

## MECENAZGO MUSICAL EN EL REAL MONASTERIO DE LAS HUELGAS DE BURGOS.

M.<sup>a</sup> PILAR ALONSO ABAD

Ligada al desarrollo y evolución de la Orden cisterciense, la música es elemento esencial de uno de los pilares fundamentales sobre los que se cimienta la vida monacal: el oficio divino. Como arte, ha estado sujeta a los gustos estéticos y al mecenazgo. Estos son los rasgos inequívocos que han dictado y definido el devenir musical –en su vertiente histórica y artística– del Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos.

En esta Casa se han ido instituyendo con el tiempo, géneros y estructuras formales que han evolucionado bajo el impulso de inquietudes y directrices de la Orden, así como otras condiciones específicas de quienes han participado en la vida ordinaria o han guiado los pasos del cenobio ejerciendo diferentes funciones. Características, géneros y formas musicales que en definitiva obedecen a concepciones diversas.

A lo largo de su vida, el monasterio disfruta sin duda de etapas de esplendor. La época que comprende el mayor desarrollo musical, esto es, la que tiene su inicio en la Fundación –a finales del S. XII– hasta el periodo barroco, coincide plenamente con la evolución de la polifonía –de amplia tradición desde el S. IX al XVII–, aun cuando los cantos rituales de la Iglesia continuaban siendo monódicos; un periodo y un proceso en que la tradición polifónica hispana de-

finió con una técnica y expresión particulares, las composiciones religiosas y profanas.

Así pues las manifestaciones musicales en la abadía comienzan su andadura formando parte del oficio divino y las celebraciones litúrgicas. Entre las actividades fundamentales de la comunidad cisterciense –el oficio divino, el trabajo y el descanso–, recordemos que es en aquel primero donde la Orden especifica un modo adecuado de interpretación, cumpliendo con los primeros dictados de los fundadores: “(...) Entre aquello por lo que más se desvivieron nuestros Padres los fundadores de la Orden de Cister, estaba cuidar, devota y diligentemente, que en el Oficio divino se cantaran aquellas melodías como las más auténticas (...)” (1). Su ejercicio eminentemente vocal, será practicado por la comunidad diariamente. Pero pronto, se compagina con otro tipo de componentes cuya presencia se halla en el desarrollo de ciertos oficios y ceremonias debidas a la singular personalidad del cenobio, ámbito monástico en el que tienen lugar; son las capillas musicales, cuyo repertorio y expresión musical integra composiciones vocales e instrumentales. La interpretación de las piezas admitía de esta manera y dadas las circunstancias, distintos agentes: la comunidad religiosa primordial y mayoritariamente, los fieles y músicos acompañados de instrumentos.

Desde antes de la introducción del canto gregoriano, las celebraciones litúrgicas con manifestaciones musicales que se conformaban en el panorama general, eran puramente vocales. Participan coros y fieles en los cantos propios de las ceremonias: el Responsorial –estribillo que los fieles responden a cada versículo del Salmo–, y el Antifonal –frase que resume un salmo cantado, alternativamente, por dos coros–. A estas formas se añadían los Himnos.

Es el modelo de canto extendido principalmente por los monjes benedictinos: monódico (2), es decir, que responde a una única línea melódica en la que no interviene la armonía; una forma que intenta ser universal y unificadora en el seno de la Iglesia. Se atribuye a S. Bernardo la autoría de un documento litúrgico, el tratado *Sobre*

---

(1) HERRERA, L., “Prólogo al Antifonario cisterciense”, *Historia de la Orden de Cister*, T. VI, edición inédita, p.215.

(2) La polifonía nacerá en el S. IX en una forma de combinar sonidos distintos y simultáneos.

el canto (3), en el que expone y defiende el uso apropiado, entre otras particularidades, porque la observancia de la rectitud, también ha de disponerse en el canto: "(...) siendo así que la música es el arte de cantar correctamente, deja de ser música toda melodía interpretada no correctamente, sino de manera irregular y desordenada" (4); por ello establece el modo más conveniente para adecuarlo a los oficios (5), rechazando otras formas de canto (6).

Las comunidades en este sentido, adoptan uniforme y fielmente estas disposiciones, siguiendo los estatutos cistercienses, que determinan y evidencian en los primeros documentos legislativos de la Orden (7), la unidad de observancias, cantos y libros litúrgicos. Todos los monasterios tendrán los mismos libros, y especialmente los referentes al oficio divino, vestido, alimento, usos y costumbres; entre ellos por tanto, no deben faltar, ni ser distintos, el misal, evangelario, epistolario, colectáneo, gradual, antifonario (8), himnario (9), salterio, leccionario, regla y calendario. La confirmación de la Carta

(3) HERRERA, L., "Tratado sobre el canto", *Historia de la Orden de Cister...*, 217-223.

(4) HERRERA, L., "Tratado sobre el canto" ..., I, 17, p.219.

(5) "(...) Dejen de lado las libertades de aquellos que, fijándose en lo más accidental que en la naturaleza del mismo canto, (...) de modo que lo confunde todo: comienzan y acaban, bajan y suben, y componen y ordenan todo a su antojo (...)". HERRERA, L., "Tratado sobre el canto" ..., I, 13, p.219.

(6) "(...) o se hace una progresión irregular, o bien la composición no tiene en cuenta las normas de progresión melódica o de su disposición; o es finalmente, el contraste el que destruye por completo la composición (...)". HERRERA, L., I, 15, p.219.

(7) Referido a la *Carta de Caridad Prior*, III, 2; *Carta de Caridad Posterior*, estatuto 3, 2. "(...) parece oportuno, y así lo queremos, que las costumbres, el canto y todos los libros necesarios para las horas diurnas y nocturnas, y para las Misas, sean según la forma y las costumbres y de los libros del Nuevo Monasterio (...)".

(8) S. Bernardo, autor de un documento litúrgico de suma importancia, *Prólogo al antifonario cisterciense*, recoge reformas adoptadas según los cambios en el campo litúrgico y las reglas musicales de la época.

(9) El Himnario cisterciense, contiene los himnos compuestos por el Arzobispo D. Ambrosio, y los hermanos de la orden cisterciense los toman de la iglesia de Milán: "(...) Hacemos saber a los hijos de la santa Iglesia que estos himnos, ciertamente compuestos por el bienaventurado arzobispo Ambrosio por orden nuestra fueron tomados de la iglesia de Milán, donde se cantan, para cantarlos aquí, en el Nuevo Monasterio (...), decretamos que en adelante, serán éstos los únicos himnos que cantaremos, nosotros y nuestros sucesores (...)". HERRERA, L., "Carta-prefacio de S. Esteban Harding al himnario cisterciense", *Historia...*, 205-209. Contiene la Carta de Dom Esteban, segundo Abad de Cister, sobre el uso de los himnos.

de Caridad, promulgada por bula extendida por el Papa Eugenio III el 1 de Agosto de 1152, establece entre los requisitos de uniformidad de los monasterios de la Orden, aspectos que insisten en esta unidad: "(...) Mantened en todas las iglesias de vuestra Orden idénticas observancias, el mismo canto, y los mismos libros corales (...)" (10).

De estos libros, el Real Monasterio conserva en buen estado su *Antifonario cisterciense*, o también llamado *Antifonario de Las Huelgas*. Es un notable exponente en el campo de los manuscritos ilustrados y en el musical: La preponderancia del cenobio, unida a la singular protección real, le convirtieron en un núcleo artístico del que, entre otras manifestaciones artísticas, podemos admirar un conjunto de códices (11) de cuidado trabajo y refinamiento, entre los que se incluye el antifonario al que nos referimos. Reúne la notación musical y textual de las antífonas y los responsorios, cantados durante el oficio de la misa, en todo el tiempo litúrgico.

El códice, de 415 x 25 cm., está constituido por una encuadernación de piel y textos en pergamino —que contienen caligrafía gótica, y la notación antigua plana en tetragramas, como corresponde a la época—. Al igual que otros ejemplares miniados medievales también custodiados en el monasterio —de finales del S. XII y principios del XIII—, está numerado con posterioridad, como explica Sonsoles Herrero: "En total se conservan 176 folios de tamaño 394 x 265 mm. El folio está aprovechado al máximo en su parte superior, dejando amplio margen inferior. Hay numerosas anotaciones marginales aclaratorias del contenido musical y de los tiempos litúrgicos en relación con la Antífona (...)"

Coetáneos a él, se conservan en Burgos otros cantorales (12), de los que pertenecientes a monasterios cabe recordar el "Antifonario"

(10) HERRERA, L., "Bulas de confirmación de la Carta de Caridad", *Historia...*, 181-183.

(11) HERRERO GONZÁLEZ, S., *Códices miniados en el Real Monasterio de Las Huelgas*, Barcelona, 1988, realiza una precisa presentación, exposición y análisis de los códices miniados conservados desde finales del S. XII a principios del S. XIII: Leccionario cisterciense, Martirologio, Antifonario, Biblia antigua, Comentario sobre el valor de los Salmos, Colectáneo. El análisis referido al Antifonario corresponde a p.69-79. Ib., "Los códices miniados de Las Huelgas", *Cistercium*, XX-XIX, 1987, 363-381.

(12) Recogidos y estudiados por HERNÁNDEZ ASCUNCE, L., "Los cantorales de Burgos", *BIFG*, III (1932/1) 272-277.

del S. XII y el "Códice" del S. XIII de acuerdo con la edición crítica del Antifonario Benedictino de Solesmes, un "Ritus et Missae" y "Breviarium Gothicum" mozárabes, de Santo Domingo de Silos; en la Colegiata de Covarrubias quedaron unos fragmentos de canto gregoriano de los S. XII, XIII y XIV; y en la ciudad, los valiosos folios -36- del "Antifonario" y "Prosas" de rito romano del S. XIII, de la Parroquia de S. Esteban (13).

La música escrita para el periodo medieval de los S. XII al XIV, -no hay indicaciones de lo contrario-, aunque estaba escrita para voces, podía acompañarse de instrumentos musicales, y no sólo para música profana, sino también para religiosa.

El uso de instrumentos estaba muy extendido aunque los conjuntos que se formaban, eran reducidos. En la Iglesia de hecho sólo se admitía el uso del órgano -recordemos que especialmente desde el S. XIV se está fraguando ya una tradición instrumental con el órgano como protagonista-; no obstante, las composiciones polifónicas permitirán la introducción de otros instrumentos, paralelamente a la costumbre cortesana. Y aún estos usos e innovaciones ya eran habituales en las celebraciones públicas y fiestas al aire libre.

Los músicos conocían las nuevas corrientes de música polifónica e instrumental a través de algunas obras escritas, y entre ellas, figura con nombre propio el *Códice del Monasterio de Las Huelgas*. Entonces fue valorado y hoy su importancia crece, pues contiene las composiciones monódicas y polifónicas de los S. XII a XIV, obras del Ars Antiqua, y el único ejercicio de solfeo a dos voces del repertorio medieval -reconocido como uno de los primeros en su género- (14).

Resultaría imposible cifrar el valor musical y cultural de un códice que artísticamente sobrepasa la austeridad y sencillez cister-

---

(13) HERNÁNDEZ ASCUNCE, L., "Los cantorales de Burgos", *BIFG*, III (1932/1) 274-275; *Ib.* (1931/4) 241; *Ib.*, "La polifonía en Burgos en el siglo XIII", III (1934/2) 77-78.

(14) VV. AA., *Música y sociedad*, Madrid, 1987, 70-71. HERNÁNDEZ ASCUNCE, L., "La polifonía en Burgos en el siglo XIII", *BIFG*, III (1934/2) 77-82, insiste en la excepcionalidad y el relieve de este códice e incluso los folios de la Parroquia de S. Esteban: "(...) La importancia de esto es manifiesta por lo raro que es encontrar códices de esta naturaleza que señalen los primeros pasos de la polifonía. Y bien puede afirmarse que fueron escritos para Burgos estos folios, por las festividades que enumeran, todas ellas y en toda época de arraigada devoción popular (...)"; *Ib.*, (1934/2) 148-153.

ciense por la iluminación miniada que contiene, y que como manuscrito polifónico de evidente finalidad litúrgica alcanzó una notable repercusión dentro de la norma imperante de la tradición occidental.

Fue escrito en el S. XIII expresamente para esta Real Casa –recordemos de fundación real y de rama cisterciense femenina–, reuniendo 190 composiciones –de una, dos, tres y cuatro voces– en un total de 169 folios de 26 x 18 cm., en vitela (15). En conjunto reúne Kyries, Graduales, Secuencias, Sanctus, Benedictus, Agnus, Benedicamus, prosas marianas, motetes y cantos funerarios; un contenido, rico y variado en formas musicales litúrgicas y profanas, que está agrupado en lo que se pueden considerar cuadernillos –18–, de cierta uniformidad temática, llegando a constituir una verdadera fuente musical de la época. De su transcripción (16) y estudio se ha podido ahondar en el conocimiento de la notación, la grafía musical y su evolución.

Su autoría se relaciona con unas anotaciones marginales en algunos folios (17): “Johannes Roderici me fecit” (18), y “cantat me sin miedo que Johan rodrigues me enmendi”. El maestro Juan Rodríguez no fue únicamente quien enmendara o realizara algunas correcciones –como añadir plicas y actualizar la notación de acuerdo con los nuevos usos–, sino que es además el compositor de estas piezas –que como afirma D. Leocadio Hernández Ascunce, “(...) es indudable que fue escrito –el códice– exclusivamente para la Comunidad, tomando melodías de fuera y componiendo otras para el propio

(15) Exponía sus características y singularidad en el Congreso Mariano Hispano-Americano de Sevilla –relacionando su contenido con la advocación y devoción a Santa María, bajo cuya protección se encuentran los cenobios cistercienses: “(...) Este códice de incalculable valor, demuestra plenamente la tradición mariana y artística de este glorioso Monasterio (...)”, como igualmente demuestra el libro *Consueta*, del S. XIII y en pergamino– y posteriormente en diversas publicaciones, HERNÁNDEZ ASCUNCE, L., “Los cantorales de Burgos”, *BIFG*, III (1931/4) 241-243.

(16) ANGLÉS, H., *El Codex Musical de Las Huelgas. Música a veus dels segles XIII-XIV*, 3 vols., Instituto de Estudios Catalanes, Barcelona, 1931; ANDERSON, G., *The Las Huelgas Manuscript, Burgos, Monasterio de Las Huelgas*, 2 vols., *Corpus Mensurabilis Musicae* 79, American Institute of Musicology, 1982.

(17) Folios 152v<sup>o</sup>, 155, 106v<sup>o</sup>, 107v<sup>o</sup>, 109v<sup>o</sup>, 160v<sup>o</sup>, 162, 163v<sup>o</sup>, 166.

(18) HERNÁNDEZ ASCUNCE, L., “Los Maestros de Capilla de Burgos”, *BIFG*, II (1929/3) 474; *Ib.*, “Los cantorales de Burgos”, *BIFG*, III, (1931/4) 242; *Ib.*, “La polifonía de Burgos en el siglo XIII”, *BIFG*, III (1934/2) 81-82.

Monasterio referentes a oraciones y costumbres locales (...)” (19)–. Evidencia de lo cual han quedado las visibles modificaciones y raspaduras en el pergamino. Su vinculación o relación con la abadía, de acuerdo con la documentación monástica y catedralicia, sería efectivamente la ejercida como maestro, pero desempeñando sus funciones en la Catedral burgalesa. De tal basílica metropolitana serán requeridos para cometidos de índole musical sus maestros, costumbre que queda enraizada hasta el S. XX.

Los músicos estaban considerados todavía en el S. XIV como “servidores” de la Iglesia, de burgueses o aristócratas. La sociedad más poderosa contrataba a sus músicos particulares, que formaban una capilla, tomando el modelo de las que existían para los acompañamientos musicales de determinadas ceremonias litúrgicas de catedrales, etc. Estas capillas las forman cantores e instrumentistas –ministriles–, en número variable, según las posibilidades económicas del contratante. Enseguida se convirtió en un modelo de distinción social y económica que la nobleza y la Iglesia contaran con el servicio de estos músicos. Como consecuencia de este refinamiento, aparecen piezas escritas para instrumentos –aunque es en el S. XVI cuando la música instrumental adquiere mayor independencia–.

Ejemplos concretos de esta cultura musical española los encontramos en la polifonía del mencionado Códice de Las Huelgas, y las capillas musicales de las catedrales de Barcelona, Tarragona y Valencia, los monasterios de Monserrat y Poblet, así como las de la corte de los reyes de Castilla, y en particular, la próxima de los Reyes Católicos.

Estos testigos codicológicos, vestigios actuales de la música medieval, se complementan con el testimonio que aporta la documentación. Por ella conocemos uno de los momentos sobresalientes acaecidos en el Monasterio de Las Huelgas durante el medievo: la ceremonia de coronación en 1331 del monarca castellano D. Alfonso XI. La pompa y boato correspondientes a tal acto, exigían o requerían un elemento musical conforme al contexto mismo que hemos descrito; y así, para la celebración se preparó y acondicionó un espacio en la iglesia, para una capilla de músicos, que interpretaron

---

(19) HERNÁNDEZ ASCUNCE, L., “La polifonía en Burgos en el siglo XIII”, *BIFG*, III (1934/2) 81.

obras acompañados de un órgano –que para el fausto de la fiesta había mandado hacer dicho rey–. No conocemos mucho más acerca del repertorio o su interpretación, pero sí la referencia extraída del estudio de la documentación conservada en el archivo monástico, que realizó Dña. Carmen de Cura, archivera de dicha abadía (20), cuyas conclusiones redacta en 1909, y que hacen alusión al evento confirmando los datos recogidos en los documentos: “(...) Más tarde, año de 1331, cuando el rey Alfonso XI vino a coronarse a este Real Monasterio, hizo las barandillas y órgano, para que se colocaran los músicos (...)”.

Es un ejemplo de dedicación, una tradición monárquica de promoción y mediación cultural y musical del periodo medieval, que nació para el Monasterio de Las Huelgas en el momento de su fundación. “La educación y aficiones de los reyes de esta época ejercieron poderosísimo influjo en la vida cultural y moral de los pueblos. De aquí que al primer brote de los nuevos modos de estética musical, pusieran los magnates sus más caras solicitudes. (...)” (21).

Para algunos artífices regios y distinguidas religiosas de la comunidad que favorecieron igualmente al monasterio, encontramos unas piezas de carácter funerario. Concretamente en el Códice de Las Huelgas, se dedican cuatro cantos monódicos, que habíamos anunciado al recordar el contenido de este manuscrito, compuestos con motivo del fallecimiento de dos monarcas castellanos –Sancho III el Deseado y el propio Fundador, Alfonso VIII–, una abadesa –Dña. María González Agüero– y otra persona de la que no se ha podido averiguar su identidad hasta el momento.

Sin duda, del repertorio musical que tradicionalmente era gregoriano, y el canto llano adecuado al oficio divino según la regla, las prácticas interpretativas derivaron en corales polifónicas, un ejercicio que como verificamos en el fondo documental del monasterio y en el contenido de sus códices musicales, estuvo presente en los albores de la historia de Las Huelgas. Su polifonía se anticipaba

---

(20) El origen de este análisis se debió al estudio publicado por D. Amancio Rodríguez en 1907, sobre el monasterio. RODRÍGUEZ LÓPEZ, A., *El Real Monasterio de las Huelgas y Hospital del Rey*, Burgos, 1907; AMHBu., papeles sueltos, sin clasificar.

(21) HERNÁNDEZ ASCUNCE, L., “La polifonía en Burgos en el siglo XIII”, *BIFG*, III (1934/4) 148.

a lo que posteriormente resultaría la conducta musical durante la Edad Media, en particular el Codex, y hoy herencia recibida de las formas de música vocal litúrgica.

El proceso de cambio estético musical ya se había iniciado y la búsqueda de nuevas formas estaba más o menos definida. Gradualmente la polifonía incorpora con mayor frecuencia y naturalidad el complemento instrumental, estableciendo un modelo de melodía acompañada. Resultado de ello es que al llegar al Renacimiento podemos considerar habitual la polifonía mixta –vocal e instrumental– en el régimen musical sacro y profano.

Las orientaciones particulares del Concilio de Trento resultaron determinantes además en materia de música religiosa disponiendo reforzar el sentido, la comprensión y el alcance de los textos, y que la música procurara una expresión devota de los mismos; con este fin se adaptarían o reconducirían las formas musicales (22), de manera que, simplificándolas, realzarán los textos escritos tanto en prosa como en verso. El villancico (23), el motete y el romance serán las formas más importantes del periodo renacentista que mejor se ajusten o adecuen a tales disposiciones y que gozan de un extenso desarrollo en el S. XVI, sobreviviendo hasta el XVII con plena vitalidad.

Si la música pues, está hecha al servicio del texto, de su significado e intencionalidad, se compone con el propósito de favorecer y desarrollar el contenido de dicho pasaje. El órgano y el clave serán los instrumentos más frecuentes y adaptables al elemento vocal –e incluso algunas piezas polifónicas se arreglan para arpa y laúd–. La combinación de todos los elementos que constituyen la polifonía abre camino a tres expresiones: vocal, vocal-instrumental, e instrumental. La primera se ha desarrollado en el medievo especialmente en motetes y misas, convirtiéndose finalmente en compleja, artificiosa y de difícil comprensión, lejana ahora de la intención manifestada por el Concilio de Trento respecto a la sencillez. En la segunda combinación citada, los instrumentos van a actuar como

---

(22) La voz superior de un texto musical, obtiene un interés preponderante sobre las demás. Se procede a convertir las melodías polifónicas anteriores, en acompañamiento de una única superior, lo que es la armonía.

(23) En la música profana se desarrollará también el villancico –polifonía a cuatro voces, consistente en un estribillo repetido después de cada estrofa–, el romance, el cancionero y el madrigal –importado de Italia–.

colaboradores y auxiliares de las voces, enriqueciendo la obra y reforzando el contenido del texto destacado en la melodía vocal. Por último, los instrumentos se independizarán del canto, y se creará para ellos un repertorio propio. De los tres modos, en las iglesias monásticas prevalecerá el vocal –preferentemente en los cantos propios del oficio divino, y en todo caso, interpretándolos de forma más simple–, y el vocal-instrumental –de acuerdo con unas circunstancias específicas–.

Ciertamente la luz que arroja la documentación monástica de Las Huelgas nos remite a los usos y costumbres ordinarios en el oficio coral, permitiéndonos evocar y acercarnos a los hábitos ajustados a la norma común de las abadías cistercienses. Pero más atrayente es la noticia de nuevas formas de promoción musical, que describen las funciones interpretativas orientadas a ciertas ceremonias de carácter solemne y festivo. Únicamente se conservan unas escrituras, suficientemente representativas, que especifican la capilla musical concertada para unos momentos litúrgicos anuales, con acompañamiento instrumental, que en todos los casos será el órgano.

Es en el último tercio del S. XVI cuando Gabriel de Aparicio, “escribano de su Majestad y del Real Monasterio” levanta en la abadía los documentos para la dotación musical en unas festividades concretas y da fe firmando con su nombre y con su signo “en testimonio de verdad”. Gracias a ello reconocemos los mecanismos y fórmulas empleados en la misma comunidad, pues son precisamente unas religiosas las que con sus medios y recursos económicos ejercen como otorgantes –y participan en una actividad de impulso cultural que desarrollan monarcas, nobles, y algunas personas del estamento clerical–, haciendo uso de la licencia que reconocía la facultad de las monjas y monjes para emplear sus bienes y rentas. Como partes contratantes, en cada caso siempre establecen la financiación dos profesas y en ninguno, personas distintas: una de ellas firma como concesionaria en los tres acuerdos, Dña. Magdalena de Ayala; con ella estipulan los términos y cláusulas, Dña. Isabel Manrique y Dña. Catalina de Castilla.

Están fechados en años muy próximos entre sí: 1578, 1585 y 1586. Es un intervalo de tiempo que coincide con el gobierno de dos importantes abadesas, Dña. Francisca Manrique (1570-82), y Dña. Leonor de Castilla (1582-87). Ellas son las que dan licencia para la

dotación y quienes, en caso de desobediencia u omisión del contrato, administrarían la devolución de las cantidades otorgadas por las religiosas como pago, empleándolas como queda señalado.

El concierto se establece con los que constituyen una capilla de música, los “clérigos capellanes músicos y cantores del Real Monasterio”, dirigidos por el Maestro de Capilla, Juan de Guardia; a ella se recurría en aquellas ceremonias de tratamiento solemne, siguiendo la práctica ya iniciada a finales del S. XV, de contar con el servicio de dichos particulares, pertenecientes al Cabildo monástico. El compromiso adquirido –con sus personas y bienes– por estos músicos, que actúan en su nombre y en el de aquellos no presentes en el momento de establecer el acuerdo, así como los que les sucedan en el futuro, les obliga a cantar “en canto de órgano” en las festividades concertadas, esto es, en la de la Magdalena y en la de Nuestra Señora de la Asunción. Tan sólo en la tercera escritura se detalla el canto de villancicos.

Una sucinta presentación a vuelapluma de los rasgos esenciales de cada uno de los documentos, nos permitirá advertir su pormenor.

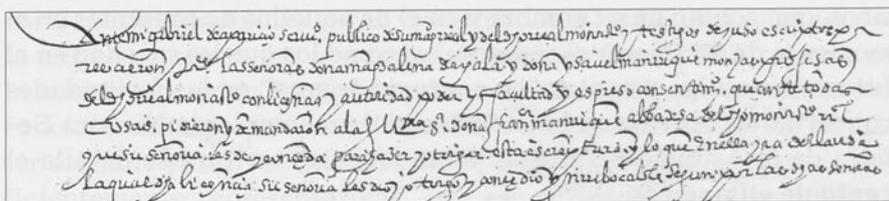
El primer documento se firma el 11 de Marzo de 1578, en la iglesia monástica (24). En él sus otorgantes, Dña. Magdalena de Ayala y Dña. Isabel Manrique, monjas profesas, con autorización de su abadesa –cuentan con licencia, poder, facultad y expreso consentimiento–, que entonces era Dña. Francisca Manrique (25), determinan las condiciones particulares de los cantos que han de entonarse con motivo de la festividad de Nuestra Señora de la Asunción, por los capellanes músicos y cantores del cenobio –“(…) ayan de cantar y canten canto de organo la fiesta de nra señora de la asuncion (...)”–, de los que están presentes y rubrican, Bartolomé de la Parra, Bar-

---

(24) AMHBu., leg.7, nº255. Escritura de dotación para el canto en la festividad de Nuestra Señora de la Asunción, 11-Marzo-1578.

(25) De linaje noble y fehaciente acerbo cultural, ejerce en el monasterio como verdadera mecenas. Durante el gobierno abacial de esta prelada, entre los años 1570 y 1582, fue notable y demostrado el interés artístico y cultural, traducido materialmente en la renovación y acondicionamiento de diversos ámbitos del conjunto monacal, obras acometidas por su intercesión –entre las que recordaremos la fábrica de su capilla funeraria levantada en uno de los ángulos del claustro de S. Fernando, la capilla de Belén, las tareas de reparación del conjunto, como la del Capítulo, o las obras de pintura y rejería entre otras–, así como las actividades de índole espiritual, cultural, social y económico que favorecieron la vida monástica que este cenobio.

tolomé Pérez, Francisco Ruiz de Villalba, Pedro de Porres, y Pedro de Paganos, clérigos capellanes encabezados en el documento por el Maestro de Capilla, Juan de Guardia. La obligación a que quedan sujetos anualmente es el canto con acompañamiento de órgano de “(...) la calenda y la misa y bisperas primeras propias de nra s<sup>a</sup> de la asuncion tercia sesta misa y bisperas (...)”, recibiendo como contrapartida por ello sesenta reales, y otros dos más para el cobrador. De no cumplirse así, estas cantidades se restituirían al monasterio, para repartirlas en misas y pobres.



Fragmento del documento. 11-marzo-1578

Pocos años más tarde, Dña. Magdalena de Ayala refrendaba nuevamente otra dotación para los cantos en la festividad de la Magdalena, día de su onomástica. En esta ocasión el concierto lo establece conjuntamente con Dña. Catalina de Castilla, monja igualmente, en el Compás del monasterio, el 16 de Marzo de 1585 (26). Se resuelve en términos muy semejantes a la precedente escritura: “(...) cantaran en canto de organo tr<sup>a</sup> y misa mayor como se cantan otras fiestas en esta dha iglesia deste dho monast<sup>o</sup> rreal (...)” los clérigos capellanes y cantores de la abadía, que perciben dos ducados “(...) para ellos y para los que despues subceciere y mas un rreal para el que cobrare los quales tienen rrecebidos y enpleados y dados a censo (...)”, observancias que en caso de incumplimiento requieren la devolución de dichas sumas para emplearlas del mismo modo que lo dictado en 1578; en su nombre se comprometen y firman el documento Bartolomé de la Parra, Pedro Sánchez, Bartolomé Pérez, Pedro Díez de Porres, Pedro de Paganos, Doroteo de Orellano y el bachiller Pedro Fernández.

(26) AMHBu., leg.7, n<sup>o</sup>252. Escritura de dotación para el canto en la festividad de la Magdalena, 16-Marzo-1585.

En el Compás una vez más, se reunían en 1586 por ambas partes, religiosas de la comunidad de Las Huelgas y clérigos capellanes músicos y cantores, para acordar y validar la última de las dotaciones (27). Dña. Leonor de Castilla (28), Ilma. Señora Abadesa de la casa cisterciense, dispensaba licencia por segunda vez, a dos hijas que además ya habían suscrito en 1578 un acuerdo anterior para la celebración de la fiesta de Nuestra Señora de la Asunción; son Dña. Magdalena de Ayala y Dña. Isabel Manrique. El rigor de la ceremonia y la solemnidad de esta celebración se enaltecen con las formas musicales especificadas y su interpretación, que se incluyen en diversos momentos tanto en la iglesia como en la procesión celebrada en el claustro de S. Fernando. “(...) la bispera de nra señora de la asuncion a la calenda un villancico y el dho dia de nra señora quando el conbento buelva y entre en el coro de la procesion que anda por el claustro otro villancico (...) y an de cantar la dha bispera a las completas del conbento un verso del himno (...) y la salbe de las dhas completas todo ello en canto de organo (...)”. Por ello, entregan veinticuatro reales, cuantía que los presentes clérigos capellanes del monasterio y músicos, Bartolomé de la Parra, Pedro Sánchez de Gonzalo, Bartolomé Pérez, Pedro de Porres, Pedro de Paganos, Doroteo de Orellano y el bachiller Pedro Fernández, aceptan y reciben, y que deberán devolver “(...) por falta de no aver cantores o por no lo querer cantar (...)”, para destinarla entonces en igual proporción –doce reales cada una–, a pobres y limosna para doce misas.

Desconocemos en qué otros momentos del calendario interveniría esta capilla, pero es de suponer sin embargo, que en ciertas fiestas se serviría de ella la comunidad monástica o si no, al menos de la catedralicia (29).

(27) AMHBu., Leg.7, nº255. Escritura de dotación para el canto en la festividad de Nuestra Señora de la Asunción, 1-Julio-1586.

(28) La Infanta Dña. Leonor de Castilla fue la última Abadesa perpetua del Real Monasterio –a excepción de Dña. Ana de Austria (1611-29), quien por privilegio, ciertamente será la que regente vitaliciamente y por última vez el cenobio desde su elección como prelada–. Su mandato, que abarca cinco años –desde 1582 hasta 1587–, culmina con un modelo de gobierno ejercido durante cuatro siglos; sus sucesoras serán trienales.

(29) “Me inclino a creer (...) que de los maestros de capilla del primer templo se valió el Monasterio y más tarde el Real Patronato hasta el año actual, en que las circunstancias políticas han roto una costumbre inmemorial”. HERNÁNDEZ ASCUNCE, L., “La polifonía de Burgos en el siglo XIII”, *BIFG*, III (1934/2) 82.

La práctica polifónica, vocal o acompañada de instrumentación, se convierte en una constante en el ejercicio del oficio divino monástico. Es un uso que corre paralelo a las determinaciones estéticas y musicales del momento. Mientras que en determinados sectores se ensayan nuevas propuestas, otros ámbitos se acogen a la seguridad y confianza de la tradición, no desdeñando sin embargo la iniciativa de conocidas o probadas manifestaciones de régimen vocal-instrumental.

Con la llegada de los nuevos años del S. XVII, empieza a tantearse con más interés la música que incorpore un tipo de melodía que se acompaña mediante armonías, nuevas formas y lenguajes. Una investigación que alcanza un desarrollado avance en Europa, donde las principales innovaciones surgen en Italia, junto al espíritu contrarreformista y a su servicio. Entre los nuevos géneros, y concretamente los de carácter religioso, hay que hacer especial mención a los oratorios, cuyos temas tratan de proyectar reflexión y devoción.

En cambio, de acuerdo con su acervo y siendo un Siglo de Oro el que España disfrutaba artísticamente, en el terreno musical ha pasado algo más desapercibida su obra innovadora, debido quizá al desconocimiento de los nuevos modos foráneos (30). Y de este modo, a diferencia de las pautas europeas, la polifonía española apenas evoluciona, componiéndose por ello con rasgos arcaicos.

Sí supondrá una reacción, la adaptación musical para varias voces y la utilización generalizada de instrumentos en las iglesias –los más notables focos son, además de las catedrales y colegiatas, el monasterio de Montserrat y la Capilla Real de Madrid–.

En este sentido, el órgano se convierte en el auténtico protagonista instrumental de la liturgia católica, y entorno a él se establecen cantorías, es decir, espacios reservados en las iglesias para el coro (31), con intención funcional, esto es, para favorecer la sonoridad. Para ellos se escribirán piezas exclusivas y de acompañamiento, interpretadas por músicos especializados (32). En este periodo podemos

---

(30) Supuso un obstáculo para la difusión de la música barroca española, la escasez de imprenta musical.

(31) Según diversas costumbres locales, en las iglesias se habilitan espacios alrededor de los órganos para los coros. Estos se colocan a ambos lados del altar mayor, y en la nave central; incluso se incorporan órganos portátiles en ocasiones determinadas.

(32) Los cargos musicales de mayor relevancia son el de Maestro de Capilla y el Organista.

hablar de una generación destacada de organistas y organeros; de hecho es el país que conserva mayor número de órganos de época barroca. Además del corpus de obras para su interpretación y el estudio de su ubicación, se atiende a las cajas, que integran en muchas ocasiones, rica iconografía. Burgos no fue una excepción (33). Para el órgano de la clausura de Las Huelgas realizó Pedro Ruiz de Camargo unas interesantes pinturas de la Anunciación y los monarcas castellanos Alfonso VIII y Fernando III, contenidas en las puertas que originalmente lo cerraban (34).

Consecuente con los dictámenes de la Orden y los preceptos establecidos en los estatutos particulares del Real Monasterio, el eco de la polifonía sigue vigente, admitiendo sutiles e interesantes variaciones. En los servicios litúrgicos prevalecen los usos y las composiciones antiguas, pero junto a la adecuación de novedades, tales como la ampliación del número de los músicos de los coros, el acompañamiento instrumental y acondicionamiento espacial para este mayor elenco de voces. Y siempre respondiendo al decoro guardado durante el oficio divino, cumplimiento que se invita y recomienda seguir: "Atendiendo a que en esta Real Casa hay la loable costumbre de celebrar los Divinos Ofizios con mucha reberenzia, devozion y edificazion de todos conforme lo dispone la Santa regla y los usos de la orden, encargamos a la Señora Abadesa Priora y demás Presidentas la continuez en la misma conformidad (...)" (35); más adelante concluye igualmente que en el canto se observe la misma práctica: "(...) mandamos que el Ofizio Dibino se reze y cante con aquella pausa y grabedad que corresponde y segun sea acostumbrado en esta real Casa (...)"

El órgano, los músicos y la formación adecuada, constituyen los ejes sobre los que rota el ejercicio musical barroco, siendo de particular atención los dos últimos elementos, hasta el punto de que las mismas abadesas establezcan unas premisas concisas en las definiciones dadas en el primer tercio de esta centuria.

---

(33) PAYO HERNANZ, R. J., *El arte de la madera en Burgos durante los siglos XVII y XVIII*, Burgos, 1997, 97-122. En el capítulo dedicado a "Las cajas de los órganos", expone un pormenorizado estudio.

(34) PAYO HERNANZ, R. J., *El arte de la madera en Burgos durante los siglos XVII y XVIII...*, 101-102.

(35) AMHBu., leg.41. Definiciones de 1606, cap.1º. "Del coro y oficio divino".

La instrucción musical de los miembros de la capilla de música, e incluso la formación de las religiosas de la comunidad monástica, son significativas.

En esta época en Las Huelgas hay veinte capellanías, todas fundadas a provisión de la Señora Abadesa. De ellas, ocho son dotación "del Rey Alfonso", nueve de las llamadas "de la Señora Infanta (36)", y las tres restantes del "Infante D. Pedro". Es costumbre en esta Casa que en ellas se provean músicos. Y ciertamente es relevante la cuestión de que la abadesa está obligada a disponer a estos músicos, tal y como establecen las primeras definiciones que recogen los aspectos a los que nos referimos: "(...) Mandamos a la S<sup>a</sup> Abadesa lo ejecute así en lo adelante y se daran por oposizion a los sujetos mas diestros y de mejores zircunstancias que concurrieren a hazerla (...)" (37).

En 1606 el Obispo de Calahorra, D. Pedro Manso, daba las definiciones (38) que regirían al Monasterio de Las Huelgas y a sus casas filiales, siendo abadesa Dña. Francisca de Villamizar Cabeza de Vaca –cuyo gobierno trienal se extiende desde 1605 a 1608–. Por ellas conocemos la provisión de músicos y las condiciones específicas a que está obligada como prelada respecto a la elección de los mismos: además de la comprensible e imprescindible formación musical, se recogen requisitos y motivos que son reflejo de la valoración coetánea de las categorías sociales del momento: el linaje y la limpieza de sangre. De este modo por primera vez, con estas disposiciones, se establece un criterio de selección, cifrado en un examen y valoración personal. El procedimiento a seguir en la elección de las tres capellanías antedichas, es el que a continuación exponemos.

Primeramente se convoca a los aspirantes, de quienes se tendrá noticia de algunas de sus circunstancias sociales, culturales y espirituales. Posteriormente se efectúa la prueba, ante el Maestro de Capilla y los demás facultativos que componen la antedicha capilla de música de esta Real Casa. A este colegio le es encomendado el estudio de los opositores para determinar su grado cualificativo y for-

(36) Referida a la Infanta Dña. Blanca de Portugal.

(37) AMHBu., leg.41. Definiciones de 1606, cap.23º. "De las capellanías".

(38) AMHBu., leg.41. Definiciones de 1606. "Definiciones que D. Pedro Manso, obispo de Calahorra y la Calzada del Consejo de su Majestad, Visitador y reformador de lo espiritual y temporal de este Real Monasterio de las Huelgas y sus filia-ciones, hizo este año de 1606...".

mativo. La evaluación y conclusiones finales se exponen por último a la prelada del cenobio, pues solamente una vez informada ella elegirán al que juzguen más idóneo, recordemos, según su “yntelienzia y destreza”.

Las demás capellanías las provee –directamente y sin concurso previo– la abadesa “(...) en sujetos calificados de linajes limpios honestos y virtuosos, y que sepan latin (...)”, informándose de igual modo que antes, de sus costumbres.

Y en cualquier caso se le confiere la potestad para denegar la plaza a quien estime necesario: “(...) y al que allare con algun defecto sustanzial le cargamos la conzienzia y exhortamos en el Señor no le confiera la plaza”.

Además de la capacitación y ejercicio de los músicos, también se hace hincapié en el aprendizaje musical correcto –en particular del canto– de la propia comunidad monástica. Documentalmente no consta que existiera el oficio de organista en estos años –sí más adelante–, en cambio se hace mención en estas mismas definiciones a la necesidad de nombrar una persona que instruya, especialmente a las novicias y recién profesas que lo necesiten, como es propio de las comunidades cistercienses la adecuada formación en el canto, para elevar las observancias y profundizar en la práctica conveniente del oficio divino. Se aconseja preferentemente que nombre o destine a una religiosa de la misma casa, y en su defecto alguien externo: “(...) imponemos a la Señora Abadesa nombre una Señora juiciosa y diestra en el canto llano o a la Musica si la hubiere para que enseñe a cantar (...) el que venga de afuera clerigo u otra persona estraña que las ynstruya” (39).

En este aspecto se profundiza y perfila pocos años más tarde, cuando Dña. Ana de Austria –abadesa perpetua que ejerce la dignidad abacial en esta centuria (1611-29)–, determina los capítulos dedicados al noviciado y las novicias en las definiciones extendidas por ella (40). Establece que durante el año de formación de las postulantas, la maestra procure poner atención en la instrucción “en

(39) AMHBu., leg.41. Definiciones de 1606, cap.10. “Del noviciado y novicias”.

(40) AMHBu., leg 20, nº754. Definiciones de Dña. Ana de Austria, 1613. “Definiciones y advertencias particulares dadas por la excelentiss<sup>ma</sup> s<sup>a</sup> Dona Anna de austria abb<sup>a</sup>, bendita, y perpetua del Real Monasterio de las guelgas...”.

leer muy bien y cantar” (41), condiciones relevantes para adquirir y perfeccionar durante este periodo de probación, e igualmente estipula necesario el acondicionamiento de un lugar específico del recinto monástico –“(…) teniendo p<sup>a</sup> esto celda de la comunidad”– para este fin.

Esta será la pauta establecida en el Monasterio, y puntualmente cumplida por la comunidad y músicos con él relacionado. Una práctica musical que guarda la disciplina establecida por la Iglesia, la Orden y las definiciones del mismo monasterio y sus filiaciones, manteniéndose en la tradición polifónica vocal, y con la incorporación del órgano como complemento más idóneo, así como el cuidado en la formación de los músicos y las religiosas. Todo ello en un contexto marcado por el cambio y el interés musical que late en el conjunto de la sociedad (42).

El tenor ordinario queda pues trazado en las ordenanzas. Sin embargo, este rumbo puede variar levemente en ocasiones excepcionales; solemnidades o eventos en que se levantan testimonios documentales, gracias a los cuales encontraremos el detalle de su celebración, organización y recursos empleados.

Este es el caso de la visita a la Abadía de la Princesa de Orleáns, Dña. Felipa Isabel, acompañada por el Duque de Osuna, verificada la tarde del martes 9 de Febrero de 1723. Tanto en el expediente de entrada como en el testimonio de D. José de Castellanos (43), escribano del Monasterio, se hace constancia de la pompa con que fue recibida. Avisada con antelación de dicha visita, la Abadesa que entonces era Dña. M<sup>a</sup> Magdalena de Villarroel y Cabeza de Vaca (1720-23), realizó todos los preparativos adecuados, de acuerdo con la costumbre seguida. Se engalanaron con magnificencia las dependencias, los claustros, el coro, capítulo, celda abacial, Abadía y todos los pasos desde la Puerta Real a la Capilla del Salvador, con ricos tapices y “colgaduras de aprecio y gusto”, retratos reales y doseles.

El recibimiento tuvo lugar a las tres y media, en el Compás de Adentro, primero por el Cabildo de la Casa y a continuación en la

(41) AMHBu., leg.20, nº754. Definiciones de Dña. Ana de Austria, cap.4º.

(42) A medida que avanza el S. XVII y en los primeros años del S. XVIII se deja sentir la influencia de los italianos venidos a la corte de los Borbones, adaptándose e identificándose con el gusto español.

(43) AMHBu., leg.24, nº885. Expediente de entrada en la Real Casa.

Puerta Real, por la Abadesa y comunidad. Directamente fueron a la iglesia –entonando la cantora un *Te Deum*–, donde se había preparado el coro convenientemente –“en las tribunillas del corredor”– y mientras se procedía a realizar el besamanos de su Alteza, sentada bajo un dosel junto a la reja, se cantaba un villancico “(...) con singular destreza y variedad de instrumentos (...)”. Desde aquí fueron a la Abadía, donde sirvieron a toda la comitiva abundantes dulces y se ofrecieron obsequios.

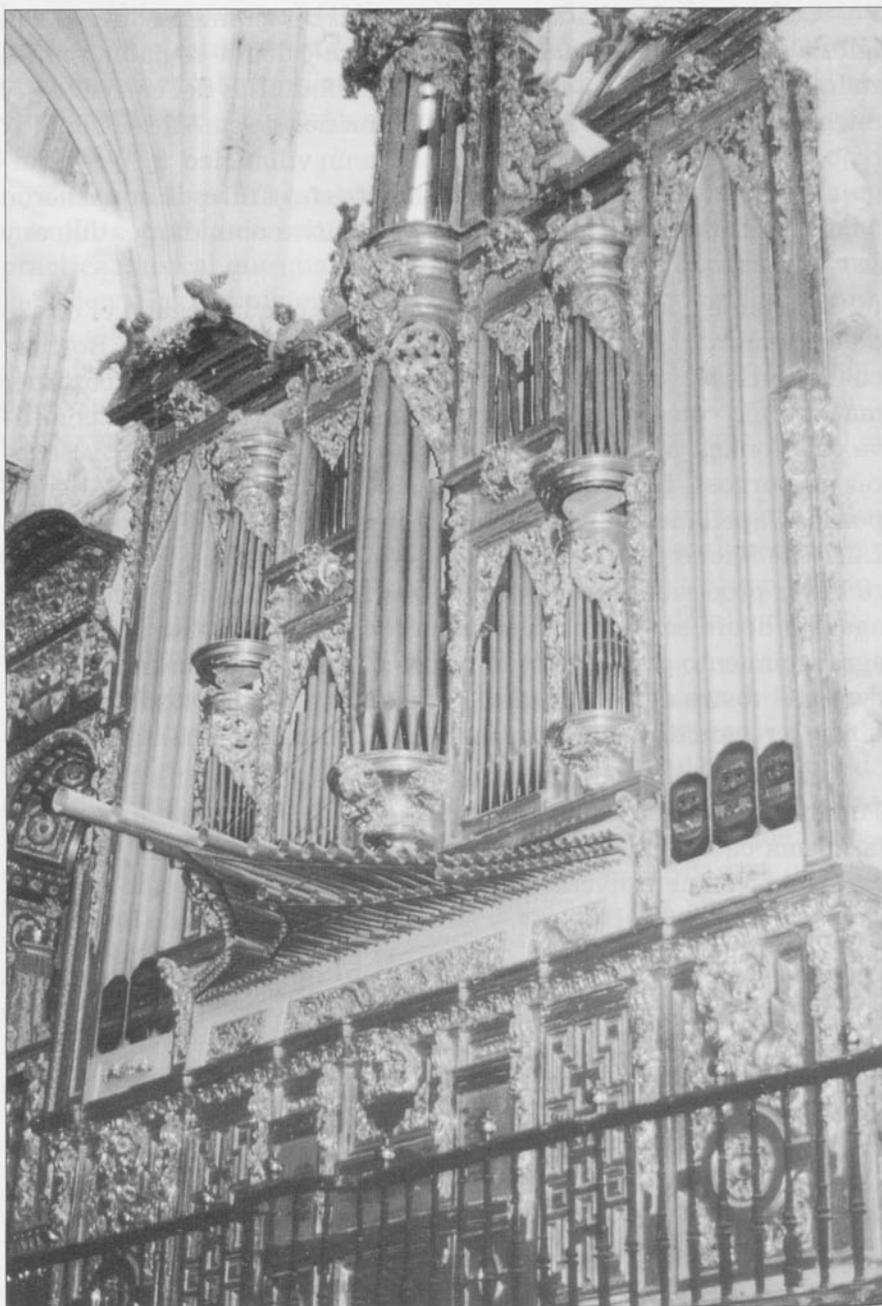
Semejante aparato se sucedió y cumplió con la llegada el día 28 de Diciembre de 1745, de la Infanta Dña. M<sup>a</sup> Teresa de Borbón, cuando viajaba desde la corte madrileña a Francia para contraer matrimonio con el Delfín. Acompañada de una importante comitiva de “Condes, Marqueses y Damas, y de las Principales S<sup>as</sup> y Señores de Burgos”, fue recibida en las cadenas del Compás de Adentro por los Capellanes y Confesores. La bienvenida de la Abadesa, Dña. Lucía de Mioño y Salamanca (1742-45) y comunidad, formada para llevar procesionalmente al coro a la Infanta. El recibimiento y el agasajo debió ser de tal prestancia, que fue objeto de alabanza y agradecimiento por parte de la futura delfina: “(...) mirando no menos en el rostro de Su alteza el gusto, que recibia en los finos obsequios, y reverentes demostraciones de Comunidad tan regia (...)”.

El *Te Deum* entonado hasta la entrada del Coro, daba paso al besamanos constituido como en anteriores coyunturas similares o de la misma categoría. El respetuoso acto se enaltecía con piezas de carácter solemne y diversos instrumentos: “(...) celebrando la Música las glorias de las Huelgas, y las Admiradas gracias de Su Alteza, con voces las mas sonoras, con varios instrumentos, y con un villancico, el mas propio de tanto empeño (...)”.

En estas funciones y en otras circunstancias comunes, hubo piezas interpretadas al órgano. Con este fin sirve el majestuoso órgano mayor de la Capilla Mayor –dotando a la iglesia con otro espléndido instrumento, en este caso fuera de la clausura–, “(...) Uno de los órganos más interesantes de mediados del siglo XVIII (...) con una de las cajas más lujosas y mejor ornamentadas de todos los órganos barrocos que se conservan en la provincia de Burgos (...)” (44).

---

(44) PAYO HERNANZ, R. J., *El arte de la madera en Burgos durante los siglos XVII y XVIII...*, 111.



*Órgano mayor. Capilla Mayor. Iglesia del Monasterio de Las Huelgas.*

Asimismo no podemos dejar inadvertida la constancia en los libros de gobierno, los músicos vinculados al cenobio, de reconocida formación y cuidada selección, recogidos en las relaciones de los empleados y trabajadores ocupados en la abadía. Figuran concretamente, un Maestro de Capilla, un organista y músicos (45).

La estabilidad imperaba en estas décadas. A principios del S. XIX en el ámbito nacional el ejercicio musical es brillante, además de que –al margen de la creación y calidad de las obras–, canaliza sus manifestaciones en diversos géneros y formas musicales. Son años fructíferos para la música de capilla y de cámara. Mas los acontecimientos históricos y culturales preparan un destino diferente (46). En la Real Casa se acercaba el momento en el que la vida monástica afrontaría episodios que, de una forma más o menos radical, transformarían su camino: la llegada de las tropas francesas, la desamortización y la pérdida de la jurisdicción exenta cuasi episcopal de la abadesa, entre otras. Fr. Bernardo Ulloa, confesor de la comunidad, encomiaba la devoción, trabajo, esfuerzo y empeño de las religiosas: “(...) especialmente en las dos desgraciadas épocas de Franceses y males españoles, que han tratado y destruido con la mayor ferocidad tantas casas de Dios (...)” (47). En este siglo se van a producir los cambios más profundos, entre los que afectan también el funcionamiento en el monasterio de la Capilla de Música.

La entrada en la ciudad de las hordas francesas supuso el primer sobresalto. La irrupción causó la huida y disgregación de la comunidad por unos años, dejando el cenobio en manos de los soldados invasores, que lo convertirían en cuartel, con la subsiguiente disolución de las estructuras de gobierno y convivencia vigentes, entre ellas por supuesto, la capilla musical. Las religiosas regresarían en el año 1814, desde los distintos conventos y casas en las que se habían alojado a lo largo de la geografía nacional. Correspondió a la abadesa Dña. Bernarda Orense (1812-15), organizar las difíciles y

---

(45) CAMARERO BULLÓN, C., “La provincia de Burgos en el siglo de las luces”, *Historia de Burgos. Edad Moderna*, T.III (1), 208-210. Consta la composición de la comunidad y sirvientes en el gobierno de Dña. Josefa Carrillo y Ocampo, a mediados del S. XVIII.

(46) La música de capilla sufrirá las consecuencias de la desamortización de la Iglesia, mientras que la de cámara es catapultada por las instituciones culturales.

(47) AMHBu., leg.43, nº2228. Exposición de Fr. Bernardo de Ulloa a la abadesa Dña. Lorenza Orense, 28-Febrero-1828.

costosas tareas de rehabilitación y el orden establecido anterior, inicialmente al menos en la medida de lo posible, cometido que requeriría importantes esfuerzos, medios y años. Poco a poco, la desolación por lo encontrado dio paso a la recuperación y restablecimiento de las estructuras sociales, administrativas y de gobierno. Sin duda, la situación económica, material y social del monasterio, cuando se reorganiza en la segunda década de esta centuria, es tan sólo una sombra de lo que fue, en no pocos aspectos, y la capilla musical se incluye entre ellos.

La capilla musical volvió a formarse, aunque muy mermada y con notables diferencias. Es muy interesante una escritura presentada por los Capellanes músicos del Real Monasterio, extendida en Huelgas (48), el 13 de Noviembre de 1817, cuyo contenido es el que a continuación exponemos.

La relación está encabezada de la siguiente forma: "Razon q<sup>e</sup> los tres Capp musicos q<sup>e</sup> estamos residentes podemos dar de los emolumentos q<sup>e</sup> percibiamos por la capilla cuando esta estaba completa".

En principio, ni los miembros, ni lo que perciben económicamente se corresponde a épocas anteriores: El Maestro de Capilla recibe del monasterio, cincuenta y cuatro fanegas de pan, por la celebración anual de 208 misas; los siete capellanes "de voz e instrumento", siete fanegas de pan cada uno, anuales, por las veintinueve misas que celebran; y por las "funciones" estipuladas por el cenobio, la capilla percibirá cuatrocientos cincuenta y cinco maravedís -suma que es pagada por el Mayordomo, en dos plazos señalados en dos fechas específicas: los días de S. Juan y de Navidad-. Si al margen de los oficios concertados, hubiera "(...) otras funciones, las pagaban los particulares (...)".

Estos son los beneficios que la capilla cobra de la hacienda del Real Monasterio, a las que añade otras cantidades de diferentes lugares: En Covarrubias, treinta y dos reales y cinco maravedís, "de la mitad de un censo"; en Burgos, treinta y tres reales de la parroquia de S. Pedro de la Fuente, réditos de un censo de mil ciento diez reales; en Tadjadura, media fanega de pan; y en Buñuel, dos fanegas de pan.

---

(48) AMHBu., leg.44, nº2275. Razón que los Capellanes músicos del Real Monasterio presentan a la Abadesa Dña. Francisca de los Ríos. Huelgas, 13-Noviembre-1817.

Razon q<sup>d</sup> los tres Capp<sup>l</sup> músicos q<sup>d</sup> est<sup>an</sup> ~~interidentes~~ <sup>interidentes</sup> po-  
demos dar de los emolumentos q<sup>d</sup> percibiamos por la ca-  
pilla cuando esta estaba completa.

Los siete Capp<sup>l</sup> de voz e instrumento recibian del  
monasterio en cada un año siete fanegas de pan cada uno  
por las q<sup>d</sup> celebraban veinte y nueve misas el año bisesto  
y treinta el pan.

El Maestro de capilla percibia cincuenta y cuatro fa-  
negas de pan de el dicho monasterio por las q<sup>d</sup> cele-  
braba anualmente doscientas ochomisas.

Por las funciones q<sup>d</sup> constan en la tabla de la sacristia  
recibia la capilla cuatrocientos cincuenta y cinco m<sup>d</sup>  
q<sup>d</sup> pagaba el mayor domo de marabedise de dicho  
monasterio en dos libranças de S.<sup>n</sup> Juan y Navidad.  
pues si además de estas abia otras funciones las paga-  
ban las particulares

Huelgas 13 de Noviembre de 1817

D<sup>n</sup> Leon Martinez

D<sup>n</sup> Lucas Martinez

Huelgas y Noviembre 14 de 1817.

D<sup>n</sup> Carlos Cimeros

en atención a que los Capellanes Musicos cobran los  
32 r<sup>l</sup>. 5 m<sup>d</sup> en Co<sup>l</sup>axubias; y 33. en 5<sup>ta</sup> pedro, y dos fanegas  
y media de pan en Tuduna y Buniel y no accn oficio

Fragmentos de la escritura. 13-14 Noviembre 1817

Esta relación ni tan siquiera se pudo hacer completa, pues recoge parcialmente los datos que los Capellanes pueden demostrar irrefutablemente, a falta de otros documentos que confirmaran fehacientemente el resto, ya que, como anotan, "(...) si alguno abia estaba en casa de D<sup>n</sup> Phelipe Dominguez como mayordomo q<sup>e</sup> era el año de el ataque y por consiguiente se perdieron si abia alguno (...)".

Si la situación de normalidad monástica se restituye, la más apropiadamente definida como "actividad" –no promoción– musi-

cal retoma su estabilidad. En las ceremonias solemnes, los oficios celebrados serán acompañados por cantos, en los que interviene con frecuencia la capilla de música y diversos instrumentos. De este modo, es frecuente la presencia en las fiestas de Corpus, aniversarios y otros sufragios, festividades y oficios –como en tiempo de Cuaresma–, a los que incluso asiste el pueblo. Y con carácter extraordinario, en las ceremonias de elección y entierro de abadesas y ocasiones similares. Se comprueba con las noticias que tenemos de variados acontecimientos, en los que participa una capilla musical, del Monasterio y también de la Catedral. Destacando algunos ejemplos haremos referencia a los siguientes.

La capilla catedralicia recibe en Abril de 1887, treinta y cinco pesetas por cantar los Misereres el Viernes de Cuaresma. En la escritura se cita relevantemente a D. Teodoro Lluch, tenor de esta capilla (49).

En el mes de Mayo del mismo año, la comunidad contrata a Juan José Piedra y otros músicos de Burgos, así como también a los del Hospital del Rey, para “cantar Motetes y demás”, durante los ejercicios de las Flores de Mayo que se celebran en la iglesia (50).

Y en las fiestas religiosas, cívico-militares del Corpus, según los libros de caja de este periodo, la abadía requiere los servicios de la capilla de la Santa Iglesia Metropolitana, desde la segunda mitad del siglo (51).

Entre el personal y empleados que atienden esta casa cisterciense, figura en bastantes ocasiones el Capellán organista, persona que habita una de las casas de los Compases (52). Y con él se cita otro nombre, D. Saturio Aguirre, como “Capellán músico tenor tiple de la Capilla de la iglesia del Real Monasterio de Las Huelgas”.

---

(49) AMHBu., Libro de caja, 30-Abril-1887.

(50) AMHBu., Libro de caja, 31-Mayo-1887.

(51) Por ejemplo, en Junio de 1888, se paga el día 16 a la “Capilla de Música de la Santa Iglesia Metropolitana a los Sres. Gonzalo Lastra, Quesada, Rejano, y demás, la cantidad de 940 ptas. y 33 cts. por los servicios y artículos para la función religiosa cívico-militar, según costumbre”. AMHBu., Libro de caja, 16-Junio-1888. Anteriormente, en Junio-1886 recibió 1.056 ptas. por la participación en la fiesta del Corpus; y en 1887, 885 ptas.

(52) Tenemos noticia que esta casa del Capellán organista, será reparada y acondicionada en los años '80. en un libro de caja consta que el 30 de Septiembre de 1885, se paga a Benito Arnáiz, albañil, la cantidad de 182 ptas. y 25 cts. por arreglos en la vivienda, en la Capilla de Santiago y reparaciones en varios tejados del conjunto monacal.

La Abadesa Dña. M<sup>a</sup> Concepción Casilda de Rozas (1850-53), ofrecerá al Capellán D. Miguel Rebolza, el cargo de "organista de los Capellanes". Recibía contestación el día 13 de Febrero de 1851, brindado su disposición, pese a que, como él mismo hace notar, "ese Cabildo está bien servido" (53). La dotación que podía ofrecer y asignar el monasterio a este cargo en el S. XIX es, además de una suma de dinero, una casa con huerta.

Además de estos capellanes, también se registra a Dña. Ruperta Hubeda, como "organista", que ejerció este cometido "para la comunidad", recibiendo ciento treinta y dos maravedís por "(...) su situado de dos años que cumplen en fin de Junio del presente" año de 1826 (54).

Y si algo ha adquirido también preeminencia ha sido el órgano. Su significación ha sido y es evidente en los oficios litúrgicos. Función para la que es indispensable que se halle en un correcto estado. A la luz de los datos documentales (55), las reparaciones y revisiones han sido habituales y periódicas en los años que cubren los S. XIX y XX. Algunas de estas intervenciones son las que siguen.

En 1859 es reparado por el organero Tomás de Herreros, y de acuerdo con el contrato y recibo, la obra asciende a tres mil pesetas. En Julio de 1889 se arregla "el órgano de la iglesia monástica" nuevamente. Se cita a Tomás Hene, "compositor de pianos" como artífice de esta reparación (56).

Pero definitivamente será en Enero de 1890 cuando se contrata formalmente la "recomposición" de los dos instrumentos, tanto del coro de las monjas en la nave central, como el órgano de la capilla mayor. La tarea se encarga a los hermanos Roqués, constructores de órganos en Zaragoza. El acuerdo establece el pago de tres mil pesetas, "a cuenta de mayor cantidad", según los presupuestos aprobados por Real Orden, y debiendo dejar ultimadas las obras antes del 31 de Mayo (57). La Real Intendencia destinaría cuatro mil doscientas noventa pesetas,

---

(53) AMHBu., leg.44, nº2282. Correspondencia de la Abadesa de Las Huelgas, 13-Febrero-1851.

(54) AMHBu. Libro de caja, 30-Junio-1826.

(55) La documentación que se ha conservado arroja información correspondiente a estas centurias. La anterior se ha perdido, o no se registra.

(56) AMHBu., Libro de caja, 31-Julio-1889. Por el trabajo cobra 7 ptas. y 50 cts.

(57) AMHBu. Libro de caja. 31-Enero-1890.

exclusivamente, para el pago “de la reparación del órgano exterior de la iglesia monástica, llevada a cabo según contrata”.

Durante la instalación del órgano del coro, algo posterior a la de la capilla mayor, la comunidad alquila otro órgano, para el servicio de los oficios de dicho coro; adquisición que se hace en la ciudad (58). En Noviembre de 1890 la Real Intendencia para cinco mil seiscientos sesenta y cuatro pesetas a los Sres. Roqués de Zaragoza, por el arreglo y colocación del órgano en el “coro interior” de las monjas. En el libro de caja se anota: “Cumplieron con todas las formalidades del contrato”.

Posteriormente se suceden las afinaciones regulares de ambos, operaciones que como comprobamos, también eran ocasiones aprovechadas para realizar algunas revisiones del estado de conservación. En Noviembre de 1892 se pagan diez pesetas por una de ellas. Para la festividad del Corpus, en varias ocasiones, contratando a un vecino de la ciudad, Tomás Hesse, en 1894 y 1895 (59). A finales del mismo año, en Diciembre de 1884, se coloca una nueva correa y tirafondos (60). Y justamente doce meses después, durante la revisión de Diciembre de 1895, se cambian “cuatro palos balaustrados torneados para el antepecho del órgano” (61).

Ya en 1899, la administración entregaba mil ciento veintiocho pesetas y cuarenta céntimos, por el desmonte, arreglo y afinación. La tarea corre a cargo del organero de Zaragoza, el Sr. Inchaurre. Los elementos y piezas a restaurar son necesarios y el 22 de Marzo de 1900 se registra un nuevo pago de setenta y cinco pesetas a Calixto M<sup>a</sup> de la Peña, Capellán organista del Real Monasterio, por “los gastos ocasionados del arreglo del órgano de dicha iglesia” (62).

Sendos órganos serán nuevamente afinados en Diciembre del mismo año, como también se hace otra general en Septiembre de

---

(58) AMHBu., Libro de caja. Septiembre-1890. El alquiler se realiza a Bonifacio López, almacenista de pianos y armonios.

(59) AMHBu., Libro de caja. Consta el pago realizado por el Monasterio el día 26 de Julio de 1894.

(60) AMHBu., Libro de caja. 28-Diciembre-1894. Adquiridos a Bruno Castrillo, también vecino de Burgos.

(61) AMHBu., Libro de caja. 30-Diciembre-1895. Material adquirido en Burgos, a Fidel Gutiérrez.

(62) AMHBu., Libro de caja. 22-Marzo-1900.

1915. Y dos años más tarde, en el mes de Septiembre nuevamente, consta la "afinación y arreglo de los dos órganos" (63). Sucesivamente se repite esta operación en los años siguientes, hasta 1925. En los años de 1926 a 1928, se lleva a cabo durante el mes de Mayo. A partir de entonces son constantes los reconocimientos de estos dos valiosos instrumentos.

Desde el primer tercio del S. XX, ya hay capellanes excedentes de este monasterio, circunstancia que determina que una de las religiosas de la comunidad reciba el cargo de acompañar con el órgano los cantos propios de la celebración de los oficios, tanto en el coro de la iglesia como en el denominado coro alto de la nave S. Juan Evangelista, instalando para el servicio de este último, un órgano eléctrico.

La singularidad de este Real Monasterio no sólo se ha revelado en las prerrogativas, exenciones, privilegios y emolumentos que ha poseído gracias a los monarcas fundadores y sus sucesores, consagrándolo por la tradición en prototipo, sino también en las personas que han ejercido de mecenas y han intercedido por y en él, conduciéndolo a lo que ha significado y hoy es.

Al recibir la pátina del tiempo, los años de regularidad y recuerdo de la gloria que manifestó artística y culturalmente la promoción musical de Las Huelgas vislumbran una adaptación y cambio que tornaría en actividad musical.

---

(63) AMHBu., Libro de caja., 28-Septiembre-1917. Consta el pago de 150 ptas.

