Palencia, Jalón en la de Burgos y Capitán en la Capilla Real pero no puedo negar que la excede en el traba[jo] y buena disposición porque ellos an conpuesto con los gran número de cantores los mejores de España sin que en faltando uno dexede de haber otro que le herede y las más veçes con conoçidas ventajas pero el p[adr]e fray Benito se a sabido acomodar unas veces con muchos otras con pocos y no tan diestros que no sea neçe[sa]rio pasarle [*interlineado*: a algunos] los papeles porque como en esta casa no ay [*interlineado*: más] prebendas que la de el refectorio, no bienen más [*interlineado*: músicos] que los que Dios trae y de esos se ban algunos a otras casas y él ha hecho, conpuesto música para todos [34r] tienpos, con tanta disposición que con los quatro hacía seis de los ocho de los ocho [sic] nuebe y doce y de los añadiendo o quitando voces conforme ¿hubiesse? cantando con pocos a cinco choros. Con que ha tenido el n[uest]ro ¿[no]tablemente? ilustrado gobernando la capilla desde de que era niebo [sic].

A trabajado mucho en trasladar las mejores obras de sus maestros en enseñar niños para tiples y así oy tiene dispulos [sic] maestros en onrrados puestos, y también en trasladar obras de los más eminentes de España porque haçe estremado punto y letra.

Sin faltar a estas obligaciones y sin faltar un punto a un punto [sic] a sido arquero maior portero secretario mi compañer[o] quando yo lo era y confirmador de La Estrella y todo lo ha hecho con tal ejemplo que si en los principios de su magisterio [*interlineado*: de capilla] mereció oír la de de [sic] los ángeles en la tierra, se irá gocarla eternamente en el cielo. [*Al margen*: Patria: Falces]<sup>7</sup>.

Gracias a la carta de profesión y al previo expediente de limpieza de sangre realizado para ingresar en el monasterio podemos saber además cuál era su nombre en el siglo, así como los de sus padres: Benito Martínez de Artieda, hijo de Andrés Martínez de Artieda y de Juana Maya de Rechea. La carta de profesión sigue los formulismos de este tipo de documentación:

241

Yo Fray Benito de Navarra hago proffesión y prometo obediencia a Dios y a Sancta María y al bienaventurado n[uest]ro padre San Gerónimo y a vos nuestro padre fray Francisco de Cuenca prior de este monasterio de S[an] Bartholomé el Real de Lupiana y general de la Orden de n[uest]ro p[adr]e San Gerónimo y a v[uest]ros subcesores y de vivir sin propio y en castidad hasta la muerte según la regla de S[an] Agustín obispo. Y digo yo fr[ay] Benito de Navarra hijo de Andrés Martínez de Artieda que soy christiano viejo de todos quatro costados y cada y quando que se hallare lo contrario q[ue] tenga alguna raça de judío o de morisco quiero ser echado

7 AHN, Clero, lib. 4.562, ff. 33r-34v.

y expelido de la Orden quitándome el hábito de ella, y la proffesión que hago no me valga ni para esto tenga alguna fuerça. En testimonio de lo qual escriví esta carta y la firmé de mi nombre fecha en el dicho monasterio de S[an] Bart[olo]mé en 10 de junio de 1631 años.

Fr[ay] Benito de Navarra [*rubricado*]<sup>8</sup>

Además, el prolijo expediente repite el interrogatorio preceptivo sobre los ascendientes familiares, sin más dato de interés que el nombre de la madre y que su padre era escribano real y fue algunos años secretario del ayuntamiento; ambos habían fallecido ya<sup>9</sup>.

La biografía escrita por fray Alonso de la Trinidad dice que entró niño, pero a la vez que era ya maestro de capilla. Esto supone que realmente no estuvo como niño en la hospedería del monasterio, sino que llegó ya formado. Según declara él mismo el 10 de febrero de 1631, todavía novicio, tenía «beinte años poco más»<sup>10</sup>; ello supone que habría nacido hacia 1610. El mal estado en que se encuentra el libro de bautismos de la parroquia de Santa María de Falces de esos años ha impedido localizar la partida de bautismo, aunque sí se ha encontrado la de algún familiar<sup>11</sup>. Esas fechas encajarían con los datos sobre su formación musical que explican llegara al monasterio con ella completada. Pudo recibir una primera enseñanza en la parroquia de su ciudad natal, importante centro musical en el siglo XVII, pero no está documentada. El maestro de capilla tenía obligación de «enseñar a dichos clérigos y muchachos que se quisieren enseñar a cantar, en gracia y sin interés, todos los días que fueren a que les enseñe»<sup>12</sup>; entre 1599 y 1641 ocupó el cargo con algunas interrupciones Juan Marcellano de Anderaz, quien consiguió sacar «muchos y buenos discípulos» (Zudaire, 1987, pp. 844-858; Gembero, 2016, p. 75)<sup>13</sup>.

La referencia a Isla, Jalón y Capitán constituye un dato de excepcional importancia. Primero por su singularidad, ya que es muy raro que en un documento de este tipo se concrete la formación con nombres propios y datos tan exactos. Más aún, el fraile cronista emite un juicio de valor (todo lo subjetivo y parcial que se quiera) rarísimo en la época: «los tres mayores [maestros] que se han conocido en nuestro siglo». Fray Alonso

8 Libro sin título de cartas de profesiones, AHN, Clero, lib. 4.561.

9 AHN, Clero, leg. 2.140. Expediente realizado los días 22 y 23 de mayo de 1631. Ocupa dieciséis folios. Figuran como informantes Felipe de Yracheta, chantre de la villa de Falces, jubilado; Juan de Bayano, chantre actual; Diego Íñiguez de la Fuente, presbítero beneficiado de la parroquia de Falces, Pedro de Yracheta y Martín de Utrillas de Arellano.

10 AHN, Clero, leg. 2.161. Ratificación ante el juez comisionado por el inquisidor general, de la declaración hecha el 18 de septiembre de 1630. Ver nota 23.

11 *Libro de bautismos n.º 2*. Se ha localizado a un Diego (\*1599), hijo de Andrés Martínez de Artieda, y a un Andrés (\*1603), quizá hermanos. Búsqueda realizada a partir del microfilm del Archivo Diocesano de Pamplona.

12 Contrato de 1603 realizado, curiosamente, ante el escribano Andrés Martínez de Artieda.

13 De hecho, de Falces salieron varios monjes jerónimos músicos a lo largo de los siglos XVI y XVII: para San Miguel de los Reyes (Valencia) Pedro Marín (†1606); para El Escorial, Martín de Esparza (1626-1646-1683), José del Valle (1630-1647-1692), Juan Durango (1632-1650-1696) y Andrés de Falces (1642-1662-1700); para Guadalupe, Lorenzo de Santa María (1661-1687-1731). Las tres fechas corresponden al nacimiento, la toma de hábito o la profesión (normalmente con un año de diferencia entre una y otra) y la muerte (Hernández, 1993, *passim*; Pastor, 2001, *passim*; Vicente, 2010, *passim*; Gembero, 2016, 86).

está escribiendo a mediados del siglo XVII y por tanto establece un canon de la música sacra española referido a la primera mitad de esa centuria.

Carecemos de un estudio detallado sobre el canon de los compositores españoles; recientemente Álvaro Torrente ha realizado una aproximación a partir de las listas que ofrecen algunos tratadistas o de los intereses de algunos coleccionistas (2016, pp. 33-35), pero opiniones como la que aquí se comenta, por muy marginal que pueda ser, deben tenerse en consideración. Incluso el hecho de ser marginal (el testimonio de un no profesional y en un centro lejos de la corte y de los circuitos habituales) puede ayudar a matizar otros textos quizás ensimismados en su centralismo. Solamente el maestro Capitán, Mateo Romero, aparece en todas las listas de la época, mientras que Jalón o Isla, sin obra editada y en el caso de Isla sin haber ejercido en las capillas reales, serían ignorados por los teóricos y los coleccionistas entendidos o aficionados.

Regresando a la formación de Benito de Navarra, diremos que Cristóbal de Isla (1586-1651) fue maestro de capilla de la catedral de Palencia desde 1617 hasta su muerte (Siemens, 1975; Siemens, 1977; Siemens, 1978). Tuvo una especial dedicación a la formación de niños de coro y en más de una ocasión se le concedió permiso para ir a buscar niños capaces para dedicarlos a la música (Siemens, 1977, pp. 110-114; López-Calo, 1981, vol. 1, pp. 599 y 608); en la primera de ellas, a los dos meses de ocupar el cargo, fue a Navarra, «de donde los suelen traer», acompañado de un ministril, «porque sabe los lugares donde se suelen hallar» (Siemens, 1977, p. 113; López-Calo, 1981, vol. 1, p. 599); probablemente en esa u otra ocasión próxima reclutaría al futuro maestro jerónimo.

En 1628 se le concedió una gratificación extraordinaria por el trabajo y los gastos de enseñar y mantener a los niños (Siemens, 1977, p. 112; López-Calo, 1981, vol. 1, pp. 616-617). Fruto de esa experiencia en la educación musical, el cabildo de la catedral de León le encargó en 1643 la organización del colegio de niños de coro de San José, dependiente de esa catedral (Siemens, 1977, pp. 108 y 114; Siemens, 1978, pp. 55-56; López-Calo, 1981, vol. 1, p. 629). Su discípulo más famoso fue Tomás de Micieces (padre) (1624-1667), que llegaría a ser maestro de las catedrales de León y Toledo y de la capilla real del convento de las Descalzas Reales de Madrid.

A partir de estos datos, el musicólogo Lothar Siemens se ha referido a Isla como «el iniciador de una escuela española de policoralistas que, a lo largo del siglo XVII, se extendió por varios reinos de España, especialmente por Castilla», pues abarcaría casi toda la geografía incluida Canarias (aunque no el litoral levantino), con cuatro generaciones documentadas: primera, Isla; segunda, Micieces padre; tercera Miguel de Irizar (1635-¿1684?), Matías Durango (1636-1698), Pedro de Ardanaz (1638-1706), Alonso Xuárez (1640-1696), Tomás Micieces hijo (1655-1718); y cuarta, Diego Durón (1653-1731), Sebastián Durón (1660-1716) y Julián Martínez Díaz (†1729) (Siemens, 1975, p. 49; Siemens, 1987, p. 96). A este listado habría que añadir a fray Benito de Navarra en la segunda generación, y a sus discípulos, y habría que modificar algún otro aspecto como luego se dirá, pues las filiaciones y los cruces muestran una complejidad mayor. La característica que une a todos estos maestros es la práctica de la policoralidad. Para

Siemens, Micieces I, desde las catedrales de León y Toledo, sería la figura clave en la expansión de las enseñanzas de Isla.

El segundo de los maestros de Benito Martínez de Artieda citados fue Luis Bernardo Jalón (†1659), maestro de capilla de la catedral de Burgos desde 1623 a 1634 (López-Calo, 1996, vols. 4 y 5). Al igual que Isla al llegar a Palencia, al poco de tomar posesión del puesto Jalón expresó «la necesidad que la capilla tenía de algunos niños de coro para cantar y para que la capilla luciese [...] y que había entendido que había en Tafalla un muchacho y otro en Vitoria que serían muy a propósito» y acordó que fuera su padre, el contralto de la catedral Pedro Jalón, a buscarles (López-Calo, 1996, vol. 4, pp. 307-308)<sup>14</sup>. Jalón fue también uno de los más destacados autores de música policoral. Su discípulo más conocido fue otro falsecino, el maestro Urbán de Vargas (1606-1656).

El tercer maestro citado por el cronista jerónimo, Capitán (ca. 1574-1647), fue el maestro de la capilla real entre 1598 y 1634 (Becquart, 1967, pp. 143-208). Su verdadero nombre era Matthieu Rosmarin, pues había nacido en Lieja, pero en España, a donde llegó de niño, se le llamó Mateo Romero o el maestro Capitán. No se equivocó el monje de Lupiana al definirle uno «de los mejores de nuestro siglo», pues así aparece considerado por los músicos de la época y por otros oyentes como Lope de Vega. Si la azarosa historia de los archivos no hubiera destruido la mayor parte de sus composiciones, y la miopía nacionalista de la historiografía española no hubiera menospreciado la obra de un compositor de origen flamenco, tal vez hoy sería valorada su significación histórica en términos cercanos a lo que supuso Claudio Monteverdi para Italia o Heinrich Schütz para Alemania. No en vano él es quien realmente se sitúa en el momento del cambio de estilo o más bien de bilingüismo entre la polifonía clásica, la tradición del contrapunto imitativo, la policoralidad a múltiples coros dialogantes, el estilo concertado, la monodia acompañada y el dominio de la semántica de los textos.

No consta el nombre de Benito Martínez entre los cantorcitos de la real capilla en el decenio de 1620<sup>15</sup>. Habría que pensar, por tanto, en algún tipo de enseñanza particular más profesional (sobre todo de composición musical) con vistas a obtener algún puesto en una capilla o a la admisión como músico en el monasterio<sup>16</sup>. Al ser su producción (la poca conservada) más conocida y estudiada, es con la que mejor va a poder compararse la obra de fray Benito de Navarra (Romero, 2001; Etzion 2001a; Rodríguez, 2016, pp. 137-142).

14 En las actas capitulares de Burgos aparece citado un mozo de coro que se despidió en 1629 llamado «Martín de Arbide, vizcaíno» (López-Calo, 1996, vol. 5, pp. 17-19); aunque poco probable, ¿podría tratarse de un error del secretario del cabildo al copiar sus notas y no entender bien «Martínez de Artieda»?

15 Archivo General de Palacio (Madrid), Administración General, Real Capilla, leg. 1.135. Luis Robledo amablemente me confirma esta ausencia.

16 No es caso único. Diego de Pontac (1602-1654) también fue discípulo de Romero y tampoco fue cantorcito («me enviaron mis deudos a la corte, donde aprendí a componer con Capitán» manifiesta él mismo) (Ramos, 1994, pp. 190-191). Aparte, claro está, del propio Felipe IV. Por poco, los tres podrían haber sido condiscípulos, Pontac a comienzos de la década de los veinte y Martínez de Artieda a finales.

## 2. MAESTRO Y COMPOSITOR. ACTIVIDADES MUSICALES EN EL MONASTERIO ALCARREÑO

Además de esta terna de insignes maestros, la biografía del músico de Lupiana señala que tuvo notables seguidores: «oy tiene dis[cí]pulos maestros en onrrados puestos». Sabemos el nombre de dos de ellos, uno monje jerónimo y otro maestro de capilla en una catedral. El primero es fray Francisco de los Santos (1617-1635-1699), conocido sobre todo como escritor y cronista de la orden de San Jerónimo, autor de la *Quarta parte de la historia...* y de otras obras sobre El Escorial. Nacido en Los Santos de la Humosa (Madrid), marchó de niño a la hospedería del monasterio de Lupiana, «donde con singular fazilidad y destreza –según el autor de su memoria sepulcral– fue instruido en los rudimentos de la música por aquel gran m[aest]ro de capilla llamado fr[ay] Benito de Nabarra de quien dize escribiendo su vida n[uest]ro fr[ay] Fran[cis]co que le enseñava con mucha claridad no solo a cantar sino a cantar bien, esto es, con debozión y destreza» (Hernández, 1993, vol. 1, p. 326; Pastor, 2001, vol. 1, p. 314)<sup>17</sup>.

Aunque se ha puesto en duda este dato porque el propio Santos indica en su *Historia* impresa, casi con las mismas palabras, que su maestro fue fray Francisco de Santa María del Pilar, creemos que ambas afirmaciones pueden ser compatibles, y que fuera discípulo de ambos (Vega, 2016, 92, p. 102); en el libro impreso no hay biografía de fray Benito pues aún estaba vivo.

Francisco de los Santos partió de Lupiana a estudiar a Alcalá de Henares hasta que en 1635 tomó el hábito en San Lorenzo del Escorial. Desarrolló una importante carrera eclesiástica, llegando a ser prior de los monasterios de Nuestra Señora del Rosario (Bornos, Cádiz), Nuestra Señora de la Piedad (Benavente, Zamora) y del propio Escorial; pero también musical, pues fue maestro de la capilla de San Lorenzo «muchos años». No se conoce ninguna composición suya, pero sí se sabe que las escribió, sobre todo villancicos «para las fiesta solemnes y para los viajes del rey a esta su casa», obras que el monarca Felipe IV (quien había sido discípulo de Mateo Romero y llegó también a ser compositor) gustaba y alababa.

El otro discípulo conocido de fray Benito fue nada menos que quien ocupara el magisterio de la capilla de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria durante cincuenta y cinco años, Diego Durón (1657-1731) (Siemens, 1984; Martín Moreno, 2013, pp. 16-17). Natural de Brihuega (Guadalajara), antes de cumplir los diez años (por tanto a comienzos de 1667) fue a Lupiana, donde estudió con fray Benito hasta 1674, cuando marchó a Cuenca para perfeccionar sus estudios musicales con el maestro de la capilla de aquella catedral Alonso Xuárez. Siempre se reconoció discípulo de tan insignes maestros, hasta el punto de citar a fray Benito en su testamento<sup>18</sup>. No sabemos si el niño fue llevado por sus padres a la hospedería (tal vez por su padre al casarse por segunda vez), o fue reclutado por el maestro de capilla del monasterio (quizás el propio

<sup>17</sup> No se conoce la biografía de fray Benito escrita por Santos.

<sup>18</sup> Los datos proceden del expediente de limpieza de sangre y del testamento de Durón, inéditos (Siemens, 1984, 5).

Navarra), ya que era obligación del cargo que la hospedería estuviera bien dotada y «en caso de auer falta de tiples pedirá licencia al prelado para salir a buscar algunos a los lugares circunvecinos, y traer los que le pareciere más a propósito»<sup>19</sup>. Diego Durón destacó, como sus maestros, en las composiciones a dos y tres coros, con hasta 13, 14 o incluso 16 voces más instrumentos en múltiples combinaciones (Torre, 1964; Torre, 1965; Siemens, 1999).

Estas filiaciones nos devuelven al asunto de las escuelas compositivas del XVII español. Si Lothar Siemens había planteado una línea de cuatro generaciones (Isla-Micieces I-Xuárez-Durón), ahora tenemos una nueva rama del mismo tronco de solo tres generaciones: Isla-Navarra-Durón, que se entrecruza con la otra ya que a Durón le llegaría la estela de Isla a través de sus dos maestros. La red, por tanto, se hace más compleja y tupida no sólo por la incorporación de nuevos nombres, sino porque plantea la necesidad de contar también con instituciones periféricas distintas a las catedrales y colegiadas, como los monasterios. Estos se suponía que permanecían al margen y daban lugar a escuelas y tradiciones propias (Siemens, 1987, p. 96), o a lo sumo figuraban en el entramado de circuitos profesionales como receptores de la llegada de músicos de instituciones seculares que se retiraban para profesar como monjes (Vicente, 2010, pp. 114-120). Pero las hospederías de los monasterios, de las que apenas nada se conoce, ejercieron también su papel en la formación de profesionales que luego trabajarán en otras instituciones<sup>20</sup>.

El hecho de que Diego Durón fuera llevado de niño a la hospedería de San Bartolomé abre la pregunta de si su hermano de padre, el más conocido compositor Sebastián Durón, pudiera haber ido también al monasterio jerónimo y haber sido discípulo de fray Benito antes de marchar a Zaragoza<sup>21</sup>. La inexistencia de documentación de la hospedería alcarreña no permite comprobarlo; tampoco Sebastián hizo nunca mención del maestro jerónimo como sí lo hizo su hermanastro.

Otro dato biográfico más añade la vida del músico falcesino escrita por fray Alonso de la Trinidad: el de su primera composición musical en el monasterio, siendo todavía novicio, para celebrar un acontecimiento milagroso allí ocurrido. El 28 de agosto de 1630 se oyeron voces cantando en el interior del monasterio que fueron atribuidas al canto de los ángeles:

en veinte y ocho días del mes de agosto en que se celebra la fiesta del glorioso Sant Agustín doctor de la Iglesia. Año del Señor de mil seiscientos, y treinta llevando el sanctíss[im]o sacramento a un enfermo se oyeron músicas celestiales en el ayre;

19 *Costumbres para el coro*, AHN, Clero, lib. 4.565, f. 70v.

20 Es cuando menos curioso el caso de fray Pedro de Tafalla (1605-1660) que con nueve años marchó desde Tafalla hacia Ávila para entrar como niño cantor con voz de tiple en su catedral. Pero paró en El Escorial de «visita turística» y el prior, que también era navarro, le ofreció quedarse en la hospedería. No volvió a salir del monasterio, donde hizo una importante carrera como organista y compositor (Hernández, 1993, vol. 1, pp. 344-345; Pastor, 2001, vol. 2, pp. 704-705). Pero quizás no sea solo una anécdota curiosa, sino índice de competencia y rivalidad entre instituciones por la captación de niños con las mejores voces.

21 Martín Moreno, 2013, pp. 17-18, también se lo pregunta sin poder dar respuesta.

unos las oyeron en la iglesia; otros en la celda del enfermo, un seglar las oyó en la capilla de Sant Clemente; andubo Nuestro Señor ta[n] liberal con la manifestación deste favor, que hizo a esta santa casa, que oyeron la música celestial, no sólo muchíss[im]os de los religiosos que acompañaban al santíssimo sacramento, sino también muchos seglares; y hasta los niños de la hospedería<sup>22</sup>.

Tras este hecho sobrenatural se abrió un proceso informativo, con declaración notarial incluida. El 18 de septiembre varios testigos depusieron, y entre ellos Benito Martínez (pues al ser novicio aún no había adoptado el nombre de monje), quien en su deposición dijo cómo «oyó este testigo por dos veces unas voces como final de canto de órgano de consonancia perfecta y particularmente distinguió un contralto y un tiple q[ue] a su parecer fueron los que se quedaron los postreros»<sup>23</sup>. Para conmemorar aquel acontecimiento se decidió pintarlo en la bóveda del coro de la iglesia y celebrar una fiesta solemnísimas el 20 de octubre:

Celebró n[uestro] r[everendisi]mo p[adr]e fr[ay] Fran[cis]co de Cuenca, con grandíss[im]a mag[esta]d y grandeza hubo muchos villancicos, y mui cumplida música, y se cantó admirablem[en]te. Híçose una muy solemne processión: salieron los pajes del Santíss[im]o Sacram[en]to que debieron ser cassi ochenta moços mui galanes, y bien adereçados, y todos con blandones de cera blanca: con su estandarte, y caja. Luego salió una danza mui buena; luego tras esta danza, salieron los niños de la hospedería mui galanes ocho dellos dançando por la processión, luego salió el convento y muchos religiosos de muchas religiones, que havían venido a la fiesta, y muchos clérigos de Guadalajara, y de los lugares circumvecinos todos con candelas encendidas; luego los cantores con capas de coro; después salieron seis religiosos con capas de brocado p[ar]a llevar las varas del paño del Santíss[im]o Sacram[en]to. [...] En cada uno de los altares (que como tengo dicho eran famosos, y mui llenos de riquezas) se cantava un villancico; cuya letra era a propósito de la fiesta. [...]

Después de comer tubimos un coloquio a lo divino hecho, y representado de los niños de la hospedería; los quales andubieron tan saçonados en la representación, bayles, y en todo lo demás, que admiraron a todos los forasteros. Luego tubimos unas vísperas mui solemnes, con que dimos fin a la fiesta<sup>24</sup>.

Pues bien, para esta fiesta hizo sus primeras composiciones (probablemente villancicos) fray Benito.

A pesar de que no conocemos más datos concretos y fechados sobre sus actividades musicales ni en qué años fue maestro de capilla, cabe deducir que la importancia de la capilla de música en los decenios centrales del siglo sea en gran parte obra suya. Varias

22 *Libro de los actos capitulares de este monast[er]io de S[an] Barth[olo]mé de Lupiana desde el año de Mccc-clxxxvi*, AHN, Clero, lib. 4.564, ff. 197v-198r; modernamente lo ha transcrito Sierra, 1994, p. 117.

23 AHN, Clero, leg. 2.161; Sánchez, 2006, p. 14.

24 AHN, Clero, lib. 4.564, ff. 198r-198v; Sierra, 1994, 117-118.

intervenciones destacadas han quedado reseñadas tanto en las fuentes del monasterio como en otras crónicas.

El historiador Hernando de Pecha, jesuita, recoge la noticia de la participación de la capilla de Lupiana en la ciudad de Guadalajara a los dos años de profesar Benito Martínez y expresa su admiración. El 11 de agosto de 1633 falleció Ana de Mendoza, duquesa del Infantado, y tuvo lugar un novenario en el convento de san Francisco; el último día fue celebrado por el prior de Lupiana y general de la orden «y la capilla de músicos abentajados» que «cantaron su vigilia la tarde antes a canto de órgano excellentísimamente» (Pecha, 1977, p. 342).

Al año siguiente (el 25 de julio de 1634) acudieron al convento también franciscano de Nuestra Señora de La Salceda (cerca de Tendilla, Guadalajara) 24 religiosos y «toda la capilla de los músicos» para enterrar al padre general jerónimo fray Diego de Valhermoso, fallecido allí accidentalmente (Sánchez, 2012, p. 193).

Los entierros y misas de difuntos se celebraron con especial solemnidad de música polifónica, a pesar de que la legislación de la Orden recomendaba exclusivamente el canto llano. Aunque hay algún dato anterior, se recogen aquellos en que pudo participar fray Benito, quizás dirigiendo como maestro, quizás como autor de algunas de las obras:

- El 3-II-1634 fue enterrado el general fray Cristóbal de Santa María «con grande solemnidad y música» (Sánchez, 2012, p. 193).
- En 1642 se aprobó decir «la missa maior con todo el aparato de capas, música y clamores que se hace en los dobles de prima clase» el día del fallecimiento del carmelita descalzo fray Juan de la Virgen, jurisconsulto que había defendido los pleitos del monasterio<sup>25</sup>.
- En 1660 se acordó hacer «honrras conventualm[en]te con la solemnidad de capas, ministros y canto de órgano que acostumbra esta comunidad en el día del entierro de sus religiosos» por el nuncio Carlo Bonelli y el auditor Jacome Elephantuche, los días de sus muertes en agradecimiento al papel favorable que habían tenido en los pleitos de la orden. Además, se aprobó cantar dos misas conventuales a canto de órgano los días de San Carlos Borromeo y la infraoctava de Santiago, mientras vivieran<sup>26</sup>.

Siguiendo el orden cronológico de festividades solemnes documentadas en que consta participación musical, el 11 de mayo de 1669 a las cinco de la tarde llegó el deán de la catedral de Toledo para presidir el capítulo general de la orden y «se le recibió con la debida demostración de agasajo i alegría tocando todas las campanas saliendo toda la Orden con n[uest]ro r[everendísi]mo p[adr]e g[enera]l de comunidad a recibirle desde la puerta de la yglesia i en llegando a ella el coro de los músicos cantó un motete a canto de órgano mientras que hizo oración» (Sánchez, 2012, p. 193).

<sup>25</sup> AHN Clero, lib. 4.564, f. 216v, acto capitular de 10-II-1642.

<sup>26</sup> *Ibidem*, ff. 242r-242v.



El 20 de agosto de 1671 llegó al monasterio la reliquia del cuchillo que desolló al apóstol San Bartolomé. Esta reliquia estaba en el monasterio de San Jerónimo de Espeja (Soria) y los monjes de Lupiana deseaban poseerla al estar vinculada a su titular. Para ello hicieron un intercambio con el monasterio castellano, al que entregaron la cabeza de uno de los santos mártires tebanos. A la llegada de la nueva reliquia salieron todos los monjes a recibirla para acompañarla a la iglesia «cantando el *Te Deum laudamus*» y, tras las oraciones correspondientes, pasaron a adorarla «cantando la capilla un excelente motete muy bien cantado»<sup>27</sup>.

A los pocos días tuvo una nueva actuación de la capilla con ocasión de la fiesta celebrada en Tendilla para la traslación a su nueva ermita de la imagen de Nuestra Señora de los Llanos<sup>28</sup>.

Esto son las fiestas extraordinarias. Pero el año litúrgico tenía ya su propio calendario de solemnidades. Reflejo y resumen de esta rica vida musical en los decenios en que estuvo activo el músico navarro son dos hechos: por un lado, la presencia de hasta tres monjes bajonistas simultáneamente, así como del arpa, además de cantores y organistas (Vicente, 2010, pp. 343-352); y por otro, la exención de coro al maestro de capilla para que pudiera preparar las composiciones que se cantaban los principales días del año litúrgico, sancionada en 1663-64:

Queda por costumbre de oy en adelante que si tuviere nueve villancicos el m[ae]str[o] de capilla para Navidad se le den quinze días faltando al choro, fuera de la Salve todos los días y missa y vísp[er]as domingos y fiestas a q[ue] acudirá y si no tuviere tantos villancicos para d[ic]ha festividad respectivam[en]te le dará n[uest]ro r[ev]erendísimo que es o fuere los días q[ue] uvriere menester.

Para la Semana S[ant]a si uvriere alg[un]a cosa nueva q[ue] probar se den dos días y si no uvriere no se le dé nada.

Para el día del Corpus se le an de dar ocho días si tuviere villancicos que por lo menos an de ser quatro.

Para las fiestas de S[an] Bart[olo]mé y n[uest]ro p[adr]e S[an] Gerónimo teniendo por lo menos tres villancicos se an de dar quatro días<sup>29</sup>.

Por lo visto hasta aquí, la imagen de Benito de Navarra que transmiten las fuentes es, sobre todo, la de un monje músico; es la actividad musical en la que se centra su nota biográfica y a ella también se refería, al parecer, Francisco de los Santos. Pero su biógrafo no olvidó decir que también había sido «arquero maior, portero, secretario, mi compañer[o] quando yo lo era, y confirmador de La Estrella»<sup>30</sup>. Los últimos datos de su vida que conocemos están en relación con esas otras actividades<sup>31</sup>: el 25 de octubre

27 AHN, Clero, lib. 4.564, ff. 268r-268v; Vicente, 2011, 158.

28 AHN, Clero, lib. 4.564, f. 267v; Vicente, 2011, 155.

29 AHN, Clero, lib. 4.564, f. 249v.

30 Se refiere al monasterio de Nuestra Señora de la Estrella en San Asensio (La Rioja).

31 La identificación entre el maestro de capilla y el secretario del General ya había sido evidenciada por Monedero, 1970, p. 206.

de 1670, «por mandado de n[uestro] reverendísimo p[adre] General» [fray Fernando de San José], firma como secretario la licencia para la impresión del libro *Defensa por la religión gerónyma de España y su antigüedad*, escrito por fray Hermenegildo de San Pablo (Zaragoza, imprenta de Diego Dormer, 1672), y el 22 de diciembre de 1679 la de la *Quarta parte de la historia de la Orden de San Gerónimo*, de fray Francisco de los Santos (1680). En la década de los setenta, por tanto, aún permanecía activo<sup>32</sup>; por ello, como ya se ha dicho, el padre Santos no le incluyó en su libro. El hecho, por supuesto, se deducía de la estancia de Diego Durón en la hospedería entre 1667 y 1674. Las faltas en la documentación de Lupiana impiden saber cuándo murió. El *Libro antiguo de entierros...* recoge defunciones de monjes hasta 1690, aunque no parece que estén todas incluidas; apenas hay referencias entre 1678 y 1684. Por el momento, la fecha queda abierta.

### 3. LA OBRA MUSICAL Y LA PRÁCTICA POLICORAL

Si excepcional es la biografía del monje escrita por su compañero de monasterio por los datos que ofrece sobre su carrera musical, no lo es menos por las apreciaciones acerca de su labor de compositor y adaptador de obras musicales. Excepcional porque nos informa de cuál era la práctica real de una de las características más definitorias de la música sacra española del siglo XVII, a saber, la música a múltiples voces agrupadas en varios coros (Carreras & Fenlon, 2013; Carreras, 2013; Ezquerro, 2000, pp. 7-9; Rodríguez, 2016, pp. 87-101, 130-160). Porque una cosa es lo que dicen los escritos teóricos o didácticos, que casi siempre se limitan a los rudimentos; otra, lo que nos ha quedado en las partituras de la época; y otra, cómo se ejecutaron esas músicas.

El texto jerónimo parte de una obviedad que a veces se olvida: la música no podía interpretarse de la misma manera en todos los centros, pues los medios humanos eran distintos en cantidad y calidad. Esas diferencias afloraban, sobre todo, en las obras a bastantes voces. Ya Tomás Luis de Victoria, en los comienzos de la historia de la polifonía policoral en España, lo había advertido: «donde no hubiere aparejo de quatro voces, una sola que cante con el órgano ará coro de por ssí», escribía en 1601 haciendo propaganda de una de sus publicaciones con varios coros (Rubio, 1981). Pero también se daba el proceso inverso; si había riqueza de medios y se quería ofrecer espectacularidad, se podían multiplicar los coros sin necesidad de componer nueva música. Así lo dice hacia 1675 el organista de la capilla real Juan del Vado en el prólogo de su *Libro de misas de facistol*: «en los días más solemnes y festivos se puede (sacando traslados en papeles sueltos) multiplicar coros y acompañamientos y se conseguirá con este aparato más celebridad» (Rodríguez, 2016, p. 127)<sup>33</sup>.

32 En AHN, Clero, leg. 2.140 hay varios documentos firmados por él. El 12 de mayo de 1679 firma la orden para realizar expediente de limpieza de sangre de fray Manuel de San Juan. No hemos realizado una búsqueda sistemática.

33 El teórico Pablo Nassarre en su *Segunda parte de la Escuela música* publicada en 1723 (p. 331) explica cómo el compositor puede disponer las voces como quiera y ofrece múltiples combinaciones (Ezquerro, 2000, p. 9), pero el texto jerónimo habla no tanto del compositor como del adaptador.

De este modo puede entenderse la labor del maestro de capilla de Lupiana: «con los quattros hacía seis de los ocho de los ocho [sic] nueve y doce añadiendo o quitando voces conforme ¿hubiesse? cantando con pocos a cinco choros». El archivo de Lupiana, como el del Escorial, como tantos otros, estaría lleno de obras reelaboradas, simplificadas, ampliadas, con cortes y con fragmentos nuevos, con partes instrumentales añadidas (sobre todo en los acompañamientos), que mostrarían cómo se interpretó aquella música en un lugar y un momento determinados.

Partiendo de la estética recepcionista –Gadamer, Jauss, Iser, Goehr–, Judith Etzion ha señalado, a propósito de las obras de Mateo Romero, la importancia de esas fuentes con reelaboraciones a lo largo de dos siglos para entender la música sacra española de los siglos XVI y XVII no como obras maestras inmutables, sino como interpretaciones que se han ido transformando y reflejando en sucesivos *textos* (Romero, 2001, XV; Etzion, 2001b, pp. 299-300). Lo mismo que, en otros términos y sin ninguna crítica hermenéutica, decía un coetáneo como fray Alonso de la Trinidad.

Del archivo musical del monasterio no parece que se haya salvado nada. Fuera de él, de Benito de Navarra hasta ahora sólo se han localizado dos obras: la secuencia *Veni, Sancte Spiritus* a cinco voces, en la biblioteca del monasterio del Escorial (Rubio, 1976, p. 399)<sup>34</sup> y la *Missa Vidente stellam* a ocho voces en dos coros, conservada incompleta en el archivo de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria<sup>35</sup>. Las vías de difusión de estas obras son bien claras: por un lado, la circulación entre monasterios jerónimos fue algo habitual (Vicente, 2012a) y, de hecho, El Escorial es hoy por hoy el fondo más completo de obras de compositores jerónimos no sólo del propio monasterio sino de los demás cenobios españoles de la orden. La otra obra llegó a Las Palmas evidentemente de la mano de su discípulo Diego Durón. Ambas son obras policorales, como era de esperar. Pero bien distintas, pues mientras la misa ofrece la versión más tradicional de dos coros a cuatro voces<sup>36</sup>, la secuencia muestra la otra característica del llamado «nuevo estilo»: un coro a una sola voz frente a un coro a cuatro.

Es esta última, al conservarse completa, la que mejor podemos analizar y la única que podemos recuperar para la interpretación<sup>37</sup>. En la portada aparece: «Prosa A 5 / Del Spiritu Sancto [*añadido con otra letra*: de tenor] / de fr Benito Navarra». Muestra una signatura antigua del archivo vicarial «11.8» y un tosco dibujo de la parrilla de San Lorenzo, signo de la biblioteca escurialense, en la vuelta del acompañamiento general

34 Puede verse una más completa descripción de la fuente en la catalogación de la propia biblioteca, accesible en línea a través de la página web [p://rbme.patrimonionacional.es](http://rbme.patrimonionacional.es).

35 *Missa. a 8. Vidente Stellam. M.º Fray Benito de Navarra*. Archivo de Música de la Catedral de Canarias, sig. A/IV-1 (Torre, 1964, p. 192). Esta obra y fuente ha sido ignorada en las publicaciones anteriores (Alonso, 2000; Vicente, 2010; Vicente, 2011; Vicente, 2012a).

36 Únicamente se conservan las partes de acompañamiento y órgano del segundo coro, acompañamiento general y la portadilla de tiple primero de primer coro, por lo que se podría pensar en un coro de voces altas (SSAT) y un segundo coro SATB.

37 Ver la transcripción al final de este artículo. El original está en notación mensural blanca con ennegrecimientos, marcados en la transcripción con corchetes interrumpidos.

que hace de portada. Son ocho papeles sueltos de 215 x 315 mm, uno para cada una de las cinco voces y para los tres acompañamientos: *Acomp[añamien]to al 1.º choro a 5*, *Órgano a 5* y *Acomp[añamien]to general a 5*.

*Veni, Sancte Spiritus* es la secuencia o prosa que se canta en la misa de la fiesta de Pentecostés<sup>38</sup>. Su largo texto obliga a un canto ligero, silábico y homorrítmico. Los dos recursos característicos de este tipo de obras policorales son la alternancia en bloques entre los coros y el cambio de compás ternario a binario para regresar al ternario, como hace frecuentemente Mateo Romero (Etzion, 2001a, pp. 76, 78; Rodríguez, 2016, p. 137).

A Romero –uno de los maestros de Benito de Navarra, no lo olvidemos– también se le considera pionero en la disposición de coros formados por una sola voz y acompañamiento. Su editora moderna, Judith Etzion, divide el estilo del compositor en varias etapas, la tercera de las cuales se caracterizaría por los coros a una sola voz, documentada en la composición de obras como la *Missa Bonae voluntatis* a cinco voces en dos coros (S, SATB), disposición similar a la de *Veni, Sante Spiritus* (Romero, 2001, p. XIII; Vicente, 2013, p. 149; Rodríguez, 2016, pp. 141-142). Es con esta misa, o con la *Letanía de Nuestra Señora a 5*, con las obras que mejor puede compararse la composición de fray Benito; la letanía (que en la fuente de la catedral de Segovia se denomina «a solo y a 4») tiene también un dispositivo muy parecido: primer coro con superius y arpa, y segundo coro con las cuatro voces clásicas y órgano. El diálogo entre los dos coros que hace Navarra, sobre todo con la repetición de la palabra «veni» de manera casi litánica, es similar tanto a la letanía de Romero como al *Kyrie* (Christe y último Kyrie) de la misa<sup>39</sup>. También esta repetición de «veni» recuerda a la que hace otro de sus maestros, Cristóbal de Isla, con las palabras «laudate eum» en el salmo *Laudate Dominum* a nueve voces en tres coros (Siemens, 1977).

Aunque sea asunto dejado de lado por la musicología más reciente, a partir de aquí podría plantearse de nuevo el asunto de las escuelas o las influencias maestro-discípulo, de que más arriba se trató a partir de los datos biográficos<sup>40</sup>. Desde luego que no es sencillo delimitar líneas rectas, pues la mayor parte de los recursos eran moneda corriente utilizada hasta la saciedad y es difícil establecer influencias y procedencias. Sin embargo, Pablo Rodríguez sí que opone el empleo de coros a una voz típico de Romero, a la reticencia por parte de su sucesor en la real capilla Carlos Patiño (2016,

38 En realidad no pone en música el texto completo, sino sólo las estrofas 1, 2, 3, 5 y 10; era algo habitual en las versiones polifónicas, cuya función litúrgica puede ser múltiple. En la fuente de la catedral de Segovia de que más adelante se hablará aparece escrito «motete del Espíritu Santo» (sig. 53/9, partichela del superius del segundo coro). A pesar de que esto podría sugerir una funcionalidad litúrgica diferente, en las otras cuatro fuentes de que aquí se habla figuran en el título las palabras *prosa* o *secuencia*.

39 La *Missa Bonae voluntatis* puede verse en Romero, 2001, vol. II y la *Letanía* en ibídem, vol. IV, pp. 59-63. De ambas obras, además hay versiones a diverso número de voces.

40 En este caso podríamos trazar una cadena de casi dos siglos: Gérard de Turnhout, Philippe Rogier, Mateo Romero, Benito de Navarra, Diego Durón.

p. 143)<sup>41</sup>. Y no hay que olvidar el enfrentamiento entre Romero como discípulo de Rogier y Patiño (1600-1675) como discípulo de Alonso Lobo (1555-1617), enfrentamiento al que en la época ya se referían los propios protagonistas (Becquart, 1967, pp. 183-184, 290-291).

¿Qué papel ocupa aquí Benito de Navarra? Está claro que el de un seguidor del maestro Capitán, pues resulta difícil relacionarlo con la escuela de Isla y Micieces de que habla Siemens a falta de un mayor conocimiento de la obra de éstos<sup>42</sup>. Ello colocaría al monasterio de San Bartolomé de Lupiana en la órbita de influencias de la capilla real, algo nada extraño dada la vinculación del monasterio y de toda la orden a los monarcas austriacos (Tormo, 1919, pp. 33-36; Campos, 2008), la presencia documentada de Felipe IV<sup>43</sup>, el patronazgo de la capilla mayor de la iglesia dado a Felipe II en 1569<sup>44</sup> y un dato musical como la llegada en 1617 del cantor tiple de la capilla y de la cámara reales Francisco Hurtado para profesar como monje con el nombre de Francisco de Santa María del Pilar. Con él convivió fray Benito durante diez años.

Como monasterio de clausura, aislado y alejado de núcleos de población importantes, Lupiana puede ser considerado un centro musical menor o periférico en el siglo XVII. Pero eso no significa que permaneciera al margen del discurrir más innovador de los estilos y las prácticas musicales marcadas principalmente por la capilla real. Tempranamente, en 1603, adoptó la policoralidad a dos coros (la vanguardia de la época) (Santos 1680, p. 291; Vicente, 2011, p. 147) y con Benito de Navarra llegaron al monasterio el estilo colosal con obras a cinco coros, o los coros a una sola voz con acompañamiento, esto es, las prácticas policorales que, desde Valladolid y Madrid, difundiría sobre todo Mateo Romero, el maestro Capitán<sup>45</sup>.

#### 4. COMPOSICIONES, REELABORACIONES Y ADAPTACIONES. LA SECUENCIA *VENI, SANCTE SPIRITUS*

Hasta aquí, la presentación tradicional de un compositor: vida y obra. Pero el rico documento biográfico que venimos comentando ofrece una pista más acerca de los trabajos musicales del maestro navarro. Termina así: «A trabajado mucho [...] en trasladar obras de los más eminentes de España porque haçe estremado punto y le-

41 Aunque precisamente en sus dos secuencias sí escribe un coro a una voz frente a dos coros a cuatro (Patiño, 1986, p. 19). Ver más adelante.

42 En el caso de Isla porque apenas se conserva. En el de Micieces, porque resulta muy difícil separarla de la de su hijo. De todos modos, una de las pocas obras de Isla editadas, el citado salmo *Laudate Dominum*, estaría en una línea similar: un coro solista a una voz con órgano frente a otros dos coros a cuatro que se comportan homofónicamente.

43 AHN, Clero, lib. 4.562, f. 17v.

44 AHN, Clero, lib. 4.564, f. 98r.

45 El papel central de la corte en el desarrollo de la música sacra a lo largo del siglo XVII ha sido puesto de relieve por Pablo L. Rodríguez. Para un caso concreto, el de la catedral de Segovia en la segunda mitad de la centuria, ver Rodríguez, 1996-97, pp. 237-256.

tra». Con ello se está refiriendo a la labor de los monjes en la circulación de la música sacra entre distintas instituciones (Laird, 1989; Vicente, 2010, pp. 663-693; Vicente, 2012a)<sup>46</sup>. Fray Benito llevaría a la capilla de Lupiana obras de compositores de otros cenobios jerónimos y también (quizás en mayor número) de los compositores que trabajaron en las capillas reales y en las catedrales. Y en muchos casos se vería en la necesidad de arreglar y adaptar esas obras, siguiendo las pautas ya dichas antes. La partitura que aquí se edita y comenta parece ser uno de esos casos, aunque enmarañada en una madeja cuyos cabos permanecen sin ordenar. Por el momento estos son los datos a tener en cuenta.

La *Prossa del Espíritu Santo. Solo y a 9* de Carlos Patiño, a nueve voces en tres coros (S, SATB, SATB, más acompañamiento) presenta una versión con variantes de la misma obra que fray Benito (Patiño, 1986, pp. 441-465)<sup>47</sup>. El texto es idéntico en ambos casos, es decir, se han seleccionado las mismas estrofas de la secuencia litúrgica. La división en tres secciones (ternario, binario en C, ternario) es idéntica y en los mismos puntos. La principal diferencia, claro está, es el dispositivo de dos coros a cuatro voces en lugar de uno solo. A veces la música del segundo coro de Navarra aparece repartida entre los coros segundo y tercero alternándose; en otras ocasiones, el coro tercero refuerza y completa la armonía del coro segundo. Hay también algunos pasajes melódicos diferentes, pero otros son idénticos. Termina con una cadencia plagal añadida con la palabra «Aleluya», para terminar con un acorde de sol<sup>48</sup>. Se conserva en el monasterio de Guadalupe en una copia tardía, del siglo XVIII, escrita en 3/4 y con barras de compás<sup>49</sup>.

Otro conjunto de partichelas, en este caso sí del siglo XVII (compás de proporción, ennegrecimientos, ausencia de líneas divisorias...), sin indicación de autoría, se encuentra en el archivo de la catedral de Segovia, atribuida por López-Calo a Juan de León (ca. 1585-1664)<sup>50</sup> (ejemplo 1). Ya desde el comienzo es posible observar los frecuentes intercambios entre voces y coros, además de una tendencia a la tonalización en la copia guadalupense, lo que lleva a plantear cuál debe ser la preeminencia de fuentes: la copia anónima del siglo XVII, o la que indica autoría, un siglo posterior<sup>51</sup>.

46 Paul Laird hace hincapié en el contraste entre el elevado número de villancicos de maestros de las capillas reales conservados en el monasterio jerónimo del Escorial y el escaso número de copias de maestros jerónimos en otros archivos.

47 La edición de Lothar Siemens es a dos coros, uno de cinco voces y otro de cuatro, pero no parece lo correcto.

48 Un caso paralelo puede ser el de las secuencias *Lauda Sion Salvatorem* de Alonso Lobo y su discípulo Carlos Patiño (una a cinco voces en dos coros y otra a nueve voces en tres coros), con el problema también de copias tardías y atribuciones dudosas (Bonnet, 1999, pp. 341-346). De hecho, en la catedral de Sevilla hubo dos versiones de la secuencia de Lobo, para ambos dispositivos vocales (Ruiz Jiménez, 2007, p. 137).

49 Sig. 17/33 (Barrado, 1945, p. 99, n.º 476). Son once partichelas, una para cada voz más dos acompañamientos.

50 Sig. 53/9 (López-Calo, 1988, vol. 2, pp. 281-282, n.º 3.768). Son diez papeles, una para cada voz más el bajo «acompañamiento a la voz sola». Es de presumir que falten los acompañamientos de los otros coros y quizás un acompañamiento general.

51 Sobre el problema de las fuentes de Patiño véase la introducción de Lothar Siemens a su edición (Patiño, 1986, pp. 21-34).

Tiple  
 CORO I  
 Acompañamiento  
 Tiple Alto  
 Tenor Bajo  
 CORO II  
 Tiple Alto  
 Tenor Bajo  
 CORO III

7

Ve - ni, ve - ni, ve - ni San - cte Spi - ri - tus.  
 Ve - ni, ve - ni, ve - ni San - cte Spi - ri - tus.  
 Ve - ni, ve - ni, ve - ni San - cte Spi - ri - tus.  
 Ve - ni, ve - ni, ve - ni San - cte Spi - ri - tus.

Ejemplo 1. Anónimo: *Veni, Sancte Spiritus* (Archivo de la catedral de Segovia).

Otra obra es la *Sequencia a 5 de Espiritu Santo con violines ad libitum Veni, Sancte Spiritus* conservada en el archivo de música de la catedral de Huesca<sup>52</sup>. En la fuente no figura el nombre de ningún autor, pero según Juan José de Mur en un inventario de la catedral se dice que es de Diego Llorente y Sola (†1802), maestro de capilla de la catedral oscense desde 1789. La escritura es del siglo XVIII (salvo un acompañamiento copiado en el siglo XIX) y tiene las siguientes partichelas: tiple o tenor de primer coro, tiple, alto, tenor y bajo de segundo coro, violín primero, violín segundo y dos acompañamientos. Dejando de lado los violines «ad libitum», que corresponden al siglo XVIII, el dispositivo a cinco voces en dos coros es igual al de la versión de Benito de Navarra. También el recurso reiterado de las hemiolias (ya escritas en 3/4 sin ennegrecimientos, claro está) es más característico del estilo del siglo XVII que del XVIII (ejemplo 2).

Pero lo más llamativo es el comportamiento tan similar a las dos versiones ya vistas: coros alternantes en estricta homofonía, utilización de la palabra «veni» repetida a modo de estribillo, un final con repeticiones litánicas idénticas y, sobre todo, pasajes melódicos iguales o muy similares. Estas coincidencias melódicas y rítmicas parecen más que frutos del azar; auténticas intertextualidades cuando menos, o más precisamente, apropiaciones de tipo hipertextual. Claro que hay muchas diferencias: la tonalidad de sol menor, una alternancia continua entre compás ternario y binario, utilización de diferentes estrofas del texto y de nuevo un «Aleluya» final, este sí, en un estilo más moderno, por lo que estamos ante una obra diferente, aunque quizás basada en las anteriores.

El propio Llorente parece que era un avezado parodiador de la polifonía clásica. En 1789 había realizado una interesantísima adaptación de los dieciocho responsorios del *Officium Hebdomadae Sanctae* de Tomás Luis de Victoria, donde añadió e intercambió voces, simplificó melismas, compuso secciones enteramente nuevas, tonalizó la obra y, en general, la adaptó a las necesidades y gustos de su época (Vicente, 2012b). Bien pudo hacer algo parecido con esta secuencia del siglo XVII.

Una última obra debe ser tenida en consideración. Conservada en El Escorial, es también obra de un monje jerónimo de quien se conocen otras obras en el mismo archivo: *Sequentia de Pentecostés a ocho Veni Sancte Spiritus del P. fr. Domingo Zaragoza*<sup>53</sup>. Un Domingo de Zaragoza (ca. 1597-1622-1673) fue cantor tiple en el monasterio de Guadalupe, pero ni por cronología ni por la biografía, que sólo habla de su linda y galante voz, parece que se trate del autor de esta obra<sup>54</sup>. En la colegiata de Antequera (Málaga) se conservan dos composiciones de fray Domingo de Zaragoza en un cuaderno copiado en 1752 que contiene otras obras de monjes jerónimos (Díaz, 2007, pp. 53-54); probablemente este sí sea el mismo compositor (ejemplo 3).

52 Sig. 55-3 (Mur, 1993, p. 139, n.º 1.000).

53 Sig. 152/6 (Rubio, 1976, p. 620, n.º 2.180).

54 *Necrologio de monjes*, Archivo del Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, G 61, p. 70; Barrado, 1945, pp. 12, 17.



CORO I Tiple (tenor)

Ve - ni, ve - ni, ve - ni San - cte Spi - ri -

Tiple Alto

CORO II Tenor Bajo

Violín 1 Violín 2

Acompañamiento

6

tus.

Ve - ni, ve - ni, ve - ni San - cte Spi - ri - tus.

Ve - ni, ve - ni, ve - ni San - cte Spi - ri - tus.

Ejemplo 2. Diego Llorente y Sola: *Veni, Sancte Spiritus* (Archivo de la catedral de Huesca).



La secuencia del Escorial está escrita a dos coros (SSAT, SATB), más el acompañamiento de sendos órganos<sup>55</sup>. Se trata de una obra ya más tardía (posiblemente de los últimos decenios del siglo XVIII), toda ella ya en ternario y en re mayor. No contiene todo el texto de la secuencia y termina con Aleluya. Pervive la reiteración de «veni» como invocación litánica, la textura homofónica, aunque un poco más variada, y juega con el contraste entre una voz (el superius del coro I por lo general), alternando con el bloque de las otras siete voces, como herencia del coro a una sola voz. Las hemiolias para las palabras esdrújulas ya han sido reemplazadas por el ritmo dactílico (negra con puntillo-corchea-negra). Una obra distinta, sin duda, pero en la que todavía parecen resonar las versiones del siglo anterior.

¿Qué conclusión sacar? ¿Composición o adaptación? Tres versiones tienen un origen común: la atribuida al monje navarro, la anónima de Segovia y la atribuida tardíamente a Patiño; resulta tentador proponer un origen anterior en una composición del XVI como en el caso de la secuencia *Lauda Sion* de Lobo-Patiño. Las otras dos obras comentadas muestran influencias de esa tradición.

Son conocidos los problemas textuales de la música española de los siglos XVI y XVII: duplicación de atribuciones, diversidad de versiones que afectan incluso a las plantillas, intertextualidades..., más la existencia de tradiciones orales ya desaparecidas. El de Patiño es, de hecho, un ejemplo conocido (Rodríguez 2016, pp. 85-86). Ni siquiera puede afirmarse que la fuente del Escorial aquí transcrita, atribuida a «Benito Navarra» sea realmente la obra original tal y como la concibió su autor en Lupiana. Si es que tiene sentido hablar de «original de autor» para una obra de esta época, donde en ocasiones se parte de un patrimonio común transformado múltiples veces. Más aún en este caso en que tres de las cinco fuentes comentadas son de monasterios jerónimos (El Escorial y Guadalupe, con Lupiana de por medio); la circulación de copias entre ellos y la adaptación a las necesidades pueden ayudar a explicar este intento de genealogía. Puede ser incluso más pertinente (históricamente) valorar lo que haya de originalidad a partir del uso de convenciones, fórmulas, reminiscencias o préstamos, no de otro modo a como lo hacemos con los pintores que utilizaban modelos grabados. El lugar del «autor» y el dilema de «texto» y «obra» quedan abiertos en toda su complejidad, a falta de un conocimiento del género de la secuencia polifónica y los patrones que ello pueda imponer<sup>56</sup>.

## 5. LISTA DE REFERENCIAS

- Alonso, C. (2000). Navarra, Benito. En *Diccionario de la Música Española e Hispano-americana* (vol. 7, p. 987). Madrid: SGAE.
- Barrado, A. (1945). *Catálogo del archivo musical del monasterio de Guadalupe*. Badajoz: Diputación Provincial.

<sup>55</sup> Una partichela para cada voz excepto el bajo del segundo coro, triplicado, y una para cada órgano con cifrado.

<sup>56</sup> Otra fuente que quizá haya que tener en consideración pero que no hemos estudiado es *Veni sancte Spiritus* a ocho voces y dos bajonillos de Diego José de Salazar, conservada en la catedral de Sevilla en fuente de hacia 1685-1709 (González, Ayarra, Vázquez, 1994, p. 703, n.º 1523).

- Becquart, P. (1967). *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid: Philippe Rogier et son école (1560-1647)*. Bruselas: Académie Royale de Belgique.
- Bonnet, L. (1999). Dos secuencias desconocidas atribuidas a Alonso Lobo en la catedral de Las Palmas. *El Museo Canario*, 54(1), 339-349.
- Campos, F. J. (1999). Estudio preliminar (pp. XI-XLVII). En J. Núñez. *Quinta parte de la historia de la Orden de San Jerónimo (1676-1777)*. El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas.
- Campos y Fernández de Sevilla, F. J. (2008). Los reyes de España y la orden de San Jerónimo en los siglos XV-XVI. En *Carlos V en Yuste. Muerte y gloria eterna* (pp. 113-143). Madrid: Patrimonio Nacional. Catálogo de la exposición.
- Carreras, J. J. & Fenlon I. (eds.). (2013). *Polychoralities. Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World*. Kassel, Fondazione Ugo e Olga Levi-Reichenberger.
- Carreras, J. J. (2013). La policoralidad como identidad del Barroco musical español. En J. J. Carreras & I. Fenlon (eds.), *Polychoralities. Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World* (pp. 87-122). Kassel: Fondazione Ugo e Olga Levi-Reichenberger.
- Díaz Mohedo, M. T. (2007). *Catálogo musical de la iglesia colegial de Antequera*. Málaga: Junta de Andalucía.
- Etzion, J. (2001a). Latin polyphony in the early Spanish baroque: suggestions for stylistic criteria. *Anuario Musical*, 56, 75-81.
- Etzion, J. (2001b). Lost «Works» – Surviving «Texts». En B. Lolo (ed.), *Campos interdisciplinarios de la musicología. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología* (vol. 1, pp. 295-314). Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Ezquerro Esteban, A. (ed.). (2000). *Villancicos policorales aragoneses del siglo XVII*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Gembero-Ustárrroz, M. (2016). *Navarra. Música*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- González Barrionuevo, H., Ayarra Jarne, E. & Vázquez Vázquez, M. (1994). *Catálogo de libros de polifonía de la catedral de Sevilla*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Hernández, L. (1993). *Música y culto divino en el real monasterio de El Escorial (1563-1837)*. El Escorial: Ediciones Escorialenses.
- Laird, P. R. (1989). Fray Diego de Torrijos and the villancico at San Lorenzo del Escorial, 1669-1691. *Revista de Musicología*, 12(2), 451-468.
- López-Calo, J. (1981). *La música en la catedral de Palencia*. Palencia: Diputación Provincial.
- López-Calo, J. (1988). *La música en la catedral de Segovia. I. Catálogo del archivo de música*. Segovia: Diputación Provincial.
- López-Calo, J. (1996). *La música en la catedral de Burgos*. Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico.
- Martín Moreno, A. (2013). Sebastián Durón (1660-1716), compositor de música teatral. En P. Capdepón Verdú & J. J. Pastor Comín (eds.), *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su época* (pp. 15-66). Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Monedero Carrillo de Albornoz, C. (1970). La figura de fray Francisco de los Santos. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 5, 203-264.

- Mur Bernard, J. J. de. (1993). *Catálogo del archivo de música de la catedral de Huesca*. Huesca, s. ed.
- Pastor Gómez-Cornejo, F. (ed.). (2001). *Memorias sepulcrales de los monjes jerónimos del Escorial*. El Escorial: Ediciones Escorialenses.
- Patiño, C. (1986). *Obras musicales recopiladas* (vol. 1), L. Siemens Hernández (ed.). Cuenca: Instituto de Música Religiosa.
- Pecha, H. (1977). *Historia de Guadalajara y cómo la religión de San Gerónimo en España fue fundada, y restaurada por sus ciudadanos*. Guadalajara: Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana.
- Ramos López, P. (1994) *La música en la catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*. Granada: Diputación Provincial-Junta de Andalucía.
- Robledo, L. (2013). Hacer choro con los ángeles. El concepto de policoralidad en la teoría musical española de Cerone a Nassarre. En J. J. Carreras & I. Fenlon (eds.), *Polychoralities. Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World* (pp. 181-208). Kassel: Fondazione Ugo e Olga Levi-Reichenberger.
- Rodríguez, P. L. (1996-97). «Sólo Madrid es corte». Villancicos de las capilla reales de Carlos II en la catedral de Segovia. *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 12, 237-256.
- Rodríguez, P. L. (2016). *Ad maiorem Dei gloriam (aut regis): la música en latín y el órgano*. En Á. Torrente (ed.), *La música en el siglo XVII* (pp. 87-188). Madrid: Fondo de Cultura Económica. (Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 3).
- Romero, M. (2001). *Opera Omnia Latina* (vol. I/1), J. Etzion (ed.). American Musicological Society-Hänslers Verlag. (Corpus Mensurabilis Musicae, 109).
- Rubio, S. (1976). *Catálogo del archivo de música del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa.
- Rubio, S. (1981). Dos interesantes cartas autógrafas de T. L. de Victoria. *Revista de Musicología*, 4(2), 333-341.
- Ruiz Jiménez, J. (2007). *La librería de canto de órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*. Granada: Junta de Andalucía.
- Sánchez, G. (2006). Músicas celestiales. *La Escuela Agustiniiana*, 83, enero-marzo, 9-15.
- Sánchez, G. (2012). Nuevas fuentes para el estudio de la música monástica: las Actas generales de la Orden de San Jerónimo. *Revista de Musicología*, 35(2), 155-195.
- Santos, F. de los. (1680). *Quarta parte de la historia de la Orden de San Gerónimo*. Madrid: Bernardo de Villa-Diego.
- Siemens Hernández, L. G. (1975). El maestro de capilla Cristóbal de Isla (1586-1651) (I). *Tesoro Sacro Musical*, 58(632), 49-55.
- Siemens Hernández, L. G. (1977). El maestro de capilla Cristóbal de Isla (1586-1651) (II). *Tesoro Sacro Musical*, 60(642), 105-116.
- Siemens Hernández, L. G. (1978). Más datos sobre la vida y la obra de Cristóbal de Isla. *Tesoro Sacro Musical*, 61(644), 53-57.

- Siemens Hernández, L. (1984). Introducción. En D. Durón, *Ya rompen sus velos. Villancico de Navidad a 8 con chirimías y bajo continuo (1690)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Siemens Hernández, L. (1987). El maestro de capilla palentino Tomás de Micieces I (1624-1667): su vida, su obra y sus discípulos. *Anuario Musical*, 43, 67-96.
- Siemens Hernández, L. G. (1999). Durón de Ortega, Diego. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (vol. 4, pp. 572-575). Madrid: SGAE.
- Sierra, J. (1994). Lectura primera. Dos documentos sobre la intervención de un coro de ángeles en el monasterio jerónimo de San Bartolomé de Lupiana (Guadalajara). 28 de agosto de 1630. *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música*, 1, 111-121.
- Tormo y Monzó, E. (1919). *Los gerónimos. Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia*. Madrid: Imprenta de San Francisco de Sales.
- Torre, L. de la. (1964). El archivo de música de la catedral de Las Palmas I. *El Museo Canario*, 25(89-92), 181-242.
- Torre, L. de la. (1965). El archivo de música de la catedral de Las Palmas II. *El Museo Canario*, 26(93-96), 147-203.
- Torrente, Á. (2016). Música de plata en un siglo de oro. En Á. Torrente (ed.), *La música en el siglo XVII* (pp. 29-83). Madrid: Fondo de Cultura Económica. (Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 3).
- Vega Loeches, J. L. (2016). *Idea e imagen de El Escorial en el siglo XVII: Francisco de los Santos*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense. Recuperado de [eprints.ucm.es/38217/](http://eprints.ucm.es/38217/).
- Vicente Delgado, A. de. (2010). *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la Orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense. Recuperado de [eprints.ucm.es/11990/](http://eprints.ucm.es/11990/).
- Vicente, A. de. (2011). Espaciosamente y a punto. El canto de los caballeros encerrados de San Bartolomé de Lupiana (Guadalajara). En P. Tomás (dir.), *El libro de la 50 SMR* (pp. 122-173). Cuenca: Semana de Música Religiosa.
- Vicente, A. de. (2012a). La difusión de las composiciones musicales de los monjes jerónimos españoles. *Cátedra de Artes*, 12, 71-88.
- Vicente, A. de. (2012b). Los Responsorios... dispuestos metódicamente a 4 voces por D. Diego Llorente y Sola... sobre los que compuso D. Tomás Luis de Victoria de 1789. En A. de Vicente, *Tomás Luis de Victoria en el siglo XVIII. Dos estudios de historia de la fortuna póstuma* (pp. 93-118). Ávila.
- Vicente, A. de. (2013). Los comienzos de la música policoral en el área de la Corona de Castilla. Algunas hipótesis y muchas preguntas. En J. J. Carreras & I. Fenlon (eds.), *Polychoralities. Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World* (pp. 123-170). Kassel: Fondazione Ugo e Olga Levi-Reichenberger.
- Zudaire Huarte, C. (1987). La vida musical en la parroquia navarra de Falces (siglos XVII a XIX). *Revista de Musicología*, 10(3), 843-878.

6. Anexo  
PARTITURA DE BENITO DE NAVARRA

# Veni Sancte Spiritus

Benito de Navarra

The musical score is presented in a multi-staff format. On the left, the parts are labeled: CORO I Tenor, Acompañamiento, CORO II Tiple, Alto, Tenor, Bajo, Órgano, and ACOMPAÑAMIENTO GENERAL. Each part has a prelude in G major, 3/8 time, marked 'Veni'. The main part of the score is in B-flat major, 3/8 time, and features the lyrics 'Ve - ni ve - ni, ve - ni' for the Tenor part of Coro I and 'Veni, veni' for the General Accompaniment. The vocal parts for Coro II are currently blank.

4

San - cte Spi - ri - tus,  
Ve - ni, ve - ni, ve - ni  
Ve - ni, ve - ni, ve - ni  
Ve - ni, ve - ni, ve - ni  
Ve - ni, ve - ni, ve - ni

10

ve - ni, ve - ni, ve - ni  
San - cte Spi - ri - tus,  
San - cte Spi - ri - tus,  
San - cte Spi - ri - tus,  
San - cte Spi - ri - tus,



16

San - cte Spi - ri - tus, et e - mit - te

ve - ni,

ve - ni,

ve - ni,

ve - ni,

22

cae - li - tus lu - cis tu - ae ra - di -

ve - ni,

ve - ni,

ve - ni,

ve - ni,

28

um. Ve - ni San - cte Spi - ri - tus,  
ve - ni, et e -  
ve - ni, et e -  
ve - ni, et e -  
ve - ni, et e -

34

lu - cis tu - ae, lu - cis tu - ae  
mit - te cae - li - tus lu - cis tu - ae  
mit - te cae - li - tus lu - cis tu - ae  
mit - te cae - li - tus lu - cis tu - ae  
mit - te cae - li - tus lu - cis tu - ae

40

ra - di - um, lu - cis tu - ae ra - di - um. Ve - ni,

lu - cis tu - ae ra - di - um.

lu - cis tu - ae ra - di - um.

lu - cis tu - ae ra - di - um.

lu - cis tu - ae ra - di - um.

46

ve - ni, pa - ter pau - pe - rum,

Ve - ni, ve - ni,

Ve - ni, ve - ni,

Ve - ni, ve - ni,

Ve - ni, ve - ni,

52

da - tor mu - ne - rum, lu - men

ve - ni, ve - ni,

ve - ni, ve - ni,

ve - ni, ve - ni,

ve - ni, ve - ni,

ve - ni, ve - ni,

58

cor - di - um. ve - ni, ve - ni lu - men cor - di -

ve - ni, ve - ni lu - men cor - di -

ve - ni, ve - ni lu - men cor - di -

ve - ni, ve - ni lu - men cor - di -

ve - ni, ve - ni lu - men cor - di -

ve - ni, ve - ni lu - men cor - di -

64

um. Ve - ni,

um. Con - so - la - tor o - pti - me,

um. Con - so - la - tor o - pti - me,

um. Con - so - la - tor o - pti - me,

um. Con - so - la - tor o - pti - me,

70

ve - ni,

dul - cis hos - pes a - ni - mae, dul - ce

dul - cis hos - pes a - ni - mae, dul - ce

dul - cis hos - pes a - ni - mae, dul - ce

dul - cis hos - pes a - ni - mae, dul - ce

76

ve - ni, ve - ni

re - fri - ge - ri - um. ve - ni,

re - fri - ge - ri - um. ve - ni,

re - fri - ge - ri - um. ve - ni,

re - fri - ge - ri - um. ve - ni,

82

*Cresc.*  
dul - ce re - fri - ge - ri - um. O lux

ve - ni dul - ce re - fri - ge - ri - um.

ve - ni dul - ce re - fri - ge - ri - um.

ve - ni dul - ce re - fri - ge - ri - um.

ve - ni dul - ce re - fri - ge - ri - um.

O lux beatissima

88

be-a-tis - si - ma, o lux be - a - tis - si -  
o lux be - a - tis - si - ma,  
o lux be - a - tis - si - ma,  
o lux be - a - tis - si - ma,  
o lux be - a - tis - si - ma,

Detailed description: This block contains the musical score for measures 88 to 93. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics 'be-a-tis - si - ma, o lux be - a - tis - si -' in measure 88. The piano accompaniment consists of a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a bass line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The lyrics for measures 89-93 are 'o lux be - a - tis - si - ma,'.

94

ma, re - ple cordis in - ti - ma  
o lux be - a - tis - si - ma, re - ple cordis  
o lux be - a - tis - si - ma, re - ple cordis  
o lux be - a - tis - si - ma, re - ple cor -  
o lux be - a - tis - si - ma, re - ple cor -

Detailed description: This block contains the musical score for measures 94 to 99. The vocal line continues with the lyrics 'ma, re - ple cordis in - ti - ma' in measure 94. The piano accompaniment continues with the same melodic and bass lines. The lyrics for measures 95-99 are 'o lux be - a - tis - si - ma, re - ple cordis'. The key signature and time signature remain the same as in the previous block.

100

tu - o - rum fi - de - li - um,  
in - ti - ma, tu - o - rum fi - de -  
in - ti - ma, tu - o - rum fi - de - li -  
dis in - ti - ma, tu - o - rum fi -  
dis in - ti - ma, tu - o - rum fi -

105

tu - o - rum fi - de - li - um. - da vir - tu - tis  
- li - um, tu - o - rum fi - de - li - um.  
um, tu - o - rum fi - de - li - um.  
de - li - um, tu - o - rum fi - de - li - um.  
de - li - um, fi - de - li - um.  
Da virtutis meritum



111

me - ri - tum, da sa - lu - tis e - xi - tum,  
ve - ni,  
ve - ni,  
ve - ni,  
ve - ni,

118

da pe - ren - ne gau - di - um. A - men,  
ve - ni, ve - ni,  
ve - ni, ve - ni,  
ve - ni, ve - ni,  
ve - ni, ve - ni,

125

a - men, da sa - lu - tis e - xi - tum,  
 da vir - tu - tis me - ri - tum, da pe - ren - ne  
 da vir - tu - tis me - ri - tum, da pe - ren - ne  
 da vir - tu - tis me - ri - tum, da pe - ren - ne  
 da vir - tu - tis me - ri - tum, da pe - ren - ne

131

gau - di - um. A - men, a - men,  
 gau - di - um, gau - di - um. a - men,  
 gau - di - um, gau - di - um. a - men,  
 gau - di - um, gau - di - um. a - men,  
 gau - di - um, a - men, a - men,

137

The image shows a musical score for the word "amen". It consists of eight staves. The top two staves are vocal parts (soprano and alto), and the bottom six staves are instrumental parts (two treble clefs and four bass clefs). The music is in a common time signature and a key signature of one flat. The lyrics "a - men, a - - men." are written under the vocal staves. The instrumental parts provide a harmonic accompaniment for the vocal lines.