



Juan Montes. El hombre, el músico

Con ocasión del centenario de la muerte de Juan Montes Capón (1840-1899) se presentan esquemáticamente los principales datos de su vida, que transcurrió toda en la ciudad de Lugo. En la segunda parte se estudian varios aspectos de su vida y obra como músico, en particular su formación musical, para lo que se analizan las obras que compuso en el Seminario de Lugo, entre 1857 y 1864, que confirman la opinión expuesta por sus primeros biógrafos, de que él, en música, había sido completamente autodidacta, incluso en la armonía y composición. Finalmente se habla, en breve resumen, de sus composiciones religiosas y profanas, y en estas con particular acento en las de inspiración popular.

1. El hombre (noticias biográficas)¹

1.1 El seminarista

Juan Hermenegildo Montes Capón nació en la ciudad de Lugo el 13 de abril de 1840, en el seno de una familia modesta, pero relativamente acomodada,

¹ Casi todos los datos biográficos que se citan en esta primera parte están tomados del libro de Juan Bautista Varela de Vega: *Juan Montes, un músico gallego. Estudio biográfico*, La Coruña, Diputación Provincial, 1990. Lo exhaustivo de la investigación bibliográfica y documental llevada a cabo por el Dr. Varela de Vega, así como el extraordinario acopio de datos de primera mano que realizó, hacen inútil, y aun presuntuoso, cualquier intento de mejorar la reconstrucción biográfica que él hace del ilustre músico gallego objeto del presente estudio. Los datos añadidos de otras fuentes son pocos en comparación con los que tomo de Varela de Vega, aunque, por supuesto, su selección, ordenación y juicios diversos son del todo personales; cuando cite opiniones de Varela de Vega —para compartirlas, que será la mayor parte de las veces, o en las pocas ocasiones en que me permita disentir de él—, lo advertiré explícitamente.

This article commemorates the centenary of the death of Juan Montes Capón (1840-1899), outlining the main features of his life, which was spent entirely in the city of Lugo. The second part of the article examines various aspects of his life and work as a composer, especially his musical training, and analyses the works he composed in the Seminario de Lugo from 1857 to 1864, confirming opinions expressed by his early biographers that he was completely self-taught in music, even in harmony and composition. Finally, a brief discussion of his sacred and secular works, especially those of popular inspiration, is included.

da, pues el padre, Félix José de Montes y Gayoso (1807-1850), era empleado administrativo en el Ayuntamiento de Lugo, en el que ocupó el cargo de Secretario desde 1844 hasta su muerte. Juan fue bautizado el mismo día de su nacimiento, imponiéndosele ese doble nombre, Juan Hermenegildo, aunque Montes, una vez salido del Seminario, siempre usó, exclusivamente, el primero, Juan; era el tercero de los hijos, precediéndole José (1833-1874) y Rosalía (1835-1860), y siguiéndole una cuarta hermana, Juana (1844-1913). No está claro cómo la madre, María Juana Capón López (1804-1878), consiguió, después de la muerte del marido (1º de marzo de 1850), sacar adelante la familia, que, según todos los indicios, vivió una vida de estrecheces, si bien parece que el hermano mayor de Juan, que cuando murió su padre tenía 17 años, era para entonces ya empleado en el Ayuntamiento.

“De la infancia de Montes no se sabe absolutamente nada, hasta su entrada en el Seminario Conciliar de Lugo” (Varela de Vega, pág. 44). En septiembre de 1850 ingresó en el Seminario para cursar en él la carrera sacerdotal. Tenía, pues, diez años y pocos meses. Había en aquel tiempo en Lugo seminaristas externos e internos; el curso 1850-1851 eran 8 internos y 9 externos; Montes cursaría toda la carrera como alumno interno. Siempre obtuvo buenas notas. Varela de Vega recuerda (pág. 67) que entonces en el Seminario de Lugo había cuatro calificaciones: *suspensio*, *regular*, *bueno* y *sobresaliente*; de los ocho internos que ingresaron con él sólo terminaron el curso siete, con las siguientes calificaciones: dos suspensos, un regular, tres buenos y un sobresaliente; Montes fue uno de los tres que obtuvieron la calificación de *bueno*.

El plan de estudios en el Seminario cambió en 1852, al promulgar el Gobierno, el 28 de septiembre, una Real Cédula de aplicación del Concordato de 1851, regulando los planes de estudio de los Seminarios Conciliares, que quedaba fijado así: cuatro cursos de Latinidad y Humanidades, tres de Filosofía, y entre cuatro y siete de Teología, según el grado académico que los alumnos quisiesen conseguir. Montes cursó hasta el sexto de Teología inclusive, con el que se alcanzaba la Licenciatura y con el que, en rigor, terminaba la carrera y se ordenaban de sacerdotes, pues el 7º era de especialidad de Derecho Canónico —“Sagrados Cánones” le llaman los libros oficiales del Seminario, como, por lo demás, era habitual en la época—, que cursaban los pocos alumnos, ya sacerdotes, que aspiraban a algún puesto o categoría especial dentro del estamento eclesiástico.

En el segundo curso obtuvo Montes de nuevo la calificación de *bueno*; a partir del curso siguiente el sistema de calificaciones cambió, en virtud de la Real Cédula citada, y pasaron a ser, además del *suspensio*,

meritus, *bene meritus* y *meritissimus*. Las calificaciones de Montes en el Seminario fueron, a partir del tercer año (Varela de Vega, 115): 3º y 4º de Latinidad y Humanidades, *bene meritus*; 1º de Filosofía, *meritus*; 2º y 3º de Filosofía, *meritissimus*; 2º de Teología (el 1º no está registrado en el libro de Actas), *meritus*; 3º, *bene meritus*; 4º, 5º y 6º, *meritissimus*.

Buenas calificaciones, pues, y hasta brillantes.

Y así durante catorce años, que Montes pasó interno en el Seminario, sin salir de él, excepto en ocasiones muy contadas, por poco tiempo y siempre con permiso especial de los Superiores, ni en Navidad ni en Semana Santa; solamente las vacaciones de verano —que, eso sí, eran largas, pues los exámenes se hacían en la segunda quincena de mayo y el curso no comenzaba hasta septiembre—. Luego, sin que él nunca explicara, en modo alguno, el porqué de su decisión, Montes, al terminar el 6º año de Teología, en vez de pensar en recibir las Órdenes Sagradas, como cabría esperar, decidió renunciar al sacerdocio² y, simplemente, en el curso siguiente no volvió al Seminario. Sucedió esto a comienzos del verano de 1864. Montes tenía entonces 24 años y decidió dedicarse enteramente, y exclusivamente, a la música³.

² Repasé con todo cuidado, en el Boletín Oficial de la Diócesis, las listas de ordenados en los años en que Montes pudo haber recibido algunas de las Ordenes Sagradas. No se encuentra su nombre en ninguna. Es verdad que el Boletín no da los nombres de los que reciben las Ordenes Menores —que, en la nomenclatura canónica, “no imprimían carácter”, sino solamente los que recibían las tres mayores, subdiaconado, diaconado y presbiterado, que sí “imprimían carácter”. No sé, pues, si habrá recibido algunas o todas las Ordenes Menores. Pero hay que insistir en lo que se dice en el texto: que los libros oficiales del Seminario no dejan traslucir nada de anomalía en Montes respecto de sus compañeros, que sí fueron recibiendo las Ordenes Sagradas según iban terminando los estudios necesarios.

³ Aunque, como se acaba de decir en la nota anterior, nada hay, en los libros oficiales del Seminario, que presagiase esa decisión de Montes, de no ordenarse de sacerdote al final de los estudios, es prácticamente seguro que él la tuviese tomada desde mucho tiempo antes, y seguramente —dadas las costumbres eclesiásticas de la época— con-

1.2 El músico de Lugo.

a) El *Círculo* y el *Liceo*

Juan Bautista Varela de Vega, en diversos capítulos de su monografía, reproduce el ambiente cultural, y en particular el musical, del Lugo de estos años centrales del siglo XIX, que, completados con los datos obtenidos en otras fuentes, se pueden resumir así: Según el *Diccionario* de Madoz, Lugo tenía, en torno a 1850, unos 4.436 habitantes. dentro de las murallas, y 1.959 en los "barrios exteriores"; para los aspectos culturales, y no solamente para los religiosos, tuvo gran importancia la disolución de las comunidades religiosas y la venta de todos sus bienes, por el decreto desamortizador de Juan Álvarez Mendizábal, del 11 de octubre de 1835: en Lugo significó suprimir los cuatro con-

sultada con su director espiritual, aunque seguramente que no la habrá comunicado con nadie, ni menos con los Superiores del Seminario. Tres son los libros oficiales del Seminario que incluyen su nombre en ese su último año de seminarista: el de "Matrícula", en que constan, como de todos los alumnos, los nombres de sus padres, que era de Lugo y que estaba interno; esta matrícula está firmada el 1º de octubre de 1863; luego se le añadieron, en los lugares correspondientes, las calificaciones recibidas en los exámenes finales de curso. El segundo libro es el de "Registro", en que, simplemente, está su nombre y el curso que hacía: 6º de Sagrada Teología. Finalmente, el de Actas de exámenes, en que constan las tres asignaturas que comprendían el curso oficial: Sagrada Escritura, Patrología y Oratoria Sagrada; en las tres obtuvo la calificación de *meritissimus*. Esa acta está firmada el 17 de mayo de 1864. Por esta fecha, pues, más o menos, habrá dejado Montes el Seminario.

No estará de más decir que ese curso eran sólo tres los alumnos internos; los tres obtuvieron *meritissimus*; aparte estaban los externos, doce. Estos quince alumnos eran los del curso o carrera "maior" o "lata"; en otra lista están los de la carrera "minor" o "brevis", o sea, los que no obtenían grados académicos, en concreto la Licenciatura, que eran numerosos y donde las calificaciones son notablemente más bajas que entre los del curso "maior". El 7º y último curso de Teología, en el que Montes ya no se matriculó, estaba destinado exclusivamente, como ya se dijo, al estudio del Derecho Canónico ("Sagrados Cánones" le llaman los libros de Lugo), que sólo hacían los que pretendían acceder a puestos especiales en el estrato eclesiástico. Estos libros oficiales del Seminario no incluyen los nombres de los profesores de música, ya que esta asignatura no formaba parte del plan de estudios propiamente dichos.

ventos de la ciudad: el de San Francisco, Santo Domingo, Santiago de la Nova y Agustinas Recoletas, hecho que causó no pocas tensiones en la ciudad, que, sin duda, también afectaron a Montes (entre otras incidencias, hay que recordar que el Seminario, que antes estaba en un edificio con condiciones precarias, pasó, tras la Desamortización, al extinguido convento de San Francisco); el año anterior, 1834, había visto la creación de dos importantes acontecimientos culturales: la Biblioteca Pública, que pronto adquiriría una considerable importancia al haberse trasladado a ella los importantes fondos históricos de las bibliotecas de dos de los conventos extinguidos, San Francisco y Santo Domingo, y el *Boletín Oficial de la Provincia*, que comenzó a publicarse el 4 de mayo y que sería la primera publicación periódica que tuvo Lugo, después del efímero *Diario de Operaciones del 6º Cuerpo de Ejército*, que, nacido en 1811, había tenido una vida irregular y poco duradera. En 1842 se creó el Instituto de Segunda Enseñanza, que, "provisionalmente" –pero con una "provisionalidad" que duraría ciento ocho años– se instaló en el Seminario Conciliar; en 1845 se erigió, además de otros edificios e instituciones públicas, el Teatro Municipal, que sería el primer teatro público que tendría Lugo. Ese mismo año 1845 el impresor mallorquín José Pujol estableció en Lugo su imprenta –la segunda que existía en la ciudad–. Duró poco, al menos en su concepción primera, pues en 1851 fue trasladada, en parte, a Mondoñedo y posteriormente a Betanzos. Pero ese hecho fue providencial para Lugo, ya que ese mismo año 1851 el joven Manuel Soto Freire, que era cajista en la imprenta de Pujol, fundó su propia imprenta, que estaba llamada a convertirse en un auténtico motor cultural en la ciudad, pues entre otras numerosas y beneméritas actividades e iniciativas comenzó a publicar, en 1857, el primer periódico propiamente

dicho de Lugo, con la poética cabecera de *La Aurora del Miño*, en 1860 *El Correo de Lugo*, en 1869 *La Paz*, de tinte político, y de sus prensas saldrían otras publicaciones más o menos periódicas y más o menos duraderas, como *Diario de Avisos* (1858) o el *Boletín para el Clero del Obispado de Lugo*, precursor del *Boletín Oficial de la Diócesis*, que sigue publicándose en la actualidad.

En el aspecto estrictamente musical lo primero que hay que recordar es que la capilla de música de la catedral –que desde siglos atrás constituía la única actividad musical estable en la ciudad– llevaba cerca de veinte años en una situación precaria, desde que, en 1833, tras la muerte de Fernando VII y ascensión al poder de los Liberales, comenzó la férrea persecución contra la Iglesia, que, en drásticas resoluciones del Gobierno, que se promulgaban en rápida sucesión, despojó de todos sus bienes a las catedrales y a las demás entidades religiosas. En particular hay que decir que la catedral de Lugo estuvo sin maestro de capilla desde ese año 1833, en que el titular marchó a Burgos con el mismo cargo, y desde 1844 también sin organista; y que sólo tras el Concordato de 1851 comenzó a arreglarse un poco la situación. El segundo hecho básico que se debe tener presente lo constituye la presencia de Isidoro Blanco en Lugo, como organista primero de la catedral, desde 1854. Era clérigo, pero no sacerdote, pues en las órdenes sacerdotales no pasó de diácono. Él fue el verdadero creador de la vida musical lucense, pues, entre otras varias actividades que desarrolló, él fue el primero en ofrecer sistemáticos conciertos de música italiana –léase ópera italiana–, en el Casino, en el Teatro, en el Liceo Artístico y Literario, de cuya sección de música fue presidente muchos años, en el *Círculo de las Artes*, del que fue el primer pianista titular, y de otras varias maneras; fue también un activo publicista, siendo corresponsal en Lugo de *La Gaceta Musical de Madrid*, de

El Arte Musical, también de Madrid, y de otros periódicos.

Cuando, pues, Montes dejó el Seminario en el comienzo del verano de 1864, se encontró con una vida musical pujante en la ciudad, que iba a permitirle vivir, como músico, con una relativa holgura. Volvió al hogar familiar, en el que había pasado también las vacaciones durante los años de seminarista. Vivían en él entonces su madre y su hermana Juana, pues la otra hermana, Rosalía, había muerto tres años atrás, muy joven, de tuberculosis.

Ya queda dicho que su madre tuvo que ingeniarse, tras la prematura muerte de su marido, para poder vivir y alimentar a su familia. Pero nada hace pensar que vivieran en pobreza; simplemente en estrechez, pero existen buenos motivos para pensar que la familia llevaba una vida digna, aunque no fácil. Se conserva una detallada descripción de la casa y de las actividades musicales que Montes y sus discípulos desplegaban en ella, hecha por su discípulo Varela Lenzano; Varela de Vega la copia íntegra en las páginas 246-250⁴.

Varela de Vega (págs. 125ss) describe en detalle, y con abundante información documental de primera mano, las actividades de Montes al salir del Seminario, y en particular las que desarrolló en el *Círculo de las Artes* y en el Casino de Caballeros.

⁴ Indalecio Varela Lenzano: "Añoranzas (A mi hijo en su nostálgica ausencia)", en *La Voz de Galicia*, 5 de octubre de 1934. He aquí algunos de sus párrafos más significativos:

"La humilde casa en que la vida del maestro había transcurrido agitada nada más que por las ansias del trabajo...., la casita a donde acudíamos aficionados y profesionales, ávidos de aprendizaje o perfeccionamiento, en aquel santuario de las devociones musicales. Santuario, sí, porque no había rincón del reducido inmueble que no delatase la existencia de un culto fervoroso al divino arte. A los pies de la cama el anaquel de rústicas tablas que custodiaba una parte del bagaje de la producción del maestro; a poca distancia el "bureau" heredado, donde la pluma que recogía sus inspiraciones corría sobre el pentagrama más rauda que la pluma del mejor copista; aquí y allá alineados los bancos y atriles de tosca talla; pendiente de la pared

Merece la pena resumir, en primer lugar, los datos más esenciales que él ofrece, pues nos servirán de base para la discusión que a continuación voy a hacer.

Según ellas, Montes era socio del Círculo desde noviembre de 1861; en junio de 1862 la Junta Directiva del mismo Círculo acordó comprar un piano de cola y a comienzos de julio de ese mismo año nombró a Isidoro Blanco pianista del Círculo con la obligación de tocar durante dos horas, los miércoles y domingos, por el estipendio de 80 reales mensuales; el 2 de agosto del mismo año, por no poder cumplir Isidoro Blanco con esa obligación, a causa de otros compromisos, se nombró pianista a Montes, con el mismo sueldo y las mismas obligaciones, relevándosele del pago de su cuota mensual de socio; el 1 de enero de 1863 el hermano mayor de Montes, José, que era socio del Círculo desde 1856, fue nombrado Vice-Secretario de la Junta Directiva; el 31 de mayo de ese año 1863 la Junta acordó advertir a Montes que su obligación era tocar el piano por la noche de los miércoles y domingos; el 8 de noviembre esa obligación se aumentó a tres horas diarias y un día más a la semana, que serían a partir de entonces los lunes, miércoles y sábados, aumentándosele también la retri-

bución: 120 reales mensuales, en vez de los 80 que percibía; el 24 de enero de 1865 Montes fue relevado de su cargo de pianista del Círculo, nombrándose en su lugar a Agustín Salvador, previas conversaciones con ambos.

Hasta aquí el resumen esquemático de los datos ofrecidos por Varela de Vega respecto a las relaciones de Montes con el Círculo hasta los comienzos de ese año de 1865, es decir, unos seis meses después de dejar el Seminario.

Confieso que siempre me llamaron mucho la atención esas noticias, pues parecían contradecir algunas de las normas esenciales de la vida de un seminarista español de mediados del siglo XIX, tal como vienen expuestas en todos los libros, de entonces y de ahora, que tratan de ese tema⁵. Es verdad que el propio Varela de Vega, al hablar de que Montes era socio del Círculo desde noviembre de 1861, cuando, pues, era alumno interno del Seminario y cursaba 4º de Teología, comenta: "Esto muestra cierta 'flexibilidad' de sus superiores en las salidas del Seminario". Más me sorprendía la noticia del nombramiento de Montes, el 2 de agosto de 1862 como pianista del Círculo, pues el curso siguiente aún sería seminarista interno, y eso, francamente, resultaba algo absolutamente incomprensible, inverosímil, que parecía que no se podía admitir en modo alguno⁶.

la plebeya guitarra de los acompañamientos, bien acordados, que amenizaban las arideces del solfeo; escalera arriba del desván la prolongación del sagrado depósito de los libros de ópera, didáctica, partituras religiosas de diversos géneros. Y cuando el "elenco" se reunía para el estudio aislado de las respectivas "partichelas", cada cual en su puesto, el efecto de los dispares timbres sonoros era verdaderamente abrumador: los pequeños sopranistas cantábamos nuestros papeles en el dormitorio, al alcance de la mano de 'dómine' del profesor; los tenores y bajos lo hacían en una salita inmediata, guiados por la pericia de un pasante; del desván descendían las notas fúnebres de un fagot; en el comedor vibraban aterciopeladas las de un violoncello y de lejos, del jardinillo cuidado amorosamente por las manos delicadas de una mujer, llegaban rugidos de contrabajo, asperzas de violín, gorjeos de flauta. ¿Finalidad objetiva de todo eso? Montes tenía una música de capilla que funcionaba independientemente de la capilla catedralicia, en el Seminario y en distintos templos de la ciudad" (Varela de Vega, 246-248).

⁵ Me parece necesario advertir, para entender algunos de los juicios que emitiré a continuación, y luego a lo largo del presente estudio, que yo también fui seminarista —unos años interno, otros externo— en un Seminario gallego, hace ahora unos 60 años, y que la vida no había cambiado gran cosa en un seminario gallego desde los tiempos de Montes; hasta las calificaciones académicas eran las mismas.

⁶ Yo partía, para esas dudas, de los datos que ofrece Varela de Vega, según los cuales Montes habría salido del Seminario en 1863, al terminar 5º de Teología. Mi sorpresa aumentó todavía más cuando, para preparar el presente artículo, estudié los libros oficiales del Seminario y constaté que Montes no había salido del Seminario en 1863, como creía Varela de Vega, sino un año después, 1864, al terminar 6º de Teología, con lo que mi perplejidad aumentaba en no pocos grados.

Cualquier duda o ambigüedad la deshacen las actas de la Junta Directiva del Círculo, que no solamente confirman, punto por punto, cuanto escribió Varela de Vega, sino que incluso añaden detalles bien interesantes, por lo que creo deber copiarlas íntegras aquí:

No pudiendo continuar tocando el piano de la Sociedad D. Isidoro Blanco por no permitirlo sus ocupaciones, acordó nombrar en su lugar a D. Juan Montes y Capón, con la misma gratificación y obligaciones, empezándose a satisfacer en el mes actual y relevándose del pago de su cuota mensual" (Libro 1º, fol. 53v., sesión del 4-7-1862).

"A propuesta del Sr. vice-director acuerda [sic] así bien se manifieste al pianista el deseo de la Junta para que las horas en que fue convenido tocaría sea precisamente los miércoles y domingos por la noche" (Ibid. fol. 111, 31-5-1863).

"Considerando la Junta que en las largas noches de invierno ofrecen poca distracción los salones del Círculo a la mayoría de las personas que a él concurren cree de necesidad se amplíen los días de la semana y horas en que se toca el piano; y al efecto acuerda sean aquéllos los lunes, miércoles y sábados a tres horas cada uno, aumentando por ello la gratificación del pianista a 120 reales mensuales" (Ibid., fol. 116v, 8-XI-1863).

"Por los señores tesorero y secretario se dio cuenta del resultado que ofrecían las conferencias que los mismos habían tenido por acuerdo especial de la Junta con los Sres. D. Juan Montes y D. Agustín Salvador para haber [sic] de regularizar de un modo definitivo la distracción que tiene la Sociedad dedicando la música de piano en tres días de la semana para mejor recreo de los señores socios y suscriptores. Este acuerdo, que antes de ahora había adoptado la Junta, fue debido a repetidas quejas producidas de viva voz contra el Sr. Montes, quejas que databan de la Junta anterior y que se reprodujeron con insistencia desde 1º del corriente mes, quejas de las que tuvo la Junta ocasión de convenirse, y en especialidad por haber palpado en uno de los últimos bailes la dificultad de no haber músico que se prestara a tocar el piano, después de estar comunicado el baile y tener obligación de hacerlo el Sr. Montes.

Apreciadas debidamente todas estas circunstancias, abierta discusión sobre ellas, se acordó por mayoría absoluta de la misma hacer saber al Sr. Montes que desde este momento quedaba relevado del compromiso que tenía adquirido

con las Juntas anteriores de tocar el piano en los días y horas a que se había comprometido.

Acto continuo, teniendo no menos presente el resultado de las conferencias habidas con el Sr. Salvador, la Junta acordó designarle para que se encargara de tocar el piano en los días y horas en que venía haciéndolo el Sr. Montes, debiendo empero sujetarse a una contrata bajo las condiciones que se le impondrían por los Sres. presidente y secretario, a quienes se faculta para llevar a cabo dicha contrata (Ibid. 128v, 24-1-1865).

Esos son los hechos; hechos ciertos, innegables. Lo difícil es la explicación, es decir, cómo un seminarista, que por tanto se supone que se está formando para ser sacerdote, y seminarista interno, por añadidura, podía salir del Seminario tres veces por semana, precisamente por la noche, y para una actividad tan alejada de la que deben ser las de los sacerdotes, y más de un seminarista, y más en un tiempo como entonces, es algo que, sinceramente, no se comprende. Ni vale argumentar que Montes para entonces ya hubiera revelado, incluso a los Superiores del Seminario, que no pensaba ordenarse de sacerdote, porque ni esto se avenía con su carácter reservado, ni menos en ese caso le habrían permitido los Superiores continuar en el Seminario, además de que, en este caso, por fuerza tendrían que haber informado de ello al obispo, a quien en rigor correspondía tomar una decisión en caso tan anómalo; pero insisto en que tampoco esta hipótesis es válida; podría serlo si fuera sólo para algunas semanas, al final del último curso de Montes en el Seminario (y aun así sería difícil de admitir), pero no, en modo alguno, cuando Montes aún seguiría siendo seminarista dos años después del primer nombramiento como pianista del Círculo.

Y con todo tuvo que haber existido un motivo suficientemente válido para justificar situación tan excepcional. Es verdad que para entonces Montes debía de tener una fama de músico más que notable,

que le habría granjeado, incluso ante los Superiores del Seminario y de la diócesis, un prestigio singular⁷, lo que les podía haber movido a alguna excepción. Pero no una excepción de esa naturaleza, por lo que la incógnita permanece intacta.

No creo que se pueda decir mucho más para tratar de explicar este hecho tan extraño, sino, simplemente, aceptarlo y dejarlo en ese carácter de incomprensible hasta que algún dato nuevo venga a aclararlo, si es que algún día se produce este hallazgo.

El cese de Montes como pianista del Círculo no significó, sin embargo, su separación de la importante entidad, pues él, por una parte, siguió siendo miembro de la misma, pagando regularmente su cuota, ahora que ya no era "el músico" de la institución, y, por otra, aún volverían las aguas a sus cauces, retornando a la colaboración mutua, y, desde luego, no significó, en modo alguno, un obstáculo para la vida ascendente de músico que Montes estaba comenzando a desarrollar.

Varela de Vega (pág. 134) sospecha que, tras la salida como pianista del Círculo, Montes se hubiera ido al Casino. Era éste, el Casino de Caballeros, una institución nacida casi simultáneamente que el *Círculo*, y ello debido a rivalidades existentes en la sociedad lucense, rivalidades que tenían orígenes políticos, entre carlistas e isabelinos, pero que se extendieron a otros ámbitos, ocasionando, entre otras consecuencias, que apenas unos pocos meses después de la fundación del Círculo naciera el Casi-

no, que, además, se instaló en uno de los edificios más nobles de la ciudad, el antiguo palacio del marqués de San Martín de Hombreiro. Personalmente, dudo que Montes hubiera ido al Casino de pianista inmediatamente, o poco después, de su sustitución como pianista del Círculo, pues ni esta actitud se avenía fácilmente con su carácter noble y sincero, de que hay tantos testimonios, ni tampoco se concuerda con los datos que ofrecen las actas del Casino, que no mencionan a Montes como pianista hasta enero de 1880, y por el texto de las dos actas que tratan de esto parece deber deducirse que hasta entonces Montes no tocaba más que esporádicamente, o al menos sin un contrato estable y nombramiento oficial, y que sólo a partir de entonces fue nombrado pianista oficial de la institución; pues el acta de la Junta del día 22 dice que "se acordó pasar aviso al pianista de la Sociedad, Sr. Montes, para que en el día siguiente se presentase a la Junta para enterarle de sus obligaciones y oír ésta los propósitos que abrigaba en el cumplimiento de este servicio"⁸. Si, pues, se le citaba para enterarle de sus obligaciones y oír de él los propósitos que abrigaba en el cumplimiento del servicio, era porque antes no estaban especificadas ni unas ni otras. Y de hecho, el acta de la sesión del día siguiente, que Varela de Vega copia íntegra en el apéndice al capítulo 4º de su monografía (pág. 182), da cuenta de que Montes, "después de manifestar no le ligaba a la Sociedad ningún contrato, y decir las vicisitudes que el servicio del piano que se le tenía encomendado había sufrido desde su ingreso en la sociedad", aceptó las condiciones del servicio, que, en lo esencial, era que tocaría todos los días durante hora y media, con ciertas modalidades, y que la remuneración sería "la misma que venía disfrutando", o sea, seis reales diarios, y el consumo de bar que hiciese,

⁷ Será bueno recordar, a este respecto, que ya desde que tenía trece años y cursaba cuarto de Humanidades, Montes dirigía al coro del Seminario, y parece que también a músicos de fuera del mismo centro, incluso en funciones de la catedral, en concreto en las Flores de Mayo, y que el Vicerrector del mismo Seminario, que ese mismo año fue nombrado obispo de Badajoz, le apoyó decididamente, en ésta y en otras actividades musicales, como refieren unánimemente los biógrafos contemporáneos y amigos de Montes.

⁸ *Apud* Varela de Vega, pág. 136.

“dentro de un límite prudencial”. Interesante lo que sigue en el acta:

Sin determinar el número de piezas que habría de tocar, y después de recomendarle el repertorio que la Sociedad posee, la Junta dejó a su buen gusto y reconocida competencia en el Arte, que por los medios que estuvieran a su alcance procurase hacer cuanto le fuera posible en bien de la Sociedad.

Aún vuelve a encontrarse, repetidas veces, a Montes relacionado con ambas instituciones en los años siguientes de su vida. Ahora conviene seguir estudiando sus actividades en los años inmediatos a su salida del Seminario. Pero digamos antes que el 8 de septiembre de 1867 se había creado una tercera Sociedad de Recreo, el Liceo Artístico Literario de la Juventud Lucense, que aunque nunca tuvo la importancia del Casino, y menos la del Círculo, debe ser mencionada, pues es una muestra más del intenso fermento de inquietudes culturales que por entonces se vivía en la sociedad lucense; que en 1887 aún nacería una cuarta asociación cultural, la Sociedad Venatoria y de Recreo; y, finalmente, que todavía en vida de Montes, en 1890, se constituyó otra más, la Asociación de Escritores y Artistas de Lugo. En todas ellas intervino Montes activamente y con gran éxito.

1.3 El músico de Lugo.

b) La Banda, el Orfeón y el Sexteto

Para entonces, e incluso algunos años antes, en torno a 1860, o muy poco después, la vida musical había cambiado grandemente en Lugo. Aun limitándonos a las informaciones que ofrece Varela de Vega en su monografía, hay que recordar, por citar sólo algunos ejemplos más significativos, que en 1857 Isidoro Blanco anunció que vendía “un piano nuevo, de 6 octavas y media y dos teclas, con plancha y puente de hierro colado, de voces sonoras y agradables, afinado al tono de orquesta, propio para

acompañar a cualquier instrumento o a las voces”, por el precio de 4.500 reales (Varela de Vega, pág. 126); que a partir de 1860 tuvo Lugo intensas temporadas de ópera italiana, que incluyeron *Atila*, *Hernani*, *La Traviata* y, por supuesto, *El barbero de Sevilla*, así como conciertos de pianistas internacionales de la categoría de Oscar de la Cinna; que el 6 de junio de 1874 dio, en el Círculo, un concierto, que fue muy comentado, el joven Isaac Albéniz, que entonces contaba sólo catorce años, y que recibió como honorarios la respetable suma de 300 reales, lo que es una buena prueba de la próspera salud de que gozaba para entonces la música en Lugo.

Montes contribuiría como el que más a este que puede ser considerado como uno de los más ricos períodos de la vida musical lucense: el de los últimos cuarenta años del siglo XIX. Lo hizo en tres frentes complementarios, a cual más importante: creando un ambiente musical muy intenso, que elevó notablemente el ya logrado por Isidoro Blanco, y formando un nutrido número de alumnos, pues una de sus principales actividades fueron las clases privadas; creando y dirigiendo varias agrupaciones musicales, entre las que destacan la Banda Municipal, el Orfeón y el Sexteto, que serían parte esencial e imprescindible de la vida en la capital en los últimos treinta años del siglo XIX; y, finalmente, a través de sus composiciones. De éstas hemos de ocuparnos en la segunda parte del presente estudio; de los discípulos diremos algo al final de esta primera; ahora nos ocuparemos en particular, y aunque sea con brevedad, de las tres instituciones musicales que Montes creó y dirigió.

Por orden cronológico fue la primera la Banda Municipal⁹. Sus orígenes remotos o, si se quiere, sus

⁹ La estudia Varela de Vega en el capítulo 5º de su monografía. Yo me limitaré a resumir brevemente los datos que allí se recogen con gran profusión.

precedentes, hay que buscarlos en la "Banda de Música de la Milicia Nacional de Lugo", creada en 1843. Ésta tuvo una vida efímera, de apenas un año escaso; pero existió; y seguramente que fue la que hizo que 25 años más tarde, en torno a 1869, aún —o ya— existiera una "Banda de Música de esta ciudad" (Lugo), parece que privada, y parece que en algún momento dirigida por Montes¹⁰. La fundación de la Banda Municipal propiamente dicha tuvo lugar en 1876 y en ella desempeñó Montes un papel importante. El 9 de marzo el Ayuntamiento acordó nombrar una comisión, de la que también formaría parte un diputado provincial, un directivo del Casino y otro del Círculo, para redactar un estudio y emitir propuesta o dictamen. Éste estuvo redactado antes de un mes, y en él se decía que, tras "haber oído al profesor D. Juan Montes acerca del número, clase y coste aproximado de los instrumentos", proponían los ponentes adquirir 28 instrumentos y tomar hasta 15 músicos a sueldo, "para que pueda haber orquesta en las festividades del próximo Corpus"; el mayor sueldo de un músico de la banda sería de tres reales diarios, el mínimo un real diario; el director cobraría 6.000 reales anuales. El Ayuntamiento consideró excesivas esas cantidades, sobre todo por el gasto que habría que afrontar al comienzo, de los instrumentos y los uniformes, y acordó, el 6 de abril, crear la banda, pero con sólo diez músicos; encargó a una comisión redactar el oportuno Reglamento, que fue aproba-

¹⁰ Varela de Vega da estos datos en la pág. 189, y en la 198 publica una foto de esa Banda; la integran unos 28 músicos uniformados, con sus instrumentos de viento y percusión; y en el centro, sentado, el presidente, Carlos Gallego Capafóns, y, según Varela de Vega, el director, Montes, sentado en el suelo con la mano en la barbilla. En verdad, la poca calidad de la foto no permite asegurar esta identidad, si bien se aprecia con claridad que ese supuesto director es el único que no tiene en la mano ningún instrumento. Pero el mismo Varela de Vega (pág. 190) dice que quizás esta foto correspondiera a la ya Banda Municipal, que sí dirigía Montes.

do el 23 de abril, acordándose, por unanimidad, nombrar a Montes director con el sueldo anual de 1.250 pts. (5.000 reales). La Banda se estrenó el 1º de octubre del mismo año; el programa inaugural incluía, entre otras piezas, la Sinfonía de *El Pirata*, de Bellini, "uno de los autores preferidos de Montes", como comenta Varela de Vega (pág. 193).

En el verano de 1884 Montes dejó la dirección de la Banda, a causa de una profunda crisis por la que pasaba la institución, motivada, fundamentalmente, por razones económicas.

En cierto modo fue positivo para Montes este contratiempo, pues a partir de entonces se dedicó enteramente a la creación y cultivo de un "orfeón", a sus alumnos del Seminario y sus tareas en la catedral, como organista segundo y pronto como maestro de capilla interino, y, sobre todo, a la composición, ya que fue precisamente a partir de entonces cuando nacieron sus inmortales creaciones musicales.

El Orfeón tuvo sus orígenes en una "Estudiantina", es decir, un conjunto vocal e instrumental —guitarras, bandurrias, quizás algún violín o alguna flauta, panderetas...—, de las muchas que nacieron, desde que, unos años antes, en Santiago, se creara la primera "tuna estudiantil". Pero ya Isidoro Blanco, en unos artículos de 1860, clamaba por la creación de lo que él llamaba *Orfeones musicales*, es decir, coros de aficionados, constituidos por solos hombres, que tuvieran una finalidad estrictamente social, de elevación del nivel cultural y humano de sus miembros, a imitación, decía él, de los creados en Francia y sobre todo en Alemania.

El verdadero nacimiento del Orfeón data de antes incluso del cese de Montes como director de la Banda Municipal, exactamente del 15 de mayo de 1879, cuando se creó el Orfeón Lucense, como una actividad más del Casino, en cuyos locales tenía la sede y realizaba los ensayos. En realidad, no se

trataba de un Orfeón propiamente dicho, sino de una Estudiantina; pero debía de ser no poco diversa de las habituales, puesto que contaba ya, entre otros instrumentos, con 8 violines y 6 flautas. El director, por supuesto, fue Montes.

Para entonces ya Pascual Veiga había creado su Orfeón Coruñés, que incluso visitó, y con gran éxito, Lugo, lo que hizo que se creara un importante intercambio entre las dos capitales, extendiendo la Estudiantina lucense sus actividades incluso a Ferrol, y cambiando casi inmediatamente después el nombre, adoptando el de Orfeón Lucense. Con él cosechó Montes innumerables triunfos, y no sólo en Lugo ni siquiera en Galicia —que recorrió de punta a punta—, sino también en diversas ciudades españolas, a las que acudió para algunos de aquellos concursos orfeonísticos que en los últimos treinta años del siglo pasado estaban tan en boga. Montes mantuvo la dirección del Orfeón hasta el final, si bien, a lo que parece, los últimos años sus actividades en este campo decayeron un poco. En 1887 cambió su nombre por el definitivo de Orfeón Gallego. Para él —en sus varias fases— compuso Montes casi todas sus obras corales profanas (las religiosas las compuso, casi todas, para la *Schola* del Seminario).

El Sexteto fue un pequeño grupo instrumental de cámara, nunca demasiado estable, pero que pervivió durante los cerca de treinta años en que Montes desarrolló aquella intensa y variada actividad musical en Lugo. No tenía una estructura fija, sino que ésta dependía más bien de las disponibilidades de cada momento. Pero le sirvió a Montes para hacer oír al público del Círculo y de las demás instituciones culturales de la ciudad, en arreglos hechos por él, las más variadas obras del momento, incluidas sinfonías de los compositores germánicos y, por supuesto, “fantasías” de las óperas más populares de entonces, y no sólo de los italianos,

sino también de los compositores franceses y hasta de algunos germánicos¹¹.

Unida, de alguna manera, al Sexteto, y aun al Orfeón, o, si se quiere, como una más de las numerosas actividades que Montes desarrolló en los treinta años en que fue el motor de la vida musical lucense, estuvo la de preparar numerosas representaciones de zarzuelas —él, en los programas, solía llamarlas con el diminutivo de “zarzuelitas”—, que hacía representar en los varios teatros o centros culturales entonces existentes en la ciudad, sobre todo en el Círculo de las Artes, iniciativa que mantuvo durante muchos años y que le proporcionó notables satisfacciones y triunfos, que le pagaban bien los enormes esfuerzos que tuvo que hacer para mantener esta importante actividad cultural a lo largo de tantos años.

1.4 Montes, músico eclesiástico

Lejos de sentirse desligado del mundo eclesiástico, tras su salida del Seminario, Montes siguió siempre en íntima conexión con los estratos religiosos de la ciudad, y en concreto con la catedral y el seminario. Ya casi dos años antes, en febrero del año 1862, cuando todavía cursaba 4º de Teología, se había inscrito en la oposición al cargo de organista primero de la catedral de Mondoñedo. Por cierto que este hecho dio origen a una carta de recomendación, anónima, que se conserva actualmente en el Archivo Histórico Provincial de Lugo y que Varela de Vega publica en facsímil en la pág. 101, que ofrece una muy interesante visión de lo que Montes era, a sus 22 años, respecto a la música, y también de un defecto físico importante: su

¹¹ Varela Lenzano, en la descripción que hace de la casa “del Maestro”, o sea, de Montes, y que ya queda extractada en la nota 4, dice que “escalera arriba del desván, la prolongación del sagrado depósito de los libros de ópera...”

acentuada miopía¹². No llegó a presentarse a la oposición, pues no tenía la edad mínima requerida para ella, aunque parece que hubo algún motivo más para esa decisión, ya que era frecuente que jóvenes músicos en esa misma situación hiciesen las oposiciones "a mérito", como de hecho hizo, en esa misma ocasión, Pascual Veiga¹³.

En 1871 se celebraron oposiciones a la plaza de organista segundo de la catedral; a ellas acudió Montes, y aunque no llevó la plaza esas oposiciones son importantes, pues dieron origen a un documento autobiográfico del propio Montes, dirigido al Cabildo, solicitando tomar parte en ellas. Varela de Vega lo publica íntegro en la pág. 332, y de él es de importancia señalar los siguientes datos: era entonces, según ese documento, "Catedrático de Canto Llano en el Seminario Conciliar"; dice que se había "dedicado desde su niñez a la composición musical, a la dirección de orquesta y al estudio instrumental, con preferencia el del piano y órgano"; que había "demostrado su suficiencia gratuitamente, y muy repetidas veces, en dicho Seminario y en todas las demás iglesias de esta ciudad, en las que simultáneamente cantó, tocó y dirigió la orquesta"; "que aun en la misma santa iglesia catedral cantó, tocó y dirigió las Flores de María por espacio de diez años, y esto desinteresadamente, haciendo lo propio en los servicios dominicales de la capilla de los Ojos Grandes".

¹² "Don Juan Montes Capón, seminarista interno en el de Lugo, pretende hacer oposición a la plaza de organista de la catedral de Mondoñedo. Este joven es de una disposición singular; pues además de poseer varios instrumentos, también se halla estudiando el 4º año de Teología; mas teniendo la desgracia de ser corto de vista, suplica a Vd. interponga su valimiento con el Sr. maestro de capilla de aquella diócesis, para que tenga en consideración la falta de vista, pues en cuanto a la suficiencia y más prendas morales, con toda seguridad dejará airosos a sus protectores".

¹³ Véanse los detalles de esta oposición en Varela de Vega, págs. 101ss, y los documentos que publica en fotografía en las páginas 121-123. Véase también Carlos Villanueva: "Unhas oposicións a organista na catedral de Mondoñedo", en *Solaina*, nº 1, febrero 1982, 71-73.

Tiene luego una alusión a un hecho que merece describirse en particular: su actuación como sustituto del organista primero. Era éste Isidoro Blanco, y a causa de unas faltas cometidas en su servicio como organista en la víspera de la fiesta de la Purificación de Nuestra Señora, el 1 de febrero de 1862, acordó el Cabildo, ese mismo día, que Montes—entonces, no se olvide, seminarista interno de 4º de Teología—le supliese, en todos los actos de esa importante fiesta, desde las primeras vísperas, que se cantaban el mismo día 1, y en todos los de la fiesta misma, como también en todas las demás faltas o ausencias del organista, pagándole diez reales diarios, que se debían sacar de la nómina del mismo organista. Montes, pues, en ese memorial, alude a esta sustitución, extendiéndola a las ausencias y enfermedades de los dos organistas, y dando a entender que la había continuado, en la práctica, desde 1862 hasta ese año de 1871.

Finalmente, se debe copiar íntegro el último párrafo de su memorial, en que promete al Cabildo que, en caso de agraciarse con la plaza,

no dejaría de suplir, en los días de capilla, la falta de alguna voz o instrumento, y aún, siendo necesario, la dirección de la orquesta; también el exponente se ofrece a enseñar gratuitamente a los niños de coro de alguna disposición regular cualquiera instrumento de cuerda o de viento, pudiendo con el tiempo reunirse, de este modo, una magnífica orquesta en la santa iglesia catedral; no dejando tampoco de ayudar a la afinación y reparación de los órganos.

En verdad, sorprende que, como bien comenta Varela de Vega (pág. 332),

a pesar de esto y de su magisterio de canto llano en el Seminario, de sus frecuentes intervenciones como organista y de sus diez años de dirección de las Flores de Mayo en la catedral, etc., fue nombrado para la plaza de organista segundo Agustín Salvador, un músico oscuro y mediocre que, a lo más que había llegado, fue a pianista del Círculo de las Artes.

Siete años más tarde, el 26 de enero de 1878, si logró, por fin, el puesto de organista segundo de la catedral, tras la renuncia al cargo que Salvador presentó. La noticia fue causa de extensa y sentida alegría en Lugo, donde Montes se había convertido en una auténtica institución; permanecería en ese puesto hasta el fin de su vida. Más aún: el 9 de julio de 1887 fue nombrado maestro de capilla interino de la catedral, al jubilarse el titular; ocuparía este cargo durante cerca de siete años, hasta que se eligió un nuevo titular; es de advertir que Montes, al asumir el magisterio, lo hizo renunciando expresamente a cualquier retribución económica, considerándose suficientemente remunerado con su sueldo de organista segundo.

1.5 El final

El año 1899, último de la vida de Montes, se abrió en Lugo con un importante ciclo de zarzuelas, a cargo de la compañía de Fernando Viñas, que incluía obras de la categoría de *La viejecita*, *La revoltosa*, *Agua, azucarillos y aguardiente*, *El santo de la Isidra* y *El baile de Luis Alonso*.

Al final de la pausa obligada de la cuaresma, en la que se interrumpían todas las actividades lúdicas, se celebraron en la catedral, como todos los años, los *Oficios de Tinieblas*, que, desde siglos atrás, constituían una de las más altas cotas anuales de música de la ciudad. Montes no dirigía la música de la catedral, pues ya había maestro de capilla; pero sí dirigió, con sus alumnos de la clase de música del Seminario, con los que, a petición del señor obispo, había creado una *Schola Cantorum*, el *Miserere* del Padre Juan Bautista Guzmán. Por cierto que, según las crónicas periodísticas, esta composición “no gustó” al numeroso público asistente (Varela de Vega, pág. 548).

Este hecho, que puede parecer extraño, exige una pequeña explicación. En los últimos treinta

años del siglo XIX se había ido acrecentando el sentimiento, que ya había sido sentido por Eslava y por otros músicos antes de mediar el siglo, de la necesidad de una purificación de la música religiosa, para liberarla de las contaminaciones de la profana, en particular, entonces, de la ópera italiana, que la afeaban, quitándole no poco de su carácter esencial de recogimiento, oración y adoración a Dios. Montes participaba vivamente de estos sentimientos. También el Padre Guzmán, que, después de haber sido maestro de capilla en algunas de las más importantes catedrales españolas, entre ellas la de Valencia, se había hecho monje benedictino en Montserrat, donde a la sazón era maestro de capilla. El *Miserere* interpretado por Montes y sus seminaristas pertenecía, pues, a este tipo de composiciones, que tantos músicos españoles preconizaban por entonces. Se trataba de una composición mucho más austera de lo que entonces se estilaba, y estaba inspirada, en lo esencial, en la polifonía clásica del siglo XVI, que cuatro años después preconizaría el papa Pío X como modelo del verdadero canto eclesiástico y casi inmediatamente constituiría el ideal de renovación de la música religiosa española promovida por el batallador Padre Nemesio Otaño, S. J.

Pero el público de Lugo no lo entendía así, ni lo entendió en aquella ocasión: acostumbrado a las deslumbrantes piezas del repertorio habitual de entonces, encontró sosas, y hasta aburridas, las austeras técnicas del *Miserere*, cuya estética, según reflejan las crónicas periodísticas de aquellos días, no comprendió. Pero no es poco mérito de Montes el haber sabido captar a tiempo las nuevas orientaciones de la música religiosa con la interpretación de esta paradigmática obra¹⁴.

¹⁴ Hasta cierto punto es comprensible esa reacción negativa en los fieles lucenses que asistieron a esas ceremonias. La obra —que se conserva en el Seminario de Lugo— consiste en un alternarse, a versículos, unos

Terminado el austero período cuaresmal y de Semana Santa se inauguró, el domingo de Pascua, en el "teatrillo" del Círculo, la nueva serie de "zarzuelillas", dirigidas por Montes e interpretadas por cantores e instrumentistas locales cuidadosamente ensayadas por el que para entonces era "el maestro" musical de la ciudad. Las zarzuelas del "genero chico" y los "juguetes cómicos" se sucedieron en el escenario: *¿Cómo está la sociedad!*, *El gorro frigio*, y tantos otros títulos, hasta un total de 20, se representaron, gracias a los esfuerzos de Montes y a la colaboración de los —y las— jóvenes de Lugo, entre ese domingo de Pascua y el 18 de junio, que fue la última función que el maestro llegó a montar y hacer representar; luego, cuando estaba ensayando la siguiente tanda, le sorprendería la muerte.

Entre tanto dos nuevas compañías de zarzuela visitaron Lugo: el 20 de mayo debutó la "Compañía Barrilaro" y el 6 de junio una de las mejores de España entonces: la de Antonio Vico.

El domingo 18 de junio puso Montes en escena, siempre en el "teatrillo" del Círculo, tres obritas, *¡Quién fuera libre!*, *Los carboneros* y *Ya somos tres*. Una vez más, éxito completo, de público y de crítica.

La última actuación musical pública de Montes fue, sin embargo, y bien significativamente, de carácter religioso: Con su *Schola Cantorum* del Seminario preparó la solemne celebración de San Juan Bautista: el 23 dirigió la *Schola* en las solemnes "vísperas" de la fiesta, en la catedral¹⁵. Al final comentó con los seminaristas: "Mejor pudiera salir, pero, en fin, de hoy en un año volvamos a cantarlas" (Varela de Vega, 556). No fue posible. Ni siquiera fue posible celebrar ya la fiesta misma, el día 24: tras la función religiosa en la catedral Montes siguió con su intensa vida habitual: después de algunas lecciones particulares a algunos discípulos volvió, ya anochecido, al Círculo, para ensayar las tres zarzuelitas que se iban a representar el domingo. Esos últimos momentos de actividad musical de Montes los resume así Varela de Vega (pág. 556):

Montes se queja de dolores lumbares y un malestar general y, sin embargo, comienza el ensayo con los jóvenes socios de la sección cómico-lírica. Su extraordinario sentido de la responsabilidad, su ingente capacidad de trabajo y manía de perfección en el mismo le hizo cantar con los jóvenes varias piezas, que repitió para matizar toda suerte de detalles. Canta un último número con Spinola y decide

a fabordón, a 3 voces graves (dos tenores y bajos), y otros, igualmente a 3 voces graves, en que la música consiste en simples acordes verticales, en blancas en compás binario, uno para cada sílaba; también la antífona *Christus* está puesta en música en esta segunda manera. El todo demasiado austero, monótono y hasta pobre.

Debe notarse que la obra está dedicada al propio Montes. Pero no se conserva —al menos en Lugo— el original que el Padre Guzmán haya enviado a Montes. Quizá haya sido publicada, y en ese caso es comprensible que el autor enviara a Montes un ejemplar. Pero en el archivo del Seminario no se conserva tampoco esa supuesta publicación. Los materiales que se conservan son: una partitura autógrafa de Montes, completa; otra, también autógrafa y también completa, con la música acomodada para ser utilizada por el órgano como acompañamiento (tiene duplicadas las melodías del bajo en octavas e indicaciones, añadidas por el propio Montes, para la registración del órgano); partichelas para las voces, varias para cada voz, unas autógrafas de Montes y otras de copista; partichelas para cuerda (dos violines, "violás" [sic], contrabajo [añadido, de otra mano: violón]) que duplican las notas de los acordes originales.

¹⁵ Puede parecer extraño que fuera Montes, y no el maestro de capilla, quien dirigiese la solemne función litúrgica en la catedral. En realidad, fue una cosa lógica: la capilla de música de la catedral pasaba por una situación del todo crítica, pues el Gobierno había despojado a la catedral de todos sus bienes, y la prometida financiación, pactada en el Concordato y en tantas leyes posteriores, o no llegaba o llegaba tarde; por otra parte, había, sí, maestro de capilla en la catedral: Octavio Torres García, un maestro que procedía de Madrid, pero que pasó por la catedral de Lugo sin pena ni gloria; en cambio, La *Schola* del Seminario, que Montes había fundado y que dirigía, había alcanzado un muy alto grado de perfección técnica, y no solamente en el canto coral, sino también en el uso de los instrumentos, por lo que era lógico que el obispo y el Cabildo echasen mano de ella para solemnizar los cultos de la catedral; finalmente, recordar que Montes tenía un cargo oficial en la catedral, el de organista segundo, lo que, según la centenaria práctica de las catedrales españolas, le constituía automáticamente en un posible responsable de la música, cuando por las circunstancias que fuesen no podía dirigir la capilla el maestro.

dar por terminado el ensayo, con gran disgusto, pues se encuentra muy mal e incapaz de continuar. Son cerca de las doce de la noche. Unos minutos después está en casa. Las jaquecas que con frecuencia le aquejaban parecen arrear como nunca. Su hermana Juana le aconseja unas fricciones. Intranquilo, continúa lamentándose de los fuertes dolores de cabeza y, no obstante, con gran reciedumbre, ordena a su hermana y a su sobrina Asunción que se retiren a sus aposentos, dado lo avanzado de la hora.

Poco después se oyen por la calle los alegres sonos de una rondalla que se dirige a casa de Montes. Un conjunto de bandurrias y guitarras, durante casi una hora, obsequia al maestro con motivo de su onomástica. Montes, con un insoportable dolor, aún tiene fuerzas para levantarse del lecho y dar unos pasos por la habitación. Esto alarma de nuevo a hermana y sobrina, que le obligan a acostarse. Comprendiendo su extrema gravedad solicita que llamen con urgencia a su médico e íntimo amigo, el doctor Vázquez Moure. De improviso la faz del maestro se demuda. Un frío y copioso sudor le baña el cuerpo. Su voz quejumbrosa es casi imperceptible. Queda totalmente prostrado. Se oye un fuerte estertor: el maestro ha expirado. Diez minutos después llegaba a la estancia Vázquez Moure, que, conteniendo la emoción, reconoce el cuerpo muerto de su queridísimo y admirado amigo, certificando una hemorragia cerebral. Serían las tres y media de la madrugada del 24 de junio, festividad de San Juan Bautista.

Aún se llegó a tiempo para que la esquila mortuoria saliese en el diario lucense *El Regional* el mismo día 24. El entierro constituyó una imponente manifestación de duelo, que fue la mejor expresión de lo que Montes significaba en la ciudad, en su ciudad. Estaba previsto que el cadáver saliera de casa a las seis de la tarde, pero hubo que retrasar la ceremonia más de una hora por las dificultades que presentó la organización de tan extraordinaria multitud de gente. Cuando, por fin, la comitiva pudo ponerse en movimiento, el duelo estaba presidido por el gobernador militar, al que acompañaban el presidente de la audiencia provincial, el director del instituto, rector del seminario, coronel jefe del regimiento de Isabel la Católica y el presidente del Casino; la Corporación municipal acudió en pleno, pre-

sidida por el alcalde accidental; las cintas del féretro iban recogidas y sostenidas por representantes de todos los estamentos culturales, administrativos y sociales de la ciudad, entre ellos los del Círculo y del Casino; por supuesto, el Orfeón estaba en pleno, con estandarte –también otras numerosas asociaciones de la ciudad iban precedidas por los suyos–. Las coronas fueron numerosísimas, y algunas con dedicatorias grandemente expresivas. La banda militar cerraba el cortejo oficial, al que seguía una compacta multitud de pueblo.

Ante el Círculo la comitiva se paró, para que la histórica institución rindiera su particular homenaje al músico y al hombre que tanto había contribuido a su vida artística y cultural. Un coro y una orquesta –el coro y la orquesta que Montes había fundado y dirigido– entonaron el responso *Libera me, Domine*, mientras desde los balcones del círculo se arrojaban flores sobre el féretro. Los homenajes póstumos se sucedieron los días y semanas siguientes, en Lugo como en otras ciudades de Galicia, iniciándose inmediatamente una campaña para costear, por suscripción popular, un monumento digno de tan insigne artista, suscripción que inició el Círculo de las Artes con la considerable cantidad de 752 pts., producto de la velada celebrada el 6 de octubre del mismo año 1899. El monumento tardó cinco años en alzarse, pero al fin pudo ser una realidad, si bien en la actualidad se encuentra colocado en un lugar que no parece del todo apropiado. Es de esperar que, con ocasión de las actuales celebraciones con motivo del centenario de su muerte, este monumento encuentre una más digna colocación.

Entre las muchas condecoraciones y honores que recibió –aparte de los numerosos éxitos que recogió con su Orfeón y con sus composiciones– destaca la concesión del título de Caballero de la Orden de Isabel la Católica, que el Gobierno le concedió en 1886.

1.6 El hombre

Aparte su musicalidad, de la que se hablará en la segunda parte de este estudio, cuatro son las cualidades que destacan en la personalidad de Juan Montes.

Es la primera su profesionalidad en el trabajo. Todos los testimonios contemporáneos están concordes en destacarla. Se refieren, sobre todo, a la minuciosidad con que preparaba los conciertos y demás actuaciones públicas, suyas y de los músicos que actuaban bajo su dirección. Pero hay otra manifestación de esta misma cualidad, que ellos no comentan y que, sin embargo, para quien esto escribe, que lleva casi diez años trabajando instantáneamente sobre los manuscritos musicales de Montes, es más importante, y es el cuidado y minuciosidad con que escribía sus composiciones, hacía los diversos arreglos y copiaba las partituras y partichelas.

Es, en efecto, algo verdaderamente sorprendente que Montes no cometiera, en la práctica, casi error alguno de copia, que sus partituras estén copiadas con tan grande lujo de detalles y con tan nimio cuidado, tanto en lo que respecta a las melodías como a la armonía e instrumentación, así como a los matices dinámicos y agógicos, a la registración del órgano y armonio, etc. Y esta cualidad es tanto más de admirar cuanto uno considera las constantes y apremiantes ocupaciones que por fuerza tenían que absorberle su atención y ocupar su tiempo.

Es la segunda su capacidad de trabajo. También los biógrafos contemporáneos suyos, que convivieron con él en Lugo, destacan este rasgo de su personalidad. Se fijan sobre todo en la cantidad de actividades que desplegó, a lo largo de los más de treinta años que duró su vida de músico activo en Lugo desde que salió del Seminario. Pero esto se ve ya desde los mismos años del Seminario, en los cuales, además de cursar las mismas materias de estu-

dio que sus condiscípulos, y de obtener en ellas incluso mejores notas que la mayor parte de ellos, aún tuvo tiempo para estudiar la música, incluida la armonía, composición, y también el piano, el órgano y otros instrumentos, y para componer, y dirigir, complejas composiciones, ya desde una edad muy temprana, dirigiendo incluso a los seminaristas de los cursos superiores. Porque hay que recordar lo que ya queda dicho a propósito de la pretendida oposición al órgano de Mondoñedo, cuando era un joven de 22 años, estudiante de 4º de Teología: que ya entonces dominaba ("posee", dice el original) varios instrumentos, además del piano, el órgano y la composición. Todos estos datos, como queda referido, se encuentran confirmados y ampliados en el memorial autógrafo que presentó al Cabildo de Lugo cuando pretendió, en 1871, la plaza de organista de esa catedral.

Es, en verdad, algo que uno no acaba de comprender. Ciertamente tuvo que multiplicarse para poder sobrevivir, sobre todo en los primeros momentos. Pero esa sola consideración no explica tan continua, intensa y variada actividad, puesto que, prácticamente desde el comienzo de su vida después de la salida del Seminario, si bien nunca fue rico, sí llevó una vida suficientemente acomodada, y, desde luego, hacia el final de su vida ni precisaba de tantas actividades para satisfacer las necesidades de su vida, ni, tampoco, esas actividades le producían, en muchos casos —por ejemplo, las "zarzuelillas"...—, beneficio económico alguno. La única explicación aceptable es la de una auténtica vocación, que le llevaba a volcarse en lo que hacía y a multiplicarse en sus actividades y en su entrega a lo que traía entre manos.

Destaca, en tercer lugar, su vasta cultura. Cultura musical, por supuesto y en primer lugar, pero también general, y particularmente la literaria. Cuando comencé los estudios para preparar la edición de sus

obras y recoger todo lo que pudiera encontrar para conocer lo que podríamos llamar “el hombre Juan Montes”, llegué a conocer parte de su biblioteca, en unas dependencias del Seminario de Lugo. Según se me informó, esa biblioteca había sufrido notables mermas, sobre todo con los sucesivos traslados que tuvo que sufrir en tantos años, y hasta se me dijo que en tiempos bien recientes alguien –se me dijo incluso el nombre–, aprovechando que esos libros no habían entrado en la biblioteca del Seminario ni estaban catalogados, sino que estaban en unos armarios en el coro de la capilla, junto al órgano, expolió –literalmente– aquel fondo, llevándose gran cantidad de libros. A pesar, pues, de que, según me dijeron personas que llevaban muchos años en el Seminario, lo que entonces quedaba era sólo una parte de la biblioteca, la que había quedado después de tantos libros llevados de ella, me impresionó por la variedad de libros que contenía, y no sólo de música; pero, para mantenernos en éstos, me sorprendió grandemente la cantidad de partituras de autores germánicos, sobre todo de los románticos, que él había reunido. Así se comprende lo que dicen sus contemporáneos, que Schubert, Schumann, Mendelssohn y Brahms estuvieran entre sus autores preferidos, y que era una delicia oír los *lieder* de Schubert interpretados por él, incluso haciendo de ellos arreglos para los medios de interpretación que él tenía a mano. Y ya recordé hace un momento el testimonio de Varela Lenzano, de la colección de libros de ópera que poseía; es decir, seguramente que partituras, y seguramente que de las de canto y piano, más bien que de las de orquesta (aunque ya se entiende que esto es una mera suposición mía; cuando yo vi la biblioteca había ya pocas partituras de orquesta). Hay una tarjeta de visita de Montes a Canuto Berea, sin fecha, pero de hacia 1877, en que le dice literalmente:

Hoy no salí de casa, a causa de una angina que se me presentó, y por si mañana aún no me deja salir el médico, le suplico me remita por el dador una partitura cualquiera, de aquellas que tenía Vd. en tamaño pequeño, para distraerme algo.

En otra carta, del 8 de mayo de 1879, le urge el envío de las sonatas de Mozart para piano.

Los tres biógrafos contemporáneos suyos de que pronto hablaremos destacan también su inteligencia. Realmente debió de ser notable, pues sólo así se comprende que, de joven seminarista, sin ayuda de nadie, pudiera abarcar tan diversas materias, con una formación al parecer autodidacta, sin mermar para nada su formación estrictamente eclesiástica.

Finalmente, hablan de su bondad, caballerosidad y generosidad. Es curioso que ni una sola vez haya mención de enfados suyos, falta de control personal, ni siquiera en los difíciles momentos por los que atravesó cuando la crisis de la banda, ni en los ensayos, ni en tantas otras circunstancias difíciles, como es dirigir tantos grupos de jóvenes músicos aficionados, en los que la experiencia da que es poco menos que imposible no perder la paciencia y el dominio propio. Y sin embargo, hay que insistir en que ni un solo atisbo de esto reflejan las fuentes contemporáneas. Es verdad que todas ellas están escritas en plan ditirámico y aun apologético o panegírico; pero ello no es óbice para que, de un modo o de otro, algo de esto hubiera salido a relucir si realmente hubiese existido en un modo más o menos visible.

Sólo encuentro un hecho en el que Montes dio muestras de algo así como estar, de alguna manera, airado: en la controversia que mantuvo con Isidoro Blanco y con el sochantre y primer violín de la catedral Román Quiñoa, con ocasión de unas controvertidas oposiciones a maestro de capilla de la catedral de Lugo; pues si bien sus respuestas y escritos están redactados con suma corrección, y que incluso a Isidoro Blanco le llama repetidas veces –y

no parece que sea en tono irónico, sino sincero y auténtico— "mi buen compañero", con todo respiran un poco de amargura y polémica, que, aunque, por los datos que conocemos —y que sin duda distan mucho de ser los únicos que existieron—, esas oposiciones dieron lugar a numerosos comentarios y tensiones en la ciudad, están escritos, de todos modos, en una forma un poco polémica, que no cabría de esperar en un hombre tan dueño de sí como Montes.

Yo añadiría dos cualidades más. Su discreción y su religiosidad. De la primera hablan también algunos de sus biógrafos. Son muchos los hechos de su vida que reflejan esa cualidad. Voy a fijarme en un doble detalle: el hecho de que no se hubiese ordenado sacerdote y el de su impenitente soltería. La experiencia da que cuando un aspirante al sacerdocio interrumpe la carrera es por un motivo particular, que, por lo general, aflora en seguida. En Montes no se dio nunca este caso: nada hacía presagiar que no se fuese a ordenar de sacerdote, pues había sido siempre un seminarista modelo, y al terminar su 6º curso de Teología tenía motivos sobrados para dar el paso definitivo y recibir las órdenes sagradas, que además, en el caso concreto suyo y dadas sus notables dotes intelectuales y humanas, hubiera significado un porvenir seguro y brillante. Y sin embargo, no dio ese paso, ni, a lo que se sepa, explicó jamás a nadie —no sabemos si quizás a su madre o hermana, que, en este caso, mantuvieron el secreto con toda fidelidad—, ni tampoco de su conducta posterior se deduce que hubiese habido crisis alguna interior que motivara tan importante como inesperado paso.

Sorprendió también a los contemporáneos, como sorprende a los que a distancia de un siglo nos acercamos a su persona y a su vida, su perenne soltería, que entonces —e incluso en la "serenata" que le dio aquella rondalla en la noche de su muerte, bien descuidados del drama que se estaba viviendo dentro de las paredes familiares de los

Montes—, fue objeto de numerosos comentarios jocosos, alusiones y demás. Pues bien: él jamás dio la más mínima explicación de ninguno de estos dos hechos personales, que tanto tienen de singulares¹⁶.

De su profunda religiosidad dio numerosas pruebas a lo largo de su vida. Yo aquí sólo aludiré a una, que se repite no pocas veces: en varias de las composiciones que hacía, o copiaba, o arreglaba, para las monjas clarisas de Monforte, donde había profesado su sobrina, ahijada y discípula predilecta, Natividad, que en la Orden tomó el nombre de Sor Natividad del Niño Jesús¹⁷, escribe frases que denotan una religiosidad y devoción profundas e intensas. Frases como "Que la organista y las cantoras rueguen por el autor", "Un Padrenuestro por el autor", y otras similares, se repiten con frecuencia, y constituyen, a mi ver, precisamente por el carácter estrictamente personal, íntimo y reservado —aunque ahora, al cabo de más de un siglo, hayan salido a luz—, la mejor prueba del sentir interior del maestro.

¹⁶ Tampoco se le conocieron nunca amores; al menos en ninguna de las numerosas fuentes contemporáneas se habla de noviazgos ni nada semejante.

En los últimos tiempos se ha esparcido el rumor, del que también se hace eco Varela de Vega, de un supuesto hijo natural que Montes habría tenido. No he encontrado, en las fuentes originales, la más mínima alusión a este hecho, que, de haber existido, parece que debiera haber dejado alguna alusión o indicio en ellas. También Varela de Vega confiesa que, a pesar de haber estudiado, con toda diligencia, todas las posibles fuentes de información originales, tampoco encontró alusión alguna a este hecho. Por tanto, a menos que aparezca algún indicio fiable, debe tenerse este rumor como infundado, si es que no se trata, pura y simplemente, de una vulgar calumnia.

¹⁷ Varela de Vega hace de ella una semblanza en la pág. 525, dentro de los discípulos de Montes. Yo mismo, en el vol. VI de las *Obras Musicales* de Montes, pág. 31, publiqué algunos datos personales suyos, que me contó la Madre Clara, hasta poco antes abadesa del convento y que en su juventud había conocido y tratado a la M. Natividad. En una carta a los Berea, de La Coruña, del 3 de enero de 1893, escribe Montes:

"Mis queridos amigos: Llegamos ayer noche apenadísimos de dejar a nuestra querida Natividad en el convento de Santa Clara de Monforte..."

1.7 Los discípulos

Por la misma naturaleza de las cosas, Montes, apenas salido del Seminario, una de las primeras cosas que habrá hecho habrá sido tratar de procurarse alumnos privados, a fin de comenzar a ganar algo para subsistir, sin tener que depender exclusivamente de su madre y hermana, que, como ya queda dicho varias veces, no eran precisamente ricas. Incluso parece que siendo todavía seminarista daba ya algunas clases. Que sí, como vimos, aun siendo seminarista los Superiores le dejaban realizar una actividad musical tan poco conforme con el carácter de eclesiástico de que entonces estaba investido, cual era la de ser el pianista del Círculo, mucho más le permitirían dar clases; aparte de que sus primeros biógrafos, contemporáneos suyos, hablan de que varios seminaristas compañeros suyos eran también sus discípulos. Pronto también fue nombrado profesor (“catedrático” se llama él a sí mismo, con una cierta dosis de auto-alabanza) de canto gregoriano en el mismo centro, y seguramente que también de otras materias musicales¹⁸.

Naturalmente, lo que enseñaría a los alumnos, y alumnas, sería el solfeo y el piano, y seguramente que más éste que aquél; a algunos enseñó también composición, de lo que tenemos el testimonio explícito de los mismos alumnos. Incluso se da el caso de que el opositor a maestro de capilla de la catedral, cuando la oposición de 1893, que dio origen a las polémicas a que ya queda hecha alusión hace un momento, fue alumno suyo, y al parecer de

¹⁸ Es notable que a menos de un año de su salida del Seminario ya dedica una obra, una Lamentación de Semana Santa, para una voz y órgano, a una discípula suya, la Madre Jesús, seguramente que una monja, quizás de Lugo, y seguramente para que la cantara en la siguiente Semana Santa, pues la partitura está firmada en el mes de marzo de 1865 (Varela de Vega, pág. 598).

composición¹⁹. Y personas tan eminentes como Indalecio Varela Lenzano siempre tuvieron a gala el haber sido discípulos suyos.

Varela de Vega dedica un capítulo entero de su monografía, el 16º (págs. 511-542), a la enumeración y breves semblanzas biográficas de los principales. Y a ella habrá que remitir a quien desee conocer más detalles. Aquí bastará con una simple enumeración y algún que otro dato más esencial.

Encabeza la lista Indalecio Varela Lenzano (1856-1940), importante publicista de temas musicales; sigue Asunción Montes Núñez (1862-1942), sobrina de Montes (era hija de su hermano José), egregia pianista, que casó con el Varela Lenzano que se acaba de citar; Natividad (1868-1943), hermana de Asunción, también excelente pianista y monja clarisa en Monforte de Lemos; Isabel Arróniz (1875-1958), pianista, seguramente la más eximia de las alumnas pianistas de Montes; Luis Junquera (1866-1948), sucesor de Montes en la dirección del Orfeón Gallego y benemérito director de coros y profesor de música, hasta su muerte, en el Círculo de las Artes, además de haber dirigido, durante muchos años, los coros y grupos de danza de la Sección Femenina, para los que recopiló unos importantes volúmenes de canciones populares, que él armonizaba, y escribió detalladas normas para las danzas populares, que es una pena que sigan inéditas²⁰.

¹⁹ “Prescindiendo yo, escribe Montes en una de sus respuestas a ciertas frases que se habían dicho contra él en la polémica surgida a raíz de esa oposición, de la circunstancia de haber tenido la honra de contarle en el número de mis discípulos, siquiera por pocos meses, aunque no falta quien se empeñe en creer lo contrario...” (Varela de Vega, pág. 359).

²⁰ Se conservan todavía hoy, en una biblioteca particular, donde yo logré verlas y hasta estudiarlas un poco; pero a pesar de mis repetidos intentos no conseguí hacerme con una copia de esos materiales tan interesantes, y albergo no poco recelo de que se pierdan y desaparezcan, y quizá pronto.

Varela de Vega aún menciona a varios otros discípulos de Montes, que no parece necesario recordar aquí. Pero sí decir que hubo un segundo tipo de discípulos, anónimos y numerosos, que constituyeron el medio de que él se valía para llevar a cabo muchos de sus proyectos musicales: sus discípulos del Seminario, sobre todo los que formaban la *Schola Cantorum*, los miembros de sus varios coros, orfeones, grupos de cámara, instrumentistas, etc., que fueron los que hicieron que el ambiente musical lucense fuese, a su muerte, radicalmente distinto de lo que era cuando él vino al mundo.

2. El músico

2.1 El enigma de su formación

Es, en efecto, un enigma la formación musical de Montes. Y sin pretender agotar la materia, ni dar una solución definitiva a este capítulo, en verdad esencial, de la biografía del gran músico gallego, voy a intentar ofrecer los datos que he logrado reunir y la opinión que en este momento me he formado acerca de este punto.

Antes de comenzar a tratar esta materia es indispensable describir, aunque sólo sea como mera referencia bibliográfica, las tres biografías contemporáneas suyas, a alguna de las cuales ya se ha aludido, a las que tendremos que acudir repetidas veces en esta segunda parte: Es la primera, por orden cronológico, la de Pardo Becerra, publicada en 1890²¹; le sigue la de Ramón Arana ("Pizzicato"), en 1895²²; y finalmente, años después de la muerte de Montes, pero escrito con recuerdos personales del maestro, a quien trató íntimamente, Varela

Lenzano²³. Como se ve por las fechas de publicación, los dos primeros escribieron sus biografías en vida del Maestro, recibiendo las noticias directamente de él o de otros que intervinieron en los hechos, cuando no fueron ellos mismos protagonistas; Varela Lenzano no solamente fue discípulo y amigo de Montes, sino que estuvo unido a él también por lazos de familia, ya que casó con su sobrina, y discípula, Asunción, hija de su hermano José.

Así, pues, para aclarar eso que he llamado "el enigma de la formación musical" de Montes, conviene comenzar por recoger los testimonios de estos primeros biógrafos. Los cuales son unánimes en referir que él aprendió los primeros rudimentos del solfeo "con un *dómine* de los de palmeta", coincidiendo los tres, de una forma o de otra, en esta expresión, por lo que hay que deducir que algo de verdad debe de haber habido en ello. Todos coinciden también en que la formación musical de Montes fue, en buena medida, y casi se podría decir, esencialmente y en modo absoluto, autodidacta. He aquí los textos principales, empezando por el de Pardo Becerra:

Como todos los genios artísticos, sintió Montes desde los primeros años de su vida una gran afición y un completo entusiasmo por todo cuanto se relacionaba con la música; así que, aprovechando la ocasión, entró en la cátedra de solfeo que había en el Seminario de esta ciudad, la cual tenía a su cargo un así como *dómine*. Pero el primer paso de Montes le salió torcido, porque cuando no había llegado a la octava o novena lección suprimieron la cátedra, en vista del escaso resultado que daba.

Y aquí entra el verdadero mérito de la carrera de Montes. Sin persona que le enseñase la música, sin libros a propósito, llegó, con solas sus fuerzas, a conquistar un nombre que nunca se olvidará mientras haya gallegos.

Los superiores y catedráticos del Seminario, donde Montes estuvo interno, conociendo lo mal que le sentaba no

²¹ Manuel Pardo Becerra: "O eminente maestro Xan Montes Capón", en *A Monteira*, año II, nº 50, 13 de septiembre de 1890.

²² Pizzicato: "Juan Montes. Apuntes e impresiones", en *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, año VIII, 15 de agosto de 1895.

²³ Indalecio Varela Lenzano: "Figuras epónimas. Juan Montes", en 1929, *Lugo y su provincia (Libro de Oro)*. No he conseguido ver esta publicación; cuando la cite será copiando de Varela de Vega.

poder seguir estudiando la música, y notando en él unas disposiciones como pocos tenían, le dieron permiso para que pudiese dedicarse a los estudios del divino arte, sin dejar por eso los de la carrera eclesiástica, en los que obtuvo siempre las primeras notas.

No se pueden decir las dificultades con que tuvo que luchar Montes para aprender la música tal y como él quería. Habló con sus compañeros que vivían fuera del Seminario, fue saliendo adelante como pudo, para hacerse con papeles sueltos de música propios de diferentes instrumentos, y con esto fue adquiriendo la competencia en el arte que tantos triunfos le había de llegar a dar. Así que estuvo ya algo enterado del conocimiento de la música entró como en casa conocida en el campo de la composición. Valiéndose de una guitarra, y metido debajo de las mantas de la cama, para no quitar el sueño a sus compañeros y porque no lo sintiesen sus superiores, combinando acordes y acompañamientos, compuso las primeras obras, que entusiasmaron a todos sus compañeros y amigos, y causaban la admiración de las personas entendidas. Por aquel entonces D. Francisco Asís Gil, discípulo predilecto de Fétis, comenzó a publicar por cuadernos un tratado completo de *Harmonium* [sic]. Montes vio, con tal cosa, el cielo abierto, se suscribió y estudiando con verdadero interés su gran inteligencia encontraba completamente fáciles todos los problemas que presentaba un estudio que tiene tantas dificultades.

Ramón de Arana repite los mismos conceptos, y aun concide en las mismas expresiones:

Recibió [Montes] las primeras lecciones de solfeo de un modesto *dómine*, y la clase se *quebró*, apenas iniciados los neófitos. Montes no quiso conformarse con semejante contrariedad; y entregado a sus propias fuerzas, sin auxilio ajeno, fue, como pudo, adquiriendo conocimientos y demostrando tales aptitudes...

Por su parte Varela Lenzano, después de mencionar los comienzos de sus estudios “en el oscuro claustro de un Seminario”, añade:

Embargada, no obstante, su alma por la pasión de la música, en ella se inicia teniendo por norte y guía a un *dómine* de los de palmeta, quien en seguida de explicarle el sentido y la finalidad de los signos de la escala diatónica, lo abandona a sus débiles fuerzas; y solo, abismado en las ar-

deces del solfeo y en las complejidades de un manual de armonía, que compartía con las de la ciencia teológica, no tarda en explorar el mundo inmenso de los sonidos, y hurtando vigilancias y prevenciones reglamentarias, se vale de una plebeya guitarra para comprobar el efecto y la corrección de los acordes, y compone villancicos, pastorelas de Navidad, de sabor local, motetes, himnos (*apud* Varela de Vega, pág. 68).

Importante el testimonio de Arana sobre el estudio de la armonía, que, de nuevo, confirma los datos que acabamos de encontrar en Pardo Becerra:

Por aquella época publicóse la traducción, de Asís Gil, del tratado de Armonía de Fétis. Montes estudió la obra con tal ahínco que llegó, sin esfuerzo, al dominio de la técnica armónica. Arrebujado con las mantas de su lecho, ocultando una guitarra, para no molestar a sus compañeros ni denunciar sus aficiones, combinando y resolviendo acordes en el popular instrumento, fue completando conocimientos, que amplió con el auxilio de las obras de Eslava y Berlioz.

Resumiendo esas noticias, hay que concluir que, según esos biógrafos, que trataron a Montes personalmente y obtuvieron de él las noticias que publican, Montes recibió solamente unas ocho o nueve lecciones de un profesor que debía de ser poca cosa, en todos los sentidos, en las que no se pasó de enseñar y aprender la escala diatónica; lo demás lo aprendió él solo, incluida la armonía, para la que empezó a adivinar acordes en una guitarra, estudiándola luego más sistemáticamente en el tratado de Fétis-Gil, y más tarde en los de Eslava y Berlioz, pero siempre solo, sin ayuda de profesor alguno²⁴.

²⁴ Creo deber advertir que para mí está claro que en lo que ellos dicen de que Montes tenía que meterse en cama bajo las mantas, con una guitarra, para adivinar los acordes, etc., hay mucho de exageración. Sin duda que alguna vez lo habrá hecho, pero ya se entiende que de esa manera es imposible aprender nada consistente, ni se ve cómo una cosa semejante pudiera hacerse habitualmente sin caer en las graves complicaciones fácilmente adivinables, y que mucho más fácil y eficaz habría sido conseguir permiso de los superiores para tocar en un armonio, de los que había en el Seminario, que fue, segura-

A continuación creo deber recoger la opinión de Varela de Vega. Trata este tema en varios pasajes de su monografía, en particular en las páginas 80-85, al describir los estudios de Montes en el Seminario, y sin asumir del todo esa opinión de los tres primeros biógrafos, de que Montes fue un autodidacta en música, conviene en el fondo con ellos. Así, en la pág. 80 recuerda, y parece que hace suya, la frase de Varela Lenzano de que Montes, cuando aprendió los rudimentos de la música, lo hizo "solo y abismado en las arideces del solfeo y en las complejidades de un manual de armonía"; lo mismo hace en la 81 respecto a los estudios más avanzados, cuando ellos afirman que los hizo solo, con el tratado de Francisco de Asís Gil, y más tarde con los de Eslava y Berlioz; en la 83 introduce una pequeña matización: "Del mérito que supone un aprendizaje casi autodidacta..." En las páginas 83-85 apunta una posibilidad, que él

mente, lo que sucedió, pues consta categóricamente que siendo vicerrector don Manuel García Gil, Montes gozaba ya de tal prestigio musical, que el vicerrector le apoyó decididamente, y hasta parece que fue entonces cuando Montes comenzó a dirigir en la catedral, en la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes, las "Flores de Mayo"; el vicerrector García Gil fue nombrado obispo de Badajoz en mayo de 1853; por tanto, el encargo a Montes de dirigir las Flores de Mayo en la catedral no pudo ser posterior a ese año de 1853, ya que García Gil, aunque seguramente siguió de vicerrector hasta que fue consagrado obispo, tuvo que dejar de serlo al recibir la consagración episcopal, que tuvo lugar en marzo de 1854 (Alberto Vilanova Rodríguez en *Gran Enciclopedia Gallega*, vol. 15, pág. 178). Montes, pues, tuvo que empezar a dirigir las Flores de Mayo no más tarde de 1853, es decir, cuando contaba 13 años de edad y cursaba 3º de Latín y Humanidades. Esta suposición está, por lo demás, confirmada como cierta por un artículo publicado en *La Aurora del Miño*, del 15 de mayo de 1857, que Varela de Vega copia en la pág. 91 de su monografía, en que se dice que ese acto se celebraba desde los tiempos de García Gil, añadiendo que "desde entonces continúa sin interrupción". De todas formas, la información de esa anécdota —que por tal creo que debe tenerse—, de meterse debajo de las mantas con una guitarra, tuvo que ser verdad, aunque no fuera más que esporádica; pues Arana tenía sobrados motivos para saber a ciencia cierta lo que sucedió; y a Pardo Becerra se la contó Montes mismo, según se desprende de una frase que él escribe al comienzo de su artículo, en que alude a las dificultades que encontró para vencer la innata modestia de Montes, que no quería facilitarle los datos biográficos para su publicación.

hace "muy probable" y que explica la frase ya citada de él, de que Montes era "casi autodidacta": la de que recibiera algunas lecciones del organista de la catedral Isidoro Blanco²⁵. Merece la pena copiar ese párrafo entero, pues creo que resume las dudas en que el propio Varela de Vega se debatía en este punto y que le hace calificar de "incógnita" la cuestión de la formación musical de Montes, término que yo tomo de él para el título de este capítulo:

Para nosotros resulta muy probable que Montes acudiera al magisterio del organista de la catedral de Lugo, Isidoro Blanco, como insinuamos anteriormente. Y no sólo en cuanto a la composición, que Blanco —recordemos— aprendió del prestigiosísimo Carnicer, sino también al teclado: Montes fue un distinguido pianista, segundo organista de la catedral y, en el armonio, era una delicia escucharle en sus transcripciones de los principales autores románticos, en especial en los *lieder* de Schubert, por lo que sus evidentes dotes para los instrumentos de tecla bien pudo desarrollarlas, a través del organista lucense, tomando un mismo origen: Pedro Albéniz, discípulo de Herz y de Kalkbrenner en París (dos grandes del piano romántico) y de Román Jimeno, uno de los mejores organistas de su tiempo, con producción de obras didácticas. Por tanto, aunque hubiera más métodos en estos años, Montes siguió muy probablemente los de Albéniz para el

²⁵ Isidoro Blanco Fernández nació en Lugo el 31 de marzo de 1824; a los ocho años fue admitido como niño de coro en la catedral lucense, donde estudió con el maestro de capilla Francisco Reyero y con el organista Francisco Mariano Mogrovejo; por una falta de disciplina tuvo que dejar el puesto de niño de coro, y tras haber pasado un tiempo como flautín en la Banda de la Milicia Nacional de Lugo, se trasladó a Madrid, para estudiar en el Conservatorio, donde tuvo un excepcional plantel de profesores, entre los que se contaban Pedro Albéniz en piano, Antonio Aguado en armonía, Ramón Carnicer en composición, Basilio Basili en canto, además de recibir lecciones de órgano de Román Jimeno, estudiar italiano, etc. Tras varios años en Écija, como director del teatro de zarzuela, se volvió a Lugo en 1854, para tomar parte en las oposiciones a organista primero de la catedral, logrando el puesto, que desempeñó durante 40 años. En Lugo desplegó una actividad organizativa y didáctica intensísima, en la que se deben destacar sus esfuerzos por dar a conocer en aquella capital las obras de los grandes compositores clásicos y románticos, incluido Wagner. Murió en Lugo el 7 de noviembre de 1893. Véase Varela de Vega, *Juan Montes*, 75-80, y, del mismo autor: "Un singular organista de la catedral de Lugo: Isidoro Blanco (1824-1893)", en *Lucensia*, vol. 8, 1994, 141-149.

piano y Jimeno para el órgano, ambos maestros de Blanco, como sabemos. ¿Acudiría Montes en busca de la enseñanza del organista, a alguna de sus intentadas academias? ¿Quizá en su domicilio para recibir clase particular, medio tan frecuente durante todo el XIX? ¿O iría aprendiendo pacientemente a través de las visitas, como seminarista, a la catedral? La respuesta es hoy una incógnita, entre las muchas sin despejar en su biografía.

En resumen: Varela de Vega coincide con Pardo Becerra, Ramón Arana y Varela Lenzano en que Montes obtuvo su formación musical, en concreto el conocimiento de la armonía y composición, por sí mismo, sin ayuda exterior de nadie, pues la insinuación que Varela de Vega hace respecto a un posible magisterio de Isidoro Blanco parece referirse más bien al piano, y aun esto no puede pasar de sospecha, ya que no hay dato alguno ni indicio positivo respecto a ello, de modo que la conclusión es que, según todos ellos, Montes fue, en música, un autodidacta, o, según Varela de Vega, *casi* autodidacta.

Antes de pasar adelante creo necesario hacer una acotación importante: tengo para mí que la suspensión de las clases de música en el Seminario de Lugo, después de las ocho o diez que recibió Montes, fue una decisión temporal, ya que, si bien no formaba parte de los planes de estudio propiamente dichos, la música —más exactamente el solfeo y el “canto llano”, que pronto sería sustituido por el “canto gregoriano”—, se estudiaba con cierto método y regularidad en los seminarios de España; en concreto en el de Lugo el profesor de música era el sochantre de la catedral Antonio González²⁶. Cierto que la calidad

de la enseñanza, y de consiguiente también lo que se aprendía, dependía mucho de las capacidades pedagógicas del profesor y, por supuesto, de la inclinación y atención de los alumnos. De hecho, cuando luego Montes fue, durante muchos años, profesor de música en el Seminario, el grado de conocimientos musicales que llegaron a alcanzar los seminaristas de Lugo fue muy grande, como se ve por las obras que el propio Montes compuso para ellos; y todo esto que se dice directamente del Seminario de Lugo, y en particular acerca del influjo que el profesor de música que hubiera en cada momento ejercía en el aprendizaje de los alumnos, lo podemos confirmar, por experiencia personal, todos los que, hace ya más de sesenta años, estudiamos en un Seminario Conciliar gallego, con un sistema pedagógico idéntico al que se usaba en el Seminario de Lugo en tiempo de Montes, y hasta con el mismo sistema de calificaciones académicas. De hecho, en el propio Seminario de Lugo, hacia mediados del siglo presente, cuando, hay que repetirlo una vez más, se mantenían los mismos criterios pedagógicos, y casi el mismo plan de estudios, se llegó a tener, bajo la dirección del profesor de música y maestro de capilla de la catedral, don José Castiñeiras, una orquesta, formada por los estudiantes seminaristas, capaz de interpretar habitualmente, incluso en conciertos fuera del Seminario, sinfonías de Haydn y Mozart, y otras obras similares²⁷.

Tras ello creo que debo ahora exponer las conclusiones a que yo he llegado, tras una prolongada meditación de esas fuentes y opiniones, y el detenido estudio de la música de Montes, particularmente de las obras que compuso en sus años de seminarista, y sobre todo las de 1857, que, a lo que se puede deducir, son las primeras que salieron de su pluma.

²⁶ Varela de Vega, en la página 117, copia la lista de todos los profesores del Seminario de Lugo a comienzos de 1859, según los trae el *Boletín para el Clero del Obispado de Lugo* del 1 de enero de ese año; entre ellos Antonio González figura, al comienzo de la lista, con el título de sochantre y como profesor de gramática, repaso de rudimentos y elementos de sintaxis castellana y latina, y al final de la misma vuelve a aparecer como profesor de Canto Eclesiástico. No sería extraño que fuera éste el *dómine* de que hablan los primeros biógrafos de Montes.

²⁷ Una prueba, y ésta inconcusa, de que incluso mientras Montes era seminarista sus compañeros tenían un dominio más que mediano del solfeo, se ve por las obras que él compuso, para que las cantaran ellos, que suponen una cierta dificultad, en todos los órdenes.

No tengo reparo en confesar que durante mucho tiempo yo fui más allá de Varela de Vega en asumir un magisterio de alguien para Montes, y no sólo en el piano, como él insinúa, sino sobre todo en armonía y composición, rechazando, o casi, como exagerada y panegirista la opinión de los tres primeros biógrafos de que había aprendido la música, y en concreto la armonía y composición, por sí mismo, sin ayuda de nadie, y así consideraba imposible que no hubiese tenido maestros en su formación musical. Me basaba para ello—además de lo que exige la naturaleza misma de la música y su aprendizaje— en la perfección que veía en sus obras de madurez, cuya edición estaba llevando a cabo por encargo de la Xunta de Galicia, y que, a mi juicio, presuponían una formación académica sólida, que no me parecía se pudiese alcanzar con sólo el estudio de algunos tratados, sin ayuda de un maestro, de un buen maestro.

Pero luego hubo un hecho que me hizo cambiar de opinión: el estudio detenido, prolongado durante varias semanas, para preparar el presente artículo, de las primeras composiciones, las que hizo siendo seminarista, sobre todo las del año 1857, me llevó a la convicción de que yo estaba totalmente equivocado y que Montes no solamente no había tenido maestros que le enseñaran la composición y le corrigiesen los errores en que, como todo el mundo, incurría, sino que, en este punto, fue un completo autodidacta²⁸.

Para explicar a mis lectores cómo y por qué llegué a esta conclusión creo deber analizar y estudiar más en detalle las cinco obras suyas que están fechadas 1857. Dedicaré, pues, a ellas el capítulo segundo, para describir en el tercero las demás que compuso siendo seminarista, pues estoy conven-

cido de que esta presentación, aunque sea somera y esquemática, ayudará a comprender mejor a este gran músico que fue Montes y a descifrar, de alguna manera, el enigma, que persiste, de su formación musical; y creo, finalmente, que esta presentación justificará mi cambio de opinión en este punto.

2.2 Las obras de 1857

Es la primera una *Salve Regina* a 4 voces, fechada el 26 de mayo de 1857. Es, pues, la primera, en orden cronológico, que se conserva de él, y todo hace creer que sea también la primera en modo absoluto que haya compuesto. Las 4 voces son las naturales: tiple, alto, tenor y bajo. Es a cappella, aunque en las tres primeras notas el bajo tiene cifrados, que luego no siguió introduciendo. Está escrita en partitura, en una hoja de papel "de barba" normal, pero cortada por la mitad en su sentido horizontal, sin duda para aprovechar la parte inferior para otra finalidad, con lo que se obtienen 4 páginas de unos 22 x 16 cm. Los pentagramas están trazados a mano, con una pluma normal, no, como haría muy poco después, con una pluma de cinco líneas. Cada voz está escrita en un pentagrama. Las claves son las clásicas: do en 1ª línea para el tiple, do en 3ª para el alto, do en 4ª para el tenor y fa en 4ª para el bajo. Es toda ella autógrafa; la primera página tiene dos sistemas de cuatro pentagramas cada uno; las otras tres páginas, tres cada una. Al comienzo tiene una línea de título: "Salve Regina, a 4. Por J. H. M". Al final: "26 de mayo de 1857 / Lugo / J. H. M." (y la rúbrica)²⁹.

²⁸ Me refiero exclusivamente a la composición, pero entiendo este término en el sentido más amplio, incluyendo, pues, en él la armonía, el contrapunto, las formas musicales y la composición propiamente dicha.

²⁹ J. H. M. significa Juan Hermenegildo Montes. Era el doble nombre suyo, como ya queda explicado al comienzo de este estudio. Pero, como también queda dicho allí, Montes lo usó solamente en estos años de Seminario. Luego firmaría siempre *Juan Montes Capón*, o, más frecuentemente, *Juan Montes*.

Tiene numerosas correcciones, tantas que a veces la lectura se hace un poco problemática; esas correcciones no afectan, en general, a la concepción misma de la obra, y ni siquiera a la de cada frase o fragmento, pero sí a elementos tan importantes como si un acorde debía ser, por ejemplo, mi bemol mayor o cambiárselo a do menor, o hasta parece que a sol mayor; y esto incluso en acordes verticales, homorrítmicos.

Fue muy usada, pero no se conservan las partitichelas³⁰.

Está en fa menor –y ya la elección de la tonalidad es sintomática de la personalidad musical del joven Montes–, y el hecho de que sea para cuatro voces a cappella indica a las claras que fue concebida para ser cantada por los propios seminaristas, seguramente que en la capilla del Seminario, o quizás en alguna de las funciones de la catedral, que para entonces Montes dirigía desde hacía años. La primera impresión que me causó, y que creo causará a cualquiera que se ponga a leerla atentamente, es que parece imposible que la hubiese compuesto un joven de apenas 17 años que no tuviera más formación que la que pudiera haber adquirido por cuenta propia, sin ayuda de nadie, tan sólo estudiando algunos métodos o tratados, más o menos “teórico-prácticos”; por eso, en un principio, y durante estos casi diez años que llevo dedicado al estudio de las obras del compositor lucense y a publicar una selección de ellas³¹, me rati-

fiqué en la opinión que me había formado de que Montes no podía ser un autodidacta. Pero un análisis más profundo me hizo descubrir varias cosas: en primer lugar, unas cualidades excepcionales en su autor y un relativo dominio de la técnica de la armonía –pero nada más que “relativo”–, tal como se la puede aprender de los tratados “teórico-prácticos”; igualmente percibí –y cualquiera que lea la composición la percibirá fácilmente– una desbordada fantasía juvenil, propia de un aficionado de 17 años, que no esté dominada por la brida y el freno de una adecuada formación con un buen maestro; finalmente, no pocas incorrecciones, algunas particularmente visibles, que ningún maestro dejaría de señalar, ni ahora ni mucho menos entonces.

Este último hecho es, sin duda, el más importante y decisivo, pues parece excluir, de modo categórico, que hubiera tenido, y desde luego que tuviera entonces, un maestro de composición, que, a buen seguro, no le habría dejado pasar incorrecciones tan burdas y evidentes, y fue el primero que me puso en guardia, obligándome a reconsiderar todo el problema y a estudiar más a fondo todas sus implicaciones. Ya en el comienzo mismo se encuentra uno con una quinta disminuida en el segundo acorde, atacada, y precisamente en la voz superior, por salto, y en movimiento paralelo con el bajo, que resuelve, también por salto, y también en este caso en movimiento paralelo con el bajo, el cual, por añadidura, también mueve por salto, en una séptima sin preparación, todo lo cual parece difícilmente aceptable, al menos en una obra de ese estilo, compuesta en 1857³²:

³⁰ En todas las descripciones que siguen de los materiales de las obras de Montes que se conservan en el Seminario de Lugo, que son la mayoría, reflejo el estado actual de esos materiales, que es bastante inseguro, pues están revueltos. Está previsto que en fecha próxima se haga una revisión a fondo y reorganización de todo el “Archivo Montes”, y es de esperar que entonces aparezcan hojas sueltas, que ahora no es fácil localizar, para completar una determinada composición.

³¹ Al momento de escribir estas notas (mayo de 1999) está en prensa el volumen séptimo, que es el primero de los dedicados a “Obras vocales e instrumentales de inspiración popular”. Está previsto que se publiquen diez volúmenes.

³² Ya en el primer acorde introdujo Montes una corrección: el *fa* blanca del bajo está convertido en *fa-la* negras; seguramente que él mismo se dio cuenta de la falta que suponía que las dos voces extremas se movieran en el mismo sentido, con la superior por salto y la inferior de grado, y trató de solucionar la falta de esa manera; aquí se reproduce la versión original.

Sal - ve, Re - gi - na

Ejemplo 1

Interesante también, en este sentido, el pasaje siguiente, tomado de los compases 4-8:

La pasión por las modulaciones audaces, con frecuentes resoluciones por enarmonía, que serían una

cor - di - - ae; vi - ta
mi - se - ri - cor - di - ae;

Ejemplo 2

La exuberancia de inspiración, y hasta la audacia juvenil, se nota en las modulaciones, que, en verdad, si demuestran en su autor unas cualidades no comunes, indican también una no disimulable falta de madurez. Véase el siguiente ejemplo, que parte inmediatamente después de un acorde de *mi bemol mayor* (Ejemplo 3):

constante toda su vida (aunque luego estarían moderadas por la madurez artística y humana) se muestran aquí en toda su fuerza. Véanse estos pasajes, tomados de los compases 28-33 (Ejemplo 4).

(Conviene recordar, ante estos pasajes, que estamos en una obra —y una obra no demasiado larga, por añadidura: 95 compases— en *fa menor*).

Ad te cla - ma - mus, ad te cla - ma - mus ex - su - les
fi - lii E - vae.

Ejemplo 3

andaba, literalmente, tanteando lo más conveniente en cada caso..., si es que algunas correcciones o cambios no le vinieron sugeridas o sugeridos por sus propios compañeros cantores, pues la partitura da muestras de que la obra fue, como ya queda dicho, muy usada, y también muy corregida y cambiada.

La segunda obra que se conserva, y que con toda probabilidad es la segunda que compuso, es una *Glosa al Santísimo Sacramento*, fechada tres meses después, el 28 de mayo. Es del todo diversa a la anterior y muestra que en ese poco tiempo entre

una y otra el joven Montes reflexionó mucho; y no sería extraño que los comentarios de sus compañeros hayan tenido algo que ver con algunos de los progresos y cambios que esta *Glosa* refleja sobre la *Salve*, aunque, sin duda, el verdadero crítico de sí mismo fue el propio Montes.

La primera parte está compuesta en homorritmia, en acordes verticales, con pocos movimientos melódicos, pero muestra ya una clara tendencia a concebir el bajo, y aun otras voces, como pedal, que será también una de las técnicas compositivas preferidas por él, hasta sus últimas obras³³:

Eu - ca - rís - ti - cos a - man - tes, co - rred en pos del a - ma - do

Ejemplo 5

La segunda parte (segunda estrofa) inicia con unos pasajes con un poco de imitación:

ha - cien - do de a - mor a - lar - de es - pe - ra el di - vi - no - es - po - so, el di - vi - no - es - po - so

Ejemplo 6

Como se ve, se trata de un pasaje que, si bien un profesor riguroso no podría dejar de ponerle reparos, por algunos saltos melódicos, acordes no del todo ortodoxos, etc., en general está mucho más correctamente escrita que la *Salve*.

Tras esa segunda parte vuelve, en una tercera, a un estilo más homorítmico.

Las coplas están en 6/8.

La fecha de esta *Glosa al Santísimo Sacramento*, fines de mayo, indica que fue compuesta para ser cantada con ocasión de la inmediata fiesta del Corpus.

³³ El choque entre el fa natural y el fa sostenido del penúltimo compás reproducido está así en el original, y no hay duda que él lo pretendió así, pues cada voz está copiada en un pentagrama diferente.

Luego hay un lapso de tiempo hasta septiembre, sin duda provocado por las vacaciones de verano, durante las cuales Montes no tenía a su disposición un coro para cantar en ninguna ceremonia litúrgica (a fines de mayo o comienzos de junio comenzaban las vacaciones de verano, que duraban hasta los primeros días de septiembre, en que se inauguraba el nuevo curso).

De septiembre hay dos composiciones, las dos a la Virgen: la primera es el himno de maitines del oficio de la Virgen —y también del “oficio parvo”, que los seminaristas recitaban los sábados, si no diariamente, *Quem terra, pontus, sidera*. Es a 3 voces (alto, tenor y bajo), a cappella, y está fechado el 5 de septiembre.

Esta nueva composición constituye una prueba clara de lo mucho que el joven Montes maduró en aquellos pocos meses, pues, aparte de ser notablemente más correcta, desde el punto de vista de la preceptiva, y de un uso más restringido en los medios, muestra también una más profunda eficacia expresiva. Que este himno fuera concebido para ser cantado en el Seminario se deduce del hecho de que no tenga tiples, pues seguramente que los niños de los primeros cursos —los únicos de los seminaristas que tenían esta voz— no sabían el suficiente solfeo como para cantarlo, y desde luego no en aquellas primeras semanas de Seminario, aunque pronto pudieran aprenderlo. Copiaré las primeras frases, en que, de nuevo, se aprecia una de las características de la música de Montes, que él mantendría hasta el fin de su vida, su pasión por las modulaciones. Pero a pesar de ese progreso señalado —que, sin embargo, es evidente— tiene también pasajes que si estrictamente no son del todo incorrectos, al menos no tanto como los de la *Salve*, sí son aún visibles, por ejemplo algunos acordes algo inestables y en un contexto un poco ambiguo, como el de la séptima disminuida del comienzo de la segunda frase, en 3ª inversión sin preparación, así como algu-

nas incorrecciones en la preparación de las disonancias. Muestra también esta composición un gusto por saltos melódicos difíciles, que también existían en la *Glosa al Santísimo Sacramento*, tendencia de la que luego se moderaría no poco, aunque la mantendría toda su vida (véase Ejemplo 7).

La segunda composición de ese mes de septiembre, un *Stabat Mater*, no permite un estudio de conjunto, ya que sólo se conserva la partichela de una voz, la primera.

Un caso del todo aparte presenta la última composición de este su primer año de compositor: el villancico de Navidad *En Belén hay moita festa*. Está fechado en diciembre (no expresa el día en que lo terminó) de ese año 1857. Es para dos voces, dos violines, dos flautas, contrabajo y órgano. No se conserva la partitura, sino sólo las partichelas, pero éstas son todas autógrafas. Varias de ellas son fruto de arreglos sucesivos, pues este villancico quedó como clásico en el Seminario, y Montes lo cambió según las voces e instrumentos de que disponía en cada año. Incluso en la partichela del contrabajo añade Montes su edad: “18” (años); y seguramente que esta añadidura, en efecto, es del siguiente año, 1858, pues esa parte instrumental está, según escribe el propio Montes en ella, “transportado de do a si b”. El texto está en gallego. Véanse estas estrofas:

En Belén hay moita festa,
oio pandeiros e gaitas;
vamos a Belén, pastores,
tocando nas nosas frautas.
Dicen que nacéu un neno
garrido como unha prata,
nun pesebre de Belén
dunha Virxen a máis santa.
É roxiño como un ouro,
é como a neve máis branca,
encarnado como a rosa,
ou a máis fina escarlata.
Escoitade, meus amigos,
que me parece que cantan;

Alto

Quem ter - ra pon - tus, si - de - ra co - lunt, a - do - rant,

Tenor

Bajo

7

prae - di - cant, tri - nam re - gen - tem ma - chi - nam

re - gen - tem ma - chi - nam

13

clau - strum Ma - ri - ae ba - iu - lat. Cui lu - na,

Cui lu - na, sol et

20

sol et om - ni - a de - - - ser - vi unt - per tem - po - ra

om - ni - a, et om - ni - a de - - - ser - vi unt - per tem - po - ra etc.

Ejemplo 7

ali está, vamos correndo;
¡ay, qué cousa tan galana!
Pero él chora, ¿qué terá?
Cala, miña perla, cala;
¿qué che doi, meu queridiño?;
hasta no chorar ten gracia³⁴.

Se trata de una composición que, en su estilo y en sus componentes, puede ser considerada como una obra perfecta, y, desde luego, hay que reconocer que hay un abismo entre ella y la *Salve Regina* de siete meses antes. Así lo vio el propio Montes ya al final de

³⁴ Como se ve, el poeta que compuso estos versos usaba exactamente el lenguaje del pueblo. Lo mismo que haría Rosalía unos años después. Y, por supuesto, los versos son de una sensibilidad espiritual íntima y tirando a popular. El texto es una adaptación del de un villancico al que había puesto música el maestro de capilla de la catedral de Mondoñedo José Pacheco en 1829. Véase Carlos Villanueva: *Los villancicos gallegos*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1994, pág. 154; en Mondoñedo faltan las coplas (*ibid.*, 257). Por supuesto, la música de Montes es del todo independiente de la de Pacheco. Véase Joám Trillo-Carlos Villanueva: *El archivo de música de la catedral de Mondoñedo*, Mondoñedo, Publicaciones de Estudios Mindonienses, 1993, pág. 201.

su vida, en el período de sus grandes creaciones musicales, cuando su sobrina y ahijada Natividad, que había entrado monja clarisa en Monforte en enero de 1893, le pidió un villancico para que las monjas lo cantaran en sus celebraciones navideñas. Para satisfacerla, Montes escogió precisamente éste, compuesto casi cuarenta años antes, copiándolo prácticamente sin cambio alguno, excepto la tonalidad, que transportó de *do mayor* a *la mayor*, seguramente que para acomodarlo a las voces de las monjas. En cambio, sí es interesante un segundo cambio que introdujo: el acompañamiento del órgano es más moderado, y creo que más eficaz para la expresión del ambiente navideño cristiano, que, aunque festivo, es sereno e íntimo³⁵. Véanse, como ejemplo, estos primeros compases de las dos versiones (Ejemplo 8a y 8b):

³⁵ Esta versión de Monforte la publiqué en el volumen VI de las *Obras Musicales de Juan Montes*, págs. 277-279. La versión de 1857 será publicada próximamente en el Seminario de Lugo, con ayuda de la Diputación Provincial.



Ejemplo 8a



Ejemplo 8b

Dos son, a mi juicio, las principales conclusiones que se deducen de este breve análisis de las obras de Montes en este su primer año de compositor: la primera es que la maduración de su proceso compositivo fue, por una parte, rapidísima, pues se nota el progreso de una composición a la siguiente, y, por otra, que fue obra exclusivamente personal, por autocrítica interior, sin intervención de ninguna otra persona, ya que las partituras dan la impresión de ser los propios borradores, o sea, las primeras versiones sobre el papel de lo que él oía en su cabeza y en su fantasía, y, desde luego, hay que extender a todas lo dicho a propósito de la *Salve*: que no hay en ninguna de ellas ni una sola indicación o señal de otra mano, mientras que si hubiera tenido un profesor que se las corrigiera, por necesidad tenían que tener tales correcciones o señales.

De esta manera se llega a la segunda conclusión: que ni siquiera aquellas pocas lecciones con el organista Isidoro Blanco, que Varela de Vega sospechaba como posibles, hayan tenido lugar, en la realidad de los hechos, al menos en la armonía y composición; sino que habrá que confirmar, de modo definitivo, a no ser que aparezca algún dato nuevo que desmienta esta opinión, lo que los primeros biógrafos dicen: que Montes en música era un autodidacta³⁶.

³⁶ Soy bien consciente de que más de un lector considerará esta conclusión como un lunar, una nota negativa en la carrera musical de Montes, dado el concepto que en general se tiene de los autodidactas. Lo siento mucho, pero la historia se escribe con hechos, y yo procuro atenerme a ellos lo más estrictamente que puedo. Es cierto, por otra parte, que esa condición de autodidacta y la consiguiente falta de estudios escolásticos, con un buen profesor, le sería a Montes, de alguna manera, una rémora toda su vida, que ni su extraordinario talento musical logró vencer del todo. No hay más que ver la "fuga" final del *Te Deum* del Escorial, que está publicada en el volumen IV de sus *Obras Musicales*, en que también publiqué la versión que hizo para órgano, para convencerse de que, en realidad, Montes no sabía hacer una fuga, ni escolástica ni libre, ya que la fuga es una forma que no se puede aprender sólo con leer algún tratado y luego ver algún que otro ejemplo; aparte de que no sé yo si él llegaría a conocer, por ejemplo, a Bach o a Haendel, por poner sólo dos ejemplos bien significativos de fugas.

2.3 Las otras obras del Seminario. a) 1858-1860

Es decir, las que compuso siendo seminarista, pues de las que compuso en los años siguientes para la *Schola* del Seminario se hablará brevemente en el penúltimo capítulo³⁷.

Paradójicamente, después de las cinco obras de 1857 hay un lapso de más de un año en el proceso compositivo de Montes, pues la siguiente es de mayo de 1859. Es posible que haya compuesto otras y que se hayan perdido, o incluso que algunas de las que se encuentran sin fecha sean de ese año 1858, en particular dos, que llevan la impronta de ser del todo primerizas, por el tipo de papel que usó, por la firma, J. H. M., que pronto abandonaría, y por otros detalles, pero prefiero atenerme a los hechos seguros, es decir, a las composiciones datadas.

Del año 1859 hay tres obras: unos *Gozos al Beato Lorenzo de Brindis*, fechados el 16 de mayo, unos *Gozos a San Ramón Nonat* (sic), fechados en agosto (no se especifica el día, excepto la partichela del contrabajo, que sirve de carpeta a todos los materiales y que anota en la portada: "Lugo, 25 de agosto del 59") y una canción que lleva por título solamente *A la Inmaculada*, fechada en noviembre, también sin expresar el día en que la acabó.

De los *Gozos al Beato Lorenzo de Brindis* sólo se conserva la partitura autógrafa, escrita en papel normal, con los pentagramas trazados por una pluma de cinco

³⁷ Véase también Varela de Vega, págs. 117-118 y el catálogo de obras de Montes que él publica en las páginas 591-616 de su monografía. Yo mismo estoy preparando un detallado catálogo cronológico de las obras de Montes, que incluirá los incipits musicales y numerosos otros detalles, para publicar como apéndice en el último volumen de sus *Obras Musicales*.

En la siguiente lista se describen los materiales según se encuentran en la actualidad. Seguramente que algunas composiciones se podrán completar cuando se ordenen definitivamente los materiales del archivo Montes, que en este momento están un poco revueltos, como ya queda dicho.

líneas; es a 3 voces (1ª voz, 2ª voz y bajo) y “melodinin” (sic); la registración de éste al comienzo es “Grand Jeu”. Tiene en blanco la primera página, como de portada, y en ella el propio Montes escribió el título: “Gozos al Beato / Lorenzo de Brindis / Para las religiosas de la / Anunciada de Villafranca”; y abajo: “por J. H. M.”, y la rúbrica. Final: “16 de mayo del 59. J. H. M.”, y la rubrica. Al comienzo de la partitura hay una línea de título: “Gozos del [sic] Beato Lorenzo de Brindis, para las religiosas de la Anunciada de Villafranca”.

Comienzan así:

Pues los celestiales dones
os dio, Lorenzo, el Señor,
dadnos consejo y valor
contra todas las pasiones³⁸.

De los *Gozos a San Ramón Nonat*, en cambio, se conservan la partitura y las partichelas, todas autógrafas, escritas, una y otras, en papel pautado (la partitura en papel de 16 pentagramas por página, propio de una partitura). Son para voces y orquesta, exactamente así: Coro a seis voces (tiples 1º y 2º, alto, tenor y bajos 1º y 2º), tres violines, flauta (la partitura escribe “flautas” y destina a ellas dos pentagramas, pero sólo está escrito el de la 1ª y sólo hay partichela de ésta, que pone “flauta”, sin más), clarinete en si bemol, trompa en mi bemol, fagot y contrabajo.

Al comienzo de la partitura una línea de título: “Gozos a Sⁿ Ramón Nonat, por J. H. Montes. 1859”; al final: “Agosto de 1859”.

La partitura tiene muchas abreviaturas, de unísono de unos instrumentos con otros, etc. No hay partichela del tenor. Los dos instrumentos transpositores están transportados, con gran precisión, ya en la partitura, con las notas que debían leer los instrumentistas, no con los sonidos reales.

La partichela del contrabajo sirve de carpeta a todos los materiales y lleva esta portada, siempre autógrafa: “Gozos a Sⁿ Ramón Nonat / a 6 voces y orquesta / por J. H. M. / Contrabajo / Lugo, 25 de agosto del 59”.

Fue muy usada.

La canción “*A la Inmaculada*” es la conocida canción popular, que también nosotros cantábamos mucho en el Mes de Mayo siendo niños, en la escuela y en la iglesia:

Salve, salve, cantaban, María,
que más pura que tú sólo Dios;
y en el cielo una voz repetía:
Más que tú sólo Dios, sólo Dios.

Es para tres voces (1ª voz, 2ª voz y bajo) y órgano. Se conservan la partitura y la partichela de la voz 2ª. La partitura da la impresión de ser la original o borrador, no tanto por las correcciones que tiene, que son pocas, sino porque está incompleta, pues falta por copiar casi toda la música de la estrofa 2ª, aunque tiene reservado su espacio, marcadas algunas barras de compás y copiada la letra, dejando algunos espacios donde él prevía que iban a ir varias notas por sílaba, y hasta tiene algunos apuntes musicales o temas, o ideas, al final; las estrofas 1ª y 3ª están completas, lo mismo que el estribillo. Aparte hay una partitura para una 4ª estrofa, para voz y órgano, también autógrafa, pero claramente añadida, en un tipo de papel del todo distinto. La partichela de la 2ª voz que existe está transportada, de sol mayor –tonalidad original de la partitura– a fa mayor. La partitura está escrita en papel normal, con los pentagramas trazados a mano; la partichela de la segunda voz y la estrofa 4ª lo están en papel pautado.

Línea de título al comienzo de la partitura: “*A la Inmaculada*, por J. M. C. Noviembre de 1859”, y esta nota, también autógrafa: “Este coro está

³⁸ Varela de Vega copia los textos completos de estos gozos en las páginas 118-119.

compuesto de manera que pueda suprimirse la 1ª voz, o el bajo, y aun los dos".

El año 1860 se abre con unos *Gozos a Santo Tomás de Aquino*, los primeros de los numerosos que compondría (a no ser que alguno de los que no llevan fecha hubiesen sido compuestos el año anterior, lo que no parece probable). Partitura y partichelas autógrafas. Las voces son: "Tiples y tenores" en un mismo pentagrama, y "bajos" en otro, pero éstos casi siempre con dos notas simultáneas, generalmente a la octava, o bien a la tercera o a la quinta. Los instrumentos son dos violines, dos flautas, fagot, contrabajo y armonio. Hay partichelas, todas autógrafas, para los dos violines, flauta 1ª, fagot y contrabajo. Faltan las de las voces.

La partitura es copia en limpio, sin correcciones, aunque con añadiduras. Lleva al comienzo esta línea de título: "Gozos a S^{to} Tomás de Aquino por J. H. M."; y al final: "Lugo, 17 de febrero del 60. Juan H. M.", y la rúbrica. Está copiada en papel pautado. La partichela del contrabajo sirve de carpeta a todos los materiales y lleva esta página de título: "Gozos a S^{to} Tomás de Aquino / en re mayor / Contrabajo". Las otras llevan al comienzo un título abreviado, o no llevan ninguno.

Del mismo año es la *Jaculatoria a la Virgen*, a tres voces (tenores primeros y segundos, en un mismo pentagrama, y bajo) y armonio. Sólo existe la partitura autógrafa, incompleta, tanto en las voces como en el armonio.

Línea de título: "Jaculatoria a la Virgen. Lugo y setiembre del 60, por J. H. M."

Se trata de la conocida décima

Bendita sea tu pureza
y eternamente lo sea,
pues todo un Dios se recrea
en tan graciosa belleza...

Está incompleta; los primeros 27 compases están completos, tanto en las voces como en el armonio; a partir del 28º sólo están copiadas las voces, sin terminar, pues en un determinado momento interrumpió la composición; y hasta los dos últimos compases dan la impresión de haber sido compuestos en otro momento, pues la tinta con que están escritos es diversa de la empleada en el resto de la pieza.

Todo ello hace pensar, pues, que nos encontramos ante el primer borrador de la pieza, que, si la hubiese terminado, se habría convertido simultáneamente en la versión definitiva.

2.4 Las otras obras del Seminario.

b) La crisis de 1860

La dos últimas obras de este año –un *Veni Creator Spiritus*, a 3 voces y armonio u órgano, y un *O salutaris Hostia*, a 6 voces y orquesta y órgano– suscitan dudas, pues mientras las demás –fuera de la *Salve*, que claramente constituye una excepción, y casi se le podría aplicar a ella la frase de Gerardo Diego respecto de algunas obras primerizas de Falla "Premanuel de Antefalla"– son en castellano, compuestas para celebraciones litúrgicas o académicas concretas, fácilmente identificables³⁹, estas dos están en latín, las dos están fechadas en octubre de ese año 1860 (el *Veni Creator* el día 15, el *O Salutaris* sin indicación de día) y las dos pertenecen a dos estilos muy distintos del hasta entonces usado por nuestro compositor, y aun entre sí presentan también diferencias. Las dos dan la impresión –cada una en su estilo– de que en ese

³⁹ Recuérdese, para explicar las fechas de composición de los diversos *Gozos*, que la fiesta de Santo Tomás de Aquino, Patrono del Seminario, se celebraba el 7 de marzo, la de San Ramón Nonato el 31 de agosto, la de la Inmaculada el 8 de diciembre, y así sucesivamente.

verano llegaron a manos de Montes varias composiciones de las que entonces estaban en boga entre los maestros de capilla españoles —el “eslavismo”, para entendernos,— y que él trató de probar sus fuerzas en ese estilo, que quizás fuese para él, al menos en alguna manera, nuevo, y que le haya dejado deslumbrado o poco menos, abriéndole perspectivas y posibilidades hasta entonces desconocidas para él.

Es ésta, por supuesto, nada más que una suposición, pero es la única que se me ocurre como explicación que intente justificar estas dos composiciones, que resultan tan extrañas en el desarrollo artístico de nuestro músico. Y no es sólo el estilo lo que no se entiende fácilmente, sino también la ocasión para la que hayan podido ser compuestas. Para el *Veni Creator* pudiera haber habido una ocasión: el comienzo de curso en el Seminario, en el que se cantaba —al menos en los años en que yo fui seminarista y estudiante de la carrera sacerdotal, desde 1939,— este himno al Espíritu Santo; pero no es seguro, y a lo mejor ni siquiera probable, que éste haya sido el motivo, pues el curso académico comenzaba entonces en el Seminario de Lugo el 1º de septiembre, y por tanto la inauguración tuvo que haber sido —a no ser que ese año haya constituido una excepción— el mismo primero de septiembre, no a mediados de octubre.

Mencioné hace un momento, a propósito de estas dos composiciones, el “eslavismo”. Esto merece una pequeña aclaración, porque quizás aquí esté la razón de todo. Y es que el *O salutaris* es “eslavista” hasta en un detalle curioso: la obra es para 7 voces, orquesta y órgano; las siete voces están así distribuidas: “tenores” (dos, y las dos voces están escritas en un mismo pentagrama), “bajo” y “coro” a 4 voces (tiples, altos, tenores y bajos); los instrumentos son dos violines, flauta, clarinete (en do), fagot, contrabajo y órgano. Hay que añadir todavía,

para acabar la descripción de la obra y sus materiales, que la partitura es autógrafa, en limpio, sin correcciones, completa, excepto la parte del órgano, que sólo tiene escritas unas pocas notas al comienzo, que no existen partichelas, y que tiene una línea de título al comienzo de la partitura: “*O salutaris Hostia. Motete al Santísimo*, por Juan Montes Capón. Lugo, octubre 1860”.

Pues bien: Lo notable es que, aparte de la partitura, hay una partichela para el órgano, cuya parte está completa, y para un “coro de bajos”, que repite la parte del bajo del “coro”, pero que tiene su parte escrita con ese nombre, “coro de bajos”, que está completa. Este último detalle hace pensar, claro está, en el “coro de bajos” del *Te Deum* de Eslava, que —y aquí viene una coincidencia que quizás lo aclare todo— publicó don Hilarión en el primer fascículo del volumen 8º de su *Lira Sacro-Hispana*, que apareció a fines de 1858 o en 1859⁴⁰; añadamos que ese volumen 8º era el segundo de los cuatro dedicados al siglo XIX; el volumen anterior, o sea, el 7º, incluía obras del Españolito, de Pedro Aranaz, Manuel Doyagüe, Francisco Secanilla, Julián Prieto, Ramón Cuéllar, Antonio Montesinos, José Pons y Francisco Javier Cabo; el 8º estaba dedicado a obras de Eslava, con el *Te Deum*, cuatro motetes al Santísimo a voces solas y el oficio de difuntos. Añadamos todavía, para completar este panorama, que el volumen 9º incluía obras

⁴⁰ No es posible dar una fecha exacta: Eslava comenzó la publicación de su gran colección en 1852 (la constitución de la “Asociación de la Lira Sacro-Hispana”, que él creó para hacer posible su magna empresa, tuvo lugar el 3 de marzo; en mayo publicó el prospecto para difundir el proyecto y conseguir suscriptores y compradores, y a comienzos de junio se publicó la primera entrega; la obra consta de diez volúmenes, y la última entrega debió de publicarse a finales de agosto o en septiembre de 1860, pues la *Breve Memoria de la Música Religiosa Española*, que Eslava había anunciado con el prospecto y que entregó al final, está fechada el 12 de agosto de ese año 1860. Por eso la fecha de publicación del primer cuadernillo del volumen 8º, que comprendía el *Te Deum*, debió de aparecer en torno a finales de 1858 o en la primera mitad de 1859).

de Nicolás Ledesma, Francisco Andreví, Mariano Rodríguez de Ledesma y Juan Bros⁴¹.

⁴¹ Véase Samuel Rubio: "Eslava musicólogo - Lira Sacro-Hispana", en *Monografía de Hilarion Eslava*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1978, págs. 151-176.

Uno se pregunta, pues, si no estará aquí la razón de ser de ese motete, que, en verdad, resulta extraño en la evolución artística de Montes. Porque el "eslavismo" se nota en muchos detalles y en numerosos pasajes. Véase, a modo de ejemplo, esta frase, de las voces, tomada de los compases 6-16:

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four vocal parts: Tenors (Tenores), Basses (Bajos), Chorus (Coro), and Bass Chorus (Coro de bajos). The lyrics are in Spanish and Latin, with some words in italics. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment for each part.

Tenores
o - sti - um, bel - la pre - munt ho sti - li - a; da ro - bur,

Bajos
da ro - bur, da, da ro - bur,

Coro
O sa - lu - ta - ris Hos - ti - a, da ro - bur,

Coro de bajos
O sa - lu - ta - ris Hos - ti - a, da ro - bur,

fer, fer au - xi - li - um

da ro - bur, fer, fer au - xi - li - um, o sa - lu

da, da ro - bur

da, da ro - bur

Ejemplo 9

2.5 Las otras obras del Seminario.

c) 1861-1864

De 1861 hay dos composiciones, las dos a la Virgen: Unos *Gozos a la Concepción*, fechados el 20 de marzo, y una *Letrilla a la Virgen*, fechada el 6 de mayo. Si esta segunda composición resulta perfectamente comprensible, pues era para cantar en las “Flores” a la Virgen, en ese mes de mayo dedicado a ella, no así la primera, pues la fiesta de la Concepción se celebraba el 8 de diciembre. A no ser que fuera compuesta para alguna “academia” del Seminario con motivo de la definición dogmática de la Inmaculada, que entonces estaba todavía reciente, pues había sido promulgada por el papa Pío IX el 8 de diciembre de 1854; y era frecuente, por aquellos años, celebrar en los Seminarios actos académicos sobre este misterio de la fe, o que fuera, también ella, para alguna otra celebración mariana de ese mes de mayo.

Estos *Gozos a la Concepción* se conservan sólo en la partitura, autógrafa, que está escrita en papel normal con los pentagramas trazados a mano, con pluma de cinco líneas. Tiene correcciones y añadidas. Ha sido muy usada, lo que, unido a la escasa calidad del papel, hace que esté bastante rota, aunque se puede reconstruir sin dificultad. Es a 3 voces (tiples, tenores y bajos) y órgano. Al final: “Seminario de Lugo, 20 de marzo del 61. Juan Montes Capón”, y la rúbrica.

La *Letrilla a la Virgen* es a 4 voces y armonio. También en ella la partitura está copiada en papel normal, con los pentagramas trazados a mano, con pluma de cinco líneas. Hay también partichelas autógrafas.

Se trata de una composición típica de las que entonces se usaban para estos actos devotos, y que seguían usándose cuando yo era niño y aún cuando era joven:

Coro:
Virgen excelsa,
Madre piadosa,
oye amorosa
mi pobre voz.

Las “estrofas” contienen, en realidad, varias estrofas cada una; véase ésta, la 1ª, que es para tiple y tenor:

Rosal muy bello,
laurel frondoso,
jazmín precioso
de suave olor.
Con regocijo
y placer santo
tus glorias canto,
tu prez, tu honor.
Gustoso néctar,
limpida fuente,
donde el paciente
halla solaz,
su sed mitiga
el alma pura,
bebe amargura
sierpe falaz.

La música participaba de esta devoción sencilla, filial, íntima: el coro es todo él en acordes verticales, homorrítmicos, casi como un recitativo; algo más complejas las estrofas, pero manteniendo siempre ese espíritu de devoción sencillo y popular.

Fue muy usada.

De 1862 sólo hay dos composiciones, y las dos son *Gozos*: a Santo Tomás de Aquino y a la Trinidad; los primeros están fechados el 28 de febrero —un poco justo de tiempo anduvo Montes esta vez, pues la fiesta de Santo Tomás se celebraba, como ya queda dicho, el 7 de marzo— y los segundos en mayo (sin fijar el día), sin duda para la fiesta de la Santísima Trinidad, que se celebraba el domingo después de Pentecostés, que suele caer a fines de mayo o en la primera quincena de junio. El “eslavismo” es todavía más marcado, sobre todo en los

de Santo Tomás. Los segundos son más moderados, pero, en todo caso, son brillantísimos, y el Montes de 22 años era ya un compositor seguro, con pleno dominio de la armonía, de la composición y hasta del contrapunto.

Esta seguridad aparece también en las respectivas instrumentaciones: de los *Gozos a Santo Tomás de Aquino* se conserva la partitura, autógrafa, para las voces (tres, en dos pentagramas), dos violines, dos flautas, dos clarinetes, cornetín, fagot, contrabajo y armonio; las flautas y los clarinetes están en do (esta observación no es sin motivo, pues más adelante las flautas para las que Montes escribía estaban en re bemol) y el armonio sólo tiene escrita la línea del bajo, con muy generosos cifrados; el cornetín está en si bemol. De los *Gozos a la Trinidad* hay la que parece partitura o concepción original, a 3 voces (en dos pentagramas) y órgano, a la que el mismo Montes añadió en la portada "Tiene dos [corregido luego encima: tres] violines, dos flautas y contrabajo", a lo que añadió más tarde todavía "y clarinetes". De todos estos instrumentos hay también partichelas, todas autógrafas.

Pues bien: Montes demuestra tener ya aprendido el oficio: la partitura de los *Gozos a la Trinidad* apenas tiene correcciones; menos todavía tiene la de los *Gozos a Santo Tomás*, pues parece ser una orquestación hecha sobre una partitura de armonio preexistente; y en ambos casos el uso de los instrumentos transpositores es segurísimo, sin que tuviera que corregirse en nada.

De 1863 sólo hay unos *Gozos a la Trinidad*, fechados el 23 de mayo. La concepción original era para tres voces (en dos pentagramas) y órgano. Y en ella se encuentra un detalle curioso, que muestra cómo Montes para entonces tenía tal seguridad, que componía directamente sobre el papel lo que oía en su fantasía y lo que tenía en su memoria, y que todas estas partituras que se conservan suyas son, en la

mayoría de los casos, las originales: la primera concepción estaba en la *mayor*, y en esta tonalidad escribió la parte de la mano derecha del órgano en la introducción (8 compases) y luego las voces, que están completas en esta tonalidad, hasta el final; pero luego decidió subir la composición medio tono, por lo que tachó lo escrito de la parte del órgano y, en los dos pentagramas correspondientes a las voces —que, naturalmente, en esos ocho compases *tacent*—, copió esa parte, ya en si bemol, completándola con la mano izquierda; como las voces las tenía ya copiadas íntegras, en la tonalidad original de la *mayor* (en claves de sol y de fa, en dos pentagramas, pues Montes sólo copió las claves tradicionales en las primeras composiciones), resolvió el problema poniendo al comienzo del pentagrama superior la clave de do en 3ª línea y en el inferior la de do en 4ª, ambas con dos bemoles, tachando precedentemente los sostenidos de la armadura anterior⁴².

Este ejemplo nos lleva, pues, a suponer que ésta es la partitura original y que ése era el proceso compositivo que él seguía, que, en el caso concreto de esta obra, parece haber sido el siguiente: 1, partitura (la *mayor*), con la introducción del órgano y las voces completas; 2, partichelas de las voces (la *mayor*); 3, transporte de la composición subiéndola medio tono, copiando en esa nueva tonalidad, en la partitura, la parte del órgano ya escrita (introducción) y completándola luego; 4, instrumentación, es decir, sacar las partes de los instrumentos (partichelas) directamente de la del órgano escrita en la partitura en su nueva tonalidad, es decir, copiándolas en si bemol.

Y seguramente que algo parecido habrá hecho en las demás composiciones.

⁴² Pero aquí Montes cometió un error, del que supongo que caería en la cuenta, pero que, de todas formas, no corrigió en la partitura: el pentagrama inferior de las voces no debe ser leído en clave de do en 4ª línea, como él escribió, sino en la de do en 2ª línea.

Estos *Gozos* de 1863 parecen significar una inflexión en el desarrollo artístico de Montes. Dan la impresión de que en los meses anteriores se dedicó a meditar profundamente sobre el “eslavismo”, que tanto le había impresionado tres años antes, y hasta que se decidiese a abandonarlo para ser *él mismo*. Baste ver estos compases para convencerse del cambio que había experimentado respecto de dos o tres años antes:

al Dios ex-cel-so_y tri-no re-pi-tan en su can-to tres ve-ces: San-to, San-to

al Dios ex-cel-so_y tri-no re-pi-tan en su can-to: San-to, San-to

al Dios ex-cel-so en su can-to tres ve-ces: San-to, San-to

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Spanish and are written below the notes. The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano line. The lyrics are: 'al Dios ex-cel-so_y tri-no re-pi-tan en su can-to tres ve-ces: San-to, San-to' for the first system; 'al Dios ex-cel-so_y tri-no re-pi-tan en su can-to: San-to, San-to' for the second system; and 'al Dios ex-cel-so en su can-to tres ve-ces: San-to, San-to' for the third system. There are some musical markings like '7' above notes in the first system.

Ejemplo 10

Y aún parece que se pueda razonablemente pensar que por entonces Montes estuviera pasando por una crisis, que también explicaría que el ritmo de sus composiciones hubiese bajado tan sensiblemente los dos años anteriores, y más en éste, respecto de los primeros. Al fin y al cabo, en 1863 Montes tenía 23 años, estaba cursando 5º de Teología, seguramente que la alternativa –trascendental alternativa, en verdad, para la vida de un seminarista que está cursando los últimos años de la carrera eclesiástica – de si dar o no el paso decisivo e irrevocable de ordenarse de sacerdote, le habrá tenido en terribles dudas, que seguramente muchas veces adquirirían tinte de dramáticas... Por otra parte, para entonces era ya el pianista oficial del *Círculo*, lo que tenía que obligarle a concentrarse en músicas bien distintas de las que los seminaristas cantaban en la capilla del Seminario o en las “Flores a la Virgen” en la catedral en el mes de mayo...

Este período de la vida de Montes compositor termina con una obra grandiosa, ciertamente la más

grandiosa y exigente de todos estos años, que constituye el broche de oro que cierra ocho años de maduración artística: *Las 7 Palabras*. En verdad, el Montes que la compuso tenía bien poco en común con el Montes de la *Salve* de sus comienzos. Es ya un auténtico maestro, que sabe obtener los efectos que pretende, y obtenerlos con los menos medios posibles. Es, en definitiva, una obra maestra, perfecta en su género, donde incluso Montes ha

logrado superar definitivamente el “eslavismo” y encontrarse con “el hombre que llevaba dentro”, que diría Antonio Machado, descubriendo así su propia personalidad y su manera de expresarse; que sabía, en una palabra, lo que quería decir y sabía cómo decirlo. Una obra que por fuerza presupone mucha meditación preliminar. Y quién sabe si Montes –que, ciertamente, para entonces ya tenía decidido no ordenarse de sacerdote, aunque no hubiese dicho nada a nadie– no haya querido cerrar esta etapa de su vida precisamente con una obra de gran envergadura y de tanto significado espiritual y musical como *Las Siete Palabras*...

Y habría que repetir aquí lo ya dicho a propósito del *Villancico de Navidad* que culmina su primer año de compositor: que Montes vio claro que había compuesto una obra definitiva; de tal manera, que al final de su vida –la fecha exacta no se conoce–, decidió volver sobre ella, para hacer, desde las alturas de su madurez artística y humana, cuando ya había compuesto todas las grandes obras de sus

últimos diez años, una revisión, la cual, en verdad, apenas si consistió más que en añadirle un "preludio" instrumental y en algún que otro retoque en la instrumentación; hasta el punto de que las partichelas de las voces, y aun algunas de los instrumentos, que usó para esta interpretación —que más que una revisión fue, en realidad, casi un "re-estreno"— fueron, en buena parte, las mismas de la versión primera⁴³.

Aparte de las reseñadas hay otras cuatro composiciones que no tienen fecha, que, con toda evidencia, pertenecen a estos años, lo que se ve por el tipo de papel usado, por la firma "J. H. M.", y por otros diversos detalles; pero por no estar datadas no se las incluyó en esta lista. Hay también una que estrictamente no es suya, pero que sí fue arreglada por él, y de la que también se prescinde. Hay, finalmente, una partitura, copiada por él, de un arreglo del "Cántico al Sagrado Corazón de Jesús"

de J. Jimeno, para 4 voces (dos tiples, tenor y bajo) y órgano, fechada "Seminario de Lugo, 16 de febrero del 61", y firmada "J. Montes Capón" (y rúbrica).

2.6 Las obras del Seminario. Conclusión

De esta enumeración de las obras que Montes compuso siendo seminarista se desprenden varias conclusiones: la primera, y más importante, es el evidente progreso que se percibe en él, año tras año, y al que ya he aludido varias veces, pero que ahora, como conclusión, hay que ratificar. Baste, como sólo una muestra, este ejemplo (Ejemplo 11), tomado de los compases 7-11 de la letrilla "A la Inmaculada", de noviembre de 1859, por tanto, dos años y medio después de la *Salve*, donde se descubre un compositor incomparablemente más maduro y seguro de sí mismo, aunque ciertas incorrecciones "gramaticales" muestran que Montes aún no había alcanzado la perfección a la que, sin embargo, llegaría muy pronto:

⁴³ La segunda versión ha sido publicada en el volumen V de las *Obras Musicales* de Montes. En la introducción publiqué los datos históricos principales, tanto acerca de la devoción de *Las Siete Palabras* como de los posibles modelos que Montes haya podido conocer y que le hayan podido servir de inspiración, en particular la obra de Haydn; y, como se dice allí (págs. 32ss), la primera versión lleva la fecha de febrero de 1864, sin que especifique el día, y está firmada en el Seminario de Lugo; pero algunas de las frases que entonces publiqué, como también alguna otra publicada en otras ocasiones, deberán ser revisadas, pues yo entonces creía, siguiendo a Varela de Vega, que Montes había salido del Seminario al comienzo del verano de 1863, al terminar 5º de Teología; pero luego, estudiando directamente los libros de matrículas y exámenes del Seminario, vi que no había sido así, sino que él siguió en el Seminario hasta comienzos del verano de 1864, completando el 6º año de Teología; esto explica que en febrero de ese año firmara *Las 7 Palabras* en el Seminario, y por tanto se puede dar por seguro —para responder a una pregunta que yo me hacía en la página 36 de la citada introducción— que Montes compuso la obra para ser interpretada por los seminaristas, en el propio Seminario, durante una solemne ceremonia —y, por cierto, muy devota ceremonia, pues los años en que yo fui seminarista y joven estudiante del Sacerdocio la vivíamos cada año intensamente— que se celebraba el Viernes Santo, a primera hora de la tarde, para terminar hacia las tres, que fue la hora en que, según los Evangelios, murió el Señor; o quizás en la catedral, hipótesis que

es menos improbable de lo que a primera vista pudiera parecer, pues para entonces Montes tenía ya un gran prestigio como compositor y director, y llevaba tres años de sustituto oficial del organista de la catedral, en la que, por otra parte, no había maestro de capilla.

Como explico en la misma introducción, de la primera versión sólo publiqué un facsímil de la partitura completa. Será publicada, en edición crítica, en el volumen que preparo de las *Obras del Montes seminarista*.

Como se dice en el texto, no se sabe con precisión el año en que hizo la revisión. Los datos que hay para eso son los siguientes: en primer lugar, dos notas añadidas por alguien después de su muerte: una en la partitura general de esa segunda versión, que dice que Montes la realizó "años antes de su muerte", y otra, en la copia que el mismo Montes hizo del preludio instrumental que compuso para la segunda versión, en que se dice que esta segunda versión la hizo "poco antes de morir"; más precisa es una frase de Pardo Becerra en la nota biográfica tantas veces citada: refiriéndose a sus tiempos de seminarista dice que en aquellos años compuso, entre otras obras, "unas *Siete Palabras*, para las que hizo, no hace mucho, un brillantísimo preludio instrumental, ensayo del género wagneriano, que fue juzgado con mucha alabanza por el maestro de la Capilla Real y eminente músico Sr. Zubiaurre". Recuérdese que el artículo de Pardo Becerra fue publicado en 1890, y, por tanto, el "no hace mucho" parece deber entenderse como de meses, o quizá uno o a lo sumo dos años, antes. Véase también Varela de Vega, pág. 83.

só - - lo Dios, más que tú só - lo Dios
 y en el cie - lo u - na voz re - pe - tí - a: más que tú, más que tú só - lo Dios
 en el cie - lo, más que tú só - lo Dios

Ejemplo 11

La segunda es que, fuera de la *Salve* y de las otras dos composiciones que estaban en latín y que se podrían llamar estrictamente litúrgicas, las cuales ya he indicado que son enigmáticas por varios conceptos, todas las composiciones de esta época son en español, y todas del género popular, y no ya “villancicos” de Navidad –fuera de una única excepción, en el primer año de compositor–, sino “letrillas” y géneros similares, y sobre todo gozos. Gozos que eran –eso parece evidente– para cantarse en el Seminario en determinadas fiestas. Varios, como se ve, son en honor a Santo Tomás, patrono de los Seminarios, cuya fiesta, como ya queda dicho, se celebraba el 7 de marzo, por lo que es comprensible que Montes los compusiera en el mes de febrero, para dar tiempo a copiar las partichelas y ensayarlos. Incluso podría pensarse si no serían para cantarse, no en la capilla, durante la misa o la función vespertina, sino en el paraninfo, durante algunos de los actos académicos que solían hacerse en él, también en los años en que yo fui seminarista, para celebrar la fiesta del Santo Patrón, que solían incluir una docta conferencia por algún profesor, torneos escolásticos de los alumnos, y siempre música. Así se comprendería mejor el título que pone una partichela en uno de los “gozos” a

Santo Tomás de Aquino: “al Doctor de las Escuelas”⁴⁴.

Seguiría componiendo “gozos” todo el resto de su vida, la mayor parte de ellos para el Seminario.

Sorprenden, en este contexto, los gozos en honor de San Ramón Nonato, pues no consta que entonces se celebrase su fiesta en Lugo con solemnidad particular; quizá hayan sido motivados porque el Rector, o alguna otra autoridad, del Seminario o de la diócesis, se llamase Ramón, e hiciesen una “academia” en su honor. Pero que fue compuesta para usarse en la fiesta de San Ramón se ve por las fechas: la obra está datada en agosto, y la fiesta de San Ramón se celebraba el 31 de ese mes, por lo que es previsible que, si se trataba del Rector u otra Autoridad así, se pospusiese unos días su celebración solemne, ya que el curso académico del Seminario comenzaba el 1 de septiembre.

⁴⁴ Varela de Vega habla, en la pág. 98, de estas Academias, refiriéndose precisamente al Seminario de Lugo, tomando los datos de la fuente primaria, es decir, de las “Constituciones” que para el Seminario estatuyeron diversos obispos de Lugo, en particular el obispo don Felipe Peláez de Caunedo (1787-1811), después que consiguiera que los estudios de Teología de Lugo se incorporasen a la Universidad Compostelana. Según él la Academia en honor de Santo Tomás se celebraba, conforme a esas Constituciones, el día después de la Pascua de Resurrección en la iglesia de Santo Domingo.

Más todavía sorprenden los del Beato Lorenzo de Brindis, y no sólo por el Beato homenajeado, sino por estar hecha la composición para las religiosas de la Anunciada de Villafranca⁴⁵, pues no resulta nada fácil comprender qué relación podía tener Montes entonces con el famoso convento ni por qué le pidieron esa composición, ni se hace verosímil que la compusiera sin que hubiese mediado una petición, en el modo que fuese, lo que también resulta difícil de comprender, pues Montes era entonces un joven seminarista de 19 años, sin todavía suficiente reputación como compositor.

Finalmente, una palabra sobre los intérpretes. Casi todas estas composiciones de Montes suponen un cierto grado de dificultad para los cantores, sobre todo en algunos giros o pasajes de más difícil entonación, y, desde luego, presuponen que en el Seminario se interpretaban obras con instrumentos. ¿Los tocarían los seminaristas...? ¿Traerían músicos de fuera - de la catedral o de la ciudad...? La primera de estas suposiciones no es tan absurda como nos puede parecer hoy, pues Montes, siendo seminarista de 3º de Teología, podía asegurar, en el ya citado documento de cuando su frustrada oposición a organista de la catedral de Mondoñedo, que dominaba varios instrumentos, de arco y de viento; cierto que no todos los seminaristas tenían las cualidades musicales que él tenía; pero si él pudo estudiar y aprender estos instrumentos es porque los tenía a mano, y esto en el Seminario; y seguramente que no los estudió por mero placer, sino porque podía utilizarlos en la práctica, naturalmente del Seminario. Y si esto fue así, como lo

fue, es lógico pensar que no sería el único en estudiarlos y tocarlos. El hecho es que se tocaban, aunque seguramente que algunas de estas composiciones eran también para la catedral; pero la mayor parte de ellas, si no todas, eran para el Seminario⁴⁶.

2.7 El compositor.

a) La música religiosa

Como queda dicho al comienzo del capítulo 4º de la primera parte, Montes, tras su salida del Seminario, a fines de mayo, o quizá en junio, de 1864, lejos de sentirse desligado del mundo eclesiástico, siguió siempre en íntima conexión con los estratos religiosos de la ciudad, en particular con la catedral

⁴⁵ Hay una dificultad seria para esta suposición: en el *Villancico al Nacimiento*, de 1857, cada una de las partichelas lleva, como era habitual y como se hace en todas las orquestas y en todos los coros, además del título de la obra el de la voz o del instrumento respectivo. Están completas, menos la del violín 1º, que falta; pero sí hay una sin nombre del instrumento –es la única, de todas las numerosas de Montes, en que sucede esto–, pero que, sin duda alguna, corresponde al violín 1º. Pues bien: esa partichela lleva, de mano del mismo Montes, un nombre, "Julio", en el sitio donde él solía poner el nombre del instrumento. La interpretación más obvia es que este Julio era el instrumentista; pero repasadas con todo cuidado las listas de los alumnos del Seminario en ese año no aparece ninguno de este nombre.

Es éste el único caso, entre las muy numerosas partichelas de Montes –casi todas autógrafas– que presenta esta anomalía, de no escribir el nombre del instrumento y, en cambio, escribir un nombre propio, cuyo significado más verosímil es el ya dicho.

No hay más datos que nos ayuden a resolver este enigma; pero sí recordar que estas composiciones se hicieron –sin que en esto parezca que pueda haber duda– para ser interpretadas en el Seminario, y que muchas de las partichelas –las instrumentales al igual que las vocales– dan muestras evidentes de haber sido muy usadas. En particular recordar que este villancico quedó como clásico en el Seminario y que Montes lo transformó o arregló el año siguiente, seguramente que para acomodarlo a una nueva forma o a nuevos medios de que él dispusiese para interpretarlo.

A mí me resulta impensable que el Seminario contratara tantas veces instrumentistas de fuera para sus actos litúrgicos, aunque se tratara de los músicos de la catedral, pues tal suposición presenta dificultades muy grandes. Y, finalmente, recordar lo ya dicho más arriba respecto de lo que sucedió en el mismo Seminario de Lugo en tiempo de don José Castiñeiras, de que fui testigo directo

⁴⁵ Se refiere a Villafranca del Bierzo. Efectivamente, en el convento de las Franciscanas Reformadas, llamado de la Anunciada, que está en el centro de la población, se veneran los restos de este glorioso capuchino –actualmente ya canonizado– italiano, pero que murió en Lisboa y cuyas reliquias consiguió traer a ese convento el Conde de Villafranca.

y el Seminario. No he sido capaz de encontrar un documento que diga con precisión cuándo comenzó a ser profesor de música del Seminario. Pero es más que probable que lo haya sido desde la jubilación o muerte de don Antonio González; ciertamente lo era en 1871, como consta por el documento citado en dicho capítulo 4º de la parte 1ª. Siguió como profesor de música del Seminario hasta su muerte —ya se ha visto que en un documento él se autotitula “catedrático” de esa asignatura—, y las dedicatorias de varias de sus obras “a sus alumnos del Seminario de Lugo” demuestran cuán en el corazón llevaba Montes este cargo.

No menos estable fue su contacto con la catedral: aparte de las “Flores de Mayo”, que, aunque se realizaran en una capilla de la catedral, eran, estrictamente hablando, ajenas a la misma catedral, su relación directa con el Cabildo y la catedral databa de 1862, cuando, siendo él todavía seminarista estudiante de 4º de Teología, el Cabildo lo nombró sustituto del organista, cargo en que, según propio testimonio, continuaba en 1871, cuando pretendió la plaza de organista 1º de la catedral; no la logró, aunque es de suponer que, de un modo o de otro, continuase en su cargo de sustituto del organista, pues no hay constancia de que se le hubiera revocado el encargo. Sí logró, en cambio, la plaza de organista 2º en 1878; conservaría este cargo también hasta el fin de su vida. En 1887 fue nombrado maestro de capilla interino, cargo que desempeñó cerca de 7 años, durante los cuales fue el responsable directo de la música catedralicia.

Un nuevo contacto con el mundo religioso tuvo lugar en 1893, cuando, el día 1 ó 2 de enero, ingresó en el convento de monjas clarisas de Monforte de Lemos su sobrina, ahijada y discípula muy querida, Natividad.

Por tanto es comprensible que a lo largo de los 35 años que vivió después de salir del Seminario

Montes compusiese música religiosa para el Seminario y la catedral, y desde 1893 también para el convento de Monforte⁴⁷. Aparte compuso algunas pocas obras para otras iglesias, o para determinadas circunstancias concretas y particulares.

El bloque principal lo constituye el Seminario. Esto parece que se puede afirmar, no solamente de las que consta explícitamente, por alguna nota que el mismo Montes escribió en ellas, sino de otras muchas, por la naturaleza de las mismas. Desde luego, los gozos a Santo Tomás se puede afirmar, con toda certeza, que fueron todos compuestos para el Seminario; lo mismo, con una seguridad parecida, se puede decir de los gozos a la Trinidad y los cantos a la Inmaculada, que, en definitiva, no son más que continuación de los que había escrito siendo seminarista; igual probabilidad existe para los gozos a San Luis Gonzaga, aunque no hubiese compuesto ninguno en los años anteriores a 1865⁴⁸.

Para el Seminario compuso también varios motetes, e himnos en latín como consta expresamente por las dedicatorias de los mismos; pero se puede dar por más que probable que otros semejantes, aunque no tengan dedicatoria, habrán sido

⁴⁷ Los pocos años que le quedaban de vida desde que Natividad ingresó monja en Monforte se compensaron sobradamente con la abundancia de composiciones que escribió, o arregló, para ella y para sus monjas. Véase el catálogo de composiciones que publica Varela de Vega. En el que estoy preparando para publicar en el volumen 10 de las *Obras musicales* se darán más detalles de todo esto.

⁴⁸ Varela de Vega, en la pág. 97, describe con detalle los orígenes y crecimiento de la “Congregación Mariana de San Luis Gonzaga”, nacida el 13 de enero de 1859 en el Seminario de Lugo, a imitación de otras muchas, esparcidas por el mundo entero, y que pronto encontró favorable eco, no solamente entre los seminaristas, sino también en la ciudad. Se puede dar por seguro que fue para los actos de esa Congregación para los que Montes compuso estos gozos a San Luis. El propio Varela de Vega, en la nota 81 al capítulo 3º de su monografía (pág. 114) compila una estadística numérica de todos los gozos que se conservan de los que Montes compuso; se puede dar por cierto que hubo otros más, pues parece que no pueda haber duda de que algunas composiciones suyas, y quizás de las más importantes, se han perdido.

escritos para los seminaristas; igualmente varias de las misas, incluida la *Misa de pastorela*, compuesta en 1869; y, por supuesto, los diversos "gozos" y otras composiciones semejantes, en particular algunas de las canciones marianas, que él mismo anota que fueron compuestas para las "Flores de Mayo".

En cambio, para la catedral compuso poco, aunque el escaso número de obras queda sobradamente compensado con su calidad e importancia, de tal manera, que parece necesario detenernos un momento en ellas. Seguras no hay más que dos, y a ellas vamos a atenernos: un salmo *Beatus vir* y un *Magnificat*. Ambos pertenecen a unas *Vísperas*, compuestas en 1887, es decir, el mismo año en que fue nombrado maestro de capilla interino de la catedral. En cuanto *Vísperas* la obra está incompleta, no se sabe si porque no llegó nunca a componerlas enteras —habitualmente componían nuestros maestros no menos de tres salmos, aparte del *Magnificat*, y quizás alguna parte más— o porque se han perdido algunos números o partes de las mismas⁴⁹.

Ambas hipótesis son igualmente verosímiles, aunque yo me inclino por la segunda: que hayan desaparecido varias de las composiciones que integraban la obra, ya que, por una parte, se hace difícil suponer que Montes hubiera concebido una obra completa, como era costumbre entre los maestros españoles, y que la hubiese dejado a medio hacer, pues sería, en

la práctica, el único caso en su larga vida de compositor; y, desde luego, sorprende que en vez del salmo *Beatus vir* —que es el salmo 3º de las vísperas del domingo y de las "de Confesor"— no hubiese empezado componiendo el *Dixit Dominus*, con el que comienzan casi todas las vísperas, o el *Laudate*, muy breve y usado en muchas ocasiones. Pero también la otra hipótesis tiene sus posibilidades. Y el hecho mismo de que del *Magnificat* se conserve sólo la reducción para órgano —que ya vimos era la manera habitual suya de componer: primero la composición de la obra y luego la instrumentación— se presta a una lógica interpretación en este sentido.

Quizás en el archivo de la catedral se encuentre la respuesta a esta incógnita; pero por el momento ese archivo está todavía sin catalogar.

De todas formas, se trata de dos composiciones que se salen no poco del conjunto de las que había compuesto hasta ese momento. Las dos partes —en realidad dos obras, pues ambas, aunque no tienen la grandiosidad y extensión de otros numerosos salmos y *Magnificats* de los maestros españoles de los siglos XVII-XIX, sí son suficientemente extensos: el salmo más de 100 compases, el *Magnificat* cerca de 200— son propios de un compositor, como Montes, en la plena madurez de su vida artística; y sin duda que el mismo hecho de estar destinados a una capilla de músicos profesionales, y para ser cantados en los momentos solemnes del culto de la catedral, hizo que el autor creara dos obras de mayor profundidad y exigencias artísticas que las sencillas que componía para los seminaristas o para los varios conventos, de Lugo, Santiago, Ferrol, etc.

No obstante que, en lo esencial, pertenezcan al estilo habitual en los maestros de capilla españoles de la segunda mitad del siglo XIX, en realidad son muy distintos entre sí: el salmo es más sencillo, a tres voces, de carácter más "de corrido", mientras que el *Magnificat* —que era el momento culmen de

⁴⁹ El salmo es a 3 voces y el cántico a 6, ambos con orquesta. De los dos se conserva la partitura de las voces y de una reducción de la orquesta para órgano. Del salmo se conservan también las partituras completas, de voces e instrumentos, con lo que se puede reconstruir entero con toda facilidad; del *Magnificat*, en cambio, sólo se conserva esa partitura de la reducción. Todos los materiales son autógrafos, sin excepción alguna. La fecha está al final de la partitura del salmo, y por cierto en La Coruña: "Coruña, Set.^{bre} 1887. J. M. C." Ambas partituras llevan en la portada la siguiente nota a lápiz, añadida después de la muerte de Montes: "Compuesto para la capilla de la catedral cuando *interinó* el cargo de maestro de capilla". (La palabra *interinó* está subrayada en el original). Véase también Varela de Vega, 595 y 604.

la celebración vespertina del Oficio Divino— lo es a seis y está como más elaborado, como si el autor quisiera construir un monumento más grandioso.

Pero las dos son auténticas obras maestras. Sólo destacaré algún que otro detalle de cada una:

ejemplo, que entona el tiple, se repite, con cambios, en el verso 5º y luego al final, en la doxología (Ejemplo 13 y 14):

Tiene luego varios elementos, temas o motivos, que se repiten periódicamente y que maneja con



Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num, in man - da - tis e - ius vo - let ni - mis;
po - tens, po - tens in ter - ra e - rit se - men e - ius

Ejemplo 12.



Ex - or - tum est in te - ne - bris lu - men re - ctis, lu - men re - ctis, mi -
se - ri - cors et mi - se - ra - tor, et mi - se - ra - tor et iu - stus

Ejemplo 13.



Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,
et Spi - ri - tu - i San - cto, et Spi - ri - tu - i San - cto

Ejemplo 14.

En el salmo sorprende la unidad temática que tiene toda la composición, con motivos o temas que se repiten y se desarrollan, armónicamente, a lo largo de toda la composición: el motivo inicial, por

gran habilidad y efecto, dando a la composición una sensación de unidad temática y al mismo tiempo de desarrollo, tanto armónico como melódico, muy notables.

El *Magnificat* comienza con unos sonoros acordes verticales, entonados por los dos coros: tras los cuales viene, en los compases 17-20, el siguiente fragmento, que entonan los solistas, en un ambien-

Los análisis podrían continuarse, pues toda la composición es una joya de detalles similares.

Verdaderamente, ¡qué lejos quedan aquellas exageraciones –acordes mal preparados o mal resuel-

Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat,

Ejemplo 15

te del todo diverso, que casi hace recordar a Bach y que constituye un nítido contraste con lo anterior (Ejemplo 16).

tos, audaces e innecesarios saltos vocales, drásticas modulaciones, enarmonías...– de los primeros años...! El Montes de 1887 es un compositor dueño

Tiple 1° Et ex - sul - ta - vit, et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus, spi - ri - tus me - us

Tenor 1° Et ex - sul - ta - vit, et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us

Bajo 1° Et ex - - - sul - - - ta - vit, spi - ri - tus me - us

Tiple 2° Et ex - sul - ta - vit, et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus, spi - ri - tus me - us

Tenor 2° Et ex - sul - ta - vit, et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us

Bajo 2° Et ex - sul - ta - vit, et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us

Ejemplo 16

de sí, que domina a fondo la materia musical, que sabe expresar con naturalidad y con la máxima eficacia lo que quiere decir. Por otra parte, estas dos composiciones participan más que otras muchas similares de los maestros españoles de la segunda mitad del siglo XIX, del nuevo espíritu que se estaba imponiendo en la música religiosa, de abandono de “teatralidades” superficiales y profanizantes, en favor de una más profunda espiritualidad.

Pero en los últimos años de su vida Montes acometió un nuevo género de composición musical religiosa, motivada, en todos los casos, por agentes externos, porque, paradójicamente, él nunca compuso por puro placer o siguiendo una necesidad o impulso interiores, sino siempre con una finalidad práctica, para un uso real; la única excepción la constituyen, quizás, las dos composiciones de 1860 en latín; de tal manera, que ni siquiera las *Vísperas* de 1887 se pueden decir motivadas por un impulso interior, sino más bien por las exigencias del nuevo *status* profesional del propio Montes. Eso sí: nacieron –al menos estas dos composiciones que pertenecen a las *Vísperas* de 1887– en virtud de su exquisito espíritu de cumplimiento del deber, pues en realidad, al ser solamente interino, no le afectaban del todo las obligaciones inherentes al cargo de maestro de capilla. Así, pues, para volver a las obras de los últimos años, hay que decir que todas ellas nacieron para finalidades concretas: el *Oficio y misa de difuntos*, por un encargo del todo especial, del todo distinto de los habituales de algún convento de monjas, en particular de los que provenían de su sobrina y ahijada Natividad en Monforte de Lemos; y las otras nacieron para ser presentadas en concursos. Las principales de estas composiciones son, por orden cronológico, el *Te Deum* de *El Escorial*, de 1887, el *Oficio y misa de difuntos*, de 1891, la *Misa sobre los himnos eucarísticos*, de 1893, y la *Misa solemne en honor del Apóstol Santiago*, de 1897.

Es decir: todas fueron obras de circunstancias: el *Te Deum*, fruto de un concurso para conmemorar el XV centenario de la conversión de San Agustín; el *Oficio y misa de difuntos*, encargo de un acaudalado hombre de negocios lucense, para el funeral de primer aniversario de su esposa; la *Misa sobre los himnos eucarísticos*, para un concurso con motivo del primer congreso eucarístico nacional, celebrado en Valencia; y la *Misa solemne en honor del Apóstol Santiago*, para un certamen organizado por el Ateneo León XIII de Santiago de Compostela. En todos los concursos obtuvo Montes algún premio (incluso, en el caso del certamen de El Escorial, a pesar de la decidida oposición de uno de los miembros del Tribunal, que *a priori* había comprometido su voto para un ex-alumno suyo, que también concursaba, obtuvo Montes un premio especial). El *Oficio y misa de difuntos* tuvo la fortuna de haber sido publicado, inmediatamente después de su apoteósico estreno y de las pocas veces que se interpretó a continuación.

Se trata, de todas formas, de obras del todo diversas de las que habitualmente componía en Lugo: mucho más trabajadas y profundas, que representan la cumbre del Montes compositor de música religiosa. Todas han sido publicadas por quien esto escribe en los volúmenes II-V de las *Obras Musicales de Juan Montes*.

2.8 El compositor.

b) La música popular

Juan Montes es conocido casi exclusivamente por sus composiciones de inspiración popular; mejor dicho, por sólo una, la balada *Negra sombra*. La realidad es bien distinta: durante la mayor parte de su vida Montes no se interesó por el canto popular gallego ni, tanto menos, pensó en componer obras cultas sobre motivos populares o, de un modo o de otro, de inspiración popular o folklórica. Vivió,

sí, ligado al canto popular, a través del *Orfeón* en sus varias etapas y denominaciones. Pero el contacto que entonces mantenía con el canto popular era el mismo que mantenían los directores de otros orfeones similares, que es, en definitiva, el mismo que se sigue manteniendo hoy: armonizaciones de algunos cantos populares, o muy poco más. Por supuesto, la música que tocaba en el *Círculo*, o, más tarde, en las otras sociedades recreativas de Lugo, poco o nada tenía que ver con el folklore y con lo que podríamos llamar "el galleguismo".

Desgraciadamente, la historia de nuestra música culta de inspiración popular está todavía por escribir. Es deprimente constatar que siguen repitiéndose noticias e ideas cien veces expuestas, y hasta tópicos, aunque en no pocos casos la investigación histórica haya demostrado que hay no poco de inexactitud en eso que se dice y escribe; y, en cierto modo, aún es más preocupante el hecho de que algunas de las últimas tendencias de investigación en este punto están basadas, en lo fundamental, en una palmaria tergiversación de los hechos o en interpretaciones sesgadas de los mismos, lo que, como es fácil comprender, nos va a dejar en una situación poco elegante a los gallegos cuando el análisis objetivo de los hechos demuestre la falsedad de esa tendencia.

No es posible descender aquí a muchos detalles, aunque sí es indispensable decir que el iniciador de lo que podríamos llamar recuperación de nuestra música popular y su utilización para la composición culta es, sin lugar a dudas, Marcial del Adalid, al que siguió el contemporáneo de Montes, Pascual Veiga. Montes, pues, vendría en un tercer lugar. Pero si tardó en volverse a este género de música, hay que decir que lo hizo con tal dedicación, y sobre todo con tal acierto, volcando en él su inmensa capacidad, su inteligencia y sobre todo su excepcional musicalidad, que se

convirtió en el músico gallego que más profundamente supo captar la esencia de la música popular gallega y que supo identificar su propia música "gallega" con el alma del pueblo de Galicia, en una medida nunca, ni antes de él, ni, ciertamente, después de él igualada⁵⁰

Gracias a la tantas veces citada monografía de Varela de Vega es fácil seguir el itinerario que llevó a Montes a las cumbres de los últimos años de su vida. En resumen se pueden establecer las siguientes etapas: se puede cifrar el comienzo —un comienzo tímido, pero comienzo al fin y al cabo,— en 1888, cuando Montes decidió acudir, con su *Orfeón*, a un certamen musical convocado en Vigo, de interpretación práctica por el mismo Orfeón y de composición; Montes compuso para esa ocasión dos obras: una *Alborada* para banda popular, titulada "Amanecer en Vigo", y una *Romanza* para canto y piano (Varela de Vega, pág. 226); presidía el Jurado el gran violinista Jesús de Monasterio y Montes obtuvo el primer premio con la *Alborada* y una mención honorífica para la *Romanza*; parece que también el orfeón obtuvo un importante premio (ibid. y pág. 273). Al año siguiente se celebraba la Exposición Universal de París, y aunque Montes no pudo asistir a ella con su Orfeón, por dificultades económicas, sí lo hizo el otro gran director gallego de coros, Pascual Veiga, quien obtuvo un resonante triunfo, logrando nada menos que la Medalla de Oro; Veiga, en un telegrama enviado a Lugo el mismo día del triunfo, enviaba expresamente un abrazo para Montes, y en otro telegrama desde Venta de Baños, ya de vuelta a casa, vuelve a encarar al destinatario que abrazasen "al buen amigo Montes" (Varela de Vega, pág. 228).

⁵⁰ El único músico gallego que se puede comparar con Montes en saber reflejar el alma gallega a través de su música es el trovador del siglo XIII Martín Códax.

Sucedía todo eso en el mes de agosto de 1889, y tengo para mí que esta anécdota del triunfo de Veiga en París influyó decisivamente en Montes respecto al camino que debía tomar en este punto. Por otra parte, el ambiente general en Galicia respecto al canto popular y a lo que podríamos llamar “música gallega” había cambiado sustancialmente de lo que era veinte y cinco años antes, cuando Montes dejó el Seminario, y que él lo percibió claramente. Al año siguiente, 1890, sí acudió con su Orfeón a un concurso de orfeones celebrado en Santander, obteniendo el segundo premio.

Ese mismo año 1890 creo que debe ser considerado como el punto de inflexión en el proceso artístico de Montes, pues el mes de agosto se celebró en La Coruña un Certamen musical, al que él se presentó con tres composiciones, con las que obtuvo otros tantos premios; y esas composiciones eran una *Plegaria* para orfeón, una *Balada* para canto y piano y una *Sonata* “imitativa de algún aire gallego” para cuarteto de cuerda; la *Balada* era “As lixeiras anduriñas”; de la *Sonata* hizo luego él mismo un arreglo para banda y otro para piano. Las tres obras, en alguna de sus diversas versiones, fueron publicadas por Canuto Berea, de La Coruña.

Es indispensable pararnos en dos de esas composiciones: la *Balada* y la *Sonata*, porque en la primera está el origen de esas maravillosas *Seis Baladas Gallegas*, que constituyen una de las máximas cotas de nuestra música culta de inspiración popular, y la *Sonata* sería la primera de una serie impresionante de obras que podríamos llamar sinfónicas de inspiración popular. Esta *Sonata*, que él tituló “Sonata gallega descriptiva”, y de la que, en las varias versiones, y en concreto en las que publicó en Canuto Berea, añade, tras el título, la nota de que fue premiada en el concurso “internacional” de La Coruña, “siendo constituido el Jurado en París”, es, en efecto, un pequeño poema sinfónico, descrip-

tivo de los trabajos del campo y de los afectos que los labradores experimentan en los diversos momentos del día. No en la versión de banda, pero sí en la de piano, que se conserva, autógrafa, se van añadiendo interesantísimas notas descriptivas, y, lo que es no menos importante, las canciones populares en que están inspiradas las diversas melodías. Se debe añadir, finalmente, que aquí está, prácticamente en su integridad, la *Balada* “O pensar do labrego”, que luego publicaría como nº 6 de sus *Seis Baladas Gallegas*.

Lo demás ya vino por sí solo. Pero es de notar que, lo mismo que queda dicho respecto de sus obras religiosas, ni una sola de las composiciones sinfónicas, o, de cualquier modo, instrumentales, que él compuso en este estilo, nació como fruto de su vocación innata de compositor, sino que todas nacieron como respuesta a unos estímulos externos: la mayor parte de ellas para presentarse a concursos y certámenes; algunas pocas a petición de su amigo el editor coruñés Canuto Berea; algunas más por otras circunstancias similares.

No parece que sea el caso de ir narrando las vicisitudes de todas y cada una de estas composiciones. Pero sí me parece que debo hacerlo con una, la *Fantasia sobre aires gallegos*, por la relación íntima que tiene con la más popular de las obras gallegas de Montes, la “balada” *Negra ombra*.

Nacieron, una y otra, en 1892. No voy a narrar aquí en detalle la historia de estas composiciones, que acabo de publicar en el volumen VII de las *Obras Musicales de Juan Montes*, que van a recibir inmediatamente. Sólo resumirles los hechos más esenciales, al menos según lo que en este momento sé del tema: en enero de 1892 Montes aún no se había interesado, en profundidad, por el folklore musical gallego; lo asevera él explícitamente en una carta, del 2 de enero de ese año, a don Casto Sampedro, de Pontevedra; pero inmediatamente comenzó a interesarse,

parece que por insistencia del maestro pontevedrés, que estaba entonces recogiendo afanosamente materiales para su cancionero popular gallego, de modo que unas semanas después (la fecha exacta no se conoce) Montes le envió unas hojas con una buena colección de cantos, recogidos, la mayor parte de ellos, en Lugo; entre estos cantos hay un "alalá", que, aunque tiene cierto parecido con uno que ya había recogido y publicado Marcial del Adalid, tiene también con él notables diferencias; en la versión de Montes –que es autógrafa y se conserva en el Museo de Pontevedra– ese "alalá" no tiene letra, pero Casto Sampedro le puso una, que, por cierto, no está del todo bien acomodada. Ese mismo año, en la primavera, se anunció un "Certamen Literario, Científico y Musical", que se iba a celebrar en Pontevedra en agosto; Montes presentó a él dos composiciones, las dos tituladas "baladas": la *Negra sombra*, para orfeón, y *Doce sono*, para canto y piano; paradójicamente, la primera no tuvo el primer premio, que fue para *Doce sono*. En julio de ese mismo año –por tanto, cuando había ya compuesto, y quizás enviado ya a Pontevedra, la "balada" *Negra sombra*, se enteró de un concurso promovido por la Asociación "Aires da miña

terra", de La Habana, que pedía una "Fantasía sobre aires gallegos" para orquesta, con dos importantes premios; Montes compuso, parece que en pocas semanas, una *Fantasia* en tres tiempos, aunque previstos que se pudiesen tocar sin solución de continuidad; en el segundo, que tituló, simplemente, "adagio" (mientras el primero lo tituló "Alborada" y el tercero "Muiñeira"), copia, con toda exactitud, la melodía de *Negra sombra*, tal como él la había transformado, de aquel "alalá" que había enviado a Casto Sampedro, para la "balada" de orfeón de Pontevedra. La *Fantasia* tuvo el primer premio, lo que significó para Montes y para todo Lugo un triunfo extraordinario; así que es comprensible que cuando, poco después, a petición de Canuto Brea, completó la serie de las "Seis Baladas Gallegas" e hizo la versión para canto y piano de *Negra sombra*, que publicó como número 2 de la colección, añadiera, con comprensible satisfacción, en el título que estaba tomada "de una fantasía para orquesta, laureada con primer premio en el Certamen celebrado por la Sociedad Aires d'a miña terra de La Habana", añadiendo todavía: "Letra de D^a Rosalía Castro. Música de Juan Montes".

