

LAS CAPILLAS DE MÚSICA EN EL BARROCO

Juan Aranda Doncel (coord.)
Herminio González Barrionuevo
José Martínez Millán
Antonio T. Pineda Navajas

LAS CAPILLAS DE MÚSICA EN EL BARROCO

CÓRDOBA, 2018

Editan:

Instituto Universitario «La Corte en Europa» – UAM

Ateneo de Música Sacra «Villa Cervantina» de Castro del Río

© de los textos: sus autores

© de la edición: Instituto Universitario «La Corte en Europa» – UAM y
Ateneo de Música Sacra «Villa Cervantina» de Castro del Río

© de las fotos: Francisco Sánchez Moreno

Edición e impresión: Litopress. Edicioneslitopress. Córdoba

ISBN: 978-84-948019-8-3

Depósito legal: CO 456-2018

Printed in Spain

Impreso en España

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de los autores del copyright.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
LA MÚSICA EN LA CAPILLA REAL DURANTE EL SIGLO XVIII	11
<i>José Martínez Millán</i>	
1. La complicada composición de la capilla real en la monarquía hispana.....	12
a. La música en la capilla durante el reinado de Carlos V y Felipe II.....	14
b. Las reformas de la Casa Real y de la Capilla en el reinado de Felipe IV	15
c. La renovación de la música en la Capilla Real.....	24
2. Las reformas en la capilla real 1701	26
3. La capilla real durante el siglo XVIII.....	33
a. La “nueva planta” de la Casa Real en 1749. Cambios en la Real Capilla.....	42
b. Las consecuencias del Concordato de 1753: la reforma de la Real Capilla en 1757	47
c. La música en la Capilla Real durante el reinado de Carlos III ...	50
LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE SEVILLA EN EL PERÍODO BARROCO	73
<i>Herminio González Barrionuevo</i>	
I. Características del Barroco.....	76
1. La policoralidad.....	79
2. Disposición de los coros y plantilla coral	81
3. La interpretación.....	87
4. El bajo continuo	89
5. La melodía acompañada	91
II. El maestro de capilla.....	94
1. El oficio del maestro de capilla	94
2. Maestro compositor	101
a. Los villancicos y chanzonetas	106
b. El Miserere	111
III. La capilla de música	114
1. Número de cantores	116

2. Cantores de la capilla.....	126
a. Racioneros.....	126
b. Cantores asalariados	128
c. Cantores contratados.....	129
IV. Los instrumentos	132
1. Los órganos y claves.....	134
2. Ministriles	143
V. Música y liturgia solemne.....	152
1. Celebraciones litúrgicas y géneros musicales	154
2. Misa y Oficio solemnes en las fiestas de primera clase.....	155
a. La Misa solemne.....	156
b. Las Vísperas.....	164

LAS CAPILLAS DE MÚSICA EN LA CÓRDOBA

DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII	173
----------------------------------	-----

Juan Aranda Doncel

1. Introducción	173
2. La prestigiosa capilla de música de la catedral	175
3. Contribución de las órdenes y congregaciones masculinas: la capilla de los agustinos y los oratorios sacros de los filipenses	220
4. La música en las clausuras femeninas: las monjas de Santa Inés....	239
5. El mecenazgo de la nobleza: la capilla de ministriles de don Pedro de Cárdenas y Guzmán	247
6. Las iniciativas de los propios músicos.....	253

LA CAPILLA DE MÚSICA EN CASTRO DEL RÍO:

VAIVENES HISTÓRICOS	259
---------------------------	-----

Antonio T. Pineda Navajas

1. Nacimiento de la capilla de música	262
2. La capilla de música en tierras cordobesas	265
3. Características de la capilla de música	268
4. La música de capilla en Castro del Río	272
5. Las capillas	274
6. El ministril Melchor de Leiva	279
7. La música en la festividad del Corpus Christi.....	281
8. El esplendor de la capilla de música en Castro del Río.....	282
9. Un hecho singular en la villa de Castro del Río: las «Funciones de los gremios»	285
10. Músicos... y músicas.....	287

INTRODUCCIÓN

La presente obra recoge las aportaciones del ciclo de conferencias pronunciadas el 25 de marzo de 2017 en la localidad cordobesa de Castro del Río con motivo de la celebración de la II Muestra de Música Sacra «Villa Cervantina». En el marco de este acontecimiento cultural, dedicado a la música religiosa, se realizaron cuatro relevantes investigaciones sobre las capillas en el Barroco en distintos ámbitos territoriales de la geografía nacional.

El profesor José Martínez Millán, catedrático de Historia Moderna de la Universidad Autónoma de Madrid e impulsor del Instituto Universitario «La Corte en Europa», nos ofrece un estudio exhaustivo acerca de la música en la capilla real durante el siglo XVIII, si bien el contenido del mismo traspasa ese límite cronológico y se extiende al conjunto de los monarcas de la dinastía de los Austria.

El autor hace un pormenorizado análisis de la compleja estructura de la capilla real en la monarquía hispana y se detiene en las reformas y cambios producidos a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, sobre todo en las llevadas a cabo en esta última centuria en 1701, 1749, 1757 y reinado de Carlos III.

El papel jugado por los poderosos cabildos catedralicios en el auge de la música barroca tiene su expresión más fiel en el modelo desarrollado en la capital hispalense que aborda en su trabajo el profesor Herminio González Barrionuevo, maestro de capilla de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla. Este cualificado especialista nos aporta un minucioso estudio de la prestigiosa capilla de música, destacando los aspectos relacionados con su estructura, celebraciones litúrgicas y funciones asignadas a los titulares del oficio de maestro.

Las capillas de música en la Córdoba de los siglos XVII y XVIII constituyen el objeto de la aportación hecha por el doctor Juan Aranda Doncel, quien dedica un amplio espacio a las intervenciones llevadas a cabo por la renombrada capilla de música catedralicia.

También se ocupa del fomento de esta manifestación artística por las órdenes y congregaciones religiosas asentadas en la ciudad, siendo exponentes significativos las capillas instituidas por los agustinos y las clarisas del monasterio de Santa Inés o bien la utilización como

recurso catequético por los clérigos del Oratorio de San Felipe Neri. El mecenazgo de la nobleza local impulsa asimismo la música en la urbe cordobesa, siendo la iniciativa más sobresaliente la capilla de ministriles formada por el caballero don Pedro de Cárdenas y Guzmán. A ella hay que sumar otros proyectos surgidos a título particular por cantores e instrumentistas.

Las vicisitudes históricas de la trayectoria seguida por la capilla de música en Castro del Río son el contenido desarrollado por Antonio T. Pineda Navajas, galeno humanista que vive de lleno y participa de manera activa en la organización de esta Muestra de Música Sacra. El autor se detiene en rastrear los testimonios documentales conservados y presta una atención especial a la presencia de la música en la festividad del Corpus Christi y en las funciones religiosas patrocinadas por los gremios.

Las cuatro teselas mencionadas componen un rico mosaico que tiene como hilo conductor el título de esta obra que sale a la luz coeditada por el Instituto Universitario «La Corte en Europa», adscrito a la Universidad Autónoma de Madrid, y por el Ateneo de Música Sacra «Villa Cervantina». La publicación asimismo forma parte del proyecto de investigación «La herencia de los sitios reales. Madrid, de corte a capital (H 2015-HUM3415)», de la convocatoria de programas I+D en Ciencias Sociales y Humanidades 2015 de la Comunidad de Madrid financiado por el Fondo Social Europeo. También la edición de esta obra ha contado con la colaboración económica del área de Cultura del Ayuntamiento de Castro del Río.

LA MÚSICA EN LA CAPILLA REAL DURANTE EL SIGLO XVIII¹

José MARTÍNEZ MILLÁN
IULCE-UAM

Dentro del Alcázar de Madrid, la capilla era el lugar de la música religiosa, mientras que la música profana, según el profesor Barbeito, tenía su lugar en el salón Dorado o de las Comedias². Aunque no es el objetivo de nuestro trabajo buscar los orígenes de tan importante institución, se impone señalar que la Capilla fue uno de los departamentos de la Casa Real, cuya primera autoridad era el capellán mayor, que en el reino de Castilla, desde Alfonso VII (denominado “Emperador”), fue ocupado por el arzobispo de Santiago. La autoridad eclesiástica que era nombrada para tan importante cargo no es una cuestión baladí, puesto que llevaba implícita la orientación ideológica que encerraba la relación entre política y religión que se daba en la época. No obstante, fue Alfonso X el Sabio, en su obra *Las Partidas*, quien ofreció una primera definición institucional sobre la Capilla Real y sobre el cargo de capellán mayor en la Corte³. A partir de

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “La herencia de los sitios reales. Madrid, de corte a capital (H2015/HUM 3415) de la convocatoria de programas I+D en Ciencias Sociales y Humanidades 2015 de la Comunidad de Madrid financiado por el Fondo Social Europeo”.

² J. M. BARBEITO, “Espacios para la música cortesana”, en: J. J. CARRERAS y B. GARCÍA (Eds), *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Edad Moderna*, Madrid, 2001, p. 286. V. GÉRARD, “Los sitios reales en el Alcázar de Madrid: capilla y oratorios”. *Archivo Español de Arte* 56 (1983), pp. 275-280.

³ *Partidas*, *Partida* II, Tít. IX, ley III. M. FRASO, *La Capilla Real de los serenísimos Reyes cathólicos de España*, RAH, 9/454bis, fol. 48v. D. NOGALES RINCÓN, “La Capilla Real de Castilla y el ideal de Borgoña a fines de la Edad Media (1474-1509)”, en: J. E. HORTAL MUÑOZ y F. LABRADOR ARROYO

entonces, dicho organismo fue configurando su composición y estableciendo sus ordenanzas hasta que Juan II de Castilla le dio forma estable a mediados del siglo XV⁴.

1. La complicada composición de la capilla real en la monarquía hispana

Cuando Carlos I llegó al trono de la Monarquía hispana, la organización de la Capilla Real se complicó mucho. Para entender la situación es preciso saber la forma de organización que establecieron las Monarquías europeas durante la Edad Moderna, que no era otro que el “sistema de Corte”. La Corte ya fue definida en la *Segunda Partida* de Alfonso X el Sabio como “*el lugar do es el Rey, e sus vasallos e sus oficiales con él, que an cotidianamente de consejar e servir, e los otros del reino que se llegan y o por onra dél o por facer recabdar las otras cosas que an de ver con él*”. El origen de la Corte fue, por tanto, la Casa Real. La principal característica que encierra el concepto “casa” es la pretensión de perpetuarse en el ser, la pretensión de durar. Una de las acciones que exige la casa a los que la habitan es que actúen más allá de sus intereses temporales, más allá de su propia existencia. En este sentido “Casa Real” es sinónimo de “Dinastía”. Por consiguiente, este tipo de entidad trascendente fue el verdadero sujeto del proceso de concentración política y no la voluntad real⁵. Para demostrar su independencia, cada monarca quiso configurar su propia “Casa Real” (“Dinastía”) y, aunque se esforzaron por mostrar originalidad, todas ellas crearon los mismos organismos (capilla, cámara, caballeriza, caza y guardias) en los que introducían a la nobleza y representantes de las elites sociales para que les sirvieran, de manera que cada reino tuvo su propia casa real.

La Monarquía hispana estaba compuesta de un conjunto de reinos y territorios en el que cada uno tenía su propia organización independiente, es decir, su propia “Casa”. Carlos era un duque borgoñón servido por la Casa de Borgoña, pero cuando llegó a la

(dirs), *La Casa de Borgoña. La Casa del Rey de España*. Leuven University Press 2014, pp. 177-203.

⁴ D. NOGALES RICÓN, *La representación religiosa de la monarquía castellano-leonesa: la capilla real (1252-1504)*. Universidad Complutense de Madrid 2009, p. 469. Tesis doctoral bajo la dirección del doctor José Manuel Nieto Soria.

⁵ P. BORDIEU, *Sobre el Estado*, Barcelona. Anagrama 2014, p. 345.

península se encontró con que Castilla tenía una “Casa”, organizada de acuerdo al estilo castellano, y una Casa de Aragón, que había creado sus propias ordenanzas desde los tiempos de Pedro IV el Ceremonioso. Aunque la Casa de Borgoña la que representaba a la dinastía y, por tanto de al que se sirvió Carlos V y dejó en herencia a su hijo, las Casas de Castilla y Aragón representaban a los reinos más poderosos de su Monarquía y, lejos de suprimirlas, las tuvo que articular pues era el monarca de tales reinos. De esta manera, los monarcas hispanos contaron con tres casas reales durante el siglo XVI (la conquista de Portugal, en 1580, vino a sumar otra casa real)⁶.

Higinio Anglés realizó unos espléndidos estudios sobre la música en la corte de los reyes hispanos y, al analizar la corte de Carlos V, comenzaba señalando la música que existía en las capillas reales, esforzándose en demostrar que existieron músicos en la de Borgoña y en la de Castilla y Aragón: “En España existieron dos capillas reales: la de la reina Isabel por la corte de Castilla y la del rey Fernando por la corte aragonesa”⁷. Poco antes había afirmado, “es cierto que Carlos V no tuvo en realidad una capilla musical española que funcionara con su nombre, en cambio existió una capilla musical española que funcionaba bajo el nombre de la emperatriz Isabel de Portugal, su esposa. Al morir ésta en 1539, cuidó el emperador de que dicha capilla no se disolviera por completo y dispuso que continuara funcionando, parte en la nueva capilla que él fundó a nombre de sus hijas las infantas Doña María y Doña Juana, y parte en la de su hijo el príncipe Felipe”⁸. De hecho habla de Juan de Anchieta como “cantor de la reina Juana”, que había sido maestro de música de la cámara del príncipe Juan, y cuando murió príncipe pasó a la casa de Juana, donde permaneció hasta 1523⁹. Ciertamente, cuando escribía Anglés no se habían desarrollado los estudios sobre la Corte y las Casas Reales y,

⁶ El tema lo he estudiado ampliamente en, J. MARTÍNEZ MILLÁN (dir), *La Corte de Carlos V*. Madrid 2000, 5 vols. J. MARTÍNEZ MILLÁN y S. FERNÁNDEZ CONTI (dirs), *La Monarquía de Felipe II. La Casa del Rey*. Madrid 2005, 2 vols.

⁷ H. ANGLÉS, *La música en la Corte de Carlos V*. Barcelona 1984, I, p. 2. T. KNIGHTON, *Music and Musicians at the Court of Fernando of Aragón, 1474-1516*. Tesis doctoral. Universidad de Cambridge 1983, 2 vols.

⁸ H. ANGLÉS, *La música en la Corte de Carlos V*. p. 1.

⁹ Los datos están sacados de AGS. CSR, leg. 12, en: H. ANGLÉS, p. 4.

por tanto, ignoraba la estructura político-administrativa en la que se fundamentó la Monarquía hispana¹⁰.

a) La música en la capilla durante el reinado de Carlos V y Felipe II

Así pues, cuando Carlos I llegó a la península trajo a su servicio la Casa de Borgoña, que era la de su dinastía. Una relación del personal de la capilla flamenca, fechada en Toledo a 1º junio 1525, distingue “*grande chapelle*” y “*petit chapelle*”. Esta distinción no existe en la capilla de la casa de Castilla. La “*grande*”, que intervenía en las grandes festividades donde se empleaba el canto polifónico, constaba de treinta y seis personas¹¹. Dicha capilla fue donde se mantuvo el grueso de la música. Así, en 1525, Carlos V pasó por las ciudades castellanas de Madrid, Toledo, Aranjuez “y convoca Cortes en Toledo, donde su capilla flamenca canta los oficios”¹². Anglés también transcribe una relación de los oficiales de la capilla de la emperatriz Isabel (que era servida por la Casa de Castilla) en la que aparecían diversos cantores, entre los que se encontraba el maestro Antonio Cabezón¹³. En 1539, poco antes de morir, la capilla que servía a la Emperatriz contaba con quince cantores y varios instrumentistas. Es en esta época cuando la música castellana de tecla llegó a su apogeo. Con todo, como afirma el profesor Robledo, “Salvo rarísimas excepciones, todos los cantores estaban asentados en la Casa de Borgoña y tenían de salario, como los capellanes de altar, 12 placas

¹⁰ Para el contexto, J. MARTÍNEZ MILLÁN (dir), *La Corte de Carlos V*. Madrid 2000, 5 vols.

¹¹ H. ANGLÉS, *La música en la Corte de Carlos V*. Barcelona 1984, p. 22. Esta dualidad de la capilla era propia de la casa de Borgoña. La trajo a Castilla Felipe el Hermoso en 1501 y después su hijo Carlos I en 1517, cf. L. ROBLEDO ESTAIRE, “La estructuración de las casas reales: Felipe II como punto de encuentro y punto de partida”, en: L. ROBLEDO ESTAIRE, T. KNIGHTON, C. BORDÁS IBÁÑEZ y J. J. CARRERAS, *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*. Madrid 2000, pp. 8-9. T. KNIGHTON, *Music and Musicians at the Court of Fernando of Aragón, 1474-1516*. Tesis doctoral. Universidad de Cambridge 1983, 2 vols.

¹² H. ANGLÉS, p. 21.

¹³ La relación (aunque sin fechar, se piensa que es de 1526) está sacada de AGS. CSR, leg. 45. H. ANGLÉS, pp. 29 y 31.

al día”¹⁴. Precisamente, siguiendo la tradición flamenca, el responsable de la formación y mantenimiento de estos cantores era el maestro de capilla. Ya en el reinado de Felipe II, la Capilla de Borgoña absorbió a todos los niños que estaban en la de Castilla. Para Robledo Estaire fue en 1581 cuando se produjo institucionalmente la fusión: “Uno de los hechos más significativos del reinado de Felipe II fue la creación del colegio de cantorricos, que fue una institución con vida propia, unida a la capilla”¹⁵. Antes de la creación de dicho colegio, los cantorricos vivían con el maestro de capilla en el hospital de *La Latina*, en la plaza de la Cebada”¹⁶.

b) Las reformas de la Casa Real y de la Capilla en el reinado de Felipe IV

En 1623, Felipe IV promulgó unas importantes y decisivas Ordenanzas para su Casa y unas constituciones para la Real Capilla en las que fijaba las obligaciones de cada uno de los oficios; tales ordenanzas perduraron, con pequeñas variantes, hasta el XVIII¹⁷. De hecho, el proceso de reforma de la Capilla ya había comenzado durante el reinado de Felipe III y uno de los agentes principales que utilizó el monarca para ejecutarlo fue Manuel Rivero, capellán y maestro de ceremonias de la capilla real de Portugal, que se trajo a Castilla en 1619. Así lo confesaba el propio Rivero en un documento que servía de introducción a toda la normativa que había acumulado antes de redactar las ordenanzas:

“Quando el Rey, nuestro señor, que Dios fue servido llevar para sí, estuvo en Portugal el anno 1619, me mandó venir de su Real Capilla, donde le servía de capellán y maestro de ceremonias, para le servir en esta de Madrid nel mismo oficio y hacer que nella se exercessen las ceremonias Romanas y Apostólicas con gran perfección y eliminase los usos y costumbres sin fundamento que

¹⁴ L. ROBLEDO ESTAIRE, “La música en la casa del Rey”, en: L. ROBLEDO ESTAIRE, T. KNIGTON, C. BORDÁS IBÁÑEZ y J. J. CARRERAS, *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*. Madrid 2000, p. 131.

¹⁵ RAH, Salazar y Castro 9/477, fols. 61-63.

¹⁶ L. ROBLEDO ESTAIRE, “La música en la casa del Rey”, p. 141

¹⁷ AGP. RC, caja 72. *Exp. I. Constituciones de la Real Capilla por el Rey Felipe IV, 1623*

nella allase encontrados con los ceremoniales de suerte que su capilla fuese un dechado de perfección de todas las Iglesias de España. Después de estar acá empecé [a] querer disponer las cosas que estaban muy viciadas y contra toda orden, y aunque muchas se enmendaron, no sin contradicción de algunos padres de malas costumbres y que no saben otro texto mas de que así se hizo siempre; con todo, fue Dios servido que prevalecieron las razones de los libros sin los cuales no sé hablar, pero confieso que experimenté con ellos aquella verdad de S. Isidoro, Arzobispo de Sevilla, *quibus inquit ille docendi forma comissa est* [...] Y como el patriarca no me ayudaba porque estaba también hecho de la misma masa, fue me necesario parar con la censura y enmienda; y así puedo afirmar que mucho más es lo que quedó sin remedio que lo remediado, porque iba ya experimentando aquello de S. Agustín, *his ómnibus curationibus cuius ingrati tanquam multa febriphrenelici* [...]

En efecto, que dos cosas resultaron de estos principios mal recibidos, ser en Dios y el Rey muy mal servidos en el culto divino y urbanidad política como mostré y mostraré en muchos advertendos [sic] si me dexaren hacer mi oficio para que su Magd me ha traído de Portugal, en los cuales advertendos no hablo sin muy clásicos autores”¹⁸.

La reforma consistió en implantar un ceremonial semejante al que se practicaba en la capilla del pontífice¹⁹. Respecto a su gobierno, se asignaron al capellán y limosnero mayor unas rígidas instrucciones para el buen funcionamiento de la capilla como se deduce del documento que Felipe IV dio a Alonso Pérez de Guzmán “el Bueno”, que eran las instrucciones mejoradas y aumentadas que su abuelo, Felipe II, había entregado a su capellán mayor, García Loaysa²⁰:

¹⁸ AGP. RC, leg. 93.

¹⁹ AGP. RC, caja 72, exp 5. AGP. RC, caja 94: “Copia y relación de los vestidos y colores que el Papa, cardenales, patriarcas, arzobispos y obispos usan quando van a sus iglesias, y para asistir a los divinos officios, quando andan por la ciudad o están en su casa. Esto conforme los ceremoniales del Arcediano de Corfi, maestro que fue de los sacros ritos en tiempo de León X y de Paris Crasso Pisaurén, también maestro en tiempo de Pio II y de Clemente VIII y otros ceremoniales apostólicos cuyo ceremonial oy día se observa en la capilla del papa. El Papa quando va a la capilla”.

²⁰ M. FRASSO, *Tratado de la Real Capilla* RAH, 9/708, fol. 54r-55r.

1. Que el primer día que sea recibido en la capilla haga a todos una plática tratando con su prudencia y modestia de la nominación que S. M. ha hecho del, así para este oficio como para el de limosnero y lo que fía de su buen consejo, advertencias, y ayuda de los de la capilla para poder tanto mejor acertar en lo uno y en lo otro pidiéndoles que en sus oraciones y sacrificios encomienden esto a Nuestro Señor de cuya mayo procede todo bien, y apuntando diestra y amorosamente lo que importara el cuidado de acudir, y asistir cada uno a lo que le tocare para el buen servicio de la capilla, y que en ella, y fuera de ella resplandecerá su vida ejemplar, y el cuidado y mira que él está obligado a traer sobre esto como también le tendrá de hacer en las ocasiones muy buenos oficios para que sean premiados sus servicios y merecimientos.

2. Verá si los oficios de la capilla que le tocare proveer los tienen personas convenientes, y suficientes para que los que estuvieren bien se continúen por los mismos y los que no estuvieren se provean como más convenga.

3. Irá poco a poco con mucho cuidado, atención y silencio procurando entender el estado de la capilla y la capacidad, vida y costumbre de los que en ella sirven para que lo bueno se conserve, y lo malo se enmiende y castigue y usara para esto de los medios y remedios que vera convenir.

4. Tratará con todos de manera que le amen y teman, y los buenos le hallen blando y tratable, y los malos severo, y atento a procurar que sean los que deben.

5. Hará gran estudio y consideración sobre su obligación de cura de la corte que es muy grande para hacer todo cuanto en sí fuere en el cumplimiento de ella como de su Cristiandad, letras, y discreción se confía, celando y velando sobre las vidas de todos los de la corte que son a su cargo y advirtiendo con mucha consideración las diligencias que en esta razón sean menester a procurar que se viva bien.

6. Y cuando lo que Dios no permita, sucediere haber pecados públicos de flaqueza y otras cosas en personas graves de las que en la corte residen, habiéndolo muy bien y con mucho secreto averiguado dará cuenta con el mismo secreto al confesor de S. M. de lo que hubiere para que entre los dos se vea lo que se podrá hacer para el remedio y atenderá a ponerle de su mano como mas convendrá y si la de S. M. fuere menester lo tratará con el presidente del consejo real para que se provea lo que fuere, y dar noticia a S. M. de lo que se hará.

7. Mirará mucho en que las personas de aquí se ha de ayudar para cumplir con las obligaciones de este oficio sean suficientes y de

ejemplar virtud y tan cuerdas, prudentes, circunspectas y diligentes que pueda descargar con ella lo que por su persona no pudiese hacer.

8. Y porque ha mostrado la experiencia que algunos de los capellanes que se han recibido en la capilla, no tienen la calidad, ni la capacidad que será menester para la autoridad y buen servicio de la capilla y se les podría ir haciendo merced en cosas a propósito como que dejasen los asientos de capellanes y los mismo a los cantores, que no estuvieren bien en la capilla, irá cuidadosa y diestramente entendiendo lo que hubiere en esto y con las ocasiones lo avisará, y acordará a S. M. para que se sirva de mandarlo proveer.

9. De lo dicho se deja bien entender lo que importa que sean ejemplares doctas y calificadas personas las que se hubieren de recibir en la capilla y el cuidado que habrá de tener en procurarlo y así le tendrá.

10. También le tendrá en las ocasiones de pensiones, y otras cosas que se hubieren de proveer del patronazgo de la Iglesia de representar a S. M. las personas beneméritas de la capilla y las necesidades que hubieren para que S. M. les haga la merced que fuere servido apuntando siempre en la memoria que diere de esto las mercedes que a los tales se les hubiere hecho desde que comenzaron a servir, y diciendo el tiempo que ha que sirven.

11. También dará memoria S. M. en las mismas ocasiones de los que por la larga edad o enfermedades no estuvieren ya para servir en la capilla para que S. M. les haga merced con que se puedan retirar, y porque quede memoria de los casos que suceden tocantes a la capilla y a todo lo que es de la obligación de su oficio será bien, que tenga un libro en que vaya asentando los actos que cada día hiciere con toda legalidad porque en caso de ocurrencia en lo venidero se sepa la resolución que se hubiere de tomar en ello.

12. Y porque ha años, que están apuntadas las constituciones que en la capilla se debieran de nuevo ejecutar y demás de esto con el tiempo se han ofrecido diferencias de jurisdicción con el arzobispo de Toledo irá poco a poco viendo lo que hubiere en esto para acordarlo a S. M. en lo que se ofreciere, y le pareciere y para que en todo se dé el acierto, y buen orden que conviene, juntará la capilla todas las veces que entendiere ser necesario para las cosas que se deben de ordinario tratar, ordenar, y proveer en ella, y para hacer las pláticas, y advertencias que convengan a los que en ella sirven.

Cada año, el Patriarca de Indias estaba obligado a realizar una visita para inspeccionar la vida y costumbre de todos los oficiales de la capilla, ya fueran clérigos o seglares. En ninguna otra sección de la

casa debía el máximo responsable tener tanto cuidado del comportamiento de sus miembros como en la capilla, pues servía de modelo para el resto de oficios de la casa real. No podía haber vicios ni pecados, y el capellán mayor estaba obligado a corregir y castigar a capellanes, cantores y ministros criados del monarca²¹.

Seguidamente, el monarca ordenó el establecimiento del Santísimo Sacramento de manera perpetua en la capilla del Alcázar. Tal cambio religioso resulta difícil de comprender si no es en el contexto de la configuración ideológica de la Monarquía católica. En efecto, el 10 de marzo de 1639, se hacía una solemne procesión, a la que asistía el rey, en la que se trasladaba el Santísimo Sacramento desde la iglesia de san Juan a la capilla real. León Pinelo la describía así:

“Se llevó el Santísimo Sacramento de la parroquia de San Juan a la Capilla Real para que en ella permaneciese honrado la Majestad Divina a la humana i se le perpetuase allí Sagrario en que fuese adorado. Hicieronse en la distancia que hay cuatro altares de rico y precioso adorno. Dixo la misa el cardenal Espínola en la Capilla como capellán mayor della. Predicó el P. Juan Vélez Zabala, clérigo menor, predicador de su Majestad, y fue en la parroquia de S. Juan, donde el Cardenal recibió en sus manos el Cuerpo de Christo N. S. sacramentado, y dio la vuelta a palacio. A la primera puerta baxó la reina con sus damas a hacer la adoración debida, a recibir a tan Divino Huésped y siguió la procesión hasta el altar, pasando por los corredores que estaban ricamente colgados como también la Capilla, que fue muy célebre”²².

Hasta 1639, la real capilla tenía la importancia de un oratorio privado²³. A partir de esta fecha se transformó por permanecer la Eucaristía de manera continua. Un espacio sagrado con su derecho para celebrar misa y “reserva” de la Eucaristía sin comunión²⁴. El

²¹ AGP, RC, caj 13 exp. 15. *Edictos referentes a las buenas costumbres de personal de la Real capilla. 1633.*

²² A, LEÓN PINELO, *Anales de Madrid*. Madrid 1971, p. 316.

²³ V. GÉRARD, *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*. Bilbao 1984, pp. 114-115.

²⁴ Para León Pinelo la reserva de la Eucaristía fue una cuestión logística: “Por haberse reconocido algunos inconvenientes en que el Palacio Real fuese de la

proceso tuvo sus resistencias, pues el patriarca de Indias, Diego de Guzmán, se opuso al rezo continuado con el Santísimo descubierto, por lo que, durante el tiempo que gobernó la Capilla Real, no se realizó esta práctica. El texto del Patriarca es muy significativo, especialmente las comparaciones del cuerpo de Cristo con la imagen del rey, los cuales no debían ser vistos en público:

Si que no sale cada día, ni vemos en publico al Rey, aunque sea el mas humano y tratable: que no hablo de los Emperadores y Reyes, que tenían puesta pena de muerte a los que los entravan a ver. No me vera hombre mortal (dize Dios N.S.) que no le cueste la vida. Con esto se hazia antiguamente nuestro Dios temer y respetar: y aunque aora se ha humanado mas, pues se ha hecho hombre, y quiere antes ser amado que temido, y ser tratado más que retirado, con todo eso nos hemos de contentar con tenerle entre nosotros guardado y encerrado, o en preciosas custodias, o en nuestros pechos, adonde gusta mas el Señor estar, y ser visto y adorado, quando es levantado cada día en el sacrificio de la misa y quando el dia del Santissimo Sacramento se pasea por nuestras calles, como quando sale a vistas el Rey: y estando también algunas vezes descubierto todo el día, o parte del con mucha decencia, y con licencia del prelado, o superior en ocasiones muy precisas y forçosas: pero no en tan ordinarias como veo se ha hecho hasta aquí, y se haze cada día. Esto juzgo, y esto siento, y que devian poner remedio en esto, los que en la Yglesia tiene puestos Dios Nuestro Señor por atalayas, para ver y descubrir estas cosas, y acudir al remedio dellas²⁵.

Muy distinta fue la actitud del sucesor en el cargo don Alonso Pérez de Guzmán²⁶. Sin duda alguna, el nuevo Patriarca de Indias

parroquia de S. Juan y que se abriese de noche para llamar confesor o administrador de algún sacramento, se resolvió que se criase Cura de Palacio que tuviese la Capilla Real por iglesia propia” León Pinelo se equivoca al poner en relación la creación de “cura de palacio” con la reserva de la Eucaristía, pues, dicho oficio ya era incluido en las relaciones en 1610, A. LEÓN PINELO, *Anales de Madrid*, p. 411.

²⁵ D. de GUZMÁN, *Vida y muerte de doña Margarita de Austria, reina de España*. Madrid 1617, fol. 228v-230v.

²⁶ “Es sumamente reverenciador del sanctissimo sacramento del altar, tanto q mueve a grandísima devoción a todos, el ver el respecto, atención, afecto y gravedad con q le suele llevar en las procesiones, en sus consagradas manos. Siendo capellán mayor de su Magestad se trajo a su Real capilla, año 1639 a 10 de marzo jueves, desde la

estaba interesado en colocar el Santísimo Sacramento en la capilla de Palacio, para ello escribió una carta a Felipe IV, con fecha de 14 de julio de 1635, por la que le solicitaba esta merced, que tanto beneficiaría a la Monarquía Católica²⁷. El monarca, por su parte, respondía a esta solicitud en el margen izquierdo de la misma carta con las palabras “quedo advertido”. Pocos años más tarde accedía a imponer otra devoción de profundas consecuencias. La práctica de las *Cuarenta Horas*, que confirma el profundo cambio ideológico que se estaba produciendo en la Monarquía hispana.

La devoción de las “Cuarenta horas” (que consistía en la exposición al público de la Sagrada Eucaristía para que fuese adorada por espacio de cuarenta horas) había surgido en el norte de Italia durante la primera mitad del siglo XVI. Fue el predicador Antonio Bellotti quien inculcó a sus fieles la celebración de una plegaria al Santísimo Sacramento durante cuarenta horas, las mismas que Cristo estuvo encerrado en el sepulcro: igual que Cristo resucitó, la Iglesia (Roma) resucitaría a través de la reforma espiritual que se pretendía implantar. Desde Lombardía, la devoción se extendió por la Toscana, merced a los barnabitas y capuchinos. A partir de 1534, la devoción se practicó con la exposición solemne de la Eucaristía rodeada de

parroquia de S. Juan, donde esta en rica custodia de piedras preciosas, pórvido y cornerinas, para cuya autoridad y reverencia encarga a sus súbditos la asistencia en los días q se descubre patentemente como son en los de las quarenta oras, en los quales siempre es el q se viste de Pontifical deseando estos solemnes actos para servir, honrar, alabar y engrandecer a este solo Dios sacramentado, a quien siempre su clara familia Guzmán con sumo amor y reverencia ha servido y reverenciado en tiempo deste gran prelado se començo a poner en costumbre en el Real palacio (quando está alguna criada de la Reyna enferma) llevarle el beatico, el cura de palacio con palio y cruz en forma de *cappilla*, *capellanes* y *cantores sirviendo*. *Las hachas los pages de su Magestad con la reverencia que se debe a tan gran Dios*” (RAH 9/136. Lázaro Díaz del Valle, *Ilustración genealógica, de el muy illustre y excelentissimo Señor Don Alonso Pérez de Guzmán, el bueno, patriarcha de las Indias. Arzobispo de Tyro, mayor capellán y limosnero, del muy católico rey de las Españas y emperador de América don Felipe IV el Grande, N. Señor. Compuesta por D. Lázaro Díaz del valle y de la puerta, natural de la ciudad de León que humildemente, se la ofrece, dedica y consagra, a su S. Illma. Con un catalogo de todos los señores patriarchas de las indias que ha avido; con el origen desta dignidad patriarcal; y de los señores capellanes mayores q han tenido los católicos señores reyes de España y del nombre de capellán y de capilla. Año del 1656, fols. 122r-123v*).

²⁷ AGP. RC. Caja 72 exp. 13. *Consulta del Patriarca de las Indias la rey Felipe IV año 1635.*

diferentes adornos y flores. En Siena, la predicó Bernardo Ochino en 1540. Cuando Felipe Neri recibió las órdenes sagradas, en 1551, la añadió a sus compromisos espirituales y posteriormente la implantó en su fundación del Oratorio²⁸. La devoción de las “cuarenta horas” cobró nuevo significado dentro de la obra del Oratorio de Neri. En España, la devoción no consiguió establecerse en España hasta que Felipe IV la estableció en su capilla²⁹, precisamente cuando se hallaba agobiado por las guerras y ante la sublevación de Cataluña 1643³⁰.

Para comprender el significado de esta devoción y calibrar la magnitud de este suceso es preciso tener en cuenta la transformación ideológica y espiritual que experimentó la Monarquía en el siglo XVII. Cuando el monarca asumió que, como vicario de Dios, debía ser virtuoso y demostrarlo ante sus súbditos, practicando en sus acciones la ética católica. La construcción de este modelo de “Príncipe cristiano”, de acuerdo a los principios de la “contrarreforma”, comenzó con la obra de Pedro Ribadeneira, *Tratado de la Religión y Virtudes que debe tener el Príncipe Cristiano*³¹ (1595). Para el célebre jesuita, la Providencia divina dispone el devenir del universo, Dios es el único que puede conceder y quitar el poder, por tanto, los monarcas

²⁸ N. de RÉ, “San Filippo Neri, rianimatore della visita delle Sette Chiese”, en: M. T. BONADONNA RUSSO e N. de RÉ (Crds), *San Filippo Neri nell'arealtà romana del XVI secolo*. Roma 2000, pp. 92-93.

²⁹ *Bulla de la Santidad de Inocencio X en que concede a la Real Capilla de S. M. perpetuamente para el culto y veneración del Santísimo Sacramento en dicha Real Capilla*. 1646 (AGP. Real Capilla, caja 2, exp. 5, fol. 2).

³⁰ “A primero de este partió S. M. de Madrid para Tarazona, y las jornadas las hace mayores de lo que primero se entendió. Va a la ligera; créese hay alguna inteligencia secreta, si bien los enemigos obran lo que pueden. Deja orden para que el tiempo que estuviere ausente esté el Santísimo descubierto continuamente, haciendo Cuarenta Horas en todas las iglesias y conventos de Madrid, por su turno, conforme al papel que va con esta. La diligencia en acudir á Dios siempre es útil, y la primera que se debe hacer, mas no deben omitirse las demás”. Madrid y Julio 7 de 1643. P. Sebastián González al P. Rafael Pereyra, de la Compañía de Jesús, en Sevilla. Madrid, 16 junio de 1643. En “Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la Monarquía entre los años de 1634 y 1648. Tomo V (1643-1644)”, en: *Memorial Histórico Español: colección de documentos, opúsculos y antigüedades, que publica La Real Academia de la Historia*. Madrid, Imprenta Nacional, 1863, XVII, pp. 145-146.

³¹ P. RIBADENEIRA, *Obras escogidas* (Biblioteca de Autores Españoles). Madrid 1952, pp. 451-587. Un buen resumen de su doctrina en, R. BIRELEY, *The Counter-Reformation Prince. Anti-Machiavellianism or Catholic. Statecraft in Early Modern Europe*. Chapel Hill-London 1990, pp. 110-134.

deben servir a Dios para gozar de su favor. Pasaba después (en la segunda parte de la obra) a enumerar las principales virtudes morales que debía tener el príncipe, reforzándolas con ejemplos sacados de las Sagradas Escrituras³². Semejante modelo fue iniciado ya por Felipe III, así lo escribió Gil González Dávila, quien refería las premisas por las que el joven rey se guió en política: “Determinó el Rey en los principios de su reinado, como Rey tan poderoso y católico, de consagrar y dedicar a Dios la potencia de sus Consejos y Armas, para extinguir y acabar los enemigos de la Iglesia Santa”³³. Desde estos planteamientos, el sacramento de la Eucaristía era el que devolvería a la dinastía su gloria³⁴. El capellán Vicente Tortoretti en su obra sobre el Santísimo Sacramento escribía: “*Más pelea V. Magestad con la punta de su pluma, y en un día, que otros en años con el estoque. Y porque tiene muchos enemigos, y mucho que acudir, es fuerça que esta arma [el Cuerpo de Cristo] tenga buen temple para herir, y para*

³² Q. QUAGLIONI, “Il modelo del principe cristiano”, en: *Modelli nella storia del pensiero político*. Firenze 1987, I, pp. 103-122.

³³ Así lo dio a entender a su Consejo de Estado la primera vez que asistió en él, diciendo a sus consejeros: *hame parecido advertiros dos cosas como muy necesarias para la estabilidad y aumento de más Coronas. La primera, que las materias de Estado, que tratareis, se ajusten con los preceptos de la Ley divina [...] La segunda, que las guerras que hubiese de emprender, así para defender la fe católica, como para ofender a los enemigos de ella, quiero que mis fuerzas que se han de poner de nuestra parte, sean suficientes para conseguir la victoria contra los enemigos de nuestras armas, pues Dios nos ha dado poder y gente para ello*” (G. GONZÁLEZ DÁVILA, *Historia de la vida y hechos del ínclito monarca ...*, pp. 44-45).

³⁴ La devoción fue asumida por toda la sociedad y los jesuitas se hicieron eco en sus cartas de la aceptación que había tenido esta devoción religiosa: “Aquí se han hecho con notable concurso de gente las Cuarenta horas, acudiendo tanta, tarde y mañana, que por no caber en la iglesia y claraboyas se volvían muchos. Es de grande edificación ver el gusto con que asiste tanta gente delante del Santísimo, y el silencio y reverencia que todos tienen. ¡Dios sea alabado, que en tiempo tan ocasionado á divertimientos, tiene tantos que gusten de privarse aun de los lícitos y buenos por asistirle y servirle!” (De Madrid y Febrero 21 de 1640, Sebastián González al P. Rafael Pereyra, de la Compañía de Jesús, en Sevilla. En, “*Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la Monarquía entre los años de 1634 y 1648*. Tomo III (1638-1640)”, en: *Memorial Histórico Español: colección de documentos, opúsculos y antigüedades, que publica La Real Academia de la Historia*. Madrid, Imprenta Nacional 1862, XV, p. 414).

resistir; todo lo puede, aunque sea pluma de un cisne”³⁵. A partir de entonces, las frecuentes celebraciones de palacio en honor a la Sagrada Forma, implicaban la presencia de las principales órdenes religiosas. En marzo de 1639, el jesuita P. Sebastián González informaba -desde Madrid- al P. Rafael Pereyra (procurador general de la provincia de Andalucía) sobre la implicación de los clérigos regulares en las fiestas del Corpus:

“Ahora todo el cuidado de nuestros sacristanes está puesto en hacer un grandioso altar para la fiesta que S. M. hace cuando se pasa el Santísimo de San Juan á Palacio. Dieron los altares, que son cuatro á los dominicos, franciscos, mercenarios y á la Compañía, todos á porfía, y hacen extraordinarias diligencias para buscar cosas para el adorno”³⁶.

c) *La renovación de la música en la Capilla Real*

No cabe duda, como ha sido destacado por todos los historiadores, que la imposición de esta devoción (“de las Cuarenta Horas”) constituyó una renovación musical en la capilla, toda vez que durante tan largo acto de devoción se adornaba con cánticos³⁷. De esta manera, durante la segunda mitad del siglo XVII, la corte de Madrid ejerció un influjo profundo en otras instituciones religiosas de la península, que se afanaban en conocer el repertorio que en ella se cantaba para copiarlo. Como señala el profesor G. Sánchez, en la evolución de la Real Capilla cabe destacar un aumento de los instrumentos musicales, así como la independencia con respecto a las voces. “Aunque siguen conservando su misión de refuerzo doblando

³⁵ *Maximiliano Socorrido y fragmento Eucharísticos recogidos en la colocación del Santísimo en la capilla real del rei nuestro Señor don Filipe IV. El Grande*. Por D. Vicente Tortoreti su humilde Capellán. 1639, f. 18v. (BNE, 3/33006).

³⁶ De Madrid, 7 de Marzo de 1639. El P. Sebastián González al P. Rafael Pereyra, de la Compañía de Jesús, en Sevilla. En P. de Gayangos y Arce, “Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la Monarquía entre los años de 1634 y 1648. Tomo III (1638-1640)”, en *Memorial Histórico Español: colección de documentos, opúsculos y antigüedades, que publica La Real Academia de la Historia*. Madrid, Imprenta Nacional, 1862, XV, p. 190.

³⁷ AGP. RC. Caja 72 exp. 5. Rivero escribió “*Ceremonial de la Real Capilla*”, compuesto por el maestro de ceremonias Manuel Rivero. Incluye la relación ceremonial de las “Cuarenta horas”.

la línea vocal, poco a poco se crean nuevas partes diferentes a las voces, incrementando de este modo el universo tímbrico”³⁸. Por lo que se refiere al repertorio, junto a la tradicional liturgia latina, conviven los villancicos castellanos, que se integran en esta liturgia. Todo ello se multiplica con la instauración en la Capilla Real de la devoción de las “Cuarenta Horas”. De esta manera, la música religiosa española experimentó un esplendor “Sobre los pilares básicos de la polifonía renacentista, innovadores elementos melódicos y armónicos, propios de la nueva estética barroca fueron lentamente introducidos dentro de la música eclesiástica, generando una nueva dimensión sonora impregnada en una expresividad que, si bien ya se encontraba en el anterior periodo, en esta nueva etapa fue buscada de forma más consciente tratando de reflejar con mayor intensidad el significado del texto”³⁹. Dentro de esta evolución jugó un papel esencial la policoralidad, siendo José Patiño uno de sus más defensores.

Tanto Felipe IV como sus antecesores tuvieron la costumbre de desplazarse por los sitios reales en los que solían pasar temporadas. En algunas de estas jornadas también se trasladaban parte de la capilla real para celebrar los oficios divinos, entre los que iba un número de músicos, que asistían a los actos litúrgicos. El único sitio donde había capellanes músicos durante todo el año era en el Escorial, razón por la que el marqués de Grimaldo, escribía en 1716, que no se necesitaba a nadie de la Capilla Real habiendo religiosos⁴⁰. No obstante, su condición de panteón real hacía que cuando se llevaba el cuerpo del monarca difunto fuera acompañado de una amplia comitiva en la que iban numerosos músicos y cantores. Según los datos que aporta el profesor G. Sánchez, la lista de músicos que acompañaron el cuerpo del príncipe Baltasar Carlos en 1646 al Monasterio (8 músicos, 7

³⁸ G. SÁNCHEZ, “La Real Capilla durante el magisterio de Carlos Patiño (1634.1675). Esplendor de la música religiosa en España”, en: A. GAMBRA GUTIÉRREZ y F. LABRADOR ARROYO (Coords), *Evolución y Estructura de la Casa Real de Castilla*. Madrid. Polifemo 2010, II, p. 926, siguiendo a L. ROBLEDO ESTAIRE, “La Capilla Real”, en E. CASARES (Dir), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid 1999-2002, III, pp. 119-132.

³⁹ G. SÁNCHEZ, “La Real Capilla durante el magisterio de Carlos Patiño (1634.1675). Esplendor de la música religiosa en España”, en: A. GAMBRA GUTIÉRREZ y F. LABRADOR ARROYO (Coords), *Evolución y Estructura de la Casa Real de Castilla*. Madrid. Polifemo 2010, II, p. 926.

⁴⁰ AGP, AG, leg. 783

cantores y un bajón) y doce al entierro de Carlos II⁴¹. Durante el reinado de Carlos II se intentaron numerosas reformas, en 1683, 1684 y 1686, todas orientadas en el ahorro económico⁴². Por ello, aunque en los entierros del siglo XVIII no parece que se superaron estos números de músicos y cantores (para evitar gastos), sí hubo más variedad de instrumentos musicales como se muestra en las relaciones conservadas.

2. Las reformas en la capilla real 1701

La reforma de la capilla real de 20 de mayo de 1701 (paralela a la que se efectuó en la Casa Real) no supuso cambio sustancial en la organización de la misma, al menos con respecto a la reforma efectuada en 1686⁴³. La reforma principal consistió en la reducción de oficios con el fin de reducir gastos. Si en 1686, el número de oficiales que componía la real capilla alcanzaba la cifra de 85 personas, tras la reforma de 1701 se redujeron a 76. El objetivo del monarca aparece claro en la siguiente cédula real:

“Conviendo dar planta a mi real capilla para la mayor decencia y servicio del culto divino y asegurar en adelante la más puntual satisfacción de los goces que hubieren de tener los dependientes de ella, he resuelto que por lo que se les estuviere debiendo hasta el día primero de noviembre del año pasado de mil y setecientos, acudan a la Junta de Descargos, con certificación de sus créditos a pedir satisfacción, que lo que hubieren devengado desde el referido día hasta fin de abril próximo pasado, se les pague de las consignaciones de la capilla que han de subsistir hasta el mismo día de fin de abril. Y para desde primero de este presente mes de mayo en adelante, se guarde y observe la nueva planta”⁴⁴.

⁴¹ AGP. Histórica, leg. 57, caja 1. Ibid. Reinados, Carlos II, caja 145, exp. 1. Citado por G. SÁNCHEZ, “La Real Capilla durante el magisterio de Carlos Patiño (1634.1675). Esplendor de la música religiosa en España”, p. 916.

⁴² AGP. AG, legs. 929 y 939.

⁴³ J. A. SÁNCHEZ BELÉN y J. C. SAAVEDRA ZAPATER, “La capilla Real de Felipe V durante la Guerra de Sucesión”, en: *Homenaje a Antonio de Béthencourt Massieu*. Las Palmas de Gran Canaria 1995, III, pp. 367-368. La planta de 1701 se encuentra en AGP. AG, leg. 1132.

⁴⁴ AGP. *Reinados. Felipe V*, leg. 340, caja 1ª. Fechada en El Retiro, a 20 mayo 1701.

Ciertamente, la reforma que contenía la “planta de la capilla” en 1701 estaba orientada hacia un necesario ajuste económico, “Planta nueva de la Capilla Real del Rey Nuestro Señor D. Felipe quinto desde 1º de mayo de 1701 en adelante. Importan los gajes de todos los ministros y criados sirvientes de la Real Capilla que quedaron, según la nueva planta expresada, 13.750.760 mrs de vellón como parece del sumario de la vuelta y partidas antes de él escritas por mayor”⁴⁵. Estudiado exhaustivamente por el profesor Sánchez Belén, “la reforma de Felipe V no modificó el organigrama existente ni incorporó en la planta a los capellanes de honor, cuyo número se mantiene en cuarenta”⁴⁶, pero sí existió una renovación de personajes.

No obstante, bajo esta aplastante evidencia que demostraba la caótica situación económica, existen indicios, expresados en otros documentos y manifestados en diferentes sucesos, que demuestran los cambios efectuados en su ceremonial y estructura, realizados de acuerdo a la voluntad del monarca sin tener en cuenta los deseos o indicaciones de Roma. Las primeras manifestaciones de cambio se comunicaron en 1705, cuando los Grandes de España discrepaban de los cambios de ceremonial:

“me informáis, solamente, de la negativa de los Grandes de España a asistir a los oficios de la capilla que el rey, su señor, celebró el día de san Luis. Me explicáis el motivo de sus quejas, causadas por la orden que el Rey Católico había dado de instalar un asiento tras él para el príncipe de Tserclas, capitán de la guardia en activo, y veo, por la información que me dais, que se buscan expedientes para salir del apuro, el cual habría sido tan necesario como fácil evitar en la coyuntura presente.

Cuando recibí vuestra carta hacía varios días que la noticia de este incidente había llegado, pero desconocía todavía los detalles y llegan a mi conocimiento incluso circunstancias que no encuentro en la relación que me hacéis. Se pretende, por ejemplo, que el marqués de Castel Rodrigo y el duque de Havré han asistido a la capilla tan solo porque la reina de España les había dado orden expresa; que por

⁴⁵ AGP. AG, leg. 1132. “Nueva planta de sirvientes para la Capilla Real, que se forma en vista de las relaciones del patriarca y los goces que han de tener”.

⁴⁶ J. A. SÁNCHEZ BELÉN, «La Capilla Real de Palacio a finales del siglo XVII», p. 425.

estas mismas órdenes, el duque de Veraguas había mediado para persuadir a los Grandes de que siguieran al rey de España como de costumbre; que, siendo sus instancias inútiles, no quiso separarse de ellos.

Se añade que el duque de Medina Sidonia, caballero mayor y el marqués de Quintana, gentilhomme de la cámara de día, tras seguir al rey hasta la puerta de la capilla se habrían retirado cuando entró en ella; que, por la noche, ningún Grande había asistido a la comedia, ni siquiera aquellos que habrían estado por la mañana en la capilla.

[...] Mi sentimiento ha sido siempre que es necesario refrenar el poder de los Grandes en todas las ocasiones en las que puede causar algún perjuicio a los negocios y al buen gobierno del Estado; pero cuanto más limite el Rey Católico la autoridad que injustamente han tratado de atribuirse, tanto más prudente resulta controlarlos con demostraciones externas e impedir, mediante el mantenimiento de prerrogativas que solo miran al ceremonial, que perciban lo que dispondrá en lo esencial para detener sus empresas”⁴⁷.

No eran vanas las preocupaciones expresadas por Luis XIV a su nieto, toda vez que el pretendiente al trono, el archiduque Carlos, hacía gestiones para que los Grandes entrasen a su servicio⁴⁸, al mismo tiempo que intentaba meterlos en los Consejos e instituciones del gobierno central de la Monarquía⁴⁹. En carta de 20 de septiembre, Luis XIV insistía a Amelot que la entrada del capitán de la guardia en la capilla y su asiento detrás del rey había sido una precipitación: “La princesa de los Ursinos indicaba que nada provocaría peor efecto en España que reglar los nuevos establecimientos de cargos siguiendo el uso observado en Francia; que era necesario prestar consideración a los usos del país y acomodar tanto como fuera posible a las antiguas

⁴⁷ Carta de Luis XIV a M. Amelot, fechada en Marly, 13 septiembre 1705. *Correspondencia de Luis XIV con M. Amelot, su embajador en España*, pp. 241-242. El plano de la capilla con Felipe V se encuentra en la edición de las *Obras* de Saint-Simon, III, pp. 280-281, edición de M. Chéruel.

⁴⁸ A. DANVILA, *El Archiduque en Madrid*. Madrid 1951, II, p. 11.

⁴⁹ V. LEÓN SANZ, “Madrid y el cambio de dinastía en el siglo XVIII”, en: *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los Descubrimientos*. Madrid 1994, II, pp. 1053-1054. ID., *Entre Austrias y Borbones. El archiduque Carlos y la Monarquía de España (1700-1714)*. Madrid 1993, pp. 62-75.

costumbres de España las novedades que se introdujeran para el servicio del Rey Católico”⁵⁰. Luis XIV continuaba: “Sé que los Grandes pretenden que el ejemplo del mayordomo mayor no decide nada contra ellos; que dicen que este cargo, creado mucho tiempo antes de que hubiera Grandes, siempre tuvo precedencia sobre aquellos que en otros tiempos tenían el rango que después tuvieron los Grandes; que, no obstante, el asiento del mayordomo mayor se encuentra en diferente emplazamiento cuando este oficial es un Grande que cuando no lo es”.

El monarca francés insistía que, bajo el tema del asiento del capitán de la guardia en la capilla, los Grandes se habían hecho fuertes y no obedecían al rey. El tema de las guardias reales fue un tema harto problemático durante 1705. La princesa de los Ursinos propuso ponerlo en orden aprovechando la muerte del último mayordomo mayor, el marqués de Villafranca. Las instrucciones que se dieron al duque de Grammont, y después a su sucesor, M. Amelot, sobre las guardias reales⁵¹. El 4 de noviembre de 1705, Luis XIV decidía sobre una cuestión que, de nuevo, habían suscitado el capitán de las guardias, esta vez con el nuncio:

“Me hallaba informado de los inconvenientes que el nuncio del Papa en Madrid tenía para acompañar al rey de España a las capillas desde que desea que el capitán de las guardias de corps le siga inmediatamente y que tome. Por consiguiente, el rango que los embajadores tenían en dichas sesiones.

La pretensión del nuncio no me parece bien fundada y no creo que resulte posible satisfacerla; es injusta en tanto que el puesto de capitán de las guardias no es un puesto de ceremonia sino únicamente de servicio; que no debe, por esta razón, abandonar jamás a la persona del rey, su señor; y este principio es tan cierto que el capitán, siguiéndome, pasa incluso delante de mi hijo.

⁵⁰ *Correspondencia de Luis XIV con M. Amelot, su embajador en España*, p. 245.

⁵¹ *Ibid*, p. 267. F. J. GUILLAMÓN ÁLVAREZ y J. D. MUÑOZ RODRÍGUEZ, *La formación de un príncipe de la Ilustración. Selección de la correspondencia privada de Luis XIV a Felipe V durante la Guerra de Sucesión*. Murcia 2006, pp. 123-125.

Es imposible satisfacer al nuncio porque no es posible proceder con laxitud con él y no hacerlo igualmente con los demás embajadores”⁵².

Ciertamente, la costumbre practicada en la Monarquía Católica había sido diferente. Las guardias y sus oficiales esperaban en la puerta de la capilla, tanto la guardia española como alemana. La presencia de las guardias reales en el umbral de la capilla denotaba la asistencia del monarca a los oficios divinos⁵³. El problema de la seguridad del rey y de las guardias no terminó. El 6 de diciembre 1705, Luis XIV criticaba a su nieto la idea de haber añadido 96 soldados franceses de caballería a la guardia de corps:

“He sabido que había reforzado las compañías de guardias de corps con 96 soldados de caballería franceses sacados, por destacamentos, de los regimientos de caballería que tengo en España. Habría deseado que no ejecutase esta acción: da motivos para que se figa que conoce la mala disposición de los españoles para con él y que está tan persuadido de ello que no osa confiar ni en sus propios guardias. El número de franceses que ha mandado venir es, de hecho, demasiado escaso para contribuir a su seguridad. De esta forma le aconsejo en la carta que le escribo por este ordinario de volver a enviarlos a sus regimientos”⁵⁴.

El 1 de enero de 1706 fueron suspendidos de empleo y sueldo 18 oficiales de la capilla bajo la excusa de que han apoyado, directa o indirectamente al pretendiente al trono, el archiduque Carlos⁵⁵. La entrada de Carlos en Madrid, hizo que muchos se significaran en su favor. El marqués de san Felipe dejó constancia fiel y minuciosa de

⁵² Ibid, p. 261.

⁵³ A. ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, “Ceremonial de la Majestad y protesta aristocrática. La Capilla Real en la corte de Carlos II”, en: *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*. Madrid 2001, p. 366.

⁵⁴ *Correspondencia de Luis XIV con M. Amelot, su embajador en España*, p. 270.

⁵⁵ AGP, *Reinados. Felipe V*, leg. 340. Se hacen eco de este suceso, J. A. SÁNCHEZ BELÉN y J. C. SAAVEDRA ZAPATER, “La capilla Real de Felipe V durante la Guerra de Sucesión”, p. 378 y B. LOLO, *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres Martínez Bravo (h. 1670-1738)*. Universidad Autónoma de Madrid 1988, pp. 79-80.

todos los partidarios en la corte, comenzando su recuento por la falsa toma de Madrid antes de producirse⁵⁶. Una vez que los partidarios de Felipe volvieron a recuperar Madrid, el alcalde Francisco Ronquillo comenzó a indagar quiénes habían apoyado al Archiduque desterrándolos de la corte: “También se desterraron los que acompañaron el estandarte austríaco el día de la aclamación de la corte, porque la adversidad de la fortuna, bien disfrazada, propuso a los míseros españoles un problema que no podían entender: los menos fuertes temieron peligrar con el rey; los avaros, perder sus bienes; los ambiciosos, llegar tarde a los premios; los quejosos, desahogar su ira; los abatidos, buscar más alta fortuna. De estos se compuso el partido del rey Carlos; muchos con mayor realce desleales, aun acompañando a los Reyes escribieron a los ministros del austríaco príncipe”⁵⁷. El 18 de octubre de 1706, Felipe V nombraba a “Don Carlos de Borja, arzobispo de Trabisunda por capellán y limosnero mayor”⁵⁸. Por otra parte, el cardenal Portocarrero, antes partidario de Felipe, se volvió partidario del archiduque y puso a Toledo a su disposición, haciéndose amigo de la reina viuda. La renovación se observó también en el Consejo de Castilla, ya que, el 20 de septiembre de 1706, se nombraron ocho consejeros nuevos, al igual que en los distintos cargos de la casa real (el duque de Béjar y los condes de Fuensalida y Peñaranda fueron expulsados)⁵⁹. El 12 de noviembre 1706 nombraba a Domingo de la Espriella, juez de capilla. De la misma manera, el maestro de capilla, Sebastián Durón, fue suspendido de su cargo por manifestarse claramente a favor del Archiduque⁶⁰.

⁵⁶ V. BACALLAR Y SANNA, marqués de San Felipe, *Comentarios de la guerra de España e historia de su rey Felipe V, el animoso*. Madrid 1957, p. 117 (edición de C. Seco Serrano). BAE, vol. 99.

⁵⁷ *Ibid*, p. 119. La actividad de Ronquillo, AGP. *Reinados. Felipe V*, leg. 299.

⁵⁸ Felipe V enviaba el aviso al Condestable de Castilla, mayordomo mayor. AGP. *Reinados. Felipe V*, leg. 340.

⁵⁹ V. LEÓN SANZ, *Entre Austrias y Borbones. El archiduque Carlos y la monarquía de España (1700-1714)*. Madrid 1993, cap. 2. G. STIFONI, “Un documento inédito sobre los exiliados españoles en los dominios austriacos después de la Guerra de Sucesión”. *Estudis* 17 (1991), pp. 7-55.

⁶⁰ J. C. SAAVEDRA ZAPATER y J. A. SÁNCHEZ BELÉN, “Disidencia política y destierro durante la Guerra de Sucesión. Los eclesiásticos del convento real de las Descalzas de Madrid”, en: A. MESTRE SANCHÍS y E. GIMÉNEZ LÓPEZ (Ed.), *Disidencias y exilios en la España Moderna. (Actas de la IV Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna)*. Universidad de Alicante 1987, p.

Los criados de la real capilla afectados por la retención de salarios durante la guerra y aquellos habían sido expulsados, reclamaron los sueldos atrasados, por lo que, en 1708, el monarca anulaba la orden de retención de gajes a los criados que se habían quedado en Madrid durante la ausencia de Felipe V, al mismo tiempo que reincorporaba a la mayor parte de los oficiales expulsados por sospecha de traición⁶¹: “A los ministros de mi Real Capilla que estuvieron suspendidos de ejercicio de sus empleos y se les ha restituido a ellos. Se manda en que se les asista con sus sueldos desde el día que fueron habilitados en consecuencia de la gracia que les tengo hecha”⁶². El día 29 de agosto de 1708, Felipe V ordenaba que se reintegrasen a la capilla, Diego León Navarro, Pedro García Baquedano, Gregorio Fernández de la Cuerda, Nuncio Brancati, José Sánchez, y “que sean restituidos al uso y servicio de las plazas que tenían en mi Real Capilla, de que estaban suspendidos”.

Pero, mezclado con el problema económico y de los salarios, el auténtico problema que se dilucidaba en la capilla era el de la preeminencia de la jurisdicción, eclesiástica o real, reflejada en los continuos conflictos entre el capellán mayor y el grefier de la casa real⁶³. Las intromisiones del Patriarca venían a cuestionar la autoridad del Mayordomo mayor en el gobierno de la real capilla⁶⁴. Y es que, la reforma de la capilla no solo hay que enmarcarla dentro de las reformas de la casa real obligadas por la necesidad económica. Las intromisiones que el capellán mayor hacía en diversos aspectos que no le competían, venían a cuestionar la regalía de la corona a favor de una mayor jurisdicción eclesiástica: el 26 de junio 1713, Felipe V nombró a Juan Antonio de Cisneros maestro de ceremonias de su real capilla, oficio que estaba vaco por muerte de Frutos de Olalla. Al poco tiempo de ejercer su oficio entabló un agrio problema de competencias

561. A. MARTÍN MORENO, “El músico Sebastián Durón. Su testamento y muerte. Hacia una posible biografía”. *Anuario Musical* 27 (1972), pp. 163-181.

⁶¹ Realizan una clara y exhaustiva exposición de la situación, J. A. SÁNCHEZ BELÉN y J. C. SAAVEDRA ZAPATER, “La capilla Real de Felipe V durante la Guerra de Sucesión”, pp. 381-384, basándose en AGP. Reinados. Felipe V, leg. 340.

⁶² AGP. Reinados. Felipe V, leg. 340, caja 1ª. 29 de enero 1708.

⁶³ AGP. AG, leg. 638, “Sobre jurisdicción y facultades del Sor Mayordomo mayor en la Real Capilla de S. M. y que al Sor Patriarca, solo tiene jurisdicción espiritual. Año 1735. Se hace una relación de las competencias que había habido desde 1613.

⁶⁴ AGP. AG, leg. 368.

con los sumilleres de cortina en el que se dilucidaba la jurisdicción que debía tener cada uno en el espacio y ceremonias de la capilla real. A instancias del monarca, el confesor real daba su opinión sobre el asunto, demostrando la raíz del problema. El 26 de junio 1713, Felipe V nombró a Juan Antonio de Cisneros maestro de ceremonias de su real capilla, oficio que está vaco por muerte de Frutos de Olalla. Con este motive

“Los sumilleres de cortina suplican a V. M. Señor, los sumilleres de cortina, puestos a los reales pies de V. M. dicen que el maestro de ceremonia de la capilla, con motivos mal fundados ha querido disputarles algunos actos de los que les toca exercer en ella y V. M., por su real decreto de 4 de enero de este presente año, se sirvió mandar que no se haga novedad en cuanto a los actos que ejercen los sumilleres, sino que se observen las ceremonias que hasta aquí se han observado; y no obstante este decreto, el tercer día de Pascua de Resurrección que salió la reina, nra sra, a misa a la capilla, volvió a suscitar el maestro de ceremonias lo [sic] disputa. Devo deber [sic] dar el sumiller la paz a V. M., sino el receptor de la capilla, que estaba con capa, por no expresar este caso el decreto de V. M. y estando ya el sumiller que era de semana para servir a V. M. por medio del mayordomo mayor para que se sirviese decidirlo, llegó el obispo de Caracas con que cesó el motivo de la contención, pero porque no la haya cada día en presencia de V. M. como ya ha sucedido.

Suplican a V, M, se sirca mandar explique con más extensión lo que ya tiene resuelto y declarado en el decreto citado y en otra ocasión que se recurrió a S. M. por medio del mayordomo de semana para que cesen de una vez estas disputas y se arreglen los sumilleres a lo que fueren de su real agrado de S. M”.

3. La capilla real durante el siglo XVIII

Los intentos de reforma de la Casa Real en 1739 estuvieron precedidos por la crisis económica producida con la bancarrota que se produjo en el mismo año⁶⁵. En mayo de 1739, el Secretario del Despacho Universal de Hacienda, Iturralde, ordenaba a los responsables de las secciones de la Casa Real a que realizasen un

⁶⁵ P. FERNÁNDEZ ALBALADEJO, “El decreto de suspensión de pagos de 1739: análisis e implicaciones”. *Moneda y Crédito* 122 (1977), pp. 49-55.

nuevo reglamento para cada una de ellas con “el objeto de poner orden en la administración y realizar las mayores economías posibles”⁶⁶. El cambio de Iturralde en la Secretaría de Hacienda por Verdes Montenegro, miembro de la facción cortesana “española”, frustró la reforma⁶⁷. Como el grefier señala en una nota, el “*Reglamento de 16 julio 1739. No tuvo efecto este reglamento y en el año 1749 se expidieron los correspondientes de Casa, Cámara y Capilla*”⁶⁸.

Estado de la Real Capilla en 1739

*Relación de los individuos de la Real Capilla de S. M. que existen al presente, con declaración de sus goces, sacada de lo que consta en la secretaría de mis cargos por consultas y reales decretos y de lo que consume el colegio de niños cantores*⁶⁹.

Capellán y limosnero mayor	El Patriarca de las Indias, goza lo mismo que en la planta de 1701	109.500 mrs vellón
Sumiller de cortina y oratorio ⁷⁰	D. Alvaro de Carvajal	43.800
	D. Nicolás de Silva	43.800
	D. Luis Moscoso	43.800
Juez de capilla	“en la planta de 1701, su Mag. fijó 300 ducados. D. Luis de Velasco	112.500
Fiscal	D. Francisco Bentilac y Ossés [lo mismo que en la planta de 1701]	37.500
Receptor	D. Francisco Varón de Rada [como en 1701]	112.500
Cura de palacio	D. Diego García de Medrano	112.500

⁶⁶ C. GÓMEZ CENTURIÓN y J. A. SÁNCHEZ-BELÉN, “La Hacienda de la Casa del Rey durante el reinado de Felipe V”, en: C. GÓMEZ CENTURIÓN y J. A. SÁNCHEZ-BELÉN, *La herencia de Borgoña. La hacienda de las reales casas durante el reinado de Felipe V*. Madrid. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales 1998, p. 42.

⁶⁷ A. DESCALZO LORENZO y C. GÓMEZ-CENTURIÓN, “La Hacienda de la Capilla Real durante el Reinado de Felipe V”, en: C. GÓMEZ CENTURIÓN y J. A. SÁNCHEZ-BELÉN, *La herencia de Borgoña. La hacienda de las reales casas durante el reinado de Felipe V*. Madrid. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales 1998, pp. 140-146.

⁶⁸ AGP. AG, leg. 939/3

⁶⁹ AGP. AG, leg. 1132.

⁷⁰ “En la planta de 1701 tenían todos gajes, pero en ella mandó su Mag. los gozasen solo tres y en esta conformidad los tienen”

Teniente cura palacio ⁷¹	D. Clemente Narciande	75.000
Maestro capilla ⁷²	D. Francisco Courzelle	562.500
Capellanes de altar ⁷³	D. Juan Ruiz Rosado	187.500
Capellán de altar	D. Francisco Gómez	150.000
Capellán de altar	D. Manuel García Rico	150.000
Capellán de altar	D. Miguel Martínez Alonso	150.000
Organistas ⁷⁴	D. Ignacio Pérez, primer organista	375.000
	D. José de Nebra	375.000
	D. José Sánchez, segundo organista	112.500
	D. Pedro Cifuentes	112.500
Arpistas ⁷⁵	D. Francisco de León, primer arpista	262.500
Violines ⁷⁶	D. Francisco Facco	262.500
	D. Manuel Philipis	112.500
	D. Jácome Cler	75.000
	D. Gabriel Ferri	337.500
	D. Miguel Geminiani	510.000 ⁷⁷

⁷¹ “Este empleo es moderno en Palacio y se estableció por Real Decreto de 2 de diciembre de 1728 en que manda S. M. que haya en Palacio persona que administre los santos sacramento cuando el que sirve de cura en él se hallare ausente o enfermo o cuando suceda algún caso repentino y que tenga de goce doscientos ducados en cada un año y un cuarto en que viva dentro de Palacio a fin de que pueda cumplir puntualmente con su obligación”.

⁷² “En la planta de 1701 manda S. M. haya un Maestro de Capilla que sea también Rector del Colegio de Niños y que por ambos empleos compatibles y convenientes goce 1500 ducados de renta”

⁷³ “Nunca ha habido número fixo de capellanes de altar hasta el año 1701, que mandó S. M. en la planta, fuesen solamente siete: el primero con quinientos ducados. Cinco con cuatrocientos cada uno. Y el último con trescientos ducados, en conformidad de obstar por su antigüedad”.

⁷⁴ “En la planta del año de 1701 mandó S. M. hubiese cuatro organistas, dos primeros con mil ducados cada uno y dos segundos a trescientos, y que éstos debían asistir en los días ordinarios”.

⁷⁵ “En la planta de 1701 mandó S. M. hubiese dos arpistas, el primero con setecientos ducados y el segundo con seiscientos”.

⁷⁶ “En dicha planta [1701] determinó S. M. hubiese en la capilla cinco violines: el primero con setecientos ducados; el segundo con seiscientos; el tercero con quinientos; el cuarto con otros quinientos. Y el quinto con cuatrocientos ducados, pero siendo este instrumento tan necesario para la música moderna, se fueron aumentando hasta once violines, que hay al presente”.

⁷⁷ “D. Miguel Geminiani gozaba setecientos ducados, y habiendo pasado a servir a sus Mags al Real Sitio de San Ildefonso el año 1724, se le aumentaron hasta quince

	D. Cosme Pereli	510.000 ⁷⁸
	D. Antonio Raja	375.000 ⁷⁹
	D. Pablo Facó	187.500
	D. Felipe Dalp	75.000
	D. Domingo Ciani	187.500
	D. Francisco Manalt	75.000
Violones ⁸⁰	D. Antonio Literes Vidón	300.000
	D. Pedro Esterlio	510.000 ⁸¹
	D. Joseph Literes	187.500
	D. Francisco José Fleury	337.500
	D. Domingo Porrety	337.500
Violones contrabajos ⁸²	D. Bernardo Alberio	281.250
	D. Francisco Zayas	93.750
Bajones ⁸³	D. Joseph Sánchez	150.000
	D. Antonio Loreita	225.000
	D. Juan Pérez	187.500
Oboes ⁸⁴	D. Joseph Gessembie	300.000
	D. Claudio Boyenne	262.500
	D. Luis Buquet	187.500
Clarines [como en la planta de 1701]	D. Gregorio Fernández de la Cuerda	187.500
	D. Vicente Manteli	375.000

mil reales, cuyo goce mandó S. M. se le mantuviese como a los demás que sirvieron en dicho sitio”.

⁷⁸ “D. Cosme Pereli fue recibido en San Ildefonso el año 1724 y mandó S. M. se le mantuviese en la capilla con los quince mil reales que allí se le habían consignado”.

⁷⁹ “Don Antonio Raja fue también recibido en San Ildefonso con un mil ducados de sueldo, cuyo goce mandó S. M. se le continuase como a los demás”.

⁸⁰ “En la referida planta [1701] mandó S. M. hubiese dos violones, el primero con seiscientos ducados, y el segundo con quinientos; pero ha sido preciso aumentar este instrumento por muy necesario para la música moderna”.

⁸¹ “fue recibido en San Ildefonso con quince mil reales de vellón para servir a sus Magestades el año 1724, cuyo goce se le mantiene como a los demás”.

⁸² “En dicha planta [1701] mandó S. M. hubiese un violón contrabajo con quinientos ducados de renta, pero se tuvo por preciso aumentar este instrumento”.

⁸³ “Previene la referida planta del año 1701, que haya cuatro bajones, los dos primeros con cuatrocientos ducados cada uno, y los dos segundos con trescientos”.

⁸⁴ “Este instrumento no fue comprendido en la referida planta, pero ha sido precisa su admisión en la Real Capilla para la música moderna”.

Tiples [como en la planta de 1701]	D. Vicente Page	225.000
	D. Manuel de las Herrerías	562.500 ⁸⁵
	D. Joseph Gutierrez	337.500
	D. Gerónimo Bertolucci	547.500 ⁸⁶
	D. Juan Rapacholi	590.000
	D. Francisco Chiovanini	375.000
Contra altos [como 1701]	D. Casiano López	262.500
	D. Andrés Moreno	375.000
	D. Francisco Piquer ⁸⁷	187.500
	D. Joseph Galicani	547.500 ⁸⁸
Tenores [como en 1701]	D. Joseph Lucholi	262.500
	D. Francisco Barrera	112.500
	D. Tomás Layna	112.500
	D. Antonio Carmona de la Barrera	187.500
Contrabajos de voz	D. Joseph Canovai	375.000
	D. Antonio Montañana	768.000 ⁸⁹
Maestro de ceremonias	D. Juan Bravo	225.000 ⁹⁰
Penitenciario	El mismo D. Juan Bravo	75.000
Tte limosnero mayor	D. Diego Suárez de Figueroa	14.000
Ayudas del oratorio ⁹¹	D. Juan Tiesso	112.500

⁸⁵ “uno de los que han servido a S. M. en San Ildefonso el año 1724, goza un mil y quinientos ducados”

⁸⁶ “goza de diez y seis mil ciento dos reales de vellón en que se incluyen los cien ducados de congrua que S. M. le concedió para ordenarse”.

⁸⁷ “Músico de las Descalzas, fue recibido por el contra alto en la Real Capilla a consulta de 24 de abril 1715. Y por otra de 24 de octubre 1716 le concedió S. M. juilación de los días ordinarios en premio de su celo y aplicación al Monte de Piedad”.

⁸⁸ goza un mil y quinientos ducados”

⁸⁸ “goza de mil pesos de ocho reales de plata y más cien ducados de congrua que S. M. le concedió para ordenarse en consulta de marzo de este año”.

⁸⁹ “fue recibido en la Real Capilla por consultas de 27 de octubre de 1738, señalándole el goce de trescientos doblones de oro en atención a su especial habilidad, pagados puntualmente por la Thesorería General, respecto no haber entonces tan crecido sueldo desembarazado en la Consignación de la Capilla”.

⁹⁰ “Como en la planta de 1701”.

⁹¹ “En la citada planta de 1701 se consideraron dos ayudas de oratorio para servir los de sus Magestades, señalándoles a cada uno el goce de trescientos ducados, pero

	D. Pedro Almedina (de la Reina)	112.500
	D. Pedro Francisco Tejedor (de los Príncipes)	112.500
	D. Francisco Romo (del infante D. Felipe)	112.500
	D. Juan Benítez (del infante D. Luis e infanta María Antonia)	112.500
Sacristanes [como 1701]	D. Thomas Saenz de Otamendi	112.500
	D. Eugenio López	112.500
	D. Gregorio Navacerrada	112.500
Furrieres [como 1701]	D. Francisco Xavier de Velasco	112.500
	D. Joseph Font	112.500
	D. Joseph Francisco Marañõn	112.500
Tesorero	D. Juan de Landavere	300.000
Agente	D. Pedro de Villasana	112.500
Puntador	D. Pedro Oliván	75.000
Abogado	D. Diego Ibar Navarro	37.500
Escribano	Gaspar Martínez	18.750
Notario	Vicente de Castroverde	18.750
Alguacil y alcaide de la cárcel	Joseph de Lama	11.250
Hostiera	María Valcázar ⁹²	49.460
Trasladantes ⁹³	D. Isidro Montalvo	75.000
	D. Agustín de Cuéllar	75.000
Afinador de órganos	D. Pedro Manuel de Libornia	75.000
Lamparero	Domingo Gil	37.500
Barrendero de capilla o entonador de órganos	Francisco Caso	37.500

habiéndose aumentado con el tiempo los oratorios de los príncipes e infantes fue preciso nombrar sujetos que los sirvieran, señalándoles el mismo sueldo”.

⁹² “goza por este trabajo cuatro reales al día: dos que se le consideraron en la citada planta del año 1701 y los otros dos que se le aumentaron en atención al mucho consumo de hostias que había en los oratorios”.

⁹³ “Consideraron dos trasladantes de música en la citada planta del año de 1701 con el goce de ciento y cincuenta ducados casa uno, pero conociéndose que tan corto sueldo no equivalía al trabajo que tienen, se le aumentaron cincuenta ducados más a cada uno”.

Colegio de los niños cantores⁹⁴:

Maestros de gramática	D. Antonio de Morales (junilado)	37.500
	D. Miguel de Hernando	37.500
Maestros de música	D. Francisco Ossorio	150.000
	D. Antonio Moroti	150.000
	Diez colegiales	900.000
	Cocinera, lavandera, comprador y otros gastos	225.000
Gasto de bulas de mesadas eclesiásticas	Consideraronse en la planta 1701 para los gastos de bulas	48.790
Gastos extraordinarios	“Gastos de escritores de libros, librero, tesorero y agente de la Real Capilla. Nada se consideró en la planta de 1701, pero mandó su Mag se supliese de los huecos de faltas de residencias, respecto no parece conveniente hubiese creces”	0
<i>Doce predicadores de número</i> ⁹⁵	P. Agustín de Castejón, de la Compañía de Jesús	60.000
	Fr. Agustín Sánchez, trinitario calzado	60.000

⁹⁴ “En la planta del año 1701 se redujo el número de colegiales a ocho, regulando a cada uno trescientos ducados. Para los gastos de cocina, lavandera y otro criado seiscientos ducados. Para un maestro de gramática doscientos. Y enterado S. M. de que con la renta señalada para los ocho niños se podían mantener diez, resolvió en consulta de 10 de enero de 1705 se conservase este número para el mejor servicio de su Real Capilla, pero conociéndose el poco aprovechamiento de los niños en la música, principalmente estando a cargo del Rector el enseñarlos y este por sus ocupaciones no poder asistirlos, se crearon el año pasado de 1738, dos maestros, el primero para enseñarlos los rudimentos de la música, educarlos y acompañarlos a capilla, y el segundo para instruirlos en el estilo moderno y enseñarles a tocar el clave, si alguno se inclinare a este instrumento. Y se les señaló a cada uno cuatrocientos ducados de vellón pagados puntualmente del producto de las mesadas eclesiásticas aplicadas a la Real Capilla como parte de su consignación”.

⁹⁵ “Antes de la planta del año 1701, los más predicadores de S. M. tenían gajes, pero en ella se determinó que solamente doce los gozasen y se pagaron por la casa de Castilla hasta el año 1720, que en consulta de 12 de enero ha resuelto S. M. que el tesorero de la Real Capilla corriese con la paga de ellos, respecto ser uno el gasto de la Real Hacienda, y mandó S. M. consignar al referido tesorero para desde primero del mismo mes los setecientos y veinte mil mrs de vellón que en cada un año importaban los gajes de los doce predicadores a sesenta mil mrs para cada uno”.

	P. Juan Haller de los clérigos menores del Espíritu Santo	60.000
	P. Manuel Matute, Compañía de Jesús	60.000
	Fr. Pablo de San Nicolás, de San Gerónimo	60.000
	P. Joseph Sánchez Toro	60.000
	P. Juan Mateo, clérigos menores del Espíritu Santo	60.000
	Fr. Jacinto e Mendoza, mercenario calzado	60.000
	Fr. Miguel Cepeda, capuchino	60.000
	P. Sebastián Tagle y Cueto, de los agonizantes	60.000
	P. Manuel de Castro y Coloma, de San Cayetano	60.000
	Dr. D. Andrés de Bustamante, capellán de honor	60.000
<i>Goces vacantes en la consignación de la Real Capilla</i>		
	Por muerte de D. José Ferrari, músico, vacante sueldo	510.000
	Por muerte de Francisco Larraz, tenor	337.500
	Vacantes tres capellanías de altar	412.500
	Por muerte de Juan Corral, ayuda oratorio	112.500
	Ausencia de Sebastián Nalduchi ⁹⁶	600.000
	Ausencia de varias plazas de instrumentistas ⁹⁷	300.000

⁹⁶ “Los un mil y seiscientos ducados que gozaba D. Sebastián Nalduchi, músico contralto, se consideran vacantes, porque habiéndose ausentado a Roma, su patria con Real permiso, se le prorrogó S. M. prefiniendo el término de un año más a consulta de 23 noviembre 1736, el cual se cumplió y no ha vuelto, ni consta haya hecho nuevo recurso, sin duda por no desamparar las dependencias de sus propios intendentes, que le motivaron a la ausencia”.

⁹⁷ “Novecientos ducados vacantes de varias plazas se propusieron a S. M. algunos instrumentistas a D. Joseph Galicani, y habiéndose conformado S. M. con la proposición, se han abonado a Galicani los cien ducados, aumentándolos a su sueldo y se suspende la admisión de los otros músicos hasta la declaración del nuevo Reglamento y no se sacan aquí los ochocientos ducados que vales”.

LA MÚSICA EN LA CAPILLA REAL DURANTE EL SIGLO XVIII

<i>Sueldos de jubilados que constan en la relación del grefier</i>	A D. Simón Sanz, músico tiple, se le jubiló en la última planta 1701 con trescientos ducados vellón	112.500
	D. Joaquín Ibarrola	37.500
	D ^a . Ana de Poveda, viuda de Simón Barben	24.820
	D. Juan Molero Palomo, capellán de altar	340.000 ⁹⁸
<i>Aumentos que contiene la relación del grefier y no deben subsistir por ignorarse la causa de su concesión</i>	A D. Pedor Ilibornia, afinador de órganos, parece que se le concedieron dos reales diarios por llevar y traer los organillos a las Iglesias donde S. M. concurre	24.820
	A Francisco Caso, barrendero y entonador, perjudicado en la planta 1701	25.092
	A María Valcázar, ostiera, se le aumentaron	12.952

“Gozan todos los goces que están concedidos en la consignación de la Real Capilla: 22.431.014 mrs de vellón”.

“Goces concedidos en el caudal de sobras de la consignación de la Real Capilla, procedido de las multas de los músicos por sus faltas de las vacantes de las plazas y residuos de las mesadas eclesiásticas que pare se hace todo un cuerpo:

- Al compositor de letras sagradas que se cantan en la Real Capilla, le concedió S. M. doscientos ducados de vellón 75.000 mrs
 - Al secretario de la capilla y los cargos del capellán y limosnero mayor, quinientos ducados 187.500 mrs
 - A D^a Antonia Espino, en atención a los méritos de su padre 187.500 mrs
 - A D. Bernardino Manuel Espino, actual Grefier, concedió S. M. los gajes de su secretario, como los tuvo su padre..... 238.000 mrs
- TOTAL..... 688.000 mrs

“Goces que se refieren en la relación general y no van comprendidos en su suma por no estar consignados en la tesorería de la capilla:

- En la tesorería general goza D. Antonio Montañana, músico contrabajo voz, trescientos doblones de oro 768.000 mrs

⁹⁸ “le jubiló S. M. en este año con cinco mil seiscientos reales, los mismos que se le concedieron de aumento por haber servido de Maestro de Ceremonias en San Ildefonso el año 1724”.

- En la maestría de la Real Cámara goza doscientos ducados D. Clemente Narciande, teniente cura de palacio 75.000 mrs
- TOTAL 843.000 mrs

“Situaciones en la Maestría de la Real Cámara y Thesorería de la Reyna, que se incorporan con el nuevo Reglamento:

- El Patriarca, como limosnero mayor, goza..... 175.848 mrs
- El Tte limosnero5.712 mrs
- El sacristán de gastos y de sacramentos51.000 mrs
- El cura de palacio 300.000 mrs
- TOTAL532.560 mrs

Madrid a 12 julio 1739. El Patriarca.

a) La “nueva planta” de la Casa Real en 1749. Cambios en la Real Capilla

El intento de reforma de la Casa Real de 1739, motivada por la crisis económica de 1739, llevó al marqués de La Ensenada y a los oficiales reales del denominado “partido español” a cambiar el sistema hacendístico de la Monarquía y a plantearse la reforma de subvención de la Casa Real, lo que cuajó en las Ordenanzas de 1749. Como resulta lógico, el cambio también tuvo lugar en el funcionamiento y organización de la Capilla Real que, con pocas variantes permanecieron hasta finales del Antiguo Régimen: tales como las nuevas Constituciones de 1756-1757 o la reorganización de plazas y sueldos de los músicos⁹⁹. A partir de 18 de Marzo de 1749 –afirma Zapater Saavedra– “el presupuesto de la Capilla Real queda fijado en 836.828 reales o 28.452.152 maravedíes [...], lo que supone un incremento respecto al de 1701 de un 206,91 por ciento. Aparte, se fija el gasto de cera de la Capilla los días ordinarios y en algunas fiestas del calendario litúrgico, cuyo monto se cifra en 6.499 reales, pero no se incluye en esta suma el gasto extraordinario, en cuyo caso se dará una providencia especial”¹⁰⁰.

⁹⁹ J. C. SAAVEDRA ZAPATER, “Evolución de la Capilla Real de Palacio en la segunda mitad del siglo XVIII”. *Cuadernos de Historia Moderna* 2003, Anejo II, pp. 241-267.

¹⁰⁰ *Ibid*, p. 245.

La reforma de 1749 consistió en la unificación de todas las casas reales en una sola y en el cambio de los organismos que regían la casa. A partir de entonces, el gobierno de la Casa Real ya no dependería de la Junta de Bureo máximo órgano administrativo de la Casa de Borgoña), como venía siendo, sino de la secretaría de Estado¹⁰¹. De esta manera, la evolución hacia la unificación de las Casas Reales (Castilla y Borgoña), que se había iniciado de manera firme en el reinado de Felipe IV, terminó por consumarse en tiempos de Fernando VI¹⁰². Es decir, que la transformación administrativa e institucional que los Borbones realizaron en la Monarquía, también afectó (como no podía ser de otra manera) a la estructura de las Casas Reales. Por lo que se refiere a la Real Capilla, los cambios dieron lugar a un reglamento y a una nueva planta.

“Reglamento de la familia de que se ha de componer la capilla del rey, nro señor, y sueldos que han de gozar al año desde 1º abril 1749”¹⁰³:

Núm. 1º. Que estará siempre bajo el mando del Patriarca de las Indias.

Núm. 2. No se pueda exceder del número de individuos que vayan considerados.

Núm. 3. Reserva S. M. en sí, el número de capellanes de honor.

Núm. 4. Que no se pague derecho alguno los individuos della.

Núm. 5. Que de los empleos de nueva elección se pague la mesada eclesiástica del sueldo de su dotación como a los que se le hicieren algún aumento.

Núm. 6. Que el Patriarca actual y los que le sucedieren, guarden puntualmente las proposiciones de empleo según lo establecido.

Núm. 7. Que sean preferidos por su habilidad los niños cantores del collexio a todos los demás pretendientes.

Núm. 8. Que en las vacantes que se ofrezcan de cura de palacio, maestro de ceremonias, teniente de limosnero mayor y otros, se pongan capellanes de honor.

Núm. 9. Que si algunos individuos de la Real Capilla pasaren a las jornadas o otras partes con Real orden, se les dará carruaje.

¹⁰¹ M. LUZZI TRAFICANTE, “La Casa de Borgoña ante el cambio dinástico y durante el siglo XVIII (1680-1761)”, en: J. E. HORTAL MUÑOZ y F. LABRADOR ARROYO (dirs), *La Casa de Borgoña. La Casa del Rey de España*. Leuven University Press 2014, p. 168.

¹⁰² C. GÓMEZ-CENTURIÓN, “La reforma de las Casas Reales del marqués de la Ensenada”. *Cuaderno de Historia Moderna* 20 (1998), pp. 58-95.

¹⁰³ AGP. AG, leg. 1132

Núm. 10. Que se pague por tesorería general de servidumbres reales mensualmente.

Núm. 11. No podrán los Patriarcas conceder licencia más que por dos meses a los dependientes de la real capilla.

Núm. 12. Que si algún individuo de la Real Capilla de cualquier clase que sea cualquier motivo, estuviere ausente de esta real Capilla, no goce sueldo alguno.

Núm. 13. Que los 9 capellanes de altar asistan continuamente a la capilla con los demás músicos.

Núm. 14. Que respecto de estar dotada al Real Capilla con competente número de individuos, asistan todos a todas las funciones que ocurran.

Núm. 15. Se prohíbe a todos los músicos de la Real Capilla asistir a ninguna función de fuera de ella.

Núm. 16. Que el Puntador tenga precisa asistencia continuamente a la real Capilla.

Num. 17. Que si se imposibilitase algún músico por avanzada edad o por otro motivo, lo represente el Patriarca para que S. M. resuelva.

Núm. 18. Que todos los individuos de la capilla deben acudir con puntualidad no estado legítimamente impedido o excusado.

Núm. 19. Se extinguen los empleos de abogado, agente y escribano.

Núm. 20. Se ponga una nómina de la cera que se debe servir a la capilla.

Núm. 21. Que habiendo establecido S. M. en su casa real oficina de contralor grefier general y una tesorería general para la paga de todas, quiere que la cuenta y razón de esta capilla corra por el dicho contralor grefier general.

Núm. 22. Que las certificaciones que el contralor grefier general o tesorería se hayan de dar sean francas a excepción del papel sellado que corresponda.

Núm. 23. Que de cualquier pensión, gracia, merced o sueldo extraordinario que se conceda, se pase aviso a la oficina de contralor grefier general.

Núm. 24. Que para la mejor asistencia de los enfermos de ambas casas, cámara y capilla, el mayordomo mayor del rey, nro señor, repartirá en doce cuarteles los médicos y cirujanos de seis de la casa del Rey y los otros seis de la casa de la reina.

Núm. 25. Que de los ocho cirujanos que S. M. establece en esta planta, hayan de tener la obligación de sangrar los dos de ellos.

Núm. 26. Que los escudos que se ofrecen en los días de feliz nacimiento, se den por la Real Cámara de orden del señor Sumiller de corps.

Núm. 27. Que los individuos que gozaren mayores sueldos por pensiones o otra cosa, continúen disfrutándolos sin novedad.

Núm. 28. Que todas las consultas e incidentes que miren a pensiones aumentos de sueldos, gratificaciones de individuos, se haga presente por la vía reservada.

LA MÚSICA EN LA CAPILLA REAL DURANTE EL SIGLO XVIII

Núm. 29. Que la es razón del derecho de las mesadas eclesiásticas se reciban por el tesorero general de servidumbres reales, con la intervención del contralor grefier general que ha de hacer el cargo.

Núm. 30. Que el tesorero general de servidumbres forme casa semana estado del caudal y pase al contralor grefier general. Buen Retiro, 18 de abril de 1749”.

Planta de la capilla 1749 (de acuerdo con este reglamento)

Patriarca de Indias y limosnero mayor, además de su renta eclesiástica, gozará	20.000 rls vellón
Confesores de S. M.	
El confesor del Rey	60.000 r. v.
El de la Reina	15.000
El secretario del confesor del Rey	15.000
Tres sumillers de cortina a 4.400 rls al año cada uno	13.200
Al juez de la capilla	8.800
El fiscal	4.400
Receptor	8.800
Maestro de ceremonias	8.800
Teniente maestro de ceremonias	5.500
Un penitenciario	3.300
El cura de palacio	16.500
Un teniente de limosnero mayor	2.200
Un teniente de cura	3.300
Nueve capellanes de altar, los tres a ocho mil, otros tres a siete mil y los otros tres a seis mil	63.000
Un sacristán primero con obligación de asistir al cura de palacio en la administración de los sacramentos	5.500
Otros tres sacristanes con 4400 rls cada uno	13.200
Un sacristán de oratorio de damas, cesando el goce que tenía por el bolsillo de la reina.	2.200
Dos ayudas de oratorio para Ss. Mgs., seis mil a cada uno	12.000
Doce predicadores de número a 60.000 mrs de vellón	21.176 rls 16
Un secretario de la capilla real	5.500
Un oficial de la secretaria	2.750 r. v.
Un compositor de letras sagradas	2.200
Un notario	550
Un alguacil	330
Tres furrieres a 4.400 rls cada uno	13.200

Para la satisfacción de las hostias	730
Música	
Maestro de capilla y rector del colegio de niños cantores	18.000 r. v.
Voces	
Cinco tiples, uno gozará 15.000 r, otro 12.000 y los otros tres 9.000 r. cada uno	54.000
Cuatro contraltos, el primero, 15.000, el segundo 12.000 y los otros dos 9.000 cada uno	45.000
Cuatro tenores el primero, 15.000, el segundo 12.000 y los otros dos 9.000 cada uno	45.000
Cuatro bajos, uno con 15.000, otro 10.000 y los otros dos 8.000 cada uno	41.000
Instrumentos	
Tres organistas, el primero con 16.000, otro con 12.000 y el tercero 6.000 reales	34.000
Tres bajonistas, el primero 8.000, el segundo 6.600, tercero 5.500	20.100
Tres violoncelos, uno 12.000, otro 9.000, otro con 6000	27.000
Tres violines contrabajos, uno 9000, otro 7000, tercero 5500	21.500
Doce violines, dos primeros a 12000, dos segundos 10000, dos terceros a 8000, dos cuartos a 7000 y los cuatro últimos a 6000	98.000
Cuatro violas, la primera 6000, las otras tres a 5500 cada una	22.500
Cuatro oboes, que también tocarán flauta, uno con 11000, otro con 9000 y dos a 7000 cada uno	34.000
Dos clarines, con 10000 y el otro con 8000	18.000
Dos trompas, primero 8000, segundo 6000	14.000
Un puntador	4.400
Un barrendero y entonador	2.200
Dos trasladantes de música con 3000 r. cada uno	6.000
Un afinador de órganos	2.200
Real colegio de niños cantores	
Para manutención y gastos ordinarios de los diez niños cantores de que se compone este Real Colegio, señala S. M. 1500 reales cada mes	18.000
Cuando se ofrezca dar vestuario y cualquier otro gasto extraordinario lo representará el rector al mayordomo mayor del rey para que lo haga presente a S. M. y con su Real aprobación se ejecutarán	0
Un maestro de los primeros rudimentos de música y teniente de rector del colegio	4.400

Otro de música que ha de instruir a los niños en el estilo italiano	4.400
Un maestro de gramática	2.200
Suman los goces antecedentes	852.436 reales de vellón y 16 mrs.

b) Las consecuencias del Concordato de 1753: la reforma de la Real Capilla en 1757

El Concordato con la Santa Sede de 1753 trajo nuevas modificaciones en la Capilla Real sobre todo desde el punto de vista institucional. Fernando VI consiguió de Benedicto XIV la concesión de parroquia a la Capilla Real de Palacio, con lo que se ponía fin a los numerosos conflictos jurisdiccionales entre el Capellán Mayor y el arzobispo de Toledo. Lo más interesante del Breve de 1753 –en opinión de Saavedra Zapater– fue el reconocimiento explícito de que el monarca y sus sucesores estaban facultados para nombrar un Vicecapellán Mayor, cuya designación no debía ser aprobada por ningún prelado, puesto que sólo hacía la profesión de fe ante el Nuncio o, en su ausencia, ante el Inquisidor General, quedando facultado para ejercer, por subdelegación, todas las competencias asignadas al Capellán Mayor en la Capilla Real¹⁰⁴. Desde el instante en que se concedió la parroquialidad a la Capilla Real de Palacio, el Patriarca procedió a reajustar el personal a las nuevas necesidades del servicio religioso, fundamentalmente la administración de sacramentos, en las demarcaciones en que había quedado dividido el territorio de su jurisdicción: Capilla Real de Palacio, calle del Tesoro y Real Sitio del Buen Retiro.

Otro de los aspectos fundamentales realizados en la década de 1750 fue la revisión de las Constituciones de la Capilla Real, que completaban la reforma emprendida en 1749 en su planta. A ello contribuyó de manera esencial, como señala Saavedra Zapater, la concesión (por mandato del Papa) a la Capilla Real de 15.000 pesos de renta eclesiástica procedentes, a partes iguales, de la mesa

¹⁰⁴ *Bulas y Breves Pontificios relativos a la Jurisdicción privilegiada de la Real Capilla publicados por la Real Casa*. Madrid. Imprenta de Enrique de la Riva 1878.

arzobispal de México, de la mesa de Tlascala y de la mesa de Michoacán¹⁰⁵.

Estas transformaciones dieron lugar a la elaboración de las Constituciones de la Capilla y al Reglamento, aprobados el 16 de noviembre de 1756, aunque el texto definitivo lleva fecha de 2 de mayo de 1757:

“D. Ventura de Córdoba:

Por las nuevas constituciones que en el año 1757 mandó observar para el régimen y gobierno de la Real Capilla el señor Rey D. Fernando 6° (que Dios goce) y señaladamente las que tratan de la dotación de las doce plazas, método con que se han de proveer y circunstancias que deben preferirse, se describen los preceptos y reglas siguientes:

Después de hacer aplicación de una plaza a los empleos de receptor, juez, cura, a los dos doctorales y penitenciarios para un graduado en teología, y otro en cánones, expresamente disponen que las tres plazas restantes, con goce de 6000 reales, además de las distribuciones, puedan obtenerlas, aunque no tengan grado, los sujetos que sean beneméritos por sus buenos servicios hechos en la Real Capilla y Oratorios, o por ser de ilustre nacimiento. Y en la constitución inmediata se declara no puedan entrar a el goce de estas plazas destinadas precisamente para el Banco de Castilla, los capellanes militares por estar ya dotados en sus respectivas órdenes y mensas y solamente entrarán a gozar las distribuciones del mismo modo que los del Banco de Castilla.

Una de estas tres plazas se concedió a don Francisco de Arcos Moreno, y por haberle nombrado V. M. para la abadía de la Iglesia Colegial de Lorca, resulta vacante y la pretenden varios capellanes.

Habiendo examinado la antigüedad, mérito y circunstancias de los capellanes de Honor por el Banco de Castilla, hallo que aunque D. José Anselmo Samaniego tomó posesión en el año 1726, han sido poco asistentes a las funciones de Capilla y nunca fue destinado a servir los Reales oratorios, ni en la Corte ni en las Jornadas.

Don Mateo José Negrete, que entró en el año 1736, tampoco fue nombrado a servir en los Reales Oratorios, y su asistencia a la capilla

¹⁰⁵ AGP. RC, caja 72. exp. 8. *Memorial de la Real Capilla de música de la organización de sus miembros.*

antes del establecimiento y dotación de distribuciones pocas veces excedió de los días de cuarenta horas.

Don Mateo Fernández Manjón entró en la capilla en 1738. Empezó a servir en los oratorios en 1744 y continuó hasta 1748, que cesó con motivo de la ausencia de Parma de la serenísima infanta doña Luisa Isabel, a cuya jornada acompañó hasta Bayona, y después no ha sido de los más asistentes a la Capilla. Aunque es fraile de San Juan, se hace relación de su mérito, así porque no ocupa ninguna plaza de esta orden como porque entró en calidad de capellán de honor del Banco de Castilla e hizo pruebas a causa de no sufragar a los de San Juan la dispensa del estatuto concedida a los religiosos de las demás Órdenes Militares de que V. M. es Maestre para no hacerlas a su recepción en la Real Capilla ni servir aquellos como éstos en el concepto de capellanes del maestre por sus respectivas órdenes.

Sigue en antigüedad don Juan Antonio de Angulo, que entró a ser capellán de honor al principio del año 1741, empezó a servir en los reales Oratorios en julio 1742, en el de 1746 se hallaba destinado al de la Reina Madre (mi señora) y ha continuado diciendo misa a S. M. hasta el año 1757, que por su dilatado mérito entró a servir el curato de la Familia de su Real Casa que es su actual destino.

Arreglándome al espíritu del establecimiento de las plazas de nueva dotación y singularmente de las tres destinadas para premio de los capellanes más beneméritos por sus buenos servicios hechos en la Real Capilla y Oratorios, en cuyo literal sentido no tiene cabimiento la mayor antigüedad, me parece que los servicios de los tres que llevo expuestos igualan a los executados sin intermisión por don Juan Antonio de Angulo, ni pueden competirle los que entraron después, aunque entre ellos hay algunos que han tenido la suerte de estar como él continuamente empleados.

Si V. M. se dignare de conferir la plaza vacante por promoción de don Francisco de Arcos a don Juan Antonio Angulo, corresponde entrar al goce de las distribuciones que este tiene a don Lorenzo Antonio de Ramos, también capellán de la Reina, mi señora, conforme a la resolución de V. M. de que sean preferidos en estas cacantes los que por haber estado empleados en San Ildefonso no fueron comprendidos al tiempo del establecimiento de la dotación¹⁰⁶.

¹⁰⁶ AGP. Reinados. Carlos III, leg. 237/1

V. M. resolverá lo que fuere más de su real agrado. El Pardo a 24 febrero 1761". (El rey se conforma con lo que propone)¹⁰⁷.

c) *La música en la Capilla Real durante el reinado de Carlos III*

Con la subida al trono de Carlos III, la estructura de la real casa que había dejado su hermano, Fernando VI, no cambió sustancialmente, si bien, a la muerte de su esposa, María Amalia de Sajonia, el monarca vio la ocasión para hacer una nueva reforma, estableciendo la Casa única, introduciendo reformas que ya había hecho en Nápoles¹⁰⁸. El 19 febrero 1761 promulgaba un real decreto en la que se unían las casas del rey y de la reina:

“El Rey. La buena armonía y método que deseo establecer para la servidumbre de mi Real Casa, la de el Príncipe, Infantes e Infantas en sola una familia, excusando por este medio superfluidades que contribuyen más que al decoro a la confusión que en todas materias es pernicioso, me ha movido resolver unir la familia que servía la Casa de la Reina, mi muy cara y amada esposa, a la mía, quedando en una sola para que indistintamente sirvan y desempeñen unos oficios todas las funciones y demás servidumbres que puedan ofrecerse con la puntualidad y esplendor que conviene”¹⁰⁹.

Al mismo tiempo otorgaba un nuevo reglamento para toda la casa y unas nuevas instrucciones para los oficios de contralor general y grefier de la Casa, Cámara y Capilla, con lo que rompía la práctica de gobierno de la casa. Se volvían a dividir los oficios de contralor y grefier, en contra de lo que se había establecido en la reforma de 1749¹¹⁰.

“Contralor general: Queda prevenido en el Reglamento y ordenanza que el Contralor General ha de recibir las órdenes de mi

¹⁰⁷ AGP. RC, caja 72.

¹⁰⁸ P. VÁZQUEZ GESTAL, *Corte, poder y cultura política en el Reino de las dos Sicilias de Carlos de Borbón (1734-1759)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid 2008.

¹⁰⁹ AGP. Reinados. Carlos III, legajo 280/1: Nuevo Reglamento de 19 de febrero de 1761

¹¹⁰ *Ibid*, caja 1

Mayordomo mayor para distribuir las a los oficios y a quien corresponda en cuanto ocurra de mi Real servidumbre.

Mis reales decretos y resoluciones, que recibirá por los jefes principales, las he de pasar al Grefier, para que se coloquen en su oficina [los] originales y sirvan de resguardo y justificación a los pagamentos que produjesen.

Las nóminas de sueldos y gastos que hará el Grefier como se prevendrá en la instrucción, se han de comprobar en la oficina de Contralor para evitar si hubiere alguna equivocación o falta de instrumento de su legitimidad, y evacuada esta diligencia, las pasará a los respectivos jefes principales para pedir los caudales y hacer después los pagamentos a los interesados.

También comprobará los cargos de muebles y alhajas que forme el Grefier a los jefes de oficios.

Ha de cuidar de obviar todo gasto superfluo y de que los géneros que se den en los oficios sean solos los precisos para mi Real servidumbre, sin permitir que de ellos se haga otro uso ni exceda en nada.

Igualmente, ha de cuidar de que no haya entretenidos no mozos más que los de la planta, y si alguno se aumentare ha de ser con orden de mi Mayordomo mayor, y las cuentas que le presenten, no estando regladas a ella, no las admitirá.

Ha de hacer todos los ajustes y provisiones para mi real casa de acuerdo con el Mayordomo mayor.

Cuidará de visitar los oficios examinando si cumplen los dependientes con su obligación y si hubiere algún abuso o cosa leve que necesite enmienda, la corregirá por sí, pero si fuere tal, que mereciese dar cuenta al Mayordomo mayor, la practicará informándole puntualmente para que tome la providencia para que tome la providencia que convenga según la calidad de la falta o defecto.

Grefier: En el nuevo reglamento y ordenanza que he establecido en mi Real Casa, he creado para la más puntual cuenta y razón el empleo de Grefier para que le sirva conforme a esta instrucción que quiero se observe, no obstante, lo que antes se practicaba por el referido empleo”¹¹¹

¹¹¹ AGP. Reinados. Carlos III, leg. 138, caja 1ª. “copia de la instrucción de las obligaciones del contralor general y grefier de la casa del rey, cámara y capilla

A partir de entonces, la responsabilidad de la economía de la Casa Real recaía en el intendente, quien suplantaba al Bureo, como se deduce de la “*Copia del papel escrito al marqués de Villafranca*”:

“Muy señor mío. De la ordenanza hecha por v. e. para la casa del Rey se ha extendido la de que he dado noticia a v. e. especialmente en los artículos que tocan al empleo de mayordomo mayor y los que tratan del empleo de intendente y contador y artículos generales. En ellos va explicado lo que actualmente se practica en los oficios y en nada se oponen al método con que hoy se sirve, ni a las facultades de v. e. que si yo entendiera lo contrario sería el primero que lo advirtiese.

La novedad es solo el nombre de intendente, pero lo hallo más propio y regular habiendo de ponerse contador porque se ajusta al método con que se deben dirigir los encargos de cuenta y razón de casas reales a imitación de lo que practica en las provincial del reino y estando bajo la dirección y acuerdo de v. e. es indiferente sea contralor o llámese intendente.

Se le concede al empleo el carácter de mayordomo de semana porque así lo propuso v. e. para que haga esta servidumbre bajo sus órdenes como los demás de la clase y porque parece correspondiente para que esté más distinguido con este honor el que lo sirva.

Sabe v. e. que siendo este encargo mío sólo de comisión por el destino con que me ha honrado la piedad del Rey, no puede haber otro motivo que me interese a solicitar la aprobación de v. e. en este trabajo que es el mejor servicio de S. M. y ver en tiempo de v. e. establecido este regular método y si hubiese algún inconveniente, espero se sirva v. e. advertírmelo, mandándome cuanto sea a su agrado”. 26 de octubre 1752. Pedro Gordillo¹¹².

conforme a la planta del año 1761”. “*Instrucción que han de observar el contralor general y Grefier de mi Real Casa, Capilla y Cámara*”.

¹¹² AGP. Reinados. Carlos III, leg. 138/1 Contestación del marqués de Villafranca, 29 octubre 1752, estando de acuerdo con lo que se dice: “Habiendo resuelto el Rey establecer la servidumbre de sus reales caballerizas, ballestería y casa de caballeros pajes a un número determinado de criados con la reunión de las que servían a la difunta reina, nuestra señora, para que desde ahora en adelante no haya más que una sola, paso a manos de v. e. los adjuntos tres reglamentos señalados de su real mano en este día: el primero de la reunión, sueldos y servicios de dicha caballeriza; el segundo sobre la instrucción que deben observar las oficinas de cuentas y razón; y el tercero de los individuos que quedan fuera del número y jubilados a fin de que v. e.

Y en su consecuencia he mandado formar el Reglamento de sueldos y ordenanza que se ha de practicar en la forma siguiente:

Nómina de los sueldos que se libran a los dependientes de la Real Capilla de S. M. no comprendidos en planta por lo correspondiente a la mesada de enero de este presente año de 1759¹¹³:

Arpista	Francisco León, a razón de 7700 rls	641 rls al mes
Violín	Antonio Raxa, a razón de 11.000	916 rls 22 mrs
Viobón	Pedro Esterlich, a razón de 15.000	1.250 rls
Tiples	Gerónimo Bertoluzi, a razón de 1.100 rls	91 rls 11 mrs
	Francisco Giovannini, ausente	0
Tenores	José Lucholi, a razón 7.700 rls	641 rls 22 mrs
	José Vidal, a razón de 1100 rls	91 rls 22 mrs
Ayudas de oratorio	Francisco Romo, ausente	0
	Juan Benítez, a razón de 3300 rls	275 rls
Furrier	Francisco Velasco, a razón de 4400	366 rls 22 mrs
Furriel-tesorero	Joaquín de Abascal, a razón de 8800	733 rls 11 mrs
Abogado	Diego Ibar Navarro, a razón de 1100 rls	91 rls 22 mrs

“Como puntador de la Real Capilla de S. M. certifico que el rool de los individuos de fuera de planta, por lo respectivo a la mesada de enero de este presente año, importa: 5099 reales y 29 mrs. Madrid, a 8 febrero 1759. Francisco Ossorio”.

Nómina de los sueldos que se libran a los ministros y músicos de la real capilla comprendidos en la planta y nuevo reglamento de sueldos, correspondientes a la mesada de enero 1759 en la forma siguiente:

Capellán, limosnero mayor	Cardenal Mendoza	20000 rsl año	1666 rls 22 mrs mes
------------------------------	------------------	------------------	------------------------

disponga tengan puntual cumplimiento en todas sus partes para desde el día de la fecha en adelante, considerándose los sueldos, que se aumentan a diferentes individuos con relevación del derecho de *media annata* a todos. San Ildefonso, 11 septiembre 1761. Al señor duque de Medinaceli”.

¹¹³ AGP. Reinados. Carlos III, leg. 244/1. En otra relación del mes de febrero 1759, se titula: “Nómina de los sueldos que se libra a los dependientes de la Real Capilla de S. M según la planta del año 1749 y el reglamento de el de 1756 en la que se incluyen las mercedes, pensiones y casa aposento por lo respectivo a la mesada de febrero próximo pasado de este presente año de 1759”

Confesor rey	Manuel Quintano Bonifaz (Inq. General)	60000	5000
Confesor reina (difunta)	Gaspar Varona	15000	1250
Secrio confesor rey	Rafael Martínez España	4400	366 rls 22 mrs
Sumiller de cortina	Nicolás de Silva	4400	366 rls 22 mrs
Idem	Alexandro María Picó	4400	366 rls 22 mrs
Idem	Ventura de Córdoba	4400	366 rls 22 mrs
Tnete limosnero mayor	José Villasana	2200	183 rls 11 mrs
Sacristán	Manuel de Estefanía	6270	522 rls 17 mrs
	Joaquín Pérez de la Torre	5895	491 rls 9 mrs
	Antonio Bautista Monje	4400	366 rls 22 mrs
	Pedro Pérez de la Torre	4400	366 rls 22 mrs
Sacristán oratorio damas	Miguel Portero	2200	183 rls 11 mrs
Ayuda oratorio rey	Gregorio Navacerrada	7370	614 rls 5 mrs
Ayuda oratoria reina	Pedro Orgaz	6000	500
Secretario capilla	Pedro Martínez Mata	12514	1036 rls 25 mrs
Oficial secretaría	Pedro Leoz	2750	229 rls 5 mrs
Furrieres capilla	José Font	4400	366 rls 22 mrs
	Diego Bravo	4400	366 rls 22 mrs
Ostiera	María Martín	770	60 rls 28 mrs
Maestro música capilla	Francisco Couselle	38340	3195
Tiples	Mariano Bufalini	15000	1250
	Narciso Alonso	12000	1000
	José Felipe	12000	1000
	Carlos Reina	16000	1333 rls 5 mrs
Contraltos	José Galicani	16870	1405 rls 28 mrs
	Pedro Servelloni	15000	1250
	José Pellegrini	15000	1250
	Santos Hernández	12000	1000
Tenores	José Canobay	12000	1250
	Manuel Fernández	9000	750

LA MÚSICA EN LA CAPILLA REAL DURANTE EL SIGLO XVIII

	José Briarte	14000	1166 rls 29 mrs
	José Pérez	10000	833 rls 11 mrs
Bajo	Joaquín Dacosta	15000	1250
Organista	José Nebra	23270	1939 rls 5 mrs
	Antonio Literes	12000	1000
	Miguel Rabaza	9000	750
	José Moreno Polo	6000	500
Vajonistas	Justino Cantero	8000	666 rls 22 mrs
	Miguel de Lope	7000	583 rls 11 mrs
	Rafael Pastor	9000	750
Fagots	Francisco Bordás	7000	583 rls 11 mrs
	Onofre Genesta	7000	583 rls 11 mrs
Violoncelos	Domingo Porretti	30887	2573 rls 30mrs
	Antonio Villazón	10000	833 rls 11 mrs
	Juan Orri	8000	666 rls 22 mrs
Contrabajos	Carlos Migliorini	8000	666 rls 22 mrs
	Bernardo Alberich	10000	833 rls 11 mrs
	José Pastor	7000	583 rls 11 mrs
Violines	Gabriel Terri	18119	1516 rls 19 mrs
	Osme Pereli	21000	1750
	Pablo Facó	13799	1149 rls 31 mrs
	Francisco Manat	¹¹⁴	416 rls 13 mrs
	Francisco Landini	9000	750
	Antonio Marquesini	13029 y 14	1085 rls 25 mrs
	José Bonfanti	8000	666 rls 22 mrs
	Felipe Sabatini	8000	666 rls 22 mrs
	Francisco Faini	7500	625
	Esteban Isens	7500	625
	Francisco Lenzi	7000	573 rls 21 mrs ¹¹⁵
	Félix Vivencio	7000	583 rls 11 mrs
Violas	Manuel Dalph	7000	583 rls 11 mrs
	Felipe Monreal	7000	583 rls 11 mrs
	Juan de Ledesma	7500	625

¹¹⁴ “A los herederos que justificaren ser de Francisco Manat, violín que fue de la real capilla. Falleció el 16 enero 1759”

¹¹⁵ Se le quita por haber faltado una vez

	Francisco Guerra	7500	625
Oboes	Manuel Cabaza	12000	1000
	Francisco Mestres	10000	833 rls 11 mrs
	Juan López	9000	750
	Luis Misón	7000	563 rls 11 mrs ¹¹⁶
Clarín	Felipe Crespo	10000	833 rls 11 mrs
	Antonio Charrier	10000	833 rls 11 mrs
Trompas	José Princaut	9000	750
	Antonio Scheffer	9000	750
Puntador	Francisco Ossorio	8800	733 rls 11 mrs
Copiantes	José Llombart	4400	366 rls 22mrs
	José Domingo Santiso	4400	366 rls 22mrs
Afinador	Pedro Ilibornia	2930	244 rls 5 mrs
Entonador y barrendero	Francisco Caso	3000	250
Mozo de coro	Francisco Rodríguez	1650	137 rls 17 mrs
Mtro música italiana	Antonio Moroti	4400	366 rls 22 mrs
Maestro gramática	Diego Guzmán	2200	183 rls 11 mrs
Colegio niño cantores	Franisco Couselle (rector capilla niños cantores)		1500 rls
	Franisco Couselle (rector capilla niños cantores)		51 rls procedentes de multas

“Importa esta nómina 69.435 rls de vellón y 4 mrs. Madrid, 23 febrero 1759, Pedro Gordillo¹¹⁷”.

*Ayudas de oratorio*¹¹⁸:

1. Francisco Figueroa. Nombrado el 26 agosto 1774, por muerte de Pedro Orgaz.
2. Gregorio Navacerrada, en atención al corto sueldo que goza, S. M. le aumenta con cinco reales de vellón, a 20 agosto 1763.

¹¹⁶ Se le quitan por haber faltado dos veces

¹¹⁷ “Comendador de Hornos en la orden de Alcántara, del Consejo de S. M. en el supremo de Guerra, su secretario de Estado y Guerra, que en virtud de real orden, sirvo la comisión el empleo de Contralor y Grefier general de casas reales, capilla y cámara”

¹¹⁸ AGP. Reinados. Carlos III, leg. 244/2

3. Laureano Bonilla. “Para que no falte la servidumbre en el oratorio del Sr. Infante D. Gabriel, por el fallecimiento de don Mateo Perea, he determinado que D. Laureano Bonilla, que sirve el de la señora infanta doña Mariana, cuide y asista al del referido Sr. Infante descargándole del señor infante don Pedro y encomendando este oratorio a D. Manuel López, juntamente con el del Sr. Infante don Antonio”. Aranjuez 24 abril 1788.
4. Luis Cabrejano
5. Mateo Perea
6. Manuel Estefanía
7. Miguel Portero
8. Manuel López
9. Pedro Francisco de Orgaz

“En el primer establecimiento de la Real Capilla fue creado un sujeto con título de barrendero y entonador de órgano de ella con cuya denominación se halla en las plantas y reglamentos formados para el gobierno de aquella en los años 1701, 1749 y 1756. Y por este último fue dotado dicha plaza con 3.000 reales al año. En representación de 7 de agosto 1757 hizo presente a S. M. el cardenal Mendoza, patriarca de las Indias, capellán y limosnero mayor, por medio del Ministro de Hacienda: que desde 1º de dicho año se vio la necesidad de destinar un mozo de coro para llevar y traer el facistol, los libros del canto llano, en lo cual, y el cuidado de que no se maltratasen, había servido Francisco Rodríguez, y propuso le podía nombrar S. M. para este fin con la dotación de 150 ducados anuales y la obligación de suplir siempre que se ofreciere por el barrendero y entonador de órganos en estos encargos y el de otros que efectuaba como el suministrar el agua y lumbre con todo lo cual se conformó S. M. por resolución de 12 de dicho mes de agosto y año, nombrando en propiedad al mismo Francisco Rodríguez.

Por consulta del cardenal de la cerda, patriarca de las Indias, de 20 noviembre de 1771, propuso al dicho Francisco Rodríguez (intitulándose segundo barrendero) para la primera plaza de esta clase, que vacó por jubilación de Francisco Caso, y para la resulta a Francisco Pérez de Barcia ... Con lo cual se conformó V. M. ... Palacio a 4 enero 1779”¹¹⁹.

¹¹⁹ AGP. Reinados. Carlos III, leg. 242/1

De acuerdo con los estudios de Saavedra Zapater y de Sánchez Belén, si comparamos las plantas de 1749 con las de 1761, 1777, 1788 y 1802, observamos que a partir del reinado de Carlos III, fue la plantilla de músicos la que experimentó mayores cambios, sin duda, a causa de la evolución del gusto musical a lo largo del siglo. Esto es lo que se deduce, por ejemplo, con los cambios de los fagotes, que no existían en la planta de 1749, pero los encontramos ya en 1761, en que aparecen dos plazas dotadas con 7.000 reales cada una y que las disfrutaban Francisco Bordás y Onofre Genesta, que hasta entonces había sido músico de las Reales Guardias Españolas¹²⁰. Así mismo se observa que se incrementan los salarios de este tipo de criados, cada vez más apreciados socialmente; de hecho, entre 1761 y 1777, se aumentaron los salarios de la mayor parte de los músicos (tiples, contraltos, bajos, bajones, violines, violas, oboes, clarines, trompas), y, además se observa un incremento de la plantilla.

“Nómina de los sueldos que se libran a los Ministros y músicos de la real capilla comprendidos en planta correspondientes a la mesada de enero de 1761¹²¹:

1. A la parte lexítima que justificaresen heredera del emo sr. Cardenal de Mendoza, patriarca capellán y limosnero mayor que fue de S. M. se le libran 1277 rls y 26 mrs que le correspondieron desde 1º enero 1761 hasta 23 del referido mes, que falleció, al respecto de 20000 rls que disfrutaba en este empleo¹²².
2. Al illo señor arzobispo de Farsalia y confesor que fue de S. D. Fernando sexto, se le libran 5000 rls a razón de sesenta mil rls cada año.
3. Al Rmo P. Gaspar Barahona, confesor que fue de la Sra. D^a. Barbara de Braganza de Portugal, se le libraron 1250 rls por los 150000 que goza cada año.
4. A don Rafael Martínez España, secretario que fue del confesor del rey por los 4400 rls al año, 366 rls y 22 mrs.

¹²⁰ J. C. SAAVEDRA ZAPATER, p. 257

¹²¹ AGP. Carlos III, leg. 244/4

¹²² Le sucedió don Ventura de Córdoba.

5. A don Nicolás de Silva, sumiller de cortina y oratorio, tocan 366 rls y 22 mrs por los 4400 rls cada año.
6. A don Alejandro María Pico, sumiller de cortina, le tocan 366 rls y 22 mrs, sumiller
7. A don José Villasana, teniente limosnero mayor, le corresponden 183 rls y 11 mrs por los 2200 al año.
8. A don Manuel Estefanía, sacristán, le tocan 522 rls y medio en razón de 6270 rls al año.
9. A don Joaquín Pérez de la Torre, otro sacristán, le tocan 491 rls y 8 mrs por 5895 rls al año.
10. A don Antonio Baptista y Monje, sacristán, 366 rls 22 mrs por los 4400 rls al año
11. A la parte legítima que justificase ser la heredera de don Pedro Pérez de la Torre, sacristán, se le libran 342 rls y 6 mrs que le corresponden desde 1º enero 1761 hasta 28 inclusive que falleció.
12. Don Miguel Portero, sacristán de oratorio de damas con 2200 rls al año, le corresponde 183 rls y 11 mrs
13. Don Gregorio Navacerrada, ayuda de oratorio, con 6000 rls a año, le corresponden 500 rls.
14. Don Juan Miguel Benítez, otro ayudante de oratorio del señor infante, le corresponde 500 rls
15. Don Pedro Martínez de la Mata, secretario de la real capilla, le corresponde 1036 rls al mes por 12514 al año.
16. Don Pedro Leoz, oficial de la secretaría del señor patriarca le tocan 229 rls y 5 mrs al mes
17. Don José Font, furrier de la capilla con 4400 rls, le corresponden 366 rls y 22 mrs
18. A don Diego Bravo, idem.
19. María Martín, ostiera 60 rls y 28 mrs por el mes de enero.
20. Don Francisoc Courcelles, maestro de música de la real capilla, le tocan 3195 rls por los 38340 al año.
21. Don Mariano Bujalini, tiple con 15000 rls al año, le corresponden 1250 rls al mes
22. Don Narciso Alonso, idem.
23. Don José Felipe, idem.
24. Don Carlos Reina, tiple, le tocan 1333 rls y 11 mrs por los 16000 al año.

25. Don José Galicani, contralto, se le libran 1405 rls y 28 mrs por los 16870 al año.
26. Don José Pelegrini, contralto, con 15000 al año, le corresponde 1250 rls
27. A Santos Hernandez, contralto, con 12000 al año, le corresponde 1000 rls
28. Don Francisco Yanguas, idem
29. Don José Canobay, tenor, le tocan 1250 rls de los 15000 al año
30. Don Manuel Fernández, tenor, le tocan 750 rls por los 9000 rls al año.
31. Don José Ricarte, tenor, le tocan 1166 rls y 22 mrs por los 14.000 rls al año
32. Don José Pérez, tenor, le tocan 833 rls y 11 mrs por los 10000 al año
33. Don Joaquín de Acosta, bajo, 13000 rls al año, le corresponde 1239 rls 3 mrs
34. Don José Nebra, organista, le tocan 1939 rls y 5 mrs por los 23270 rls al año
35. Don Antonio Literes, organista, le corresponde 1000 rls al mes
36. Don Miguel Rabaza, organista, 9000 al año, le corresponden 750 rls al mes
37. Don José Moreno Polo, organista 500 rls al mes por los 6000 al año.
38. Don Faustino Cantero, bajón, le tocan 666 rls y 22 mrs de los 8000 al año
39. Don Rafael Pastor, bajón, 9000 rls al año, le corresponden 750 al mes
40. Don Miguel de Lope, bajón, 7000 rls al año, 583 rls 11 mrs al mes
41. Don Francisco Bordás, fagot, 583 rls y 11 mrs al mes por los 7000 al año
42. Onofre Genesta, idem.
43. Domingo Porreti, violoncelo, le tocan 2573 rls 30 mrs por los 30887 rls al año
44. Don Antonio Villazón, violoncelo, le tocan 833 rls y 11 mrs al mes por lso 10000 al año
45. Don Juan Orri, violoncelo, con 8000 rls al año, le corresponden 661 al mes

46. Don Bernardo Alberich, contraaltos 833 rls 11 mrs por los 10000 al año
47. Don José Pastor, contraalto, con 7000 rls al año, 583 rls 11 mrs al mes
48. Don Gabriel Terri, violín, 1516 rls y 19 mrs por 18199 cada año
49. Don Cosme Pereli, violín, le corresponden 1750 rls por los 21000 al año.
50. Don Pablo Facó, violín, le tocan 1149 rls y 31 mrs de los 13799 al año
51. Don Francisco Landini, violín, le corresponde 833 rls y 11 mrs de los 10000 al año
52. Don Antonio Marquesini, violín, 1085 rls y 25 mrs a razón de 13029 rls y 14 mrs al año
53. Don José Bonfanti, violín, 666 rls y 22 mrs al año por los 8000 rls
54. Don Francisco Fayni, idem
55. Don Esteban Iserns, violín, le tocan 625 rls por los 7500 rls al año
56. Don Francisco Lenzi, Idem, pero se halla ausente
57. Dndon Félix Vicencio, violín, le tocan 583 rls y 11 mrs por los 7000 al año
58. Don Manuel Dalph, viola, le corresponde 833 trls y 11 mrs por los 7000 al año
59. Don Felipe Monreal, idem
60. Don Juan de Ledesma, viola, le tocan 625 rls por los 7500 al año
61. Don Francisco Guerra, idem
62. Don Manuel Cabaza, oboe, 1000 rls al mes por los 12000 al año
63. Don Francisco Merstres con 10000 rls al año, le corresponde 833 rls 11 mrs
64. Juan López, oboe, 750 al mes de los 9000 año
65. Don Luis Misón, oboe, le tocan 583 rls 11 mrs por los 7000 al año
66. Don Felipe Crespo, clarín, 833 rls 11 mrs al mes por los 10000 al año
67. Don Antonio Charrier, clarín, idem
68. Don José Princaut, trompa, 750 rls al mes, 9000 al año
69. Don Antonio Scheffer, puntador, 750 rls

70. Don Francisco Ossorio, puntador de la real capilla y maestro de música de los niños cantores se le libran 916 rls 11 mrs de los 11000 rls al año.
71. Don José Llombart, copiante de música de la capilla con 4400 rls al año, le corresponden 366 rls 22 mrs.
72. Don José Domingo Santiso, otro copiante de música, Idem.
73. Don Padro Ilibornia, afinador de órganos, 244 rls y 5 mrs al mes
74. Francisco Caso, barrendero y entonador de los órganos, 250 rls al mes.
75. Francisco Rodríguez, mozo del coro de la real capilla, 137 rls al mes
76. Don Antonio Moroti, maestro de música italiana, con 4400 rls al año, 366 rls al mes
77. Don Diego de Guzmán, maestro de gramática de los niños cantores del colegio, 183 rls y 11 mrs al mes de los 2200 rls al año
78. Don Francisco Courselle, rector del colegio de los niños cantores se le adelantan 1500 rls para la manutención del dicho colegio en el mes de enero 1761
79. Francisco Osorio, 51 rls y 5 mrs que importan las vayas hechas a diferentes individuos de la real capilla por las faltas de asistencia a los oficios divinos en el mes de enero 1761.

El importe total de la nómina del mes de enero 1761 asciende a 69.155 rls y 2 mrs de vellón.

Con todo, en 1777, algunos músicos, sin embargo, van a ver cómo se reducen sus haberes, aunque en 1788 vuelven a recuperar las cantidades asignadas, como, por ejemplo, los músicos tiples. Lo mismo sucede con los contraltos y los violinistas, mientras que los violonchelos ven incrementados sus haberes, e incluso se dota una nueva plaza, a partir de 1788. Y hay casos en los que los músicos sólo perciben una porción de sus salarios: en ocasiones porque la otra porción se destina a sus esposas en concepto de alimentos –por ejemplo, el viola Pedro Barrios en 1788–, y en otras porque hay órdenes expresas del Mayordomo Mayor para que se entregue al untador de la Capilla Real sin especificarse la causa de esta detracción del salario.

Es importante señalar, por otro lado, que la Planta de 1749 no fue respetada en cuanto al número establecido de criados. Lo

comprobamos en el caso de los músicos tiples: en ese año las plazas dotadas fueron cinco (tres de 9.000, una de 12.000 y otra de 15.000 reales), pero en 1753 sólo estaban cubiertas tres plazas –dos de 15.000 y una de 9.000– y en el período comprendido entre 1761 y 1802 se dotan únicamente cuatro plazas, aunque las cantidades¹²³ varían sensiblemente: en 1761 la mejor dotada es con 16.000 reales y entre 1777 y 1802 alcanza la cifra de 18.000 reales; la segunda, dotada con 15.000 reales entre 1761 y 1777, subirá a 16.000 reales entre 1788 y 1802; la tercera y la cuarta, dotadas con 12.000 reales en 1761, se mantienen hasta 1802, salvo la que ocupa Policarpo Pérez, que en 1777 era retribuido únicamente con 7.000 reales sin que sepamos la causa de esta reducción. A través de los documentos guardados en el Archivo de Palacio, he realizado una recopilación de los músicos que existieron en la capilla de Carlos III y el resultado ha sido el siguiente:

Músicos de la capilla Carlos III¹²⁴

- *Tenores de la capilla:*
- Don José Cánova, músico de voz bajo que era de la Real Capilla, ha sido nombrado por músico tenor en la nueva planta mandada observar desde 11 abril 1749 con el sueldo de 15.000 rls como primera plaza. Falleció el 30 octubre 1767.
- Don José Pérez Ricarte, músico tenor que era, lo es la nueva planta mandada observar el 11 de abril 1749. Ascendió a la primera plaza por muerte de Cánova, 3 noviembre 1767.
- D. Vicente Pérez, músico tenor, lo es en la nueva planta. Falleció el 30 noviembre 1769.
- Don Manuel Fernández, músico tenor en la nueva planta. Falleció 10 diciembre 1771.
- Felipe Martínez, nombrado tenor en la real capilla por fallecimiento de José Pérez, a consulta de 8 mayo 1768.
- Melchor Cañizares, S. M. lo nombró tenor de su real capilla en sustitución de Manuel Fernández, difunto, a consulta del patriarca de 5 marzo 1772.

¹²³ J. C. SAAVEDRA ZAPATER, p. 259.

¹²⁴ AGP. Reinados. Carlos III, leg. 240, caja 1ª.

- *Bajos:*
- Don Antonio Montaña, músico de voz bajo de la Real Capilla, quedó establecido en la nueva planta 1749. Murió 6 enero 1751.
- Don Joaquín De Acosta, juró en la nueva planta. Falleció 31 enero 1762. Falleció el 31 enero 1767.
- Don Antonio García del Río se le nombró músico de voz bajo el 11 diciembre 1760. Falleció en 6 abril 1786.
- Don Nicolás Masiello, presbítero, se sirvió S. M. admitirle para plaza de voz bajo de la real Capilla, dotada con 12000 rls 5 julio 1767. Vino ya de Nápoles.

“Real resolución de S. M. a consulta del señor Cardenal Patriarca de 25 mayo 1763 sobre que se suprima una de las plazas de voces bajos de 12.000 rls y se subroguen con su dotación dos plazas de a 6.000 rls para dos cantores que sirvan en ella como de tenientes de los sochantres”.

- *Tiples:*
- Mariano Bufalini, se le jubiló el 7 de octubre 1771.
- D. Carlos Reina, entró el 19 junio 1756.
- D. Jácome Cattilini, desde 7 julio 1763. Se le jubiló el 21 abril 1787.
- Francisco Giovaqnnini, entró en la nueva planta de 11 de abril 1749. Se jubiló el 29 abril 1756 con una ayuda económica. Falleció el 28 abril 1780.
- *Contraltos:*
- D. José Galicani, músico contralto de la Real Capilla quedó establecido en la neuva planta de 11 abril 1749. No fue comprendido en el reglamento de voces hecho en el año 1756, pero ha continuado sirviendo con sus goces hasta su fallecimiento el 30 agosto 1771.
- D. Ignacio Rivero, idem como el anterior. Falleció el 10 enero 1757.
- D. José Pellegrini, fue nombrado por músico voz contralto con el sueldo de 15000 rls al año por real orden de 30 abril 1756, jubilado el 5 mayo 1776 con la mitad de sueldo.

- D. Santos Hernández, músico de voz contralto, le concedió su majestad plaza de esta clase, a consulta de don Álvaro de Mendoza, el 12 febrero 1758. Falleció el 30 septiembre 1772.
- D. Francisco Yanguas, por resolución a consulta del patriarca de 21 agosto 1760, se le concedió la cuarta plaza de contralto de su real capilla, dotada con 12.000 reales.
- D. Luis Giorgi, que ha venido de Florencia para músico contralto de la Real Capilla, fue nombrado el 27 noviembre 1769. El rey lo jubiló el 10 mayo 1773 y volvió a su patria.

- *Violas de la Real Capilla:*
- Don Manuel Dalp, músico viola de la Real Capilla, quedó establecido en la tercera plaza en la nueva planta, mandada observar desde 11 abril 1749 con sueldo de 5500 rls. Por el nuevo reglamento de sueldos de 3 mayo 1756 mandado observar pro su majestad, se le aumentó 1500 rls.
- Don Felipe Monreal, entró en la nueva planta (misma evolución que el anterior). Falleció el 11 enero 1770.
- Juan de Ledesma, misma evolución que los anteriores. Falleció el 27 agosto 1781.
- D. Francisco Guerra, idem que el anterior. Falleció el 1º de agosto 1777.
- D. Pedro Barrio, lo ha nombrado S. M. en la vacante de don Felipe Monreal.

- *Violoncelos de la real capilla:*
- D. Domingo Porreti, músico de violón que era de la Real capilla, ha quedado establecido en la primera plaza en la nueva planta de 11 abril 1749. Falleció el 23 enero 1783.
- D. Antonio Villazón, quedó en la segunda plaza de la nueva planta. Falleció el 8 febrero 1780.
- D. Francisco Fleuri, músico de violón, se quedó con este empleo en tercer lugar en la nueva planta mandada observar el 11 abril 1749.
- D. Juan Orri, músico de violón de la Real Capilla, que no fue comprendido en la Nueva Planta. Por el reglamento de 1756, e le nombró en la tercera plaza con el sueldo de 8000 rls. Falleció el 16 junio 1770.

- Don José Zayas, colegial cantor, fue nombrado para la plaza de violoncelo de la Real Capilla que había vacado por el fallecimiento de don Juan Orri.
- *Bajones de la Real Capilla:*
- D. Juan Pérez, entró en la nueva planta 1749. Falleció el 31 enero 1750.
- D. Joaquín Ferrer, entró en la nueva planta. Falleció el 2 abril 1756.
- D. Justino Cantero, entró en la nueva planta. Por el nuevo reglamento 3 marzo 1756 se le aumentó el sueldo. Ocupó la segunda plaza con 8000 rls. Falleció el 15 de enero 1775.
- Rafael Pastor, se le nombró para la tercera plaza de músico de bajón de la Real Capilla, vacante por el ascenso de Justino Cantero, el 15 de agosto 1750.
- Miguel de Lope, el rey lo nombró para la tercera plaza el 17 septiembre 1756.
- *Violines:*
- D. Miguel Geminiani. Músico violín de la Real Capilla, quedó establecido en la nueva planta 11 abril 1749 con el sueldo de 15000 rls. El 18 de octubre 1757 se le dio permiso para retirarse a Luca, su patria, dejándole 10000 rls de renta al año.
- D. Gabriel Terri, entró en la nueva planta 1749.
- D. Cosme Perelli, quedó en plaza en la nueva planta con sueldo de 21.000 rls. Falleció el 28 diciembre 1764.
- D. Pablo Facco, músico violín que era de la Real Capilla, lo es en la nueva planta con sueldo de 11.514 rls. Falleció el 2 noviembre 1769.
- D. Francisco Manalt, entró en la nueva planta. Falleció el 16 enero 1759.
- D. Francisco Landini, otro músico violín que lo era en la nueva planta. Ascendió a la segunda plaza en 1757.
- D. Antonio Marquesini, lo era en la nueva planta. Falleció el 15 mayo 1771.
- D. Felipe Sabatini, lo era en la nueva planta. Falleció el 24 noviembre 1770.

- D. José Bofanti, entró en la nueva planta; ascendió a la segunda plaza 25 marzo 1760. Falleció 12 diciembre 1770.
- D. Francisco Laini. Entró en la nueva planta. Falleció el 1º mayo 1767.
- D. Manuel Filipis, lo era en la nueva planta. Falleció el 18 mayo 1752.
- D. Esteban Isernis, en la nueva planta. Aumentó su sueldo en 1756. Fue ascendiendo sucesivamente.
- D. Francisco Lenzi, se le nombró músico violín el 31 agosto 1752 por muerte de don Manuel Philipis. Falleció el 10 agosto 1760.
- D. Félix Vivencio, entró el 21 octubre 1757 en la plaza que dejó vacante por jubilación D. Miguel Geminiani. Falleció el 29 julio 1768.
- D. José Herrando, fue nombrado el 28 junio 1760 para la plaza doce de violín de la Real Capilla con sueldo de 7000 rls al año. Falleció el 4 febrero 1763.
- D. Domingo Rodil, nombrado violín por fallecimiento de José Herrando, fue nombrado el 5 febrero 1763.
- D. Ramón Palau Dárias fue nombrado el 19 mayo 1765.
- D. Cayetano Bruneti, el rey lo nombró el 11 septiembre 1767.
- D. Rafael Monreal, su majestad lo nombró el 11 septiembre 1767. El 13 diciembre ascendió a la octava plaza.
- D. Salvador Rechach fue nombrado, por ascenso de don Cayetano Bruneti, el 3 de octubre 1768. Falleció el 31 julio 1780.
- D. José Palomino fue nombrado (por ascenso de Rafael Monreal) el 12 de febrero 1770.
- D. Felipe de los Ríos, se le concedió la undécima plaza de violín por muerte de don Felipe Sabatini. Juró la plaza el 12 marzo 1771. El 16 de mayo 1771 ascendió a la décima plaza.
- D. Bonifacio Zlotek se le nombró violín por muerte de José Bofanti, el 26 febrero 1771, juró el 12 marzo.
- D. Juan Marcolini, fue nombrado 21 mayo 1771, tomó posesión el 3 de junio, en sustitución de Antonio Marquesini, difunto. Falleció el 27 noviembre 1788.

- *Violones:*
- D. Carlos Millorini, bajón contrabajo de la capilla real. se le libra desde el 1º de septiembre 1766 al respecto 2200 rls anuales con que S M le jubiló. Falleció en 21 diciembre 1786.
- D. Pedro Esterlik, violón, excluido de la nueva planta. De lo que ha de haber con el sueldo que percibía el año 1748 conforme al artículo 32 de la nueva Planta y pagos hechos por la tesorería de la real servidumbre. Sueldo que percibía el año 1748: 15000 rls vellón. Falleció el 8 de marzo 1769.

- *Contrabajos:*
- Juan Orri, violón excluido de la nueva Planta. De lo que ha de haber con el sueldo que percibía el año 1748 conforme al artículo 32 de la nueva Planta y pagos hechos por la tesorería de la real servidumbre. Sueldo que percibía el año 1748: 3328 rls 28 mrs. Le subieron el sueldo en el reajuste de 1756. Falleció en 16 junio 1770.
- D. Carlos Millorini, quedó con este empleo en la nueva planta de 11 de abril 1749, con dotación de 9000 rls al año. Al morir don Francisco de Zayas, violón contrabajo, el 7 octubre 1758, ocupó su puesto.
- D. Bernardo de Alberío, entró en planta de 1749. Falleció el 19 julio 1765.
- D. José Pastor, razón de los pagos que se hacen desde 24 mayo 1758 en adelante al respecto de 7000 rls al año. Falleció el 17 de octubre 1787.

- *Arpista:*
- D. Francisco de León, arpista excluido de Planta. De lo que ha de haber con el sueldo que percibía el año 1748 conforme al artículo 32 de la nueva Planta y pagos hechos por la tesorería de la real servidumbre a razón de 7720 rls. Falleció el 16 enero 1786.

- *Oboe y flautas:*
- D. Juan López, oboe y flauta, de los pagos que se hacen desde 11 abril 1749, en dotación de este empleo. Falleció el 22 enero 1777.

- D. Luis Misón, oboe y flauta, de los pagos que se hacen desde 11 abril 1749, en dotación de este empleo al respecto de 7000 rls al año. Falleció el 13 febrero 1766.

- *Clarines:*
- D. Miguel Scheneberger, desde 18 mayo 1762. Falleció 5 noviembre 1774.
- D. Antonio Sarrier desde 1749. Falleció 8 septiembre 1761.

- *Trompas:*
- D. Antonio Scheffer, desde 11 abril 1749. Falleció en 21 mayo 1788.
- D. José Princaut, trompa, desde 11 abril 1749. Falleció el 6 mayo 1764.

- *Fagotes:*
- D. Francisco Bordás, nombrado fagot de la real capilla, el 20 septiembre 1754. Falleció el 20 enero 1780.
- D. Onofre Genesta, nombrado fagot de la real capilla el 15 octubre 1755. Falleció el 11 abril 1784.

- *Organistas y afinadores*¹²⁵
- José de Nebra murió el 11 julio 1749.
- Sebastián Albero, falleció el 30 marzo 1756.
- Joaquín Osinaga, hizo dejación de la plaza y pasó a Toledo.
- Antonio Literes, ocupó la plaza de Joaquín de Osinaga. Falleció el 2 diciembre 1768.
- Miguel Rabaza ascendió a primera plaza el 5 diciembre 1768.
- José Moreno y Polo, entró el 3 de junio 1757. Falleció el 23 septiembre 1774.
- José Lidón ocupó la plaza de José Moreno Polo, ascendido, el 2 octubre 1768.
- Juan Sesé, cuarta plaza de organista en 25 diciembre 1768.
- Don Jorge Bosch, natural de Mallorca, vino a arreglar el órgano de la Real Capilla. Una vez acabado pide una ayuda de costa. 1º noviembre 1778¹²⁶.

¹²⁵ AGP. Reinados. Carlos III, leg. 241/1

¹²⁶ AGP. Reinados. Carlos III, leg. 241/1 y 2

- Don Miguel Martínez de Rabaza, su viuda pide una pensión, en virtud de los servicios que hizo su marido como organista de la real capilla. 25 octubre 1787.
- Don José Echabarría, afinador de órgano.

LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE SEVILLA EN EL PERÍODO BARROCO

Herminio GONZÁLEZ BARRIONUEVO
Maestro de Capilla de la Catedral Metropolitana de Sevilla

En España, el período barroco se inició en los comienzos del siglo XVII y se extendió hasta los finales del siglo XVIII,¹ aunque es verdad que desde poco antes de la segunda mitad de este siglo se apreció una etapa de transición hacia el clasicismo: un período intermedio en el que convivieron varias técnicas y recursos compositivos tradicionales con otros progresistas y abiertos a nuevas tendencias.²

Sevilla fue una de las ciudades más prósperas en los siglos XVI y XVII debido a su comercio con América, y todavía siguió conservando su esplendor en el siglo XVIII, a lo cual contribuyó el hecho de convertirse en una ciudad cortesana durante la estancia de

¹ La primera mitad del siglo XVIII, época de apogeo del llamado Barroco tardío o alto Barroco, que ha sido fechado aproximadamente entre 1680 y 1730 en el caso de Italia. En los demás países este período comenzó aproximadamente unos diez o veinte años más tarde (Cf. BUKOFZER, Manfred F.: *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach* (Madrid: Alianza, 1986) 32; edición inglesa: New York: Norton, 1947).

² LÓPEZ CALO, José: "La música religiosa en el Barroco español. Orígenes y características generales", en CASARES RODICIO, Emilio: *La música en el Barroco* (Oviedo: Universidad, 1977) 188-189 indica que es difícil definir o enjuiciar el período de la historia de la música religiosa española de aproximadamente 1710/1720 hasta 1780/1790, y existen dudas sobre si clasificarla como "manierista" o "rococó", aunque quizás se pueda hablar de cierto "academicismo".

Felipe V que duró casi cuatro años (1729-1733).³ No olvidemos también que Sevilla, a mediados del siglo XVIII, contó con más instituciones religiosas y población dedicada al culto que Madrid; y de entre sus más de doscientos cincuenta centros religiosos su inmensa catedral siguió ocupando, sin duda alguna, el lugar más destacado. La catedral de Sevilla siguió manteniendo durante el período Barroco la infraestructura musical más importante y estable de la ciudad, y con una dotación de medios superior a muchas de las catedrales españolas de la época.

El culto solemne de la seo hispalense se articuló musicalmente en torno a tres grandes géneros a lo largo de la historia: el canto gregoriano o canto llano, la polifonía o canto de órgano y la música instrumental. El canto llano era el más común e imprescindible en toda celebración solemne,⁴ mientras que la polifonía y la música instrumental, tanto del órgano como de los ministriles, servía para solemnizar, aún más, algunos momentos o secciones dentro de la liturgia de la Misa y del Oficio; aparte de las procesiones que durante siglos fueron frecuentes y numerosas, y en las que la capilla de música y los ministriles desempeñaban un papel muy importante.

Es cierto que el barroco musical llegó a la catedral de Sevilla con fray Francisco de Santiago (1617-1644). Pero ya a finales de 1570, comenzamos a descubrir en la obra de Guerrero algunas características

³ El rey Felipe V se estableció en Sevilla, con su corte, durante casi cuatro años, desde 1729 a 1733. Durante este tiempo, la vida cultural de la ciudad se revitalizó considerablemente y la música estuvo presente sus fiestas, actos oficiales, celebraciones religiosas dentro y fuera de la Catedral hispalense, diversiones, serenatas y óperas. Con los Reyes llegaron a Sevilla los músicos de la Capilla Real, entre ellos Domenico Scarlatti y Phelipe Falconi, y su presencia incrementó el esplendor musical en la ciudad.

⁴ El coro de canto llano estaba formado por dos sochantres, veinte veinteneros, y un número variable de capellanes de coro. Los sochantres ocupaban plazas de veinteneros y fundamentalmente se encargaban de regir el coro de canto llano, situándose cada uno de ellos en un lado de los asientos bajos de la sillería coral, lo mismo que los veinteneros y capellanes de coro, que intervenían en la interpretación alternante de las piezas del Oficio en canto llano. Alguno de los veinteneros y capellanes de coro formaban parte también de la capilla de música, y otros participaban en ella sólo en ocasiones puntuales, cuando el maestro de capilla los requería para reforzar sus voces, principalmente la de los tenores y bajos. Los miembros del coro de canto llano debían ser clérigos y superar un examen que acreditara sus conocimientos en canto, lectura y en otras funciones extra-musicales que debían desempeñar por su oficio.

que preludiaban ese cambio hacia la nueva estética. En efecto, algunos de sus motetes manuscritos o publicados en 1589 y 1597, como es el caso de *O clemens*, a trece voces, de *Duo seraphim*, a doce, o incluso algunos de sus motetes a ocho voces, nos muestran algunos rasgos de aquel estilo policoral que llegó a ser fundamental en el siglo siguiente y se convirtió en una de las características esenciales del primer período barroco. Lo mismo ocurre con Alonso Lobo, del que sabemos bastante poco como compositor en la etapa de su estancia en la catedral hispalense (1604-1617), de sus posibles ensayos policorales e innovaciones, conforme a la *nueva práctica*, en sus obras escritas tanto en lengua romance como en latín, aunque de ello dan razón algunos documentos literarios.⁵

Finalmente, la catedral de Sevilla entró de lleno en la *seconda prattica* de la mano de Francisco de Santiago. Este franciscano portugués, bien conocido del cabildo hispalense, pues había pasado ya algún tiempo en Sevilla, llegado ahora, desde su convento de Madrid, para ocuparse del cargo de maestro de capilla tras la vacante producida por Alonso Lobo (en 1616). Aquí permaneció hasta su

⁵ Joaquim Vasconcellos cita en el catálogo de la biblioteca de Juan IV de Portugal un “Miserere. a 3 coros, a 12. *Para as Treuas*” (p. 399), el villancico de Navidad en “portugués. *Nace a estella da alva. a 3 & 8*” (p. 245) (VASCONCELLOS, Joaquim: *Primeira parte do Indae da Livraria de Música do Muyto Alto e Poderoso Rey Dom Ioão o IV Nosso Senhor*. Lisboa: Paulo Craesbeck, 1649; y en Oporto: Imprensa Portuguesa, 1874) 399 y 245. De la primera publicación de esta obra existe edición facsímil, en Lisboa: Academia Portuguesa da Historia: S. Ribeiro editor, 1967, y edición de 1874; puede verse online, en <http://nubr.co/zDySOY>, que es la que citamos aquí.

Francisco Luque nos cuenta cómo fue la liturgia solemne de la catedral, con motivo de la beatificación de San Ignacio, para lo cual compuso Lobo unos salmos de Vísperas a dos coros, unos de ellos instrumental, acompañados del continuo ejecutado por los dos órganos. Así lo describe Luque: “Prosiguiéronse las Vísperas solemnísimas, porque el racionero Lobo, excelente maestro de capilla, puso singular diligencia en que se aventajase toda suerte de canturía, así en los psalmos, con varios instrumentos de ministriles bajones, cornetas, flautas y dos órganos, como en la composición de tonos a las chanzonetas que se compusieron a propósito del Santo que adelante veremos... prosiguióse la misa con la misma variedad de músicas y los demás instrumentos della que dijimos en las Vísperas, acompañada de motetes, villancicos y otras composiciones del arte en que el maestro quiso extremarse” (LUQUE FAJARDO, Francisco de: *Relación de la Fiesta que se hizo en Sevilla a la Beatificación del Glorioso S. Ignacio, fundador de la compañía de Iesus*, Sevilla: Luis Estupiñán, 1610, ff. 8-10v).

muerte (en 1645), y sabemos que fue un compositor muy prolífico en obras escritas en lengua romance.⁶

I. Características del Barroco

El Barroco supone la ruptura de la unidad estilística del Renacimiento,⁷ añadiéndose además ciertas novedades de escritura, de forma, técnica y estilo. Una de las ideas conductoras fue la preocupación por el contraste tímbrico en el conjunto de las voces, lo que influyó en la elección de los coros, las voces que los componían y su situación dentro del espacio del templo. Además, de la multiplicación de los coros, sobre todo del uso del doble y triple coro, se asienta el bajo continuo, llamado en España “bajo general” y “acompañamiento general”, y el cultivo de la melodía o “melodía acompañada” que mima el lucimiento y cierto efectismo en los solos de la partitura.

Del estilo de composición que podríamos denominar “internacional”, típico de la segunda mitad del siglo XVI, se dio paso a la creación de un estilo barroco español con características propias.⁸ Formas como el villancico contribuyen a ello; hecho que se constata en la catedral de Sevilla hasta el magisterio de Diego José de Salazar

⁶ El catálogo musical de la librería de música de João IV de Portugal, ya citado, recoge quinientos villancicos suyos destinados a las festividades de Navidad, Reyes, Pascua, Corpus Christi, Asunción, Concepción y de distintos Santos, muchos de los cuales debieron ser compuestos durante su prolongada estancia en Sevilla y expresamente destinados para ser interpretados en las festividades patrocinadas por diversas instituciones de la ciudad. A lo largo de esta extensa producción musical, encontramos desde villancicos con solos vocales hasta ejemplos policorales, a diecinueve voces, en los cuales despliega una notable variedad de combinaciones, con uno o varios coros instrumentales, puros o mixtos, que merecerían un detallado estudio.

⁷ Sobre las características del barroco musical español véase LÓPEZ CALO, José: *Historia de la música española 3: Siglo XVII* (Madrid: Alianza Música, 1983), capítulos 1-2.

⁸ Véase VEGA CERNUDA, Daniel: "El Barroco musical español", en *Revista de Musicología*, vol. IV/2 (1981) 237-267. En este artículo se ofrece un interesante estado de la cuestión del Barroco español, en torno al año 1981, pues se venían sosteniendo tres posturas: la primera, que el Barroco español básicamente no había existido; la segunda, que era totalmente diferente del Barroco del resto de Europa; y la tercera, que era similar, pero que revestía también características propias; esta última postura es la que prevalece actualmente.

(1685-1709). Su sucesor, Gaspar de Úbeda (1710-1724) presta ya, en cambio, un estilo en el que la influencia de la música italiana es mucho más evidente. Así continuó su sucesor Pedro Rabassa (1724-1757), sobre todo en sus obras en lengua vernácula.⁹

El siglo XVII inaugura la etapa del Barroco que se prolonga hasta prácticamente hasta la mitad del XVIII. A medida que fue avanzando el siglo XVII, las celebraciones de las festividades se fueron haciendo más solemnes, la música más compleja, las capillas de música y de ministriles aumentando, y el estilo transformándose y caminando hacia el “bel-canto” italiano de finales del siglo XVII; ahora, los instrumentos tuvieron un papel cada vez más importante, hasta fusionarse completamente con la música vocal e instrumental dentro de una misma composición.¹⁰

Los compositores de música religiosa en España durante el siglo XVIII utilizaron la policoralidad, un recurso frecuente en las obras españolas casi hasta finales del siglo XVIII, aunque la escritura policoral comenzó a duplicar los coros, creando una “falsa policoralidad”, con una intención expresiva y estética a partir de aproximadamente 1740.¹¹ En segundo lugar, encontramos también en la música barroca española una reminiscencia modal, visible en la

⁹ La influencia estética italiana se revela, sobre todo, en la incorporación de estructuras formales utilizadas inicialmente por los músicos italianos, tales como el recitado y el aria; la presencia de indicaciones de tempo y matices en italiano; y el empleo de un estilo más melismático propio del “bel canto”, fundamentalmente en las arias y las coplas. Este italianismo se aprecia, de manera especial, en las obras en castellano, algunas de las cuales son una sucesión de recitados y arias, como ocurre en las *cantadas*. En otras obras en romance se mezclan secciones típicas de la música hispana (estribillo y coplas) con las formas típicamente italianas (recitado y aria); un fenómeno que hallamos con frecuencia en los villancicos y tonos.

¹⁰ LÓPEZ CALO: *Historia de la música española...* 84

¹¹ Según López Calo, “a partir de los primeros años del s. XVIII, e incluso quizá ya desde fines del s. XVII, se experimenta un cambio, y aquel ímpetu policoralista pierde fuerza: las voces se estabilizan en 8, cuando más, en dos coros, disposición que duraría hasta el siglo XIX. Alguna excepción hay, de obras más complejas y amplias dentro del s. XVIII, pero son eso: excepciones” (LÓPEZ CALO: *La música religiosa en el Barroco español...* 163). Y también dice en otro lugar: “Alcanzada esta cumbre, la policoralidad decae rápidamente: hacia fines del siglo [XVII] comienzan a hacerse raras las obras a más de 12 voces, y más raras cuanto mayor sea el número de voces, de tal manera que, a partir de los comienzos del s. XVIII, la policoralidad propiamente dicha habría terminado, quedando las composiciones estereotipadas en ocho voces, divididas en dos coros [¿] (...)” (LÓPEZ CALO: *Historia de la música española...* 30).

utilización de giros modales y en la ausencia de alguna alteración en la armadura, como ocurre, por ejemplo, en la obra de Pedro Rabassa; algo que sigue observándose a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, e incluso en el siglo XIX. Y en tercer lugar, la incorporación de formas consideradas de importación italiana (recitado y aria), especialmente en los géneros con texto en castellano (cantada, tono y villancico); una incorporación de las formas italianas del recitado y del aria a las obras, sobre todo en castellano, que ocurrió también en la música del resto de Europa.

Con la llegada de la segunda mitad del siglo XVIII comenzó a abrirse paso al “pre clasicismo” o estilo “galante” de la melodía acompañada, que desembocó en el “italianismo” y romanticismo de nuestra música.¹² Además, se produjo un cambio de plantilla orquestal; de hecho, la introducción de la familia de los violines en la orquesta de la catedral de Sevilla tuvo lugar durante el magisterio de Gaspar de Úbeda (1710-1724), desplazando éstos nuevos instrumentos a las cornetas, chirimías, sacabuches y otros instrumentos que hallamos en las partituras del período precedente.

¹² Uno de los músicos más importantes en la España de comienzos del siglo XVIII fue José de Torres, maestro de la Capilla Real de Madrid. Los rasgos más importantes en la producción de su segunda etapa se hallan también reflejados Pedro Rabassa, maestro de capilla hispalense: abandono del sistema modal y mayor empleo del tonal; ampliación de la plantilla instrumental con violines y oboes; ausencia de una unidad temática en la melodía; uso de términos italianos para el tempo y los matices; incorporación de formas italianas en las obras religiosas; y utilización del recurso de la duplicación de coros con una función estética y expresiva, indicio de la decadencia de la policoralidad estricta. Lo mismo puede decirse de la obra en castellano de José de Nebra en las que coloca una introducción instrumental, mantiene las secciones típicas del villancico renacentista (el estribillo y las coplas), e incluye recitados y arias en sus *cantadas*, advirtiéndose también la pervivencia de escalas modales y la ausencia de alguna alteración en la armadura; no suele indicar la respuesta que sigue a las coplas: una sección que contrasta con las coplas y se relaciona con el estribillo. Cronológicamente y estilísticamente, la producción musical de José de Torres puede clasificarse en dos etapas: 1) una temprana y conservadora, hasta 1718; 2) y otra de influencia italiana, a partir de 1718 a 1738 (LOLO HERRANZ, Begoña: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo* Madrid: Universidad Autónoma, 1990) 136-195).

1. La policoralidad

La ruptura con el estilo del XVI es clara en la composición de obras policorales; y aparte de la razón estética de “llenar” sonoramente los espacios del templo, existe también la intención de crear polos de atracción sonora, mediante la intervención de 8, 12, 16 y más voces. Los compositores del Barroco tenían verdadera pasión por el doble y el triple coro, aunque lo normal era recurrir al doble coro; sólo en casos especiales se usaban tres o más coros, y a partir de finales del siglo XVII, se estandarizó el uso del doble coro a ocho voces, perdiendo frecuentemente el primero de ellos sus connotaciones especiales.¹³

Además, se intentaba alcanzar la multiplicación de coros con el menor número de voces, por lo cual nos encontramos con una rica variedad de los conjuntos, teniendo en cuenta que con el mismo número de voces se pueden conseguir coros muy distintos. De aquí se deduce que el número de voces empleadas en una obra no indica el número de coros, ni nos proporciona una idea clara sobre ella.

La policoralidad apareció en España por evolución, sin que fuera importada desde fuera, y se inició a finales del siglo XVI,¹⁴ afianzándose en los comienzos del siglo XVII. En Sevilla, la *seconda prattica*, y con ella la *policoralidad*, se establecieron definitivamente en la catedral bajo el magisterio de Francisco de Santiago (1617-1644), tal como se advierte en las obras del archivo musical de nuestra catedral y hemos afirmado más arriba.¹⁵

¹³ La policoralidad se empleó en España hasta finales del XVIII, pero a finales del XVII fueron ya raras las obras a más de 12 voces. A partir de 1740 se solía escribir a dos coros y se comenzaron a duplicar los coros desdoblado el único coro en dos, buscando con esta pseudo-policoralidad una intención de carácter expresivo y estética. En realidad estos dos coros se convirtieron en dos secciones del mismo coro que cantaban una junto a otra (LÓPEZ CALO: *Historia de la música española...* 30).

¹⁴ Victoria escribió varias obras a dos coros en la edición de 1576 y, sobre todo, en la de 1581. Lo hizo con mayor profusión en sus salmos (años 1576, 1581, 1583, 1585 y 1600), todos ellos a ocho voces. Y empleó tres coros (12 voces y acompañamiento de órgano) en el salmo *Laetatus sum* (1583), y lo mismo en la misa del mismo título (1600) que fue compuesta sobre este salmo y lleva también acompañamiento de órgano.

¹⁵ Es difícil establecer el momento en el que se inicia la interpretación policoral en Sevilla, porque los villancicos, obras concebidas en un estilo más moderno han

En el siglo XVII, la policoralidad más espectacular se reservó para la composición de los salmos, más que para los motetes y las misas, hasta el punto de ahora que son raros los salmos contruidos únicamente a cuatro voces. La mayor parte de ellos fueron compuestos entre 8 y 12 voces, e incluso, en algunos casos hasta al menos dieciséis. Esto sucedió, sobre todo en el salmo *Dixit Dominus* y los Magníficats, a causa del lugar y frecuencia de su uso en las Vísperas, en el primer caso, y de la funcionalidad y solemnidad que adoptaba el Magnificat en las Vísperas solemnes por ser el cántico con el que se terminaban éstas. También la Misa fue muy propicia para el despliegue policoral, pero en menor grado que los salmos.¹⁶

La textura empleada fue la homofónica de acordes verticales, con frecuentes pasajes en contrapunto imitativo, al menos en algunas voces, y con carácter solista en la voz o voces del primer coro que formaba el conjunto de los solistas, a semejanza del “concertino” en el *concerto grosso*.¹⁷ Suele ocurrir que cuando los coros cantan juntos, suele ser grande la maraña de las voces, pues el ámbito vocal resulta estrecho, y por ese cauce tienen que fluir todas las voces sin cometer errores técnicos y estilísticos; algo que resulta difícil.

La composición normal de los motetes era la de ocho voces, en dos coros, aunque también era la composición a seis y siete voces divididas en dos coros, o bien nueve en tres coros; pero resultaban raros los motetes compuestos a diez y doce voces divididas en tres coros, y lo mismo los de dos y tres voces.

desaparecido. A falta de este análisis, si nos atenemos a las obras que aparecen en el inventario de libros a cargo del Padre Santiago en 1617, las conclusiones a las que llegamos son que Alonso Lobo no compuso obras latinas a doble coro para la Catedral de Sevilla, al menos, debemos decir que no tenemos constancia de que las hiciera. Véase la *Memoria de la Librería de Canto que está a cargo del padre maestro Sanstiago, maestro de capilla de la Santa Iglesia de Sevilla* (Archivo Capitular, Sección 0, libro 53, f. 55r-v). Existen dos versiones: una en borrador de 1618a (ff. 92-94v) y otra en limpio 1618b (f. 95r-v), que pueden verse en JIMÉNEZ RUIZ, Juan: *La Librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2007) 320-321 y 321-322, respectivamente.

¹⁶ LÓPEZ CALO: *Historia de la música española...* 93

¹⁷ LÓPEZ CALO: *Historia de la música española...* 104.

2. Disposición de los coros y plantilla coral

Las obras a cuatro, cinco y seis voces, sobre todo las escritas en los *libros de facistol*, siguieron componiéndose generalmente dentro del tratamiento estilístico y técnico de la *antica prattica*; sin embargo, la música "a papeles" solía escribirse conforme a las normas de la *moderna prattica* y presentaba una mayor riqueza y variedad en las plantillas de voces e instrumentos. En general, puede decirse que los compositores del Barroco recurrían, en la mayor parte de sus obras, a las ocho voces distribuidas en doble coro, más el "acompañamiento general" o continuo realizado ordinariamente por el órgano.

Para que podamos hablar verdaderamente de obras policorales, debe existir una disposición de las voces en dos o más coros, y su colocación dispersa en el espacio. Las voces de la capilla, agrupadas en varios coros de a cuatro (y a veces menos), aunque podían presentar una distribución muy variada dentro del espacio del templo: por sus naves, en tribunas de los órganos, en el presbiterio, en los púlpitos y en el coro; estos grupos de cantores dialogaban entre sí unas veces y otras cantaban unidos conjuntamente, sobre todo el segundo y tercer coro, cuando la obra era a tres coros, con objeto de conseguir una especie de estereofonía y de impresionar al oyente. Así se explica que prácticamente todas las catedrales se preocuparan por tener dos órganos, colocados uno enfrente del otro.

La plantilla vocal, tanto en las obras latinas como en las de lengua vernácula, era bastante variada, y constaba de uno a cuatro coros. Pero las agrupaciones más comunes y típicas de la música policoral española del período barroco fueron las compuestas a 8 y 12 voces, distribuidas en dos y tres coros, respectivamente, de los que el primero recibía un tratamiento distinto;¹⁸ por lo general constaba de solistas y estaba formado por voces agudas (Tiple I, Tiple II, Contralto y Tenor). Además, éste se colocaba en un lugar bastante separado respecto de los otros coros (de ordinario junto al maestro de capilla) y solía acompañarlo el arpa; el segundo y tercer coro, estaban formados por el cuarteto clásico (Tiple, Contralto, Tenor y Bajo), y se situaban

¹⁸ QUEROL GAVALDÁ Miguel: "La música religiosa española en el s. XVII", en *Congresso Internazionale di música sacra. Roma* (Roma: 1950) 324. También TAYLOR, Thomas F.: "The Spanish high Baroque motet and villancico. Style and performance", en *Early Music* 12, n° 1 (1984) 67.

normalmente en las tribunas de los órganos, que se encargaban de acompañar a sus respectivos coros, o bien lo hacían el bajón o el violón que reforzaban la voz de los bajos.¹⁹

Pero existían también otros comportamientos corales, como el caso frecuente de la triple combinación, formada por un solista más dos coros, por ejemplo, con la misma disposición de la formada por doble coro; esto es, coro de solistas en registro agudo más cuarteto con las cuatro cuerdas clásicas (TpCTB). Y además, solían añadirse un par de instrumentos, al menos, para realizar el “acompañamiento general”; por ejemplo, el órgano para el bajo cifrado y el bajón o violón que doblaba la voz del bajo y realiza el bajo “continuo” en sentido propio.

En Sevilla, el primer coro o “coro pequeño” de solistas se colocaba en la tribuna del órgano, hasta la segunda mitad del XVIII, mientras que el segundo coro, situado junto a la verja del coro, se reservaba el cuarteto clásico de voces (Tiple, Contralto, Tenor y Bajo) y constituía el “coro grande” (de manera semejante al *grosso* del *concerto grosso*), y al menos estaba formado por dos o tres cantores por cuerda; tal como se deduce del número del partichelas que suelen encontrarse en el archivo de música de la catedral.²⁰ Ésta es la agrupación más frecuente, por ejemplo, en las obras de Alonso Xuárez (1675-1684).²¹

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, fue común el empleo de lo que podemos denominar falsa policoralidad en las obras los compositores españoles, tal como hemos advertido ya;²² esto es, la duplicación de los coros, especialmente del segundo y tercero resultando así obras que, aunque estaban escritas a dos o tres coros, se interpretaban tres o más coros.²³ En tal caso, y desde el punto de vista

¹⁹ LÓPEZ CALO: *Historia de la música española...* 31 y 33.

²⁰ Este hecho no tiene significación cuando se trata de un caso más o menos aislado, pero mi afirmación se apoya en el análisis generalizado de las partituras del citado archivo de música de la catedral de Sevilla, y de otros documentos y papeles de la época.

²¹ Puede verse el catálogo de sus obras en la catedral de Cuenca, en <http://xuarez.16mb.com/index.php/es/catalogo> (Última consulta: 5-XII-2012).

²² VIRGILI BLAMNQUET, M^a Antonia: “Voces e instrumentos en la música religiosa española del s. XVIII”, en *Nassarre*, III, n^o 2 (1987) 95.

²³ Así lo hizo Pedro Rabassa, por ejemplo, después de llegar a la catedral de Sevilla (1724-1757) desde la de Valencia (1714- 1724), en la que sí compuso obras policorales.

de la partitura musical, se trataba realmente de un solo coro, aunque dividido artificialmente en dos, que podían establecerse en sitios diferentes dentro del templo; pero la música que cantan ambos grupos corales era la misma. Por esta razón, el número real de las voces de una composición policoral puede ser distinto del número de partichelas existentes o del que se puede leer en el título de la obra. Tal ocurre en el *Alabado* de Juan Sanz, cuyas partichelas dicen: *Alabado sea a 11, a tres coros* (TpTpT / TpATB / TpATB) y acompañamientos (uno para el 2º coro; otro cifrado para el 3º en el “órgano pequeño”; otro igual al anterior (duplicado) para el “órgano grande”; otro “acompañamiento general” para clavicémbalo; y otro “para la mano”, que sabemos que estaba destinado al director). Este *Alabado* parece que es a cuatro coros, cuando la verdad es que es a tres, ya que el tercero se halla duplicado; esto es, dos juegos de partichelas llevan la misma música, con la única diferencia de que en uno de esos juegos se dice: “al órgano grande”, mientras que en el otro se lee: “al órgano pequeño”. Estas advertencias se refieren a las tribunas de los dos órganos del coro, dispuestos uno frente al otro, e indican una disposición policoral del tercer coro, teniendo en cuenta que, al contrario de lo que podríamos pensar, la disposición policoral no enfrenta un coro con otro, sino que, en este caso y en otros, lo que se propone el autor es una repartición de la misma música en el espacio, de ahí la disección en dos grupos corales.²⁴

En el archivo de música de la catedral de Sevilla existen únicamente dos obras del siglo XVII, en latín, a triple coro: el *Alabado* de Juan Sanz y el salmo *Dixit Dominus* de Salazar que

²⁴ Conservamos de Rabassa 300 obras de las que 177 llevan texto latino y en las que predominan los recursos más vinculados a la tradición renacentista y barroca; 122 castellano que se muestran más abiertas a las novedades y a los recursos vinculados al estilo pre-clásico; sólo se conserva una pieza instrumental del autor, que es una sonata para teclado. En composición de Pedro Rabassa se distinguen dos etapas: 1) La primera etapa corresponde a los años de formación e inicios de su carrera en Barcelona (antes de 1713) y al período en que estuvo de maestro de capilla en las catedrales de Vic (1713) y de Valencia (1714-1724); y 2) la segunda etapa corresponde a su estancia como maestro de capilla en la catedral hispalense (de 1724 a 1767). La obra de Rabassa se enmarca, sobre todo, dentro del barroco tardío, aunque algunas de sus obras (a partir de 1730) tienen ya rasgos del estilo pre-clásico. La mayor parte de sus obras son policorales, pero a partir de la década de 1740 se observa una evolución hacia la denominada falsa policoralidad: uso de coros secundarios que sirven básicamente como refuerzo armónico del primero.

incluye un coro de instrumentos. Todas las demás obras que han llegado a nosotros son, como mucho, a dos coros; esto es, a doble coro;²⁵ por tanto, no nos debe extrañar que, en muchas de ellas, esto sea una falacia, ya que musicalmente hablando se trata de uno solo, pero divididos los componentes de cada voz en dos mitades y colocados en dos lugares distintos de la catedral.

En Sevilla, siguió siendo habitual durante el siglo XVII que los ministriles se situaran en una tribuna superior del órgano u otra distinta, cuando tocaban ellos solos o cuando formaban uno de los coros de las obras policorales; comportamiento que era bastante frecuente. Esta colocación de la orquesta y uno de los coros de la capilla en las tribunas de los órganos cambió a medida que fue avanzando la segunda parte del siglo XVIII. En verdad, no estamos ante un simple cambio de lugar, sino ante el resultado de una exigencia urgida por la transformación de la misma práctica musical respecto del siglo XVII y, como consecuencia, del tipo diverso de música y de instrumentos que ahora se empleaban; esto es, la nueva colocación de la orquesta, durante sus intervenciones con la capilla vocal, se presentó de manera correlativa al cambio que experimentaron la composición y la orquesta en este nuevo período. Por eso el maestro Ripa (1768-†1795), y sobre todo Domingo Arquimbau (1790-†1829), insistieron en que la orquesta se colocara abajo, en el coro, y no en la tribuna de los órganos, como venía haciéndose hasta entonces.²⁶

²⁵ Véase ROMERO NARANJO, Francisco Javier: "La aportación de los teóricos del siglo XVI y XVII al estilo policoral", en *Universidad de La Rioja. 10th Biennial Conference on Baroque Music* (Wednesday 17 July to Sunday 21 July 2002).

²⁶ "D. Domingo Arquimbau, Presbítero Maestro de Capilla de esta Sta. Iglesia dio memorial haciendo presente al Cabildo, que para el mayor lucimiento de las funciones que se egecutan con orquesta por la Capilla de Música en esta Santa Iglesia, sería mui del caso se pusiese ésta delante del facistol en el Coro (sin incomodar el paso) y de ningún modo en el Órgano como hasta aquí se ha practicado, por no causar la Música el efecto que tiene en sí, y casi no poderse variar de Música, con otras razones expuestas por dicho Maestro que constan en estos Autos; las que oídas por el Cabildo, y conferenciándose largamente sobre ellas se acordó, que se observe y cumpla este nuevo Plan por ahora, y en adelante siempre que no ocurra motibo que lo impida" (AC., libro 161, 24-X-1798, f. 103v). Entre los folios 103 y 104 aparece el "Informe plan disposición de la capilla de música" que dirige Arquimbau al Illmo.Sr. Dean y Cabildo, cuyo contenido copia exactamente el acta capitular precedente (AC., libro 161, 14-X-1798, f. 103v) hasta "con otras razones...", y desde aquí sigue el texto siguiente: "¡ además mui expuesto

Las composiciones de Xuárez y Salazar son muy ricas en lo que a plantilla se refiere, pudiendo encontrar en sus obras a doble coro combinaciones variadas: un coro para voces y otro para instrumentos, o bien un solista e instrumentos en un coro y voces en el otro, o dos coros vocales, etc. En las obras a tres coros, más escasas en el archivo hispalense, como hemos dicho anteriormente, también podemos encontrar diferentes combinaciones: un coro para instrumentos y dos para voces, o bien un solista y doble coro, o dos solistas y dos coros de voces, etc.

a que tanto la Orquesta como el primer Coro, padescan desorden o pierdan el compás por la grande distancia que se advierte desde el Coro al Órgano para la dirección de él, pues al tiempo de mirar el compás pierden un renglón de música como se ha verificado; y igualmente el doble cuidado del que lo actúa para que vayan con igualdad los dos Coros con la Orquesta y el Órgano. No deviendo dexar al silencio que para lo que solicito es de toda inutilidad el Claviórgano, siendo de mejor armonía que se acompañe con el Órgano grande en los llenos de la música como se verifica en las primas solemnes. [...] Todo lo que no puedo menos de manifestar a V.S.I. de la grande diferencia y gusto que causará el plan que solicito para la disposición de la Capilla de Música en todas las funciones de Orquesta, [...] pues de las Catedrales que tengo noticia está la Capilla en la forma y guarda el método que manifiesto; y verificándose lo que solicito, el Maestro de Capilla podrá trabajar y cantarse Música de mucho mas gusto y agradable que quando se canta en el Órgano; pues en este no pueden cantarse ni causar su efecto (como tengo expuesto) por no estar todos los Músicos unidos. Y por lo que hace a las que se cantan en el Coro devo manifestar que el lugar de su colocación es de mucha incomodidad para quando asiste el Exmo. Señor Arzobispo según todo el ceremonial que se necesita practicar; y igualmente la Capilla tiene un lugar incomodo en un todo, y a V.S.I. no serle de ningún agrado por lo próximo que está, y la experiencia me tiene acreditado que la Música a cierta distancia hace todo su grande efecto; y expone igualmente que a los Músicos que canten y toquen en el primer Coro deve exceptuárseles de cantar en el facistol para que estén descansados y puedan con menos molestia desempeñar lo que se les confiere en semejantes casos. Cuya gracia espera conseguir de V.S.I. (en todas sus partes) el que suplica; y no dudando alcanzarla pido a N.S. conserve la vida de V.S.I. dilatados años. Sevilla, 24 de octubre de 1798. Domingo Arquimbau. Y al pie de página dice en nota: “No devo dexar de hacer presente a V.S. que mi antecesor Dn. Antonio Ripa mientras vivió siempre exclamaba conmigo para que yo solicitase la pretención de V.S.I. consiguiendo por este medio la mejor armonía y sonido de la música, como también la variedad que puede cantarse. Arquimbau”. En el margen de la primera página dice: “En virtud de esta solicitud mando el Cabildo que se observe y cumpla este nuevo plan que ahora y en adelante siempre que no ocurra motivo que lo impida. Campo frdo.”

PLANTILLA ORDINARIA DEL DOBLE CORO		
Coro 1º (de solistas: uno por voz)	Coro 2º (el grosso)	Observaciones
Tiple I Tiple II Altus Tenor	Tiple Altus Tenor Bassus	1) Puede existir uno o más solistas que cantan en la tribuna del órgano y son acompañados por éste. ²⁷ 2) Puede haber un coro formado sólo por instrumentos, ²⁸ o bien instrumentos que interpretan algunas voces, incluso en obras a ocho (en dos coros) o a menos. ²⁹
	Acompañamiento:	Existen por lo común tres acompañamientos: 1) Uno para el bajón (o el violón), que dobla la voz de bajo; 2) otro “acompañamiento general”, cifrado o no, para el órgano o el clave (a veces); 3) y otro “para la mano” (= “para llevar el compás”)

La combinación de solista más doble coro es por lo general del período barroco avanzado, y por lo tanto abunda más en Salazar, por ejemplo que en los compositores anteriores. Es verdad que la hallamos en el motete *Conceptio tua* de Francisco de Santiago, pero esta obra resulta moderna para su época, como puede comprobarse si tenemos en cuenta la documentación llegada hasta nosotros.

²⁷ “Este día mando el Cabildo que el órgano grande se toque los días de primera y segundas clases, y que los músicos suban a él a cantar los motetes quando fuese necesario, y de no observarlo así el rac. organista, y dichos músicos el Sr. Presidente les multe” (AC., libro 75, 6-XI-1680, f. 73).

²⁸ Por ejemplo, el cabildo otorgó permiso, para el coro segundo de Semana Santa, dos violones, dos arpas, un violín y un tenor (AC., libro 89, 15-III-1708, f. 44).

²⁹ Una práctica bastante común en España (LÓPEZ CALO: *Historia de la música española...* 36).

3. La interpretación

El repertorio que se interpretaba en la catedral de Sevilla durante el Barroco era principalmente el canto llano y el canto de órgano con acompañamiento instrumental. Y al menos en 1724 sabemos que se interpretó alguna pieza de música instrumental en el ofertorio de la Misa, y es probable que la música puramente instrumental tuviera un mayor peso en la vida diaria de la catedral hispalense que lo que muestra la documentación.

En general, los documentos que van del siglo XVII a los comienzos del siglo XX, distinguen dos grandes grupos de composiciones, dentro del repertorio polifónico confiado a la capilla de música: uno que se canta “al facistol” o “por el libro” y otro que se interpreta “a papeles” o con partichelas. Esta doble clasificación, de orden práctico, para todo el repertorio de la capilla, tenía en cuenta no sólo la interpretación, sino también el modo en que el compositor había concebido su obra formal, técnica y estilísticamente, y la había plasmado en los diferentes soportes: en libros grandes de polifonía o de facistol, o bien en partichelas o papeles sueltos, cada uno con una voz o cuerda distinta. Lo cierto es que, durante el período barroco, la polifonía de la catedral de Sevilla se interpretaba esencialmente siguiendo los esquemas fundamentales siguientes:

1) La capilla de música interpretaba unas veces el repertorio polifónico tradicional a cuatro, cinco o seis voces, recogido en los *libros de facistol*. En este caso, los cantores de la capilla “cantaban por el libro”, para lo cual se aglutinaban entorno al gran facistol, mirando hacia el altar; tal y como se había venido haciendo tradicionalmente en el siglo XVI y primer tercio del XVII. Se sumaba a los cantores el bajón, que reforzaba la voz del bajo, siguiendo la costumbre desde finales del XVI, y en ciertas circunstancias se sumaba algún otro instrumento a alguna de las voces o todos los instrumentos de la capilla de ministriles.

2) Otras veces, los intérpretes empleaban “papeles” o partichelas. Las obras con dos coros de voces se comportaban de manera similar al *concerto grosso* barroco: uno estaba formado por los solistas (al modo del *concertino*) y se colocaba en la tribuna del órgano del evangelio (a la izquierda: lado del coro del Arcediano), y el otro coro, que era el grande o más numeroso (al modo del *grosso*), se colocaba delante del

facistol o cerca de la reja de entrada al coro de la catedral; al frente de este “coro grande” se colocaba el maestro de capilla.

3) También existían combinaciones policorales de tres coros vocales, cuatro o más, que podían estar formadas incluso por un solista, dos, tres o coritos de cuatro voces. Y en tales casos, se distribuían entre el presbiterio, los púlpitos u otros lugares del espacio de la catedral. Pero se trataba entonces de celebraciones especiales muy solemnes y “características”, a las que asistía un nutrido grupo de fieles curiosos y expectantes, pero no solía hacerse esto en celebraciones que podríamos denominar “ordinarias” y normales.

4) El grupo de ministriles formaba un coro distinto, cuando intervenían como grupo instrumental; no en casos en los que su función era la de acompañar, como hemos dicho en el número uno. De manera que si existían dos coros vocales, los instrumentos constituían un tercer coro, generalmente colocados en la tribuna de los órganos; y esta obra a tres coros, la dirigía también el maestro de capilla.

En las Vísperas solemnes hallamos un ejemplo muy ilustrativo de convivencia y amalgama de técnicas y estilos en la composición de las piezas y en su interpretación. Así, en las fiestas menores solía cantarse “a música” o “por el libro” el primer salmo, y los cuatro restantes en canto llano. En las fiestas más solemnes, se podía cantar el primero “a papeles”, mientras el tercero se hacía “a facistol” o “por el libro”, por ejemplo, el quinto en fabordón, y los otros dos en canto llano.³⁰ Lo mismo ocurre en la Misa, en la que encontramos misas a cuatro voces, de manera excepcional, pues solían componerse a ocho y continuo generalmente para cada uno de los coros, además de encontrarnos con frecuencia un grupo de instrumentos formando un coro, sobre todo en las misas compuestas a más de ocho voces.

En todas las composiciones de este período son frecuentes las secciones solistas de gran virtuosismo y más o menos cercanos a la técnica y estilo del bel-canto, que alternan con otras cantadas por coros solemnes, macizos y en acordes verticales y con pasajes de

³⁰ LÓPEZ CALO: *Historia de la música española...* 107. Se cantaban también en polifonía, algunas veces, los salmos de Completas, y excepcionalmente los Tercia de Pentecostés, Nona de la Ascensión, etc. Pero ninguna de las Horas Canónicas revestía tanta solemnidad como las Vísperas.

diseño contrapuntístico, sobre todo en el “Et in carnatus est” del Credo.³¹

4. El bajo continuo

El *continuo*, denominado “acompañamiento general” en las partichelas de la música “a papeles” de la catedral hispalense, se generalizó en esta época; una técnica que, aunque es verdad que formó parte de la estética del Barroco, no sólo fue muy común en los siglos XVII y XVIII, sino que llegó hasta entrado el siglo XIX en nuestra catedral y, en algún tipo de música religiosa, hasta más tarde; de hecho, Evaristo García Torres (1864-1902) todavía emplea el bajón en alguna de sus obras, como es el caso de *Conceptio tua*, a cuatro voces y bajón.

Desde finales del siglo XVI, se añadió a la capilla de música el bajón, o incluso el violón, algo más tarde; ambos se encargaban de tañer la melodía del bajo y reforzarla y, algo más tarde, ya en el siglo XVII, se integraron algunos otros ministriles (cornetas, sacabuches, etc.) que tocaban sus instrumentos junto a otras voces de la capilla. Así pues, al bajón que duplicaba la voz de los bajos de la capilla, ya a la orden del día a finales del XVI, se añadió ahora el “bajo general” realizado por el órgano (u otro instrumento armónico),³² muchas veces

³¹ LÓPEZ CALO: *Historia de la música española...* 96.

³² Las obras de Victoria a dos y tres coros, publicadas por él en 1600, testifican la práctica generalizada, por entonces, del órgano realizando el acompañamiento que duplica las voces del primer coro; no del segundo. En una carta de Tomás Luis de Victoria (Madrid, 1601), en la que se refiere a la interpretación de las obras policorales, indica que el órgano acompañaba sólo al coro primero, permaneciendo en silencio cuando éste callaba. Incluso dice Victoria que el acompañamiento de órgano es la forma normal de interpretar una obra cuando faltan voces, "porque con él (el acompañamiento) donde no hubiere aparejo de cuatro voces, una sola que cante con el órgano hará coro de por sí"; lo mismo deja entender cuando intervienen los ministriles (RUBIO CALZÓN, Samuel: “Dos interesantes cartas autógrafas de Tomás Luis de Victoria”, en *Revista de musicología* IV, nº 2 (1981) 338 y 339. Estas ideas pueden verse en la segunda carta de Victoria. En efecto, el órgano se encargaba del bajo continuo o bajo cifrado (=“acompañamiento general”), mientras el bajón y/o el violón duplicaban la voz del bajo. Esta duplicación de las voces por parte del órgano se halla testificada en el Ms. 6 de polifonía de la catedral de Segovia (con 23 motetes de Guerrero, 45 de Palestrina y 5 de Alonso Lobo sin texto); una copia del siglo XVII destinada a dicho instrumento, teniendo en cuenta

cifrado (“bajo cifrado”) desde mediados del siglo XVII (hacia 1630-1650), para sugerir los acordes que debían emplearse.³³ En las obras religiosas no se escribía el bajo continuo, pues el instrumento duplicaba simplemente la melodía del bajo, pero sí se hacía en las obras a solo (tonadas y coplas).³⁴ De todos modos, el cifrado aparece escasamente en las obras españolas, limitándose su empleo a aquellos lugares en los que aparece un paso imprevisible: una resolución imprevista, una disonancia, una alteración forzada, etc.³⁵

En la catedral de Sevilla existen también otros “acompañamientos” cuando intervienen dos o más coros, e incluso encontramos con frecuencia un “bajo para la mano”, que empleaba el maestro de capilla como guión para “llevar el compás”.³⁶

que lleva en algunos lugares notación en tablatura de órgano (LÓPEZ CALO: *Historia de la música española...* 54-58).

³³ LÓPEZ CALO: *Historia de la música española...* 74. Los españoles eran generalmente bastante parcos en el uso del cifrado, dada la simplicidad de la armonía usada y limitada a una mera sucesión de acordes. Tal acompañamiento solía tocarse una cuarta grave, conforme se hacía en el siglo XVI, cuando la composición estaba escrita en *chiavette*. Para la ejecución de los acompañamientos (todos ellos) no existe codificación alguna en la primera mitad del siglo XVII, pero estaba ya tan generalizado y era tan uniforme en 1650, que debemos pensar que existiría una normativa para la buena práctica. Con todo, hemos de esperar hacia finales del siglo XVII para encontrar teóricos que lo expongan; y entre ellos, y de manera particular, fray Pablo Nassarre (1650-1730).

³⁴ LÓPEZ CALO: *Historia de la música española...* 58. Así lo hace, por ejemplo, Juan Bautista Comes en el villancico *Atended, oíd, escuchad* que es a solo y siete voces en dos coros con acompañamiento. Aquí el acompañamiento se halla escrito únicamente en los pasajes en que canta el solista, pero no existe cuando cantan los coros.

³⁵ STEIN, Louise K.: “Accompainment and Continuo in Spanish Baroque Music”, en *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente (Salamanca, 1985)*, vol. I (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987) 359.

³⁶ Los *Responsorios de Semana Santa a 6 y 8 voces con acompañamiento*, del maestro Francisco de Santiago (1617-1644), se cantaban también en el siglo XVIII, y para ello fueron copiados por Joannes Ossorio (1772). Después de la música del responsorio *Tristis est anima mea* del Jueves Santo dice: “Todos estos ocho Responsorios son en una misma disposición de Coros y Voces, Tiple, alto, Tenor y Baxo, para Baxon al primer coro; y el 2º coro de la capilla ordinario”. Sin embargo, en el primer responsorio que se canta polifónicamente el Viernes Santo (*Velum templi*) encontramos esta indicación: “Todos estos Responsorios de la Feria 6ª son a 6 voces sencillas; los cuales todos se cantan con instrumentos de Mutas o Bajoncillos, & y Baxón; dichas voces son dos Tiples, dos Contraltos, un Tenor y un Baxo. El Tiple 2º, alto 2º y Baxo son los que tocan dichos instrumentos. El Tiple 1º,

En las obras del siglo XVII, particularmente las de la segunda mitad del siglo, fue corriente que cada coro (de las obras policorales) contara con su acompañamiento. En las conservadas en la catedral de Sevilla, lo usual es que aparezca un *acompañamiento general*, y un *acompañamiento del segundo coro*, pero no solemos encontrar un acompañamiento para el primero.³⁷ Sin embargo, hay indicaciones en algunas partichelas que muestran una realidad distinta, como sucede en los *Responsorios in Parasceve* a 6v de Francisco de Santiago, quien divide el conjunto en dos coros de tres intérpretes cada uno, yendo el confiado a las voces con acompañamiento que realiza el clave, mientras que el otro coro está formado por instrumentos. En los responsorios a ocho voces, en cambio, se indica que en el primer coro interviene el bajón, mientras que el segundo es "de capilla"; es decir, para coro sin acompañamiento. Esto se aparta de la práctica que encontramos en muchas otras obras en las que los acompañamientos se aplican no al primero, sino al segundo coro.

Alrededor de 1630, se introdujo el arpa en las catedrales españolas para efectuar el continuo, y se extendió rápidamente por todas ellas, llegando hasta los primeros años del siglo XVIII, pero en Sevilla fue poco usada y por poco tiempo. Existían también otros instrumentos, principalmente el clave y el claviórgano que acompañaban, sobre todo, las Lamentaciones de Semana Santa y las chanzonetas y villancicos. Otros, como es el caso del archilaúd y arpegione, eran menos utilizados, y en la música profana el acompañamiento se asignaba ordinariamente la vihuela, a la guitarra, y algo menos al clavecín.

5. La melodía acompañada

En general, puede decirse que no se encuentran melodías solistas en la primera mitad del siglo XVII. Es verdad que Guerrero emplea ya un solo de tiple en las coplas de cinco de sus villanescas,³⁸ pero como

Alto 1º y Tenor cantan voces; las restantes voces se ponen al lado del clave; y los Ins. a la otra parte; todos se cantan sin Acomp^{to} (Archivo Musical, Signatura 90-1-1; GONZÁLEZ BARRIONUEVO y otros: *Catálogo de polifonía...* 713, nº 1548).

³⁷ Véase la nota 32.

³⁸ En las villanescas a cinco voces: ¡O grandes pazes!, *Virgen sancta*, *Al resplandor d'una estrella*, *A un niño llorando* y *Juicios sobre una estrella* (GARCÍA, Vicente: *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera Omnia, vol. I: Canciones y villanescas*

alternancia con el coro a cinco; lo mismo hace Comes, en la tonada inicial y en las coplas de varias obras. Pero aquí no se trata de un canto solista.

Entre 1640 y 1660 se operó un importante cambio en la concepción de la melodía en España, advirtiéndose una clara tendencia al lucimiento del cantor solista; esto parece tomar cuerpo hacia el 1681, si bien existen ciertos indicios ya a finales del siglo precedente: línea melódica con saltos, ciertos rasgos de carácter tonal, métrica sincopada frecuente, floreos, textura vertical, etc.³⁹

La “melodía acompañada”, o melodía barroca de contornos solísticos debió de aparecer entre nosotros en el segundo cuarto del siglo XVII, y fue adquiriendo mayor empuje y desarrollo a medida que fue avanzando el siglo XVII, especialmente a mediados de siglo.⁴⁰ Ahora, frente a la superposición de las líneas melódicas del estilo imitativo del siglo XVI, aparecen una serie de fórmulas, sobre todo a base de progresiones melódicas, y a la sucesión de los intervalos melódicos de las voces, fue dominando más bien una concepción y textura de carácter vertical, homofónica y acordal; realidad expresada en el acompañamiento numerado o bajo cifrado. Este mismo estilo es el practicado en el nuevo drama lírico italiano del XVII, y condujo al cultivo y embellecimiento de la melodía, pasando del simple recitado a una concepción melódica notablemente “expresiva” en el siglo XVIII.

De manera que junto a los pasajes de carácter silábico, encontramos otros que alternan con amplios melismas, adornos y ornamentos de diverso tipo. Un comportamiento muy visible a mediados del siglo XVII, y más abundante en las obras escritas en compás binario que eran generalmente las latinas que en las ternarias que preferían el compás ternario, y más visible en los últimos decenios del XVII y durante el siglo XVIII;⁴¹ sobre todo a partir de finales del siglo XVIII en los villancicos, cantadas y tonos. Ahora, las secciones

espirituales (Venecia, 1589). *Primera parte, a cinco voces* (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología, 1955) 72, 78, 101, 105 y 111).

³⁹ Véase sobre esto LÓPEZ CALO: *Historia de la música española...* 37-53.

⁴⁰ Es verdad que Guerrero emplea ya el solo en las coplas de sus villanescas, pero en alternancia con el coro; lo mismo que hizo Comes, que lo usa en la tonada inicial y en las coplas. Pero no se trata todavía de un canto verdaderamente solista.

⁴¹ LÓPEZ CALO: *Historia de la música española...* 31.

solistas de carácter más o menos “arioso” y “recitativos fueron muy comunes, sobre todo en las piezas en lengua romance: villancicos, cantadas, tonos, etc.

Uno de los géneros en latín que más cultivó el virtuosismo del solista fueron las Lamentaciones del Oficio de Maitines de Semana Santa. En los primeros años del siglo XVII, se desarrolló la Lamentación ampliando sus voces y llenándose de pasión y expresividad. Pero ahora nació también la Lamentación monódica de carácter virtuoso, que también se usó en Francia y que parece que fue introducida por Charpentier.⁴² Un estilo que alcanzó su máximo esplendor en el siglo XVIII, pero que decayó en los últimos decenios del mismo.

Hasta ahora, los instrumentos venían colocándose en la tribuna de los órganos, pero a partir de esta época bajaron al coro y se situaron delante del facistol, cerca de la verja de entrada al coro de la catedral hispalense. Estamos ya en la época de Ripa y Arquimbau, que representan el nuevo comportamiento formado por el solista y el doble coro, pero dentro una perspectiva estilística más moderna, aunque se vislumbraba ya, hacía mucho tiempo, en obras como *Conceptio tua* de Francisco de Santiago, para solista y doble coro; una obra que resultaba moderna para su época.

Hay un hecho, ahora significativo, en los documentos de la catedral hispalense, particularmente en las actas capitulares: la preocupación por los buenos tipes; algo que muy posiblemente se deba a la estima de la época por este tipo de cantores. En este cambio de estilo, producido por el Barroco, las voces más agudas eran más apreciables al oído y las más indicadas para las intervenciones de canto solista; un cambio de estilo que condujo también a que en el bajo de las composiciones predominara el movimiento de saltos continuos, a base de intervalos de 4^a, 5^a y 8^a. Y es que ahora el bajo adquiere la función de fundamento armónico, frente al período renacentista y, como consecuencia de sus saltos interválicos, hizo que tales melodías resultaran menos adaptadas a las voces.⁴³

⁴² Nuestro primer gran compositor de Lamentaciones a solo y en puro bel-canto es José de Vaquedano (†1711). Véase VILLANUEVA ABELAIRAS, Carlos: “Las ‘Lamentaciones de Semana Santa de Fray José de Vaquedano (1642-1711), Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago”, en *Compostellanum* XXIII (1978) 247-280.

⁴³ Véase KENYION DE PASCUAL, Beryl: “El bajón español y los tres ejemplares de la Catedral de Jaca”, en *Nassarre* II, n^o 2 (1986) 109-134. El autor indica que la

II. El maestro de capilla

Los maestros de capilla de la catedral hispalense fueron ocho en el siglo XVII. Los dos primeros (Ambrosio de Cotes y Alonso Lobo) pertenecen técnica y estilísticamente todavía al Renacimiento, ya que el Barroco comienza en nuestra catedral con la llegada del carmelita fray Francisco de Santiago.

Francisco de Santiago	1617-1643	Procedía de del Convento del Carmen (Madrid), y falleció en 1644.
Luis Bernardo Jalón	643-1659	Procedía de Santiago de Compostela (Catedral) y falleció en 1659.
Juan Sanz	1661-1673	Procedía de la misma catedral de Sevilla y desistió de su cargo.
Miguel Tello	1673-1674	Murcia (Catedral) y desistió de su cargo en 1674.
Alonso Xuárez	1675-1683	Procedía de Cuenca (Catedral) y desistió de su cargo.
Diego José de Salazar	1685-1709	Procedía de Estepa (Sevilla) y falleció en 1709.

1. El oficio del maestro de capilla

Algunos han identificado el oficio de maestro de capilla con el de compositor de la catedral. Sin embargo nunca fue así, en realidad. El maestro de capilla era el responsable de la capilla de música, de sus ensayos y del repertorio polifónico reunido en la librería de canto de órgano; esto es, de la polifonía y todo lo que ésta llevaba consigo. Pero, en la práctica, aglutinaba también a cantores e instrumentistas, y por tanto, el maestro de capilla venía a ser el máximo responsable de toda la actividad musical de las catedrales; incluida la composición, y en una época en la que no existían los conservatorios, las orquestas ni los coros, como existen actualmente. Me atrevo a decir, pues, que el maestro de capilla de la catedral era indiscutiblemente la máxima autoridad en materia de música, incluso en toda la ciudad. En concreto, las obligaciones que desempeñaba el maestro de capilla

función más importante del bajón era la de reforzar la voz del bajo o incluso sustituirla, algo que parece normal en Sevilla con Luis Bernardo Jalón.

tradicionalmente, a lo largo de los siglos, se reducen fundamentalmente a tres: 1) Se encargaba de la capilla de música, que comportaba además el ejercicio de canto de órgano, regir el compás en el facistol y el cuidado de la librería de canto de órgano; 2) la composición de los villancicos y chanzonetas que debían ser nuevas cada año; 3) el cuidado de los seises, que llevaba consigo su manutención, vestido y educación.⁴⁴ Las actas capitulares reflejan con claridad este triple papel encomendado al maestro de capilla, que naturalmente se vieron matizadas y modificadas a través del tiempo, como es natural.

Siempre perteneció al maestro de capilla “regir el facistol de el choro... así en el quaderno como en todo lo demás tocante a el dicho oficio”⁴⁵; esto es, dirigir, ensayar y preparar adecuadamente el grupo de cantores de la capilla, y en ausencia del maestro debía “regir el facistol” el racionero más antiguo.⁴⁶ Pero el cabildo podía encomendar a un músico o cantor solvente “echar el compás” en el coro, o bien el cuidado de los seises, la composición de los villancicos y chanzonetas, o los ensayos, en caso de que faltara el maestro titular, durante algún tiempo, por algún viaje, jubilación o enfermedad.

“En este dicho día cometieron los SS. Tesorero prior don benito de vega vean y hagan cumplir la obligación que tiene el Maestro de Capilla [Ambrosio Cotes] cerca del exercicio de los cantores y tratamiento de los seises y también del magisterio del canto de órgano del Sagrario.”⁴⁷

⁴⁴ Debía enseñarles a leer, escribir y cantar los responsos, versetes y antifonas del canto llano, y además les daba lecciones de canto de órgano, de contrapunto y todas aquellas habilidades que para ser buenos músicos y cantores debían tener los niños cantoricos. Para ello, solía contar con la ayuda de otras personas naturalmente, e incluso con un maestro de seises, cuando el maestro de capilla no se sentía con tiempo y energías suficientes para desempeñar este papel de enseñar.

⁴⁵ AC., libro 21, 11-IX-1551, f. 55. Se refiere a Fernández de Castilleja cuando estaba ya muy achacoso, a causa de lo cual el cabildo le exime de la responsabilidad de ocuparse de los seises.

⁴⁶ Pasado el tiempo, y hasta finales del siglo XX, le correspondía al tenor de la capilla de música dirigir la capilla y preparar y dirigir a los seises.

⁴⁷ AC., libro 42, 10-I-1601, f. 1. Así se observa también en la cita siguiente: “Este día el Cav. cometió al Sr. Deán que dejase al Maestro de Capilla [Francisco de Santiago] cuidase de dar lección y aprovechar a los Seises, dándole dentro dista Sta. Iglesia y en la Sala del exercicio o en la parte más cómoda que le pareciere y otros

En el siglo XVIII, el cabildo determinó que en caso de que el maestro de capilla estuviera enfermo o ausente, podía “echar el compás” a la capilla de música no sólo el racionero más antiguo, sino también el organista.⁴⁸

A mediados del siglo XVI, siendo maestro de capilla Fernández de Castilleja, los ensayos se realizaban en la Capilla de la Granada que estaba en el Patio de los Naranjos, pero en la parte que ocupa en que se halla actualmente la Iglesia del Sagrario y no en el lado opuesto, que es donde ahora se encuentra dicha capilla. Además, estos ensayos se practicaban dos veces al día (una por la mañana y otra por la tarde), y tanto el maestro como los cantores debían tomarlo con seriedad, pues de lo contrario serían multados,⁴⁹ ya que el canto polifónico de las celebraciones litúrgicas debía resultar con la calidad y dignidad suficientes.

“Este día los dichos Sres. mandaron que el Maestro de Capilla dé cada día las lecciones en la Capilla de la Granada a todos los que aprendieran canto de órgano, y que venga allí todos los cantores a proveer lo que han de cantar en el choro, y sepan que por lo que erraren en el cantar que les penarán hasta dos veces, y a la tercera lo despedirán.”⁵⁰

casos que entendió el dcho Sr. Deán de la intención del Cav.” (AC., libro 56, 11-II-1637, f.46v).

⁴⁸ Manuel de Cuesta se encargó de dirigir a la Capilla y de componer villancicos, en 1765, durante la ausencia del maestro de capilla interino Francisco Soler (AC., libro 131, 11-X-1765, f. 191v). Sus villancicos de la Inmaculada, Navidad y Reyes complacieron tanto al cabildo que los mandó poner en el archivo de música (AC., libro 132, 13-I-1766, f. 6v).

⁴⁹ Estatutos de 1569, legajo 123, caxón 40, n° 2, f. 110v. Puede verse GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio: Herminio: *Francisco Guerrero (1528.1599). Vida y obra. La música en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI* (Sevilla: Cabildo Metropolitano, 2000) 167-172. El número de clases fue cambiando, de acuerdo con los tiempos y circunstancias concretas; de todos modos debemos distinguir entre clase de canto de órgano y contrapunto y ensaño de la capilla o “ejercicio de canto de órgano o de la música”.

⁵⁰ AC., libro 13, 15-X-1533, f. 279. Los señores canónigos consideraron esto muy importante, pues esta misma idea aparece ya recogida casi un mes antes: “Este día, los dichos sres. Mandaron que a la capilla de la Granada desta Sta. Iglesia venga cada día a ella el Maestro de Capilla una vez, y allí cante con todos los cantores y provea lo que ha de cantar en el coro” (AC., libro 13, 22-IX-1533, f. 272).

Pero el número de ensayos no siempre fue el mismo, ni tampoco el horario. El cabildo podía ordenar el número de ensayos y el lugar en que debían efectuarse; y de hecho, así ocurrió a lo largo de los años, de acuerdo con las necesidades. Concretamente, en 1623, el cabildo estableció que la capilla debía practicar una vez por semana, lo cual no obsta para que en determinados períodos del año se realizaran más; especialmente para preparar la música de la Semana Santa y otras festividades.

“Este día mandaron que de aquí adelante se Junten los cantores todas las semanas a hazer exercicio para que estén más diestros son pena de multa por cada vez que faltaren del dicho exercicio, y que el apuntador del Cav. en el coro los apunten en el dicho exercicio, y se le apliquen al dicho apuntador como le aplicaron la quinta parte de las penas y que los dichos cantores en el coro ni fuera del cantando delante del cav. no tengan las mangas en los ombros sino caídas, o cantando todos juntos o cantando sencillos de qualquier manera que sea, porque esto es conforme a mejor ceremonia y mas cortesia y a lo que antiguamente se guarda en esta Sta. Yglesia”.⁵¹

La segunda tarea encomendada al maestro de capilla era la de cuidar, sustentar, educar, enseñar y vestir a los niños cantoricos o seises; esto aparece bien claro, por ejemplo, cuando Ambrosio de Cotes, Alonso Lobo, Francisco de Santiago y Juan Sanz toman posesión del cargo de maestros de capilla de la catedral hispalense.⁵² Para este cometido, el maestro de capilla gozaba de una ración entera: media por su oficio de maestro de capilla, y otra media para el cuidado

⁵¹ AC., libro 51, 17-V-1623, f. 172.

⁵² En efecto, cuando Lobo fue nombrado maestro de capilla (el 9 de marzo de 1604), una de las obligaciones que le impone el cabildo es el cuidado de los seises, “Recibieron al maestro Lobo por maestro de capilla y que gane desde principio del año la prebenda y más le dieron los 40.000 maravedís y cuarenta fanegas de trigo por el cargo de los seises” (AC., libro 43, 9-III-1604, fol. 174). Lo mismo ocurrió cuando Cotes fue nombrado maestro de capilla: “En este dicho día mandaron que al maestro Ambrosio Cotes maestro de capilla le den de ayuda de costa de la fabrica desta St. iglesia cinquenta mil mrs. por esta vez y que los ss. prior, pedro de villagómez le hablen y le digan que tenga cuidado de su obligación y de los muchachos seises” (AC., libro 43, 11-III-1603, fol. 7).

de los seises.⁵³ Pero el cabildo fue siempre el responsable de los seises, en última instancia, y se preocupó y veló por la buena marcha de esta institución. Así, en 1607, éste ordenó a Lobo que ninguno de los niños salieran de noche, aunque fueran llamados para actuar por algún prebendado;⁵⁴ y ya, en tiempos de Fernández de Castilleja, el cabildo encargó al chantre que inspeccionara e informara luego sobre el cuidado de los cantorricos.

“Ítem. Cometieron a los Sres. Chantre y canº. Diego de Sevilla que hablen al Maestro de Capilla [Pedro Fernández de Castilleja] de parte del Cabildo, le digan que tenga buen recaudo en lo que toca a los muchachos que están a su cargo y le digan su parecer...”⁵⁵

A medida que las obligaciones del maestro de capilla fueron aumentando, sobre todo a causa de la composición, o fueron

⁵³ En concreto, el maestro Lobo ganaba, además de la ración, un plus de cien ducados y cuarenta fanegas de trigo, por cuidar a los seises. Por eso, cuando comienza a estar enfermo, en 1610, su salario fue de 37.500 maravedíes anuales, pasando al maestro de seises los cien ducados y cuarenta fanegas de trigo que entonces era Francisco Compani, sobrino del maestro Ambrosio de Cotes, y maestro de seises ya en tiempos de su tío. A la muerte de Cotes, en 1603, Compani desempeñó el cargo de maestro de capilla interino hasta que Alonso Lobo se hiciera con el cargo a principios de 1605. Después fue maestro de los seises, en 1606, y entre 1610 y 1613, durante el magisterio de capilla de Lobo: “En este dicho día mandaron llamar para nombrar persona que tenga a su cargo criar los seises y que el Sr. Fco. Andrés de Jacomar examine al licenciado Fco. Conpani sobrino del maestro Cotes” (AC., libro 43, 1-VIII-1603, fol. 20). Lo nombraron el día 14, dándole por ello “ducados más de la fabrica y quarenta fanegas de trigo” (AC., libro 43, 14-VIII-1603, fol. 20); y nuevamente, al dejarlos Lobo, el 1-VIII-1610 (Archivo Capitular, Sección IV: Fábrica, Nóminas y Salarios, nº 325, fol. 149), los señores capitulares “nombraron a Francisco Compani para que críe y enseñe los seises, y para ello se le da media ración y los cien ducados y quarenta fanegas de trigo de la fabrica que se suelen dar guardando en todo el orden que esta dado acerca de la crianza de los seises” (AC., libro 45, 21-VII-1610, fol. 80). Tuvo los seises hasta 1613, en que se los retiraron por no cumplir adecuadamente su oficio (AC., libro 47, 23-VIII-1613, fol. 65); y el cabildo decidió entregárselos a Juan Vaca con el mismo salario (AC., libro 47, 26-VIII-1613, fol. 66v).

⁵⁴ “Este dicho día haviendo fecho relación que algunos prebendados llamaban a deshoras a los seises con lo qual se inquietan y enferman, mandaron que el secretario notifique al maestro de capilla, el racionero Lobo, no dé ni dexé salir de su casa ningún seys de noche so pena de cinquenta ducados para que con el maestro vayan a donde él fuere” (AC., libro 44, 29-I-1607, fol. 4v).

⁵⁵ AC., libro 17, 26-XI-1540, f. 61v.

apareciendo otras limitaciones, bien debido a la edad, a la salud o a los achaques y enfermedades, y a medida que las estructuras mismas del magisterio de seises fueron desarrollándose y mejorando, el cabildo estableció la figura del “maestro de los seises”; un auxiliar del maestro de capilla. Este nuevo cargo surgió a finales del siglo XVI, y pretendía ayudar y suplir al maestro de capilla en una de las funciones que correspondían, de suyo, al maestro de capilla.⁵⁶ Por eso, lo normal es que el maestro de capilla se encargara nuevamente de los muchachos cuando existía la posibilidad; y así ocurrió ordinariamente, a largo de los siglos, cuando el cabildo elegía nuevo maestro de capilla, como hemos visto.

Al menos desde el siglo XVI, los seises vivían en un caserón con el maestro de capilla, responsable de su manutención y formación. Tras la fundación del colegio de San Isidoro, los seises fueron a vivir dentro del colegio, donde ya estaban por entonces colegiados los mozos de coro.⁵⁷ De modo que el uno de enero de 1636, el maestro fray Francisco de Santiago, entregó los seises al rector del colegio de San Isidoro, don Pedro Bosque, responsable, desde entonces, de su educación y sustento.⁵⁸ Pero hubo momentos, a lo largo de los siglos,

⁵⁶ Puede ampliarse en GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Los seises de Sevilla* (Sevilla: Editorial Castillejo, 1992) 80-81 y 88-89; también Ídem.: *Francisco Guerrero...* 192-214.

⁵⁷ En marzo de 1633 y a petición del cabildo de Sevilla, Urabano VIII aprobó la "fundación e institución... del Colegio de San Isidoro, observando los decretos del Santo Concilio de Trento, para educación de idóneos ministros del coro y altar, que vulgarmente llaman mozos de coro, situado en la casa de oficinas de San Miguel" (ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y leal ciudad de Sevilla...*, vol. IV (Madrid: Imprenta Real, 1796; edic. facsímil en Sevilla: Ediciones Guadalquivir, S. L., 1988) 372). Estaba dotado de cincuenta plazas, de las cuales dos partes las nombraba el deán y cabildo y la tercera, con la aprobación del chantre. Tenían para su gobierno y enseñanza "rector, vicerector y maestro de gramática, de canto de órgano, médico y todos los demás oficiales de comunidad bien servida y estanles agregados los que llaman seises o niños cantorricos, que son parte de la música y se reciben por la excelencia de las voces" (ORTIZ DE ZÚÑIGA: *Anales...* IV, 373).

⁵⁸ El Colegio de San Isidoro de Sevilla era la institución en la que se formaban musicalmente los seises, además de otros colegiales. Los muchachos ingresaban en el Colegio a corta edad, tras una prueba efectuada en la sala capitular ante el maestro de capilla, el organista primero, el maestro de seises y algunos miembros del cabildo. Generalmente los seises solían permanecer como tales hasta el cambio de voz, aproximadamente durante tres años. Después, el Cabildo hispalense podía concederles una beca para seguir estudiando durante cuatro años más en el Colegio

en los que los cantorcos volvieron a vivir nuevamente, por algún tiempo, en casa del maestro de capilla o del maestro de seises, o a depender más directamente del maestro de capilla, sobre todo en cuanto a la enseñanza musical se refiere, debido a ciertas reformas y al ahorro de personal, aun en el caso de que siguieran habitando dentro del colegio catedralicio de San Isidoro.

“Los seises estuvieron viviendo encasa del Maestro de Capilla Rae.º Juan Sanz, que vivía dentro de Sta. Marta, y habiéndose quejado que los trataba muy mal, se los dio el Cabildo á Gabriel de Villarreal, Capellán del choro y se los llevó é su casa q. vivía junto al Cto. de las Vírgenes, y venían desde allí á la Iglesia con vecas y tomaban sobrepellices en la Capilla de la Granada y asistían a choro y luego se volbían con las vecas. El año de 1667 le dio el cabildo al dicho Gabriel de Villarreal la Cátedra de canto llano del Colegio y mandó se pasase á vivir con los seises al dicho Collegio y desde entonces permanecen allí. Lo que se les daba para el sustento de los seises era la media Ración y la parte que tienen en las fiestas”.⁵⁹

En tercer lugar, el maestro de capilla debía componer los villancicos o chanzonetas que en general debían ser de nueva creación y se interpretaban en las fiestas más importantes a lo largo del año; esta obligación, de la que habla ya Guerrero a finales del siglo XVI, exigía mucho tiempo, y fue en gran medida determinante para que el

catedralicio y ampliar su formación musical. Muchos seises y colegiales de San Isidoro promocionaron internamente y ocuparon un puesto en el Coro de canto llano y en la Capilla de Música de la Catedral sevillana. En la mayoría de los casos los jóvenes colegiales pasaron a ser veinteneros o capellanes de coro, y sólo unos pocos obtuvieron un puesto en la Capilla de Música catedralicia. Varios colegiales ocuparon puestos musicales en diversas instituciones religiosas de la provincia eclesiástica de Sevilla y en otras provincias eclesiásticas españolas (por ejemplo, hubo seises de Sevilla que fueron músicos en catedrales como Oviedo y Salamanca). Véase GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Los seises de Sevilla* (Sevilla: Editorial Castillejo, 1992) 90-91; también Ídem.: *Francisco Guerrero...* 192-214.

⁵⁹ CASTRO PALACIOS, Bernardo Luis: *Tratado de algunas ceremonias, cosas antiguas que se guardan en la Sta. Yglesia Patriarcal, y Metropolitana desta Ciudad de Sevilla, Compuesto por D. Bernardo Luis Castro Palacios Presbytero Maestro de Ceremonias de la misma S^a Yglesia. Año de 1712*. Este manuscrito contiene cosas diversas de la catedral, numeradas por párrafos; esta cita se halla en el párrafo nº 25. Pueden verse otros manuscritos del mismo autor en el Archivo Capitular, Sección III: Liturgia, libros 65-A, 65-B y 66.

cabildo hispalense instituyera la plaza de *maestro de seises* que requería igualmente muchas energías y no menos dedicación.

2. Maestro compositor

El maestro de capilla tenía obligación de escribir una serie de obras en latín y en lengua vernácula. Durante los siglos XVI y XVII, esta obligación se reducía únicamente a los villancicos y chanzonetas; hacia finales de siglo XVII o ya en el XVIII,⁶⁰ debía componer algunos salmos polifónicos, y en los siglos XVIII y XIX el Miserere para el Oficio llamado popularmente de Tinieblas, aunque gozaba ya de notable importancia al menos desde finales del siglo XVII.⁶¹ Esto no significa que no escribieran también obras en latín, en varias ocasiones ordenadas por el cabildo, pero esto no formaba parte de las obligaciones que el maestro debía cumplir periódicamente. En tal caso, se trataba de obras voluntarias, tal como afirma Antonio Ripa en la catalogación de sus composiciones, realizada a petición del cabildo hispalense.

Efectivamente, en la “Memoria de las obras voluntarias puestas en Música por el actual Maestro de Capilla [Antonio Ripa], que se han cantado en esta Sta. Iglesia, y en las funciones de Capilla”, Ripa nos ofrece un listado de cuatro misas con instrumentos; luego siete salmos de Vísperas, todos con instrumentos (un *Dixit Dominus* con y sin instrumentos), dos Magníficats (uno del tono I con instrumentos y otro del IV sin instrumentos); un par de salmos, el himno y el cántico de Completas en todos diversos; seis motetes: uno al Santísimo y cinco para días festivos del año y del santoral; tres Salves en los tonos V, VI, I y VIII; cuatro piezas de difuntos, la secuencia de Pentecostés y “diferentes versos de Miserere, que en los años que no se hace nuevo, a trabajado [Ripa], para mayor lucimiento”. Antonio Ripa añade luego que “todas las obras mencionadas son voluntarias, y sin obligación” alguna de componerlas por su parte. Finalmente añade: “Las de obligación que ha trabajado en el tiempo de nueve años que sirve el

⁶⁰ Ningún documento da pie para pensar que se hiciera durante la primera mitad del siglo XVII. Las actas capitulares ni siquiera durante todo el siglo XVII hablan de tal obligación.

⁶¹ Véase ORTIZ DÍAZ, José: *El Miserere una glosa Sevillana* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1995).

empleo son las siguientes: Cinco Misereres a tres Coros con instrumentos. Todas las obras mencionadas [arriba] son voluntarias, y sin obligación. Anualmente veinte y nueve obras de Romance, para las festividades de Espiritu Santo, Concepción, Navidad, Reyes, San Fernando, Asencion, y Corpus, que todas suman 261”.⁶²

De las líneas anteriores y de las actas capitulares, del año 1777, que citaremos seguidamente, parece claro que el maestro de capilla no tenía obligación de componer por entonces asiduamente más piezas que los villancicos y chanzonetas y los Misereres, y que fue a partir de ahora, bajo el mandato del maestro Antonio Ripa, cuando el cabildo hispalense encargó a la Diputación de Ceremonias que estudiara a qué otros géneros debía extenderse dicha obligación.

[...Pedro Rabasa] en 9 de Septiembre de 1757 se le jubiló, y concedió cinquenta ducados más de aumento de Salario en atención a sus muchos méritos, y al gran numero de composiciones, que tenia formadas de Misereres, y Villancicos hasta el año de 1768 [...]. Que el Sr. Protector le de las gracias [a Antonio Ripa] por la donacion que ha hecho al Cabildo de todas las obras, que ha compuesto hasta el presente, [...] como igualmente la oferta de dexar a esta Sta. Iglesia quantas en adelante de obligación, y voluntarias compusiese. Que en lo sucesivo todos los Maestros sean obligados a dexar en el Archivo de Música de esta Sta. Iglesia quantas obras se declararen estar obligados a componer cada año, a más de los Misereres, y Villancicos, que al presente consta tener obligación de hacer: Que esta obligación se les ha de hacer saber al tiempo de su ingreso en dicho Ministerio, como condición precisa para su admisión. [...] Asimismo acordó el Cabildo dar comisión a la Diputación de Ceremonias, para que forme dictamen, acerca de que obras a más de los Misereres, y Villancicos, deverán ser los Maestros de Música obligados a componer cada año, explicando su número, Clase, y Naturaleza, e igualmente si convendrá, que en las Solemnas Festividades, en que se cantan Villancicos, se subrojen en lugar de todos, o de algunos los Responsorios respectivos a cada Festividad puestos en Música, y con los mismos instrumentos, que se usa en los Villancicos: Y que en las primeras Vísperas, y Misas de primera

⁶² Este documento se encuentra colocado entre los folios 196v-197 correspondientes al cabildo celebrado el 11-VII-1777.

Clase se canten con Música de Violines, y demás instrumentos, como se practica en otras Stas. Iglesias, y haga relación con llamamiento”.⁶³

Las obras practicadas por los compositores españoles del barroco eran principalmente misas, responsorios, salmos, magníficats, y lamentaciones. De ellas, las escritas a cuatro, cinco y seis voces siguieron construyéndose dentro del estilo y la técnica del *estilo antiguo* y copiándose en los libros de polifonía, de tamaño grande; éstas formaban el repertorio que se cantaba “por el libro”, interviniendo las voces solas más un bajón que doblaba la voz de los bajos, generalmente, o incluso con algún otro instrumento más; corneta, sacabuche, etc. Pero las creadas según el estilo y la técnica de la *moderna práctica*, se escribían en partichelas y constituían la música denominada “a papeles”, en la que aparece mayor riqueza y variedad tanto en el uso de las plantillas vocales como instrumentales.

Los salmos destinados a las Vísperas de ciertos días de fiesta⁶⁴ se convirtieron, a partir de finales del siglo XVII, en el escaparate a propósito para la composición de música en el estilo nuevo o *moderna práctica*. Los versos salmódicos ofrecían una estructura muy apta para conseguir ciertos contrastes entre sí; contrastes que ya encontramos en el siglo XVI, mediante la alternancia entre versos polifónicos y versos en canto llano o bien tañidos por los ministriles o/y el órgano. Pero con la llegada de Barroco, ese contraste se produce, de manera especial, en el uso del *tempo*, o/y de la alternancia entre polifonía policoral y canto solista con acompañamiento.⁶⁵

Según los inventarios de música de la catedral, los salmos de Guerrero se interpretaron durante gran parte del siglo XVII, y

⁶³ AC., libro 140, 11-VII-1777, f. 196v.

⁶⁴ Concretamente, los salmos *Dixit Dominus* (salmo 109), *Beatus vir* (salmo 111) y *In exitu Israel* (salmo 113) o bien *Laudate Dominum* (salmo 116) son el primer, tercer y quinto salmo de las Vísperas solemnes; otros tienen su uso en fiestas concretas, el salmo *Laetatus sum* (salmo 121) se canta en las primeras Vísperas del Común de Santa María Virgen; y el salmo *Lauda Jerusalem* (salmo 147), es un salmo de Acción de Gracias que se canta en los Laudes del Viernes Santo y en las Segundas Vísperas del Corpus, entre otros días.

⁶⁵ Esto debe tenerse en cuenta en la lectura de las citas de actas capitulares y otros documentos de la época, pues cuando aludan al *alternatim* con intervención de la capilla de ministriles, es muy probable que se refieran a salmos del siglo XVI o compuestos según el *estilo antiguo*.

encontramos también referencias a varios salmos de Diego José de Salazar (1685-1709) y de los maestros que le sucedieron en la catedral de Sevilla. Podemos suponer que el canto de los salmos "a papeles", propios del siglo XVII y siguientes, se consolidó entre 1672 y 1687 y que su composición periódica en la catedral de Sevilla pudo tener lugar entre los años 1672 y 1687, pero no existen pruebas claras que lo certifiquen;⁶⁶ de hecho, las citas de los documentos que hemos mencionado, pertenecientes a la época de Ripa, retrasarían mucho más esta práctica en la catedral de Sevilla.

En el siglo XVIII, son varias las catedrales en las que los documentos indican que el maestro de capilla debía componer Lamentaciones y Misas,⁶⁷ pero es evidente que esto no excluía a otros géneros.⁶⁸ Además, la polifonía interpretada en la catedral de Sevilla incluía obras en latín y en castellano, compuestas no sólo por los maestros de capilla, sino también por otros músicos de la catedral, así como ciertas piezas adquiridas por el cabildo y algunas donadas por músicos de otros lugares. En ocasiones, sabemos que el maestro u otro

⁶⁶ En el inventario de 1721-1724, escrito por el organista Muñoz Monserrat, contrastan las referencias frecuentes de los salmos *Dixit Dominus*, *Laudate Dominum* y otros de Salazar con las escasas citas que se hacen a los salmos compuestos por maestros del XVII anteriores él. MUÑOZ MONSERRAT: *Inventario de las obras de latín y romance, libros, cuadernos y papeles que hay en el Archivo de música... hizo D. Joséph Muñoz Monserrat, racionero organista de dicha Santa Iglesia*, que se encuentra en el Archivo Capitular, sección 0: medios de información, libro 11157. Este inventario puede verse en RUIZ JIMÉNEZ: *La Librería...* 324-347. Adrián de Elossu ofrece numerosas referencias al canto de los salmos a ocho y a once voces en su ceremonial, lo cual lleva a suponer que la interpretación de estos salmos comenzó con Salazar (en 1685) o anteriormente a éste (ELOSSU: *Días en que ay canto de órgano ô música en esta Sancta Yglesia Patriarchal y Metropolitana de Sevilla, y â qué funciones y con qué horden según el Estado y Regla del Choro y Estilo y costumbre Inmemorial de esta Sancta Yglesia, observado por el Lic^{do} Dⁿ Adrián del Ossu Presbítero Maestro de Ceremonias de esta Sancta Yglesia. Año 1685*. Esta obra se encuentra manuscrita en el Archivo Capitular, Sección III: Liturgia, libro 70, ff. 444-462v).

⁶⁷ LÓPEZ CALO: *La Música en la Catedral de Palencia, vol. II: Actas capitulares (1685-1931). Apéndices documentales* (Palencia: Diputación Provincial, 1981) 61.

⁶⁸ Esta obligación de los maestros de capilla de componer una serie de obras al año o en circunstancias especiales fue bastante general y la encontramos también en otros lugares de Europa; recordemos, por ejemplo, el caso de Juan Sebastián Bach. De hecho, en los edictos de oposición de Arquimbau (29 de abril de 1805) y de Eslava (13 de septiembre de 1828) figura el Miserere, cinco piezas obligadas, salmos para coros y orquesta y villancicos de seis para las Carnes Tollendas.

músico de la catedral ofrecían sus composiciones al cabildo, y las actas capitulares de los siglos XVII y XVIII recogen varios lugares en los que se citan músicos de la catedral (maestro de seises, cantores, veinteneros, etc.) que compusieron obras en canto llano y en canto de órgano por iniciativa propia.⁶⁹

“Este día el Sr. Deán dijo al Cavildo como el Maestro de Capilla [Diego José de Salazar] de esta Sta. Iglesia tenia dispuesta nueva composición de música para la Vigilia y missa de las honrras de la Reyna, y que el Maestro suplicaba al Cavildo diesse permiso para que se ejecutase como lo tenía dispuesto, y reconociendo que este día pedía toda solemnidad en el Oficio concedió el Cavildo la lizencia que pide el Maestro de Capilla”.⁷⁰

Es cierto que el maestro de capilla componía obras latinas y lo hacía con frecuencia, lo mismo que en el siglo XVI, por ejemplo, pero no consta que en el siglo XVII tuvieran obligación expresa de hacerlo; lo que sí debía componer eran villancicos y chanzonetas. Tenemos noticias de composiciones encargadas expresamente por el cabildo al maestro de capilla o a otro de los músicos de probada competencia,⁷¹ en cuyo caso éste retribuía al maestro o a quien realizara dicho encargo, ofreciéndole alguna ayuda de costa por su trabajo o lo estipulado, según los casos.

“El Cabildo mando que el Maestro de Capilla, Rac. Organista, Sochantre, y Maestro de canto del Seminario hagan la composición del canto llano del officio de la missa y rezo de la fiesta de los siete dolores de Ntra. Sra. y la del punto y canto de órgano el Maestro de Capilla solamente, y todos procuren que sea algo lúgubre para que la música corresponda a lo que significan las voces; y que los ducados

⁶⁹ También Pedro Rabassa, por ejemplo, pidió al cabildo poder cantar un motete suyo, en lugar del *Nativitas tua* que era el habitual en esa fiesta de la Natividad de la Virgen y se le concedió permiso por este año, considerando su buen hacer (AC., libro 98, 30-VIII-1724, f. 94v).

⁷⁰ AC., libro 80, 15-III-1689, f. 31v.

⁷¹ “Este día cometió el Cabildo a la Diputación de Seremonias disponga se hagan las composiciones que fuere necesario para esta Semana Santa assí para que se cante el Miserere, Lamentaciones y demás cossas que a dicha Diputación paresiere necessarias.” (AC., libro 78, 22-III-1685, f. 30v).

que los susodichos en esta composición gastasen se les haga presente a la hora de su obligación.”⁷²

Cuando otro músico de la catedral componía una obra y la ofrecía al cabildo, éste solía pedir la aprobación del maestro de capilla antes de interpretarla o incluirla en los libros corales o en los de canto de órgano. En efecto, el veintenero Bartolomé Gascón mostró al cabildo hispalense una misa que había escrito en honor de san Luis Gonzaga (en 1740) y un Oficio y Misa a san Pedro González Telmo (en 1743); éste, después de recibidos los informes favorables del maestro de capilla y del organista, dio orden de que se incluyeran en los libros corales de la catedral y se le diera una ayuda de costa por el trabajo realizado.⁷³

Reflexionamos seguidamente, aunque sea con brevedad, sobre los dos géneros tradicionalmente más destacados en la composición obligatoria de los maestros de capilla: las chanzonetas y villancicos, y sobre el miserere.

a. Los villancicos y chanzonetas

Los géneros más comunes en castellano fueron, desde el siglo XVI, los *villancicos* y *chanzonetas*, aunque luego con el correr de los años, ya en el siglo XVII y XVIII, surgieron otros estilos y formas derivadas, tales como las *cantadas* y los *tonos*; pero la verdad es que estas distinciones no siempre resultan claras y constituyen un estadio evolutivo de aquellas otras formas, adaptadas a los gustos de los tiempos modernos.⁷⁴

⁷² AC., libro 71, 22-II-1672, f. 18.

⁷³ AC., libro 112, 24-II-1740, f. 20 y AC., libro 114, 26-III-1743, f. 39v, respectivamente. José Blasco de Nebra, segundo organista, entregó, en 1758, al maestro de capilla un libro con ocho misas compuestas por Blasco de Nebra para que se cantaran en las fiestas de “las segundas clases propias y de aparato, y en las octavas de la Asunción y Concepción (AC., libro 125, 7-VIII-1758, f. 218). Hoy se conservan cinco misas de este autor (sin fecha) que tal vez sean parte de aquellas de 1758 (GONZÁLEZ BARRIONUEVO y otros: *Catálogo de libros de polifonía de la catedral de Sevilla* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura, 1994) 528-532).

⁷⁴ En general, podemos establecer lo siguiente: 1) Los *villancicos* suelen conservar una estructura tradicional, formada por introducción, estribillo, copla y estribillo, pero no estuvo ausente la forma mixta que supone la adición de arias y recitados,

Desde el siglo XVI, el maestro de capilla debía componer una serie de villancicos y chanzonetas para determinadas fiestas del año litúrgico, principalmente Navidad, Reyes, Pascua, Pentecostés, Corpus e Inmaculada; pero también para algunos acontecimientos puntuales, tanto de orden religioso como civil: visita real a la catedral, de algunas reliquias, o beatificación de san Ignacio de Loyola, etc.⁷⁵ De la obligación de componer estas piezas habla ya Guerrero en el libro que escribió en su viaje a Jerusalén (1588-1589):

“...Y como tenemos los de aqueste oficio [=los maestros de capilla] por muy principal obligación componer *chanzonetas* y *villancicos* de loor del santísimo nacimiento de Jesu Christo, nuestro Salvador y Dios, de su Santísima Madre la Virgen María N. Señora...”⁷⁶

Aunque esta costumbre aparece documentada en la catedral de Sevilla cuando era maestro Guerrero, ello no quiere decir que no se practicara anteriormente; y era tan importante y necesaria que, cuando un maestro titular no podía llevarla a cabo por enfermedad o ausencia,

resultando en general esta forma: introducción (a veces sin ella), estribillo, copla, recitado y aria, o viceversa. Las obras solían cantarse a dos voces con acompañamiento general, más dos o tres coros, de los cuales el primero solía ser de solistas formado por voces agudas (TpTpAT); se añadían, además, instrumentos, que podía ser sólo el órgano, o bien dos violines y acompañamiento; o añadir a esto también el acompañamiento general; o dos violines más órgano, o esto más acompañamiento general en otra sección de la misma obra, etc. Estos comportamientos podemos verlos en Pedro Rabassa que solía componer 29 villancicos al año cuando era maestro de capilla de la capital hispalense. 2) Las *cantadas* presentan una estructura italiana y mixta a veces del tipo del villancico, aunque generalmente constaban de una sucesión de arias y recitado. 3) Los *tonos* suelen ser de tema profano o religioso y presentan ordinariamente una estructura mixta (con recitativos y arias) o tradicional al estilo de los villancicos, con tres secciones: introducción, estribillo y copla.

⁷⁵ Sobre estas piezas en el siglo XVI véase GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Francisco Guerrero...* 177-192; y sobre las del siglo XVII véase Ídem.: “Los villancicos de la catedral de Sevilla en el siglo XVII”, en ÁLVAREZ MÁRQUEZ, Carmen y ROMERO TALLAFIGO, Manuel (eds.): *Archivos de la Iglesia de Sevilla. Homenaje al Archivero D. Pedro Rubio Merino* (Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2006) 665-722. Se componían villancicos también en ocasiones especiales, incluso para fuera de la catedral.

⁷⁶ GUERRERO, Francisco: *Viaje a Jerusalén*, f. 3v. Véase el texto completo en GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Francisco Guerrero...* 751.

el cabildo se lo encomendaba al maestro suplente, a un cantor, al maestro de seises o a un músico, en general, capaz de realizarla.

“En este día... mandaron dar a Palomares, el que ha servido de enseñar y tener a los seises y de componer las chançonetas de Navidad y la Resurrección y Corpus Xti. Y a la entrada del Rey, por la ausencia del Maestro Francisco Guerrero, 30 ducados de remuneración”.⁷⁷

Los siglos XVII y XVIII constituyen el período de apogeo de estas formas en todas las iglesias de España e Hispanoamérica, hasta el punto de que bien puede afirmarse que, en el siglo XVII, el villancico fue un género altamente popular, y constituía la mayor parte de la producción musical española de la época. Por entonces, el villancico se convirtió en una especie de cantata de iglesia a uno, dos o más coros, recitativos, arias, solos, dúos, tríos y acompañamiento instrumental.⁷⁸ Al villancico del siglo XVI, se colocó ahora una introducción corta o “tonada”, generalmente a una voz de tiple, el estribillo se hizo más largo y complejo que en el villancico del siglo XVI, ya fuera a uno, dos o tres coros, y las coplas se acortaron y simplificaron musicalmente y fueron cantadas a una, dos o tres voces.

Del siglo XVII se conservan 670 pliegos impresos en la Biblioteca Nacional de Madrid, procedentes de la catedral de Sevilla.⁷⁹ Ellos recogen solamente el texto de los villancicos que se

⁷⁷ AC., libro 30, año 1571, f. 106. Años más tarde, bajo el magisterio de Francisco de Santiago, volvemos a encontrar la misma práctica: “Este día dieron veinte días de licencia al racionero Manuel Correa [racionero contralto de la capilla de música] para que haga las chanzonetas por enfermedad del Maestro de Capilla con obligación de acudir a la procesión y manuales” (AC., libro 56, 17-XI-1638, f. 126). Y por esto dio el cabildo “treinta ducados de ayuda de costa por el trabajo en la enfermedad del Maestro de Capilla que a tenido en el coro y cuidado en la composición de villancicos desta Pascua [de Navidad]” (AC., libro 56, 14-I-1639, f. 135).

⁷⁸ GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Los villancicos...* 709-711, 713-716 y 718-719.

⁷⁹ La gran cantidad de villancicos que debía componer el maestro de capilla cada año, exigía una cantidad realmente numerosa de textos, lo cual hizo surgir redes de intercambios de textos, como ocurrió en la Real Capilla, Descalzas Reales y Encarnación de Madrid, que también nutrieron, en gran medida, a la catedral de Sevilla y otros lugares. En ésta se utilizaron textos que después se emplearon en las catedrales de Toledo, Plasencia y Valencia. Pedro Rabassa interpretó el villancico *Venturoso pastor* en la catedral de Sevilla en 1744 y nuevamente en 1755, y Juan

cantaban principalmente en los maitines de Navidad, Reyes, Pascua, Pentecostés, Inmaculada y Corpus con sus Octavas, y en otras fiestas y acontecimientos, tales como Santas Justa y Rufina, la instalación de una imagen de San Blas, la canonización de san Fernando, las Octavas, etc. Los compositores de la música de estas piezas fueron los maestros de capilla Jalón, Sanz, Suárez, Tello y Salazar, como consta en dichos pliegos, aunque no se ha conservado la música de ninguno de ellos; además, hemos de notar que los villancicos de Pascua, según los mencionados pliegos, los cantaban los seises y se encargaba de componerlos el maestro de seises y no la capilla de música, como sucedía con los otros; seguramente se hacía así por ser éstos de menor categoría.⁸⁰

En el siglo XVIII, los maestros de capilla hispalenses debían componer casi treinta chanzonetas y villancicos al año: nueve eran para la festividad de Reyes, tres para la de Pentecostés, cinco para Inmaculada, otros nueve para Navidad y tres para festividades de Santos. Castro Palacios, maestro de ceremonias de la catedral hispalense a finales del siglo XVII, refiere que se cantaban nueve villancicos en Navidad y Reyes, aunque comenzaron siendo sólo cinco en esta última fiesta.⁸¹

“...la noche de Reyes (6 de enero) se colocaba el realejo junto a la reja del coro y allí se colocaba la “música” (=la capilla de música) y se repetían cinco villancicos de los nueve de Navidad, para que el pueblo gozase de ellos. A esto acudió un maestro de capilla con un villancico y otro y otro, y de este modo se fueron aumentando hasta nueve todos los Reyes, dejando los de Navidad, y se quitó el que se cantasen en aquel sitio, sino donde se cantaban los de Navidad”.⁸²

Pascual Valdivia, maestro de capilla de la Colegiata de Olivares (1760-1811), reutilizó la música de Pedro Rabassa y arregló varias de sus obras para su capilla desde 1760 hasta comienzos del siglo XIX (ISUSI FAGOAGA, Rosa: *La música en la catedral de Sevilla en el siglo XVIII: La obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica* (Universidad de Granada: Editorial Universidad de Granada, en CD-ROM, 2003) 542.

⁸⁰ GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Los villancicos...* 716-718.

⁸¹ Sobre el número de villancicos que se cantaban en la catedral de Sevilla en el siglo XVII véase GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Los villancicos...* 702-706.

⁸² CASTRO PALACIOS: *Tratado de algunas ceremonias...*, párrafo nº 100. La cita puede verse en DE LA ROSA Y LÓPEZ, Simón: *Los seises de la catedral de Sevilla. Ensayo de investigación histórica* (Sevilla: Imprenta de Francisco de P.

Los villancicos españoles, lo mismo que ocurrió con el gran motete francés de los siglos XVII y XVIII, logró imponerse en el Oficio, sustituyendo a los responsorios de maitines de Navidad y otras fiestas que hemos indicado anteriormente; incluso podían sustituir a los himnos y a los mismos salmos; en la Misa, se cantaban principalmente al ofertorio e incluso al gradual, después de la primera lectura También se cantaban en los conciertos sacros o “siestas”, con motivo de algunos santos patronos, o por ejemplo en el recibimiento del Rey, como se hizo en Sevilla, etc.⁸³

Era frecuente que el maestro de capilla pidiera al cabildo ciertos días de permiso para componer los villancicos, el Miserere y otras piezas destinadas a la Semana Santa, y que éste le concediera dos meses para las chanzonetas y villancicos de la Inmaculada, Navidad y Reyes y uno para las de Pentecostés y Corpus Christi.⁸⁴

“Leiose petición de Dn. Gaspar de Úbeda y Castellón Maestro de Capilla Raz. de esta santa Iglecia en que suplicava al Cavildo mandaze librar tres doblones para remunerar a tres personas que tocaron los violines en el Miserere que se canto esta Semana Santa

Díaz, 1904; reimpr. del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 1982) 73.

⁸³ Por entonces, estuvo a la orden del día celebrar las fiestas patronales de los gremios y oficios con una misa, una comida de hermandad y una “siesta” que podía ser por la mañana o por la tarde. El término “siesta” ya nada tenía que ver con la Hora de Sexta del Oficio, pues era sinónimo de “concierto religioso”, en sentido general; así por ejemplo era común que los gremios de artesanos de diversos oficios celebraran Misa en honor de su patrón y luego una “siesta” por la mañana o bien por la tarde.

⁸⁴ Lo normal eran dos meses de licencia para componer las chanzonetas y villancicos de la Inmaculada, Navidad y Reyes y al menos uno para las de Pentecostés y el Corpus, como dicen las actas capitulares: “Conzedió el Cabildo en conformidad de lo que otros años dos meses de lizenzia a el Maestro de Capilla para la composizi3n de los villancicos de la Concepzi3n, Natividad y Reyes” (AC., libro 91, 11-X-1715, f. 102). En 1769 Antonio Ripa, recién nombrado maestro de capilla tras la muerte de Pedro Rabassa, pidió al cabildo que “se le concediese los dobles, como los havia gozado D. Pedro Rabassa su mediato antecesor, para la composicion de los 29 Villancicos anuales, y poder producir algunas obras latinas, y contemplar no haze falta su asistencia, para los actos de facistol: mandó el Cabildo se lleve lo escrito de los últimos exemplares de dobles concedidos al Maestro de Capilla, con llamamiento (AC., libro 133, 10-IV-1769, f. 68v).

como era estilo y asimismo suplicava se le conzedieze un mes de lizenzia para la composizi3n de los villancicos de Spiritu Santo, asenzi3n y corpus Christi, y el Cavildo aviéndolo oído mando librar al contenido lo solito para el efecto que expresa, y le conzedio un mes de lizenzia para el efecto que pide en la forma ordinaria.”⁸⁵

Se ha venido sosteniendo que los villancicos religiosos tenían una vida efímera, debían ser compuestos por el maestro de capilla para cada ocasi3n, y no podían repetirse, salvo raras excepciones; esto es fundamentalmente cierto. Las obras en castellano se renovaban con frecuencia, casi anualmente, pero no es menos cierto que algunos compositores, tales como Pedro Rabassa, reutilizaron tanto textos como música en varias de sus obras, y prueba que este proceder tal vez no fuera tan excepcional, sino más bien un tanto generalizado en la música religiosa española del XVIII; algo lógico, por otra parte, si tenemos en cuenta la gran cantidad de villancicos que los maestros de capilla debían componer a lo largo del año. En las obras con el texto reutilizado, Pedro Rabassa mantiene también idénticas secciones musicales, y el mismo orden de interpretaci3n en los nocturnos y fiestas a las que se destinan. Entre los textos empleados y reutilizados por Pedro Rabassa hay algunos que usaron también al menos una veintena de compositores del siglo XVIII: Miguel de Ambicia, Joaquín Martínez, Juan Mont3n y Mall3n, Diego de las Muelas, Jaime Cassellas, Luis Serra y Phelipe Falconi.⁸⁶

b. El Miserere

En Sevilla, otra de las piezas importantes que debía componer el maestro de capilla era el Miserere (salmo 50), con el que se remataban los Maitines de Semana Santa, hasta que en 1956, con la reforma de la Semana Santa, la Sagrada Congregaci3n de Ritos suprimi3 el salmo 50 del Oficio de estos días.

La obligaci3n de componer el Miserere fue práctica del siglo XVIII, pues ningún documento de la catedral de Sevilla indica que los maestros del siglo XVII tuviera la obligaci3n de escribirlo. Pero se interpretaba, de manera muy solemne, en la catedral hispalense desde

⁸⁵ AC., libro 96, 19-IV-1720, f.96.

⁸⁶ ISUSI FAGOAGA: *La música en la catedral de Sevilla...* 404-405.

los comienzos del siglo XVIII, y encontramos en los libros de fábrica de 1704, por ejemplo, el pago a cinco músicos de fuera que lo sirvieron.⁸⁷ Además, el Miserere comenzó a aparecer, de manera abundante, en los inventarios históricos referidos a los maestros de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII.

El Miserere era simplemente un salmo polifónico a finales del XVI, pero fue creciendo en importancia desde finales del siglo XVII, y a lo largo de los siglos XVIII y XIX. De hecho, el Miserere de Alonso Lobo, a cuatro voces copiado en 1772, se interpretó durante algún tiempo el Sábado Santo,⁸⁸ alternando para ello polifonía y canto llano.⁸⁹ El maestro de ceremonias de la catedral, Castro Palacios, explicando cómo empezó a cantarse el Miserere solemnemente con orquesta en nuestra catedral, dice en el *Tratado de algunas ceremonias...* (de 1712):

“El Miserere la Semana Santa se cantaba por el libro [de facistol], como hoy se canta en las tinieblas de Sábado Santo. Un maestro de capilla lo puso en papeles y ponía algunos músicos en los órganos para que cantasen. Otro introduxo un realejo poniéndole un manteo encima para qv. sonase poco; hasta q[ue] el señor D. Luis Corbet, can[ónigo], el año de 1672, dio el clavicordio qv. oy sirve. Otro maestro puso en los púlpitos a los músicos. Otro dixo se hicieran unos tablados como de las comedias [o] para ver toros, y allí se colocaron los instrumentos”.⁹⁰

Adrián del Ossu (en 1687) indica que para cantar el Miserere, se repartían los músicos entre los órganos y los púlpitos, pero no dice expresamente si se trataba de obras a ocho o a más voces. Este autor indica que en el Miserere del Viernes Santo los cantores de la capilla de música se colocaban delante de un libro de facistol y alternaban con el coro de canto llano, mientras que en el del Miércoles y Jueves

⁸⁷ Archivo Capitular, Sección IV: Fábrica, libro de mayordomía de fábrica, n° 205, f. 7v-8r.

⁸⁸ Archivo Musical, Libro de Polifonía 14, ff. 33v-45.

⁸⁹ En varios versículos polifónicos aparece la indicación de "sencillo", un término que encontramos ya en el Renacimiento, y parece que se refiere aquí a la interpretación de cantores solistas (uno por voz) en oposición a la interpretación de la capilla de música completa.

⁹⁰ CASTRO PALACIOS: *Tratado de algunas ceremonias...* párrafo n° 94.

Santo no aclara si se cantaba en *alternatim*. De todos modos, sabemos que Salazar compuso varios Miserere a dos y tres coros.

El maestro de ceremonias Sebastián Vicente Villegas (1615-1636) subrayaba ya la presencia multitudinaria de sevillanos en el Oficio de Tinieblas, especialmente en el Miserere del Miércoles y Jueves Santo, con cuyo salmo finalizaba dicho Oficio, y nos ofrece esta interesante noticia:

“[Para la interpretación del Miserere] estarán repartidos los músicos en los órganos y púlpitos, con la disposición que a el Maestro de Capilla pareciere, atendiendo a la gravedad del tiempo y Iglesia en que los Oficios se celebran y el gran concurso que a ellos asisten”.⁹¹

Esta afluencia numerosa continuó a lo largo de todo el siglo XVIII, y fue en este siglo precisamente cuando adquirió gran popularidad su interpretación, hasta el punto de producirse desórdenes tales que el cabildo hispalense debió evitar recurriendo a medidas especiales. La razón de esta numerosa afluencia de fieles radica en que el Oficio de Maitines del Miércoles, Jueves y Viernes Santo, más conocido como Oficio de Tinieblas, terminaba con un rito muy del gusto del pueblo, que tenía lugar al finalizar el salmo 50 (el Miserere), situado al final de dicho Oficio solemne en la catedral.⁹²

La popularidad que había ido adquiriendo el Miserere en el siglo XVII, creció más en el XVIII como se ha dicho, y se multiplicó aún más a partir de 1837, convirtiéndose desde entonces en un acto típicamente sevillano. A este encumbramiento y conservación contribuyeron varias

⁹¹ VILLEGAS: *Libro 3º [de ceremonias] de Oficios propios...* (1620-1628), cap. VI, que se encuentra en el Archivo Capitular, Sección III: Liturgia, libro 36.

⁹² Consistía este rito “popular” en que, una vez apagadas las luces de la catedral, los asistentes evocaban el momento dramático de la muerte de Jesús con gran estruendo de matracas, palos y otros objetos, teniendo en cuenta que «desde la hora de sexta se extendieron las tinieblas... la cortina del templo se rasgó, la tierra tembló y se hendieron las rocas» (Mt. 27, 45). El pueblo no solía aguantar la larga duración de los Maitines, pero le gustaba participar en aquel dramático instante, llegando mientras se cantaba el Miserere, de manera que los maestros de capilla y el cabildo hispalense, al encontrarse con un auditorio masivo, comenzaron a cuidar con esmero, cada vez más, la escritura e interpretación del Miserere.

cosas: una de ellas el que el Domingo de Pascua, dos días después de la ejecución del Miserere (Miércoles y Jueves) comenzara la temporada de ópera en la ciudad con asistencia de cantantes, particularmente tenores que actuaban también en el Miserere.

III. La capilla de música

Lo que nosotros llamamos actualmente coro polifónico, se denominaba, desde el Renacimiento, “capilla de música” o simplemente “la música”, y desde el siglo XVI estaba formada por un grupo de cantores adultos, divididos en tiples, altos o contraltos, tenores y bajos o contrabaxos, que intervenían a las órdenes del maestro de capilla, para interpretar el canto de órgano. Pero al menos a partir de finales del siglo XVI, y sobre todo durante el Barroco, se integraron en ella también los instrumentos. Los niños no formaban parte por entonces del coro polifónico, aunque en ocasiones fuera necesario recurrir a alguno de ellos; pero en este caso, participaban como cantores de la primera o de la segunda voz de la capilla.

Tal como hemos dicho, la capilla actuaba en la liturgia solemne de la catedral, tanto en la Misa como en el Oficio, y además en ciertos servicios paralitúrgicos, especialmente en las procesiones que se realizaban dentro y fuera de la catedral.⁹³ En todas ellas se interpretaba un repertorio que ya Fernández de Castilleja y Guerrero trataron de que fuera “de la mejor música que ahora ay”, para lo cual no dudaron en renovar los libros de polifonía, puesto que “son muy antiguos y las obras dellos antiguas, y no aquellas que se cantan en la iglesias de todo el Reino”.⁹⁴ Una preocupación constante entre los maestros de capilla y organistas de la catedral hispalense a lo largo de los siglos.

La capilla de música de la catedral de Sevilla fue, ya en el siglo XVI, una de las más importantes de España, desarrollándose notablemente durante el mandato de Fernández de Castilleja, a quien Guerrero consideró como “el maestro de los maestros de España”. Pero alcanzó una cima aún más elevada todavía en la época de Francisco Guerrero, uno de los compositores más importantes de finales del siglo XVI. Y es que el cabildo hispalense no escatimó

⁹³ GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Francisco Guerrero...* 145-155.

⁹⁴ AC., libro 22, 7- X-1553, f. 74.

esfuerzo alguno, durante toda esta época, para conseguir los mejores cantores que existían en toda España;⁹⁵ y así siguió actuando a lo largo de los siglos.

“Este día el Sr. Rac. Don Joan Bonifaz requirio que hallandose muy falta de musicos la Capilla, y no siendo de la grandeza desta Sta. Iglesia mantenerla en esta conformidad, se sirviesse el Cavildo dar la providencia que fuesse servido en orden a este particular, para que los divinos officios se celebrassen con la debida pompa y magestad y no descaeciessen la grandeza y solemnidad que siempre se han estilado en esta Sta. Metròpoli, y su Sria. pareciéndole muy justo el reparo de dicho Sr. Rac. y muy de sus obligaciones y zelo, cometió al Sr. Can. Don Sebastián de Aristi, que por si y con asistencia del Maestro de Capilla hiziesse diligencias e inquiriesse saber donde se hallassen los músicos de mayor fama y mas estimados en su facultad para que llamados por el Cavildo a ser oído, se procurasse remediar la falta que de ellos se experimentava en la Capilla.”⁹⁶

La capilla de música de la catedral hispalense despertó siempre gran interés entre los músicos que trabajaban en España, y así continuó durante el período barroco, teniendo en cuenta la gran cantidad de aspirantes a un puesto en la capilla y que no obtuvieron plaza; en el siglo XVIII, esto ocurrió en torno a un centenar de casos. La capilla se nutrió ordinariamente con músicos llegados de distintos lugares de la provincia, y de otras españolas y del extranjero; en este caso, de varios portugueses e italianos, sobre todo avanzado ya el siglo XVIII.⁹⁷

La remuneración de los músicos por sus actuaciones en la catedral de Sevilla se incrementaba con algunas gratificaciones por actuaciones fuera de ella, especialmente en el caso de los miembros de la capilla de música. Era muy frecuente que la capilla de música de la catedral fuera contratada para solemnizar fiestas y celebraciones en otros

⁹⁵ Véase GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Francisco Guerrero...* 138-141.

⁹⁶ AC., libro 81, 17-II-1691, f. 29.

⁹⁷ A lo largo del siglo XVIII, la mayoría de los tiples primeros eran italianos, los bajos portugueses, y llegaron a Sevilla procedentes de la corte de João IV de Portugal (1640-1654). Sin embargo, las cuerdas de contraltos y tenores se nutrieron de cantores españoles.

templos (parroquias, conventos, hospitales, sagrarios, etc.), tanto dentro como fuera de la ciudad; unas veces toda la capilla y en la mayoría de los casos algunos de sus cantores. De todos modos, lo primero siempre era atender a las celebraciones de la catedral, como es natural.⁹⁸

“Este día dio el Cabildo licencia a Juan y Antonio de la Peña y Pedro Colón, músicos, y a Miguel García y a Antonio Pérez, ministriles, para que puedan esta Cuaresma ir a cantar algunos Misereres fuera de esta Santa Iglesia no ganando los días que se ocuparen y habiendo de acudir a las fiestas comunes primero.”⁹⁹

Los músicos recibían unos salarios de acuerdo con el puesto que ocupaban y con sus habilidades, por este orden: en primer lugar el maestro de capilla, después el organista primero, el maestro de seises, los cantores, ministriles y finalmente los instrumentistas de cuerda. Por otra parte, los músicos extranjeros de la capilla recibían un salario más elevado que los españoles. En los años cuarenta del siglo XVIII, la hacienda de la Fábrica de la catedral de Sevilla comenzó a tener problemas para costear algunos gastos de su capilla de música, debido a los grandes desembolsos realizados por entonces, entre ellos los derivados de la Guerra de Sucesión (1701-1713); una situación que será aún más sangrante en el siglo XIX con la desamortización de Mendizábal (1836-1837).

1. Número de cantores

Resulta difícil determinar, de manera precisa, el número de cantores de la capilla de música, debido al frecuente trasiego de éstos y a sus ideas y venidas a diferentes iglesias. Aún más complejo es saber su composición por cuerdas o en su totalidad; esto es, el de los que actuaban en las celebraciones, no sólo los fijos o titulares de la capilla, sino también en su conjunto. Con todo, si nos apoyamos en los datos que aportan los libros de salarios y las actas capitulares, podemos hacernos una idea relativa, pero bastante ajustada, sobre el

⁹⁸ Sobre la época de Guerrero puede verse GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Francisco Guerrero...* 152-155.

⁹⁹ AC., libro 59, 9-III-1647, f. 47.

número de cantores de la catedral hispalense; una de las capillas más importantes y con mayor número de cantores de España.¹⁰⁰ Además, todos los miembros de la capilla de música de finales del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII eran clérigos, aunque es verdad que encontramos algunos cantores e incluso organistas segundos laicos;¹⁰¹ pero esto no fue lo normal en la historia de la capilla de música de la catedral de Sevilla.¹⁰² En efecto, los “músicos de voz” o cantores, tanto racioneros como asalariados, o bien estaban ordenados o debían ordenarse en el plazo de un año, y si se casaban el cabildo los despedía, como indica una decisión tomada por el cabildo en 1763.¹⁰³

¹⁰⁰ ISUSI FAGOAGA, Rosa: *La música en la catedral de Sevilla...* 76-77. En las tablas del Apéndice de esta tesis se pueden ver los músicos de 1700 a 1775.

¹⁰¹ Sabemos que el contralto Íñigo de Miranda, de la época de Guerrero y de Lobo (17-XII-1582 al 9-IX-1611: Libro de Salarios, nº 324, f. 94v) fue casado: “Este día mandaron dar a D. Ysavel de Miranda mujer que fue de Yñigo de Miranda Cantor de esta Sta. Igl. veinte y quatro reales de limosna” (AC., libro 46, 7-X-1611, f. 44). También lo fue Juan Castillejo, tenor de Córdoba con el maestro Francisco de Santiago y recibido el 18-I-1621 (AC., libro 51, 18-I-1621, f. 3v): “Este día dieron 12 días de Liz a Juan de Castillejo cantor [tenor] para ir a Córdoba a llevar a su mujer por orden de los médicos que está muy mala con que aia buuelto para la vigilia de Pascua.” (AC., libro 51, 23-XI-1623, f. 198v). Años más tarde encontramos a Francisco Sanmartín, que era bajo casado y entró en la capilla en 1675. Hubo también algún otro cantor casado, incluso después de la prohibición del cabildo de 1763, pero fueron siempre casos esporádicos, y otros que realizaron el examen de aptitud pero no fueron admitidos precisamente por estar casados: “El Sr. Canónigo D. Justino de Neve propuso al Cabildo que respeto de la buena voz que demuestra tener Estevan de la Peña collegial hijo de Pedro de la Peña músico contralto que fue desta Sta. Iglesia parece que el Cabildo le debía relevar de algunas cargas que como tal collegial tiene para que con más comodidad pueda estudiar canto de órgano y gramática pues la voz que tiene será malograda no estudiando. y el Cabildo se mandó llamar para determinar en la dicha proposición.” (AC., libro 73, 3-7-1675, f. 46).

¹⁰² La admisión o no de cantores y organistas casados fue cambiando y alternándose con los años. Así en el siglo XVII, existen referencias en las actas capitulares de músicos casados, pero esta práctica cambió a comienzos del siglo XVIII y así aparece reflejada en los edictos de oposiciones; incluso el cabildo hispalense se planteó el problema (AC., libro 89, 26-I-1707, f. 18; AC., libro 89, 31-VIII-1707, f. 170). Esta norma fue bastante común en las catedrales españolas y lo normal era que al menos debían ordenarse en el plazo de un año o el año en que eran admitidos como músicos en la catedral.

¹⁰³ “Acordó el Cabildo que por justos motivos que para ello tiene, yo el infrascripto como Protector de Música, junte la Capilla, y les intime que de oy en adelante en sabiendo el Cabildo que algún Musico de voz se ha casado secreta o públicamente por el mero hecho sea despedido” (AC., libro 129, 15-VII-1763, f. 188v).

Todos los que ejercían un oficio o ministerio en la catedral eran admitidos mediante ciertas pruebas de aptitud, y así se hacía también con los que interpretaban el canto llano, el canto de órgano, con los ministriles y los seises; mediante este examen u oposición, los aspirantes demostraban su habilidad en el canto y su preparación para desempeñar el cargo encomendado, aunque existían excepciones que se aplicaban cuando se trataba de personas sobradamente conocidas y prestigiosas; tal ocurrió, por ejemplo, con Guerrero e incluso con todos los que le siguieron como maestros de capilla durante el siglo XVII.

Cuando Guerrero asumió el cargo de maestro de capilla, después de cuarenta años de cantor, el número de intérpretes de la capilla de música se había elevado considerablemente, pues la capilla que dirigía Guerrero, a finales del siglo XVI, constaba de cinco tiples, tal como indican las actas capitulares; en total, una capilla compuesta por 16 cantores, divididos en: cinco tiples, cuatro altos, cuatro tenores y tres bajos, y lo mismo durante el magisterio de Alonso Lobo. En el período Barroco, parece que fueron en torno a 16 los cantores asalariados, si bien es verdad que a medida que avanzó el siglo XVII fue decreciendo el número, y el cabildo necesitó cada vez más esfuerzos para mantener el mínimo de cantores necesarios en la capilla. Esto llama la atención, pues es lógico pensar que con la llegada de la policoralidad aumentaría el número de cantores en las capillas de música, pero esto no es siempre cierto, y así ocurrió en Sevilla.¹⁰⁴ Los documentos confirman un descenso, a medida que fue avanzando el siglo XVII, y la tendencia a agudizarse cierta crisis, a pesar de los esfuerzos del cabildo por mantener el número de cantores

Los ministriles, sin embargo, eran casados por lo general y los padres solían enseñar el oficio a sus hijos; de modo que era frecuente que existieran varios instrumentistas dentro de la misma familia.

¹⁰⁴ Las actas capitulares nos indican la participación de cantores externos, por ejemplo de Pedro Ortega "que trabajó en las chanzonetas destas paschuas" y era de la colegiata del Divino Salvador (AC., libro 49, 11-II-1617, f. 10v). El caso siguiente es llamativo y nada frecuente: "Este día cometió el cavildo a los señores deán. Arcediano de Sevilla, mayordomo y contador de fábrica, que para la Semana Santa que su Magestad a de estar aquí se pida prestada a la iglesia de Jaén al racionero Salas, tenor, y se embíe a llamar a Vilches, racionero de Toledo, y a Jaime de la Hoz a Madrid que con estas voces y los racioneros tiples que el cavildo de señores canónigos an llamado estava bastantemente cumplido el servicio de la Iglesia." (AC., libro 52, año 5-II-1624, f. 5v).

de los años anteriores. Esto ocurre, sobre todo, en los bajos de la capilla, observándose una clara propensión hacia la casi desaparición de éstos a finales de la primera mitad del siglo XVII. Ante esta escasez de “contrabaxos”, el cabildo intensificó, en muchos casos, la búsqueda de instrumentistas que remediaran la falta de voces humanas; concretamente del bajón, aunque es también bastante probable que esta voz de la capilla se confiara a los veinteneros o/y capellanes de coro, grupos cuyas voces califican frecuentemente las actas capitulares de graves y profundas. Por otra parte, durante este siglo, aumentó el prestigio y la preponderancia de los tiples con respecto al resto de las voces de la capilla; de hecho, Juan de Loaysa indica que cuando él entró en la catedral de Sevilla sólo había racioneros tiples y no de las otras tres cuerdas.¹⁰⁵

Resulta significativo que todos los tiples primeros del siglo XVIII fueran italianos y que fuera desde comienzos del siglo XVII cuando aparecieran con frecuencia los cantores capones (*castrati*); un gremio muy apreciado, pues no mudaban de voz y, después de ejercer como seises, podían pasar al grupo de cantores en la capilla de música, asegurándose su permanencia en ella por muchos años.¹⁰⁶

El carmelita Francisco de Santiago (1617-1643) parece que contaba con 16 cantores y que sus obras a ocho voces eran interpretadas por un par de cantores por voz como máximo. Con Luis Bernardo Jalón (1643-1659) los cantores descendieron hasta 13 aproximadamente, tendiendo a mantenerse los tiples y a disminuir los bajos, hasta el punto de que en su capilla sólo existía un cantor bajo y cuatro bajones, de los cuales uno tañía siempre la parte del bajo con la capilla de música. Con Juan Sanz (1661-1673) los cantores siguieron siendo unos 13: seis tiples, tres altos, unos tres tenores y un bajo; con Alonso Xuárez (1675-1684) entorno a 12, durante los primeros años (cinco tiples, dos o tres altos, tres tenores y un bajo), y hacia 1684 nueve o diez, a causa de la crisis por la que pasó el cabildo ese año.¹⁰⁷

¹⁰⁵ LOAYSA, Juan (1633-1709) en su *Tesoro de noticias*, cap. 31 (Biblioteca Capitular y Colombina, sign. 57-4-8).

¹⁰⁶ DE LA ROSA Y LÓPEZ: *Los seises...* 136-137 y 145. Más información sobre los *castrati* en las catedrales puede verse en MEDINA ÁLVAREZ, Ángel: *Los atributos del capón: imagen histórica de los cantores castrados en España* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias musicales, 2003).

¹⁰⁷ Aunque los racioneros solían ser uno por cada voz, con el maestro Alonso Xuárez había dos racioneros tiples, tal vez debido a la mayor escasez de éstos y al cultivo y aprecio por los virtuosos de esta voz.

Finalmente, Salazar (1685-1709) contó en su capilla únicamente con 9 cantores, existiendo sólo un bajo (más uno o más bajones).¹⁰⁸ De hecho, al año siguiente de la llegada de Diego de Salazar a ocupar el magisterio de capilla (1685-1709) fue necesario afinar el clave para suplir la gran falta de voces de la capilla de música.

“Este día mando el Cabildo que el Clavisimbalo se afine para esta Semana Santa tan solamente por la necesidad que el Maestro de Capilla a representado ai de vosses.”¹⁰⁹

Llama la atención que Salazar tuviera siete cantores tiples de 1685 a 1709, aunque al comienzo de su magisterio hubiera generalmente tres, y quizás dos desde 1696, a los que hay que añadir tres tenores durante la mayor parte su magisterio, y un solo bajo: Juan de la Puerta (1695-1706). Por eso fue necesario que reforzaran esta voz los bajones, veinteneros o capellanes de coro.

De los documentos del archivo de la catedral de Sevilla se deduce que la capilla hispalense la componían nueve cantores en torno al año 1700: tres tiples, dos contraltos, tres tenores y un bajo, y que durante el siglo XVIII, en general, lo formaba una media de diecisiete cantores; al parecer, el mismo número que hemos visto a finales del siglo XVI y comienzos del XVII. Pero a veces no superaron los diez en total: tres tiples, tres contraltos, tres tenores y un bajo, aparte de alguno eventual de refuerzo.¹¹⁰

Aquí tenemos un testimonio claro, perteneciente al año en que entró Gaspar de Úbeda (1710-1724) de maestro de capilla, en el que el

¹⁰⁸ Tengamos en cuenta que casi todas las composiciones de Salazar son a doble coro, y por tanto es lógico pensar que existirían al menos ocho cantores. Pero no olvidemos que era común la incorporación ocasional de cantores de fuera, la sustitución de las voces por ministriles, y la composición del segundo coro, de tal manera, que tanto el primero como el segundo, interpretaran la misma música, aunque ambos estuvieran separados en el espacio. Esto es lo que ocurre en el *Alabado* de Sanz, por ejemplo, y por tanto, con doce cantores, se podían interpretar muchas obras.

¹⁰⁹ AC., libro 78, 28-III-1686, f. 31v.

¹¹⁰ No olvidemos que la capilla de música podía reforzarse con ministriles o/y cantores de dentro y fuera de la catedral hispalense. De hecho, era frecuente recurrir a los intérpretes del canto llano (sochantres, veinteneros, capellanes de coro y salmistas) para engrosar el número de cantores, sobre todo de bajos y tenores de la capilla de música.

cabildo ordena que se unan y refuercen al único bajo existente un par de bajones o más si fueran necesarios.

“En este mismo día mando el Cabildo que para las festividades y demás funciones que concurrían en esta Semana Santa se soliciten dos vajones o más si fueren necesarios que sirvan en ellas, respecto de hallarse la Capilla de Música tan solamente con uno, y asimismo una voz de tenor que hace falta para cantar los Misereres.”¹¹¹

A este número se añadía un nutrido grupo de instrumentistas, que en general solían tocar varios instrumentos, hasta formar un total de unos 25 músicos; un conjunto mayor que el de muchas catedrales españolas de la época, pero difícil de precisar, aunque en siglo XVIII debieron de formarlo de dos a seis bajones, dos chirimías y cornetas, dos oboes y seis violines y violones, aparte de los dos organistas: uno primero y otro segundo, que tañían los dos órganos en las fiestas de primera clase.¹¹² Y al frente de toda la actividad musical catedralicia estaba como máximo responsable el maestro de capilla, que componía las obras necesarias para el culto religioso y dirigía los ensayos de los músicos.

Ya hemos señalado que la capilla de música pasó por fases en las que estuvo francamente necesitada de músicos, de modo que las plazas que en el siglo XVII eran fijas, ocupadas por titulares o “racioneros”, ahora se convirtieron en asalariadas y, para completar el número necesario, fue normal recurrir puntualmente a una serie de músicos contratados de dentro de la catedral e incluso de fuera de ella.¹¹³

¹¹¹ AC. Libro, 90, I-IV-1710, f. 49.

¹¹² Así se deduce de las citas que aparecen en las actas capitulares.

¹¹³ Esto ocurrió en 1708, por ejemplo, cuando la necesidad de músicos fue tan grande que no se podían solemnizar las celebraciones de manera conveniente: “Este día el Sr. Deán D. Alonso de Baeza y Mendoza; hizo al Cabildo representación del estado, a que avia venido la Capilla de Música desta Sta. Iglesia, pues si no es valiéndose de Músicos e Instrumentos de fuera, no avía función en esta Sta. Iglesia que se pudiesse cumplir con el aparato y decencia, que siempre se acostumbra, y que así el Cabildo procurasse dar remedio eficaz para restablecer, y aumentar en número de Músicos y de Instrumentos, de suerte que ubiesse en esta Sta. Iglesia, siquiera los presisos para el cumplimiento de las obligaciones y funciones públicas; Y aviendo oydo su Sria. dicha proposición; mandó que el Cabildo se llamase para oyrlo y que juntamente se lleve lo scrito cerca de casos semejanter” (AC., libro 89,

“Este día el Sr. Can. D. Diego de Victoria hizo desistimiento del encargo que el Cabildo le avía dado de solicitar voces e instrumentos para la Música y Capilla desta Sta. Iglesia, Y el Cabildo de conformidad lo admitió, y exonero a dicho Sr. Deste cuydado. Asimismo cometió el Cabildo al Sr. Arcediano de Sevilla se informe del Maestro de Capilla de las voces o Instrumentos que necesita traer de fuera, para cumplir las funciones de Semana Santa.”¹¹⁴

Las actas capitulares reflejan este descenso de cantores en la capilla de música que hemos indicado, particularmente en determinados momentos. En 1673 se necesitaban seis cantores, pero el maestro Tello sólo había podido contactar y conocía a un tenor que estaba en Toledo:

“Este día mando el Cabildo entrar al Lizenciado Miguel Tello Maestro de Capilla de esta Sta. Iglesia... el Sr. Deán, en nombre del Cabildo le dijo quan gustoso se hallava con su Benida y que fiaba de su capacidad y buenas prendas, dispondría el que la Capilla bolbiese a aquel ser antiguo que tubo que viesse las bozes que azían Mayor falta y si tenía notizia de algunas la diese y su parecer sobre todo,... Y que en quanto a la Capilla era zierto estaba muy acabada por falta de Bozes y que para formarla tal qual era nezesario para la Grandeza y autoridad de tan Gran Iglesia por lo menos eran nezesarias seis bozes, Dos tiples, Dos contra altos y dos tenores que le parecía fuesen llamados a ser oydos y que no contentando seles podía dar una Aiuda de costa para el Biaje, pues él... solo tenía experienzia de un Thenor que estava en la Sta. Iglesia de Toledo por haver Cantado debajo de su compas, que se llamava Juan de Campos y se avía

18-VI-1708, f. 98). Y se trató de esta propuesta que presentó el señor deán: “...se leyeron los autos, que hablan de cassos semejantes, y son los de 31 de Agosto y 11 de Septiembre de 1671 = 3 - 8 de febrero y 24 de Marzo de 1672 = 4 de Julio de 1673 = 17 y 20 de Febrero de 1677 = 18 - 25 de Septiembre de 1679 = y 2 de Octubre - 20 de Noviembre del dicho año = Los quales oydos por el Cabildo le parecio conveniente a su Sria. que entrase el Maestro de Capilla e Informase de lo que presiamente nezesitaba para restablecer la música, aviendo entrado en Cabildo y tomado asiento; dixo [el maestro Salazar] que no podía subsistir la Música, que oy avia, sino se entraban dos Contraaltos de Primero choro; dos Tiples de primero choro; Y dos Ministriles – uno Baxón, que sepa tocar Chirimía, que llaman de tenor - Y el otro, que sea chirimía de tiple...” (AC., libro 89, 22-VI-1708, f. 100v).

¹¹⁴ AC., libro 89, 8-III-1708, f. 42v.

Criado en esta Sta. Iglesia, que era diestro de mucha Gala y bastante voz para un quatro y un berso solo... y haviendose ydo dicho Maestro el Cabildo de conformidad Rezivió por Músico Thenor de esta Sta. Iglesia a Juan de Campos con setezientos ducados de salario en cada un año”¹¹⁵

Incluso se quedaron vacantes nada menos que tres plazas de racioneros, y el 19 de febrero de 1685, el cabildo mandó que se pusieran edictos para cubrir las tres vacantes:

“Este día mandó el cabildo se pongan edictos y se remitan a todas las iglesias y unibersidades de Castilla y León para las tres medias raciones de música que están vacas y me cometió a mí, el infraescrito secretario, haga diligencia de voces y dé quenta al cabildo.”¹¹⁶

Siguió esta misma situación poco más de diez años más tarde, y para remediar la falta de cantores de la capilla, el cabildo determinó, el 21 de enero de 1692, que se buscaran cantores de todas las voces (tiples, contraltos, tenores y bajos), pues la capilla se hallaba muy necesitada.

“Comettió el cavildo al señor racionero don Diego de Vittoria aga diligencias con todo cuydado y solicite voces de todas las cuerdas para la capilla y en teniendo noticia de alguna buena voz dé quenta al cavildo.”¹¹⁷

Dada la necesidad de cantores, el cabildo ordenó que el maestro recurriera a alguno de los veinteneros cuando fuere necesario para la capilla.

“Este día la Diputación de Seremonias hizo relación como en virtud de la comisión que el Cabildo le tenía dada para la forma en que se cantarían las Completas Solemnes esta quaresma había sido

¹¹⁵ AC., libro 72, 24-VII-1673, f. 53.

¹¹⁶ AC, In sacris, libro, 251, 19-II-1685, f. 157. También estaban vacantes tres de ellas en 1708 (AC., libro 89, 3-II-1708, f. 22).

¹¹⁷ AC., libro 81, 21-I-1692, f. 9.

necessario haser nueva composición de ellas según las vosses que de presentte ay y juntamente que entrassen algunos XXº, y el Cabildo mando que en dicha forma se ejecute y que los Veinteneros asistan a la Capilla siempre que fuere necesario.”¹¹⁸

Y para facilitar la llegada de cantores a la capilla de música, fue bastante frecuente, ya desde el siglo XVI, que el cabildo ofreciera a los aspirantes una ayuda de costa, para el camino de vuelta, a todos aquellos que una vez realizadas las pruebas pertinentes no agradaran al jurado. Así se hizo, por ejemplo, el 21 de febrero de 1691.

“...y nombró [...] a Juan Bonifaz para que aga diligencias de saber donde se hallan los músicos de mejor voz y fama, y dé quenta al cabildo, acordando assimismo que los músicos que vinieren a ser oídos, y no se recibieren se les dé una aiuda de costa.”¹¹⁹

Esta situación que hemos visto, a medida que avanzaba el siglo XVII, perduró también durante el XVIII,¹²⁰ aunque en ocasiones la demanda era general y no se especifican las voces o instrumentos que

¹¹⁸ AC., libro 78, 22-III-1685, fol. 30v. Esto mismo se ordena un par de meses más tarde para las otras fiestas: “Este día el Sr. Prior Diputado más antiguo de Seremonias propusso era necessario hacer algunas composiciones para las festividades de Ascensión, Sto. Rey, y Corpus, y las demás que por aora fueren necessarias según el estado de vosses en que ael presente se hallaba la Capilla y el Cabildo cometió a la Diputación de Seremonias reconosca las que fueren necessarias y de la Providencia que le paresiere.” (AC., libro 78, 21-V-1685, f. 52v).

¹¹⁹ AC., libro 81, 21-II-1691, f. 30. Este proceder de pagar el viaje a los cantores que acudían a realizar las pruebas de admisión era muy frecuente en el cabildo hispalense: “Estando el Cabildo llamado para conferir en la proposición del Sr. D. Juan Bonifaz Rac. fechada en 31 de Agosto próximo pasado, mando, para remediar la falta de buenas voces con que esta la Capilla, que el Maestro de ella y el Rac. Organista llamen para ser oídos los músicos que uviere de oposición en España asegurándole que el Cabildo les dará aiudas de costa competentes a los gastos de su viaje.” (AC., libro 71, 11-IX-1671, f. 67). Lo mismo ocurrió con respecto a un contralto de Zamora: “... el Cabildo [...] tenía noticia que en la Santa Iglesia de Zamora avía un Músico contralto de muy buena voz y que hallándose la Capilla de Música desta Santa Iglesia con mucha falta de dicho contralto, siendo el Cabildo servido se inbiaría a llamar al susodicho: Y aviéndolo oydo el Cabildo cometió a dicho Sr. le escriba venga a ser oydo, que pareciendo bien se le dará el salario competente, y de no se le dará una ayuda de costa.” (AC., libro 88, 29-V-1705, f. 62v).

¹²⁰ ISUSI FAGOAGA, Rosa: *La música en la catedral de Sevilla...* 92.

eran necesarios, como ocurrió en 1705 y 1707.¹²¹ Por eso el maestro de capilla tuvo que recurrir a algunos cantores de fuera de la catedral; una práctica habitual como se deduce del siguiente texto de las actas capitulares.

“Este día el Sr. Deán hizo proposición ael Cabildo sobre los músicos de afuera que an travajado en el choro las completas solemnes de quaresma y la semana santa, para que el Cabildo mande librarles lo mismo que el año pasado: Y aviándola oydo el Cabildo mando se les libre lo sólito”.¹²²

El cabildo hispalense siguió teniendo problema para encontrar cantores. El siglo XVIII comenzó estando vacantes tres raciones de cantores de la capilla de música; precisamente las mismas que hemos visto ya el acta capitular de 1685.

“Este día estando el Cabildo llamado ante Diem para oyr a la Contaduria mayor y Sr. Can. Doctoral, cerca de quien se deven aplicar las raciones de Música que están vacantes, dichos señores por el quaderno de Contaduría hicieron relación de que en vista de los exemplares de 20 de Mayo de 1676, 26 de Enero de 1685, 12 de Agosto de 81 y 9 de Jullio de 1691. Eran de parecer y dictamen, que de tres medias raciones, que al presente están vacantes: las dos dellas, que son las que tenían D. Joseph Torner y D. Juan de la Puerta; se apliquen desde 1º de Henero deste año por el tiempo de la voluntad del Cabildo a la Fabrica desta Santa Iglesia; por Gracia, y en la misma conformidad que se a executado en otras ocasiones; Y que la tercera, que es la que vaco por muerte de D. Agustín Leandro se aplique al Cuerpo de Hacienda de la Mesa Capitular; Lo qual oydopor el Cabildo lo aprobó, mandando que se execute en la conformidad que se propone.”¹²³

Esta falta de miembros de la capilla (cantores e instrumentistas) fue más frecuente en el caso de las actuaciones solemnes de la Semana Santa.

¹²¹ AC., libro 88, 3-III-1705, f. 30v; y también AC., libro 89, 22-VIII-1707, f. 162.

¹²² AC., libro 88, 22-IV-1705, f. 47v.

¹²³ AC., libro 89, 3-II-1708, f. 22.

“Este día el Sr. Can. D. Diego de Victoria hizo desistimiento del encargo que el Cabildo le avía dado de solicitar voces e instrumentos para la Música y Capilla desta Sta. Iglesia, Y el Cabildo de conformidad lo admitió, y exoneró a dicho Sr. Deste cuydado. Asimismo cometió el Cabildo al Sr. Arcediano de Sevilla se informe del Maestro de Capilla de las voces o Instrumentos que necesita traer de fuera, para cumplir las funciones de Semana Santa.”¹²⁴

2. Cantores de la capilla

No todos los cantores de la capilla de música gozaron de la misma importancia, sino que existían diversas categorías: unos eran “medioracioneros” y otros asalariados; incluso había algunos eventuales que ayudaban a la capilla de música en determinadas ocasiones y circunstancias; cuando se les requería, en celebraciones especiales y momentos puntuales.

a. Racioneros

Los cantores racioneros eran músicos “eminentes” y de prestigio que, aunque no tenían voz ni voto en el cabildo, podían ocupar un lugar en los asientos altos del coro con los demás beneficiados. Percibían una retribución económica fija y más elevada que los cantores asalariados,¹²⁵ teniendo en cuenta que ellos eran los titulares y solistas de cada una de las cuatro cuerdas de la capilla.¹²⁶ Los racioneros eran normalmente cuatro en las catedrales españolas: uno por cada cuerda vocal (SATB); pero las catedrales difieren en la fecha en que se crearon estas medias raciones.¹²⁷ Sin embargo, en la catedral de Sevilla parece que fueron ocho a mediados del siglo XVI: dos por

¹²⁴ AC., libro 89, 8-III-1708, f. 42v.

¹²⁵ La bula en la que se concede la ración a “un cantor eminente” puede verse en el Archivo de la Catedral, Sección IX: Fondo histórico general, legajo 110, 2-3; y en el Legajo 198, expediente tercero. Se especifican las condiciones que debían reunir los opositores a la media ración de contralto.

¹²⁶ Estas cuatro raciones de cantores constituían la base y fundamento de las cuatro cuerdas vocales en la capilla de música de la catedral, se mantuvieron a lo largo de la historia; incluso en los planes restrictivos realizados por Arquimbau y Eslava, en el siglo XIX, pero desaparecieron varias de éstas en el Concordato firmado por Isabel II y Pío IX en 1851.

¹²⁷ GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Francisco Guerrero...* 123-125.

cada cuerda, aunque no está del todo claro respecto de la cuerda de tenor;¹²⁸ luego, en el siglo XVII había dos raciones de tiple, y en el XVIII parece que había tres raciones de tiple: una de tiple primero y dos de tiple segundo.¹²⁹

El cabildo de Sevilla decidió instituir tres plazas de cantores medio-rationeros (tiple, tenor y contrabajo) en 1518,¹³⁰ pero no se llevaron a efecto, de manera oficial, hasta el 25 de septiembre de 1560 por bula de Pío IV.¹³¹ Con ello, se pretendía que la capilla de la catedral de Sevilla contara con buenas voces y pudiera ofrecer "la mejor música del Reino"; más tarde, se añadió la de contralto por bula de Gregorio XIII (13 de febrero de 1572);¹³² de esta forma, quedaron establecidas las cuatro medias raciones: para tiple, contralto, tenor y bajo o contrabajo. Además de los cuatro cantores indicados, en Sevilla también eran medio-rationeros el sochantre, el organista y el maestro de capilla, que compartía una ración entera con los seises, destinada, en este caso, al cuidado y educación de éstos.

Las cuatro medias-rationes de cantores se intercambiaban, pasando de una a otra cuerda de la capilla, según las necesidades

¹²⁸ GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Francisco Guerrero...* 123-125.

¹²⁹ ISUSI FAGOAGA: *La música en la catedral de Sevilla...* 92. Así se deduce de la lectura de las actas capitulares del siglo XVIII.

¹³⁰ El cabildo planteó primero el tema (AC., libro 10, 9-VIII-1518, f. 163). Luego, el 12 de diciembre, el deán y cabildo elevaron una petición a Pío IV en la que pedían la creación de tres medias raciones, ya que ello supondría gran alivio a la fábrica de la catedral. Los señores capitulares propusieron para ello la división de una canonjía vacante en tres partes; con ello se pagaría el coste de las tres medias raciones.

¹³¹ Pío IV concedió tal petición al cabildo hispalense. Archivo Municipal de Sevilla: Sección Conde del Águila, tomo 9; también puede verse Archivo Capitular, Sección IX: Fondo histórico general, canónigos in sacris, leg. 198 (1): Pleito con los racioneros por la creación de tres medias raciones para músicos famosos (1560-1588).

¹³² La bula la concedió Gregorio XIII, a petición del cabildo, para que se proveyera la media ración que había tenido Diego Bejarano "perpetuamente para un músico famoso" mediante edictos, examen de suficiencia de vos, etc. Archivo Capitular: Sección IX: Fondo histórico general, legajo 110, 2, 3. No está del todo claro si la cuerda de contralto debía ser la beneficiaria de dicha media ración, pues la citada bula sólo dice que es para "un cantor eminente" o un "músico famoso"; pero es verdad que en el Legajo 198, canónigos in sacris (2) expediente tercero, aparece un documento en el que se especifican las condiciones que debían reunir los opositores a la media ración de contralto. En el documento primero del legajo 198, se halla el pleito con los racioneros sobre la creación de tres medias raciones para músicos famosos (1560-1588).

concretas, los momentos históricos, las situaciones y necesidades del cabildo de la catedral hispalense. Y así, no había problema en suprimir la de bajo, por ejemplo, durante algún tiempo, y añadir ésta a la cuerda de tiple, pasando así la capilla de música a tener dos triples racioneros y ninguno en la cuerda de bajo.¹³³ Una flexibilidad que encontramos a lo largo de los siglos sin que ello suponga problema alguno.

La lista de eminentes cantores racioneros de la capilla musical de la catedral hispalense es muy amplia.¹³⁴ Podemos mencionar, por ejemplo, a Francisco Guerrero que fue contralto de la capilla de música durante treinta y dos años (de 1542 a 1574), y a José Torner que fue tiple durante cincuenta años (de 1691 a 1740), si exceptuamos un par de años que estuvo en Córdoba (1706-1708).

b. Cantores asalariados

Aparte de los cuatro “racioneros”, existía otro grupito de cantores “asalariados” que actuaban junto con los “racioneros” y constituía el número más numeroso de la capilla. El número de cantores asalariados de la capilla de música reflejaba indirectamente el prestigio de que gozaba una determinada capilla en España, y sabemos que una de las que poseyeron mayor predicamento fue ciertamente la de Sevilla. De hecho, la Capilla Real de Madrid fue tal vez la más importante del momento, y su plantilla de cantores, a finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, era similar a la de Sevilla.¹³⁵ No tenemos datos sobre el número exacto de cantores de la Capilla Real durante el siglo XVII, pero sabemos que la hispalense fue experimentando un notable descenso, incluso hasta reducirse su número aproximadamente a nueve. Lo cierto es que, a finales del XVII y comienzos del XVIII, la crisis afectó a ambas capillas de música, pues por entonces existían sólo seis cantores en Madrid,

¹³³ Las actas capitulares incluso dicen que esto era un aliciente para atraer a los cantores de la cuerda de tiple, tan codiciada como escasa.

¹³⁴ Del siglo XVI pueden verse varios nombres, en GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Francisco Guerrero...* 129-134. Cf. además las páginas 138-141 sobre la calidad de la capilla de música hispalense.

¹³⁵ A los 16 cantores de la época en que Alonso Lobo fue maestro de capilla, se le podían sumar algunos capellanes de coro, veinteneros y otros músicos de afuera, contratados ocasionalmente y para actuaciones más o menos puntuales; e incluso algunos seises.

aunque nominalmente debían ser catorce, dado que existían ocho plazas vacantes.

c. Cantores contratados

A los cantores que aparecen en los libros de salarios (los racioneros y asalariados) y formaban la capilla de música oficialmente y de manera estable, se unían otros cantores en circunstancias especiales o en tiempos de crisis; eran los cantores “contratados” (otros dos o tres cantores), sumando así el total de cantores de la capilla de música en torno a una quincena.¹³⁶ En este grupo hallamos a algunos *veinteneros* y varios *capellanes de coro*, particularmente en la voz de los tenores y de los “contrabaxos”, como cantores contratados más o menos puntuales.¹³⁷

En 1685 intervinieron tres veinteneros en la capilla de música, según consta en el auto del 30 de abril (de 1685), cuyos nombres aparecen expresamente citados; y se les dio una ayuda de costa por cantar ese año en Cuaresma y en la Semana Santa:

“Este día, mandó el cabildo librar de la hacienda de la fábrica a Manuel de Vallesteros, Agustín Leandro y Pedro Soriano, veinteneros de esta Santa Yglesia a dossientos reales a cada uno por lo bien que lo han hecho en las oraciones que esta Semana Santa y Quaresma an cantado en la música con los papeles que les an repartido, supliendo la falta de voses que ay en la capilla.”¹³⁸

El 9 de enero de 1688, el cabildo mandó al maestro de capilla que buscara las voces que hacían falta para la capilla,¹³⁹ y el 10 de abril de

¹³⁶ GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Francisco Guerrero...*, Apéndice IV, 677-686

¹³⁷ La división de los cantores de la capilla de música en *racioneros* y *asalariados* nació en la catedral de Sevilla allá por el año 1560, cuando la Bula de Pío IV, firmada en Roma el 12 de diciembre de dicho año, dividió la canonjía n° 20, de la que había disfrutado el señor Hernán Ramírez (*Libro de entradas*, libro 384 (4), f. 34) en tres medias raciones de canto: contrabajo, tiple primero y segundo (n° 21, 22 y 23 del *cómputo general*). Ídem., libro 384, ff. 95-97.

¹³⁸ AC., libro 78, 30-IV-1685, f. 41v.

¹³⁹ “Este día mandó el cabildo que el maestro de capilla haga diligencia de vuscar las voces de que necesita la capilla y en hallando alguna, dé cuenta.” (AC., libro 79, 9-I-1688, f. 6).

1688 que utilizara a los veinteneros o capellanes necesarios para la celebración solemne de la próxima Semana Santa:

“Propusso el Sr. Rac. D. Juan Bonifaz que parecía conveniente que Pedro Soriano XX^o asistiese en la Capilla esta Semana Santa por cuanto tiene vos para la cuerda de contralto de que ai falta, i su señoría mando llamarle para determinar en esta proposición.”¹⁴⁰

“Este día, mandó el cabildo que el maestro de capilla se valga del ministro o ministros del choro que ubiere menester para esta Semana Sancta i la Pasqua [...] veintenero [...] o capellán, por la falta de músicos que ay en la capilla.”¹⁴¹

No era raro que el maestro de capilla tuviera que recurrir a otras iglesias de la ciudad, particularmente a la colegiata del Divino Salvador, para reformar la plantilla de la capilla de música. Este proceder de recurrir a la ayuda de cantores “de afuera” (de otros templos, principalmente de la ciudad) fue bastante común.

“Este día mando el Cavildo librar 100 rs. de vn. de la hacienda de la fabrica por una vez a cada uno de los músicos de fuera que asistieron en las funciones de Semana Santa.”¹⁴²

“Este día mando el Cabildo de conformidad librar a los músicos forasteros que asistieron a las Tinieblas de la Semana Santa la mesma ajuda de costa que se les dio el año pasado.”¹⁴³

“Este día estando el Cabildo llamado ante Diem, para oyr una petición, que dio D. Felipe de la Fuente, músico pidiendo alguna limosna por aver cantado en el día y octava de la Purísima Concepción; Le mando su señoría dar: Ciento y cinquenta rs. de vn. por una vez de la hacienda de la fábrica.”¹⁴⁴

¹⁴⁰ AC., libro 79, 26-III-1688, f. 37v.

¹⁴¹ AC., libro 79, 10-IV-1688, f. 47r.

¹⁴² AC., libro 90, 15-IV-1709, f. 48v.

¹⁴³ AC., libro 86, 5-V-1702, 51v.

¹⁴⁴ AC., libro 89, 23-XII-1707, f. 251v.

El maestro de capilla tuvo que dirigirse a los seises para que cantaran como tiples de la capilla de música.¹⁴⁵ De hecho, no es raro encontrarlos en los libros de salarios junto a los demás cantores; y no fue infrecuente que alguno de los seises “mudados” de voz, colaboraran con la copilla, recibiendo por ello una pequeña ayuda económica.

“Leyose petición de Pedro Cerderas; seise, en que pide alguna ayuda de costa en atención a lo que trabaja supliendo los primeros Tiples, y que tiene Madre y hermanas pobres; Y el Cabildo le mando librar 200 rs. de vn. por una vez sobre la hacienda de la fábrica.”¹⁴⁶

“Leyose una petición de Joseph de Torres y Juan Eusebio de Castro, seises actuales, pidiendo al Cabildo alguna ayuda de costa, por lo mucho que sirven, respeto de no aver músicos tiples: Y el Cabildo en atención a su trabajo, mando librarles a cada uno cien rs. de vn. por una vez, de la fábrica.”¹⁴⁷

“Este día llamado el Cabildo para determinar en la petición de Bartholome Luis de Herrera, seise, y oír lo escripto en esta razón se leieron los autos de 3 y 5 de julio y 18 de noviembre de de 1675 y los de 17 de marzo, 29 de abril y 15 de jullio de 1676 y aviéndolos el Cabildo oydo y en atención a la buena voz que el susodicho tiene, y que puede ser de provecho para el servicio de esta Sta. Iglesia se mando quede en el Collegio con manteo y sotana y en él se alimente como uno de los demás seises de aquí a carnestolendas, para reconozar en este tiempo lo que aprovecha, y entre, y assista en el

¹⁴⁵ José Gavino estuvo cantando de tiple segundo en la capilla de música: “Leyose petición de Joseph Gabino Seise diciendo a el Cabildo aver 6 años que está sirviendo en dicho Ministerio y de algunos meses a esta parte de tiple por la falta que ay en la Capilla de esta cuerda y en atención a hallarse con su Madre muy pobre suplica ael Cabildo le mande librar la Ayuda de costa que fuere servido: Y aviéndola oydo el Cabildo le mando librar 200 rs. los 100 de la Mesa Capitular y los otros 100 de la Hazienda de la Fabrica por una vez.” (AC., libro 88, 6-IX-1706, f. 114v). También Juan José y Diego Mateo cantaron en la Semana Santa, uno de los períodos en que más era necesaria la presencia de cantores, como es natural: “Mando el Cabildo que a Juan Joseph y Diego Matheo Seises se les de la ayuda de costa que el año pasado por aver cantado la Semana Santa.” (AC., libro 75, 29-IV-1680, f. 28v).

¹⁴⁶ AC., libro 89, 8-II-1708, f. 25.

¹⁴⁷ AC., libro 89, 8-III-1708, f. 42v.

coro los días que ubiere canto de órgano con manteo y bonete, como entraban en lo antiguo los seises mudados, y se le libre el aiuda de costa ordinaria, que como tal le toca.”¹⁴⁸

Así pues, en el período barroco, y lo mismo que a largo los siglos en general, fue necesario contratar a varios músicos de fuera para las celebraciones solemnes de las fiestas más importantes,¹⁴⁹ multiplicar la actividad de los maestros en la creación de nuevas composiciones, para no tener que recurrir a la compra de obras musicales de otros lugares para el culto,¹⁵⁰ y variar la disposición de la capilla de música y sus instrumentos, a fin de obtener mayor sonoridad y prestancia con menos efectivos.¹⁵¹

IV. Los instrumentos

La música instrumental del período Barroco se encomendaba en la catedral hispalense a los órganos, y a la capilla de ministriles que venían actuando ya en el siglo XVI y adquirieron notable importancia en la segunda mitad de este siglo. Además, aparecieron otros

¹⁴⁸ AC., libro 74, 16-7-1677, f. 70v.

¹⁴⁹ Así se hizo frecuentemente en el caso de los instrumentos como vemos en repetidas citas de las actas capitulares y en varios lugares de este trabajo en los que se requiere la presencia de un violín, un violón y un archilaúd (Cf. AC., libro 94, 29-IV-1715 ff. 34v y 54). En otro sitio, al bajón Francisco de Palma, a quien se le había llamado para tañer ya en 1708, 1709, 1713 y 1714, se le admite ahora como asalariado: “...comenzará a correr desde oy con las mismas calidades de estar sujeto a apuntación como el demás salario, por el tiempo de la voluntad del Cabildo y que deste auto se tome razón en el Libro de Salarios” (AC., libro 94, 3-VI-1715, f. 46v).

¹⁵⁰ Así ocurrió en 1685: “Este día la Diputación de Seremonias hizo relación como en virtud de la comisión que el Cabildo le tenía dada para la forma en que se cantarían las Completas Solemnes esta quaresma había sido necesario haser nueva composición de ellas según las vosses que de presente ay y juntamente que entrassen algunos XXº, y el Cabildo mando que en dicha forma se ejecute y que los Veinteneros asistan a la Capilla siempre que fuere necesario” (AC., libro 78, 22-III-1685, f. 30v). Lo mismo dicen las actas capitulares de este mismo año: “Este día el Sr. Prior Diputado más antiguo de Seremonias propusso era necesario hacer algunas composiciones para las festividades de Ascensión, Sto. Rey, y Corpus, y las demás que por aora fueren necessarias según el estado de vosses en que a el presente se hallaba la Capilla y el Cabildo cometió a la Diputación de Seremonias reconosca las que fueren necessarias y de la Providencia que le paresiere” (AC., libro 78, 21-V-1685, f. 52v).

¹⁵¹ Véase la nota 23.

instrumentos de viento y cuerda de diverso tipo ahora durante el Barroco.¹⁵²

El grupo de los instrumentistas de la catedral de Sevilla estaba constituido por dos organistas y un suplente, los ministriles o capilla de ministriles, que tocaban instrumentos de viento (bajón, chirimía, cometa, oboe, fagot y flauta), y una serie de instrumentistas de cuerda que fue introduciéndose en el período barroco: arpa, archilaúd, violín, violón, violonchelo y contrabajo. Ahora, los instrumentos adquirieron notable importancia, y unas veces formaban parte de la capilla de música, actuando a las órdenes del maestro de capilla y en cuyas interpretaciones se hicieron casi imprescindibles; en este caso, acompañaban a las voces de la capilla. Otras veces formaban uno de los coros, en las composiciones policorales, alternando con la capilla de música, que a su vez podía dividirse en dos o más coros. Y también actuaba como grupo independiente, tañendo sus obras propias y frecuentemente puntadas para estos instrumentos.

Lo mismo ocurrió en el órgano que adquirió en esta época una participación más activa, acompañando unas veces y alternando otras con la capilla de música, en las obras del Oficio y de la Misa. A medida que avanzó el siglo XVII se fueron incrementando las intervenciones del instrumento en el denominado “canto al órgano” que realizaban uno o más cantores en obras de carácter solista y con acentuados rasgos de “virtuosismo”, tan del gusto del período del barroco; sobre todo a partir de la época avanzada. El órgano tañía además como instrumento solista una serie de piezas tradicionales, ya desde el siglo XVI, tales como versos, fantasías y rícercares, tientos, diferencias y glosas; piezas que hallamos, por ejemplo, en la *Facultad orgánica* (Alcalá, 1626) del sevillano Francisco Correa de Araujo (1584-1654), e igualmente en otros autores importantes, tales como Pablo Bruna (1611-1679) y Juan Bautista Cabanilles (1644-1712). A esta nueva etapa contribuyeron las nuevas reformas realizadas en el órgano hispalense durante el XVII con presencia de nuevos registros, juegos partidos y diversas intensidades sonoras en una y otra región del teclado. Ya hacia mediados del siglo XVIII, se inicia un nuevo período de apertura hacia las formas más europeas, tales como la

¹⁵² Sobre el órgano y los ministriles de la época de Guerrero puede verse GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Francisco Guerrero...* 215-279 (todo el capítulo V).

tocata y la sonata italiana que influyó, por ejemplo, en José Elías (?-1749), en José Blasco de Nebra (1702-1768), en su hijo Manuel Blasco de Nebra (1750-1754) y sobre todo en el padre Antonio Soler (1729-1783).¹⁵³

1. Los órganos y claves

Entre los instrumentos de la catedral, el órgano ocupó siempre un puesto muy destacado. La catedral de Sevilla contó con varios órganos a lo largo de cinco siglos: dos colocados sobre la sillería del coro, otro en el coro bajo, en el altar mayor, en las capillas de la Virgen de la Antigua, en la de Escalas, en la de la Virgen de los Reyes y en la iglesia del Sagrario.

Existían, además, otros instrumentos de menor tamaño: órganos realejos y portátiles que incluso se tañían en algunas procesiones, y un claviórgano; en total, cinco órganos se contabilizan en 1714, que el cabildo hispalense mantenía y cuidaba con todo esmero.¹⁵⁴ Durante el siglo XVII se habla con frecuencia de órganos realejos que se usaban en la Semana Santa para la interpretación de las lamentaciones y del

¹⁵³ La tradición española todavía se advierte en notables organistas, tales como José Elías, José de Nebra y el padre Antonio Soler, aunque se muestran abiertos ya a hacia las nuevas corrientes europeas; sobre todo italianas, en composiciones como tocatas y sonatas para órgano y clave. El padre Soler representa el punto culminante de una larga tradición ibérica en el cultivo del tiento, género que se inicia con Cabezón en el siglo XVI y llega al siglo XVIII a través de Cabanilles y José Elías. Sus tientos, que él denomina pasos o intentos, reflejan la influencia de la nueva concepción de la fuga, con rasgos heredados de su maestro José Elías, a su vez discípulo de Cabanilles.

¹⁵⁴ “Este día Yo el infrascripto secretario puse en conserazió del Cabildo sería conveniente fuesse servido de mandar se visiten los sinco órganos que tiene esta Sta. Iglesia por los Sres. de fabrica con asistencia del Maestro de Capilla, i el Organista y hagan relazió al Cabildo del estado presente que oi tienen, y que esta diligencia se haga dos vezes al año por Navidad i el Corpus, i que al organero nuevamente nombrado se le haga entrega del órgano, i se le ponga en el auto la obligación que tiene de tenerlos corrientes todo el año, y el Cabildo aviendo oído dicha proposizió comisionó a los Sres. de fabrica con asistencia del Maestro de Capilla i organista visiten los sinco órganos de esta Sta. Iglelesia, i hagan relazió del estado que oi tienen, teniendo dichos Señores presente el imbentario de dichos órganos, y reserbo su determinazió cerca de más visitas y de la entrega, y su modo al organero nuevamente nombrado para que dichos Sres. hagan relación” (AC., libro 93, 15-VI-1714, f. 117v).

Miserere,¹⁵⁵ e incluso servían para acompañar a la capilla de música para que “entone bien los salmos” polifónicos que se cantan en las fiestas,¹⁵⁶ y también del claviórgano que se dice que servía en las Octavas (de la Inmaculada y del Corpus).¹⁵⁷

Pero los órganos más importantes siempre fueron los órganos de tribuna. El más antiguo se construyó en el último cuarto del siglo XV, y en la segunda mitad del siglo XVI se construyó otro más grande.¹⁵⁸ En el siglo XVII se hicieron algunos trabajos y mejoras en ambos órganos: se amplió el “segundo órgano” (el más grande), añadiendo algunos nuevos tubos,¹⁵⁹ y se colocó una caja nueva al otro, que el cabildo ordena que pinte de “color de madera con perfiles de oro,

¹⁵⁵ “Este día estando llamados para determinar sobre si se usara de instrumentos de cuerda en los Misereres y Lamentaciones de Semana Santa mando el Cabildo de conformidad que el Maestro de Capilla se baliere de los órganos y realexos que le pareziere son menester para dichos días.”(AC., libro 72, 6-III-1674, f. 139).

¹⁵⁶ Esto fue propuesto por el don Lucas de Soria, aduciendo que esto se hacía en otras catedrales, pero el cabildo rechazó la propuesta. “Este día mando el Cabildo que no se admita el tratarse una proposición de el Sr. dor. Lucas de Soria cerca que en el choro se pueda tener un organillo en todas las fiestas principales para que mejor entonaren y cantaren los músicos de esta Sta. Iglesia” (AC., libro 55, 14-VIII-1634, f. 70).

¹⁵⁷ “Este día mando el Cabildo librar a antonio Pérez Maestro de los Órganos el ayuda de costa que el año passado por la afinación del Claviórgano que sirve en las Octavas” (AC., libro 76, 5-VI-1682, f. 49).

¹⁵⁸ El primero que conocemos lo construyó para la catedral nueva (la gótica actual) Fray Juan. Así consta en las actas capitulares correspondientes al 5 de febrero de 1478: “En este dicho día mandaron a Fray Juan, el que faze los órganos desta iglesia, que continúe la obra de los dichos órganos, y que le paguen según fuere labrando; y si no lo hiciere, que se busque un maestro que los acabe a costa del dicho Fray Juan”. Se trataba de un órgano grande de tribuna. Véase además AYARRA JARNE, José Enrique: *Historia de los grandes órganos de coro de la Catedral de Sevilla* (Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1974) 25-32. Casi un siglo más tarde, en 1554, el cabildo decidió construir un órgano nuevo más grande, que lo comenzó el flamenco Maese Jorge en 1567 y terminó en 1570; éste tenía diecinueve registros, divididos en dos teclados, mayor y más perfeccionado: tenía 19 juegos todos partidos y distribuidos en dos teclados: 122 en el principal y 7 en la cadereta con una distribución proporcionada de fondos, mixturas y lengüetería, que demuestran la perfección a la que había llegado entonces el órgano español.

¹⁵⁹ “El Cabildo mando que los Sres. Oficiales de Fabrica con intervención del Rac. Organista den orden de que se hagan para el órgano segundo dos caños, una mixtura de trompetas reales, y un secreto nuevo, y que hecha esta obra, tasada y concertada con el artífice den quenta.” (AC., libro 71, 10-III-1672, f. 22v).

según lo pidiese el arte”.¹⁶⁰ Pero fue sobre todo en el siglo XVIII cuando se desarrollaron importantes trabajos de organería, en los que trabajaron varios de los organeros y afinadores más afamados del barroco español, tales como Diego Claudio de Orio (1648), Antonio Pérez Monge (1675) y Juan Chavarría (1697).

En este siglo, Antonio Pérez Monge construyó un órgano pequeño en el lado del evangelio (Coro del Arcipreste) que sustituyó al que había realizado fray Juan a finales del siglo XV. Tenía un solo teclado y nueve juegos (con abundantes tapados y mixturas compuestas muy propias de la época del siglo XVII), y además una serie de uñas o teclas para los pies, enganchadas a los sonidos más graves del manual.¹⁶¹

En 1715, el cabildo vio la necesidad de construir un gran órgano moderno, adaptado a los nuevos avances y corrientes estéticas de la época. Para ello contactó con el organero Pedro Echeverría,¹⁶² a quien pidieron que adaptara y modernizara el órgano ya existente, pero Echeverría informó al cabildo que no era posible transformar el órgano grande “a lo moderno”, sino que era necesario construirlo nuevo,¹⁶³ cuyo valor se elevaría a unos 20.000 ducados de vellón.¹⁶⁴ Ante esa suma de dinero, el cabildo se desanimó finalmente, considerando que era un coste excesivo.¹⁶⁵

Por fin, pasados diez años, el cabildo decidió construir un órgano grande, y encargó el trabajo a fray Domingo Aguirre, quien diseñó las

¹⁶⁰ AC., libro 71, 31-V-1672, f. 36.

¹⁶¹ Este órgano fue donado por el cabildo hispalense a la parroquia de Umbrete en 1730.

¹⁶² “Leiose carta de D. Pedro de Echevarria Maestro de Hazer Órganos ofrezándose a fabricar uno en esta Sta. Iglesia, o a colocar en la Caja del grande que oy sirve las misturas modernas, en lo qual haría alguna equidad respecto de hallarse con sus oficiales concluyendo un Órgano en la Sta. Iglesia de Córdoba. Y haviéndola oído el Cabildo. Mando que io el infrascripto secretario le responda venga a esta Ziudad para oyr su parecer zerca de lo referido.” (AC., libro 94, 14-VIII-1715, f. 70).

¹⁶³ “Llamado el Cabildo para determinar en si se havía de hazer Órgano en conformidad de la relación que se hizo en el antezedente, después de larga conferencia y haver oído al Racionero Organista [José Muñoz de Monserrat] que se le mando entrar y “informo de la necesidad que havía de un Órgano correspondiente a esta Santa Iglesia respecto de que el estado que tenía el grande que oi sirve era de carezer de 1337 voces o Caños que tenia demás el menor de los modernos que se havían echo en Murcia, Santiago, Córdoba”. (AC., libro 94, 4-IX-1715, f. 81).

¹⁶⁴ AC., libro 94, 30-VIII-1715, f. 78v.

¹⁶⁵ AC., libro 94, 11-IX-1715, 85v.

características del nuevo instrumento.¹⁶⁶ Pero en este momento, el arzobispo, don Luis Salcedo, mostró su deseo de que se hiciera un segundo órgano, una vez terminado éste, e igual al primero que se iba a comenzar; además, él correría con los gastos del segundo. Aguirre inició el primero, en 1724, y a su muerte (11-II-1724)¹⁶⁷ continuó su obra el organero riojano Diego de Orio, quien trabajó en ambos órganos a la vez. Tras su muerte (21-XI-1731), prosiguió su obra Francisco Ortíguez (marzo de 1733), y en noviembre de 1738 Ortíguez entregó al cabildo el órgano del lado de la epístola y en mayo de 1739 el del lado del evangelio. Ambos órganos tenían dos teclados y se tañían alternativamente,¹⁶⁸ pero los días de primera clase se tocaban ambos juntos, para lo cual el cabildo corrigió, en 1744, el pequeño desajuste de afinación existente entre ellos, pues el del lado de la Capilla de la Virgen de la Antigua sonaba medio tono más grave que el situado al lado del Evangelio.¹⁶⁹

¹⁶⁶ “Memoria que trata de la renovación de el órgano grande de la santa yglesia de sevilla. año de 1723” (En Sevilla a 31 de Marzo de 1723 años) (AC., libro 98, 31-III-1723, informe entre los folios 39v y 40). Y el cabildo decidió realizar la obra del órgano grande, encomendado a fray Domingo Aguirre (AC., libro 98, 1-IV-1723, f. 40); se volvió a diseñar (AC., libro 98, 11-X-1724, f. 110v)

¹⁶⁷ El plan era construir dos grandes órganos, con dos teclados y contras, y con el cuerpo principal y cadereta de espaldas hacia el coro y unos treinta juegos, cuyas cajas todavía conservamos. Pero esto se vino abajo con la muerte de fray Domingo Aguirre.

¹⁶⁸ De hecho, los dos organistas se alternaban por semanas y solían tañer el órgano que se les había asignado.

¹⁶⁹ El órgano del lado de la Virgen de la Antigua, adaptado y modificado por Sebastián García, organero de Cuenca, estaba afinado medio tono más bajo que el del lado del Evangelio. García era partidario de ajustar “medio punto más bajo” los órganos, porque “era tono más proporcionado y regular a lo que hoy se practica, y que así se hallaba en muchas iglesias catedrales”, frente a lo que pensaba Juan Roldán, organista de la catedral. Pero el cabildo hispalense concluyó que el órgano del Evangelio era el que debía bajarse medio tono y no subirlo en el del lado de la Antigua; una tarea asignada al citado organero conquense (AC., libro 115, 26-II-1744, f. 44). En siete meses, ambos órganos quedaron acomodados y sus tonos en concordancia (AC., libro 115, 16-IX-1744, f. 191v). Años más tarde fue necesario volver a afinar ambos órganos en el mismo tono: “Haviéndose requerido, que respecto de que estando más bajo el tono de los órganos de esta Sta. Iglesia de lo que debían estar, desde su construcción, se mandó por el Cabildo quando se executó la composición de el primer Cuerpo de el de el lado del Evangelio, que se levantase un tono la cantidad, que juzgasen necesaria los organistas de ella, sucedía que haviéndose así executado, no podían en el día tocarse junto los dos órganos, por haverse quedado más bajo el tono de el que está frente de la Capilla de Ntra. Sra. de

El organista contaba con una consideración social superior a la de los ministriles y similar a la del maestro de capilla. Por eso, el organista gozaba de media ración desde el 31 de junio de 1507,¹⁷⁰ por la que recibía “pan, trigo y cevada, maravedís y gallinas”, pero en cantidad correspondiente al cincuenta por ciento de lo que percibían los señores capitulares.¹⁷¹ Era experto en armonía, para poder

la Antigua; agregándose a lo dicho el necesitar este también de composición, se hacía preciso, que el Cabildo tratase de remediar este daño, proporcionado sugeto hábil, que hiciese dicha composición, y subiese el tono de el referido órgano: Y que siendo uno de los Maestros más acreditados, e inteligentes el organero de la Real Capilla de la Corte [Jorge Bosch], sería mui fácil hacerlo venir, si el Cabildo gustase, valiéndose para ello de nro. Em^o. Prelado, que se halla a la sazón de Patriarcha. Y después de haverse conferido, acordó el Cabildo dar comisión a los Sres. De Fábrica para que hagan reconocer con la prolixidad necesaria por inteligentes el referido órgano de el Choro de el Sr. Dean, y se informen de la obra que necesita, y para que tomando dichos Señores las correspondientes noticias del el Maestro Organero, o Maestros, que puedan poner en práctica dicha obra, hagan de todo individual relación al Cabildo con llamamiento, para que por S.S.I. se den sobre todo las providencias que convengan” (AC., libro 140, 19-IV-1779, f. 90). Se encargó de la construcción del órgano del lado de la Virgen de la Antigua don Jorge Bosch (en 1779-1793), natural de Palma de Mallorca y organero de Su Majestad. Este órgano constaba de tres teclados y doce contras, 106 registros (frente a 61 que tenía el anterior), y de 4.988 tubos (frente a 2.378 del anterior) realizado por Diego de Orio. Se terminó el 15 de noviembre de 1793: catorce años después de su comienzo, y en él se habían multiplicado los juegos de mixturas compuestas. Este órgano desapareció a causa del derrumbamiento del cimborrio de la catedral del 1 de agosto de 1888.

¹⁷⁰ La media ración de organista ya existía en la catedral hispalense al menos desde 1504, año en que las actas capitulares citan a Juan Bernal como racionero organista: “...Bernal de Cuenca, racionero y organista desta santa iglesia” (AC., libro 6, 19-I-1504, f. 63). Pero fue ratificada oficialmente por bula de León X en 1520 (Archivo de la Catedral, Sección IX: Fondo histórico general, legajo 110, nº 6-11, caxón 35, 1, 3º), cuando era organista de la catedral Diego Hernández o Fernández (1507-1540), y a quien las actas capitulares lo denominan ya racionero en 1518, al encargarle el cabildo de tañer también el órgano en la Misa de los sábados que se celebraba en la Capilla de la Antigua (AC., libro 10, 11-VIII-1518, f. 164).

¹⁷¹ Éste fue el salario de importante organista Andrés Martínez: “le dieron de salario encada un año 75 mil mrs. y 24 fanegas de trigo de la hacienda de la fabrica que es el salario que tenía el racionero Francisco Pérez quando murió el Racionero Pradillo al qual le mandaron dar con las mismas obligaciones que él le tenía de tañer los semidobles y maitines y las missas de Ntra. señora por su persona según el orden que entonces dieron los señores diputados que el cav. nombró para esto que está en la contaduría y por el tiempo y voluntad del cavildo” (AC., libro 49, 31-VII-1617, f. 50v).

acompañar obras polifónicas de las que sólo tenía delante el bajo cifrado, y además debía conocer el transporte, la improvisación y acompañamiento del canto llano, de la polifonía y los propios del instrumento: técnica de ejecución, registración, etc. Existía además un segundo organista también con media ración, ratificada por bula de León X, y según la cual debía ser “una persona eminente en el arte de tocar los órganos”, aparte de otras habilidades y de ciertas obligaciones que debe guardar, según la bula papal.¹⁷² Este organista segundo lo era también organista de la iglesia del Sagrario de la catedral, gracias a lo cual incrementaba su salario, que ascendía en total a cincuenta y cinco mil maravedíes más treinta y seis fanegas de trigo.¹⁷³ Pero el segundo organista podía ser laico,¹⁷⁴ mientras que el primero debía ser sacerdote; de hecho, en este siglo existió cierta tendencia a la secularización de los organistas de las catedrales españolas. Existía también un tercer organista: el organista auxiliar que sustituía a los dos organistas titulares, en caso de ausencia, enfermedad o indisposición; y en ocasiones, el cabildo incluso debió llamar a algún organista suplente de dentro o bien de fuera de la catedral.¹⁷⁵

¹⁷² “...el Cabildo mandado traer lo escrito para reconocer las obligaciones del segundo organista se leyó el estatuto de la media ración para una persona eminente en el arte de tocar los órganos y así mismo la bula de León X confirmando esta adjudicación con las condiciones y obligaciones que en ella se contienen” (AC., libro 68, 20-XI-1665 f. 74). Así dicen las actas capitulares en el año 1665, cuando José Sanz se ausentó a Madrid sin permiso del cabildo hispalense y el cabildo recurrió a la bula de fundación para ver qué se hará con José Sanz; la decisión del cabildo fue que perdiera todas sus asistencias, cayendo en situación de “nihil”.

¹⁷³ AC., libro 74, año 1677, f. 122. Éste era el salario de Juan Bonifaz Organista segundo de la catedral y del Sagrario: “...se leió el que tiene que es por organista segundo 75 mil mrs. y 24 fanegas de trigo, y por del Sagrario 20 mil mrs. Y 12 fanegas de trigo” (AC., libro 74, 26-XI-1677, f. 122).

¹⁷⁴ A Juan Salvador, organista casado, de Plasencia, se le admitió, tras votación, para que pueda opositar a organista segundo (AC., libro 66, 7-XI-1661, f. 96v), pero opositó y no se le consideró apto (AC., libro 66, 16-III-1662, f. 20).

¹⁷⁵ Francisco Enríquez era veintenero: “Este día presentó petición Francisco Enríquez veintenero de esta Iglesia, en que dice que ha asistido a tañer el órgano en las octavas del Corpus, Concepción y villancicos de Pascua, y por este trabajo, no se le ha dado cosa alguna, y que para comprar un instrumento en el que poder ejercitarse en su casa, se le dé una ayuda de costa como se hacía con el organista de S. Salvador que venía en esta ocasiones; y el Cabildo cometió la petición al S. D Francisco Ponce Arcediano de Niebla y Canónigo coadjutor para que refiera” (AC., libro 63, 17-I-1656, f. 9). Se cita también a dos organistas que venían de fuera a tañer el órgano: “Este día mandó el Cabildo que al organista que el Sr. Presidente

El organista primero tenía “la obligación de alternar por semanas con el organista 2º”, tocar los días de su clase, en Maitines pluviales y en funciones extraordinarias “en el Coro y en el Presbiterio y en las funciones de fuera [de la catedral de Sevilla] siempre que sale el Cabildo”.¹⁷⁶ También las fiestas de segunda clase figuraban tradicionalmente como pertenecientes al organista primero, pero éstas habían aumentado notablemente durante el siglo XVII, por lo cual el organista primero pidió al cabildo que se asignaron algunas de ellas al segundo organista, y así se estableció en 1681;¹⁷⁷ un par de años más tarde, fueron asignados también los maitines de segunda clase al organista segundo.¹⁷⁸ En 1740, el cabildo hispalense ordenó que ambos organistas debían tañer simultáneamente los órganos en días de primera clase.¹⁷⁹

De todos modos, a finales del siglo XVIII, el cabildo se vio en la obligación de concretar la intervención de los organistas en el culto catedralicio y, una vez que el protector de música consultara el parecer de los organistas y del maestro de capilla, estableció lo siguiente:¹⁸⁰

hizo que viniese de San Salvador para suplir la falta de los organistas de la Iglesia que están enfermos se le pague y se lleve lo escrito en razón de la obligación de los organistas dar persona en sus enfermedades” (AC., libro 61, 31-I-1652, f. 6v). Y también ocurrió en 1709: “Este día mando el Cabildo librar 100 rs. de vellón, sobre la hacienda de la fabrica a un organista de fuera, que asistió en los maitines y festividades de Navidad y Reyes” (AC., libro 90, 11-I-1709, f. 9).

¹⁷⁶ AC., libro 150, 5-VI-1787, f. 45v.

¹⁷⁷ “Este día hizo relación la Diputación de Ceremonias cerca de lo quel Cabildo tenia cometido en alibir del travajo al Ldo. Francisco de Medina racionero organista de esta Sta. Iglesia encargando algunos días dobles al segundo organista y dicha relación vino de conformidad de que en atención a las grandes prendas en la facultad de dicho D. Francisco de Medina, se le releve por gracia y sin que pueda servir de exemplar de los dobles que sean añadido desde la Santidad de Alexandro Septimo encargándoles y siendo por aora de la obligación de D. Sevastián Duron segundo organista y el Cabildo passo dicho parecer como la trae la Diputación.” (AC., libro 76, 18-IV-1681, f. 36v).

¹⁷⁸ AC., libro 77, 22-XII-1683, f. 95.

¹⁷⁹ “...y aviendo oído el Cabildo mando que sirva cada uno su Semana; y que los días de 1ª Classe se toquen, ambos Órganos; la parte del Racionero Organista, supuesto no tiene parte en la Música, y solo tiene la cantidad en que con la parte se ajusta, que la mitad sea para D. Joseph Monserrat, y la otra mitad para el que sirve y a D. Juan de Roldan señalo el Cabildo de Salario 300 ducados de vellón por el trabajo de substituir dichas ocupaciones”. (AC., libro 112, 3-II-1740, ff. 13v-14).

¹⁸⁰ El protector de música informó al cabildo de que los organistas no tenían claro cuándo debían tañer y alternarse en la celebraciones litúrgicas, y el cabildo ordenó

“Informe sobre alternancia de los organistas [...] Primeramente que se observase la alternativa de semanas, concervando el primero la preeminencia debida a su Prebenda de tocar en el Coro, y en el Presbiterio, y en las funciones de fuera siempre que sale el Cabildo; y por quanto en las semanas del tercero pueden ocurrir primeras Clases, que no puede servir por su falta de vista, se sirvan estas por el primero y segundo, alternando por Meses, que es el modo de que no haya falta por causa de las dudas que la alternativa por días podría producir: y en compensación de este gravamen que resulta a primero y segundo, deba el tercero asistir a todos los maitines. En segundo lugar por quanto en las Octavas pertenece a el Organista primero la Misa mayor, letanía, hora de siesta, Vísperas y ocultar por la tarde en el Presbiterio; y a el Segundo la manifestación por la mañana, y tocar hasta dejar la Esquila, y después de la Letanía tocar hasta la ocultación por la mañana, y después de Vísperas en la del Corpus las deshora hasta comenzar maitines, estos, y tocar el Órgano para ocultar ha parecido conveniente que este trabajo se cumpla por el Segundo y tercero, alternando por horas en la forma siguiente = El tercero comenzará por la mañana desde el descubrir hasta Prima: y el Segundo después de la letanía hasta reservar: por la tarde el tercero, quando haya intermedia tocará hasta comenzar los maitines, y el Segundo los maitines hasta reservar. En tercer lugar que en las Pasquas y días, en que además del Claviorgano en el Coro hay también Órgano se sirva este por el Segundo y tercero según sus semanas, es a saber: respecto de la Pasqua de Navidad, cogiendo esta los días de una semana y otro de otra, si el segundo asía de semana toque a el tercer Organista el tercer día, como que ya entra su semana; pero si la semana en que comenzó la Pasqua fuera del turno del primer Organista sirva aquellos días el segundo en el Órgano, y lo mismo deba este hazer en las demás Pasquas que comienzan en Domingo por la razón dicha

que el protector de música consultara al maestro de capilla e informara (AC., libro 150, 1-VI-1787, f. 43). Entonces “evaquadas las Comisiones, presentó el Sr. Protector [de Música] por escrito la Comisión, y dictamen en orden a la alternativa de los Organistas, añadiendo de palabra que el Segundo y Tercero podrian alternar en las desoras de las Octavas por días enteros, y no por horas anteriores y posteriores al Coro = Se pasó a votar este punto particular, y quedó aprobado el dictamen en estos terminos, y con dicha adicción a pluralidad de 14 votos contra 9” (AC., libro 150, 5-VI-1787, f. 45v).

de ser cargo del tercero todos los maitines del año. Finalmente siempre que el Semanero caiga malo deba avisar a el que se le sigue en lo que todos quedan iguales, y quando suceda la ausencia de alguno se observe lo mismo que quando eran los dos solos. Junio 4 de 1787.D. Pedro de Castro. En 5 de Junio se conformó el Cabildo con este Plan; en la alternación de que la alternativa entre el Segundo y tercero en las Octavas a deshoras sea por días y no por horas.” Y lo firma el Dr. Aranda como Secretario”.¹⁸¹

Los organistas acompañaban con su instrumento el canto llano y a la capilla de música, pero este instrumento se independizó ya desde finales del siglo XVI, pasando a interpretar también obras como instrumento solista: tientos, versos, batallas, sonatas, etc.

En el siglo XVIII, el clave se utilizaba en casi todas las iglesias españolas¹⁸² para la realización del bajo continuo en las funciones fuera de la catedral¹⁸³ o durante la Semana Santa y Cuaresma, por estar prohibido el uso del órgano en las celebraciones litúrgicas.¹⁸⁴ En la Catedral de Sevilla el clave se utilizó por disposición del cabildo hispalense, al menos desde 1669,¹⁸⁵ y siguió usándose hasta finales del siglo XVIII, e incluso entrado ya el siglo XIX.¹⁸⁶

¹⁸¹ Entre los folios 45v-46 se encuentra, en folio aparte, se halla este *Informe sobre alternancia de los organistas*. Puede verse también el edicto a las oposiciones de organista de 1860, en Archivo Capitular, Sección IX: Fondo histórico general, legajo 214. Canónigos in sacris (18), 3: Oposiciones a organista [edicto], 1860.

¹⁸² Parece ser que no se utilizó en la Catedral de Málaga (MARTÍN QUIÑONES, M^a Ángeles: *La Música en la Catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII: La vida y la obra de Jaime Torrens...* (Tesis doctoral inédita: Universidad de Granada 1997) 253.

¹⁸³ GEMBERO USTÁRROZ, María: *La Música en la Catedral de Pamplona durante el s. XVIII*, 2 vols. (Pamplona: Gobierno de Navarra, 1995) 58.

¹⁸⁴ LÓPEZ CALO: “Barroco -Estilo Galante- Clasicismo”, en *Actas del Congreso Internacional “España en la Música de Occidente*, vol. 2 (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987) 11.

¹⁸⁵ “Este día mandó el Cabildo que en las Siestas de la Octava del Corpus se pueda tocar un clavicémbalo, para cantar con él los cuartos y motillos, no mas; y que el realejo se toque para alternar los Salmos e himnos Y lo demás que allí se canta, y esto por este año.” (AC., libro 69, 14-VI-1669, f. 67).

¹⁸⁶ Como en la Catedral de Granada y en la Capilla Real de la misma ciudad, cuyo uso llegó hasta 1829 (RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *La colegiata del salvador en el contexto musical de Granada*, (Tesis doctoral inédita: Facultad de Filosofía y Letras de Granada, 1995) 283-284; y en la Catedral de Pamplona hasta finales del s. XIX (GAMBERO USTÁRROZ: *La Música en la Catedral de Pamplona...*, vol. I, 59).

Existía también un claviórgano,¹⁸⁷ en 1676, que se utilizaba en las celebraciones más solemnes: "[...] para acompañar sus músicas en las mayores solemnidades de ella [Catedral de Sevilla] [...] y que sirva en las dos octavas solemnes del Corpus y Concepción; y en los maitines solemnes y demás días grandes que pareciere dentro desta Sta. Iglesia".¹⁸⁸

El órgano realejo sirvió para acompañar el Miserere, las Lamentaciones y otras piezas de la liturgia de la Semana Santa y también las chanzonetas y villancicos, en lugar de emplear otros instrumentos, especialmente antes de que fueran admitidos con normalidad los de cuerda en la catedral de Sevilla, como veremos seguidamente.¹⁸⁹ Incluso se usaba en las procesiones por el exterior de la catedral de Sevilla; concretamente, sabemos que en el Corpus de 1745 se destrozó un realejo que se había tocado en la procesión. Ese mismo día también se "había descompuesto y maltratado el claviórgano". Pero el cabildo hispalense pidió un informe sobre si valía la pena recomponer el antiguo claviórgano o hacer un nuevo.¹⁹⁰

2. Ministriles

Los instrumentos tradicionales que encontramos en la capilla de los ministriles en la época de Guerrero, a finales del siglo XVI, se mantuvieron por mucho tiempo todavía en las celebraciones litúrgicas en la catedral de Sevilla. Y hemos de subrayar que ésta fue una de las más conservadoras en este sentido, razón por la cual presenta algunas

¹⁸⁷ Las actas capitulares hablan algunas veces de clavicémbalo y claviórgano como sinónimos, lo que puede llevar a confusión (AC., libro 98, 25-VIII-1724, f. 92).

¹⁸⁸ AC., libro 72, 4-XII-1676, f. 90v.

¹⁸⁹ "Este día estando llamados para determinar sobre si se usara de instrumentos de cuerda en los Misereres y Lamentaciones de Semana Santa mando el Cabildo de conformidad que el Maestro de Capilla se baliese de los órganos y realejos que le pareziere son menester para dichos días." (AC., libro 72, 6-III-1674, f. 139).

¹⁹⁰ "El Sr. Protector de Música por averse hecho pedazos el día del Corpus el Realejo, trajo un diseño; y el Cabildo acordó arreglado al diseño se haga uno nuevo. Assimismo dio cuenta, que el mismo día se avia descompuesto, y maltratado el claviórgano; y aviendo oído el diceño que se traía para uno nuevo; el Cabildo cometió al mismo Sr. para que vea si la música le necessita; o componiéndose como esta; y qué costo tendrá uno nuevo, cómo se ve por el diceño; o componer el antiguo" (AC., libro 116, 7-VII-1745, f. 44).

particularidades en el uso de varios instrumentos durante el siglo XVIII.

Las chirimías y las cornetas ayudaban a mantener la afinación de las voces superiores de la capilla de música, y no desaparecieron en nuestra catedral en la primera mitad del siglo XVIII para dejar paso al oboe, sino que siguieron usándose todavía durante la década de 1760;¹⁹¹ a pesar de que era ya un instrumento en desuso en otras catedrales españolas,¹⁹² en las que se fueron sustituyendo por el oboe. En Sevilla existían dos plazas de chirimías, y convivieron con el oboe prácticamente hasta del siglo XVIII, que apareció al final de los años 1720.

En Sevilla, los instrumentos de cuerda se emplearon sólo ocasionalmente en la segunda mitad del siglo XVII, y no los encontramos de manera constante, en las grandes celebraciones, tales como la Inmaculada, Navidad y Reyes, hasta la creación una plantilla de seis plazas, en 1732.

El arpa y el archilaúd solían sustituir al órgano en la realización del acompañamiento continuo de las piezas que se interpretaban en la Semana Santa, pues las noticias que poseemos vinculan su empleo con la liturgia de estos días; de hecho, en 1700 se pagó a un violón, archilaúd y arpa que tañeron en el Oficio de Tinieblas con la capilla de música.¹⁹³ Ambos instrumentos decayeron a partir de la segunda década del siglo XVIII, en la catedral de Sevilla, pues las últimas noticias sobre el archilaúd datan de 1715 y 1716, en que se pagó a un archilaúd, un violín y un violón que tocaron en el Miserere.¹⁹⁴ Y la

¹⁹¹ Aunque el Cabildo hispalense era consciente de que la chirimía había caído en desuso, nombró a un nuevo músico de este instrumento en 1769.

¹⁹² Por eso dice el cabildo, en 1769, que era necesaria una chirimía o corneta más, pues sólo había una, y los instrumentos eran necesarios para abrigar y sostener las voces de la capilla. “Cometió el Cabildo al Protector de Música, que respecto a la notable falta, que en la Capilla de Música desta Sta. Iglesia ay de instrumentos que abriguen y sostengan las voces, haga las diligencias posibles para encontrar sujeto instrumentistas Que toque bien Chirimía, o Corneta, instrumentos que hasta de poco tiempo a esta parte, como precisos respecto a la mucha amplitud de este Templo, siempre han estado en uso en dicha Capilla, por lo que no es bastante la única Chirimía que oy ay en ella, y en contrado, dicho Sr. de quenta al Cabildo” (AC., libro 133, año 25-X-1769, f. 181v).

¹⁹³ ISUSI FAGOAGA: *La música en la catedral de Sevilla...* 106.

¹⁹⁴ AC., libro 85, 21-IV-1700, f. 26; AC., libro 94, 29-IV-1715, f. 34v; AC., libro 94, 29-IV-1716, f. 45.

noticia del arpa corresponde a 1721, y su desaparición en la documentación en la catedral hispalense contrasta con la abundancia de datos que existen sobre este instrumento en otras catedrales españolas.

Los violines comenzaron a utilizarse en la catedral de Sevilla frecuentemente en la primera década del siglo XVIII. Por primera vez se habla de ellos en 1708, en que intervinieron en las Completas solemnes y en la Semana Santa; entonces acudieron a tocar con la capilla de música “dos violones, dos arpas, un violín y un tenor para el segundo coro”. Además, ese mismo año se incorporó a la capilla de música un tenor, llamado Pedro Arenaza, que también “era gran organista y tocaba violín y arpa.”¹⁹⁵ Y “por indisposición de Pedro Colchado y ausencia de su hermano Juan Colchado, fue preciso valerse de un arpista y un violón de fuera desde Concepción a la Pascua de Reyes”, a los que se les pagó por ello 400 reales.¹⁹⁶

El violón se utilizó en la catedral hispalense, al menos desde 1708, no sólo para suplir las voces más graves de la capilla, sino también al bajón, aunque este hecho resultó novedoso a los oídos del cabildo hispalense, que fue reticente al intercambio de ambos instrumentos. A medida que avanzaba el siglo XVIII, el clave fue desplazado por otros instrumentos monofónicos, como el violón, en las funciones que tenían lugar fuera de la catedral,¹⁹⁷ pero el clave siguió utilizándose en la catedral hispalense hasta finales del siglo XVIII e incluso entrado el siglo XIX.¹⁹⁸ En 1700, se usaron en las Tinieblas de Semana Santa un archilaúd y un violón, conjuntamente, y por lo cual pagó la Fábrica 200 y 100 [reales], por medio del maestro de capilla, “en cada noche de las Tinieblas a los tres músicos.” Y en

¹⁹⁵ AC., libro 89, 1-X-1708, f. 163v.

¹⁹⁶ AC., libro 85, 21-IV-1700, f. 26; AC., libro 87, 2-IV-1704, f. 42; AC., libro 89, 9-V-1707, f. 91v. En 1708 se dice: “...el Cabildo dio lizencia para que entrasen por este año a las Completas solemnes y oficios de Semana Santa: dos Violones, dos Harpas, un Violín, y un tenor para el segundo choro”. (Libro 89, 15-III-1708, f. 44).

¹⁹⁷ En algunos casos esta circunstancia llegó a producir disputas en otras catedrales españolas, como la de 1785 en Pamplona, donde el violón aumentó poco a poco frente al clave en las funciones fuera de la catedral (GEMBERO USTÁRROZ: *La Música en la Catedral de Pamplona...* 59).

¹⁹⁸ En la Catedral de Granada y en su Capilla Real el uso llegó hasta 1829 (RUIZ JIMÉNEZ: *La colegiata del Salvador...* 283-284; y en la catedral de Pamplona hasta finales del siglo XIX (GEMBERO USTÁRROZ: *La Música en la Catedral de Pamplona...* I, 59).

1704 existe un pago semejante "a los instrumentos de cuerda que han tocado en la Semana Santa lo que se les dio el año pasado"; y lo mismo en 1707 y 1711. He aquí uno de los testimonios correspondientes a la época en que ejerció el maestro Úbeda como maestro en la catedral hispalense (1710-1724):

“Leiose petición de Dn. Gaspar de Úbeda Castello racionero Maestro de Capilla desta Sta. Iglesia en que suplicava a el Cabildo se mandase librar 12 pesos exc. para tres Ministriles biolones que sonaron en el miserere de las tinieblas de Jueves y Viernes Santo a 4 pesos cada uno, y asimismo suplicava se le concedise lizencia por un mes para la composición de los Villancicos de las próximas festividades de ascensión, spiritu santo, Corpus y San Fernando; Y el Cabildo aviéndola oído le concedió un mes de lizencia para el efecto que pedía en la forma ordinaria, y juntamente le mando librar 12 pesos exc. para los tres Ministriles que asistieron a el miserere la Semana Santa deste presente año.”¹⁹⁹

Los instrumentos de cuerdas frotadas se utilizaron ya en los comienzos del siglo XVIII, y a partir de 1708 se alude con frecuencia al violín, violón y archilaúd para la interpretación de los villancicos del Corpus, de Pentecostés y para el Miserere. Por otra parte, a lo largo de la primera década, el cabildo pagó reiteradamente a instrumentistas de cuerda (violón, archilaúd y arpa) que acudieron todos los años a reforzar la capilla de música durante la Semana Santa.

A partir de 1708 aparecen con frecuencia citas sobre el violín. Se usó en las completas solemnes y en Semana Santa de 1708, junto con dos violones, dos arpas y un tenor, tal como hemos dicho. El maestro de capilla también usó un violín y un violón en la Octava del Corpus y para los villancicos de Pentecostés; y en 1710 el cabildo pagó 400 reales a un violín y un violón que tañeron con la capilla de música desde la Inmaculada hasta los Reyes.

Estos instrumentos de cuerdas frotadas tomaban parte en la interpretación de los Misereres de la Semana Santa. En 1710 se destinaron 800 reales "para [instrumentos de] cuerda y un tenor"; el cabildo ordenó nuevamente un año más tarde "instrumentos de cuerda se traigan a diferentes funciones de Semana Santa a arbitrio del Sr.

¹⁹⁹ AC., libro 96, 1-IV-1719, f. 76.

Deán". En 1715, las referencias a los instrumentos de cuerda que tañeron en los Misereres son más explícitas en las actas capitulares, citándose incluso el nombre de quienes tañeron el violín, el violón y el archilaúd.²⁰⁰

Hasta 1716 los instrumentistas que tocaban el violín no formaban parte de la capilla de música de la catedral hispalense, sino que eran músicos contratados para actuar en ocasiones puntuales. Este año ingresó en la capilla José Sancho, músico valenciano que tocaba el violín y otros instrumentos de viento; dos años después fue admitido Juan Espíquerman, flamenco, que tocaba el bajón, el violín y el violón, y dejó de tañer el bajón, en 1727, debido a unos dolores de pecho e inflamaciones en la garganta, pero siguió tañendo el violín y contrabajo de violón.²⁰¹

El violón es el instrumento grave de la familia de las violas de gamba,²⁰² y se utilizó, sobre todo en el Barroco, para doblar la línea del bajo continuo, lo mismo que hacía el bajón, y también para reforzar o suplir a las voces más graves de la capilla de música.²⁰³ Fue de uso común en las catedrales de la Península Ibérica e Hispanoamérica durante los siglos XVII y XVIII.²⁰⁴ En la catedral de Sevilla lo encontramos en los años 1644, 1647, 1655, 1673, 1674 y 1688;²⁰⁵ años en los que el cabildo dio permiso para que los "violones

²⁰⁰ AC., libro 89, 15-III-1708, f. 44; 20-IV-1708, f. 72 y 4-VI-1708, f. 92v; AC., libro 90, 20-XI-1709, f. 192v y 22-XI-1709, f. 194; AC., libro 90, 8-I-1710, f. 3v; AC., libro 91, 30-I-1711, f. 19.

²⁰¹ Libro de Salarios (1699-1765), Sección IV, libro 333, ff. 384 y 414; también puede verse en AC., libro 101, 1-IV-1727, f. 94v.

²⁰² Los primeros instrumentos de este tipo llegaron a España desde la corte de Flandes a mediados del siglo XVI (GÁNDARA EIROA, Xosé Crisanto: "El violón ibérico", en *Revista de Musicología*, XXII, n° 2 (1999) 123-125).

²⁰³ LÓPEZ CALO: *Barroco-Estilo Galante-Clasicismo...*, vol. II, 4-5.

²⁰⁴ Hubo unas pocas catedrales españolas con presencia esporádica de grupos de violones y vihuelas de arco para algunas funciones litúrgicas, tales como Segovia en 1571, Plasencia en 1567-1579 y Toledo en la última década del siglo XVI (GÁNDARA EIROA: *El violón ibérico...* 132-133).

²⁰⁵ La Catedral de Sevilla se encontraría entre las pioneras en el uso del violón, después de Santiago, cuya presencia data de 1621 (LÓPEZ CALO: *Historia de la música española...* 214); seguida de las de Plasencia en 1674 (LÓPEZ CALO: *La música en la Catedral de Plasencia* (Cáceres: Editorial de la Coria, 1995), p. 62); de Zaragoza en 1686 (CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro: *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*. T. II (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1979, 317);

e instrumentos de cuerda" pudieran tañer con la capilla de música, con la misma función que venían realizando los bajones, pero sin formar parte de ella.

En el siglo XVIII encontramos varias noticias sobre el violón en las actas capitulares hispalenses. La primera data de 1700, y en ella el cabildo pagó a un violón que acudió junto con un archilaúd y un arpa a tocar en las Tinieblas de Semana Santa.²⁰⁶

“Este día estando el Cabildo llamado ante Diem para oyr lo escripto cerca de si deven entrar en el choro desta Sta. Iglesia, Instrumentos de cuerda, o no: cuyo requerimiento se avía dado en 15 de Junio deste año= Ley los autos del 29 de Abril de 1644= 9 de Abril de 1641= 3-7-22 de Diziembre de 1655= 6-8-17 de Noviembre y 20 de Diziembre de 1673= 8 de Enero- 6 de Marzo de 1674= 10-26 de Abril de 1688. Y asimismo informé al Cabildo, que desde el año de 1700 asta el presente cosnta de diversas ayudas de costa, que su Sria. a mandado dar a las personas que an traído los Biolones, e Instrumentos de cuerda, pero no consta aver pedido lizencia ni diputadose la entrada; Y después de aver conferido el Cabildo sobre este punto, mando que en atención a la falta de voces, con que al presente esta la Capilla, pueda el Maestro valerse, y se valga de los instrumentos de cuerda que jugsare nesarios, para suplir dicha falta; desde la Chalenda de la Puríssima Concepción, asta el día de Pasqua de Reyes inclusive, por este año; entrando dichos instrumentos en los maytines solemnes de Concepción y en su día; por la octava en las siestas; y al tiempo de enserrar a Su Magestad: si al Maestro le pareciere; Chalenda y Maitines de la noche de Navidad; y los tres primeros días de Navidad; y los tres primeros dias de Pasqua; día de la Circuncisión por la mañana; y Maytines, y día de los Reyes; para que días tan solemnes tengan el festivo aparato que les corresponde.”²⁰⁷

Pero el violón no sólo suplía las voces más graves de la capilla, sino también al bajón, intercambiándose con éste, como hemos

y de Segovia en 1688 LÓPEZ CALO: *Documentario de la Catedral de Segovia*, vol. I (Santiago de Compostela: Universidad, 1990) 163.

²⁰⁶ AC., libro 85, 21-IV-1700, f. 26.

²⁰⁷ AC., libro 89, 5-X-1707, 195v.

dicho.²⁰⁸ Ese mismo año de 1708, el cabildo sevillano concedió permiso para que tañeran con la capilla de música dos violones, dos arpas, un violín y un tenor, y realizaran el segundo coro en Semana Santa; y también un violón y un violín en la Octava del Corpus y en los villancicos de Pentecostés.²⁰⁹

En 1710, sirvieron de refuerzo a las voces de la capilla de música varios instrumentistas "que tocaron violín y violón" desde los Maitines de la fiesta de Inmaculada hasta la de los Reyes;²¹⁰ hallamos además un violón el día de los Reyes y en las Lamentaciones y Misereres de la Semana Santa de 1715, y al año siguiente dos violones en las celebraciones de Semana Santa. En el año 1721, "fue preciso valerse de un arpista y un violón de fuera desde las fiestas de la Concepción a la Pascua de Reyes", por lo cual el cabildo hispalense concedió 400 reales a los instrumentistas;²¹¹ y en 1718 el cabildo admitió para una plaza de bajonista, en la capilla de música, a Juan Espíquerman, músico flamenco que tocaba el violón, el bajón y el violín.²¹²

Finalmente, en 1732, siendo maestro de capilla Pedro Rabassa, se crearon seis plazas fijas de instrumentos de cuerda (tres para violín y tres para violón) por iniciativa del Deán, que "contemplando ser preciso el [a]compañ[amien]to de violines", sugirió dividir el salario que estaba asignado a la plaza de Juan Espíquerman (bajón, violín y violón) y crear con él seis nuevas plazas, sin necesidad de que la hacienda de la Fábrica gastase más dinero.²¹³

A finales de mayo de 1771 se utilizó en repetidas ocasiones un "violón grande" para que arropara a las voces y a los instrumentos de

²⁰⁸ En 1708, el cabildo admite un bajonista externo para el Corpus "y que no [se] supla su falta con violón, como se interpretaba". Este intercambio de instrumentos debía de ser novedoso y no muy del agrado del cabildo porque se advirtió que "el infrascrito secretario le diga al maestro de capilla que en esta, ni en otra ocasión alguna no introduzca novedad, sin expresa licencia del Cabildo" (AC., libro 89, 15-VI-1708, f. 96.) Gándara subraya la importancia de que "el bajón, instrumento que tradicionalmente se había encargado de interpretar el bajo de la polifonía, comenzaba a ser intercambiable con el violón" (GÁNDARA EIROA: *El violón ibérico...* 135-136).

²⁰⁹ AC., libro 89, 15-III-1708, f. 44; 30-IV-1708, f. 72; 4-VI-1708, f. 92v.

²¹⁰ AC., libro 90, 8-I-1710, f. 3.

²¹¹ AC., libro 94, 29-IV-1715, f. 34; AC., libro 94, 29-IV-1716, f. 45.

²¹² Archivo Capitular, Sección IV: Libro de salarios (1699-1767), libro 333, f. 385

²¹³ AC., libro 106, 1732, ff. 176 y 185.

la capilla,²¹⁴ y tres años más tarde el maestro de capilla, Antonio Ripa, solicitó al cabildo un violón grande para los días de primera clase cuya liturgia se cantaron en el trascoro.²¹⁵

El contrabajo también tenía la finalidad de reforzar el continuo y se fue introduciendo paulatinamente en las capillas musicales tras el violón y junto con el violonchelo.²¹⁶ Primero, el contrabajo apareció en las capillas de música cortesanías (Capilla Real de Madrid y Capilla del Archiduque Carlos de Austria en Barcelona)²¹⁷ y posteriormente se fue extendiendo a las catedrales.²¹⁸ La capilla de música de la catedral hispalense fue una de las primeras que contaron con el

²¹⁴ "El maestro había hecho presente al Deán que mañana tarde se cantarán las Vísperas en el trascoro y se necesita traer el violón grande para que abrigue así las voces como los instrumentos de la Capilla y que la misma necesidad se ofrecerá en la temporada, que se fuere el coro en dicho sitio y Ínterin se limpien las bóvedas y paredes los días que haya música de papeles. Y en su vista el Cabildo acordó se traiga en dichos días el referido instrumento que el maestro propone." El Sr. Deán dixo, que el Maestro de Capilla le avía hecho presente, que mañana en la tarde, que se cantan las Vísperas en el trascoro se necesita traer el Violón grande para que abrigue así las voces como los instrumentos de la Capilla; y que la misma necesidad se ofrecerá en la temporada, que se forme el Choro en dicho sitio ínterin se limpian las bóvedas, y paredes, los días que aya música de papeles: Y en su vista el Cavildo acordó se traiga en dichos días el referido instrumento, como el Maestro propone" (AC., libro 135, 29-V-1771, f. 80).

²¹⁵ "El Infrascripto hizo presente solicitaba el Maestro de Capilla, que durante el tiempo, que estubiese el Choro en el trascoro, para abrigo de las voces en los días de primera clase, acompañase el Violón grande, como se hizo en otra anterior ocasión: el Cabildo mandó se execute en la misma conformidad en los citados días de primera clase" (AC., libro 138, 1-VII-1774, f. 106v).

²¹⁶ Sobre la introducción del contrabajo en España véase GÁNDARA EIROA: "La escuela de contrabajo en España", *Revista de Musicología*, XXIII, nº 1 (2000) 147-186.

²¹⁷ En 1701 aparece un violón contrabajo llamado Nuncio Brancati en la Capilla Real de Madrid (MARTÍN MORENO: *Historia de la música española...* 28-29; LOBO HERRANZ, Begoña: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670. 1738)* (Madrid: Universidad Autónoma, 1988) 44-48); SOMMER-MATHIS, Andrea: "Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del s. XVIII", *Artigrama* 12 (1996-1997) 49-50.

²¹⁸ En las catedrales españolas el contrabajo apareció más tardíamente: 1747 en la Catedral de Granada; 1751 en el monasterio del Escorial, CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino: *El Padre Antonio Soler y el cultivo del villancico en el Escorial* (Madrid, Ediciones Escorialenses, 1993) 238; 1755 en Ávila (LÓPEZ CALO: *Barroco-Estilo Galante...* 5); 1771 en la Colegiata del Salvador de Granada; 1773 en la Capilla Real de Granada (RUIZ JIMÉNEZ: *La colegiata del Salvador...* 284).

contrabajo. En efecto, la primera noticia sobre el contrabajo data de 1727, año en que se le relevó de su oficio de bajonista al flamenco Juan Espíquerman, pero se quedó para tocar el violín, el violón y el “contrabajo de violón”.²¹⁹

Tres años después, en 1730, el cabildo de Sevilla concedió una ayuda económica a Martín Reinoso, músico de la capilla, porque “asiste a tocar violón contrabajo en las funciones de esta Santa Iglesia”;²²⁰ y dos años después abonaron 150 reales de vellón a un violón contrabajo que acudió a tocar con la capilla desde la festividad de la Inmaculada hasta los Reyes.²²¹

El violonchelo no fue un instrumento de uso muy común en las capillas catedralicias de España y se utilizó en mayor medida dentro del ámbito de la música de cámara del dieciocho. En la Catedral de Sevilla existió una plaza exclusiva de violonchelo a partir de 1743, que ocupó José Fernández Grande²²² y, a partir de 1743, José

²¹⁹ “Se leió una petición de Juan de Espiquerman Ministril Bajón, de esta Santa Iglesia, en que suplicaba a el Cabildo le hiciese la onrra de relebarle algunos días de tocar el bajón, pues estaba padeciendo repetidos accidentes al pecho, e inflamaciones de Garganta, que le prohibían la continuación de este ejercicio, como lo justificaba por la certificación de Médico, que presentó, pudiendo reserbarlo para Violín, Violón y Contrabajo del Violón, y habiendo obra de Bajones en que sea menester. El Cabildo habiendo oído esta petición, la cometió al Sr. Canónigo Dn. Gonzalo de Ossorno Protector de la Música por ausencia del Sr. Canónigo Penitenciario para que la vea, y tomando ynforme del Maestro de Capilla, y haga relación a el Cabildo” (AC., libro 101, 1-IV-1727, f. 94v).

²²⁰ “Asimismo se leió petición de Dn. Martín Reynoso que asiste a tocar Violón Contrabajo en las funciones desta Santa Iglesia, Significando su pobreza y en atención a ella pidiendo se sirviese el Cabildo darle una limosna para unos Avitos. Y su Sria. Itma. le mandó librar 300 rs. por vía de limosna por una vez de su mesa Capitular” (AC., libro 104, 11-I-1730, f. 8). Un año antes se le hizo un pago por “tocar el violón” (Pedro Rabassa, Archivo Capitular, Libro de Gastos en Fiestas [1728-1737], Ms. Se, sec. III, Libro 04003).

²²¹ “Leyose petizion de Dn. Pedro de Rabasa Medio Racionero Maestro de Capilla en que decía: que en virtud del mandato del Cavildo havia combidado para las Festividades de Concepción, Navidad y Reyes 2 Músicos tenores y un Violón Contrabajo. Y el Cavildo en su vista mandó librar 200 rs. vn. de la Hazienda de la fabrica a cada uno de los Tenores y 150 a el Violón, y 50 rs. a Dn. Joseph de Cuvas por haver asistido a dicha Capilla en algunas Funciones” (AC., libro 106, 7-I-1732, f. 5).

²²² José Fernández Grande, ingresó en una plaza de supernumerario de cuerda (violín o violón) en 1732, por lo cual se suponía tocaría también el violonchelo en la capilla de música y que la catedral de Sevilla fuera una de las pioneras en el uso de este instrumento en España. La Capilla Real de Madrid contaba a mediados del siglo

Romero,²²³ aunque probablemente el instrumento se tocaba ya desde la creación de las plazas de instrumentos de cuerda frotada, en 1732.

En la documentación de la catedral de Sevilla no aparecen datos sobre la trompa en el siglo XVIII, a pesar de que estos aerófonos estuvieron presentes en las capillas musicales de muchas catedrales españolas a partir de los años cuarenta. La organización musical catedralicia expuesta nos muestra cómo la música en la catedral de Sevilla estuvo condicionada por los gustos del cabildo, poco receptivo a innovaciones y se mantuvo dentro de la estética barroca, al igual que ocurrió con otras manifestaciones culturales en Sevilla, hasta al menos el último cuarto del siglo XVIII.

V. Música y liturgia solemne

En este tema resultan de notable importancia los escritos de Sebastián Vicente Villegas y Adrián de Elossu, maestros de ceremonias de la catedral de Sevilla en los años 1615-1636, y 1684-1706, respectivamente. Las *Normas de los sagrados ritos y ceremonias...* (1630) de Villegas nos proporcionan infinidad de detalles sobre la manera de celebrar el Oficio y la Misa solemnes, teniendo en cuenta el rango de la festividad, la tradición hispalense y las normas emanadas del Misal y del Breviario de Pío V (publicados en 1570 y 1568).²²⁴ También los apuntes *Días en que ay canto de*

XVIII con tres plazas de violonchelo (SUBIRÁ PUIG, José: *Historia de la música española e hispanoamericana* (Barcelona, Labor, 1945) 544-545.

²²³ Fue músico en la capilla de música de la catedral de Sevilla y de él sólo tenemos noticia de que tocara el violonchelo: “Assímismo se dio llamamiento para oyr al Sr. Protector de Música, cerca de los pretendientes a la plaza de violoncelo vacante por desestimiento de Dn. Joseph Grande, y leydo el informe del Maestro de Capilla en, que dixo eran iguales Dn. Christobal Joseph de Luna, y Dn. Joseph Romero según sus exámenes, y que no avían ocurrido otros, por lo que podía el Cabildo elegir al que gustasse, y no aviendo conformidad se votó por havas declarando el Sr. Dean la blanca a favor de dicho Luna y la negra por Romero, y contados los votos se hallaron 30 negras y 20 blancas, por lo que quedó nombrado en la plaza supernumeraria de Violoncelo Dn. Joseph Romero para que la sirva como su antecesor” (AC., libro 114, 2-XII-1743, f. 219). Fue mayordomo de la capilla de Música de la iglesia de Santa Ana de Triana (Sevilla).

²²⁴ VILLEGAS: *Norma de los sagrados Ritos y Ceremonias que se observan en el Oficio Divino, occurrencias de cassos extravagantes en todo el discurso del año conforme a las festividades dominicas o ferias de cada día en esta sancta yglesia metropolitana de Sevilla. En conformidad de los dispuesto en el breviario y missal*

órgano... (1687) de Adrián de Elossu,²²⁵ que aunque incompletos resultan muy detallados,²²⁶ lo mismo que lo es el *Compendio de las obligaciones que deben cumplir los ministriles y capilla de música...* (del primer cuarto del s. XVIII?).²²⁷ De todos modos, debemos tener en cuenta que la mayor parte de los tratamientos musicales que describen los tres documentos citados para solemnizar las celebraciones litúrgicas, siguiendo el rango propuesto por el calendario litúrgico, no se deben a los autores que escribieron tales las normas; al menos muchas de ellas ya venían practicándose en la catedral hispalense anteriormente e incluso las encontramos en la época de Guerrero.²²⁸ No es casualidad que los inventarios musicales

Romano Pontifical y ceremonial de Clemente 8 y Ritual de Paulo 5, y de los quademos propios, costumbre y estatutos desta Santa Yglesia (1630). Este manuscrito se halla en el Archivo Capitular, sección III: liturgia, libro 40.

²²⁵ Era uno de los cantores de la veintena cuando se le nombra maestro de ceremonias, el 26 de marzo de 1615. Falleció el 4 de julio de 1636. Archivo Capitular, Sección IV: Fábrica, libro 325, fol. 100r; también el libro 329, fol. 90r. La obra manuscrita de Elossu lleva por título: *Días en que ay canto de órgano...* ff. 444-462v).

²²⁶ El 12 de abril de 1684, el cabildo designó al licenciado Adrián de Elossu, veintenero, para el magisterio de ceremonias, en ausencia y enfermedades del maestro Diego Díaz de Escobar, sin ningún salario extraordinario por el desempeño de este puesto. Lo sirvió, como interino, hasta el 21 de abril de 1687, fecha en que fue nominado, en propiedad, maestro de ceremonias. El 16 de junio de 1692, el cabildo le concedió la capellanía mayor de la capilla del obispo de Scalas. Falleció el 28 de febrero de 1706. El 16 de marzo de dicho año, el cabildo nombraba para el magisterio de ceremonias a Bernardo Luis de Castro Palacios, sacristán mayor (Biblioteca Capitular y Colombina, sign. 57-4-8, ff. 290v-292r).

²²⁷ *Compendio de las obligaciones que deben cumplir los ministriles y capilla de música de la Santa Patriarcal Iglesia de Sevilla en el discurso de todo el año, según el culto, pompa, majestad y grandeza con que en ella se celebran los Oficios Divinos en las festividades de todo el año* (Sevilla: Juan Francisco de Blas, impresor mayor en la ciudad de Sevilla). Tal vez fuera editado entre 1717-1723, pues se cita en este libro el aniversario del cardenal don Manuel Arias y Porres, arzobispo de Sevilla, que falleció el 16 de noviembre de 1717; esto permite datar este impreso entre esa fecha y hacia el 1723. Esta publicación [del cabildo de la catedral de Sevilla] se halla en el Archivo Capitular, Sección III: Liturgia, libro 11.137(3). Puede verse el documento completo en RRUIZ JIMÉNEZ: *La Librería...* 320-230.

²²⁸ Véase, por ejemplo, GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Francisco Guerrero...*, pp. 492-502 referente a las Vísperas; las páginas 232-235 y 243-250 referentes a la Misa y al Oficio festivos; pp. 240-243 que tratan de la capilla de música con instrumentos; pp. 243-251 sobre la interpretación de los ministriles; pp. 272-277 sobre la

de 1617 y de 1644 muestren con claridad que el compositor más interpretado siguiera siendo Guerrero en el siglo XVII; esto perduró todavía al menos en el primer tercio del siglo XVII. Y es que al finalizar el Renacimiento, se consolida el proceso de selección de una serie de obras del corpus musical generado en el siglo XVI, que se copiaron, pero ahora en nuevos formatos corales e instrumentales, para adaptarlas a la nueva estética del Barroco; la denominada *nueva práctica*.

1. Celebraciones litúrgicas y géneros musicales

En el calendario litúrgico de la Iglesia existió, desde siempre, un rango u orden de importancia dentro de las fiestas y consecuentemente entre las celebraciones litúrgicas a lo largo del año; una clasificación reflejada ya en el Misal Romano (1570) y el Breviario (1568) publicados por Pío V, después del Concilio de Trento (1545-1563).²²⁹ Las catedrales ordenaron las intervenciones musicales de cada una de estas festividades, de acuerdo con su rango e importancia; un ordenamiento que presentaba ligeras variantes en cada uno de los centros españoles, como es natural.

Las normas propuestas por Villegas manifiestan gran variedad y riqueza interpretativa en la liturgia de la catedral hispalense y resultan de gran utilidad, pues precisan no sólo los géneros musicales y actores que debían intervenir en cada una de las partes de las celebraciones litúrgicas solemnes (capellanes de coro y veinteneros, capilla de música, organista, ministriles, etc.), sino también cómo debía hacerse cada una de estas partes y la técnica empleada; esto es, si se hacían rezadas, o bien en canto llano, en fabordón, en canto de órgano, o si intervenían los ministriles solos, alternando con la capilla

intervención del órgano; y pp. 277-279 que nos ofrecen una visión general de los instrumentos y sus actuaciones.

²²⁹ Hasta la reforma litúrgica del Concilio Vaticano II, los libros litúrgicos y el calendario de la Iglesia clasificaban las celebraciones litúrgicas de la manera siguiente, de mayor a menor importancia: dobles de primera clase, dobles de segunda clase, dobles (que podían ser mayores y menores), dominicas, semidobles, simples, y ferias, que a su vez se dividían en ferias *per annum*, y ferias de Adviento, Cuaresma, Vigilias y Témporas. Además, los días de las Octavas se celebraban como si fueran de rito de doble, y los de las Infraoctavas con categoría de semidobles.

de música, o bien los veinteneros y capellanes de coro, éstos o la capilla y los seises, etc. Aquí se observa que, junto a la polifonía escrita, destacan otros medios y posibilidades musicales: el canto llano, el canto en tono (recitativo o semitonado), el canto de órgano, el fabordón, el órgano, los ministriles, y además sus posibles combinaciones. Pero si bien es verdad que la polifonía era siempre el medio más recurrente para solemnizar las celebraciones importantes, al canto llano y al órgano les correspondía siempre un papel predominante.

Esta visión de las celebraciones litúrgicas que nos describe Villegas en la catedral de Sevilla, desde el punto de vista musical, debemos contemplarla, al mismo tiempo, dentro de un contexto más amplio, orgánico, rico y variado, puesto que las intervenciones polifónicas de la capilla de música se hallaban insertadas en otras manifestaciones litúrgico-musicales: recitativos, melodías gregorianas, piezas instrumentales; y todo ello, a su vez, desempeñaba una función en la litúrgica y dentro de un rito en el que se cuidaba también la "forma" de la celebración: la disposición de los músicos, de los canónigos y demás personal que asistía a la Misa y al Oficio, el lugar de la celebración, el adorno del altar, las vestiduras, las luces, el tañido de las campanas, y un amplio y variado etcétera.

2. Misa y Oficio solemnes en las fiestas de primera clase

La Misa y el Oficio constituyeron, desde siempre, los dos pilares de la celebración litúrgica; a estas dos se unían las procesiones, que por entonces eran muy frecuentes, sobre todo dentro de la catedral. Sebastián Vicente Villegas comienza su escrito diciendo esto, al tratar de las celebraciones litúrgicas de primera y segunda clase y de los dobles comunes:

“Las entonaciones del canto llano en estas fiestas se hacen muy de espacio y particularmente en Vísperas y Missa, y en los Maytines que ay música, y de las horas menores en Tercia. Y en Completas de Quaresma no solo se dicen muy de espacio sino algo baxo el tono por raçón del contrapunto, y los hymnos siempre en los tonos más solemnes en correspondencia de lo demás.”

“El canto llano en estas fiestas [de segunda clase] es siempre de espacio poco menos que en fiestas de primera clase, y en Primeras

Vísperas, de Tercia y Misa algo más baxo por razón del contrapunto.”

En estas fiestas dobles comunes o maiores o días octavos [...] el canto es algo más espacioso que en semidobles pero no tan de espacio ni tan baxo como en fiestas clásicas”

Las fiestas de primera clase eran las más importantes y solemnes, y dentro de ellas la Misa y las Vísperas; sobre todo las Primeras Vísperas. Por esta razón, se empleaba en ellas más polifonía y música instrumental.

a. La Misa solemne

La Misa ha sido siempre el acto central de la liturgia de la Iglesia y naturalmente también ha venido siendo en las catedrales. Los inventarios de 1588 a 1644 nos dan una idea de la pervivencia del repertorio musical perteneciente a la Misa solemne desde finales del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII, donde todavía siguió siendo fundamental el repertorio tradicional renacentista. De hecho, el cabildo ordenó, el 26 de enero de 1601 que se escribieran, en pergamino, las obras de Cristóbal de Morales;²³⁰ y las misas de Victoria se suprimirán del repertorio activo de la capilla de música en el segundo cuarto del siglo XVII, a causa de la falta de interés en este tipo de repertorio. Y es que a partir del primer tercio del siglo XVII, las misas compuestas a cuatro, cinco y seis voces siguieron cantándose, pero a partir de ahora se relegaron a las fiestas de menor

²³⁰ “En este dho día cometieron a los SS. Dn. Juan Hurtado canº martin gómez Ldo vean las obras de morales y las hagan copiar en pergamino.” (AC., libro 42, 26-I-1601, f. 62v). Un trabajo que duró su tiempo, puesto que este manuscrito todavía no aparece recogido en el inventario de 1603 (*Memoria de la Librería de Canto que está a cargo de Ambrosio de Cotes, maestro de capilla de la Santa Iglesia de Sevilla*, en Archivo Capítular, Sección 0: Medios de información, libro 53, ff. 90-91v). Puede verse en JUIZ JIMÉNEZ: *La Librería...* 319-320. El resultado fue un códice grande con 189 folios, en pergamino, en el que se escribieron nueve misas de Morales, partiendo de los libros que se hallaban en la catedral hispalense. De este códice da fe, por primera vez, el inventario de 1618a [borrador] que dice: “Tres libros grandes de Morales 1.2.3 parte, de pergamino. Nuevos” (ítem nº 14). Más tarde, este códice se dividió en tres libros distintos para su mejor manejo; división realizada posiblemente en 1714, año en que se renovaron sus cubiertas. RUIZ JIMÉNEZ: *La Librería...* 65-66.

solemnidad (fiestas de segunda clase), incrementándose el uso de las misas policorales,²³¹ junto con la participación de instrumentos, en las fiestas de primera clase y en las principales fiestas de la Virgen.²³² Esto confirma lo que dicen los ceremoniales escritos por los maestros de ceremonias, en los que encontramos las pautas y matices formales en que debía desarrollarse la liturgia catedralicia.

Según Villegas, tres de los cantos del Propio de la Misa se interpretaban “en canto llano con contrapunto”²³³; esto es, adornados con contrapunto: Introito, Alleluia y Tracto; el Gradual no se

²³¹ En los documentos catedralicios de la segunda mitad del siglo XVII, a la música policoral y compuesta según la “moderna prattica” se la suele denominar música “a papeles”, pues se hallaba escrita en partichelas y era la que se interpretaba en las celebraciones de mayor rango y solemnidad, mientras que cuando se interpretaba polifonía en el estilo clásico del siglo XVI o de comienzos del XVII, a cuatro, cinco y seis voces, se consideraba “cantar por el libro”, haciendo referencia a los libros de facistol en los que se contenía este tipo de composiciones que se practicaba en las celebraciones menos solemnes. Esta terminología la hallamos, por ejemplo, en los escritos del maestro de ceremonias Adrián de Elossu, que fue nombrado por el cabildo el 12 de abril de 1684.

²³² Sebastián Vicente Villegas afirma que en las fiestas de primera clase, la Misa “suele ser estos días una missa de las más solemnes de a ocho voces, [Añadido] (si el día es en su rigor de primera clase de las fiestas principales de nuestra señora con que no día [sea día de] ocupación como el día de la Purificación) a choros con los instrumentos”.

²³³ El canto llano podía revestir tres modalidades o géneros distintos: canto llano propiamente dicho (no mensural, sino eualista); canto llano mensural o canto mixto, que varios teóricos llaman “canto figurado”, canto llano con fabordón y adornado con contrapunto, que era un canto “supra librum” o “canto alla mente”. Además, se practicaba también el “canto en tono”, que es nuestro “canto semitonado” o recitativo. Véase LORENTE, Andrés: *El por qué de la música, en que se contienen los quatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición* (Alcalá de Henares: Nicolás de Xamares, 1672; edic. José Vicente González Valle, Barcelona: CSIC, 2002). Más información en RUBIO CALZÓN: “Las consonancias (acordes) en el Arte de tañer fantasía de Fray Tomás de Santa María”, en *Revista de Musicología*, 1 (1981) 25.

El canto de órgano se interpretaba *a capella* o bien con instrumentos, y Sebastián Vicente Villegas distingue entre canto de órgano, contrapunto y música. El primer término equivale a polifonía o canto de textura contrapuntística u horizontal, en el que las melodías superpuestas se desarrollan con cierta independencia; el segundo término se refiere al canto improvisado, de textura homofónica, sobre el canto llano, y con el que iba formando consonancias; y finalmente la palabra “música” posee en Villegas dos significaciones fundamentales, pues unas veces toma un sentido general y sin distinción de estilos, y otras veces se refiere a la capilla de música que interpreta la polifonía.

menciona. Tres de los cantos del Ordinario de la Misa los interpretaba la capilla de música y el órgano grande en *alternatim*: “los Kyries, el Sanctus y el Agnus con música²³⁴ a choros con el órgano grande”. El Gloria y Credo eran polifónicos: “Gloria y Credo con música”; y los días en que había secuencia la cantaba la capilla de música y el órgano en *alternatim*, pero la introducía el órgano: “si ay sequentia dicha la alta, entona el órgano grande y se canta la sequentia a choros con música”.²³⁵

Luego, dice Villegas que se suele “cantar en estos días el Credo Romano de música u otro semejante”. Se refiere al compuesto por Lobo que se interpretaba todos los domingos del año, salvo los de Cuaresma, Adviento y Septuagésima, Sexagésima y Quinquagésima “en que no había música” y sólo se cantaban en polifonía el *Et incarnatus est* del Credo.²³⁶ Se cantaba también este Credo el día del

²³⁴ Villegas menciona “la música”, “con música” y “canto de órgano”, pero se refiere en los tres casos a la polifonía y a sus ejecutantes, que era la capilla de música.

²³⁵ Las secuencias más importantes eran las del Corpus Christi: *Lauda Sion salvatorem*; la de Pentecostés: *Veni sancte Spiritus*, la de Pascua: *Victimae paschali laudes*; y la de difuntos: *Dies irae*. Teniendo en cuenta las indicaciones de Muñoz Monserrat en el *Inventario de las obras de latín y romance...* (1721-1724) sobre la secuencia *Lauda Sion* de Alonso Lobo, esta frase se refiere a la alternancia de versos a cuatro voces con otros a ocho voces. Así dice Muñoz Monserrat: “*Lauda Sion salvatorem*, con voz sola a 4 y a 8 voces, tiene 8 versos y es como se cantaba antiguamente la secuencia de Corpus, hasta que el maestro Alonso Xuárez compuso la secuencia de Corpus enteramente a 8 voces. Y es la que se canta siempre en la Iglesia. Maestro Lobo, fol. 1” (Inventario..., f. 16v, ítem 25°).

²³⁶ VILLEGAS: *Normas de los sagrados ritos y ceremonias...* (1630), fol. 41rv. También en ELOSSU: *Días en que hay canto de órgano...*, fol. 453r; y además puede consultarse su *Ceremonial de esta Santa Patriarcal y Metropolitana Iglesia Catedral de Sevilla...* (año 1647), que anota minuciosamente todas las ceremonias de la catedral desde Septuagésima hasta el Sábado Santo inclusive.

Los domingos III de Adviento y IV de Cuaresma (Domingos Gaudete y Laetare, respectivamente) eran excepcionales, pues en ellos sí se cantaba misa completa. La práctica antigua de cantar polifónicamente sólo esta frase del Credo generó, desde la primera mitad del siglo XVI, con esta finalidad, la copia aislada de “*Et incarnatus*” en los Libros de facistol, como podemos ver en el Libro de polifonía (ítem nº 7) del inventario del 19-II-1588: “Otro libro de marca mediana de misas y credos e *incarnatus* de Pedro Hernández y Escobar y otros autores, en pergamino, encuadernado en tabla y cuero blanco”. *Inventario de la Librería de Canto de Órgano de la Sancta Iglesia de Sevilla que están a cargo del maestro de capilla de la dicha Sancta Iglesia* (19-II-1588), que se halla en el Archivo Capitular, sección 0:

Corpus y toda su Octava, y además las fiestas de la Asunción y de la Inmacula, “por ser muy devoto y grave canto y agradable al oído”.²³⁷ Unos días después (el 30-IX-1648), el cabildo extendió la propuesta a todas las fiestas marianas de primera clase;²³⁸ y parece que durante la segunda mitad del siglo XVII, el cabildo amplió su uso a la totalidad de las festividades de primera clase, debido su y aprecio, como nos lo indica el *Compendio de las obligaciones...*, y para cuya interpretación el bajón debe dar el tono a la capilla de música;²³⁹ tal fue la fama y el aprecio de Sevilla por esta obra de Lobo.²⁴⁰

En el ofertorio, actuaba la capilla de música interpretando un motete, y luego tañían los ministriles; lo mismo hacían después del canto de comunión, que posiblemente se interpretaba en canto llano: “Después de la epístola y la ofrenda [=ofertorio] y la comunicanda [=antífona de comunión] tañen los ministriles; suele aver a la ofrenda o después de alzar algún motete o chanzoneta, o por lo menos alguna voz al órgano, pero no se ussa cantar psalmo en la missa.”²⁴¹

Medios de información, libro 53, ff. 56r-57v; fue publicado y puede verse en JUIZ JIMÉNEZ: *La Librería...* 317-318.

²³⁷ AC., libro59, 12-VIII-1648.

²³⁸ Así lo dice DE LA ROSA Y LÓPEZ: *Los seises...* 354.

²³⁹ “Al Credo romano, que se canta en todas primeras clases, da tono un bajón a la música”, dice el *Compendio de las obligaciones que deben cumplir los ministriles y capilla de música...* 4.

²⁴⁰ Este Credo de Lobo disfrutó de mucha popularidad en Sevilla, y posee una textura horizontal en las palabras "Et in unum Dominum", "Et iterum venturus, est cum gloria" y "et unam Sanctam Catholicam et Apostolicam Ecclaesiam"; muestra, a lo largo de todo él, una relación estrecha entre texto y música, como puede, sobre todo, en "Et incarnatus est de Spiritu Sancto", donde la melodía se coloca en posición elevada, hasta "María Virgine", y desciende el tiple y el alto, con notas más largas y por cuartas, en "homo factus est". Véase más arriba, donde hemos hablado ya del Credo Romano de Lobo.

²⁴¹ La capilla de música solía cantar algún motete al ofertorio, al alzar y durante la comunión, en el tiempo de Adviento y Cuaresma, pues el órgano no debía sonar en estas dos épocas del año litúrgico. Los inventarios de polifonía de la catedral dan fe de la existencia de libros con motetes para el Adviento y Cuaresma: así lo encontramos en el inventario perteneciente a la época de Guerrero (del 19-II-1588), y también en otros de comienzos del siglo XVII. El citado inventario de 1588 dice: “Otro libro de motetes de Cuaresma y Adviento y lamentaciones, en pergamino, encuadernado en tabla y cuero blanco” (Inventario..., ítem 24). El inventario de 1603 dice en su ítem 14: “Otro libro de motetes de Cuaresma, de pergamino, de diferentes auctores”, que puede ser el mismo del inventario de 1618a (ítem 12).

Principalmente al ofertorio se podía cantar alguna chanzoneta acompañada por el realejo, que algunos documentos lo llamaban organillo o portátil. Después de la primera lectura (epístola) tañían los ministriles, hasta que el lector retornaba a su lugar, y después del rito de Alzar solía haber un motete o al menos “una voz al órgano”; esto es un canto solista acompañado por el órgano. Además, “si ay chanzonetas, como en la Pasqua de Navidad y aquellos días, está el realejo para esto en el choro y este sirve para dar tono. Cántanse estas chançonetas después de la epístola, pero se le dexa para esto el altar. Cántanse también al Offertorio y después de alçar y después de los Agnus, y no por eso dexan de tañerlos los ministriles la communicanda”.²⁴²

A lo largo de la Misa, la capilla de música respondía polifónicamente al “Ite missa est”, y lo hacía también en las demás respuestas a los celebrantes: “Y el Deo Gratias a lo último y todas las respensiones del preste y diácono”.

Así pues, según Villegas en las fiestas de primera clase, las partes del Ordinario de la Misa eran las más solemnes, pues a medida que fue avanzando el segundo tercio del siglo XVII estos días se cantaban misas a ocho voces y a doble coro; en concreto dice Villegas que se debía cantar “una misa de las más solemnes, de a ocho voces”, tal como hemos indicado anteriormente. Y señala también que la composición polifónica utilizada para las partes del Ordinario de la Misa, en las fiestas de primera clase, poseía un carácter solemne y contaba con unos despliegues técnicos y estilísticos desarrollados. Años más tarde (en 1687), Adrián de Elossu establece en su ceremonial que las misas de estos días de primera clase debían ser a ocho o a once voces, aunque esto posiblemente signifique que debían ser policorales en general; pero se exceptuaban los días en que se cantan villancicos en la Misa.²⁴³ Refiriéndose a los ministriles y a los villancicos que se cantan estos días dice Elossu:

²⁴² En el ceremonial de Villegas, esta parte fue escrita por otra mano que la añadió al original.

²⁴³ Entre las excepciones para las fiestas de primera clase, el ceremonial señala: “los días que hay villancicos se suele dispensar en esto [misas a ocho y once voces] cantando el Credo, Sanctus y Agnus por el libro, pero no los Kyries y Gloria”; esto es, estas tres piezas se tomaba de una de las Misas a cuatro, cinco o seis voces. En esta fecha, se interpretaban villancicos durante la Misa en las siguientes festividades: Navidad y días siguientes, el día de la Circuncisión, el de Epifanía, el de

“En estas misas de primera clase deven tocar los ministriles después de la Epístola, el Gradual y el Ofertorio y la Post comunio, y solo dexan de tocar el Ofertorio el día que hubiere villancico a él y el día de Santiago Apóstol, porque este día lo toca a el órgano en el atañido que llaman de Batalla. [...] Los días en que ai villancicos a la misa son los siguientes: el día de Navidad, y los días siguientes: el día de la Circuncisión, el de la Ephifanía, el de Resurrección, y los días siguientes: (estos lo cantan los seises) Pentecostés y los días siguientes: el día de la Purísima Concepción. Todos estos días se cantan tres villancicos de los que se an cantado a Maitines uno después de la Epístola, otro mientras el Ofertorio y otro a el Alzar. El día de San Fernando se canta uno después de la Epístola”.

En las fiestas de segunda clase, días dobles mayores y menores y domingos, en los que la capilla tenía la obligación de asistir, la Misa se cantaba “por el libro” (era Misa “de facistol”); esto es, se interpretaban misas polifónicas contenidas en los libros de polifonía a cuatro, cinco y seis voces;²⁴⁴ fue aquí, en estas fiestas, donde se mantuvo vivo el repertorio del período clásico renacentista. Refiriéndose a estos días, Villegas indica que el Introito de la Misa se debía cantar en contrapunto improvisado, pero los demás cantos del Propio en canto llano, y en polifonía los cantos del Ordinario de la Misa: Kyries, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus “y las respnsiones del altar”; o sea, las respuestas a los celebrantes.

“En las missas los días de segunda clase aunque sea con aparato canta la música los Kyries, Gloria, Credo (si lo ay) Sanctus y Agnus por libro (no papeles como los días de primera clase), pero con alguna más solemnidad que los doble, cantase después de alzar un motete como en los días de primera clase y puede cantarlo un músico solo a el órgano. En estas fiestas de segunda clase aunque sea con aparato tocan los ministriles como los días de primera clase después de la Epístola, el Gradual, el Ofertorio y la Postcomunio.

resurrección y los dos días siguientes, Pentecostés y los dos días siguientes, el de la Purísima Concepción y el día de San Fernando (ELOSSU: *Días en que hay canto de órgano...* ff. 451v-452v).

²⁴⁴ ELOSSU: *Días en que ay canto de órgano...* ff. 451v-453v.

En los dobles, canta la música todo lo dicho en el número [] menos el motete, porque después de alçar prosigue tocando el órgano hasta el Pater Noster”.

Villegas advierte que los domingos en los que hay procesión, el Credo se interpretaba en canto llano y la capilla de música se encargaba sólo del “Incarnatus”; además canta un motete polifónico después de la consagración: “Pero en las Dominicas en que no ay música ni órgano la ay [...] al Incarnatus del Credo, y se canta un motete después del alçar pero sin instrumentos si no es el bajón ... y ay también contrapunto a la Missa. De este género de celebridad con música y órgano se ussa en la dominica 3 Adventís Gaudete y en la 4 quadragésima Laetare, sin diferencia de las de las de entre año”.

Por su parte, Elossu afirma igualmente que la Misa de los domingos era polifónica, pero no determinados domingos de Adviento y Cuaresma, si exceptuamos el *Et incarnatus est* del Credo;²⁴⁵ lo mismo se hacía los domingos de Septuagésima, Sexagésima y Quincuagésima.²⁴⁶

“Todos los domingos del año ay música a la misa en la conformidad que los días dobles excepto las dominicas de Adviento y Quaresma y en ellos no ay música sino solo a la cláusula et incarnatus est de el Credo y después de alçar á un motete que cantan de estas dominicas, se exceptúan la tercera de adviento y quarta de Quaresma en las quales ay música en la conformidad de los días dobles, tanpoco según costumbre de la Santa Yglesia ay música a la Misa en las tres dominicas de septuagésima, sexagésima y quinquagésima sino solo a el Incarnatus y a un motete después de el alçar. Todo lo dicho se entienda rosándose de las tales dominicas que en rezándose en ellas de alguna festividad se observa lo que se a dicho de las tales fiestas conforma la calidad que hubieren”.

En las infraoctavas “de música” que son la del Corpus, Asunción e Inmaculada, “ay música y ministriles como en los días infraoctavos en Vísperas y Misa, también con el órgano”, y así se hacía también en

²⁴⁵ Un caso singular lo constituían el tercer domingo de Adviento y el cuarto de Cuaresma, en los que se cantaba la Misa completa, como hemos indicado ya.

²⁴⁶ ELOSSU: *Días en que ay canto de órgano...* fol. 453r-v.

las demás fiestas marianas y sábados de especial devoción, incluidas las de Adviento.²⁴⁷

“Ai música además de los sobredichos días en todas las infraoctavas de el Corpus, asunción, y Concepción de nuestra señora en las cuales se observa, aunque se rece de semidoble, lo dicho en los números [] salvo que no ai motete después de alçar. También ay música los sávados que se reca de Beata María y los sávados que se reca de infraoctava de Nuestra Señora y los sávados de adviento que se dice su missa y en estas se guarda el orden délas fiestas dobles puesto en el número []. Ai misa en canto que llaman ferial, esto es que los Kyries los cantan un músico y la música alterna, y los Sanctus uno dice un músico y los demás prosiguen y lo mismo en los Agnus y después de alear un motete, el Miércoles de senica, el Miércoles Santo, el día de San Marcos en la misa de rogaciones, si no se va a su iglesia el lunes, martes y miércoles antes de la Asunción en la misa de rogaciones”.

El *Compendio de las obligaciones...* (página 5) matiza y amplía algunos detalles sobre los días de segunda clase: al Gloria “que se canta al facistol” y al Credo, si lo hubiere, el bajón debía dar el tono a la capilla. En los domingos *per annum*, determina también “que sea la misa de facistol y da tono un bajón para que cante la música la Gloria y el *Credo romano*” (página 10).

Finalmente, el ceremonial de Adrián de Elossu hace alusión a las misas: “en canto que llaman ferial”, en las que se interpretaban solo los Kyries, Santus y Agnus, alternando las partes en canto llano, que hacía un cantor solista, y la polifonía que realizaba la capilla de música.²⁴⁸

²⁴⁷ Directamente relacionadas con este último bloque de celebraciones dedicadas a la Virgen, se encuentran las dos Misas contenidas en el *Libro de polifonía 4*, una de Guerrero y otra de Cardoso, ambas a cuatro voces y copiadas, en 1637, para su uso en la capilla de la Virgen de la Antigua.

²⁴⁸ Estas Misas se cantaban el Miércoles de Ceniza, el Miércoles Santo, el día de San Marcos, en la “misa de rogaciones” (si no se iba a la iglesia de este santo titular), y el lunes, martes y miércoles antes de la Ascensión, en la “misa de rogaciones” que correspondía a cada una de estas jornadas (ELOSSU: *Días en que ay canto de órgano...*, ff. 453v-454r). Un ejemplo de estas misas feriales, que perduraron por mucho tiempo en la catedral hispalense, fue la compuesta por Alonso Lobo y se halla citada en el *Inventario de las obras de latín y romance...* (1721-1724) de

b. Las Vísperas

Sobre todo las Primeras Vísperas, tuvieron siempre un papel muy importantes en la celebración litúrgica de la Iglesia, aparte de la Misa solemne.

En las Primeras Vísperas de las fiestas de primera clase, Villegas afirma que la invocación *Deus in adjutorium...* la realizaba el celebrante, y la capilla de música la respondía con polifonía: “*Deus in adjutorium se responde con música*”.

Las Vísperas constaban de cinco salmos en el Breviario postridentino de 1568, y no de tres como ahora a partir del nuevo Breviario de 1971. Desde siempre, la interpretación de los salmos en *alternatim*, “a versos”, fue la forma habitual de realizar la salmodia en el Oficio diario: un verso lo cantaba el coro del deán y otro el coro del arcediano; esto es, las personas del coro situadas en las sillerías de la derecha y las situadas a la izquierda. En las fiestas importantes, al menos desde el siglo XVI, alternaban “a versos” el canto llano y la polifonía, interviniendo entonces la capilla de música, los ministriles y/o el órgano. Por tanto, el canto alternante, que recoge Villegas en su ceremonial de 1630, no es sino la misma práctica que venía haciéndose habitualmente en las catedrales desde Renacimiento y que siguió efectuándose durante siglos;²⁴⁹ los salmos enteramente polifónicos no aparecen hasta las postrimerías del siglo XVII.²⁵⁰

Muñoz Monserrat; se encontraba en el Libro de polifonía nº 15, junto con una serie de piezas compuestas por Lobo para la Semana Santa, y se cantaba el Miércoles Santo (fol. 13, ítem 15º). De esta misma misa existía una copia en el conocido como Libro de Jalón (f. 17, ítem 25º), tal como dice el citado inventario: “esta misa está escrita en otro libro pequeño, de pergamino, y por este pequeño se canta siempre en el coro”. Probablemente se trate de la misma misa copiada en el siglo XIX (Archivo de Música, sign. 122-15-1) en cinco partichelas de CATB, más otra destinada al contrabajo, y una partitura-guión sin texto con anotaciones en el Agnus que denotan un uso tardío; lleva en alguna de las partichelas el nombre de “Lobo” a lápiz, y en la voz de tiple del Sanctus y Agnus aparece la melodía la Misa XVIII del Kyrial Romano, escrita en notas largas.

²⁴⁹ El Ceremonial del Cardenal Rodrigo de Castro (arzobispo de Sevilla de 1581 a 1600), refiriéndose a las Vísperas, dice cuando asiste el prelado: “el órgano nunca empieza el himno ni el *magnificat* ni el *nunc dimitis*, ni *Tantum ergo*, ni *O Cruz ave spes única*, ni *Gloria Patri*, sino siempre lo empiece y siga el choro” (Archivo Capitular, Sección IX: Fondo histórico general, leg. 128, doc 2/1, sign. 11017). Este documento de 1603-1673 habla, pues, de la alternancia con intervención del órgano,

Según nos refiere Villegas, ahora en el Barroco, los días de primera clase “todos los psalmos y antífonas son con contrapunto, pero las repeticiones de las antífonas algo más apriessa el canto llano”,²⁵¹ y de los cinco salmos el primero y quinto se cantaban con “música”, alterándose la capilla de música y los ministriles en el canto a *versos*; mientras que el salmo tercero lo realizaba alguna voz o instrumento “al órgano”, que alternaría en los versos salmódicos con el canto llano: “El primero y quinto salmo se canta a choro con los ministriles. El 3 salmo, por lo menos, con alguna voz o instrumento al órgano, a choros con el canto llano del choro”; el segundo y cuarto se hacían en canto llano, pero adornado mediante la técnica del contrapunto.²⁵² Villegas indica incluso que “si en algún salmo de Vísperas, como el 5 en que suele aver música, sucediere que por ser

de que en tal alternancia debe comenzar siempre el canto llano y de que la doxología no debe ser instrumental, sino que siempre la deben cantar las voces.

²⁵⁰ De los salmos de Guerrero, que se interpretaban ordinariamente en las Vísperas de las fiestas durante el siglo XVI, se conservó en el siglo XVII una selección de ellos para aquellos días en los que el ceremonial prescribía que se debía cantar “por el libro”; éstos se conservaron en el Libro de Polifonía 2, del Archivo de Música de la catedral y continuaron todavía en vigor hasta el siglo XIX.

²⁵¹ Este “contrapunto” de que habla Villegas se refiere al canto llano adornado con consonancias improvisadas por los cantores; una especie de “canto alla mente” que era una técnica tradicional y muy antigua. Y advierte que la repetición de la antífona, al final de los salmos, debía hacerse más deprisa que cuando ésta se cantaba la primera vez, antes del salmo.

²⁵² En el inventario de 19-II-1588 encontramos tres libros de salmos: “Otro libro de pergamino, mediano, de psalmos y hinios, encuadernado en tabla y cuero blanco” (ítem nº 13); “Otro libro de Vitoria, impreso, de salmos y hinios, encuadernado en tabla y cuero banco” (ítem nº 17); y “Otro libro, impreso, de Vísperas, de Guerrero, encuadernado en tabla y becerro colorado y las hijas doradas” (ítem nº 18). El inventario de 7-III-1603 recoge dos libros: “Otro libro colorado, de papel, impreso, de hinios y psalmos y magnificas del maestro Francisco Guerrero” (ítem nº 23), y “Otro libro de mano, de papel, de psalmos” (ítem nº 24). En el inventario de 1618b [copia en limpio], se encuentran estos tres libros de salmos: “Otro libro de pergamino, de psalmos e himnos, de diferentes autores” (ítem nº 14); “Otro libro colorado, de papel, impreso, de hinios, psalmos y magnificas del maestro Francisco Guerrero” (ítem nº 20); “Otro libro de mano, de papel, de psalmos” (ítem nº 21). Algunos de estos libros se repiten en los inventarios citados, como es natural; tal sucede en los ítem nº 13 del inventario de 1588 y el ítem nº 14 del inventario de 1618b; en los ítem nº 24 y 21 de los inventarios de 1603 y 1618b, respectivamente; y en los ítem nº 23, 18 y 20 de los tres inventarios, en los que parece que se trata del *Liber Vesperarum* de Guerrero (Roma, 1584).

extraordinario no esté compuesto en canto de órgano, por lo menos se cantan con alguna voz al órgano o con fabordones”.²⁵³

El *Gloria Patri...* con el que concluyen los cinco salmos del Oficio, se interpretaba con “música”, encargándose de ello, por tanto, la capilla: “Los Gloria Patri de todos los psalmos con música; las respensiones de capitula y oraciones también con música.” Pero en la repetición de la antífona, cuando ésta se interpreta al final de los salmos no se canta, sino que la tañen los ministriles: “el Gloria Patri con música y la repetición de la antífona tañerán los ministriles”. Sabemos que existían libros exclusivamente con colecciones de *Gloria Patri...* formadas al menos por un juego de ocho melodías, según los ocho tonos salmódicos, para cuando se interpretaban en canto llano los versículos salmódicos y se añadía al final de los salmos

²⁵³ El fabordón se realizaba comúnmente con los tonos salmódicos, mientras que el contrapunto consistía en ir formando consonancias sobre las melodías del canto llano; por esta razón, Villegas afirma que, cuando hay contrapunto, el tono se hace algo bajo, de modo que se eviten problemas de tesitura al doblar las notas del canto llano a la 5ª o/y 8ª. En la práctica, el fabordón es una técnica polifónica básicamente improvisada; un tipo de adorno o fórmula musical homofónica que se realizaba con una textura vertical y se aplicaba fundamentalmente a los tonos salmódicos. Nassarre lo describe de manera magnífica, y afirma que es un adorno del canto llano, una técnica que consiste en crear consonancias de manera improvisada y sin atenerse estrictamente a las normas del contrapunto: “La quarta razón que ay para estudiar los contrapuntos sobre canto llano, es por ser canto eclesiástico, y el que más generalmente se práctica en la Iglesia. En muchas partes que no hay capilla de músicos, los días solemnes forman consonancias muchos sobre el canto llano que se canta; a lo que llamaron los antiguos contrapunto, y los modernos llaman cantar a fabordón, por distinguir al contrapunto, que es con arte, de este, que es sin él; aunque uno y otro no es más que formación de diversas consonancias, y en el que se llama fabordón, se forman según el antojo de el que canta, sin poner la atención más que en que suene bien: en el que es con arte, va ceñido a las reglas, que dexó escrita en el capítulo antecedente. Pero sea el que llaman fabordón, que es contrapunto sin arte, o el que se aprende debaxo de reglas, todo es canto llano. Los que no saben música, forman consonancias al sentido; los que la saben según las reglas, con que se les enseñaron; y unos y otros los exercitan en la Iglesia sobre el Canto Eclesiástico; como comúnmente lo hazen los músicos sobre los Introito de las Misas y algunas antífonas, y sobre canto de órgano jamás se práctica en la Iglesia; porque siempre es sobre cantó llano; pues aviendo de ser su mayor exercicio sobre dicho canto, es mucha razón que sobre él se aprenda” (NASSARRE, Fray Pablo: *Escuela Música según la práctica moderna*, vol. II (Zaragoza, 1723-1724; reedición facsímil en Madrid: CSIC.) 150).

del Oficio únicamente la doxología en canto de órgano.²⁵⁴ El inventario de 1588 recoge un libro de *Gloria Patri...* que volvemos a ver nuevamente en el inventario de 1618. Después de esta fecha se confeccionó otro que quizás contenía muchas de las piezas que ya aparecían en el anterior y, de acuerdo con el inventario de Muñoz Monserrat (ítem nº 26º), todos los *Gloria Patri...* eran de Guerrero salvo uno compuesto por Manuel Cardoso (1566-1650), organista y compositor portugués.²⁵⁵

Con el Barroco se hizo común la práctica del canto solista acompañado por el órgano,²⁵⁶ y ya desde comienzos del siglo XVII los inventarios nos muestran los libretes con los salmos destinados al solista y al órgano. En efecto, el inventario de Muñoz Monserrat (1721-724), nos aclara cómo se hallaban escritas e interpretaba este tipo de obras, ejemplificadas por dos composiciones del maestro de

²⁵⁴ En el inventario de 1588 aparece: “Un cuaderno de Glorias para los salmos, encuadernado en pergamino blanco” (ítem nº 16); en el inventario de 1603 hallamos: “Otro libro pequeño de papel, de Glorias” [Al margen: “viejo”] (ítem nº 25); y en el inventario de 1618b: “Otro libro viejo, de papel, pequeño, de Glorias” ítem nº 22), que puede ser el mismo del inventario de 1603 (ítem nº 25). Sin embargo, el del inventario de 1644 dice: “Otro libro del mismo tamaño [mediano] y pergamino, de Glorias Patris, de diferentes maestros” (ítem nº 23), que puede ser el mismo que hemos visto en el inventario de 1588 (ítem nº 16). *Inventario de los libros de canto de música que tiene la dicha Sanctas Iglesia para entregar a Luis Bernardo Jalón, maestro de capilla* (8-III-1644) del Archivo Capitular: Sección IX: Fondo histórico general, leg. 125, pieza 15, y ha sido publicado por RUIZ JIMÉNEZ: *La Librería...* 323-324.

²⁵⁵ Así dice el inventario *Inventario de las obras de latín y romance...* (1721-1724) de Muñoz de Monserrat (f. 17v): “26º. Un libro pequeño (que llaman de los *Gloria Patri*), manuscrito, tiene 26 hojas de pergamino y contiene lo siguiente”. Se trata de 23 *Gloria Patri...* a 4 y alguno a 5 y 6 voces; los tres primeros, que están en el tono 1º son anónimos, el 9º es de fray Manuel Cardoso, y el resto de Guerrero. Hay varias piezas para cada uno de los ocho tonos salmódicos.

²⁵⁶ La alternancia de versos o estrofas en canto llano con alguna voz (solista) al órgano es considerada por Villegas menos solemne; este tipo de interpretación necesitaba únicamente la presencia de dos cantores, ni siquiera la capilla de ministriles. Existen algunas referencias en los inventarios de la catedral hispalense a libros destinados a este fin; el inventario de 1644, por ejemplo, se refiere a dos libros de salmos para cantar al órgano. “Dos libretes de salmos para cantar al órgano, en pergamino y aforrados en cabretillas negras” (ítem nº 28); y “Ítem, un librete en pergamino, escrito para cantar al órgano, han de ser dos, falta uno” (ítem nº 29). Aunque sabemos que los organistas podían tañer versos de forma solista en *alternatim*, por las indicaciones Villegas, “cantar al órgano” indica, con toda probabilidad, un sentido literal; esto es: una o más voces cantan con el órgano.

capilla Luis Bernardo Jalón: el salmo *Dixit dominus* y un *Magnificat*, ambas a cinco voces. Aquí el solista cantaba en la tribuna del órgano, teniendo a mano un librete, el organista tañía el acompañamiento con un segundo librete y las otras cuatro voces se hallaban escritas en el libro que “llamaban de Jalón” para ser cantadas en el coro.²⁵⁷

De acuerdo con Villegas se cantaba el “Hymno y Magníficat, con música y órgano a choros, pero el primo y último verso del hymno a canto llano”. Pero en las segundas Vísperas, cantaban el himno la capilla de música y el órgano grande en *alternatim*, y posiblemente la última estrofa se encomendaba al canto llano. Y “el versso después del hymno [lo] comiençaan todos los seises y tiples juntos y prosigue la música y responde el coro a canto llano”; de hecho, sabemos que los seises eran quienes se encargaban prácticamente siempre de los versículos del Oficio y en otras celebraciones y circunstancias.

En relación con el Magníficat hemos indicado que Villegas afirma que se hacía “con música y órgano a choros”;²⁵⁸ y Adrián de Elossu

²⁵⁷ Inventario de Moñoz Monserrar (1721-1724): “*Dixit Dominus*. A 5. Con voz sola al órgano en un librete de pergamino aparte, y en otro librete está el acompañamiento para el órgano. Y las cuatro voces están en el libro. Maestro Luis Bernardo Jalón, fol. 38 [sic]” (Inventario, f. 16v, ítem 25°). Este libro llamado de Jalón se copió en la segunda mitad del siglo XVII.

²⁵⁸ En los inventarios históricos tenemos constancia de la existencia de varios libros de Magníficats. En el inventario de 1588 encontramos cuatro: “Otro libro grande, encuadernado en tabla y cuero blanco, de magnificas, de Carpentras y otros autores, en pergamino” (ítem n° 19), que puede ser el del inventario de 1721-1724 (ítem 32°) con 14 Magníficats de Josquin, Morales, Deporto, Acuña, Peñalosa Pedro Fernández y Carpentras; “Otro libro de magnificas, de Morales, en pergamino, es mediano y encuadernado en tablas y cuero blanco” (ítem n° 20); “Otro libro mediano, en perga[m]ino, de magnificas, de Guerrero, encuadernado en tabla y cuero blanco” (ítem n° 21); y “Otro libro de magnificas, de Vitoria, impresas, y encuadernado en tabla y cuero blanco” (ítem n° 22). En el inventario de 1603 aparecen cuatro: “Otro libro de pergmino, de magnificas, del maestro Francisco Guerrero (ítem n° 17); “Otro libro de pergmino, de magnificas, de Morales” (entrada n° 18); “Otro libro de magnificas, de Victoria” (ítem n° 19); y “Otro libro de pergamino, de Pedro Fernández de magníficas y de incarnatus” (ítem n° 21). En el inventario de 1618b se citan tres: “Otro libro de pergamino, de magnificas del maestro Francisco Guerrero” (ítem n° 15); “Otro libro de pergamino, de magnificas de Morales” (ítem n° 16); “Otro libro de magnificas, de Vitoria” (ítem n° 17); además, en el ítem n° 20 se cita otro libro de Guerrero con salmos himnos y magníficats que ya hemos mencionado en la nota sobre los libros de salmos. Los libros recogidos en los tres inventarios son los mismos, excepto el de la entrada 19 del inventario de 1588 y el de la entrada 21 del inventario de 1618b [copia en

afirma que se interpreta "a once" [voces] (=policoralmente), cuando requería mayor solemnidad, en todas las fiestas de primera clase y en aquellas que tenían este rango.²⁵⁹ Este cántico constituyó siempre un momento muy importante en las Vísperas, e incluso podemos afirmar que aquí se llegaba al punto culminante de la solemnidad en este Oficio vespertino. En las segundas Vísperas, lo interpretaba la capilla de música y el órgano grande en *alternatim*; además, la primera y última estrofa se realizaba en canto llano, mientras que en el resto de las estrofas alternaba la capilla de música con el órgano:²⁶⁰

Villegas no dice nada de cómo se cantaba la antífona que precedía al Magnificat en las Primeras Vísperas, pero probablemente se hacía en canto llano; de hecho, ésta era la práctica habitual, y tal vez por eso Guerrero no compuso polifónicamente dicha antífona en su *Liber Vesperarum* (Roma 1584). Pero Villegas sí se refiere a la repetición de dicha, después de este cántico, y dice que “a la repetición de la

limpio], que no aparecen en los otros dos; además, en el de 1618b hay otro de Guerrero que seguramente es el *Liber Vesperarum* (Roma, 1584).

²⁵⁹ Cuando se habla de “a once”, es posible que lo que se desea decir es a tres coros o con once cantores. Sabemos que la polifonía a doble coro a ocho voces fue muy practicada, y que fue frecuente también a 9, 10 y 12 voces, pero no predominó la de once sobre todas éstas como para considerarla punto de referencia.

²⁶⁰ En los inventarios de la catedral de Sevilla tenemos varias referencias a libros de himnos. En el inventario de 1588 existen tres: “Otro libro grande, de pergamino, de hinos de muchos autores, encuadernado en tabla” (ítem nº 14); “Otro libro, de papel de mano, de hinos, encuadernado en papelón y becerro azul, dorado por cima” (ítem nº 15); y también: “Un libro viejo, de himnos, desencuadernado” (ítem nº 34). En el inventario de 1603 tres también: “Un libro grande, de pergamino, de hinos, de Carpentras, y de Pedro Fernámdez y otros autores” (entrada nº 13), que es del inventario de 1721-1724 (f. 15, ítem 22º); “Otro libro de hinos, de Victoria” (ítem nº 20); y Otro libro de pergamino, de psalmos e hinos, de diferentes autores” (ítem nº 16). En el inventario de 1618b hay dos libros y ambos ya los encontramos en el inventario de 1603: “Un libro grande, de pergamino, de hinos de Carpentras y de Pedro Fernández y de otros autores” (ítem nº 11) y “Otro libro de hinos de Vitoria” (ítem nº 18). En el inventario del 8-III-1644 tres libros: “Otro libro de himnos de pergamino, mediano, del maestro Guerrero” (ítem nº 13); “Otro libro de himnos antiguo, grande, de diferentes maestros, en pergamino” (ítem nº 17), que puede ser el mismo del inventario de 1588 (ítem nº 14); y “Otro libro de himnos extravagantes, en pergamino, de pocas hojas y grande” (ítem nº 4) que corresponde al Libro de Palifonía 16 del Archivo Música de la catedral de Sevilla en su primer estadio, publicado por GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *El Himnario Polifónico destinado a los Santos de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: FEMÁS [Festival de Música Antigua de Sevilla] del Ayuntamiento, 2017.

antífona de Magníficat tañen los ministriles", mientras alguien (el sochantre) leía o semitonaba su texto. En las Segundas Vísperas, según Villegas, la antífona se interpretaba en [canto llano] con contrapunto, y al final del Magníficat la tocaban los ministriles, lo mismo que hacían en la repetición de la antífona al final del quinto salmo.²⁶¹ Pero refiriéndose a las IIª Vísperas de primera clase, Elossu hace referencia al canto del Magníficat de Aguilera de Heredia, indicando que es a dos coros.²⁶²

Las respuestas de las partes confiadas a los celebrantes las interpretaba la capilla de música, lo mismo que en la Misa; y el Amen de las oraciones lo realizaban ordinariamente los cantores en fabordón.

La catedral de Sevilla contó con multitud de procesiones y también con otras celebraciones especiales durante el Barroco; sobre todo las centradas en la adoración al Santísimo Sacramento, tan del gusto del período barroco, y revistieron un despliegue de solemnidad extraordinario, y muy en consonancia con la estética y la mentalidad barroca de la época. En ellas desempeñaron un papel muy importante tanto la capilla de música como los instrumentos tradicionales y nuevos que iban poco a poco abriéndose camino; incluso los seises con sus danzas. En muchos casos, contribuyeron a esta magnificencia, de manera eficaz, una serie de fundaciones efectuadas unas veces por canónigos y otras por personas seglares piadosas de la nobleza. Tal ocurrió con la Tercia del día de Pentecostés (en 639)²⁶³ y la Octava del

²⁶¹ Los salmos y las antífonas se interpretaban en canto llano; sólo la última antífona, después del quinto salmo, se confiaba a los ministriles.

²⁶² Los Magníficat de Aguilera de Heredia se conservan en el Archivo Musical de la catedral de Sevilla en un códice copiado en 1618. Sobre este compositor puede verse SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Sebastián Aguilera de Heredia* (Madrid: Alpuerto 1978). Sus magníficats fueron editados por HUDSON, Barton: *Sebastián Aguilera de Heredia (d. 1627). Magnificats (Zaragoza, 1618)*, 3 vols. American Institute of Musicologic: Corpus Mensurabilis Musicae n° 71. Existe una edición facsímil del *Canticum Beatissimae Virginis deiparae Mariae... de Aguilera de Heredia* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1990).

²⁶³ "...que el dicho día [de Pentecostés] dejando la esquila aya Repique solemne en la torre en la forma que repica a las calendas de la Concepción y Navidad de Nro. Sr. y al mismo Repique selemne se haga en la torre al descubrir el Santissimo Sacramento y al enarrarle como es costumbre en esta Sta. iglesia siempre que se descubre y se encierra = que se a de descubrir el Santísimo Sacramento acavada prima antes de comensar tersia y a de estar descubierto hasta que acave la missa con el aparato y decensia de cera que deve tener en la festividad tan grande de pascua, y

Corpus, dotadas por los prebendados Francisco de Quesada y Diego Vázquez de Leca,²⁶⁴ ambos arcedianos de Carmona; igualmente con la Sexta del día de la Ascensión,²⁶⁵ la Octava de la Inmaculada y el Triduo de Carnaval, dotadas por Gonzalo Núñez de Sepúlveda (el 10-II-1655), y por don Francisco de Contreras (el 24-VII-1695), los dos veinticuatro de la ciudad y en las que participaban los seises con su danza sagrada, lo mismo que hacían en la Octava del Corpus.²⁶⁶ Pero estas dotaciones, lo que realmente hicieron fue subrayar la pompa y grandiosidad de unas celebraciones litúrgicas que ya venían realizándose anteriormente de manera menos vistosa.²⁶⁷

en que se ponga un docel para su mayor autoridad = por el Hymno de tersia se cante a canto de órgano acompañado de todos los ministriles y órganos como está compuesto por el Maestro Guerrero, que los tres salmos de terciá se canten del mismo modo, que se canten en la sexta el día de la Ascensión que acabada la epístola se diga una chanzoneta cantada a coros divididos en los órganos y abajo...” (AC., libro 56, 8-VI-1639, 170v).

²⁶⁴ “A los principios que empezó la dotación del Sr. D. Mateo Vázquez de Leca Arcediano de Caimana y Canónigo para que toda la octava del Corpus se manifestase el Stmo. Sacramento por las siestas, traian los maestros de danza á los niños que enseñaban y en las siestas danzaban delante del Stmo. Sacramento y de aquí se tomó motivo para vestir á los Seises y que danzasen como hoy se haze” (CASTRO PALACIOS: *Tratado de algunas ceremonias...* párrafo nº 29).

²⁶⁵ Villegas señala que la Sexta del día de la Ascensión se hacía con mucha música: “El día de la Ascensión la sexta se dice a la hora de la oración de once a 12 descubierto el Santísimo Sacramento, todos en pie y descubiertos, dícese con mucha música, como las Completas de Quaresma y lo que ay que notar que antes de la capitula, dicha la Antífona se canta una chançoneta del misterio y acabada la hora se encierra el Santísimo Sacramento con mucha música y repiques como al desencierro. El preste del encierro y desencierro es el mesmo de la missa pero al desensierro con casulla, y al encierro con capa. Y acudan los diáconos vestidos y así asisten los demás ministros del altar, el preste y el diácono están mientras la hora, los acólitos en el altar revestidos de rrodillas como a terciá. Pénense las lumbres convenientes en el altar con el mayor ornato que puedan y si assiste el prelado de la Bendición al fin del acto en el altar, el Preste de la hora es el semanero” (AC., libro 56, 8-VI-1639, 170v).

²⁶⁶ Sobre el baile de seises en estas tres fechas y otros detalles puede verse GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Los seises de Sevilla* 143-176.

²⁶⁷ Tras la fundación de Vázquez de Leca, el cabildo ordenó que asistiera la capilla de música todos los días de la Octava: “Este dia mandaron que en la fiesta dotada por el Sr. Don Matheo Vázquez para el octavario del Corpus tengan los músicos obligación de asistir todos los días aealla desde el principio hasta el fin...” (AC., libro 47, 2-III-1613, 19v). Además, los seises ya venían danzando en la procesión del Corpus y en la Octava, y para preparar la danza sagrada contaban con un profesor de baile que en ocasiones también bailaba: “Que se den cien reales a

Así describe el ceremonial de Adrián de Elossu la liturgia de la Octava del Corpus en la catedral de Sevilla:

“Los días de la Octava de el Corpus además de lo que se ha dicho...²⁶⁸ y tiene la música la asistencia siguiente: primeramente acavada Sexta después de la Missa (o Nona si se dice por la mañana). Assiste toda la música a la capilla Maior y luego que a entrado canta el Tantum ergo, el qual acavado cantan la letanía de el santísimo sacramento y después repiten el *Tantum ergo*. Y si es hora de encerrar el Santísimo cantan tres músicos el *Alavado* y si no, no. A la campana de Nona están los músicos combidados por el maestro de capilla (que no tienen a esta función sola todos obligación, sino solos los combidados que tienen distribución particular a ella, dentro de la capilla maior y cantanle mientras se descubre el Santísimo Sacramento, y luego mientras toda la hora están cantando villancicos y si pareciere al señor presidente que vailen los seises, repetirá la música el estribillo. Después de Completas buelve la música a la capilla Maior y tocan un poco los ministriles y luego se canta el Tantum ergo. Después de Maitines en entrando el cavildo en la capilla Maior canta la música el Tantum ergo. Luego bailan los seises o cantan uno o dos villancicos o todo o nada conforme a el señor que presidiere y conforme la ora que fuere”.²⁶⁹

Ponemos punto y final aquí sobre esta visión general de la capilla de música de la catedral de Sevilla en el período, de su nuevo concepto y composición, de sus actuaciones en la liturgia solemne, y otras realidades nuevas e importantes de esta época. Un período de notable importancia en la historia de la música, que trajo consigo un cambio en la técnica y estilo, en la estética, las formas e ideas tales que dejaron huellas importantes e incluso permanentes en la música de los siglos posteriores.

Lorenzo Cruzado por que impuso en bayle a los seises para la fiesta del Santísimo Sacramento y baylo él el dia de la octava (AC. libro 45, 26-VI-1609, f. 22v). Y en las actas consta que se pagó a Diego Fernández maestro de danza (AC., libro 45, 23-VI-1610, f. 75) y a Luis Vázquez “que enseñó a los seises para la danza del Corpus” (AC., libro 46, 13-VIII-1612, f. 98), etc.

²⁶⁸ Se refiere aquí al Oficio y Misa.

²⁶⁹ ELOSSU: *Días en que ay canto de órgano...*, al final del ceremonial.

LAS CAPILLAS DE MÚSICA EN LA CÓRDOBA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Juan ARANDA DONCEL
Real Academia de Córdoba-IULCE

1. Introducción

Las directrices marcadas por Trento contribuyen a potenciar todavía más la importancia que venía protagonizando la música en las funciones y celebraciones religiosas. La relevancia de esta manifestación artística tiene un fiel reflejo en la solemnidad de los actos de culto que se desarrollan a lo largo del último tercio del siglo XVI, alcanzando su máxima expresión en las dos centurias siguientes en el contexto del Barroco.

Al igual que en otros núcleos urbanos andaluces, el mencionado período cronológico representa una etapa de esplendor en la capital cordobesa para la música sacra. La fastuosidad y boato de la liturgia y de los cortejos procesionales auspician el destacado papel que juegan los instrumentistas y cantores durante el seiscientos y setecientos.

La música se erige en un elemento imprescindible en los cultos y procesiones, las horas del oficio divino, la toma de hábitos e imposición de velos o la profesión y primera misa de religiosos y monjas. También la encontramos en las honras fúnebres de personajes conocidos y familias nobiliarias.

Sin duda, el foco musical más importante se localiza en la iglesia mayor, donde los miembros del poderoso e influyente cabildo sostienen una prestigiosa y bien dotada capilla. Sus componentes desarrollan una intensa actividad con las numerosas funciones que tienen lugar en su interior y en las que se organizan fuera del recinto

catedralicio en la ciudad y en las localidades de la geografía diocesana.

También las órdenes y congregaciones religiosas fomentan y cultivan la música en la Córdoba de los siglos XVII y XVIII, siendo exponentes bien significativos de esta labor la capilla instituida y formada por frailes en el convento de San Agustín y su utilización como recurso catequético por los clérigos del Oratorio de San Felipe Neri.

Las clausuras femeninas son asimismo un buen ejemplo del cultivo de la música que adquiere un gran protagonismo en las horas del oficio divino. Las habilidades en el uso de instrumentos o en el canto son especialmente valoradas, hasta el punto de quedar exentas del pago de la dote aquellas monjas que demuestran cualidades excepcionales en el momento de profesar.

Tenemos constancia de la existencia de una renombrada capilla de música en el seno de la comunidad de clarisas del convento de Santa Inés. Asimismo se documentan las de los monasterios de Santa María de las Dueñas y Espíritu Santo, cuyas moradoras son benitas y bernardas en el primero y dominicas en el segundo.

El mecenazgo de la nobleza local impulsa también la música en la urbe cordobesa, siendo la iniciativa más sobresaliente la capilla de ministriles formada por el caballero don Pedro de Cárdenas y Guzmán. A ella hay que sumar otros proyectos surgidos a título particular por cantores e instrumentistas.

El estudio de las capillas de música en la Córdoba de los siglos XVII y XVIII constituye el objetivo de este trabajo en el que nos basamos en una sólida apoyatura documental. Los protocolos notariales y las actas capitulares de los cabildos catedralicio y municipal representan una de las principales fuentes consultadas, aportando una valiosa información. También nos han sido muy útiles los fondos conservados en el Archivo General del Obispado y los de la sección de *Clero* custodiados en el Archivo Histórico Provincial de Córdoba. Por último, hemos de mencionar la aportación de los libros de defunciones y colecturía de las parroquias y los acuerdos y mandatos referidos a las comunidades femeninas de la provincia franciscana de Granada establecidas en la ciudad de la Mezquita.

2. La prestigiosa capilla de música de la catedral

El origen de la práctica musical en la catedral cordobesa se remonta a junio de 1236, fecha en la que las huestes castellanas de Fernando III toman la ciudad y pasa a dominio cristiano. En las centurias bajomedievales asistimos a un largo proceso de configuración que desemboca en la formación de una bien dotada capilla de cantores e instrumentistas en el siglo XVI¹.

En los comedios del quinientos, concretamente el 10 de noviembre de 1556, los miembros del cabildo catedralicio dan un paso importante al acordar la anexión de ocho capellanías para el sostenimiento de igual número de cantores que se reparten entre sendas parejas de tiples, contraltos, contrabajos y tenores². Poco tiempo después se produce la consolidación de la capilla de música con la elaboración de unos estatutos que regulan su dotación, organización y funcionamiento, dados el 21 de abril de 1563 por el obispo Cristóbal de Rojas y Sandoval³.

El mencionado prelado nace en Fuenterrabía el 26 de junio de 1502 y cursa estudios en Alcalá, donde se gradúa en artes y teología. En octubre de 1546 va a ser designado obispo de Oviedo y al frente de esta diócesis permanece una década. Durante estos años asiste como padre conciliar a las sesiones de la segunda etapa de Trento que se desarrollan en 1551-1552. El espíritu tridentino impregna su posterior labor pastoral como lo prueba la convocatoria de un sínodo en 1553, cuyas minuciosas constituciones inspiran las que publica más tarde en Badajoz⁴.

A finales de mayo de 1562 va a ser promovido a la diócesis de Córdoba, donde de inmediato muestra una viva preocupación por

¹ Vid. NIETO CUMPLIDO, Manuel, «La música en la Catedral de Córdoba (1236-1577)», en MORENO CALDERÓN, Juan Miguel (dir.), *El patrimonio histórico-musical de Córdoba. II Jornadas sobre Patrimonio*. Córdoba 2004, pp. 61-96. RUÍZ VERA, José Luis, «La música en la catedral de Córdoba (1236-s. XVI)». *Ámbitos. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 37 (2017), pp. 11-24.

² Archivo Catedral Córdoba (ACC). *Actas capitulares*, 10 de noviembre de 1556, tomo 15, f. 32 r.

³ DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa, «La capilla musical de Don Cristóbal de Rojas en la Catedral de Córdoba». *Laboratorio de Arte*, 4 (1991), pp. 101-118.

⁴ La trayectoria de este prelado se recoge en la obra de GÓMEZ BRAVO, Juan, *Catálogo de los Obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su iglesia catedral y obispado*. II. Córdoba, 1778, pp. 468-484.

aplicar los cánones tridentinos, llegando a celebrar media docena de sínodos en el período comprendido entre 1563 y 1570⁵. A mediados de 1571 marcha para regir los destinos del arzobispado de Sevilla y fallece en septiembre de 1580.

El afán renovador del titular de la silla de Osio, mediante la implantación y vigencia de los decretos de Trento, coincide con la estructuración de la capilla de música y pone de manifiesto la relación existente entre ambas iniciativas. Los estatutos promulgados en la primavera de 1563 permiten conocer el número de integrantes y la cuantía de sus salarios. Suman una docena de miembros que tienen asignados los siguientes ingresos en metálico y en especie:

«A vn Maestro de capilla cinquenta mil marauedís y tres cahíces de trigo.

A dos muchachos de buenas bozes y músicos de canto de órgano, que han de tener y mostrar y proueer de lo necessario el dicho maestro de capilla, los quales se han de reçibir a contento del Cabildo, quinze mil marauedís y dos cahíces de trigo.

A vn tiple, cinquenta mil marauedís y dos cahíces de trigo.

A vn Contralto, quarenta y cinco mil marauedís y dos cahíces de trigo.

A vn Tenor, treynta y quatro mil marauedís y dos cahíces de trigo.

A vn Contrabajo, quarenta y cinco mil marauedís y dos cahíces de trigo.

A vn Organista, quarenta mil marauedís y tres cahíces de trigo.

A quatro Ministriles, setenta y cinco mil marauedís y diez cahíces de trigo»⁶.

Los estatutos de 1563 establecen el sistema de oposición para cubrir las vacantes que se produzcan de músicos y cantores,

⁵ Las constituciones de las asambleas sinodales han sido estudiadas por HERRERA MESA, Pedro Pablo, «Los sínodos diocesanos del obispo don Cristóbal de Rojas y Sandoval (1563-1570)», en VÁZQUEZ LESMES, Rafael y VENTURA GRACIA, Miguel (coords.), *Córdoba en tiempos de Felipe II*. Córdoba, 1999, pp. 217-236.

⁶ *Estatutos de la Sancta Yglesia Cathedral de Cordova, recopilados por ... Fray Bernardo de Fresneda, Obispo de Cordova...*, Antequera, 1577, f. 35 v. Un ducado equivale a 11 reales y 374 maravedís.

desarrollando de forma minuciosa el procedimiento a seguir⁷. Los jugosos salarios ofrecidos constituyen un atractivo señuelo para los numerosos candidatos que acuden a las convocatorias procedentes de distintos puntos de la geografía andaluza y castellana.

Los capitulares muestran un vivo interés en mantener y mejorar el elevado nivel y prestigio de la capilla musical y no suelen escatimar medios para conseguirlo. Esta buena disposición se pone de manifiesto en ocasiones excepcionales como en la visita de Felipe II a la ciudad en 1570. Con este motivo deciden aumentar los ministriles por ser insuficientes las plazas cubiertas en ese momento:

«Yten, aviendo platicado cómo viene su magestad a esta çibdad y la música está falta de ministriles de ella, acordaron se llame para el viernes 16 deste para ver el estatuto de la música y corregir y enmendar en él lo que pareciere que conviene»⁸.

La normativa de 1563 regula de manera pormenorizada las obligaciones de los miembros de la capilla de música y fija los días

⁷ «Y por proueer mejor a que no pueda estar mucho tiempo vaco ninguno de los dichos salarios y carescer el dicho choro del seruicio del, ordenamos y estatuyamos, que luego que succediere vacación de qualquiera de los dichos salarios, en el primero día que en el Cabildo desta dicha yglesia se tenga noticia de la dicha vacación, por nos los dichos Obispo y nuestro Prouisor y Deán y Cabildo, y nuestros successores que por tiempo fueren, se diputen dos Beneficiados del dicho Cabildo para que hagan edictos que contengan la vacación y la cantidad del salario y la calidad de la boz, que se ha de proueer en él, y las condiciones con que se tiene de seruir y el día que se ha de proueer en él. Los quales edictos sean hechos con data del día de la dicha diputación hecha en Cabildo para hazer los dichos edictos. Y dentro de diez días primeros siguientes después de su diputación, hagan affixar los dichos edictos a las puertas de las yglesias Cathedrales de Seuilla, Granada, Toledo y Iaén, y de otras comarcanas si paresciere, y por lo menos en las sobre dichas, y publicallos en ellas con mensageros propios, que vayan a costa del tal salario, que estuuiere vaco, y traygan fee de la dicha publicación y affixación de los dichos edictos. Y que passados los dichos quarenta días después de la data dellos, nos los dichos Obispo y Deán y Cabildo, y los que por tiempo fueren nuestros successores, seamos y sean obligados a asistir luego el día siguiente y hasta nueue días continuos al examen de los oppositores, que ouieren venido a pretender el tal salario, y el décimo día de la asistencia del dicho examen, que se entiende el quinquagésimo de la dicha data de los dichos edictos, seamos y sean nuestros successores obligados a asistir a proueer el dicho salario, no siendo día ocupado de solemnidad, o dentro de otros cinco días, el que ouiere desocupado de la tal solemnidad».

⁸ ACC. *Actas capitulares*, 14 de diciembre de 1569, tomo 20, f. 92 r.

que deben asistir a la iglesia mayor y a los actos religiosos en los que están presentes los prebendados. También contemplan la posibilidad de actuar con la debida autorización en las fiestas organizadas por las órdenes religiosas, hermandades y concejos.

Las licencias concedidas por los capitulares en el último tercio del siglo XVI ofrecen una valiosa información para conocer la intensa actividad desplegada por los cantores e instrumentistas de la capilla musical fuera del recinto catedralicio.

Con bastante frecuencia participan en las solemnes funciones religiosas presididas por el obispo de la diócesis en las distintas parroquias de la capital. Así, en 1579 acompañan a fray Martín de Córdoba y Mendoza en las celebraciones que tienen lugar en los templos de San Lorenzo, Santa Marina y Santiago Apóstol en las fiestas de los respectivos titulares. Asimismo están presentes en la bendición de la iglesia del monasterio de la Encarnación llevada a cabo por Antonio Mauricio de Pazos y Figueroa en 1584.

Los miembros de la capilla catedralicia solemnizan en numerosas ocasiones las fiestas más señaladas que celebran las órdenes religiosas asentadas en la ciudad. También acuden a las tomas de hábito, imposición de velos, profesiones y primeras misas de frailes y monjas pertenecientes a diferentes comunidades.

Cabe destacar los estrechos vínculos de los prebendados con los franciscanos del convento de San Pedro el Real como lo evidencia la renovación en diciembre de 1565 de la antigua hermandad. El documento establece la correspondencia mutua de asistir a los funerales y aplicar sufragios por los difuntos del cabildo catedralicio y del cenobio, especificándose la obligación de estar presentes los cantores cuando el fallecido haya sido guardián⁹.

Todos los años una nutrida representación capitular se desplaza al templo conventual de la calle de la Feria para officiar la solemne función religiosa de la fiesta de san Francisco de Asís que cuenta con la asistencia de ministriles y cantores. También la capilla de música suele actuar en las fiestas de la Invención y Exaltación de la Cruz que

⁹ «Y si el tal frayre diffunto fuere prelado del dicho conuento o de qualquiera otro, el cabildo aliende de los dichos ocho señores beneficiados, nonbrará otros algunos con los quales irán los cantores desta yglesia que dirán a punto de órgano el officio de vigilia y misa».



Interior del templo dominicano de San Pablo el Real
(foto Sánchez Moreno)

celebran de forma solemne los frailes y la cofradía de la Vera Cruz el 3 de mayo y el 14 de septiembre respectivamente.

La música de la catedral acude de manera asidua a la espaciosa iglesia del convento dominicano de San Pablo el Real por diferentes motivos. En abril de 1570 el canónigo Alonso de Góngora solicita la intervención de los cantores en la primera misa de un religioso familiar suyo y en septiembre de 1574 el tesorero Antonio del Corral hace una petición idéntica para que los ministriles vayan a la profesión de su sobrino. Estos últimos asisten en varias ocasiones a la fiesta de Nuestra Señora del Rosario y a las que se celebran en honor de los santos de la orden como santo Domingo de Guzmán y san Jacinto.

Los miembros de la capilla intervienen en la iglesia de la Compañía de Jesús en la fiesta de la Anunciata de 1587. También solicitan sus servicios los carmelitas para el traslado del santísimo sacramento al convento de puerta Nueva en 1580 y los trinitarios y agustinos para las funciones de la Santísima Trinidad y san Agustín en 1576 y 1594 respectivamente. Asimismo, en septiembre de 1586, se desplazan los cantores al monasterio de San Jerónimo de Valparaíso, situado en las faldas de Sierra Morena, para la fiesta anual del fundador de la orden.

Las fuentes documentales constatan la actuación de instrumentistas y cantores en las iglesias de media docena de conventos de religiosas. En 1576 acuden los ministriles y cuatro cantores a la imposición del velo a una monja clarisa del monasterio de Santa Cruz y en septiembre de 1582 la mitad de la capilla de música interviene en el mismo lugar en la fiesta de la Exaltación de la Cruz.

También las franciscanas del convento de Santa Clara consiguen en 1568 la presencia de cantores y ministriles en el acto de los velos que se dan a dos novicias ligadas por lazos familiares al racionero Juan de Riaza y unos años después los primeros van al de una hija del doctor Molina, oidor del Consejo Real.

Cantores y chirimías realizan la fiesta de san Benito que celebran las religiosas del monasterio de la Encarnación en 1571 y las dominicas de la comunidad de Regina Coeli logran, por medio del chantre Rodrigo Pérez de Morillo, que los ministriles solemnicen la función en honor de Nuestra Señora de las Nieves el 5 de agosto de 1574.

Por conducto del deán, el cabildo catedralicio atiende en 1589 el deseo manifestado por el prelado de la diócesis malagueña García de

Haro de que la capilla de música acuda a la fiesta religiosa que preside en el convento de dominicas de Jesús Crucificado, fundado por un miembro de su familia. Finalmente los cantores actúan en más de una ocasión en las celebraciones de las mínimas de san Francisco de Paula del monasterio de Jesús María del Socorro.

Los integrantes de la capilla de música de la catedral participan con bastante frecuencia en los cultos de las hermandades cordobesas durante el último tercio del siglo XVI. La de los escribanos públicos suele contratar sus servicios para la fiesta de la Limpia Concepción de Nuestra Señora, de ahí que esta participación se contemple en las reglas de la cofradía aprobadas el 28 de marzo de 1570¹⁰.

Los procuradores demandan asimismo la presencia de los cantores para la función principal que celebra anualmente su cofradía en la parroquia de El Salvador. Veamos la autorización concedida por los prebendados en agosto de 1587:

«Yten, este día se dio licencia a los cantores para que baian el domingo por la mañana después del ueatus a San Saluador a una fiesta que açen los procuradores del número, dando su señoría nuestro perlado licencia»¹¹.

A juzgar por los testimonios de las actas capitulares, los ministriles y cantores acuden con frecuencia a la fiesta anual de la cofradía de Nuestra Señora de Villaviciosa que celebran los hermanos el 8 de septiembre en su ermita. En 1574 los prebendados acuerdan

¹⁰ «Yten, hordenamos que en cada un año perpetuamente para siempre jamás, cumpliendo la voluntad del dicho señor Juan Pérez, jurado, celebremos la fiesta de la Limpia Concepción de Nuestra Señora el primer domingo siguiente al día santo de la dicha advocación, asistiendo a vísperas e misa con nuestras velas e siendo llamados para que la celebren los beneficiados de la universidad desta ciudad e los cantores e músicos de la Yglesia Cathedral desta ciudad y que diga el sermón fraile de la orden de San Francisco e los hornamentos de la capilla e altar sean los mejores que pudiéremos aver y se procuren perfumes e olores como se requieren para el culto divino y romero o arraián para el suelo e que en esta fiesta de vísperas e misa no falte ninguno escribano en la dicha capilla, pues tan obligados somos a la cumplir por el ánima del dicho Juan Pérez, jurado, e sus difuntos que la dicha donación nos hizo».

¹¹ ACC. *Actas capitulares*, 21 de agosto de 1587, tomo 28, s. f.

enviar a cuatro cantores a la solemne función religiosa¹². Idéntico número se halla presente en la del año siguiente como lo refrenda la autorización dada por el cabildo:

«Este día el Cabildo dio licencia a Martín del Castillo y Joan de Morales y Alonso de Ávila y Luis de la Uega, cantores, para quel domingo que viene se hallen en la fiesta que los cofrades de la ymagen de Villaviciosa hazen en su casa, con tanto que si les dieren alguna cosa partan con los compañeros que quedaren en Córdoua en seruicio de la Iglesia»¹³.

Además de los actos religiosos, los ministriles intervienen en los regocijos que patrocina el concejo en la calle de la Feria los días de pascua de Pentecostés, domingo de la Santísima Trinidad, Corpus Christi y San Pedro y San Pablo. También los encontramos en las fiestas de toros y juegos de cañas que tienen por escenario la plaza de la Corredera, como lo corrobora la licencia concedida en diciembre de 1594¹⁴.

Los estatutos de 1563 obligan a cantores y ministriles a pedir autorización al titular de la silla de Osio y cabildo catedralicio para actuar fuera de la ciudad¹⁵. Tenemos constancia de que los miembros de la capilla de música se desplazan a distintas localidades del ámbito diocesano durante el último tercio del siglo XVI.

En la primavera de 1566 los ministriles, acompañados del contrabajo y tiple, acuden a una función religiosa en Guadalcázar y

¹² «Iten, este día los dichos señores dieron licencia a cuatro cantores para que vaian el domingo primero que uerná a la ermita de Nuestra Señora de Uillauiciosa y cometieron a el señor tesorero señale los dichos quatro músicos».

¹³ ACC. *Actas capitulares*, 5 de septiembre de 1575, tomo 22, f. 147 r.

¹⁴ «Yten, el señor don Damián de Armenta pidió licencia para que las chirimías puedan yr el lunes a las fiestas de toros y juego de cañas, concediose con que pida licencia al señor prouisor».

¹⁵ «Iten, el maestro de capilla ni alguno de los cantores en ningún tiempo yrá fuera de Córdoua a fiestas de las sobredichas ni a otro negocio sin licencia del Obispo y Cabildo, con pena de quinze días de salario al que se fuere sin licencia, repartido el salario por los días del año.

Iten, ninguno dellos [ministriles] saldrá de la ciudad sin licencia del Obispo y del Cabildo, porque se offrescen ocasiones en que son necesarios y hazen mucha falta estando fuera; y contrauiendo a esto será cada uno dellos penado en quinze días de su salario repartido por los días del año».

posteriormente en septiembre de 1569 los cantores actúan de nuevo en esta villa señorial. También los ministriles y algunas voces intervienen en dos ocasiones -1572 y 1590- en La Rambla. Asimismo los primeros solemnizan la fiesta de la Natividad de Nuestra Señora de 1584 en Baena.

La relación de poblaciones incluye a otros núcleos de la Campiña cordobesa como Montemayor, Aguilar de la Frontera y Espejo que cuentan con la presencia de ministriles y cantores en 1576, 1581 y 1574 respectivamente.

El prestigio de la capilla de música de la catedral traspasa los límites diocesanos, como lo prueba la petición hecha en septiembre de 1566 por la ciudad de Écija para que los ministriles vayan a la fiesta que organiza el concejo en señal de regocijo por el alumbramiento de la reina¹⁶.

Las actuaciones generan unos jugosos ingresos para sus miembros y en ocasiones surgen problemas en el reparto de los emolumentos que, a la postre, originan algunas tensiones. Con el propósito de evitar estas situaciones el obispo fray Martín de Córdoba y Mendoza y el cabildo catedralicio promulgan en diciembre de 1579 una normativa que pone fin a las disputas entre el maestro de capilla Jerónimo de la Cueva y los cantores¹⁷.

¹⁶ «Este día el cabildo rescibió una carta de la Justicia y regimiento de la çibdad de Écija en que se pedía licencia para que los ministriles siruiesen en la fiesta que la dicha çibdad haze por el buen alunbramiento de la Reyna; sus mercedes mandaron responder a la dicha carta y que se le diese la dicha licencia para el día de San Miguel y que responda a la carta el señor don Alonso de Góngora, canónigo».

¹⁷ «En la ciudad de Córdoba a once días del mes de diciembre de 1579 años el Illmo. señor don Martín de Córdoba y de Mendoza, obispo de Córdoba, y los muy Illustres señores dignidades, canónigos, racioneros enteros y medios, Cabildo de la dicha santa Iglesia, dixerón que auían entendido que entre Gerónimo de la Cueva, maestro de capilla de la dicha Iglesia, y los cantores della auía auído y auía diferencias sobre el ir a los llamamientos de las fiestas por la ciudad y a otras partes y sobre el repartir entre ellos lo que ganauan por razón de las dichas fiestas y de los aguinaldos y sobre si se auía de hacer parte a los niños seises de las dichas ganancias como a un cantor y sobre si los dichos cantores podían sacar entremeses y chançonetas en las fiestas principales y sobre otras cosas y, auiendo su señoría Illma. y los dichos señores cabildo comunicado y conferido las dichas diferencias y auiéndose informado de lo que pedía el dicho maestro y de lo que pedían los dichos cantores y deseando preueer que entre los susodichos aya paz y no discordia y darles ley y ordenaciones de lo que an de seguir y guardar de aquí adelante en sus oficios, ansí ellos como los maestros de capilla y cantores que fueren de aquí adelante en la dicha santa Iglesia,

En primer lugar se contempla la posibilidad de que el maestro de capilla y los cantores puedan intervenir juntos o separados cuando sean llamados para actuaciones particulares en Córdoba, especificándose las condiciones que determinan un caso u otro y el modo de distribuir la remuneración:

«[...] mandaron que quando el dicho maestro fuere llamado para alguna fiesta de vigilia o misa o bísperas, ábito o uelo o profesión de fraile o de monja, quel maestro y seises no puedan ir al dicho llamamiento sin los cantores ni los cantores sin el maestro y seises, saluo quando la música se repartiere por orden del obispo y cabildo para que quedando parte della en el coro la otra parte vaya a donde es llamada, y que en las demás cosas y llamamientos el maestro con sus seises pueda ir solo y los demás cantores también puedan ir sin el maestro sin tener obligación de llamarse los unos a los otros y en este caso cada uno goçe enteramente de lo que ganare por razón del dicho llamamiento y que esto se entienda en los llamamientos dentro de Córdoua»¹⁸.

En cambio, la normativa establece que en las salidas fuera de Córdoba han de ir juntos, salvo que «a su señoría y al cabildo no les pareciere otra cosa».

Posteriormente en octubre de 1600 los canónigos del cabildo catedralicio Cristóbal de Mesa Cortés y Bernardo José Alderete elaboran nuevas constituciones para el buen gobierno de los cantores y capilla de música. En ellas se regula la asistencia a las fiestas en las que son contratados y la distribución de la remuneración recibida.

Las licencias concedidas a lo largo del último tercio del siglo XVI ponen de manifiesto la intensa actividad desarrollada por los ministriles de la capilla de música fuera del recinto catedralicio, tanto en la capital cordobesa como en las localidades de la geografía diocesana. Sin embargo, constatamos que está ausente en las procesiones de las cofradías en general y de las de disciplinantes en Semana Santa en particular. La causa estriba seguramente en la estricta prohibición impuesta en los estatutos de 1563:

ordenaron los dichos señores obispo y cabildo los capítulos y ordenaciones siguientes».

¹⁸ ACC. *Actas capitulares*, 11 de diciembre de 1579, tomo 24, f. 64 v.

«Iten, los ministriles ni alguno dellos no andará de noche dando músicas, ni tañerá de día ni de noche en casas y partes sospechosas, ni yrá tañendo corneta ni sacabuche en alguna processión de disciplinantes ni de otra cofradía, con pena por cada cosa de las dichas de tres días de su salario repartido el salario por los días que tienen obligación de seruir el choro»¹⁹.

La situación experimenta un cambio total a partir del siglo XVII como consecuencia de la incorporación de la música en las procesiones de la Semana Santa local. La presencia de instrumentistas y cantores junto a los pasos de las imágenes titulares, entonando el Miserere, Stabat Mater y otras composiciones religiosas, se convierte en un fenómeno generalizado y se enmarca en el proceso de barroquización de la estación de penitencia durante la centuria del seiscientos²⁰.

La música contribuye asimismo a dar un mayor realce y solemnidad a los cultos que celebran las cofradías pasionistas, destinándose en algunos casos cantidades importantes a gratificar y remunerar a los miembros de las capillas.

La información aportada por las fuentes documentales permite afirmar que un total de ocho cofradías de las quince que realizan estación de penitencia en la ciudad en el siglo XVII dedica una buena parte de sus recursos a sufragar los gastos de música de las procesiones y actos de culto²¹. La cifra podría incrementarse en el supuesto de que se hubieran conservado las cuentas de las siete hermandades restantes. No obstante, el porcentaje supera ampliamente el que conocemos para otras capitales andaluzas como Sevilla, Málaga y Granada²².

¹⁹ *Estatutos de la Sancta Yglesia Cathedral de Cordoua...*, f. 52 r.

²⁰ Acerca del proceso de barroquización de las procesiones de Semana Santa en la urbe cordobesa, vid. ARANDA DONCEL, Juan, «Cofradías penitenciales y Semana Santa en la Córdoba del siglo XVII: el auge de la etapa barroca», en ARANDA DONCEL, Juan (coord.), *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa. I. Historia*. Córdoba, 1997, pp. 92-111.

²¹ Vera Cruz, Soledad de Nuestra Señora, Jesús Nazareno, Santo Sepulcro, Nuestra Señora de las Angustias, Jesús de la Sangre, Oración del Huerto y Humildad de Nuestro Señor.

²² ARANDA DONCEL, Juan, «La música en los actos de culto y procesiones de las cofradías penitenciales andaluzas durante los siglos XVI al XVIII», en AA.VV.,

Sin duda, este nuevo papel de la música en el pujante movimiento cofrade penitencial, como tendremos ocasión de ver, resulta determinante en el fuerte incremento de las actuaciones de los músicos de la catedral fuera de la iglesia mayor y en la fundación de capillas por iniciativa de las órdenes religiosas o bien de particulares.

La trayectoria de la música catedralicia a lo largo del siglo XVII viene regulada en su organización y funcionamiento por las constituciones o reglamento que elabora el cabildo el 17 de febrero de 1601. En la normativa se establecen las obligaciones del maestro de capilla, músicos y cantores. Durante la mencionada centuria la jugosa dotación económica permite una cuidada selección de personal que determina el reconocido prestigio que goza a nivel nacional²³.

Por lo general, el nombramiento del maestro de capilla se realiza mediante oposición, siendo un profesional cualificado el encargado de juzgar los ejercicios de los numerosos candidatos que suelen acudir a la convocatoria. Excepcionalmente la de la primavera de 1615 queda sin cubrir la plaza.

Tras la muerte de Jerónimo Durán de la Cueva, los capitulares deciden convocar oposiciones en mayo de 1615 para ocupar la vacante producida, siendo designado el maestro de capilla de la catedral hispalense Alonso Lobo para juzgar las pruebas²⁴. La publicación de los edictos tiene una gran acogida, puesto que acuden a la llamada seis candidatos procedentes de distintos lugares de la geografía peninsular: el ayudante del maestro de capilla difunto Juan de Riscos, el jiennense Juan Benítez de Riscos, el sevillano Diego de Grado, los titulares de la maestría de las catedrales de Orihuela y Segovia Vicente García y Sebastián López de Velasco, y el portugués Nuño Gonçales de Acevedo.

Actas del IV Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa. Salamanca, 2002, pp. 772-789.

²³ Acerca de la trayectoria de la capilla de música durante la Edad Moderna, vid. el estudio realizado por VÁZQUEZ LESMES, Rafael, «La capilla de música de la catedral cordobesa». *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 110 (1986), pp. 113-141.

²⁴ La relación de maestros de capilla de la catedral cordobesa se recoge en el trabajo de NIETO CUMPLIDO, Manuel, «Maestros de Capilla de la Catedral de Córdoba». *Boletín de la Confederación Andaluza de Coros* (1995), pp. 4-14.

Las pruebas se desarrollan en los cuatro últimos días de mayo y ninguno de los opositores alcanza la suficiencia exigida para regir la prestigiosa capilla de música catedralicia:

«[...] examinados por el dicho Maestro Lobo, juez nombrado por el Cabildo para el dicho effecto, en contrapunto y en echar tercera y quarta voz y en componer motete y chançoneta y en regir el facistol y pedirse unos a otros auilidades, y, entendido que ninguno de los dichos opossitores es hábil ni sufficiente ni capaz para el dicho magisterio según la grauedad y grandeça de esta santa yglesia, tratado y conferido cerca de ello, se determinó que se prorroguen los dichos edictos y que se embíe a llamar persona para el dicho magisterio qual conuenga y pareciere más a propósito»²⁵.

En cumplimiento del acuerdo tomado y siguiendo el consejo dado por el maestro Lobo, los prebendados deciden contratar los servicios de Juan de Ávila, canónigo y maestro de capilla de la catedral de Palencia, quien declina el ofrecimiento y se nombra a Juan de Riscos.

Tampoco se elige mediante oposición para la maestría a Gabriel Díaz, uno de los músicos que deja mayor impronta en la capilla durante los más de tres lustros que permanece al frente de ella, compartiendo estas funciones con el otro maestro Juan de Montiel.

La llegada a Córdoba del maestro de capilla de la colegiata de Lerma se produce por recomendación del célebre racionero y poeta Luis de Góngora, como se desprende de la comunicación hecha por una de las dignidades del cabildo en la sesión capitular celebrada el 16 de septiembre de 1621:

«El señor arcediano de los Pedroches hizo relación de que el señor don Luis de Góngora, racionero desta santa yglesia, le auía escrito una carta en razón de que Grabiél Díaz, maestro de capilla, auía dado yntención de que quería venir a esta santa yglesia a ser maestro de capilla y, platicado y conferido, se determinó que el señor arcediano de los Pedroches y el señor don Luis de Saabedra vayan a hablar al señor obispo nuestro prelado para dar la quenta

²⁵ ACC. *Actas capitulares*, 1 de junio de 1615, tomo 39, s. f.

desto y ver si se le puede dar salario con que uenga a seruir a esta santa yglesia»²⁶.

Gaspar Díaz se encuentra en mayo de 1623 en la corte, donde desempeña las funciones de maestro de capilla del convento de las descalzas de la Encarnación, si bien a principios del año siguiente lo encontramos de nuevo en la capital cordobesa. Con ocasión de la visita de Felipe IV a la ciudad va a ser elegido para dirigir la música durante la estancia del monarca por expreso deseo del prelado de la diócesis fray Diego de Mardones, quien manifiesta su deseo a los prebendados el 14 de febrero de 1624 a través del provisor y vicario general del obispado Gaspar Salgado de Gayoso²⁷.

Los miembros del cabildo catedralicio preparan minuciosamente la visita de Felipe IV a la iglesia mayor, un acontecimiento que tiene lugar a las cuatro de la tarde del viernes 23 de febrero de 1624 y en el que se pone especial interés en el repertorio musical ofrecido. Tras entrar por la puerta del Perdón y ser recibido en el Arco de las Bendiciones, la comitiva real se dirige al altar mayor y en el recorrido iba cantando «la capilla de música desta santa Iglesia el tedeum laudamus». En el presbiterio interviene de nuevo con el motete que ordena el ceremonial romano y a continuación el monarca se retira a su alojamiento en el palacio episcopal.

La actuación de la prestigiosa capilla de música es uno de los atractivos que se suele ofrecer a los personajes ilustres que visitan el recinto catedralicio. Entre ellos cabe mencionar al cardenal Borja en cuyo honor se prevé cantar un motete en mayo de 1637:

«Asimismo abiéndose entendido que el señor cardenal Borja quiere benir a ber esta santa yglesia, praticado qué forma se tendrá en asistirle por este cabildo, se acordó que los señores diputados

²⁶ ACC. *Actas capitulares*, 16 de septiembre de 1621, tomo 41, s. f.

²⁷ «Entró en este Cabildo el señor licenciado Don Gaspar Salgado de Gayosso, prouisor y bicario general de Córdoua y su obispado, y propuso que venía en nombre de su señoría Illma. nuestro prelado a pedir que mientras su magestad estubiere en esta ciudad y biniese a esta santa Yglesia el Cabildo diese licencia a Gabriel Díaz hiciese el officio y rigiese la música, esto sin perjuicio del derecho del maestro de capilla desta santa Iglesia Juan Montiel. Y el Cabildo, abiendo oydo lo propuesto, determinó que por el tiempo que su Illma. pide entre Gabriel Díaz de regir el facistor y música y no por más tiempo».

nombrados para darle la bienvenida le asistan, procurando que toda la música esté junta y se le haga alguna fiesta cantándole algún motete»²⁸.

También los testimonios de los viajeros que llegan a la ciudad refrendan el elevado nivel de la capilla de música. Uno de los acompañantes que integran el séquito del príncipe florentino Cosme de Médicis en su visita a la iglesia mayor en diciembre de 1668 elogia su calidad y afirma que le dijeron ser la mejor de España, invirtiendo el cabildo más de 12.000 ducados en su mantenimiento: «Cantandosi la Messa s'udì la Musica assai buona nella quale dissero che spendeva il Capitolo 12000 scudi l'anno, et esser la miglior Cappella di Spagna»²⁹.

La misión principal de los instrumentistas y cantores de la catedral es solemnizar el oficio divino y actos religiosos que tienen por escenario este recinto sagrado. Tenemos constancia de que a finales del siglo XVII durante la etapa de gobierno del cardenal Salazar al frente de la diócesis cordobesa se celebran de ordinario 48 fiestas fijas y 21 movibles en las que participan miembros de la capilla de música. A ellas hay que sumar todos los domingos del año, salvo en los de adviento y septuagésima.

Asimismo debemos contabilizar una cifra variable de celebraciones extraordinarias por diversos motivos y funerales. Entre estos últimos se encuentran los de algunas personas fallecidas en olor de santidad como el ermitaño Francisco de Santa Ana y el presbítero Cosme Muñoz. El cuerpo del primero va a ser depositado el 20 de mayo de 1619 en la capilla del Sagrario, mientras se resuelve el litigio entablado por el lugar del enterramiento, y la música interviene en la vigilia solemne que se le hace:

«Llegó assí a la Capilla del Sagrario, donde la música de la Iglesia le dixo su Vigilia solemnemente: y dicha, quedó depositado

²⁸ ACC. *Actas capitulares*, 7 de mayo de 1637, tomo 49, s. f.

²⁹ *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*. Edición y notas por Ángel Sánchez Rivero y Ángela Mariutti de Sánchez Rivero. Madrid, s. a., p. 178. Acerca de la estancia en la ciudad del hijo del duque de Toscana, vid. GUZMÁN REINA, Antonio, «Córdoba en el viaje de Cosme de Médicis (1668)». *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 64 (1950), pp. 103-131.



Retablo mayor de la Catedral (foto Sánchez Moreno)

el cuerpo en el hueco de Don Antonio de Paços, Obispo que fue de Córdoba»³⁰.

También el multitudinario funeral de Cosme Muñoz, fundador del colegio de niñas huérfanas de Nuestra Señora de la Piedad, en el templo catedralicio el 4 de diciembre de 1636 cuenta con la asistencia de la capilla de música que interpreta dos motetes tomados del breviario y oficio de san Martín obispo³¹. Los textos de ambas piezas se recogen por Luis de Mercado y Solís en su *Tratado apologético de la vida y virtudes de el Venerable varón el P. Cosme Muñoz Presbytero, Fundador del Colegio de N. Señora de la Piedad de Niñas Guérfanas de la insigne y Nobilíssima Ciudad de Córdoba*³².

Las funciones religiosas en la iglesia mayor suelen tener un gran poder de convocatoria que viene refrendado por la masiva asistencia del vecindario, llegando a provocar desórdenes en algunas ocasiones. Un ejemplo lo encontramos en los originados por la fiesta hecha en febrero de 1669 a san Blas por los músicos que obligan a los

³⁰ CÁRDENAS Y ANGULO, Pedro de, *Vida y mverte de Francisco de Sancta Anna, Hermano mayor de los Ermitaños de la Albayda en la Sierra de Cordoua*. Córdoba, 1621, p. 31 v.

³¹ La trayectoria de este benemérito sacerdote ha sido estudiada por ARANDA DONCEL, Juan, *Cosme Muñoz (1573-1636). Una vida entregada a la causa de Dios*. Córdoba, 2012.

³² «Y como las honrras que Dios haze a los suyos no pueden en nada padecer defecto, ordenó su Magestad, que en vez de los Responso tristes que ordena la Yglesia para los Difuntos, en que pide les perdone y aia misericordia de sus almas, le cantase la Música de la Sancta Yglesia dos motetes tomados del Breviario de la Fiesta y Officio de San Martín Obispo: el primero fue del primer Responsorio del tercero Nocturno que dize assí: *O Beatum virum in cuius transitu Sanctorum canit numerus, Angelorum exultat Chorus, omniumque caelestium virtutum occurrit psallentium exercitus. Ecclesia virtute roboratur, Sacerdos Dei reuelatione glorificantur, quem Michael assumpsit cum angelis*. O Varón bienaventurado, en cuio tránsito canta el número de los Sanctos, los Choros de los Ángeles se festejan, todas las celestiales virtudes en vistoso Ejército cantan; la Iglesia queda con su virtud fortalecida, los Sacerdotes con tal revelación glorificados; cuia alma presentó a Dios el Archángel Miguel, con todo el ejército de los Ángeles. El segundo que se le cantó fue del mismo Officio de San Martín de la quinta Antíphona de Laudes que dize assí. *Abrahae sinu laetus excipitur, hic pauper et modicus, caelum diues ingreditur, hymnis caelestibus honoratur*. Éste es a quien el Seno de Abrahán alegre reciue; éste, el que no poseiando nada en esta vida, rico entra a los goços de la gloria, acreditando sus virtudes con Celestiales Himnos y alabaças. De modo que todo este día fue solemnidad y fiesta, sin que en él se mezclase cossa de horror ni tristeza».

prebendados a tomar medidas para evitarlos. Una de ellas es la que propone el canónigo magistral Juan Antonio Rosado y Haro, quien achaca a la excesiva solemnidad del acto el concurso de gente:

«El señor doctor don Juan Antonio Rosado y Haro, canónigo magistral de Sagrada Escritura, representó al cabildo cómo le era notoria la fiesta que la capilla de músicos de esta santa iglesia abía celebrado al glorioso san Blas en que se abía visto el aparato grande de solemnidad y concurso del pueblo que a dicha fiesta abía concurrido, de lo qual se seguían los inconvenientes que siempre resultan de los concursos numerosos»³³.

El hecho denunciado contrasta con la acusación en abril de 1666 de escaso celo profesional a los integrantes del cuerpo musical en el canto de la salve a Nuestra Señora todas las tardes durante la cuaresma³⁴.

A lo largo del siglo XVII son innumerables los actos religiosos extraordinarios que se celebran en el recinto catedralicio con asistencia de los músicos. Así, en 1682 se acuerda hacer una solemne función de acción de gracias el 25 de julio con motivo del cese de la mortífera epidemia que había azotado al vecindario³⁵. El 2 de diciembre del citado año intervienen los cantores e instrumentistas con motivo de la inauguración de la capilla de la Purísima Concepción, costeada por el prelado de la diócesis fray Alonso de Salizanes. La iniciativa parte del propio titular de la silla de Osio:

³³ ACC. *Actas capitulares*, 6 de febrero de 1669, tomo 58, s. f.

³⁴ «Yten se zeló que la salve que se dice a Nuestra Señora todas las tardes en este tiempo de quaresma por la cappilla de músicos no se canta con la asistencia y deboción que pide tan alto ministerio por decir los músicos no es de su obligación. El Cabildo cometió al señor Don Joan Mellado, racionero, y al presente secretario inquieran y busquen los papeles y fundaciones tocantes a esta obligación y vean a quién le incumbe y den quenta al Cabildo para tomar resolución, y en el interín que los músicos asistan todos a decir la salve y el señor presidente cuide de esto con toda vigilancia y de que no se diga los días de fiesta si no es a la ora que la torre hace señal que es a las cinco de la tarde».

³⁵ «Que el día del glorioso Apóstol Santiago a medio día se repiquen las campanas y suban a la torre los ministriles y toquen [...] y que acauada nona se pasen la ymagen de Nuestra Señora de Villaviciosa, el arca de las Santas Reliquias, el ángel San Rafael y el glorioso San Seuastián en prozesión al altar maior [...] y manifiesto el santísimo que la música entone el te Deum laudamus y el tantun ergon».

«[...] así mesmo suplicava al Cavildo se sirviese acordar que esta tarde después de vísperas pasase a dicha capilla cantando el tedeum laudamus y en ella una antífona o motete a Nuestra Señora en acción de gracias de estar ia colocada [...] y tenía determinado decir mañana jueves la primera misa para satisfacer en parte a su devoción que para que fuese maior el fervor pedía al Cavildo que estuviese la música cantando algunos motetes en reverencia y honor de tan Soberana Señora»³⁶.

Asimismo con bastante frecuencia todos o parte de los integrantes de la capilla de música acompañan a los obispos a las funciones religiosas que presiden en distintos templos de la ciudad. El 1 y el 25 de enero de 1604 solemnizan sendas misas cantadas oficiadas por Pablo de Laguna en las iglesias de los jesuitas y dominicos respectivamente con motivo de las fiestas de Año Nuevo y Conversión de San Pablo. También asisten al monasterio de las carmelitas descalzas con el titular de la diócesis Cristóbal de Lobera y Torres en la festividad de san José de 1626³⁷. La presencia se repite al año siguiente, como se desprende de la autorización solicitada por el maestro de capilla Gabriel Díaz a los capitulares³⁸.

Aunque las dos actuaciones se deben a la especial devoción del mencionado obispo a la reformadora del Carmelo, tenemos documentados a los cantores y ministriles de la catedral en la expresada fiesta en los albores de la centuria del seiscientos, como lo refrenda la licencia dada el 13 de marzo de 1603:

³⁶ ACC. *Actas capitulares*, 2 de diciembre de 1682, tomo 60, s. f.

³⁷ «Acordose que la música de cantores y ministriles la lleue el obispo mañana, día de San Joseph, al conuento de Santa Ana, donde su señoría dize la misa, acabada la de la fiesta en esta iglesia».

³⁸ «Este día entró el maestro de capilla Gabriel Díaz a dar quenta al Cabildo de cómo el señor obispo, nuestro prelado, quería hallarse el día de sant Joseph, 19 deste mes, en el convento de Santa Ana de monjas carmelitas descalças a celebrar la fiesta del glorioso santo con toda la música y capilla desta Santa Iglesia, a lo qual dicho maestro Gabriel Díaz respondió que por ser día de música en la Santa Iglesia no podía faltar, según los estatutos y condiciones della, si no era con licencia del Cabildo y entendido esto por el señor obispo, nuestro prelado, le mandó la pidiese al señor Deán y Cabildo, lo qual entendido por el Cabildo dio la dicha licencia y mandó asistiese el maestro de capilla con toda la música a la fiesta del señor obispo, nuestro prelado».

«Diose licencia, abiéndose botado conforme al estatuto, a los cantores y ministriles para que bayan al conbento de las descalças el día de sant Joseph y cometiose al señor deán enbíe los músicos y ministriles que le pareciere»³⁹.

En esta ocasión la iniciativa parte del deán Fadrique Fernández de Córdoba, quien, al igual que su hermano Luis, a la sazón obispo de Salamanca, es protector de los frailes y monjas de la rama descalza de la orden del Carmen.

Asimismo es un hecho frecuente la actuación de los componentes de la capilla de música en aquellos actos religiosos a los que asisten y patrocinan los prebendados de la catedral. Especial solemnidad revisten los organizados por el clero regular para festejar la subida a los altares de sus respectivos miembros. Entre ellos cabe mencionar los celebrados con motivo de las beatificaciones y canonizaciones de Ignacio de Loyola, Teresa de Jesús, Pascual Bailón, Tomás de Villanueva y Pedro de Alcántara.

También aparece en la relación los de la beatificación de los mártires jesuitas del Japón, como lo prueba la petición hecha en febrero de 1628 por el P. Martín de Roa, rector del colegio de Santa Catalina, en su comparecencia ante los capitulares:

«[...] propuso al cabildo cómo su santidad y su santa sede apostólica auía declarado por mártires a los santos Pedro Mechi, Diego Guyjai y Juan Goto, japonés, relijiosos de su orden y que querían hazer la fiesta la dominica quincuajésima y assí suplicaba a su señoría, en nonbre de su Colejio, les honrre y haga merced en ella a las vísperas, missa y sermón, nonbrando quién la diga y pedrique [...] y que la música vaya a las primeras y segundas vísperas»⁴⁰.

La devoción del obispo Cristóbal de Lobera y Torres a santa Teresa de Jesús justifican los lucidos festejos con motivo de su nombramiento de compatrona de España en 1627. El domingo 10 de octubre una procesión general sale de la iglesia mayor en dirección al convento de carmelitas descalzas de Santa Ana, formando parte del vistoso cortejo la capilla de música de la catedral que canta un motete

³⁹ ACC. *Actas capitulares*, 13 de marzo de 1603, tomo 35, s. f.

⁴⁰ *Ibid.*, 18 de febrero de 1628, tomo 44, s. f.

en el monasterio de la Encarnación. Al llegar al templo de las monjas del Carmelo solemniza con su maestro Gabriel Díaz al frente el pontifical oficiado por el prelado de la diócesis⁴¹.

La asistencia de los músicos se documenta asimismo en celebraciones extraordinarias y ordinarias relevantes de las órdenes religiosas establecidas en la ciudad. Los encontramos en la fiesta dispuesta por los jesuitas en 1640 para conmemorar el primer centenario de la fundación de la Compañía de Jesús y en los actos de los trinitarios descalzos por idéntico motivo el 23 y 24 de agosto de 1699.

A lo largo del siglo XVII suelen acudir a las peticiones hechas al cabildo catedralicio por distintas comunidades con el fin de realzar las funciones anuales en honor de sus fundadores. Veamos la realizada en agosto de 1635 por el agustino fray Pedro de Góngora Angulo a través del deán:

«Yten abiendo propuesto el señor deán que el padre maestro fray Pedro de Góngora pide quatro músicos para el día y bíspera de San Agustín, el cabildo determinó que no solo bayan los quatro sino que, si hubiere menester toda la capilla la llebe»⁴².

En agosto de 1651 los prebendados autorizan a seis integrantes de la capilla de música para que vayan el día de san Agustín al cenobio situado en el barrio de Santa Marina⁴³. Con anterioridad en 1602 «diose licencia para que los ministriles uayan el día de sant Augustín al dicho combento».

A veces los capitulares deniegan las solicitudes cursadas por distintas razones, como ocurre con la del prior de los jerónimos en septiembre de 1618:

«Leiose petición del padre prior de sant Gerónimo, pide se les dé licencia a tres cantores y dos moços de coro que baian al dicho

⁴¹ Vid. ARANDA DONCEL, Juan, *Culto y devoción a santa Teresa de Jesús en la Córdoba del siglo XVII*. Córdoba, 2017, pp. 68-71.

⁴² ACC. *Actas capitulares*, 27 de agosto de 1635, tomo 48, s. f.

⁴³ «Item dio licencia el Cabildo para que seis músicos de esta Santa Yglesia vayan a el conuento de San Agustín el lunes veinte y ocho de este mes, día del glorioso doctor San Agustín sin incurrir por ello en pena alguna».

convento el día de la fiesta de dicho santo. Acordose que no a lugar lo que pide por ser día de tanta solemnidad»⁴⁴.

Sin embargo, al no existir la expresada dificultad, en febrero del mismo año conceden permiso a cinco cantores para que vayan a la profesión de un monje que había sido acólito de la catedral⁴⁵. También algunos de ellos reciben autorización para asistir a la primera misa de un dominico del convento de San Pablo el Real en octubre de 1604⁴⁶.

Las honras fúnebres de religiosos destacados van a ser solemnizadas por el cuerpo musical de la iglesia mayor. El templo de San Pedro el Real sirve de escenario en octubre de 1618 a las de fray Juan Ramírez de Lara, quien gobierna la provincia franciscana de Granada en cuatro ocasiones⁴⁷. Una nutrida representación del cabildo catedralicio asiste, junto al obispo y todos los integrantes de la capilla, en abril de 1638 al funeral del renombrado agustino cordobés fray Pedro de Góngora Angulo:

«[...] se acordó que baya a hacer su entierro una diputación de doce, tres señores dignidades, tres señores canónigos, tres señores racioneros enteros y tres señores medios racioneros, y que diga la misa señor dignidad y se bistan señor canónigo y señor racionero y que asistan en su palenque con el señor obispo y los señores asistentes y que baya toda la música y maestro ceremonias, pertiguero, sacristán y los capellanes y acólitos que fueren menester»⁴⁸.

⁴⁴ ACC. *Actas capitulares*, 22 de septiembre de 1618, tomo 40, s. f.

⁴⁵ «Leyose una petición de Juan de Gámez en que pide licencia para sí y quatro cantores para Dominica inseptuagésima que se han de hallar en San Hierónimo a la profesión de Juan de Gámez, su sobrino, acólito que fue en esta santa iglesia. Concediósele en la forma que lo pide».

⁴⁶ «Diose licencia para que algunos cantores fuesen el domingo a San Pablo a la missa nueva del hermano de fray Juan Manuel, los que pareciere al maestro de capilla, y se da la licencia como a cantores».

⁴⁷ «Nonbráronse para ir el miércoles por la mañana a San Francisco a las honrras del padre frai Juan Ramírez, prouinzial de dicha horden, a los señores Don Damián de Armenta y Valençuela, arcediano de Córdoua y canónigo, y licenciado Lupercio Gonçález de Moriz y Juan Ruiz de Quintana, canónigos, y licenciado Damián de Vargas y Francisco Rodríguez de Valderrama, Juan Cameros de Quellar y Antonio Clauijo, racioneros, y se hordene a la música baia a dichas honrras».

⁴⁸ ACC. *Actas capitulares*, 12 de abril de 1638, tomo 49, s. f. Las ocho dignidades del cabildo catedralicio son deán, arcediano de Córdoba, maestrescuela, arcediano de Castro, chantre, arcediano de Pedroche, tesorero y prior.

Las procesiones y actos de rogativa, organizados con motivo de situaciones calamitosas provocadas por sequía, cuentan asimismo con la presencia de la renombrada capilla de música de la catedral. Una de ellas tiene lugar en la tarde del 6 de febrero de 1605, fecha en la que se recibe en la puerta del Rincón la reliquia de san Diego de Alcalá, venerada en el convento recoleto de San Francisco de la Arruzafa, por el obispo, cabildos municipal y eclesiástico, cruces parroquiales, franciscanos, numerosas cofradías «e también fue en la dicha procesión la música de la dicha santa yglesia»⁴⁹.

También se constata la presencia de la música en la solemne función religiosa celebrada en la iglesia de El Salvador, dedicada a Nuestra Señora del Pilar, el 10 de mayo de 1653 por la falta de agua que padecen los campos. Entre los asistentes a la ceremonia encontramos al cabildo catedralicio y clero parroquial con las respectivas cruces⁵⁰. La mencionada imagen se venera en la ermita del mismo título, situada en el término de Santa María de Trassierra en el pago del Monedero, desde la segunda mitad del siglo XV, pero la hermandad erigida en su honor se encuentra establecida en la citada parroquia de la capital cordobesa⁵¹.

Los servicios de los instrumentistas y cantores de la capilla son muy demandados por un buen número de cofradías de la ciudad para sus cultos y procesiones a lo largo del siglo XVII. Entre ellas sobresale la de Nuestra Señora de Villaviciosa, cuya titular recibe culto en su ermita localizada en una dehesa del término municipal de Espiel bajo el patronazgo del cabildo catedralicio⁵².

⁴⁹ Archivo Municipal Córdoba (AMC). *Actas capitulares*, 6 de febrero de 1605, libro 115, f. 53 v.

⁵⁰ «Íten, acordó el Cabildo que el sábado 10 deste mes vaya el Cabildo con la clerecía y cruces de las parroquias a San Salvador en procesión y en dicha parroquia se diga una missa con música y sermón a Nuestra Señora del Pilar, que está en dicha iglesia, para que su Magestad se sirba por la intercessión de su Madre de darnos buenos temporales de que tanto se necessita».

⁵¹ Vid. ARANDA DONCEL, Juan, «Advocaciones marianas de gloria en la Córdoba de los siglos XVI y XVII: la devoción a Nuestra Señora del Pilar», en AA.VV., *Religiosidad popular en España. Actas del Simposium*. I. San Lorenzo del Escorial, 1997, pp. 389-399.

⁵² La devoción a esta advocación mariana ha sido estudiada en la obra de FERNÁNDEZ DUEÑAS, Ángel, *La Virgen de Villaviciosa: leyenda, tradición e historia*. Córdoba, 1993.

Al igual que en la centuria anterior, los músicos acuden a la fiesta principal que durante el seiscientos pasa a celebrarse indistintamente en los meses de septiembre u octubre, como lo refrendan las peticiones hechas por el hermano mayor. Veamos la realizada en 1608 que tiene lugar el domingo 26 de octubre:

«Viose este día una petición de Jusepe Pérez, correo mayor de Córdoua y hermano mayor de la cofradía de Nuestra Señora de Villauiciosa, en que pide se le dé licencia para pregonar la dicha fiesta para el domingo veynte y seys deste, y así mesmo que el cabildo mande embiar persona que uaya a hazerla y se le dé la música, menestres y aderezos ordinarios»⁵³.

En cambio, la fiesta de 1615 se lleva a cabo el 27 de septiembre y en ella participan cuatro ministriles y otros tantos cantores, como se desprende de la licencia dada por los miembros del cabildo catedralicio⁵⁴. El mismo acuerdo se toma el 5 de octubre de 1620 a instancia del prioste o hermano mayor de la cofradía Juan Fernández de Cáceres, eligiendo los prebendados los dos capellanes de la veintena que deben asistir:

«Yten, aviendo precedido llamamiento para ber una petición de Juan Fernández de Cáceres, hermano maior de la cofradía de Nuestra Señora de Villaviciosa, praticado y conferido en raçón della, se acordó que baian los ministriles y quatro cantores, los que quisiere lleuar el dicho hermano maior, y asimismo dos capellanes de la veintena que sean Pedro de Morales y Castillo, a los quales satisfaga lo que se suele dar por su trauajo»⁵⁵.

⁵³ ACC. *Actas capitulares*, 20 de octubre de 1608, tomo 37, s. f.

⁵⁴ «Iten se dio licencia a quatro cantores y quatro ministriles para que uayan a la fiesta de Nuestra Señora de Uillaviciosa que se celebra en 27 días de el presente mes con tal que se ayan de hallar aquí a la fiesta de san Miguel dende sus primeras úsperas y que los cantores y ministriles sean los que se concertaren con el prioste, sin querer el cabildo nonbrar a nadie en particular por esta uez».

⁵⁵ ACC. *Actas capitulares*, 5 de octubre de 1620, tomo 41, s. f.

La misma concesión se hace al nuevo hermano mayor Francisco de Rojea para la fiesta del año siguiente que se celebra en el mes de septiembre⁵⁶.

La precariedad de recursos es el motivo por el que la cofradía no lleva a cabo la fiesta de 1661. Sin embargo, los gastos de la misma los asume de su peculio el maestrescuela y canónigo de la catedral Francisco A. Bañuelos y Murillo, quien llevado por su gran devoción costea también un manto de cañamazo:

«Asimismo el señor maestrescuela representó al cabildo cómo por su devoción abía echo un manto de cañamaço para Nuestra Señora de Villaviciosa, que era el que manifestaba al cabildo, y asimismo suplicó al cabildo fuese seruido de dar lisencia a algunos capellanes y músicos para que fuesen a la casa de Nuestra Señora de Villaviciosa a solemniçar i cantar la fiesta que por su devoción le quiere acer por no auérsela echo este año la cofradía»⁵⁷.

También la cofradía de la Limpia Concepción de Nuestra Señora, formada por los escribanos, mantiene la solemnidad de los cultos y sigue contratando los servicios de los músicos de la catedral, como lo reflejan los gastos de las cuentas aprobadas por la autoridad diocesana. En las del período comprendido entre san Juan de 1637 y el mismo día de 1641 figuran las cantidades abonadas en los recibos firmados por el maestro de capilla Francisco Humanes Aldana y el cantor Pedro Sánchez del Cerro⁵⁸. Las de 1641 especifican asimismo los pagos hechos al sochantre de la iglesia mayor Francisco Rodríguez de Talavera y al arpista Juan de Ogaya⁵⁹.

⁵⁶ «Ytem, auiendo precedido llamamiento para ver una petición de Francisco de Rojea, hermano mayor de la cofradía de Nuestra Señora de Villaviciosa, praticado y conferido en razón della, se acordó que vayan los ministriles y quatro cantores, los que quisiere lleuar el dicho ermano mayor, y assimismo tres capellanes de la veintena que sean Francisco de Gahete y Juan de Almagro y Matheo de León, a los quales satisfaga lo que se suele por su trabaxo».

⁵⁷ ACC. *Actas capitulares*, 5 de octubre de 1620, tomo 41, s. f.

⁵⁸ «Ytem, quince mill sietecientos y ocho marauedís que pagó a los músicos de la sancta yglessia desta ciudad del asistencia que hicieron en las fiestas que se celebraron en la dicha ighlesia de Sancto Domingo».

⁵⁹ «Ytem da por descargo ciento y sessenta y seis reales que pagó a la capilla de los mússicos de la santa yglessia Cathedral de esta ciudad por la asistencia que hicieron en la dicha fiesta de Nuestra Señora, mostró carta de pago de Francisco Rodríguez

En el conjunto de hermandades que requieren los servicios de los cualificados músicos de la catedral encontramos la del Santísimo Sacramento de la parroquia de Santa Marina. Los gastos originados por la fiesta principal de 1634 celebrada el domingo 16 de julio se anotan en la contabilidad de ese año:

«A los ministriles de la Cathedral por asistir en la torre y processión todo el día, cinco ducados. Más pagué al licenciado Francisco de Talabera, sochantre de la Cathedral por asistir con los niños del coro a vísperas y processión, sesenta y ocho reales»⁶⁰.

Asimismo en la relación de cofradías aparece un nutrido grupo de penitenciales, entre ellas las de Jesús Nazareno, Vera Cruz y Soledad de Nuestra Señora.

La hermandad de Jesús Nazareno experimenta a lo largo de las primeras décadas del siglo XVII un acusado proceso de aristocratización hasta el punto de estar integrada exclusivamente por los distintos estratos de la nobleza local desde los títulos de Castilla hasta los simples hidalgos⁶¹. El potencial económico derivado de su composición social permite destinar gran parte de los recursos a los solemnes cultos cuaresmales y estación de penitencia en la mañana del Viernes Santo.

En efecto, los actos cuaresmales ofrecen un gran boato y despiertan en la ciudad una fuerte expectación por el reconocido prestigio y fama de los oradores que intervienen como el beato dominico fray Francisco de Posadas y el canónigo lectoral Luis A. Belluga y Moncada, futuro obispo de la diócesis de Cartagena y cardenal. Ocho sermones en total se predicán en los seis viernes de cuaresma, Jueves de Ramos y Martes Santo en la iglesia hospitalaria, siendo uno de los atractivos la interpretación del Miserere.

El marcado interés por la brillantez de estos cultos viene confirmado en marzo de 1644 con el proyecto de ampliar el templo y

de Talabera, sochantre, con ciento y cinquenta y quatro reales que reciuió, y de Juan de Ogaya con doce reales que reciuió, que todos montan la dicha cantidad por auer asistido con la arpa».

⁶⁰ Archivo General Obispado Córdoba (AGOC). *Visitae generales*. Parroquia de Santa Marina. 1634.

⁶¹ ARANDA DONCEL, Juan, *Historia de la Semana Santa de Córdoba. La cofradía de Jesús Nazareno*. Córdoba, 1989, pp. 61-68.



Retrato del beato fray Francisco de Posadas
(foto Sánchez Moreno)

construir una tribuna para los músicos⁶². Tenemos documentada la actuación de la afamada capilla de la catedral en la cuaresma de 1689, como lo prueba el acuerdo tomado unos meses antes:

«[...] asimesmo se acordó el que la música de la santa yglesia asistiese todos los dichos ocho días y se prorratase su costa entre todos y que el abisar a dicha música se cometió a los señores Don Alonso Pérez de Saabedra y Narbáez, Don Pedro Fernández de Córdoua y Eredia y cada uno de dichos señores quedó encargado en cunplir lo que le toca según este acuerdo»⁶³.

También se constata en la estación de penitencia de 1697 la participación desinteresada de la capilla de música catedralicia en pleno junto al paso de Jesús Nazareno durante un tramo del recorrido procesional, concretamente desde la iglesia de la Compañía de Jesús hasta el convento franciscano de San Pedro el Real⁶⁴.

Unos guantes y un par de medias de Toledo son el regalo que hace la cofradía nazarena a cada uno de los músicos por su actuación gratuita en la salida del Viernes Santo de 1700 junto a la imagen titular:

«No doy en data unos guantes de ámbar y un par de medias de Toledo que se dieron a cada uno de los músicos de la Cathedral por

⁶² «Luego nuestro hermano mayor el señor don Joseph de Baldecañas y Herrera propuso a todos los señores cofrades que ya les era notorio la estrechez que tiene la yglesia de esta santa cassa y ansimismo cómo amenaza ruina los arcos y techos della y a el pleyto que se auía seguido en esta ciudad y en la de Granada con Juan de Áuila del Castillo, scrivano de su magestad, en raçón de que vendiesse para engrandecer la yglesia un guerto que confina con la yglesia y con el testero della para en él hacer una tribuna para que en ella se ponga la mússica y cómo se auía ganado una executoria para el dicho efecto y cómo aviéndolo visto el dicho Juan de Áuila del Castillo se auía allanado a venderlo y estavan conformes en el precio que se le auía de dar por el dicho guerto».

⁶³ Archivo Hospital Jesús Nazareno (AHJN). *Actas de cabildos de la cofradía de Jesús Nazareno*, libro 2, f. 62 r.

⁶⁴ «Asistió la música plena de la Yglesia desde la Compañía de Jesús hasta San Francisco con el paso de Jesús Nazareno y no queriendo llevar nada les agasajé con alguna cosa que no me acuerdo su ymporto».

no aber querido dinero por la asistencia que hizieron en el paso de Jesús desde su ospital en la cofradía de Viernes Santo»⁶⁵.

Conocemos los honorarios que cobran los integrantes de la capilla de música por su intervención en la procesión del Jueves Santo de 1699 y 1700 de la cofradía de la Vera Cruz. La cantidad percibida por las dos cuadrillas repartidas en los pasos del Santo Cristo y Nuestra Señora del Milagro asciende a 485 reales:

«[...] parece que en los Jueves Santos de los años de nobenta y nuebe y éste de setecientos an asistido a las procesiones los músicos de la Cathedral, el primer año a el passo de Nuestra Señora y al passo de el Santo Xpto. la capilla segunda, y este año an asistido dos cuadrillas de la capilla segunda, y por dichos dos años a pagado dicho hermano maior a dichos músicos quatrocientos y ochenta y cinco reales»⁶⁶.

Entre los emolumentos abonados por las hermandades penitenciales de la ciudad a los músicos de la catedral hay que mencionar por su elevada cuantía el pago de 800 reales por la asistencia a la fiesta solemne y procesión organizadas por la cofradía de la Soledad de Nuestra Señora el 2 de octubre de 1669 con motivo de la colocación de la imagen en la nueva capilla del templo mercedario⁶⁷.

La actuación de la prestigiosa capilla de música en la función religiosa va a ser elogiada en tonos encomiásticos por fray Pedro de Fuentes y Guzmán en su descripción en verso de la fiesta:

«De muchas Sedas se colgó flamantes,
de Brocados, Tapizes y de Flores,
y aunque Cielo le vieron poco antes
epílogo le admiran de colores.
Siglos son, (como aguardan) los instantes,

⁶⁵ AHJN. *Cuentas de la cofradía de Jesús Nazareno*. 1700.

⁶⁶ AGOC. *Cofradías*. Cuentas de la cofradía de la Vera Cruz. 1671-1719.

⁶⁷ «De la música de la santa yglesia desta ciudad lleuó ochozientos reales de la asistencia a la fiesta y vísperas y prozesión, dio reziuo Juan de la Cruz Carretera en nuebe de otubre de dicho año de sesenta y nuebe».

hasta que de la Música en el Coro
era cada instrumento un Plectro de Oro.
Tanto las voces a compás unían
en contrapuntos, que en la Solfa echavan,
que todos los oyentes entendían
que de el Cielo los Ángeles bajaban;
Y en los gorjeos con que suspendían
Bemoles y Cromáticos trinaban;
donde el paso de el uno el otro admite
para que su destreza el paso imite»⁶⁸.

A lo largo del siglo XVII algunas cofradías firman acuerdos con músicos de la catedral a título individual por los que son admitidos de hermanos exentos de cuotas con la obligación de prestar de manera desinteresada sus servicios en los cultos.

Un ejemplo lo tenemos en el concierto suscrito el 2 de noviembre de 1607 entre la hermandad de Nuestra Señora del Rosario, establecida en el templo dominicano de San Pablo el Real, y seis miembros de la capilla catedralicia. Estos últimos ingresan con todos los derechos en la cofradía sin pagar cantidad alguna y en contrapartida se comprometen a solemnizar las funciones que se celebran los primeros domingos de todos los meses del año⁶⁹.

También los cantores y ministriles del cuerpo musical de la catedral se prestan a colaborar desinteresadamente con el P. Cosme Muñoz en los solemnes cultos marianos que tienen por escenario la

⁶⁸ FUENTES Y GUZMÁN, Pedro de, *Descripcion de la fiesta que la cofradia celebró a la Soledad de Maria Sanctissima Señora Nuestra, en el Convento de la Merced de Cordoba, a dos de octubre de este año de 1669*. Córdoba, 1669.

⁶⁹ «En Córdoua dos días del mes de novienbre de myll y seyscientos y siete años, estando en el monesterio de San Pablo de Córdoua, se tomó asiento y concierto entre los señores hermanos de la cofradía del Rosario, que se sirve en el dicho convento, y los señores don Sancho y Miguel Lázaro y Agustín de León y Basilio de León y Pedro del Cerro y Juan Ruiz, músicos de la santa yglesia de Córdoua, en que desde este día los dichos músicos se rescibieron por hermanos de la dicha cofadría gratis, así de entrada como de fiestas que no an de pagar cosa alguna, y la cofadría a de usar con ellos de las mismas preminencias que gozan los demás hermanos, enterrándolos y a sus paniaguados y diziéndoles las misas que se dizen por los demás hermanos, y los dichos señores músicos an de acudir todos los primeros domingos de todos los meses del año sin por ello llevar ynterés alguno, y así quedó sentado por anbas partes y lo firmaron de sus nonbres las unas y otras partes».

iglesia del colegio de niñas huérfanas de Nuestra Señora de la Piedad. Entre ellos sobresalen la misa y la salve cantada durante los sábados del año que congregan a numerosos vecinos.

Las declaraciones de testigos presenciales corroboran el hecho en 1621, siendo una de ellas la de Juan de Collantes, fervoroso devoto de la imagen titular de la citada institución educativa:

«[...] ansimismo a bisto cómo los dichos sábados se canta la salve en presencia de la dicha santa ymagen por los cantores de la santa yglesia cathedral desta ciudad y a la misa acuden ministriles con ynstrumentos y se toca el órgano, que todo proboca a mayor deboción y a gloria y alabança de Dios nuestro Señor y de su Santísima Madre»⁷⁰.

Asimismo resulta de interés, por su participación en los cultos, el testimonio del conocido ministril de la catedral Juan Chamizo Garrido, quien pone de manifiesto la intensa devoción que goza la efigie de la Virgen de la Piedad⁷¹.

La presencia de la capilla de música la documentamos también en las exequias de los miembros de la nobleza local que suelen revestir una notoria solemnidad y, de esta manera, dejar constancia de su poder económico y prestancia social. Uno de los funerales más suntuosos es el de la condesa de Priego doña María Sidonia Garcés de Heredia Carrillo de Mendoza, esposa del señor de Belmonte y Moratalla don Francisco Luis Fernández de Córdoba, cuyo óbito se produce el 25 de marzo de 1679. Al día siguiente, domingo de Ramos, su cuerpo recibe sepultura en un lujoso féretro en la capilla mayor del convento de San Pablo el Real⁷². En el presbiterio del amplio templo

⁷⁰ ARANDA DONCEL, Juan, *Cosme Muñoz (1573-1636). Una vida entregada...*, p. 406.

⁷¹ «[...] la qual es benerada y bisitada común y generalmente de toda esta ciudad y de muchas villas y lugares deste obispado y de otros obispados diferentes que este testigo a uisto benir a belar en presencia de la dicha santa ymagen de la Madre de Dios, en cunplimiento de botos y promesas que los fieles an hecho a la dicha santa ymagen y en agradecimiento de muchos beneficios que por yntercesión de la Madre de Dios an receuido».

⁷² «[...] su cuerpo fue amortajado y puesto en una caja aforrada en tela de joias de oro encarnada y con encanjes de oro de Milán guarneizada y por de dentro de rasso carmessí y grabada y tachonada con sus cantoneras doradas y dos zerraxas con sus dos llabes dorado con asas doradas en los estremos».

dominicano se levanta un aparatoso túmulo que se describe minuciosamente⁷³, oficiando la ceremonia la comunidad de frailes de la Orden de Predicadores «asistida de la música de la santa iglesia de la dicha ciudad».

Durante la centuria del seiscientos los instrumentistas y cantores de la catedral se desplazan con bastante frecuencia a las poblaciones del ámbito diocesano para solemnizar las funciones religiosas, recibiendo en la mayoría de los casos una remuneración por los servicios prestados.

Las licencias concedidas por el cabildo ponen de manifiesto que las contrataciones, en un alto porcentaje, corresponden a las cofradías. Entre ellas cabe destacar las erigidas bajo el título de Nuestra Señora del Rosario que se hallan muy extendidas en la demarcación del obispado cordobés y gozan de una notoria vitalidad, siendo los impulsores los dominicos⁷⁴.

Tenemos constancia de que en octubre de 1604 acuden cinco cantores a Santaella para intervenir en la fiesta principal de la hermandad rosariana, cuya identidad conocemos⁷⁵. Diez años después se autoriza a tres músicos para el mismo cometido, a instancia de uno de los regidores del concejo de esta villa campiñesa:

«Diose licencia a Diego de León, rejidor de Sanctaella, para que lleue los tres músicos que pide, que son Miguel Láçaro, Don Sancho,

⁷³ «[...] se puso su cuerpo en un túmulo que estuvo hecho y prebenido en el cuerpo de dicha capilla mayor que dio prinzipio desde el suelo primero de los colaterales, subiendo treinta gradas en alto y después de dichas gradas un cuerpo de seis baras de alto con su portada en forma de cama y sobre dicho cuerpo se coronaba en forma de media naranja y por remate la sancta cruz i todo bestido de baietas negras y el cuerpo de la fachada adornado con un dosel de terciopelo carmessí con su escudo de armas bordado de oro, donde se puso el cuerpo en su caja atrabessado con almojada a los pies enzima de la caja y todo adornado con más de mill belas de zera blanca y cerca del cuerpo quatro jachas de a quatro pabilos y seis belas de a libra y otras quatro hachas en la coronación y toda la nabe prinzipal del cuerpo de la Yglesia colgada de quatro altos de baieta negra y repartidos gran cantidad de escudos de sus armas».

⁷⁴ Vid. ARANDA DONCEL, Juan, «Los dominicos y la difusión de las cofradías del Rosario en la diócesis de Córdoba durante los siglos XVI y XVII», en ARANDA DONCEL, Juan (coord.), *Las advocaciones marianas de gloria. Actas del I Congreso Nacional*. I. Córdoba, 2003, pp. 75-102.

⁷⁵ «Diose licencia a Gabriel Díaz, Miguel Láçaro, Bellimar, Aluarado y a Diego Ximenes, bajón, para que como cantores puedan ir el 2º domingo deste mes a Santaella a la fiesta que allí se hace».

Vasilio de León, para la fiesta de Nuestra Señora del Rosario que se celebra en la dicha villa el segundo domingo de octubre, que es a doçe deste presente mes»⁷⁶.

Asimismo los músicos de la capilla son requeridos para la fiesta de Nuestra Señora del Rosario en otras localidades. Así, en 1674 acuden a Bujalance, cuya celebración tiene lugar el primer domingo de octubre⁷⁷. Por último, el cabildo los autoriza para que vayan a Montoro en 1691:

«Primeramente se vio una petición de los músicos en que pretendían se les conzediese licencia para ir a Montoro a una fiesta de Nuestra Señora del Rosario el día siete de octubre para lo qual se dieron pelotas y se les conzedió por la maior parte de votos»⁷⁸.

Las actas de las sesiones capitulares prueban la actuación de dos ministriles y los cantores Agustín y Basilio de León en la fiesta de san Francisco de Asís de 1615 en Montilla, acompañando al arcediano de Córdoba en el servicio de altar. A principios de 1628 el corregidor de Lucena envía una carta a los prebendados en la que solicita licencia al maestro de capilla Gabriel Díaz y algunos cantores para que

⁷⁶ ACC. *Actas capitulares*, 3 de octubre de 1614, tomo 39, s. f. Posteriormente a finales de 1617 cuatro integrantes de la capilla de música, a solicitud del mencionado regidor, están presentes en la solemne fiesta dedicada a la Limpia Concepción de Nuestra Señora:

«Aviéndose leído una petición de Diego de León y Bargas, rejidor de Santaella, en que pide y supplica al Cabildo dé licencia a quatro cantores para ir a su lugar a hazer con mayor solemnidad una fiesta de la Limpia y Pura Concepción de Nuestra Señora el domingo que viene, doze días deste presente mes: tratado y conferido, se dio la dicha licencia a don Sancho Saria, Agustín de León y Joan de Castillejo y a Juan Nieto de Mata, cantores, para que vayan a la dicha villa de Santaella a la dicha fiesta y acauada se bueluan con que no aya falta al seruicio del choro de esta santa yglesia».

⁷⁷ «Se leió una petición de el señor D. Benito de Priego, vezino de Buxalance, en que suplicaba a el Cabildo se sirviesse de dar licencia a algunos de los músicos de esta sancta Yglessia para yr a Buxalance a celebrar la festividad de Nuestra Señora de el Rosario que es el primero domingo de otubre, el cabildo dio dicha licencia y dio comisión a los señores Arcediano de Pedroches y D. Juan Mellado que nombren los que le pareciere con asistencia de el maestro de capilla».

⁷⁸ ACC. *Actas capitulares*, 26 de septiembre de 1691, tomo 63, f. 285 r.

solemnicen una función de acción de gracias en honor de la Purísima Concepción⁷⁹.

Finalmente en enero de 1670 el canónigo Francisco Bravo de Mendoza pide que le acompañen varios músicos a las honras fúnebres que va a celebrar en El Carpio por la marquesa de Eliche:

«Yten el señor canónigo D. Francisco Brabo de Mendoza dio cuenta a el Cabildo cómo yba a la villa del Carpio a las honras de la señora marquessa de Eliche, que santa gloria aia, que se auían de hacer el lunes que se contarán 27 del corriente y el cabildo fuesse seruido de concederle lisencia para que llebasse algunos músicos y ministriles de la capilla, atento no hacer falta el dicho día en la yglesia»⁸⁰.

Como suele ser habitual los miembros del cabildo catedralicio autorizan la salida de los músicos. Únicamente deniegan el permiso en los casos que son necesarios para el servicio de la iglesia mayor. Así ocurre en mayo de 1673 con la pretensión de ausentarse de la ciudad el domingo infraoctavo del Corpus Christi⁸¹.

A lo largo del siglo XVIII el cuerpo musical de la iglesia mayor mantiene en líneas generales su estructura organizativa y funcionamiento. Lo mismo podemos afirmar respecto al elevado nivel y reconocido prestigio. Las actas del cabildo catedralicio aportan una abundante información acerca de las iniciativas llevadas a cabo en el

⁷⁹ «Este día, auiéndose tenido noticia por carta del corregidor de Luzena que aquella ziedad auía estado fatigada de peste o especie de ella con un mal de garrotillo y que en hazimiento de gracias quería hazer fiesta a la Puríssima Concepción de Nuestra Señora y para hazerla con más solenidad tenía necessidad de que el Cabildo se siruiese de dar licencia al maestro Gabriel Díaz, maestro de capilla, para que con algunos cantores vaya a celebrar y solenizar dicha fiesta, acordó el Cabildo por ser una cosa tan piadosa del seruicio de Dios y en beneficio de una ziedad, votándolo por pelotas secretas, que vaya a dicha fiesta el dicho maestro de capilla con los cantores que le pareziere, haziendo de manera que no se aga falta a la santa iglesia, principalmente el día de la Conuersión de señor San Pablo».

⁸⁰ ACC. *Actas capitulares*, 24 de enero de 1670, tomo 58, s. f.

⁸¹ «Primeramente, auiendo prezedido llamamiento para oír una petición de Andrés Gómez Collazos y otros músicos en que piden licencia para ir fuera de Córdoua el Domingo infra octaua del Corpus voluiendo el lunes a cumplir con su obligación y, auiéndola leído y discurrido quán pernicioso sería el conceder dicha licencia por ser días en que el cabildo necesita de la asistencia de sus ministros y que auía acuerdo en que tales días no se podía conceder licencia a los músicos...».

reclutamiento de instrumentistas y cantores por distintos puntos de la geografía nacional y algunas ciudades italianas (Roma, Nápoles y Florencia) con el objetivo de contratar a cualificados músicos y voces.

En agosto de 1714 se realizan activas gestiones en Madrid, Toledo, Zaragoza y otros lugares en busca de cantores de reconocido mérito con resultado negativo, a pesar de ofrecer jugosa remuneración⁸². Con el mismo fin se buscan en noviembre de 1708 en la Villa y Corte violinistas diestros en el arte de tañer para reforzar la capilla de música y equilibrar la falta de buenas voces en ese momento:

«[...] sería mui conueniente recibir y admitir a lo menos dos sujetos que fuesen inteligentes y diestros en tañer el dicho género de instrumentos, atento a estar con tan pocas voces buenas la Capilla de Música de esta santa Yglesia, y que abiendo buenos instrumentos se disimularía en gran parte la falta dicha de voces que al presente se experimenta, y tenían noticia por informe del Maestro de Capilla abía en Madrid dos sujetos mui proporcionados y diestros en tañer dichos byolines y les auía dicho sería mui posible viniesen a esta santa Yglesia si el Cabildo les diese salarios competentes»⁸³.

Los prebendados manifiestan un notorio interés en la incorporación de ambos violinistas, de ahí que le ofrezcan un salario anual de 300 ducados y un cahíz de trigo, además de 50 ducados en concepto de ayuda de costa para el viaje y traslado de residencia a la urbe cordobesa.

Por idénticos motivos los capitulares de la catedral deciden hacer en septiembre de 1714 las pertinentes pruebas a dos triples capones italianos que se encuentran en la ciudad. El informe favorable de los

⁸² «Primeramente, abiendo hecho representación el señor Don Francisco Medina, Arzediano de Pedroches, Diputado del arca de vacantes de la capilla de la Sangre, como, en execución de lo que se le abía encargado y mandado por el Cabildo, abía escrito a diferentes Ciudades y Yglesias y a la Capilla Real a Madrid a uer si en alguna abía algún sujeto de voz como la nezesita la capilla de Músicos de esta santa Yglesia, a quien se le pudiese brindar con alguna de las capellanías vacantes de música o con salario conforme a su mérito, y que ni en Madrid ni en Toledo, Zaragoza ni otras partes del Reyno, donde a hecho viuas diligencias por medio de personas de toda autoridad y abilidad de aquellos pueblos, se encuentra sujeto aparente digno de tal premio».

⁸³ ACC. *Actas capitulares*, 27 de noviembre de 1708, tomo 67, f. 69 v.

dos examinadores, el maestro de capilla Agustín de Contreras y el organista Ignacio Pérez, propicia el señalamiento de una elevada remuneración que asciende a 1.000 ducados anuales a cada uno, junto a otra cantidad para gastos de vestuario y avecindamiento.

Sin duda, la sustanciosa dotación económica de la capilla permite la llegada de instrumentistas y voces de un alto nivel tanto nacionales como italianos en el siglo XVIII, período en el que se enriquece con la polifonía. El prestigio alcanzado por los músicos de la iglesia mayor de Córdoba explica que algunos pasen a formar parte de la selecta capilla real de Madrid⁸⁴. Entre ellos los organistas José de Torres e Ignacio Pérez, recibiendo este último su nombramiento por conducto del patriarca de Indias en julio de 1716:

«Ytem se leió una carta del señor Patriarca en que da quenta al Cauildo cómo su Magestad (Dios le guarde) a nombrado por uno de los organistas prinzipales de su Real Capilla a Don Ygnazio Pérez, que lo es desta santa Yglesia, que se sirbiese de darle lizenzia para que baia a serbir su plaza»⁸⁵.

Asimismo a finales de julio de 1787 el maestro de capilla Jaime Badius y Vila decide renunciar a su puesto por desavenencias con los músicos y marchar a Madrid para desempeñar las mismas funciones en el real monasterio de la Encarnación:

«Haviéndose dado notizia por algunos señores que Don Jaime Bajius (sic), presbítero, maestro de capilla desta Santa Yglesia, determinaba despedirse y, en efecto, estaba nombrado cappellán y maestro de capilla del real convento de la Encarnación de Madrid y que, según se dice, la causa de retirarse es por algunas desavenencias con los músicos desta Santa Yglesia y disgustos que le an dado algunos de ellos, cuios motivos le han estimulado a tomar la dicha determinaziön»⁸⁶.

⁸⁴ Vid. el interesante trabajo recogido en esta obra de MARTÍNEZ MILLÁN, José, «La música en la capilla real durante el siglo XVIII».

⁸⁵ ACC. *Actas capitulares*, 13 de julio de 1716, tomo 70, f. 266 v. La vacante dejada se cubre en noviembre de ese año con Francisco Navarro, quien venía ocupando la organistía de la catedral de Salamanca.

⁸⁶ ACC. *Actas capitulares* 31 de julio de 1787, tomo 91, s. f.

Sin embargo, dos años más tarde vuelve a regir la capilla de música cordobesa, siendo este maestro catalán uno de los que dejan una mayor huella de su labor⁸⁷. Lo mismo cabe afirmar respecto a Juan Manuel Gaitán y Arteaga, quien ejerce su magisterio desde diciembre de 1751 hasta su jubilación en octubre de 1780⁸⁸.

Al igual que en la centuria anterior, la capilla de música está al servicio del coro y fiestas religiosas que de ordinario se celebran en el templo catedralicio a lo largo del año. También interviene de manera activa en las funciones de carácter extraordinario organizadas por diversos motivos. Especial solemnidad reviste el traslado del santísimo sacramento desde la capilla de Nuestra Señora de Villaviciosa hasta el altar mayor al concluirse la nueva sillería del coro en septiembre de 1757⁸⁹.

Asimismo tenemos constancia de que, a instancia del arcediano de Pedroche y canónigo Juan de Ayuda, interviene en la fiesta y novena en honor de la Virgen del Pilar de Zaragoza, cuya imagen se coloca en uno de los altares de la iglesia mayor en octubre de 1742 por iniciativa del citado prebendado. La acción va a ser reprobada por no pedir autorización previa a los capitulares:

«[...] aviéndose colocado por el señor arcediano de Pedroches i canónigo Don Juan de Aiuda la imagen de María Santísima de el Pilar en uno de los altares de esta Iglesia, dicho señor avía hecho la colocación con una plausible fiesta de vísperas de música, misa

⁸⁷ La figura de este maestro de capilla ha sido estudiada por BEDMAR ESTRADA, Luis Pedro, *La música en la Catedral de Córdoba a través del magisterio de Jaime Balius y Vila (1785-1822)*. Córdoba, 2009.

⁸⁸ Vid. ONIEVA ESPEJO, María Asunción, «Juan Manuel González Gaitán y Arteaga: aspectos biográficos de un Maestro de capilla cordobés entre épocas (1716-1804)». *Ámbitos*, 25 (2011), pp. 97-104.

⁸⁹ «Primeramente, haviendo oído el informe de los señores Diputados de ceremonias sobre el modo de hacer la traslación de el Santísimo de la capilla de Nuestra Señora de Villaviciosa a el Altar mayor del cruzero con el motibo de estar acabada la nueva sillería del choro y pasar a él el cauildo el sábado próximo 17 ha celebrar los Diuinos oficios, fue acordado que el referido sábado 17 a el dexar la campana de mañana estubiese el Cauildo en la nave y capilla de Villaviciosa con velas encendidas para que después se forme procesión de todo el choro, se tome el copón de el Sagrario en que hoy se halla y se lleue procesionalmente a el Altar mayor, cantando la Música el *Pange lingua* y, en llegando, se diga la oración y se encierre su Magestad, vaxando después a el choro y sillería nueva y dar principio a las oras canónicas».

cantada por dicho señor i sermón, i continuava la novena todas las tardes con el mismo aparato de sermón i música sin aver para ello pedido lizencia a el Cavildo»⁹⁰.

El asunto queda zanjado al no existir mala intención por el patrocinador y los actos siguen su desarrollo sin problema, aunque se le advierte de que en el futuro tiene obligación de solicitar la pertinente licencia.

Durante el siglo XVIII el cabildo catedralicio hace gala de su prestigiosa capilla de música con ocasión de la llegada a la ciudad de personajes destacados. Entre ellos sobresalen los infantes Carlos y María Teresa, quienes visitan el templo mayor en la tarde del 5 de mayo de 1729. Los miembros de la familia real acceden al recinto sagrado por la puerta de Santa Catalina, siendo agasajados en su recorrido con la interpretación de varias piezas por cantores y músicos⁹¹.

A lo largo de la centuria del setecientos es un hecho frecuente la invitación por las órdenes religiosas establecidas en la ciudad al cabildo eclesiástico para realzar con su presencia solemnes actos religiosos extraordinarios. También les suelen ofrecer el servicio de altar y púlpito de una de las fiestas organizadas para celebrar el acontecimiento. En todos los casos asisten los prebendados acompañados por los integrantes de su capilla de música.

⁹⁰ ACC. *Actas capitulares*, 13 de octubre de 1742, tomo 76, f. 117 r.

⁹¹ «Que en descubriéndose los coches de la Real Comitiva se empieze el repique en la torre y saldrán inmediatamente el señor Obispo y el Cauildo en hábito de choro con sus capellanes y ministros por el Arco de las Bendiciones, llegando de maior el señor Obispo y a sus asistentes a recibir a sus Altezas quando se apeen; y, incorporándose con la Comunidad, se subirá procesionalmente al Altar maior, tocándose a la entrada los órganos y chirimías hasta que lleguen a sus sitaliaes los señores Ynfantes. Que no siendo esta por muchas razones función de *te deum laudamus* ni proporcionarse con la tierna edad lo dilatado de su canto, que mientras hace oración la Real familia y se da a besar la reliquia [*Lignum Crucis*] a los señores Ynfantes se cante desde los órganos un motete brebe a Nuestra Señora y después una serenata con los clarines, biolines y obúes, que desde allí se pase a Nuestra Señora de Villaviciosa, cuio altar estará mui iluminado y con la maior decencia que pueda con la grande reliquia de la leche de Nuestra Señora y que en la misma conformidad, mientras la oración y adoración de la reliquia, se toque otra serenata con los mismos ynstrumentos, si el demasiado concurso permitiere algún lugar».

A principios de 1727 el guardián del convento franciscano de San Pedro el Real fray Manuel Félix Carvajal ruega a través de un memorial a la institución catedralicia su asistencia a la primera de las tres funciones programadas para festejar el culto público concedido por la Santa Sede a Jacinta Marescotti y la conclusión de las obras de remodelación del templo conventual⁹².

Una petición similar realizan a finales de julio de 1787 el corrector y la comunidad de mínimos de san Francisco de Paula con ocasión de los actos organizados por la beatificación de Gaspar Bono y Nicolás de Longobardo. Los capitulares acuerdan nombrar una representación integrada por cuatro dignidades e igual número de canónigos, racioneros y medios racioneros, para estar presente y oficiar la misa que tendrá lugar el domingo 16 de septiembre con la actuación de la capilla de música. También asiste a solicitud de los trinitarios descalzos para solemnizar la fiesta que se celebra el 23 de octubre de 1760 por la aprobación de virtudes en grado heroico del reformador de la orden redentora fray Juan Bautista de la Concepción⁹³.

Asimismo una diputación de 16 prebendados y la música de la catedral participan el 2 de mayo de 1784 en la segunda de las fiestas llevadas a cabo por los capuchinos con motivo de la subida a los altares de fray Lorenzo de Brindis, siendo patrocinada la primera de ellas por el obispo de la diócesis Baltasar de Yusta Navarro.

Especial protagonismo tienen los instrumentistas y cantores de la iglesia mayor en el solemne ternario de fiestas organizado para celebrar la dedicación del nuevo templo de los mercedarios calzados

⁹² «Yten, se leyó un memorial del Rmo. Padre fray Manuel Carvajal, guardián de su convento del señor San Francisco, que pide que el Cavildo le haga la honrra de autorizar con su presencia la primera de las tres funciones que ha determinado hacer en acción de gracias por aver concedido la Yglesia culto público a las virtudes de la Beata Jacinta Marescotti, religiosa de su orden, como también por averse concluido con felicidad la obra de la Yglesia, choro, órgano y dorado del Altar mayor, ocupando el Cavildo el altar, choro y púlpito con la música y demás grandeza que el Cavildo practica en semejantes ocasiones».

⁹³ «Fue grande el Júbilo que recibió esta Comunidad explicando su gozo en las más agradecidas demostraciones, poniendo luminarias en toda la portada y plazuela, quemando unos costosos fuegos, dando noticia de nuestro Júbilo las campanas que alternaban al son de los pífanos, clarines y tambores, cantando una misa por la mañana a la Santísima Trinidad y el *te Deum laudamus* con asistencia de la Música de la Santa Yglesia Cathedral».

en 1745. La última función religiosa se desarrolla en la mañana del 24 de septiembre y por la tarde una lucida procesión:

«[...] formose ésta en la Iglesia y, puesta en el centro la Música de la Cathedral, dio buelta a los claustros, cantando hymnos al Santíssimo y alabanzas a su Madre; salió al Campo que le venía estrecho, con ser tan dilatado, porque fue extraordinario el concurso de todas classes de gentes que vinieron a rezar a la Señora y a acompañar a los Religiosos en su gozo»⁹⁴.

Tras la quema de fuegos y castillo de artificio en señal de regocijo, el cortejo regresa a la capilla mayor de la flamante iglesia, donde se manifiesta el santísimo y se canta el Alabado por un prestigioso solista de la capilla de música⁹⁵.

El cuerpo de músicos de la iglesia mayor tiene otra lucida actuación en el traslado del santísimo del hospital de la Santa Caridad a la parroquia de los Santos Nicolás y Eulogio de la Ajerquía al finalizar las obras ejecutadas en 1727. El 7 de febrero se inician los actos con la bendición del templo y al día siguiente la procesión, continuando con un solemne octavario que termina el 16. El rector Francisco Blanco de Cea deja constancia de la celebración mediante una nota marginal en el correspondiente libro de bautismos⁹⁶.

⁹⁴ Las fiestas y procesión se describen en el impreso que sale a la luz con el título de *Diario celebre, solemne ternario, pompa festiva, aclamacion gloriosa, con que el real convento del Real y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced, Redempcion de Captiuos, extra-muros de esta ciudad de Cordova, celebro con regocijados jubilos y filiales afectos la dedicacion de su nuevo templo. Año de 1745*. Córdoba, 1745.

⁹⁵ «[...] se continuó la processión hasta la capilla mayor y, tomando el Preste la Custodia, buelto al Pueblo, le manifestó con singular devoción el Sol de la Eucharistía Jesús; durante esta ceremonia cantó el alabado un diestro Músico de los mejores que ha tenido la Santa Iglesia en este siglo y a la última cláusula que pronunció su agradable voz, encerró el sacerdote al Santíssimo en el Altar».

⁹⁶ «Esto así ejecutado, se bendijo la iglesia el día 7 de febrero de 1727 por mí el rector, de comisión del señor Obispo, a lo que concurrió mucho pueblo y muchos eclesiásticos con sobrepellices. El día 8 de dicho mes, sábado por la tarde, pasé procesionalmente a su Divina majestad Sacramentado desde el Hospital de la Santa Caridad, donde estaba el depósito, a la iglesia de dicha parroquia [...] asistió la música de la Cathedral y se hizo una solemníssima procesión, tan decente y numerosa que a todos les causaba devoción y cuando llegó a la iglesia se manifestó su Divina Majestad al pueblo y cantó la música las vísperas de dedicación de la parroquia. El 9

Además de las obligaciones a las que están sujetos con el cabildo catedralicio, los instrumentistas y cantores de la capilla musical, bien juntos o formando jabardos, llevan a cabo una intensa actividad con las cofradías, siendo contratados sus servicios para solemnizar los cultos y procesiones a cambio normalmente de una remuneración⁹⁷.

La mayor demanda parte de las hermandades penitenciales en cuaresma y Semana Santa, anotándose las correspondientes partidas de gastos en las cuentas. Debido al gran potencial económico de sus miembros, la aristocrática cofradía de Jesús Nazareno acostumbra a contar con estos cualificados profesionales para solemnizar sus actos cuaresmales y la salida procesional en la madrugada del Viernes Santo.

Tenemos constancia de que en 1720 se abonan 560 reales a la «música de la Cathedral por la asistencia a las ocho fiestas de Cuaresma»⁹⁸. Con mayor frecuencia los músicos participan a lo largo de la primera mitad del setecientos en la estación de penitencia de Semana Santa, divididos en dos cuadrillas acompañando los pasos de Jesús Nazareno y la Virgen de la Soledad.

El Viernes Santo de 1702 se dan 30 ducados, equivalentes a 330 reales, a los integrantes de la capilla catedralicia que fueron junto a la imagen titular a partir de la iglesia de la Compañía de Jesús, mientras que a los que cubrieron el trayecto desde la sede canónica de la cofradía se les ofrece un agasajo⁹⁹. A esos gastos hay que sumar 180

al 16 se hizo un octavario de fiestas, predicaron los mejores oradores de este pueblo y en todas las fiestas estuvo presente Cristo Sacramentado y asistió la música de la Cathedral».

⁹⁷ El término jabardo y su diminutivo jabardillo aparecen en la documentación de las cofradías cordobesas frecuentemente a finales del siglo XVII y durante la centuria del setecientos. Por el contexto deducimos que hacen referencia a un pequeño número de integrantes de una capilla de música, recibiendo esos nombres por asemejarse al sonido de un enjambre de abejas o al que forman una bandada numerosa de insectos o un gran remolino de gente.

⁹⁸ También en las cuentas de ese año aparece una partida de gastos de 150 reales entregados a la «música de la Cathedral por la asistencia a las vísperas y primera fiesta del novenario de Nuestra Señora del Pilar».

⁹⁹ «Más doi en data treinta ducados que se le dio a los músicos de la catredal que entraron en la Compañía con el paso de Jesús, que a los que salieron con el paso desde el Hospital se le dio un agasajo a cada uno de por sí de lo qual no me acuerdo».

reales que «se le dio a la música del habardo que fue en el paso de Nuestra Señora».

Un total de 550 reales se dedican a remunerar a los músicos que participan en la procesión de 1704, correspondiendo la cifra más alta - 300 reales- a la «música de la Cathedral por la asistencia desde la Yglesia maior hasta San Pablo en el paso de Jesús». Sin embargo, los gastos se reducen en la estación de penitencia de 1721, 1724 y 1727.

También la congregación de Nuestra Señora de los Dolores recurre a los músicos de la capilla catedralicia para sus cultos solemnes y procesión del Domingo de Ramos. En 1720 se abonan a «el bajonista de la Cathedral por la asistencia de zinco tardes del Septenario» y 225 en el año 1727 por «los derechos de la Música de la Capilla de la Santa Yglesia en los puntos del Viernes de Dolores por mañana y tarde, Sábado de Ramos en la noche y prosección de Domingo de Ramos»¹⁰⁰.

Sabemos que en marzo de 1759 el organista mayor de la catedral Francisco de Ayala se muestra dispuesto a componer una ópera en honor de la Virgen de los Dolores, como lo prueba la exposición hecha por el prior de la congregación a los hermanos:

«[...] expuso que Don Francisco de Ayala, organista mayor de la Santa Yglesia, a su devozión todos los viernes de Dolores de los años antezedentes hauía compuesto la letra que se canta por la música de dicha santa Yglesia y que en este año se quería tomar el trabajo de componer una ópera en obsequio de nuestra Madre y, supuesto que este era algún crezido más gasto, lo partizipo a esta Congregación para que en su determinación viesen lo que más combenía»¹⁰¹.

¹⁰⁰ Acerca de la presencia de la música en los actos de culto y procesiones de la congregación de Nuestra Señora de los Dolores, erigida en la iglesia del hospital de incurables de San Jacinto en el primer cuarto del siglo XVIII, vid. ARANDA DONCEL, Juan, *Córdoba y la devoción a la Virgen de los Dolores. Tres siglos de historia*. Córdoba, 2000, pp. 128-139 y 185-206.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 196.

La propuesta del prior Bernardo Rubio Barrionuevo tiene el apoyo unánime de todos los asistentes al cabildo general celebrado el 7 de marzo del citado año¹⁰².

En los albores de la centuria del setecientos los escribanos públicos siguen manteniendo la secular tradición de llamar a la capilla de música de la iglesia mayor para dar una marcada solemnidad a la fiesta principal en honor de la titular de su cofradía. Así, las cuentas de ingresos y gastos de 1702 refrendan el pago de 264 reales a la «capilla entera de la Cathedral que asistió a dicha fiesta».

También la vitalidad que gozan las numerosas hermandades rosarianas existentes en la ciudad durante el siglo XVIII propicia el que se destinen recursos a la música. Una de las más pujantes es la de Nuestra Señora del Socorro que contrata los servicios de los instrumentistas y cantores de la catedral para la función religiosa y procesión de 1781:

«Yten son data doszientos setenta y un reales que llebó la música de la Santa Yglesia por la asistencia que hizo a la fiesta y procesión de Nuestra Señora, pues, aunque del recibo consta que llebó quinientos reales, la demasía lo juntaron varios hermanos de limosna»¹⁰³.

La misma cantidad de 500 reales importan los honorarios cobrados por la fiesta principal y salida procesional del año siguiente.

Al igual que en la centuria anterior, es un hecho frecuente la asistencia de la renombrada capilla de música del cabildo catedralicio a las solemnes honras fúnebres que se hacen a las familias de la nobleza local. Participa en los entierros de la esposa del III conde de Torres Cabrera y de la condesa de Valdelagrana doña María de la Concepción Saavedra Torreblanca Dávila y Mendoza, fallecidas el 9 de diciembre de 1710 y el 29 de septiembre de 1734 respectivamente. También acude al templo conventual de los dominicos de San Pablo el

¹⁰² «Y, visto por los señores que abajo parecerán por sus firmas dieron facultades a el presente Prior para que, así ópera como funzión del setenario, prosesión de Domingo de Ramos en que se combinieron a que saliese nuestra Madre a la Pública Benerazón, con las azertadas disposiciones de nuestro Prior para que prevenga y haga el gasto que se nezesite».

¹⁰³ ARANDA DONCEL, Juan, *La devoción a la Virgen del Socorro en Córdoba durante los siglos XVII al XX*. Córdoba, 1998, pp. 172-173.

Real para el de doña Francisca Vélez de Guevara, cónyuge del corregidor, el 3 de noviembre de 1701.

De manera excepcional asiste al sepelio de algunas monjas como es el caso de la dominica del convento del Espíritu Santo doña Catalina de Fuentes Criado y Sanllorrente, cuyo óbito produce el 10 de julio de 1754 y «al día siguiente fue sepultada en el hueco de dicho convento con entierro solemne, asistencia de tres Comunidades i la Música de la Cathedral»¹⁰⁴.

Las actas capitulares permiten documentar algunas salidas de los componentes de la capilla de música fuera de la demarcación territorial de la diócesis cordobesa en 1761. La primera se lleva a cabo a petición de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Écija con motivo de las fiestas organizadas a lo largo de los días 24 al 27 de septiembre en honor de la titular¹⁰⁵.

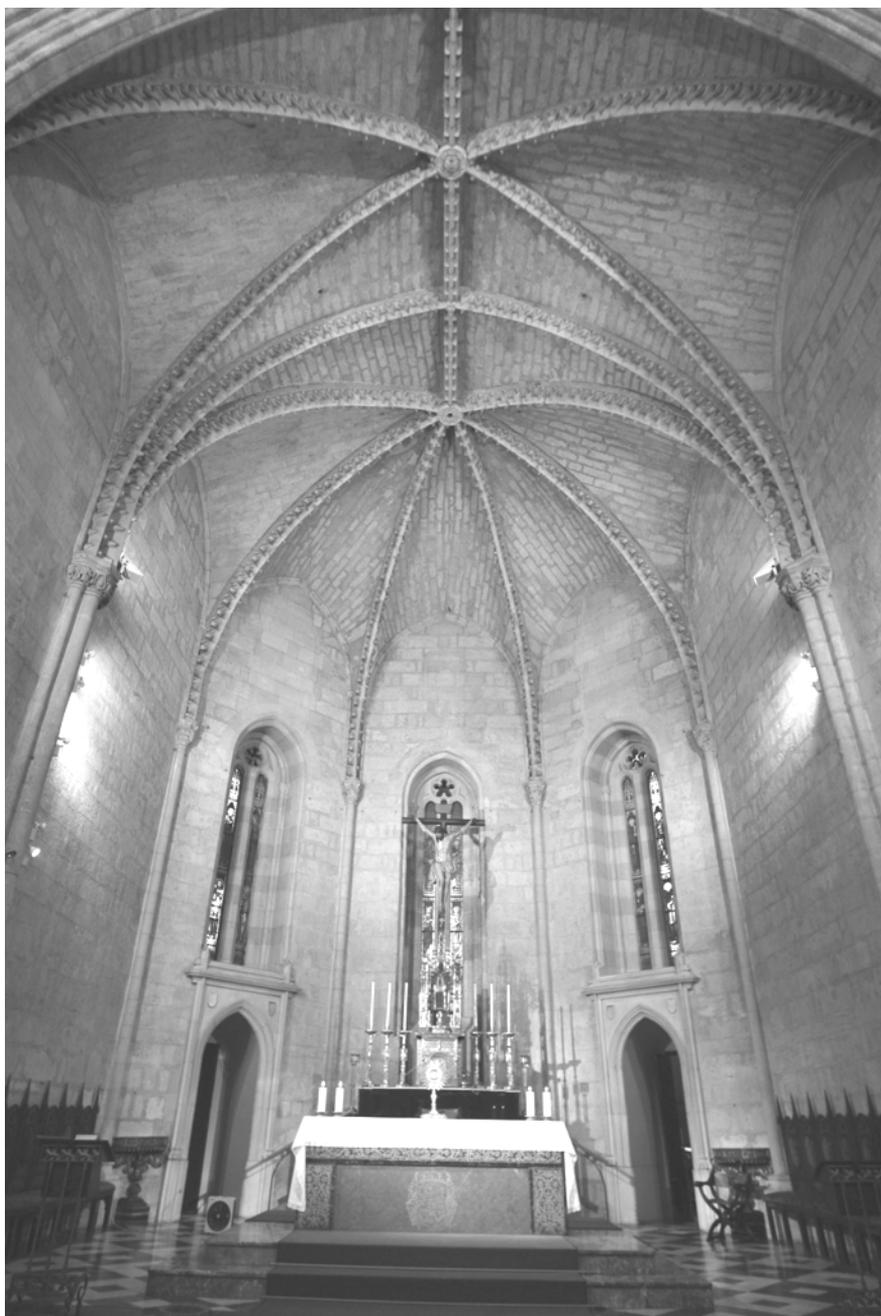
La segunda se produce a Andújar a solicitud de los marqueses de Santa Bárbara y de San Rafael, ambos regidores del concejo, quienes piden licencia a los prebendados para que cuatro músicos se desplacen a dicha ciudad con el fin de solemnizar las funciones previstas dedicadas a la Purísima Concepción de Nuestra Señora¹⁰⁶.

Frente al gran poder económico e influencia del cabildo catedralicio, el de la real colegiata de San Hipólito, integrado por un prior y nueve canónigos, posee unos beneficios eclesiásticos muy

¹⁰⁴ Archivo Parroquia El Salvador. *Defunciones*, libro 3, f. 152 v.

¹⁰⁵ «Primeramente se leyó memorial en nombre de la hermandad de Nuestra Señora del Rosario de la ciudad de Ézija, compuesta de los señores Marqués de Quintana, Don Pedro de Sayas, Don Juan Antonio Saabedra y otros, suplicando a el Cauildo se sirva concederles licencia para ir a las fiestas de la colocación de dicha Sagrada Imagen en los días 24, 25, 26 y 27 del presente mes de Septiembre, a Don Pasqual Bendicho, Don Juan Sayas, Don Manuel Montesa, Don Bartholomé Gálbez, Don Nicolás de Hinestrosa, Don Fernando Pardo, Don Mathías Redel, Don Fernando Paniagua, Don Antonio García, Don Federico Codorze y Don Vicente Espinosa, Músicos de esta Santa Yglesia: y el Cauildo acordó que los sobredichos fuesen a las expresadas fiestas conforme pedía en su memorial la Hermandad».

¹⁰⁶ «Iten: a continuación se leyó un memorial de los Marqueses de Santa Bárbara y de San Rafael, rexidores de la ciudad de Andújar, pidiendo a el Cauildo les dé su licencia para ir a las funciones de la Purísima Concepción de Nuestra Señora, que se celebran en dicha ciudad, a Don Manuel Montesa, Don Mathías Redel, Don Federico y a Don Antonio García, músicos y ministros de esta santa yglesia, y, en su vista, acordó el Cauildo y les concedió la expresada licencia con la condición de que hauían de estar en Córdova para asistir a las vísperas y día de Todos Santos, como tienen obligación».



Interior de la real colegiata de San Hipólito
(foto Sánchez Moreno)

inferiores. Esta precaria situación explica y justifica el memorial elevado en 1721 a Felipe V solicitando el traslado de la capilla real desde la iglesia mayor a la colegial con el objetivo de fusionar las rentas y de esta manera allegar recursos para sufragar los gastos de las costosas obras que se están realizando en el templo¹⁰⁷.

El monarca aprueba la petición con una serie de condiciones. Los capellanes reales quedarían integrados a todos los efectos en el cabildo de la colegiata y el número de beneficios se aumentaría a catorce canongías, de las que dos se suprimen en 1739. Tres años antes se depositan en lugar preferente los cuerpos de Alfonso XI y Fernando IV que hasta esta fecha reposaban en el recinto catedralicio.

El reforzamiento económico de la institución en el segundo tercio de la centuria del setecientos favorece el sostenimiento de una capilla de música para el servicio del coro y funciones religiosas. Al mismo tiempo, participa en los actos de culto y procesiones de varias cofradías.

Entre ellas se encuentra la de Nuestra Señora de los Dolores como lo prueban sus cuentas. Tenemos constancia de que en 1763 se entregan 116 reales a «los señores músicos de San Hypólito por la asistencia de Viernes de Dolores por la mañana i la asistencia a la procesión el Domingo de Ramos». Posteriormente vuelven a ser contratados en 1770, recibiendo 216 reales por todas sus actuaciones en la cuaresma y Semana Santa de ese año como se especifica en el abono realizado por el prior de la congregación¹⁰⁸.

3. Contribución de las órdenes y congregaciones masculinas: la capilla de los agustinos y los oratorios sacros de los filipenses

En el conjunto de las órdenes y congregaciones religiosas masculinas asentadas en la Córdoba del siglo XVII hay que destacar la

¹⁰⁷ RAMÍREZ DE LAS CASAS DEZA, Luis María, «Noticia histórica de la Colegial de San Hipólito». *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 5 (1923), pp. 76-84.

¹⁰⁸ «Reseví del señor Don Bernardo Ruvio, como hermano prior de la Benerable Congregación de María Santísima de los Dolores, dosientos y dies y seis reales de vellón, ymporto de la asistencia del Septenario y Biernes de Dolores y asistencia de la Prozesión del Domingo de Ramos deste año de setenta, de los puntos de Música de Misereres, Mates Dolorosas, Motetes y Arias que se an cantado por la capilla jabardo de San Ypólito».

importante contribución en el campo de la música llevada a cabo por los agustinos y los miembros de la congregación fundada por san Felipe Neri. Los primeros sostienen una prestigiosa capilla de instrumentistas y cantores, mientras que los segundos la utilizan como recurso catequético a través de los llamados oratorios sacros.

El convento de San Agustín, localizado en el popular barrio de Santa Marina, protagoniza una etapa de vitalidad a lo largo de la primera mitad del seiscientos como lo corroboran varios indicadores significativos. El sustancial aumento de los efectivos humanos de la comunidad constituye una prueba inequívoca. En 1591 se contabilizan 50 frailes, una cifra que sube a 90 y 106 en 1629 y 1650 respectivamente. También las dependencias del cenobio albergan un noviciado y aulas en las que se imparten enseñanzas de filosofía y teología a los profesos de la orden. Por último, las obras de remodelación del templo y el nacimiento de la capilla de música son proyectos impulsados y ejecutados por la carismática figura de fray Pedro de Góngora Angulo¹⁰⁹.

El citado religioso nace en el seno de una conocida familia de la nobleza cordobesa y va a ser elegido en diciembre de 1609 prior de la comunidad, cuyo mandato se extiende hasta el 3 de junio de 1612. En abril de 1617 vuelve a ser designado para el mismo oficio que desempeñará hasta el 2 de mayo de 1620. Entre las realizaciones más importantes de este segundo período se encuentran las obras de remodelación del coro y de la iglesia.

Al cesar de prior pasa a ocupar el cargo de provincial y durante el trienio de gobierno continúa apoyando las labores de albañilería emprendidas en el convento de su ciudad natal. Además de las reformas en el templo, parece ser que realiza el claustro mayor y otras dependencias, como se desprende del testimonio documental del libro-protocolo del cenobio¹¹⁰.

¹⁰⁹ Acerca de las obras de remodelación del convento, vid. ARANDA DONCEL, Juan, «El convento de San Agustín de Córdoba durante los siglos XVI y XVII», en AA.VV., *Monjes y monasterios españoles. Actas del Simposium*. San Lorenzo del Escorial, 1995, pp. 9-64. ADRIÁN ABAD, Miguel Ángel, *La iglesia de San Agustín de Córdoba y su programa iconográfico*. Córdoba, 1999, pp. 20-21.

¹¹⁰ «Claustro mayor y reedificación de este conuento. Lo mandó hazer con la demás fábrica nueva de las officinas, sacristía y redificación del coro y Iglesia de esta casa N. R. P. Maestro fray Pedro de Góngora, siendo prior della la segunda vez en los

El célebre agustino gobierna de nuevo el convento de Córdoba en la década de los años treinta, estando ejerciendo las funciones de prior en abril de 1634. Fallece cuatro años después y su muerte origina numerosas y sentidas muestras de pesar. El obispo de la diócesis fray Domingo Pimentel y una representación de 12 capitulares del cabildo catedralicio asisten al entierro solemne en el que participa la capilla de música de la iglesia mayor. También la nobiliaria cofradía de Jesús Nazareno, a instancia del hermano mayor don José de Valdecañas y Herrera, realizará las correspondientes honras fúnebres, en agradecimiento a los servicios prestados a la hermandad¹¹¹.

En efecto, fray Pedro de Góngora Angulo auspicia la capilla de música del convento de San Agustín en la década de los años treinta de la centuria del seiscientos. Tenemos constancia de que solemniza la función religiosa patrocinada por el concejo con motivo de la canonización de san Pedro Nolasco en el templo de los mercedarios, cuyo sermón y misa se ofrecen al prestigioso prior de la comunidad a mediados de abril de 1633¹¹².

Diversas fuentes documentales permiten conocer la actividad desarrollada por los instrumentistas y cantores del cenobio agustiniano durante el siglo XVII. Junto a sus intervenciones en los cultos organizados por la propia orden, hay que sumar los de las cofradías erigidas en el templo. Entre ellas sobresale la de Nuestra Señora de las Angustias, cuyos miembros contratan con bastante frecuencia los

años de 1617 hasta el de 1620 y siendo provincial de esta Prouincia del Andalucía desde el año de 1620 hasta el de 1623 y en adelante».

¹¹¹ «Y estando en la dicha yglesia el dicho don Joseph de Baldecañas, hermano mayor de la dicha cofradía, dixo que ya les es notorio a sus mercedes la muerte del muy reberendo P. maestro el señor fray Pedro de Góngora, questé en el cielo, y con el justo sentimiento que de ello se halla y con la noticia de los muchos beneficios que de su paternidad muy reberenda a rescebido esta cofradía y las muchas mercedes que por su persona con su conbento, música y sermones, hornamentos y induljencias que a traydo de Roma a esta santa cofradía y otras ynfinitas cosas, aviéndolo comunicado con muchos de los señores cofrades les a parecido que, si a sus mercedes les paresçe no auiendo ynconveniente, esta cofradía haga la demostración que pudiere en reconocimiento de lo mucho que se le debe a persona tan benemérita y vienhechor de esta cofradía haciéndole honrras en la forma que a sus mercedes les paresciere».

¹¹² «[...] asimismo que los caualleros diputados de parte desta ziudad pidan al señor fray Pedro de Góngora, prior de San Agustín, digan la misa y disponga pedricador de su horden que fuere seruido y asimismo la música y lo demás que combenga que para todo se les da comisión bastante».

servicios de los músicos. Los honorarios señalados por la fiesta de la pascua de Resurrección se especifican en las cuentas de 1696:

«[...] dicho año de noventa y seis se dio a la comunidad por la limosna de la fiesta del día último de Pasqua de Resurrección y de la música de dicha fiesta cien reales en que se ajustó por conbenio para que se pudiese continuar la dicha fiesta»¹¹³.

Asimismo la contabilidad de la influyente hermandad penitencial de Jesús Nazareno refrenda los emolumentos abonados a lo largo de la segunda mitad del XVII a los músicos de San Agustín por los misereres cantados en los cultos cuaresmales. En los gastos correspondientes a 1659 se anota una partida de 200 reales que se «dieron de limosna al convento de San Agustín por los misereres que cantó la quaresma la música del dicho convento en dicho hospital». A esa cantidad hay que sumar 50 reales entregados al maestro de capilla fray Francisco Bautista. En los años finiseculares la gratificación se ha duplicado, como lo corroboran los 400 reales dados en 1697 al prior fray Juan de Rojas por la «asistencia a los ocho misereres de la quaresma»¹¹⁴.

En abril de 1695 la cofradía nobiliaria del Viernes Santo decide celebrar un novenario solemne en honor de la imagen de Nuestra Señora del Pilar que se venera en el templo del hospital. Estos cultos también cuentan con la participación de la capilla de música conventual.

Las estrechas relaciones de la hermandad de Jesús Nazareno con el prior de la comunidad fray Pedro de Góngora Angulo tienen un fiel reflejo en el acuerdo logrado para el acompañamiento de los músicos en la procesión de rogativa del titular por las calles de la ciudad el 19 de marzo de 1637. La salida extraordinaria se lleva a cabo para impetrar la deseada lluvia, debido a la pertinaz sequía que padecen los campos¹¹⁵.

¹¹³ ARANDA DONCEL, Juan, *La hermandad de las Angustias y la Semana Santa de Córdoba durante los siglos XVI al XX*. Córdoba, 2004, p. 131.

¹¹⁴ AHJN. *Cuentas de la cofradía de Jesús Nazareno*. 1659 y 1697.

¹¹⁵ «Y assí, juntos y congregados en el dicho ospital, nuestro hermano mayor propusso que ya les era notorio a todos cómo el cabildo de la yglesia y cabildo de la ciudad por la urgente nescesség de los tenporales auían fecho nobenarios y fiestas y procesiones [...] por lo qual tiene determinado, siendo gusto de todos, que se saque

Otras cofradías de la urbe cordobesa contratan los servicios de la capilla musical, siendo una de ellas la de Nuestra Señora de las Nieves y Santo Domingo de Silos que se halla erigida en la parroquia de San Andrés. Entre los gastos de la fiesta principal celebrada el 5 de agosto de 1694 se anotan 70 reales por la asistencia de la «música de San Agustín».

La comunidad agustiniana recibe a las puertas de su templo con los músicos a la popular talla del Cristo de Gracia en la procesión de rogativa organizada por los trinitarios descalzos el 1 de mayo de 1652 con motivo de la sequía¹¹⁶. También participa en las fiestas llevadas a cabo por los frailes redentores en la colocación de las urnas con las reliquias de los mártires san Esteban y san Valeriano. Los actos se celebran durante los tres días de pascua de Pentecostés de 1658 y en el primero de ellos se trasladan los restos de ambos santos a la iglesia de los agustinos, donde se acogen con muestras de regocijo y la intervención de la capilla de música¹¹⁷.

Las mencionadas reliquias regresan por la tarde a la iglesia de los hijos espirituales de san Juan Bautista de la Concepción y al día siguiente, 10 de junio, tiene lugar una función religiosa en la que se ofrece el altar y púlpito a los agustinos, mientras que su capilla de música solemniza el acto:

la santa reliquia de Jesús Naçareno en processión aconpañado de todos sus pobres y niños descuela desta ciudad, lo qual tiene tratado con el padre maestro fray Pedro de Góngora, prior del convento de señor santo Agustín, el qual a dado de buena gana todo el convento con música para que aconpañe la dicha processión».

¹¹⁶ «Caminó la procesión desde este conuento derecha a la plazuela de San Juan de Letrán y de allí por la calle del Montero hasta el Dormitorio de San Agustín y plazuela de las Vendedoras allí ymediata, donde estaua aguardando la comunidad plena de este Religiosíssimo y grauíssimo conuento con velas encendidas y allí tomaron en los hombros esta Sacratíssima Ymagen y, auiéndole hecho en su compás una deuota rogatiua con música, la lleuaron hasta la plazuela de Beatilla, donde la dexaron y se volbieron a su conuento».

¹¹⁷ «El Domingo pues a las tres de la mañana salió nuestra Comunidad con luces y lleuando en ombros las andas en que yban las urnas con los cuerpos de los dos santos hasta llegar al compás del grauíssimo, real y religiosíssimo conuento de San Agustín, donde estaua la Comunidad preuenida con luces y reciuieron los santos cuerpos con repique de campanas, variedad de fuegos y música mui sonora, y de esta suerte entraron los santos cuerpos en su yglesia y los pusieron en los altares que para esto tenían diputados en la capilla maior y nuestra Comunidad se volbió a su conuento».



Portada del templo conventual de San Agustín
(foto Sánchez Moreno)

«Este [día] fue lunes de dicha Pasqua de Espíritu Santo en que vino a celebrar la fiesta de los santos mártires en nuestra cassa el grauíssimo conuento de San Agustín, assí como nosotros auíamos celebrado la del día antecedente en la suia, teniendo el altar y púlpito y el choro también con su música con la qual celebraron también las vísperas y fiesta por toda la tarde»¹¹⁸.

Las mandas testamentarias aportan una valiosa información acerca de la presencia de la capilla de música de San Agustín en los solemnes funerales de personas pertenecientes a los distintos estratos de la nobleza local. Entre los hidalgos encontramos al jurado del concejo y exalcalde ordinario por el estado noble Juan Casas Deza, quien otorga su última voluntad en diciembre de 1666: «Mando que asista a los ofizios del día de mi entierro la música del señor San Agustín desta ziudad y se dé la limosna de zera y dinero que se acostumbra»¹¹⁹.

Idéntico deseo manifiesta a principios de 1673 doña Mayor Venegas de Angulo, sobrina del arzobispo de Santiago de Compostela Juan de Sanclemente Torquemada¹²⁰. La testadora vive en la calle de los Mellados en el barrio de Santa Marina y ordena que la entierren en el convento de San Pablo el Real, siendo sus progenitores don Andrés Fernández de Sanclemente y doña María Venegas de Angulo.

La actividad de la capilla de música de San Agustín se desarrolla asimismo en las localidades de la geografía diocesana. Una de ellas es Castro del Río, donde en los lustros centrales de la centuria del seiscientos el ayuntamiento contrata sus servicios para la fiesta del Corpus Christi y su octava. Sin embargo, los elevados gastos que originan, tanto los emolumentos como la manutención y el viaje, obligan a prescindir de este selecto conjunto de instrumentistas y

¹¹⁸ Archivo Convento Trinitario (ACT). *Protocolo del convento de trinitarios descalzos de la ciudad de Córdoba*, f. 62 v.

¹¹⁹ Archivo Histórico Provincial Córdoba (AHPC). *Protocolos de Córdoba*, legajo 14713, f. 224 r.

¹²⁰ «Mando que mi cuerpo se llebe a el dicho conbento de San Pablo en coches con el aconpañamiento de la Parroquia de entierro solemne a la ora decente para ello y que asistan a hacer el oficio de cuerpo presente el combento de el señor San Agustín con la música y se les dé la limosna acostumbrada».

voces¹²¹. También acuden a la citada festividad de Villafranca en 1647.

Durante el siglo XVIII el cuerpo musical de los agustinos cobra nuevos impulsos como lo evidencian varios indicadores. Al mismo tiempo, el número de actuaciones se multiplica, tanto en la capital como en poblaciones cordobesas y andaluzas, representando una fuente de ingresos para el sostenimiento de la comunidad. Por último, el mantenimiento de la capilla constituye un fiel exponente del alto nivel cultural del cenobio del barrio de Santa Marina que alberga en sus dependencias un establecimiento tipográfico.

La importancia de esta formación musical queda de manifiesto en la admisión a lo largo del período 1735-1745 de diez novicios que demuestran su habilidad con distintos instrumentos, siendo uno de ellos el arpa. En su mayoría han nacido en localidades situadas fuera de la demarcación de la diócesis cordobesa:

Años	Novicios	Localidades
1735	Nicasio Cobaleda	Jaén
1735	Andrés Muñoz de Adrada	Alcaudete
1735	Bartolomé de la Zarza	Jaén
1736	Juan Galán	Jaén
1743	Andrés Zamora	Villafranca
1743	Antonio Merlo	Córdoba
1743	Antonio Solís	Montoro
1743	José Mier	Cisla
1744	Pedro Graell	Tremp
1745	Romualdo Jordán	Valencia

El reforzamiento de la plantilla marca el inicio de una de las etapas más brillantes de la trayectoria de esta capilla de música en la centuria del setecientos. Entre los integrantes de la misma hay que citar la figura de fray Felipe Pinel por su dilatada vinculación.

Nace en Córdoba en torno a 1715 y la identidad y naturaleza de sus progenitores y abuelos las conocemos a través del testamento de

¹²¹ ARANDA DONCEL, Juan, «Religiosidad popular cordobesa en el Barroco: la fiesta del Corpus en la villa de Castro del Río durante el siglo XVII». *Beresit. Boletín de la Cofradía Internacional de Investigadores*, 1 (Toledo, 1987), pp. 126-127.

su padre don Diego Pinel Sandoval y Escribano. En una de las mandas declara que había contraído matrimonio en 1700 y fruto de esta unión vienen al mundo una niña y dos varones que ingresan en la orden de San Agustín:

«Declaro que en el año pasado de mil y setezientos casé, según orden de nuestra Santa Madre Yglesia en esta ciudad en la parroquial de Santo Domingo de Silos, con D^a. Juana de León y Tobar, natural de la villa de Luque, hija lexítima de Juan de León Tobar, natural de dicha villa de Luque, y de D^a. Ana de Aguilar y Espinosa, natural de Gibraltar, de cuio matrimonio tengo por mis hijos lexítimos y de la dicha mi muger a fray Diego y fray Felipe Pinel, presbíteros de la sagrada Orden de San Agustín de esta ciudad, y a D^a. Ana Pinel, mujer de Antonio Morales, y así lo declaro para que conste»¹²².

Tras formar parte de la comunidad de Córdoba varios lustros, en 1765 lo encontramos de conventual en Cádiz, pero desde la primavera de ese año se encuentra en su ciudad natal. Aquí todavía permanece a mediados de julio, como lo prueba el informe del rector de la parroquia de Santa María Magdalena sobre los exclaustrados que residen en la collación¹²³.

La vitalidad de la capilla de música de San Agustín se manifiesta de forma bien elocuente en sus innumerables actuaciones en los actos de culto de hermandades, fiestas religiosas solemnes de parroquias, hospitales y conventos, procesiones y funerales de miembros de la nobleza. La importancia del fenómeno la podemos calibrar a través del libro de recibo y gasto del convento, donde aparecen registradas las intervenciones llevadas a cabo desde abril de 1746 hasta mayo de 1748¹²⁴.

¹²² AHPC. *Protocolos de Córdoba*, legajo 9926, f. 8 r. En el momento de testar, el 19 de enero de 1745, Diego Pinel de Sandoval y Escribano vive en el barrio de Santa Marina, siendo sus padres Alonso Pinel Sandoval y doña Ana Escribano y Escamilla, naturales de Córdoba y La Rambla respectivamente.

¹²³ «El Padre fray Phelipe Pinel, conuental y aplicado a la Música de los Padres Agustinos Calzados de la ciudad y puerto de Cadiz, actualmente reside y pernocta en casa particular de esta collación desde la entrada de la primavera próxima con motivo, según estoi informado, de visitar en esta Ciudad, su Patria: edad como de cinquenta años».

¹²⁴ AHPC. *Clero*. Libro 1449.

Durante el mencionado período las cofradías de San Cosme y Damián, San Isidro Labrador y Nuestra Señora del Tránsito, erigidas en el templo agustiniano, contratan sus servicios en ocho ocasiones para sus cultos, fluctuando los emolumentos pagados entre los 6 y 100 reales. La primera cantidad suele ser el estipendio por una misa cantada, mientras que la segunda es la abonada por la fiesta en honor de san Isidro de 1748.

La prestigiosa formación musical participa asimismo en el novenario dedicado a santa Rita de Casia que tiene un gran poder de convocatoria por la enorme popularidad que goza la venerada imagen. Los cultos de 1745, 1748 y 1752 revisten una especial solemnidad al representarse en el templo conventual sendos oratorios sagrados, cuyos libretos se imprimen en la capital cordobesa.

El primero consta de 15 páginas en 8º. con un grabado de la santa y lleva por título *Oratorio que la capilla de Musica de este Real Convento de San Agustín N. P. de Cordova consagra en sv novena a su Patrona y Protectora N. M. y Hermana Santa Rita de Cassia, en los días 22, 27 y 30 de Mayo, este año de 1745*¹²⁵. El autor de la música es Miguel Melanco, quien la compone a solicitud de su amigo fray Diego Pinel. La obra se dedica al vizconde de Sancho Miranda don Antonio de los Ríos Fernández de Córdoba.

El oratorio sacro de 1748 es una alegoría a la vida de la religiosa agustina y se titula *La flor peregrina de Cassia*¹²⁶. La iniciativa se debe a los padres fray Diego Pinel y fray Tomás Garzón, responsables e integrantes de la capilla, quienes encargan la composición de la música al maestro Miguel Melanco¹²⁷. La obra se canta los días 23, 26 y 30 de mayo en el novenario de ese año, estando costeadada a expensas de la ilustre dama doña María de los Ríos y Cabrera Narváez Cárdenas y Guzmán.

El maestro de la capilla de música en 1752 es fray Felipe Pinel, quien pone en escena un nuevo oratorio sacro en la novena de santa Rita de Casia de ese año en los días 22, 28 y 30 de mayo con el título de *Andromeda y Perseo*¹²⁸. También en esta ocasión el compositor es

¹²⁵ VALDENEBRO Y CISNEROS, José María de, *La imprenta en Córdoba. Ensayo bibliográfico*. Madrid, 1900, p. 270.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 274.

¹²⁷ Fray Diego Pinel es hermano del ya citado músico agustino fray Felipe Pinel.

¹²⁸ VALDENEBRO Y CISNEROS, José María de, *op. cit.* p. 284.

Miguel Melanco, mientras que el mecenazgo corre a cargo de doña Francisca de Concha Aguayo y Lucena.

El libro de recibo y gasto del convento nos permite documentar un total de 41 actuaciones en distintas iglesias de la capital cordobesa desde abril de 1746 hasta mayo de 1748, especificándose los honorarios recibidos que se expresan en reales y maravedís:

Fechas	Iglesias	Honorarios
Abril 1746	Compañía	24 rs 18 mrs
Abril 1746	Nieves	6 rs
Mayo 1746	Nieves	6 rs
Mayo 1746	El Salvador	24 rs 18 mrs
Julio 1746	Santo Domingo	29 rs 10 mrs
Julio 1746	Santa Marina	11 rs
Julio 1746	Santa Marina	24 rs
Julio 1746	Santa Marina	24 rs 18 mrs
Agosto 1746	Corpus Christi	29 rs 18 mrs
Agosto 1746	Nieves	24 rs 18 mrs
Agosto 1746	San Lorenzo	24 rs 18 mrs
Agosto 1746	Santa Marina	25 rs
Agosto 1746	Amparo	50 rs
Agosto 1746	Dolores	25 rs 20 mrs
Septiembre 1746	Nieves	6 rs
Enero 1747	Dolores	24 rs 8 mrs
Enero 1747	Santo Domingo	24 rs 1 mr
Enero 1747	Compañía	25 rs 1 mr
Enero 1747	San Antonio Abad	22 rs
Febrero 1747	Nieves	6 rs
Febrero 1747	Santa Marina	29 rs 10 mrs
Marzo 1747	Compañía	24 rs 18 mrs
Abril 1747	Compañía	24 rs 18 mrs
Abril 1747	Nieves	6 rs
Abril 1747	Nieves	6 rs
Mayo 1747	Compañía	24 rs 18 mrs
Mayo 1747	Nieves	6 rs
Junio 1747	Desamparados	150 rs
Junio 1747	Nieves	–
Agosto 1747	Corpus Christi	–
Agosto 1747	Nieves	–

Fechas	Iglesias	Honorarios
Agosto 1747	San Lorenzo	–
Enero 1748	Sta. María de Gracia	49 rs 18 mrs
Enero 1748	San Antonio Abad	22 rs
Febrero 1748	Santa Marina	22 rs
Marzo 1748	San Pedro el Real	49 rs 10 mrs
Abril 1748	Compañía	–
Abril 1748	Encarnación	–
Abril 1748	Compañía	24 rs 18 mrs
Abril 1748	Santa Marina	39 rs 10 mrs
Mayo 1748	San Juan Letrán	29 rs 16 mrs

A través del cuadro se observa que un total de 24 actuaciones se llevan a cabo en templos pertenecientes a órdenes religiosas asentadas en la ciudad. Esa cifra se reparte de manera desigual entre las comunidades femeninas y masculinas, 14 y 10 respectivamente.

En el primer grupo sobresalen en términos cuantitativos las agustinas del monasterio de Nuestra Señora de las Nieves con diez y les siguen a bastante distancia las dominicas recoletas del Corpus Christi con dos y las dominicas de Santa María de Gracia y las cistercienses de la Encarnación con una.

Asimismo la distribución en las órdenes masculinas ofrece unos marcados contrastes, destacando el templo de la Compañía de Jesús con siete. La mayoría corresponde a los cultos de la congregación de Nuestra Señora de los Dolores y Buena Muerte. En cambio, los valores descienden a dos y una en los monjes hospitalarios de san Antonio Abad y los franciscanos observantes de San Pedro el Real.

Una docena de actuaciones se realizan en las parroquias de Santa Marina, San Lorenzo, Santo Domingo de Silos y El Salvador. A la cabeza se encuentra Santa Marina con siete, frente a las restantes que registran dos y una. En el caso de la primera los músicos de San Agustín solemnizan las fiestas de la cofradía del Resucitado o bien las de devociones de gran arraigo en la centuria del setecientos como la del Corazón de Jesús.

Finalmente solo encontramos cinco intervenciones que tienen por escenario la ermita de San Juan de Letrán y los recintos sagrados de los hospitales de los Desamparados, Amparo y San Jacinto. En este último las dos actuaciones corresponden a los cultos de la cofradía de Nuestra Señora de los Dolores en honor de la titular.

Las retribuciones recibidas por los instrumentistas y cantores de San Agustín presentan unas notorias fluctuaciones que oscilan entre los 6 reales por una misa cantada y los 150 reales que abona por su fiesta principal la hermandad que integra al gremio de tejedores.

A lo largo de los tres primeros lustros del siglo XVIII la nobiliaria cofradía penitencial de Jesús Nazareno continúa solicitando los servicios de la formación musical del convento de los agustinos para dar brillantez a sus cultos. Tenemos constancia por medio de las cuentas que se dan 440 reales por cantar los misereres en las ocho fiestas de cuaresma en los años 1702, 1704, 1705, 1706, 1707, 1708, 1713 y 1715. También se entregan 150 reales en 1704, 1707, 1708, 1712 y 1714 por la asistencia a las vísperas y primera función religiosa del novenario dedicado a Nuestra Señora del Pilar.

Los instrumentistas y cantores del cenobio agustiniano participan en el vistoso y concurrido traslado procesional de la imagen de Jesús Rescatado desde el domicilio de los vizcondes de la Puebla de los Infantes hasta la iglesia de los trinitarios descalzos el 24 de febrero de 1713¹²⁹. Vuelven a estar presentes, llamados por los frailes redentores, en la rogativa organizada el 19 de abril de 1734 con la popular talla del Cristo de Gracia para pedir la deseada lluvia que necesitan los campos¹³⁰.

Asimismo la formación musical de San Agustín asiste a un buen número de fiestas extraordinarias solemnes celebradas durante la centuria del setecientos. Entre ellas cabe destacar la organizada por la cofradía de los escribanos públicos el 10 de marzo de 1705 en la ermita de Nuestra Señora de la Fuensanta para impetrar el favor divino en la guerra de Sucesión tras la toma de Gibraltar por los ingleses. Los honorarios recibidos ascienden a 200 reales como lo prueban las partidas de gastos hechos por la hermandad en este acto religioso¹³¹.

¹²⁹ Los vizcondes de la Puebla de los Infantes don Francisco Fernández de Córdoba Ponce de León y doña María Catalina de Velasco y Benavides son los patronos del convento e iglesia de los trinitarios descalzos.

¹³⁰ «[...] se determinó saliese en procesión de rogatiba la Sagrada Ymagen del Santísimo Xpto. de Gracia y en el dicho día 19, con asistencia de nuestra parroquia (que asistió de gracia) y muchos caballeros y infinitos labradores y debotos y nuestra Comunidad con la Música del convento del señor San Agustín».

¹³¹ «[...] el dies de Marzo del año pasado de setezientos y zinco se zelebró una fiesta solemne a Nuestra Señora de la Fuensanta en su hermita por el buen suzeso de la

Las fuentes corroboran de nuevo la presencia de los músicos integrantes de la capilla conventual en los funerales de la nobleza. Entre ellos se contabiliza el de doña Urraca María de los Ríos y Góngora, viuda del vizconde de la Puebla de los Infantes don Luis Fernández de Córdoba Ponce de León, quien recibe sepultura el 14 de marzo de 1734 en el panteón familiar situado en la iglesia de los trinitarios descalzos:

«[...] se llevó a enterrar el 14 al convento de los trinitarios descalzos [...] y asistieron en dicho entierro veinteiquatro povres i se dio a cada uno sotanilla i capuz de paño pardo [...] i que fue enterrada con missa de cuerpo presente oficiada de la Música de el Real Combeno de San Agustín en el combeno de Nuestra Señora de Gracia»¹³².

El libro de recibo y gasto del cenobio agustiniano registra desde abril de 1746 hasta mayo de 1748 la asistencia de la capilla de música a las exequias de una hija del caballero veinticuatro del concejo don Pedro de Aranda y de don Gabriel Borrego en julio y octubre de 1747. En el primer caso los emolumentos recibidos son 24,5 reales.

Esta misma documentación aporta una valiosa información acerca de las actuaciones que tienen lugar fuera de la capital cordobesa en el citado período cronológico, especificándose las poblaciones y los emolumentos:

Fechas	Localidades	Honorarios
Julio 1746	Castro del Río	625 rs
Abril 1747	Guadalcázar	150 rs
Junio 1747	Castro del Río	550 rs
Julio 1747	Almadén	625 rs

guerra que abía en aquel tiempo en Jibraltar, a la qual asistió la Parrochia de Santiago y la Música de San Agustín y ubo combite de todo el número de escribanos y otros ministros de la Plaza y por los derechos de dicha fiesta, así los pertenezientes a la Parrochia como por los de dicha Hermita, pagó ziento y veinte y zinco reales y doszientos reales por la asistencia de los Músicos, como consta de reziuos que exsibió. Y asimesmo pagó a los cocheros que condujeron la Música, escribanos y demás combidados ochenta reales, y ambas partidas montan quatrozientos y zinco reales».

¹³² Archivo Parroquia Santa Marina. *Defunciones*, libro 6, f. 243 v.

Fechas	Localidades	Honorarios
Octubre 1747	Porcuna	–
Mayo 1748	Posadas	124 rs 16 mrs

Los honorarios más elevados corresponden a Castro del Río y Almadén, donde los músicos prolongan su estancia para solemnizar la fiesta del Corpus Christi y su octava. En cambio, la permanencia se acorta en los casos de Guadalcazar y Posadas.

La vinculación de la renombrada capilla conventual con la villa del Guadajoz se remonta a la centuria anterior como hemos visto y ahora cobra un nuevo impulso en los años cuarenta del XVIII. El concejo ofrece en 1743 un sustancioso contrato a los religiosos, 100 ducados por su presencia en la fiesta y octava del Corpus. La comunidad aprueba de inmediato las ventajosas condiciones estipuladas:

«[...] lo qual, visto y entendido por los reverendos Padres Prior y Consultores, después de agradecer el favor que en dicha elección deven a dicha noble Villa, dijeron combenía fuesse dicha Capilla de Música a celebrar dicha fiesta y octava; y para que fuesse estable lo pactado aquí, dijeron que por sí y a nombre del Convento se obligaban a dar dicha Capilla de Música todos los años perpetuamente a dicha villa de Castro, sin que esto se derogue por ningún motivo siempre que subsista la Capilla»¹³³.

El acuerdo suscrito queda roto por el ayuntamiento a finales de julio de 1745, debido a la penuria de las arcas municipales que impide hacer frente a la cantidad comprometida¹³⁴.

Sin embargo, la capilla de música de San Agustín se traslada en los años siguientes a Castro del Río para actuar en la fiesta del Corpus

¹³³ Archivo Histórico Nacional (AHN). *Clero*. Libro 2933.

¹³⁴ «En este Cabildo se dijo que en atención a los notorios y muchos atrasos con que se halla esta villa, maiormente en diferentes déuitos a los reales efectos con amenazas de executores y apremios que espera, por lo que no puede concurrir como lo desea en los gastos que se ofrezan de fiestas que son del cargo de esta villa, se acordó el que se escriua carta al mui Reuerendo Padre Prior de dicho Conuento expresando los zitados motibos y aogos de esta Villa que le ocasionan en no poder como no puede cumplir con lo acordado antezedentemente sobre la dicha asistencia de Música para que su reverendísima quede en la yntelijencia de lo expresado».

y su octava con unos emolumentos más bajos. Así, en 1746 el municipio libra 625 reales y al año siguiente 550. El interés de los capitulares por la presencia de los frailes se refleja en el acuerdo adoptado en mayo de 1748:

«Assí mismo acordaron dichos señores se escriua carta al Reverendo Padre Prior del convento de señor San Agustín de la ziudad de Córdoba para que mande que los Religiosos de la Música de él vengan a esta Villa para la festiuidad del día del Corpus Xpti. próximo venidero en la misma forma que lo executaron los años antezedentes»¹³⁵.

También los religiosos muestran deseos de continuar solemnizando la fiesta del Corpus, como lo prueba la comparecencia personal hecha en abril de 1756 por fray Tomás Garzón ante las autoridades locales:

«En este Cabildo se hizo presente cómo por el Padre fray Thomás Garzón, relixioso de señor San Agustín de la Ciudad de Córdoba, a benido a esta dicha villa a solizitar si la Música de dicho su Combenito ha de asistir a la funzión del día del Corpus y su octaua que bendrá deste presente año»¹³⁶.

Los miembros del concejo aprueban por unanimidad el contar en la fiesta del Corpus con la prestigiosa capilla de música de los agustinos en las mismas condiciones económicas de los años anteriores.

La música se convierte en un recurso catequético de primer orden en la labor pastoral de la congregación del Oratorio de San Felipe Neri, establecida en Córdoba a mediados de septiembre de 1696 por el canónigo lectoral y futuro cardenal Luis A. Belluga y Moncada¹³⁷. A lo largo del siglo XVIII cobran un indudable protagonismo los

¹³⁵ Archivo Municipal Castro del Río. *Actas capitulares*, 4 de mayo de 1748.

¹³⁶ *Ibid.*, 6 de abril de 1756.

¹³⁷ El proceso fundacional y la trayectoria de los filipenses en la urbe cordobesa se estudian en la obra de ARANDA DONCEL, Juan, *La Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de Córdoba. Estudio histórico y artístico de un edificio singular*. Madrid, 2014.

oratorios sacros que representan temas religiosos variados en las grandes celebraciones, participando cantores e instrumentistas.

La importancia de esta manifestación artística viene corroborada por la existencia del prefecto de la música en el organigrama de gobierno de la comunidad, cuyas funciones se especifican en las constituciones de la congregación de 1612:

«Éste tiene cuidado que los Músicos estén en el Coro a las horas debidas. Satisfaze a los Músicos, mas por libramiento hecho por el Padre Ministro y firmado del Superior. Recibe y despide a los que le parece; mas en quanto al número y salario siempre lo consulta con el Superior. Procura el silencio y modestia possible en el Coro; y assimismo procura evitar toda música vana»¹³⁸.

Las representaciones músico-sacras tienen por escenario la iglesia filipense de Nuestra Señora de los Dolores, cuya bendición y dedicación se llevan a cabo en 1720. Los libretos impresos en los establecimientos tipográficos de la ciudad aportan una valiosa información acerca de los temas desarrollados y las voces e instrumentos intervinientes.

Los primeros oratorios sacros documentados corresponden cronológicamente a la etapa de pujanza que vive la institución de clérigos seculares al principio de la década de los años veinte en los que gobierna la casa el prepósito Francisco Mariano de Villa.

Con toda seguridad la prolongada estancia del padre filipense Juan Bautista Verge, invitado por el obispo de la diócesis Marcelino Siuri, resulta determinantes en el impulso dado al repertorio de obras músico-sacras. Precisamente en 1720 sale a la luz en la prestigiosa imprenta cordobesa de Esteban de Cabrera un folleto de ocho hojas titulado *Oratorio sacro a San Jvan Bavyta qye se canto en sv dia en la Real Congregacion de San Felipe Neri de la Ciudad de Valencia, este año 1720*.

La música del texto se debe al presbítero Pedro Rabasa, maestro de capilla de la santa iglesia metropolitana de Valencia. Intervienen cinco voces –tenor, alto, bajo y dos tiples- que dan vida a sendos personajes que representan y simbolizan a san Juan Bautista, Ángel,

¹³⁸ *Constituciones vulgares de la Congregación del Oratorio de Roma fundada por el Glorioso S. Felipe Neri*. Sevilla, 1703, p. 153.

Furor, Gracia e Ira respectivamente. Resulta claro que la impresión del libreto se hace con vista a su puesta en escena con motivo de los actos extraordinarios de la bendición y dedicación del nuevo templo de Nuestra Señora de los Dolores.

Tres años después tenemos constancia de dos representaciones musicales que se organizan en las festividades de san Francisco de Sales y Nuestra Señora de los Dolores de 1723. La primera lleva por título *Oratorio sacro de la gloria de los santos, que se ha de cantar en la Iglesia de la Congregacion del Oratorio del Patriarca S. Felipe Neri de la Ciudad de Cordova, en el dia del Glorioso S. Francisco de Sales, Obispo y Principe de Geneva, Ilustrissimo Congregante suyo, este año de 1723.*

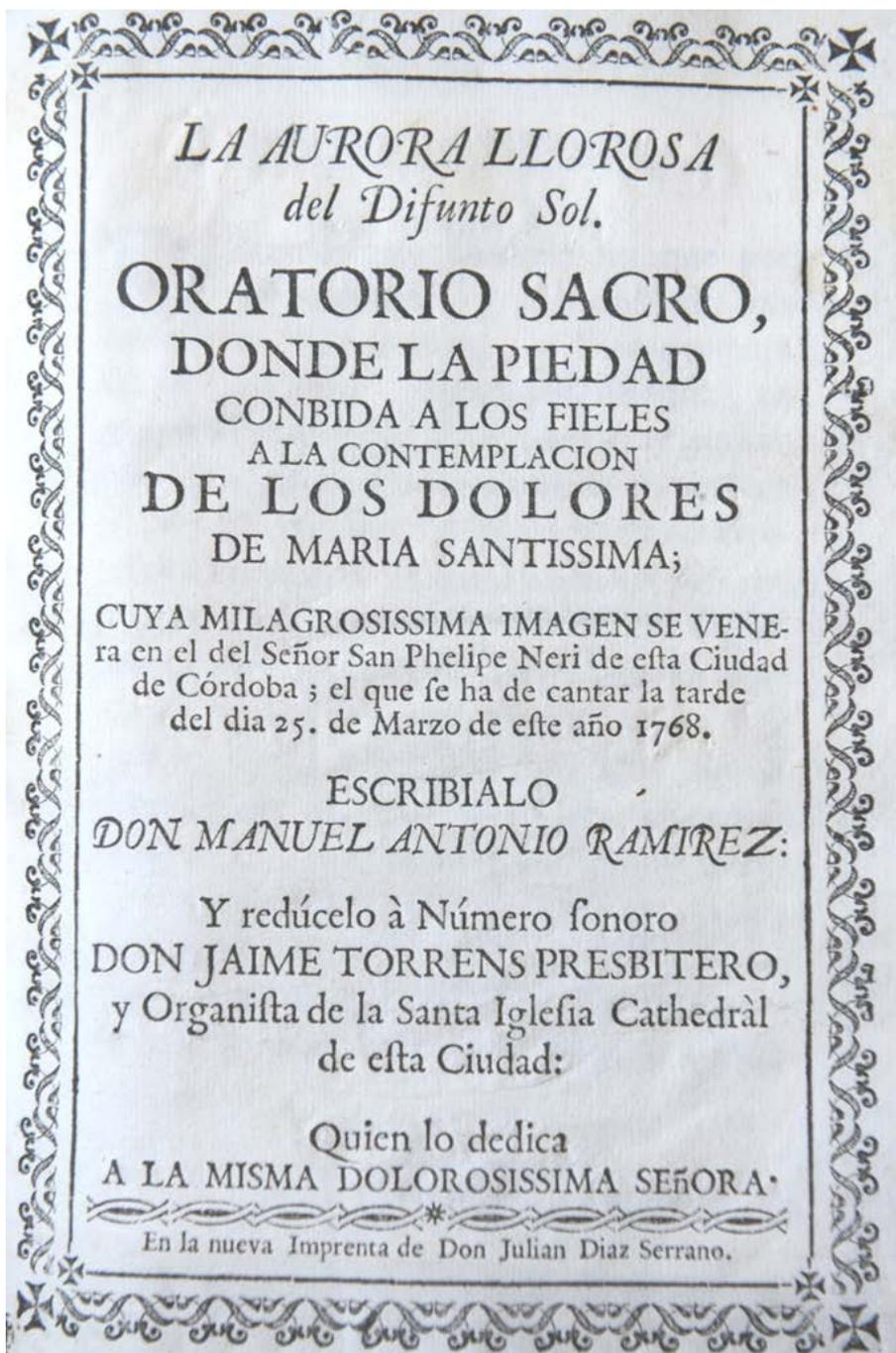
El texto se compone de media docena de hojas en las que se describe el orden de la representación. Se inicia con una tocata de instrumentos, a continuación uno de los padres hace una breve plática y sigue de nuevo la música. Cinco voces –contralto, dos tiples, tenor y contrabajo- encarnan al Alma. Ángeles, Gozo y Virtud.

Un total de ocho hojas integran el libreto del espectáculo músico-sacro hecho en la tarde del 19 de marzo de 1723 con motivo de la festividad de la titular de la iglesia Nuestra Señora de los Dolores¹³⁹. La caída del hombre por el pecado y su reparación es el mensaje que se desea transmitir a los fieles. También cinco voces representan a los diferentes personajes: María Santísima (tiple), san Miguel (contralto), san Gabriel (tiple), Lucifer (tenor primero) y Hombre (tenor segundo).

Asimismo la música de los dos oratorios sacros de 1723 está compuesta por el citado maestro de capilla Pedro Rabasa y los respectivos libretos se imprimen en los tórculos de Esteban de Cabrera.

En la nueva imprenta de Julián Díaz Serrano se edita *La Aurora Llorosa del Difunto Sol*, oratorio sacro dedicado a la contemplación de los Dolores de María Santísima que se canta en el templo filipense el 25 de marzo de 1768. Los autores de la letra y música son Manuel

¹³⁹ *Oratorio sacro de la caída del hombre y su reparación que se ha de cantar en la Iglesia de Maria Santissima de los Dolores Congregacion del Oratorio del Patriarca S. Felipe Neri desta Ciudad de Cordova, en la tarde del dia 19 de marzo, en que se celebra la festividad de los Dolores de esta Señora Titular y Patrona de dicha Congregacion, este año de 1723. Córdoba, 1723.*



Portada del oratorio sacro representado en el templo filipense en 1768
(foto Sánchez Moreno)

Antonio Ramírez y el organista de la catedral cordobesa Jaime Torrens¹⁴⁰.

No cabe la menor duda de que los oratorios sacros cantados en la iglesia de los filipenses tienen una gran repercusión en la ciudad y poder de convocatoria en los fieles que la frecuentan. Al mismo tiempo, van a ser imitados en el plano catequético por los agustinos en las representaciones llevadas a cabo en el novenario en honor de santa Rita de Casia en el mes de mayo.

4. La música en las clausuras femeninas: las monjas de Santa Inés

La música tiene un singular protagonismo en el seno de las numerosas clausuras femeninas existentes en la capital cordobesa durante los siglos XVII y XVIII. El rezo de las horas canónicas constituye el eje principal en torno al que gira la vida cotidiana de las comunidades. Esta importancia justifica las condiciones ventajosas en las que son admitidas las novicias que poseen una buena voz o bien una habilidad en el manejo de instrumentos. De todos ellos destaca el órgano que resulta indispensable para el canto en el coro.

A principios del seiscientos se contabilizan en la ciudad un total de 15 monasterios que se reparten en distintas órdenes. A la cabeza figuran las clarisas que moran en los conventos de Santa Clara, Santa Cruz, Santa Inés y Santa Isabel de los Ángeles, mientras que las dominicas lo hacen en los de Santa María de Gracia, Regina Coeli, Jesús Crucificado y Espíritu Santo. Cistercienses encontramos en los de Santa María de las Dueñas, Concepción y Encarnación. Por último, también cuentan con sendos cenobios las jerónimas, agustinas, mínimas de san Francisco de Paula y carmelitas descalzas.

La nómina se incrementa durante la mencionada centuria con cinco nuevas fundaciones. El recogimiento de Santa María Egipciaca se transforma en el convento de la Encarnación Agustina y el obispo fray Diego de Mardones patrocina el asentamiento de dominicas recoletas. Asimismo benitas y bernardas se localizan en el monasterio de San Martín y capuchinas en el de San Rafael. Cierran la lista las

¹⁴⁰ *La Aurora Llorosa del Difunto Sol. Oratorio sacro donde la piedad convida a los fieles a la contemplación de los Dolores de María Santísima ... el que se ha de cantar la tarde del día 25 de Marzo de este año 1768.* Córdoba, 1768.

religiosas del Cister que trasladan su comunidad desde la villa cordobesa de Guadalcazar.

Las fuentes documentales aportan una abundante y valiosa información acerca de la alta estima en que se tienen a las novicias admitidas en la vida contemplativa por sus cualidades en el campo musical. Cantoras e instrumentistas gozan de una situación privilegiada, hasta el punto de quedar total o parcialmente exentas de abonar las elevadas dotes exigidas en el momento de profesar.

Las jóvenes inclinadas a la vida religiosa suelen recibir en ocasiones clases particulares de música con el propósito de poder conseguir una de las plazas reservadas en las comunidades para atender el servicio del coro, sin necesidad de realizar un desembolso económico que muchas veces resulta disuasorio para entrar en clausura.

Un caso bastante elocuente lo encontramos en el testamento hecho a mediados de febrero de 1784 por Domingo José López de Cárdenas, presbítero oriundo de Cabra y avecindado en Córdoba en el barrio de la Catedral, quien costea un maestro de música para que enseñe a tocar el órgano a la hija de un sobrino suyo con la pretensión de conseguir una plaza sin dote en cualquier monasterio en el supuesto de que persevere en su vocación:

«Ygualmente declaro que he estado costeaudo un Maestro de Música que enseñe a tocar órgano a Antonia de la Torre y Luque, hixa legítima del citado Antonio de la Torre, mi sobrino, y de D^a. María de Luque, su muger, de esta vezindad con el motibo de haberme manifestado tener ynclinación a ser Religiosa, por lo qual, si permaneciére en este ánimo y entrare para dicho fin en plaza sin dote en qualquier convento, quiero y mando que de mi caudal se le dé todo lo que necesite para su entrada y profesión, ábitos y ajuar, no ascendiendo el total de ello a más de quatro mill y quatrocientos reales vellón»¹⁴¹.

Con el mismo objetivo se imparten clases de música a las niñas huérfanas acogidas en el colegio de Nuestra Señora de la Piedad, fundado en 1609. Tenemos constancia de las enseñanzas impartidas a través de las cuentas del período 1639-1642 en las que se anotan los

¹⁴¹ AHPC. *Protocolos de Córdoba*, legajo 14387, f. 195 v.

gastos de la compra de un clavicordio para aprender a tocar el órgano y cuadernos de canto¹⁴².

La voz cualificada y la destreza en el manejo de los instrumentos son aspectos muy valorados en las clausuras femeninas a la hora de admitir novicias. El fenómeno lo podemos estudiar en el monasterio cisterciense de la Encarnación, cuyo patronato corresponde a los miembros del cabildo catedralicio.

En julio de 1638 las religiosas piden licencia a los capitulares para recibir en la comunidad a la jiennense Antonia Vallejo, esgrimiendo como razón principal que sabe «tocar baxón y canto llano y de órgano». La solicitud va a ser aprobada para cubrir una plaza sin dote y un año después va a ser sometida la pretendiente a un examen antes de profesar:

«[...] cometieron el examen de dicha doña Antonia a los dichos señores diputados para que en su presencia el maestro de capilla y Gaspar de los Reies y Juan de Leiba, organista, la examinen y depongan de su suficiencia y su declaración con su juramento la traigan al Cavildo para determinar lo que más conbenga»¹⁴³.

Tras superar las pruebas de manera satisfactoria, los prebendados autorizan el 4 de noviembre de 1639 a la abadesa para llevar a cabo la profesión sin tener que abonar los 600 ducados de dote, fijados en ese momento para las novicias de coro.

En los comedios del siglo XVII la abadesa del monasterio solicita de nuevo licencia para dar el hábito a una joven que se ha criado desde pequeña en la clausura y sabe tocar el órgano y otros instrumentos:

«Item se leyó una petición de la abadesa y monjas del convento de la Encarnación, filiazión del Cabildo, en que dicen que D^a. Marina de Alharilla, que se a criado en dicho conuento, a aprendido tocar el órgano, teniendo por maestro a Juan de Leiua, organista de esta santa Yglesia, y que demás de eso sabe tocar baxón grande y

¹⁴² «Más se le descargan ciento y ochenta reales que costó un clavicordio que compró para que las Niñas se enseñassen a tocar y tañer el Órgano= Más se le descargan veinte ducados que assimismo declaró haber gastado en dos quadernos de canto que compró para el Choro del dicho Collegio para que las Niñas digan las horas por ellos».

¹⁴³ ACC. *Actas capitulares*, 23 de octubre de 1639, tomo 50, s. f.

tenorzillo con que será mui de prouecho para la música y suplican a el Cabildo dé lizenzia para que se le dé el hábito que de la profesión no se trata aora hasta que esté mui diestra en tocar el órgano»¹⁴⁴.

Los capitulares acceden al deseo de la superiora de la comunidad y más tarde dan el visto bueno a la profesión de la novicia con exención de la dote.

A principios de noviembre de 1676 los diputados del cabildo encargados de la administración del monasterio cisterciense emiten un informe favorable para la admisión de doña Luisa Manuel en una plaza vacante de música sin dote por ser muy a propósito para desempeñar las funciones de vicaria de coro¹⁴⁵.

El interés del citado documento radica en que se describen los ejercicios realizados por la candidata ante el maestro de capilla de la catedral para demostrar sus conocimientos musicales:

«[...] auiéndola examinado en público el Maestro de capilla delante de todas las monjas en canto llano, de órgano, leer latín y tocar harpa, nuevamente suplicaban a el Cauildo les concediese la dicha licencia y también presentaron el informe del dicho maestro por el qual afirma que la pretendiente es mui a propósito para el seruicio del choro que necesita el conuento por tener la uoz mui clara y entonada y de mucho cuerpo en los medios de ella y que canta el canto llano de punto i letra con bastante conocimiento de los tonos, mutanças, entonaciones de los psalmos y que con el ejercicio se perficionará, según el natural de música que se le reconoce, y que de el canto de órgano tiene más que medianos principios y se

¹⁴⁴ *Ibid.*, 27 de noviembre de 1651, tomo 54, f. 50 v.

¹⁴⁵ «Ytem, auiendo precedido llamamiento para oír el informe de los señores administradores de el conuento de la Encarnación de esta ciudad, de la filiación de el Cauildo, en la pretensión que tiene de que se le dé licencia para reciuir en una plaça vaccante de música sin dote alguno a D^a. Luisa Manuel, natural de esta ciudad, por la necesidad que ai en dicho conuento de vicaria del Choro y ser mui a propósito para este ministerio la referida, se leyó el informe de dichos señores deputados por el qual dijeron ser cierto lo que alega el conuento en su petición en quanto a la necesidad de persona que ejercite dicho officio y que, auiéndose informado de cada religiosa de él de por sí, todas auían convenido en que sería de mucha utilidad para el seruicio de Dios y augmento de su culto que se recibiese la dicha D^a. Luisa».

adelantará mucho en ellos con la compañía de las demás religiosas y que toca harpa raçonablemente»¹⁴⁶.

El resultado del examen hecho por el maestro de capilla resulta determinante en el acuerdo unánime de conceder la licencia solicitada.

En ocasiones se reduce considerablemente el importe de la dote a las novicias que profesan en atención a sus cualidades musicales. Esta propuesta hace la abadesa al cabildo catedralicio en diciembre de 1751 en favor de dos pretendientes a ocupar sendas plazas de cantora e instrumentista¹⁴⁷.

Las religiosas del monasterio de la Encarnación tienen una capilla de música que, además de los oficios del coro, solemniza las funciones que se celebran en su iglesia con bastante poder de convocatoria. La afluencia de gente provoca a veces escándalos como los ocurridos el Miércoles Santo de 1653 que van a ser denunciados por el cabildo catedralicio¹⁴⁸. Al mismo tiempo, los capitulares plantean el «quitar la música de dicho convento por los inconvenientes que se ocasionan de los concursos».

La prohibición se mantiene varios lustros hasta mediados de febrero de 1667, fecha en la que las monjas piden su levantamiento, alegando que la contratación de músicos para las fiestas origina gastos:

«Yten, auiéndose leído una petición del abadesa de las monjas del combento de la Encarnación, en que pide se les dé licencia para que la música de dicho combento cante en la celebridad de sus

¹⁴⁶ ACC. *Actas capitulares*, 6 de noviembre de 1676, tomo 59, s. f.

¹⁴⁷ «Ytem se leyó un memorial de la abadesa del convento de la Encarnación, filiazión del Cavildo, en que le suplica por sí y en nombre de la comunidad, dé lizencia para admitir dos pretendientes que sirvan las plazas de Cantora y Música pagando entre las dos un medio dote, mediante la falta que hazen al Choro para sus funciones».

¹⁴⁸ «Yten, hauiendo hecho relación los señores diputados de la Encarnación de los escándalos que auía auido en aquella Cassa el Miércoles Santo y los motivos que hauía para presumir quién era la caussa que se hauía dado quenta al correjidor y gouernador de el señor obispo nuestro prelado y no se hauía hecho aberiguación ni castigo ninguno por ser persona poderosa, el Cabildo acordó se escriua al Rey nuestro señor, al Consexo y al presidente de Castilla, suplicándoles se castigue este delito y se ponga remedio para lo de adelante para que no sucedan semejantes escándalos».

fiestas por no poder dicho conuento costear los gastos que tienen en pagar a los músicos que van a ellas y, discurrido, el Cabildo determinó se diese dicha licencia»¹⁴⁹.

También las cistercienses del monasterio de Santa María de las Dueñas hacen gala de la capilla de música en las celebraciones solemnes que tienen lugar en su iglesia. Junto a la de las clarisas de Santa Isabel de los Ángeles, cantan al paso de la venerada imagen del Cristo de las Mercedes en la procesión de rogativa que recorre las calles el 27 de marzo de 1650 con motivo de la trágica epidemia que azota al vecindario:

«Los dos más illustres conuentos de religiosas desta ciudad, el de Santa María de las Dueñas y el de Santa Ysabel de los Ángeles, por tocar sus miradores y vistas a las calles por donde pasaba la procesión, deseosas las religiosas de ver esta Santísima Reliquia, mandaron hacer dilatados tablados fuera de los miradores con interposición de una reja de madera para mayor decencia, donde cupieron de cada conuento ciento y cinquenta religiosas y gozando lo que otra vez no vio Córdoua en sus calles, reciuiéndole con celestiales músicas que admiraron los ángeles y celebró el concurso»¹⁵⁰.

La música de las dominicas del Espíritu Santo recibe asimismo en el templo de El Salvador a la popular talla del Cristo de Gracia en las salidas procesionales extraordinarias de 1652 y 1734 para impetrar el favor divino en las situaciones calamitosas que vive la ciudad. El tránsito por la mencionada iglesia de la efigie en la primera rogativa se describe en el protocolo del convento de los trinitarios descalzos:

«Volbió por la puerta del Hierro y Archillo de los Zapateros hasta la Parrochia de San Salbador y conuento de monjas del Espíritu Santo, donde la aguardaban sus clérigos con sobre pellizes y velas encendidas y, tomando en los hombros, la entraron por la una

¹⁴⁹ ACC. *Actas capitulares*, 14 de febrero de 1667, tomo 57, s. f.

¹⁵⁰ ARANDA DONCEL, Juan, *Órdenes religiosas y devociones populares en Córdoba. Los mercedarios y el Cristo de las Mercedes (1236?-1835)*. Córdoba, 2002, pp. 173-174.

puerta de su yglesia, donde estauan aguardando las Monjas en su choro y, auiendo hecho no con menos deuoción que melodía de las voces de su música una rogatiua al santo Christo de Gracia, volvió a salir la Sagrada Ymagen por la otra puerta de la Yglesia y prosiguió adelante»¹⁵¹.

La parada del año 1734 también se recoge en la mencionada fuente documental. La imagen es recibida por la clerecía de la parroquia y las religiosas le «cantaron unos versos del Miserere».

La capilla de música de las clarisas del convento de Santa Inés, integrada por 18 voces e instrumentos de cuerda y de viento, goza de un merecido reconocimiento y constituye un atractivo para los personajes ilustres que visitan la ciudad, según el testimonio del cronista franciscano fray Alonso de Torres:

«Y porque en la tierra no faltase música que imitara a la de los Ángeles de Gloria, dispuso su Magestad diuina, que se erigiese el Monasterio de Santa Inés, Coro de Vírgenes, y con tan insigne capilla que, al presente, se hallan diez y ocho auentajadas voces, seis arpas, tres baxones, con muchas vihuelas y demás instrumentos muy singulares, demás de los comunes, cuya sonora armonía ha hecho tanto ruido, no sólo en España, más aún en dilatadas Prouincias; pues, siendo Córdoua Ciudad de cosas tan notables e insignes, no passa persona de autoridad y grandeza que primero no le lleuen a oír la música de Santa Ynés; y aún muchos hazen viage por dilatadas jornadas para gozarla»¹⁵².

Entre los visitantes ilustres hay que citar al príncipe florentino Cosme de Médicis, quien llega a la ciudad a finales de 1668. Durante su estancia acude al convento de Santa Inés a escuchar la capilla de música que, a su juicio, «está reputada como la mejor de Córdoba». Gracias a la descripción que nos ha dejado podemos conocer algunos detalles del concierto:

¹⁵¹ ACT. *Protocolo del convento de trinitarios descalzos ...*, f. 49 v. La iglesia de El Salvador la comparten la parroquia del mismo título y las dominicas del Espíritu Santo.

¹⁵² *Chronica de la Santa Provincia de Granada, de la Regular Obserbancia de N. Serafíco Padre San Francisco*. Edición facsimilar de la de 1683. Madrid, 1984, p. 422.

«La música se desarrolló según la manera española, exquisitísima, si bien en Italia no sería tan estimada a causa principalmente del cantar con la nariz y de la modulación, que no es de pecho ni en forma agradable. Tienen seis arpas, dos violines, tres fagotes, un bajo de viola y muchas guitarras»¹⁵³.

Las monjas de Santa Inés atraen a un gran concurso de gente en la noche del Viernes Santo en la plaza de la Magdalena para oír el Miserere que cantan al paso del cortejo procesional del Santo Sepulcro:

«[...] las quales el Viernes Santo por la noche, al pasar por allí la procesión del entierro de Christo N. Redemptor, le cantan desde los miradores el Miserere, con armonía tan funesta, que acude allí gran parte de la Ciudad a quebrantarse de dolor los coraçones»¹⁵⁴.

También las religiosas cantan su renombrado Miserere desde los miradores del convento a la imagen de Jesús Nazareno al transitar por la plaza de la Magdalena con motivo de la procesión extraordinaria de rogativa celebrada en 1650 por la mortífera epidemia de peste.

Al igual que otros monasterios de clarisas de la provincia franciscana de Granada que poseen capilla de música, las monjas de Santa Inés tienen prohibido estrictamente cantar en los locutorios o en el templo a seculares, como lo prueba el mandato dado en 1667 por el ministro provincial fray Cristóbal del Viso:

«Y porque las capillas de música de dichos nuestros conventos sean introducido a fin solo de cumplir las diuinas alabanças con maior decencia y en algunos conventos se a uiciado este fin, dando músicas a personas seculares con escándalo de los religiosos oídos que lo oie, de los piadosos ojos que lo miran, ordenamos y mandamos a las Madres Abadesas, pena de priuación de sus oficios, no den lugar que se cante por respeto algunos en locutorios ni en la grada si no fuere en las horas del oficio diuino acostumbradas»¹⁵⁵.

¹⁵³ GUZMÁN REINA, Antonio, «Córdoba en el viaje de Cosme de Médicis (1668)», p. 115.

¹⁵⁴ TORRES, Alonso de, *op. cit.* p. 243.

¹⁵⁵ AHN. *Clero*. Libro 4109. La patente del provincial está fechada el 1 de septiembre de 1667 en el convento de San Esteban de Priego de Córdoba.

Sin embargo, la orden dada contempla situaciones excepcionales como la visita de personajes relevantes a los que se les podrá cantar vísperas o alguna misa, quedando totalmente descartadas canciones y letras profanas¹⁵⁶.

5. El mecenazgo de la nobleza: la capilla de ministriles de don Pedro de Cárdenas y Guzmán

A lo largo del primer tercio del siglo XVII nacen en la capital cordobesa varias capillas particulares de ministriles integradas por los llamados músicos extravagantes. El fenómeno guarda una relación directa con el auge y vitalidad de las cofradías, sobre todo de las penitenciales, que demandan sus servicios para solemnizar los actos de culto y procesiones.

El prestigio adquirido por estos profesionales origina fuertes tensiones con los componentes de la capilla de música de la catedral que venían acaparando las funciones religiosas celebradas por parroquias, conventos y hermandades. Las actuaciones representan una sustanciosa fuente de ingresos que sirven de complemento económico a los salarios que reciben de la institución capitular.

Con el propósito de mantener esta privilegiada situación ejercen presiones a la autoridad diocesana hasta conseguir que se prohíba la actividad desarrollada por los ministriles extravagantes. La medida provoca un fuerte rechazo y obliga a recabar la mediación del concejo para su derogación.

Entre las capillas de ministriles surgidas se encuentra la auspiciada por el señor de Villarviejo don Pedro de Cárdenas y Guzmán. Nace en Córdoba, siendo sus progenitores don Luis de Cárdenas y doña Juana de Guzmán, y reside en su mansión nobiliaria de la calle Mayor en el barrio de Santiago Apóstol.

En noviembre de 1600 toma posesión de una veinticuatría o regiduría del concejo y cinco años más tarde va a ser comisionado para felicitar a Felipe III por el nacimiento del príncipe heredero. El

¹⁵⁶ «[...] y si aconteciere que alguna persona de toda autoridad y obligación pidiere con instancia oír dicha música, se podrá disponer que sea cantando alguna misa o vísperas, en las quales ocasiones se cantan con letras a lo diuino y de ninguna manera de cantos a lo humano porque en todo sea el Señor loado de Religiosas y queden con los créditos de tales y esto se entienda con todos los religiosos de nuestra orden».

cumplimiento de la misión se lleva a cabo en Burgos, donde saluda personalmente al monarca y al duque de Lerma como se desprende de la carta remitida desde la ciudad castellana en septiembre de 1605¹⁵⁷.

Con ocasión de este viaje y el apoyo del influyente valido logra el hábito de caballero de la orden militar de Alcántara, estando fechada la concesión real en Valladolid el 11 de octubre de 1605¹⁵⁸. Unos lustros más tarde, concretamente el 17 de noviembre de 1613, compra a la corona la jurisdicción civil y criminal de Villarviejo. También es titular del señorío de la Vega y de la alcaidía de la fortaleza de Montoro.

Casa con la dama sevillana doña María Lasso de la Vega y de esta unión nacen al menos cinco hijos, cuyos bautismos se celebran en la parroquia de Santiago Apóstol durante el período 1595-1606. Entre los varones se encuentran el primogénito y heredero Pedro y Francisco de Cárdenas y Guzmán. Este último goza de una canonjía del cabildo catedralicio. Una de sus hijas –Juana– se desposa en agosto de 1617 con el caballero astigitano don Juan Fernández Galindo Lasso de la Vega y la otra lo hace por poderes el 3 de septiembre de 1625 con don Diego de la Peña y Carvajal.

El señor de Villarviejo y la Vega costea a sus expensas una capilla de ministriles asalariados que lleva a cabo una intensa actividad y consigue un reconocido prestigio en la segunda década del siglo XVII. Entre sus numerosas actuaciones destacan las de los cultos de la cofradía de la Vera Cruz, establecida en el templo de los franciscanos observantes de San Pedro el Real.

En las cuentas de la hermandad se anotan 36 reales que se «pagó a los ministriles de don Pedro de Cárdenas que tañeron en las fiestas que son nueve de los aguinaldos de la nauidad pasada de 1617»¹⁵⁹. Asimismo encontramos otra partida de gastos de 15 reales abonados a

¹⁵⁷ «El señor don Pedro de Angulo dixo quel señor don Pedro de Cárdenas y Guzmán le a escrito cómo dio la enbajada y carta a sus magestades del nacimiento del príncipe nuestro señor y la dio en Burgos y que fue muy bien recibido y que también dio la carta y enbajada al señor duque de Lerma y la recibió muy bien e fizo mucha merced a la çibdad y lo deve estimar en mucho y quel señor don Pedro pasó a otra parte y que quando biniere dará relación en este Cabildo dello a su señoría».

¹⁵⁸ AHN. *Órdenes Militares*. Alcántara. Expediente 276.

¹⁵⁹ Las llamadas misas del aguinaldo en Navidad convocan a numerosos hermanos y devotos en la espaciosa capilla de la cofradía.

los «dichos ministriles que tañeron en la fiesta de la santa cruz de mayo de 1618»¹⁶⁰.

El éxito alcanzado provoca una reacción en contra por parte de los músicos de la capilla de la catedral que gozaban en exclusiva de las fiestas celebradas por las parroquias, conventos y cofradías. A pesar de los intentos por mantener los privilegios, el prelado de la diócesis fray Diego de Mardones autoriza a los ministriles del noble cordobés a ejercer sus funciones sin ningún impedimento, como lo refrenda el decreto episcopal dado el 20 de marzo de 1619:

«Por la presente doy licencia a los menestres del señor don Pedro de Cárdenas y de Guzmán, cauallero del áuito de Alcántara, para que libremente sin ynpedimento alguno puedan tañer con sus ynstrumentos en todas las fiestas a que fueren llamados, ansí en las parroquias como en los conbentos o en otra qualquier yglesia, que por esta dígolo e por bien y mando no les sea ynpedido agora ni en tiempo alguno asta que por mí sea mandado otra cosa»¹⁶¹.

Inmediatamente después de la muerte del titular de la silla de Osio en septiembre de 1624, el provisor del obispado en sede episcopal vacante deja sin efecto la mencionada licencia y dicta un auto en favor de los ministriles de la catedral por el que únicamente ellos pueden intervenir en las fiestas religiosas.

La polémica medida genera un rechazo frontal en los denominados ministriles extravagantes que se muestran decididos a conseguir por todos los medios a su alcance la derogación del auto proveído. El 6 de noviembre de 1624 Pedro de Murcia, en nombre de sus compañeros, presenta un escrito en contra:

«Pedro de Murcia, por mí y por los demás ministriles estrabagantes desta ciudad, ynsistiendo en las apelaciones que tengo ynterpuestas sin perjuicio de ellas y como más de derecho aya lugar, digo que, a pedimiento de los ministriles desta santa yglesia, se dio mandamiento de vmd., con ciertas penas y censuras, para que los retores y curas de las yglesias parroquiales y otras de la ciudad no hagan sus fiestas con otros ministriles que con los de la dicha santa

¹⁶⁰ AGOC. *Visitas generales*. Parroquia de San Nicolás de la Ajerquía. 1618.

¹⁶¹ AGOC. *Provisorato ordinario*. 1623-1626.

yglesia, lo qual fue y es en mi perjuicio y de los demás ministriles estrabagantes mis compañeros»¹⁶².

El documento de protesta concluye pidiendo al provisor del obispado la inmediata anulación o revocación del auto por perjudicar los intereses de sus representados, advirtiendo su intención de continuar apelando a instancias más altas en el supuesto de que no se lleve a cabo¹⁶³.

Ocho días más tarde la parte contraria presenta ante el tribunal eclesiástico otro escrito en el que defiende el auto del provisor, aportando las razones que lo sustentan¹⁶⁴. En primer lugar se argumenta que los ministriles de la catedral venían acudiendo en exclusiva a las fiestas de las iglesias por no existir en la ciudad más que ellos, hasta la fundación de la capilla de don Pedro de Cárdenas y Guzmán:

«[...] porque mis partes y los demás ministriles desta sancta yglesia an estado y están en possessión de tiempo ynmemorial de acudir a celebrar las fiestas que se an hecho y hacen en todas las yglesias desta ciudad, en la qual no a auido otros ningunos ministriles más que los asalariados por esta sancta yglesia hasta de pocos días a esta parte que don Pedro de Cárdenas y Guzmán, cauallero del áuito de Alcántara tiene criados ministriles salariados».

Además sostienen que los emolumentos recibidos por estas actuaciones son un complemento imprescindible para su sustentación

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ «Pido y suplico a vmd. anule e reboque qualquier auto o mandamiento que se aya probeydo o dado de pedimiento o en favor de los dichos ministriles desta santa yglesia contra nosotros sobre lo contenido en esta petición, dexándonos o anparándonos si fuere necesario en la poseción en que abemos estado y estamos y de lo contrario y de los autos y mandamientos susodichos y de lo demás que es o pueda ser en mi perjuicio y de los dichos mis compañeros, salbo el derecho de la nulidad, buelbo a apelar, según e como apelado tengo para ante su santidad y donde con derecho debo».

¹⁶⁴ «Juan Suárez de Bohorques, en nonbre de Luis de Vargas y consortes, ministriles desta sancta yglesia, respondienddo a el pedimiento de Pedro de Murcia, por sí y por los demás ministriles estrauagantes desta ciudad a que me refiero, digo que no a lugar lo que pide y se le a de denegar y se a de confirmar y mandar cumplir y executar el mandamiento que refiere el dicho pedimiento que se dio a mis partes».

y también manifiestan que ofrecen unos servicios más cualificados por ser músicos que han accedido a su plaza por oposición¹⁶⁵.

El documento presentado a instancia de los músicos de la catedral termina solicitando al provisor que «declare no auer lugar y niegue lo pedido por las partes contrarias y mande confirmar y confirme el dicho mandamiento que se dio a mis partes y que se cumpla y execute como en él se contiene».

Los ministriles extravagantes se ven obligados a recurrir a la mediación del concejo para derogar el auto dado por el cabildo catedralicio en sede episcopal vacante. Tras la toma de posesión del nuevo obispo Cristóbal de Lobera y Torres, envían en septiembre de 1625 un memorial, suscrito por Juan de Ávila, a los capitulares municipales en el que dan cuenta de la situación creada y piden el nombramiento de una comisión encargada de buscar con el prelado de la diócesis la solución del problema:

«Leyose petición de Juan de Ávila y los demás mynistriles estrabagantes en que dizen que, en la sede bacante que aora pasó por muerte del señor don fray Diego de Mardones, se proveyó un auto general mandando a todos los Rectores y Piostres de cofradías y otras personas que no consintiesen que acudiesen a zelebrar las fiestas que se hazían, so graves penas, esto a fin destancar y limytar que solo acudiesen a las dichas fiestas los mynistriles salariados de la yglesia en grave daño desta República porquel y sus compañeros acudiesen con la puntualidad ques notorio y muncha comodidad en ello, pidieron a su señoría nonbre diputados en este caso que hablen al señor obispo para que lo remedie y no lo haziendo se acuda por ciudad a la defensa»¹⁶⁶.

¹⁶⁵ «Lo otro porque si los ministriles desta santa yglesia no tubieran los aprouechamientos de las fiestas que se hacen en las demás yglesias desta ciudad no se pudieran sustentar con los salarios que son tenues y si los dichos aprouechamientos les faltasen esta sancta yglesia no pudiera sustentar ministriles competentes por estar la fábrica alcançada y los ministriles desta sancta yglesia se reciben por oposición y son las personas que más bien lo exercen con los quales se celebran las fiestas con más solemnidad y más decencia».

¹⁶⁶ AMC. *Actas capitulares*, 1 de octubre de 1625, libro 134, f. 582 r.

Los ediles del ayuntamiento aceptan la solicitud de los ministriles particulares y designan a dos veinticuatro y un jurado para que se entrevisten con el obispo y se ponga fin al conflicto¹⁶⁷.

La resolución del problema abre la posibilidad de que los ministriles extravagantes trabajen sin cortapisas, participando en numerosas fiestas y actos de culto de las cofradías. Una de las capillas más activas es la de José de Rueda, cuyos servicios son demandados por las hermandades penitenciales de Jesús Nazareno, Soledad de Nuestra Señora y Vera Cruz.

La primera de ellas recoge en sus cuentas el pago de 50 reales por el acompañamiento musical al paso de la Virgen en la estación de penitencia del Viernes Santo de 1660: [...] cincuenta reales que se pagaron a Josseph de Rueda, ministril, de la asistencia que hizo con sus compañeros en el paso de Nuestra Señora»¹⁶⁸.

El grupo de músicos del bajonista José de Rueda también participa en la procesión de disciplinantes de la Vera Cruz el Jueves Santo de 1672 y 1673:

«Ytem da por descargo dozientos y setenta reales que parece de reziuo de Joseph de Rueda, ministril, aver lleuado él y sus compañeros de dos cuadrillas que fueron cantando el Miserere en la prozession de diciplina del Juebes Santo de los dos años de setenta y dos y setenta y tres»¹⁶⁹.

Asimismo están presentes en la salida extraordinaria que se organiza el 14 de septiembre de 1673 con motivo de la colocación de la imagen de Nuestra Señora del Milagro en su nuevo altar y en las fiestas de la exaltación de la Cruz y pascua de Resurrección de 1672.

Las llamadas cartas de pago o recibos de la cofradía de la Soledad de Nuestra Señora permiten documentar la capilla de música de José de Rueda en la procesión de rogativa de la titular el 9 de mayo de 1664 y en el novenario celebrado en su honor:

¹⁶⁷ «Y, así leyda la dicha petición, la ciudad cometió a los señores don Gonçalo de Cárdenas y Córdoua y don Fernando de Angulo, veinte y quatos, y Francisco Ortiz, jurado, para que hablen al señor obispo y hagan en ello todas las dilijenias que conbinere que para ello se les da comysión».

¹⁶⁸ AHJN. *Cuentas de la cofradía de Jesús Nazareno*. 1660.

¹⁶⁹ AGOC. *Cofradías*. Cuentas de la cofradía de la Vera Cruz. 1671-1719.

«Parece que en nueue de maio de sesenta y quatro se hiço por esta cofradía una procesión en rogatiua a Nuestra Señora y un nobenario y a la capilla de música que dio Don Joseph de Rueda se le pagaron ciento y quarenta reales por su reciuo de veinte y seis de maio de dicho año»¹⁷⁰.

La mencionada fuente también constata su presencia en la estación de penitencia del Viernes Santo de 1674 y 1675, así como en la función religiosa y procesión claustral del segundo día de pascua de Resurrección de esos años¹⁷¹.

6. Las iniciativas de los propios músicos

Los protocolos notariales aportan una valiosa información acerca de la constitución de algunas capillas de música por iniciativa de los propios componentes y de sus intervenciones en las localidades de la geografía diocesana en la primera mitad del siglo XVII.

Especial interés ofrece el documento fundacional de una capilla de músicos extravagantes en agosto de 1632¹⁷². La iniciativa parte del licenciado Juan de Rojas Caballero, presbítero oriundo de Alcalá la Real y residente en la capital cordobesa, quien concierta con otras cuatro personas, entre las que figuran dos capellanes de la catedral y un ministril, la formación de un cuerpo musical con todas las voces e instrumentos, similar a los que existen en otras ciudades¹⁷³.

¹⁷⁰ AGOC. *Cofradías*. Cuentas de la cofradía de la Soledad. 1643-1729.

¹⁷¹ «De una capilla de música para el miserere en las dos procesiones de diciplina doçe ducados y quatro por la asistencia de los ministriles a la festibidad de segundos días de pasqua, ay cartas de pago de Joseph de Rueda ambos años».

¹⁷² AHPC. *Protocolos de Córdoba*, legajo 11749, ff. 720 r-727 v.

¹⁷³ «[...] otorgaron el licenciado Juan de Roxas Caballero, presvítero y natural de Alcalá la Real, estante en Córdoua, y el licenciado Nicolás Gómez, capellán de la beyntena de la sancta yglesia, y el licenciado Andrés de Morales, presvítero, capellán perpetuo de la dicha santa yglesia, y Jerónimo Pascual, ministril, y Juan de Cueuas, clérigo de menores hórdenes, y vecinos de esta ciudad en las collaciones de Santa María y Santiago, y dixeron que es así que entre las dichas partes tienen tratado y concertado de hacer y fundar una capilla de música y canto de órgano con todas las boces e ynstrumentos necesarios a exemplo de otras capillas de música que se an hecho y lebandado en otras ciudades de el Reyno, donde demás de las que ay en las capillas catredales ay capilla de cantores estrabagantes que se xuntan y congregan para acudir a celebrar las fiestas de Dios nuestro Señor y de su bendita

El contrato establece las condiciones a las que se obligan los firmantes. En primer lugar el licenciado Juan de Rojas se compromete a trasladar su domicilio a la ciudad de la Mezquita desde Écija, donde se encuentra ejerciendo las funciones de maestro de capilla. Este mismo puesto ocuparía en la capilla que se trata de constituir:

«Primeramente el dicho licenciado Juan de Roxas Caballero a de ser tal su maestro de capilla en que le tienen nonbrado perpetuamente y por todo el tienpo que durase la dicha capilla sin que le puedan expeler ni expelan por ninguna causa ni razón que sea y aunque lo yntenten haçer no les balga [...] guardándole las dichas preminencias que como a tal maestro se le deuen».

Además de la dirección musical de la capilla, al citado maestro se le reconocen una serie de atribuciones personales como el contratar las actuaciones y fijar los emolumentos. También el documento especifica el reparto de las cantidades recibidas por sus intervenciones:

«[...] entre los dichos otorgantes se a de repartir por partes yguales, excepto que el dicho Juan de Roxas Cauallero, como tal maestro, a de llevar la porción doblada, llebando dos partes y los demás por partes yguales, llebando tanto el uno como el otro, y los demás músicos que ubieren de receuir se les señalará y adjudicará conforme a la boz que tubiere».

Los integrantes de la capilla tienen prohibido terminantemente participar a título individual o en grupo en fiestas religiosas, cultos o funerales sin que preceda autorización expresa del maestro, fijándose sanciones económicas a los contraventores¹⁷⁴.

Madre y de sus santos y a las obsequias y entierros de difuntos y otros ejercicios birtuosos».

¹⁷⁴ «Y otrosí es trato y concierto y se obligan a no cantar ni acudir debaxo de otro compás que el de el dicho licenciado Juan de Roxas Caballero ni harán capilla de por sí dentro ni fuera de la ciudad en fiestas ni entierros aunque sea de gracia y sin llebar bención ni aunque sea uno solo porque a de proceder primero licencia y horden de el dicho maestro de capilla y si lo quebrantaren y cantaren sin su horden les pueda multar en las obenciones primeras que cayeren, demás de que sean obligados a cunplir lo susodicho y el dicho maestro les pueda obligar a que así lo cunplan».

Asimismo sanciones pecuniarias se aplican a los músicos por la ausencia o falta de puntualidad a los actos comprometidos siempre que el maestro les avise con la suficiente antelación personalmente o bien en sus domicilios¹⁷⁵.

Los ensayos de la capilla de música también se contemplan en la escritura de obligación firmada por todos los otorgantes:

«Y otrosí es condición que an de acudir a el exercicio de canto en la parte y lugar que el dicho maestro señalare y determinare los lunes, miércoles, viernes de cada semana hasta que la dicha capilla esté bien ynstruida y asimismo acudirán a probar las chançonetas y otras cosas de el canto que se les encomendaren por el dicho maestro, donde el susodicho les señalare, y si así no luncplieren y no acudieren al dicho exercicio y prueua de el canto yncurran en pena cada vez que faltare de un real, el qual aplicaron para obras pías a boluntad de la capilla».

El único exento de esta penalización económica es el maestro de capilla porque «como maestro de capilla se le suple qualquier falta».

Asimismo el licenciado Juan de Rojas Caballero está obligado a enseñar a dos o más niños con el fin de incorporar estas voces a la capilla, así como a componer las chanzonetas y otras piezas que fuesen necesarias¹⁷⁶.

¹⁷⁵ «Y otrosí se obligaron a todos los actos a que fuere la dicha capilla con horden del dicho maestro, abisándoles primero a los dichos cantores en sus personas o en sus casas, y si alguno de ellos faltare en alguna fiesta al primer salmo de bísperas pierda la mitad de la parte que le abrá de tocar en ellas y se entiende que la falta a de ser al segundo verso del primer salmo de bísperas y si faltare al segundo quires de la misa y el que faltare a el responso que se a de decir en la casa del difunto en los entierros asimismo pierdan la mitad de lo que abía de llevar y a el que no se hallare y faltare a todo el oficio pierda por entero la parte que abía de llevar sin que se haga presencia a ninguno por enfermedad ni otro ynpedimento porque a de ser serbicio personal y a de ganar asistiendo y no en otra manera, excepto si a toda la capilla en conformidad le quisiere hacer presencia a alguno que le constare estar lixítimamente enfermo se le haga la dicha presencia y no en otra manera».

¹⁷⁶ «Y otrosí el dicho licenciado Juan de Roxas Cauallero se obligó a enseñar dos niños o más, los que él quisiere, cuyas boces puedan serbir en la dicha capilla los días y a las horas que él señalare y a de conponer y disponer las chançonetas y cantos que fueren necesarios y le pareciere para los actos que se ofrecieren y los cantores lo an de obedecer y cantar como él lo dispusiere».

Por último, los otorgantes de la escritura fundacional de la capilla de música se comprometen a mantenerla activa al menos cuatro años desde la fecha de su constitución¹⁷⁷.

Desconocemos la trayectoria seguida por el cuerpo musical dirigido por el presbítero alcalaíno Juan de Rojas Caballero. En cambio, tenemos pruebas documentales de algunos contratos firmados por la capilla del ministril Marco Antonio Mondragón para actuar en la fiesta del Corpus Christi de Villafranca de Córdoba y Espejo en la década de los años cuarenta del siglo XVII.

El 8 de mayo de 1641 Alonso de Reina, jurado del concejo de Villafranca, contrata los servicios de la capilla de música del citado Marco Antonio Mondragón, integrada por otros siete miembros, cuya identidad figura en la escritura de obligación:

«[...] otorgaron Marco Antonio Mondragón, ministril, por sí mismo y en boz y en nonbre de Fernando de Lara y Juan de Ávila, Gerónimo de la Cruz, Juan Ybañes, asimismo ministriles, y Cristóval de Zúñiga, músico, por sí mismo y en boz y en nonbre de Juan de Calderón y Antonio Ramos, asimismo músicos, todos vecinos desta ciudad de Córdoua [...] otorgaron que son conbenidos y concertados con Alonso de Reyna, jurado y vezino de la billa de Billafranca y diputado para la fiesta que se haze el día del Corpus en la dicha uilla, destar en la dicha uilla con los ystrumentos de música...»¹⁷⁸.

No cabe la menor duda de que el prestigio alcanzado sea la causa por la que se demandan sus servicios en otras poblaciones del ámbito diocesano, entre las que se encuentra Espejo. El 28 de mayo de 1647 don Juan Francisco de Ávila, en calidad de hermano mayor de la cofradía del Santísimo Sacramento de la citada villa, concierta con

¹⁷⁷ «Y otrosí es declaración que la dicha capilla a de durar y estar firme y estable por tiempo y espacio de quatro años primeros siguientes que corren desde oy, durante el dicho tiempo no puedan hacer falta ni dexar de asistir en la dicha capilla, so pena que el que lo quebrantare pague a el dicho maestro los daños e yntereses que para ello se le recrecieren».

¹⁷⁸ AHPC. *Protocolos de Córdoba*, legajo 12474, f. 250 v. La fiesta del Corpus y su octava en esta localidad ha sido estudiada por ARANDA DONCEL, Juan y SEGADO GÓMEZ, Luis, *Villafranca de Córdoba. Un señorío andaluz durante la Edad Moderna (1549-1808)*. Córdoba, 1992, pp. 132-141.



Vista de Espejo con su famoso castillo (foto Sánchez Moreno)

Marco Antonio Mondragón la actuación de su capilla de música en la fiesta del Corpus y su octava, obligándose a pagar un total de 1.030 reales por los emolumentos y abonar los gastos de las cabalgaduras para el viaje de ida y vuelta:

«[...] el dicho Marco Antonio de Mondragón se encarga de llebar tres ministriles, que el uno a de ser él, para las vísperas y festiuidad del Corpus y su otuario y el dicho Jerónimo López a de llebar quatro músicos y el uno a de ser él y se declara que por quanto Juan Ybáñez, ministril y músico, a de hir a de representar dos cossas, la de cantor y ministril, por manera que todas las personas que an de hir an de ser seis y para que bayan el dicho don Juan Francisco de Ávila les a de ynbiar caualgaduras en que bayan y los buelban a traer y por razón de su trauajo se les a de pagar mill y treinta reales en esta manera, trecientos y setenta a los ministriles y seiscientos y sesenta a los músicos»¹⁷⁹.

Al igual que en el conjunto de poblaciones de la diócesis cordobesa, la celebración de la festividad del Corpus Christi en Espejo se caracteriza por su esplendor y solemnidad, siendo uno de los elementos más significativos la música¹⁸⁰.

¹⁷⁹ AHPC. *Protocolos de Córdoba*, legajo 8482, f. 238 r.

¹⁸⁰ La trayectoria de la cofradía y la celebración del Corpus en esta población campiñesa se estudian ampliamente en la obra de VENTURA GRACIA, Miguel, *Las cofradías cordobesas del Santísimo Sacramento. El caso de Espejo en la Edad Moderna*. Córdoba, 2010.

LA CAPILLA DE MÚSICA EN CASTRO DEL RÍO: VAIVENES HISTÓRICOS

Antonio T. PINEDA NAVAJAS
Médico

Cuando en el primer tercio del siglo XIII los cristianos se adentran en el Valle del Guadalquivir conquistando importantes territorios y ciudades comienza un brusco cambio en la sociedad de las zonas ganadas por los ejércitos castellanos, transformación que dará un vuelco superlativo a las costumbres que imperaron durante cinco siglos y que cambiarían, con la incorporación de manifestaciones sociales, religiosas y culturales traídas por los conquistadores, que en primer lugar tomaron por las armas estos territorios y posteriormente los repoblaron con hombres y mujeres procedentes de los reinos de las mesetas y del norte de la Península Ibérica, convirtiéndose en la clase más populosa y dirigente.

Dentro de estas transformaciones, mejor cambios de costumbres, dos fueron importantes, y, estrechamente, ligadas: la religión y la música.

La presencia de los cristianos en los anteriores territorios del antiguo califato cordobés supuso la conversión de algunas mezquitas en templos consagrados al Dios de la religión de los conquistadores, la erección de iglesias de nueva planta y la presencia de sacerdotes y religiosos encargados del culto divino. Y a este culto, establecido desde el siglo IV de nuestra era, como apunta Ismael Fernández de la Cuesta¹ «Las comunidades judías debían ser, pues, el fermento del primitivo cristianismo en la Península... La liturgia cristiana se

¹ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, *Historia de la música española. 1. Desde los orígenes hasta el «ars nova»*. Madrid, 2006. p. 91.

separará progresivamente de la judía hasta conseguir una independencia en sus formas y estructuras. Sin embargo, de ella ha conservado el elemento básico de su celebración, a saber, el canto y la recitación de los salmos junto con la lectura de la Biblia», y organizado por el papa san León², se le unió como vehículo fundamental la música religiosa que se fue adaptando tanto a nuestra liturgia mozárabe rica y «dramática»³, a la romana, ambrosiana o milanese y la galicana o francesa, como indica Martín Moreno⁴. Abunda precisamente Martín Moreno que bajo el pontificado de Gregorio Magno (c. 540 - 12 de marzo de 604) «se incorporó paulatinamente la unificación litúrgica desde Roma y, con ella, el canto gregoriano caracterizado por su moderación expresiva y serenidad trascendente»⁵. Pero esta unificación, que fue aceptada al momento y sin dificultades por los dirigentes eclesiásticos franceses e italianos, encontró resistencia en los reinos cristianos de la Península Ibérica, que se encontraban en plena fase de lucha contra los recién constituidos reinos de taifas tras la desaparición del califato de Córdoba en 1036. Más preocupados los diferentes reinos hispanos por el resultado de la cruzada en la que estaban embarcados, al igual que la Iglesia por implantarse en los territorios recién conquistados, el canto gregoriano no entró en la Península hasta el último tercio del siglo XI, concretamente el 22 de marzo del 1071, fecha en la que «En Aragón y Castilla llega a imponerse la *lex romana*... en el monasterio de San Juan de la Peña (Aragón)... difundiéndose por Aragón, Navarra y Castilla y León»⁶.

En Andalucía, al encontrarse su territorio bajo los estandartes blancos de los omeyas y posteriormente dominado por el negro de los

² MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música andaluza*. Sevilla, 1985. p. 23.

³ *Ibid.*, p. 29. «Frente a la liturgia hispanogótica o mozárabe, propia de Hispania, y caracterizada por un gran dramatismo en sus melodías». Aunque Fernández de la Cuesta discrepa de esta definición de mozárabe, pues para el catedrático de Canto Gregoriano del Real Conservatorio de Madrid «el canto hispánico, comúnmente conocido como canto mozárabe. En realidad, esta música (así etiquetada un tanto gratuitamente pues no es específica de los mozárabes, esto es de los cristianos «no árabes» de los reinos árabes, antes bien aparece perfectamente configurada ya en la iglesia visigótica)». *Historia de la música española*. I. p. 89.

⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁶ *Ibid.*, p. 30.

almohades y el blanco y negro de los almorávides, el gregoriano no pudo traspasar las fronteras musulmanas.

En este ínterin, a partir del siglo IX⁷, el Occidente europeo, excepto las zonas de la Península Ibérica dominadas por los musulmanes y Sicilia, comienza a llenar la liturgia cristiana de la polifonía, la música vocal «a más de una voz»⁸. Y precisamente uno de los componentes de la denominada Escuela de Córdoba, en el siglo XI, conocido como Virgilio Cordubensis⁹, tuvo una preclara influencia en el desarrollo de estas composiciones que acogen al mismo tiempo varias melodías.

Cuando Fernando III conquista en 1236 Córdoba, una de las primeras decisiones del rey santo fue que la cruz entrara en la ciudad antes que el pendón de Castilla y León, que se dirigiera a la Mezquita, llevada por Lope de Fitero, primer obispo de la futura diócesis de Córdoba, seguido del mitrado de Osma, Juan Domínguez, en representación del arzobispo de Toledo, junto a varios obispos más y numerosos clérigos, que purificaron la Mezquita, consagraron el altar y celebraron misa. Ese día, la festividad de san Pedro y san Pablo, el 29 de junio del 1236, Domínguez entonó la antífona *Adesto Deus*, y, tras la purificación de los muros de la mezquita aljama de Córdoba que comenzó a erigirse un 14 de julio del 785 por deseo de Abd al-Rahman I, durante la celebración litúrgica se entonó el *Te Deum*¹⁰. Había comenzado el día de san Pedro y san Pablo en Córdoba una etapa trascendental para la ciudad y Andalucía. Se abría un período, de manera brusca y posiblemente inesperada, pero fundamental, en el mundo musical andaluz que perdura hasta la actualidad. Tanto la antífona como el *tedeum* fueron el principio de un cambio musical radical que dura casi nueve siglos de manera ininterrumpida.

Un novedoso concepto de música y un desarrollo de este arte, impulsado, mayoritaria y principalmente por la Iglesia, comenzó a entonarse, a componerse y a enriquecer el patrimonio musical de la humanidad como quizás nunca se ha conocido, sirviendo de estímulo tanta para la creación de nuevos instrumentos, la consolidación o

⁷ *Ibid.*, p. 53.

⁸ Como la describe el *Diccionario Enciclopédico de la Música*, de Alison Latham, la monumental obra iniciada por Percy Scholes en 1938. P, 1.200.

⁹ *Historia de la música andaluza*. P, 54.

¹⁰ NIETO CUMPLIDO, Manuel, *La catedral de Córdoba*. 2ª ed. Córdoba, 2007. pp. 60-61 y 333-334.

encumbramiento, en algunos casos, de otros ingenios musicales -caso del órgano-, y la aparición de unos modelos de interpretación que han servido hasta la actualidad.

1. Nacimiento de la capilla de música

La capilla de música tuvo sus orígenes en la Baja Edad Media, con el protagonismo de las catedrales, que en Andalucía vio la luz por primera vez con la consagración de la Mezquita cordobesa, que comenzó a llamarse, desde el 29 de junio del 1236, iglesia «a onra de la bienaventurada Virgen María madre de Dios», aunque su proclamación como catedral ocurrió posteriormente, como indica Nieto Cumplido «Este título lo recibirá entre el 4 de febrero y el 20 de junio de 1239»¹¹. La catedral de Córdoba, la antigua Mezquita Aljama, se constituyó en la primera de las sedes episcopales andaluzas, lo que la convirtió en uno de los centros musicales más importantes de la música hispana, con la misión, entre otras, de educar a jóvenes de diversas clases sociales en el arte y la ciencia musicales, al servicio y magnificencia de los oficios litúrgicos, destacando entre ellos Fernando de las Infantas, genial músico cordobés (c. 1534-1610), que anduvo por tierras italianas durante gran parte de su vida, pasando 25 años de ella en Roma. Para el gran erudito norteamericano Robert Stevenson, De las Infantas «Para reforzar aún más el simbolismo musical,... elabora un canon en espejo con las dos voces inferiores. Pero de nuevo, siguiendo otro tipo de *magia contrapuntística española*, el despliegue de su arte hasta llegar a este motete culminante -Se refiere al motete a8 del tercer libro de motetes, basándose Stevenson en el editor inglés Bruno Turner-»¹². La importancia de De las Infantas radica en su arte, lo que le llevó a gozar de una gran influencia en el orbe occidental, como lo demuestra su amistad con el papa Gregorio XIII y con el monarca hispano Felipe II, tanto que escribió a los dos dirigentes para salvaguardar el canto gregoriano, amenazado por las innovaciones de Palestrina, en contra de la revisión de los libros de canto litúrgico que estaba realizando el

¹¹ *La catedral de Córdoba*. pp. 335-338.

¹² STEVENSON, Robert, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Nota 14 de la segunda parte *Otros maestros de capilla*. pp. 361-363. La cursiva es del autor.

compositor italiano. De las Infantas obtuvo éxito en su defensa del canto gregoriano¹³, siendo una muestra de la importancia de una institución clave para el devenir de la música religiosa en concreto y de este arte en general, como fueron las capillas de música de las catedrales españolas y de las principales iglesias, que llevaron a cabo «copias» en su seno para difundir la educación musical entre diversos sectores sociales de las poblaciones de los reinos españoles y de esta manera perpetuarse a lo largo de los siglos con la participación de estas capillas y los ministriles formados en ella tanto para las celebraciones litúrgicas en el interior de los templos como en las manifestaciones religiosas populares en las calles de las poblaciones, principalmente en la festividad del Corpus Christi, en su Octava y en la Semana Santa.

Asentados los cristianos en los territorios de la Andalucía del Guadalquivir, conquistado el reino nazarí, descubierta América, colonizadas estas nuevas tierras y traídas sus riquezas para disfrute de la corte hispana, construidas nuevas catedrales y consagradas antiguas mezquitas al culto cristiano; alcanzando la música un alto grado de desarrollo, principalmente en catedrales e iglesias, entidades que la emplearon en la liturgia cotidiana y en las ocasiones solemnes, con una infraestructura que solamente ofrecían los templos o los palacios de los grandes, se fue organizando la manera de utilizar y difundir las composiciones creadas, para las que era necesario un maestro y director, voces e instrumentos, que ensayaran conjuntamente e interpretaran las partituras compuestas expresamente, en numerosas ocasiones, para una catedral concreta o un templo determinado. Todo esto desembocó en la aparición de las capillas de música, estructuras que fueron desarrollándose durante siglos, teniéndose noticias de ellas en el último tercio del siglo XIV en la residencia papal, tanto en Aviñón como, posteriormente en Roma, enraizando sus antecedentes en las *schola cantorum*, como indica Samuel Rubio, manifestando el profesor leonés que esta institución existía «en Roma muchos antes de

¹³ Además de la extensa nota 14 de la obra de Stevenson, se hace eco de este hecho el prestigioso musicólogo malagueño Rafael Mitjana en su obra *Don Fernando de las Infantas. Teólogo y Músico*. Madrid, 1918; Martín Moreno en *Historia de la música andaluza*. p. 159; y Francisco Román en *Las calles de Córdoba*. Córdoba, 2005. p. 245.

san Gregorio Magno»¹⁴, copiando la estructura de la capilla pontificia las catedrales europeas durante los siglos XV y XVI, principalmente en este último, y perfilándose con la organización que se mantuvo durante siglos para su correcto funcionamiento.

Hablar de la capilla de música es recurrir, como todos los investigadores actuales, al padre Samuel Rubio Calzón, en su volumen *Historia de la música española. 2. Desde el «ars nova» hasta 1600*. Para el musicólogo y organista agustino «La capilla es un grupo de cantores, más bien pequeño, compuesto de niños y adultos, más o menos especializados en el canto, que bajo la dirección y enseñanzas de un «maestro» tiene la misión de interpretar la música polifónica vocal en los actos litúrgicos del culto divino. De ella formaron parte, desde tiempos remotos, uno o más organistas, y en época más reciente otra suerte de instrumentistas, englobados todos bajo la denominación de «capilla de ministriles», presididos, a veces, por un director propio, que no incidían en el organista». Rubio destaca varias cualidades de estas capillas que serían una constante durante siglos y que afectaron, principalmente, a las catedrales importantes que contaban con numerosos recursos en sus fábricas y a las iglesias con economías saneadas. Una de estas constantes viene definida en el siguiente párrafo de Rubio: «Este grupo varía según las posibilidades económicas de cada cabildo y también según las corrientes imperantes en cada época y región»¹⁵. Y esta variabilidad es la que permitió que pequeñas iglesias pudieran contar, de manera puntual, con músicos y cantores sin necesidad de mantenerlos durante todo el año ni preocuparse de su formación, pagando sólo lo estipulado para las ceremonias religiosas o el acompañamiento por las calles de la población de las manifestaciones importantes. En ocasiones, estos ministriles ambulantes, o pertenecientes a centros catedralicios o iglesias que podían mantenerse el coste de una capilla de música, tenían unas exigencias económicas que no podían satisfacer las fábricas parroquiales, teniendo los concejos municipales que responder o incrementar los emolumentos para un mayor realce de las principales festividades religiosas.

¹⁴ RUBIO, Samuel, *Historia de la música española. 2. Desde el «ars nova» hasta 1600*. Madrid, 1988. p. 14.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 13 y 14.

2. La capilla de música en tierras cordobesas

A estos vaivenes económicos se tuvieron que enfrentar durante siglos un gran número de parroquias cordobesas, principalmente de la provincia, dependiendo, en ocasiones, de unas mejores perspectivas económicas de los reinos españoles o de debacles meteorológicas o sanitarias, además de las guerras, frecuentes durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Entre estas poblaciones se encuentra Castro del Río, que vio cómo a lo largo de diferentes centurias tuvo que hacer frente el concejo municipal a los gastos ocasionados por las principales manifestaciones religiosas, destacando entre ellas la festividad del Corpus Christi, su Octava y la Semana de Pasión, primando el interés colectivo porque se celebraran estos eventos a los que la población solía acudir en gran número.

Para tener un conocimiento más global de la institución fundamental que fue tanto en el terreno religioso como cultural y pedagógico, la capilla de música, hay que recurrir nuevamente a las investigaciones del padre Samuel Rubio, que, en un compendio final de la primera parte del capítulo I, dedicado a las capillas musicales en los siglos XV y XVI, concluye: «Resumiendo: las capillas se componían de los siguientes elementos: un maestro o director, ayudado en algunos lugares por un segundo o teniente de maestro; un número más o menos grande de cantores entre niños y adultos, destacándose entre lo segundos cuatro solistas, uno por voz; uno o más organistas; un grupo musical de viento conocido por «capilla de ministriles»¹⁶.

La capilla de música fue el eje principal sobre el que giró la cultura musical sobre todo en el Renacimiento y el Barroco. La estructura tan sólida sobre la que se asentaba determinó que la música se proyectara sobre las diferentes capas sociales de las poblaciones. La necesidad de contar con un número importante de voces e instrumentistas o ministriles, a un precio suficiente para que tanto las instituciones eclesiásticas como los concejos municipales pudieran sufragar sin que fuera oneroso para las economías de ambas entidades fue una constante. Es por ello que los maestros de capilla de las catedrales y parroquias, así como el clero, tuvieron intereses en que se efectuará una «copia» o enseñanza de individuos con interés en la

¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

música, que pasarían a formar parte de esta capilla, en concreto o de otra institución religiosa, y de los ministriles itinerantes que ofrecían sus servicios a cualquier parroquia con necesidad de contar con músicos que ofrecieran calidad en las solemnidades principales del calendario litúrgico cristiano, como hay constancia documental que sucedió en la villa de Castro del Río en el siglo XVII.

Pero reflejo de todas las parroquias de la capital del reino de Córdoba y las poblaciones que pertenecían a ella fue la catedral cordobesa. La antigua Mezquita Aljama, ahora transformada en el templo religioso principal de la diócesis se situó en centro referente para estas iglesias, ejerciendo la catedral cordobesa el magisterio para las composiciones que se interpretaban en su interior, y la participación, en ocasiones de urgencia, en las celebraciones religiosas de otras poblaciones cordobesas y en la formación de músicos que pasaron a formar parte de las capillas musicales de los principales núcleos de población de Córdoba.

En Córdoba, como en todas las catedrales de los reinos hispanos, la música religiosa ocupó un lugar preeminente dentro de la estructura eclesial, siendo el centro en el que durante varios siglos la música tuvo un desarrollo fundamental, lugar donde se compuso la mayoría de las obras musicales durante centurias, sitio de formación de músicos y espacio vital económico para el mejor y más completo crecimiento de este arte que, puesto al servicio de la Iglesia, lo mantuvo y difundió.

Córdoba fue una ciudad privilegiada y el cabildo catedralicio constituido tras la toma de la ciudad por Fernando III fue, según Juan Rafael Vázquez Lesmes, una continuidad de la escuela de música arábigo-andaluza¹⁷.

¹⁷ El historiador cordobés apunta en *La capilla de música de la catedral cordobesa* (Boletín de la Real Academia de Córdoba. Núm. 110. Enero-junio 1986): «La tradición musical de la escuela arábigo-andaluza de implantación en Córdoba durante el período de dominación musulmana, es de suponer, tuvo su continuación después que las huestes del rey Fernando el Santo se apoderaran de la ciudad califal en 1236 y su cabildo catedralicio recogiera el guante, mostrando especial predilección en fundar una capilla de música que pudiera competir con las establecidas en los centros metropolitanos del resto de España». p. 114. En este sentido abunda Antonio Martín Moreno cuando habla de la Escuela de Córdoba, aventurando el catedrático granadino que «si se confirmase con posteriores investigaciones que el manuscrito es auténtico -en referencia a un documento escrito por un tal Virgilio Cordubensis, al que nos referimos anteriormente-, resultaría que Córdoba fue la primera ciudad de Europa en la que se enseñaba públicamente la

Si a esto se le suma la riqueza que fue acumulando la catedral cordobesa por donaciones de tierras y la obligación difundir y proclamar los postulados de la Iglesia Romana en los momentos trascendentales de la Contrarreforma, poniendo a disposición de esta lucha todos los medios, entre ellos la música, se entenderán los esfuerzos realizados por el cabildo para potenciar las capillas de música, dedicándole parte de sus ingresos, además de, para hacer frente a la supremacía artística de otras capillas catedralicias, pugna o rivalidad a la que no se pudieron sumar, por el alto coste económico que ello suponía, capillas musicales de iglesias o conventos de religiosos que no podían mantener, ni siquiera, músicos o voces de manera permanente, como se verá en el caso concreto de Castro del Río.

A esta riqueza musical, en cuanto a estructura, habría que añadir que los reinos andaluces conquistados no sólo se adaptan prontamente a las incipientes estructuras musicales catedralicias españolas, contribuyendo posteriormente a la fijación definitiva de la capilla musical española, que alcanzará sus siglos de mayor gloria durante las centurias del XVII y XVIII, aunque ya en el siglo musical español por excelencia, el XVI, aportó lo mejor de los compositores españoles -a excepción del abulense por excelencia, Tomás Luis de Victoria-, como bien dice el padre Samuel Rubio: «Es sin duda la región privilegiada, la que puede presumir con toda justicia del grupo más relevante. De aquí son, en efecto, Cristóbal de Morales, Pedro Fernández de Castillejo, Francisco y Pedro Guerrero, Juan Navarro y Fernando de las Infantas -el compositor cordobés que para Rubio fue «famoso, tristemente como teólogo; célebre como compositor»¹⁸. Precisamente, De las Infantas fue el único de estos compositores «de renombre internacional» que no perteneció a ninguna capilla música¹⁹.

Toda esta riqueza y estructura se sintetizan, según Vázquez Lesmes, coincidiendo con Rubio Calzón, en una organización que ya recoge el cabildo catedralicio cordobés bajo la mitra del obispo Rojas

ciencia del *organum* o música a varias voces, lo cual no sería absurdo si pensamos que también fue Córdoba la primera ciudad europea de la que tenemos noticia que contaba con una escuela de música, un primer conservatorio, ya en el siglo IX, el fundado por Ziriab». *Historia de la música andaluza*. pp. 53-56.

¹⁸ *Historia de la música española*. 2. Desde el «ars nova» hasta 1600. p. 570.

¹⁹ GARCÍA-VILLOSLADA, Ricardo, (dir.), *Historia de la Iglesia en España*. Tomo III, pp. 553-558. Madrid, 1980.

y Sandoval, quien, en 1563, aprueba un estatuto donde «se establecen los deberes del maestro de capilla, organista, cantores y ministriles así como los comunes de asistencia a coro durante los domingos, días de fiesta, algunas vísperas de estos, determinados sábados y octavas y a las procesiones generales con asistencia del cabildo²⁰. Con esta directriz nacida en los órganos de poder de la catedral de la ciudad de la Mezquita en la segunda mitad del siglo XVI, se establecen unas normas que numerosas parroquias emplearon durante varios siglos para enriquecer la liturgia católica en el templo y hacer más atractivas y singulares las manifestaciones religiosas en las calles de los pueblos de la diócesis cordobesa.

Esta estructura, manifestada en el estatuto firmado por Rojas y Sandoval, se adaptará a las iglesias cordobesas con algunas modificaciones, dependiendo del poder económico de las fábricas parroquiales y el calendario religioso propio de cada población, aunque manteniendo, como pilar fundamental en las capillas musicales de los pueblos cordobeses al organista -a la vez maestro, en algunas ocasiones-, cantores, ministriles y las fiestas religiosas principales anuales católicas.

3. Características de la capilla de música

Respecto al maestro de capilla, que tenía en la sede catedralicia de Córdoba, al igual que en las catedrales de los reinos hispanos, la obligación de enseñar a los niños o mozos de coro, y componer chanzonetas y villancicos en las festividades principales de la Iglesia, como el Corpus o la Navidad, hemos de destacar y adelantar que, según estas costumbres, hasta los años 20 del pasado siglo XX, un organista y compositor nacido en la villa del Guadajoz, Daniel Rodríguez Navajas, es el autor de la partitura del célebre *Ora en el Huerto Jesús*, que se continúa interpretando en los quinaros de las hermandades de Semana Santa castreña, con letra de José Orellana del Moral, coadjutor de la parroquia de Espejo (Córdoba), firmada en Castro del Río el día 26 de marzo de 1924²¹, en clara tradición con las

²⁰ *La capilla de música de la catedral cordobesa*. pp. 119-120.

²¹ VENTURA GRACIA, Miguel, *La hermandad del Nazareno en la Semana Santa de Espejo (1632-2008)*. Córdoba, 2008. p. 287. También el estudioso de la música castreña Francisco Morales Basurte lo identifica como autor de la música de la

obligaciones del maestro de capilla, ocupación que en ocasiones recayó sobre el organista.

Otra de las características de la capilla de música es su composición por personas pertenecientes al sector eclesiástico y por seglares²². Este hecho, motivado por la necesidad de acudir a músicos seculares formados para dar mayor realce a las celebraciones litúrgicas y a las principales festividades religiosas con las composiciones musicales, fue fundamental para conservar la música sacra en las manifestaciones religiosas más populares, en las fiestas en las que la Iglesia, durante siglos, ha hecho más hincapié: Corpus Christi, su Octava, Navidad y Semana Santa. Una muestra de este hecho en el trasvase de responsabilidad cultural y la asunción de la misma es el Coro de Capilla de Semana Santa de Castro del Río, en cuanto a música sacra del Tiempo de Pasión en la población del Guadajoz; con respecto a las otras colaboraciones religiosas ha sido el pueblo el que asumió esta responsabilidad guardando la letra de los himnos litúrgicos mientras que los músicos de la población se responsabilizaron de perpetuar las partituras de estas composiciones, aprendidas siglos atrás cuando los maestros de capilla, frecuentemente provisionales y forasteros, enseñaban a los componentes de las mismas para participar en estos eventos.

Característica también de los miembros de la capilla de música fue la pertenencia al clero. Muchos de ellos, principalmente en las voces, eran sacerdotes pertenecientes a la parroquia, con el cargo de sochantre. El sochantre, en los *Estatutos de la Sancta Yglesia de Córdoba*, recogidos por fray Bernardo de Fresneda en 1577, según publica Vázquez Lesmes en su obra citada anteriormente, debía tener buena voz y ser diestro en el canto²³.

composición religiosa de Semana Santa *Huerto* -idéntica partitura a la citada por Ventura Gracia-, en su obra *Raíces. Disertaciones y artículos sobre tradiciones músico-vocales de Castro del Río*. Baena, 2008. p. 63.

²² *La capilla de música de la catedral cordobesa*. p.121.

²³ Es Juan Rafael Vázquez Lesmes quien recoge en su trabajo, fundamental para el estudio de las capillas de música en Córdoba *La capilla de música de la catedral cordobesa*: «Aparte de la institución del cargo de chantre, desde los inicios de la fundación del cabildo, conllevando la enseñanza del canto, en los primeros estatutos recopilados, denominados de Pérez Contreras, deán de la misma, que datan de 1430, se hallan alusiones al nombramiento de sochantre y a la enseñanza del canto y otras incidencias sobre los mozos de coro». p. 114. Abunda Vázquez Lesmes en este tema subrayando «Enmarcado dentro de las dignidades que lo componen (el cabildo

El sochantre seguía ocupando este cargo en la época dorada de las capillas musicales en las catedrales y templos importantes, siglos XVI y XVII, aunque ya en el XVIII competía con él cualquier cantor que tuviera «buena voz». Esta figura del sochantre mantuvo en la parroquial de la Asunción castreña las voces de la capilla, durante varios siglos y, aunque no es fácil identificar a los párrocos que desempeñaron esta misión en la parroquia de Castro del Río²⁴, sí se conoce, a través de Aranda Doncel, el desempeño específico de esta función por parte de don Gerónimo Mejía Jurado, quien fue clérigo capellán de la iglesia mayor castreña y «sochantre de la Yglesia Parroquial de esta villa»²⁵ en 1733, período en el que, precisamente, el cabildo catedralicio de Córdoba fue autorizado mediante una bula papal promulgada por Clemente XIII asignando a la capilla de San Acacio un salario anual de 4.000 reales de vellón vinculando una de las seis voces que mantenía específicamente a un sochantre tenor, percibiendo esta cantidad entre los seis cantores²⁶.

catedralicio), aparece la de chantre que, según rezan los estatutos: «el oficio de Chantre era antiguamente, el que haze aora el Sochantre, y ansí esta dignidad se proveya en personas de buenas bozes y muy diestros en el canto...». Es obvio suponer la importancia que la institución eclesiástica concede a la enseñanza del canto dentro de la propia constitución del cabildo, asignándole al chantre uno de los puestos más preeminentes de su escala jerárquica, aunque con posterioridad cambiara su misión, siendo sustituido por el sochantre». p. 115. También incide en este tema Martín Moreno: «Para la entonación de las piezas gregorianas estaba el sochantre» (*Historia de la música andaluza*. p. 129). Por sr parte, Luis Pedro Bedmar Estrada, en su obra *La música en la catedral de Córdoba a través del magisterio de Jaime Balius y Vila (1785-1822)*, (Córdoba, 2009), le dedica un apartado al cardo del sochantre, definiéndolo como quien «tiene la función de guiar el canto llano en los oficios litúrgicos en las catedrales», continuando el profesor cordobés con la definición que Mariano Pérez incluye en su *Diccionario de la música y los músicos* (Madrid, 1985. Vol. 3. p. 205): «teniendo a su cargo el canto de las antífonas gregorianas y la entonación de los salmos, himnos... y de otras partes gregorianas» (pp.169-170).

²⁴ Desde el siglo XIII hasta 1891 la iglesia de la Asunción fue la única parroquia existente en Castro del Río. ARANDA DONCEL, Juan, *Estudio histórico del barrio de la Villa*. Baena, 1987. p. 87.

²⁵ *Ibid.*, p. 151.

²⁶ *La capilla de música de la catedral cordobesa*. p. 127. Precisamente esta bula papal atribuye, a su vez, 6.600 reales de vellón a la capilla de Santa Inés de la catedral de Córdoba, cuya capellanía fue erigida por el arcediano de Castro Rodrigo Méndez de Morales, a finales del siglo XV (p.125).



Panorámica de la villa de Castro del Río (foto Sánchez Moreno)

Todo ello no es óbice para que cualquiera de los prebendados, teniendo «buena voz», pueda ejercer su función en la capilla de música, condición que estuvo presente hasta el siglo XVIII.

Para participar como candidato para acceder a ocupar este solicitado puesto había que superar el expediente de limpieza de sangre²⁷, lo que pudiera ser la causa -aunque hay falta de estudios de estos casos- de la posible influencia, apuntada al principio, de la escuela arábigo-andaluza de música en la formación de las capillas musicales en las iglesias cordobesas durante las centurias del XIV y XV, en el sentido de *contratar* a músicos educados en las artes musicales procedentes de la cultura islámica de esta prestigiosa escuela para participar en las actividades religiosas de las capillas musicales, pesando más sus condiciones y capacidades técnicas que sus expedientes de limpieza para demostrar su condición de cristianos viejos.

4. La música de capilla en Castro del Río

Cuando Fernando III el Santo conquistó Castro del Río en 1240 la población se vio favorecida por el amparo del Fuero de Córdoba a partir del año siguiente, erigiéndose de inmediato la iglesia de la Asunción, una de las más antiguas del obispado recién constituido en la antigua capital del califato omeya. Con la entrada de los castellanos comenzó a escucharse en el Guadajoz, por primera vez, la música religiosa cristiana, en concreto el canto gregoriano.

En Castro del Río se sustituye el *adzam* o llamada a la oración musulmana, que se realizaba desde el alminar de la mezquita situada en la población, cercana a la fortaleza almohade del siglo XII, y comienza a interpretarse el canto gregoriano en la iglesia parroquial de la Asunción edificada sobre la mezquita²⁸, traído por el clero y los religiosos que acompañaron a Fernando III el Santo en sus conquistas territoriales por el reino de taifa cordobés. Estos hechos determinaron

²⁷ Vázquez Lesmes menciona un caso extraordinario, el de Juan Peñafiel, a quien en 1719 el cabildo cordobés le concede licencia para que cante en la Mezquita-Catedral en Cuaresma «a pesar de no tener hechas las pruebas de limpieza», debido a la escasez de voces existente en los reinos hispanos. *Ibid.*, p. 131.

²⁸ Sobre la existencia de la mezquita ver ARANDA DONCEL, Juan, *La Villa de Castro del Río durante el siglo XVII*. Córdoba, 1988.

que la parroquial de Castro tuviera una actividad importante en la vida religiosa, formando parte de ella el canto gregoriano.

Las primeras notas musicales que se escucharon en la recién conquistada población del Guadajoz fueron las de este tipo de manifestación musical, al igual que en la consagrada iglesia de Santa María –la Mezquita aljama cordobesa–, en la que las notas del *Te Deum* sonaron por primera vez en el espacioso templo ubicado en la orilla derecha del Guadalquivir.

Una de las primeras decisiones de los responsables de la iglesia parroquial de la Asunción de Castro del Río fue la activación del canto religioso, como elemento de atracción hacia la población cristiana que se asentó a orillas del Guadajoz y a los musulmanes que se quedaron en la antigua fortaleza de Qasruh, bautizada como Castro²⁹. Las primeras manifestaciones musicales en la parroquia de la Asunción fueron de carácter vocal, con obras en canto gregoriano, implantado en España, como se indicó anteriormente, a finales del siglo XI, pero sin pasar por los vaivenes históricos que esta modalidad padeció en los reinos cristianos de las mesetas y el norte de la Península Ibérica, sino ya asentado y asumido perfectamente por la iglesia hispana, tanto el destinado para la misa como para el oficio divino³⁰.

A estas manifestaciones vocales se les unió, con el tiempo, la musical, principalmente interpretadas por el *instrumento*, como era conocido el órgano, al que se fueron añadiendo, conforme pasaba el tiempo, instrumentos musicales de viento -la cuerda se sumó en la interpretación más tardíamente-. Con estos elementos, voces e instrumentos, se fue conformando también el núcleo de las capillas musicales en Castro del Río, con miembros eclesiásticos y seculares, estos últimos tanto en los planos del canto como en el de la interpretación musical.

²⁹ Manuel Nieto Cumplido documenta la existencia de musulmanes en la población del Guadajoz al principio de la segunda mitad del siglo XIII en *Historia de Córdoba II. Islam y Cristianismo*. Córdoba, 1984. p. 187. «Musulmanes de las aljamas de... Castro del Río... los encontraron labrando tierras de cristianos en 1260».

³⁰ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, *Historia de la música española. I. Desde los orígenes hasta el «ars nova»*. Madrid.2006. Cuarta reimpresión. pp. 217-255.

5. Las capillas

Las primeras noticias que se poseen de música de capilla en Castro del Río proceden de 1592, en las que Aranda Doncel recoge de las cuentas de la fábrica parroquial de la Iglesia de la Asunción el costo «por cantar la Pasión y rezar el salterio delante del Santísimo», a cargo de los clérigos de la parroquial castreña. Estos datos aportan una visión de una capilla musical característica de una iglesia con unos importantes ingresos gestionados por el obrero de la fábrica parroquial, el presbítero Cristóbal Ruiz Lopera de Contreras, clérigo y mayordomo de dicha fábrica³¹, aunque antes de 1573, fecha en la que el médico Antonio Núñez otorga testamento, manda que se diga una misa solemne por su alma y se «tañan a la dicha misa los órganos»³², por lo que se ha de creer que el núcleo de la capilla de música es anterior a los años finales del XVI. Este instrumento hubo de quedar fuera de servicio por deterioro, construyéndose uno nuevo, ya que el 17 de agosto de 1653 Francisca Bravo, vecina de Córdoba, firma un documento como fiadora para la construcción, por parte de su marido, Diego Paniagua, de un órgano para la iglesia de Castro del Río³³.

En estos últimos años del XVI Córdoba goza de una extraordinaria situación económica y demográfica, que se traduce, entre otras decisiones importantes, en la creación en la ciudad de las Caballerizas Reales por orden de Felipe II (alcanzando el caballo español seleccionado por Diego López de Haro, primer caballero en Córdoba, sus parámetros raciales por los que fue admirado en toda Europa a partir de los últimos años del siglo XVI), en un momento en el que la ciudad y provincia disfrutaban de un aumento poblacional, entre otros motivos, por la llegada de los moriscos granadinos deportados tras la sublevación de diciembre de 1568 en las Alpujarras,

³¹ ARANDA DONCEL, Juan, *La Semana Santa de Castro del Río. Cinco siglos de historia*. Córdoba, 2003. p. 39.

³² ARANDA DONCEL, Juan, «Castro del Río en el último tercio del siglo XVI». VV.AA. *Castro del Río. Bosquejo histórico de una villa andaluza*. Córdoba, 1986, p. 80.

³³ CEA GALÁN, Andrés, y CHÍA TRIGOS, Isabel, *Órganos en la provincia de Córdoba. Inventario y catálogo*. Córdoba. Granada, 2011, pp283-284. Diego Paniagua o Diego Ruiz Paniagua pertenece a una familia de organeros, siendo hijo del constructor de órganos del mismo nombre. Se les reconoce la autoría de los órganos de las iglesias de Santiago y de San Miguel, ambos en Córdoba.

incremento demográfico que en Castro del Río es significativo, llegando a contar en 1589 entre moriscos libres -la gran mayoría- y esclavos -20- con más de 130 personas³⁴, lo que se tradujo en un aumento de mano de obra en sectores tan productivos como la seda y la huerta en la vega del Guadajoz.

Esta boyante economía también repercutió en la fábrica parroquial castreña, en una época en la que el estamento eclesiástico musical de la catedral cordobesa contó con una gran estabilidad, como lo refrenda la permanencia en el cargo de maestro de capilla en la sede catedralicia de Jerónimo Durán de la Cueva, quien ejerció el magisterio durante 47 años (1567-1614), siendo la persona que más tiempo permaneció en el mismo y el primer maestro del que se conserva en los archivos de la catedral de Córdoba³⁵ composiciones musicales escritas expresamente para la misma.

Durante este período de bonanza, la iglesia de la Asunción castreña desembolsa, a cargo de la fábrica parroquial, la cantidad de cuatro reales a cada uno de los seis clérigos que rezaron el salterio Jueves y Viernes Santos delante del Santísimo, como se ha comentado anteriormente, mientras que «los que reñan y cantan las quatro pasiones de la semana santa», recibieron, cada uno, dieciséis reales. El poder económico de la parroquia de la Asunción castreña se acentúa también en las solemnidades de los cultos, destacando la música de órgano y su acompañamiento con el coro de «unos órganos grandes»³⁶ en los que interpretaba un organista pagado, a su vez, por los fondos de la parroquia³⁷.

Tanto el organista como las voces recibirían este salario «en cada un año», como refiere Aranda Doncel, lo que significaría que la misma fábrica parroquial mantendría una capilla de música de manera

³⁴ ARANDA DONCEL, Juan, *Los moriscos en tierras de Córdoba*. Córdoba, 1984. p. 113.

³⁵ En *La música en la catedral de Córdoba bajo...* p. 98. Bedmar Estrada remite al trabajo de Manuel Nieto Cumplido «Maestros de capilla de la catedral de Córdoba», en *Boletín de la Confederación Andaluza de Coros de 1995*. Córdoba. 1995.

³⁶ *La Semana Santa de Castro del Río. Cinco siglos de historia*. p. 39

³⁷ *Ibid.*, p. 39. Aranda Doncel toma estos datos de las *Visitas generales*. Castro del Río. Testamento del beneficiado Juan López de Illescas, en el Archivo General Obispado de Córdoba. Precisamente el licenciado Juan López de Illescas funda en 1557 en Castro del Río el hospital de San Juan de Letrán, para acoger a enfermos pobres, donando en su testamento su vivienda para dicho fin (en Aranda Doncel. *La villa de Castro del Río en el último tercio del siglo XVI*. pp. 36 y 101-102).

permanente a su cargo en esta época en la que los ingresos eran sustanciosos y a imagen de la catedral cordobesa y de otras parroquias importantes tanto de la capital como de la provincia, como el caso de la parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción y Ángeles de Cabra (Córdoba)³⁸. Esta primitiva capilla de música de Castro del Río, mantenida por la iglesia local, es un claro ejemplo de cómo funcionaba esta institución, con una estructura que bajo el mando del sochantre, que ejercía de maestro, contaba con un esquema simplista, en apariencia, pero resolutivo en cuanto a adecuar la música a las liturgia y a las necesidades especiales de ciertas fiestas religiosas, contando, en este esquema simple, con las figuras del organista y los cantores, suficientes para realzar estas manifestaciones. Aunque en ocasiones la parroquia necesitaba de apoyo que los mismos eclesiásticos no podían prestar, ya sea porque no poseían los conocimientos técnicos suficientes, ya porque el número de componentes, principalmente en cuanto a músicos se refiere, más que entre cantores, para mayor realce de las ceremonias litúrgicas, que se necesitaban era inferior.

Es la Semana Santa, principalmente, la que en Castro del Río, en las centurias privilegiadas para la música de capillas del XVII y el XVIII, necesita de más componentes para estas instituciones, como refiere Aranda Doncel, «ante la costumbre de acompañar los pasos titulares de las hermandades con capillas de música que entonan el *Miserere* a las imágenes de Cristo y el *Stabat Mater* a las de la Virgen. Sin duda, la presencia de instrumentos musicales y cantores contribuye de manera decisiva a engrandecer y a dar una mayor solemnidad a la estación de penitencia³⁹». La pujanza económica, en próximo declive, principalmente tras la expulsión de los moriscos de España, afectando a los de Córdoba, y por lo tanto a los que habitaban en Castro del Río, en 1610, quienes el 10 de febrero de este año, partieron hacia el puerto de Sevilla junto a los moriscos de Cañete de

³⁸ En un interesante trabajo titulado «Un aspecto ignorado para la historia: la música en la vida local. La capilla de música de Ntra. Sra. de la Asunción y Ángeles de Cabra (Córdoba)», de José Luis Ruiz Vera, aparecido en *Encuentros de Historia Local. La Subbética*. Córdoba, 1990. pp. 252-255. Ruiz Vera se refiere a la creación de la capilla de música de esta localidad de la Subbética cordobesa, entre los años 1574 y 1577, casi paralela a las primeras noticias de las que existen en Castro del Río.

³⁹ *La Semana Santa de Castro del Río. Cinco siglos de historia*. p. 167.

las Torres y Villafranca⁴⁰, hizo que no se pusieran muchas cortapisas a la contratación de músicos y voces para constituir una formación de manera permanente, a imagen de la catedral cordobesa y de otras iglesias principales de la provincia, evitando la dependencia de la oferta y la demanda que existió durante largos períodos de tiempo. Así, durante los primeros años del siglo XVII la fábrica parroquial de la Asunción castreña tiene en su nómina a un grupo de ministriles, lo que otorga tranquilidad e independencia para asumir con solvencia musical las principales fiestas del calendario litúrgico católico.

A los componentes de las capillas de música en las catedrales e iglesias se les acostumbraba a pagar su salario en dinero y/o en especie, principalmente en trigo. Así, Aranda Doncel⁴¹ ofrece una muestra de estas remuneraciones tanto en metálico como en otros bienes de las que se informa a través de las visitas generales que tienen lugar en 1624 en la parroquia de la Asunción. En ellas se refleja que «El organista de la dicha yglesia tiene de salario cada un año veinte y ocho fanegas de trigo. Los ministriles desta yglesia tienen de salario cada un año doce fanegas de trigo. Los ministriles desta yglesia tienen de salario cada un año diez mil maravedís». De estas cuentas se deduce que el organista formaría parte del clero parroquial.

Precisamente doce años antes se produce el mayor incremento de capellanes en Castro del Río⁴². En cambio, los ministriles, generalmente habitantes de la población, recibían, además, un estipendio en metálico.

Los instrumentos, de los que hay constancia documental, que utilizaban los ministriles en las ceremonias religiosas en Castro del Río eran en la chirimía, el bajón e incluso la gaita⁴³.

Además de la participación musical en los oficios y en las tres procesiones que tenían lugar en la Semana Santa castreña (Vera Cruz, Soledad de Ntra. Sra. y Jesús Nazareno) la festividad del Corpus

⁴⁰ ARANDA DONCEL, Juan, *Moriscos y cristianos en Córdoba. El drama de la expulsión*. Córdoba, 2010. pp. 152-153.

⁴¹ *La Semana Santa de Castro del Río. Cinco siglos de historia*. p. 167-170.

⁴² *La villa de Castro del Río en el último tercio del siglo XVI*. p.115.

⁴³ ARANDA DONCEL, Juan, «Religiosidad popular cordobesa en el Barroco: la fiesta del Corpus en la villa de Castro del Río durante el siglo XVII». *Beresit. Cofradía internacional de investigadores*. Toledo, 1987. p.117. Además de en *La Semana Santa de Castro del Río...* p. 170.

Christi con su Octava acaparaban, fundamentalmente, las necesidades musicales de la localidad, para lo que era necesaria la colaboración monetaria del concejo municipal ante los elevados gastos que todos estos eventos músico-religiosos necesitaban. Uno de los primeros datos que se poseen de esta colaboración remonta a noviembre del 1632 y por sí mismo explica cómo recibían la formación los ministriles que habitaban en Castro del Río. Se trata de un chirimía, de nombre Pedro de Murcia, quien, según se recoge en las actas capitulares de la sesión del concejo municipal celebrada a primeros de noviembre de dicho año, este ministril se compromete a «hacer copia de ministriles y enseñar discípulos», para la festividad del Corpus y su Octava, por 400 reales anuales⁴⁴. De esta forma, junto a los ministriles a cargo de la parroquia o mantenidos conjuntamente tanto por la iglesia como por municipio, se recibía la formación entre los habitantes de la población, lo que en algunos casos permitía a ciertas personas incrementar sus ingresos anuales y a otras, procedentes de estratos sociales inferiores, alcanzar un oficio, que, durante largo tiempo, estuvo bien remunerado por la escasez de músicos para integrar las capillas musicales de las diferentes iglesias cordobesas, teniendo la oportunidad de cambiar de capilla o de localidad para ofrecer sus servicios a cambio de una remuneración mayor, casos de los que está llena la literatura científica sobre ministriles, del que es ejemplo un chirimía de Alcaudete (Jaén), llamado José de Guzmán, que un año después del ofrecimiento de Pedro de Murcia, llega a un acuerdo con el concejo municipal de la villa de Castro del Río, del que recibe unos emolumentos de 400 reales anuales para él y las «demás personas que tocasen los ynstrumentos necesarios» para participar en la procesión del Día del Señor, en su Octava y «a las demás que el concejo desta villa señalase»⁴⁵. Esto último demuestra el interés del concejo municipal por potenciar las capillas musicales en las principales festividades religiosas, incluyendo además, entre el desembolso económico, el arreglo de las calles por las que discurrían estas procesiones, lo que suponía un importante gasto del que se solían resentir las arcas municipales, llegando incluso a obligar al concejo a solicitar un préstamo para celebrar con todo «fausto» el Corpus, como sucede en 1635, y, en plena debacle económica del municipio, en

⁴⁴ *La Semana Santa de Castro del Río...* p. 170.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 168 y nota a pie de página 202.

1638 los responsables deciden pedir limosnas al vecindario, agravándose la situación dineraria en los años siguientes, motivada por la falta de alimentos y la aparición de la peste que hizo presencia en la capital en mayo de 1649, para pasar a Castro del Río, causa una gran mortandad en 1650⁴⁶.

6. El ministril Melchor de Leiva

Este interés por controlar la música y la formación de la misma por parte de las dos instituciones más importantes en cualquier ciudad o población española va a poner a prueba cuál de las dos tiene una mayor influencia o, en caso contrario, el equilibrio e interés común de concejo y parroquia para que las celebraciones religiosas tengan todo el esplendor. Esta situación se hizo real cuando el músico alcaudetense fallece inesperadamente en 1634, actuando rápidamente los mecanismos de enseñanza musical instaurados tanto por la parroquia como por el municipio. Efectivamente, un músico castreño, Melchor de Leiva será el responsable de la capilla de música de Castro del Río y de las intervenciones en las procesiones financiadas por el consistorio local. Esta capilla mantiene la estabilidad durante 16 años, en concreto hasta el año 1650⁴⁷, gracias a las asignaciones que tanto De Leiva como dos compañeros suyos reciben de ambas instituciones. Melchor de Leiva y los otros dos músicos castreños perciben de la fábrica parroquial de la Asunción doce fanegas de trigo anuales, además, y también a cargo de la iglesia, cobran cada uno al año diez mil maravedís. Estos emolumentos, tanto en especie como dinerarios, se suelen pagar cada seis meses, en julio y por Navidad⁴⁸.

El largo ciclo musical de Melchor de Leiva y sus dos compañeros finaliza teniendo que recurrir tanto la iglesia como el concejo a ministriles forasteros, situación muy común incluso en las capillas

⁴⁶ ARANDA DONCEL, Juan, *La Virgen de la Salud, patrona de Castro del Río*. Córdoba, 1987. pp. 36-37.

⁴⁷ Precisamente durante el último quinquenio en el que De Leiva estuvo al frente de la formación musical se produjo la debacle económica y demográfica motivada por la peste, que aunque finalizó con una alta mortandad en 1650, sus efectos aún perduraban en 1655, en el que las autoridades locales tenían problemas para el cobro de la alcabala por haber disminuido la población a causa de la citada epidemia. *Ibid.*, p. 46.

⁴⁸ *La Semana Santa de Castro del Río...* p. 170.

musicales de las catedrales más importantes, tanto para aumentar la calidad de la música en los cultos divinos como para mostrar la preponderancia de unas catedrales sobre otras e, incluso, en caso de necesidad, como el que se trata en la villa de Castro del Río. La situación la provoca la situación económica de las arcas municipales. Con la crisis sufrida a principios del verano de 1649 con el brote de peste bubónica padecido en el reino de Córdoba, que se acentuó, como se ha dicho, en 1650, año en el alcanzó su clímax, no pudo atender a las peticiones de Melchor de Leiva. El ministril castreño acusa al concejo de no hacer frente a la costumbre de «dar de salario y ayuda de costa a la copia de ministriles que avía en ella trescientos reales en cada un año y, por no poder pasar y sustentarse respecto de la cortedad deste salario, se descompuso y desizo la dicha copia de ministriles y a estado sin ella la yglesia y culto divino cerca de quatro años». El texto, recogido por Aranda Doncel en su enjundiosa obra *Jesús Nazareno y la Semana Santa de Castro del Río. Cinco siglos de Historia*, pertenece a las actas capitulares del concejo castreño fechadas el 7 de mayo de 1654. No tiene desperdicio ninguno, pues muestra que el equilibrio establecido entre concejo municipal e iglesia parroquial se rompió por la parte que más responsabilidad poseía con respecto a la población, en circunstancias, que ya se han comentado anteriormente, de catástrofe epidémica con la consecuente disminución de la población y situación de hambruna creada por la epidemia de peste, a la que posiblemente se añade el empobrecimiento demográfico y económico acaecido treinta años antes con la expulsión de los moriscos de la villa del Guadajoz. Al estar vacías las arcas municipales y no poder atender los compromisos adquiridos anteriormente, y sin que haya constancia de que la parroquia de Castro del Río manifestara su descontento por esta situación decidida por De Leiva, habiendo actuado la iglesia respecto a la situación de peste bubónica sufrida por la población siguiendo las directrices del obispado de Córdoba, cuya mitra ostentaba Domingo Pimentel de Zúñiga Requesens, autorizando el consumo de carne, como parte de una buena alimentación, aunque prohibiéndolo durante los viernes de la cuaresma de este triste año de 1650. El clero local también puso a disposición del concejo municipal, para luchar contra la epidemia que de forma tan virulenta afectó en este año a la población, las ermitas de San Benito, en los límites urbanos de Castro del Río y las de Santa

Ana, San Sebastián, San Roque, San Marcos y San Cristóbal, en el margen izquierdo del Guadajoz⁴⁹.

Aunque no hay constancia de si la parroquia de la Asunción intentó remediar la situación aumentando los recursos económicos para paliarla, las actas capitulares del 7 de mayo de 1654 muestran la clara decisión del concejo municipal de solucionar la situación creada por la decisión del ministril Mateo de Leiva⁵⁰. El cabildo contrató a un nuevo ministril, en esta ocasión de la ciudad de Granada, artista ducho en el arte de tocar el bajón, que formó un trío con un músico malagueño de nombre Pedro Clavijo y un vecino de Castro del Río, llamado Juan García Ambrosio, muestra de la labor formativa que la capilla de Melchor de Leiva había realizado durante sus 16 años de permanencia.

7. La música en la festividad del Corpus Christi

La simiente de músicos castreños continúa a lo largo de los años, manteniendo la música para el culto divino, tanto como instrumentistas como en voces, aunque cada vez más se contrataban cantores y ministriles locales, debido a la bajada del presupuesto destinado para estos menesteres por parte del concejo municipal, aunque en ocasiones extraordinarias se realizaban costosos pagos para traer capillas completas y prestigiosas, fundamentalmente en las procesiones del Corpus Christi, en las que se contrató la del convento cordobés de San Agustín, institución musical que en varias ocasiones de la segunda mitad del siglo XVII estuvo en Castro del Río⁵¹. Esta formación musical estaba compuesta por 11 frailes, lo que supuso unos gastos importantes debido al número de componentes, a los que se añadieron los derivados de la manutención de tan alta cifra de personas y los viajes, por lo que el ayuntamiento castreño decidió

⁴⁹ *La Virgen de la Salud, patrona de Castro del Río*. Córdoba, 1987. p. 43.

⁵⁰ Con el mismo nombre del progenitor de uno de los castreños más preclaros en la Edad Moderna, cuyo hijo, Juan de Leiva Cordobés, el que fue obispo de la diócesis de Almería desde 1701 y nacido en Castro del Río el 13 de julio de 1630, teólogo que donó a las dominicas de Scala Coeli de la población campiñesa una reliquia del *Lignum crucis*.

⁵¹ *La Semana Santa de Castro del Río...*, p. 170.

recortar las cantidades destinadas a estos menesteres a partir de 1667⁵².

Parece ser que la tónica imperante para poder realzar más los cultos en la Asunción y las manifestaciones religiosas en la calle fue la aportación económica, aunque no de manera proporcional, entre el consistorio, que asumía la mayor parte, la fábrica parroquial, también colaborando con importantes sumas dinerarias, y otros estamentos religiosos, como es el caso de las monjas dominicas descalzas del convento de Scala Coeli, que durante la centuria del seiscientos realizaron pequeñas aportaciones para la mayor exaltación del Día del Señor en Castro del Río. Precisamente la mayor parte de los gastos que conllevan la celebración de la festividad del Corpus corresponden a las danzas, seguidos de los ministriles y capilla de música que participan en la procesión. Es precisamente la festividad del Corpus la que está más necesitada de ministriles a lo largo del tiempo, solándose contratar para esta celebración músicos procedentes de otras ciudades de manera ocasional para esta fiesta y su Octava. Así, en 1631 el ayuntamiento de la población destinó para los ministriles procedentes de Córdoba que intervinieron en ambas procesiones unos 280 reales⁵³.

8. El esplendor de la capilla de música en Castro del Río

Ya en la segunda mitad del siglo XVII el concejo va recortando paulatinamente el dinero destinado a la música para el Corpus y otras festividades, aunque en ocasiones especiales no dudó en asumir los gastos de la participación de capillas de música de manera extraordinaria. Esto sucedió ya bien entrado el siglo XVIII, concretamente el 14 de septiembre de 1726, día en el que se celebra la Exaltación de la Cruz y en el que se trasladó la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno al nuevo templo que la hermandad había erigido, desde la ermita de Madre de Dios, donde se encontraba mientras se realizaban las obras. Este es un momento solemne para Castro del Río, acompañando a la imagen de Jesús Nazareno las autoridades municipales junto al clero y los religiosos del convento del Carmen y un gran número de habitantes. Para este evento el

⁵² «Religiosidad popular cordobesa en el Barroco...». *Beresit*. p. 126.

⁵³ «Religiosidad popular cordobesa en el Barroco...». *Beresit*, pp. 116-117.

consistorio castreño estipuló un montante de 150 reales para los músicos que se desplazaron desde Córdoba⁵⁴ para solemnizar aún más el traslado del Nazareno, la devoción más importante durante siglos en la villa del Guadajoz.

En 1740 es un nuevo ministril el que se incorpora a la capilla de la parroquial de la Asunción. Se trata de Juan Zamora, con domicilio en la calle del Baño⁵⁵.

A principios de la segunda mitad del XVIII el grueso de la música religiosa en Castro del Río recae en el clero de la localidad, lo que le confiere una suerte de continuidad, aunque sigue dependiendo de músicos seculares, principalmente en algunos instrumentos.

En la primera mitad del XVIII la iglesia de la Asunción cuenta con un organista, Pedro Morales, quien durante 26 años ejerció en el órgano parroquial, que desde 1730 se encontraba por encima de la sillería del coro, al que se entraba por la puerta principal⁵⁶. Morales, nacido en 1660, vivía en la Villa en el año 1710 con su esposa y formó, como organista, parte de la capilla musical de la Asunción, junto a Melchor de Morales, de 30 años y con banco clerical asignado a la iglesia, como bajonista, además de los ministriles Pedro de Ortega, de 65 años, casado y también vecino del barrio de la Villa, lugar donde habitaron la mayor parte de los miembros de la capilla, al principio, al igual que otro ministril, Pedro Moreno, y Fernando de Mármol, de 64 años, casado pero con residencia en los aledaños del barrio alto de Castro del Río, en la calla Casas Altas,⁵⁷. En estos años, a partir de 1710, la capilla de música se ve reforzada con un organista más, que inició un largo período en el ejercicio del *instrumento*, al que sucedió su hijo. Se trata de Francisco Redondo⁵⁸.

Melchor de Morales, Pedro Ortega y Pedro Moreno, junto a los organistas Pedro Morales y Francisco Redondo, marcan una época de esplendor en la capilla de música de la iglesia parroquial de la Asunción hasta el año 1736⁵⁹, fecha en la que se incorporan dos

⁵⁴ *La Semana Santa de Castro del Río...* pp. 145, 147 y 170.

⁵⁵ (A)rchivo (M)unicipal de (C)astro del Río. *Poblaciones y sociedad. Padrones, registros y censos.* Legajo 342.

⁵⁶ Rafael RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba.* Córdoba, 1983, p. 542.

⁵⁷ AMC. *Poblaciones y sociedades...* Legajo 342.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

nuevos músicos naturales de Castro del Río, quienes participarán, en ocasiones señaladas con la capilla. Son Luis de Aguilar y Salvador Portillo⁶⁰. Estos dos músicos, junto a Pedro Moreno, contratados por las capillas musicales de Castro y de las poblaciones cercanas, tocarán en la festividad del Corpus Christi de la vecina población de Espejo, distante unos 7 kilómetros de la villa del Guadajoz⁶¹, siguiendo la normal y cotidiana dinámica de continuo movimiento de ministriles para completar las formaciones musicales de instituciones religiosas de otras poblaciones.

En el año 1753, ya como notario mayor de la Vicaría de la iglesia parroquial de la Asunción, Melchor de Morales, participa como ministril en las actividades musicales religiosas, percibiendo por ello quinientos cincuenta reales, además de dos mil doscientos reales por ejercer la función notarial. En apoyo a De Morales, durante las funciones religiosas en las que participaban los ministriles, participaba un bajonista, también presbítero de Castro del Río, que recibía un estipendio por tocar el instrumento, de quinientos cincuenta reales de vellón, al igual que Melchor de Morales. También la fábrica parroquial de la Asunción asumía, para mayor decoro de las solemnidades litúrgicas, el sueldo anual de otro ministril, de nombre Baltasar de Molina, que recibía un total de seiscientos cincuenta reales de vellón, y el de otro ministril castreño Baltasar Millán Salido⁶².

El presupuesto de la parroquia de la Asunción se aumentaba con el sueldo del organista, Francisco Redondo, que recibía un total de setecientos reales de vellón. A esto había que añadir los extraordinarios que desembolsaba para las procesiones del Corpus Christi, solemnidad que necesitaba de más artificios musicales,

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ VENTURA GRACIA, Miguel, *Espejo. Trazos de su historia*, p.290. El historiador local, en el artículo *La capilla de música de la parroquia de Espejo: una institución eclesiástico-cultural entre el Antiguo y el Nuevo Régimen*, destaca: «Hasta el último cuarto del setecientos había sido frecuente contratar a músicos de poblaciones vecinas –especialmente de Castro del Río, Montilla, o la propia capital- para realizar en Espejo algunas de estas celebraciones religiosas. Se sabe que hacia el año 1739 músicos instrumentistas de la Villa del Guadajoz con dos bajones y una chirimía, se desplazan a ésta para acompañar a Su Majestad, recibiendo por sus servicios setenta reales de vellón».

⁶² AMC. *Poblaciones y sociedades...* Legajo 342.

normalmente contratando a ministriles de los pueblos vecinos, y que contaban con el sufragio, en parte del Consistorio castreño⁶³.

La segunda centuria del siglo XVIII y el primer cuarto del XIX suponen en la catedral de Córdoba años de estabilidad y de fecunda creación, sobresaliendo la figura del maestro de capilla Jaime Balius y Vila, a pesar de los avatares de la invasión francesa. En Castro del Río, la pragmática de Carlos III y la postura de los obispos ilustrados sobre la Semana Santa crearon tiempos de incertidumbre, pagando la música también sus consecuencias, como es el caso de la prohibición a las dominicas descalzas de Scala Coeli de la población, por parte del obispo Martín de Barcia, en 1758, de la música en el templo conventual durante la Semana Santa⁶⁴.

9. Un hecho singular en la villa de Castro del Río: las «Funciones de los gremios»

Sin embargo, cuatro años más tarde, los gremios de Castro del Río le dedicaron funciones a la Purísima Concepción de María, que tuvieron lugar durante los días 28 y 29 de agosto de dicho año de 1762, aunque los actos comenzaron el día 25 a las doce de la mañana⁶⁵. En el desfile de los gremios de la población campiñesa la música tuvo un protagonismo importante, no solo como gremio, al que representaba la imagen del rey David, con barba larga y una tarjeta que llevaba pintada un arpa, «papeles del solfa y otras cosas de música» y el mote «Señora como alabaron/ a Dios tus dulces canciones/ así ya más fervorosos/ te alaban los Españoles»⁶⁶. La participación de los músicos castreños o avecindados en la población es evidente; el gremio representa a todos los profesionales de este arte, tanto a los que pertenecen al ámbito religioso, como a los que fluctúan en las dos orillas, la divina y la profana. No es de extrañar que estos vistosos actos que se festejaron en Castro del Río ante la euforia por la

⁶³ (A)rchivo (G)eneral de (S)imancas. *Respuestas Generales del Catastro del Marqués de Ensenada*. AGS CE RG LIBRO 126 ff. 217-219. Madrid. 1754.

⁶⁴ *La Semana Santa de Castro del Río...*, p. 184.

⁶⁵ Manuscrito intitulado. *Funciones que los Gremios de esta Villa de Castro el Leal del Río dedicaron a la Pura y limpia Concepción. Año de 1762*. Propiedad del Ayuntamiento de Castro del Río. Añade «se dispararon (haciendo armonioso ruido las campanas) cohetes voladores».

⁶⁶ *Ibid.*

proclamación de la Purísima Concepción de María como patrona de España, promovida por el monarca Carlos III dos años antes de los festejos castreños y el respaldo del papa Clemente XIII⁶⁷, tuviera el respaldo de los gremios de la villa del Guadajoz y de su consistorio para realizarlos con todo el esplendor que desencadenó la proclamación, perviviendo en la actualidad la hermandad de la Aurora⁶⁸. Una muestra del esfuerzo que se realizó en estas funciones por parte de la organización y de los músicos, que tuvieron que contar con toda seguridad con el refuerzo de compañeros foráneos, fue la construcción en una carroza con «Su traza era el monte de Sión, y las torres de David, atributos de María Santísima», toda ella cubierta de verde, en las que iban ocultos seis cantores que «eran oídos sin ser vistos», lo que es indicador de que las voces de estos cantores provenían de los sochantres de la parroquial. La obra *Las Funciones que los Gremios de esta Villa de Castro el Leal del Río...* es una muestra de la riqueza y potencial de las capillas de música de Castro del Río durante estos años.

Las funciones comenzaron y finalizaron en el «convento de los padres carmelitas»⁶⁹. Y tras la «oración panegéica» del seráfico padre castreño fray Luis de Castro, se concluyó con músicas con «mucha alegría». El final de la función lo mostraba una carroza con seis músicos que no dejaban de cantar «A vos mexor Aurora/ por Patrona y en gracia concebida/ van diciendo, Señora/ todos los de esa Villa esclarecida/ por imitar del Rey el Sacro zelo/ Victor la Emperatriz de tierra y cielo», con «acompañamiento de clarín y tambor»⁷⁰.

Estas funciones celebradas en 1762 son prueba de la entente entre el clero y el consistorio castreños, además del oportunismo político a favor del monarca Carlos III, y de la trayectoria musical,

⁶⁷ ARANDA DONCEL, Juan, *La devoción a la Inmaculada Concepción durante los siglos XVI al XVIII: el papel de los conventos cordobeses de la provincia franciscana de Granada en La Inmaculada Concepción en España. Actas del simposium*. Madrid, 2005, pp.53-88.

⁶⁸ Esta hermandad, del 30 noviembre, festividad de san Andrés, al 8 de diciembre, fiesta de la Purísima Concepción de María, desde finales del XVIII, anuncia el rezo del santo rosario a la población y a los hermanos, en honor de la Inmaculada, con letras inmaculistas y música que se data hacia finales del setecientos.

⁶⁹ *Funciones que los Gremios de esta Villa de Castro...* «Por ser el sitio acomodado».

⁷⁰ *Ibid.*

principalmente de la parroquia del Asunción y de los músicos profesionales de Castro del Río, siempre atentos a las peticiones de la iglesia, para aumentar sus emolumentos, como para participar en cualquier acto religioso para el que fueran requeridos, así como profano. Y una muestra de la importancia que la música de capilla tuvo en la localidad desde que estas instituciones se instauraron

10. Músicos... y músicas

La labor de estos músicos del entorno religioso en la enseñanza musical a la población fue fundamental, surgiendo nuevos músicos de varias escalas sociales, que habitan ya en cualquier parte del extenso casco urbano que se ha ido ampliando a lo largo de los años, abandonando el tradicional entorno del barrio de la Villa. Así, en 1783 aparecen como músicos profesionales Luis Millán, de la Villa; Andrés Serrano, que vive en la calle Caridad, al igual que una mujer, la primera de la que se tienen noticias que sea música en Castro del Río, Isabel Ganancias, en el año 1783⁷¹.

Estos músicos apoyaban a la capilla de música en las funciones en las que eran requeridos por parte del presbítero de la parroquia, o se desplazaban a otras poblaciones para formar parte de otras capillas, o participaban en fiestas y actos particulares y populares. Respecto a Isabel Ganancias, no participaría en funciones religiosas, máxime cuando «en el siglo XVIII las mujeres aún estaban excluidas de la vida musical de la iglesia y de la educación musical que ésta proporcionaba»⁷². Aunque la presencia de Isabel Ganancias no fue un caso aislado en la villa del Guadajoz, pues paralela a la calle Caridad se encuentra la calle Corredera, donde vivía, en 1784, otra música de profesión, Catalina Lozano⁷³.

La nómina de músicos castreños se completa, en estos años, con Millán de Priego, vecino de la calle San Benito y Santa Ana; dos hijos de Inés Criado, viuda, de nombre Juan y Pedro, y Manuel Molina. Respecto a la parroquial, encontramos a Francisco Redondo hijo, con el cargo de teniente organista, siendo el titular del órgano otro músico

⁷¹ AMC. *Poblaciones y sociedad*. Legajo 343.

⁷² LATHAM, Alison, (coord.), *Diccionario enciclopédico de la música*, pp. 994-997. Entrada: *Mujeres en la música*.

⁷³ AMC. *Poblaciones y sociedad*. Legajo 343.

castreño, Francisco Criado Márquez, al que acompaña en las funciones religiosas un hermano suyo músico, de nombre Sebastián⁷⁴.

La parroquial, en 1788, se enriquece con la presencia del sochantre Pedro Ruiz Cabal, que participa con Francisco Redondo hijo, ya titular del órgano, en la capilla de música⁷⁵. En 1815 se provee una plaza de violín en la parroquia, que la ocupa un músico de la catedral de Córdoba, José Talavera⁷⁶. En 1820 el titular del órgano de la Asunción es Miguel Moreno, organista que coincide con la presencia en la comunidad del convento del Carmen con el religioso carmelita descalzo fray Francisco María de Castro, de 44 años, organista⁷⁷ del convento, que hasta su exclaustación gozó de una capilla de música para sus funciones religiosas y que en algunas ocasiones excepcionales participarían en actos sagrados fuera del templo, como en *Las Funciones* que los gremios castreños organizaron en 1762.

El órgano de la Asunción comenzó a deteriorarse y el clero parroquial solicitó ayuda para su reparación al Ayuntamiento, por lo que el consistorio local hubo de socorrer a la fábrica de la iglesia, según se deduce del pago efectuado por la administración local al maestro organero de Córdoba Francisco del Olmo, quien realiza un «reconocimiento, composición y afinado del órgano de la Parroquial», con un montante de 957 reales y 21 maravedíes⁷⁸. Esta operación se realizó en 1851, y diez años después la parroquia contrata a un organista de la capital, Vicente Salas, de 45 años, que se traslada a Castro del Río, donde contrae matrimonio con la castreña Ana Josefa Cruz, dos años mayor que él, con morada en la calle Jurado⁷⁹. El número de músicos castreños continúa en fase ascendente. En 1859 se inscribe en este apartado Antonio López Rodríguez y dos años más tardes lo hace Antonio Porcel Millán⁸⁰.

En este período continúa el trasiego de músicos de una parroquia a otra. En Castro del Río la presencia de músicos de la vecina

⁷⁴ *Íbid.*

⁷⁵ AMC. *Poblaciones y sociedad...* Legajo 344.

⁷⁶ BEDMAR ESTRADA, Luis Pedro, *La música en la catedral de...*, p. 392.

⁷⁷ AMC. *Poblaciones y sociedad...* Legajo 344.

⁷⁸ AMC. *Sección: Relaciones Municipales. Serie: Relaciones con la Iglesia.* Legajo 1122.

⁷⁹ AMC. *Poblaciones y sociedad...* Legajo 344.

⁸⁰ AMC. *Poblaciones y sociedad...* Legajo 345.

población de Espejo es la constante, principalmente a partir del XIX. En 1861 es Antonio Jiménez Chaparro, de 50 años, quien se establece en la villa del Guadajoz, domiciliándose en el barrio de la Villa, en la calle Rincón, 5, y contrayendo matrimonio con la castreña Dolores Muñoz y Navajas. Jiménez Chaparro ocupó el puesto de sochantre en la Asunción⁸¹. Por otra parte, la capilla de música de la parroquia ofertó la plaza de organista, ganándola un músico de Cabra, José Cruz y Rubio, persona de gran inquietud que estuvo deambulando por varias localidades de la Subbética. En 1861 se constata la presencia del organista egabrense en Castro del Río, habitando una casa de la calle Isabel II, al lado del cuartel de la Guardia Civil⁸². Cruz y Rubio estuvo cerca de una década en la población campiñesa, y en los años 70 aparece como maestro de capilla en Priego de Córdoba, tras ganar la plaza, localidad en la que estuvo varios años⁸³. Idénticos vaivenes que un cantor de Castro del Río, Domingo Alcalá, quien solicitó una plaza vacante de salmista en la catedral de Jaén, en mayo de 1857⁸⁴, y aunque parece que la voz no era de gran calidad, aunque el cantor castreño manifestó al tribunal que «canta con la voz e instrucción necesarias en canto llano y figurado», el dictamen del maestro de capilla y el organista de la catedral jiennense fue que «tiene voz regular en la cuerda de bajo con extensión natural en la misma, aunque no de mucho lleno y con algunos defectos que podrán consistir en falta de uso». A pesar de ello obtuvo la plaza de salmista con la misma dotación que su antecesor, y con la obligación de «ayudar en la capilla de música»⁸⁵.

Dentro de esta situación de desplazamiento, un organista espejeño, Francisco Moral Trenas⁸⁶, llega a Castro del Río con su mujer y sus hijos para ocupar la plaza en la parroquial, puesto en el que estuvo varios años, habitando una casa al lado de la iglesia de la

⁸¹ *Íbid.*

⁸² *Íbid.*

⁸³ ALCALÁ ORTIZ, Enrique, *Soledad en todos. Historia de la Real Cofradía del Santo Entierro de Cristo y María Santísima de la Soledad coronada (1594-1994). Priego de Córdoba*, 1994, p. 121.

⁸⁴ JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario musical de la catedral de Jaén II. Documentos de Secretaría*. Granada, 2010, p. 623.

⁸⁵ JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario musical de la catedral de Jaén I. Actas capitulares*. Granada, 1998, p. 485.

⁸⁶ AMC. *Poblaciones y sociedad...* Legajo 348.

Asunción, en la calle Colegio. Francisco de Paula del Moral Trenas consiguió la deseada plaza en Castro del Río, contando con la experiencia que le transmitió su padre, organista titular de la parroquia de San Bartolomé, de Espejo, órgano en el que estuvo interpretando tras el fallecimiento de su progenitor. Tras el paso del egabrense José Cruz y Rubio a Priego de Córdoba en 1871, se convoca plaza para ocupar la vacante de Castro del Río. La oposición se celebró en el órgano del crucero de la catedral de Córdoba, y optaron a ella dos organistas montillanos residentes en Córdoba, Eusebio Nicolás Guadajoz y Francisco Sánchez Gema, además de Moral Trenas. El tribunal lo formaron el organista titular de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba, Andrés Fernández de Entre-Ríos y Lidón; el organista ayudante, Francisco Navarro, y José Toribio Santillana, como recoge Miguel Ventura Gracia⁸⁷.

Tras conseguir la plaza en la Asunción el organista espejeño tuvo como ayudante en el *instrumento* a un castreño, descendiente de padre almerienses, José Hervás Padilla, a partir de 1889, quien vive con su madre en la calle Trastorres⁸⁸. Moral Trenas no echó de menos el ambiente musical de Espejo, pues estuvo acompañado en la capilla de música por un paisano suyo que llevaba en Castro del Río diez años, Jiménez Chaparro. En 1896 sustituye a Francisco Moral Trenas un organista castreño, Antonio Valenzuela López⁸⁹, que participa en las funciones religiosas junto a un sochantre de Espejo, Cristóbal Zamorano Pineda, y el local Miguel García Mellado⁹⁰.

El siglo XIX finaliza con la decadencia de la música de capilla en Castro del Río, y el declive de la música en general, disminuyendo los músicos avecinados en la población, aunque hubo personas con gran pundonor en el mundo de la música, que realizaron un gran esfuerzo por aprender, como es el caso de Rafael Porcel y Millán, que en 1885 y con medio siglo de vida a sus espaldas y viudo, habitando en una casa de vecinos donde este arte no era muy practicado, y a pesar del duro oficio que ejerció, de picapedrero, fue uno de los escasos músicos que se encontraban en Castro del Río, con capacidad de

⁸⁷ VENTURA GRACIA, Miguel, *Espejo. Trazos de su historia*. «La organistía de la parroquia de Espejo durante los siglos XVI-XIX: virtualidad y vicisitudes de una institución musical». Córdoba, 2015, pp. 280-285..

⁸⁸ AMC. *Poblaciones y sociedad*.... Legajo 351.

⁸⁹ AMC. *Poblaciones y sociedad*.... Legajo 353.

⁹⁰ *Íbid.*

participar en actividades de la música de capilla, tanto en el templo como en las manifestaciones religiosas populares⁹¹.

Exclaustraciones y desamortizaciones no crean un clima beneficioso para las manifestaciones musicales religiosas. Godoy, a finales del XVIII, Mendizábal, en 1836, y Madoz, a principio de la segunda mitad del XIX, fueron perfilando la pérdida de propiedades de la Iglesia en España, a las que se sumaron los daños causados por la invasión de las tropas francesas a partir de 1808, que fueron debilitando el poder económico de la Iglesia. A esto se añade la disminución considerable del número de sacerdotes y religiosos debido a esta persecución religiosa. En Castro del Río, apunta Francisco López Villatoro, el número de sacerdotes y religiosos comenzó a disminuir de manera fuerte entre 1786 y 1820, continuando el descenso de manera lenta pero progresiva, alcanzando la cifra más baja en 1898⁹². Respecto a la disminución de las propiedades de la iglesia en Castro del Río durante este convulso período, López Villatoro afirma que a la iglesia local se le enajenan 655 fanegas⁹³, siendo sobre 6.000 las expropiadas a la catedral y otras instituciones religiosas de otras localidades que poseían en Castro. Todo ello, unido a las dificultades que llevaron al ayuntamiento castreño a disminuir las cantidades destinadas para las capillas de música, así como el deterioro económico de la fábrica parroquial, provocó que paulatinamente las actuaciones de las mismas tuvieran lugar en los recintos sagrados y que los seglares, por mor de una educación de siglos y salvaguardando sus costumbres y cultura, fueran los herederos de algunas partituras y letras que, aunque muchas de ellas se han ido perdiendo poco a poco, aún perduran algunas, salvadas por entidades particulares, como es el caso del Coro de Capilla de Semana Santa de Castro del Río⁹⁴, institución que es heredera de las capillas musicales del siglo XVII y que tras la exclaustración, en el siglo XIX, esta función pasó a manos de los seglares manteniendo hasta la actualidad

⁹¹ AMC. *Poblaciones y sociedad...* Legajo 350.

⁹² LÓPEZ VILLATORO, Francisco, *La villa de Castro del Río. 1833-1923*. Córdoba, 1993, pp. 102-103.

⁹³ *Ibid.*, p. 204.

⁹⁴ Vid. MORALES BASURTE, Francisco, *Raíces. Disertaciones y artículos sobre tradiciones músico-vocales de Castro del Río*. Baena, 2008, pp. 53-86, y ARANDA DONCEL, Juan, *Jesús Nazareno y la Semana Santa de Castro del Río. Cinco siglos de historia*. Córdoba, 2003, pp. 413-416.

el espíritu de la música de capilla en la localidad del Guadajoz, cobrando una gran revitalización tras su reorganización en los años noventa del siglo XX, manteniendo la salvaguarda de los cantos tradicionales, recuperando obras perdidas y participando en eventos fuera de la localidad para difundir la riqueza patrimonial de la capilla de música de Castro del Río.

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR ESTA OBRA
EN LOS TALLERES DE EDICIONES LITOPRESS DE CÓRDOBA
EL DÍA 8 DE MARZO DEL AÑO 2018,
FESTIVIDAD DE SAN JUAN DE DIOS

