

La música en los Oficios del Viernes Santo escurialense: Obra polifónica de fray Manuel de León (†1632)

Gustavo SÁNCHEZ
Universidad Autónoma de Madrid

- I. Introducción.**
- II. Oficios del Viernes Santo en El Escorial. Aspectos musicales.**
- III. Polifonía en la liturgia del Viernes Santo escurialense.**
- IV. Repertorio *cuasi* único: Los motetes de fray Manuel de León.**
- V. El autor y su obra.**
- VI. Cuestiones sobre praxis interpretativa.**
- VII. Conclusiones.**

I. INTRODUCCIÓN

El particular modo en que se celebraban los oficios de Semana Santa en el monasterio del Escorial, uno de los más destacados de la Orden Jerónima en lo que a las costumbres del coro y al canto de las divinas alabanzas se refiere, lo hacen especialmente atractivo en el terreno estrictamente musical.

Llama la atención que ya en 1567, la pequeña comunidad que habitaba en El Escorial “de abajo” en el monasterio de prestado -mientras se construía arriba el monumental edificio-, requiriese la presencia de varios monjes de otros monasterios para cantar los oficios de la Semana Santa de aquel año. Aunque no sabemos si ya entonces se interpretó polifonía -se cita un contralto-, lo que verdaderamente llama la atención es el esfuerzo realizado por aquellos primeros monjes escorialenses para solemnizar de manera conveniente la Semana Santa de aquel año, desembolsando un total de 60 reales en concepto de “caminos” para dichos frailes¹.

Es especialmente significativo el hecho de que una de las primeras referencias al uso de polifonía en la liturgia del monasterio del Escorial, en 1587, tuvo como marco precisamente la Semana Santa y, según el cronista, por expreso deseo de Felipe II², quien estuvo presente en los diferentes oficios religiosos:

¹ Biblioteca del Escorial (BE), 186-II-12. *Gastos de Procuracion. Año 1565 [hasta 1568]*, [Caminos], f. 107r: “Este día [3-IV-1567] di al Padre valençiano contralto que vino para la Semana Santa doce rreales para el camino. Este día vinieron para la Semana Santa vnos padres vno del Parral y otro de Madrid y otro de Siguença y para se yr di al de Siguença veynte y quatro rreales, y a los qu’estaban cerca a cada [uno] doze rreales, que son por todos çuarenta y ocho rreales.”

² Veinte años después de la prohibición del monarca de que en su monasterio se hiciesen los oficios a canto de órgano, no sólo permitió, sino que ordenó justamente lo contrario. AGP, PCES, Cº 26, Exp. 1 (*olim* Leg. 1.956). *Carta de Fundación (1567)*, Cláusula 38: “Y en quanto a las otras misas y horas y ofiçios diuinos que en el dicho monasterio se han de haçer y çelebrar continuamente [...] queremos y expresamente ordenamos que se digan y çelebren en canto llano e no haya en ninguna manera, ni en ningun dia ni fiesta canto de organo [...]”. Véase HERNÁNDEZ, L., “La música en la vida de Felipe II. Polifonía y canto llano en la «Carta de Fundación» del Monasterio de El Escorial”, en *La Ciudad de Dios*, 211/3 (1998), pp. 759-812. SIERRA PÉREZ, J., “La supuesta intervención de Felipe II en la polifonía contrarreformista (comentario al nº 38 de la «Carta de Fundación y Dotación de San Lorenzo el Real». Año 1567)”, en *Felipe II y su*

“Dixeron las Passiones esta Semana S[an]ta con passos de canto de organo por mandado del Rey N[uest]ro S[eñ]or, el Padre Vicario fray Gaspar de Leon, y fray P[edr]o Marin, y fray Martin de Villanueva, fray Bar[tol]me de Santiago y fray P[edr]o de Alcalá, todos cantores diestros, y lo hizieron tan bien que dieron mucho gusto”³.

Otro cronista, fray Jerónimo de Sepúlveda, sin mencionar los nombres de los músicos jerónimos, resalta la majestuosidad de la liturgia escurialense de forma un tanto apasionada, llegando a dudar “se haga mejor en toda la Iglesia Católica, ni con tanta solemnidad”⁴. En fechas posteriores, encontramos diversas referencias a la magnificencia de las celebraciones litúrgicas de la Semana Santa en El Escorial en directa relación con los monarcas descendientes de Felipe II⁵. Pero quizás la noticia más detallada sobre la liturgia de la Semana Santa en el monasterio del Escorial es el informe que acompaña a una crónica sobre la asistencia de Carlos II y su esposa por primera y última vez, en el año 1700. Este relato nos servirá de punto de partida para el estudio de la liturgia del Viernes Santo y de sus aspectos musicales, tal y como se practicaba en el monasterio del Escorial.

época. Actas del Simposium, 2 ts., San Lorenzo del Escorial 1998, t. I, pp. 169-240. NOONE, M., “Felipe II y la música en El Escorial”, en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), Madrid 2004, pp. 41-46.

³ Biblioteca del Escorial (BE), K-I-7. SAN JERÓNIMO, fr. J. de, *Libro de memorias deste mon[asterio] de St. Lorençio el Real el qual comienza desde la primera fundaçion del dicho mon[asterio] como pareçera adelante*, f. 192v.

⁴ SEPÚLVEDA, fr. J. de, “Historia de varios sucesos y de las cosas notables que han acaecido en España y otras naciones desde el año de 1584 hasta el de 1603”, en ZARCO, J. (ed), *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Madrid 1924, p. 34.

⁵ En 1608, “acercándose la Semana Santa, suplicó la Reina á S. M. que se fuesen á tenerla á San Lorenzo, porque nunca habia estado allí por este tiempo, y le habian informado de lo bien y devotamente que en aquella iglesia se hacian los officios divinos de este santo tiempo; á lo cual se inclinó el Rey por darle contento, y llegaron allá víspera de Domingo de Ramos”. CABRERA DE CÓRDOBA, L., *Relaciones de las cosas sucedidas en la Côte de España, desde 1599 hasta 1614*, Madrid 1857, p. 334. Sin embargo, Felipe IV no celebró ninguna Semana Santa en El Escorial, a pesar de las invitaciones de los priores, tal y como sucedió en 1634: “Los officios de la Semana S[an]cta se an çelebrado en casa con mucha deuocïon y de suerte que parece no falto en la tierra, mas que la presençia de V[uestra] Mag[esta]d, que lo llenara y authoriçara. Supp[li]co a V[uestra] Mag[esta]d que el año que viene se sirua de la venir a tener aqui, como lo hizieron muchos años el abuelo y padre de V[uestra] Mag[esta]d, que tengo por muy çierto que se holgara V[uestra] Mag[esta]d de ver la quietud con que se haze el officio, que si yo entendiere gustare V[uestra] Mag[esta]d dello terne cuydado de acordarlo a su t[iem]po.”. AGP, PCES, C^o 14, Exp. 11. *Carta del Prior al Secretario, 17-IV-1634*.

II. OFICIOS DEL VIERNES SANTO EN EL ESCORIAL. ASPECTOS MUSICALES

El documento presta especial atención a todos los pormenores de la liturgia correspondiente a los oficios del Viernes Santo -la que interesa a nuestro propósito- siguiendo prácticamente al pie de la letra lo prescrito por el *Misal Romano*⁶, el *Ceremonial de Obispos*⁷ y el *Ordinario y Ceremonial* de la Orden Jerónima⁸, a lo que se añaden ciertos detalles particulares del monasterio laurentino, como los intérpretes de la Pasión:

“Este día se toca â choro a las ocho acabada la Nona se empieza el officio, despues cantan la Passion fr. Joseph de Linares fr. Miguel de Cuenca y fr. Pedro de Tarazona acabada la Pasion, y dichas las vltimas oraciones se quita el sazerdote la casulla y estando al lado de la Epistola reziue de mano del diacono vna Cruz y buelto el rostro al pueblo la empieza â descubrir por la parte de arriba entonando la antiphona: *Ecce lignum crucis*, a que responde el choro: *Venite adoremus*. Despues la descubre el brazo derecho lebantandola vn poco, y entona vn punto mas alto la misma antiphona despues para el sazerdote al medio de el altar, y descubriendo toda la cruz la lebanta de suerte que todos la vean, y entona la misma antiphona vn punto mas alto. Luego la lleba a un lugar que esta preparado con su tapete, y almoadas y descalzo la adora hincandose tres vezes de rodillas antes de besarla; lo mismo hazen todos los ministros del altar a que se sigue toda la comunidad que de dos en dos y descalzos hazen lo mismo. Mientras esta cruz que se adora la descubre el preste se descubre asimismo el Santo Christo, y cruz que esta en lo alto del altar maior, y vna y otra no se buelben â cubrir.

Acabada la Adoración de la Cruz se dispone la procesion en la misma forma que el dia antezedente⁹, solo con la diuersidad de ser las capas, y

⁶ *Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, Pii V Pont. Max. iussu editum*, Paris 1571, ff. 82v-89r.

⁷ *Ceremoniale Episcoporum Clementis Papae VIII et Innocentii X iussu recognitum*, Roma 1713, pp. 254-271.

⁸ VERA, fr. M. de la, *Ordinario, y Ceremonial, segun las costumbres y rito de la Orden de Nuestro Padre San Geronymo*, Madrid 1636, ff. 52v-57r. REYES, fr. J. de los, *Ordinario y Ceremonial de la missa y officio divino de la Santa Iglesia Romana, sus rúbricas, y rito del Missal, Breviario, Ritual Romano, y las costumbres loables de la Orden de Nuestro Padre San Geronymo*, Madrid 1752, pp. 191-200.

⁹ Es decir, el Jueves Santo: “Acabada la missa se dispone la procesion desde el altar maior, y va por la naue que mira a la sacristia y la que va a la cappilla de las Virgenes hasta llegar al Monum[en]to por la naue prinzipal. Al celebrante van acompañando el diacono y subdiacono, dos acolitos, dos thuribularios, ocho sacerdotes con capas para llevar el palio si

ornamentos negros, y amarillos, y llebar todos las velas apagadas, sino es los acolitos que acompañan la cruz que estos las lleban encendidas, en esta forma camina la prozesion por la naue de la sacristia asta llegar al Monum[en]to adonde el sacerdote hincado de rodillas haze vna breue oraçion mientras el diacono abre la custodia, luego hecha inzienso en el inzensario sin bendezirse, ê inziensa de rodillas â el Santissimo Sacram[en]to. Despues toma el caliz de mano del diacono, y enzendidas todas las velas prosigue la prozesion cantando el *Vexilla Regis* por la naue de en medio viniendo al altar maior por el lado de palacio. Puesto el Sacram[en]to en el altar se arrodilla el preste, y le inziensa. Despues se lebanta, y saca la ostia del caliz y le pone en la patena. El diacono prepara el caliz con vino, el subdiacono administra el agua sin que el sazerdote la vendiga, ni diga oracion alguna. Se pone inzienso sin vendezir en el inzensario y se inziensa la ofrenda, y altar como otras vezes, labase los dedos en acabando va prosiguiendo asta reziuir el Cuerpo de Christo. Despues sin hechar vendicion al pueblo hazen el sazerdote, y ministros inclinacion profunda al altar, y cantando la Musica vn motete se buelbe la prozesion a la sacristia, y se empieza â quitar el Monum[en]to”¹⁰.

Resultan particularmente curiosas ciertas indicaciones, como la de descubrir el Cristo del altar mayor (desde el punto de vista técnico no sabemos de qué modo se llevaba a cabo la operación; seguramente por medio de una cortina), así como la participación de los 40 seminaristas con sus respectivos ciriales de plata, los cuales sólo se usaban tres días al año: Jueves Santo, Viernes Santo y Corpus Christi¹¹. Verdaderamente debió ser algo conmovedor el acto considerado en su conjunto. Pero vayamos a los aspectos musicales de la ceremonia.

Si nos atenemos al *Misal Romano*¹², en el oficio del Viernes Santo eran interpretados los siguientes cantos¹³: las dos lecciones o “profecías” (entonadas

no lo lleban los grandes, y caballeros. Los quarenta niños del Seminario cada vno con su candelero de plata forman otra prozesion en medio de la que forman los religiosos, llebando todos las velas encendidas”. BL, Egerton 335, ff. 175r-181r. *Officios Diuinos, Exercicios y Santas Ceremonias, que en este R[ea]l Monast[er]io de S[a]n Lor[en]zo se celebran en el discurso de la Semana Santa*, [1700], ff. 176v-177r.

¹⁰ *Ibid.*, ff. 177v-179r.

¹¹ SANTOS, fr. F. de los, *Descripcion del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial, unica maravilla del mundo, fabrica del Prudentissimo Rey Philippo Segundo, nuevamente coronada por el Catholico Rey Philippo Quarto el Grande, con la magestuosa obra del Pantheon, y translacion de los Cuerpos Reales, reedificada por Nuestro Rey, y Señor Carlos II despues del incendio*, Madrid 1681, f. 44v: “Ay tambien [en la sacristia] quarenta ciriales de plata lisa, que siruen solamente tres dias en el año, y los lleuan quarenta niños seminarios en las procesiones del dia del Corpus, y Iuues, y Viernes Santos.”

¹² *Missale Romanum...*, ff. 82v-89r.

por un cantor solista; en El Escorial un sacristán) seguidas de sus respectivos Tractos *Domine audivi y Eripe me*; la Pasión según San Juan; en la Adoración de la Cruz: los Improperios (*Popule meus*), la antífona *Crucem tuam*, el salmo *Deus misereatur* y el himno *Crux fidelis*; y el himno *Vexilla regis* para la procesión desde el altar hacia el Monumento¹⁴.

Sobre el modo particular de llevar a cabo estos cantos en El Escorial¹⁵ trata de manera especial el *Corrector del Canto* de 1780. Al igual que en el documento de 1700, también se hace referencia a los motetes que se interpretaban junto al Monumento, sobre los que volveremos más tarde:

“Dicha la Nona [que se inicia a las 8 de la mañana], canta un sacristan la Leccion en el presbiterio. Luego, los cantores (de fuera de la Escuela) inician el Tracto, del que se cantan dos o tres versos y, antes de la Pasion, se cantan tres y no se encomiendan nada porque el coro lo prosigue todo. Acabado el *Venite adoremus*, que se dice tres veces de rodillas, vaja la comunidad para la Adoracion de la Cruz; la que, concluida, se forma con las belas sin encender en la nave de N[uestro] P[adr]e S. Geronimo y, dispuesto todo, avisa el Corrector al celebrante y se camina al Monumento en silencio. [...] Luego que empieza á bajar el preste con S[u] Mag[esta]d el Corrector puesto delante del tenebrario entona muy despacio el *Vexilla Regis* en el tono ferial [...]. Llegado el preste al altar mayor, se deja de cantar aunque no se haia acabado el Himno. Acabados los oficios, se buelve la procesion como otras veces por la nave de N[uestro] P[adr]e S. Geronimo, y los musicos cantan en el Monumento, como tambien a la venida”¹⁶.

En la liturgia escurialense era habitual abreviar ciertos cantos suprimiendo determinados versos, habitualmente en razón de una mejor adaptación del elemento musical a la “escenografía” o aparato ceremonial, sobre todo en el

¹³ Por su brevedad e intrascendencia desde el punto de vista musical no se incluyen las oraciones del sacerdote y respuestas de la congregación.

¹⁴ En el Misal de 1571, salvo alguna excepción, sólo consta el texto de los referidos cantos. A comienzos del s. XVII se publicó el *Graduale de Sanctis, iuxta ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae, cum canctu Pauli V Pont. Max. iussu reformato*, Roma 1614-1615; pero desgraciadamente las melodías fueron extensamente mutiladas con respecto a las recogidas en la mayoría de los cantorales de las iglesias de la época, incluidos los del Escorial. Véase ASENSIO PALACIOS, J. C., “El Canto Llano en la España del siglo XVI. De olvidos y protagonismos”, en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), Madrid 2004, pp. 253-284.

¹⁵ Excepto los de la Pasión, recogidos en los tres *Pasionarios* conservados en la Biblioteca del Monasterio, el resto de cantos se encuentran en el Cantoral N° 15 (según la numeración de Rabanal), dedicado parcialmente a los oficios del Viernes Santo (ff. 1r-71v) y ubicado en el Trascoro, estante “A”. Véase RABANAL, V., *Los Cantorales de El Escorial*, San Lorenzo del Escorial 1947, p. 107.

¹⁶ BE, L-III-34. *Directorio del Corrector Mayor del Canto, 1780*, ff. 67r-67v.

caso de las procesiones. Otro fin de este método era acotar de la forma más precisa posible la duración de un determinado acto litúrgico, lo que también se conseguía ralentizando o acelerando el “tempo” o velocidad del discurso musical¹⁷. Alguna de estas dos causas pudo estar detrás de la selección de los dos o tres primeros versos en el caso del primer Tracto y de tres versos en el segundo¹⁸. Obsérvense asimismo las indicaciones señaladas para el canto del himno *Vexilla regis*, el cual había de ser entonado “muy despacio” (lo que equivalía a “muy solemne” en el contexto jerónimo¹⁹), debía utilizarse el tono ferial²⁰ y podía ser concluido antes del final.

Pero quizás lo que más interese a nuestro propósito sean las obras que los músicos -es decir, la capilla polifónica- cantaban junto al Monumento tanto en la procesión de ida como en la de vuelta, con la que se ponía fin a los oficios del Viernes Santo. Se trataba de motetes o versiones polifónicas de alguno de los referidos cantos de la liturgia de dicho día, como se verá a continuación.

III. POLIFONÍA EN LA LITURGIA DEL VIERNES SANTO ESCURIALENSE

No cabe la menor duda del empleo de la técnica polifónica en la liturgia escurialense de la Semana Santa y, por ende, en la del Viernes Santo, ya desde tiempos del fundador y por su expreso deseo (recuérdese la cita de 1587). Otra prueba de ello son las obras conservadas tanto en los Libros de Facistol como en la música “a papeles”. El estudio y análisis de este repertorio resulta fundamental para extraer conclusiones sobre el uso de la polifonía en los oficios del Viernes Santo en el monasterio del Escorial.

Las partituras más antiguas conservadas en la actualidad son las recogidas en los Libros de Facistol, de los que actualmente existen 15 en diferentes archivos²¹.

¹⁷ Véase HERNÁNDEZ, L., *Música en el Monasterio de El Escorial (1563-1837). Liturgia solemne*, San Lorenzo del Escorial, EDES, 2005, pp. 133-137.

¹⁸ De hecho, en el cantoral dedicado a los oficios del Viernes Santo los versos 3º y 4º del Tracto *Domine audivi* figuran sin música, sólo el texto. En el caso del segundo Tracto, *Eripe me*, aparecen los 6 versos completos con música y texto; es probable que se tratase de una abreviación de la pieza en época tardía; recuérdese que el texto del *Directorio del Corrector del Canto* fue redactado en 1780.

¹⁹ Véase HERNÁNDEZ, L., *Música en el Monasterio...*, p. 133.

²⁰ No deja de sorprender esta indicación, dado que tanto en el libro de coro correspondiente como en el *Procesionario de la Orden* sólo existe una única versión, al contrario que sucede con otros cantos para los que se ofrece otra versión en tono “solemne”.

²¹ BE, Libros de Facistol (LF) 1-5; hay 5 más, pero copiados en fechas tardías: desde finales del s. XVII hasta los últimos años del s. XVIII). The Hispanic Society Library of New York (NYHS), 253a, 278, 288, 861, 869, 870, 871; Archivo del Monasterio de Montserrat

En algunos de estos libros consta el año de su confección (1604²² y 1608²³), lo que unido a la similitud de sus características podría fechar su origen en los últimos años del s. XVI y primeros años del s. XVII. El autor se mantiene en el anonimato, si bien diversas fuentes señalan inequívocamente como copista a fray Pedro de Estremera (t.h.1587-†1632)²⁴.

En un sentido general, las composiciones polifónicas para los oficios del Viernes Santo podrían ser divididas en dos grupos: aquellas basadas en los cantos gregorianos (principalmente en el texto, no necesariamente en la música) propios de dichos oficios y aquellas cuyos textos son extraídos de diferentes fuentes litúrgicas o bíblicas, comúnmente conocidas como motetes²⁵.

Dentro del primer grupo, salvo en el caso de las profecías y los Tractos, existen en El Escorial diferentes versiones polifónicas del resto de cantos: seis de la Pasión (los “pasos” a canto de órgano que se intercalaban en el discurso gregoriano)²⁶, una del *Popule meus*, otra -bastante tardía (1852), fuera del período jerónimo del Escorial- del *Crux fidelis* y dos del *Vexilla regis*. Todas ellas aparecen recogidas en la siguiente tabla:

(AMM), Mss. 750, 751; Museo Parroquial de Pastrana (MPP), sin signatura. Véase NOONE, M., “Manuscript polyphonic choirbooks from El Escorial: Physical descriptions and inventories”, en *Revista de Musicología*, 17/1-2 (1994) 237-333.

²² BE, LF 2, f. 50v: “Año Dei 1604”. NYHS, 861, f. 50v: “Año Dei 1604”. Véase NOONE, M., “Manuscript...”, pp. 250 y 295.

²³ NYHS, 870, Índice: “Te summa Deus Trinitas / collaudet omnis spiritus. / Quos per crucis mysterium / saluas rege per saecula. / Amen. MDCVIII”. Véase NOONE, M., “Manuscript...”, pp. 303-304.

²⁴ *Las Memorias Sepulcrales de los Jerónimos de San Lorenzo del Escorial*, 2 ts., Fernando Pastor Gómez-Cornejo (ed.), San Lorenzo del Escorial 2001, t. II, p. 725: “En la celda se ocupava bien; particularmente escriuiendo libros de canto de organo. Son de su mano por lo que se canta en esta n[uest]ra Capilla”. SANTOS, fr. F. de los, *Quarta Parte de la Historia de la Orden de San Geronimo*, Madrid 1680, p. 747: “Oraba en su celda, y el tiempo que no oraba le ocupaba bien, que los libros de canto de organo, que oy duran en la Capilla Real de San Lorenço, son copiados de su mano, de muy buena letra y punto, que no queria perderle en cosa que pudiesse ser del seruicio de Dios”.

²⁵ En la época de fray Manuel de León era definido el término “motete” de este modo: “Compostura de voces, cuya letra es alguna sentencia de lugares de la Escritura. Cántase en las iglesias catedrales los días de domingo y festivos, teniendo consideración a que la letra sea del rezado de aquel día; y porque se ha de medir desde el alzar hasta la hostia postrera, se dijo motete, sentencia breve y compendiosa, dando a entender a los maestros de capilla que la letra ha de ser breve, y no han de componer a modo de lamentaciones [...]” (COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid 1611. Edición moderna: Felipe C. R. Maldonado (ed.), Madrid 1994, p. 764).

²⁶ Véase GONZÁLEZ VALLE, J. V., *La tradición del canto litúrgico de la Pasión en España. Estudios sobre las composiciones monódicas y polifónicas del 'Cantus Pasionis'*, Barcelona 1992. —, “Pasión”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 ts., Emilio Casares (dir.), Madrid 1999-2002, t. VIII, pp. 496-500.

Obra	Autor	Voces ²⁷	Ubicación	Observaciones
<i>Pasión según San Juan</i>	Fr. Pedro de Valladolid ²⁸	4 (TpATB)	BE, LF 1, ff. 9v-13r	
<i>Pasión según San Juan</i>	Fray Miguel de Guerau ²⁹	6 (2TpA2TB)	BE, LF 1, ff. 22v-26r	
<i>Pasión según San Juan</i>	Fray Miguel de Guerau	4 (TpATB)	BE, LF 1, ff. 26v-29r NYHS, 278, ff. 36v-45r AMM, 750, ff. 15v-20r	
<i>Pasión según San Juan</i>	Juan Bautista Comes ³⁰	4 (TpATB)	BE, LF 5, ff. 36v-53r NYHS, 288, ff. 56v-97r AMM, ff. 56v-90r	En LF 5 aparece erróneamente atribuida a fray Miguel de Guerau
<i>Pasión según San Juan</i>	Fr. Martín de Villanueva ³¹	4 (TpATB)	BE, LF 1, ff. 47v-50r	
<i>Pasión según San Juan</i>	Anónimo	4 (TpATB)	BE, 163-18	Fecha en 1835
<i>Popule meus</i>	Fr. Manuel de León	4 (2TpAT)	BE, 88-3	
<i>Crux fidelis</i>	Anónimo	4 (TpATB)	BE, 163-9	Fecha en 1852
<i>Vexilla regis</i>	Francisco Gutiérrez García ³²	4 (TpATB)	BE, 54-7	
<i>Vexilla regis</i>	Luis Serra ³³	4 (TpATB)	BE, 82-11 BE, LF 7, ff. 64v-66r	

Tabla I: Repertorio polifónico escorialense de los cantos para los oficios del Viernes Santo

²⁷ Tp = Tiple, A = Alto, T = Tenor, B = Bajo.

²⁸ No se conocen datos sobre este monje —probablemente jerónimo— salvo la existencia de esta obra en el archivo escorialense.

²⁹ Muy poco se conoce de este autor (seguramente era jerónimo), salvo las 10 obras conservadas en El Escorial, que por su estilo y ubicación en los libros de facistol parecen pertenecer al s. XVI.

³⁰ Resulta probable que durante su estancia en Madrid, como Teniente de Maestro de la Real Capilla (1618-1629 aprox.) visitase El Escorial en más de una ocasión. Véase CLIMENT, J., *Juan Bautista Comes y su tiempo*, Madrid 1977, pp. 78-82.

³¹ Fray Martín de Villanueva († 1605): Vino al Escorial en 1586 procedente de San Jerónimo de Granada, tenía excelentes conocimientos de música y tecla, razón por la cual estuvo empleado en la Correctoría del Canto varios años y Felipe II le tuvo en grande estima. Véase *Las Memorias Sepulcrales...*, t. II, p. 769. SANTOS, fray F. de los, *Quarta Parte...*, p. 693. VILLANUEVA, fr. M. de, *Obras completas*, José Sierra (ed.), San Lorenzo del Escorial 1997. NOONE, M., “Felipe II, Martín de Villanueva y el estilo desornamentado musical de El Escorial”, en *La Música en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium*, San Lorenzo del Escorial 1992, pp. 427-485. HERNÁNDEZ, L., *Música en el Monasterio...*, pp. 361-362.

³² El autor (1762-1828) fue Maestro de Capilla en la Catedral de Segovia, Encarnación de Madrid y Catedral de Toledo. En la portada de la partitura se lee: “Motete á 4 voces solas para el Viernes S[an]to por D[o]n Antonio Gutierrez p[re]s[b]ite[ro] Maestro de Capilla, primero de

Pero junto a estos cantos, digamos oficiales, coexistieron ciertos motetes libremente insertados en la ceremonia de la Adoración de la Cruz (quizás debido a la larga duración de la misma por una masiva asistencia de fieles) y en las ceremonias ante el Monumento. Uno de ellos era el *O vos omnes*, el cual procede del 5º responsorio del 2º Nocturno de los Maitines del Sábado Santo, y que en ciertas épocas se colocó al final de los oficios del Viernes Santo. De este motete se conservan cinco versiones que abarcan diferentes épocas del monasterio. Otros motetes asimismo cantados en la Adoración de la Cruz -al menos así era a finales del s. XVIII- fueron el *Vere languores* de Victoria, el *Domine, memento mei* de Luis Serra y las dos versiones del *Domine Jesu Christe* de fray Manuel de León, según se puede apreciar en la siguiente tabla:

Obra	Autor	Voces	Ubicación	Observaciones
<i>O vos omnes</i>	Tomás Luis de Victoria	4 (TpATB) [+ Bajón]	BE, LF 4, ff. 32v-33r BE, LF 7, ff. 56v-57r BE, LP 25, p. 102 BE, 63-5 AMM, 750, ff. 25v-27r NYHS, 288, ff. 97v-99r	
<i>O vos omnes</i>	Fray Manuel de León	4 (TpATB) + Arpa	BE, 88-3	
<i>O vos omnes</i>	Fray Antonio Soler	4 (TpATB)	BE, 114-5 BE, LP 12, f. 225r	En LP 12 consta: "Viernes Santo para el acabar el oficio"
<i>O vos omnes</i>	Fray Ignacio Ramoneda ³⁴	4 (TpATB) + Violón + Bajón	BE, 77-4 BE, LP 21, f. 45v	Esta copia estaba destinada a los Maitines del Sábado Santo
<i>O vos omnes</i>	Anónimo	4 (TpATB) + Acompto.	BE, 163-3	Fechado en 1815
<i>Vere languores</i>	Tomás Luis de Victoria	4 (TpATB) [+ Bajón]	BE, LF 4, ff. 33v-35r	

la Encarnacion de Madrid, y despues de la Catedral de Toledo, donde murió á principios del siglo presente". Véase CASARES RODICIO, E., "García Gutiérrez, Francisco Antonio", en *Diccionario de la Música...*, t. VI, pp. 152-153.

³³ Luis Serra (1680-1758) fue primero Maestro de Capilla de Santa María del Mar (Barcelona) y después del Pilar de Zaragoza. Véase GONZÁLEZ MARÍN, L. A., "Serra, Luis", en *Diccionario de la Música...*, t. IX, pp. 939-941. MORENO, A., *Historia de la música española. Siglo XVIII*, Madrid 1986, pp. 42, 157-158.

			BE, LF 7, ff. 59v-63r BE, 63-5 BE, LP 25, p. 103 NYHS, 278, ff. 42v-45r	
<i>Domine, mement o mei</i>	Luis Serra	4 (TpATB)	BE, 82-11 BE, LF 7, ff. 63v-64r	
<i>Domine Jesu Christe</i>	Fray Manuel de León	4 (TpATB)	BE, LF 5, ff. 74v-75r BE, LP 12, ff. 223v-224v BE, 60-10 BE, 60-11 BE, 60-12 AMM, 750, ff. 22v-24r	
<i>Domine Jesu Christe</i>	Fray Manuel de León	4 (2TpAT) + Arpa	BE, 88-3	

Tabla II: Repertorio de motetes para los oficios del Viernes Santo en el monasterio del Escorial

Algunas de las obras que compuso fray Manuel de León para los oficios del Viernes Santo fueron prácticamente el único repertorio en el monasterio del Escorial durante gran parte de su historia, como se verá a continuación.

³⁴ Fray Ignacio Ramoneda (1732-1781): Oriundo de Tarrasa (Barcelona), en 1756 tomó el hábito en El Escorial y por sus excelentes facultades para la música —componía y tocaba el órgano, violín, contrabajo y violonchelo, además de tener buena voz y ser muy diestro en el canto llano— fue elegido para Corrector Mayor del Canto. Escribió el *Directorio para el Corrector del Canto*, así como un *Índice de la Librería del Coro*. También renovó gran parte del archivo de música con nuevas copias escritas de su propia mano. Véase *Las Memorias Sepulcrales...*, t. II, pp. 638-639. HERNÁNDEZ, L., *Música en el Monasterio...*, pp. 221-222.

IV. REPERTORIO CUASI ÚNICO: LOS MOTETES DE FRAY MANUEL DE LEÓN

Dos son las razones que llevan a pensar que los motetes de fray Manuel de León para los oficios del Viernes Santo fueron, al menos durante cierto tiempo, casi el único repertorio usado en el monasterio del Escorial. La primera dimana del propio repertorio conservado y la segunda se deriva de ciertas noticias procedentes de varios cronistas del monasterio así como de las mismas partituras.

Si nos atenemos a la Tabla II, podremos distinguir tres grupos de obras según el estilo: las de Victoria (*O vos omnes* y *Vere languores*), los tres motetes de fray Manuel de León y, por último, las obras de fray Antonio Soler, fray Ignacio de Ramoneda, Luis Serra y el autor anónimo, todas ellas de la segunda mitad del s. XVIII y comienzos del s. XIX. De este modo, el único compositor del s. XVII representado en este repertorio resultaría ser fray Manuel de León, si bien es cierto que sus motetes convivieron con los de Victoria.

También las noticias que al respecto ofrecen los cronistas apuntan a una probable interpretación exclusiva de los motetes de fray Manuel de León en la Semana Santa del Escorial. De este modo, fray Francisco de los Santos declaraba en 1680 que los motetes de fray Manuel de León para la Semana Santa se cantaban siempre, a lo que añadía estas expresivas palabras:

“[...] el Padre fray Manuel de Leon, natural de Segobia, famoso Maestro de Capilla, cuyas obras hasta oy se cantan en el choro, por ser de muy buena elección en la música, y de mucha decencia, que con ella trataba siempre las alabanças diuinas. Especialmente vnos motetes, que compuso para la Semana Santa, que se cantan siempre, son de tal espíritu, que enternecen los coraçones que dan a conocer la terneza que en el suyo andaba la consideración de los passos y misterios de la passión y muerte del Redemptor de el mundo.”³⁵

Teniendo en cuenta que fray Francisco de los Santos tomó el hábito en 1635 y fue Maestro de Capilla del Escorial durante cierto tiempo -según se deduce de su biografía, entre 1648 y 1657 aproximadamente³⁶-, vendría a ser cierto el dato que aporta el cronista, de manera que durante gran parte del s. XVII no se interpretó en la Semana Santa del Escorial otro repertorio de motetes que el de fray Manuel de León.

³⁵ SANTOS, fr. F. de los, *Quarta Parte...*, p. 745.

³⁶ *Las Memorias Sepulcrales...*, t. I, p. 336.

Por otro lado, contamos con el testimonio de Francisco de Paula Rodríguez, bajonista del monasterio durante buena parte del s. XVIII, lo que le hace asimismo acreedor de un más que aceptable conocimiento del archivo musical de la capilla escurialense, máxime teniendo en cuenta que copió muchas de sus partituras³⁷. Francisco de Paula escribía en 1756 lo siguiente:

“[...] pero adonde echó el resto de su saber y se manifestó lo tierno de su corazón, pensando el misterio y en la letra que componía, son los responsos de las tres noches de Tinieblas (que no hay otros en el archivo de la música) que ellos mismos convidan a sentir y a moverse a la contemplación de la Pasión de N. Redentor y del mismo modo los motetes que se cantan en Viernes Santo junto al Monumento”³⁸.

Sobre estos dos testimonios cabe puntualizar ciertas cuestiones. En primer lugar, la cita de Santos resulta poco o nada detallada en cuanto a lo que afecta al Viernes Santo. Y por otro lado, la referencia de Francisco de Paula a los responsos de las tres noches de Tinieblas tampoco resulta exacta, dado que el único responso que se conserva de fray Manuel de León es el *O vos omnes*³⁹, perteneciente a las Tinieblas o Maitines del Sábado Santo. ¿Nos hallamos ante una imprecisión del bajonista o se trata de unas obras desaparecidas del archivo? La segunda opción no debe resultar en modo alguno desmedida, teniendo en cuenta que ya en la época de los jerónimos tenían lugar pérdidas o sustracciones de obras en el archivo de música del monasterio⁴⁰.

De los motetes “que se cantan en Viernes Santo junto al Monumento” se conservan al parecer tres: el referido responso *O vos omnes* y dos versiones diferentes del *Domine Jesu Christe*.

³⁷ Véase RODRÍGUEZ, F. de P., *Monjes Jerónimos del Monasterio de El Escorial. Familia Religiosa de El Real Monasterio de San Lorenzo distribuida por sus clases*, Luis Hernández (ed.), San Lorenzo del Escorial 2001, pp. 8-11.

³⁸ *Ibid.*, p. 96.

³⁹ BE, 88-3.

⁴⁰ En las nunca aprobadas *Costumbres de 1736* se ofrece un dato objetivo (no obstante la inoficialidad del texto) en referencia al Maestro de Capilla: “El que fuere M[aest]ro de Capilla ha de tener mucho cuydado con los papeles de musica que estan a su cargo y ver â quien entrega la llau de d[ic]hos papeles, porque por este descuido se han lleuado mucha musica â otra parte. Y lo que a quedado se presume esta ia copiado con que no â quedado en d[ic]ha Capilla cosa especial, y de que se pueda hacer estimaz[i]on p[o]r auerse hecho comun”. AGP, PCES, Leg. 1.715. *Costvmbres regylares politicas y domesticas del monasterio de S. Lor[en]zo el R[ea]l reconocidas, y recopiladas p[o]r N[uestro] R[everendísi]mo P. Prior el M[aest]ro fr. Pedro Reinoso, y los R[everendísi]mos PP. Diputados, y discretos de la junta, que para ese efecto mando hacer Su R[everendísi]ma en virtud de lo dispuesto p[o]r acto capitular, que se celebrou en d[ic]ho R[ea]l Monasterio a 25 de henero deste presente año de 1736*, ff. 72r-72v.

Por lo que respecta al *O vos omnes*, se trata de una versión para 4 voces (2 triples, alto y tenor) con acompañamiento de arpa, única junto a la de Victoria⁴¹ probablemente hasta 1767, fecha en que fray Ignacio Ramoneda compuso su ciclo de 16 responsorios de Tinieblas⁴². El *O vos omnes* de fray Manuel de León (recientemente publicado por Judith Etzion⁴³) es una breve composición que alterna pasajes homofónicos con otros de sencilla polifonía imitativa, con una parte de acompañamiento para el arpa que viene prácticamente a doblar la voz del tenor. Aunque en origen hubiese sido compuesto para los Maitines del Sábado Santo, el hecho de que en la versión de Soler conste la indicación “Viernes Santo para el acabar el oficio”⁴⁴ podría significar que también hubiese sido interpretado el *O vos omnes* de fray Manuel de León al final de los oficios del Viernes Santo, es decir, como motete para la procesión desde el Monumento hasta la sacristía.

El motete *Domine Jesu Christe* presenta la particularidad de contar con dos musicalizaciones bien distintas: una para voces solas y otra con acompañamiento de arpa. De la primera existen varias copias. La que figura en el Libro de Facistol 5 incluye una interesante anotación, que por el tipo de caligrafía podría ser de finales del s. XVII o comienzos del s. XVIII:

“Este motete que se sigue, y se canta el Viernes S[an]to al formarse la procession en el Monum[en]to es copiado del original del P[adr]e fr. Manuel de Leõn, natural de Segovia, del qual author escribe el P[adr]e Santos en la Coronica de la Orden”⁴⁵.

Algo distinto se indica en la copia de Montserrat: “Dicele en acabando de encerrar el Sanctissimo Sacramento”⁴⁶; y en el Índice: “D[omi]ne Iesu Christe p[ar]a el Iueves Sancto”. Esta circunstancia podría apuntar a un diverso emplazamiento del motete en la liturgia de Semana Santa. El hecho de que la anotación del manuscrito de Montserrat sea anterior a la de LF 5 haría situar el motete en el Jueves Santo en una primera época, y en el Viernes Santo en fechas posteriores.

⁴¹ BE, LF 4, ff. 32v-33r; LF 7, ff. 56v-57r; LP 25, p. 102; 63-5. AMM, 750, ff. 25v-27r. NYHS, 288, ff. 97v-99r. La copia de BE, 63-5 parece de mano de Ramoneda.

⁴² BE, LP 21, ff. 40r-47r; 77-4. En 77-4 figura el año de 1768.

⁴³ ROSMARINI, M., *Opera Omnia Latina*, 5 vols., Judith Etzion (ed.), Holznerlingen 2001, vol. IV, pp. 47-48.

⁴⁴ BE, LP 12, f. 225r.

⁴⁵ BE, LF 5, f. 74r.

⁴⁶ AMM, 750, f. 22v.

Domi ne Iesu Christe qui hora diei vlti ma
 in sepulchro quecul ti et a matre tua mitissima et alijs muli
 erib' plar' et lametar' fusti fac nos quesum' passiois tu e
 compassiois lachrymis abudate et tota cordis deuotio ne
 ipsa passioe tu atu plagere e am quali relente cum
 ardentissimo desiderio reti nere Amen

Domi ne Iesu Christe qui hora diei vlti ma
 in sepulchro que tu sti et a matre tua
 mitissima et alijs mulieribus planet' et lamentatus fusti
 fac nos quesum' passiois tue compassiois lachrymis abudate
 et tota cordis deuotioe ipsa passioe tua
 plagere eam quali relente cu ardentissimo desiderio
 re tenere. Amen

95

Domine Iesu Christe, qui hora diei ultima
in sepulchro que iusti // et a matre tua
missima et alijs mulieribus plangere et lamentari fuisti
fac nos quesumus passionis tue et compassionis lacrimis
abundare et tota cordis deuotione ne ipsa passionem tuam plangere
eam quasi resistentem cum ardentissimo desiderio retinere Amen.

Domine Iesu Christe, qui hora diei ultima
in sepulchro que iusti // et a matre tua missima
et alijs mulieribus plangere et lamentari fuisti fac nos quesumus passio
nis tue compassionis lacrimis abundare et tota cordis deuotione
ne ipsa passionem tuam plangere eam quasi resistentem
cum ardentissimo desiderio retinere Amen.

Partitura del motete Domine Jesu Christe de fray Manuel de León
(BE, LF 5, ff. 74v-75r)⁴⁷

⁴⁷ Desgraciadamente, el f. 74 ha sido mutilado en su parte superior, impidiendo la lectura de lo que suponemos es el título de la obra y el autor.

De lo que no hay ninguna duda es de la pervivencia de esta versión del motete a lo largo de la historia escurialense, incluso más allá de la etapa jerónima. Esto se hace patente a través de las otras cuatro copias de la obra conservadas en El Escorial, además de otras que se guardan en diferentes archivos de la Península⁴⁸.

La de LP 12, en partitura, es una copia tardía (comienzos del s. XIX) y figura junto a otros motetes para la Semana Santa. El libro fue copiado por fray Jaime Ferrer, quien añadió ciertos detalles dinámicos y expresivos, fiel reflejo del modo en que se interpretaba el motete en esa época.

Las otras tres son “a papeles”⁴⁹: una (60-10) copiada por fray Ignacio Ramoneda en la que hace uso de claves altas -resultando un transporte a la cuarta superior con respecto al original de los libros de facistol- y con expresiones (“piano todo”, “despacio”) que revelan interesantes aspectos de la praxis interpretativa del motete en el s. XVIII. Similares indicaciones (“Largo” y “a media voz”) se pueden distinguir en otra copia (60-11), probablemente de fecha posterior y debida a fray Jaime Ferrer⁵⁰; pero lo que llama la atención -al margen de un error en la atribución compositiva (“P. fr. Pedro de Leon”)- es la alteración del inicio de la obra por medio de una tira de papel pegada “a posteriori” en las cuatro partes. Y, por último, contamos con una copia de Cosme José de Benito⁵¹ (60-12) fechada en 1877, tomada

⁴⁸ Según Rubio, “este motete se divulgó por toda España, encontrándosele en algunas partes atribuido a los más grandes polifonistas españoles del siglo XVI, entre ellos a Victoria.” RUBIO, S., “La Capilla de Música del Monasterio de El Escorial”, en *La Ciudad de Dios*, 163 (1951) 93.

⁴⁹ Es decir, por partes separadas, a diferencia de la partitura, donde están todas juntas.

⁵⁰ Fray Jaime Ferrer (1762-1824): También conocido como fray Santiago Ferrer, era natural de Cervera del Maestre (Castellón) y fue recibido en El Escorial en 1779 por su destreza como organista y pronto le encomendaron el magistero de capilla. Destaca por su prolífica obra compositiva y la renovación de obras del archivo de música; sobre este aspecto señala Samuel Rubio: “Sin contar los innumerables papeles sueltos que copió, y las obras antiguas que renovó, quedan de su mano los llamados libros de partituras, diecinueve nada menos, verdaderas joyas de este archivo, en los que el P. Ferrer dispuso en forma de partitura un número considerable de obras, casi todas de autores del siglo XVIII, muchas suyas, que seguramente constituían el repertorio más usual de la capilla por aquellos años.” RUBIO, S., *Catálogo del Archivo de Música del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, Cuenca 1976, p. XXI. Véase también *Las Memorias Sepulcrales...*, t. I, p. 562.

⁵¹ Cosmé José de Benito (1829-1888): Fue Maestro de Capilla y organista del monasterio entre 1859 y 1885, dedicando gran parte de su tiempo al estudio y ordenación de su archivo de música. Véase CASARES RODICIO, E., “Benito Barbero, Cosme José Damián de”, en *Diccionario de la Música...*, t. II, pp. 368-371. GARCÍA MELERO, L.-LÓPEZ ALBERT, M^a I., “Primer inventario de los archivos de música de El Escorial por Cosme José de Benito”, en *La Música en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium*, San Lorenzo del Escorial 1992, pp. 703-714.

directamente de la anterior ya que repite el error de la autoría, la versión del inicio y otros detalles de la portada. Se trata por tanto de una nueva copia que debió reemplazar la ya gastada de 60-11 y que prueba una vez más el éxito del motete más allá del período jerónimo.

Por lo que se refiere a la otra versión para 2 tiples, alto y tenor con acompañamiento de arpa⁵², resulta más bien escasa la información que puede ser extraída de la única copia existente. La obra figura junto a otras cuatro en cinco cuadernos correspondientes a 4 voces (Cantus 1º y 2º, Altus y Tenor) y un acompañamiento de arpa. Resulta en extremo interesante la apariencia de estos cuadernos, ya que no en todos figura la autoría de las cinco obras. Además, en la portada de las cuatro partes vocales -excepto en la del Alto, que aparece ilegible- se puede leer lo siguiente: "Motecta et lamentat[ion]es Hebdomadae Sanctae". Según esto, las lamentaciones habrían desaparecido, quedando únicamente los cinco motetes. El primero es un *Christus factus est*, de Mateo Romero ("Capitán")⁵³; el segundo un *Positus Jesus*⁵⁴ (para el Jueves Santo⁵⁵) del que no consta el autor en ninguno de los cuadernos; y, por último, el *Popule meus*, el *Oh vos omnes*, y el *Domine Jesu Christe* de fray Manuel de León⁵⁶.

Como ya se ha señalado, no cabe duda de que fue la primera versión del *Domine Jesu Christe* la más interpretada en el monasterio y su éxito trascendió los límites físicos y temporales del Escorial jerónimo, tal y como lo prueban las diferentes copias de su archivo y otras localizadas en diversas iglesias de España. En la de la Catedral de Plasencia figura el expresivo comentario de "Compositum fuit ab Angelis"⁵⁷. El motete mereció la atención de Hilarión Eslava y fue publicado en su *Lira Sacro-Hispana*, aunque como obra de autor desconocido del s. XV y con numerosas variantes⁵⁸. Samuel Rubio contribuyó a su difusión a través de la edición que realizó en 1944 para la revista *Tesoro Sacro Musical*⁵⁹, si bien sorprende el

⁵² Publicado en ROSMARINI, M., *Opera Omnia Latina*..., t. IV, pp. 36-41.

⁵³ Publicado en ROSMARINI, M., *Opera Omnia Latina*..., t. IV, pp. 49-55.

⁵⁴ Publicado en ROSMARINI, M., *Opera Omnia Latina*..., t. IV, pp. 45-46.

⁵⁵ Así se deduce de la indicación que figura en todas las partes salvo la de Cantus 1º: "Feria 5ª". No obstante, desconocemos el momento litúrgico exacto en que se interpretaba este motete.

⁵⁶ La similitud del estilo compositivo hace pensar que el *Positus Jesus* pueda pertenecer asimismo a fray Manuel de León. No nos extendemos sobre esta pieza, por pertenecer a la liturgia del Jueves Santo.

⁵⁷ Véase RUBIO, S., "El archivo de música de la catedral de Plasencia", en *Anuario Musical*, 5 (1950) 147-168. —: "La Capilla de Música...", p. 93.

⁵⁸ ESLAVA, H., *Lira Sacro-Hispana*, 10 ts., Madrid 1852-1860, t. I.

⁵⁹ RUBIO, S., "Fr. Manuel de León", en *Tesoro Sacro Musical*, 35/5 (1944) 34-35 y Suplemento, pp. 38-41.

hecho de que en su catálogo confundiese las dos versiones al remitir a la publicación del *Tesoro Sacro Musical* en referencia a la versión de 88-3, cuando realmente se trata del otro motete⁶⁰.

Finalmente, cabe indicar un par de observaciones sobre el *Popule meus*⁶¹, conservado en los citados cuadernos de motetes para la Semana Santa⁶². Aunque en ocasiones aparece considerado como motete, no es sino un fragmento de los Improperios que se cantan el Viernes Santo en la Adoración de la Cruz, habitualmente alternado con el canto llano. El texto escogido por fray Manuel de León es el siguiente: “Popule meus, quid feci tibi quid? Aut quid molestus fui? Responde mihi”⁶³.

V. EL AUTOR Y SU OBRA

Manuel de León era natural de Segovia, del lugar de la Cuesta, hijo de Juan de León y Catalina Fernández, y hermano de Juan de León, Maestro de Capilla de la Catedral de Segovia⁶⁴. De su expediente de limpieza genealógica -fechado en 1623⁶⁵- se deducen diversos detalles de su vida y persona hasta el momento de su ingreso en la Orden Jerónima.

Su padre procedía de “las montañas” de León, había sido frutero y al presente se hallaba difunto. Su madre, apodada “la Roma”, era originaria del lugar de la Cuesta y había regentado el negocio de su marido desde que enviudó hasta que su hijo Juan obtuvo la plaza de Maestro de Capilla en la catedral segoviana. Entre las preguntas dirigidas a los testigos, una hacía

⁶⁰ RUBIO, S., *Catálogo...*, p. 114: “El motete *Domine Jesu Christe* de fr. M. de León ha sido publicado por S. Rubio en «Suplemento Polifónico» de TSM (abril-mayo, 1944) 38-41.”

⁶¹ Publicado en ROSMARINI, M., *Opera Omnia Latina...*, t. IV, pp. 45-46.

⁶² BE, 88-3.

⁶³ Por alguna razón que desconocemos —quizás el autor se sirvió de una fuente anterior al nuevo texto aprobado en 1570— difiere del oficial del *Misal* de Pío V: “Popule meus, quid feci tibi? Aut in quo contristavi te? Responde mihi.” (*Missale Romanum...*, f. 86v).

⁶⁴ Juan de León (ca.1585-1664), importante Maestro de Capilla de la Catedral de Segovia; antes lo fue de las de Orense (1613-1617 aprox.) y Oviedo (1617-1619 aprox.). Véase LÓPEZ-CALO, J., “León, Juan de (II)”, en *Diccionario de la Música...*, t. VI, p. 872. Además de las obras conservadas en el archivo catedralicio de Segovia, existe un *Laetatus sum* en El Escorial (BE, 60-9), claro indicio del referido parentesco con fray Manuel de León. El 8-VII-1625 obtuvo un permiso del cabildo para ir al Escorial a la fiesta de San Lorenzo en compañía de otros dos racioneros (probablemente músicos): “Conceden licencia a los racioneros Juan de León, Paradela y Fortunate para ir al Escorial el día de San Lorenzo, con que estén aquí para las vísperas de la Asunción”. Actos Capitulares, t. VI, f. 23, publicado en LÓPEZ-CALO, J., *Documentario musical de la Catedral de Segovia*, 2 ts., Santiago de Compostela 1990., t. I, p. 91.

⁶⁵ AGP, PCES, Leg. 1.695. *Expediente de limpieza de sangre de fray Manuel de León, 1623*.

alusión al propio novicio y en aquellos casos en que le habían conocido personalmente (cosa que no siempre sucedía) le describen como “linpio y sano de su cuerpo y sin enfermedad notoria porque era muy lijero y se mandaba muy bien”. Era éste un aspecto muy importante en los noviciados jerónimos, sobre todo en el del Escorial⁶⁶.

Sobre la infancia de Manuel poco o nada se dice, aunque se deduce que hacia los 8 ó 9 años (varios testigos le pierden de vista a esa edad) debió ingresar en alguna iglesia o catedral como niño de coro, donde habría recibido su formación musical según la costumbre de la época. No parece que fuese en Segovia, ya que un testigo afirma no haberlo conocido “porque como hera estudiante y andaba fuera desta çidad nunca le conoçio de bista”⁶⁷. Tampoco parece que hubiese acompañado a su hermano mayor -algo que resulta lógico pensar- en los lugares donde ejerció como Maestro de Capilla⁶⁸.

Aunque no se dice nada sobre la edad del novicio y sus habilidades musicales, parece desprenderse de *Las Memorias Sepulcrales* que ya viniese completamente formado como músico -“era hermano del Maestro de Capilla de la yglesia mayor de aquella ciudad, y no menos maestro que él”⁶⁹- e incluso que hubiese ejercido como Maestro de Capilla en alguna iglesia y por alguna razón que desconocemos decidiese retirarse al claustro⁷⁰. Sin dar a conocer la fuente en la que se basó, Samuel Rubio afirma que “ingresó en el claustro de edad algo avanzada y con una formación musical completa”⁷¹.

⁶⁶ Según fray José de Sigüenza, los elegidos habían de ser “de buen talle, y hermosos de rostro”, y aunque “esto es lo que menos se mira en las Religiones, por vèr que la verdadera hermosura en que Dios tiene puestos los ojos es la del alma que la otra (como dize el Espiritu Santo) es vana, y gracia engañosa; pero à lo menos es mucha razon se mire no tenga notable deformidad en el cuerpo, ò rostro el que ha de tomar el habito [...] especialmente en los que son para el ministerio del altar”. SIGÜENZA, fr. J. de, *Instruccion de Maestros, Escvela de Novicios, Arte de Perfeccion Religiosa, y Monastica*, Madrid 1712, pp. 91-92.

⁶⁷ AGP, PCES, Leg. 1.695. *Expediente de limpieza de sangre de fray Manuel de León, 1623*. Un detenido rastreo en la documentación publicada por López-Calo, no han permitido hallar noticias sobre el particular. Véase LÓPEZ-CALO, J., *Documentario musical de la Catedral de Segovia*, 2 ts., Santiago de Compostela 1990.

⁶⁸ En Orense y Oviedo estuvo unos años, pero no hemos hallado ninguna noticia sobre Manuel de León en los trabajos de Duro Peña y de Casares sobre las respectivas capillas catedralicias. DURO PEÑA, E., *La música en la catedral de Orense*, Ourense 1996. CASARES RODICIO, E., *La música en la Catedral de Oviedo*, Oviedo 1980.

⁶⁹ *Las Memorias Sepulcrales...*, t. I, pp. 667-668.

⁷⁰ Tal hipótesis tiene su origen en el hecho de que fuese inmediatamente empleado en el magisterio de capilla del Escorial, dado el corto espacio de tiempo que vivió en el monasterio (9 años), y que no era habitual asignar oficios de tanta importancia a los novicios durante sus 7 años de formación.

⁷¹ RUBIO, S., *Catálogo...*, p. 646.

La obra completa de fray Manuel de León se conserva íntegramente en la Biblioteca del Escorial -a excepción de algunas copias del motete *Domine Jesu Christe*, como ya se indicó- y se compone de un total de 8 piezas, según se aprecia en la siguiente tabla:

Obra	Voces	Ubicación
<i>Popule meus</i>	4 (2TpAT) + Arpa	BE, 88-3
<i>O vos omnes</i>	4 (2TpAT) + Arpa	BE, 88-3
<i>Domine Jesu Christe</i>	4 (2TpAT) + Arpa	BE, 88-3
<i>Domine Jesu Christe</i>	4 (TpATB)	BE, LF 5, ff. 74v-75r BE, LP 12, ff. 223v-224v BE, 60-10 BE, 60-11 BE, 60-12 AMM, 750, ff. 22v-24r
<i>Lauda Jerusalem</i>	8 (2TpAT + TpATB) + Órg. + Órg.	BE, 60-8
<i>Magnificat</i> [2º tono]	8 (TpATB + TpATB) + Órg. + Órg.	BE, 60-4
<i>Magnificat</i> [8º tono]	8 (TpATB + TpATB) + Órg. + Órg.	BE, 60-7
<i>Miserere</i>	8 (2TpAT + TpATB) + Arpa + Lira	BE, 60-6

Tabla III: Obra completa de fray Manuel de León

Como se puede apreciar, todas las obras son litúrgicas, lo cual coincide con lo referido por el bajonista Francisco de Paula: “no se haya composición suya a lo humano”⁷². A continuación, ofrece un dato que parece confirmar la desaparición de ciertas composiciones del músico segoviano, ya que refiere que compuso “muchos salmos, misas y letanías de N[uest]ra Señora”⁷³. ¿Cuándo desaparecieron estas obras? Es esta una cuestión difícil de responder, si bien en el último tercio del s. XIX afirmaba Francisco Asenjo Barbieri a propósito del testimonio de Francisco de Paula que “hoy en el archivo sólo se hallan seis obras con el nombre de fray Manuel de León, y entre ellas no existen los mencionados *Resposos de Tinieblas* ni tampoco misas; tal vez éstas y otras obras del mismo autor se hayan perdido, o se hallen entre las muchas anónimas que hay en el archivo”⁷⁴. Al parecer, no vio Barbieri los cuadernos con los tres motetes del compositor segoviano para la Semana Santa, y quizás atribuyó a otro autor una de las 6 obras a que hace referencia⁷⁵.

⁷² RODRÍGUEZ, F. de P., *Monjes Jerónimos...*, p. 96.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ BARBIERI, F. A., *Documentos sobre música española y epistolario*, 2 ts., Emilio Casares (ed.), Madrid 1986, t. I, p. 286.

⁷⁵ Aunque no cita los títulos, es probable que atribuyese a fray Manuel un *Laetatus sum* (BE, 60-9), que pertenece en realidad a su hermano Juan de León.

De las cuatro obras de fray Manuel de León no vinculadas a la liturgia de la Semana Santa cabe destacar los dos *Magnificat*, uno en 2º tono y otro en 8º tono. En ambos se aprecia el incipiente estilo bicoral reinante en la Península, con uso antifonal alternado con escritura “a 8”, y con pasajes homofónicos que se intercalan y contrastan con otros polifónicos, en los que los artificios de inversión de los breves temas o motivos empleados crean un juego polifónico de clara tradición renacentista. No obstante, desde el punto de vista armónico, y como muy bien ha apuntado Samuel Rubio, “pertenece más al s. XVII que al XVI; usa de la disonancia con bastante frecuencia y libertad [...] y emplea el acorde de séptima de dominante sin preparar no sólo en estado fundamental sino también en su primera inversión”⁷⁶.

VI. CUESTIONES SOBRE PRAXIS INTERPRETATIVA

Aunque las obras vocales eran interpretadas ocasionalmente “a capella”, es decir, sin acompañamiento instrumental, habitualmente contaban con algún instrumento o instrumentos que servían de soporte y fundamento sonoro. El órgano era el instrumento tradicionalmente usado en la Iglesia, pero en los períodos restrictivos -como es el caso de la Semana Santa (a excepción del Jueves Santo)- podía ser reemplazado por otro u otros. Uno de ellos era el bajón, cuyo uso gozó de gran popularidad en las iglesias españolas desde finales del s. XVI hasta prácticamente el s. XX, como sostén de las voces duplicando y reforzando el bajo de las obras⁷⁷. Una de las pruebas que confirma tal práctica en El Escorial es la existencia de dos libros escritos a finales del s. XVIII y específicamente destinados al bajón⁷⁸. En el primero de ellos se incluye la Pasión según San Juan de fray Pedro de Valladolid⁷⁹, y la música pertenece a la parte del Bajo, donde además se

⁷⁶ RUBIO, S., “La Capilla de Música...”, p. 93.

⁷⁷ La existencia de músicos hábiles en este instrumento en el monasterio del Escorial parece remontarse casi hasta su fundación, siendo sus primeros intérpretes fray Faustino de Santorcaz (t.h.1603-†1639) y fray Pedro de Huéscar (1587-t.h.1605-†1631). De ambos dicen las *Memorias Sepulcrales* que fueron diestros pero que se les “estrugó” el pecho y hubieron de abandonar el instrumento (Las *Memorias Sepulcrales...*, t. I, pp. 321-322 y t. II, p. 784). Antes incluso hubo otro bajonista, fray Alonso de Baeza (†1587), profeso de Yuste, quien en el año 1587 “vino aquí para la fiesta de Sto. Lor[enz]o, y luego le dio el mal de la muerte causado de los calores de la canícula”. Las *Memorias Sepulcrales...*, t. I, p. 477. Sobre los diferentes aspectos del bajón como instrumento acompañante en la música litúrgica véase KENYON DE PASCUAL, B., “El bajón español y los tres ejemplares de la Catedral de Jaca”, en *Nassarre*, 2/2 (1986) 109-133.

⁷⁸ BE, Libro de Partituras (LP), 25-26. Las obras para Semana Santa aparecen recogidas en LP 25 y en LP 26 el repertorio pertenece exclusivamente al Oficio de Difuntos.

⁷⁹ BE, LP 25, pp. 113-115. Rubio, en su catálogo, la considera “Anónimo”, pero sin duda alguna corresponde a esta obra. RUBIO, S., *Catálogo...*, p. 100.

incluye el texto completo como si de una parte vocal se tratara. Lo mismo sucede con otras dos obras destinadas a los oficios del Viernes Santo: *O vos omnes* y *Vere languores*, ambas de Tomás Luis de Victoria⁸⁰.

Este hecho parece ratificar una práctica anterior, de modo que el bajón -y más tarde, el bajo de violón o el contrabajo- fue adoptado como instrumento acompañante para las obras “a facistol” que habitualmente se interpretaban en la Semana Santa o en los Oficios de Difuntos. La indicación que se lee en las primeras páginas del LP 25 es inequívoca en este sentido:

“Escribio este libro Gaspar Castillo siendo musico de este R[ea]l Mon[asterio] de S[a]n Lorenço, por direccion, y mandato del P[adr]e M[ae]stro de Capilla fr. Pablo Ramoneda, para que en èl toquen los bajones, y contrabajos s[iem]pre que hay musica à facistol en el coro. Año de 1786.”⁸¹

El uso del plural podría indicar que se tratase de más de un instrumento, aunque en caso de la habitual interpretación de la polifonía con una voz por parte, el empleo de dos o más instrumentos duplicando la parte de bajo podría haber puesto en cierta situación de desequilibrio al conjunto. Por el contrario, en el supuesto de que hubiesen sido empleados dos o más cantores por parte, la adición de varios instrumentos bajos habría estado plenamente justificada.

La presencia de una parte para el acompañamiento con arpa en los cuadernos de los motetes de fray Manuel de León para el Viernes Santo⁸², es un hecho especialmente interesante ya que, como ya se ha indicado, parece tratarse de una copia posterior de fray Juan de Durango (1632-t.h.1640-†1696), uno de los más afamados arpistas del Escorial⁸³, quien podría haber

⁸⁰ BE, LP 25, pp. 102-103.

⁸¹ BE, LP 25, p. IV.

⁸² Desde las primeras décadas del s. XVII y hasta bien entrado el s. XVIII el arpa fue fundamental en las capillas eclesiásticas españolas como instrumento para la realización del continuo. Véase LÓPEZ-CALO, J., *Historia de la música española. Siglo XVII*, Madrid 1983, pp. 59-64.

⁸³ Fray Luis de Santa María ensalzó a fray Juan de Durango en su libro sobre el Segundo Centenario del Escorial: “Al acompañamiento del arpa (que la toca con tanta destreza el padre fray Juan de Durango, que merece se imprima su nombre, aun en mas duraderas laminas, que estas del bronce) se cantò para dar principio à la academia, este Romance [...]”. *Octava sagradamente culta, celebrada de orden del Rey Nuestro Señor, en la Octava Maravilla. Festiva aclamación: pompa sacra, célebre, religiosa. Centenario del único milagro del mundo San Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, Imprenta Real, 1664, p. 33. Véase SIERRA, J.,

añadido “a posteriori” la parte de arpa, práctica muy habitual en la época. No obstante, si nos atenemos a la documentación extante, el arpa se introdujo en El Escorial hacia 1633 a través de un monje portugués que en esa época vivía en el monasterio⁸⁴. Este monje enseñó al que se podría considerar el primer arpista del Escorial, fray Francisco de la Puebla (t.h.1639-†1647)⁸⁵. Pero quizás lo más interesante sea el hecho de que el religioso portugués ya “vivía” en el monasterio desde antes de 1633, lo que apuntaría a una supuesta convivencia con fray Manuel de León, pudiendo haberse encargado de las partes de arpa que el compositor habría escrito aprovechando a su vez la estancia del portugués. Esta hipótesis parece cobrar aún más fuerza a través de otra obra del autor, el salmo *Miserere*⁸⁶, en la que los acompañamientos para el Coro 1º y 2º están asignados a un arpa y una lira respectivamente⁸⁷.

Teniendo en cuenta todos estos datos y la habitual práctica vocal de un cantor por parte, podría ser reconstruida de forma aproximada la capilla que pudo haber interpretado los motetes del Viernes Santo de fray Manuel de León entre 1623 y 1632.

Tiples⁸⁸: fray Francisco de la Puebla (vino como niño cantorillo hacia 1629)⁸⁹.

P. Juan de Durango (1632-1696). I Música Religiosa, Madrid 1998. HERNÁNDEZ, L., *Música en el Monasterio...* p. 279.

⁸⁴ El monje portugués podría ser el mismo que aparece citado en una carta del Prior de San Lorenzo, fechada en 1633, en la que solicitaba al Rey dispensa para conceder una plaza en el Colegio a “un P[adr]e portugues p[ro]fesso de Belen que viue en esta casa y la mereze”. AGP, PCES, Cª 14, Exp. 11/[11]. *Carta del Prior al Rey, 31-VII-1633*. El monarca anotaba al margen que “en lo del colegial se podra hacer lo que decis”, lo que podría haber supuesto una estancia aproximada de 8 años (4 de filosofía y 4 de teología), es decir, hasta 1641.

⁸⁵ *Las Memorias Sepulcrales...*, t. II, p. 648: “Como tenia tan buenos principios de musica se perfiçiono mucho en la Escuela, y para seruir mas a la comunidad emprendio tocar arpa siruiendole de maestro un religioso huesped profeso de Belen en Portugal que a la saçon viuia en este combento. Diose tan buena maña que aprendio mas que medianam[en]te y con este deseo de sauer mas seruia, y agasajaua a su maestro mas que si fuera su amo.”

⁸⁶ BE, 60-6. La partitura parecer proceder de la primera mitad del s. XVII.

⁸⁷ Por lo que respecta a la lira, las únicas referencias a su uso en El Escorial proceden de ciertas composiciones policorales del s. XVII y no existe ni el menor rastro de los intérpretes que hicieron uso de este raro instrumento en la capilla laurentina. Su empleo como instrumento polifónico acompañante sustitutivo del órgano debió ser muy similar al del arpa. Con idéntica función, además de la lira y el arpa, en El Escorial también hay constancia del uso del clavecín en el repertorio de la Semana Santa (lamentaciones, salmos, etc.), pero todas las obras en las que aparece pertenecen al s. XVIII y no hay rastro de sus intérpretes (en teoría, cualquiera que supiese “tecla”), por lo que se debe descartar en el repertorio del s. XVII y, por ende, en las composiciones de fray Manuel de León.

⁸⁸ La importancia de este tipo de voz en la capilla del monasterio se manifiesta de forma constante a lo largo de su historia. Habitualmente desempeñada por los niños cantorillos y

Contraltos: fray Diego de Santa María (t.h.1595-†1627)⁹⁰, fray Bartolomé de Santiago (t.h.1577-†1630)⁹¹ y fray Manuel de Arteaga (t.h.1622-†1667)⁹².

Tenores: fray Bartolomé de Santiago⁹³.

Bajos: fray Mateo de Ávila (†1625)⁹⁴, fray Martín de la Cruz (t.h.1619-†1668)⁹⁵, fray Pedro de Estremera (t.h.1587-1632)⁹⁶.

Bajón: fray Pedro de Huéscar (t.h.1605-†1630)⁹⁷, fray Faustino de Santorcaz (t.h.1603-†1639)⁹⁸.

[Arpa: Padre portugués, residente en El Escorial (ca.1633-1641).]

monjes falsetistas o castrados, en períodos de escasez de unos y otros, la comunidad recurría a la contratación de tiple seculares externos. Y curiosamente se da la circunstancia de que algunas de estas contrataciones tuvieron como marco la Semana Santa, prueba de la importancia de estas celebraciones en la liturgia del monasterio. Un ejemplo de ello lo encontramos en 1637: “En el monast[er]io de San Lorenço el Real a veintiquatro dias del mes de abril de mil seisçientos treinta y siete años el P[adr]e Prior tubo Capitulo de Orden Sacro y en el propuso a los monges capitulares como auiendo venido de Madrid vn tiple llamado Mateo Rubio para cantar la Semana Sancta y Pascua pasada, auia significado y dicho a algunos monges se quedaria en esta casa para cantar si le diesen algun buen partido [...]” (BE, sin signatura. *Libro de los Actos Capitulares*, t. I, f. 213r.

⁸⁹ “Criose en el Seminario donde junto con el canto llano que sauia muy bien aprendio canto de organo, y siruio de tiple [sic] a la Capilla. Por esta auilidad y saber latinidad suficien[te]m[en]te le dieron auito en este Real Comben[te]o”. *Las Memorias Sepulcrales...*, t. II, p. 647.

⁹⁰ “Sauia cantar y tubo buen tiple, y despues con el auito, y tiempo cantaua contralto, y razonable voz.”. *Las Memorias Sepulcrales...*, t. II, p. 589.

⁹¹ “Fue Corrector del Canto muchos años, y continuos mas de beinte. La voz era de contralto que partia con tenor, lo que se puede desear para deçir una misa cantada, y para el coro bastante, y mas con la cordura que vsaba della”. *Las Memorias Sepulcrales...*, t. I, p. 237.

⁹² “Viuiu este monje en algunas casas de la Orden, siempre con buen exemplo, despues volbio a la suya, y en ella, y otras sirbio mucho con su voz por ser buen cantor, y buen contralto”. *Las Memorias Sepulcrales...*, t. II, p. 630.

⁹³ Ver Nota 91.

⁹⁴ “Professo primero en S. Geronymo de Espeja, despues professo en esta s[an]ta cassa entre otros muchos que a sus principios professaron para fundarla, y enseñar las buenas costumbres de sus cassas, tubo buen contrabajo, sabia bien cantar y fue buen chorista”. *Las Memorias Sepulcrales...*, t. I, p. 543.

⁹⁵ “Regalóle el Señor con una sonora voz baja, y con ella le sirvió y a su comunidad hasta el día 18 de enero de 1668”. RODRÍGUEZ, F. de P., *Monjes Jerónimos...*, p. 91.

⁹⁶ “Era de gran cuerpo, y el cuerpo de la voz era tambien grande, sin los achaques que otros contrabajos suelen tener. Siruio con ella y con buen exemplo a su communidad lo mejor que supo, no solo siguiendo el coro, sino adelantandose a sus obligaciones con buen corazon, hasta que murio en la demanda de edad de poco menos de ochenta años”. *Las Memorias Sepulcrales...*, t. II, p. 725.

⁹⁷ “Aprendio a tocar bajon, y tocabale con destreza; si bien se estrago algo el pecho, y no se le quedo tan buena voz despues de mudada [...]”. *Las Memorias Sepulcrales...*, t. II, p. 784.

⁹⁸ “Aprendio canto de organo, y tocar bajon en que siruio algun tiempo en la Capilla asta que con las muchas penitencias se le vino a estragar el pecho, y quedo sin fuerças para seruir en este ministerio, pero no para otros pues paso casi por todos los officios que ay en la casa”. *Las Memorias Sepulcrales...*, t. I, p. 354.

La interpretación “a capella”, sin instrumentos, no solía ser habitual salvo en algún momento puntual. Y dicho momento parece ser precisamente el canto “a facistol” típico de la Semana Santa y los Oficios de Difuntos en el caso escurialense. Aunque no contamos con testimonios del s. XVII, la existencia de ciertos ejemplos del s. XVIII destinados para la Adoración de la Cruz del Viernes Santo, podría constatar una práctica anterior. Estos ejemplos son el motete *Domine, memento mei* y el himno *Vexilla regis*, ambos de Luis Serra, en cuya partitura se indica que habían de ser cantados “a media voz”, “a 4 solos” y “sin bajón”⁹⁹.

Otra cuestión de cierto interés es la ubicación de los músicos en la liturgia del Viernes Santo. Aunque las fuentes documentales no son muy explícitas en este aspecto y algunas de época tardía, se pueden extraer ciertos datos para hacernos una idea aproximada de la práctica escurialense.

Al comienzo de los oficios la comunidad, a excepción de los ministros del altar, debió situarse en el coro, puesto que según el *Directorio del Corrector* de 1780, tras el *Venite adoremus* “vaja la comunidad para la Adoracion de la Cruz”¹⁰⁰, permaneciendo abajo hasta el final de la ceremonia. Por lo que respecta a los músicos, parece que también estaban arriba en el coro, según se deduce de lo indicado sobre la Pasión de Comes para el Viernes Santo: “la turba se canta en el choro, si se puede haçer”¹⁰¹. Probablemente, la duda tenía su origen en las dificultades de coordinación que conllevaba la enorme distancia que separa el coro del altar mayor, donde estaban situados los tres solistas de la Pasión.

Llegado el momento de la Adoración de la Cruz, en el cual intervenía la capilla, es de suponer que ésta se situase abajo junto al Monumento, donde habría permanecido hasta el final de la ceremonia. Sin embargo, y a título anecdótico, existe una curiosa anotación en la copia que en 1877 realizó Cosme José de Benito del *O vos omnes* de Soler, en la que el entonces Maestro de Capilla indicaba lo siguiente:

“Se canta al acabar el oficio, encima del enterram[ien]to R[ea]l de la d[erec]ha, adonde se sube por detras del relicario alto de junto à la sacristia.”¹⁰²

⁹⁹ BE, LF 7, ff. 63v-65r.

¹⁰⁰ BE, L-III-34. *Directorio del Corrector Mayor del Canto*, 1780, f. 67v.

¹⁰¹ BE, LF 5, Índice.

¹⁰² BE, 114-5.

VII. CONCLUSIONES

La magnificencia de la liturgia escurialense en los oficios del Viernes Santo sin duda se vio realizada por la calidad del coro monástico y de su capilla, en la que no faltaron maestros de gran valía y excelentes dotes creativas que aportaron en mayor o menor medida un repertorio que parece haber perdurado en algunos casos hasta muy avanzado el s. XIX.

Uno de estos compositores fue fray Manuel de León, quien junto con Tomás Luis de Victoria fue durante todo el s. XVII y gran parte del s. XVIII el único autor de los motetes que se interpretaban durante la Adoración de la Cruz y junto al Monumento antes y después de la procesión. Así lo confirman los cronistas del monasterio y el repertorio conservado actualmente en su archivo de música. Incluso a pesar de las nuevas aportaciones de Luis Serra, Francisco Gutiérrez, fray Antonio Soler y fray Ignacio Ramoneda, con los correspondientes cambios estilísticos que imponían las distintas épocas, los motetes de fray Manuel de León -sobre todo, el *Domine Jesu Christe*- permanecieron siempre en el repertorio del Viernes Santo escurialense.

Tradicción y modernidad fueron compatibles en un contexto litúrgico y ceremonial de singulares características, quizás porque -glosando a Santos- en los motetes de fray Manuel de León subyace una espiritualidad atemporal capaz de enternecer los corazones dando a conocer “la terneza que en el suyo andaba la consideración de los passos y misterios de la pasión y muerte del Redemptor de el mundo”¹⁰³.

¹⁰³ SANTOS, fr. F. de los, *Quarta Parte...*, p. 745.

