

La música litúrgica y profana en los antiguos conventos: Fr. Gerónimo González y la Casa Grande del Carmen de Sevilla

Alberto J. Álvarez Calero
Universidad de Sevilla

Resumen: *No se ha escrito demasiado sobre la práctica de música profana en los antiguos conventos, tanto dentro de las diversas celebraciones religiosas, como incluso en los momentos de esparcimiento. Tomando como fuentes primarias para ilustrar todo lo anterior, el articulista se centra después en un convento, la Casa Grande del Carmen de Sevilla, y en particular en un compositor que estuvo mucho tiempo allí a mediados del s. XVII: fr. Gerónimo González. A partir de su incompleta biografía, en estas páginas se reflexiona sobre el papel de los músicos religiosos más allá de su ámbito conventual, pues éste por ejemplo llegó a ser muy conocido sobre todo en la corte portuguesa del rey João IV.*

Abstract: *Not much has been written about the practice of secular music in the old monasteries, both within the various religious celebrations, and even in moments of leisure. On the primary sources to illustrate the above, the article then focuses on a convent, the Great House of the Carmelite friars in Seville, and in particular in a composer that was standing there for a long time in mid-century XVII: fr. Gerónimo González. From the incomplete biography, this paper reflects on the role of religious musicians beyond the scope convent, such as this one became well known in the Portuguese court of King Joao IV.*

Palabras Clave: *fr. Gerónimo González, fr. Jerónimo González, conventos, música profana, João IV, carmelitas.*

Keywords: *fr. Gerónimo González, fr. Jerónimo González, convents, secular music, João IV, carmelite friars.*

1. La música conventual religiosa tras la Contrarreforma

Calificar a la música que se hacía en los antiguos conventos como “religiosa” podría ser una perogrullada, y de este modo parecer reiterativo el título de este primer apartado. Pero no debemos olvidar que, si bien sobre todo hasta el s. XVII muchos de los músicos eran eclesiásticos, eso no era óbice para que éstos mismos pudieran hacer indistintamente música tanto religiosa como profana. Ya veremos que había momentos en la vida conventual destinados a la interpretación de obras seculares, tanto por la mera diversión como también para la atracción piadosa de los fieles, no sin la crítica de algunos sectores más ortodoxos de la Iglesia. Pero antes vamos a empezar a hablar de la música enclavada en la liturgia, siendo ambas inherentes en la vida diaria de cualquier cenobio durante el Antiguo Régimen¹.

Ya el propio San Gregorio Magno valoraba mucho la música como vía para comunicarse colectivamente con Dios². Mucho más tarde, a partir de la polifonía la música religiosa estuvo sujeta a una continua y enorme evolución. Este género musical sacro era el más vanguardista hasta finales del s. XVI, estando por detrás y a gran distancia el profano. Si retrocedemos más en el tiempo, la diferencia entre la música sacra y laica es más evidente. Por el contrario, más adelante, con el barroco y coincidiendo con el nacimiento de la ópera, la música secular comenzó lentamente a tomar ventaja con respecto a la religiosa. De este modo, fue invirtiéndose poco a poco la preponderancia de la música profana sobre la religiosa en cuanto a difusión, modernidad e interés general, sobre todo a partir del siglo XVIII³, al igual que fue tornando paralelamente la relación Iglesia-Estado con la llegada del Nuevo Régimen.

En el caso concreto de la música sacra, no era de la misma trascendencia la que se hacía en las capillas catedralicias que en la de los conventos, salvo que éstos tuvieran una vinculación con la Casa Real, como por ejemplo el de las Descalzas Reales (Madrid). En las catedrales o en las iglesias más importantes había un continuo empeño por conseguir a los mejores cantores e instrumentistas. De hecho, para ser maestro de capilla en esos lugares, había que superar unas fuertes pruebas de oposición. En los conventos, sin embargo, la labor del maestro de capilla no tenía normalmente un alcance más allá de su Orden, salvo excepciones, y su capilla musical estaba integrada por miembros de la misma comunidad. Por la misma razón, las exigencias para ser maestro de capilla en un convento eran mucho menores, y las asignaciones surgían dentro de la misma Orden o incluso dentro del mismo convento, sin tener que recurrir a concursos públicos. Tampoco tenían que ir los maestros de capilla de los conventos a buscar voces lejos de la ciudad, como sí tenían que hacerlo por ejemplo los maestros de capilla catedralicias. Pero salvo esto último, lo cierto es que la función principal de estos músicos en las casas religiosas

¹ No obstante, a diferencia de las órdenes mendicantes y monásticas, en otras posteriores como la Compañía de Jesús, no era obligatorio el rezo comunitario.

² Éste fue quien instituyó la *Schola Cantorum*, que mucho más lejos de ser una mera agrupación coral, era un sistema pedagógico de varios años destinado al aprendizaje de la música litúrgica.

³ Pensemos, por ejemplo, que si Beethoven no hubiese hecho sus obras religiosas, por magníficas que sean, él hubiese sido igualmente valorado. Por el contrario, sin sus sinfonías, él no hubiese tenido el mismo éxito hasta hoy.

es muy parecida a la de otras capillas musicales, es decir, la de instruir en el canto llano (o canto gregoriano) al resto de los frailes del convento, además de llevar a cabo correcta y diariamente el importante apartado musical de la liturgia. También tenían que componer piezas *ex profeso* para alguna función principal o festividad concreta. De no disponer un convento de un maestro de capilla, se encargaría del desempeño musical uno o dos organistas y dos cantores, que lógicamente deberían tener una formación adecuada para ese cometido.

Un fragmento de las *Elucidaciones* de fr. Manuel Román (1627) nos hace entrever el valor que la Orden carmelita concedía a la música tras la Contrarreforma:

*“Elucidación V: Que nuestro Patriarca Elías enseñó a los monjes de su instituto a alabar a Dios en comunidad con Música y canto (...). Elías edificó en el Carmelo un oratorio, donde cada día se juntaban tres veces a cantar salmos, cánticos e himnos con el corazón y boca, al son de instrumentos músicos con alabanza de Dios (...). De modo que el gran Patriarca Elías, que enseñó a los monjes la vida solitaria y monástica, también le enseñó a alabar a Dios con música y cantos”*⁴.

Normalmente, las comunidades religiosas cantaban el canto llano, y no por tanto obras polifónicas, que significaban una mayor complejidad, y a la que estaban designadas las voces mejor preparadas. Pero también suponemos que habría muchos ejemplos de piezas en las que los monjes cantarían la melodía principal, y el órgano acompañaría el resto del engranaje polifónico. Esto es la tendencia a la que se resolvió tras el Concilio de Trento, es decir, que se primase una melodía, discriminando así la de las otras voces, las cuales perturbaban en cierto sentido la comprensión del texto, tal como se hacía hasta entonces con la polifonía contrapuntística. De este modo nacería el estilo musical barroco, cuya textura principal sería la de una melodía acompañada, más la voz del bajo reforzada (que se llamaría el *bajo continuo*).

A partir del siglo XVII, entre los conventos españoles comenzaron a circular pequeños tratados de música destinados a explicar nociones prácticas de interpretación vocal y/o instrumental. A estos libros de teoría musical se les llamaba con el nombre de *arte* o *artecilla* (con un cierto matiz de desprecio en este último caso). La finalidad de estos cuadernillos es la de resolver problemas musicales concretos, y de servir de material didáctico para la enseñanza musical en los conventos. De esta manera, en aquel siglo XVII las diversas órdenes solían utilizar alguno de estos tratados. Dentro de la propia Orden de los carmelitas calzados, en Zaragoza se publicó un tratado de canto llano en 1675, titulado *Noticia del canto llano*. El autor es fr. Roque Sirón, si bien su ensayo está insertado a su vez en otro libro de otro carmelita del mismo convento zaragozano, fr. Pablo Ezquerra, en la *Escuela de perfección, formada de espiritual doctrina de Filosofía sagrada, y mística Teología*⁵. Aunque en este último manual no se nombra en ningún

⁴ ROMÁN, Fray Manuel (O.C.): *Elucidaciones varias de la antigüedad, dignidad y escritores ilustres de la Sagrada Orden del Carmen*. Madrid. Juan González, 1627, pp. 80-81.

⁵ EZQUERRA, Pablo (O.C.): *Escuela de perfección, formada de espiritual doctrina de Filosofía sagrada, y mística Teología*, Zaragoza, 1675.

momento a Roque Sirón, según afirma Latassa y transmitido por Barbieri, la sección musical es del citado Sirón. No obstante hay un ejemplar suelto de éste último autor en la Biblioteca Nacional de España⁶. En él se trata de orientar a la formación de los novicios. El prefacio al *Resumen del Arte de Canto Llano...* aclara perfectamente las siguientes intenciones del libro pedagógico:

“No es menos propio de los Religiosos (en las Religiones, que profesan el cantar a Dios alabanzas en el Coro, y especialmente en la Nuestra, que tan de antiguo hereda este sagrado empleo de sus progenitores los Profetas, e hijos de los Profetas, cuyo devoto oficio, explicado con la frase de prophetare era cantar a Dios continuas alabanzas) la instrucción para cantar bien, que la instrucción de las virtudes, y ejercicios espirituales: pues si de esta pende la dirección del espíritu, también de aquella pende el que los Oficios divinos se celebren con la debida solemnidad, lo cual se consigue estando los Religiosos diestros en el ejercicio del canto. Y pues en el Noviciado se ha de dar toda la buena educación necesaria en los ejercicios, y empleados de la Religión, es muy loable, como importantísimo, que el maestro instruía a sus Novicios en el Arte de canto llano; lo cual para que pueda hacer más cómodamente, me ha parecido poner aquí esta breve instrucción, que contiene en resumen lo necesario para saber el canto llano: con lo cual, y su buen cuidado puedan saber lo suficiente”.

2. El Ritual carmelitano

A lo largo de la historia de la liturgia y de la música, los usos han ido cambiando dependiendo de las diversas reformas, de las prácticas de las diferentes órdenes monásticas y de las iglesias locales. Sobre ello, no son pocas las indicaciones al respecto que se manifiestan en el *Ritual Carmelitano de los Religiosos y Religiosas de la Orden de Descalzos de Nuestra Madre Santísima la Virgen María del Monte Carmelo, de la Primitiva Observancia, en esta Congregación de España e Indias*, publicado en Madrid en 1788. Este encomiable documento es extensible a las maneras litúrgicas diarias que se llevaban a cabo, no sólo entre los carmelitas descalzos, sino también en la rama de los calzados —sobre la cual nos iremos acercando en páginas sucesivas— y en cualquier otra orden religiosa. En ese libro, ampliado en otro segundo tomo, se nos describe con exactitud cada uno de los momentos de la jornada litúrgica, y de la participación del coro y del órgano. El tratado está inspirado a su vez en otros similares de principios del s. XVII, sobre todo en el *Ceremonial Romano*⁸. Por tanto, todo esto nos sirve muchísimo para imaginarnos en particular cómo era el aspecto litúrgico siempre coligado a la música en la Casa Grande del Carmen de Sevilla, lugar del que hablaremos con detalle poco más adelante.

Según dice el citado *Ritual Carmelitano*, y por tanto al menos hasta finales del s. XVIII, al coro irán los monjes con capa, como en los otros actos de la comunidad salvo

⁶ Ms 3/63985, procedente de la Biblioteca Real.

⁷ Fr. SIRÓN, Roque; *Noticia del canto llano*. Zaragoza, 1675.

⁸ En concreto, en el *Ceremonial Carmelitano*. Roma, 1616 (Lib. I. Rub. 19, nº 5), o en lo que dispone Clemente VIII en su *Ceremonial Romano*. Venecia, 1614 (Lib. I., cap. V).

en los Capítulos Conventuales. Entrarán en tal lugar ordenadamente, de dos en dos, haciendo inclinación profunda al Santísimo, que debe estar en el centro de la baranda del propio coro. Después, cada monje se dirigirá a su ubicación, que está designado según una rígida jerarquía:

“Al principiar el Oficio Divino cantado, si hay Libros Cantoral, saldrán al facistol grande los Versicularios, que deben estar siempre en los asientos más próximos al dicho facistol, todos los Seminaristas, y los dos Cantores de oficio al medio del Coro delante del facistol, colocándose en dos líneas iguales, que principiarán en el facistol, y terminarán hacia el asiento de los Prelados; observando todos la mayor igualdad en sus colocación, para que unos a otros no se impidan a ver y cantar por el Libro del Coro”⁹.

El coro, desde el punto de vista espacial y musical cuenta aquel libro que se divide en dos partes, a la derecha y la izquierda del facistol. Este mueble-atril debía tener la proporción apropiada para que cupiesen cuatro libros de coro, si fuese necesario para los cultos. Tras los oficios, *“nunca se debe quedar Libros cualquiera que sea, o por motivo alguno, en el facistol”¹⁰*. A éste se van acercando y colocando los novicios por orden de antigüedad, *“y al final de las dos líneas en medio de ellas se pondrán los dos Cantores, todos de rostro al Altar”¹¹*.

También deberá haber en medio del coro un facistol pequeño y portátil, para poder leer las lecciones de Maitines todos los días y la *Kalenda*¹². El resto de los religiosos cantarán desde sus asientos respectivos.

En los oficios saldrá un salmista de un coro tras haber rezado unos versos, y saldrá el otro salmista del otro coro, y de este modo se irán alternando. En el caso de que los versos de los salmos y cánticos fuesen pares, lo rezarán sucesivamente el coro y el salmista, como en *Dixit Dominus Domino meo*. De ser impares, como en *Beatus vir quitimet Dominum*, los dos últimos versos los rezarán seguidos los salmistas. En el caso de los Himnos, *“la primera y última estrofa siempre las cantará el Coro como también el verso Gloria Patris, et filio, et Spiritui Sancto: de todos los Salmos, debiendo el Salmista rezar la otra mediación “Sicut erat in principio, et nunc”¹³*.

El coro como espacio conventual era considerado no sólo como lugar donde se reunía la comunidad varias veces al día, sino también un área de recogimiento y de oración. No obstante, en momentos de relajación disciplinaria, los carmelitas sevillanos calzados aprovechaban el coro para fumar tabaco en polvo, según se denunciaba en varios Capítulos Provinciales. Según otro posterior convocado en 1673 en Antequera, se dice lo siguiente:

⁹ *Ritual Carmelitano*. Madrid, 1788, nº 14, p. 5.

¹⁰ *Idem.*, nº 13, p. 5.

¹¹ *Ritual Carmelitano, op. cit.* En el caso de que en un convento no hubiera novicios, debían cantar: los dos versicularios, cuatro religiosos de menor antigüedad (dos en cada coro), los dos cantores y organistas.

¹² La *Kalenda*, también llamado Pregón de Navidad, es un antiguo texto con el cual se anunciaba con pompa inusitada, en los coros de las catedrales, monasterios y conventos durante el Oficio de Prima del 24 de diciembre, la proximidad de la Natividad del Señor. El texto se encuentra en el *Martyrologium Romanum*.

¹³ *Ritual Carmelitano...*, *op. cit.*, nº 29, p. 9.

“Y porque la asistencia al Coro es nuestra primera y principal obligación, mandamos que el oficio divino se rece con pausa competencia, con voz grave, que provoque a devoción, considerando que estamos en el Coro hablando con Dios”¹⁴.

Según este *Ritual Carmelitano*, había que tratarlo “con el mayor esmero de no atropellar, violentar el Coro, que es cosa muy impropia de aquel santo lugar y ocupación”¹⁵. De la limpieza del coro se encargará un religioso en concreto.

Otro apartado de aquel tratado carmelitano es el referido al organista. Por ejemplo se nos dice que “en los oficios cantados sin órgano saldrán siempre al facistol grande los organistas con los demás, pero si en algún convento hubiere dos organistas, deberá salir al facistol uno de los dos, aun cuando los oficios se canten con órgano; y se colocarán en el lugar más inmediato a los cantores”¹⁶.

Buena parte de esto que hemos precisado hasta ahora sobre el coro está perfectamente descrito en el cuadro de Andrés Rubira (s. XVIII) *La promesa de la Virgen a San Bertoldo y el milagro del convento de Brabante*, lienzo que curiosamente se hizo para la Casa Grande del Carmen de Sevilla.



Ilustración 1: Cuenta la leyenda de este cuadro de Andrés Rubira, *La promesa de la Virgen a San Bertoldo y el milagro del convento de Brabante*, cómo se apareció la Virgen a cierta comunidad carmelita de una región belga a finales del s. XIII. La acción se recrea en el coro alto del antiguo convento del Carmen de Sevilla, cenobio para donde fue pintado el cuadro.¹⁷

¹⁴ RODRÍGUEZ CARRETERO, Miguel; *Epytome historial de los Carmelitas de Andalucía y Murcia*. Sevilla. Ediciones Provincia Bética, 2000, p. 328.

¹⁵ *Ritual Carmelitano*..., nº 35, p. 11.

¹⁶ *Idem.*, cap. Preliminar, nº 15, p. 5.

¹⁷ El lienzo está actualmente en el convento del Buen Suceso, en donde residen los PP. Carmelitas calzados de Sevilla tras la reorganización a finales del s. XIX.

El órgano tiene una papel cada vez más preponderante en el s. XVII. Se dice en aquel *Ritual Carmelitano* que "...si el órgano se toca con la seriedad y modestia que exigen la santidad y gravedad de los Oficios Divinos, lejos de distraer la mente de las cosas sobrenaturales, es medio muy a propósito para elevar nuestros corazones a Dios"¹⁸. No obstante, habrá momentos de la liturgia en los que no convendrá que se toque el órgano, como en la Misa u Oficio de Difuntos, o en las Misas FERIALES o de Rogaciones. Sin embargo, según aquel manual "*el Jueves Santo se podrá tocar el órgano a toda la misa... El Sábado Santo y la Vigilia de Pentecostés se tocarán el órgano desde el himno Gloria in excelsis Deo...*"¹⁹.

A veces el protagonismo del órgano era compartido con el coro, o a veces cedido a éste. Por ejemplo, siguiendo ese *Ritual Carmelitano* y por citar sólo algunas partes de la ceremonia litúrgica, "*se tocará el órgano en la Misa cantada a los Kyries, los que principiará el órgano cantando el primero, el Coro cantará el segundo, y así irán alternando los nueve*"²⁰. *El himno Gloria in excelsis Deo se cantará todo por la Comunidad, haciendo pausa en los versos señalados con una estrella, pero sin omitir letra alguna; y en las pausas del coro o intermedio de los versos se tañerá el órgano. (...). Acabada de cantar la Epístola se ha de tocar el órgano hasta que los salmistas han rezado el Gradual o el Tracto; después salen los cantores y cantan el verso del gradual, tracto o alleluia; y si el tiempo lo permite, concluido el gradual o el alleluia, se podrá tocar el órgano hasta el evangelio*"²¹.

En cuanto al *Sanctus-Benedictus*, el órgano se añade al coro en la frase *Dominus Deus Sabaoth*. "*Después canta el coro: Pleni sunt coeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis. Y continúa tocando hasta la elevación del cáliz inclusive: advirtiendo que, mientras la elevación del Santísimo Sacramento, se ha de tocar con más gravedad y dulzura. Elevado el cáliz dará el punto el órgano para que cante el coro: Benedictus qui venit*"²².

Sobre las obras que tocase el organista, éste se encarga "...no sólo de no tocar lasciva, o menos pura, ni aún profana; pero ni cosa alguna, que no sea concerniente a la majestad y devoción con que se deben celebrar los Divinos Oficios. Así lo previene el Santo Concilio de Trento, sesión 22..."²³.

Con respecto a los cantores, según el mismo *Ritual Carmelitano*, éstos deben "*estar plenamente instruidos en el Canto llano: en el Canto figurado perteneciente a himnos, secuencias y Credos: en todos los que contienen los libros cantorales, y en los ritos y ceremonias de los divinos oficios, que sin tardanza no dificultad alguna puedan cantar desembarazadamente cuanto ocurra en cualquier festividad; lo que ejecutarán siempre con aquella modestia, gravedad, compostura y devoción*"²⁴.

¹⁸ *Idem*, nº 65, pp. 19-20.

¹⁹ *Idem...*, *op. cit.*, nº 48, p. 15.

²⁰ El Kyrie se divide en tres partes (Kyrie-Christie-Kyrie), y cada una a su vez subdividida en otras tres veces.

²¹ *Ritual Carmelitano...*, *op. cit.*, nº 48, p. 15.

²² *Idem*, nº 56, p. 17.

²³ *Idem*, nº 64, p. 19.

²⁴ *Idem*, nº 35, p. 11.

Según este mismo tratado, las lecciones del canto llano o canto gregoriano se debían dar todos los días en las comunidades religiosas, por lo que la preparación era permanente. En cuanto a la interpretación de las piezas del canto llano, inician el tono los dos cantores (uno por cada coro), para después seguirles poco después la comunidad. En el caso de que el cantor o cantores den un tono equivocado, para evitar confusiones la comunidad y el órgano deberían seguir ese tono que el cantor inició²⁵.

Hay otros aspectos rituales que se hacen en los oficios o en las misas en esos momentos, y son los siguientes que sigue explicando aquel citado tratado. Por ejemplo, dice que los versicularios de cada semana se encargarán de estar un cuarto de hora antes de los oficios y “sacarán los libros correspondientes con el mayor cuidado y diligencia, sin darles golpes, cogiéndolos con un lienzo para que no se manchen o ensucien...”²⁶. Éstos son también los encargados de pasar las páginas de los libros de coro, los cuales por sus dimensiones están siempre lógicamente sobre el facistol. El paso de página se hace en el momento oportuno con un puntero de hierro²⁷. La salida del coro se hacía, al igual que la entrada, con uniformidad, de dos en dos, uno de cada coro.

Esta ritualidad parece que no se cumplía del todo a principios del s. XVII entre los carmelitas calzados, pues en una carta de *fray* Juan de Peñalosa al General de Roma refiriéndose a los oficios divinos, dice que “todo esto se hace mal porque no hay uniformidad en los conventos, ni maestros de ceremonias, ni los Priors leen las rúbricas, ni las hacen leer sino por cumplimiento, no hay procesionarios ni libros de canto, ni los hacen apuntar y así cantan los Psalmos y rezan las antífonas, y cada uno va por su parte”²⁸.

Si el propio mal uso de la ceremonia, o una interpretación relajada por parte de los carmelitas calzados por esas fechas provocaba no pocas controversias, no menos fue la incursión de música popular en la propia liturgia católica, como ahora veremos.

3. Los villancicos en el s. XVII: obras habituales en el culto religioso

La costumbre de tornar los cantos populares con un texto religioso, es decir pasar “a lo divino” una melodía que sería muy conocida en la época, surgió en España a finales del s. XV. Después se desarrolló en el s. XVI de la mano del franciscano Ambrosio de Montesino y los carmelitas reformados Santa Teresa y San Juan de la Cruz²⁹. Desde

²⁵ Es curioso que en el *Ritual Carmelitano* ya no se cite a la figura del maestro de capilla, la cual ya fue desapareciendo a finales del s. XVIII, y en concreto con la implantación del Nuevo Régimen, ya que estaba ya asociado a otros tiempos.

²⁶ *Ritual Carmelitano*... nº 13, p. 4.

²⁷ *Idem*, nº 19, p. 6.

²⁸ Archivo General de la Orden Carmelita (A.G.O.C.), III, Bética-4, 23-IV-1606. Aunque la máxima responsabilidad del convento era la del prior, lo cierto es que, desde el punto de vista protocolario el encargado del coro era el subprior.

²⁹ OROZCO, Emilio; “Poesía tradicional carmelitana”, *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, VI. 1956, pp. 407-446; ALONSO, Dámaso, *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid. Editorial Gredos, 1976 (1ª ed. en 1950), pp. 219-220. Estos autores fueron los primeros en destacar el importante papel de la música en el proceso de divinización de textos profanos.

mediados del s. XVI comenzaron a interpretarse en las iglesias y conventos canciones religiosas en lengua vernácula, especialmente para la festividad de la Navidad, y por extensión de los Reyes Magos. Ya en el s. XVII se denominaron esos cantos indistintamente como villancicos y tonos. Además, hasta la llegada del s. XVIII, los villancicos no tenían que estar obligatoriamente supeditados a una temática navideña. Por otra parte, la diferencia villancicos y tonos es que el primero podían ser escrito para 8 o más voces, y los tonos eran normalmente para 4 voces. Al fin y al cabo se trataban de dos piezas profanas maquiladas a veces para un contexto religioso. O si se quiere al revés: una parte de la liturgia adaptada a las costumbres populares del momento. Los villancicos, y por extensión los tonos, se podría considerar como la aportación más original de España a la historia de la música.

Las críticas sobre estas nuevas tendencias musicales dentro de la liturgia católica no tardaron en salir. Por ejemplo, Pedro Cerone en su *Melopeo y Maestro* (1613) escribió unas palabras muy duras al respecto, aunque eso también demostraba que el cultivo de música profana por parte de los religiosos estaba muy extendido:

*“Mas ay dolor que muchos Ecclesiasticos ay que tienen dos lenguas: y es que con la una cantan al sagrado Evangelio en la mia solenne, y con la otra después las canciones profanas y deshonestas. Con la primera alaban al Criador y sirviendo à Dios; y con la segunda adulan las criaturas, sirviendo al Diablo”*³⁰.

Decía Lorente, uno de los mejores ensayistas de música de la segunda mitad del s. XVII, en su tratado (1672):

*“Adviértase que algunas veces se da una tonada con letra, o sin ella, la cual sirve de tema, para hacer sobre ella el villancico: lo que se hace en tal caso es tomar las fugas, o pasos de ella misma. Otras veces, hace el compositor un dúo, y sobre él compone el villancico (...)”*³¹.

Se trata al fin y al cabo de recrear una pieza a más voces sobre una *tonada* o melodía ya conocida. La parte nueva se le empezó a llamar en el s. XVII “estribo” (o “estrivo”). Esto fue afectando a los diferentes círculos religiosos, que no estaban al margen de la disposición aperturista que estaba ocurriendo en otra parte de la Iglesia. Los moralistas del momento criticaban esto ferozmente, como el jesuita Juan de Mariana (†1624):

*“Y lo que es peor, que no podemos negar haber entrado en los templos no pocas veces, cantándose estas torpes sonadas, tomadas de cantarillos vulgares (...) y no se puede declarar con la lengua la grandeza de esta maldad”*³².

Este fenómeno lo criticaba también un sector de la Iglesia, porque lo consideraban peligroso. No obstante esa mixtura de género era habitual en España sobre todo en el Siglo de Oro, y persistió hasta más adelante en el tiempo. Decía el propio Cerone que

³⁰ CERONE, Pedro; *Melopeo y Maestro*. 1613, p. 200.

³¹ LORENTE, Andrés, *El porque della música en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto i composición*. Alcalá de Henares, 1672, p. 613.

³² Cit. por COTARELO Y MORI, Emilio; *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid. 1904, ed. Facsímil con un estudio preliminar de José Luis Suárez García. Granada. Universidad de Granada, 1997, p. 434.

“(…) *el perfecto Cantor Cristiano, más quiere armonía de cantos honestos y devotos, aunque sean ordinarios en el estilo, que las vanas y deshonestas músicas, despertadoras de feos deseos, de los cantos lascivos; aunque lleguen a la cumbre de una singular armonía*”³³.

Con todo, tanto este crítico como también la Iglesia, reconocían por otra parte que con el género profano se permitía a su vez la doctrina cristiana más fácilmente:

“*En sabiendo que hay villancicos, no hay personas más devotas en todo el lugar, ni más vigilantes, que éstas. Pues no dejan iglesia, oratorio ni humilladero que no anden; ni les pesa el levantarse a media noche, por mucho frío que haga, sólo para oírlos*”³⁴.

Pero el uso de tonos divinizados se había hecho extensivo incluso a algunas partes de la misa, como se aprecia en un proceso inquisitorial de 1663:

“*Es público y notorio que en muchas iglesias de estos reinos, (...) no sólo en festividades de la Natividad del Señor y de los Santos Reyes, que son las que más obligan a singulares demostraciones de regocijo, sino en muchas otras festividades del año, y estando patente el Santísimo Sacramento del altar, se cantan diversas letras en romance vulgar que se han cantado en teatros de la farsa, trovados a lo divino, pero con los mismos que llaman estribillos, sin diferenciar cosa alguna ni en letra ni en el tono (...). Este exceso ha llegado a tanto, que la Gloria y el Credo de la Santa Misa se cantan en algunas partes con tonos que han servido para letras profanas, siendo de su naturaleza indecentes (...). Otras veces se usa de este canto fuera del Oficio Divino, en horas particulares, diputadas para ese efecto, que comúnmente llaman siestas.*”³⁵.

Es adecuado ahora especificar que uno de los libros polifónicos más destacados del s. XVII, el *Libro de Tonos Humanos* (1656) fue editado por los carmelitas calzados de Madrid. En la portada de esta antología aparece de manera prominente el escudo de su Orden, lo cual es como mínimo algo singular, al tratarse de un compendio de música profana del momento. En dicho cancionero aparecen con notoriedad dos carmelitas del propio convento madrileño, y que eran fr. Manuel Correa³⁶, y fr. Bernardo Murillo. Estos frailes músicos destacaron en la década anterior a cuando se publicó aquel cancionero. El hecho de que en aquel convento madrileño se interesara por compilar los *tonos* polifónicos más destacados del momento, nos hace pensar que sería habitual que ese tipo de música secular estuviera integrada en los momentos de recreo y ocio de los monjes. Dos veces al día los religiosos carmelitas podían disfrutar de una hora para el descanso y el esparcimiento: después de comer y después de cenar, salvo los viernes, por ser el día de la Pasión de Cristo.

El principal copista de ese cancionero, Diego Pizarro³⁷, era de la misma Orden y del mismo convento, que era además un cantante capón. Por tanto, la música no era

³³ CERONE, Pedro; *Melopeo y Maestro*, op. cit., p. 199.

³⁴ *Ibid.*, pp. 196-97.

³⁵ PAZ Y MELIÁ, Antonio; *Sales Españolas o agudezas del ingenio nacional*, en BAE 176, Madrid. Ed. Atlas, 1964, p. XI.

³⁶ No confundirlo con el ya aludido Manuel Correa del Campo, el que estaba trabajando en la catedral de Sevilla

³⁷ Parece que hubo otro copista, pero se desconoce su nombre. Cfr.: VERA, Alejandro: *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: el Libro de Tonos Humanos (1656)*. Lérida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2002.

un asunto de una o de dos personas en ese convento, sino que formaba parte de la vida diaria, tanto en los cultos religiosos, en los actos civiles, como también en las posibles representaciones de los villancicos en momentos concretos del año.

Cuando se terminó este *Cancionero de Tonos Humanos*, a los pocos meses se añadieron hasta dos índices más, por lo que nos confirma que había una gran cantidad de música profana en su convento. Tratándose genéricamente de un cancionero conventual, no sería extraño que se hicieran varias copias para los principales conventos carmelitas calzados de España, y para la corte Real.

En el siglo XVII, como anteriormente comentamos, la inclusión de piezas escritas en español en algún momento de las celebraciones religiosas se llegó a ver ya como algo normal. Se estableció usualmente que para una fiesta concreta como la Navidad, los Reyes, la Concepción, la Asunción, para el Santísimo Sacramento o para celebrar algún santo, se cantasen nueve villancicos, repartidos en tres grupos de tres, llamados “Nocturnos”. De todos modos, a veces el número de villancicos cambiaba. Si la autoría de todos éstos era de un mismo compositor, que es lo que solía ocurrir tratándose de un convento, vemos que éste en el transcurso de un año podría haber compuesto hipotéticamente más de una veintena de villancicos distintos. Por tanto, los compositores religiosos españoles dedicados con asiduidad a este oficio, es normal que al final de su trayectoria musical en su catálogo se incluya más de un centenar de villancicos. Este es el caso del carmelita fr. Gerónimo González, del cual poco más adelante hablaremos con detalle³⁸.

4. La música en el convento del Carmen de Sevilla en el S. XVII: hipótesis sobre su desarrollo musical

Tras hablar a modo de introducción de la música religiosa y profana en los conventos, y haber puesto como ejemplo sucinto al final el convento del Carmen de Madrid, vamos a centrarnos a partir de ahora en la Casa Grande del Carmen de Sevilla.

Fue uno de los conventos más hermosos de esta ciudad, hasta que los diferentes sucesos negativos ocurridos en el s. XIX, como el asalto napoleónico, la desamortización, su parcial abandono y su posterior conversión en cuartel a finales de dicha centuria, hicieron borrar de la memoria de muchos su anterior esplendor. Fue uno de los conventos más amplios de Sevilla, refiriéndonos a terreno construido. Llegó a albergar anualmente hasta casi cien frailes en el siglo XVII, época en la que las devociones y las vocaciones religiosas llegaron a sus cotas más altas, aumentadas además con las sucesivas desgracias naturales que ocurrían. Este cenobio fue sólo superado en número de monjes por las Casas Grandes de los franciscanos y los dominicos. Durante las primeras tres décadas de ese mismo siglo XVII, los frailes de este convento habían conseguido terminar de construir los dos nuevos claustros

³⁸ Por cierto que estuvo en aquel citado convento de Madrid, pero dos décadas antes de la publicación de aquella antología de tonos humanos.

proto-barrocos, los cuales podemos contemplar aún en la actualidad³⁹, manteniéndose tras aquellas ambiciosas obras solo parte de la originaria iglesia medieval. Pero quizá la culminación de este proyecto no fue únicamente material y artística, sino también espiritual y administrativa, pues a partir de 1664 este edificio pasó a ser oficialmente Casa Grande. De este modo, desde entonces se convirtió en el convento de referencia para los carmelitas calzados andaluces, fundado en 1358, relevando al de Gibraleón, que era el primero que se emplazó en el sur de España unas décadas antes que el otro⁴⁰.

Sobre los aspectos musicales de este convento sevillano no hay nada investigado hasta ahora, por lo que partimos de un territorio casi virgen. No obstante tenemos unas mínimas fuentes sobre las que basarnos. Sabemos que el convento del Carmen de Sevilla dispuso de maestros de capilla al menos desde el s. XVII, aunque desconocemos si antes los tuvo. Bien por la omisión de fuentes al respecto, o bien sencillamente por la relajación que estaban teniendo los carmelitas calzados en el siglo anterior, no creemos que hubiera una capilla musical en ese convento⁴¹. Además, las capillas musicales empezaron a establecerse de manera permanente en el s. XVI primero en las principales catedrales y cortes, y en el siglo posterior se fue extendiendo por las diferentes casas religiosas y nobiliarias de cierta importancia.

Si en el último cuarto del s. XVI, y bajo el auspicio de Felipe II, las diferentes órdenes (salvo los dominicos) se reformaron, brotando en cada una de ellas la rama de los descalzos, en el s. XVII los calzados también fueron llevando a cabo algunas transformaciones internas. Por ejemplo, en el caso de los carmelitas, en los diversos Capítulos Provinciales se insistía en la importancia de la base musical de los frailes, como por ejemplo se dijo en el celebrado en este convento sevillano en 1661:

*“ordenamos que no pueda ninguno obtener licencia para ordenarse de Epístola sino teniendo tres años cumplidos de profesión y sepa el canto llano para lo cual señalará el P. M. Provincial en cada Convento un Mtro. de dicho canto que los enseñe”*⁴².

Según cuenta Rodríguez Carretero, que vivió en esa comunidad a principios del s. XIX, *“en el Real Convento de aquella ilustre y noble Ciudad subsistió una decente música compuesta toda de Religiosos bastante tiempo y con ella se tributaba a Dios gran culto y se celebraba la fiesta con la mayor solemnidad y magestad”*⁴³.

³⁹ La crujía y la fachada que conocemos desde la actual calle Baños (llamada calle del Carmen hasta el s. XIX), superpone el antiguo compás del convento. Esta última reforma se llevó a cabo ya en el último cuarto del s. XIX, para adaptar el edificio al que fuera el Cuartel del Carmen hasta 1978. Desde el año 2000 es la sede del Conservatorio Superior de Música y Arte Dramático de Sevilla.

⁴⁰ No ocurrió esto sin la oposición del convento olontense, el más importante institucionalmente de Andalucía hasta el momento. Cfr.: ESPÍN, Lorenzo Ángel (O. Carm.); *Consulta varia theologica, iuridica, regularia, moralia et historica*. Zaragoza, 1669, p. 499.

⁴¹ Además, éstas empezaron a establecerse de manera permanente en el s. XVI primero en las principales catedrales y cortes, y después poco a poco se fueron expandiendo por los principales conventos.

⁴² RODRÍGUEZ CARRETERO, Miguel; *Epytome...*, op. cit., p. 315.

⁴³ *Idem.*, p. 275.

Desgraciadamente, no hemos encontrado ninguna partitura que fuera compuesta y/o interpretada en este antiguo convento sevillano, aunque seguro que las hubo, por las razones que en breve comentaremos. Pero bien debido a las adversidades acaecidas en sus últimos tiempos antes de su definitivo cierre, o bien porque no se les dio la importancia suficiente como para archivarlas, no disponemos de piezas musicales necesarias para poder reconstruir perfectamente el ambiente musical que habría en la Casa Grande del Carmen de Sevilla⁴⁴. Sí al menos podemos recurrir a otra fuente que, sin sustituir la importancia de las partituras, al menos nos aportan interesantes datos. Se trata de las letras de los villancicos que se publicaban para tal o cual festividad, y que se pusieron de moda durante el siglo XVII. En esos pliegos no se incluía la parte musical, pero mediante la portada, o en el peor de los casos los títulos de las obras, se podía saber o deducir qué compositores eran. La finalidad de estos pliegos era la de servir de libreto para seguir las interpretaciones o posibles representaciones de las piezas musicales (villancicos, normalmente). Los lugares en Sevilla en los que se impulsaba esa idea de publicar esas letrillas que allí mismo se iban a cantar eran: la catedral, la colegial del Salvador, y conventos como el del Carmen y el de la Merced, principalmente⁴⁵. El ejemplo más antiguo de este tipo de pliego es uno curiosamente de la catedral de Sevilla, publicado en 1612. Esta idea pionera saldría del maestro de capilla de esos años, Alonso Lobo.

En el caso del convento del Carmen de Sevilla, hubo tres pliegos con esas características: en 1631, 1661, y 1662. El primero no nos indica quién era el compositor. Dice exactamente lo siguiente:

“Villancicos que se cantaron en el Convento de Nuestra Señora del Carmen de Sevilla, en los Maytines de la Natividad de... Iesu Christo, año de 1631 (viuda de Juan de Cabrera, Sevilla, 1631)”.

Sí tenemos constancia de que por esos últimos años había un organista en aquel cenobio, Bartolomé Ramírez, que tuvo ese cargo hasta 1633, año en el que murió⁴⁶. Eso nos hace pensar que, como una capilla musical importante se tratase, en este convento del Carmen habría un maestro de capilla además de al menos un organista. En el peor de los casos, el organista podría hacer las veces de maestro de capilla, y no descartamos que esto pudiera ocurrir con el citado Bartolomé Ramírez. De lo poco que se sabe de él es que en abril y mayo de 1630, mientras se convocaba las oposiciones para una plaza de organista en la Colegiata de Antequera, fue designado con las funciones de interinidad en dicha colegiata. No fue uno de los tres que se presentaron a esas pruebas posteriormente⁴⁷.

⁴⁴ Si con la invasión del mariscal Sault gran parte del patrimonio artístico de dicho cenobio, al igual que el de cualquier otro, fue usurpado o deteriorado, más pueril fue el destino de los documentos, libros y posibles partituras que albergaba la biblioteca de este convento, que no era otro que el calentar las hogueras.

⁴⁵ Ya en la provincia, se solía hacer lo mismo en la colegial de Olivares.

⁴⁶ RODRÍGUEZ CARRETERO, Miguel; *Epytome...*, op. cit., p. 275.

⁴⁷ LLORDÉN, Andrés; “Maestros de órgano en la colegiata de Antequera”. *Anuario Musical*. Barcelona. Vol. 33-35, p. 59.

Lo que sí podemos afirmar con certeza es que, al menos en 1661 y 1662 fue maestro de capilla fr. Gerónimo González, pues eso es lo que manifiestan dos pliegos publicados esos dos años. El primero dice lo siguiente:

*“Letras de los villancicos que se han de cantar en el Religiosissimo Convento de Nuestra Señora del Carmen, Casa Grande, en los Maytines de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora, este año de 1661. Compuestos por el P. MAESTRO DE CAPILLA de dicho convento, Fray GERÓNIMO Gonçalez de Mendoça”*⁴⁸.

El segundo es muy similar, aunque los villancicos son diferentes:

*“Letras de los villancicos que se han de cantar en el Religiosissimo Convento de Nuestra Señora del Carmen, Casa Grande de la Ciudad de Sevilla, en los Maytines de la Purisima Concepción de N^a Señora. Año de 1662. Compuestos por el Padre fray GERÓNIMO Gonçalez de Mendoça, Maestro de Capilla dicho Convento”*⁴⁹.

En esas dos portadas se hace notar más abajo de ellas que los villancicos están dedicados al prior del convento, el P. fr. José de Velasco.

Es curioso que en esos pliegos se proclame ya al convento como “Casa Grande”, cuando en verdad esto no sería oficial hasta dos años después, hasta 1664, cuando el Capítulo Provincial lo confirmó. De fr. Gerónimo González hablaremos con detenimiento a continuación, dada la importancia que llegó a tener sobre todo en la corte portuguesa, y cierta difusión de sus obras en Hispanoamérica.

En la iglesia de la Casa Grande del Carmen de Sevilla hubo al menos tres órganos, que se sucedieron en el tiempo. Suponemos que por la evolución de la historia de la musical, el primero sería en torno a finales del s. XVI o principios del s. XVII, cuando la música sacra comienza a necesitar del órgano para acompañar. Hasta entonces, la música religiosa (y en buena parte también la profana) era casi siempre *a capella*. Durante las primeras décadas del s. XVIII, se renovó el órgano, a expensas de *fray* José Ortiz de Santa Bárbara, quien hizo otras reformas en el convento. Por último, el último órgano que dispuso este convento fue el del maestro Calvete, a principios del s. XIX, autor del de la Capilla Real de la catedral de Sevilla, del de la iglesia de Santiago y del antiguo convento de San Antonio de Padua.

Más allá de los organistas, también habría en aquel convento del Carmen ocasionalmente monjes que tocasen otros instrumentos, como ocurría en otros centros religiosos. Al menos queda constancia que, en la década de los años 70 del siglo XVII hubo un fraile que tocaba con destreza el violón, instrumento hoy desaparecido. Lo sabemos por una *“carta dirigida por el Deán y al Cabildo de la Catedral de Santiago, al General de la Orden carmelita para que le concediera a ese instrumentista la licencia a Fray Francisco Domingo, natural de Calatayud, e hijo del Convento del Carmen de Sevilla, para que tocara el violón, instrumento con el que demostraba gran habilidad y destreza en la Catedral de*

⁴⁸ Se encuentra en la BNE, sign. VE/1309.

⁴⁹ Se encuentra en los fondos antiguos de la Biblioteca de la Universidad de Granada. Se puede consultar de forma digital en este enlace, visto el 10 de abril de 2011: <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=25703&portal=298>

*Santiago de Compostela. A su vez para que pudiera mantener en la comunidad a su padre, viejo y ciego, para que allí recibiera asistencia*⁵⁰.

5. Fr. Gerónimo González de Mendoza: maestro de capilla del convento del Carmen de Sevilla y su difusión internacional

Sobre la figura de este compositor hay muchas incógnitas que resolver. De momento, no sabemos en principio en qué lugar de la Península Ibérica nació. Sus dos apellidos eran muy habituales en esa época en todo ese territorio⁵¹. La grafía de su nombre y apellido aparece de muy diversas maneras: “Fr. Geronimo Gonçales”, “Fray J. mo Gonzalez”, “Geronymo Gonçales”, “Fray G. Gz”; o incluso con el calificativo completo de “Fray Geronimo Gonçalez de Mendoza”⁵². Como la gran mayoría de las obras de este compositor estuvieron en la biblioteca del rey João IV, es normal que durante mucho tiempo se dudase de si era de origen más bien portugués que español. De hecho aparece incluido en el *Diccionario biographico de músicos portugueses*, publicado por Ernesto Vieira en 1900, siendo reseñado como “Frei Jeronimo Gonçalves”⁵³.

El primer dato concreto que tenemos hasta el momento de este compositor es de su etapa adulta, al mencionarlo sucintamente Diego Pontac en un conocido documento, su *Discurso autobiográfico* del año 1633, publicado en Granada. Allí lo describe como el “*licenciado Jerónimo González*”, reconociéndolo como uno de sus discípulos más aventajados, afirmando además que había sido “*Capellán de Su Majestad en las Descalzas de Madrid y electo racionero de Sevilla*”⁵⁴. Podemos suponer que González de Mendoza profesó en la Orden Carmelita después de ese año de 1633 dado que Pontac no menciona su condición de religioso y antes de 1636, cuando se sabe que ya vivía en el convento del Carmen de Madrid⁵⁵. Entre éste último año y 1637 es considerado como un compositor de excepcional renombre en su tiempo, y es por tanto muy probable que ejerciera en esos años de maestro de capilla⁵⁶. De su importancia en su momento da fe el hecho de que, en la colección de música que el rey Joao IV tenía en la biblioteca de la corte de

⁵⁰ A.G.O.C., III, Bética-4, 20-XI-1677.

⁵¹ El apellido González es el mismo que el de Gonçalves en portugués.

⁵² Hemos visto autografiado su nombre muchísimas más veces con la “G” que con la “J”. Aunque en tiempos modernos normalmente aparece escrito su nombre con la “J”, hemos decidido mantener en este artículo su nombre tal como él solía escribirlo más habitualmente, y añadiéndole la tilde.

⁵³ VIEIRA, Ernesto: *Diccionario biographico de músicos portugueses*. Lisboa, 1900, p. 509. Puede verse en <http://www.archive.org/details/diccionariobiog00vieigoog>.

⁵⁴ RAMOS LÓPEZ, Pilar; *La música en la Catedral de Granada*. Granada. Diputación Provincial de Granada, 1994, pp. 228-229. Sin embargo, no se han encontrado más documentos que lo prueben. González no figura en la relación de capellanes y ministros de las Descalzas que describe SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia; *Patronato Regio y órdenes Femeninas en el Madrid de los Austrias: Descalzas Reales, Encarnación y Santa Isabel*. Madrid. Fundación Universitaria, 1997, pp. 387-390.

⁵⁵ E:Mapn, Prot. 5199, fol. 505 y E:Mapn, Prot. 5202, fol. 252.

⁵⁶ E: Mapn, Prot. 5199, fol. 505 y E:Mapn, Prot. 5202, fol. 252, ambos del escribano Nicolás Gómez, ante quien el convento del Carmen de Madrid realiza la mayor parte de sus escrituras durante esa década.

Lisboa, hubiera más de un centenar de piezas de ese músico (sobre todo villancicos)⁵⁷. Esta significativa biblioteca desapareció prácticamente en su totalidad debido al conocido *Terremoto de Lisboa* (1755). Afortunadamente, en 1649 se publicó el catálogo de las obras musicales que poseía dicho monarca portugués⁵⁸, y por tanto los títulos de las obras de este compositor.

No sabemos absolutamente nada de la infancia y juventud de fr. Gerónimo González. No obstante, hemos encontrado en el Archivo de Indias (Sevilla), tanto en el apartado de “Casa de la Contratación” como en “Catálogo de Pasajeros a Indias”, un contrato del 8 de enero de 1610, en el que un tal Gerónimo González de Mendoza solicita la licencia para ir a Cuzco y servir como criado al nuevo obispo de aquella ciudad, Fernando de Mendoza⁵⁹. Este documento nos informa que aquel Gerónimo González tenía en el momento de partir a las Indias Occidentales 15 años, y que era natural de Torrecilla de los Cameros (La Rioja). Era de la misma localidad, por cierto, de la que era el futuro obispo de Cuzco, por lo que quizá serían familiares por línea materna. No sabemos a ciencia cierta si se trata o no del mismo músico al que nos referimos, pero el hecho de que coincidan su nombre y sus dos apellidos, por muy comunes que sean, dan cierto peso a la hipótesis.

Volviendo a los años adultos de fr. Gerónimo González, al ser electo racionero en la catedral de Sevilla, suponemos que ejercería como cantor en la capilla musical, cuando como ya hemos dicho ni siquiera era aún sacerdote. En dicha catedral estaba como maestro de capilla entre 1617 y 1643 el portugués fr. Francisco de Santiago, el único que al menos en el siglo XVII no procedía de un emplazamiento similar, sino del convento del Carmen de Madrid. Pensamos que éste sería quien animaría a fr. González a que ingresara en su anterior convento madrileño, y que ocupara el puesto de maestro de capilla que él había ejercido unas décadas antes.

Quizá el deseo de fr. Gerónimo González en un futuro sería, como para muchos más compositores, el de alcanzar el cargo que tenía en ese momento fr. Francisco de Santiago en la catedral hispalense. Lo cierto es que, por razones que desconocemos realmente, fr. Gerónimo González hizo su traslado del convento del Carmen de Madrid al de Sevilla a los pocos años, ya probablemente en la década de los años 40 de su centuria. Elucubramos que la notoria y progresiva enfermedad de fr. Francisco de Santiago en sus últimos años hasta su muerte en 1644, podría albergar en fr. Gerónimo González esas esperanzas que dijimos de poder suplantar a aquel al frente de la capilla musical de la catedral hispalense. Ambos se conocían desde hace tiempo, y recordemos que los dos eran carmelitas⁶⁰. Pero poco antes de morir fr. Santiago, lo sustituyó provisionalmente

⁵⁷ IGLESIAS, Alejandro Luis; *La Colección de Villancicos de Joao IV, Rey de Portugal...*, op. cit., p. 39.

⁵⁸ FONSECA, Joaquim Antonio da (editor), *Primeira Parte do Index da livraria de música do muyto alto, e poderoso Rey Dom IOAO IV*. Lisboa, 1649.

⁵⁹ Sign. CONTRATACIÓN, 5320, N. 54. Puede verse escaneado en http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/ControlServlet?accion=3&txt_id_desc_ud=144004&fromagenda=N

⁶⁰ Fr. Francisco de Santiago no llegó a residir en la Casa Grande del Carmen, sino que estuvo vinculado más bien al

su compatriota y asistente Manuel Correa del Campo, y ya finalmente Luis Bernardo Jalón⁶¹.

Sabemos seguro que en 1647 fr. Gerónimo González ya se encontraba establecido en el convento del Carmen de Sevilla, ya que aparece su firma en el *Inventario de la Sacristía del Convento Nuestra Señora del Carmen de Sevilla (1584-1686)*⁶². Gracias a este documento podemos saber algo más preciso sobre la vida de este compositor. Por ejemplo, entre 1647 y 1655 fue el sacristán mayor de este convento. Además, entre 1649 y 1650 fue subprior, coincidiendo con la fatídica peste que se llevó más de un tercio de la población de Sevilla, la cual pasó de 130.000 habitantes a 70.000. En el caso de la Orden carmelita, perecieron la mitad de los religiosos en Andalucía, y suponemos que parecidas consecuencias ocurriría concretamente en dicho convento sevillano. No nos extrañaría que, por tanto, nuestro compositor ocupara este segundo cargo simultáneamente al haber fallecido quizá el anterior subprior. Eso nos confirma que, por la responsabilidad que fue asumiendo en este convento, fr. González de Mendoza, ya por esos años sería una persona de edad madura, lo que coincidiría con la fecha que hemos dado como hipótesis al principio de este ensayo: en 1595. Si no es la misma persona que dijimos, suponemos que de todas maneras este músico nacería en torno a esas mismas fechas, o como mucho a principios del propio siglo XVII.

Después de aquel ya citado pliego de villancicos de 1662 protagonizado por fr. Gerónimo González, se acaban las noticias directas sobre él. Por tanto, no podremos saber si murió al poco tiempo, y si esto ocurrió en este mismo convento. Por los datos que aporta objetivamente Diego Pontac en su época, e independientemente de la posible fecha de nacimiento que hemos barajado, con la publicación de esos dos pliegos fr. Gerónimo González se encontraría ya en su última etapa de su vida. Por tanto, consideramos inapropiado pensar que justo después se fuera a vivir a Hispanoamérica, como opina Pilar Ramos López en su interesante monografía sobre Diego Pontac, con la excusa de que han quedado más obras en el subcontinente americano que en la propia España⁶³.

Pero quizá la información sobre este compositor se podría alargar algo más, aunque ya de manera indirecta. Hemos visto que en 1671 se cantó en la catedral de Granada un villancico titulado *Por la calle de la gracia*⁶⁴, el cual con el mismo nombre se interpretó

otro edificio de esta Orden en Sevilla, el Colegio de San Alberto, en donde por cierto está enterrado. Este edificio le cogía más cerca de la catedral que la Casa Grande. Con todo, fr. Francisco de Santiago principalmente vivía en una casa particular, en donde acogía de forma interna a los seises cuando también estaba encargado de ellos.

⁶¹ Aunque la decisión del nuevo maestro de capilla dependía oficialmente del cabildo catedralicio, a diferencia de las otras catedrales, en la de Sevilla tenía mucho que ver la opinión del saliente maestro, rechazándose las rigurosas oposiciones.

⁶² Este manuscrito de encuentra en los fondos antiguos de la Universidad de Sevilla, sign. 331/236.

⁶³ RAMOS LÓPEZ, Pilar: *La música en la catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego Pontac*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, pp. 228-230.

⁶⁴ FRENK, Margit: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII*. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2003, p. 1002.

tanto en la capilla Real de Lisboa como en la de Madrid en 1645, y cuya música era de fr. Gerónimo González⁶⁵. De tratarse del mismo villancico que se cantó en Granada, nos hace dilucidar la posibilidad de que este compositor pasara sus últimos momentos en el desaparecido convento del Carmen de la capital granadina⁶⁶, y no en el de Sevilla, como en principio imaginamos. A su vez, el hecho de que aquel mencionado pliego en donde aparece públicamente su nombre por última vez, haya acabado al final en tiempos modernos en Granada, nos hace al menos plantear esta idea⁶⁷.

6. Las centenares de obras de fr. Gerónimo González difundidas por la Península Ibérica e Hispanoamérica

Posiblemente, quien más contribuyó a la recopilación y difusión de la música coral (sobre todo profana) en el segundo tercio del s. XVII en la Península Ibérica fue el VIII duque de Braganza, después proclamado rey João IV de Portugal. Llegó al trono luso en 1640 tras independizarse de España, y al contar con el inconmensurable apoyo moral de su ambiciosa esposa, Luisa de Guzmán⁶⁸.

A João IV nada le hacía más feliz que recibir de sus embajadores en el extranjero algún volumen con música impresa, sobre todo música publicada recientemente. A su vez, les encargaba a numerosos compositores repartidos por España y Portugal que le remitieran expresamente copias, o mejor los originales, de toda la música que allí se iba cantando, fuese del género que fuese.

Por otra parte, durante las horas de siesta tocaba o cantaba junto con los músicos de su corte las novedades que iban entrando habitualmente en palacio. Las obras eran ordenadas y archivadas muy escrupulosamente en cajas y estantes en su biblioteca.

La primera vez que se puede indicar que se interpretó una pieza de fr. Gerónimo González en el círculo musical de João IV fue en 1641. No sabemos realmente si por ese tiempo fr. Gerónimo González seguía aún en el convento del Carmen madrileño o ya se había trasladado a Sevilla. La persona de conexión entre nuestro compositor y el monarca mecenas sería sin duda fr. Francisco de Santiago, como ya comentamos con anterioridad. Éste último además visitaba Lisboa, su ciudad natal, cada cinco años desde 1625 a 1640, al mismo tiempo que mantenía correspondencia con João IV, y al que le llegó a hacer algunas compras en Sevilla, como un hermoso caballo y dos espejo⁶⁹. Por tanto, es muy factible que recomendara al monarca la música de fr. Gerónimo González.

⁶⁵ *Idem*. No cita a este compositor, porque se centra solo en la letra.

⁶⁶ De este edificio solo queda el claustro, que es el actual patio del ayuntamiento granadino.

⁶⁷ Lo cierto también es que ni la obra arriba reseñada *Por la calle de la gracia*, ni ninguna otra pieza de este compositor aparece en el archivo musical de la catedral de Granada.

⁶⁸ La duquesa de Braganza llegó a decir la famosa frase de: <<Antes reina por un día que duquesa toda la vida>>. Venía de la familia de los Medinasidonia, y no sólo impulsó la independencia de Portugal, sino intentó lo mismo con Andalucía, ya que los feudos de su familia, los Medinasidonia, ocupaban buena parte de esa región.

⁶⁹ STEVENSON, Robert: "Fray Francisco de Santiago", en *Anuario Musical*, nº 25. Barcelona, CSIC, 1970, p. 41 y 44.

Pero dando casi por hecho lo anterior, aunque no tenemos una fuente directa que lo demostrase, también es posible que llegaran referencias a la corte de João IV de nuestro estudiado compositor desde Madrid. Por un lado, desde el propio convento del Carmen. Pero es más probable que esas primeras reseñas sobre fr. González de Mendoza pudieran llegar también desde el propio Carlos Patiño, que era el maestro de música de la corte desde 1634, y que al igual que fr. Francisco de Santiago también se carteaba con el rey portugués. Además, Patiño estuvo antes muchos años en la catedral de Sevilla, primero como seise, a partir de 1612, y después hasta 1627 fue maestro de capilla de la iglesia del Sagrario, anexo a la catedral. Desde su etapa madrileña no rompió los lazos con la catedral de Sevilla, porque de hecho era uno de los principales consejeros para su Cabildo a la hora de dilucidar sobre la llegada de músicos. Por tanto, las relaciones musicales entre Madrid y Sevilla eran recíprocas y fluidas, y todos los caminos conducían a una misma figura: la de Francisco de Santiago como impulsor tanto de Carlos Patiño como de fr. Gerónimo González en la corte portuguesa, y como clave para comprender la música de principios del barroco en Sevilla. Es muy posible que a su vez aquellos dos últimos compositores fr. González y Patiño se conocieran muy bien en Madrid, pues mientras el primero trabajaba desde 1628 en la capilla del convento de la Encarnación, el otro estaba en ese tiempo como sabemos en las Descalzas.

Otra posible conexión entre fr. Gerónimo González y el duque de Braganza podía haber sido Mateo Romero, que ya retirado y sustituido curiosamente por Patiño, fue invitado en 1638 por el futuro João IV a su palacio en Vila Viçosa. El caso es que todos estos compositores citados, al igual que Gabriel Díaz, que sirvió desde 1638 hasta su muerte en las Descalzas Reales, están bien representados en el conocido *index* de obras musicales coleccionadas por João IV, y por tanto muy interrelacionados entre sí de alguna manera.

Sea como sea, reiteramos que bien gracias a fr. Francisco de Santiago o a ese círculo de Madrid, fr. Gerónimo González llegó a ser el tercer compositor más representado en aquella destruida biblioteca de Lisboa, con 111 obras, tras fr. Francisco de Santiago (con 601 piezas) y Gabriel Díaz (con 551). Estas cifras están basadas solo hasta la publicación en 1649 de esa primera colección de obras musicales reunidas por João IV⁷⁰. Que hubiera una “primera parte”, significa que habría música suficiente como para que hubiera habido posteriormente un segundo índice de piezas musicales, pero la muerte de este rey siete años más tarde lo impidió.⁷¹

Desde el momento en que el duque de Braganza comenzó a sublevarse contra España a finales de ese año de 1640⁷², su corte se trasladó de Vila Viçosa, lugar en donde

⁷⁰ *Primeira parte Do Index da livraria de música do myyto alto, e poderoso Rey IOÃO IV.* Lisboa, 1649.

⁷¹ En su testamento, firmado apenas cuatro días antes de su muerte, habla de una partida económica para el mantenimiento, y perfecto uso y accesibilidad a esa biblioteca. También encarga al bibliotecario y a un ayudante de que continúe la redacción y edición de la segunda y sucesivas partes necesarias de su *Index*. Cit. en IGLESIAS, Alejandro Luis: *La colección de villancicos de João IV, Rey de Portuga*. Mérida. Editora Regional de Extremadura, 2002, p. 140.

⁷² La revuelta comenzó el 1 de diciembre de 1640.

había nacido el nuevo monarca portugués en 1604, a Lisboa. No obstante, en la Semana Santa siguiente se siguieron interpretando música en el palacio ducal de Vila Viçosa. Parece que, las relaciones cordiales que mantenía João IV con tantos compositores españoles no cambiaron un ápice tras la independencia de Portugal. De hecho, el Lunes y Martes Santo de 1641 se interpretó un *Miserere* de Victoria, con acompañamiento de arpa, y el Viernes Santo un *Miserere* de fr. Gerónimo González para tres coros (el primero acompañado por un arpa, el segundo apoyado por una cornamusa, y el tercero por un caramillo o *charamella*, que es una flautilla de caña, madera o hueso, y que emite un registro muy agudo). Al estar el monarca portugués siempre muy interesado en saber qué es lo que se estaba interpretando, el deán de la capilla de Vila Viçosa, António Brito de Sousa, hizo un memorándum el 25 de marzo de ese año de 1641 para describir con todo detalle todo lo que había sucedido en la corte durante los cultos de esa Semana Santa. Desde el punto de vista musical es un interesante documento⁷³. Sobre el *Miserere* de fr. González de Mendoza, al parecer los cantantes dirigidos por Gaspar dos Reis lo hicieron muy bien. En aquel Sábado Santo, los principales compositores interpretados fueron Gonçalo Mendes Saldanha y Felipe Rogier.

A su vez, nada más instalarse João IV en Lisboa en la navidad de 1640, y hasta su muerte se fueron publicando la letra de los villancicos que se cantaron durante las festividades de Navidad, Reyes, y ocasionalmente también de la Inmaculada Concepción. Durante sus dieciséis años de reinado, João IV mandó publicar un total de treinta y un pliegos de este tipo, entre los cuales fr. Gerónimo González aparece en seis de ellos. En dichos pliegos no se indica qué compositores son, al igual que ocurría en la mayoría de las veces en España, pero se puede deducir la autoría de las obras de nuevo gracias al cotejar esos textos con los títulos de la nombrada *Primeira parte Do Index da livraria de música* de João IV. Aún así, no todos los nombres de esos villancicos aparecen en este *Index*, ya que después de su publicación en 1649, no dejaron de llegar a la corte de este “rey-músico” obras contemporáneas⁷⁴. A partir de esa fecha, el número de obras que hemos reconocido son lógicamente cada vez menor, y son las que ya están en el citado catálogo del rey portugués⁷⁵. Esto coincidió con la etapa en la que fr. Gerónimo González ya estaba en el convento del Carmen de Sevilla.

⁷³ Biblioteca da Ajuda [Lisboa], Do Governo de Portugal. Provisões e Cartas e Alvaras Reaes, MS 51-VIII-3, fol. 343.

⁷⁴ De los pliegos de letras de villancicos para la festividad de los Reyes desde 1654 a 1656, año en que falleció el monarca portugués, ninguna de las piezas aparecen en la primera colección de *index*. Eso no significa que no fueran de los mismos compositores contemporáneos habituales para esa corte.

⁷⁵ Evitamos transcribir literalmente la portada de cada pliego, limitándonos a lo fundamental, que son las obras, y de ahí sus compositores. Dichos pliegos se encuentran en la Biblioteca Nacional de Lisboa, sign. Res. 189. Ha sido también editado por DAMASCENO, Darcy; *Villancicos seicentistas*. Rio de Janeiro, Ministerio da Educação e Cultura, 1970, nº 13.

Están copiados y comentados en IGLESIAS, Alejandro Luis; *La colección de Villancicos de João IV, Rey de Portugal...*, *op. cit.*, Mérida. Editora Regional de Extremadura, 2002, pp. 85-140.

Tabla 1. *Obras de fr. Gerónimo González que se interpretaron en la corte de João IV.*

Navidad de 1645.

Fr. GERÓNIMO GONZÁLEZ: *Las espadas desnudas.*

FRANCISCO DE SANTIAGO: En un pastoral albergue.

Fr. GERÓNIMO GONZÁLEZ: ¿Qué tiene esta noche?

¿?: Risueña el alba cogía.

Fr. GERÓNIMO GONZÁLEZ: Por la calle de las gracias.

CARLOS PATIÑO: Pastores a la villa.

GABRIEL DÍAZ: *Quiquiriquí.*

DÍAZ ó SANTIAGO: Que llevas aldeanilla.

Navidad de 1646.

SANTIAGO ó ESTEBAN DE BRITO: *Albricias pido zagales.*

¿?: Ponga la mesa la tierra.

GABRIEL DÍAZ: *Ay repicai.*

¿?: Relámpagos hace, y truenos.

¿?: Llorente al son del salterio.

Vilão roin Castellano.

FRANCISCO DE SANTIAGO: Que dejádmelos ver zagales.

CARLOS PATIÑO: Dame una limosnica.

Fr. GERÓNIMO GONZÁLEZ: A coger las flores pastores.

DÍAZ, PATIÑO ó CORREA: ¡Ay amor, Amor!

Navidad de 1648.

FRANCISCO DE SANTIAGO: ¡Ah pastores dichosos!

Fr. GERÓNIMO GONZÁLEZ: Disfrazado el Dios de Amor.

¿?: ¿Qué te contaré Pascual?

¿?: A Belén parte la ronda.

FRANCISCO DE SANTIAGO: *Si tocáis a mis dichas.*

¿?: Un donativo nos pide.

FRANCISCO DE SANTIAGO: Este niño que ha nacido.

¿?: Siolo plima mía.

¿?: Abrid, abrid.

Navidad de 1650.

¿?: Zagalejos de Belén.

GABRIEL DÍAZ: Con sonora armonía.

¿?: Ay mina flor.

SANTIAGO o ANTONIO DE JESÚS: *Vientos y nieves en tropa.*

¿?: En Belén dicen que para llorar

¿?: Vengan miren la noche.

FRANCISCO DE SANTIAGO: El clarín alegrando los aires

GABRIEL DÍAZ: *Faceime lugar*

Fr. GERÓNIMO GONZÁLEZ: Un pastor só de una aldea.

Inmaculada Concepción de 1653.

¿?: ¿Hola ho, hola barquero!

¿?: Justicia pido.

Fr. GERÓNIMO GONZÁLEZ: Compitiendo con las selvas.

FRANCISCO DE SANTIAGO: *Hermosísima paloma.*

¿?: Prueba que no tuve culpa.

Navidad de 1653.

GABRIEL DÍAZ: ¡Quién va, ah la justicia!

¿?: En Belén esta noche.

FRANCISCO DE SANTIAGO: ¡Ah cara de rosa!

GABRIEL DÍAZ: ¿Quién da voces?

¿?: Desnudito y llorando.

¿?: Si queréis tener señores.

¿?: ¡Ay, ay, zagalejos!

Fr. GERÓNIMO GONZÁLEZ o PATIÑO: *Castellano dicen que es.*

¿?: Nace, mi bien, y compite.

Navidad de 1655.

FRANCISCO DE SANTIAGO: *Auroras y primaveras.*

¿?: Serranos de la montaña.

FRANCISCO DE SANTIAGO: *Salga el toro.*

¿?: Al sastre de muesa aldea.

GABRIEL DÍAZ: Hoy zagales es el día.

Fr. GERÓNIMO GONZÁLEZ: En los campos de Belén

GABRIEL DÍAZ: En los campos de Belén.

¿?: Hoy tanta gente morena.

¿?: De los imperios del Sol.

A pesar de que el periodo más largo de la etapa adulta de fr. Gerónimo González es el que coincide con sus años en la Casa Grande del Carmen de Sevilla, como ya hemos dicho no nos han quedado ninguna partitura escrita en ese lugar. De las pocas piezas suyas que quedan en la Península Ibérica, cuatro están localizados en Zaragoza, una Aránzazu (Guipúzcoa), más una posible en Coimbra⁷⁶. De las que están en las catedrales de la capital maña, todas son a doble coro, salvo una que es para solo. Se escribieron estas piezas muy posiblemente cuando este compositor estaba en el convento del Carmen de Madrid, y se depositarían en Zaragoza unos años después gracias al traslado a dicha capital en 1650 de su compañero de comunidad fr. Manuel Correa. El origen de un *Magnificat* que está en Aránzazu, la única obras religiosa que nos queda de fr. Gerónimo González, lo desconocemos totalmente. Que no esté en el *index* de João IV nos hace deducir que quizá fue compuesto en su segunda etapa sevillana. La obra que está en la biblioteca de la Universidad de Coimbra firmado por un tal “fr. Gmo.”, pensamos que se trata del propio fr. Gerónimo González. Proveniría la obra posiblemente de la corte portuguesa.

Más incógnita es para nosotros las piezas de este músico que han acabado en diferentes catedrales de Iberoamérica. El intercambio de partituras entre los centros religiosos más importantes tanto dentro de un mismo país, como de manera intercontinental era habitual, y más sobre todo exportadas de España.

En la siguiente tabla hemos elaborado las piezas de fr. Gerónimo González que están en el referido *index* de João IV. En este catálogo, las obras se organizan por compositor, pero a su vez por su temática, por lo que un mismo músico aparece en varios apartados. Para respetar casi fielmente el orden de ese catálogo, hemos puesto las obras en el orden que aparecen en dicha regia publicación de 1649, su temática, la página en la que está en el catálogo del rey portugués, y la calificación de Bien (B) o Muy bien (MB) que el propio monarca a veces él mismo apuntaba.

A veces se ensamblaban dos villancicos en uno, siendo el primero en algunas ocasiones una mera melodía a solo que después el otro desarrollaba. En cualquiera de esos casos transcribimos los dos títulos. También se incluyen subgéneros como “Gallego”, “Negro”, “Portugués”, “Gitano”, que son maneras graciosas que tenían que ver con la idiosincrasia del momento, y que intentaban imitar total o parcialmente una de estas lenguas o razas.

⁷⁶ Salvo la última, hemos transcrito todas esas obras, esperando en un futuro poder publicarlas.

Tabla 2. Obras de fr. Gerónimo González que aparecen en el catálogo de João IV (1649).

| | | |
|---|--|--|
| <i>Al panal abejuela</i> Solo-5 Sacramento. P. 219. MB | <i>Oh qué vela ven</i> Dúo-4 Concepción. P. 244. Gallego | <i>Alegremos al niño Antón</i> 4-8 El abejón Navidad. P. 251. B |
| <i>Esta es noche buena</i> <i>Buenas noches señores</i> 4-8 Reyes. P. 237. | <i>Parda nube de culpa</i> Dúo-5 Virgen. P. 244 | <i>Amor amor</i> <i>Dente norabuenas</i> 4-4 Navidad. P. 251. B |
| <i>Hoy tres reyes a un niño</i> 4-8 Reyes. P. 237 | <i>Vossa pureza menina</i> Solo-8 Virgen. P. 244. Portugués | <i>Bendiga al Dios niño</i> <i>Denle mil bendiciones</i> Solo con el 4-8 Navidad. P. 252. B |
| <i>A la mesa estás del cielo</i> <i>Alma si por el cabello</i> Solo-4 Sacramento. P. 237 | <i>A los campos de Belén</i> <i>De las pajas hace flechas</i> 4-4 y 8 con instrumentos Navidad. P. 251. B | <i>Castellano dicen que es</i> <i>Olhai o que avéis falado</i> Solo-solo y a 8 Navidad. P. 252. MB. Portugués |
| <i>Alma volved sobre vos</i> <i>No me dirán</i> Solo-8 Sacramento. P. 239 | <i>Ah del cielo</i> <i>Pues pastores le adoran</i> Solo y 4-8 Navidad. P. 251. B | <i>Con presunción de entendido</i> <i>Galeguiño nace o menino</i> Solo-5 Navidad. P. 252. B. Gallego |
| <i>Al amor señores</i> Dúo-6 Sacramento. P. 239 | <i>A las doce de la noche</i> <i>Aunque le haga desdenes</i> Solo-solo y a 5 Navidad. P. 251. B | <i>Derramaba lágrimas tiernas</i> <i>Temblando de frío</i> 4-6 Navidad. P. 252. B |
| <i>El zagal que dio a Belén</i> Solo-5. Sacramento. P. 239 | <i>Al campo le desafían</i> <i>Mas aunque lucha el señor</i> Solo-8 Navidad. P. 251. B | <i>Del niño que nació del heno</i> 4-8 Navidad. P. 252. B |
| <i>Ay que me llevan las olas</i> 4-8 Concepción. P. 242. MB | <i>Al buen día que Dios envía</i> <i>Alegrías alegrías</i> Solo-solo con el 6 Navidad. P. 251. B | <i>De los collados del cielo</i> <i>Oh qué bien cantan</i> 8-8 Navidad. P. 252. MB |
| <i>Ah de los hombres</i> <i>Quien puede ser</i> Solo-8 Concepción. P. 242. | <i>A la cabaña dichosa</i> <i>Denle al niño que nace</i> Solo-solo con el 3 Navidad. P. 251. B | <i>Esta es dulce vida</i> <i>A pagar mi pena</i> 4-Solo y a 8 Navidad. P. 252. B. Ensalada |
| <i>Antes que el sol retocase</i> <i>Digámosle</i> 3-4 Virgen. PP. 243 y 334. | <i>Al campo sacó el amor</i> <i>Sin riquezas y con amores</i> Solo-solo y a 8 Navidad. P. 251. B | <i>Entraréis en el mundo</i> 4-8 Navidad. P. 252. MB |
| <i>Compitiendo con las selvas</i> <i>Niña hermosa</i> Solo-8 Concepción. P. 243 | <i>Ao galeguiño que é fillo de Deus</i> Solo-5 Navidad. P. 251. B. Portugués | <i>El cielo llueve alegría</i> <i>Alegrías zagales</i> Solo-solo con el 5 Navidad. P. 252. B |

| | | |
|--|--|--|
| <p><i>No he visto salir el sol</i> <i>Y si miras bien verás</i> Solo-10 Virgen. P. 243</p> | <p><i>Aquel niño hermoso</i> <i>Y cuando nace</i> 4-5 Navidad. P. 251. B</p> | <p><i>En la más oscura noche</i> <i>Socorro cielos</i> Solo-5 Navidad. P. 252. B</p> |
| <p><i>En el pobre nacimiento</i> <i>A la dina dana</i> 4-4 y 8 Navidad. P. 252. B. Gitano</p> | <p><i>Canonizado en el seno</i> <i>Tres luceros en uno</i> 3-12. San Juan Bautista . P. 265. B</p> | <p><i>Morenillo de allende</i> <i>Din di rin din</i> Solo en diálogo-8 Sacramento. P. 321. B. Negro</p> |
| <p><i>En el portal de Belén</i> <i>No me tires flechas</i> Solo-7 Navidad. P. 252. B. Jácara</p> | <p><i>Cubierto he visto el amor</i> 3-7 Sacramento. P. 278. B</p> | <p><i>Oh que linda cosecha</i> 7 Sacramento. P. 321.</p> |
| <p><i>En los campos de Belén</i> <i>Celestial artillería</i> Solo-8 Navidad. P. 252. B</p> | <p><i>Ah del cielo</i> <i>Laudate Deum</i> Diálogo-8 Sacramento. P. 295. MB</p> | <p><i>Pascual yo quiero llegar</i> <i>Porque en llegando a comer</i> Diálogo-8 Sacramento. P. 321. MB</p> |
| <p><i>Galeguíño veni veni</i> Solo con el 8 Navidad. P. 252. B. Gallego</p> | <p><i>Si en tu mismo Dios deseas</i> <i>Hombre rebelde</i> Solo-4 Sacramento. P. 295</p> | <p><i>Pajarillo bullicioso</i> <i>Y no mires ahora</i> Solo-5 Sacramento. P. 321.</p> |
| <p><i>Gloria in excelsis deo</i> 3-7 Navidad. P. 252. B</p> | <p><i>Salió el soberano juez</i> <i>Vaya en fiado</i> Solo-4 Sacramento. P. 295.</p> | <p><i>Por celebrar a su dama</i> Solo-5 Sacramento. P. 322.</p> |
| <p><i>Las espadas desnudas</i> <i>Guárdese la ley</i> Solo con 3 instrumentos-12 Navidad. P. 252. MB</p> | <p><i>Ah de la sierra zagales</i> <i>Despertad despertad</i> Sol o con el 4 en diálogo-8 San Juan Bautista. P. 312. B</p> | <p><i>Tengan al amor</i> <i>Al ladrón que es el ladrón</i> Solo-8 Sacramento. P. 322. MB</p> |
| <p><i>Moradores de Belén</i> <i>Alegrías pastores</i> 6 en diálogo-8 Navidad. P. 253. B</p> | <p><i>Al convite del sol</i> 4-8 Sacramento. P. 320. MB</p> | <p><i>Un galán que enamorado</i> 4 Sacramento. P. 322.</p> |
| <p><i>Pajarillo que cantas al alba</i> Solo y a 8 Navidad. P. 253. B</p> | <p><i>Arrojóme en la forma que suele</i> Solo-8 Sacramento. P. 320. MB</p> | <p><i>A las doce de la noche</i> <i>Aunque le hagan desdenes</i> Solo-5 Reyes. P. 322. B</p> |
| <p><i>Por el aire van</i> Solo, 4-8 Navidad. P. 253. B</p> | <p><i>Copos de nieve vestido</i> <i>La que es más ciega</i> 4-6 Sacramento. P. 320. MB</p> | <p><i>Un pastor so de una aldea</i> <i>Del chiquito y su madre</i> Solo-8 Sayagués. P. 324. P. MB</p> |
| <p><i>Qué tiene qué tiene</i> <i>Yo le diré/Llegad pastores</i> 4-Solo-9 Navidad. P. 253. B</p> | <p><i>El divino de los cielos</i> <i>Qué linda invención</i> 3-5 Sacramento. P. 320. B</p> | <p><i>Ay o menino do ceo</i> Solo-5 Navidad. P. 336. Gallego</p> |
| <p><i>Cuando en el seno del padre</i> <i>Corderita que allá en la sierra</i> Solo-solo y a 4 Navidad. P. 253. B</p> | <p><i>El galán que está escondido</i> 4 Sacramento. P. 320. MB</p> | <p><i>A coger las flores pastores</i> <i>Téngamelas yo todas</i> Solo con el 5-8 Navidad. P. 336. MB</p> |

| | | |
|--|--|---|
| <p><i>Turo lo neglo</i> <i>Gum cum cum</i> Dúo-4 Navidad. P. 253. B. Negro</p> | <p><i>El mejor padre y esposo</i> <i>Tus amores me tienen</i> 3-5 Sacramento. P. 321. B</p> | <p><i>Atención que he de contaros</i> <i>A Belén pastores</i> Solo-5 y 8 Navidad. P. 336.</p> |
| <p><i>Un monte de nieve</i> <i>Qué gran bien</i> 8-8 Navidad. P. 253. B</p> | <p><i>El que esta dulce comida</i> Solo-5 Sacramento. P. 321. B</p> | <p><i>Argentando campos</i> Solo con el 5 Navidad. P. 337.</p> |
| <p><i>Un pastor cristiano viejo</i> <i>Un portal de Belén</i> Solo-4 con el solo Navidad. P. 253. B</p> | <p><i>Este galán que pasea</i> <i>Por mi fe que tiene</i> 3-7 Sacramento. P. 321. MB</p> | <p><i>Allí todos los luceros</i> <i>Que en Dios humano se miran</i> Solo con el 5-5 Navidad. P. 337.</p> |
| <p><i>Un niño como unas flores</i> Solo-8 Navidad. P. 253. B</p> | <p><i>Hombre que sabéis de amores</i> <i>Tengan a ese hombre de blanco velo</i> Solo con el 4-solo con el 4 Sacramento. P. 321. B</p> | <p><i>Ah labradores amigos</i> <i>Que con él solo tiene trigo la sierra</i> Solo con el 4-5 Navidad. P. 337.</p> |
| <p><i>Vamos Flansquiyo</i> <i>Neglo samo</i> 3-8 Navidad. P. 253. B. Negro</p> | <p><i>Milagros pan del cielo</i> <i>Este sí que es convite</i> 3-3 y 8 Sacramento. P. 321. B</p> | <p><i>A la conquista del orbe</i> <i>Sierra sierra</i> Solo con el 8-8 Navidad. P. 337.</p> |
| <p><i>Alegrías pastores</i> <i>Gloria serranos</i> Solo-4y 8 Navidad. P. 337.</p> | <p><i>Ya se extendía la fama</i> <i>Esta es la parida esta</i> Solo-4 Navidad. P. 337</p> | <p><i>Regina caeli laetare</i> 8 Antifona. P. 386</p> |
| <p><i>Bella labradora</i> <i>Ya quiere nacer</i> 3-4 Navidad. P. 337.</p> | <p><i>Lloran las estrellas</i> <i>Estrellas son los ojos del niño</i> 4-6 Navidad. P. 338.</p> | <p><i>Misa de Requiem</i> 8 P. 388.</p> |
| <p><i>De parto estaba la luna</i> <i>Todas son maravillas</i> Solo-8 Navidad. P. 337.</p> | <p><i>Las lágrimas del garzón</i> <i>Pedazos de redención</i> Diálogo-6 Navidad. P. 338.</p> | <p><i>Hei mihi Domine</i> 8 Motete. P. 388.</p> |
| <p><i>De los ceños de la luna</i> <i>Todas son maravillas</i> 4-9 Navidad. P. 337.</p> | <p><i>Por las calles de las gracias</i> <i>Pasé por el cielo mi codo</i> Solo con el 4-8 Navidad. P. 338. MB</p> | <p><i>Parce mihi Domine</i> 8 Sobre difuntos. P. 389.</p> |
| <p><i>Disfrazado el Dios de amor</i> <i>Que es tan bello tan lindo</i> Solo con el 4-8 Navidad. P. 337.</p> | <p><i>Por redimiros nació</i> Solo-4 Navidad. P. 338. MB.</p> | <p><i>Taedet animam meam</i> 4 Sobre difuntos. P. 389.</p> |
| <p><i>Este niño del cielo</i> <i>Pues advertido tiempla ardores</i> 4-8 Navidad. P. 337.</p> | <p><i>Rotura de una muralla</i> <i>Pero que mucho</i> 8-solo con el 8 Navidad. P. 338. MB.</p> | <p><i>Misa Lauda</i> 8 P. 391.</p> |

| | | |
|---|---|--|
| <i>Esta que advertís valientes</i> <i>Toquen alarma</i> 4-8 Navidad. P. 337. | <i>Si tembláis de mis culpas</i> 4 Navidad. P. 338. MB. | <i>Miserere</i> 12 (3 coros) 5º tono. P. 395. MB |
| <i>Hermosa zagala</i> <i>Ea zagalejos</i> Solo con el 4-8 Navidad. P. 337. | <i>Quae est iste</i> Solo con el 8 Asunción. P. 386. MB | <i>Quomodo sedet sola</i> 8 Lamentación. 4ºtono. P. 396. |
| <i>Invenções busquemos vaqueros</i> Solo-8 Navidad. P. 337 | <i>Salve Regina</i> 8 Antífona. P. 386. B. | <i>Dixit Dominus</i> 7-8 Salmo. P. 454. |

Como algo curioso, vamos a detallar una lista de las obras de este compositor que nos han quedado actualmente, para hacernos una idea de la difusión que llegaron a tener ellas. Entendemos que al no aparecer la mayoría de estas obras en el citado *índex* de 1649 del monarca luso, estas fueron compuestas y enviadas a esa corte desde el convento del Carmen de Sevilla, y al coincidir por tanto con buena parte de su etapa más creativa y mayor⁷⁷ reconocimiento.

Tabla 3. *Obras de fr. Gerónimo González que permanecen en la actualidad.*

| |
|---|
| ESPAÑA |
| - <i>Ay que glorias.</i> 8V., E: Zac B-50/751. Al Sacramento. Catedrales de Zaragoza. - <i>Vamos a Velen/Toca panda repica.</i> 5V, ac., E: Zac B-49/736. De navidad. Cat. de Zaragoza. - <i>Este sí que es valiente/En esa ciudad de Asís.</i> 8V., E: Zac B-780/53. Cat. de Zaragoza. - <i>Paxarillo que cantas.</i> 1V., E: Zac B-94/1422. Cat. de Zaragoza. - <i>Magnificat,</i> 7V., Ms. 182. Antiguo archivo musical del santuario de Aránzazu (Guipúzcoa). |
| PORTUGAL |
| - <i>Al tronco de un verde mirto.</i> 4V., Cancionero de Coimbra, Ms. 235, f. 119v-120v. Universidad de Coimbra ⁷⁷ . |
| COLOMBIA |
| <i>A de la gracia.</i> 3V. Romance. A la Concepción. Catedral. <i>Hala, hala.</i> 4V. Jácara de navidad. Catedral. |
| GUATEMALA |
| <i>Alegrando los cielos, y tierra.</i> 6V. y arpa. De navidad. <i>GU: Gc.</i> Catedral. <i>Entre nubes.</i> 4V. y arpa. Al SSmo. Sacramento. <i>GU:Gc.</i> Catedral. <i>Si tembláis de mis culpas.</i> 4V. De navidad. <i>GU:Gc.</i> Catedral. |

⁷⁷ La biblioteca de esta universidad se hizo en el primer cuarto del s. XVIII. Por tanto, la obra estaría antes posiblemente en la catedral o en algún convento de Coimbra, procedente a su vez de la corte de Lisboa.

| |
|--|
| PERÚ |
| <i>Yo señores soi un ciego</i> . 2V. y acomp. <<Para el año venidero>>. Pe: CsA, LCS 155. Cuzco, convento de San Antonio Abad. |
| MÉXICO |
| <i>Serenísima una noche</i> . 4V. CENIDIM, México. |

7. Conclusiones

De las tres tablas aportadas anteriormente podemos sacar importantes conclusiones sobre qué papel tuvo fr. Gerónimo González en su momento en la Península Ibérica e Hispanoamérica, y en particular coincidiendo con su larga etapa en la Casa Grande del Carmen de Sevilla. Esto nos sirven a su vez para valorar, por todo lo anteriormente dicho en las precedentes páginas de este artículo, el cierto protagonismo que seguían teniendo los compositores religiosos, y en particular los frailes, en la música secular durante el s. XVII.

Que en la biblioteca de João IV hubiera 111 obras de fr. Gerónimo González, nos corrobora la importancia que éste tuvo en su tiempo. Casi la mitad de ellas las calificó el monarca luso como “buenas”, y un cuarto de ellas “muy buenas”.

Nos cuestionamos cuántas obras compondría este músico tras la publicación de aquel catálogo y hasta su última referencia, en 1662, curiosamente cuando era maestro de capilla del sevillano convento del Carmen. De sus obras catalogadas (aunque la mayoría desaparecidas), sólo una aparece en localizada en Hispanoamérica: *Si tembláis de mis culpas* (Guatemala). De esto deducimos que las otras piezas de fr. Gerónimo González que actualmente sí están en aquel subcontinente, fueron compuestas después de 1649, y por tanto mientras él estaba en el citado convento sevillano.

De ese algo más de un centenar de sus obras reseñadas en la penúltima tabla, sólo menos de una décima parte son religiosas, y el resto suelen ser en la mayoría villancicos. La justificación de esto es que, la Iglesia fue aceptando la inclusión de piezas profanas con temática religiosa en algunos momentos litúrgicos y durante algunas festividades.

Por otra parte, algunas piezas que se interpretaban en los conventos eran plenamente seculares, que evidencia el empleo de ellas en momentos de recreo dentro de los conventos, contrastando esto con las rígidas reglas que había tras la Contrarreforma cuando se trataba de cantar dentro del coro de la propia iglesia conventual. Los diferentes contrastes cohabitaban con naturalidad dentro de la vida diaria de los conventos, y más aún durante el barroco. La música es un buen ejemplo de ello, como hemos tratado de explicar.

8. Bibliografía

GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “González, Gerónimo”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, ICCMU, 1999.

IGLESIAS, Alejandro Luis: *La colección de villancicos de João IV, Rey de Portuga*. Mérida. Editora Regional de Extremadura, 2002

STEVENSON, Robert: *Christmas music from Baroque Mexico*. Berkley-Los Angeles-London, University of California Press, 1974.

STEVENSON, Robert: *Renaissance and baroque musical sources in the americas*. Washintong. General Secretariat, Organization of American States, 1970.

VERA, Alejandro: *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: el Libro de Tonos Humanos (1656)*. Lérida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2002.

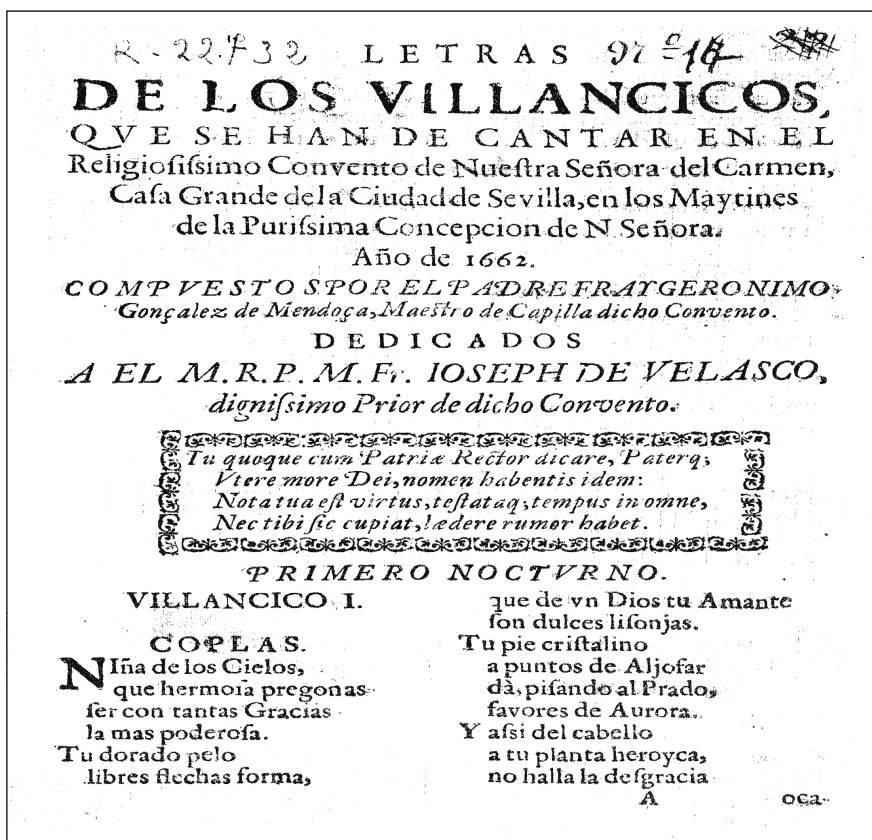


Ilustración 2: Portada de unos villancicos de 1661 cantados en el ex convento del Carmen.