

CONTRIBUCIÓN DE BURGOS A LA HISTORIA DE LA MÚSICA

JOSE LOPEZ-CALO, S.J.

*Catedrático Emerito de Historia de la Música
Universidad de Santiago de Compostela*

El 13 de noviembre de 1997, con ocasión de la presentación de la monografía "La música en la catedral de Burgos", en nueve volúmenes, publicada por la Caja de Ahorros del Círculo Católico, de la que es autor José López Calo, S. J., el mismo autor pronunció una conferencia, en el aula de la propia Caja del Círculo, sobre "Contribución de Burgos a la Historia de la Música". Nos complacemos en reproducir dicha conferencia tal como fue pronunciada entonces.

El que fuera egregio maestro de capilla de la catedral de Burgos, don Leocadio Hernández Ascunce, conmenzó a publicar, en 1933, en la revista "Tesoro Sacro Musical", una serie de artículos en torno a la música histórica de Burgos, sobre todo en su catedral, entre los que se deben destacar los cuatro titulados "Antiguas melodías litúrgicas de «Caput Castellae»", los dos de "Música vieja de Santa María", el que tituló "Notas de la antigua liturgia a María Inmaculada", los cuatro de "Glosario de costumbres catedralicias en la Edad Media", etc. En otro grupo están los que publicó en el "Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos" de Burgos; dicha serie comenzaba por cuatro artículos dedicados a los maestros de capilla de la catedral de Burgos, que empezó a publicar en 1929; a ellos siguieron otros, algunos de los cuales los reprodujo

luego en "Tesoro Sacro Musical"; entre ellos se deben mencionar en particular los dedicados a "La polifonía en Burgos en el siglo XIII", que, lamentablemente, parece que quedaron incompletos, pues el tercero y último publicado concluye con la nota "continuará", pero luego no se encuentra ninguno más. Son estudios éstos que bien merecían que se reprodujeran actualmente, en forma conjunta, ya que dan una visión de la cultura musical en Burgos durante el siglo XIII que, dada la mínima difusión de la revista en que se publicaron, resultan del todo desconocidos para los estudiosos.

No es éste el caso de los monjes de Silos, Padres Luciano Serrano, Casiano Rojo y Germán Prado, que no publicaron, es verdad, muchos libros o artículos; pero los pocos que publicaron son de gran importancia; de algunos de ellos he de hablar inmediatamente; unida a los monjes de Silos está una de las obras cumbres del máximo musicólogo español Higinio Anglés, su monografía sobre el Códice Musical de Las Huelgas. Fue descubierto este códice por el Padre Luciano Serrano, quien inmediatamente dio cuenta de su hallazgo a Anglés; éste se entregó fervorosamente al estudio de tan importante manuscrito y en 1931 publicó sobre él su magna monografía, en tres gruesos volúmenes, que causó un enorme impacto en el mundo científico internacional.

Desgraciadamente, esos beneméritos pioneros no han tenido continuadores, y el conocimiento que hoy se tiene sobre Burgos y su música es el mismo que ellos nos dejaron, hace ya más de 60 años.

Y sin embargo Burgos ha tenido una historia musical gloriosa. El retador grito de Gonzalo Martínez de Bizcargui, en los límites entre el siglo XV y el XVI, cuando escribía, frente a los que le echaban en cara lo nuevo de sus teorías, "E si algunos, con la mucha suficiencia que tienen, así de la práctica como de la dicha teórica, quisieran algo contradecir a lo que en esta arte está escrito, vengan a esta muy noble ciudad de Burgos, donde residimos, e oírnos han conforme a lo que tenemos escrito, porque aquí hallarán teóricos e prácticos, hombres de mucha experiencia e de suficiencia, así en el cantar como en la cuerda y en todos los otros instrumentos en general", es la mejor prueba de la conciencia que los músicos burgaleses tenían de su propia valía, justo cuando se acababa de terminar la Edad Media y comenzaba a imponerse, con todo el ímpetu de su savia juvenil, el nuevo espíritu del Renacimiento y de la Edad Moderna, en Burgos como en toda España.

Cuando uno piensa que esas frases de Bizcargui se escribieron en un libro publicado en Burgos en 1515, que se refería a los ataques que él mismo había sufrido por otro que él mismo había publicado en la misma ciudad en 1509, no puede menos de sentir nostalgia de la música que se viviría en Burgos en la transición del mundo antiguo, que terminó con el siglo XV, y el nuevo, que comenzó durante el reinado de los Reyes Católicos.

Voy a intentar trazar, pues, un resumen esquemático de lo que fue la trayectoria de la música en la ciudad y provincia de Burgos a lo largo de los siglos y poner de relieve ante ustedes el significado histórico que tuvieron algunos de los hechos que voy a narrar, y no solamente a nivel nacional, sino también en su proyección internacional.

Esta historia tiene su arranque en torno a finales del siglo X y comienzos del XI. El monasterio benedictino de Silos, cuyos orígenes se pierden un poco en la leyenda, se convirtió muy pronto, con el ímpetu que le dio el célebre abad que le dio el nombre actual, en un centro cultural de primer orden, con un *scriptorium* muy activo, del cual salieron varios de los más antiguos y más importantes códices litúrgico-musicales mozárabes que actualmente se conservan, exactamente siete de los aproximadamente veinte y uno que se conocen actualmente. Es verdad que hay indicios que apuntan a que algunos de esos códices llegaron a Silos desde el lejano monasterio gallego de Celanova, pero ni esto está del todo demostrado, ni tampoco alteraría mucho la sustancia de los hechos.

De entre los códices silenses con música de nuestra antigua liturgia destacan los que contienen las melodías hispanas de las lamentaciones de Jeremías que se cantan –es decir, se cantaban hasta el Concilio Vaticano II– en el primer nocturno de los maitines del Triduo Sacro. A pesar de su excepcional importancia en la historia de nuestra música no han sido estudiadas monográficamente, por lo que, para lo que voy a decirles, no tengo más base que el pionero estudio del P. Casiano Rojo, publicado en la revista *Speculum* en 1930, y mis propios conocimientos, obtenidos del estudio directo de las melodías y de otras fuentes documentales e históricas. No puedo, naturalmente, detenerme demasiado en este tema; sólo lo suficiente para exponerles los principales datos de que dispongo en este momento.

Así, diré tan sólo que se trata de:

1. Melodías hispánicas, pues no se encuentran en ninguna otra nación.

2. Nacieron, a lo que se puede pensar, en los últimos años del siglo XI o en los primeros del XII; lo primero se deduce del hecho de que los textos son los de la liturgia romana, que entró en España, de modo universal, en el concilio de Burgos del año 1080 ó 1081; por tanto, son posteriores a esa fecha; y lo segundo, porque aparecen ya en códices de la primera mitad del siglo XII.

3. Aunque se encuentran algunas de estas melodías en algún códice de Toledo, la mayor parte de los códices que nos las transmiten son castellanos, y entre ellos descuellan notablemente los de Silos.

4. En la catedral de Burgos existe un volumen de facistol que copia estas mismas melodías, pero con variantes; por la importancia de este hecho para el tema que aquí tratamos y porque se trata de una fuente histórica desconocida, van a permitirme que les dé dos o tres datos más sobre él:

4.1. Tuve conocimiento de este manuscrito en 1959, cuando vine por primera vez a trabajar en los archivos de la catedral de Burgos, y lo tuve gracias a mi ex-compañero de estudios en el Pontificio Instituto de Música Sagrada de Roma, el M. I. Sr. D. Angel Bravo, maestro de capilla de la catedral de Burgos;

4.2. Don Angel Bravo me contó entonces que él siempre recordaba a los sochantres cantar estas lamentaciones en la Semana Santa por aquel mismo cantoral;

4.3. Don Angel Bravo me permitió fotografiar aquellas páginas de aquel cantoral, y aquellas fotografías me sirvieron desde entonces para diversos estudios míos sobre este tema, aunque nunca he publicado nada de ellos, sino que se trataba de estudios que yo hacía para mi propio solaz, ni tengo, por tanto, previsto publicar nada sobre esto;

4.4. Este manuscrito burgalés data, a lo que parece, del siglo XVI, pero muestra, con toda evidencia, haber sido copiado de uno más antiguo;

4.5. Un estudio detenido de este manuscrito descubre, por una parte, un estrecho parentesco con los de Silos, pero, al mismo tiempo, presenta variantes con ellos, debidas quizás a que ambos repertorios proceden de un tronco común, hoy desaparecido, o porque con

el paso de los tiempos se fuera creando en la catedral de Burgos una tradición diversificada de la de Silos, que este manuscrito del siglo XVI recogería.

5. Volviendo a las melodías de las lamentaciones hay que añadir dos consideraciones: la primera, que el título con que se las conoce y nombra habitualmente, de “Lamentaciones mozárabes”, es incorrecto, pues claramente son posteriores al mozarabismo, ya que, como dije antes, presuponen la adopción de la liturgia hispana; más lógico es el que sus descubridores, los monjes de Silos, Padres Casiano Rojo y Germán Prado, les dieron: el primero, al publicarlas por primera vez en Bilbao en 1917, les puso como título “Cantus Lamentationum apud Hispanos usurpatus”; el segundo, al hacer su propia edición, más completa que la del Padre Rojo, publicada en Desclée en 1934, las tituló “Cantus Lamentationum pro ultimo triduo Hebdomadae Majoris juxta hispanos codices”; y el propio Padre Rojo tituló el citado artículo de la revista *Speculum* “The Gregorian Antiphony of Silos and the Spanish Melody of the Lamentations”. También Günther Massenkeil, en un artículo publicado en la revista “Archiv für Musikwissenschaft” en 1963, sobre una composición polifónica sobre esta melodía hispánica que estamos comentando, titula su artículo “Eine spanische Choralmelodie in mehrstimmigen Lamentationskompositionen des 16. Jahrhunderts” - Una melodía hispánica de las composiciones polifónicas de las Lamentaciones en el siglo XVI. Pero son excepciones; el término habitualmente usado es el de llamarlas “mozárabes”, siendo la más conocida de las publicaciones que utilizan este nombre un disco publicado, hace muchos años, por los propios monjes de Silos y recientemente puesto de moda y hecho popular.

6. El estilo de estas melodías hispánicas de las Lamentaciones es del todo distinto del de la tradición romana, que es la que reproduce el *Liber Usualis*, puesto que era la melodía que generalmente se conocía y se usaba en toda la Iglesia: frente a la sencillez y limitada expresividad de las melodías romanas las Lamentaciones hispánicas muestran una carga de afectividad extraordinaria, propia de nuestro temperamento; el contraste, en efecto, entre unas y otras es enorme y demuestra claramente el diverso origen de ambos repertorios.

¿Son burgalesas en origen estas melodías? No se puede asegurar con certeza; y el hecho ya citado de que alguna se encuentra también

en algún códice toledano permite dudar de ello. Pero aunque no se pueda probar el origen burgalés de estas lamentaciones –que deben ser colocadas entre las más bellas y expresivas melodías de toda la música litúrgica, de cualquier tiempo o país que sea– siempre quedará el hecho de que son burgaleses los códices que nos las han transmitido y que, como demuestra el manuscrito de la catedral, su tradición se mantuvo viva en Burgos a lo largo de los siglos. Añadir, finalmente, que para comienzos del siglo XVI, y quizás algo antes ya, su uso se había extendido a toda España, como se ve por la edición que de ellas hizo el cardenal Cisneros en 1516, lo mismo que otros libros litúrgicos que se imprimieron, en las más varias ciudades de España, en los últimos años del siglo XV y primeros del XVI.

Pero las aportaciones de Burgos a la música monódica medieval están muy lejos de limitarse a estas solas melodías: los numerosos fragmentos, y aun códices enteros, que don Leocadio Hernández Ascunce ha descrito, y en parte transcrito, en varios de sus artículos, así como otros que él no conoció, o al menos no describió, y que han aparecido después, muestran la riqueza musical en Burgos entre los siglos XI y XIII, incluso en algunas parroquias de la ciudad; y quien quiera convencerse de esto no tiene más que visitar el museo del monasterio de Las Huelgas, donde se exponen varios manuscritos musicales de la Edad Media, que Hernández Ascunce no conoció y que, a lo que se puede juzgar por las páginas expuestas en las vitrinas, presentan un interés musical extraordinario.

El monasterio de Las Huelgas guarda otro códice, al que ya hice mención antes, que fue el que estudió y publicó Anglés y que por su importancia merece que hablemos algo más de él.

Se trata de un volumen escrito hacia finales del siglo XIII, en y para el propio monasterio. Contiene una selección de las mejores composiciones de la llamada “Ars Antiqua”, dividida en varias secciones, según las formas musicales, y su importancia es tal, que en los repertorios internacionales figura como uno de los más importantes y completos repertorios de la “Ars Antiqua”; otros códices hay, como el de la catedral de Toledo actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid –para no hablar del de Montpellier y otros–, que contienen colecciones más o menos completas de un determinado género musical; pero un códice con tantas composiciones, desde la primera “Ars Antiqua”, la de la catedral de París a comienzos del siglo XIII, hasta casi finales de ese siglo, y de tan variadas formas

musicales, hay pocos que se puedan comparar con éste de las Huelgas de Burgos. Y lo más notable es que el códice da muestras de haber sido muy usado, precisamente en el monasterio mismo, lo que presupone una cultura musical, a lo largo del siglo XIII y comienzos del XIV, verdaderamente excepcional.

No tenemos testimonios escritos de que en la catedral de Burgos se usara también esta polifonía de la *Ars Antiqua*; pero parece impensable que teniendo al lado el monasterio de Las Huelgas, que sí la usaba, no se creyeran los canónigos, y el mismo obispo, en la necesidad y obligación de introducirla, ellos también, en la liturgia de la catedral.

El Códice de Las Huelgas no es un caso aislado en la España medieval: de finales del siglo XII se conserva en la catedral de Santiago el maravilloso Códice Calixtino, que contiene la primera polifonía culta verdaderamente artística que se haya compuesto en Europa; ya queda hecha mención del códice de Toledo actualmente en la Biblioteca Nacional; y así hay otros, aunque de menor importancia.

A comienzos del siglo XIV se comenzó a usar en Francia un nuevo estilo musical, al que sus propios creadores llamaron "*Ars Nova*" y cuyos principios estéticos y técnicos duraron todo el siglo XIV y primeros años del XV. Un poco antes de mediado el siglo XV comenzó a imponerse el nuevo estilo musical y artístico, del Renacimiento, que alcanzó su máximo desarrollo y perfección en el siglo XVI, sobre todo en la segunda mitad.

Es bien sabido, desde hace muchos años, que España fue una de las naciones más ricas en el Renacimiento musical, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVI, con varios de los más eximios compositores de aquella época, primero de todos el inmortal Tomás Luis de Victoria. Durante muchos años, como consecuencia de las opiniones de dos musicólogos belgas del siglo pasado, que fueron los primeros en escribir sobre nuestra historia musical del siglo XV, se venía diciendo que hasta la venida de Felipe el Hermoso a España en 1506, para ser rey consorte de Castilla, nuestra nación no había conocido la polifonía culta del Renacimiento, que había tenido su origen y gran desarrollo en los Países Bajos o "Flandes", por lo que se la llama también "polifonía flamenca"; uno de esos autores belgas incluso pospone la fecha de entrada de la polifonía en España hasta la llegada de Carlos V en 1519.

Ya Barbieri, en 1890, con la publicación del “Cancionero de Palacio”, que él había descubierto unos años antes, gracias a la indicación de un amigo, demostró la falsedad total de esas opiniones, que tanto tenían de negativo para España; pero las más de 400 canciones que el cancionero contenía y que él transcribió y publicó, con bien documentados estudios introductorios, se limitaban a canciones profanas, de contextura polifónica sencilla, por lo que la situación no se aclaró del todo. Fue Inglés quien resolvió el problema en raíz: en 1926, durante un largo viaje por las catedrales de toda España, para conocer, de primera mano, la música que se encontraba en ellas, descubrió, en la de Segovia, un volumen, que él creía que había pertenecido a la Reina Católica, doña Isabel, y que contenía, además de obras de los maestros flamencos más afamados de los dos últimos decenios del siglo XV, importantes composiciones de músicos españoles de fines del mismo siglo. Dio conocimiento de ese hallazgo en congresos internacionales y en otros foros igualmente prestigiosos, con lo que demostró, una vez por todas, que España, hacia finales del siglo XV, no solamente conocía la mejor polifonía flamenca del momento, sino que también tenía compositores capaces de escribir misas y motetes según las técnicas más avanzadas.

Investigaciones posteriores han llevado nuestros conocimientos en este terreno hasta mucho más atrás, y hoy está demostrado que todas las catedrales importantes de España practicaban la polifonía desde al menos mediados del siglo XV. Burgos, por supuesto, es de las pioneras en este sentido.

Pero quedaba en medio una importante laguna: el siglo XIV y primera mitad del XV; no aparecía indicio alguno de que durante esos ciento y bastantes años se hubiese conocido en España música polifónica culta; la única excepción era el reino de Aragón, cuya capital ya era Barcelona, que sí la había conocido. La buena suerte quiso que, gracias a la previsor actividad del señor archivero de la catedral de Burgos, M. I. Sr. D. Matías Vicario, apareciese improvisamente el eslabón que nos faltaba para unir los dos estilos musicales de la tarda Ars Antiqua con el primer Renacimiento: un motete, compuesto en San Esteban de Gormaz hacia 1375 y que actualmente se conserva en el archivo diocesano de Burgos, vino a demostrar que Castilla, y concretamente Burgos, había conocido y usado la mejor polifonía de la Ars Nova. Más aún: un más detenido estudio de fuentes históricas, antes poco conocidas o estudiadas, revela que

existen otros testimonios del uso de la polifonía durante la primera mitad del siglo XV, incluso en los palacios de los nobles castellanos, y no solamente en las catedrales y grandes iglesias.

El motete de Gormaz-Burgos plantea varios problemas históricos, el principal de los cuales es precisamente la localización: el manuscrito dice que lo escribió un cierto "Franciscus de Campania, in Sancto Stephano Gormasensi", es decir, en San Esteban de Gormaz. Gormaz, ya se sabe, pertenece hoy a la provincia de Soria; pero entonces gravitaba más en torno a Burgos, por lo que es lógico que ese manuscrito perteneciera, ya en aquellos tiempos, a Burgos; pero el enigma está en que si hoy Gormaz es una población pequeña, hasta muy pequeña, entonces lo sería más; y una obra como ésa, a tres voces, de contextura complicada, supone una capilla de música con tres cantores profesionales, que no es fácil concebir, por ejemplo, en un convento, o algo así, como sería el lugar para el que se compuso. Hay otra explicación, que quizá lo aclare todo: esos estudios recientes a que me he referido, que presuponen en las cortes y castillos de los nobles castellanos, o al menos en algunos de ellos, el uso de la polifonía, parece que nos permiten sugerir que quizá ese motete haya sido compuesto precisamente para la capilla del castillo de San Esteban de Gormaz, lo cual tendría más lógica que si se lo supusiera destinado a un convento, quizá de monjas, de cuya existencia no hay pruebas históricas concluyentes.

El Renacimiento se abre en Burgos, en su catedral, gloriosamente: desde hacia 1480 hay documentos que dicen que no solamente se practicaba la polifonía en la catedral, sino que el maestro tenía, como una de sus obligaciones principales, la de enseñarla. Y no era sólo la catedral: también el obispo tenía su propia capilla de música. El obispo era entonces don Luis de Acuña, a quien sucedió don Pascual de Ampudia; y estos dos obispos fueron grandes prelados del Renacimiento, que tanto hicieron por engrandecer su catedral y su ciudad. De hecho, aquel Gonzalo Martínez de Bizcargui, que ya he mencionado, titula su primer tratado "Arte de canto llano e contrapunto e canto de órgano", o sea, de polifonía, y lo dedica precisamente "al muy magnífico e reverendo señor don fray Pascual, obispo de Burgos, mi señor"; y uno de los que atacaban al músico burgalés por lo revolucionario de sus teorías le define como "criado que fue del obispo de Burgos". Ello era así hasta el punto de que por aquellos años de finales del siglo XV y comienzos del XVI el

obispo y el Cabildo se intercambiaban a veces los cantores y los instrumentistas de las respectivas capillas de música.

En aquel párrafo de Bizcargui, en que reta a sus oponentes a que viniesen a Burgos a ver la realidad de la música que aquí se practicaba, hay unas palabras en las que nadie parece haberse fijado y que, sin embargo, tienen un profundo significado: él dice que los que viniesen a Burgos hallarían “teóricos e prácticos, hombres de mucha experiencia e de suficiencia, así en el cantar como en la cuerda y en todos los otros instrumentos en general”; porque eso de citar expresamente los instrumentos de cuerda como significativos de la realidad musical de Burgos en los primeros años del siglo XVI es sorprendente, pues los instrumentos más usados en aquel momento eran los de viento; no se sabe con precisión a qué instrumentos de cuerda se refiera Bizcargui; seguramente que laúdes y vihuelas; quizá también arpas; de hecho no muchos años después fray Juan Bermudo describirá en sus tratados una riqueza de instrumentos de cuerda muy notable, y no pasarían más de veinte y pocos años después de la publicación del primer tratado de Bizcargui hasta que aparezca en Valencia el primer libro español con música –y música muy bella– de vihuela.

No será fuera de lugar añadir que de Bizcargui se conserva una *Salve Regina* a cuatro voces de gran perfección técnica y rica inspiración musical, y que Bizcargui no fue, contra lo que generalmente se dice –incluso Hernández Ascunce cae en el error–, maestro de capilla de la catedral: había sido capellán y cantor del obispo de Burgos y luego capellán de una de las capillas de la catedral, pero no de la capilla propia de la catedral, lo cual es una prueba más de la riqueza musical del entorno de la catedral de Burgos en los albores del Renacimiento. Y, finalmente, añadir todavía que según los datos aportados por Hernández Ascunce en varios de sus estudios parece que en algunas de las parroquias de Burgos, en concreto en la de San Esteban, se usaba también cantar polifonía por entonces.

De entre las mayores glorias musicales burgalesas está la de haber dado origen a una extensa familia de músicos, que se prolonga casi durante un siglo, los Ceballos. De entre ellos hay varios maestros de capilla; otros fueron organistas, sochantres o simples cantores y capellanes. Uno de ellos, Rodrigo de Ceballos –el segundo de este nombre– es uno de los mayores músicos españoles del siglo XVI, de quien dijo Vicente Espinel (*La casa de la memoria*, Madrid, 1591)

“...estaba el gran Ceballos, cuyas obras / dieron tal resplandor en toda España”; fue egregio maestro de capilla de la catedral de Córdoba y de la capilla real de Granada, dejando una producción musical de una calidad extraordinaria, que actualmente está publicando el gran hispanista norteamericano Robert Snow.

Paradójicamente, la catedral de Burgos, que contó entre sus maestros de capilla algunos de los más grandes compositores españoles del siglo XVI, apenas ha conservado música de ese siglo: de sus volúmenes de polifonía, que han sido detalladamente descritos en el primer volumen de la obra que hoy presentamos, sólo el primero contiene música del siglo XVI (naturalmente, se exceptúa el volumen del maestro de capilla de Salamanca y Palencia, Juan Navarro, impreso en Roma en 1590, pues se trata de obras que existen en casi todas las catedrales españolas); los demás son posteriores.

Se compensa esta falta con lo que existe del siglo XVII. De casi todos los maestros de capilla de este siglo: Luis Bernardo Jalón, Bartolomé de Olague, Juan de Lamadrid, se conservan algunas composiciones en el archivo de la catedral; no muchas, desgraciadamente, excepto del último de ellos, de quien se conserva un número bastante considerable. Lamadrid murió en 1685 y le sucedió uno de los más eximios maestros españoles del siglo XVII: Manuel de Egüés, que si bien murió en 1729 debe ser considerado un músico del siglo XVII, pues su música, que es lo que cuenta, pertenece enteramente al estilo musical de ese siglo; seguramente porque a partir de poco más tarde de 1700 su producción musical descendió considerablemente, por problemas de edad y de salud, y porque, de todas formas, él nunca entró por los nuevos aires que trajo el siglo de Felipe V y del italianismo musical que introdujeron las dos esposas del primer rey Borbón, doña María Luisa Gabriela de Saboya y doña Isabel de Farnesio.

De Egüés se conservan más de 200 obras en el archivo, que abarcan todos los géneros musicales, excepto, curiosamente, las misas, pues no se conserva ninguna que conste que sea de él; y ello porque las composiciones suyas que han llegado hasta nosotros no son, con ser tan numerosas, más que una mínima parte de su producción artística. Se trata, de todas formas, de obras de grandísimo interés y belleza. Una de ellas, una de sus “Salves en romance”, que yo fotografié en aquel lejano 1959 y que luego transcribí, puedo asegurar que la paseé en triunfo por todas las latitudes de España y América.

En particular recuerdo el concierto que ofrecí en el Queen Elisabeth Hall de Londres el 12 de abril de 1972, dirigido por John Hoban, con unas vísperas barrocas españolas, que terminaban precisamente con esa "Salve en romance" de Egüés y que constituyó un auténtico triunfo para nuestra música del Barroco. Por fortuna, y gracias a la iniciativa de la Caja de Ahorros del Círculo y del Cabildo de la catedral, de publicar una amplia selección de la música de nuestra catedral, de que hablaré al final de estas notas, pronto el mundo podrá conocer muchas de las joyas musicales, de Egüés y de otros maestros burgaleses, que se guardan en los archivos de la catedral de Burgos.

La catedral de Burgos fue, además de sede de maestros eximios, vivero de otros muchos que brillaron en otras catedrales. Quizá el mayor de ellos haya sido Juan García de Salazar, que fue niño de coro en nuestra catedral, en la que se formó y aprendió toda la música, incluida la composición, y que luego fue maestro de capilla de la colegiata de Toro y de las catedrales de El Burgo de Osma y Zamora, donde murió en 1710. Compuso varios volúmenes de obras polifónicas, en estilo clásico, que fueron muy conocidas en toda España, aunque no llegó a publicar ninguna de ellas, sino que se difundieron por copias manuscritas. Por gratitud hacia el Cabildo de Burgos, que le había criado y formado, le envió sendas copias de todos esos volúmenes. Merece la pena copiar unos párrafos de la dedicatoria de su libro de himnos, firmada en Zamora el 30 de septiembre de 1709; el libro está dedicado a la Santísima Virgen, pero este ejemplar lo copió para el Cabildo de Burgos, a quien se dirige con estas palabras:

"Illmo. Sr. Señor: La memoria del beneficio ejecuta al agradecimiento; y el mejor agradecimiento es tener presente el beneficio". Más adelante escribe, siempre refiriéndose a los beneficios que él confiesa que había recibido de la Virgen y del Cabildo de Burgos, a quienes une en la misma gratitud: "Son tantos los que he recibido de María Santísima de los Remedios y los que a Vuestra Illma. reconozco, que su continuación no ha lugar a olvidarlos, y el interés ejecuta a agradecerlos; para este efecto he escrito en este libro los himnos en música que se cantan en las santas catedrales iglesias, y le ofrezco a esa soberana Señora por medio de Vuestra Señoría Illma., para que la cortedad del obsequio supla la calidad del brazo". Y después de recordar un ejemplo de la antigüedad griega, de una cajita de oro en que Alejandro Magno guardaba un poco de su tierra natal, añade: "Cuanto más útil es el culto que se debe dar a Dios debe ser

mayor en el relicario la preciosidad; y así lo que a tan santo fin escribió mi mal cortada pluma lleva la obligación y agradecimiento a V. Illma., para que las ponga a tan divinas plantas; sea tan precioso el relicario que las guarde y tan devoto el afecto que las ofrece, para que yo cumpla con dos obligaciones: la de dedicarlos a María Santísima y confesar ser de V. Illma. esta obra, que debo a su educación y doctrina". Y termina con esta frase: "Dedico a María Santísima estos himnos para el culto de Dios y suyo; pero diríjoles por tan buena mano, para que cuando con ellos se dé culto a esa Señora se haga memoria de V. Illma. y se consiga del Señor le conserve en su mayor grandeza, con muchos aumentos de divina gracia, como puede y he menester".

Difícilmente se podrían describir con palabras más acertadas los elevados sentimientos que movían a nuestros músicos a componer y cantar estas músicas que se interpretaron a lo largo de los siglos en alabanza de Dios, de la Virgen y de los Santos. De hecho, en una copia que se hizo, ya en pleno siglo XIX, de estos himnos, un músico anónimo escribió con lápiz, en la portada, un precioso dístico latino que resume, mejor que ninguna otra expresión, el espíritu de los músicos de nuestras catedrales:

Dum vixi, divina laus mihi unica cura;
Post obitum, sit mihi divina laus unica merces.

Mientras viví las divinas alabanzas fueron mi único cuidado;
Ojalá que después de mi muerte las divinas alabanzas sean mi único premio.

El tiempo no permite que nos paremos con detalle en los músicos siguientes. Pero no puedo por menos de mencionar los tres grandes maestros del siglo XIX: Plácido García, Francisco Reyero y Enrique Barrera.

El siglo XIX es el gran desconocido de la historia de la música en España. En parte se comprende, pues los musicólogos estuvieron –o estuvimos– demasiado ocupados, durante muchos años, en redescubrir nuestra música más lejana –Edad Media, Renacimiento, Barroco...– y apenas nos hemos preocupado de lo que teníamos más cerca: el siglo XIX. Hoy comienza a conocerse un poco mejor, sobre todo en la música profana. En la música religiosa, en cambio, casi no se ha estudiado nada.

Para la música religiosa hubo un segundo motivo para este olvido o falta de interés: influenciados por Pedrell y por el Padre Otaño,

los músicos españoles del siglo presente consideraron la música del siglo XIX como indigna de la iglesia, indigna de que se la tomara ni siquiera en consideración. Así de sencillo y así de tajante. Pedrell lo expresó con frases inequívocas y lapidarias: refiriéndose al más egregio y representativo de los músicos españoles de iglesia del siglo XIX, don Hilarión Eslava, escribió: “¿Que qué música religiosa de Eslava prefiero? –Ninguna. Para ser buena música religiosa tiene que ser, ante todo, buena música; y la de Eslava es toda mala, malísima”.

La realidad es bien diversa. Y también en esto tiene Burgos mucho que decir. El segundo de los maestros burgaleses del siglo XIX que hemos citado, Francisco González Reyero, muerto el 8 de julio de 1866, pudo escribir en su testamento estas frases luminosas:

“Siendo bastante numerosas las obras de música de mi pertenencia, y habiendo entre ellas algunas, que también son mías, que han tenido y tienen uso en la capilla de esta santa iglesia de Burgos, quiero que mis herederos se valgan de alguno de mis adelantados discípulos para que las separen de mis obras y las coloquen en el archivo de música de dicha iglesia para que puedan servir al mejor culto de Dios”.

He aquí repetido, una vez más, y en el momento supremo de la vida de un maestro de capilla, antes de presentarse ante el Tribunal de Dios, el ideal que movía a estos hombres admirables: lo que les interesaba no era su propia gloria; lo único que les interesaba era “el mejor culto de Dios”, que dice Reyero, aquellas alabanzas divinas de que hablaba el anónimo autor del dístico latino citado.

Esos tres maestros, Plácido García, Francisco Reyero y Enrique Barrera, tuvieron el acierto de dejar, los tres, sus partituras autógrafas –que, como bien decía Reyero en el pasaje citado de su testamento, eran suyas, puesto que lo que era propiedad de la catedral eran las particellas que se copiaban para que por ellas cantaran y tocaran los músicos, mientras que las partituras autógrafas, originales sí eran del maestro–, al archivo de la catedral; esta acertada decisión hizo que, lejos de haber perecido, como sucedió con las de tantos otros, que las legaron a sus parientes, con lo que se han perdido en casi su totalidad, sus partituras se conserven todas en el archivo de la catedral, perfectamente custodiadas y, lo que es mucho de agradecer, a disposición de los estudiosos.

Tengo que hacerles una confesión: cuando, hace ahora algo más de dos años, volví a repasar todas las obras del archivo de música pa-

ra preparar el catálogo, al llegar a las carpetas en que se guardan las obras de estos tres maestros, más de una vez me desahogué con don Matías, el archivero de la catedral, diciéndole que estaba pasando ratos muy felices por poder leer tantas composiciones musicales tan hermosas. Y aún ahora revivo aquellos momentos tan placenteros, recordando aquellas bellas, muchas veces bellísimas, composiciones.

Bellas y religiosas. Que el sambenito que se les ha colocado es a todas luces injusto. Desde luego, mucho más religiosas y devotas que algunas de los dos siglos anteriores y, por supuesto, inmensamente más que las que actualmente sirven para herirnos los oídos en las celebraciones "postconciliares" de ahora. Y no puedo menos de mencionar un género que ellos usaron mucho, sobre todo Barrera: los motetes al Santísimo. Barrera, como otros maestros coetáneos suyos, compuso espléndidas colecciones de motetes al Santísimo, generalmente sobre textos litúrgicos de la misa y oficio del Corpus -secuencia, himnos...-, o bien de la Sagrada Escritura, todos aparentemente sencillos y breves, pero extraordinariamente devotos y, desde luego, muy bien escritos, que bien merecerían una monografía que los estudiase con detenimiento.

He llegado al término del tiempo que se me ha marcado. Me doy cuenta que ni siquiera mencioné dos de las mayores glorias musicales burgalesas: los dos máximos organistas españoles del siglo XVI, Antonio de Cabezón y Francisco de Salinas, el de la oda de fray Luis de León, a los que no puedo dedicar más que esta somera mención. Pero sería injusto si no tuviera al menos un recuerdo para los maestros que del siglo XX que tanto influjo ejercieron en el desarrollo de la música en España, pues sus obras y sus actividades iban mucho más allá de las fronteras locales o provinciales: Federico Olmeda -por cierto, el autor de una de las mejores, si no la mejor, de las recopilaciones de cantos populares burgaleses-, Francisco Pérez de Viñaspre y el ya citado Leocadio Hernández Ascunce. A los tres los había conocido yo, a través de sus escritos, mucho antes de comenzar a trabajar en los archivos de la catedral de Burgos; luego aquí encontré sus obras, muchas veces manuscritas, y me emocionó no poco el poder tener en mis manos aquellas venerables partituras. Y, finalmente, mencionar los últimos maestros: Domingo Amoreti y don Luis Belzunegui, para terminar con el actual, don Angel Bravo, a quien deseo aprovechar esta ocasión para enviarle un ¡gracias! de todo corazón por lo mucho que a lo largo de la vida me ha ayudado.