



Universidad
Internacional
de Valencia

Música y Fe: El Legado del Padre Manuel Gámez López en la Hermandad del Monte Calvario (Málaga)

Titulación:
Máster Universitario en
Interpretación e
Investigación Musical

Curso académico
2024 – 2025

Alumno/a: González
Regalado, Antonio Jesús
D.N.I: 77183011W

Director/a de TFM: Alicia
Lopez Carral

Convocatoria:

Segunda

Índice

Agradecimientos.....	I
Resumen.....	I
Abstract.....	II
Índice de figuras.....	III
Introducción.....	1
Presentación del objeto de estudio.....	1
Justificación del objeto de estudio.....	1
Estado de la cuestión.....	2
Objetivos y preguntas de investigación.....	5
Metodología.....	6
Capítulo 1. La Hermandad del Monte Calvario (Málaga).....	8
Capítulo 2. El Padre Manuel Gámez López.....	16
Capítulo 3. Producción musical de Manuel Gámez.....	24
Capítulo 4. El Padre Gámez para el Monte Calvario.....	33
Adoramus te Christe.....	34
Christus factus est.....	38
Miserere (Salmo 50).....	43
Planctus Beatae Virginis Perdolentis.....	46
Salve Regina.....	51
Conclusiones y futuras líneas de investigación.....	55
Bibliografía.....	58

Agradecimientos

A mi tutora Alicia por su buen hacer.

A la Hermandad del Monte Calvario (Málaga) y su Teniente Hermano Mayor Gonzalo Otalecu.

A mi familia, la de Málaga y la de Pamplona, por su apoyo incondicional, en especial a Ana Esperanza y Maren, por toda vuestra ayuda durante este año.

Resumen

El presente trabajo aborda el estudio de la figura del Padre Manuel Gámez López, sacerdote y compositor que desempeñó un papel central en la configuración de la música sacra malagueña del siglo XX, con especial atención a su estrecha vinculación con la Hermandad del Monte Calvario. A través de una metodología histórico-documental y del análisis musical de las principales obras compuestas para dicha corporación, se ofrece una aproximación al corpus de Gámez que permite comprender su doble dimensión pastoral y artística, marcada por la sencillez, la funcionalidad litúrgica y la adaptación a la religiosidad popular. El examen detallado de piezas como el *Miserere*, el *Salve Regina* o el *Christus factus est* evidencia la síntesis que logró entre tradición gregoriana, polifonía renacentista y sensibilidad contemporánea, consolidando un repertorio que, más allá de su valor estético, se ha convertido en signo identitario para la hermandad y en parte esencial del patrimonio musical inmaterial de Málaga.

Palabras clave: Manuel Gámez López, Hermandad del Monte Calvario, Málaga, patrimonio musical, música sacra, análisis musical.

Abstract

This dissertation studies the figure of Father Manuel Gámez López, priest and composer who played a central role in shaping sacred music in Málaga during the twentieth century, with particular attention to his close ties to the Hermandad del Monte Calvario. Through a historical-documentary methodology and the musical analysis of his main works for this brotherhood, the research offers an approach to Gámez's corpus that reveals his dual pastoral and artistic dimension, characterized by simplicity, liturgical functionality, and adaptation to popular religiosity. The detailed examination of pieces such as the *Miserere*, *Salve Regina*, and *Christus factus est* shows the synthesis he achieved between Gregorian tradition, Renaissance polyphony, and contemporary sensitivity, consolidating a repertoire which, beyond its aesthetic value, has become both a sign of identity for the brotherhood and an essential part of Málaga's intangible musical heritage.

Keywords: Manuel Gámez López, Hermandad del Monte Calvario, Málaga, musical heritage, sacred music, musical analysis.

Índice de figuras

Figura 1. Primera salida procesional de la Hermandad del Monte Calvario (1978)	12
Figura 2. Capilla del Monte Calvario	15
Figura 3. Glorieta Padre Manuel Gámez y busto conmemorativo	21
Figura 4: Portada Ave Verum Corpus.....	30
Figura 5: Portada <i>O Salutaris Hostia</i>	31
Figura 6: Portada <i>Jerusalem</i>	32
Figura 7. <i>Adoramus te Christe</i> , compases 12-16	37
Figura 8. <i>Adoramus te Christe</i> , compases 17-21	38
Figura 9. <i>Christus factus est</i> , compases 1-3	40
Figura 10. <i>Christus factus est</i> , compases 8-10	41
Figura 11. <i>Christus factus est</i> , compases 15-19	42
Figura 12. <i>Miserere</i> (Salmo 50), primer fragmento	45
Figura 13. <i>Planctus Beatae Virginis Perdólentis</i> , compases 1-10	48
Figura 14. <i>Planctus Beatae Virginis Perdólentis</i> , compases 9-14	49
Figura 15. <i>Planctus Beatae Virginis Perdólentis</i> , compases 15-19	50
Figura 16. <i>Salve Regina</i> , compases 1-5	52

Introducción

Presentación del objeto de estudio

El presente Trabajo de Fin de Máster se centra en la figura del sacerdote y músico malagueño Manuel Gámez López (1927-2019), y su estrecha vinculación con la Cofradía del Monte Calvario, corporación penitencial de la Semana Santa de Málaga. El objeto de estudio se centra en la totalidad de su producción musical, por un lado un análisis general del corpus recogido en *Para ti es mi música, Señor*, y por otro el examen detallado de las composiciones vinculadas a la Hermandad del Monte Calvario.

A lo largo de varias décadas, el Padre Gámez ejerció como director espiritual del Monte Calvario, colaborando activamente en la configuración de su identidad religiosa y musical. Su aportación no se limitó al acompañamiento pastoral, sino que incluyó también la creación y adaptación de repertorio musical para los cultos internos y externos de la cofradía. El trabajo se propone identificar, documentar y contextualizar el conjunto de obras vinculadas expresamente a esta corporación, atendiendo tanto a las fuentes documentales como a los testimonios de la propia hermandad.

Este enfoque permite aproximarse a la figura del Padre Gámez desde una perspectiva situada, analizando no sólo el contenido de sus composiciones, sino también su función en el seno de una comunidad concreta, atendiendo al cruce entre música litúrgica, religiosidad popular y memoria sonora, estableciendo un marco adecuado para comprender el impacto cultural y pastoral de su obra en un ámbito local pero representativo del patrimonio musical andaluz.

Justificación del objeto de estudio

La elección del objeto de estudio responde, en primer lugar, a una necesidad de viabilidad metodológica y delimitación temática. El extenso corpus musical del Padre Gámez se encuentra reunido en su mayor parte en la publicación *Para ti es mi música, Señor* (Diputación de Málaga, 2010). Frente a un enfoque generalista, se ha optado por una aproximación focalizada que permita mayor profundidad y rigor, centrando la

atención en su producción asociada a una de las cofradías más emblemáticas de la religiosidad malagueña.

En este sentido, conviene señalar que en un primer momento el proyecto estuvo planteado de forma amplia, con la intención de abordar la música procesional de Málaga en su conjunto. Sin embargo, esta aproximación resultaba excesiva para los márgenes de un Trabajo de Fin de Máster, dado el elevado número de fuentes, autores y repertorios implicados. Ante esta dificultad, se optó por acotar el estudio y focalizarlo en la figura del Padre Manuel Gámez López y, de manera específica, en su estrecha vinculación con la Hermandad del Monte Calvario. Esta delimitación permite trabajar con un corpus manejable y de alta relevancia histórica y musicológica, garantizando así un análisis riguroso y en profundidad.

En segundo lugar, la vinculación del Padre Gámez con la Cofradía del Monte Calvario constituye un caso singularmente revelador para abordar las relaciones entre música, liturgia y espiritualidad popular. Su papel como guía espiritual, su participación activa en los cultos y la creación de un repertorio específico para la hermandad convierten esta conexión en una vía idónea para estudiar cómo la música puede mediar entre la tradición litúrgica y las formas contemporáneas de expresión religiosa.

Por último, este enfoque contribuye a paliar una evidente laguna en la bibliografía musicológica española. A pesar de la relevancia eclesial y cultural del Padre Gámez, su figura no ha sido aún objeto de un estudio académico sistemático. Al documentar su legado musical en una cofradía concreta, este trabajo no solo visibiliza una faceta poco estudiada de su actividad, sino que también ofrece claves para comprender la pervivencia del repertorio sacro en contextos comunitarios actuales. Desde la perspectiva de los estudios sobre patrimonio musical y religiosidad popular, se trata de una aportación pertinente y necesaria.

Estado de la cuestión

El estudio de la figura del Padre Manuel Gámez López se enfrenta, en primer lugar, a una limitación evidente: la escasez de trabajos académicos propiamente dichos que hayan abordado su vida y su obra de manera sistemática. A diferencia de otros compositores sacros del siglo XX en España, Gámez no ha sido objeto de monografías

ni de tesis doctorales específicas, lo que convierte en pionero cualquier intento de investigación centrada en su persona. No obstante, su nombre aparece en diversas fuentes que, aunque fragmentarias, permiten reconstruir el grado de atención que ha recibido hasta ahora en distintos ámbitos culturales, litúrgicos y cofrades.

Las primeras menciones de relevancia se encuentran en publicaciones de prensa local y regional, que se han hecho eco de su actividad musical desde mediados del siglo XX. Periódicos como *Sur* y *Málaga Hoy* han publicado artículos sobre su labor al frente de coros, su faceta de compositor litúrgico y su implicación en la vida cultural de la ciudad. Especialmente tras su fallecimiento en 2019, diversos medios ofrecieron semblanzas biográficas donde se destacaba su contribución a la música religiosa y su papel como sacerdote cercano a la religiosidad popular (Málaga Hoy, 2019). Estas fuentes periodísticas, si bien no constituyen investigaciones musicológicas, aportan datos contextuales valiosos sobre la percepción social de su figura.

Otro conjunto de referencias proviene de revistas y boletines editados por instituciones religiosas y cofrades. La Diócesis de Málaga, a través de su portal oficial y de publicaciones impresas, ha difundido entrevistas y necrológicas que subrayan la relevancia pastoral y musical de Gámez en la vida diocesana (Diócesis de Málaga, 2019). En estos textos se resaltan su formación en el seminario, su amor por el canto gregoriano y la polifonía, así como su dedicación a la dirección de coros como la Coral Santa María de la Victoria. Igualmente, boletines de hermandades malagueñas, como los de la Archicofradía de los Dolores de San Juan o la Hermandad del Monte Calvario, han incluido referencias a composiciones específicas suyas, sobre todo himnos y salves dedicados a titulares marianos. Estos documentos, aunque de circulación limitada, son esenciales porque muestran la recepción viva de su música en contextos concretos de culto y devoción.

La Agrupación de Cofradías de Málaga también ha desempeñado un papel en la difusión de la figura de Gámez. En su página web y en publicaciones conmemorativas se le ha descrito como “uno de los personajes ilustres de la historia cofrade del siglo XX” (Agrupación de Cofradías de Málaga, 2019). También se le reconoce como pregonero de la Semana Santa en 1980 y como director espiritual de hermandades, entre ellas el Monte Calvario. Estas menciones lo vinculan estrechamente con la religiosidad popular malagueña, enmarcando su obra en un contexto comunitario y devocional.

Entre las fuentes más relevantes se encuentra la publicación en dos volúmenes *Para ti es mi música, Señor*, editada por la Diputación de Málaga en 2010. Este trabajo recopila más de quinientas páginas de partituras de Gámez, abarcando desde los años cincuenta hasta comienzos del siglo XXI (Diputación de Málaga, 2010). Aunque se trata de una edición de carácter recopilatorio y no analítico, constituye la referencia más completa sobre su producción musical. En ella se incluyen misas, himnos, motetes, responsorios y cantos populares, y representa una base fundamental para cualquier estudio posterior. Este libro, al reunir en un solo corpus la obra dispersa de Gámez, le otorga un reconocimiento institucional y académico que hasta entonces había sido inexistente.

Además de la recopilación de la Diputación, existen documentos de archivo que amplían el conocimiento sobre su actividad. Por ejemplo, el Archivo Histórico de la Archicofradía de los Dolores de San Juan conserva la partitura manuscrita de un *Stabat Mater* compuesto por Gámez en 1980, dedicado a la Virgen de los Dolores (Archivo de los Dolores de San Juan, 2020). Este tipo de fuentes primarias son fundamentales para entender la conexión de su música con las cofradías y los cultos externos, aunque su acceso suele estar restringido a investigadores. Igualmente, los archivos diocesanos contienen correspondencia y escritos relacionados con su labor como Delegado de Liturgia y Maestro de Capilla, lo que abre la puerta a futuras investigaciones documentales.

La literatura cofrade también ha servido para difundir su legado. En sitios web especializados en patrimonio musical procesional, como *Patrimonio Musical* o foros de Semana Santa, se mencionan composiciones de Gámez vinculadas a hermandades malagueñas, así como homenajes póstumos organizados por bandas de música (Patrimonio Musical, 2020). Si bien estas menciones no tienen un carácter académico, reflejan el interés de la comunidad cofrade por mantener viva la memoria de sus aportaciones.

Un aspecto relevante del estado de la cuestión es la ausencia de estudios en revistas de musicología o congresos especializados. Aunque existen investigaciones sobre la música sacra española contemporánea y sobre la recepción del Concilio Vaticano II en la música litúrgica (Virgili Blanquet, 2010), Gámez no suele aparecer en dichos trabajos más que de forma tangencial, como ejemplo local de la renovación musical posconciliar. Esta falta de presencia en la bibliografía musicológica contrasta

con su amplia difusión en la práctica litúrgica y cofrade, lo que señala un vacío evidente en la investigación académica.

Señalar también la dimensión institucional de los reconocimientos. En 1978, Gámez ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, con un discurso sobre el maestro barroco Juan Francés de Iribarren (Gámez Lopez, 1978). Aunque la documentación publicada sobre su ingreso se centra en Iribarren, indirectamente constituye una fuente sobre la proyección cultural de Gámez y su preocupación por el rescate del patrimonio musical histórico. De igual manera, su nombramiento como Hijo Adoptivo de Málaga y Hijo Predilecto de Fuengirola ha sido recogido en actas municipales y notas de prensa, que contribuyen a dimensionar el reconocimiento civil a su figura.

En suma, el estado de la cuestión permite afirmar que la figura del Padre Manuel Gámez ha sido documentada en múltiples contextos: prensa local y regional, boletines cofrades, publicaciones diocesanas, homenajes musicales, ediciones institucionales y archivos históricos. Sin embargo, ninguna de estas fuentes constituye un estudio académico exhaustivo sobre su obra y su influencia. Lo que existe hasta ahora es una constelación de referencias dispersas que reconocen su papel como sacerdote, compositor y referente cultural de Málaga. El presente trabajo, por tanto, se justifica en la necesidad de sistematizar y analizar de manera rigurosa esa información, otorgándole al Padre Gámez el lugar que le corresponde dentro de la historiografía musical española contemporánea.

Objetivos y preguntas de investigación

El presente Trabajo de Fin de Máster tiene como finalidad estudiar de manera rigurosa la figura del Padre Manuel Gámez López, sacerdote y compositor que dejó una profunda huella en la vida religiosa y musical de la ciudad de Málaga durante el siglo XX. Su trayectoria constituye un ejemplo paradigmático de cómo la música puede convertirse en un medio privilegiado de expresión de la fe y en un instrumento de cohesión comunitaria dentro del marco eclesial y cofrade. La investigación se centra especialmente en la relación que mantuvo con la Hermandad del Monte Calvario, corporación a la que estuvo estrechamente vinculado y para la que compuso un repertorio específico que hoy forma parte de su patrimonio sonoro.

El objetivo general de este trabajo es analizar la trayectoria vital y musical del Padre Gámez en su doble condición de sacerdote y músico, poniendo de relieve la relevancia cultural y espiritual de su producción. Para lograrlo, resulta imprescindible atender a su biografía desde la perspectiva pastoral y musical, profundizando en su formación en el seminario, en la labor ejercida como director de coros y en su papel como difusor de la música sacra en Málaga. Igualmente, se pretende examinar el conjunto de su obra para comprender su amplitud, sus características estilísticas y su inserción dentro de las corrientes musicales del siglo XX, con especial énfasis en aquellas composiciones destinadas a la Hermandad del Monte Calvario. De este modo, el análisis permitirá no solo valorar la contribución de Gámez al acervo musical de la diócesis, sino también identificar cómo su música se convirtió en un elemento constitutivo de la espiritualidad y la identidad de la corporación.

En coherencia con los objetivos planteados, el presente trabajo busca dar respuesta a una serie de preguntas de investigación que articulan el recorrido de la memoria histórica y musical del Padre Manuel Gámez. En primer lugar, resulta pertinente preguntarse cuál ha sido la trayectoria histórica de la Hermandad del Monte Calvario y de qué manera este contexto cofrade sirvió de marco para la posterior vinculación del sacerdote y compositor con la corporación. En segundo término, se plantea el interrogante acerca de la biografía del Padre Gámez, atendiendo tanto a su formación pastoral como a su formación musical, con el propósito de esclarecer cómo ambos aspectos confluyeron en la construcción de su identidad como sacerdote músico y en su capacidad de difusión de la música sacra en Málaga. Otra cuestión esencial que guía esta investigación se centra en determinar cuáles son las características generales de la producción musical de Manuel Gámez, analizando las líneas estilísticas, litúrgicas y estéticas que definen su obra en su conjunto. Finalmente, se formula la pregunta sobre qué composiciones dedicó específicamente a la Hermandad del Monte Calvario y cómo son en profundidad.

Metodología

El trabajo se desarrolla a partir de un proceso metodológico de carácter cualitativo y documental, afinado progresivamente conforme avanza la investigación. El enfoque adoptado combina distintas estrategias complementarias que permiten abordar tanto la dimensión histórica como la musical del objeto de estudio.

En primer lugar, se lleva a cabo una revisión histórico-documental que incluye bibliografía especializada, prensa local, artículos académicos y fuentes institucionales. A esta labor se suma el acceso directo a documentación interna de la Hermandad del Monte Calvario, facilitada por varios de sus miembros, lo que ha permitido la consulta de boletines, crónicas y actas de especial valor para contextualizar la producción musical vinculada a la corporación. Asimismo, se realizaron visitas a la sede de la hermandad y se mantuvieron conversaciones informales con hermanos y colaboradores cercanos, las cuales, aunque no constituyen entrevistas en sentido estricto, proporcionaron información cualitativa relevante sobre la recepción y vigencia de las composiciones de Gámez en la práctica devocional.

El núcleo metodológico se completa con el análisis musical de las obras específicamente dedicadas a la Hermandad del Monte Calvario. Dicho análisis se centra en resaltar los rasgos estilísticos, formales y expresivos más significativos en relación con su contexto litúrgico y devocional, sin pretender una descripción técnico-analítica exhaustiva. Para ello se toma como referencia el modelo de Jan La Rue (1970), basado en el criterio SAMER (Sonido, Armonía, Melodía, y Ritmo), ampliamente reconocido en la investigación musicológica. Este marco posibilita una aproximación integral a las obras y facilita la identificación de los elementos característicos del lenguaje de Gámez en conexión con la tradición y con su función pastoral.

Por razones legales vinculadas a los derechos de autor, no se incluyen en este trabajo las partituras completas de las composiciones analizadas. En su lugar, se reproducen fragmentos seleccionados que ilustran los aspectos tratados en el análisis, asegurando así el rigor académico, la ejemplificación suficiente y el respeto a la normativa vigente sobre propiedad intelectual.

Capítulo 1. La Hermandad del Monte Calvario (Málaga)

La devoción que daría origen a la Hermandad del Monte Calvario de Málaga se remonta a la segunda mitad del siglo XV, en el marco de la conquista de la ciudad por los Reyes Católicos en 1487. La implantación del cristianismo en la ciudad conquistada no se limitó a la construcción de parroquias y conventos, sino que implicó la configuración de un paisaje religioso marcado por los conventos de órdenes regulares que buscaban encarnar las devociones ligadas a la espiritualidad de la época. Entre ellas, los Mínimos de San Francisco de Paula establecieron en Málaga su convento junto a la imagen de la Virgen de la Victoria, pronto declarada patrona de la ciudad y de gran relevancia para la religiosidad malagueña (Llordén, 1962). La práctica de los Vía Crucis en torno al Monte Calvario, promovida por los Mínimos desde fechas tempranas, constituyó un elemento distintivo del culto penitencial de la ciudad (García de la Morena, 2005).

La fundación documentalmente reconocida de la hermandad se sitúa en 1656, cuando se constituyó la Hermandad del Santo Cristo del Calvario bajo la tutela de los frailes Mínimos, con la finalidad expresa de mantener viva la práctica devocional de rezar el Vía Crucis en la colina todos los viernes del año. Como parte de sus estatutos iniciales, se establecía la obligación de que doce hermanos, en alusión a los apóstoles, mantuvieran de forma constante la oración y la práctica penitencial, acompañada del culto a imágenes de Cristo, la Virgen y San Francisco de Paula en el templo construido en el monte (Cofradía del Monte Calvario, s.f.). Este modelo organizativo se inserta en la espiritualidad barroca de la Contrarreforma, que buscaba intensificar las prácticas penitenciales como forma de reforzar la identidad católica frente al protestantismo (Marín, 1999).

A lo largo del siglo XVII, la ermita y la hermandad adquirieron relevancia en el tejido religioso malagueño. Diversas crónicas de la época señalan que los viernes de Cuaresma acudía gran número de fieles a rezar al Monte Calvario, convirtiéndose el enclave en un espacio de referencia para la devoción popular (Ramos, 1987). La procesión cuaresmal que partía desde el convento de la Victoria hasta la Catedral cada Viernes Santo simbolizaba esa importancia, con un cortejo integrado por más de un centenar de penitentes vestidos con túnicas negras y cargando cruces al hombro, en clara evocación a la pasión de Cristo (Cofradía del Monte Calvario, s.f.). La singularidad

de este acto penitencial lo distinguía de otras manifestaciones procesionales de la ciudad, otorgando a la hermandad un carácter austero y riguroso.

Durante el siglo XVIII, el Monte Calvario experimentó un proceso de consolidación arquitectónica y devocional. La construcción del retablo en la ermita y la erección de cruces de piedra que jalonaban el camino como estaciones del Vía Crucis supusieron hitos relevantes para la fijación del espacio sagrado (Aranda, 2010). Sin embargo, en este periodo también se registran tensiones internas. En torno a 1706 parece haberse producido una escisión que dio lugar a la creación de la Hermandad del Nazareno de los Pasos en el Monte Calvario, también conocida como la del Rocío, que continuó desarrollando el culto en la zona, mientras la hermandad primitiva quedaba en situación de debilidad (Espejo, 2014). Este fenómeno refleja cómo la religiosidad popular malagueña, lejos de ser estática, estuvo atravesada por conflictos, reformas y continuidades propias de la evolución del asociacionismo católico en la Edad Moderna.

La importancia del Monte Calvario en este siglo debe entenderse también en relación con la religiosidad barroca andaluza, caracterizada por la proliferación de hermandades y cofradías que no solo cumplían una función espiritual, sino que actuaban como agentes de cohesión social. El Vía Crucis del Monte Calvario se insertaba en una red de prácticas devocionales que incluía rogativas, procesiones y cultos sacramentales en la ciudad, en los que la participación de diferentes grupos sociales permitía articular la vida urbana en torno a las cofradías (Martín Riego, 2007). La hermandad, por tanto, no solo garantizaba el culto, sino que funcionaba como espacio de identidad comunitaria.

El siglo XIX supuso un cambio drástico para el Monte Calvario y para la religiosidad malagueña en general, en un contexto marcado por las políticas desamortizadoras que afectaron profundamente a las órdenes religiosas. La desamortización de Mendizábal, decretada en 1835, llevó a la exclaustración de los frailes Mínimos y a la pérdida de los bienes vinculados a su convento (Martínez Ruiz, 1985). La salida de los religiosos supuso un duro golpe para la hermandad, que se vio privada de su principal sostén institucional. Sin embargo, la ermita permaneció abierta al culto gracias a la intervención de capellanes y guardeses que, a pesar de la precariedad, garantizaron la continuidad del espacio devocional (Cofradía del Monte Calvario, s.f.). Este fenómeno ilustra cómo, aun en periodos de crisis institucional, el culto popular encontró mecanismos de subsistencia.

La segunda mitad del siglo XIX estuvo marcada por una religiosidad en transformación, en la que las hermandades de pasión malagueñas experimentaron altibajos vinculados a la secularización progresiva del espacio público y a las dificultades económicas de la ciudad (Moreno, 2001). El Monte Calvario mantuvo, pese a todo, un reducido pero constante grupo de devotos que aseguraban la preservación de la ermita y de la tradición del Vía Crucis. La persistencia de estas prácticas demuestra el carácter resiliente de la religiosidad popular malagueña, capaz de adaptarse a contextos adversos sin desaparecer (Pérez, 1998).

El inicio del siglo XX trajo consigo un cierto resurgir del culto en el Monte Calvario, favorecido por la construcción del Seminario Conciliar contiguo, cuya primera piedra fue colocada en 1920. La inauguración de esta institución supuso una revitalización del entorno y reforzó los vínculos entre el clero diocesano y la ermita (Aranda, 2010). La figura del obispo Manuel González, posteriormente canonizado, resultó crucial en este proceso, ya que promovió la celebración de cultos regulares en el lugar, como la misa del Viernes de Dolores y el Vía Crucis de Cuaresma desde San Lázaro (González, 1932/2016). Estos gestos revitalizaron la tradición y pusieron las bases para una nueva etapa de consolidación.

Sin embargo, la Guerra Civil truncó ese proceso de recuperación. En julio de 1936, la ermita fue profanada y las imágenes destruidas, con la excepción del retablo, que logró salvarse del expolio (Ramos, 1987). La devastación patrimonial que sufrieron muchas hermandades malagueñas en aquellos años afectó también al Monte Calvario, que perdió sus titulares históricos. No obstante, en 1937, gracias a la gestión del capellán Prudencio Jiménez, se incorporó una nueva talla mariana bajo la advocación de Santa María del Monte Calvario, adquirida en Granada y concebida como una prolongación de la devoción a la Virgen de la Victoria (Cofradía del Monte Calvario, s.f.). Este hecho constituye un hito fundamental, pues permitió la reanudación del culto mariano en la ermita y aseguró la continuidad del fervor en torno al Monte.

Durante las décadas de 1940 y 1950 se consolidaron nuevas prácticas devocionales, entre las que destaca el Septenario Doloroso en honor a la Virgen, instaurado en 1944. Esta celebración, mantenida de forma ininterrumpida desde entonces, constituye una de las señas de identidad de la hermandad, y la vincula con tradiciones penitenciales extendidas en Andalucía, en las que la exaltación de los Dolores de María ocupa un lugar central (Moreno, 2001). La perseverancia en mantener

esta práctica distingue al Monte Calvario dentro del panorama cofrade malagueño y refuerza su carácter singular.

La segunda mitad del siglo XX fue testigo de un proceso de recuperación más estructurado, en el que la ermita se convirtió nuevamente en foco de atracción para los fieles. En 1970 se incorporó la imagen del Santísimo Cristo Yacente de la Paz y la Unidad, obra del escultor Antonio Eslava Rubio, que devolvió al Monte una figura cristológica de gran fuerza simbólica (Espejo, 2014). Pocos años después, en 1972, el imaginero Luis Álvarez Duarte realizó una nueva mascarilla para la Virgen, enriqueciendo así el patrimonio artístico de la hermandad (Aranda, 2010). Estas incorporaciones marcaron un punto de inflexión y anunciaban la reorganización formal que se produciría en 1978.

El proceso de reorganización formal de la hermandad tuvo lugar en un contexto de renovación general del movimiento cofrade malagueño, coincidiendo con la transición democrática en España y con una revitalización de las prácticas religiosas en la ciudad. El 7 de octubre de 1978 se constituyó la comisión reorganizadora de la Hermandad del Monte Calvario, presidida por Fernando Espinosa y con la guía espiritual del capellán Manuel Gámez, quien ya venía desempeñando un papel decisivo en la recuperación del culto (Cofradía del Monte Calvario, s.f.). Esta reorganización supuso no solo la restitución jurídica de la hermandad, sino también la recuperación de su capacidad de proyectarse hacia el espacio público a través de la estación penitencial.

La primera salida procesional tras la reorganización tuvo lugar en la Semana Santa de 1979, con la representación de la Sagrada Mortaja, integrada por el Cristo Yacente y Santa María del Monte Calvario. Este acontecimiento, que despertó gran expectación, devolvía al Monte Calvario a la vida cofrade malagueña después de décadas de inactividad procesional (Espejo, 2014). En 1980 la hermandad trasladó su salida al Viernes Santo, consolidándose como parte del cortejo oficial de esa jornada, lo que fortaleció su integración en la estructura de la Semana Santa de Málaga (Aranda, 2010). Finalmente, el 17 de julio de 1981, el Obispado de Málaga aprobó sus reglas, lo que otorgaba plena legitimidad canónica a la corporación (Ramos, 1987).



Figura 1: Primera salida procesional de la Hermandad del Monte Calvario (1978).

Fuente: Hermandad del Monte Calvario (s. f.).

Durante la década de 1980, la hermandad experimentó un notable crecimiento. En 1988 se formalizó la adscripción perpetua de la ermita a la corporación, reconociendo así la continuidad histórica de la hermandad y asegurando su estabilidad patrimonial (Cofradía del Monte Calvario, s.f.). Este hecho resultó crucial, ya que consolidaba jurídicamente la vinculación de la cofradía con su sede natural. Paralelamente, el cortejo procesional fue ganando relevancia en el panorama del Viernes Santo, destacando por la sobriedad y el carácter penitencial que lo distinguían de otras cofradías de la jornada (Martín Riego, 2007).

La década de 1990 supuso una etapa de consolidación y de importantes proyectos patrimoniales. En 1995, coincidiendo con el quinto centenario de la ermita, se inauguró la casa de hermandad, lo que fortaleció la vida interna de la corporación, dotándola de un espacio para la gestión y el encuentro de los hermanos (Aranda, 2010). Ese mismo año se estrenó el trono de Santa María del Monte Calvario, que significó un hito artístico y procesional y permitió la participación más destacada de la Virgen en la procesión del Viernes Santo (Espejo, 2014). Además, la hermandad alcanzó el tercer

lugar en el orden procesional de la jornada, lo que reflejaba su creciente reconocimiento dentro del conjunto cofrade de la ciudad (Ramos, 1987).

No obstante, el final de la década trajo consigo un serio contratiempo. La ermita fue cerrada provisionalmente debido al riesgo de derrumbe detectado en su estructura, lo que generó una crisis interna con dimisiones en la Junta de Gobierno y la intervención del Obispado mediante la designación de un delegado episcopal (Cofradía del Monte Calvario, s.f.). La situación fue reconducida gracias a la elección de una nueva directiva y a la ejecución de obras de reconstrucción, culminadas en 1999 con la reapertura y bendición del templo, lo que permitió restablecer la normalidad en la vida de la hermandad (Aranda, 2010). Este episodio evidenció la vulnerabilidad patrimonial de la corporación, pero también su capacidad de superar las dificultades mediante el esfuerzo comunitario.

El inicio del siglo XXI marcó una nueva etapa de esplendor para la Hermandad del Monte Calvario, caracterizada por la recuperación patrimonial, el fortalecimiento devocional y la consolidación de su papel en la Semana Santa malagueña. En 2001 se acometió la restauración de la imagen de Santa María del Monte Calvario, realizada por Juan Manuel Miñarro, lo que supuso un refuerzo en la preservación del patrimonio artístico de la corporación (Espejo, 2014). En 2005 se bendijo la talla del Santo Cristo del Calvario en la ermita de San Lázaro, ampliando el acervo devocional de la hermandad y vinculándola con tradiciones históricas del enclave (Cofradía del Monte Calvario, s.f.).

Sin embargo, el año 2006 trajo consigo un acontecimiento adverso de gran impacto: un incendio en la ermita dañó gravemente las imágenes titulares. A pesar de la gravedad del suceso, las tallas pudieron ser restauradas y regresaron en 2007 para presidir el Vía Crucis oficial de la Agrupación de Cofradías, en un acto cargado de simbolismo que reafirmó la capacidad de resiliencia de la hermandad (Aranda, 2010). Ese mismo año se estrenó el trono definitivo de la Sagrada Mortaja, consolidando así la configuración patrimonial de la cofradía en el cortejo procesional del Viernes Santo (Ramos, 1987). Estos hitos demostraron que, lejos de debilitarse, la hermandad era capaz de transformar la adversidad en oportunidad de renovación.

La década de 2010 supuso un notable crecimiento en la vida de la corporación. En 2009, la Virgen fue proclamada “Abadesa perpetua” por las Clarisas Capuchinas, reforzando los lazos espirituales con otras comunidades religiosas de la ciudad (Espejo,

2014). Ese mismo año se conmemoró el XXX aniversario de la primera salida procesional tras la reorganización de 1978, lo que evidenciaba la madurez alcanzada por la hermandad en tan solo tres décadas. En 2012 se produjo un cambio generacional en la Junta de Gobierno, que introdujo nuevos proyectos, entre los que destaca la incorporación del palio de la Virgen y la organización del primer Vía Lucis con el Cristo Resucitado desde el Monte Calvario hasta el Seminario (Cofradía del Monte Calvario, s.f.).

En 2013, en el marco del Año de la Fe, la hermandad participó en eventos extraordinarios de gran repercusión, como la procesión magna “Mater Dei”, consolidando su proyección más allá de la Semana Santa habitual (Aranda, 2010). Asimismo, se aprobó la recuperación de la iconografía primitiva de la Sagrada Mortaja, lo que puso de relieve la voluntad de la hermandad de profundizar en su identidad histórica. En 2016 se conmemoraron el VI centenario del nacimiento de San Francisco de Paula y el 75º aniversario de la llegada de la Virgen, con celebraciones extraordinarias que incluyeron cultos, actos culturales y salidas procesionales de especial relevancia (Martín Riego, 2007).

La hermandad también ha tenido que enfrentarse a pérdidas significativas, entre ellas el fallecimiento, el 17 de octubre de 2019, del padre Manuel Gámez, figura esencial para la reorganización y consolidación de la corporación. Su memoria fue honrada con la inauguración de un busto en bronce en la plaza que lleva su nombre, perpetuando así su vínculo con el Monte Calvario (Espejo, 2014). Este hecho, aunque doloroso, reafirmó la dimensión histórica del capellán dentro de la trayectoria de la hermandad, si bien su análisis detallado corresponde a un estudio específico que trasciende este capítulo.

La llegada de la pandemia en 2020 obligó a la suspensión de las procesiones y cultos públicos, pero la hermandad supo adaptarse mediante la organización de actos conmemorativos por el cincuentenario del Cristo Yacente y la celebración del Septenario Doloroso en formato telemático, lo que muestra su capacidad de mantener viva la devoción incluso en circunstancias adversas (Cofradía del Monte Calvario, s.f.). Con la progresiva recuperación de la normalidad en 2021, la corporación retomó su estación penitencial y emprendió una rehabilitación integral de la ermita, incluyendo la restauración del retablo mayor, las puertas y la capilla lateral (Aranda, 2010). Estas

intervenciones patrimoniales no solo garantizan la preservación del legado histórico, sino que proyectan la hermandad hacia el futuro.

Hoy en día, la Hermandad del Monte Calvario se erige como una de las corporaciones más singulares de la Semana Santa de Málaga, manteniendo un equilibrio entre la fidelidad a sus orígenes penitenciales y la adaptación a los desafíos contemporáneos. Su historia, jalonada por momentos de esplendor y de crisis, refleja la capacidad de la religiosidad popular malagueña de reinventarse y perdurar a lo largo de los siglos. El Monte Calvario no es únicamente un enclave geográfico, sino un espacio de memoria, identidad y fe que sintetiza la trayectoria de una comunidad devocional enraizada en el corazón de la ciudad.



Figura 2: Capilla del Monte Calvario.

Fuente: Hermandad del Monte Calvario (s. f.).

Capítulo 2. El Padre Manuel Gámez López

La trayectoria vital y musical del Padre Manuel Gámez López (1927-2019) no puede entenderse sin tener en cuenta el marco histórico y cultural en el que desarrolló su labor. Málaga, durante el siglo XX, experimentó un notable resurgir de la vida religiosa y cofrade tras los difíciles años de la Guerra Civil y la posguerra, en los que gran parte del patrimonio artístico y musical quedó devastado (González Gómez, 1993). En este proceso de reconstrucción, la música desempeñó un papel fundamental, pues constituía un elemento de cohesión espiritual y comunitaria que reforzaba la identidad católica de la diócesis (López-Calo, 2001).

En este contexto de recuperación, la figura del sacerdote-músico adquirió un peso significativo. La Iglesia malagueña necesitaba no solo clérigos que atendieran la vida pastoral, sino también músicos formados capaces de revitalizar el canto litúrgico y de proveer repertorios adecuados para las celebraciones. El Concilio Vaticano II (1962-1965), con su constitución *Sacrosanctum Concilium*, había subrayado precisamente la necesidad de conservar la tradición musical de la Iglesia y, al mismo tiempo, promover la participación activa del pueblo mediante nuevos cantos en lengua vernácula (Concilio Vaticano II, 1963/2008). Esta doble exigencia, preservar lo antiguo y abrirse a lo nuevo, marcó la pauta de buena parte de la música sacra en España durante las décadas siguientes (López-Cobo, 2015).

Málaga no permaneció ajena a estas transformaciones. La diócesis se encontraba en pleno proceso de revitalización de sus instituciones culturales y religiosas: la Catedral buscaba recuperar parte de su antiguo esplendor musical, mientras que las hermandades de Semana Santa vivían un proceso de reorganización que culminó en la segunda mitad del siglo XX, especialmente con el impulso renovador de 1978 en la Hermandad del Monte Calvario (Martín García, 2008). Fue en este ambiente, de reconstrucción y búsqueda de identidad, donde Manuel Gámez desarrolló su vocación pastoral y musical.

Así, su figura debe situarse en la confluencia de tres dinámicas complementarias: la tradición litúrgica heredada del seminario, donde se formó en canto gregoriano y polifonía clásica; la renovación conciliar, que exigía nuevos repertorios sencillos y participativos; y el resurgir cofrade malagueño, que buscaba dotar de mayor dignidad musical a sus cultos internos y procesiones. En este cruce de caminos, el

Padre Gámez se convirtió en un referente tanto para la liturgia diocesana como para la religiosidad popular, dejando un legado que aún hoy se mantiene vivo en Málaga.

Este contexto, que combina la historia eclesial, la evolución musical y la dimensión cofrade, permite comprender mejor la biografía del Padre Gámez. Su vida no puede narrarse al margen de estas coordenadas, pues cada etapa de su formación y ministerio estuvo atravesada por el compromiso de unir música y fe en un tiempo de cambios profundos.

Manuel Gámez López nació en Fuengirola (Málaga) el 19 de septiembre de 1927, primogénito de una familia numerosa de once hermanos; su padre, funcionario de Correos y Telégrafos, y su madre, dedicada al hogar, configuraron un ambiente de disciplina, fe y trabajo que marcó de forma temprana el carácter del futuro sacerdote y músico (Diócesis de Málaga, 2019). La memoria diocesana subraya que en 1938 la familia se trasladó a Málaga y que el niño Manuel, con once años, ingresó en el Seminario Diocesano, paso que él mismo vinculaba a la huella de su párroco en Fuengirola, José Moreno, sacerdote mártir cuya figura remarcó como detonante vocacional (Archivo Histórico de Dolores de San Juan, s. f.). La combinación de vocación temprana y entorno familiar exigente explica en buena medida el rigor que posteriormente caracterizará su trabajo litúrgico y musical, así como su sentido del servicio eclesial (Diócesis de Málaga, 2019).

Su formación pastoral estuvo anclada en la cultura del Seminario malagueño de posguerra, donde la liturgia solemne y el estudio sistemático de la tradición musical de la Iglesia eran parte constitutiva de la pedagogía clerical: el propio Gámez recordaría que allí “descubrió la extraordinaria belleza de la música sagrada: del canto gregoriano y la polifonía religiosa”, en un itinerario de estudio que él mismo atribuye a la solidez del plan formativo del centro (Diócesis de Málaga, 2010). Esta interiorización de la liturgia, centrada en la primacía del texto sagrado, la inteligibilidad y el carácter orante de la música, será en adelante el criterio hermenéutico de su práctica musical y de sus decisiones como responsable litúrgico en parroquias, en la Catedral y en el Seminario (Diócesis de Málaga, 2018).

En paralelo a la formación teológica, su formación musical fue exigente y precoz: en el Seminario destacó con máximas calificaciones en “música figurada” y en canto gregoriano, y, aún seminarista, inició estudios de armonía y contrapunto con Domingo López Salazar, entonces maestro de capilla de la Catedral de Málaga, estableciendo así

una línea de filiación técnica y estética con la capilla catedralicia. Este aprendizaje institucional se completó con cursos de polifonía y gregoriano en centros monásticos y académicos, Montserrat, Silos, Comillas y Salamanca, que reforzaron su orientación hacia la praxis coral y la recuperación de repertorios clásicos de la Iglesia, formando un perfil híbrido de sacerdote-músico propio del siglo XX español (Diócesis de Málaga, 2019; Archivo Histórico de Dolores de San Juan, s. f.).

Fue ordenado sacerdote en 1950 en la parroquia de la Victoria, y ya en enero de ese mismo año, todavía diácono, había sido nombrado profesor de Música y director de la Schola Cantorum del Seminario, signo de la confianza institucional en sus competencias musicales y pedagógicas (Archivo Histórico de Dolores de San Juan, s. f.). Desde este primer destino docente se aprecia la constante que recorrerá su biografía: integrar la excelencia musical en la vida ordinaria de las instituciones eclesiales de Málaga, del Seminario a la Catedral, y de las parroquias a las cofradías, con una conciencia clara de la función evangelizadora y formativa del canto litúrgico (Diócesis de Málaga, 2010; 2019).

La Catedral de Málaga sería, durante casi seis décadas, su principal ámbito de responsabilidad: entre 1960 y 1980 sirvió como beneficiado sochantre primero (oficio responsable del canto y de la correcta ejecución musical de la liturgia capitular), y desde 1980 hasta su fallecimiento fue canónigo maestro de capilla, sucediendo así a una tradición de maestros de capilla que, a lo largo del siglo XX, configuraron el archivo musical y el estilo de la capilla catedralicia (Diócesis de Málaga, 2019; Junta de Andalucía, s. f.). Esta continuidad institucional conllevó la conservación, renovación y programación del patrimonio coral y organístico de la Catedral, con atención a la normativa litúrgica posconciliar y a la formación de cantores y músicos vinculados al cabildo (Diócesis de Málaga, 2019; Cope Málaga, 2019).

Su ministerio pastoral se extendió más allá del cabildo: fue formador del Seminario, delegado diocesano de Liturgia, presidente de la Comisión Diocesana de Arte Sacro, miembro de la Comisión de Arte y de Liturgia, director del Museo Diocesano de Arte Sacro y consiliario de Acción Católica, además de capellán en diversos colegios y comunidades religiosas (Cope Málaga, 2019). Este mapa de responsabilidades muestra una vocación institucional: articular la vida litúrgica, la educación de la fe y el patrimonio artístico bajo un mismo horizonte de calidad y servicio, de modo que la

música no aparezca como adorno, sino como “forma orante” al servicio del misterio celebrado (Diócesis de Málaga, 2018; 2019).

En el terreno estrictamente musical, la dirección coral fue su gran laboratorio pedagógico y estético. En 1969 fundó la Coral Santa María de la Victoria, considerada piedra angular del movimiento coral malagueño contemporáneo y cantera de cantores profesionales, entre ellos, el barítono Carlos Álvarez, consolidando un repertorio que abarcaba desde el Renacimiento a estrenos contemporáneos (Málaga Hoy, 2014). En 1989 impulsó la Escolanía Santa María de la Victoria, prolongando la formación coral hacia la infancia y juventud, y desde 1990 asumió la dirección de la Coral Santa Cecilia de Alhaurín de la Torre, extendiendo el modelo coral a la comarca (Diócesis de Málaga, 2019; Orquesta Filarmónica de Málaga, 2017). El reconocimiento público de su labor, hijo predilecto de Fuengirola; distinciones del Ayuntamiento y medalla de la ciudad de Málaga, entre otros, refleja el impacto cultural de este proyecto (Archivo Histórico de Dolores de San Juan, s. f.; Ayuntamiento de Fuengirola, 2019).

Como compositor, su catálogo de carácter predominantemente coral, con y sin acompañamiento, combina piezas litúrgicas y devocionales con obras de concierto, siempre bajo la premisa de inteligibilidad del texto y cantabilidad para asambleas y coros mixtos. Entre las partituras con mayor implantación figura la “Salve malagueña a Santa María de la Victoria” (1985), encargada de manera estable en la Misa Estacional de la Patrona cada 8 de septiembre, y difundida por su equilibrio entre el lirismo popular y la escritura coral funcional (Basílica de la Victoria, s. f.). En el ámbito del repertorio de capilla para la Semana Santa malagueña, su sensibilidad penitencial se plasma en páginas como “Stabat Mater Dolorosa” (1978), inscrita en la estética sobria y contemplativa que promovió también en la praxis procesional (Diócesis de Málaga, 2018).

En entrevistas tardías, Gámez explicitó su estética de la sobriedad: insistía en la centralidad del silencio como elemento musical y espiritual, y en la necesidad de ajustar el repertorio a los tiempos litúrgicos: Austeridad en Cuaresma, densidad expresiva en el Triduo, alegría contenida en Pascua. Criterio que aplicó tanto en la Catedral como en sus coros y en su relación con las hermandades (Diócesis de Málaga, 2019). Esa pedagogía del silencio y de la palabra cantada, heredera del gregoriano y de la polifonía clásica, explica la coherencia de su trabajo y su distancia respecto de soluciones

efectistas, privilegiando siempre la oración cantada frente al despliegue meramente espectacular (Diócesis de Málaga, 2010).

Su vínculo con la Hermandad del Monte Calvario no necesita subrayado en exceso dentro de esta biografía dado que cuenta un capítulo propio en este trabajo, pero sí debe constar su papel como capellán desde 1967 y su liderazgo en la reorganización de 1978, hechos que transformaron el culto en la ermita y dieron lugar a hitos patrimoniales como la bendición del Santísimo Cristo Yacente de la Paz y la Unidad (1970, Antonio Eslava Rubio) y la nueva mascarilla de Santa María del Monte Calvario (1972, Luis Álvarez Duarte) (Hermandad del Monte Calvario, s. f.). La impronta musical y litúrgica de Gámez en este enclave modeló un estilo penitencial sobrio; seriedad, silencio y rigor, que varias crónicas señalan como referencia en la renovación cofrade malagueña de los años setenta y ochenta (Agrupación de Cofradías de Málaga, 2019).

Junto a su proyección catedralicia y cofrade, resulta relevante su labor como pregonero y su presencia en foros culturales y eclesiales: fue pregonero, entre otros, de la Semana Santa de Málaga (1980) y de Antequera (1989), y protagonista habitual de homenajes ciudadanos, como la glorieta “Padre Manuel Gámez” en el barrio de la Victoria, acordada por el Ayuntamiento en 2019 a propuesta de la Hermandad del Monte Calvario, hecho que simboliza la transversalidad de su prestigio entre instituciones civiles y religiosas (Agrupación de Cofradías de Málaga, 2019; El Sol de Antequera, 2019). Este reconocimiento público no es accesorio: visibiliza cómo su figura operó como puente entre Iglesia, cultura local y tejido asociativo.

El magisterio de capilla que ejerció desde 1980 lo sitúa en la línea de los maestros documentados en el Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga, un corpus que muestra la construcción del canon catedralicio malagueño en la segunda mitad del siglo XX y en el que su aportación supuso actualización de repertorios, consolidación de archivos y profesionalización de la práctica coral capitular (Junta de Andalucía, s. f.). Gámez representa la fase de estabilización posconciliar, con atención tanto a la tradición (Palestrina, Victoria, Guerrero) como a la recepción prudente de autores contemporáneos aptos para la liturgia (Junta de Andalucía, s. f.; Diócesis de Málaga, 2019).

Sus influencias musicales pueden sintetizarse en tres vectores: el gregoriano como escuela de prosodia y plegaria (asimilado en el Seminario y perfeccionado en

Silos y Montserrat), la polifonía clásica como paradigma de equilibrio formal (estudiada con la mediación técnica de López Salazar) y la música coral del siglo XX apta para conjuntos no profesionales, con preferencia por textos marianos y eucarísticos, todo ello al servicio de la inteligibilidad litúrgica (Diócesis de Málaga, 2010; 2019). Esta síntesis explica el carácter cantabile de sus composiciones y su eficacia pedagógica al frente de formaciones amplias como la Coral Santa María de la Victoria (Málaga Hoy, 2014).

El final de su vida pública estuvo acompañado de homenajes que, lejos de ser meramente honoríficos, explicitaban una memoria compartida entre músicos, cofrades y fieles: la ciudad de Fuengirola decretó tres días de luto oficial a su fallecimiento en octubre de 2019, y la diócesis de Málaga despidió al canónigo maestro de capilla con exequias solemnes en la Catedral, subrayando una biografía de 92 años entrelazada con la historia musical y religiosa de la ciudad (Ayuntamiento de Fuengirola, 2019; Diócesis de Málaga, 2019). La capilla ardiente en la ermita del Monte Calvario condensó, además, el círculo vital que unió su ministerio a la colina y a sus devociones, como recordó la prensa local (Diócesis de Málaga, 2019; Málaga Hoy, 2019).



Figura 3: Glorieta Padre Manuel Gámez y busto conmemorativo.

Fuente: Diócesis de Málaga (2020).

La aportación de Manuel Gámez a la vida cultural y religiosa de Málaga no puede comprenderse sin atender a su catálogo compositivo, que se caracteriza por la funcionalidad litúrgica, la accesibilidad técnica y la coherencia estilística. Obras como el ya mencionado *Stabat Mater Dolorosa* (1978) y la *Salve malagueña a Santa María de la Victoria* (1985) se han consolidado como referentes dentro del repertorio sacro local, no solo por su calidad intrínseca, sino por su inserción en celebraciones de gran visibilidad, como el culto a la Patrona o los cultos de la Hermandad del Monte Calvario (Diócesis de Málaga, 2019; Basílica de la Victoria, s. f.). Otros títulos, menos difundidos pero igualmente significativos, incluyen motetes marianos, responsorios para la Semana Santa y piezas corales para la liturgia ordinaria, todas ellas con un lenguaje tonal, sencillo y de gran eficacia comunicativa (Archivo Histórico de Dolores de San Juan, s. f.).

Este repertorio debe situarse en el contexto de la música sacra española de la segunda mitad del siglo XX, marcada por las reformas del Concilio Vaticano II. La constitución *Sacrosanctum Concilium* (1963) subrayó la importancia del canto gregoriano y de la participación activa de la asamblea, lo que implicaba abandonar modelos de gran complejidad contrapuntística en favor de fórmulas más asequibles. Así las composiciones de Gámez se alinean con la corriente que busca equilibrar tradición y accesibilidad, manteniendo la dignidad estética y, al mismo tiempo, posibilitando la ejecución por coros parroquiales y diocesanos de nivel medio (Marín, 1999; Diócesis de Málaga, 2010). La coherencia con el espíritu conciliar explica en buena medida la perdurabilidad de su obra en el repertorio litúrgico local.

La praxis coral impulsada por Gámez fue tanto un espacio de creación como de pedagogía. La Coral Santa María de la Victoria, desde su fundación en 1969, no solo actuó como conjunto de referencia en el ámbito sacro, sino también como semillero de futuros profesionales de la música, lo que le otorga un valor añadido como institución formativa. Entre sus logros destaca la interpretación de obras sinfónico-corales en colaboración con la Orquesta Filarmónica de Málaga y con agrupaciones internacionales, situando a Málaga en el circuito coral de prestigio (Orquesta Filarmónica de Málaga, 2017). La Escolanía Santa María de la Victoria, creada en 1989, representó una apuesta por la formación musical desde la infancia, en sintonía con modelos europeos de educación coral (Málaga Hoy, 2014). Su orientación pedagógica permitía que los jóvenes aprendieran disciplina, técnica vocal y cultura musical dentro

de un marco espiritual, reflejando la visión integral de Gámez sobre la música como herramienta de evangelización y formación humana (Diócesis de Málaga, 2019).

La relación de Gámez con las instituciones eclesíásticas fue especialmente estrecha. Como delegado de Liturgia de la diócesis, promovió la actualización de los repertorios en parroquias y comunidades religiosas, velando por la adecuada implementación de las reformas litúrgicas conciliares. Como presidente de la Comisión Diocesana de Arte Sacro, supervisó intervenciones patrimoniales en templos y custodió la coherencia estética de las celebraciones, siempre con un énfasis en la sobriedad y en la inteligibilidad de los signos. Como director del Museo Diocesano de Arte Sacro, desarrolló una labor de divulgación que situó la música en diálogo con las artes plásticas y la arquitectura, presentando el patrimonio eclesíástico como un todo integrador (Cope Málaga, 2019). Este entramado de responsabilidades permite interpretar a Gámez como una figura de síntesis entre liturgia, arte y música, actuando como mediador entre tradición y modernidad.

Su figura, además, se integró en el tejido asociativo de Málaga a través de las cofradías. Aunque su papel más visible fue en el Monte Calvario, también colaboró con otras hermandades de la ciudad, asesorando en materia litúrgica y musical, y predicando cultos cuaresmales y marianos. Esta cercanía con las cofradías permitió que su estética del silencio, la sobriedad y el canto coral impregnase buena parte de la vida procesional malagueña en la segunda mitad del siglo XX (Agrupación de Cofradías de Málaga, 2019). El reconocimiento cofrade se plasmó en numerosos homenajes y en la reiterada presencia de Gámez en pregones, actos devocionales y conmemoraciones extraordinarias.

En cuanto a la recepción crítica, la prensa local y especializada ha subrayado de forma unánime la coherencia entre su vida sacerdotal y su obra musical. Periódicos como Málaga Hoy o SUR destacaron en sus obituarios que “vivió como cantó: con sobriedad, con profundidad y con fe” (Málaga Hoy, 2019), mientras que la Diócesis lo definió como “maestro de generaciones y puente entre la liturgia y la música” (Diócesis de Málaga, 2019). Estas valoraciones muestran que su legado no se percibe solo en términos de producción musical, sino como una forma de vida que integró pastoral y estética.

El legado de Gámez se manifiesta, en primer lugar, en la permanencia de sus coros, que continúan activos y difundiendo repertorio sacro; en segundo lugar, en la

vigencia de sus composiciones, especialmente en contextos litúrgicos; y, en tercer lugar, en la memoria institucional de la diócesis, que lo mantiene como referente en la formación litúrgico-musical de sus seminaristas y en la programación catedralicia (Diócesis de Málaga, 2019). Su figura trasciende los límites de una biografía personal para insertarse en la historia cultural y religiosa de la ciudad, como ejemplo de sacerdote que supo integrar arte y fe en un mismo horizonte vital.

Capítulo 3. Producción musical de Manuel Gámez

El corpus compositivo de Manuel Gámez López, recopilado en la colección *Para ti es mi música, Señor*, constituye un testimonio singular del modo en que la música sacra española de la segunda mitad del siglo XX se articuló desde la praxis de un sacerdote músico. La revisión del catálogo completo, que asciende a más de un centenar de piezas, revela un predominio de la música litúrgica general en latín, acompañada de un conjunto significativo de obras marianas, villancicos navideños, piezas de carácter profano o popular y un número más reducido de composiciones específicamente vinculadas a la Pasión y la Semana Santa. Esta recopilación de sus obras realizada en 2010 contiene 101 piezas, en las que el peso relativo de cada grupo es revelador: un 68,3 % corresponde a obras litúrgicas generales, un 14,9 % a composiciones marianas, un 8,9 % a villancicos, un 5,9 % a piezas profanas o de concierto y apenas un 2 % a obras penitenciales vinculadas a la Semana Santa. Esta distribución confirma la centralidad del ámbito litúrgico en su creación y, a la vez, permite dimensionar cómo el autor se abrió a otros géneros sin perder de vista su vocación pastoral (Diócesis de Málaga, 2019; Marín, 1999).

El predominio de la música litúrgica general pone de manifiesto la fidelidad de Gámez a los principios establecidos por el Concilio Vaticano II en la constitución *Sacrosanctum Concilium* (1963), que insistía en el canto gregoriano y la polifonía como modelos de referencia, y en la necesidad de promover la participación activa de la asamblea. Obras como *Ave verum corpus*, *Adoramus te Christe*, *Panis angelicus* o *Laudate Dominum* responden a esta orientación, privilegiando la sencillez melódica, la homofonía clara y el uso de recursos modales heredados de la tradición gregoriana. La proliferación de versiones de un mismo texto, nueve musicalizaciones distintas del *Ave verum corpus* y hasta ocho del *Adveniat voluntas tua*, refleja una estrategia compositiva de carácter didáctico y funcional: ofrecer variantes adaptables a distintos contextos corales y litúrgicos, desde el coro parroquial hasta la capilla catedralicia (Junta de Andalucía, s. f.; Diócesis de Málaga, 2010).

El grupo de obras marianas constituye la segunda gran categoría del corpus, con cerca del 15 % del total. Aquí se incluyen tanto salves tradicionales: *Salve Regina*, *Salve Marinera*, *Salve a la Virgen de la Cabeza*, como creaciones originales, entre ellas la célebre *Salve malagueña a Santa María de la Victoria*, que desde 1985 se ha convertido en pieza obligada en la liturgia de la Patrona de Málaga. Estas

composiciones revelan el doble horizonte de Gámez: por un lado, la continuidad con la gran tradición de cantos marianos de la Iglesia, y, por otro, la voluntad de encarnar esa tradición en la devoción local malagueña, vinculando música, identidad ciudadana y liturgia. La escritura coral se caracteriza por un lirismo accesible, cadencias tonales amplias y ocasionales giros melódicos de sabor popular, lo que explica su rápida implantación entre los fieles (Basílica de la Victoria, s. f.; Espejo, 2014).

El apartado navideño, que representa en torno al 9 % del catálogo, se materializa en un amplio conjunto de villancicos, entre ellos *Campanas de Belén*, *Nana en Belén*, *Una pandereta suena* o *Villancico gitano*. El tono de estas piezas oscila entre la recreación de melodías tradicionales y la composición original en estilo popular, con abundantes ritmos ternarios, onomatopeyas y estribillos repetitivos pensados para la participación coral. Algunas versiones, como *Noche de Paz*, aparecen en varias instrumentaciones, incluidas adaptaciones para voz y orquesta, lo que denota un interés por diversificar su uso en distintos marcos: desde la escuela y el ámbito parroquial hasta conciertos de Navidad. La integración del villancico en su catálogo refuerza el carácter pedagógico de su producción, acercando a coros infantiles y amateurs a una práctica viva de la música sacra (Málaga Hoy, 2014; Orquesta Filarmónica de Málaga, 2017).

El repertorio profano o popular, que supone alrededor de un 6 % del corpus, incluye títulos como *Habanera de la Costa Brava*, *Mi barrio*, *Señor capitán, déjeme subir* o *Kalinka*. Estas composiciones, aparentemente periféricas respecto a su producción sacra, deben interpretarse como ejercicios de estilo y de apertura cultural, coherentes con la práctica de muchas corales parroquiales y diocesanas que incorporan repertorio popular en sus programas de concierto. Su presencia confirma que Gámez concebía la música coral no solo como vehículo litúrgico, sino también como espacio de socialización y encuentro comunitario, en sintonía con tendencias del movimiento coral europeo de la segunda mitad del siglo XX (Marín, 1999; Diócesis de Málaga, 2019).

Finalmente, el corpus específico de Pasión y Semana Santa, cuantitativamente reducido (2 %), incluye obras como el *Stabat Mater* y el *Miserere mei Deus*. A pesar de su escasa representación, estas piezas condensan el ideal estético de Gámez: austeridad, sobriedad expresiva y primacía del texto sobre la música. El tratamiento coral es homofónico, con uso limitado de disonancias y dinámicas contenidas, generando un clima contemplativo que se ajusta a la espiritualidad penitencial. Aunque numéricamente minoritarias, estas obras han tenido una notable repercusión en la vida

cofrade malagueña, anticipando el capítulo específico que se dedicará a su estudio detallado (Espejo, 2014; Diócesis de Málaga, 2018).

El examen estilístico del corpus revela una notable coherencia interna: tanto en las piezas litúrgicas como en las marianas o navideñas, el lenguaje de Gámez se caracteriza por la preferencia por la tonalidad diatónica, la homofonía clara y la escritura coral pensada para ser cantada por agrupaciones de nivel medio. Este planteamiento se corresponde con su convicción de que la música litúrgica debía ser un vehículo de participación y no un obstáculo técnico, en línea con lo que defendía la *Sacrosanctum Concilium* al recomendar un equilibrio entre dignidad estética y accesibilidad (Concilio Vaticano II, 1963/2012). El uso de cadencias plagales en sus composiciones marianas, la reiteración de fórmulas melódicas ascendentes en aclamaciones litúrgicas y la preferencia por texturas homofónicas en responsorios penitenciales responden a esta misma lógica: favorecer la oración cantada y la inteligibilidad del texto (Diócesis de Málaga, 2010; Marín, 1999).

En el terreno armónico, Gámez apenas recurre a modulaciones complejas o cromatismos sofisticados. Su lenguaje es esencialmente tonal, con recursos que recuerdan a la armonización coral de tradición centroeuropea, adaptados al castellano y al latín litúrgico. En ocasiones se perciben resonancias modales, especialmente en los motetes penitenciales como el *Miserere mei Deus*, donde los giros melódicos evocan el canto llano y generan una sonoridad arcaizante (Diócesis de Málaga, 2018). Este recurso al modalismo no implica un historicismo erudito, sino una evocación estética que sitúa a la asamblea en un clima de recogimiento y continuidad con la tradición gregoriana, elemento esencial en su propuesta sonora (Junta de Andalucía, s. f.).

Las texturas corales del corpus son eminentemente homofónicas, aunque en determinadas piezas introduce contrapuntos imitativos breves, generalmente en entradas escalonadas de las voces superiores. Este recurso se encuentra, por ejemplo, en las versiones más elaboradas del *Ave verum corpus*, donde el juego entre sopranos y contraltos aporta densidad antes de resolver en homofonía. El recurso no busca complejidad contrapuntística sino variación tímbrica, confirmando el carácter pragmático de su escritura (Espejo, 2014).

El tratamiento del texto ocupa un lugar central en la estética de Gámez. En composiciones marianas como la *Salve malagueña*, se aprecia cómo cada inflexión del texto “Santa María” coincide con un punto culminante melódico, reforzando la

inteligibilidad y la expresividad de la palabra. De modo semejante, en los villancicos, el texto popular se adapta a fórmulas rítmicas sencillas, con onomatopeyas y repeticiones (“fum, fum, fum”; “tan, tan”), lo que permite a coros infantiles interiorizar la música con facilidad. El corpus refleja un principio constante: el texto determina la música y no al contrario, lo que explica la eficacia pastoral de sus obras (Diócesis de Málaga, 2019; Málaga Hoy, 2014).

El análisis del conjunto permite destacar la función pedagógica de estas composiciones. Al diversificar el nivel de dificultad, Gámez ofrece desde piezas elementales, útiles para escolanías y coros infantiles, hasta motetes de mayor densidad, aptos para capillas catedralicias. Este incremento de dificultad convierte su obra en un recurso formativo, facilitando un itinerario coral progresivo que acompañaba a los coristas en su crecimiento técnico y espiritual. En este aspecto, el corpus funciona no solo como repertorio litúrgico, sino también como método pedagógico implícito (Orquesta Filarmónica de Málaga, 2017; Diócesis de Málaga, 2019).

El corpus debe leerse también en clave de inculturación: en la *Salve malagueña a Santa María de la Victoria* o en obras como *Mi barrio y Malagueña*, Gámez integra giros melódicos y cadencias propias de la tradición popular andaluza, elevándolas al contexto coral. Este recurso enlaza con la tendencia del siglo XX en Andalucía de legitimar lo popular dentro del repertorio coral sacro, en continuidad con la misión pastoral de acercar la liturgia a las comunidades locales (Espejo, 2014). La inserción de villancicos y piezas de sabor folklórico en un corpus predominantemente sacro responde a la misma voluntad de integración cultural.

Desde el punto de vista funcional, la música de Gámez articula tres dimensiones: la litúrgica (acompañar la celebración), la devocional (alimentar la piedad popular, sobre todo mariana) y la pedagógica (formar a las comunidades corales). Estas tres dimensiones no son compartimentos estancos, sino vectores que se entrecruzan en casi todas sus obras. Así, una composición litúrgica como el *Pange lingua* cumple a la vez la función de formar musicalmente a un coro amateur y de reforzar la identidad comunitaria en torno al canto eucarístico. Esta multifuncionalidad explica la perdurabilidad del corpus en ámbitos diversos de la vida eclesial malagueña (Diócesis de Málaga, 2019; Marín, 1999).

En términos de influencias, la huella del gregoriano y de la polifonía renacentista es indiscutible, asimilada desde su formación en Silos, Montserrat y con López Salazar

en la Catedral. No obstante, su música no es arqueológica, sino que traduce esos modelos en un lenguaje accesible al siglo XX. El resultado es un corpus que, sin ser vanguardista, cumple con el ideal conciliar de belleza sobria, participativa y orante, constituyendo un legado plenamente coherente con su ministerio pastoral y con su visión estética (Diócesis de Málaga, 2010; Concilio Vaticano II, 1963/2012).

La valoración global del corpus de Manuel Gámez permite comprender su alcance más allá del mero recuento de títulos. Nos encontramos ante un repertorio que, si bien se articula fundamentalmente en torno a la liturgia católica, despliega una versatilidad que lo convierte en un testimonio cultural de primer orden para la Málaga contemporánea. La amplitud de géneros, desde motetes en latín hasta villancicos, salves marianas y piezas populares, refleja la vocación de servicio de un sacerdote-músico que supo situar la música al servicio de la comunidad en todas sus dimensiones, su corpus no se concibe como obra autónoma en clave artística, sino como un instrumento pastoral y cultural, plenamente integrado en la vida eclesial y social de su entorno (Diócesis de Málaga, 2019; Cope Málaga, 2019).

El impacto en la diócesis malagueña ha sido profundo. Muchas de las piezas litúrgicas de Gámez siguen interpretándose en parroquias y en la Catedral, configurando un repertorio identitario que ha marcado generaciones de cantores y fieles. La Salve malagueña a Santa María de la Victoria se ha consolidado como un verdadero himno de ciudad, y los villancicos que compuso han circulado en ámbitos escolares y corales, asegurando la transmisión intergeneracional de su obra. El hecho de que parte de su música haya sido concebida para coros infantiles y juveniles refuerza aún más este carácter de patrimonio vivo, que trasciende la autoría individual para convertirse en memoria compartida (Málaga Hoy, 2014; Orquesta Filarmónica de Málaga, 2017).

En el plano cultural, el corpus de Gámez ha tenido un efecto dinamizador en la vida coral malagueña. La existencia de un repertorio propio y adaptado a las características de coros amateurs y semiprofesionales ha facilitado la consolidación de formaciones como la Coral Santa María de la Victoria o la Escolanía homónima. Además, su incorporación ocasional de elementos populares andaluces y malagueños en piezas marianas y profanas ha favorecido el diálogo entre tradición culta y tradición popular, situando a Málaga en la línea de otras ciudades andaluzas donde la música coral ha funcionado como puente entre lo litúrgico y lo popular (Espejo, 2014; Marín, 1999).

La vigencia actual de su obra se explica también por su coherencia estética: Gámez no buscó experimentar con lenguajes rupturistas ni dejar un legado vanguardista, sino garantizar que la música cumpliera su función espiritual, pedagógica y cultural. Esta fidelidad a la función, lejos de reducir su valor, asegura su permanencia: mientras otras propuestas sacras del siglo XX han quedado como testimonios de época, su corpus sigue siendo cantado, vivido y transmitido. El hecho de que, tras su fallecimiento en 2019, tanto la diócesis como las instituciones civiles destacaran su música como parte inseparable de la identidad malagueña es prueba de esta vigencia (Diócesis de Málaga, 2019; Ayuntamiento de Fuengirola, 2019).

En suma, el corpus de Manuel Gámez constituye una síntesis entre fidelidad litúrgica, sensibilidad pastoral y creatividad pedagógica. No se trata solo de un conjunto de partituras, sino de un patrimonio sonoro que refleja el modo en que la música se ha integrado en la vida de la Iglesia y de la sociedad malagueña en las últimas décadas. Su estudio no solo permite valorar a Gámez como compositor, sino como figura cultural que encarna la interacción entre tradición, identidad local y universalidad litúrgica. El capítulo siguiente, centrado en las obras vinculadas al Monte Calvario, permitirá profundizar en un segmento particular de este corpus, pero el panorama general confirma ya la densidad y relevancia de un legado que trasciende su biografía personal para convertirse en herencia compartida de la comunidad (Diócesis de Málaga, 2019; Espejo, 2014).

Para ilustrar los rasgos estilísticos señalados en la producción de Manuel Gámez, se presentan a continuación tres obras significativas que permiten observar la evolución de su lenguaje en distintas etapas de su trayectoria.

En primer lugar, el Ave verum corpus (1948) constituye una muestra temprana de su estilo eucarístico. Se trata de una obra breve, escrita para coro mixto a cuatro voces y órgano *ad libitum*, con una clara inclinación hacia la homofonía. La elección del compás ternario aporta un carácter meditativo y reposado, en coherencia con la función adorativa del texto. Armónicamente, destacan las cadencias plagales, que refuerzan el clima devocional y la austeridad expresiva de la pieza. El resultado es un ejemplo paradigmático de música sencilla, concebida para favorecer la participación coral y la interiorización espiritual de la asamblea.

Ave Verum Corpus

Moderato Manuel Gámez López
(Marzo 1948)

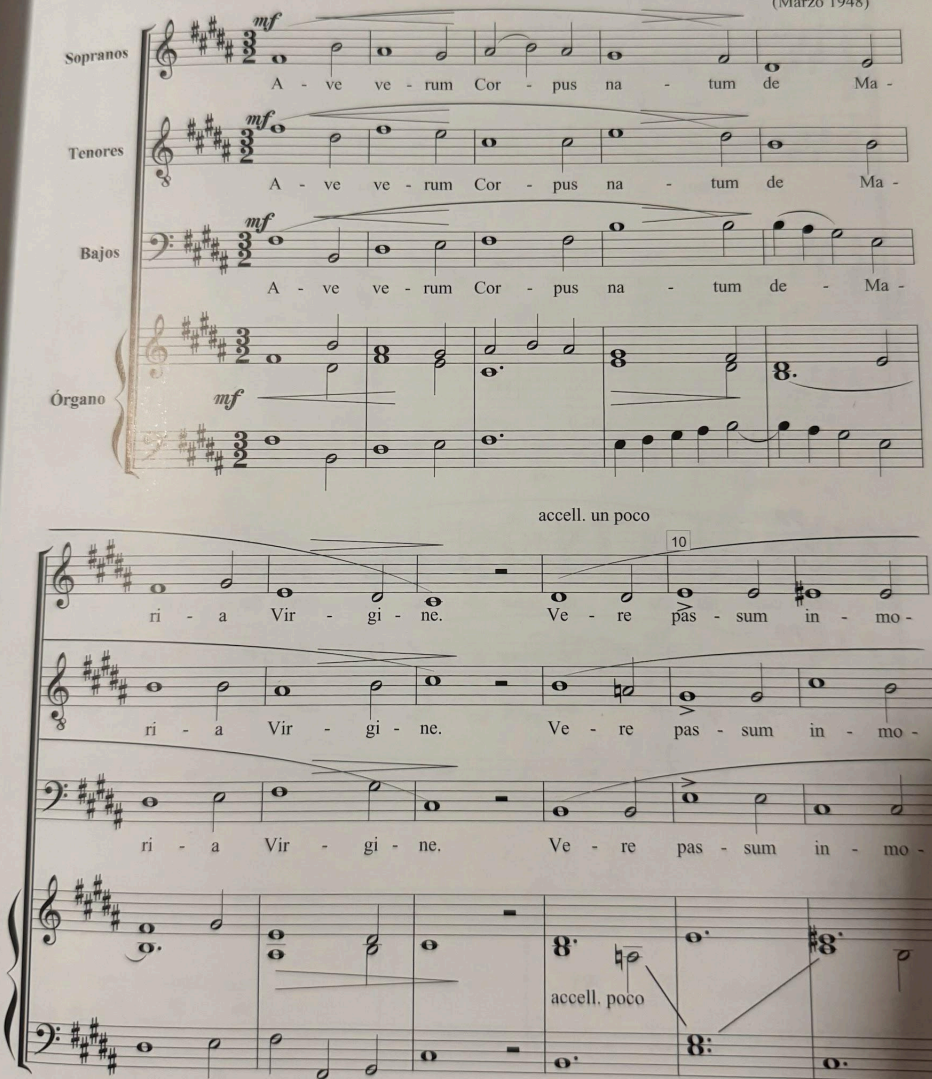
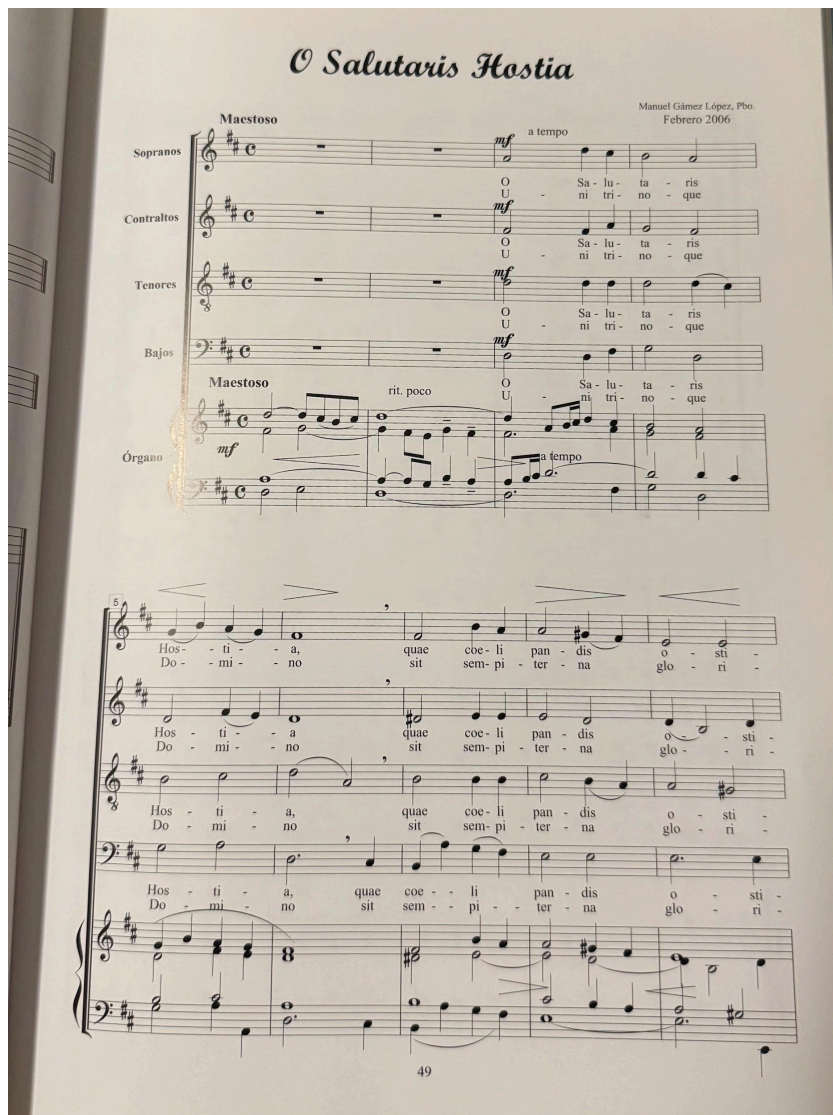


Figura 4: Portada Ave Verum Corpus.

Fuente: Elaboración propia a partir de Gámez López (2010).

En segundo lugar, el *O salutaris Hostia* (2006) refleja la madurez de su producción. Escrita también para coro mixto y órgano, introduce un mayor dinamismo mediante recursos expresivos como *crescendo*, *ritardando* o contrastes dinámicos que intensifican la carga emocional del texto eucarístico. Aunque la textura sigue siendo

predominantemente homofónica, se aprecian breves insinuaciones de imitación que enriquecen el tejido sonoro. El órgano cumple aquí una función más dramática, subrayando modulaciones y apoyando la tensión de los clímax. Esta obra muestra cómo, en sus últimos años, Gámez supo mantener la claridad y sencillez características de su lenguaje al tiempo que incorporaba una expresividad más intensa.



O Salutaris Hostia

Manuel Gámez López, Pbo.
Febrero 2006

Maestoso

Sopranos
Contraltos
Tenores
Bajos
Órgano

mf a tempo

O - Sa - lu - ta - ris
U - ni - tri - no - que

Maestoso rit. poco *mf*

O - Sa - lu - ta - ris
U - ni - tri - no - que

Hos - ti - a, quae coe - li pan - dis o - sti -
Do - mi - no sit sem - pi - ter - na glo - ri -

49

Figura 5: Portada *O Salutaris Hostia*.

Fuente: Elaboración propia a partir de Gámez López (2010).

Finalmente, el motete *Jerusalem*, convertere constituye un ejemplo de la dimensión exhortativa de su música, especialmente vinculada al tiempo litúrgico de Cuaresma y Adviento. La repetición insistente del término *Jerusalem* en las distintas

voces, combinada con *crescendi* progresivos y una expansión armónica hacia registros graves y agudos, genera un clima de fuerte dramatismo espiritual. La obra concluye con un pasaje homofónico en *fortissimo*, reforzado por acordes plenos en el órgano, que intensifica el carácter admonitorio del texto. Se trata de una composición en la que la sencillez formal convive con una notable capacidad de impacto expresivo, lo que la convierte en una de las piezas más representativas del repertorio coral de Gámez.

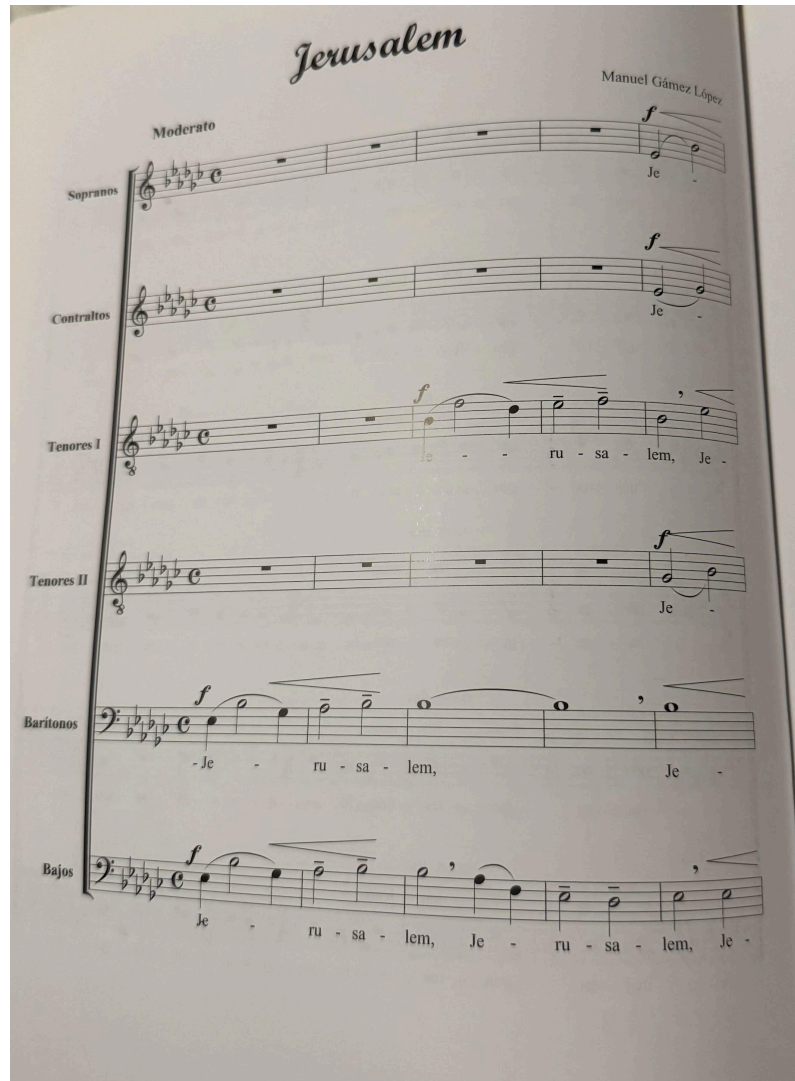


Figura 6: Portada *Jerusalem*.

Fuente: Elaboración propia a partir de Gámez López (2010).

En conjunto, estos tres ejemplos permiten constatar la coherencia de un estilo que, sin renunciar a la austeridad litúrgica, fue capaz de adaptarse a distintas funciones y contextos, desde la adoración eucarística hasta la exhortación penitencial.

Capítulo 4. El Padre Gámez para el Monte Calvario

La relación entre el Padre Manuel Gámez López (1925-2019) y la Hermandad del Monte Calvario de Málaga constituye uno de los ejemplos más significativos de interacción entre música, espiritualidad y religiosidad popular en el ámbito cofrade andaluz de la segunda mitad del siglo XX. Su figura, inseparable de la vida litúrgica y musical malagueña, trasciende el ámbito parroquial para convertirse en un referente identitario en el seno de esta corporación penitencial (Agrupación de Cofradías de Málaga, 2019; Martín, 2016).

Como director espiritual de la hermandad durante varias décadas, Gámez no solo orientó la vida religiosa de sus miembros, sino que también les legó un repertorio musical específico, que ha contribuido a perfilar el carácter sonoro y devocional de la corporación (Aguilera, 2019). A diferencia de otros compositores vinculados a hermandades, cuya aportación se redujo casi exclusivamente a marchas procesionales, Gámez ofreció un corpus diverso en el que se incluyen salves, himnos y motetes destinados a los cultos internos y externos del Monte Calvario (Gámez López, 2010). Esta producción se caracteriza por un estilo sobrio, accesible y pastoral, en consonancia con su ideario musical, para quien la música debía ser “sencilla y modesta, hecha para servir a la Iglesia” (Aguilera, 2019, p. 42).

Las obras dedicadas al Monte Calvario deben entenderse no como piezas aisladas dentro de su catálogo, sino como expresiones de fe insertas en un marco cultural concreto, que responden tanto a la espiritualidad de la hermandad como a las directrices litúrgicas del Concilio Vaticano II. La constitución *Sacrosanctum Concilium* (1963) subrayó la necesidad de que la música litúrgica favoreciera la participación consciente, activa y plena de los fieles, un principio que Gámez incorporó en su producción vinculada al Monte Calvario (Concilio Vaticano II, 1963; Rodríguez, 2020).

La importancia de este vínculo se explica también por la singularidad de la Hermandad del Monte Calvario dentro del panorama cofrade malagueño. Fundada en 1656 y reorganizada en 1978, esta corporación penitencial ha tenido como rasgo distintivo su arraigo al santuario del mismo nombre, situado en el cerro que domina el barrio de la Victoria (Martín, 2016). Desde sus orígenes, la devoción al Monte Calvario ha estado marcada por la celebración del Vía Crucis y por el carácter austero de su espiritualidad, aspectos que hallaron en la música de Gámez un cauce de expresión particularmente adecuado (Rodríguez, 2020).

En definitiva, el vínculo entre Manuel Gámez y el Monte Calvario pone de relieve la capacidad de la música sacra para articular tradiciones, renovar prácticas y construir identidades colectivas. Su legado en esta hermandad, más allá de su valor artístico, constituye un patrimonio inmaterial que sintetiza la devoción de un sacerdote-músico y la espiritualidad de una corporación penitencial malagueña, proyectándose hasta la actualidad como parte esencial de la memoria cofrade de la ciudad (Agrupación de Cofradías de Málaga, 2019; Martín, 2016; Rodríguez, 2020).

Adoramus te Christe

La primera de las composiciones directamente vinculadas al Monte Calvario es *Adoramus te Christe* (2000), escrita para coro mixto a cuatro voces y dedicada explícitamente “a mi Cofradía del Monte Calvario, Málaga” en el marco del Año Jubilar. Se trata de una obra breve pero intensamente cargada de simbolismo, cuya construcción revela un profundo conocimiento de la tradición polifónica sacra y una intención devocional muy marcada. El texto, de raigambre litúrgica, sitúa a la composición en el ámbito de las adoraciones al Crucificado, momento clave en la espiritualidad de la Hermandad. Desde un punto de vista musical, la pieza presenta una clara tendencia a la homofonía, con entradas simultáneas que refuerzan la inteligibilidad del texto y generan una sonoridad compacta, adecuada para el recogimiento del acto penitencial. La escritura melódica se apoya en grados conjuntos y perfiles sencillos, con un diseño que favorece la sobriedad expresiva y evita virtuosismos innecesarios, lo que acentúa la dimensión contemplativa. La armonía se enmarca en un lenguaje tonal-moderado, con cadencias plagales y apoyaturas modales que evocan la música sacra del Renacimiento tardío y, en particular, la tradición palestriniana. El uso de reguladores dinámicos, crescendo molto, rallentando y morendo, introduce una dimensión expresiva que conduce hacia clímax progresivos seguidos de disoluciones sonoras, recurso con el que Gámez logra traducir musicalmente el gesto espiritual de la adoración y el abandono en la fe. La obra concluye con un pasaje en el que el movimiento decrece progresivamente hasta el silencio, sugiriendo la disolución del sonido en la trascendencia. Se percibe, en definitiva, una escritura austera y eficaz que entronca con la estética penitencial propia de la Semana Santa malagueña y que refleja la madurez del autor en la síntesis entre tradición y modernidad.

La obra *Adoramus te Christe* de Manuel Gámez López, dedicada expresamente a la Cofradía del Monte Calvario en el marco del Año Jubilar de 2000, es una pieza breve pero de gran densidad simbólica. Está escrita para coro mixto a cuatro voces (SATB) y se inscribe dentro del género de las composiciones penitenciales para la adoración de la Cruz. El análisis detallado revela una estructura tripartita que sigue la disposición textual: A (*Adoramus te Christe*), B (*et benedicimus tibi*), C (*quia per sanctam crucem tuam redemisti mundum*), con coda conclusiva en *morendo*.

Desde el inicio, la pieza se presenta en Fa mayor, con textura estrictamente homofónica. Las voces atacan en simultáneo con valores largos, generando una

cadencia I-IV-V-I en los primeros compases. Este gesto, solemne y arquetípico, asegura la estabilidad tonal y la solemnidad inicial de la adoración. La prosodia es ejemplar: las sílabas acentuadas “A-do-RA-mus” coinciden con los tiempos fuertes de los compases y con notas estructurales (fundamental y tercera de la tónica), reforzando la unión entre palabra y música.

En la sección B, sobre el texto *et benedicimus tibi*, Gámez introduce un cambio sutil: la textura se aligera con entradas escalonadas en semicadencia sobre la dominante, que crean un ligero relieve imitativo antes de volver a la homofonía plena. La armonía explora momentáneamente el relativo menor (re menor) mediante el acorde ii, pero rápidamente se restablece el centro en Fa. Este pasaje intensifica el discurso mediante una célula rítmica más viva (blancas ligadas a negras), que rompe la rigidez de los valores largos iniciales.

Adoramus te "Christe"
*A mi Cofradía del Monte Calvario
Málaga*

Manuel Gámez López
Marzo de 2000
Año Jubilar

Moderato

Sopranos
Contraltos
Tenores
Bajos

Ad - o - ra - mus te Chri - ste, et
Ad - o - ra - mus te Chri - ste, et
Ad - o - ra - mus te Chri - ste, et
Ad - o - ra - mus te Chri - ste, et

7

cresc. molto

be - ne - di - ci - mus ti - bi:
be - ne - di - ci - mus ti - bi:
be - ne - di - ci - mus ti - bi:
be - ne - di - ci - mus ti - bi:

Figura 6: *Adoramus te Christe*, compases 1-11.

Fuente: Elaboración propia a partir de Gámez López (2010).

La sección C, sobre *quia per sanctam crucem tuam*, constituye el clímax expresivo. El compositor indica crescendo molto y “algo más movido”, introduciendo un incremento rítmico con valores más breves (negras y corcheas) que intensifican la articulación textual. Armonía y dinámica trabajan juntas: se acentúa la tensión con acordes de séptima de dominante y apoyaturas cromáticas en las voces intermedias, especialmente el movimiento sol-la en los tenores y contraltos, que introduce una coloración expresiva cercana al modalismo frigio. Este recurso resalta el dramatismo de la frase “*sanctam crucem*”.

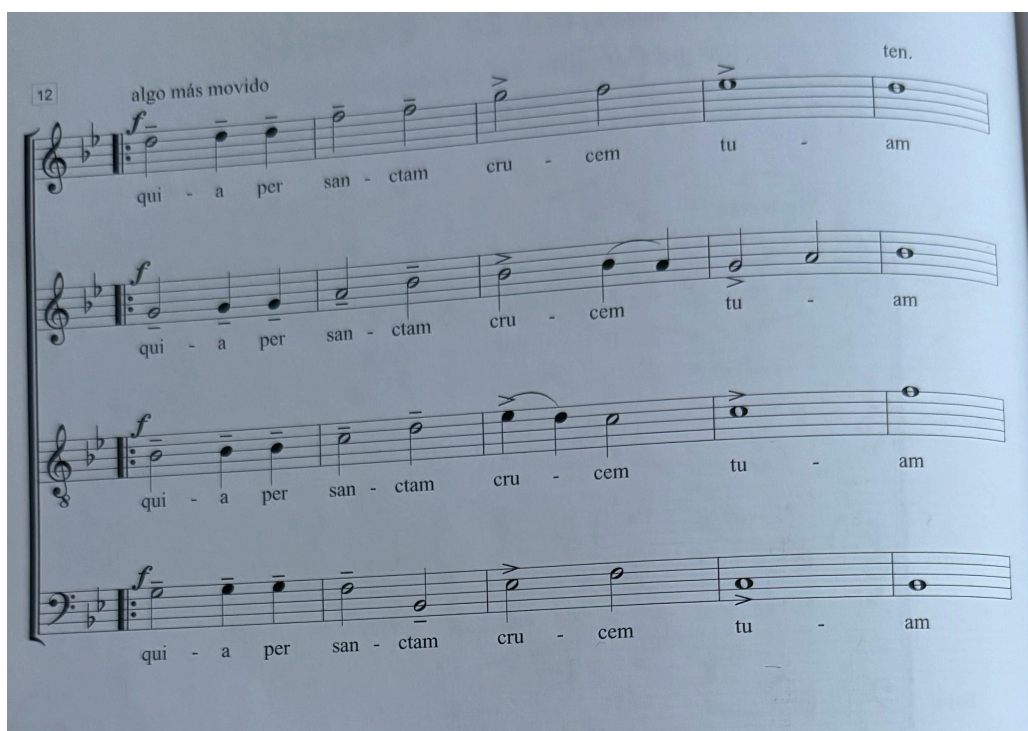


Figura 7: *Adoramus te Christe*, compases 12-16.

Fuente: *Elaboración propia a partir de Gámez López (2010).*

La conclusión, sobre *redemisti mundum*, está marcada por un rallentando poco a poco e morendo, que disuelve progresivamente el discurso. La textura vuelve a la homofonía estricta, con acordes plenos en disposición cerrada. Armónicamente se emplea una cadencia plagal IV-I (sib mayor a fa mayor), recurso tradicional en la música sacra que aquí simboliza el descenso de la intensidad hacia la paz final. El último acorde se mantiene en valores largos, con indicación de morendo que sugiere la desaparición del sonido en el silencio litúrgico.

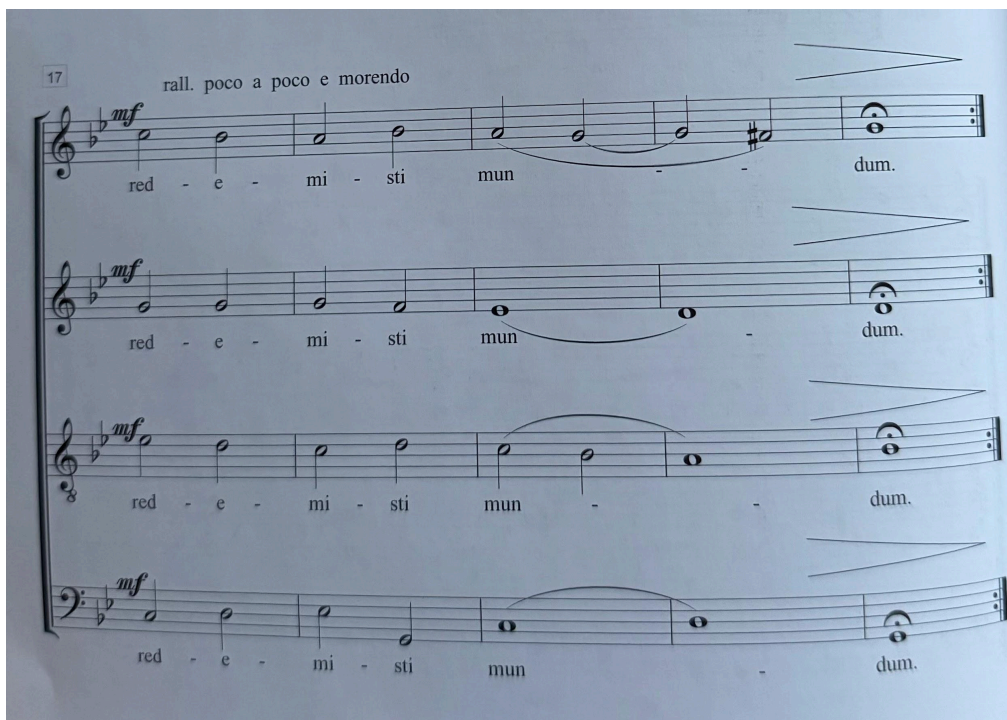


Figura 8: *Adoramus te Christe*, compases 17-21.

Fuente: *Elaboración propia a partir de Gámez López (2010).*

En conjunto, *Adoramus te Christe* responde a una lógica de claridad textual, austeridad armónica y expresividad controlada. No encontramos artificios contrapuntísticos ni modulaciones extensas, sino un discurso compacto donde cada recurso tiene un fin litúrgico preciso: solemnizar la adoración de la Cruz en el Monte Calvario. El uso de arcos dinámicos (crescendo hacia el clímax, rallentando y morendo final) aporta dramatismo sin teatralidad excesiva, y la homofonía asegura la inteligibilidad y la participación coral. La obra se convierte así en un modelo de la “estética penitencial” propia de Gámez: economía de medios, noble sencillez y profunda eficacia espiritual.

Christus factus est

Por su parte, *Christus factus est* (1997) constituye un ejemplo singular dentro del corpus al incorporar acompañamiento instrumental (maderas a dos, cuerdas y órgano) junto al coro mixto. El subtítulo “música de capilla en honor del Stmo. Cristo Yacente de la Paz y la Unidad” sitúa claramente la obra en el contexto de la hermandad del Monte Calvario y en relación directa con la iconografía del Cristo yacente. Se trata de una obra de mayor envergadura y dramatismo que la anterior, tanto por su duración como por el uso del aparato orquestal. El texto, tomado de la carta a los Filipenses, se emplea tradicionalmente en el Oficio de la Pasión, lo que confiere a la pieza un carácter litúrgico de gran solemnidad. Desde el punto de vista melódico, Gámez articula el discurso en frases amplias de carácter imitativo, pero siempre bajo el predominio de la homofonía en los momentos de mayor intensidad dramática. La armonía es rica en apoyos cromáticos, con sucesiones que evocan la estética de Bruckner y el posromanticismo sacro centroeuropeo, aunque reinterpretados desde una economía de medios característica de la música de capilla andaluza. El órgano desempeña un papel de base armónica y refuerzo tímbrico, mientras que las cuerdas y maderas duplican las voces y aportan una sonoridad envolvente que expande el espacio sonoro habitual de la capilla. La dinámica de la obra es esencialmente procesual: parte de un *Adagio* de contención expresiva que va desplegándose en crescendi sucesivos hasta alcanzar clímax de gran densidad, para luego decrecer en cadencias largas y solemnes. El uso de indicaciones como *rallentando poco a poco* o *morendo* intensifica el carácter meditativo y resignado de la obra, en clara correspondencia con el pasaje bíblico que evoca la obediencia de Cristo hasta la muerte en la cruz. Este *Christus factus est* representa, por tanto, uno de los momentos de mayor densidad teológica y estética del corpus, donde Gámez aúna tradición polifónica, dramatismo romántico y función devocional cofrade.

El *Christus factus est*, compuesto por Manuel Gámez en 1997 y subtítulo “música de capilla en honor del Stmo. Cristo Yacente de la Paz y la Unidad”, representa una de las aportaciones más ambiciosas de su repertorio penitencial vinculado al Monte Calvario. A diferencia de *Adoramus te Christe*, que es una obra breve y austera para coro a capella, aquí encontramos un planteamiento camerístico que amplía notablemente la paleta tímbrica: coro mixto SATB, órgano y un conjunto reducido de instrumentos (oboe o flauta, clarinetes, fagot, violines y violonchelo). La elección de esta plantilla sitúa la obra en una dimensión más solemne y expandida, capaz de llenar

espacios litúrgicos de mayor resonancia y de acompañar con mayor fuerza dramática la contemplación del Cristo Yacente.

En contraposición a otras obras que utilizan este texto cuyo análisis formal muestra una estructura tripartita en correspondencia con el texto paulino (Filipenses 2:8-9), Gámez utiliza solo los dos primeros fragmentos del texto, omitiendo “Propter quod et Deus exaltavit illum”.

- Sección A (compases 1-7): “Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem”. Escrita en tempo Adagio, con acordes plenos en el coro y acompañamiento de cuerdas en valores largos. La armonía se sostiene en torno a la tonalidad de re menor, establecida mediante progresiones funcionales I-IV-V que refuerzan la solemnidad inicial. La textura es homofónica en los ataques corales, con discretos bordoni en los instrumentos de viento madera.

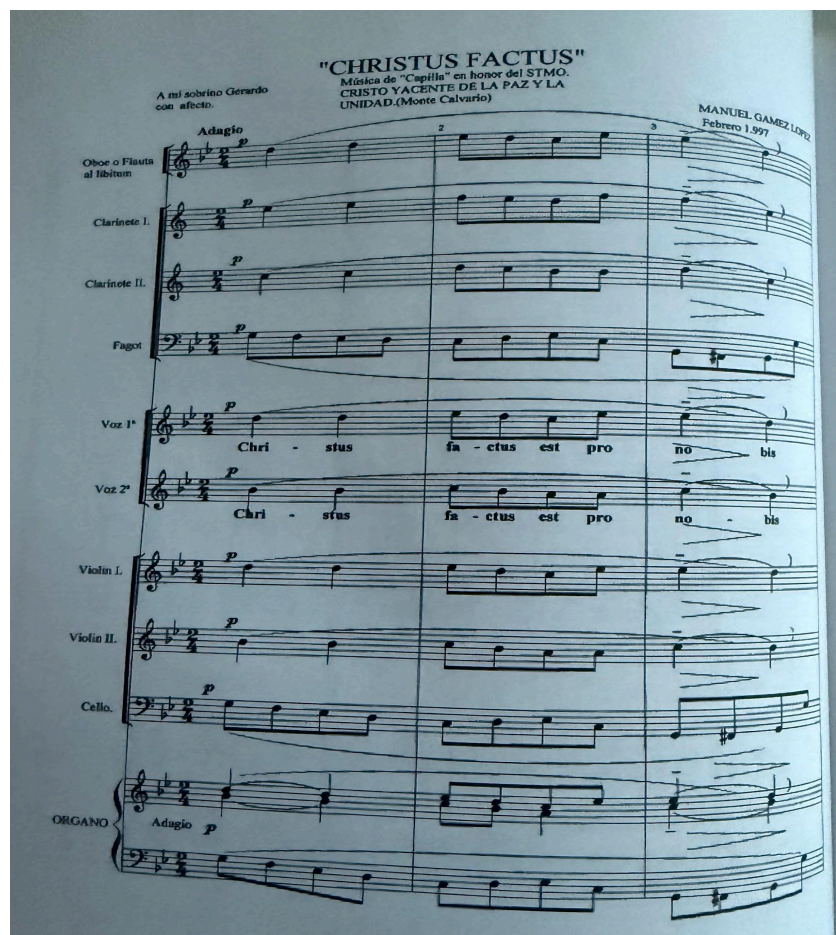


Figura 9: *Christus factus est*, compases 1-3.

Fuente: Elaboración propia a partir de Gámez López (2010).

- Sección B (compases 8-17): “usque ad mortem, mortem autem crucis”. Es el clímax de la obra, caracterizado por un crescendo e acelerando progresivo. La armonía introduce cromatismos en las voces intermedias (particularmente en contraltos y tenores) que colorean el giro modal hacia el frigio. El motivo melódico principal asciende en intervalos de cuarta y quinta, reforzando la retórica de tensión. La culminación en la palabra *crucis* coincide con la máxima densidad sonora, con el coro a pleno y los instrumentos doblando las voces en disposición abierta.



Figura 10: *Christus factus est*, compases 8-10.

Fuente: Elaboración propia a partir de Gámez López (2010).

- Conclusión (compases 18-final): Tras el clímax, el discurso se repliega en un rallentando que disuelve la tensión acumulada. La tonalidad retorna a re menor, pero con cadencia final plagal que otorga un cierre contemplativo. La textura vuelve a la homofonía estricta, con acordes amplios sostenidos por el órgano. El efecto buscado es el de transición desde la dramatización de la pasión a la calma resignada de la exaltación divina.

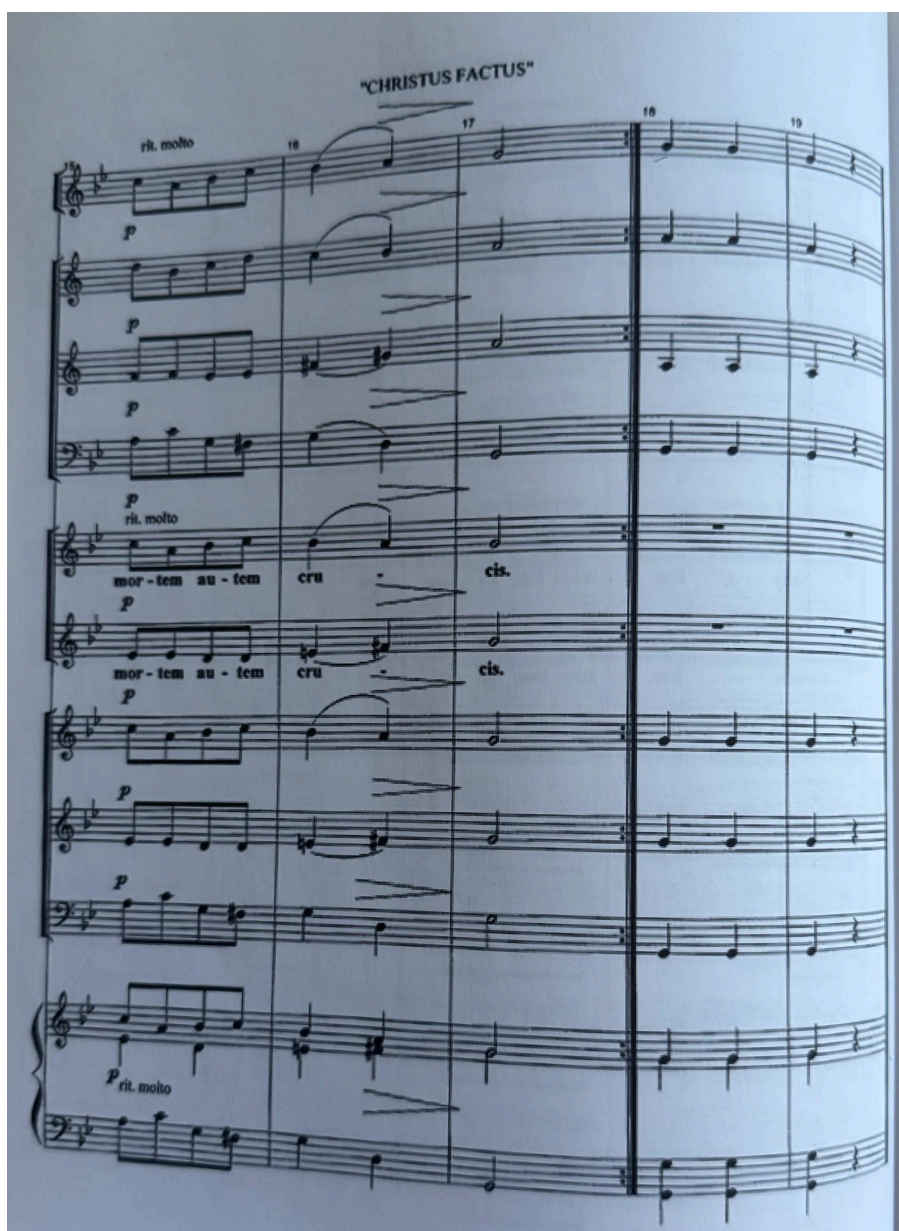


Figura 11: *Christus factus est*, compases 15-19.

Fuente: Elaboración propia a partir de Gámez López (2010).

Desde el punto de vista armónico, la obra se mantiene mayoritariamente en el ámbito de re menor, aunque con frecuentes apoyos modales. Las cadencias plagales y los giros frigios en los bajos refuerzan la austeridad penitencial. La textura instrumental cumple siempre una función subordinada: los violines y maderas doblan a las voces superiores, mientras fagot, violonchelo y órgano sostienen el bajo con pedales que prolongan la resonancia armónica. El resultado es un entramado de gran sobriedad expresiva, que remite tanto a la tradición de la polifonía litúrgica como al sinfonismo coral centroeuropeo (Bruckner, Rheinberger), pero filtrado por la simplicidad que caracteriza el estilo de Gámez.

En cuanto a la prosodia, se observa el mismo cuidado que en *Adoramus te Christe*: las sílabas acentuadas del texto latino coinciden con notas estructurales y tiempos fuertes. La palabra *mortem* aparece reforzada por intervalos descendentes en las voces graves, lo que traduce musicalmente la caída y el dramatismo del sacrificio.

En resumen, *Christus factus est* representa la faceta más elaborada del repertorio de Gámez para el Monte Calvario: una obra de capilla con aparato instrumental, capaz de conjugar austeridad litúrgica con densidad expresiva. Su análisis revela la maestría del compositor en el manejo de las formas, la economía de recursos aplicada a una plantilla amplia y la adecuación perfecta entre texto y música en el marco de la liturgia penitencial.

Miserere (Salmo 50)

La tercera gran pieza del ciclo vinculado al Monte Calvario es el *Miserere* (Salmo 50), compuesto en 1988 y concebido explícitamente “para la estación penitencial de la Cofradía del Monte Calvario, Noche del Viernes Santo”. La obra es, probablemente, la más emblemática del repertorio procesional de Gámez y una de las aportaciones más significativas al patrimonio sonoro de la Semana Santa malagueña contemporánea. Su estructura se organiza en una sucesión de versículos del salmo, musicalizados de forma responsorial y con un tratamiento que oscila entre la monodía ornamentada y la polifonía homorrítmica. El carácter austero, con melodías en modos menores y cadencias plagales, conecta con la tradición del *Miserere* de la Catedral de Málaga y otras capillas andaluzas, si bien Gámez introduce un refinamiento armónico propio que eleva la tensión expresiva. La escritura coral recurre a entradas sucesivas de las voces que crean un efecto de letanía, con repeticiones insistentes de las fórmulas textuales que subrayan la súplica penitencial. El ritmo, mayormente silábico, confiere claridad y solemnidad al texto, aunque en determinados momentos se permiten melismas breves que intensifican palabras clave como *miser cordiam*, *iniquitatem* o *lavabis*. La obra, además, está marcada por la progresión dinámica: los versículos iniciales se presentan con sobriedad casi monástica, pero conforme avanza el discurso se incrementa la densidad armónica, el uso de apoyaturas cromáticas y la intensidad dinámica, hasta desembocar en secciones de gran dramatismo. El final se caracteriza por un *morendo* progresivo que devuelve la música a un clima de silencio y recogimiento, en perfecta sintonía con el espíritu penitencial de la madrugada del Viernes Santo. El *Miserere* de Gámez se erige por lo tanto no solo como una obra musical, sino como un verdadero vehículo de espiritualidad colectiva que conecta la liturgia del templo con la vivencia cofrade de la calle.

El *Miserere* de Manuel Gámez se concibe como una gran plegaria responsorial en latín, en la tradición malagueña y andaluza de los salmos penitenciales. La partitura señala expresamente su destino: “para la Estación Penitencial de la Cofradía del Monte Calvario, noche del Viernes Santo”, y toma como referencia un tema tradicional de la Catedral de Málaga, que actúa como motivo generador. La obra está escrita para coro mixto SATB, con alternancia de solista/cantor y coro, en una estética austera que responde a la espiritualidad del rito.

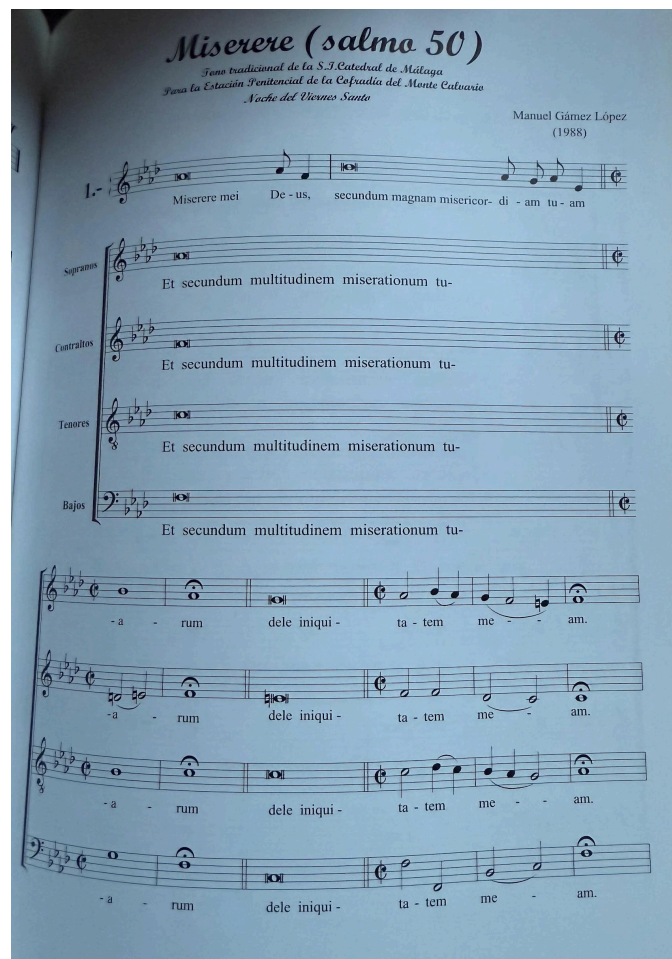


Figura 12: *Miserere* (Salmo 50), primer fragmento.

Fuente: Elaboración propia a partir de Gámez López (2010).

La partitura se organiza en diez secciones numeradas, cada una de ellas correspondiente a un versículo o grupo de versículos del salmo. Esta disposición permite una lectura progresiva del texto, en la que se alternan recitados monódicos del cantor con respuestas corales de carácter homofónico. El resultado es una sucesión de bloques responsoriales que generan una atmósfera de letanía, adecuada para la vivencia ritual de la madrugada del Viernes Santo.

Desde el punto de vista armónico, la obra se articula en torno a un centro tonal de fa menor, pero con frecuentes giros plagales, lo que otorga a la música un color modal cercano al frigido. Esta sonoridad se refuerza mediante de uso casi sistemático de cadencias plagales (IV-I), en detrimento de las auténticas, contribuyen a acentuar el carácter penitencial y a evitar resoluciones triunfales. En la línea de bajos aparecen con

frecuencia descensos por segundas menores que evocan la práctica catedralicia andaluza y refuerzan la expresividad de las súplicas.

En su conjunto, el *Miserere* de Manuel Gámez logra articular un discurso musical que combina austeridad y expresividad, tradición catedralicia y sensibilidad cofrade. La elección de recursos como las cadencias plagales, los descensos frigios en el bajo, las suspensiones prolongadas y la prosodia latina cuidadosamente acentuada, responde a un ideal de claridad textual y profundidad espiritual. No se trata de una obra concebida para el lucimiento artístico, sino de una plegaria coral que busca vehicular la experiencia penitencial de toda una comunidad.

La textura alterna homofonía coral y recitado monódico, en clara alusión al canto llano. El cantor (generalmente un solista masculino) entona el versículo en un recto tono, con breves inflexiones melódicas, y el coro responde en bloques armónicos. Esta alternancia crea un efecto de diálogo litúrgico entre asamblea y ministro, fiel a la tradición penitencial malagueña.

En la prosodia, Gámez muestra gran precisión: las sílabas largas del latín coinciden con notas más largas, y las palabras de acento fuerte (ej. *Miserere*, *Deus*, *iniquitatem*) caen sobre los tiempos fuertes y notas de fundamental o tercera. La inteligibilidad del texto se mantiene en todo momento, reforzada por la homofonía coral.

Desde la perspectiva retórica, el *Miserere* construye un arco dramático: de la austeridad inicial al clímax central y vuelta al silencio. Las dinámicas son progresivas (crescendo-decrescendo), nunca abruptas, con uso frecuente de *rallentando* y *morendo*. El efecto final es el de una oración coral comunitaria, austera pero profundamente expresiva, perfectamente adaptada a la vivencia cofrade de la madrugada del Viernes Santo.

Planctus Beatae Virginis Perdolentis

El *Planctus Beatae Virginis Perdolentis* (1997), subtítulo explícitamente “in honorem Sanctae Mariae a Monte Calvario”, constituye una de las aportaciones más singulares de Manuel Gámez al repertorio vinculado con esta hermandad. La obra, escrita para coro infantil y órgano, se inserta dentro del género de la *música de capilla*, pero con un enfoque particularmente sensible hacia la expresividad del texto. El *Stabat Mater* y su recreación poética han sido fuente de innumerables musicalizaciones a lo largo de la historia, desde Palestrina hasta Pergolesi o Dvořák. Gámez se sitúa en esa tradición, pero la adapta al contexto malagueño y a las posibilidades interpretativas de una formación coral juvenil, lo que confiere a la obra un carácter especial: la pureza de las voces blancas refuerza la idea de inocencia y de dolor compartido, en consonancia con el simbolismo de la Virgen al pie de la cruz. Desde el punto de vista técnico, la escritura vocal se articula sobre melodías diatónicas de gran cantabilidad, apoyadas en un acompañamiento organístico sobrio, de acordes plenos y progresiones funcionales que sostienen la armonía sin complejidad excesiva. La textura es mayoritariamente homofónica, aunque Gámez introduce momentos de diálogo antifonal entre las distintas secciones del coro para intensificar el dramatismo del relato. El uso de dinámicas como *crescendo*, *rallentando* y *morendo* permite traducir el pathos del texto latino en un discurso sonoro que avanza desde la contención inicial hasta un clímax de intensidad y, finalmente, se disuelve en el silencio resignado. Siendo la obra un ejemplo paradigmático del modo en que el compositor logra conjugar la tradición litúrgica universal con las necesidades expresivas específicas de una cofradía concreta.

El *Planctus Beatae Virginis Perdolentis* constituye una aportación singular dentro del corpus de Gámez, pues combina el pathos de la tradición del *Stabat Mater* con la sencillez técnica necesaria para un coro de voces blancas. La dedicatoria a la Virgen del Monte Calvario refuerza la intencionalidad devocional de la obra, concebida para sonar en la ermita de la cofradía en contextos de culto íntimo.

Desde el punto de vista formal se organiza en tres grandes frases musicales:

- Compases 1-8: Una exposición inicial sobre “Stabat Mater dolorosa”. Escrita en modo menor en homofonía estricta. Las voces se mueven en intervalos conjuntos, con tesituras cómodas que favorecen la afinación del coro infantil. El órgano sostiene la armonía en valores largos, reforzando cadencias plagales y cadencias auténticas sencillas.

*A la memoria del inolvidable amigo Rafael Galdón
Primer presidente de la Escolanía "Santa M^a de la Victoria"*

Planctus Beatae Virginis Perdolentis

in honorem Sanctae Mariae "a Monte Calvaria"
"Música de Capilla" para coro infantil

Manuel Gámez López
Abril 1997

Moderato

p ten.

Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta
E - ia Ma - ter fons a - mo - ris me sen

p ten.

Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta
E - ia Ma - ter fons a - mo - ris me sen

Organo *p*

mf

cru - cem la - cri - mo - sa, dum pen - de - bat
ti - re vim do - lo - ris, fac ut te - cum

mf

cru - cem la - cri - mo - ma, dum pen - de - bat
ti - re vim do - lo - ris, fac ut te - cum

mf

176

Figura 13: *Planctus Beatae Virginis Perdolentis*, compases 1-10.

Fuente: Elaboración propia a partir de Gámez López (2010).

- Compases 9-14: En esta sección central se percibe un claro aumento de tensión expresiva: las voces adoptan un movimiento ascendente, sostenido por un crescendo orgánico que culmina en el compás 14. El pasaje se articula mediante motivos breves y repetitivos, que intensifican el dramatismo sin abandonar la simplicidad de la escritura.

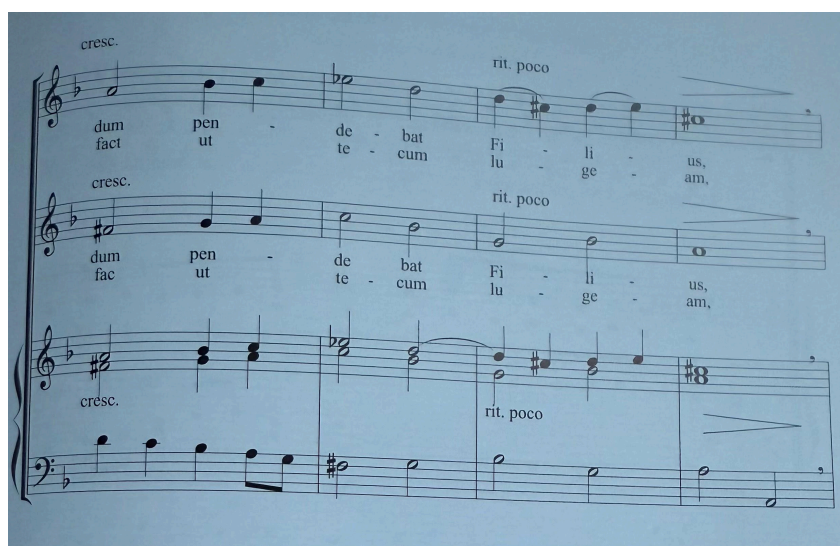
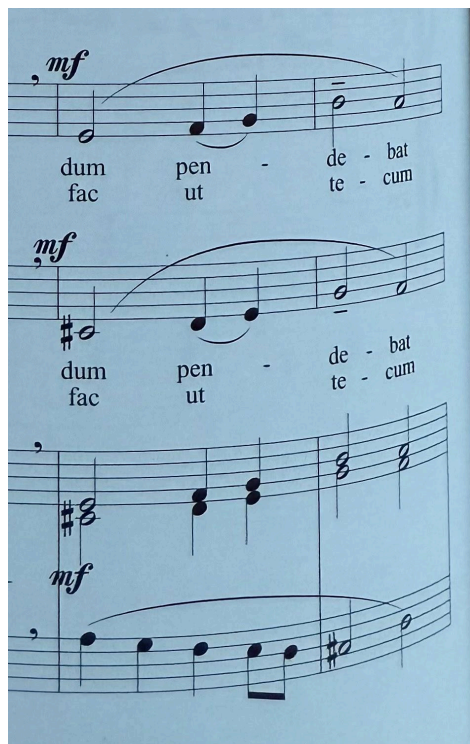


Figura 14: *Planctus Beatae Virginis Perdólentis*, compases 9-14.

Fuente: Elaboración propia a partir de Gámez López (2010).

- Compases 15-19: La textura vuelve a la sobriedad inicial, pero con mayor densidad armónica y un registro más grave en el acompañamiento. El pasaje está marcado por rallentando e morendo que va conduciendo a la cadencia. El final transmite recogimiento y una fuerte carga afectiva, en perfecta sintonía con la función devocional de la obra.

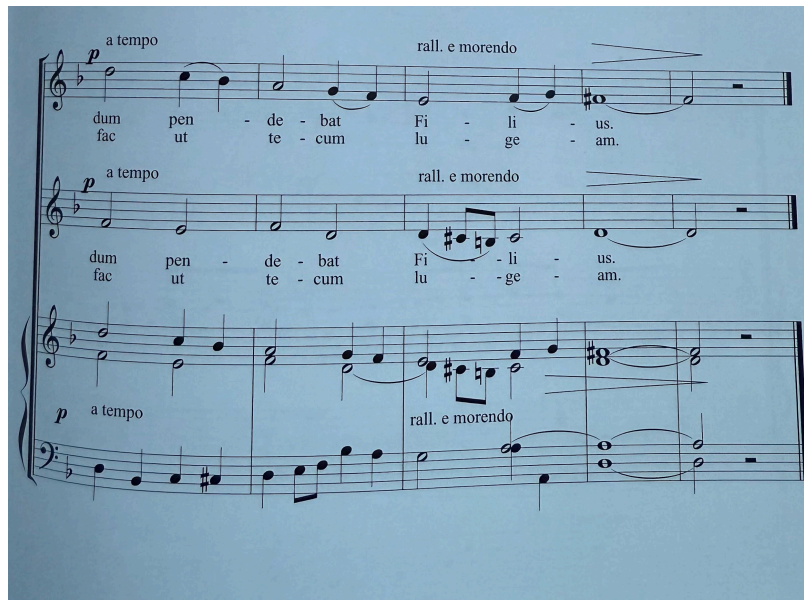


Figura 15: *Planctus Beatae Virginis Perdólentis*, compases 15-19.

Fuente: Elaboración propia a partir de Gámez López (2010).

Desde el punto de vista armónico la obra se encuentra en re menor con cromatismos escasos, reservados solo para resaltar palabras clave. El predominio de la cadencia plagal subraya el carácter penitencial y mariano, en contraste con la cadencia auténtica más resolutiva.

En cuanto a la textura, predomina la homofonía, lo que facilita la dicción clara del texto latino. No obstante, la sección antifonal introduce variedad, generando un efecto de diálogo interno que potencia la expresividad sin exigir virtuosismo. El órgano cumple un papel doble: cimenta la armonía y facilita la afinación de las voces blancas, y en los momentos culminantes añade color con movimientos ascendentes que intensifican el dramatismo.

La prosodia está cuidadosamente atendida: cada sílaba acentuada coincide con notas en tiempos fuertes, y las frases melódicas respetan la métrica latina. El resultado es una inteligibilidad perfecta, clave en un coro infantil, que asegura que la dimensión devocional prevalezca sobre la complejidad técnica.

Retóricamente, la obra se mueve en un arco que va del lamento contenido al clímax y al silencio: la primera sección establece el dolor contemplativo, la segunda intensifica el discurso mediante el diálogo antifonal y la expansión armónica, y la tercera retorna al recogimiento a través del morendo. Esta progresión reproduce en música el itinerario espiritual del Monte Calvario: del dolor compartido al recogimiento en oración.

Salve Regina

La *Salve Regina* (2006), dedicada a “Santa María del Monte Calvario” y estrenada con motivo de la festividad de Santa Cecilia, es una composición que refleja la madurez estilística de Gámez en su etapa final. A diferencia de otras obras más austeras, aquí encontramos un despliegue armónico más rico y un acompañamiento organístico de mayor protagonismo, con progresiones que se apartan en ocasiones de la tonalidad tradicional para sugerir matices modales. El tratamiento coral, escrito para cuatro voces mixtas, alterna pasajes homofónicos con breves secciones de imitación, lo que proporciona variedad y un dinamismo discursivo que evita la monotonía. La obra sigue de cerca el texto litúrgico mariano, intensificando los pasajes más devocionales mediante la expansión melódica y el uso de cadencias amplias que evocan la idea de súplica prolongada. La indicación de *lento* y la prevalencia de frases largas y sostenidas subrayan el carácter contemplativo de la obra, si bien en determinados momentos, como en *Ad te clamamus* o *Eia ergo, advocata nostra*, la música gana en dramatismo a través de modulaciones y crescendi que expanden el discurso hacia registros más expresivos. El final, con el texto *O dulcis Virgo Maria*, se resuelve en una textura homofónica de gran serenidad, con acordes plenos que conducen al oyente a un clima de paz y recogimiento. La *Salve Regina* representa, por tanto, la síntesis entre la devoción mariana particular de la Hermandad y la tradición universal de la plegaria litúrgica, ofreciendo un lenguaje sonoro que, aun siendo accesible, alcanza cotas de refinamiento técnico notables.

Su diseño formal responde a un esquema de cuatro secciones sucesivas que siguen un arco expresivo claro: una apertura meditativa (*Lento*), un desarrollo dramático (*Andante*), un bloque central más intenso y de color luminoso (*Andante*) y un cierre en tempo lento que devuelve el clima de recogimiento inicial. Esta macroforma, articulada siempre a partir de la alternancia entre breves introducciones con órgano y la entrada homofónica del coro, asegura la inteligibilidad del texto latino y confiere a la obra una coherencia narrativa que trasciende la mera sucesión de frases textuales.

Ala Coral "Santa María de la Victoria"
Málaga, fiesta de Sta. Cecilia de 2006

Salve Regina

en honor de Santa María del Monte Carmelo

Manuel Gámez López

Sal - ve, Re - gi - - - na, Ma - ter mi - se - ri - cor - di - - ae.

Lento
mf
 Sopranos Vi - - ta, dul - ce - do et
 Contraltos Vi - - ta, vi - ta, dul - ce - do
 Tenores Vi - - ta, dul - ce - do et
 Bajos Vi - - ta, vi - ta, dul - ce - do et

Lento
mf
 Órgano Vi - - ta, vi - ta, dul - ce - do et

Figura 16: *Salve Regina*, compases 1-5.

Fuente: *Elaboración propia a partir de Gámez López (2010).*

- La primera sección (cc. 1-9, *Lento*) establece el carácter de la obra. Tras una introducción breve del órgano en Re menor, el coro entra en homofonía con el texto “*Salve Regina, Mater misericordiae, Vita, dulcedo, et spes nostra*”. La escritura es silábica y los acentos musicales coinciden con la acentuación latina,

garantizando la inteligibilidad del texto. La cadencia final del bloque recurre a un giro plagal, recurso típico de la tradición mariana, que aporta un sentido de súplica más que de resolución triunfal.

- La segunda sección (cc. 10-19, *Andante*) desarrolla el pasaje “*Ad te clamamus, exsules filii Hevae*”. El entramado coral se densifica mediante acordes más compactos y retardos en voces intermedias, que retrasan la resolución armónica y generan tensión expresiva. La dinámica crece progresivamente y se concentra en palabras como *clamamus* o *exsules*, subrayando el dramatismo de la súplica. Aunque la textura se mantiene homofónica, la ligera asincronía en algunas entradas refuerza la tensión sin convertirse en verdadero contrapunto. El órgano actúa como soporte estructural, introduciendo la sección y marcando el tránsito hacia el clímax posterior.
- La tercera sección (cc. 20-31, *Andante*) constituye el punto culminante de la obra. Sobre el texto “*Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle*”, Gámez intensifica la escritura mediante cromatismos puntuales y retardos encadenados, especialmente sobre *suspiramus* y *gementes*, que refuerzan el patetismo retórico. La homofonía se mantiene como textura principal, pero la densidad armónica y la insistencia rítmica convierten este pasaje en el verdadero clímax de la plegaria. Posteriormente, el texto “*Eia ergo, advocata nostra*” abre un contraste expresivo: el órgano agiliza su acompañamiento y la armonía se desplaza momentáneamente hacia Fa mayor, lo que aporta un resplandor de confianza y esperanza tras la súplica dramática.
- La cuarta sección (cc. 32-44, *Lento*) funciona como una recapitulación transformada del carácter inicial. No se trata de una reexposición literal, sino de un retorno a la calma meditativa que cierra el arco expresivo de la obra. El coro entona el texto conclusivo “*Et Jesum benedictum fructum ventris tui nobis post hoc exsilium ostende. O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria*”. Aquí el discurso se simplifica: predominan los valores largos, la textura homofónica y una

cadencia plagal en Re menor que, acompañada de un *morendo* progresivo, devuelve la música al clima de recogimiento inicial. Este final circular refuerza la dimensión espiritual de la obra, entendida no como un discurso progresivo hacia la exaltación, sino como una oración que vuelve al silencio tras haber atravesado la súplica y la esperanza.

Desde una perspectiva global, el *Salve Regina* combina la sobriedad técnica con una notable riqueza retórica. Armónicamente, evita modulaciones complejas y se mantiene en un ámbito modal-tonal estable, reforzado por el uso sistemático de cadencias plagales. La textura, esencialmente homofónica, asegura la claridad prosódica, aunque en los pasajes centrales se intensifica mediante retardos y apoyaturas que dramatizan el discurso. El órgano, más que un mero acompañante, cumple una función estructural y expresiva, preparando entradas, subrayando dinámicas y otorgando continuidad formal. La prosodia musical está cuidadosamente elaborada: las palabras de mayor carga semántica (*suspiramus*, *gementes*) se expanden en apoyaturas y cromatismos, mientras que el cierre en “*O dulcis Virgo Maria*” coincide con un descenso melódico y dinámico que transmite serenidad conclusiva.

En suma, el *Salve Regina* de Manuel Gámez representa una síntesis de su estética mariana: fidelidad al texto litúrgico, claridad formal y riqueza expresiva ajustada a la función pastoral. Con medios concisos, el compositor construye un itinerario sonoro que refuerza la devoción de la Hermandad del Monte Calvario y se integra plenamente en la tradición sacra malagueña contemporánea.

Estas obras, junto con las anteriores, configuran un bloque central dentro de la producción de Gámez para el Monte Calvario. En todas ellas se observa una serie de constantes estilísticas: la preferencia por la homofonía clara que garantiza la inteligibilidad del texto; la utilización de dinámicas progresivas y ralentizaciones que confieren carácter dramático al discurso; el recurso a modos menores y cadencias plagales que evocan austeridad penitencial; y, sobre todo, la capacidad de traducir en música los afectos propios de la espiritualidad cofrade: la adoración, el dolor compartido y la súplica confiada.

Conclusiones y futuras líneas de investigación

El presente trabajo tiene como propósito el estudio de la figura del Padre Manuel Gámez López y su relación musical con la Hermandad del Monte Calvario de Málaga, a través de un enfoque documental y de análisis musical selectivo. Una vez desarrollado el itinerario de investigación, es posible extraer una serie de conclusiones que permiten responder a las preguntas planteadas en el inicio y, al mismo tiempo, abrir nuevas perspectivas para futuros estudios.

En primer lugar, se planteaba la cuestión de cuáles son las características principales de las obras compuestas por el Padre Gámez. El análisis realizado, complementado con la revisión del catálogo completo recogido en *Para ti es mi música, Señor*, ha permitido comprobar que nos encontramos ante un repertorio que se caracteriza por la sencillez formal y la funcionalidad litúrgica. Sus composiciones rehúyen de los artificios técnicos y buscan una belleza austera, pensada para favorecer la participación de coros parroquiales y asambleas de fieles. La escritura coral, habitualmente a cuatro voces mixtas, muestra un equilibrio entre el respeto a la tradición, con influencias del canto gregoriano y de la polifonía renacentista, y la adaptación a los postulados del Concilio Vaticano II, que promovía un lenguaje más cercano y accesible. En este sentido, la música de Gámez constituye un ejemplo paradigmático de repertorio al servicio de la liturgia: piezas que no pretenden brillar por su complejidad, sino acompañar, sostener y enriquecer el culto.

En segundo lugar, se abordaba la pregunta relativa a qué obras dedicó específicamente el Padre Gámez a la Hermandad del Monte Calvario. El examen de los documentos disponibles, junto con el acceso al archivo de la propia cofradía y las referencias contenidas en el libro recopilatorio, ha permitido identificar un conjunto reducido pero de gran significado, integrado por salves, motetes y marchas concebidas para acompañar los cultos internos y externos de la corporación. Estas composiciones, además de reflejar la sensibilidad estética del autor, ponen de manifiesto su implicación pastoral con la hermandad a la que acompañó como director espiritual. Así, la música se convirtió en un vehículo de comunión entre la fe personal del sacerdote, la vida litúrgica de la hermandad y la experiencia colectiva de los cofrades, configurando un patrimonio sonoro que hoy se reconoce como signo identitario de la corporación.

En tercer lugar, la investigación se propuso analizar cómo se articula la biografía del Padre Gámez en su doble vertiente pastoral y musical. A lo largo del trabajo se ha demostrado que su trayectoria no puede entenderse de manera fragmentada: su formación en el seminario, profundamente influida por el estudio del canto gregoriano y de la polifonía clásica, se combinó con una vocación pastoral centrada en la música como medio de evangelización. El hecho de haber fundado y dirigido coros de gran relevancia en Málaga, como la Coral Santa María de la Victoria, evidencia la dimensión pedagógica y social de su labor. Asimismo, su papel como Delegado de Liturgia y su presencia constante en la vida cultural y religiosa de la diócesis refuerzan la idea de un músico-sacerdote que concibió su obra no como creación autónoma, sino como parte integral de su ministerio. Esta biografía, marcada por la coherencia entre la fe y la música, explica en gran medida la vigencia de su legado.

En cuarto lugar, la pregunta sobre la historia de la Hermandad del Monte Calvario ha permitido contextualizar el marco en el que se inscribe la producción musical dedicada por el Padre Gámez. La hermandad, con raíces en el siglo XVII y reorganizada en 1978, representa una tradición viva de espiritualidad penitencial que ha sabido combinar la austeridad de su identidad con una especial atención a los aspectos culturales y artísticos de la Semana Santa. El hecho de que Manuel Gámez se implicara activamente en esta corporación pone de relieve su capacidad de integrar la música litúrgica con la religiosidad popular, configurando un espacio donde lo culto y lo devocional se encuentran.

De manera general, puede afirmarse que Manuel Gámez es una figura central para comprender la música sacra malagueña contemporánea. Su obra ha desempeñado un papel fundamental en la vida religiosa de la diócesis, contribuyendo al acervo musical de Málaga mediante la consolidación de repertorios litúrgicos que aún hoy son interpretados y valorados en parroquias y hermandades. En particular, las composiciones vinculadas al Monte Calvario se han convertido en un elemento constitutivo de la espiritualidad de la corporación, reforzando la identidad sonora de la hermandad y transmitiéndose como parte de su memoria colectiva.

De cara a futuras líneas de investigación, el presente trabajo abre la puerta a diversas posibilidades. Una primera línea consistiría en el análisis comparativo entre la producción de Gámez y la de otros compositores litúrgicos españoles contemporáneos, como Cesáreo Gabaráin o Miguel Manzano, con el fin de situar mejor su aportación en

el marco de la renovación musical posconciliar. Una segunda posibilidad sería el estudio en profundidad de la recepción de sus obras en las distintas comunidades parroquiales de Málaga, mediante entrevistas y trabajo de campo etnográfico que permitan recoger testimonios directos sobre su uso e impacto. También sería de gran interés la digitalización y catalogación crítica del archivo musical, de modo que las partituras compuestas por Gámez puedan preservarse y difundirse adecuadamente como parte del patrimonio musical inmaterial andaluz, así como su grabación.

En un horizonte más amplio, se sugiere asimismo profundizar en la dimensión pedagógica de Gámez como formador de coros y transmisor de la tradición sacra. Estudiar la trayectoria de sus discípulos, así como la pervivencia de la Coral Santa María de la Victoria, podría arrojar luz sobre el alcance real de su influencia en la vida musical malagueña. Finalmente, resultaría pertinente plantear una investigación de carácter interdisciplinar que aborde conjuntamente la figura de Manuel Gámez desde la teología, la musicología y la antropología religiosa, de modo que se pueda comprender con mayor riqueza el modo en que su música ha contribuido a articular la experiencia de fe de toda una comunidad.

Bibliografía

- 20 Minutos. (2006, 23 de enero). Un incendio destruye el techo del Monte Calvario. Recuperado de <https://www.20minutos.es> (Consulta: 3 de septiembre de 2025).
- Aguilera, J. (2019). *Entrevista al Padre Manuel Gámez: música de andar por casa* [Documento inédito]. Málaga.
- Agrupación de Cofradías de Semana Santa de Málaga. (2007). *Vía Crucis oficial: participación del Monte Calvario* [Programa]. Málaga.
- Agrupación de Cofradías de Semana Santa de Málaga. (2013). *Mater Dei: acto mariano extraordinario* [Programa]. Málaga.
- Agrupación de Cofradías de Semana Santa de Málaga. (2019). *Centenario de la Hermandad del Monte Calvario: actos conmemorativos*. Málaga. Recuperado de <https://agrupaciondecofradias.com> (Consulta: 3 de septiembre de 2025).
- Archivo de la Basílica y Real Santuario de Santa María de la Victoria, Málaga. (s. f.). *Documentación histórica*. Málaga.
- Archivo de la Hermandad del Monte Calvario, Málaga. (s. f.). *Boletines y documentación interna*. Málaga.
- Archivo del Seminario Diocesano de Málaga. (s. f.). *Crónicas y programas internos*. Málaga.
- Archivo Histórico Diocesano de Málaga. (s. f.). *Fondos documentales*. Málaga.
- Archivo Parroquial de San Juan Bautista (Dolores de San Juan), Málaga. (s. f.). *Documentación parroquial*. Málaga.
- Berlanga, M. (2002). *La saeta: música y religiosidad en Andalucía*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Cadena SER Málaga. (2023, 27 de septiembre). El Padre Manuel Gámez, 50 años de legado musical en la diócesis de Málaga. Recuperado de <https://cadenaser.com> (Consulta: 4 de septiembre de 2025).

Concilio Vaticano II. (1963). *Sacrosanctum Concilium: Constitución sobre la Sagrada Liturgia*. Roma: Libreria Editrice Vaticana.

COPE Málaga. (2019, 23 de noviembre). Fallece el Padre Manuel Gámez, referente de la música sacra malagueña. Recuperado de <https://www.cope.es> (Consulta: 5 de septiembre de 2025).

Diario SUR. (2019, 14 de septiembre). Homenaje al Padre Manuel Gámez en el Monte Calvario. Recuperado de <https://www.diariosur.es> (Consulta: 3 de septiembre de 2025).

Diputación de Málaga. (2010). *Urbs Picta: Patrimonio artístico de Málaga* [Catálogo de exposición]. Málaga: Área de Cultura.

Diócesis de Málaga. (2010). Fallece el Padre Manuel Gámez López, sacerdote y músico de la diócesis [Nota de prensa]. Recuperado de <https://www.diocesismalaga.es> (Consulta: 3 de septiembre de 2025).

Diócesis de Málaga. (2016). 75.º aniversario de Santa María del Monte Calvario [Nota]. Recuperado de <https://www.diocesismalaga.es> (Consulta: 4 de septiembre de 2025).

Diócesis de Málaga. (2018). Crónica de cultos y celebraciones en la Hermandad del Monte Calvario [Crónica]. Recuperado de <https://www.diocesismalaga.es> (Consulta: 5 de septiembre de 2025).

Diócesis de Málaga. (2019). El Padre Manuel Gámez: sacerdote, músico y cofrade [Homenaje]. Recuperado de <https://www.diocesismalaga.es> (Consulta: 3 de septiembre de 2025).

El País. (2006, 23 de enero). Un incendio destruye parte de la ermita del Monte Calvario de Málaga. Recuperado de <https://elpais.com> (Consulta: 4 de septiembre de 2025).

Espejo, A. (2014). *La música procesional en Málaga: tradición y modernidad*. Málaga: Fundación Unicaja.

Escudero Díaz, J. P. (2019). Religiosidad y música popular en la saeta flamenca. *Quadrivium: Revista de Musicología*, (48).

- Europa Press. (2010, 16 de septiembre). Fallece Manuel Gámez López, sacerdote y músico de la diócesis de Málaga [Nota de prensa]. Recuperado de <https://www.europapress.es> (Consulta: 3 de septiembre de 2025).
- Gallego, J. (2018). *La protección jurídica del patrimonio musical religioso en Andalucía*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Gámez López, M. (1978). *Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*. Málaga: Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.
- Gámez López, M. (2010). *Para ti es mi música, Señor* (Vols. I-II). Málaga: Diputación de Málaga.
- García de la Morena, J. (2005). *La música religiosa en Andalucía contemporánea*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Garrido, J. (1992). *Antropología de la Semana Santa andaluza*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Gómez Zarzuela, F. (2010). *La evolución de la marcha procesional en Andalucía*. Córdoba: Diputación de Córdoba.
- González Gómez, J. M. (1993). *La música en la catedral de Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Cabildo Metropolitano de Sevilla.
- Hermandad del Monte Calvario. (2008). *Boletín extraordinario por el 250.º aniversario de la ermita*. Málaga: Hermandad del Monte Calvario.
- Hermandad del Monte Calvario. (s. f.). Historia y patrimonio de la Hermandad del Monte Calvario. Recuperado de <https://hermandaddelmontecalvario.es> (Consulta: 4 de septiembre de 2025).
- Junta de Andalucía. (s. f.). Patrimonio inmaterial de Andalucía: Semana Santa malagueña [Base de datos]. Sevilla: Consejería de Cultura. Recuperado de <https://www.iaph.es> (Consulta: 5 de septiembre de 2025).
- La Opinión de Málaga. (2010, 16 de septiembre). Fallece el Padre Manuel Gámez, sacerdote y músico malagueño. Recuperado de <https://www.laopiniondemalaga.es> (Consulta: 4 de septiembre de 2025).

- La Rue, J. (1970). *Guidelines for Style Analysis*. Nueva York: W. W. Norton.
- Llordén, A. (1962). *Historia de la Iglesia en Málaga*. Málaga: Arzobispado.
- López-Calo, J. (2001). *La música en las catedrales españolas*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).
- López-Cobo, J. (2015). La recepción del Concilio Vaticano II en la música litúrgica española: resistencias y adaptaciones. *Anuario de Historia de la Iglesia*, 24, 201-225.
- Málaga Hoy. (2014, 15 de septiembre). El Padre Manuel Gámez y su legado musical en Málaga. Recuperado de <https://www.malagahoy.es> (Consulta: 5 de septiembre de 2025).
- Marín, J. (1999). *La música en la Semana Santa malagueña*. Málaga: Arguval.
- Martín, A. (2016). *Historia de la Hermandad del Monte Calvario*. Málaga: Hermandad del Monte Calvario.
- Martín García, F. (2008). *La música religiosa en Andalucía contemporánea: tradición y renovación*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- Martín Riego, J. (2007). *Cofradías y sociabilidad en la Andalucía contemporánea*. Granada: Editorial Comares.
- Martínez Ruiz, E. (1985). *La desamortización de Mendizábal en Andalucía*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Montoya, R. (1998). *La música sacra en la España del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Moreno, F. (2001). *Religiosidad popular y cofradías en la Andalucía del siglo XIX*. Córdoba: Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Obispado de Málaga. (1988). *Decreto de adscripción perpetua de la Ermita del Monte Calvario a la Hermandad*. Málaga: Archivo del Obispado.
- Orquesta Filarmónica de Málaga. (2017). *Concierto homenaje al Padre Manuel Gámez* [Programa de mano]. Málaga: OFM.

- Prado, F. (2001). *Compositores litúrgicos en la España contemporánea*. Granada: Editorial Comares.
- Pérez, C. (1998). *La piedad popular en España: continuidades y cambios*. Madrid: Editorial Sílex.
- Ramos, M. (1987). *Semana Santa en Málaga: historia y tradición*. Málaga: Diario SUR.
- Revista Sacra Música. (2009). Reseña de la publicación *Para ti es mi música, Señor*. Madrid: Asociación Española de Música Sacra.
- Revista Tesoro Sacro Musical. (2010). Crónica de nuevas publicaciones litúrgicas en España. Madrid: Ediciones Claretianas.
- Rodríguez Becerra, S. (1998). *Religiosidad popular en Andalucía*. Sevilla: Fundación Machado.
- Virgili Blanquet, M. A. (2010). El canto popular religioso y la reforma litúrgica en España (1850-1915). *Aisthesis*, 47, 175-186.