

EL ENTORNO MUSICAL DEL GRECO

Actas del Simposio celebrado en Toledo
(30 de enero - 2 de febrero de 2014)



EL GRECO

2014



Edición a cargo de Eva Esteve Roldán,
Carlos Martínez Gil y Víctor Pliego de Andrés
EDITORIAL MUSICALIS S.A.
MADRID – MMXV

Abreviaturas comunes para las fuentes bibliográficas o documentales:

- ABCT: Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral de Toledo
AC: Actas Capitulares
ACT: Archivo Capitular de la Catedral de Toledo
AH: *Analecta Hymnica Medii Aevi*. Blume, Clemens *et al.* 1886-1978.
CC: *Census Catalogue of Manuscript sources of Polyphonic music 1400-1550* (Renaissance Manuscript Studies 1) Stuttgart: American Institute of Musicology, 1979-88.
CMM: *Corpus Mensurabili Musicae*. The American Institute of Musicology, 1947-
CSIC: Consejo Superior de Investigaciones Científicas
DMEH: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares *et al.* (eds.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000.
Grove: *Grove. Oxford Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com>>
MGG: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel, Stuttgart, Metzner: Bärenreiter, 1994-2008.
MM: Mapa Mundi. Renaissance Performing Scores
MME: Monumentos de la Música Española
NG: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie y John Tyrell (eds.). London & New York: Macmillan Publishers, 2001
OF: Obra y Fábrica
RISM: *Répertoire International des Sources Musicales*
SEM: Sociedad Española de Musicología

EL ENTORNO MUSICAL DEL GRECO

Actas del Simposio celebrado en Toledo
(30 de enero - 2 de febrero de 2014)
Fundación El Greco 2014
Edición a cargo de Eva Esteve Roldán,
Carlos Martínez Gil y Víctor Pliego de Andrés



Obra publicada bajo licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 España:
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/legalcode>

Distribución



EL ARGONAUTA

la librería de la música

<http://www.elargonauta.com/>

© De los capítulos, sus autores
Editorial Musicalis S.A. Madrid 2015
ISBN13 978-84-935463-9-7
Depósito Legal M-31244-2015
Impreso en España
Printed in Spain

PRESENTACIÓN

El pintor Jusepe Martínez escribió unos 60 años después de la muerte de El Greco: “Ganó muchos ducados, más los gastaba en demasiada ostentación de su casa, hasta tener músicos asalariados para cuando comía gozar de toda delicia” (*Discursos practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*, c.1675). Ninguna otra referencia sobre el pintor vuelve a mencionar este aspecto. Entre sus casi 300 pinturas catalogadas, apenas poco más de media docena de ellas contienen escenas musicales. Entonces, ¿por qué recurrir a la figura de El Greco para organizar un simposio sobre la música que le rodeó?

Bien es sabido que las efemérides son oportunidades que se aprovechan para revisar en profundidad la obra de un personaje o artista, que espera una ocasión especial para revalorizar su legado. Con frecuencia se acude a los especialistas que aportan sus últimas investigaciones, y las hacen públicas tanto a su propia comunidad científica como a cualquier otra persona a la que pueda interesar. En este caso, la figura de El Greco trasciende mucho más allá del ámbito pictórico, siendo uno de esos artistas que aglutinan en su persona cualquier interés de índole artístico o social.

Efectivamente, El Greco ha sido aquí un punto de partida que nos ha permitido aprovechar la ocasión para estudiar el entorno musical, el que pudo haber ilustrado a tan extraordinaria producción artística. Aunque no tengamos apenas constancia de ello, es indudable que El Greco escuchó, con mayor o menor interés, buena parte de la música que en este Simposio se ha tratado. De la misma manera que la influencia de la pintura italiana del momento está presente en toda su obra, hemos tratado también de conocer cómo sonaba la música que el pintor cretense encontró a su paso por Italia, encarnada en dos ciudades en las que el hecho musical adquirió una especial relevancia por esos años: Venecia y Roma.

A su llegada a España, El Greco conoció en El Escorial un esplendor artístico extraordinario al abrigo del magnífico monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Allí la música también estaba presente, manifestándose de diferentes maneras.

En sus 37 años de vida en Toledo, Theotocópuli, como vecino de la Ciudad Imperial y partícipe de algunos de sus acontecimientos más señalados, debió ser espectador y oyente de todas las ceremonias -y de la música que las envolvía-, que acontecían de manera continua en su Catedral Primada. Su capilla de música era una de las más renombradas de España, y durante aquellos años la dirigieron maestros tan afamados como Ginés de Boluda, Alonso Lobo y Alonso de Tejada. La abundancia y riqueza de las manifestaciones musicales en Toledo durante los años de vida de El Greco mantenía a maestros de música, organeros y organistas, cantores, ministriles y *luthiers*, niños de coro, como protagonistas de una realidad sonora de la que el pintor griego no pudo sustraerse.

De un tiempo a esta parte, se han sucedido una serie de publicaciones –algunas como fruto de un congreso monográfico– en las que se han tratado aspectos musicales que coinciden con el período que nos ha marcado El Greco para nuestro Simposio. Los casos más destacados han estado concentrados en figuras tan relevantes como la de Felipe II¹ y, más recientemente, la de Tomás Luis de Victoria², en cuyo 400 aniversario de su muerte en 2011, tuvieron lugar dos magníficos congresos: *Tomás Luis de Victoria (1548-1611). Contexto y prácticas musicales*. Simposio Internacional de la Sociedad Española de Musicología en el IV centenario del fallecimiento del compositor. Ávila, 23-24 de septiembre de 2011; y *Thomé de Victoria. Congreso Internacional*. León, 8-12 de noviembre de 2011. Una de las últimas aportaciones editoriales une las figuras de Felipe III y Tomás Luis de Victoria en una publicación amparada, entre otras instituciones, por la Fundación El Greco 2014³.

¹ Sierra Pérez, José: *Música para Felipe II, Rey de España (Homenaje en el IV Centenario de su muerte)*. Ediciones Escorialenses, 1999. Bordas Ibáñez, Cristina; Carreras, Juan José; Knighton, Tess; Robledo Estaire, Luis: *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2000. Griffiths, John; Suárez-Pajares, Javier: *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II: Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004.

² Casjen Cramer, Eugene: *Studies in the Music of Tomás Luis de Victoria*, Ashgate Publishing, 2001. El compositor de Dios. Coproducción de la BBC, TVE, The Sixteen en asociación con ZDF Arte, narrada por Simon Russel Beale, 2011. Sabe Andreu, Ana María: *Tomás Luis de Victoria (1611-2011). Homenaje en el IV centenario de su muerte*. Institución Gran Duque de Alba, 2011. Torres, Elena (dir.). *Tomás Luis de Victoria (1548-1611). Contextos y prácticas musicales*. Revista de Musicología 35/1 (2012). Rubio, Samuel; Sierra Pérez, José: *Samuel Rubio (1912-2012): In memoriam. Estudios sobre Tomás Luis de Victoria*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2012. Sol, Manuel del; Suárez-Pajares, Javier: *Tomás Luis de Victoria. Estudios*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2013.

³ Vicente, Alfonso de; Tomás, Pilar: *Tomás: Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica y Machado Libros, 2012.

Entre este terreno ya sembrado con fecundidad y con rigor, hemos intentado, con este Simposio, encontrar un hueco para contribuir a enriquecer aún más el panorama musical de este período tan fructífero y lleno de interés. De este modo, hemos procurado evitar la reiteración de aspectos ya difundidos; la búsqueda de propuestas originales y una más que justificada necesidad de aprovechar el itinerario artístico que nos marcaba el propio Greco, han sido canalizados a través de la interdisciplinariedad entre la música y las demás artes y pensamientos estéticos, y por medio de la riqueza musical que nos aportaban las ciudades por las que evolucionó su vida. El Simposio ha servido para reunir un nutrido grupo de especialistas internacionales, de distintas generaciones y procedencias, para poner en común sus investigaciones, compartir ideas y entablar interesantes debates. El resultado enriquece y perfila el contexto sonoro, social y artístico de una época de gran esplendor cultural.

La oportunidad y originalidad de las aportaciones las podrá apreciar mejor el lector por sí mismo en la presente publicación, en la que incluimos los textos de las ponencias y comunicaciones, a excepción de Iain Fenlon, Pepe Rey, Bruno Turner, Jorge Martín Valle y Gracia M^a Gil Martín, que no se han podido incorporar aquí por diversos motivos.

Agradecemos especialmente a los autores sus contribuciones, así como a los moderadores y asistentes su participación en las jornadas. Queremos hacer mención expresa de nuestro reconocimiento al apoyo de Jesús Carrobles, Paloma Acuña y Ana Uceta, desde la Fundación “El Greco 2014”, así como a Juan José Montero, Pedro Alcázar, Marc Antoni Mas y Juan Francisco Doctor, del Conservatorio Profesional de Música “Jacinto Guerrero” de Toledo, que acogió el Simposio. No queremos olvidar tampoco la aportación del musicólogo José María Domínguez, sustituyendo con verdadera solvencia la ausencia a última hora del profesor Iain Fenlon, así como a todos los moderadores de mesa que se prestaron desinteresadamente a presidirlas en cada jornada: Ismael Fernández de la Cuesta, el mencionado José María Domínguez, M^a José Lop Otín, Pedro Alcázar, Ramón González e Iván Caro. Nuestro último agradecimiento debe ir dirigido de nuevo a Juan José Montero, director del Conservatorio Profesional de Toledo y responsable del área musical de la Fundación El Greco 2014, de quien partió la idea de realizar este Simposio, que fue tomando forma hasta la configuración de este volumen gracias a su empuje y confianza.

Desde el origen del congreso quisimos materializar la edición de estas actas. Hubo un intento de vincular la publicación a la Sociedad Española de Musicología; el interés de Ismael Fernández de la Cuesta, Lothar Siemens y Francisco Rodilla, a quienes agradecemos su apoyo, no fue suficiente para conseguirlo. Por ello, y antes de que pasase más tiempo, hemos pensado que lo mejor era difundir una edición digital sin barreras. Quienes quieran tener un ejemplar físico podrán adquirirlo en la librería *El Argonauta* de Madrid. Muchas gracias a César y a Jesús, como responsables de la librería, por colaborar con nosotros en esta difusión. Finalmente esta edición se realiza bajo el sello de la Editorial Musicalis S.A., que durante 25 años publicó la revista *Música y Educación*, gracias al generoso auspicio de Mari Cruz Blanco.

Esperamos que las Actas del Simposio ‘El entorno musical del Greco’ sean del mayor interés para aquellos que se sienten cercanos a la música y a la cultura de 1600.

Eva Esteve Roldán
Carlos Martínez Gil
Víctor Pliego de Andrés

PROGRAMA DEL SIMPOSIO

Simposio El Entorno Musical del Greco

Toledo, del 30 de enero al 2 de febrero de 2014

JUEVES 30 DE ENERO

Salón de actos de la Real Fundación de Toledo

Jornada inaugural

Moderador: Ismael Fernández de la Cuesta

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)

16'00h: Recepción de participantes y entrega de documentación.

17'00h: Inauguración del simposio.

17'20-17'45: PRÓLOGO.- Luis Antonio González Marín

(Director de Anuario Musical y de Los Músicos de Su Alteza, DCH-Musicología, CSIC):

“1600: ¿un cambio estilístico en la música española?”

17'45-18'30h: PONENCIA.- José López Calo (Centro de Investigación de Música Religiosa Española (CIMRE), Santiago de Compostela): “La música en las catedrales españolas en tiempos del Greco según aparece en los estatutos y actas capitulares”

18'30-18'45h: COMUNICACIÓN.- Alberto Martín Márquez (Archivo Municipal de Zamora): “Un hallazgo en la Catedral de Zamora: la *Missa Susanne un jour* de Alonso de Tejada”

20'00: CONCIERTO (Iglesia de Santo Tomás).- *El Ensemble de la Abadesa & Laocoonte* (consort de violas da gamba): ‘*Susanne un jour*, un éxito europeo en la época del Greco.

Dirección: Ángel Chirinos y Richard Childress. Entrada libre hasta completar aforo.

VIERNES 31 DE ENERO

Salón de actos del Conservatorio profesional ‘Jacinto Guerrero’

Itinerarios musicales: Venecia, Roma, El Estorial...

Moderador: José María Domínguez

Musicólogo, investigador ‘Juan de la Cierva’

10'00-10'45h: PONENCIA.- Iain Fenlon (Universidad de Cambridge):

“Music in the Venetian World during the War of Cyprus”

10'45-11'30h: PONENCIA.- Noel O'Regan (Universidad de Edimburgo):

“El Greco in Rome, 1570-77: what music might he have experienced?”

12'00-12'45h: PONENCIA.- José Sierra (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid): “¿Dónde está la “valentía” del Greco?: José de Sigüenza y la estética musical y pictórica en el Monasterio del Escorial”

12'45-13'05h: COMUNICACIÓN.- Santiago Ruiz Torres (Universidad de Salamanca): “En torno a la mensuración del canto llano: una nueva aproximación a partir del examen crítico de sus fuentes”

13'05-13'30h: Coloquio

Culto, ceremonial y fiestas en Toledo

Moderadora: María José Lop Otín

Pofesora titular de Historia Medieval en la UCLM

16'00-16'45h: PONENCIA.- Isidoro Castañeda (Archivo y Biblioteca de la Catedral de Toledo):
“Depósito de católicas ceremonias. El ritual de la Catedral de Toledo después de Trento”

16'45h-17'30h: PONENCIA.- Eva Esteve (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid):
“Los sonidos en las calles de Toledo de 1577 a 1614”

17'30-17'50h: COMUNICACIÓN.- Alfonso de Vicente Delgado
(Conservatorio de Amanuel, Madrid):
“Música y oración en el *Tratado del oficio eclesiástico canónico* de Bernardino de Sandoval”

17'50-18'10h: COMUNICACIÓN.- Alfredo Rodríguez
(Archivo y Biblioteca Capitulares de Toledo):
“La música en los escritos del racionero Juan Chavez de Arcayos”

18'10-18'30h: Coloquio

19'15h: Visita a los órganos de la Catedral a cargo de Juan José Montero, director del Conservatorio Profesional ‘Jacinto Guerrero’ de Toledo (solo para participantes del Simposio).

SÁBADO 1 DE FEBRERO

Salón de actos del Conservatorio profesional ‘Jacinto Guerrero’

La música y las artes

Moderador: Pedro Alcázar Casanova

Técnico en Archivos y Bibliotecas. Conservatorio profesional ‘Jacinto Guerrero’, Toledo

10'00-10'45h: PONENCIA.- Alfonso de Vicente (Conservatorio de Amanuel, Madrid):
“ ‘La horeya de musico es como loyo del pintor’. Las teorías musicales de Domeniko Theotocopuli”

10'45-11'30h: PONENCIA.- Antonio Gallego (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando):
“La letra y el punto. Música y poesía en la época del Manierismo”

12'00-12'45h: PONENCIA.- Víctor Pliego (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid):
“Colores sonoros suspendidos: una lectura musical de la pintura del Greco”

12'45-13'05h: COMUNICACIÓN.- Pepe Rey (veterodoxia.es):
“Músicas celestiales en pinceles terrenales”

13'05-13'30h: Coloquio

La creación del repertorio musical en la época del Greco

Moderador: Ramón Gonzálvez

Canónigo archivero emérito de la catedral de Toledo

16'00-16'45h: PONENCIA.- Michael Noone (Boston College, Massachusetts, USA) y Graeme Skinner (University of Sydney): “Liturgia y Polifonía: internacionalización y localismo en la Catedral de Toledo durante los años de El Greco”

16'45h-17'30h: PONENCIA.- 10'15-11'00h: Bruno Turner (Director de Pro Cantione Antiqua y de Mapamundi Music Editions): "Alonso Lobo in Toledo: Some aspects of his work"

17'30-17'50h: COMUNICACIÓN.- Jorge Martín Valle (Ars Subtilior Editions):
"Bernardino de Ribera (c. 1520-1580), un maestro de maestros. Estudio y reconstrucción del Códice 6 de la Catedral de Toledo"

17'50-18'10h: COMUNICACIÓN.- Gracia M^a Gil Martín (Universidad de Valladolid): "La difusión del repertorio profano español: villancicos, canciones y romances. El papel de los vihuelistas"

18'10-18'30h: Coloquio

20'00h: Concierto de órgano a cargo de Felix Hell, organista alemán residente en New York. Festival de Órgano de Toledo, Iglesia de Santo Tomé. Entrada con invitaciones hasta completar aforo.

DOMINGO 2 DE FEBRERO

Salón de actos del Conservatorio profesional 'Jacinto Guerrero'

Los artesanos de la música: cantores y ministriles

Moderador: Iván Caro

Director de la Escuela Municipal de Música 'Diego Ortiz' de Toledo

10'00-10'45h: PONENCIA.- Carlos Martínez Gil (Toledo): "La selección de voces para la capilla de música de la catedral de Toledo. El viaje de Alonso Lobo en 1600"

10'45-11'30h: PONENCIA.- Louis Jambou (Universidad de La Sorbona, Paris): "Los tientos de medio registro y los cambios estilísticos musicales en tiempos del Greco: el caso de los Peraza".

11'30-12'00h: Conclusiones.

12'00-12'30h: Clausura del simposio.



PRÓLOGO

1600: ¿UN CAMBIO ESTILÍSTICO EN LA MÚSICA ESPAÑOLA?

Luis Antonio González Marín
DCH-Musicología (IMF), CSIC
Director de *Los Músicos de Su Alteza*

La pregunta que sirve de punto de partida a esta alocución podría tener un remoto origen en la mentalidad científica ochocentista, de la que nacen la Historia y la Musicología: aquélla, con sus muchas virtudes, trajo también taxonomías, clasificaciones, nomenclaturas, periodizaciones, cronologías vinculadas a conceptos históricos, artísticos o filosóficos... que acabaron por construir una especie de gran archivador o mueble de mercería (o *cabinet*, si queremos ser más refinados, o bargueño, ya que estamos en Toledo) con múltiples cajones y compartimentos donde ubicamos ordenadamente, según nuestro criterio, los hechos del pasado que nos es dado conocer -mejor o peor- por mor de la investigación. La música de, pongamos, Joseph Ruiz Samaniego ocupará un cajón distinto que la de Tomás Luis de Victoria, porque entre las fechas de muerte de ambos han transcurrido unos sesenta años y, por tanto, *pertenecerían* a épocas históricas diferentes y, en consecuencia, se producirían en *estilos* dispares. Pero todo esto, que a efectos prácticos nos viene bien como método de organización de nuestros recursos, sean mentales (conocimientos, opiniones, intuiciones) o físicos (fuentes musicales, ediciones, estudios, etc.), no deja de ser convencional y, de algún modo, discutible. ¿Hay verdaderas diferencias *estilísticas* entre, por ejemplo, el *Magnificat primi toni* a 8 de Victoria (de 1600) y el *Magnificat de segundo tono* a 8 de Ruiz Samaniego (ca. 1661-1670)? ¿O entre el *Laudate pueri Dominum* a 8 (de 1581) del abulense y cualquier salmo a 8 del maestro de capilla de El Pilar de Zaragoza de hacia 1670? La confrontación de estas piezas policorales de Victoria con sus semejantes de la segunda mitad del siglo XVII pone de manifiesto que todas ellas permiten ser analizadas formalmente utilizando idénticos parámetros; se asemejan mucho, y esto nos podría inducir a guardarlas en el mismo cajón a pesar de la distancia cronológica entre ellas. Cabría aducir que las obras litúrgicas de Ruiz Samaniego están compuestas en cierto "estilo antiguo", pero, aparte de la ambigüedad de tal aserto, puede replicarse que, salvo excepciones, la mayor parte de la música litúrgica española de los años 1660-1670 que conocemos fue compuesta de modo similar. Por encontrar diferencias, podríamos recurrir a la comparación entre un villancico de Ruiz Samaniego (con instrumentos obligados, partes a solo, diversas combinaciones vocales e instrumentales, etc.) con cualquier pieza de Victoria, pero estaríamos poniendo en parangón composiciones de diferente naturaleza, puesto que del abulense no conocemos obra en vulgar, género que, por otro lado, ya desde tiempo de los Reyes Católicos se componía según pautas diferentes a las de la música litúrgica. En cambio, si sometemos a comparación cualquiera de las obras litúrgicas citadas, de 1581 o de 1670, con la *Salmodia* de Melchor Robledo (†1586), estaremos tentados de colocar la obra de éste en otro compartimento, separado del de Victoria y más próximo, por ejemplo, al de Morales (de hecho, a Robledo se han atribuido tradicional y erróneamente algunas obras del sevillano).

¿Sucede, pues, algo en la actividad musical hacia el último tercio o último cuarto del siglo XVI, algo que va a crear nuevos paradigmas de composición que en ciertos ámbitos perdurarán al menos durante un siglo? Parece que, de alguna manera, ello pueda ser cierto.

Estos cambios estilísticos que queremos rastrear en la música española -como en la del resto de Europa- en torno a 1600 han generado una interesante literatura sobre los orígenes del barroco musical hispánico (Querol, Casares y particularmente el Padre López-Calo, ya desde los años 70 del pasado siglo), así como una discusión acerca de la pertinencia o no de utilizar el término y concepto de *manierismo* (adoptado para la música italiana por Maria Rika Maniates en su publicación de 1979) en el terreno de la música española (de nuevo López-Calo, Vega Cernuda, Nieto y García Fraile, entre otros). No me atreveré a terciar en tal discusión (manierismo sí o no, barroco desde esta fecha o esta otra...), puesto que ni siquiera puedo afirmar rotundamente que algunos cambios formales (¿estéticos?) apreciables entre la música de, por ejemplo, Morales, de un lado, y Patiño, de otro, se produzcan de manera simultánea y tengan su punto de inflexión en torno a 1600. Propongo, en cambio, enumerar algunos aspectos de la práctica musical,

concretados en hechos, que suponen cambios de diferentes tipos, a veces sustanciados en innovaciones técnicas, o en otras ocasiones quizá debidos únicamente a la transformación del gusto o a la pura necesidad. Ejemplificaré estos hechos con datos documentales y documentados, algunos de ellos procedentes del archivo que mejor conozco, el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza: creo que Zaragoza bien puede servir como ejemplo, dado que se trata, en aquel tiempo, de una ciudad de cierta relevancia, rica (*la harta* la llama algún cronista) y abundosa en actividad musical, pero sin alcanzar los niveles de la corte.

Consideramos habitualmente que hay tres elementos característicos, o definitorios, del nuevo estilo post-1600 (entendiendo la fecha convencional en sentido laxo): la policoralidad efectiva, la nueva monodía y el acompañamiento. Por ahora nos centraremos en este último.

La práctica del acompañamiento con instrumentos polifónicos ha sido considerada como elemento caracterizador de un *estilo* y una *época* (el barroco, que esquemáticamente venimos encerrando entre 1600 y 1750), hasta el punto de que, como es bien sabido, durante mucho tiempo se ha utilizado el término *Generalbasszeit*, acuñado por Riemann, para aludir al citado siglo y medio. Hoy sabemos que la práctica de diferentes formas de acompañamiento con instrumentos polifónicos está documentada en Italia mucho antes de 1600: en la música religiosa, usando el órgano como instrumento acompañante, al menos desde la segunda mitad del siglo XVI; y en la música profana, con laúdes y liras, ya en la primera mitad del mismo siglo. Cuestión diferente es la generalización de un sistema de escritura esquemático para estos acompañamientos como una línea de bajo con o sin cifras, sistema que, aun con ejemplos del último tercio del siglo XVI, no parece estandarizarse hasta 1600.

En el ámbito hispánico parece suceder algo semejante, aunque con algunas variantes en cuanto a las fechas. En el ámbito profano, de la cámara o casero, los libros de vihuela (desde Luis Milán, 1536, en adelante), con sus intabulaciones de música vocal preexistente, dan testimonio de canto solístico con acompañamiento de un instrumento polifónico, del mismo modo que está documentada a lo largo del siglo la práctica de acompañar con guitarra de cuatro órdenes tañendo *a consonancias* (esto es, en la terminología usada por Tomás de Santa María, realizando un acompañamiento vertical, homofónico, o como diríamos hoy, acordal).

En el terreno eclesiástico, las fuentes que proporcionan acompañamientos de órgano, escritos en partitura (en cuatro pautas), para piezas polifónicas litúrgicas existen desde el último cuarto del siglo, en impresos italianos de Tomás Luis de Victoria (en este caso, habría que razonar si, más bien, adscribimos esta práctica a la tradición romana; para encontrar fuentes españolas de Victoria que atestigüen esta práctica hemos de esperar a la edición Madrileña de 1600). Algunas fuentes manuscritas algo posteriores dan fe de que esta práctica de duplicación de la capilla (o de un coro en música policoral) por el órgano a modo de acompañamiento sigue vigente para ciertas tipologías musicales entrado el siglo XVII: esto sucede, por ejemplo, con el † / *Quaderno de Magni.as / del mtro. Aguilera, / a 4. Y a 8 voces. / dios mio* conservado en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, que contiene los *Magnificat* a cuatro, a versos, del impreso de Aguilera de Heredia de 1618, copiados en partitura para servir al organista como versos y/o acompañamiento. Pero tenemos testimonios muy claros de la práctica de acompañar a la capilla de cantores, o a cantores o ministriles a solo, con el órgano desde al menos mediados del siglo XVI, con acompañamientos no necesariamente escritos, poniendo en evidencia que no se trata de una novedad sino de un uso tradicional. Así lo exponen Bermudo (1555), cuando alude a los tonos accidentales, y Santa María (1565), en diversas ocasiones cuando habla de *tañer a consonancias* y *tañer fantasía* o *a concierto*: por ejemplo, al aludir "al que canta solo con el Órgano, o con otro cualquier instrumento de tecla" (parte I, fol. 3v.). Así pues, la célebre cita de la carta de Victoria de 1601 ("donde no hubiese aparejo de quatro voces, una sola que cante con el órgano hará coro de por sí") no constituye una novedad.

De hecho, los posteriores tratados hispánicos de acompañamiento que conocemos muestran numerosos paralelismos con lo expuesto por Santa María. Los guitarristas (desde Amat a Doizi de Velasco) hablan de consonancias que sirven para acompañar, hasta que Gaspar Sanz propone un sistema de reglas de acompañamiento que, al fin, se basa en esquemas similares. Pero también, y fundamentalmente, en escritos vinculados a la música de tecla encontraremos numerosísimos puntos de contacto. Muestra evidente de que prácticas de acompañamiento ya comunes a mediados del siglo XVI siguen vivas más de cien años después es un bien conocido dictamen que en 1663 firmó Francisco Ruiz Samaniego, por entonces maestro de capilla de la catedral de Málaga, informando favorablemente sobre la admisión de un organista y exponiendo "las partes que ha de tener un organista para serlo grande y perfecto"; sus primeras palabras rememoran sin asomo de duda las condiciones del buen tañedor que enumeraba Santa María ("...velocidad en las manos, herir bien las teclas, la glosa clara y distinta y a compás, buena ordenación en la música, buen aire, gala y

gusto y buena acción en el tañer"), y después se extiende en cuestiones relativas al acompañamiento y la improvisación en general, mencionando el hecho de que, si bien lo más normal es acompañar sobre un bajo, en muchas ocasiones el organista habrá de hacerlo viendo únicamente la voz que canta. Nassarre, sesenta años después, precisa esta cuestión en su *Escuela Música*: "... que acompañen algún motete, que sea con voz sola, sin otro acompañamiento... porque tal vez puede suceder perderse el acompañamiento de la voz...".

Nassarre se refiere en este caso, obviamente, a la posibilidad de que se haya perdido el papel con la línea del bajo de la composición, y esto motiva un par de reflexiones: la primera, desde cuándo existe y se generaliza en España la costumbre de anotar el acompañamiento esquemáticamente como un bajo, con o sin cifras (esas partichelas tan abundantes en las fuentes de música *a papeles* del XVII, denominados *acompto.*, *guión*, *continuo*, *entablatura*, *ad longum*, etc.); y la segunda, si nuestra deducción de tales fechas a partir de las fuentes no se verá alterada y falseada por problemas de conservación de fuentes.

A este respecto, como hace décadas escribieron, coincidiendo, el P. López-Calo y Miguel Querol –y hoy seguimos en situación similar a pesar de lo que se ha continuado investigando–, tenemos un problema con las fuentes musicales a la hora de obtener una idea completa del siglo XVII español, y es que, frente a una grandísima cantidad de fuentes manuscritas *a papeles* desde los 1630 para acá (sólo en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza hay cerca de 1.500), no conocemos tantas del primer tercio del siglo que se puedan enmarcar en esas categorías. En esas fuentes de los 30 en adelante, los legajos o mazos de partichelas incluyen casi inevitablemente uno o varios papeles de acompañamiento (bajos o bajetes, con alguna cifra o sin ellas); y, si no los tienen hoy, damos por hecho que se han perdido. En algunas fuentes manuscritas del primer tercio del siglo también hallamos papeles para el acompañamiento, pero en muchas ocasiones no los hay. Si nos guiamos por los impresos, hemos de esperar hasta la década de los 1620 para encontrar composiciones españolas con acompañamiento anotado como un bajo: es el caso del libro de Araniés (1624), que en todo caso se compone y publica en Roma, o del de Sebastián López de Velasco (1628), que incluye un librete de acompañamiento escrito como bajo (*pars organi*). En cuanto a los manuscritos, de vez en cuando encontramos obras de compositores que trabajaron a caballo entre los siglos XVI y XVII (Capitán, Pujol, Luca, etc.) que traen sus partes de acompañamiento (bajos, parca o nulamente cifrados), pero no podemos asegurar si las copias conservadas son pre-1600 o post-1600. En el citado archivo zaragozano se encuentra un motete *Magi videntes* a 12 de Felipe Rogier (†1596) en copia que bien podría ser de finales del XVI o en torno a 1600, con dos papeles de acompañamiento (bajos), los cuales fueron sin duda añadidos a mediados del XVII, como revela un somero estudio del papel y la caligrafía. En todo caso, nuestra impresión es que a partir de la década de los 20 la presencia de papeles de bajo como acompañamiento (para órgano, para arpa...) se generaliza, pero no podemos asegurar que esta práctica de notación no fuera ya común en el ámbito hispano unos años antes.

Sin abandonar el argumento del acompañamiento, y del órgano y los instrumentos de tecla por extensión, hay otro asunto que debe ser mencionado: me refiero a la adopción del medio registro en los órganos, a la práctica que genera y a las prácticas que, a mi modo de ver, rememora.

El medio registro, que los órganos españoles van adoptando, que sepamos ahora, desde la importación de Guillaume de Lupe en 1567, es una innovación técnica que posee diversas funcionalidades (aparte de una claramente económica): la imitación de textura, tímbrica y composición a solo y acompañamiento, o a dúo y acompañamiento; la ficción de dos coros, alto y bajo; y la ficción de estar tañendo otro instrumento que no es el órgano, e incluso la imitación de la voz humana (y esta ficción se trasladará a otros instrumentos de tecla, como el monacordio –que lo permite debido a su capacidad dinámica y a la posibilidad del *Bebung* o vibrato– en las diestras manos de Francisco Peraza –†1598–, por ejemplo, como glosa Francisco Pacheco). El recurso del medio registro y la composición para registro partido (cuyos primeros ejemplos se disputan, que sepamos, Peraza –con su partido de tiple– y Aguilera –con sus partidos de bajo–) comprende en cierto modo los tres elementos definitorios del nuevo estilo *barroco* que antes se mencionaron: cierta *monodía* (pues en numerosas ocasiones se establece una voz solista, acompañada por voces de otro timbre), policoralidad (aunque fingida) y, naturalmente, acompañamiento. En los partidos de mano izquierda, la escritura de las voces de la mano derecha nos proporciona pistas y referencias acerca de la realización del acompañamiento sobre un bajo dado (en esos casos, un bajo glosado) en la tecla, antes de que dispongamos de tratados dedicados a tal menester (tardíos: Sanz 1679 –para la guitarra pero también para cualquier otro instrumento polifónico–, Torres 1702 y 1736, Nassarre 1723..., a falta de las reglas de acompañar nunca halladas de Juan del Vado que cita Torres). Curiosamente, lo que estas realizaciones muestran es una combinación de pasajes en imitación con otros acórdicos u homofónicos, y esto nos trae inevitablemente a la memoria la distinción que Tomás de Santa María efectúa en su *Arte de tañer fantasía*

entre *tañer a consonancias* y *tañer fantasía*. La realización de acompañamientos primorosos combinando ambos estilos hunde sus raíces, pues, en una larga tradición, palabra clave ésta para comprender el desarrollo de la actividad musical en España y fuera de ella. El continuo no es otra cosa que componer nuevas voces, de improviso, sobre una voz dada (un bajo, regularmente), y sabemos que *echar contrapuntos* sobre una voz dada no es una novedad de 1600, sino inveterado alarde y costumbre de buenos contrapuntantes, que ya durante el siglo XVI se exigía en cualquier oposición.

No quiero terminar sin un brevísimo comentario sobre otros dos elementos clave de la música del XVII: la policoralidad efectiva (que va más allá de la composición a más de cuatro voces) y la monodía.

Ciertas composiciones a solo que tenemos documentadas desde los años 30 del XVII (por ejemplo, algunas *lamentaciones* de Pedro Ximénez de Luna conservadas en Zaragoza) parecen combinar elementos de la tradición del canto llano solístico con novedades *afectivas* semejantes al *stile rappresentativo*. Éste debió de introducirse ocasionalmente en ámbito de teatro de corte en piezas como la no conservada *La selva sin amor* (1627) y otras posteriores que conservamos, pero no parece que saliera de tal ámbito antes del último tercio del siglo XVII. Por tanto, si es obvio que existía un canto solístico acompañado desde tiempo que no podemos rastrear (desde luego, ya en el siglo XVI), la nueva monodía de raíz italiana tarda en hacerse un hueco y en generalizarse en adaptaciones diversas.

En cuanto a la policoralidad efectiva, para ámbito de la corte parece demostrado que la intervención de Felipe Rogier, en el siglo XVI tardío, pudo ser decisiva, y otro tanto la de Capitán para la difusión, a través de numerosísimas copias de sus obras, por las capillas de música del orbe hispánico. Pero también hay testimonios del siglo XVI acerca de usos policorales con separación espacial de los coros (es decir, con golpes de efecto que consideraríamos típicamente barrocos) en lugares periféricos. Por ejemplo, la crónica de un canónigo de La Seo de Zaragoza, Pascual Mandura -que fuera amigo personal y protector de Melchor Robledo-, da cuenta de una ejecución policoral "estereofónica" en la catedral zaragozana en 1598: "los cantores dijeron aquel salmo *Laudate Dominum omnes gentes* con riquísima música, puestos cuatro cantores en el órgano y los otros abajo con el bajón. Pareció a todos tan bien que los que no lo habían oído decían que era música del cielo". Sin duda no será un caso único, y, dado que Mandura no insiste en la novedad del hecho, seguramente no fue tal.

En conclusión, la fecha en torno a 1600 se nos antoja un importante punto de inflexión histórica desde diferentes ángulos. Políticamente, y a dos años de la muerte de Felipe II, representa en España el inicio de los llamados "Austrias menores": tras la cima imperial de Felipe II, el progresivo declive de la influencia española en Europa y, por ende, en el mundo. La historiografía musical internacional ha fijado en el entorno de esa fecha simbólica la bisagra entre renacimiento y barroco, aunque en los últimos años se tiende a adelantar el término *ante quem* a 1580, como hace John Walter Hill, indicando que, por encima de cuestiones formales, lo que daría unidad al período sería el significado cultural de la actividad musical.

En lo que toca a la música hispánica, parece que algunos de los grandes cambios que rompen lo que hemos venido considerando como paradigma renacentista se dan antes de esa fecha (policoralidad efectiva, acompañamiento, canto solístico con un instrumento polifónico o con un coro de instrumentos, ciertas innovaciones en la música instrumental...), y otros ciertamente después (posiblemente la notación "moderna" del acompañamiento como un bajo -con algunas cifras, muchas veces sin ellas-, monodía semejante o comparable al *stile rappresentativo*, composiciones para conjunto instrumental o con partes instrumentales obligadas...). Es difícil y arriesgado periodizar conjuntos de hechos históricos, y aún más identificar maneras, tipologías o estilos con períodos cronológicos bien delimitados. De este modo, temo que el archivador, bargueño o mueble de mercería con cuya vista hemos comenzado esta plática nos servirá para almacenar a nuestros compositores -o sus obras- ordenadamente adoptando un criterio particular, nuestro, convencional y arbitrario; pero a ojos de un visitante ajeno, posiblemente ese mueble no dejará de ser poco más que un objeto decorativo.

PONENCIA INAUGURAL

LA MÚSICA EN LAS CATEDRALES ESPAÑOLAS EN TIEMPOS DEL GRECO SEGÚN APARECE EN LOS ESTATUTOS Y ACTAS CAPITULARES

José López Calo

Centro de Investigación de Música Religiosa
Española (CIMRE) – Santiago de Compostela

RESUMEN: Entre los años 1541 y 1614 la música de las catedrales españolas vivió el más espléndido período de la polifonía clásica, a la que Iglesia siempre consideró, junto con el canto gregoriano, el modelo supremo de música sagrada; pero también experimentó los primeros atisbos del tránsito hacia una nueva música, la barroca. Ello obligó a los Cabildos catedralicios a profundos cambios en la organización de la música que para el culto solemne se ofrecía a Dios diariamente en las catedrales, que quedan reflejados en numerosos estatutos y actas capitulares. La presente comunicación presenta los datos principales de estas normas legales y administrativas, escogidos de catedrales de todas las regiones de España, y su influjo en la música que se usaba, taton en el culto diario como en el solemne de los días festivos. Los datos han sido copiados directamente de los documentos originales, tal como se conservan en los archivos de las catedrales.

PALABRAS CLAVE: catedrales, cabildo, estatutos, cantor, maestro de capilla.

ABSTRACT: Between the years 1541 and 1614 the music in the Spanish cathedrals lived the most splendid period of classic polyphony, always considered by the Church, together with the Gregorian chant, the most perfect model of sacred music; but it also saw the first hints of the transit to the new baroque music. This forced the cathedral Chapters to introduce deep changes in the organization of the music used in the solemn worship offered daily to God, which were reflected in numerous statutes and chapter records. The present communication resumes the principal facts of these legal and administrative norms, chosen from cathedrals of all regions of Spain. The data have been copied directly from the original documents, as they are conserved in their archives.

KEYWORDS: cathedrals, council of canons, statutes, singer, music chapel.

Antes de comenzar mi exposición, y puesto que la pronuncio en Toledo, desearía tener un agradecido recuerdo para un músico de esta catedral, con quien tengo una deuda de gratitud muy grande, porque desde hace prácticamente setenta años (así, a la letra, puesto que la primera vez que leí un escrito suyo fue en el verano de 1944) he venido utilizando algunos de sus artículos y libros en torno a la música en esta catedral para mis propios estudios y publicaciones. Se trata del sacerdote organista de la catedral de Toledo, don Felipe Rubio Piqueras, autor, entre otros escritos que tanto significaron para un mejor conocimiento de nuestra música religiosa, de una serie de artículos en la revista *Tesoro Sacro Musical* sobre el contenido del archivo de música de esta catedral, de los que hice, a lo largo de los años, y sigo haciendo, un uso frecuente. Este benemérito sacerdote murió mártir de su fe y su sacerdocio en la tarde del 27 de julio de 1936, en el Paseo del Tránsito⁴. En esta mención deseo incluir un recuerdo para tantas otras personas que con sus enseñanzas y sus escritos tanto me han ayudado para mis estudios y con los que, en más de un sentido, he convivido a lo largo de toda mi vida, intentando reconstruir la historia de la música en las catedrales españolas.

⁴ Las últimas horas de su vida, así como el modo como fue capturado en su casa, mientras componía un motete, como también su martirio inmediatamente después, esa misma tarde, están descritos con detalle en López Teulón, Jorge: *Toledo 1936, ciudad mártir*. Madrid: Edibesa, 2008, pp. 97 y ss. Sus principales datos biográficos, con la lista de sus composiciones y de sus publicaciones musicológicas, los he publicado yo mismo en su entrada en el *DMEH*, vol. 9, pp. 455 y ss.

Tras este recuerdo, voy a comenzar en 1541, cuando nacía en Creta Doménikos Theotokópoulos. En este año el primer gran maestro español del Renacimiento, Cristóbal de Morales, estaba en su plena madurez, creando esas admirables misas, salmos, motetes, etc., que, como bien decía su editor Higinio Anglés, hacen que, según se van conociendo mejor, “su figura va apareciéndonos más simpática y a la vez más imponente”, y que “cuando su producción musical sea más conocida y más divulgada (...), su nombre alcanzará un puesto de honor en la historia de la música sagrada de todos los tiempos”. Entonces, Francisco Guerrero, que sería discípulo insigne de Morales, tenía 13 años, y faltaban siete para el nacimiento del tercer gran maestro español de ese siglo, Tomás Luis de Victoria. A su vez, cuando el Greco falleció en Toledo en 1614, hacía cuatro años que Vivanco había publicado en Salamanca su volumen de motetes, compuestos, como bien dice su editor y estudioso Dámaso García Fraile, no en el estilo puro del Renacimiento, sino en uno que, sin llegar al pleno espíritu del Barroco, incluye tantos elementos de la música que estaba naciendo, que lo convierten en un estilo distinto del de Morales, Guerrero o Victoria, y que García Fraile define simplemente como “el nuevo estilo”.

El Renacimiento y el Barroco o, para ser más exactos, el pre-Barroco, son dos maneras de ver la música que está entre la Edad Media y el Renacimiento, o, de nuevo, para ser más exactos, el pre-Renacimiento de la segunda mitad del siglo XV y el pleno Barroco de la segunda mitad del XVII; y si el tránsito de la música medieval a la del Renacimiento obligó a nuestras catedrales y a sus Cabildos a profundos cambios en su organización musical, no fueron menores las transformaciones que tuvieron que introducir para acomodarse a la música del pleno Barroco.

Ese tránsito de una música a otra bien distinta coincide aproximadamente con el período de la vida del Greco, al que se ciñe este trabajo. Mis reflexiones tienen como objetivo dar una visión general de ese período histórico, que sirvan de introducción a los temas más específicos y concretos que se van a exponer en el congreso; y puesto que en un reciente libro he estudiado esta transición, lo mismo que hice con la de los demás períodos históricos, basándome en la música misma y en su desarrollo a lo largo de los siglos, aquí voy a hacerlo partiendo desde otras fuentes históricas: los documentos catedralicios que se refieren a ella, aunque, por supuesto, habré de hablar también algo de los cambios en la misma música y en su interpretación. Porque todo lo referente a quién y para qué componía las misas y demás obras que se cantaban en el culto divino, quiénes y para qué las interpretaban, como también los motivos que las autoridades eclesiásticas tenían para obrar como obraron en esto, todo queda reflejado en numerosos estatutos capitulares y en los más numerosos acuerdos que, sin llegar a la trascendencia de los estatutos y constituciones, no son menos importantes, pues iban resolviendo las situaciones del día a día en la vida musical del templo.

Para entender adecuadamente la música religiosa en las catedrales españolas en 1541, es indispensable partir de lo que sucedió en ellas en el siglo XV, en la transición de la Edad Media al Renacimiento. Lo haré presentando, como muestra de lo que sucedió en las de toda España, sendos documentos de una catedral del sur de España, Sevilla, y de otra del centro, Ávila.

De Sevilla presentaré dos bulas pontificias que, si no fueron los primeros testimonios del cambio de la Edad Media al Renacimiento⁵, sí fueron de los más importantes. La primera, promulgada por el papa Eugenio IV en el año 1439, adjudica una ración entera para un maestro que enseñe a los seises gramática, es decir, latín, y música; la segunda separa ambos cargos y deja al maestro solo para la música⁶. Esta segunda bula no es, como se ha dicho alguna vez, la que funda el magisterio de capilla, pero sí el paso inmediatamente anterior.

Más claro está el documento de Ávila, que fue estudiado detenidamente por Jaime Moll en 1967⁷. Fue aprobado y firmado el 17 de mayo de 1487 por los representantes del Cabildo y por el “cantor” Juan de Sanabria, que, en realidad, ejerce ya como maestro de capilla. El documento distingue siempre entre él y los demás cantores, lo constituye como responsable y hasta le llama, y varias veces, “maestro cantor” o, más simplemente, “maestro”. Entre las obligaciones de su cargo estaba la de enseñar el canto llano a los niños de coro y a los otros cantores y beneficiados que quisieran aprenderlo, añadiendo expresamente: “y si los dichos beneficiados e capellanes e mozos de coro, cuanto los cuatro [cantores] susodichos, quisieren aprender canto de órgano e contrapunto, que sean obligados a convenirse con el dicho maestro cantor”.

⁵ En Sevilla hay un importante testimonio anterior: el tratado de Fernando Esteban, terminado, según él mismo confiesa, en 1419, que, aunque repite la teoría medieval, tiene un atisbo hacia el Renacimiento con aquello del “contrapunto quod dicitur per contrarium”.

⁶ Rosa, Simón de la: *Los seises de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Francisco de P. Díaz, 1904. Ruiz Jiménez, Juan: “From mozos de coro towards seises”. En Susan Boynton-Eric Rice (eds.): *Young Choristers, 650-1700*. Boodbridge: The Boydell Press, 2008, pp. 86-103.

⁷ Moll, Jaime: “El estatuto de maestro cantor de la catedral de Ávila del año 1487”. *Anuario Musical*, 22 (1967), pp. 90-95.

Así, pues, en 1487, en la catedral de Ávila, no solamente se interpretaba polifonía, sino que ya había una auténtica capilla polifónica, compuesta por cuatro cantores y un maestro, además de los niños de coro y otros clérigos de la catedral “que quisiesen” aprender el complicado canto polifónico de aquel entonces. Por él sabemos con precisión en qué ceremonias litúrgicas se cantaba la polifonía en el último cuarto del siglo XV, y por la redacción del documento se deduce que la polifonía tenía suficiente tradición en Ávila como para que el Cabildo diese forma jurídica y administrativa, en un documento tan solemne como éste, al canto polifónico en la catedral. Comienza fijando en este modo las obligaciones del maestro y sus cantores:

Primeramente, que el dicho maestro cantor susodicho sea obligado de cantar, con los otros cantores e discípulos, todas las Pascuas e fiestas principales de Jesucristo, e las fiestas de Nuestra Señora, con las de los Apóstoles e Evangelistas, a las vísperas e a la misa, e en los domingos, e sábados de todo el año a la misa de Nuestra Señora, e en todas las otras fiestas de las diez y seis que se celebran en la dicha iglesia de Ávila, o en otras fiestas donde los dichos señores fueren en procesión.

Luego, tras determinar las multas por las faltas, continúa:

Item, que el dicho maestro que agora es o fuere sea obligado a enseñar cuatro niños mozos de coro que tengan habilidad e buenas voces, de los más escogidos, canto llano e canto de órgano, e contrapunto llano e diminuido, e todas las otras cosas que el dicho maestro supiese que al arte e canto pertenecen.

Las clases serían dos al día, de una hora de duración cada una, la primera a la mañana, “en tañendo a prima hasta que comiencen tercia” y la segunda “desde la una de mediodía hasta que comiencen vísperas en el coro”.

Este estatuto de Ávila tiene un significado histórico muy grande. Es de los primeros y más claros de los que instituyen de modo oficial la capilla polifónica y su maestro, hasta tal punto de que puede tomarse como comienzo y base del modo en que entonces se usaba en Ávila la polifonía. Estas prácticas y preceptos permanecerían allí, lo mismo que otras similares en las demás catedrales, no solamente a lo largo de todo el período que aquí estudiamos, sino incluso en los posteriores, aunque con añadiduras y cambios. En lo esencial, esta organización, con presencia de la polifonía en las vísperas y misas de todas las fiestas de primera y segunda clase, así como en las misas de la Virgen de los sábados, permanecería en vigor durante muchos años en la mayoría de las catedrales. Aunque el documento no lo dice expresamente, porque se sobreentendía, la parte polifónica de la misa correspondía al *ordinarium* (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei) con, quizás, algún motete al ofertorio; en vísperas se refería a algunos de los cinco salmos de que constaban, así como al himno y al Magníficat. Es importante la mención explícita del estatuto abulense a las procesiones, que siempre revestían cierta solemnidad, mayor o menor según fuera la categoría litúrgica de la fiesta.

Se debe advertir que en todas las catedrales se promulgaron estatutos o se tomaron acuerdos capitulares, introduciendo cambios o resolviendo dudas prácticas. Por citar un ejemplo concreto, representante de otros muchos del todo similares, podríamos exponer lo que sucedió en Burgos. Me limitaré a los principales dentro del período estudiado, incluyendo dos inmediatamente anteriores, por su significado particular.

El primer acuerdo burgalés que aquí interesa es un reglamento aprobado por el Cabildo el 3 de abril de 1533. El encabezado lo dice todo: “Este día los dichos señores, para gobernación e regla del maestro de capilla e de los cantores que llevan salario, hicieron e ordenaron y estatuyeron los capítulos siguientes”. En primer lugar, y como precepto general, fija que era competencia del maestro elegir lo que se había de cantar, así como organizar y dirigir los ensayos, y establece las penas a los cantores que no le obedeciesen. Seguidamente trata de las dos horas diarias de clase “a los beneficiados que allí fueren y a los mozos de coro, así de canto llano como de canto de órgano y contrapunto”. Respecto a las actuaciones, repite lo ya visto en Ávila sobre la misa y las vísperas, pero añade las salves en honor a la Virgen los sábados al final de las completas, obligación que después se encuentra por igual en todas las catedrales.

Son de especial importancia los números 4 y 5 de este reglamento, que merecen copiarse literalmente:

4. Item, que el maestro de capilla sea obligado a trabajar con los beneficiados pequeños y mozos de coro que tengan más habilidad, para que digan las lamentaciones y sebilla [=Sibila] y los otros oficios que son de mozos, y enseñarles algunos dúos, porque cantando sencillos pierden el temor y hácese más diestros; y que del lunes de dominica *in Passione* adelante deputen dos horas cada día para proveer la pasión y lamentaciones y los otros oficios de la Semana Santa, y que todos los cantores sean obligados a ir a tal hora siendo avisados por el maestro de capilla, so pena de dos reales por cada vez que faltaren.

5. Item, que para la fiesta de Navidad se han de proveer villancicos y otras cosas de música, que el maestro de capilla sea obligado a avisar a todos los cantores quince o veinte días antes, o antes si le pareciere, para que vengan a proveerlas a la capilla, encerrados, o en casa del maestro de capilla si oviere aparejo, porque han de estar secretos fasta que se hayan de cantar.

Digno de resaltarse el punto 10, como expresión de lo que sucedía también en las demás catedrales: “Item, que Çaballos⁸ apunte en el libro de la iglesia, o otro alguno si lo hiciere mejor, las obras extranjerías que sean muy buenas y el maestro de capilla le dijere, y le paguen su trabajo de la fábrica”⁹. El número 14 manda “que ningún cantor pueda ir a cantar a ningunas honras sin licencia del Cabildo” y el 15, “que ningún cantor de los que llevan salario no anden de noche a dar alboradas por las calles”, en ambos casos bajo pena de un ducado por cada falta.

El 15 de enero de 1538 hay un importante acuerdo de aumento de salarios (en uno o dos casos, por el contrario, reducción) de los integrantes de la capilla de música, que es significativo del progreso que para entonces había hecho la polifonía en una catedral del nivel de Burgos¹⁰: contaba con once cantores, además del maestro de capilla y, seguramente, con varios mozos de coro para las voces agudas. Esto ocurre en 1538, si bien es cierto que se trataba de una catedral pudiente, como Burgos. Pero no estará fuera de lugar añadir que, en su escala, todas tenían, entonces o poco después, una capilla polifónica solvente. De nuevo tomo un ejemplo entre muchos de una bien pequeña, Santo Domingo de la Calzada, que incluso no era, caso del todo excepcional, sede episcopal, sino que la compartía con Calahorra, donde el prelado residía. El acta capitular del 13 de septiembre de 1555 enumera los cantores que en aquel momento recibían salario como tales: ocho en total, además de algunos capellanes que, según la misma acta, les ayudaban. Y cabe añadir que en 1586 el número de cantores titulares había ascendido a diez.

Volviendo a Burgos, el 16 de noviembre de 1548, con ocasión de la muerte del canónigo-sochantre y la elección de su sucesor, el Cabildo fijó, en un largo estatuto, las obligaciones de un cargo tan importante para la vida diaria de una catedral; la principal, que resume todas las demás, era que el sochantre “haya de residir y resida continuo en el coro mientras que se dicen las horas y oficios divinos diurnos y nocturnos, rigiendo y entonando el coro por sí mismo como es obligado”; e igualmente debía “echar las memorias de las misas solemnes y de memoria, y mayores, y epístolas y evangelios, y capas y otras cosas, que el dicho sochantre sea obligado a guardar y observar lo que cerca desto por los dichos señores o sus diputados le fuere mandado”.

Particularmente importantes son los “capítulos de los cantores e maestro de capilla”, aprobados el 28 de mayo de 1554, que confirman y matizan en varios puntos los de 1533, y que son también más detallados que aquéllos. A continuación aparecen encuadrados en el mismo volumen los “capítulos del maestro de capilla”, que se refieren casi exclusivamente a la enseñanza de los mozos de coro.

Finalmente, cabe añadir que en 1566 el obispo emitió un decreto anexionando seis raciones para otros tantos cantores de polifonía, lo que significó un paso fundamental para la estabilidad e incluso para la mejora de la capilla de música, porque garantizaba que algunos de los más destacados de España vendrían a Burgos, dado lo elevado de la retribución y la categoría social que suponía el vestir el traje coral, propio de

⁸ Se trata de Juan de Ceballos, hermano de Francisco, el primero cantor y el segundo maestro de capilla, padre y tío respectivamente del más famoso de los Ceballos, Rodrigo, cantor en la catedral de Sevilla primero y en la de Córdoba luego, y finalmente maestro de capilla de la capilla real de Granada, fallecido en esta ciudad en 1581 y uno de los grandes polifonistas españoles de su tiempo.

⁹ Son varias las catedrales en las que se encuentran referencias a la presencia de obras de los polifonistas flamencos, y luego de Palestrina. Desgraciadamente, apenas si quedan en los archivos restos de aquel repertorio. Las excepciones más importantes son las de Toledo y Tarazona; de las impresas casi la única, y ciertamente la más notable, es la colección de diez misas publicadas por Moderne en Lyon en 1540, que se conserva en la catedral de Orense.

¹⁰ He aquí la lista completa, de nombres y salarios: Francisco de Ceballos, maestro de capilla, con 30.000 maravedises anuales; Pedro de Cavia, con 20.000; con 15.000 está el tiple Sánchez; con 12.000, Juan de Galdámez, Diego Ortega, Antonio de Molina, Ventura de Lerma, Juan de Porres y Salas o Solas; con 10.000, Gaspar de Angulo; con 7.000, Juan de Arcos; con 2.000, Gaspar de Castro; y con 12 ducados, Pero Hernández.

los racioneros, y no solamente la sotana y sobrepelliz, como hacían los que eran tan sólo simples asalariados. Y, sobre todo, y más importante todavía, lo sucedido en 1572, cuando el Cabildo decidió adjudicar una canonjía para el maestro de capilla, que significaba un paso adelante muy grande, no solamente por la remuneración, que iba a ser considerablemente más alta, sino, sobre todo, por el prestigio que en aquel entonces significaba ser canónigo, y más en una catedral como Burgos.

He de advertir, sin embargo, que en este punto Burgos fue una excepción. Creo que fue, junto con Santiago, la única catedral que dio aquel paso. En algunas otras, como Ciudad Rodrigo, Palencia o Calahorra, hubo algún caso particular en que un determinado maestro llegó a canónigo, pero fueron excepciones. En cambio, en Burgos se mantuvo esta práctica largo tiempo, y más todavía en Santiago, donde continuó hasta el concordato de 1851. Por el contrario, en otras muchas catedrales el maestro era un simple racionero; por tanto, de una posición social inferior a los canónigos, y que, por añadidura, sufrió, como los demás racioneros músicos, la degradación que muchas catedrales decretaron en los primeros decenios del siglo XVII, dividiendo las raciones de música en medias raciones, e incluso en cuartos. Cuando esto sucedía, el racionero músico, aunque fuera el organista o el maestro de capilla, ganaba la mitad, y hasta la cuarta parte, de un racionero titular; y si, como ya queda dicho, los racioneros titulares ganaban menos que los canónigos, es bien fácil deducir qué retribución tan escasa recibía, en muchas catedrales, el maestro. Cierto que, al ser de ese modo el salario demasiado reducido, se compensaba con cantidades pagadas por la fábrica, que podían oscilar, pero que, de todas formas, siempre fueron moderadas. Hasta tal punto eran cortas, que no es raro el caso en que el maestro de capilla pasara necesidad y que, a su muerte, hubiera de ser enterrado de limosna. De todas formas, y en honor a la verdad, fueron pocas las catedrales que llegaron a ese extremo, pero las hubo, repetidas veces, e incluso entre las metropolitanas.

En el fondo de todo esto yacía un concepto, que podríamos calificar como social, respecto de los músicos. En aquel complejo mundo de los siglos XVI y XVII los dos grandes estamentos sociales eran aquellos que diferencia Jorge Manrique hablando de “los que viven de sus manos y los ricos”. Los canónigos pertenecían a una clase social superior a los racioneros. Y más todavía se distinguían esas dos categorías de clérigos catedralicios —que, en cierta manera, eran “los ricos”— de los demás clérigos y servidores del Cabildo, entre los que se contaban los músicos, sin excluir al maestro de capilla, cuando no era racionero, que, de nuevo, en cierta manera, pertenecían a la categoría de “los que viven de sus manos”, o sea, de su trabajo.

Hay un hecho concreto que demuestra, mejor que muchas explicaciones, esta diferencia social: lo sucedido en la segunda mitad del siglo XVI en la capilla real de Granada, siendo su maestro uno de los más eximios polifonistas españoles de su tiempo, el ya citado Rodrigo de Ceballos. Cuando, al concluirse la construcción del templo, Carlos V organizó el personal de la capilla y creó el Cabildo de capellanes, similar al de los canónigos en las catedrales, adjudicó cuatro capellanías (equivalentes a cuatro canonjías de las catedrales) a cuatro músicos, uno de los cuales sería el maestro de capilla. Pocos años después, los capellanes no músicos apelaron al rey protestando contra esa equiparación de los músicos con los capellanes (sic), pidiendo insistentemente que los músicos, incluido el maestro, no fuesen capellanes, sino simples asalariados, o que, al menos, no formasen parte del Cabildo. En uno de los memoriales al rey llegaron al extremo de decir literalmente que ellos, los capellanes no músicos, no eran responsables de “la baja opinión que tenían los músicos”; y en otro, que era humillación que “en este cuerpo” (de capellanes), entre los que había varios doctores, estuviesen los músicos¹¹.

Ninguno de esos documentos de Burgos de la primera mitad del siglo XVI menciona la obligación del maestro de capilla de componer música. Y en esto Burgos no fue excepción, pues lo mismo sucede en las demás catedrales. Pero el estatuto de 1533 la presupone respecto de los villancicos y chanzonetas de Navidad al decir que se debían ensayar en su casa; aparte de que, al no haber repertorio publicado, alguien tenía que componer esas nuevas músicas y ese alguien era, naturalmente, el maestro. Esto mismo se puede decir de cualquiera otra catedral, pues para mediados del siglo casi todas habían introducido las chanzonetas y villancicos en los maitines de Navidad. Una de las primeras que fijó esta obligación fue Córdoba. En su largo estatuto de 1563, entre las obligaciones del maestro de capilla dice que “ha de ser obligado a componer chanzonetas y villancicos para las fiestas de Navidad y Corpus Christi, y proveer en ellas a los que las ovieren de decir”. Y debo resaltar que aquí se habla, además de los villancicos y chanzonetas de la Navidad, también de los, y las, del Corpus. No lo dice el estatuto, pero se sobreentiende, que los villancicos de Navidad eran para los maitines y los del Corpus para la procesión. El mejor testimonio de la universalidad de

¹¹ He descrito lo esencial de todo ese largo proceso en mi estudio *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*. Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963, pp. 92-93.

esta obligación en los últimos decenios del siglo XVI es el bien conocido de Francisco Guerrero, cuando en el prólogo de su *Viaje a Jerusalén* dice que la composición de estas obras en castellano era una de las “principales obligaciones” de los maestros de capilla de su tiempo; él se refiere directamente a las de la Navidad, que siempre fueron más importantes que las del Corpus.

No ocurre igual con la composición de la polifonía litúrgica en latín. Hasta bien avanzada la segunda mitad del siglo no fue exigida al maestro de capilla. Fue uno más de los cambios que experimentó ese cargo a lo largo del siglo, que, en conjunto, pueden resumirse en la siguiente evolución:

A comienzos del siglo, y hasta aproximadamente 1535, o algo más tarde, el maestro de capilla era, ante todo, un cantor que tenía añadidas dos ocupaciones: enseñar la polifonía y el contrapunto, y dirigir los cantos polifónicos. La enseñanza era, al comienzo, para los niños y los beneficiados de la catedral que quisieran aprender ese tipo de música. En general, la enseñanza de los niños incluía también el canto llano, así como su cuidado y responsabilidad, hasta el punto de que el maestro vivía, fuera de muy contadas excepciones, con ellos en una casa del Cabildo. Pronto se añadió también la obligación de mantener ensayos periódicos con los cantores y, por supuesto, siempre fue responsabilidad suya la selección de las composiciones que iban a cantarse y la dirección de la polifonía.

El segundo período en esta evolución se puede situar, de modo general, entre 1535 y 1565, cuando el maestro fue pasando de “cantor y maestro” a “maestro y cantor”. Puede parecer un juego de palabras, pero no lo es. Basta una prueba concluyente: en el primer período, el examen del aspirante a “cantor y maestro” o, como dicen repetidas veces las actas capitulares, “el cantor”, para distinguirlo así de los demás cantores, versaba exclusivamente sobre el canto, y los examinadores eran cantores de la propia catedral; en este segundo período comienzan a introducirse específicamente, y casi primordialmente, las obligaciones más específicas del maestro, aunque siempre se incluía el canto; y comienzan a llamar, para juzgar a los opositores, a maestros de otras catedrales.

El tercer período comienza poco después de mediado el siglo y se impuso con rapidez y contundencia en los últimos treinta o treinta y cinco años. En las oposiciones a maestro se fue omitiendo el canto, mientras que las obligaciones propias del maestro, más concretamente la dirección coral y la composición, se fueron intensificando hasta quedar como únicas antes del fin del siglo. El examen, casi siempre en forma de concurso-oposición, aún incluía frecuentemente una parte teórica, basada en la teoría medieval, pero ésta fue decayendo¹², mientras que la composición, así como la dirección coral, siguieron siendo las partes principales durante mucho tiempo. Más tarde la dirección pasó a un segundo término y se llegó a seleccionar a los candidatos exclusivamente en base a la composición, llegándose al extremo de pedir a los opositores determinados tipos de composiciones que se enviaban a maestros de otras catedrales para su calificación. Esto último sucedió tras el período histórico al que nos ceñimos, pero debía quedar expresado aquí, a fin de centrar, en lo posible, los hechos que estudiamos.

El resultado final de toda esta evolución se podría concretar diciendo que, a partir del último cuarto del siglo XVI, la principal responsabilidad del maestro de capilla, responsabilidad personal e intransferible, era componer la música que se iba a cantar en el culto, primero la que pudiera llamarse para-litúrgica, en castellano, como chanzonetas, villancicos, etc., pero a partir de finales del siglo XVI también la música litúrgica en latín.

Por supuesto que hubo excepciones; no muchas, pero las hubo. Quizá la más significativa, y una de las últimas, sea la de Alonso de Tejada, ocurrida en 1601, con motivo de su oposición al magisterio de capilla de la capilla real de Granada. A causa de estar convocada también la oposición a una plaza de contralto, Tejada llegó a ofrecer al Cabildo desempeñar también esa obligación si se le concedía el magisterio. No fue necesario, pues el Cabildo prefirió hacer la oposición de contralto aparte, pero sin duda debió de influir la buena disposición de Tejada, que ganó la plaza de maestro por amplia mayoría, aunque la desempeñó por poco tiempo, pues pronto la cambió por la de la catedral de su ciudad natal, Zamora, que luego conservó hasta su muerte y donde nos legó un espléndido volumen de motetes.

Terminaré de exponer estas generalidades acerca de los músicos en este período histórico con un breve resumen de las actuaciones de la capilla de música en los actos litúrgicos:

En la misa se cantaban las cinco partes del *commune* (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei); quizás con algún motete al ofertorio, o poco más.

¹² Son raras las excepciones. La más notable es la de Toledo, incluso tan tarde como 1604. Fue publicada por François Reynaud en su tesis doctoral *La polyphonie toledane et son milieu, des premiers témoignages aux environs de 1600*. Turnhout: Brepols, 1996, pp. 135 y ss. En las veinte pruebas que tenían que superar los candidatos se incluyen los más intrincados contrapuntos y cánones, y hasta se les exigía descifrar algunos enigmas de Josquin, del libro de las quince misas.

En las primeras vísperas de las fiestas de primera y segunda clase se cantaban en polifonía uno o varios salmos, el Magnificat y, en algunas fiestas, el himno. En algunos días particulares también cantaba la capilla en las completas del día anterior (la víspera).

En la función sabatina de la tarde de los sábados se cantaba la antifona mariana correspondiente al tiempo litúrgico, o algún himno o canto a la Virgen.

En las procesiones, sobre todo en la del Corpus, se cantaron durante algunos años motetes o composiciones semejantes, que pronto fueron sustituidos por los villancicos y otras formas similares en castellano.

Difería lo que se cantaba según fuera la categoría de las fiestas, como, por ejemplo, los salmos de las vísperas, que podían ser uno, dos o tres —raramente más—, y, por supuesto, cambiaba la música, sobre todo cuando se fue diferenciando la que se componía para acomodarla a la categoría de la celebración, más o menos solemne, según correspondiese. Naturalmente, había fiestas o días especiales, entre las que descollaban la Navidad, la Semana Santa, sobre todo los tres últimos días, llamados el Triduo Sacro, la fiesta del Corpus con su octava, y aun alguna otra. Pero lo esencial era que la capilla musical constituyó, aun cambiando la música que se cantaba, un elemento esencial de la vida de nuestras catedrales hasta la desamortización de 1835.

Las actas de recepción de cantores, sobre todo cuando iban a ocupar una ración, especifican con frecuencia todo esto, en particular lo que se refería a la asistencia a esos actos, lo mismo que a los ensayos, las condiciones en que podían ir a “cantar afuera”, es decir, a otras iglesias, y, por supuesto, insisten también, y mucho, en su obligación de asistir a diario al coro para entonar el canto llano.

En los setenta años que abarca el período que aquí estudiamos, la música de las catedrales cambió mucho, empezando por uno de sus elementos más esenciales, la melodía. No cambió la melodía del canto llano, que siguió tal como había quedado desde antes del final de la Edad Media, sino la melodía de la polifonía, así como su uso. De esos cambios voy a enumerar en concreto cuatro: introducción de la policoralidad, la música con texto en lengua vulgar, la instrumental y la compuesta en latín a una o pocas voces. De la policoralidad casi no hablan los documentos capitulares, y algo parecido ocurre con las composiciones con texto en lengua vulgar. Los numerosos acuerdos que hay sobre éstas en las actas capitulares, así como las referencias que se encuentran en los contratos y actas de recepción de maestros de capilla, organistas y cantores, se refieren, por lo general, a conceptos genéricos: obligación de asistir a los ensayos para prepararlas, designar una comisión capitular para la censura de los textos... Sin embargo, hay documentos tan curiosos como el siguiente acuerdo capitular de la catedral de Plasencia, del 22 de diciembre de 1569:

[Los dichos señores] mandamos que los organistas ni los demás músicos de la dicha iglesia, así cantores como ministriles, que ninguna chanzoneta que se hubiese de cantar en la dicha iglesia para la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo ni para el día de Corpus Christi, que no la publiquen ni den a otra parte ni persona alguna, ni monasterio; ni los organistas la compongan hasta saber del maestro de capilla si la tiene para la iglesia, y hasta que se haya cantado en ella; lo cual hagan bajo pena de seis ducados a cada uno por cada vez que lo contrario hicieren.

Es decir, en aquel momento, en Plasencia, el maestro aún no tenía la obligación, que pronto llegaría en esa catedral y en todas las demás, de componer las nuevas canciones en castellano para los maitines de Navidad y para la procesión del Corpus, aunque sí era de su competencia el conseguirlas como fuese. Como se ve, lo que ese documento prohíbe es que las chanzonetas se diesen a conocer fuera de la catedral antes de que fuesen cantadas en ella, y que el organista no las compusiese sin saber primero qué tenía hecho y preparado el maestro de capilla.

La música instrumental era conocida y usada, aunque no en todas las catedrales, desde finales del siglo XV, para alguna procesión y poco más, siempre con músicos de fuera de la catedral. Pero, como sabemos desde la publicación, en 1985, del documentario musical por Robert Stevenson¹³, la catedral de Sevilla recibió, en 1526, un grupo de cinco ministriles altos: tres chirimías (tiple, alto y tenor) y dos sacabuches. Es importante el motivo aducido en el acta de recepción: porque el recibirlos era “muy honroso en esta santa iglesia y en alabanza del culto divino”, dos motivos, sobre todo el segundo, que tantas otras veces se repiten en similares ocasiones en todas las catedrales.

¹³ Stevenson, Robert: *La música en la catedral de Sevilla, 1478-1606*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1985, p. 27, acuerdo del 9 de julio de 1526. La existencia tan temprana de los ministriles en Sevilla se conocía ya antes, pero no con la precisión que ofrece Stevenson.

La música monódica en latín es un asunto que nunca ha sido estudiado en su conjunto, y en particular en el período a que nos limitamos aquí. No es posible dedicarle, en el presente estudio, el espacio indispensable para tratarlo ni siquiera someramente, por lo que voy limitarme a mencionar las primeras manifestaciones que se encuentran en diversas catedrales en la segunda mitad del siglo XVI. Se trata de lo que las actas capitulares llaman “cantar sencillos” en un determinado momento de la polifonía, que ya vimos que menciona el reglamento de Burgos de 1533 y que según esos acuerdos capitulares debía ser siempre hecho bajo la dirección del maestro de capilla y por su mandato. No se sabe exactamente qué pueda significar esa frase, que alguna vez se encuentra también referida a algún ministril, pero todo parece indicar que eran intervenciones solísticas, precisamente de ornamento, o algo similar, dentro del complejo polifónico.

Bien distinto fue lo que sucedió con las lamentaciones de Semana Santa. Se debe recordar, ante todo que desde comienzos del siglo XI se compusieron para ellas unas melodías que, aunque sencillas, eran un poco más ornadas que las habituales de las epístolas, evangelios, etc., sobre todo en las letras del alefato hebreo con las que comienza cada estrofa. Lo importante para nosotros es que en España, poco después de esas fechas, se crearon unas melodías más ornadas y más dramáticas que las oficiales de la Iglesia. En esas melodías hispanas se percibe un sentimiento de tristeza muy profundo y expresivo, que no se encuentra en las melodías oficiales. Y aunque en éstas las letras del alefato recibían ya un tratamiento particular, con clara tendencia hacia lo neumático y melismático, frente a lo declamatorio del texto, en las melodías hispanas todo ello era más intenso y desarrollado. Estaban concebidas para cantores solistas, al igual que las lecturas de las epístolas, evangelios y todas las demás. Precisamente por lo especiales que eran las melodías de las lamentaciones hispánicas, el chantre o el sochantre tenía que señalar quiénes debían cantarlas, como también quiénes debían cantar las pasiones en otros días de la Semana Santa. Desde los comienzos del Renacimiento esa obligación pasó en parte al maestro de capilla, y en casi todas las catedrales hay actas capitulares que hacen, año tras año, ese encargo al maestro o al sochantre. En otras se incluía esta obligación en el contrato que el aspirante a cualquiera de esos cargos debía firmar en el momento de tomar posesión de su plaza.

Todo esto se refería a las lamentaciones monódicas, habitualmente llamadas “mozárabes”. Aparte estaban las lamentaciones polifónicas, que tenían una larga tradición desde finales del siglo XV y que en la segunda mitad del XVI se compusieron en gran número. Debemos notar que muchas de esas lamentaciones polifónicas incluían alguna parte, generalmente una estrofa entera, para un menor número de voces, por lo general dos o tres, si bien en esos casos la música no se diferenciaba gran cosa de la usada en la composición general. Eso sí: las letras del alefato recibían también en la composición polifónica un trato especial, con melodías melismáticas más desarrolladas.

La gran innovación de finales del siglo XVI fue que entonces se comenzaron a componer melodías propias, solísticas, no polifónicas, para las lamentaciones. Es imposible asegurar nada fijo sobre cuándo y dónde se comenzaron a componer o sobre el tipo de melodía que contenían, porque las actas capitulares usan frases vagas y porque no se conserva ejemplar alguno de ellas. Las primeras que se conocen son las que Francisco Acín compuso para la catedral de Segorbe, en torno al año 1600¹⁴.

Pronto se hizo obligatoria su composición por el maestro de capilla de la propia catedral; de tal forma, que tan temprano como en 1608 hay acuerdos tan significativos como el del Burgo de Osma, del 3 de marzo, donde el Cabildo concede al maestro de capilla quince días de “presencia”, es decir, que pudiese ganar distribuciones sin asistir a coro, “para componer unas lamentaciones, y que se entienda por sola esta vez, por ser el primer año que la pide y recién venido, que no habrá tenido lugar de componerlas”. Como se ve, el acuerdo no dice expresamente que se trate de lamentaciones monódicas, pero no sería extraño que así fuese, al menos en parte, dado el escaso plazo de dos semanas, en las que sería imposible componer más de una o dos piezas polifónicas, y aun eso con dificultad. Lo más lógico es que al menos alguna fuese, en todo o en parte, monódica, para solista, como por lo demás comienza a encontrarse en algunos archivos muy poco

¹⁴ Climent, José: *Fondos Musicales de la Región Valenciana. Vol.3: Catedral de Segorbe*. Segorbe: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, 1984. El mismo Climent, en su antología de la música en esa catedral (*Música de la catedral de Segorbe*. Segorbe: La Luz de las Imágenes, 2001,) incluye la transcripción de las del jueves y viernes. Están compuestas en polifonía, pero tienen partes monódicas, con melodía nueva, no solamente en las letras del alefato, sino también en parte de los textos; y, por cierto, esas melodías, según dice Climent en su catálogo (p. 55), están compuestas “en gregoriano”, y de hecho él las transcribe en gregoriano, pero no lo hace en un gregoriano puro, sino en uno un poco medido, de modo que algunas de las notas que en el original son *longas* él las transcribe en negras (las normales, que en el original son *breves*, las transcribe en corcheas). La verdad es que leyendo la escritura original y dando a cada nota el ritmo que indica la grafía que Acín usa, y teniendo en cuenta también el movimiento melódico de las notas, se descubre una melodía distinta de la del canto llano, una melodía que se acerca, y no poco, al “estilo moderno”, al que después llevaría hacia la nueva melodía en latín que, dicho sea de paso, era diferente de la que por aquel entonces se estaba creando para la música en castellano.

después¹⁵. Todo hace pensar que desde estos primeros intentos comenzó la práctica, que luego sería casi universal, de que la primera lamentación de cada día, sobre todo la del miércoles y el jueves, fuese más solemne y para toda la capilla, y que la segunda y tercera fuesen más sencillas y para solistas¹⁶.

Pero al margen de esta música monódica en latín, nacida por entonces, existía otra bien distinta que, además, era la más usada: la antigua recibida por el Renacimiento de su predecesor, el Medioevo. Provenía de la liturgia hebrea, pero con un fuerte influjo de la teórica y de la práctica griega de la época clásica. Adquirió su forma más perfecta entre los siglos VII y IX; a partir del XI experimentó un cambio importante en el ritmo, que en la época áurea era libre, con todas las notas de un valor sustancialmente igual, y a partir de entonces fue asumiendo algunos de los principios rítmicos de la polifonía, llegando a ser, en no pocos casos, estrictamente medida, con el empleo de los mismos valores rítmicos de la polifonía: *brevis*, *longa*, etc. Era el llamado *canto llano*, que se usaba en las horas litúrgicas y en varias partes de la misa. Aunque el Renacimiento no tocó en nada la esencia de ese canto, sino que, en lo sustancial, lo interpretó en el mismo modo que lo había recibido de la Edad Media, sí que introdujo un elemento, que si no era nuevo estrictamente hablando, pues parece que se comenzó a practicar a finales del siglo XIV, sí le dio una forma definitiva, que quedaría para mucho tiempo: cantar más o menos despacio según fuese la solemnidad de la fiesta litúrgica que se celebraba. Es decir: se fue creando la corriente de opinión, que acabó convirtiéndose en ley de estricta obligación, de identificar la solemnidad con la duración.

Esto tenía aplicación especial en los maitines por tres motivos: porque eran la hora litúrgica más larga, porque se cantaban casi íntegramente en canto llano y porque se celebraban a medianoche, una hora del todo intempestiva¹⁷ de modo que, en la práctica, no asistía a ellos, no ya fiel alguno, pero ni siquiera el personal de la catedral, sino sólo unos pocos capellanes o, a lo sumo, algún sochantre. En este contexto era lógico que, por la misma inercia de las cosas, se tendiese a acelerar el ritmo, sobre todo en la salmodia¹⁸, con lo cual no se cumplía, según la mentalidad de entonces, con un precepto litúrgico estrictamente obligatorio: el de la duración. Por otro lado, el Cabildo respectivo consideraba que el cantar más aprisa mermaba la reputación de la catedral. Por eso son numerosos los acuerdos capitulares advirtiendo al sochantre de turno que llevase el compás con la lentitud correspondiente a la categoría de cada fiesta, advertencia que, todavía con más frecuencia, se encuentra referida a los maitines.

Hubo unos maitines que en este período adoptaron una forma del todo nueva: los de la Navidad. Desde que, en los últimos años del siglo XV y primeros del XVI, el arzobispo de Granada, fray Hernando de Talavera, para ayudar a los mahometanos recientemente convertidos al cristianismo a comprender mejor el sentido de una fiesta de tanto significado para los cristianos como era la Navidad, introdujera en estos maitines, que se celebraban hacia las diez de la noche (para que la primera misa comenzase a las doce en punto), cantar algunas canciones en castellano en vez de los responsorios en latín, estas canciones adoptaron pronto un carácter alegre, festivo, popular, propio de una celebración tan especial como era la Navidad; tanto más, cuanto que desde la Edad Media se había comenzado a componer poesías y músicas alegres para festejar la Navidad en ciertas fiestas sociales o cortesanas. Esta práctica adquirió una modalidad nueva en la segunda mitad del siglo XV, cuando se comenzaron a componer canciones, no sólo alegres y festivas como las anteriores, sino incluso jocosas, tanto en sus textos como en sus músicas. En sus principios, y aun después, estas composiciones se usaban solamente en reuniones de carácter social. A lo que parece, las de Talavera tenían algo de esto, pues él las había conocido en la corte de los Reyes Católicos, habiendo buenos motivos para pensar que, en cierto modo, se inspiró en ellas. El problema vino cuando las que se compusieron inmediatamente después, y sobre todo los años siguientes, adolecían de una tendencia a exagerar esos aspectos casi lúdicos.

¹⁵ Es incluso probable que ya entonces, y más en una ocasión como ésa de Osma, al menos alguna, o algunas, fueran del tipo que pronto se haría muy frecuente: para un cantor a solo con el acompañamiento, de modo que el maestro sólo tenía que componer la melodía del canto y la línea del bajo continuo.

¹⁶ De hecho, así son también las de Acín. Son tres, y las tres son las primeras de los tres días; pero esas partes “en nueva melodía” sólo las tienen las dos primeras, la del miércoles y el jueves.

¹⁷ La tradición, que data de los primeros siglos de la Iglesia, era celebrar los maitines a la medianoche, y así se hacía en todas las catedrales al comenzar el Renacimiento. Sin embargo, a lo largo del siglo XVI, entre las innovaciones litúrgicas que se fueron introduciendo, estuvo el adelantarlos al atardecer anterior; de hecho, a finales de la época que aquí se estudia casi todas las catedrales habían introducido este cambio. Sólo algunas, muy pocas, conservaron la tradición por algo más de tiempo.

¹⁸ Para entender ese concepto, que puede ser oscuro para más de un lector, deberé añadir que la salmodia se cantaba en ese modo desde la Edad Media avanzada y durante el Renacimiento, y aun después, dando a cada sílaba normal el valor de una *brevis*, que equivalía, aproximadamente, a una negra de nuestro compás de compasillo; a las sílabas acentuadas el valor de una *longa*, equivalente a una blanca; y las sílabas que en las palabras esdrújulas seguían a la acentuada por una *semibrevis*, o sea, aproximadamente, a una corchea.

Fue así como, apenas unos quince años después de la muerte del arzobispo Talavera, la consuetud de la catedral de Granada advierte que esas canciones debían ser “muy honestas y devotas” (señal de que no todas las que se habían cantado lo eran), y que antes de cantarse debían ser revisadas por el deán u otro canónigo, para ver si había algo inconveniente en ellas, práctica que más tarde, avanzado el siglo, se haría universal. Pero esas prevenciones no llegarían a impedir que hubiera abusos y que los Cabildos volviesen a tomar acuerdos una y otra vez denunciándolos y prohibiéndolos, aduciendo como motivo básico que la música que se interpretaba en las funciones litúrgicas debía servir, ante todo, para la gloria de Dios y la edificación de los fieles.

Son numerosos los acuerdos sobre esto, pero no es cosa de acumular aquí ejemplos, tanto más cuanto que ya he reproducido un gran número de ellos en varias publicaciones anteriores. Tan sólo aduciré uno, de la catedral de Palencia, tomado el 7 de enero de 1598. Ese día se hizo presente en cabildo que en las celebraciones de la última Navidad se habían tocado guitarras en el coro, al parecer en la interpretación de los villancicos o en algunas de las “representaciones”, “y pareció cosa indecente, por ser el instrumento el más común y con que más se cantan y tañen cosas deshonestas y lascivas”. Algunos capitulares, sin embargo, advirtieron “que no era indecencia” y que en otras catedrales se las usaba, “por la festividad de semejantes días”. A pesar de esa observación, se acordó que en adelante dos canónigos vieses siempre las letras y oyesen las tonadas que se habían de cantar, para que no se cantase cosa inconveniente.

Voy a terminar como comencé: con un recuerdo y una gratitud. Y si comencé recordado a un sacerdote músico de Iglesia, don Felipe Rubio Piqueras, al que debía un reconocimiento agradecido, ahora lo haré con otro, al que debo incomparablemente más: el sacerdote jesuita Nemesio Otaño. En 1954, con motivo de la celebración, en Madrid, del 5º Congreso Nacional de Música Sagrada, mostró intensos deseos de asistir a él. De hecho vino, o mejor dicho, lo trajeron, desde San Sebastián. Fue llevado en su silla de ruedas a una de las sesiones plenarias del Congreso, ante la que improvisó un emotivo discurso. Al comenzar su intervención dijo que había deseado asistir al congreso porque “si inicié mi andadura como músico de Iglesia en un congreso, el de Valladolid de 1907, deseaba acabarla ahora en otro congreso, éste de Madrid”.

Algo así debería confesar yo aquí. También yo puedo decir que inicié mi andadura como músico de Iglesia en un congreso, el 2º Internacional de Música Sagrada, en París, en junio de 1957, y doy gracias a Dios por haberme concedido terminarla ahora en éste de Toledo de 2014. A decir verdad, pensaba que la había terminado en el de Salamanca, en abril del año pasado, celebrado con motivo del 5º Centenario de la Catedral Nueva, pero la tenacidad de Carlos Martínez Gil para que, no obstante las limitaciones que me impone mi edad, viniera a Toledo a tomar parte en él, acabó triunfando sobre mis objeciones. De hecho, puedo decir que considero una no pequeña misericordia de Dios hacia mí el que me haya permitido terminar una vida dedicada al estudio de la música en las catedrales españolas con sendas aportaciones mías en dos congresos y en dos catedrales tan significativas como son la de Salamanca y la de Toledo.

Muchas gracias a todos.

I. ITINERARIOS MUSICALES: VENECIA, ROMA, EL ESCORIAL

EL GRECO IN ROME: WHAT MUSIC MIGHT HE HAVE EXPERIENCED?

Noel O'Regan
The University of Edinburgh

RESUMEN: La época en el que el Greco estuvo en Roma, los primeros años de la década de 1570, coincide con una gran expansión y desarrollo de la producción musical en la ciudad debido a la reorganización que siguió al Concilio de Trento y al incremento del número de habitantes y visitantes peregrinos. Se produjo, además, un incremento de cofradías laicas interesadas en celebrar sus fiestas patronales a gran escala y servicios devocionales íntimos en oratorios privados y todo ello requería música. En este trabajo se analiza el tipo de música que el Greco pudo haber escuchado mientras estuvo en Roma, especialmente a través de su pertenencia a la *Compagnia di S. Luca* y la *Compagnia dei Vertuosi del Pantheon*, ambas destinadas a artistas, pero también, gracias a su cercanía al círculo del cardenal Alessandro Farnese, que actuaba como protector de varias confraternidades importantes, así como de la orden jesuita. Durante la estancia del Greco en Roma se construyeron y/o decoraron varias iglesias y oratorios notables que se convertirían en importantes espacios para la música. Las diversas experiencias sonoras que el artista debió de haber experimentado en Roma formaban parte de su bagaje en sus últimos años en España.

PALABRAS CLAVE: Confraternidad, fiesta patronal, música polichoral, oratoria, Alessandro Farnese.

ABSTRACT: The period which El Greco spent in Rome, during the early 1570s, coincided with a major expansion and development in music production in the city, responding to the reorganisation which followed on the Council of Trent, and to an increase in the number of citizens and visiting pilgrims. There was also an increasing number of lay confraternities keen to celebrate patronal feastdays on a grand scale and more intimate devotional services in private oratories, all requiring music. This paper looks at the sorts of music El Greco might have heard while in Rome, especially through his membership of the *Compagnia di S. Luca* and the *Compagnia dei Vertuosi del Pantheon*, both for artists, but also through his membership of the circle around Cardinal Alessandro Farnese who acted as protector of a number of important confraternities, as well as of the Jesuit order. El Greco's sojourn in Rome saw a number of significant churches and oratories being built and/or decorated; these would become important spaces for music. The variety of sonic experiences, which the artist must have had in Rome, would have stayed with him in his later years in Spain.

KEYWORDS: Confraternity, patronal feastday, polychoral music, oratory, Alessandro Farnese

El Greco's sojourn in Rome in the 1570s coincided with a period of major expansion and development in the city's musical production. This followed the completion of the Council of Trent in 1563 and the subsequent work of the Commission of Cardinals which examined various aspects of church discipline, including liturgical music, in the diocese of Rome¹⁹. The Commission oversaw a reauditioning of the members of the Cappella Pontificia in 1565 which resulted in a smaller and leaner body, at least for a time²⁰; the Commission also held a test session at which a number of Mass settings were tried out for word intelligibility²¹. *Maestri di cappella* such as Giovanni Animuccia at St. Peter's Basilica, or Giovanni Pierluigi da Palestrina at S. Maria Maggiore, began to recompose liturgical music in a way which sought clarity in the setting of the text. The Jesuits had come to accept music's usefulness in education and also in getting access to the more sophisticated elements in society, something also strongly appreciated by the other major new

¹⁹Monson, Craig: "The Council of Trent Revisited". *Journal of the American Musicological Society* 55 (2002), pp. 1-37; Lockwood, Lewis (ed.): *Giovanni Pierluigi da Palestrina, Missa Papae Marcelli*. Norton Study Score. New York: Norton, 1975.

²⁰ Sherr, Richard: "Competence and Incompetence in the Papal Choir in the Age of Palestrina". *Early Music* 22 (1994), pp. 606-629.

²¹ Lockwood, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*.... p. 21

religious movement in the city, that of the Oratory of Filippo Neri²². Seminaries had been founded in the wake of the Council of Trent: Palestrina taught music at the Seminario Romano in the late 1560s, followed probably by the Spaniard Tomás Luis de Victoria in the early 1570s²³. The latter had been a student and then music teacher at the Collegio Germanico (for German seminarians) where he was to take over as Moderator Musicae in 1573²⁴. National churches like S. Maria di Monserrato of the Catalans, S. Luigi of the French, or S. Maria dell'Anima of the Germans were developing an increased use of music, partly as a result of competition with each other²⁵. The city's many confraternities were making more use of music as a means of solemnizing their patronal feastday liturgies, processions and oratory devotions²⁶. For Mass and Vespers on patronal feasts, the 1570s saw the beginnings of what would become an ubiquitous use of the polychoral idiom with extra musicians bought in to provide it²⁷. All of this activity would be given a large boost by the Holy or Jubilee Year of 1575 which saw huge numbers of pilgrims visit the city and its citizens embrace new levels of devotional activity.

Opinions currently differ about the length of time El Greco actually spent in Rome. All are agreed that he was there from 1570 to 1573 but, while the traditional view has been that he continued to work in the city until 1577, Lionello Puppi has argued that he returned to Venice late in 1573 and went directly from there to Spain in 1576²⁸. Even if that were the case, three years would have been enough for the painter to have absorbed something of what the city's varied musical life had to offer. How might El Greco have come into contact with music, in the broadest sense of the word? In the street he would have heard street criers announcing their wares, trumpeters broadcasting feastday indulgences, processions with groups of singers of plainchant, falsobordone and simple polyphony— particularly those organised by the city's burgeoning confraternities. A myriad of church bells articulated time and marked out sacred urban spaces. As he passed churches and perhaps casually dropped in, he would have heard both plainchant and polyphony being sung during Mass and Vespers, especially on patronal feasts. Social occasions would have included music for entertainment and for dancing. He might have been on the streets during special intercessory processions called by popes in time of need, such as those held in support of French Catholics in 1571, the processions held to celebrate the victory at Lepanto in October of that same year and the triumph accorded to Marc Antonio Colonna on his return to the city after the victory. He may have witnessed the procession of the *possesso* when the newly-elected Gregory XIII went from the Vatican to S. John Lateran to take possession of his see as bishop of Rome in May 1572²⁹. If he were still in Rome in 1575, he would have seen the city awash with processing pilgrims and local groups, moving around the four basilicas and the seven pilgrimage churches. All of these processions involved groups of chanting friars and one or more choirs singing polyphony, either along the route or at stops along the way. They also included wind players, taken from the two groups employed by the Pope at Castel Sant'Angelo and the city corporation on the Campidoglio: these were the *trombetti* or state trumpeters, and the *piffari*, cornet, sackbutt and shawm players³⁰.

One likely context for El Greco to have heard polyphonic music would have been during his attendance at ceremonies organised by the Compagnia di S. Luca, the artists' confraternity which had been founded in 1478³¹. El Greco was admitted as a member in 1572³². The Compagnia, not yet the *Accademia*

²² Kennedy, T. Frank: "Jesuits and Music: The European Tradition, 1547–1622", Doctoral Dissertation, University of California, Santa Barbara, 1982; Morelli, Arnaldo: "*Il tempio armonico*". *Musica nell'oratorio dei Filippini in Roma (1575-1705)*. Rome: Böhlau Verlag, 1991 = *Analecta Musicologica* 27 (1991).

²³ Casimiri, Raffaele: "'Disciplina musicae' e 'mastri di cappella' dopo il Concilio Di Trento nei maggiori istituti musicali di Roma". *Note d'Archivio* 12 (1935), pp. 1-26.

²⁴ Culley, Thomas D.: *Jesuits and Music: I. A Study of the Musicians connected with the German College in Rome during the 17th Century and of their Activities in Northern Europe*. Rome and St. Louis: St. Louis University, 1970.

²⁵ O'Regan, Noel: "Tomás Luis de Victoria's Roman churches revisited". *Early Music* 28 (2000), pp. 403-418; Frey, Hermann-Walter: "Die Kapellmeister an der französischen Nationalkirche San Luigi de Francesi in Rom im 16. Jahrhundert. Teil I: 1514-1577". *Archiv für Musikwissenschaft* 22 (1965), pp. 272-293; Heyink, Rainer: *Fest und Musik als Mittelkaiserlicher Machtpolitik. Das Haus Habsburg und die deutsche Nationalkirche in Rom S. Maria dell'Anima*. Tutzing: Hans Schneider, 2010.

²⁶ O'Regan, Noel: "Music at Roman Confraternities to 1650: the current state of research". *Analecta Musicologica* 45 (2011), pp. 132-158.

²⁷ O'Regan, Noel: "Roman polychoral music: origins and distinctiveness". In *La scuola polichorale romana del Sei-Settecento: Atti del convegno internazionale di studi in memoria di Laurence Feininger, Trento 4-5 ottobre 1996*. Trento: Servizio beni librari e archivistici, 1997, pp. 43-64.

²⁸ Puppi, Lionello: "Il duplice soggiorno veneziano del Greco". In *El Greco in Italy and Italian Art. Proceedings of the International Symposium Rethymno, Crete, 22-24 September 1995*. Rethymno: University of Crete, 1999, pp. 345-56.

²⁹ Cancellieri, Francesco: *Storia de' solenni possessi de' sommi pontifici da Leono III a Pio VII*. Rome: Lassarini, 1802.

³⁰ Cametti, Alberto: *I Musici di Campidoglio*. Rome: Società romana di storia patria, 1925.

³¹ Lukehart, Peter: *The Accademia Seminars: the Accademia di S. Luca in Rome, c. 1590-1635*. New Haven: Yale University Press, 2009.

³² Martínez de la Peña, Domingo: "El Greco en la Academia de San Lucas". *Archivo Español de Arte*, 158 (1967), p. 97.

which it would become in 1577, was based in a small church dedicated to St. Luke, close to S. Maria Maggiore. The artists had a close connection with that basilica since their patron, St. Luke, was reputedly the painter of its most important icon, the *Salus Populi Romani*, preserved in a tabernacle in front of the main altar and opened only on major feastdays³³. The Compagnia celebrated its patronal feastday of St. Luke on 18 October with solemn high Mass, both sets of Vespers and at a procession, all requiring music. We know from its archives that this music was provided by singers from the basilica's choir, led by their *maestro di cappella* among whom, in the 1560s, had been Palestrina³⁴. In 1572 to 1574 the *maestro* was Giovanni Maria Nanino³⁵. In 1575 the payment for festal music was made to one of the altos (the *maestro* was Ippolito Tartaglino), and in 1576 to the *maestro* Oratio Caccini. The sums paid were small, only 1.50 scudi, so there may only have been a few singers, or the whole choir may have attended for a minimal fee as part of an arrangement with the Compagnia. The basilica itself celebrated two feasts of the Virgin with particular solemnity: Our Lady of the Snow on 5 August and the Assumption on 15 August. On the latter feast, the artists attended as a body and would have heard the music, again led by the *maestro*. As a member of the Compagnia di S. Luca, El Greco would likely have attended general meetings of the congregation, at which prayers were chanted. There was also a monthly Mass and Communion and chanting of the Office of the Dead for benefactors³⁶.

Another institution existed for artists in Rome, the Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta, also known as the Vertuoso Compagnia/Vertuosi del Pantheon from the ancient Roman temple turned church where it was based. It was founded in 1542 for a selected membership of painters, sculptors, architects and some others, including a few musicians like Annibale Zoilo in the 1570s or Giovanni Maria Nanino in the 1590s³⁷. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos thinks it likely that El Greco was a member, pointing out that his patron Cardinal Alessandro Farnese was the Compagnia's Protector while the artist was in Rome³⁸. It maintained one of the side altars in the Pantheon which was adorned with a statue of St. Joseph and the Christ Child and contained some soil from the Holy Land, giving the confraternity its name. The members also used an oratory situated above the chapel in the front left-hand corner of the church where, during meetings, they sang the seven penitential psalms. Among its members were the Zuccari brothers, Federico and Taddeo, both associated with El Greco³⁹. The Compagnia's patronal feast of St. Joseph on 19 March was celebrated with solemn Mass and Vespers with music usually supplied by singers from S. Luigi dei Francesi. In the Holy Year 1575 they, like all other confraternities, went in procession around the four major basilicas in order to obtain the special Jubilee Indulgence.

Patronal feastday celebrations in Rome involved Mass and both First and Second Vespers. The movements of the Ordinary of the Mass (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus and Agnus Dei) were normally sung in polyphony, with the sections of the Proper in plainchant, falsobordone (chordally-harmonised plainchant) or in the improvised *contrappunto alla mente* which was a speciality of highly experienced singers such as those belonging to the papal choir. This last involved some of the singers singing the plainchant slowly while others improvised one or more contrapuntal parts above it. Polyphonic motets might have been sung during the Offertory, Communion and at the end of Mass. At Vespers some of the psalms were sung in polyphony, others in plainchant or falsobordone. The Magnificat and hymn were always sung polyphonically, often alternating with verses in plainsong. A motet might be sung at the end and/or the appropriate Marian antiphon for the season could have been performed. Instruments such as cornett and sackbutt were beginning to be more commonly used during services and the organ could have accompanied the polyphony or played on its own. The English Jesuit Gregory Martin, who visited Rome in 1576 described such patronal feastday music:

It is the most blessed variety in the world, where a man may go to so many Churches in one day, choose where he will, so heavenly served, with such music, such voices, such instruments, all full of

³³ Wisch, Barbara and Newbiggin, Nerida: *Acting on Faith. The Confraternity of the Gonfalone in Renaissance Rome*. Philadelphia: St. Joseph's Press, 2013; Ditchfield, Simon: "Leggere e vedere Roma come icona culturale (1500-1800 circa)", in *Storia d'Italia. Annali 16. Roma, la città del papa*, ed. Luigi Fiorani and Adriano Prosperi, pp. 31-72.

³⁴ Rome, Archivio dell'Accademia di S. Luca, *Libro del Camerlengo 1548-1583*.

³⁵ Raeli, Vito: *Nel secolo di Giovanni Pierluigi da Palestrina nella cappella della Basilica Liberiana, 1550-1600*. Rome: Artigianelli, 1920.

³⁶ Rome, Archivio dell'Accademia di S. Luca, *Statuti 1478*.

³⁷ Tiberia, Vitaliano: *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta nel XVI secolo*. Rome: Pontificia accademia dei virtuosi al Pantheon, 2000.

³⁸ Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso: "Los Virtuosos del Panteón de Roma y la iconografía de San José en El Greco". In *El Greco in Italy and Italian Art. Proceedings of the International Symposium Rethymno, Crete, 22-24 September 1995*. Rethymno: University of Crete, 1999, pp. 247-256.

³⁹ Tiberia, *La Compagnia...*

gravity and majesty, all moving to devotion and ravishing a man's heart to the meditation of melody of Angels and Saints in heaven. With the organs a child's voice shriller and louder than the instrument, tuneable with every pipe. Among the choir, cornett or sackbutt, or such like above all other voices⁴⁰.

Martin seems to be describing a double-choir performance with one solo choir supported by organ, the other by instruments. Martin also speaks of Evensong every Sunday and Holy day, "when there never faileth much people in all the greater churches, because of the sermon that is immediately after Evensong before Compline". Music's role was partly to transport people to a contemplation of heaven, as Martin put it, but also to attract people into churches so that they would then stay for the sermon.

On his arrival in Rome El Greco, through the influence of the librarian and collector Fulvio Orsini, received patronage from Cardinal Alessandro Farnese, usually referred to as 'il grande Cardinale' because of his wealth and influence⁴¹. Although this patronage was not to last, and seems to have ended with some recrimination, it would have introduced the artist to a variety of interlocking circles of patronage surrounding the Cardinal. As Vice-chancellor of the church Farnese had the use of the Palazzo della Cancelleria as well as his own family residence, the Palazzo Farnese. The Cancelleria included within its building the ancient basilica of S. Lorenzo in Damaso, home to one of the city's regular choirs in which Farnese took a personal interest⁴². He was also Cardinal Protector of two of the city's most prominent confraternities, the Arciconfraternita del Gonfalone and the Arciconfraternita del SS. Crocifisso in S. Marcello, as well as of others⁴³. Both of these were considerable consumers of music and exemplify the range of activities involving lay people which made use of music at this time. While there is no evidence for El Greco's having attended either of these confraternities' celebrations it is not impossible that he might have done so as a member of the Cardinal's retinue.

SS. Crocifisso celebrated two main feasts, the Discovery of the Holy Cross on 3 May and the Exaltation of the Holy Cross on 14 September, both at the church of S. Marcello where it was based. We know from its archives that there was polyphonic music at Mass, Vespers and at the ceremonial opening and closing of the crucifix which was the confraternity's emblem and which was a feature of its major festal celebrations⁴⁴. The confraternity did not have its own choir and, during the 1570s, generally hired in singers from S. Luigi dei Francesi which did, and trumpeters from either Castel San'Angelo or the Campidoglio⁴⁵. Bartolomeo Roy and G. M. Nanino are named as *maestri* of S. Luigi who provided festal music for SS. Crocifisso in the early 1570s⁴⁶. The confraternity also had music on the Fridays of Lent in its separate Oratory, completed in 1568, when hired-in musicians sang psalms, and probably a Gospel motet⁴⁷. The oratory was also the setting for the chanting of the offices of Tenebrae during Holy Week, with musicians brought in to sing some items in polyphony. Members of the patrician Cavalieri family were very involved in organising the oratory music in the 1570s with payments being made to musicians through Mario de' Cavalieri and Emilio de' Cavalieri⁴⁸. There were eight singers there during Lent in 1577 (two boys and two each on alto, tenor and bass) and presumably in earlier years too; there was also an organist and two platforms were constructed in the oratory for musicians⁴⁹. Ippolito Tartaglino, who had been patronised by Cardinal Farnese and employed as organist at the basilica of S. Lorenzo in Damaso, was the *maestro* in charge of the Lenten music in 1577⁵⁰.

Also important for SS. Crocifisso's public display was the large procession held on Maundy Thursday to St. Peter's basilica where the relics of the Passion, the veil of Veronica (the *Volto Santo*) and

⁴⁰ Martin, Gregory: *Roma Sancta*. Rome: Edizioni di Storia e Letteratura, 1969.

⁴¹ Robertson, Clare: *Il Gran Cardinale*. New Haven: Yale University Press, 1992.

⁴² Della Libera, Luca: "L'Attività musicale nella basilica di S. Lorenzo in Damaso nel cinquecento". *Rivista italiana di musicologia* 32 (1997), pp. 25-59.

⁴³ These included S. Maria dell'Orazione e Morte for whom little or no archival material survives from the 1570s. Two others, based in S. Lorenzo, will be mentioned below.

⁴⁴ The confraternity's archives are held in Rome, Archivio Segreto Vaticano, Fondo SS. Crocifisso in S. Marcello.

⁴⁵ Fondo SS. Crocifisso..., A-XII-1566-1577, non-foliated.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Alaleona, Domenico: *Storia dell'Oratorio Musicale in Italia*. Milan: Bocca, 1945.

⁴⁸ Fondo SS. Crocifisso..., A-XII-1566-1577.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Fondo SS. Crocifisso..., A-XII-100, non-foliated.

part of the lance which pierced Jesus' side were displayed⁵¹. The procession continued on to the Vatican Palace, visiting the *sepulcro* or altar of repose in the Cappella Paolina, then winding its way back. The procession was accompanied by two groups of singers, one small group near the front and a larger one at the rear drawing attention to the confraternity's emblematic crucifix (or a replica since it was increasingly fragile) which was carried in the procession. Palestrina organised musicians for this occasion in 1570, Giovanni M. Nanino in 1573 and 1576, and Jean Matelart in 1574⁵². An analogous procession was organised by the Arciconfraternita del Gonfalone, following the same route. Its archives are patchy for the 1570s but the pattern of musical consumption was generally the same as SS. Crocifisso. Its main patronal feast was that of S. Lucia on 14 December for which G. M. Nanino provided music in 1575 and Curtio Mancini in 1576⁵³. Mancini was also in charge of music at the Gonfalone's oratory during Lent and for the Office of Tenebrae during Holy Week in 1576⁵⁴. This oratory was being decorated with scenes of the Passion by Federico Zuccari and others during El Greco's time in Rome⁵⁵. Other confraternities had a similar level of musical activity with Palestrina and eight of his Cappella Giulia singers and the organist, for instance, busy during Lent and Holy Week at SS. Trinità dei Pellegrini in 1576⁵⁶. All the musicians named were *maestri di cappella* at the relatively small number of city basilicas and churches with regular choirs: S. Pietro in Vaticano (the Cappella Giulia), S. Giovanni in Laterano, S. Maria Maggiore, S. Lorenzo in Damaso and S. Luigi dei Francesi. The last two had less busy home schedules than the others and were thus free to participate more regularly in the *musica straordinaria* for other institutions' special feastday celebrations.

There were two smaller confraternities based at S. Lorenzo in Damaso of which El Greco must have been at least aware: SS. Concezione in S. Lorenzo, which celebrated 8 December as its patronal feastday, and SS. Sacramento in S. Lorenzo which organised the basilica's Corpus Domini procession. Cardinal Alessandro Farnese was Protector of both. Music would have been provided by the choir of the basilica, with Jean Matelart in charge through the 1570s⁵⁷. Farnese took a personal interest in the basilica's choir⁵⁸. He was also archpriest at S. Peter's and would also have had some involvement in music matters there. The Cardinal was a major patron of the Jesuit Order, approved by his grandfather Pope Paul III in 1540. During El Greco's time in Rome the church of the Gesù was being built, largely at Farnese's expense, which was to become a centre for musical performances. It was a new style of church with implications for music: an open preaching box without aisles or long transepts and with large acoustics. The church shared a small choir with the Seminario Romano which was run by the Jesuits, as was the Collegio Romano, but the size of the acoustic meant hiring in extra singers for major feastday celebrations. The Jesuits were also very involved in promoting the teaching of Christian Doctrine, where simple musical formulae were used to help memorise standard prayers. The boys processed through their parishes singing *laude spirituali* in order to encourage parents to send their sons and daughters to the Sunday schools.

The most charismatic religious figure making use of music in 1570s Rome was Filippo Neri. At this time he lived at the church of S. Gerolamo della Carità, just a few metres away from the Palazzo Farnese, where he organised devotional services, also using the oratory of the Florentine Compagnia della Pietà, as well as a natural amphitheatre on the Gianiculum Hill and other outdoor spaces⁵⁹. From 1575 a new church – the Chiesa Nuova – was being built for Neri and the congregation of priests which surrounded him, following the same open plan as that of the Gesù and other new churches of the period. Neri helped to revive the medieval practice, which had continued in his native Florence, of singing *laude spirituali* in Italian to popular tunes, making the learning of doctrine palatable as well as working on the minds of his devotees⁶⁰. Among his long-term followers and a regular attender at his meetings was Giovanni Animuccia, *maestro di*

⁵¹ O'Regan, Noel: "Processions and their music in post-Tridentine Rome". *Recercare* 4 (1992), pp. 45-80.

⁵² Fondo SS. Crocifisso..., A-XII-1566-1577, A-XII-100, non-foliated.

⁵³ Rome, Archivio Segreto Vaticano, Fondo Arciconfraternita del Gonfalone, 187, 404, non-foliated.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Wisch and Newbiggin, *Acting on Faith...* Chapter 14. Strinati, Claudio: "1570-1575. The Situation of Painting in Rome". In José Álvarez Lopera (ed.): *El Greco. Identity and Transformation. Crete. Italy. Spain*. Milan: Skira, 1999, pp. 115-129.

⁵⁶ O'Regan, Noel: *Institutional Patronage in Post-Tridentine Rome. Music at Santissima Trinità dei Pellegrini, 1550-1650*. London: Royal Musical Association, 1995, pp. 29-30.

⁵⁷ Della Libera, "L'Attività musicale...."

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Ponnelle, Louis and Louis Bordet: *Saint Philippe Neri et la Société romaine de son temps (1515-1595)*. Paris: Bloud, 1929.

⁶⁰ Fenlon, Iain: "Music and reform: the Savonarolan legacy". In Iain Fenlon, *Music and Culture in Late Renaissance Italy* (Oxford, 2002), pp. 44-66; Morelli, *Il Tempio...*

cappella at St. Peter's until his death in 1571. In 1570 Animuccia edited a new, more sophisticated book of *laude spirituali* to cater for the more educated and aristocratic people who flocked to his meetings. These used both Latin and Italian words, were set in up to eight parts and included a number of Gospel dialogues of a type becoming increasingly popular in the city's many oratories at this time⁶¹.

What other composer-musicians were active in the city in the period? Table 1 lists the *maestri di cappella* at the various institutions with regular choirs during these years:

TABLE 1

Maestri di cappella at Roman institutions in the 1570s

Cappella Giulia, S. Pietro in Vaticano:

Giovanni Animuccia	1555 – 1571
Giovanni P. da Palestrina	1571 – 1594

Santa Maria Maggiore:

Giovanni M. Nanino	at least 1572 - 1575
Ippolito Tartaglino	1575 - 1576
Oratio Caccini	1576 - 1578

S. Giovanni in Laterano:

Bartolomeo Roy	1570 – 1571
Francois Roussel	1572 - 1575
Annibale Stabile	1575 – 1578

S. Lorenzo in Damaso:

Giovanni Matelart	1567 - 1604
-------------------	-------------

S. Luigi dei Francesi

Francois Roussel	1566 - 1571
Stephan Toustain	1571 - 1571
Bartolomeo Roy	1572 - 1575
Giovanni M. Nanino	1575 – 1577

S. Maria di Monserrato:

Tomás L. de Victoria	1569-75 (cantor y sonador d'organo)
----------------------	-------------------------------------

Collegio Germanico:

Tomás L. de Victoria	1573 - 157 (Moderator Musicae)
----------------------	--------------------------------

Seminario Romano:

Giovanni P. da Palestrina	1566 – 71
? Tomás L. de Victoria	1571 – 73
Pietro Paolo Lanza	1573 – 76

Cappella of Cardinal Ippolito II d'Este:

Niccolò Peruve	1567 – 71
Giovanni P. da Palestrina	1566 – 71

⁶¹ Østrem, Eyolf and Petersen, N. Holger: *Medieval Ritual and Early Modern Music. The Devotional Practice of Lauda Singing in Late-Renaissance Italy*. Turnhout: Brepols, 2008, pp. 103-106; O'Regan, "Roman polychoral music..."

In addition there were at least four members of the Cappella Pontificia who composed: Christian Ameyden, Firmin le Bel, Francesco Soto and Annibale Zoilo. Other composing musicians active in Rome in the 1570s included: Giovanni Battista Moscaglia, Fabrizio Dentice, Giovanni A. Dragoni, Jean de Macque, Luca Marenzio, Francesco Soriano, Giovanni Troiano and two of Palestrina's sons, Angelo and Rodolfo. All this represents a significant number of composers, almost all of whom published at least some music, sacred and/or secular, either as single-author prints or in anthologies. Table 2 lists publications of sacred music between 1570 and 1576 by composers based in Rome while Table 3 does the same for secular music.

TABLE 2

Sacred Music Publications By Rome-Based Composers, 1570-76

Giovanni Animuccia, *Il secondo libro delle laudi 4-6, 8vv* (Rome: Dorico, 1570)
 Giovanni P. da Palestrina, *Missarum liber tertius 4-6vv* (Rome: Dorico, 1570)
 Giovanni P. da Palestrina, *Motetorum liber secundus, 5, 6, 8vv* (Venice: Scotto, 1572)
 Tomás L. de Victoria, *Motecta 4-6, 8vv* (Venice: Gardano, 1572)
 Ippolito Tartaglino, *Motetorum 5, 6vv liber primus* (Rome: Gigliotti, 1574)
 Giovanni P. da Palestrina, *Motetorum liber tertius 5, 6, 8vv* (Venice: Scotto, 1575)
 Tomás L. de Victoria, *Liber primus: qui missas, psalmos, Magnificat ... aliaque complectitur 4-6, 8vv* (Venice: Gardano, 1576)

TABLE 3

Secular Music Publications By Rome-Based Composers, 1570-76

Annibale Stabile, *Il primo libro de madrigali 5vv* (Venice: Gardano, 1572)
Il quarto libro delle Muse (Venice: Gardano, 1574). An anthology of madrigals by
 Giovanni Animuccia, Giovanni A. Dragoni, Jean de Macque, Giovanni M. Nanino,
 Giovanni P. da Palestrina, Rodolfo Palestrina, Nicolò Peruvè, François Roussel,
 Bartolomeo Roy, Francesco Soriano, Giovanni Troiano
 Giovanni A. Dragoni, *Il primo libro de madrigali 5, 8vv* (Venice: Scotto, 1575)
 Giovanni A. Dragoni, *Il secondo libro de madrigali 5vv* (Venice: Scotto, 1575)
 Giovanni M. Nanino, *Il primo libro de madrigali* (1570-75, no copy of first edition
 has survived)
 Giovanni B. Moscaglia, *Il primo libro de madrigali 4, 5, 6, 8vv intitolati gl'Amorosi Gigli* (Venezia: Gardano, 1575)
 Jean de Macque, *Il primo libro de madrigali 6vv* (Venice: Gardano, 1576)

Looking at the sacred music prints, the list is clearly dominated by Palestrina and Victoria. While various surviving repertory lists from the late 1560s in Rome are surprisingly retrospective and include largely older music, by the early 1570s new repertory was clearly in demand⁶². We have already seen the context which produced Animuccia's pioneering *Il secondo libro delle laudi*. Palestrina's 1570 Masses were a mixture of old and new in style, including the historicist *Missa L'Homme Armé* as well as the *Missa Brevis*. Both 1572 prints were highly significant, exemplifying new trends in motet writing already pioneered in Palestrina's *Liber primus motetorum*, 5-7vv of 1569, with large amounts of homophonic block writing. Both also included one or more eight-voice pieces which had many features of the incoming polychoral idiom. This idiom reached full maturity in the eight-voice pieces for two choirs in Palestrina's *Motetorum liber tertius 5, 6, 8vv* of 1575, which contained the first properly polychoral music published in Rome, written for *cori spezzati* or physically separated choirs. This was followed up by Victoria's 1576 *Liber primus: qui missas, psalmos, Magnificat* which included the first polychoral psalms to be published in Rome. One of these was the Vespers psalm *Nisi Dominus*, prescribed for many festal Vespers. That publication also

⁶² Dean, Jeffrey: "The Repertory of the Cappella Giulia in the 1560s". *Journal of the American Musicological Society* 41 (1988), pp. 465-490; Sherr, Richard: "From the Diary of a 16th-Century Papal Singer". *Current Musicology* 25 (1978), pp. 83-98.

included settings of the Magnificat and of the Marian antiphons commonly sung at the end of Vespers. This was the first publication by a Rome-based composer to provide a variety of music for the increasingly popular festal Vespers. Tartaglino's *Motetorum quinque & sex vocum liber primus* of 1574 was dedicated to Cardinal Alessandro Farnese and is, perhaps, the music most likely to have been familiar to El Greco. Unfortunately, however, only two partbooks survive. Tartaglino was also a composer of polychoral music though only one such piece survives, his effective *Ecce quam bonum* for two choirs⁶³.

In the secular music area, too, the 1570s were very active, despite the lack of a Roman music printer which meant that all had to be printed in Venice. There were single madrigal prints by Annibale Stabile in 1572, Giovanni Andrea Dragoni in 1575 and Jean de Macque 1576. Giovanni Maria Nanino also published his first book of madrigals sometime in the period 1570-75 (copies of the original print have not survived but we have a later reprint). The *Quarto libro delle Muse* in 1574 was the most significant in a series of anthologies featuring Roman composers collectively; it included works by most of composers active in the city at that date. These madrigal books were dedicated to aristocrats and middle-ranking churchmen and reflected lively activity in Roman households and salons. By the mid-1570s Roman composers were beginning to have a strong sense of themselves as a group or school, something which would eventually lead to the founding of the Compagnia dei Musici in the mid-1580s⁶⁴. Some of this secular music must have been heard by El Greco, at the Palazzo Farnese, in the Cancelleria or in other Roman households.

As I hope to have shown, El Greco had ample opportunity during his stay in Rome to experience music at all levels. Music dominated the city's soundscape, from the tolling of bells to the sophisticated madrigals and polychoral music which fed the increasing demand for music from an expanding population. On the sacred side this demand was set in motion by liturgical reform in the wake of the Council of Trent. It was fed by a developing market for large-scale music on patronal feastdays by confraternities and other institutions, which attracted composers and other musicians to the city. These now came rather less frequently from the Low Countries, which had been the main source of musicians in previous times, and more from Spain and from the various states on the Italian peninsula. On the secular side demand came from wealthy patricians and churchmen. Music by Rome-based composers was published in single prints and anthologised both in Italy and across the Alps. A spate of new church and oratory building provided opportunities for both artists and musicians. While El Greco had left the city before the artists established themselves as an Accademia, acquiring new status as a result, or before the Compagnia dei Musici was officially recognised in 1585, both groups were increasingly conscious of their status, both individually and as a group, and of their potential contribution to the Catholic church's mission to stem the tide of Protestantism and go on a missionary offensive. His sonic experiences while in Rome and Venice would, like his artistic activities, stand him in good stead as he headed for Spain.

⁶³ This piece survives in a set of manuscript partbooks compiled by the Oratorian father Pompeo Pateri and currently split between Rome, Biblioteca Nazionale, Mss. Mus. 117-121 and Rome, Biblioteca Governativa dell'Accademia di S. Cecilia, G. Mss. 792-795.

⁶⁴ Giazotto, Remo: *Quattro secoli di storia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, Vol. 1. Rome: Accademia di S. Cecilia, 1970.

¿DÓNDE ESTÁ LA “VALENTÍA” DEL GRECO?: JOSÉ DE SIGÜENZA Y LA ESTÉTICA MUSICAL Y PICTÓRICA EN EL MONASTERIO DEL ESCORIAL

José Sierra Pérez

San Lorenzo del Escorial

“Yo confieso que leo más cosas en esta tabla en un breve mirar de ojos,
que en otros libros en muchos días” (José de Sigüenza)

RESUMEN: El extraordinario cuadro titulado *El Martirio de San Mauricio y la legión tebana* (1580-82) que Felipe II encargó al Greco para ser colocado en uno de los altares de la basílica del Monasterio del Escorial nunca estuvo colocado en ningún altar porque no fue aceptado por el rey. El historiador jerónimo, José de Sigüenza, colaborador de Felipe II en la época de decoración del monasterio y gran crítico e historiador del arte, especialmente en el terreno de la pintura, emitió un duro juicio sobre el cuadro, a pesar de no ocultar que en opinión de algunos el pintor era sabio y hacía obras de excelencia en Toledo.

PALABRAS CLAVE: El Escorial, El Greco, José de Sigüenza, Martirio de San Mauricio, valentía, *vera historia*.

ABSTRACT: Extraordinary picture entitled *El Martirio de San Mauricio y la legión tebana* (1580-82) Felipe II commissioned the Greco to be placed on one of the altars of the basilica of el Escorial was never placed in any altar because it was not accepted by the King. The historian Jerome, José de Sigüenza, collaborator of Felipe II in the time of decoration of the monastery and great critic and historian of art, especially in the field of painting, delivered a hard judgment over the picture, despite not hide that in the opinion of some the painter was wise and did works of excellence in Toledo.

KEYWORDS: El Escorial, El Greco, José de Sigüenza, Martyrdom of St. Maurice, bravery, *vera historia*.

– I –

Sobre el encargo de este cuadro del Greco para el Escorial se ha escrito mucho y se ha explicado con todo detalle el porqué de su posterior rechazo. Aquí se tratará de ver el paralelismo de la estética exigida en la pintura y en la música en el Monasterio del Escorial. Antes de analizar las razones de Felipe II y de José de Sigüenza, se pondrán de relieve algunas observaciones previas.

Ante un programa perfectamente realizado para la decoración de la basílica, las obras de arte que allí se colocaran debían acomodarse en su conjunto a una serie de condiciones, desde las más elementales, como puedan ser el tamaño, luz, color, presencia de los personajes, volúmenes... hasta las de carácter más rigurosamente estético. Así, no solo esta magnífica obra del Greco fue rechazada, sino otras muchas de autores de excelencia. Pondré solo un ejemplo. El famoso cuadro de Tiziano que se guarda hoy en la Iglesia Vieja del monasterio, *El martirio de San Lorenzo*, tan alabado por todos, no se consideró apto para el retablo mayor. Se colocó en el retablo en principio una pintura de Cambiaso y se retiró posteriormente porque las figuras eran demasiado pequeñas. Se puso luego un cuadro de Zuccaro que también se cambió. Finalmente se aceptó el cuadro de Peregrino Tibaldi, tal como hoy se conserva. Así lo cuenta Sigüenza:

La historia del cuadro principal de en medio [el que está en el centro del retablo de la basílica], que responde encima de la custodia, es el martirio de S. Lorenzo, de mano de Pellegrini, de donde se quitó el de Federico Zuccaro y antes se había quitado otro de Luca Cambiaso, de suerte que son tres los que allí se han puesto.⁶⁵

Por tanto hay que considerar al menos tres elementos de juicio a la hora de aceptar y colocar un cuadro: 1) La adecuación de la obra al conjunto, 2) la calidad artística de la obra, 3) el decoro de la obra.

⁶⁵ Sigüenza, José de: *Libro Tercero de la Historia de la Orden de San Jerónimo*. La Fundación del Monasterio de San Lorenzo El Real. [Valladolid]: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2000, vol. II, p. 646.



Imagen 1. El Greco (1541-16114). *El martirio de San Mauricio y la legión tebana*. Monasterio de San Lorenzo del Escorial

Para la pintura religiosa estaban presentes en El Escorial las directrices del arte de la Contrarreforma en cuanto a la conveniencia del arte, que, en esencia vienen definidas en Trento con dos características fundamentales: claridad y pedagogía. El tema debe ser perfectamente comprendido de inmediato porque ha de tener un fin altamente pedagógico.

Una pintura, pues, puede o no ser admitida atendiendo a estos factores. El decoro no es otra cosa que la adecuación de lo representado al lugar donde se colocará el cuadro y, en otro sentido, la adecuación de lo representado con la verdadera historia. En consecuencia, una obra puede ser rechazada aunque sea de gran excelencia artística si no tiene decoro, un concepto que también es aplicado a la retórica y a la poética.⁶⁶ También Sigüenza trata del decoro aplicado a las buenas letras cuando habla del jerónimo Fray Juan de Ortega, General de la Orden, a quien se le atribuye, entre otros, la novela picaresca *El Lazarillo de Tormes*.⁶⁷

El “decoro”, que está enraizado en la estética del clasicismo por la vía horaciana de la Epístola *Ad Pisones* (unidad de acción, espacio y tiempo) lo incorpora Trento a la estética religiosa añadiendo los conceptos de unidad y honestidad⁶⁸

En el caso del cuadro del Greco *El Martirio de San Mauricio y la legión tebana* el rechazo se debió a la falta de adecuación al concepto de pintura religiosa de Felipe II y José de Sigüenza (y probablemente otros muchos) y no por su calidad artística, pues el cuadro se mantuvo en El Escorial, aunque se colocó en la Sacristía de Capas, no en la basílica⁶⁹. Por otra parte, se le pagaron al Greco 800 ducados (una cantidad muy alta para aquel momento), mientras que a Cincinato se le pagaron luego 550 ducados por el cuadro que se le mandó hacer para sustituir al del Greco y que sí se colocó en el altar dedicado a San Mauricio en la basílica. A Navarrete el Mudo, unos años antes, se le pagaban 200 ducados por cada cuadro.

No fue torpeza o falta de visión por parte de Felipe II o de Sigüenza las razones por las que no aceptaron el cuadro para la basílica. Fue fundamentalmente asunto de decoro.

– II –

Pero antes de analizar el porqué de la falta de decoro, expondré el juicio sobre el cuadro y sobre el Greco que nos dejó escrito José de Sigüenza:

De un Domenico Greco, que ahora vive y hace cosas excelentes en Toledo, quedó aquí un cuadro de san Mauricio y sus soldados, que le hizo para el propio altar de estos santos; no le contentó a Su Majestad (no es mucho) porque contenta a pocos, aunque dicen es de mucho arte y que su autor sabe mucho, y se ve en cosas excelentes de su mano. En esto hay muchas opiniones y gustos. A mí me parece que ésta es la diferencia que hay entre las cosas que están hechas con razón y con arte a las que no lo tienen: que aquellas contentan a todos y éstas a algunos, porque el arte no hace más de corresponder con la razón y con la naturaleza, y está en todas las almas ésta impresa, y así con todas cuadra. Lo mal hecho, con algún afeite o apariencia puede engañar al sentido ignorante, y así contentan a los poco considerados e ignorantes. Y tras esto (como decía en su manera de hablar nuestro Mudo) los santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues el principal efecto y fin de la pintura ha de ser ésta⁷⁰

Habría que precisar en el último punto que al hablar del efecto y fin de la pintura Sigüenza se refiere a la pintura religiosa.

⁶⁶ El concepto de *decorum o aptum*, tal como lo denominan los latinos, y ya ante Aristóteles en su *Retórica*, viene identificado con el término de “adecuación”, es decir, la armonía entre el sujeto con sus valores emocionales, morales, intelectuales y el equilibrio de la forma de las partes del discurso. En la *Poética* nos dice que el personaje de una tragedia tiene decoro cuando tiene conformidad con sus condiciones sociales y naturales. Lázaro Carreter define el decoro desde la perspectiva renacentista en los siguientes términos: “correspondencia entre la condición o índole de un personaje y las acciones y modo de hablar que se le atribuyen en una obra literaria”. *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, 1953 (1992, 6ª ed.), pp. 128-129.

⁶⁷ “Dicen que siendo estudiante en Salamanca [Fray Juan de Ortega], mancebo, como tenía un ingenio tan galán y fresco hizo aquel librito que anda por ahí, llamado Lazarillo de Tormes, mostrando en un sujeto tan humilde la propiedad de la lengua castellana y el decoro de las personas, que introduce con tan singular artificio y donaire, que merece ser leído de los que tienen buen gusto. El indicio de esto fue haber hallado el borrador en la celda de su propia mano escrito”. (Sigüenza, *Libro Tercero...*, vol. II, p. 157)

⁶⁸ Véase Blunt, Anthony: *La teoría de las Artes en Italia (del 1450 a 1600)*. Madrid: Cátedra, 1980, especialmente el cap. VIII: “El Concilio de Trento y el arte religioso”, y Cañedo-Argüelles, C.: *Arte y Teoría: La Contrarreforma y España*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1982, cap. II.

⁶⁹ Luego estuvo en otros muchos lugares. De allí pasó a la Iglesia vieja o de prestado y posteriormente a la capilla del Colegio. Ahora, ya en el ámbito del Monasterio, se contempla en una sala de los Nuevos Museos.

⁷⁰ Sigüenza, *Libro Tercero...*, p. 675.

Sigüenza no oculta que no le gusta el cuadro del Greco, a pesar de que algunos digan que “es de mucho arte y que su autor sabe mucho, y se ve en cosas excelentes de su mano”. No le gusta porque no acertó a reflejar lo que se le pedía y lo que era el fin del arte religioso en pintura según el concepto que él y Felipe II tenían y querían para la basílica.

¿Por qué no acertó? Hay que aclarar también previamente un término que José de Sigüenza emplea con una frecuencia extraordinaria a través de sus múltiples apreciaciones críticas e históricas sobre pintura y pintores, *la valentía*. Así, Miguel Ángel, Rafael, Leonardo, Tiziano, Bassano, Coxcie son pintores valientes. También es en extremo valiente el pintor español Navarrete el Mudo, el pintor que estaba destinado por Felipe II para pintar todos los cuadros de la basílica, pero que murió muy joven. Lo son también varios pintores flamencos. ¿En qué consiste esta *valentía* de que habla Sigüenza, término que también aparece entre los italianos –más adelante veremos su utilización por Tiziano- y en Pacheco, *Arte de la pintura*?

Recogeré algunos textos del jerónimo. Es habitual que hable de valientes cuadros, valientes pintores, valientes figuras. Quizá la idea de *valentía* quede bien recogida y sintetizada en los dos textos que se anotan, uno referido al pintor italiano Pellegrini y otro al pintor español Miguel Barroso.

Dice lo siguiente de Pellegrini:

... Pellegrino de Pellegrini, milanés, lumbre *valiente* en el arte, de mucha invención y caudal, así en el historiar como en el dibujo, uno de los más señalados discípulos y seguidores de la manera de hacer de Miguel Ángel...⁷¹

Al hablar de los óleos de Miguel Barroso en el Claustro principal bajo dice:

Estas historias y todo ese rincón es de Miguel Barroso, español, que si fuera italiano le llamaran el nuevo Miguel Ángel y pegárasele tras esto alguna más *valentía*, que ha sido común vicio de los pintores de España afectar mucha dulzura en sus obras y aballarlas, como ellos dicen, y ponerlas como debajo de una niebla o velo, *cobardía* sin duda en el arte, no siéndolo en la nación. En lo demás están estas historias muy bien tratadas y entendidas, buen repartimiento y colorido y de buen dibujo⁷²

Podrían presentarse otros muchísimos textos sobre la *valentía*, pero valgan estos dos para recoger (aunque en sí son muchos más ricos y sugerentes) los aspectos que Sigüenza considera esenciales para que una pintura o pintor sean valientes: que la historia esté bien tratada y entendida, que haya buen colorido y buen dibujo. Parece claro que para Sigüenza el concepto de *valentía* engloba los dos aspectos de que venimos hablando, el artístico y el del decoro. Un cuadro, un pintor, una figura... son *valientes* cuando son correctos en lo artístico y en su historia bien contada, esto es, cuando “las cosas están hechas con razón y con arte”. Cuando esto es así, las obras “contentan a todos [...] porque el arte no hace más de corresponder con la razón y con la naturaleza, y está en todas las almas ésta impresa, y así con todas cuadra”.

Está aquí presente toda una concepción del arte como mimesis aristotélica⁷³, muy distanciado del mundo manierista que maneja El Greco.

Esta es la razón de por qué Sigüenza no considera *valiente* al Greco. No es que positivamente diga que no es valiente, sino que no le considera tal, a pesar de dar esta categoría a tantos y tantos pintores y obras, incluso fuera del arte de la pintura, como veremos con el caso del músico jerónimo Martín de Villanueva (+1605). Y creo que aquí se diferenciarían el juicio de Felipe II y el del monje jerónimo, de lo contrario sería difícil explicar por qué el rey le encarga el cuadro al Greco habiendo visto previamente – como parece que vio- el *Expolio* en Toledo. Es más que probable que le gustara su pintura, especialmente el colorido veneciano. En Felipe II ya había calado el talante manierista. Sin embargo, también parece muy probable que Sigüenza no le habría encargado el cuadro. O dicho de otra forma, creo que para Sigüenza, el Greco no tenía *valentía* porque no trataba bien ni lo artístico ni la historia. Y eso no habría sido solo una

⁷¹ *Ibid*, p. 578

⁷² *Ibid*, p. 582.

⁷³ Parece que Sigüenza estuviera citando aquí a su coetáneo López Pinciano: *Philosophía Antigua Poética*, 1596: “Arte es, según Aristóteles [...] un hábito de hazer las cosas con razón, digo, siguiendo el uso della”, edición en Carballo Picazo, Alfredo (ed.). Madrid: CSIC, 1953, vol. 1, p. 149.

opinión del jerónimo, “porque contenta a pocos”, también quizá en ambos aspectos. Sabido es que el Greco fue finalmente reconocido a todos los niveles solo mucho tiempo después. Incluso siglos después. Desde esta perspectiva, tanto Felipe II como Sigüenza y otros muchos –de aquella época y posteriores- a quienes no “contenta” quedan exculpados y justificados ante una cierta historiografía que les achaca ignorancia o desidia, y que aún hoy perdura, achacando la enorme pérdida para el arte en general el hecho de que no fuera aceptado en El Escorial, donde se le habrían encargado otras muchas obras, sin pararse a distinguir si el cuadro fue rechazado porque no le consideraron artístico o porque no le consideraron adecuada pintura religiosa válida para el programa que tenían diseñado en la basílica. Por otra parte hay que añadir que el plan de decoración ya estaba diseñado y en buena medida realizado con anterioridad.

¿Cuál sería la crítica fundamental que Sigüenza haría al Greco a la luz de este cuadro? No aludiremos a otros cuadros del Greco que hay en El Escorial, aunque no están en la basílica. Dejaremos asimismo el aspecto artístico y nos centraremos más bien en el decoro, y éste le analizaremos fundamentalmente –aunque no sólo- desde el concepto de la música que pudiera tener Sigüenza y que, tal vez, era el que dominaba en la mentalidad de los jerónimos. No hay que olvidar la enorme presencia y autoridad que Sigüenza tenía –y, sobre todo, tuvo luego- en la Orden jerónima en general.

Aunque no todas sus ideas fueron generalmente aceptadas debido a que Sigüenza manifestó siempre una actitud crítica y, en todo caso, más avanzada que la de la generalidad, participa, no obstante, de la mentalidad jerónima y desde ahí es aceptado como indiscutible líder. El respeto que se le tiene es perfectamente visible en los cronistas e historiadores posteriores.

Así, la lectura que hagamos del cuadro del Greco a través del concepto e idea de la música de Sigüenza nos ayudará a entender el cuadro o, en este caso, su rechazo para la basílica del Escorial, si es que se puede establecer un paralelismo entre ambas artes en cuanto a su significado. El punto de vista inverso también nos ayudaría; es decir, muy probablemente obtendremos provecho para entender la música en el monasterio si –siguiendo el paralelismo de que hablamos- comprendemos el porqué del rechazo.

– III –

Por tanto hay que intentar establecer en primer lugar este presunto paralelismo. Y antes de nada es necesario analizar las condiciones que se requerían para la pintura religiosa, que en esencia dimanaban de lo dicho en Trento, universalmente conocidas y que se recogen en las recomendaciones que se le hicieron a Navarrete el Mudo cuando se le encargaron los 32 cuadros de los santos para la basílica, obra que no pudo hacer, como ya se ha recordado, por fallecer muy joven, siendo esa la razón de que se encargaran a otros pintores lo que él habría hecho en solitario. La normativa en todo caso, expresa idéntico pensamiento y viene expuesta en la real cédula de 31 de agosto de 1576 otorgada en el mismo monasterio del Escorial mediante la que se concierta la obra con la Congregación⁷⁴.

Se precisa el tamaño de las figuras, que tengan “de alto seis pies y un cuarto al justo”, es decir, una respetable altura para aquella época en España de 1,75 m.; se advierte que “quando una figura de un santo se duplicare pintándola más veces, siempre se le hará el rostro de una manera, y asimismo las ropas sean de un mismo color: y si algún santo tuviere retrato al propio se pinte conforme a él, el qual se busque donde quiera que le haya con diligencia”.

En los cuadros no puede haber animales. “Y en las dichas figuras no ponga gato, ni perro, ni otra figura que sea deshonesto, sino que todos sean santos y que provoquen a devoción”. Navarrete había pintado un perro, un gato y una perdiz en el cuadro de la *Sagrada Familia* para la sacristía del colegio.

El Contrato insiste en que el cuadro debe quedar a gusto de Felipe II y del Prior, o de aquellos que fueren delegados. Y si no gusta, el pintor queda obligado a rehacer la obra a su propia costa. Los lienzos deben ser de una sola pieza y fabricados especialmente para la ocasión.

⁷⁴ Está publicado en Zarco, J.: *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial [1566-1613]*, Madrid: Instituto Valencia de Don Juan, 1931, pp. 38-41 y en Ceán-Bermúdez, Juan A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1800, vol. II, pp. 98-101.



Imagen 2. Juan Navarrete “el Mudo” (1526-1579).
San Pedro y San Pablo, Basílica del Monasterio del Escorial



Imagen 3. Juan Navarrete el “el Mudo” (1526-1579).
La Sagrada familia. Monasterio del Escorial

En magnífico resumen Agustín Bustamante valora y analiza estas condiciones:

Este contrato refleja con claridad y precisión meridianas cómo quería el Rey, y en su nombre la Congregación de la fábrica del Escorial, formada por el Prior del Monasterio fray Julián de Tricio, el Veedor García de Brizuela y el Contador Gonzalo Ramírez, que fuesen las pinturas que adornasen el templo. No solo se especificaba que fuesen lienzos y las dimensiones de los mismos, sino que al artista se le darán los temas, las “historias” del documento, que tiene que hacerlas por su mano y excusar al máximo la intervención del taller; se le impone el tamaño de las figuras, la obligación de buscar la *vera effegies*, el auténtico retrato, del santo representado, no admitiéndose variaciones, ni en la fisonomía, ni en el color del vestido si aparece dos o más veces en las historias. Todo ello refleja, tanto una idea naturalista de la representación, como un ansia de veracidad; en una palabra, que la “historia” sea verdadera Historia hasta en los detalles. Se prohíben taxativamente las superfluidades, tanto las provenientes de la línea flamenca, “no se ponga gato, ni perro”, como las italianas, “ni otra figura que sea deshonesta”. Los cuadros que han de pintarse serán escuetos y ceñidos a su esencia, sin variaciones, menudencias, ni distracciones, y que con ellos se consiga la finalidad pretendida de despertar la devoción de quien los vea, “que todos sean santos y provoquen a devoción”. El Arte es un instrumento de la Religión y no se le consiente la menor independencia. Significativamente, la exigencia del 21 de agosto de 1576 a Navarrete, de que los santos “provoquen a devoción”, coincide casi literalmente con lo que Sigüenza escribe en 1602, de que el pintor decía [a su manera] que “los santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues el primer efecto y fin de la pintura ha de ser ésta”⁷⁵

¿Se ajusta el cuadro de *San Mauricio y la legión tebana* del Greco a esta normativa? De ninguna de las maneras. Tal como se decía más arriba, nos centraremos fundamentalmente en ver esta adecuación o su ausencia en el decoro, y se hará ciñendonos a 4 puntos:

1.- En el cuadro de San Mauricio no solo hay santos sino varios personajes históricos.⁷⁶ Los dos personajes que están en un segundo plano entre las cabezas de San Mauricio y San Exuperio son, de izquierda a derecha, el duque de Parma (Carlos Manuel) y el duque de Saboya (Manuel Filiberto), hijo y padre, el primero, yerno de Felipe II por estar casado con su hija Catalina Micaela, y el segundo, militar que tanto ayudara en la campaña de San Quintín a Felipe II. También se ha intentado ver al Felipe II representado en la figura de San Mauricio. A Don Juan de Austria y al Duque de Alba se les ha querido identificar en los personajes del segundo plano que están al lado de San Mauricio. La bibliografía citada no coincide, sin embargo, en estas identificaciones en su totalidad.

Debido a estas representaciones el cuadro tiene, sin duda, una dimensión política que en nada conviene a la pintura religiosa tal como se viene definiendo. Se aleja tanto de la *Vera historia*⁷⁷ como de la *vera enestr*, requisitos indispensables.

2.- No hay en el cuadro ni gato ni perro, pero sí hay una serpiente, que con toda probabilidad no se consideró apropiada para la pintura religiosa, a pesar de que el tema de la serpiente tenga una rica simbología en el Humanismo⁷⁸ y, desde luego, como elemento bíblico, aspecto que no es el que se trata en el cuadro. Es más que probable que su presencia en el cuadro no agradara a los de la Congregación.

⁷⁵ Bustamante García, Agustín: “Gusto y decoro. El Greco, Felipe II y El Escorial”. *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 74 (1992), p.168.

⁷⁶ Sobre los personajes históricos que aparecen en el cuadro véase Bury, John: “Martirio de San Mauricio y la Legión tebea”, obra de El Greco”, en *Reales Sitios XXV/ 91* (1987), pp. 21-36; “A source for El Greco’s ‘St. Maurice’”, en *The Burlington Magazine*, (March 1984), pp. 146-150, y Clouas-Brousseau, Annie: “Le Greco à l’Escorial: *Le martyre de Saint Maurice...*”, en *Studies in the History of Art*, Vol. 13, Brown y Pita Andrade (eds.): *El Greco: Italy and Spain*, Washington, D.C. National Gallery, (1984), pp. pp. 49-53.

⁷⁷ Según cuenta la *Leyenda Dorada* de Jacobo de Vorágine, San Mauricio y sus compañeros de la legión tebana fueron martirizados durante el imperio de Diocleciano, hacia el año 302, porque se negaron a ofrecer sacrificios a los dioses romanos. En un primer momento fueron diezmados y luego, al persistir en su negativa, fueron todos decapitados.

⁷⁸ Véase Buendía, José Rogelio: “Humanismo y simbología en el El Greco: el tema de la serpiente”. En Brown y Pita Andrade (eds.): *El Greco: Italy and Spain*. Washington, D.C.: National Gallery, 1984, pp. 49-53. *Studies in the History of Art* 13.

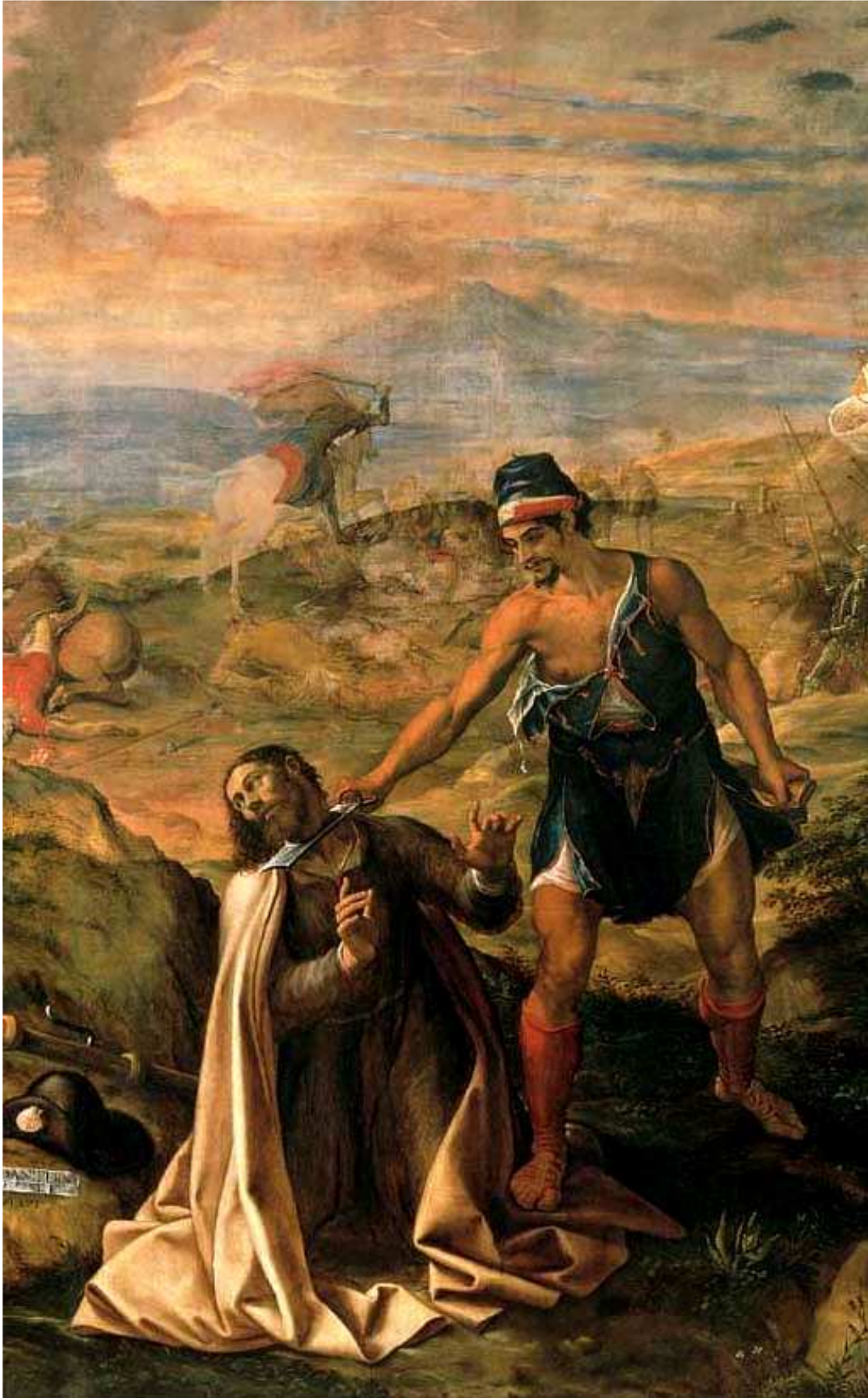


Imagen 4. Juan Navarrete el “el Mudo” (1526-1579).
La degollación del apóstol Santiago. Monasterio del Escorial

3.- La *vera historia* no está narrada en el primer plano sino en un segundo e incluso en un tercer lugar, con lo cual la didáctica del cuadro no queda expresada con claridad para todos. Hay una elaboración intelectual de los hechos en que se da más importancia al diálogo que se establece entre San Mauricio y sus capitanes sobre la aceptación del martirio que al propio hecho del martirio, como si lo importante fuera la dialéctica de la discusión sobre no adorar a los dioses paganos y la aceptación del martirio por esa causa, más que el martirio en sí.

Este primer plano –digamos intelectual, del que Ortega y Gasset decía que era un diálogo sobre la muerte-, que el espectador tiene que leer con mucho cuidado e interpretar con la fidelidad de otros conocimientos, no llega a todos de inmediato, que es uno de los fines fundamentales. Desaparece la impresión primera. El espectador común tiene que buscar el martirio en un segundo plano y quizá no sepa o no entienda lo que se le quiere decir con las figuras, por otra parte, bastante sosegadas del primer plano. Esta elaboración intelectual dejaba sin la carga emotiva del cuadro, sin la didáctica inmediata. La *vera historia* quedaba escondida. Para un altar de un santo se requiere la definición más perfecta posible de los hechos, incluso si son cruentos.

El Manierismo estaba abriéndose paso a codazos ante la pedagogía directa del naturalismo y su expresión mimética.

Tampoco esto debió satisfacer a Felipe II y a sus colaboradores para incorporarlo a la cuidadosísima decoración de la basílica.

4.- Finalmente, es más que probable que el grupo de ángeles músicos con instrumentos que aparecen en el ángulo superior izquierdo del cuadro no le debieron gustar nada a José de Sigüenza. Tiene el monje jerónimo un texto sobre los instrumentos músicos no exento de crudeza y de un cierto misterio:

*Invención de los hijos de Caín fueron todos los instrumentos músicos y todas las otras cosas que llamamos, para distinguirlas de estos, herramientas de metales fuertes y duros, tan lascivos y dañosos para el alma los unos, como perniciosos al cuerpo los otros*⁷⁹

En otro lugar⁸⁰ tengo analizado su sorprendente pensamiento a este respecto; baste decir aquí que él no quiere instrumentos en el coro, sino solo el órgano.

No quiso el fundador [Felipe II] que hubiese en el coro de su casa otra música sino la de los religiosos, que sin salir ni descomponerse de sus sillas, ni perder punto la gravedad que a coro de jerónimos se debe, levantasen la voz y el espíritu al Señor con una consonancia llana que llaman fabordones, y supliese la mucha diferencia de órganos y mixturas, que también son propios instrumentos de iglesia, la que pudieren hacer ministriles asalariados, por evitar todo lo que puede ser razón de distracción y bullicio.⁸¹

Todavía en 1630 se recoge esta mentalidad en el ámbito de la orden porque le P. Martín de la Vera, viene a decir exactamente lo mismo que Sigüenza, citando además el Ceremonial de Obispos de Clemente Octavo (Lib. I, c. 28):

Y así toma los más acomodados a este fin, las chirimías, flautas, orlos, i los demás instrumentos, que pertenecen a *los menestriles, se reduzcan a los órganos*. I por esto el uso dellos no es contra lo dispuesto en el Ceremonial⁸²

Este pensamiento sobre los instrumentos está reflejado en la iconografía de la pintura de la basílica de que venimos hablando. Por sorprendente que parezca, no hay ni un solo instrumento en ninguno de los cincuenta y siete óleos de los altares y retablo de la basílica. Incluso Santa Cecilia, a quien parecería

⁷⁹ Sigüenza, *Libro Tercero...*, p. 429.

⁸⁰ Sierra Pérez, José: "Música especulativa y música práctica en el P. José de Sigüenza". En *La Ciudad de Dios*, Real Monasterio de El Escorial, CXCIX (2006), pp. 224-290, especialmente pp. 280-285.

Sierra Pérez, José, "Iconografía musical en el monasterio de San Lorenzo del Escorial (Siglo XVI. Los frescos de la basílica)", en *Actas del Simposium, El Monasterio del Escorial y la pintura*, San Lorenzo del Escorial, 1/5-IX (2001).

⁸¹ Sigüenza, *Libro Tercero...*, p. 642

⁸² Vera, Martín de la: *Instrucción de Eclesiásticos*. Madrid: Imprenta Real, 1630, p. 196.

ininteligible verla representada sin un órgano, tal como lo está habitualmente en la iconografía, aquí no aparece con el órgano sino con un libro de música abierto en el que se puede ver claramente la música notada.



Imagen 5. Rómulo Cincinato (1542-1600).
Martirio de San Mauricio y la legión tebana. Basílica del Monasterio del Escorial



Imagen 6. Detalle del *Martirio de San Mauricio*, del Greco



Imagen 7. Luis de Carvajal (1534-1607).
Santa Cecilia y Santa Bárbara. Basílica del Monasterio de Escorial

Ante esta ausencia de instrumentos en los óleos, ¿qué decir de los innumerables instrumentos de música que hay en los frescos de la Gloria del Coro de la basílica pintados por Lucas Cambiaso en manos de santos y ángeles? Y dígame lo mismo de los que hay en el presbiterio, en el fresco de *La Coronación de la Virgen* debidos al mismo autor.

A la presencia de estos instrumentos Sigüenza le da un valor simbólico, no real:

Luego se ve el coro apostólico y entre ellos y en lugar señalado el gran Bautista, y siempre a vueltas de ellos aquellos espíritus beatíficos y angélicos, según sus grados y jerarquías, haciendo con instrumentos *acordados tonos y melodías muy de otro género que las que entre nosotros agradan a las orejas; con el semblante y atención que en ellas puso el maestro* [Lucas Cambiaso], *parece que acá dentro de las almas las estamos escuchando*⁸³

Sigüenza no se refiere a que los ángeles hagan una música mejor que la nuestra. Se refiere a una música diferente a la que agrada nuestras orejas, es decir, a una música interior, que se escucha “dentro de las almas” y que es reflejo de la perfección del cielo. Los instrumentos son más una simbología que algo real y, por ello, hay que entenderlos en su significado, no en su utilización real. Así pensaban los Santos Padres y, por tanto, no hay contradicción en Sigüenza. Una cosa es la simbología de los instrumentos y otra muy distinta es su uso. No se puede pensar que la rica simbología de instrumentos desplegada en la Edad Media, por ejemplo cuando se habla de los salmos y se compara a los fieles con la trompeta, el salterio, la cítara, el tambor, el coro, las cuerdas, el órgano, el címbalo..., como hace San Agustín en las *Enarraciones sobre los salmos*, está aludiendo a su uso práctico. Sobre esto se ha ocupado McKinnon⁸⁴. Son cosas muy distintas la iconografía y la iconología.⁸⁵

Los cuatro puntos que hemos analizado serían suficientes para percatarnos del diferente planteamiento que hizo El Greco en el cuadro con respecto a lo que se quería en el Escorial, independientemente de que, como se ha dicho, el cuadro es magnífico. Hay otros aspectos en el cuadro que tampoco están de acuerdo con lo que se pedía a la pintura: el paje y la celada que sostiene, del siglo XVI, el personaje con gola, la espada de estilo árabe que tiene el abanderado.

– IV –

¿Son las ideas que se han expresado sobre la pintura religiosa las mismas que las que se tienen para la música de los jerónimos en la basílica? ¿Son extrapolables estas ideas tan claramente expresadas sobre la pintura a la música? ¿Existe un paralelismo entre las ideas sobre la pintura y la música? Yo diría que sí, y muy profundo.

Habría que decir en primer lugar que al igual que Trento pidió para la pintura religiosa un claro entendimiento de la historia representada y, por tanto, un sentido pedagógico, pidió también que la música se hiciera de tal forma que su texto se entendiera con toda corrección y que, al igual que la pintura, sirviera para rezar.

Es decir, que la *vera historia* quede clara, sin “exceso de arte” a fin de que pueda ser entendida por todos. Esta es una idea que está presente en el Escorial, y más en concreto en la Orden jerónima, desde antes del Concilio, y José de Sigüenza es uno de sus más arduos defensores.

Al igual que el cuadro de El Greco tenía para Sigüenza “demasiado arte”, y no cuenta las cosas llanamente, tampoco se quiere para la música exceso de arte. Y esa es la razón de que se use con más frecuencia el fabordón y el contrapunto que el canto de órgano. Y también es esa la razón de que el canto llano permanezca íntegro en las obras polifónicas que se componen en el Escorial. La *vera historia* o *vera effigies* de la música es la presencia del canto llano y de una polifonía que permita el entendimiento de ese

⁸³ Sigüenza, *Libro Tercero...*, p. 640.

⁸⁴ McKinnon, J.: “Musical Instruments in Medieval Psalm Commentaries and Psalters”, *Journal of the American Musicological Society* 21 (1968).

⁸⁵ En todo caso hay que tener en cuenta que en el Monasterio del Escorial está con mucha frecuencia la Corte y, por tanto, la Capilla Real. Se mezclan, pues, lo áulico y lo monástico, la música de la Capilla Real y la música de los monjes. Cuando esto es así, Sigüenza sabe valorar la música instrumental de la Capilla Real, tal como lo hace cuando describe la consagración de la Basílica en 1586, aunque señalando bien la diferencia entre ambas músicas: “Hubo mucha música de la que nosotros usamos, tan llena de majestad y devoción, como todos saben; ayudaban a ella los músicos de la capilla real, con voces e instrumentos, que suenan en esta iglesia admirablemente, como si hubiera aquellos vasos de metal que usaron los antiguos en sus teatros para que se oyesen distintamente y con armonías las voces de los que cantaban, tañían o representaban”. Sigüenza, *Libro Tercero...*, p. 500.

texto, de esa *vera historia*. De igual forma que se quiere para la pintura.⁸⁶ Ambas artes sirven para rezar en un monasterio.⁸⁷

Sigüenza critica el exceso de arte tanto en la música como en la pintura. Está hablando el mismo lenguaje para ambas artes, como no puede ser de otra manera. Cuando habla de los cuadros del claustro principal termina diciendo sobre su excelencia:

Y verdaderamente son imágenes de devoción, donde se puede y aun da ganas de rezar; que en esto *muchos que son tenidos por valientes, hay gran descuido, por el demasiado cuidado en demostrar el arte*⁸⁸

Parece que le estuviera diciendo al Greco que el exceso de composición en el cuadro de *San Mauricio* complica las cosas de tal forma que se convierte en descuido a la hora de cumplir el principal objetivo. Nótese que en este supuesto no le quita Sigüenza al Greco la categoría de *valiente*. Y lo mismo le dijo al insigne organista de Felipe II, Diego del Castillo, cuando viene a decirle que su música es inferior (o que en todo caso le gusta menos) a la de un humilde frailecillo que ellos tenían:

Mandábanle ir a tañer el órgano [a fr. Diego de la Concepción] y hacía aquello con tan gentil aire y gracia, que aunque era poco lo que sabía, parecía admirablemente.

Acuérdome que me preguntó una vez Diego del Castillo, tañedor insigne de tecla del rey, oyéndole tañer, si parecía tan bien lo que él tañía como lo que tañía aquel frailecico. Respondile riendo que no, porque sus primores no los entendíamos, y aquel de nuestro fraile nos sonaba bien⁸⁹

Se prefiere la gravedad, la sencillez, el no “exceso de arte”, lo llano y lo espacioso –conceptos todos ellos que aparecen una y mil veces en la reflexión sobre la música en El Escorial y en la orden- a lo más primoroso y lo adornado, porque el “exceso del arte” es descuido que impide los objetivos fundamentales del arte religioso, sea música o pintura. Y dígase lo mismo de la arquitectura, y muy en concreto de la arquitectura escorialense, donde la proporción, la medida, el ritmo y la ausencia de adornos vienen a ser el trasunto –también aquí- de la *vera historia*, desnuda y llana. Sin exceso de “primores”.

Al igual que en pintura se ocupan en exigir que las figuras tengan el volumen adecuado a la estancia donde irán colocadas, que tengan el colorido adecuado y que tengan la distribución o composición de sus figuras con arte y valentía, también se requiere eso en música, sea canto llano o polifonía; en el primero se logra a través de su correctísima dicción y gravedad, con sus compases exactos, y en la segunda, fundamentalmente con la presencia del canto llano completo y como sustento de las voces, con las consonancias muy llanas y con el entendimiento exacto del texto.

Siempre la ausencia de exceso. Arquitectura, pintura y música están en la misma línea estética. Y esa es una vivencia de los monjes tanto en la práctica diaria como en las experimentaciones estéticas más profundas o abstractas. Al hablar fr. Francisco de los Santos del Patio de Reyes compara la arquitectura y la música en unos términos muy significativos:

Nadie entra en el patio [de los Reyes], que no le suceda lo que quando inesperadamente oye una ordenada música de consonante armonía; y es que la que tiene aquí la arquitectura toca en la vista como la música en el oído, y causa una gozosa suspensión en el alma, que la recrea, ensancha y

⁸⁶ Sobre la polifonía y el canto llano en El Escorial me he ocupado en otros lugares: Sierra Pérez, José: “La supuesta intervención de Felipe II en la polifonía contrarreformista. (Comentario al nº 38 de la “Carta de Fundación y Dotación de San Lorenzo el Real”. Año 1567)”, en *Felipe II y su época, Actas del Simposium*, San Lorenzo del Escorial, 1/5-IX (1998) pp. 169-240; Sierra Pérez, José: “La interpretación alternatim del canto gregoriano y la polifonía según un libro polifónico del Monasterio de San Lorenzo del Escorial (siglos XVI-XVII)”. *Revista de Musicología, V Congreso de la Sociedad Española de Musicología* (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000), pp. 621-642.

⁸⁷ Parece más bien una figura literaria, pero Sigüenza llega a considerar casi como reliquias a algunos cuadros de Tiziano que están en la Iglesia Vieja: “Quisiera saber algo del arte para ponderar la valentía de estos tres cuadros. Paréceme que deberían estar puestos como relicarios, que no se vieran sino a deseo y después de quitados muchos velos, porque con la estima se ponderase la excelencia, que pierde mucho de ella cuando se hace vulgar y maneja”. Sigüenza, *Libro Tercero...*, p. 574.

⁸⁸ Sigüenza, *Libro Tercero...*, p. 586.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 716.

engrandece; pues estas cosas puestas en razón, arte y medida, son muy de la fábrica interior, y simbolizan mucho con el espíritu, que fue criado por Templo de Dios⁹⁰

La razón, el arte y la medida de que se habla aquí son las que Sigüenza pedía para la pintura y la música. Las artes hablan un mismo lenguaje en un lugar donde, como es El Escorial, se cuidan mucho porque tienen una función muy precisa y claramente definida, al servicio de la cual se diseñan y cuidan. Se miran en Vitrubio y en la arquitectura clásica. Sigüenza conoce muy bien la obra de San Agustín, a quien alaba y cita con mucha frecuencia. La estética agustiniana es la estética de Vitruvio convertida al cristianismo, donde la simetría, la unidad, decoro, razón... son fundamentales.

De la misma manera que se prueba colocando cuadros y viendo si convienen o no, también Felipe II se ocupaba de ver si la música sonaba bien en el recinto que acababan de construir, probando su acústica, cantando y rezando:

Dos o tres días antes que nos pasásemos [antes de que pasaran de la ‘Iglesia de prestado’ a rezar en el coro de la basílica] fuimos los frailes a ver el coro, que le acababan de poner en la perfección que ahora está. Oyónos el Rey Católico desde sus oratorios y enviónos a decir con una ayuda de cámara que cantásemos un psalmo para ver cómo salían las voces en una iglesia y coro tan grande. Hízose así y salió celestialmente. Mandó que rezásemos otro para ver si salía tan bien como él deseaba probar, y salió que no hubo más que pedir; lo cual todo era para el Rey Católico de sumo contento y gran regocijo ver salido tan a gusto y contento lo que tanto deseaba y donde él tanto había empleado sus gustos y deleites⁹¹

Así pues, colocan los cuadros y colocan la música. Y es muy probable que interpretaran la música conforme al espacio donde estaban. En todo caso no caben ciertas interpretaciones actuales propuestas para el canto llano según los espacios, los textos y las mentalidades de que estamos hablando. Cuando interpretemos sus músicas, al igual que cuando miramos sus cuadros o nos extasiamos con la arquitectura, deberíamos también tener presentes las ideas de estéticas comunes y de carácter práctico y no juzgar según nuestros criterios actuales. Y mucho menos, hacer comparaciones estéticas. El conjunto de las artes nos debe ayudar a entender el conjunto de las estéticas y su relación de convivencia, especialmente en un ámbito como El Escorial, donde todo se ordenó en un mismo tiempo mental, aunque hubiera diversas procedencias. Un ámbito físico y estético.

Descubrir la *Valentía* de que venimos hablando nos ayudará a entender cada vez mejor las diversas artes, su función y, en el caso de la música, su interpretación. Su *performance*.

También los músicos son *valientes*. El primer compositor, jerónimo, de quien conservamos música en el Escorial, fr. Martín de Villanueva (+1605), también era valiente, según se recoge en las *Memorias Sepulcrales*:

Sabía quando entró en la Religión algunos principios de música y tecla, y perfeçionose tanto en esta parte que, a dicho de grandes Maestros, alcanço tanto dello como los muy valientes⁹²

Nadie duda hoy de que el Greco es pintor *Valiente*, incluso *muy valiente*, (*Molto valiente*, si es a él a quien se refiere su maestro Tiziano en carta dirigida a Felipe II el 2 de diciembre de 1567)⁹³ pero en el caso del cuadro de *San Mauricio*, lo suyo fue *temeridad* más que *valentía*, asuntos muy distintos como avisaba Cervantes en el Quijote. Fue temeridad, como casi siempre lo es la verdadera creación, que propone lo

⁹⁰ Santos, Francisco de los: *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid (1657), p. 12. Véase el mismo pasaje en Ximénez, A., *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Madrid (1764), pp. 30-31.

⁹¹ Sepúlveda, Jerónimo: *Historia de los varios sucesos y de las cosas notables que han acaecido en España y otras naciones desde el año 1584 hasta el de 1603. Escrita por el P. Fr. Jerónimo de Sepúlveda “el Tuerto”, monje jerónimo de San Lorenzo el Real*. Madrid (1924). En *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, IV, p. 25.

⁹² *Libro y memorial de los religiosos hijos profesos de este Monasterio de S. Lorenzo el Real* (Archivo General de Palacio, Leg. 1791, fol. 515r).

⁹³ Así dice la carta: “Non restando di adoprare in questo Oratio mio figliulo et suo servitore, insieme cun altro molto valente giovine mio discepolo”, tomado de Cossío, Manuel B.: *El Greco*, Espasa Calpe, Cuarta edición, Madrid (1983), p. 68, quien según la nota 3 de la misma página lo toma de Crowe, *Life of Titian*, II, 536, Ap. Justi.

nuevo. Jugó fuerte, con todas sus armas, haciendo una obra maravillosa, muy por encima de la que le substituyó, de Cincinato, pero no encajaba en el diseño del conjunto.

La huida de la realidad que conlleva el manierismo era un fracaso para la pintura religiosa en El Escorial. Y esto es así porque Felipe II, hombre de su tiempo y muy entendido en pintura, estaba aferrado asimismo al dogma.

A la comprensión del diseño del conjunto es a la que estamos llamados siempre para poder valorar y, asimismo, comprender las obras particulares y a los autores.

– V –

Desde esa perspectiva de globalidad de las artes y las mentalidades quisiera hacer una advertencia sobre la personalidad del jerónimo José de Sigüenza.

A través de lo que venimos hablando, es muy posible que se haya podido fraguar la idea –que sería falsa en grado sumo– de que Sigüenza sea un fraile un tanto pacato o ñoño, retrasado en sus planteamientos con respecto al entendimiento de la pintura y que no alcanzaría, por ello, a entender al Greco. O que no quisiera los instrumentos músicos por estar asimismo retrasado con respecto a su época, o que fuera más allá de lo que el decoro exige. Nada más lejos de la realidad. Sigüenza es un grandísimo crítico de arte y competente historiador que escribe con enorme agudeza y en muchos casos con extraordinaria crudeza, circunstancias, todas ellas, por las que debe ser leído con sumo cuidado, tal como nos lo recuerda Ramiro Flórez:

Con todo nuestro más fervoroso agradecimiento a su labor e intenciones [las de Sigüenza], es preciso leerlo después de haber perdido la ingenuidad y la inocencia”. Y más adelante: “Sigüenza era un escritor nato, tenía recursos para alusiones vivas directas e indirectas, buenas, malévolas y hasta sofisticadas. De ahí la fuerza probativa de sus pacíficos silencios⁹⁴

No juzga el decoro con mano estrecha, y así, cuando tiene que emitir un juicio sobre una intervención en un cuadro de Tiziano que representa a Santa Margarita se lamenta diciendo que era “valiente figura, aunque algo corrompida una singular parte della, por el zelo indiscreto de la honestidad; echáronle una ropa falsa en un desnudo de una pierna, que fue grosera consideración”⁹⁵

Está mucho más adelantado que la mayoría de sus compañeros. Y sabe distinguir muy bien cuándo hay que utilizar el decoro y cuándo éste se convierte en un estorbo. Sabe muy bien cuándo se puede mezclar y cómo lo sagrado con lo profano. Él fue quien “inventó las historias” que luego pintó Peregrini en la Biblioteca Real y tuvo que defenderse de algunos compañeros tal como él mismo nos lo cuenta. Sabe distinguir muy bien lo que corresponde al decoro en cada circunstancia:

Algunos han querido reprender que en esta librería hay mucho de esto poético y gentil y pareceles que en librería no sólo cristiana, más aun de convento de religiosos y jerónimos no había de haber nada de esto, ni oler a cosa profana, todo había de ser figuras e imágenes de santos, historias del Nuevo y Viejo Testamento, sin mezclar Sacra prophani. Razón es de gente ignorante o hipócrita. *A cada cosa se le ha de guardar su decoro. Eso es para el claustro, sacristía, capítulos, coro y otras piezas propias del estado y de la observancia.*

Las librerías son apotecas y tiendas comunes para toda suerte de hombres y de ingenios; los libros lo son y así lo han de ser las figuras. Y si están aquí y en todas las bibliotecas del mundo los libros de tan insignes ingenios, que muestran la hermosura o el rostro de lo que tenían dentro y se les lee en las almas, ¿por qué quieren no estén los retratos del rostro? Esta librería es real y han de hallar todos los gustos como en mesa real lo que les asienta, y aun si bien se advierte, aun para los mas religiosos hay en esto que llaman profano y gentilicio buenos sujetos y ocasiones para loores divinos y motivos de santa meditación, y los santos muy estimados del Cielo estimaron en mucho esto de que algunos hacen tantos ascos y dieron reglas para que se sacase mucho fruto de ellos. Quede dicho esto para lo que se sigue y voy mostrando a los de buen gusto, gente santa, sin hipocresía, que de todo se aprovechan para bien⁹⁶.

⁹⁴ Flórez, Ramiro: *El Escorial y Arias Montano*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2000, pp. 123 y 129, respectivamente.

⁹⁵ Sigüenza, *Libro Tercero...*, p. 672.

⁹⁶ *Ibid.* p. 614.

Sigüenza tuvo que venir a Toledo a defenderse ante la Inquisición por sus ideas más avanzadas, de las que no cabe hablar aquí.

En otras ocasiones utiliza una mordaz ironía para expresar la idea central de siempre, a saber, la claridad, la llaneza, el no trabajar con exceso de arte o, para decirlo con él, para no “arrojar palabras” innecesariamente. Me resisto a no incluir aquí un maravilloso, rico y finísimo párrafo que, aunque es algo extenso es asimismo muy pertinente a lo que se viene tratando. La descripción y el talante cervantinos son tan evidentes que ni siquiera es necesario citarlos:

Saliendo de este pueblo [del Escorial], tornamos de allí a poco trecho a entrar en otra calle de olmos, que responde por sus niveles y miras con la primera, sin faltar un punto, y se va continuando por otros mil pasos hasta llegar por su llanura a la puerta de la dehesa de la Fresneda, que, como dije, era un poblezuelo pequeño donde tenían heredamientos y tierras algunos mayorazgos y monasterios de la ciudad de Segovia.

Aquí se hace parque grande y, digámoslo en nuestro castellano, un cercado de paredes de piedra, ocho pies en alto o nueve; tendrá en contorno cuatro mil pasos o más. De esta pared adentro le parecería a alguno sería bien mudar el estilo y la corriente de la historia llana. Y pues todo es frescura, flores, plantas alegres y frutas, hablar al modo que dicen se usa ahora y un romance nuevo y fresco y decir de esta manera. Dentro de las márgenes de este espacioso y deleitoso parque se ve una variedad alegre. Aquí la multitud de pintadas aves con sus chirriadores picos hacen la salva a la rosada aurora, que esparciendo sus cabellos de oro y derramando sus aljofarados granos de rocío en la copia grande de matizadas praderías, vestidas con azules, blancas, rojas y amarillas flores, despiertan en el alma unos como asomos del Paraíso o visibles cielos de la Gloria. Aquí las cristalinas aguas corriendo resuenan y mansamente por sus torcidas canales van a pagar el debido tributo que el autor del estrellado empíreo les puso de que fecundasen la tierra, y aquí las artificiosas fuentes, por sus secretos y multiplicados conductos, despiden argentados hilos, que cayendo de lo alto rocían y refrescan los blancos ligustros, las encarnadas rosas, los amarillos alhelíes, las moradas violetas, los lirios cárdenos, blancas azucenas, revueltas madre selvas, olorosas mosquetas y jazmines, etcétera.

De esta manera de hablar vana, hueca, de quien dijo el otro *O quam est in rebus inane* [En nota, “Persius, Sat. Prima], quisieran, como digo, algunos que fuera la relación de muchas partes de estos discursos, y en particular de ésta, como si fuera esta otra cosa más de mostrarse un hombre ignorante, ajeno del buen juicio y modo de decir que pide la *historia* y la prudencia. Diré, pues, lo que hay aquí como he dicho lo demás, que no es seca manera de hablar la que dice las cosas como son, con la *claridad* que piden, sin perder tiempo en arrojar palabras⁹⁷.

Derribadas las casillas de aquellos aldeanos...⁹⁸

O sea, las cosas son como son, sin “exceso de arte”. Hay que contar la *vera historia* en la vida real y en el arte. ¿Cuál es la *vera historia* en la interpretación de la música de esta época? Permítaseme terminar con otra ironía, esta vez de manos del gran intérprete de Bach, Helmuth Rilling, cuando allá por los años 70 del siglo pasado, al preguntarle qué pensaba sobre la moda de la auténtica interpretación con instrumentos originales, respondió que le parecía “muy interesante, pero no tenemos oyentes originales”.

Gran lección para quienes nos dedicamos a entender “El entorno musical del Greco”, que ha de ser “oyendo” con oídos atentos todo lo que también se nos diga desde el resto de las otras artes. Hay que hacer el esfuerzo de escuchar y ver con sus oídos y con sus ojos, pero como esto es imposible, intentemos, al menos, juzgar y valorar las obras de arte desde su mentalidad y no solo desde la nuestra. Quizá así entendamos que donde nosotros vemos *The Owl and the Nightingale*⁹⁹, ellos ven lo llano y el estilo *luxurians*, o la monodía y

⁹⁷ Ya desde el capítulo primero de su *Historia* Sigüenza hace una declaración de principios en este sentido sobre el estilo que utilizará: “Prometo también ser, en cuanto pudiere, religioso en las leyes de la Historia... La primera, que es el estilo y una manera de contar breve, lisa, sin afectación ni afeites...” (*Op. cit.*, p. 54)

⁹⁸ Sigüenza, José de: *Historia de la Orden de San Jerónimo, Libro Tercero, La Fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2000, vol. II, pp. 687-688.

⁹⁹ Page, Christopher: *The Owl & the Nightingale. Musical Life and Ideas in France 1100-1300*. Berkeley: University of California Press, 1989. En este libro se habla de un poema medieval sobre el búho y el ruiseñor, o el estilo llano o polifónico, llano o lujurioso.

la adornada polifonía. Y quizá desde ahí dejemos de hacer comparaciones –que siempre son odiosas- entre lo que es y lo que desde nuestra deformada perspectiva juzgamos como bueno, malo o regular.

José de Sigüenza leía en la pintura, según nos dice al comentar un cuadro del Bosco: “Yo confieso que leo más cosas en esta tabla en un breve mirar de ojos, que en otros libros en muchos días”¹⁰⁰ El arte en un monasterio no es nunca un pasatiempo. Es una variada lección. La música también es lección. Entendiendo esto, quizá podamos “leer” también en la música. La variada lección del arte en el Monasterio del Escorial es, al mismo tiempo, la misma para todas las artes. Lo que se le pide a la pintura religiosa coincide con la estética de la música, la iluminación de los libros corales, la arquitectura... Hay que entender la sutileza del estilo.

Quizá así logremos entrever su auténtica *Valentía*. En el conjunto de las artes y en cada una por separado. En eso consistirá también nuestra *valentía*.

¹⁰⁰ Sigüenza, *Libro Tercero...*, p. 679.

APÉNDICE

Se recogen en Apéndice las opiniones de dos historiadores del Escorial de los siglos XVII y XVIII para que el lector vea lo que ambos autores pensaban sobre el Greco en esos dos diferentes siglos en El Escorial, sin hacer comentario sobre ello, aunque sí recordando que hay que entenderlas dentro de la enorme diversidad de opiniones que la pintura del cretense produjo en su época y posteriormente.

I

El otro, que está consiguiente al de San Miguel, en el claro del Arco [En la Iglesia vieja o iglesia del prestado del monasterio] es el Martirio de San Mauricio, y sus compañeros, de mano de Dominico Greco; obra admirable, de mucho Arte y excelencia (P. F. Francisco de los Santos, *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo El Real del Escorial*, Madrid, 1657, fol. 55v)

II

Domenico Greco, Griego de Nación, fue gran Pintor, y discípulo de Tiziano: imitóle con tanta propiedad, que muchas de sus Pinturas las juzgaban todos de su Maestro, lo que fue motivo para que tomase una manera, y rumbo extraordinario, que hizo despreciables sus Obras¹⁰¹; porque todas las Figuras las pone como descoyuntadas, y de un color desmayado, y desagradable. De este estilo es la Historia de San Mauricio, que pintó para el Altar particular que tiene el Santo en este Templo; la que desagradó al Rey Felipe Segundo, y mandó pagársela, y que no se pusiese en el Altar: al presente está en la Capilla del Colegio; y aunque nada agradable, tiene algunas cabezas de singularísimo dibuxo. Son también suyos el san Eugenio, y San Gregorio de los Capítulos; y lo mejor que quedó aquí de su mano es un Quadro llamado comunmente la Gloria del Greco, que está en la Celda Prioral.

Dexó este Autor en Toledo y otras Ciudades de España muchas Obras de Pintura, unas de admirable excelencia, y otras en un todo despreciables; porque tocó en ambos extremos; y como dice un Profesor, y Escritor Erudito: *Lo que hizo bien ninguno lo hizo mejor y lo que hizo mal ninguno lo hizo peor*. También dexó en España Obras de Escultura, en la que llegó a ser Eminente, y en la Arquitectura consumado, y fue de tanto pundonor, que jamás quiso vender sus Obras; y lo más que hacía era empeñarlas, tomando sobre ellas alguna suma de dinero. Murió finalmente en la Ciudad de Toledo el año de mil seiscientos y veinte y cinco, a los sesenta y siete de su edad [En realidad nació en 1541 y murió en 1614] (Fr. Andrés Ximénez, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Madrid (1764), p. 421).

¹⁰¹ Está recogiendo aquí Ximénez la opinión de Antonio Palomino: *El Museo pictórico y escala óptica* (1724).

EN TORNO A LA MENSURACIÓN DEL CANTO LLANO: UNA NUEVA APROXIMACIÓN A PARTIR DEL EXAMEN CRÍTICO DE SUS FUENTES*

Santiago Ruiz Torres
Universidad de Salamanca /
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: De todos los parámetros que convergen en la interpretación del canto litúrgico posterior a Trento, probablemente el ritmo sea el que goce de peor fama. El tradicional discurso “plano” que se le atribuye palidece, a todas luces, frente a la multiplicidad de sutilezas agógicas atesoradas en los primitivos códices adiastemáticos. Detrás de esta desprestigiada fachada, no obstante, se dejan entrever algunos indicios que denotan una patente vitalidad rítmica hasta la fecha poco evaluada. Por lo general, se asume que el uso de notación proporcional en las fuentes ibéricas de canto litúrgico es propio de géneros tales como himnos y credos, así como de todas aquellas piezas basadas en la cantilación, caso de la salmodia, lecciones o prefacios. Aunque tal premisa se cumple en gran medida, también el canto llano común interiorizó en ocasiones pautas de diferenciación mensural. A través de estas páginas pretendemos conocer mejor todos aquellos factores que repercutieron, de forma más o menos velada, en su cadencia rítmica. Para ello, revisaremos las coordenadas socio-culturales con incidencia documentada en este ámbito. A este propósito, la consulta de la tratadística contemporánea adquirirá una importancia sustancial. De forma paralela, se analizará un conjunto de piezas del corpus cantollanístico común que exteriorizan detalles de mensuración, todas ellas pertenecientes a la librería coral de la Catedral de Segovia. Por último, prestaremos también especial atención al posible influjo que ejerció la polifonía en la asimilación de dichos hábitos. Ha de subrayarse, sobre este particular, que los cantores de capilla intervinieron de manera eventual en la entonación del canto eclesiástico, un dato hasta el momento apenas considerado por la musicología.

PALABRAS CLAVE: Ritmo, canto llano, polifonía, teoría de la música, notación musical

ABSTRACT: Among all parameters that converge in the performance of the liturgical chant after the Council of Trent, rhythm is probably considered one of the less interesting. The traditional "plain" speech attributed to it turns pale, clearly, confronted with the multiplicity of agogic nuances collected in the primitive adiaSTEMATIC manuscripts. However, behind this discredited facade, it is possible to detect some signs that denote a patent rhythmic vitality, until now scarcely studied. It is often assumed that the use of proportional notation in the Iberian monophonic sources is associated to genres such as hymns and creeds, as well as all those pieces based on the cantillation, as in the case of the psalmody, lessons or prefaces. Although such premise is largely fulfilled, the common plainchant sometimes assimilated traces of mensural differentiation. In these pages we attempt to fathom all the factors that affected, in a more or less veiled way, its rhythmic cadence. To achieve that, we will review the socio-cultural background with documented incidence on this area. In this regard, the inquiry on the contemporary musical treatises will acquire a substantial importance. In parallel, we will analyze some pieces of common plainchant that reveal details of mensuration, all belonging to the choral library of the Cathedral of Segovia. Finally, we will also pay special attention to the possible influence of the polyphony on the assimilation of such habits. It must be stressed, in this regard, that the chapel singers participated occasionally in the intonation of the ecclesiastical melodies, a fact hardly considered by the musicology.

KEYWORDS: Rhythm, plainchant, polyphony, music theory, musical notation

* Este estudio forma parte de las actividades desarrolladas por el grupo de investigación “El canto llano en la época de la polifonía”, de la Universidad Complutense de Madrid, dirigido por la profesora Carmen Julia Gutiérrez.

Hoy nadie duda del importante papel que ha revestido el canto litúrgico en el desarrollo del culto cristiano. Si bien cierto, no es difícil comprobar la escasa atención que recibe en la actualidad desde el ámbito de la musicología; sobre todo en lo concerniente a su evolución posterior al siglo XII. En efecto, maniatados a veces por clasificaciones historiográficas en exceso rígidas, bien parece que desde dicha centuria se pasó del gregoriano “arquetípico” a la polifonía; primero en forma de *organa* y *conductus* hasta desembocar después en las grandes creaciones del Renacimiento. Aun siendo verdad esta sucesión de eventos, no lo es menos admitir que en estos siglos la monodia fue de una mayor necesidad que la polifonía pues, a diferencia de ésta, su ejercicio se extendía a todas las funciones litúrgicas. Como bien expresa el maestro barroco fray Pablo Nassarre, no había iglesia que no usara de él en el Oficio divino, ni día en que se excluyera¹⁰². Su estudio, además, puede entrañar gran interés para la misma polifonía. Como señala Fernández de la Cuesta, no hay que olvidar que la monodia personificó para los compositores del género “el elemento sustentador de la trama musical y el principal apoyo de su inspiración”¹⁰³. Efectuadas estas consideraciones previas, ahondaré en un tema, como es la interpretación rítmica del canto sacro que, de manera elocuente, pone al descubierto la rica simbiosis que existió siempre entre los corpus monódico y polifónico.

El parámetro ritmo representa, para los que nos consideramos gregorianistas, un terreno repleto de incertidumbres cuanto no de acaloradas controversias. Ciertamente, las maneras de interpretar el repertorio han sido muy variadas a lo largo del tiempo; un panorama, además, mediatizado por infinidad de realidades eclesiásticas locales. Con propiedad, en estas páginas voy a centrarme en uno de esos periodos considerados “oscuros”, como es el horizonte temporal comprendido entre mediados del siglo XVI y el siglo XIX. Es creencia común considerar que durante dichas centurias el devenir rítmico de la monodia se encamina de manera decidida hacia una lógica homorrítmica, en donde todas las notas ostentan un igual valor. Y ello es en gran medida cierto, si se examina la abundante producción teórica contemporánea. Aun así, los mismos tratados nos informan también de la vigencia de algunos hábitos de mensuración, un testimonio, como veremos, corroborado por las propias fuentes musicales. Pero voy a ir incluso más lejos. El principal objetivo que pretendo aquí es demostrar que la praxis rítmica del canto llano fue más rica y compleja de lo que refleja el código gráfico con el que se apuntan sus libros. Veremos, en definitiva, que el intérprete adquirió el máximo protagonismo, ya que suya fue la responsabilidad última de dar vida al canto.

Pero antes de entrar en materia, se impone hacer una serie de precisiones. En el periodo objeto aquí de estudio, el canto litúrgico, o lo que actualmente conocemos como canto gregoriano, es denominado por lo común canto llano. Como tal, dicho apelativo había surgido en el siglo XIII con la finalidad, precisamente, de delimitar toda aquella música que, en contraste con la polifonía, no se ajustaba a las leyes de la mensuración. Para entonces la ejecución “llana” del gregoriano, es decir, la que otorga un igual valor a los sonidos, empezó a ser la tónica distintiva. Para mediados del siglo XVI, sin embargo, dicho calificativo había perdido parte de su validez. En efecto, fruto a su interacción con la polifonía, la monodia había ido interiorizando algunos hábitos de mensuración en un grado bastante desigual. A partir de entonces empieza a ser frecuente que el repertorio quede organizado en base a tres categorías rítmicas: canto llano común o puro, canto mixto o figurado y repertorio cantilado.

La primera de esas categorías –el canto llano común– fue la que, en propiedad, siguió suscribiendo una interpretación homorrítmica. En su seno se acogieron los géneros más clásicos de la monodia: antifonas, responsorios, introitos, graduales, aleluyas, tractos, ofertorios, comuniones y buena parte del Ordinario de la misa. El principal distintivo del canto mixto, entretanto, fue el uso de notación proporcional; eso sí, en una variedad de figuras bastante limitada en relación con la polifonía o la música instrumental. Bajo dicho apelativo se englobaron principalmente himnos, secuencias y credos. Por último, dentro del corpus cantilado se agruparon todos aquellos géneros cuya interpretación descansaba en la observancia de las leyes gramaticales; tales son la salmodia, lecciones, pasiones, prefacios, evangelios, entre otros. Al igual que el canto mixto, hizo uso frecuente de signos mensurales, sin que el valor de éstos fuera estricto. En base a ello cabría calificar su estilo vocal como recitativo, dado que el acento se erige en responsable último a la hora de determinar la prolongación de los sonidos.

La preceptiva hispana asimila esta triple configuración rítmica en términos de compases. Sobre este particular, varios autores defienden la existencia de tres compases: uno para la salmodia, que abarcaría todos los géneros basados en la cantilación; otro para los himnos, asociado al canto mixto; y finalmente, otro para

¹⁰² Nassarre, Pablo: *Escuela música según la práctica moderna*, vol. 1. Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe, 1724, p. 168.

¹⁰³ Fernández de la Cuesta, Ismael: “Libros de música litúrgica impresos en España antes de 1900. Siglos XV y XVI”. *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* 3 (1996), p. 12.

las restantes composiciones, propiamente el genuino canto llano¹⁰⁴. No obstante, también es posible localizar otro tipo de clasificaciones. Villegas y Guzmán, por ejemplo, hablan de hasta cuatro compases, cifra obtenida a partir de la delimitación de dos compases distintos en el canto mixto: binario o compás mayor, y ternario o compás de proporción¹⁰⁵. Romero de Ávila, por su parte, reconoce la existencia también de cuatro clases de compás, si bien, en su caso el desdoblamiento se produce en el repertorio cantilado. De este modo, distingue un compás para la salmodia, y otro para las oraciones de altar, lecciones, profecías, epístolas y evangelios¹⁰⁶. Aunque no ofrece mayores pistas sobre los motivos que le mueven a efectuar dicha división, estimo que la misma radica en el dispar número de personas que intervienen en la interpretación. En efecto, mientras que la salmodia se caracteriza por ser un acto comunitario, la entonación de los demás géneros compete a un cantor solista.

Con propiedad, en este trabajo me centraré en la primera de esas categorías rítmicas: el canto llano puro. Pese a ser la homorrítmia su seña de identidad –como antes he comentado– también admitió, aun de manera excepcional, ciertas formas de mensuración. Para la consecución de este objetivo, me serviré de fuentes musicales –en nuestro caso representadas por la librería coral de la Catedral de Segovia– y fuentes documentales, principalmente tratados de música.

Dentro de los cantorales segovianos he podido localizar seis composiciones adscritas a la categoría de canto llano común que introducen, de forma puntual, signos proporcionales; tales son, las antífonas *Assumpta est Maria*, *Adjutorium nostrum*, *Beati omnes qui timent*, *Fac deus potentiam* [cf. ilustración], *Benedicta filia*, y el ofertorio *Domine Jesu Christe*. En todos los casos, la figura mensural plasmada es el punto inclinado o semibreve. En sí, tal figuración no es impropia del canto llano, donde es habitual encontrarla en neumas *subbipunctis*, como el *climacus*. Lo llamativo aquí es que esta semibreve aparece de manera aislada, peculiaridad que, a la postre, le confiere la significación mensural. Pero, ¿cuál es el rasgo que distingue a estas semibreves? ¿Existe alguna pauta en su inscripción? En todas las obras citadas, la semibreve se apunta en sílabas átonas dentro de palabras esdrújulas o mayores. Su colocación, de hecho, no busca otra cosa que acelerar ligeramente el tempo cara a otorgar un especial realce a la sílaba acentuada, representada sin excepción mediante breve cuadrada. Se demuestra, pues, que el criterio prosódico guía la anotación de estas figuras. Salvo el ofertorio, el rasgo que une a estas piezas es que todas exteriorizan un estilo vocal silábico. Es de prever, por tanto, que esta desnudez melódica condicionara la adición de las semibreves. De hecho, estimo que lo que se perseguía con ello es equiparar la interpretación de los referidos cantos con la de los géneros cantilados, en donde era práctica común que el caudal melódico se viera reducido al mínimo a fin de prevalecer la palabra. La inscripción de semibreves aisladas en el ofertorio prueba, por su parte, que era posible extender este mecanismo rítmico a otros rangos vocales, en su caso a un estilo neumático.

Toda esta preocupación hacia la declamación responde, en buena lid, al Humanismo y su interés por rescatar los principios de la prosodia clásica. Una de sus figuras más prominentes, el filósofo y teólogo Erasmo de Rotterdam, expresaba ya la conveniencia de que se observaran ciertos mecanismos de diferenciación rítmica en el canto litúrgico en aras a potenciar su inteligibilidad:

De ahí proviene, si no me equivoco, que el canto eclesiástico, tanto en la salmodia como en los cánticos solemnes, no tiene en cuenta ni las breves ni las largas, ni apenas más respecto a la gran regla de los acentos. Al contrario, todos concuerdan en dar a las notas una igual duración, en el temor

¹⁰⁴ Entre otros, podemos citar a Bermudo, Juan: *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León, 1549, fol. LXII^v; Cerone, Pedro: *El Melopeo y Maestro*. Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 414; Comes y de Puig, Bernardo: *Fragmentos músicos. Caudalosa fuente gregoriana en el arte de canto llano*. Barcelona: Herederos de Juan Pablo y María Martí, 1739, p. 142; o Marcos Navas, Francisco: *Arte ó Compendio general del canto-llano, figurado, y órgano, en método fácil, ilustrado con algunos documentos, ó capítulos muy precisos para el aprovechamiento y enseñanza*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1777, p. 65.

¹⁰⁵ Villegas, Sebastián Vicente: *Suma de todo lo que contiene el arte de canto llano. Con muchos importantes avisos, así para saber bien cantar como para regir bien el coro y para componer en canto llano*. Sevilla: Juan de León, 1604, pp. 77-79; Guzmán, Jorge de: *Curiosidades del cantollano, sacadas de las obras del Reverendo Don Pedro Cerone de Bérgamo, y de otros autores*. Madrid: Imprenta de Música, 1709, p. 193.

¹⁰⁶ Romero de Ávila, Jerónimo: *Arte de canto-llano y órgano, ó Promptuario músico dividido en cuatro partes*. Madrid: Francisco Martínez Dávila, 1811, p. 37.

de que, mientras cada uno cante a su manera, la desigualdad en las duraciones de los sonidos engendre una indecorosa confusión¹⁰⁷.

De su comentario se desprende un interés por que el ritmo del canto llano puro converja con el de los géneros cantilados. Para ello, es condición necesaria que tales diferenciaciones se funden en las leyes de la gramática, asimilando el acento intensivo a la cantidad silábica¹⁰⁸.

Ahora bien, si nos fijamos de nuevo en los cantorales segovianos, queda patente el escaso número de piezas del corpus cantollanístico común que incorporan estos detalles de mensuración. Ciertamente, las cinco antifonas y el único ofertorio con semibreves aisladas representan cifras muy reducidas si se comparan con el global de 4.563 antifonas y 306 ofertorios recogidos entre sus folios. Esta acusada diferencia me lleva incluso a cuestionarme si la apuntación de las semibreves fue producto de un error de los calígrafos, algo no demasiado inusual si atendemos al sentir de la tratadística¹⁰⁹. Hay que valorar, en este sentido, que todas las piezas mencionadas aparecen copiadas en volúmenes fechados entre los siglos XVII y XVIII, con mucho, correspondientes al grupo de cantorales segovianos que más acusa errores de escritura.

Aun factible en parte, creo más bien que, en la praxis real, sí se dieron estas diferenciaciones mensurales. A principios del siglo XVII, Pedro Cerone atestigua la existencia de dos corrientes de signo contrario en la interpretación del corpus cantollanístico común: una primera, de talante conservador, aferrada a seguir otorgando un tempo único a sus notas; y otra, más aperturista, favorable a hacer distinciones de esta naturaleza:

Quien vsare destas y otras differencias de valores, hará según algunos modernos; y quien cantare todos los puntos indiferentemente (hablo en lo que es cantollano común) con la misma medida y valor, y con yqual tiempo, guardará la orden de los antiguos: y confirmará ser verdad que el cantollano es canto firme, vniforme, e inmensurable¹¹⁰.

Se desprende de su comentario que la ausencia de graffías mensurales en los cantos no implicaba necesariamente que éstos suscribiesen una ejecución ecualista. En el periodo que me ocupa, de hecho, la memoria preservó un papel fundamental en la *actio canendi*¹¹¹. O dicho de otro modo, el corista mantuvo siempre la última palabra, ya que, en suma, era el responsable de consumir el canto. Es más, no es descartable que los cantores avezados en la práctica polifónica aplicaran sus métodos en la interpretación de la monodia¹¹². Conviene tener presente, a este propósito, que la notación cuadrada fue un soporte habitual en la polifonía hasta bien entrado el siglo XVI¹¹³. Vemos, por tanto, que el componente personal adquirió una importancia sustancial en la configuración del discurso sonoro, lo cual, a la postre, provocaría que las pautas performativas fuesen muy heterogéneas.

Todo ello nos conduce inexorablemente a los intérpretes: ¿quiénes eran en realidad? Y lo que es más relevante aún, ¿en qué medida condicionaban el resultado sonoro? La imagen tradicional contempla al coro de canto llano como propio de clérigos y religiosos. Y ello es verdad, pero hay un dato que a menudo se obvia, y es que, dentro de dicho coro, también intervinieron los mozos de coro y los cantores de capilla, sujetos receptores de una formación musical especializada. A tal efecto, dentro de las altas jerarquías estuvo

¹⁰⁷ "Hic enim, ni fallor, natum est, quod chorus Ecclesiasticus nec in Psalmis recitandis, nec in Canticis solennibus, ullum habet brevium aut longarum delectum, ne tonorum quidem admodum magnam rationem, sed omnes pari temporis mora sonant, ne dum alius aliud sonat, inæqualitas vocum pariat indecoram confusionem"; Rotterdam, Erasmo de: *De recta latini græcique sermonis pronuntiatione*. Lutetiae: Ex officina Rob. Stephani, 1547, p. 82. La postura del humanista holandés sobre el canto gregoriano ha sido estudiada por Damas, Pierre en: "Erasmé et le chant grégorien". *Revue du Chant Grégorien* 40 (1936), pp. 71-76.

¹⁰⁸ Robledo Estaire, Luis: "El canto llano en la tratadística de la época de Victoria". *Revista de Musicología* 35/1 (2012), p. 301.

¹⁰⁹ "Y quando hallase en los libros algún hierro, yà por defecto de la impresión, ò yà por equivocación del que escrivió, ò yà por descuydo de vno y otro, no se debe admirar, porque es muy común aver en los libros muchos hierros por defectos de las impresiones: como también muy contingente equivocarse el que escribe, que vno y otro es muy factible el que suceda; y no se debe espantar, quando tales hierros se hallasen"; Martín y Coll, Antonio: *Arte de canto llano y breve resumen de sus principales reglas para cantores de choro*. Madrid: Imp. de música Bernardo Peralta, 1719, p. 10.

¹¹⁰ Cerone, *El Melopeo...*, p. 412. Similar enunciado puede verse en Guzmán, *Curiosidades...*, p. 187.

¹¹¹ Ruiz Torres, Santiago: "La monodia litúrgica entre los siglos XV y XIX. Tradición, transmisión y praxis musical a través del estudio de los libros de coro de la Catedral de Segovia". Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012, p. 554; en <<http://eprints.ucm.es/22332/1/T34688.pdf>> (última visita el 23/07/2013).

¹¹² Sheer, Richard: "The Performance of Chant in the Renaissance and its Interactions with Polyphony". En Thomas Forrest Kelly (ed.): *Plainsong in the Age of Polyphony*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 182.

¹¹³ Appell, Willi: *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*. Cambridge (Massachusetts): The Mediaeval Academy of America, 1953 (4ª ed.), p. 87.

instalada la creencia de que una dedicación al canto no era una ocupación digna de personas serias e ilustres¹¹⁴. Y como disponían de rentas económicas más que suficientes, era común que delegaran dicho cometido en clérigos de rango inferior y servidores seculares. Otro dato de interés es que parte de los cantores de capilla profesaban el estado eclesiástico¹¹⁵, condición, por descontado, que implicaba una participación regular en el canto de la monodia. En definitiva, no podemos descartar que en tales ocasiones aplicaran sus métodos de interpretación, de clara raíz polifónica.

Soy consciente, sin embargo, de que la visión tradicional ha contemplado a los cantores de capilla y a los cantollanistas como colectivos distintos¹¹⁶. Ya Nassarre nos previene al respecto:

...haciendo distinción del canto llano al canto de órgano, son dos especies distintas de músicos cantores, y de las dos es la más general el canto llano; pues así esta especie de músicos, como la de los que pulsan el órgano, se ve su ejercicio en casi todas las Iglesias; pero en las que se ejercita el canto de órgano son las menos¹¹⁷.

Más aún, cabría sospechar que la única movilidad entre ambos grupos se produjo por parte de los cantollanistas. Es un aspecto bien conocido que algunos de sus miembros –sochantres, capellanes o salmistas– intervenían a veces con la capilla, por lo general, reforzando la cuerda de bajos¹¹⁸. Aun siendo cierto, creo que contamos con pruebas documentales más que suficientes para probar la participación de los cantores de capilla en el canto de la monodia. En primer lugar, convendría valorar la presencia real de la polifonía en los servicios religiosos. Por lo que respecta a la Catedral de Segovia, se calcula que la capilla intervenía unos 225 días por año¹¹⁹, cifra sin duda considerable, pero que apenas cubre poco más del 60% del total. Es más, en muchos de esos días su actuación no iba más allá de una sola pieza, como la *Salve regina* en las vigilias de las festividades marianas. ¿Realmente el cabildo segoviano vería con buenos ojos esta participación a priori tan restringida? Tengamos en cuenta, por lo pronto, los elevados gastos que conllevaba la manutención de estos músicos; incluso, reparemos en un factor de no menor importancia: el canto llano representaba para la gran mayoría la primera formación musical que recibían, una enseñanza, curiosamente, a menudo confiada al maestro de capilla¹²⁰.

La abundante documentación de nuestras catedrales viene a refrendar la presencia de los cantores de capilla en el coro de canto llano. La participación de los cantores en posesión de órdenes, según he comentado, está más que asegurada; ahora bien, ¿qué sucede con sus homólogos seculares? A este respecto, todo indica que su participación en labores cantollanísticas fue bastante menor en un grado aún difícil de precisar. Si bien, y esto es algo a subrayar, también contamos con numerosas noticias que prueban este extremo. En 1655, por ejemplo, hay constancia de que el cabildo segoviano conminó a los músicos asalariados a que salmeasen junto al resto de cantores con el fin de evitar su salida, entre otras cosas, para “tomar tabaco”; asimismo, se les obligó a que acudiesen al coro todos los días bajo pena de multa para que, de esta forma, hicieran más provecho a la Iglesia y ejercitaran su voz en mayor grado¹²¹. La localización de un requerimiento en términos muy parecidos casi un siglo más tarde demuestra que este empeño de los capitulares no fue puntual¹²². Es fácil deducir, no obstante, que para los cantores seculares el cumplimiento de esta obligación debió representar una tarea fatigosa, máxime si no manifestaban una inclinación hacia el estado eclesiástico. El hecho de tener que recordarles cada cierto tiempo su deber con el coro no hace más que ratificar que, en cuanto podían, se escabullían o al menos planteaban excusas con las que aliviar esta

¹¹⁴ No faltan en la tratadística comentarios críticos contra la indolencia de las altas jerarquías hacia las labores corales. Puede consultarse una selección de los mismos en Ruiz Torres, *La monodia litúrgica...*, pp. 530-533.

¹¹⁵ Rubio, Samuel: *Historia de la música española 2. Desde el 'ars nova' hasta 1600*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 33.

¹¹⁶ López-Calo, José: “Catedrales”. En Emilio Casares et al. (eds.): DMEH, vol. 3. Madrid: SGAE, 1999, p. 441.

¹¹⁷ Nassarre, *Escuela música...*, p. 168.

¹¹⁸ Ruiz Torres, *La monodia litúrgica...*, pp. 538-543.

¹¹⁹ Lázaro, Alicia (ed.): *Maestros de capilla de la Catedral de Segovia*, vols. 1 (Jerónimo de Carrión. Calendas. El tiempo de las catedrales) y 2 (Miguel de Irizar. Ecos y afectos). Segovia: Fundación Don Juan de Borbón, 2004 y 2005, p. 17 en ambos tomos.

¹²⁰ Ruiz Torres, *La monodia litúrgica...*, p. 532.

¹²¹ Núm. 1.614 (11-I-1655) en López-Calo, José: *Documentario musical de la Catedral de Segovia*, vol. I. Actas Capitulares. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990.

¹²² Núm. 2.668 (12-II-1742) en *ibid.*

pesada carga; entre ellas, una falta de habilitación en latín¹²³ o estar en posesión de una voz en exceso aguda para el canto llano, habitualmente ejecutado en tonos graves¹²⁴.

Ahora bien, ¿qué sucede con los coristas sin especialización musical, mayoritarios a todas luces dentro del coro de canto llano? Si nos hacemos eco de la tratadística, en su mayor parte fiaban su instrucción musical más en la práctica diaria que en la teórica, relegando ésta a la asimilación de unos pocos rudimentos elementales. A la larga tal dejadez contribuiría a que asumieran bastantes libertades en la entonación; entre ellas, por qué no, la asignación de valores mensurales al canto llano puro. Contra tales sujetos previene Monserrate:

Muchos de los cantores deste tiempo por la mayor parte tienen esta falta [carencia de reglas y preceptos], que mostrando no hauer cursado las escuelas, e ignorantes en los términos y proceder methodico de las sciencias, aunque sean principiantes se toman más licencias (fuera de arte en el canto llano) que tomaron todos los consumados poetas en sus obras poéticas. Y la razón que estos nuevos cantores dan, es, que lo que cantan (por hauerse criado en aquello) suena muy bien a sus oydos. Y también dizen y allegan que no se vsa otra cosa entre aquellos maestros que ellos llaman músicos. Como si la costumbre introduzida fuera arte... Si los tales conociessen y considerassen que esta sciencia (como todas las demás) tiene sus preceptos y reglas ciertas, según se ha dicho; y que no consiente que nadie se tome licencias en ella, fuera de arte y razón, no cometerían tantos yerros en lo que cantan¹²⁵.

Es deducible, en base a su argumentación, que para muchos cantollanistas era más cómodo fiar el canto en la costumbre, por condenable que ésta fuere, que querer modificar la misma en pro de una mayor observancia de las reglas. En última instancia, ello propiciaría la adopción de posturas de autocomplacencia y, lo que es peor, de engreimiento, fundadas en la creencia de que su proceder era el más válido. Así por ejemplo, no faltan voces entre sus filas que expresan que teórica y práctica son contrarias¹²⁶, e incluso se mofan del aplicado y estudioso¹²⁷. Sentencia Bermudo al respecto:

Qué diremos de los que ha veynte años que cantan sin arte, y dizen que para qué es la theórica: y acabo de todo este tiempo no saben componer vn villancico, y piensan merecer el magisterio de la yglesia de Toledo, o de Seuilla¹²⁸.

No creo, pese a este clima de aparente libertad, que la interpretación mensural de la monodia prendiese con fuerza en España; ni mucho menos, desde luego, en la forma en que se dio en naciones vecinas como Francia e Italia. Muy populares fueron allí, precisamente, las ediciones de canto litúrgico con las piezas reescritas, o compuestas *ex novo*, con símbolos proporcionales. El teórico vasco José Juan Santesteban, ya en el siglo XIX, es probablemente la persona que mejor expresa nuestra adhesión hacia la ejecución plana: tras constatar la vigencia de la interpretación mensural en el extranjero, sobre todo en Roma, reconoce que tal “manera de cantar chocaría mucho en España, porque desdice la gravedad a que estamos acostumbrados en el canto-llano puro”¹²⁹. Debemos valorar, al respecto, que la uniformidad del ritmo es contemplada por el sentir de la época como el vehículo más idóneo con que infundir los afectos

¹²³ Núm. 2.877 (5-VII-1762) en *ibid.*

¹²⁴ El documento conocido como *Memorial de Ceremonias Nuevas*, aprobado por el cabildo de la Catedral de Toledo el 14 de diciembre de 1609, recoge en su punto 22 un testimonio muy elocuente sobre el tema: “que todos los músicos tiples canten como los demás en las procesiones y en las oras, y que el señor presidente los pene si no cantaren, para que no se excusen diciendo que se les hecha a perder la voz con el canto llano, pues antes se les adoba con el exercicio della”; ACT, *Libro de Actas capitulares*, vol. 25, fol. 111^v. Agradezco a Isidoro Castañeda Tordera, archivero de la Biblioteca Capitular de la Catedral de Toledo, la cesión de este apunte documental.

¹²⁵ Monserrate, Andrés de: *Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la música práctica del canto llano*. Valencia: Pedro Patricio Mey, 1614, pp. 8-9. Un comentario en términos muy parecidos se puede divisar en Rodríguez de Hita, Antonio: *Diapasón instructivo. Consonancias músicas, y morales. Documentos a los profesores de música. Carta a sus discípulos*. Madrid: Vda. de Juan Muñoz, 1757, p. 2.

¹²⁶ “Dizen los que no saben qué cosa es theórica, que la práctica y theórica son contrarias. Repugnancia, y no pequeña, ay en lo que dizen: porque la buena práctica nace de la theórica”; Monserrate, *Arte breve...*, p. 13.

¹²⁷ Rodríguez de Hita, *Diapasón instructivo...*, p. 2.

¹²⁸ Bermudo, *Declaración de instrumentos...*, fol. LIX^v.

¹²⁹ Santesteban, José Juan: *Método teórico-práctico de canto-llano*. San Sebastián: Imp. Ignacio Ramón Baroja, 1864, pp. 64-65.

proprios del templo¹³⁰. Su sencillez innata encajaba a la perfección, además, con la naturaleza de los propios intérpretes; en su gran mayoría eclesiásticos con una preparación musical, como hemos visto, a menudo bastante deficiente. El canto mensural, aparte de revestir más complejidad, entrañaba mayores riesgos a la hora de armonizar las voces y, lo que es incluso peor, podía desviar la atención de lo que debía ser prioritario: la proclamación de los textos sagrados¹³¹.

Por todo lo dicho, y a modo de conclusión, considero que la mensuración del canto llano puro fue un fenómeno marginal, nacido al abrigo de las teorías del Humanismo e impulsado por la relativa libertad que imperaba en la praxis de la canturía sacra. La participación de los cantores de capilla en la entonación de la monodia adquiere un indudable interés para enriquecer el cuadro sonoro que poseemos actualmente del repertorio. El examen de las numerosas colecciones corales diseminadas por nuestro país, tarea en gran medida aún pendiente, y de las fuentes documentales asociadas, permitirán arrojar más luz sobre el tema.



Ilustración: Detalle mensural en la antifona *Fac deus potentiam* (ACSeg, Cantoral 38, fol. 61^v)

¹³⁰ "Una ventaja grande tiene el canto llano, executado con la debida pausa, para el uso de la Iglesia; y es, que siendo por su gravedad incapáz de mover los afectos, que se sugieren en el teatro, es aptísimo para inducir los que son propios de el templo. ¿Quién en la magestad sonora de el hymno *Vexilla Regis*: en la gravedad festiva de el *Pange lingua*: en la ternura luctuosa de el *Invitatorio de Difuntos*, no se siente commovido, yá à veneración, yá à devoción, yá à lástima? Todos los días se oyen estos cantos, y siempre agradan; al passo que las composiciones modernas, en repitiéndose quatro, ò seis veces, fastidian"; Feijoo y Montenegro, Benito Jerónimo: *Theatro crítico universal o Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes. Discurso XIV «Música en los templos»*. Madrid: Blas Román, 1781, p. 343.

¹³¹ "El motivo que tuvieron para que en esta especie de música fuessen las notas de igual valor, à diferencia de la música mensural, fue, porque sabidas ya las entonaciones, y regular la voz proporcionadamente en los movimientos, no se llevasse la atención la medida de las quantidades, y valor de las notas, que siendo todas iguales, tiene este embarazo menos, para contemplar en lo que se canta, y más ocasión para dar el corazón à Dios"; NASSARRE, *Escuela música...*, p. 91.

II. CULTO, CEREMONIAL, FIESTAS EN TOLEDO

«DEPÓSITO DE CATÓLICAS CEREMONIAS» CREACIONES Y REFORMAS EN EL RITUAL DE LA CATEDRAL DE TOLEDO DURANTE EL ANTIGUO RÉGIMEN

Isidoro Castañeda Tordera.

Archivo y Biblioteca de la Catedral de Toledo

RESUMEN: La experiencia vital y la producción artística de El Greco en Toledo estuvieron marcadas por los ecos de la contraofensiva católica que siguió al concilio de Trento. No en vano, en el pasado la crítica gustó de etiquetarlo como pintor «contrarreformista», espejo de una nueva sensibilidad religiosa típicamente hispánica. Los impulsos reformadores no sólo condicionaron formas de religiosidad y devociones que encontraron acomodo en el mundo del arte. También supusieron un vuelco litúrgico que tuvo en Castilla por principal centro de irradiación a la Catedral Primada. El periodo que media entre los gobiernos de los deanes Diego de Castilla y Gabriel Pacheco, entre los pontificados de Quiroga y Sandoval y Rojas, es de enorme vitalidad en materia de decisiones que atañían al ceremonial eclesiástico. Las fiestas y ceremonias de la Primada ayudaron a moldear una identidad extrapolable a toda la ciudad, que vivió por entonces los momentos dorados de una intelectualidad empeñada en forjar una imagen urbana de antigüedad, poderío y ortodoxia social y religiosa. Son años en los que las costumbres y oficios litúrgicos que gobernaban la vida interior del templo, desde los ciclos diarios a los anuales, se están redefiniendo, chocando a veces con viejas tradiciones y desviaciones. La revisión de gestos, movimientos, colores y sonidos que configuraban desde la propia liturgia catedralicia hasta la cotidianidad de las relaciones entre los eclesiásticos tuvo su expresión en una rica serie de ceremoniales, consuetas, manuales y memoriales que se preocupaban por estos aspectos con un claro afán controlador y correctivo. Desde los ceremoniales de Rincón hasta los del prolífico Chaves Arcayos, pasando por los estudios del deán Carvajal, la Catedral de Toledo de entre siglos cuidó de que los oficios responsables de las ceremonias –maestros de ceremonias, racioneros socapiscoles y sochantres o repartidores– vigilaran y aplicaran con corrección las directrices que imperaban en el coro, en los altares y en las procesiones que deambulaban por la iglesia. La capilla musical, principal motor del esplendor y boato ceremonial, no sería ajena a este proceso de depuración y disciplinamiento. La liturgia de fin de año, con sus representaciones y formas musicales en simbiosis con la fiesta popular, presenta gran interés a la hora de seguir las reformas ceremoniales iniciadas en Trento, en época de El Greco. Los límites impuestos a estos rituales por la oficialidad litúrgica fueron estrechándose progresivamente convirtiendo las reformas en prohibiciones. Repudiadas por el ritual de la Iglesia del siglo XVIII, que las proscribió, irían rebrotando en el periodo contemporáneo, si bien ya como “tradiciones inventadas”.

PALABRAS CLAVE: Catedral de Toledo, Liturgia, Ceremonias, Ritual, Fiestas, Música, Teatro, Navidad, Reforma católica, Edad Moderna.

ABSTRACT: The experiences and artistic productions of El Greco in Toledo were always accompanied by the catholic counteroffensive following the Council of Trent. Not for nothing, critics labelled him as a Counter-Reformation painter, as the reflection of a new religious sensitivity typically Hispanic. The Reformer drives did not condition only the forms of religiousness and worship that found a new place in Art. They also meant a sudden liturgical change in Castile, with the Primate Cathedral as the main focus. The period between the governments of the Deans Diego de Castilla and Gabriel Pacheco and between the pontificates of Quiroga and Sandoval and Rojas, are of great importance as regards the decisions made related to ecclesiastical ceremonies. Festivities and ceremonies of the Primate Cathedral helped to shape an identity that was extrapolated to the whole city, which, at the time, was experiencing a Golden Age in its attempts to create an urban image of antiquity, power and religious and social orthodoxy. During these years, customs and liturgical services (which governed the life of the Cathedral from daily to yearly cycles) are being redefined, being at odds sometimes with old traditions. The revision of gestures, movements, colours and sounds which formed not only the liturgy in the Cathedral but also everyday relationships between clergymen, was expressed by

means of a rich number of ceremonials, *consuetas*, manuals and memorials, taking into account all these aspects with a clear intention of controlling and correcting them. From Rincón's ceremonials until Chaves Arcayos', without forgetting the studies of Carvajal Dean, Toledo's Cathedral during these two centuries really cared about the services responsible from the ceremonies (namely *maestros de ceremonias*, *racioneros socapiscopales* y *sochantres o repartidores*) taking care and applying correctly the guidelines ruling the choir, the altars and the processions of the Church. The music chapel, which was the main driver of the splendour of ceremonies, was not excluded from this process of renewal and set of rules. The dramatic performances and musical genres of Christmas Season, concerned with popular celebrations, constitute the exemplars of discussion to follow ceremonial reforms from the Council of Trent, during El Greco's time. Throughout the early modern period the official liturgy restricted them changing reforms into prohibitions. Condemned by the 18th-century Church, they would come back to the current cathedral, however, as "invented traditions".

KEYWORDS: Cathedral of Toledo, Liturgy, Ceremonial, Ritual, Celebrations, Music. Drama, Christmas, Catholic Reform, Early modern period.

I. De textos y ministros. Reflexiones sobre el impacto de Trento en la Catedral

Las transformaciones en el ceremonial de la Catedral de Toledo que suceden entre los pontificados de los arzobispos Gaspar de Quiroga y Bernardo de Sandoval y Rojas (1577-1618) constituyen el punto de partida de este trabajo. La reforma católica sintetizada en el concilio de Trento (1545-1563), espolé una serie de medidas para adaptar los oficios y la celebración del calendario festivo. La catedral de Toledo, comandada por su Cabildo, vive años de debates encendidos sobre el correcto ritual. El oficio de maestro de ceremonias, junto con el de presidente del coro, suscita una atención inusitada hasta entonces. Como escribían los canónigos en 1607, en la selección del maestro no debía «atraerse ningún respecto humano, sino el grande que se debe a la celebración y servicio de el culto diuino»¹³². A partir del ceremonial toledano que testimonia la transición tridentina, escrito por el maestro Juan Rincón¹³³, se originan una miríada de memoriales, cuadernos breves, constituciones y mandados arzobispales que saldrán al paso de las indecisiones que nacen de la utilización de los libros romanos, de las pugnas internas entre las comunidades de beneficiados, y de las relaciones de la catedral con las instituciones de la ciudad. Prueba de la importancia que cobra la exteriorización del culto es que el ritual se encuentra en el centro del debate sobre la idea de sociedad estamental¹³⁴. Como escribía el propio Rincón siguiendo el testimonio paulino, «conuiene a los eclesiásticos dar buen testimonio de sí en las cosas exteriores, por que no uengan a caer en algún menosprecio de hombres»¹³⁵.

La aceptación de los nuevos cánones litúrgicos surgidos de Trento, el *Breviario* de 1568 y el *Misal* de 1569-1570¹³⁶, condicionaron una modificación lenta y dificultosa, aunque imparable, de los usos conocidos hasta entonces en el culto público de la Primada. Todo quedó sometido a inspección, desde los libros hasta la música, pasando por los movimientos, las barbas y coronas y las vestimentas de los clérigos o los ornamentos de altar. Si el universo de las ceremonias era lábil e indefinido, la Reforma Católica fractura aún

¹³² *Registro de cartas desde el año 1607*. Archivo de la Catedral de Toledo [en adelante ACT], Secretaría Capitular, Libros de correspondencia, vol. 2, f. 3v. Muchos de los "especialistas" ceremoniales en el magisterio procedían de la ración de socapiscopales, esto es, del ministro encargado de coordinar el canto llano. El conjunto de limitaciones a que se vieron sometidos estos cantores hizo que la mayoría de los socapiscopales de los siglos XVI y XVII promocionaran a la segunda ración de socapiscopales (sochantría) mucho más apetecible en términos de rentas y prerrogativas y, en último lugar, acabaran convirtiéndose en maestros de ceremonias o ayudantes de los mismos. Se trataba de una suerte de *cursus honorum* que fue respetado por el Cabildo: partiendo de la ayudantía de socapiscopales, se accedía primero a la socapiscopalia (ración 25, del coro del arzobispo) para después recalcar en su pareja del coro del deán (ración 43). Son los casos bien conocidos de Diego García, que también ejerció como maestro de ceremonias, Juan Rincón, Nicolás Galindo, Gonzalo Martínez y Antonio Sancho.

¹³³ Rincón Romero, Juan y Pedro Ruiz Alcoholado (colaborador): *Las ceremonias de la Santa Yglesia de Toledo y Ceremonial para los oficios diuinos que se celebran según la costumbre de la Sancta Yglesia de Toledo*. Por Juan Rincón, racionero, socapiscopales y maestro de ceremonias de la dicha Santa Yglesia, ordenado. Toledo, 1556-1585. ACT, Secretaría Capitular I, Ceremonial 1.

¹³⁴ La etiqueta crea el distanciamiento y el halo inmarcesible del poder, al tiempo que conecta las jerarquías sociales de los privilegiados con el ámbito de la divinidad. Martínez Arancón, Ana: *La visión de la sociedad en el pensamiento español de los siglos de oro*. Madrid: UNED (Cuadernos de la UNED C.U.; 044), 1987, pp. 65 y 77.

¹³⁵ Rincón: *op. cit.* ACT, Secretaría Capitular I, Ceremonial 1, f. 32r.

¹³⁶ Entre 1566 y 1614 se va desgranando el conjunto de textos litúrgicos romanos: Calendario (1582), Martirologio (1583), Pontifical (1596), Ceremonial (1600) y Ritual (1614), al lado del fundamental *Catecismo romano* para párrocos (1566) y de la revisión de la Vulgata (1592). Fernández Catón, José María: «El libro litúrgico hasta el concilio de Trento». En Hipólito Escolar (ed.), *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*: Madrid [etc.]: Fundación Germán Sánchez Ruipérez; Madrid: Pirámide, 1993, pp. 431-433.

más las certezas. Aunque el final del Concilio y la acción de los pontífices en la difusión de las realizaciones doctrinales y disciplinares fueron decisivas a la hora de asentar una reforma que pusiera freno a la expansión de las nuevas iglesias cristianas, hay que considerar en pie de igualdad los tempranos movimientos autóctonos de reforma, entre ellos el de la Iglesia de Toledo, cuyos primeros síntomas se dejan sentir en el pontificado de Juan de Tavera, al filo de la convocatoria conciliar (1534-1545). Como ya señalaron autores como Delumeau y Alberigo, no podemos reducir la globalidad de la reforma católica a las disposiciones del Concilio, pues se ignoran así las innovaciones que el catolicismo gestó en la primera mitad del siglo XVI y el dirigismo que la monarquía imprimió en los proyectos unificadores del papado¹³⁷. La publicación y corrección de los textos del «Nuevo Rezado» que los padres conciliares fiaron a la autoridad e iniciativa papal (última sesión de 5 de diciembre de 1563), y su expansión por los reinos hispánicos a través de las ediciones amberinas de Plantino, gestionadas por los jerónimos de El Escorial, no fueron sinónimo de una mutación instantánea del ceremonial toledano¹³⁸. Las dudas y dificultades surgidas de la implantación del Breviario y Misal Romanos llevaron a Pío V a replantearse la universalización litúrgica a ultranza, pero sin renunciar a depurar los textos sagrados de profanidades e impropiedades históricas (*Ad pristinam orandi regulam. Ad pristinam sanctorum Patrum normam. Cum unum psallendi modum, unum misase celebranda*).¹³⁹

En lo tocante a Toledo, el 23 de septiembre de 1572 el comisario apostólico Francisco de Soto Salazar, obispo de Segorbe, publicaría en las diócesis hispánicas un breve pontificio que facultaba a las iglesias de más de doscientos años de antigüedad a continuar rezando los oficios propios de sus santos naturales, que debían independizarse del núcleo de misal y breviario.¹⁴⁰ Gregorio XIII limitaría el número de fiestas con oficio propio y solemnidad doble a cinco, argumentando que la proliferación pervertía el breviario¹⁴¹. La impresión del folleto del propio de los santos diocesanos se documenta a partir de 1583¹⁴² y su confección originó una fluida correspondencia entre el prelado, el cabildo, los padres jesuitas de Toledo y los maestros de ceremonias.

Fijándose en la forma de trabajo de las comisiones romanas (Congregación *de Ritibus* de Sixto V, 1587), la catedral de Toledo calibraría los estímulos de la reforma por medio de normativas capitulares y la aplicación de los capítulos de sínodos diocesanos y concilios provinciales. Las rúbricas que antecedían el Misal de Pío V, revisadas hasta el pontificado de Clemente VIII, tendrían un calado profundo, si bien fueron interpretadas y romanceadas para resultar accesibles a los clérigos de la catedral¹⁴³. En la mira de los colaboradores del arzobispo Quiroga estuvo la homogeneización del ritual y de las formas de orar, tal y como clamaba en 1584 uno de los adaptadores de las directrices tridentinas, el capellán Pedro Ruiz Alcoholado, cuando defendía que «huuiera sino vn choro, vna lengua y vn modo de alabar a Dios»¹⁴⁴.

¹³⁷ Delumeau, Jean: *La reforma*. Barcelona: Labor (Nueva Clio La Historia y sus Problemas; 30), 1973, pp. 30-35; «En contra de una tendencia que se ha venido desarrollando recientemente en la historiografía, hay que evitar identificar el concilio de Trento con la reforma católica. Esta última es un movimiento mucho más amplio, dentro del cual el concilio es un elemento fundamental, pero no único, ni siempre el más decisivo. Este movimiento en muchos aspectos es anterior al concilio [...] El concilio de Trento es un producto de la reforma católica al menos en la misma medida en que fue su guía; y muchas de las realizaciones posteriores, que marcaron el catolicismo moderno, no fueron tanto aplicaciones de los decretos conciliares como innovaciones creativas.» Alberigo, Giuseppe: *Historia de los concilios ecuménicos*, Salamanca, Sígueme, 1993, p. 299.

¹³⁸ El privilegio de impresión a la Orden de San Jerónimo concedido por Felipe II data de 1573. Moll, Jaime: «Imprenta y liturgia». *Memoria ecclesiae* 32 (2009), pp. 380-381.

¹³⁹ En las *Cédulas Reales para que se guarde lo decretado en el concilio de Trento y Prouinçial Toledano*, desde la del 4 de diciembre de 1564 hasta la del 13 de julio de 1567, se apelaba a una aceptación de los decretos no exenta de «dubdas y dificultades» que serían resueltas tanto por los sucesivos breves apostólicos como por la tutela de la monarquía. ACT, Secretaría Capitular I, caja 4.

¹⁴⁰ *Copia auténtica del breve último de Pío V cerca del Breviario*. ACT, Secretaría Capitular, Correspondencia capitular del siglo XVI, caja 1.

¹⁴¹ Ruiz Alcoholado, Pedro: *Tractado muy útil y curioso para saber bien rezar el officio romano que diuulgó Pío V, P. Max., en el qual se declaran todas las rúbricas generales y particulares de el Breviario por su orden, como se verá en su Tabla, y se satisfaze a muchas dubdas que hara ahora ha auido, y se pueden offercer, especialmente en toda Hespaña, con declaración de el Calendario Gregoriano*, En Toledo: impreso con licencia, en casa de Pedro López de Haro, impresor y mercader de libros, a su costa y de el Author, 1584, p. 43.

¹⁴² Odriozola, Antonio, «Liturgia», en *Diccionario de historia eclesiástica de España. II*. Madrid, Instituto Enrique Flórez, 1972, p. 1329.

¹⁴³ Ruiz Alcoholado, Pedro: *Declaración de las rúbricas del nuevo rezado*, impreso sin edición ni fecha, pero de la década de los ochenta. Y la obra del teniente de maestro de ceremonias de la catedral Pedro López: *Glossas para declaracion de algunas de las rubricas, ritus y ceremonias del missal de Clemente VIII*, En Madrid: por Luys Sánchez, 1607, con una edición posterior de 1608, indizada: *Ritos, ceremonias y orden que han de saber y observar los sacerdotes y ministros en la missa, conforme el Missal romano hecho por el Papa Pío V y reconocido por el Papa Clemente VIII, con glossas para declaración*, En Barcelona: en la imprenta de Sebastián Matheuat y Lorenço Déu.

¹⁴⁴ Ruiz Alcoholado, Pedro: *op. cit.*, 1584, p. 11 [Prólogo sobre las reglas de el rezar].

En la persecución de esta uniformidad litúrgica la música al servicio de la plegaria individual, el rezo integral del salterio en el breviario, y del oficio colectivo en el coro y altar, parece mostrar el mismo anquilosamiento en sus melodías y similar resistencia a abandonar formas anteriores a Trento¹⁴⁵.

La reforma católica del siglo XVI privilegió el ministerio pastoral y la acción de la cura de almas en detrimento de la oración permanente y el rol intercesor y conmemorativo que tenía la liturgia catedralicia¹⁴⁶. Al lado de la consolidación de las canonjías de oficio y oposición (dos doctorales para juristas, y una magistral, otra de penitenciario y otra «de Scriptura o Tridentina», lectoral, para teólogos)¹⁴⁷, la exigencia de responsabilidades sacramentales condujo a una progresiva clericalización de los oficios catedralicios con competencias litúrgicas, entre ellos los cantores, salmeadores, lectores y maitinantes¹⁴⁸. En las peticiones para cubrir capellanías y beneficios se observa la preferencia por individuos ordenados y con una formación académica, más allá de la mera capacidad de lectura, al tiempo que la exigencia de una capacitación musical va más allá de las nociones básicas de canto¹⁴⁹. Esta nueva faceta reservada al estamento clerical generó lógicamente oposición por parte de los capitulares, que tampoco vieron con buenos ojos el que el papado sancionara un intervencionismo más directo de los arzobispos en los asuntos del cabildo¹⁵⁰. [Tabla 1]

Otras exigencias del Concilio como una residencia más regular de los beneficiados llegaron a contar con la intercesión favorable de Felipe II, que solicitó en 1578 a través de su embajador en Roma Juan de Zúñiga suavidad en la aplicación¹⁵¹. Tratando del final de la asamblea tridentina, el jesuita Jerónimo Román de la Higuera denunció este intento de reforma en uno de los miembros más excelsos del orbe católico sin contar con la opinión de sus procuradores, aprovechándose de la debilidad de una diócesis sin pastor: “Es mucho de marabillar que siendo esta Santa Iglesia de Toledo tan grande y magnífica no hauer embiado al Concilio de Trento embajadores ni procuradores, ni menos en Roma¹⁵².”

La trayectoria vital del Greco, venido de Italia a Toledo con novedosas formas de expresión artística y con autoconciencia de pintor «filósofo», en parte ajenas al quehacer pictórico de la ciudad, es en cierto modo paralela al proceso por el cual las influencias litúrgicas que desde Roma, centro de irradiación de la reforma católica, acabaron por modificar algunas de las ceremonias que se realizaban en la Catedral. Pero si la relación del pintor extranjero con la catedral termina pronto por los desacuerdos surgidos con el cabildo a propósito de la tasación y factura del lienzo del *Expolio*, las innovaciones romanas en los textos y rúbricas de las ceremonias de coro y altar tendrían una larga resonancia y encendidos debates por parte de los clérigos

¹⁴⁵ Para el caso del dudoso influjo tridentino en la interpretación de las lamentaciones de los maitines de Semana Santa, vid. Sol, Manuel del: «Tradicón hispana en las lamentaciones polifónicas del Oficio de Tinieblas. Apuntes sobre “tonus lamentationum” hispanos en el siglo XVI». *Revista de musicología*, 33/ 1, (2010), p. 254, not. 8.

¹⁴⁶ Alberigo, Giuseppe, *op. cit.*, p. 307, habla de una «Iglesia clerical».

¹⁴⁷ Fernández Collado, Ángel: *La Catedral de Toledo en el siglo XVI. Vida, arte y personas*. Toledo: Diputación Provincial de Toledo, 1999, p. 43; Barrio Gozalo, Maximiliano: *El clero en la España moderna*, [Madrid]; Córdoba: CSIC; CajaSur (Colección Estudios. Humanidades), 2010, pp. 208-209. Por ejemplo, la canonjía 11 se asignó al oficio de penitenciaria en 1569: «7 nouiembre 1569 por collación y prouisión del liçenciado Sancho Busto de Villegas, gobernador deste Arçobispado, por autoridad apostólica, por muerte del dicho Don Françisco Siliçeo. Probeyó esta canongía al dicho don Hierónimo para el offiçio de Penitenciario, conformándose con lo dispuesto por el Sancto Conçilio Tridentino en que manda que en cada Yglesia Cathedral o Collegial aya una canongía de penitenciario, y Su Sanctidad del Papa Pío 5, atento a que no estaua hecha institución antes que vacase conforme a lo dispuesto por el dicho Conçilio, probeyó esta canongía a Don Luys de Ávalos, posesión martes 11 de mayo 1572, y así fue expellido el dicho Don Gerónimo.» Juan de Chaves Arcayos: *Libro de Sucesión de Prebendas*, vol. 1, h. 47r. Posteriormente, en 1570, se asignaría la canonjía 17. El primer lectoral encargado de exponer la Sagrada Escritura por las tardes se nombra a través del sistema de edictos y oposición en diciembre de 1566, también en aplicación de la sesión 5ª de Trento.

¹⁴⁸ El 7 de marzo de 1609 el Cabildo toledano ordenó que «los lectores que se hubieren de recibir de aquí adelante sean por lo menos de chorona y se amoneste a los que agora lo son que se ordenen luego». ACT, *Libro de Actas Capitulares* [AC], vol. 25, f. 21v. Según acuerdo capitular del 17 de septiembre de 1593, los maitinantes ordenados de presbíteros ganarían un cuartillo más que los no ordenados en los meses de invierno (diciembre, enero y febrero). ACT, AC, vol. 21, f. 71r.

¹⁴⁹ En 1611, al publicar edictos con plazo de cuatro días para cubrir dos plazas de maitinantes, el Cabildo exigía «en ellos las qualidades que se requieren de que sean hordenados, tengan voz y sepan cantar». ACT, AC, vol. 26, h. 68v (lunes 4 de julio).

¹⁵⁰ Santos Díez, José Luis: «Política conciliar postridentina en España. El Concilio provincial de Toledo de 1565. Planteamiento jurídico canónico». *Anthologica annua* 15 (1967), pp. 309-461; Sobre la oposición del Cabildo de Toledo a la reunión del primer concilio postridentino en 1565-1566 a causa de la prisión de su prelado Carranza, Kamen, Henry, *Cambio cultural en la sociedad del siglo de oro. Cataluña y Castilla, siglos XVI-XVII*, Madrid: Siglo XXI de España, 1998, pp. 58-59. Para las asambleas capitulares pretridentinas que convocan los canónigos de Toledo en 1545 y 1551-1553 para combatir la publicación de los decretos más lesivos para la jurisdicción de los cabildos, *Ibidem*, pp. 106-107.

¹⁵¹ Carta que Su Magestad escriuió a Su Santidad sobre la obseruancia del Concilio de Trento en esta Santa Yglesia. 18 de julio de 1578. ACT, Secretaría Capitular, Caja de Memoriales y Cartas 1602-1607.

¹⁵² Higuera, Jerónimo Román de la: *Historia eclesiástica de la imperial ciudad de Toledo. Tomo noveno*, Biblioteca Nacional de España [BNE], Ms. 1.293, f. 138r. A pesar de que el arzobispo Carranza estaba en prisión y que la Iglesia de Braga disputó la primacía de las primeras sesiones, el padre Higuera destacó la participación de los toledanos: «el licenciado Menchaca y don Diego de Couarrubias, obispo de Ciudad Rodrigo, y el licenciado Antonio de Cobarrubias, dos milagros de todo género de erudiçión, a los quales salían a ver en Francia y Alemania como cossa nunca bista. Eran naturales de Toledo, como lo fue el maestro Alonso de Salmerón de la Compañía de Jhesús, enbajador del Papa.»

toledanos. El deán Diego de Castilla (1551-1584), protector del cretense y agente activo en los concilios toledanos de 1566 y 1583, aconsejaba en sus notas ceremoniales “procurar que los beneficiados recen Toledano porque se ua a perder el offiçio y orden de esta Santa Yglesia que todos reçan Romano, y ai mui pocos que entiendan ni sepan el offiçio del choro, ni quando se yerra en él¹⁵³.” Por su parte, es significativo que en su definición de 1563 de las competencias del claustrero, el oficial encargado de instruir a los mozos de coro en el canto llano, niños que eventualmente promocionarían hasta capellanías y raciones, el cabildo advirtiese que “sepa reçar Toledano o a lo menos tenga habilidad para saberlo por ser muy neçessario para saber y proueer lo que se a de dezir”¹⁵⁴. Se trataba de una empresa de relevancia porque los clerizones musicaban los responsos del oficio ferial y las prosas de las misas del día, cantando también los llamados “versitos” o “versetes” junto al facistor del águila. En estos conatos de ordenación litúrgica, que para sus promotores incumbían a la decencia y reverencia del culto divino público, se percibe esta tensión entre una liturgia toledana, en realidad misales romanos de rúbricas toledanas, y un «nuevo rezado», desprendido de esos oficios circunstanciales¹⁵⁵.

Al igual que la pintura, la música y las representaciones dramáticas encontraron en el templo su centro creativo y con sus transformaciones contribuyeron a difundir los ideales de la reforma tridentina. Artistas, compositores e intérpretes tienen progresivamente una mayor conciencia de su estatus de intelectuales, en detrimento de su tradicional papel de artesanos o meros servidores de la Iglesia y así se manifiesta en los salarios crecientes que perciben y en la competencia creciente por gozar de sus servicios. Por este motivo, la valorización de las figuras del maestro de capilla, del sochantre, del claustrero y del maestro de ceremonias corre paralelo a los debates sobre música y ceremonial en las sesiones del Cabildo de los años de Quiroga y Sandoval y Rojas.

El cuadro del Greco estaba destinado a la sacristía de la capilla del Sagrario, núcleo fundamental de la liturgia, por cuanto el vestuario era el origen de los itinerarios sagrados más solemnes, en vísperas, en maitines y ciertas misas, así como de las procesiones enteras y medias que terminaban recalando en el coro menor. El Sagrario, una estructura laberíntica de estilo gótico hasta la renovación emprendida por el cardenal Quiroga y Vela (la «fábrica nueva»), era el inicio de una *vía sacra*¹⁵⁶ que conectaba con el altar mayor y sus dos portezuelas –del deán (evangelio) y del arzobispo (epístola)– [Figura 1]. En la reja del coro de los beneficiados estas puertas daban acceso a un recinto cerrado y exento pero con comunicación visual y sonora con el altar mayor¹⁵⁷. En el coro menor las distintas jerarquías de la catedral «cantaban y callaban»¹⁵⁸ aislados por las costaneras de piedra, lejos de las miradas de los fieles, a quienes los reformadores fueron vetando gradualmente el acceso. Desde 1557 el coro se blinda para los no ordenados, a excepción del

¹⁵³ Quaderno del oficio del deán de la Santa Yglesia de Toledo, sacado de las Constituciones de ella y de los libros de zeremonias y de el Calendario y Missal, y de los libros capitulares y del uso y costumbre, que en esto se ha tenido, referido de personas antiguas y de maestros de zeremonias que han sido de la dicha Santa Yglesia, cuyo libro se ha puesto en la Biblioteca, [Toledo], s. XVI, ms. 449 de la Biblioteca Pública de Toledo-Biblioteca de Castilla-La Mancha, Fondo Borbón-Lorenzana [BCLM], núm. 207. Cf. con Biblioteca de la Catedral de Toledo [BCT], 23-23. Según indica se trata del ms. De oficio Decani et aliis. Los papeles que ay en este libro que se trasladaron de los libros del Deán Don Diego de Castilla para los señores Deán y Cabildo desta Sancta Yglesia de Toledo. Entre esos «Papeles» figura Vn quaderno del officio del Deán. Hay otra copia en ACT, Secretaría Capitular I, caja 10 (Consuetas).

¹⁵⁴ Chaves Arcayos, Juan Bautista de: *Libro de Sucesión de Prebendas*, vol. 1, f. 122r. ACT, Secretaría Capitular, Libros. En ese año al nuevo maestro de melodía, Juan Rodríguez de Villamayor se le exigía además «que cante una lamentación», del oficio de maitines de Semana Santa.

¹⁵⁵ En la prerreforma del arzobispo Juan de Tavera se atisba este interés por la preservación de la secular liturgia catedralicia. El documento nacido de su visita personal a la catedral, fechado el 28 de junio de 1539, contenía recomendaciones a desarrollar por los capitulares como: «para que los beneficiados estén más instructos en el offiçio diuino que se canta en el coro, mandamos que todos rezen conforme a la regla toledana, espeçialmente se mande así a los que de nuevo entraren y fueren reçevidos en esta nuestra Santa Iglesia, y el deán o presidente tenga dello cuydado.» Sin embargo, se respeta el pontifical romano, aunque «guardando siempre la autoridad de las çerimonias toledanas». AC, vol. 6, f. 121v. Cf. ACT, Secretaría Capitular I, Libro 9, f. 7v.

¹⁵⁶ López-Calo, José: *La música en las catedrales españolas*, Madrid: Ediciones del ICCMU (Música hispana. Textos. Estudios; 17), 2012, pp. 92 y 94, utiliza el término para referirse a la comunicación constante que preste, diáconos y lectores establecían entre coro y altar en el curso de la celebración de horas y misas. En Toledo, habría que considerar como tercer vértice la capilla del Sagrario y, desde 1608, la Sacristía renovada.

¹⁵⁷ Navascués Palacio, Pedro y Fernando Chueca Goitia, *Teoría del coro en las catedrales españolas. Discurso del Académico electo Excmo. Sr. D. Pedro Navascués Palacio, leído en el Acto de su Recepción Pública el día 10 de mayo de 1998, y contestación del Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia*, Madrid: Lunweg, 1998. Franco Mata, María Angela, «El Coro de la Catedral de Toledo». Abrente. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario 42 (2010), pp. 113-166.

¹⁵⁸ Las dos cartelas que coronaban las puertas de acceso de la reja del coro menor, obra de Domingo de Céspedes (1547-1548), con las leyendas «Procul Esto Prophani», hacia el exterior, y «Psalle et Sile», hacia las sillas de los beneficiados, sintetizaban las cualidades que debían imperar en uno de los núcleos litúrgicos de la catedral: la sacralidad, sin exponerse a la profanidad del contacto o cercanía con legos; los cánticos y la música como medio de alabanza permanente a Dios; y el silencio, tanto en su sentido meditativo como ordenancista. Olaguer Feliú Alonso, Fernando de: *Las rejas de la Catedral de Toledo*, Toledo: Diputación Provincial, 1980, pp. 193-194.

«pertiguero y ministros de música», y exige vestir sobrepellices a los residentes¹⁵⁹, siendo el maestro de ceremonias o su teniente el encargado de advertir a los posibles intrusos no autorizados. Por otro lado, se observa puntillosamente la gradación de orden y antigüedad entre una sillería alta reservada a dignidades, canónigos y racioneros y una sillería baja para canónigos extravagantes, capellanes, escribanos de cantores y clerizones, y el repartidor¹⁶⁰. De acuerdo a un mandato del 9 de septiembre de 1613, el maestro de capilla debía examinar la habilidad de todos los que tengan que entrar al coro para cantar¹⁶¹. Dado que los canónigos o dignidades no ordenados no estaban en disposición de ocupar las sillas altas, según la costumbre toledana descrita por Rincón, «se ponían detrás de los facistores para deprender bien a cantar los psalmos»¹⁶².

Otros puntos anteriores a la reforma trataron de controlar también las salidas inmoderadas, como la que impedía abandonarlo durante la lectura del Evangelio¹⁶³. Hacia el exterior la catedral se ha impermeabilizado gracias al estatuto de limpieza de sangre, reconocido por el arzobispo Siliceo en 1547 y ratificado por Felipe II en 1556.¹⁶⁴ En su seno, el ritual acota e inserta a cada ministro catedralicio en su jerarquía social y de poder.¹⁶⁵ En el campo de la liturgia, las posiciones en el plano del templo y reglas más rigurosas sobre la vestimenta en el coro, en el altar y las procesiones constituyen retratos en negativo de un estado de cosas indeseado. Si la sala capitular era un lugar para el debate secreto y el acatamiento de las decisiones, bajo la inscripción de su puerta «el silencio es el adorno de la justicia», en la línea de los dos coros los diferentes tonos y maneras de música regían la liturgia cotidiana y cíclica, y el silencio expresaba no tanto el recogimiento sino el orden, el concierto y la militancia. En su tratado de 1584, el racionero Pedro Sánchez de Acre, a quien le gustaba esculcar en los paralelismos entre su experiencia particular de la vida clerical toledana y las ideas teológicas y escatológicas, explicaba el inefable concepto de música celestial que debía desplegarse en la catedral. El canto litúrgico de los beneficiados se equiparaba con las melodías ensalzadoras de los ángeles y las almas en el paraíso: «Pues considera que tú también puedes llevar vna boz

¹⁵⁹ La inviolabilidad del coro en relación a la entrada de seglares fue aprobada por el Cabildo en su «Constitución sobre que no entren legos en el choro», del 6 de noviembre de 1557. AC, vol. 10, f. 201r y ACT, Secretaría Capitular, Caja de Memoriales y Cartas 1602-1607, que estipulaba además las posiciones de los ministros eclesiásticos en él. Se trataría de una respuesta a los excesos de las farsas, entremeses, máscaras y bailes que se esperaban para la Navidad de ese año, muchas de ellas ejecutadas por cantores seglares, y que perturbaban el desarrollo del culto en el coro, amén de atajar la costumbre de seguir los sermones desde las sillas corales. El documento fue confirmado por el papa Paulo IV por bula del 7 de agosto de 1558 (ACT, I.3.C.1.5) y se fue contemplado en los cánones del concilio provincial de 1566. En junio de 1605 y entre mayo y julio de 1606 (comisión del Maestrescuela Ortiz y los doctorales Mendieta y Melgar) el Cabildo renueva la prohibición, impidiendo que los ministros y secretarios de la Inquisición toledana ingresen al coro menor y reservándoles el lado del evangelio del coro mayor. Estos mandatos locales que condicionan la entrada en el coro de los que no son beneficiados residentes culminan con el breve de Paulo V de 1610, por el cual se actualizaba la constitución de 1557 permitiéndose sólo «que en la misa de Prima puedan [estar] en el choro todos los seglares que quisieren en las sillas bajas, hermanos e hijos de los magnates y Títulos de España, y los que huviesen sido Dignidades o canónigos o Racioneros de esta Santa Iglesia, en hábito eclesiástico.» *Noticia de los ritos y ceremonias de la Santa Iglesia de Toledo*, Ms. BCLM, Papeles Varios, t. 70, f. 145v-147v. Algunos privilegiados como los caballeros de hábito, el corregidor y los alcaldes de la ciudad y los consejeros reales recibían incluso un castellano de oro por su asistencia a los maitines de Navidad. El espíritu, más que la letra de Trento, sancionó la estancia en el coro con sobrepelliz, y expulsó a los no eclesiásticos, con excepción de los caballeros de las órdenes militares y señores de título, de los itinerarios de las procesiones, en especial de las sacramentales. En 1611, el Cabildo ordena que se escriba una tabla con las personas exceptuadas por breve de marzo de 1610 y las penas correspondientes. AC, vol. 26, f. 56v (sábado 14 de mayo de 1611). En febrero de 1613 y abril de 1614, de acuerdo al informe de los canónigos Tena y Villegas, se rechazan a los parientes de la nobleza que quieran entrar sin hábito eclesiástico, así como a las justicias eclesiásticas. AC, vol. 26, f. 205v. Al regir las procesiones, oficios como el sochantre y el pertiguero debían evitar esta mezcolanza de los seglares, según se desprende de los acuerdos capitulares del 17 de abril de 1597 y 18 de junio de 1601. En esta línea de restricciones, una bula de Pío V, de noviembre de 1571 (ACT, I.3.C.1.4) había prohibido que las mujeres accediesen a cualquiera de los dos coros con sus propias sillas, escaños, estrados y tapetes, e invitaba al maestro de ceremonias a ejecutar la normativa. El 2 de enero de 1538 los canónigos habían vedado que las mujeres subiesen a las tribunillas del coro donde se situaban los instrumentistas. ACT, Secretaría Capitular I, caja 10, exp. 4, f. 101v. Sacristanes del Sagrario, encargados de abrir la rejería, y el apuntador del coro, junto con los guardas del coro, a menudo capellanes, son los responsables de inspeccionar estas entradas.

¹⁶⁰ Las reformas espirituales de los primeros años del siglo XVII inciden también en la negativa a permitir que los criados de los beneficiados sin ninguna relación directa de prebenda u oficio con la catedral accedan al coro para entregar cartas o recaudos, servir las capas corales o alumbrar los libros por donde se reza y canta. *Quaderno del oficio del deán de la Santa Yglesia de Toledo...*, núm. 188.

¹⁶¹ «Cantar coro: [...] acordaron que el Maestro de Capilla no consienta entrar a cantar en el choro persona algun a quien no aya examinado si es hábil para ello.» ACT, AC, vol. 26, f. 275r.

¹⁶² ACT, Secretaría Capitular I, Ceremonial 1, f. 35r. Confiesa haberlo visto practicar al canónigo Rodrigo Dávalos, por tanto, en 1534.

¹⁶³ Memoria i suma breve de algunas ceremonias de esta Santa Iglesia de Toledo sacadas de un Memorial que dejó Lagarto, Maestro de ceremonias, cap. 6. BCLM, Ms. 449, f. 36r. El autor es el cantor y racionero Pedro Lagarto, claustrero entre 1490 y 1507, y maestro de ceremonias entre 1530 y 1533.

¹⁶⁴ Real Cédula por la cual Felipe II confirma el estatuto de limpieza de sangre de la catedral de Toledo, a petición del arzobispo de Toledo Juan Martínez de Siliceo. Bruselas, 6 de agosto de 1556. ACT, Secretaría Capitular I, caja 6.

¹⁶⁵ La reforma ceremonial de 1609 prescribirá, por caso, que los instrumentistas que no tenían intervención directa en el oficio del coro no podían entrar al mismo cruzando el altar de prima desde el entrecoro, sino que debían subir a las tribunas directamente desde las portezuelas exteriores del coro en la nave de san Cristóbal y san Pedro.

en este canto de órgano, y entonarte con estos cantores angélicos, y ayudarlos a cantar estos himnos y cánticos de alabanzas de el Señor¹⁶⁶.»

Las prácticas musicales se verían afectadas en dos sentidos: la normalización de los textos con el descarte y asunción de versos, oraciones y fórmulas litúrgicas, condicionaría la adaptación de los tradicionales tonos y melodías hispánicas y romanas; por otra parte, a pesar de dejar a la discreción de los sínodos provinciales la concreción del régimen de coro, los decretos de Trento animaron a que los beneficiados residieran, sirvieran en los oficios y actuaran en las horas y puntos sin intermediarios. Paradójicamente, cuando las capillas musicales de las catedrales se encontraban en plena expansión, los padres de Trento reiteraron que todos los eclesiásticos, y no sólo los músicos asalariados, estaban obligados a «alabar con hymnos y cánticos, reverente, distinta y devotamente el nombre de Dios, en el coro destinado para este fin»¹⁶⁷.

Cuatro años después de la aceptación por Felipe II de las decisiones de Trento, el maestrescuela toledano Bernardino de Sandoval animaba a que todos los beneficiados, incluyendo a los de peores voces, no se excusaran en su participación en el canto coral. Sin embargo, la realidad era que muchos de los canónigos o dignidades a los que el oficio o la fiesta demandaban una interpretación adecuada en su semana de propio, no tenían voces privilegiadas ni potentes. Hacia 1596 el maestro de ceremonias Pedro Chacón escribía a propósito de la lectura cantada de la *Calenda*, el 24 de diciembre, que a tenor de lo concurrida que estaba la iglesia al final de esa hora de prima, era aconsejable que el canónigo semanero cediese su puesto a algún racionero cantor, para que la gente gozase de la música:

“La Calenda la uíspera de Navidad sería bien la dixese la mexor boz de los cantores y yo lo alcancé aquí y se la oy al racionero Aguilera [el tenor Juan de Aguilera], y ahora ay mucha más raçon de que así se haga, porque en este Reço Nuevo tiene unas subidas y baxadas y los señores canónigos no son todos cantores ni de buenas uoçes, y si ala de cantar el semanero es suçeder hazer mucha disonançia, y también para que se oyga en toda la yglesia¹⁶⁸.”

El Concilio de Trento estipuló también que el canto y la música de órgano que debía embellecer y mover a devoción en el sacrificio de la misa debía purificarse, prescindiendo de cosas «impuras y lascivas». El debate sobre qué se consideraba sagrado y profano determinaría la evolución de muchos rituales practicados en la Catedral, en particular en aquellos momentos del año litúrgico más solemnes: las tres Pascuas, el Corpus y las fiestas consagradas a la Virgen. En estos momentos múltiples ceremonias de sabor popular y profano se apartaban de la tradición de la Iglesia y de los santos Padres e introducían en el oficio canónico fórmulas litúrgicas no convencionales como prosas, tropos y secuencias, así como cantos y diálogos en lengua vernácula, que se desarrollaron en farsas y danzas.

La reforma hizo además un ejercicio de aligeramiento del oficio festivo y votivo, eliminando el santoral espúreo incubado deste tiempos medievales o devolviendo una parte al común de los santos. Según el motu proprio de Gregorio XIII la profusión de oficios propios estaba pervirtiendo el orden del Breviario. En 1586 la reforma ceremonial aprobada por arzobispo Quiroga reconocía que en el *Martirologio* que se

¹⁶⁶ Sánchez de Acre, Pedro: *Árbol de consideración y de varia doctrina plantado en el campo fertilíssimo de los venerables misterios de la semana sancta, del qual se cortan siete ramos muy hermosos...; vna adición de los misterios de la Resurrección del Redemptor, y la vida de Adam, y la del Antechristo, y la de los siete durmientes, y otras cosas dignas de saber*, En Toledo: en casa de Iuan Rodríguez impressor y mercader de libros, 1584, f. 196v-197. En su centón, Sánchez asumía que la música celestial era, en relación a la humana, indescriptible, por su propio origen inmaterial, en una interesante digresión sobre el canto: “Y es de considerar que todos estos cánticos de los ángeles y de las ánimas bienaventuradas que están bendiziendo y alabando a Dios no se ha de entender que se hazen con palabras y con bozes y pronunciación de palabras... Porque como los ángeles y las ánimas sean puramente espirituales, no tienen lenguas corporales con que cantar ni con que hablar, porque para la perfecta pronunciación de vna boz, se requieren aquellas siete cosas que dizen los lógicos: garganta, paladar, quatro dientes y dos labios y vna lengua. Y como éstas sean cosas corporales, no las tienen los espíritus... Y aunque pintan a los ángeles con vihuelas y con harpas y con otros instrumentos músicos, no ay allá ninguna cosa destas... Y ansí tampoco tienen bozes con que cantar los himnos de alabanzas que dezimos que cantan en la gloria sino todo esto dezimos porque no tenemos palabras para declarar ni podemos entender de la manera que es aquella músicas y aquellos cánticos y regozijos los que buimos en esta carne.” En otro lugar afirmaba que fuera de su función cultural, la música era uno de los aspectos que ennoblecía al hombre en la redención y que sus virtudes eran capaces de sanar a enfermos y endemoniados. *Ibidem*, ff. 435v-436.

¹⁶⁷ *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Madrid: en la imprenta de Ramon Ruiz, 1798, p. 333.

¹⁶⁸ En ACT, Secretaría Capitular, *Ceremonias de la Santa Yglesia de Toledo*. Memorial posterior a 1596, si no de ese año. Puede tratarse de las correcciones ceremoniales que impuso la visita real de Felipe II en la Semana Santa de ese año y parece responder a la comisión capitular encargada de organizar los preparativos, estando formada por el abad de Santa Leocadia Gaspar Yáñez Tofino, el canónigo Francisco Ruiz de Velasco y el deán Pedro de Carvajal. La Calenda, que anunciaba el nacimiento de Cristo informando de linajes y fechas, era una suerte de Martirologio de Prima..

cantaba en la hora de prima había «cosas no muy auténticas»¹⁶⁹. Se trataba de recuperar el sentido cristológico y salvífico del oficio ferial y dominical que la liturgia bajomedieval había olvidado

En las catedrales, como en el resto de corporaciones del Antiguo Régimen, el orden ceremonial se encargó de construir un lenguaje tendente a situar a cada uno de los individuos en la posición que le correspondía en la sociedad y en la escala de poderes. En la liturgia catedralicia no encontramos sólo un remedo teológico del orden celeste sino también una representación simbólica de la sociedad toledana del momento¹⁷⁰.

Por su parte, Esteban de Garibay, intelectual afincado en Toledo y contemporáneo del Cretense, concibió en la década de los setenta la escritura de un tratado sobre ceremonias tomando como base fuentes conservadas en la Catedral. En su prólogo afirmó que la composición de ceremoniales, no sólo era una necesidad imperiosa para la fijación de las reglas sino, en último término, para el buen gobierno y conservación de la religión y de la sociedad secular¹⁷¹. La abundante literatura relacionada con el ceremonial que la Catedral de Toledo produjo a partir del pontificado de Quiroga traduce no sólo las respuestas al “Nuevo Rezado” de Trento, sino a la permanente búsqueda de armonía y paz que se quería poner en escena en el transcurso de los oficios divinos¹⁷². El deán Pedro de Carvajal (1593-1604) en su libro sobre ceremonias, en el que fue ayudado por el sochantre de maitines Alonso de Torres Carvajal, abordó el «estyllo y negocios» capitulares, y continuó con la labor de análisis de la liturgia salida de Trento. Asimismo Carvajal copió el ceremonial escrito por el racionero Rincón y Pedro Ruiz Alcoholado. Pero el deán y su criado fueron todavía más allá, porque comentaron las descripciones de Rincón enmendando y añadiendo nuevas informaciones aportadas por su experiencia, en especial las relacionadas con la equivalencia entre las categorías tradicionales de fiestas toledanas (dos, cuatro y seis “capas”) y las fiestas y oficios tridentinos (doble, semidoble, ferial, simple). Según sus propias palabras, «en la margen anoté las ceremonias romanas, aduirtiendo las ceremonias toledanas que se guardan oy»¹⁷³.

La ceremonia eclesiástica es un objeto de estudio que está sometido a la evolución diacrónica, a mutaciones, conflictos y negociaciones. Al acercarnos a las fuentes que tratan del ritual, se pueden aislar un conjunto de unidades significativas, lo que en la época se conocía como “actos” o “puntos”, que respondían no sólo a las necesidades de la asistencia al coro y a su retribución económica, sino que combinaban en su

¹⁶⁹ *Las Ceremonias siguientes mandó el Ilustrísimo Señor Arzobispo de Toledo, y Cardenal Don Gaspar de Quiroga, y los señores Deán y Cabildo, que se guarden en esta Santa Iglesia de Toledo, por ser conformes al Breviario y Misal Romano, en el mes de junio, del año 1586, demás de otras muchas, que ya están mandadas guardar antes de ahora, conforme al Romano nuevo, ut supra.* En Chaves Arcayoy, Juan de: [*Ceremonial de la Iglesia de Toledo*]. *Varios asuntos desde el año de 1485 pertenecientes a diferentes funciones de Personas Reales, elección, asistencia y muerte de Señores Arzobispos. Varias ceremonias de la Iglesia, procesiones y notas de las festividades ocurrentes desde 1^o de enero hasta 21 de agosto.* 1596-1643 [copia del s. XVIII], vol. 1, ff. 220v-221r. Según AC, el comisario responsable de preparar este memorial, que recoge textos del Ceremonial complutense de ca. 1535, es Juan Bautista Pérez, que lo prepara junto al secretario Juan Bautista de Chaves.

¹⁷⁰ Peretó Rivas, Rubén: «La acción performativa en la liturgia medieval. ¿Gesto o palabra?». *Scripta mediaevalia: revista de pensamiento medieval* 1 (2012), pp. 163-183.

¹⁷¹ “De la mesma manera, si los Reyes christianos de la Ley Nueva de gracia vinieron a usar dellas para el ornamento y culto de la magestad real, hallaron muy claro dechado en los de la Vieja de Escripura en todos sus actos y cosas, y aun en algunas dellas con mucho exceso, de lo que los presentes hazen ahora, como el que fuere inuestigador lo podrá ver en su propria escriptura en muchos y muy notables exemplos de nascimientos suyos, coronaciones, sacras unciones, recibimientos de Reyes sus amigos, y entradas de sus prouincias y grandes ciudades y funerarias, y no menos en otros actos públicos y particulares concernientes a su grandeza, y en la orden de las precedencias de unas dignidades a otras, y en el preferimiento de los muy insignes y preheminentes ministerios de sus casas reales y corte y gobierno de los reynos, semejando y simbolizando en todo esto al verdadero retrato de aquella diuina orden de la corte suprema”. BCT, Papeles Esteban de Garibay, f. 167.

¹⁷² Se ofrece una lista de los memoriales postridentinos (1577-1608), conservados en la Secretaría Capitular del ACT, en proceso de catalogación. Todos ellos tenían como objetivo solventar los problemas litúrgicos planteados. Gran parte de las respuestas eran meras recomendaciones, aunque en general se trató de atajar las deficiencias más flagrantes que venían arrastrándose. Ca. 1577. Pedro Ruiz Alcoholado, *Dudas acerca del nuevo rezado del Papa Pío Quinto*; 13-11-1579. *Ceremonias ordinarias. Acerca del Oficio Romano, asiento que se había de guardar en el coro, como en las misas, para que en todo se guarde el orden del Misal y Breviario Romano, todo por orden y industria de Pedro Ruiz Alcoholado, corrector de los Libros del Nuevo Rezado, y sacristán del Sagrario de la dicha Santa Yglesia*; 3-4-1585. *Lo que se hizo el sábbado y domingo de Passione el año 1585 quando se sacaron el Lignum crucis y el Vexellum Regis y la Reliquia de Santa Helena*; y el citado en nota 38, 1586. *Las Ceremonias siguientes mandó el Ilustrísimo Señor Arzobispo de Toledo, y Cardenal Don Gaspar de Quiroga, y los señores Deán y Cabildo, que se guarden en esta Santa Iglesia de Toledo*; 1596. *Ceremonias de la Santa Iglesia de Toledo*; 1609. *Memoria summaria de ciertas aduertencias de las Ceremonias que con uniformidad se deuen guardar en la Sancta Iglesia de Toledo y su choro por los señores Preunados della mandadas guardar por los señores Deán y Cabildo de la dicha Sancta Iglesia con aprouación del Ilustrísimo señor Cardenal don Bernardo de Sandoual y Rojas, su prelado y señor.*

¹⁷³ Así lo manifestaba en la entrega de libros que hizo al Cabildo el 29 de marzo de 1604 cuando fue elegido obispo de Plasencia: “Otro sí, entrego a los dichos señores un libro que yo el dicho don Pedro de Carvajal hize por mi curiosidad trasladar, del libro del dicho racionero Joan Rincón, de buena letra.” Carvajal, Pedro de, Alonso de Torres Carvajal y Gabriel Pacheco: *Libro del Señor Deán Don Pedro de Carvajal. Luz de el estilo y negocios del Cabildo y otras cosas diuersas y particulares y casos de negocios y algunas cosas también de ceremonias y del oficio de repartidor.* 1592-1604. ACT, Secretaría Capitular I, Ceremonial 8, s. f.

interior los textos, frecuentemente cantados, la música instrumental, los gestos, los colores y olores¹⁷⁴ y todos los elementos de la apariencia y el lenguaje corporal que formaban parte de la liturgia. Los «puntos» litúrgicos estaban configurados por la secuencia de vísperas-misa-procesión y, en el caso de los cantores y socapiscoles, aludían a sus intervenciones de contrapunto y tañer en horas, misas y estaciones¹⁷⁵. En ocasiones, los “puntos” ceremoniales se referirían a acciones más reducidas como el encerrar y desencerrar el Santísimo Sacramento en la Octava del Corpus¹⁷⁶.

Hasta el concilio de Trento, una de las máximas litúrgicas fue la capacidad legítima para amoldarse a las necesidades locales. La fijación de los textos favoreció el que desde entonces las dudas y los cambios se centraran en las rúbricas, es decir, en las advertencias sobre cómo interpretar el oficio. No en vano, Martimort aplicó el término “rubricismo” a la etapa de anquilosamiento litúrgico que siguió al Concilio ecuménico que rigió los destinos de la Iglesia en la Edad Moderna¹⁷⁷.

II. La historia de las ceremonias de fin de año. Un caso de reforma en tiempo largo¹⁷⁸

Cuando el siglo Ilustrado mostraba su repugnancia por las antiguas representaciones medievalizantes que todavía pervivían incrustadas en los oficios y misas de los templos, en su tratado sobre la catedral Felipe Fernández Vallejo se interesó por dos ceremonias de gran recorrido en la catedral de Toledo: la Sibila de los maitines de la noche de Navidad y el diálogo de los Pastores con los sochantres en el curso de los laudes de esa misma noche¹⁷⁹. Ambas adquieren su fisonomía característica en los años de El Greco en Toledo. Se trata de ceremonias que no son propiamente dramas litúrgicos pero que ciertas características los acercan a ellos: sus textos musicales versificados procedentes de la liturgia del día, su aptitud para representarse en forma de diálogo coral, y la espectacularización y personalización de los actuantes¹⁸⁰.

Al lado de estos ejemplos próximos a la ortodoxia del drama litúrgico, desde la Edad Media el ceremonial eclesiástico de fin de año en la catedral estuvo influenciado por modalidades festivas procedentes de la cultura popular. La reforma tridentina moldeó El caso más sugerente es el Obispillo, una ceremonia

¹⁷⁴ Sobre la regulación de esta percepción en el mundo protestante, vid. el reciente trabajo Baum, Jacob M.: «From incense to idolatry: the Reformation of Olfaction in late medieval German ritual». *Sixteenth century journal: the journal of Early Modern Studies* 2 (2013), pp. 323-344. La ceremonia del incienso en las misas se reguló escrupulosamente, como narra Ruiz Alcoholado en su memorial de noviembre de 1579: “Ytem, que a las misas se incienso por este orden. En los días dobles y domingos, dos lectores o uno, vayan con el preste y ministros al altar y se incienso a la entrada de la misa, en diciendo la Confesión, y al Evangelio, a la Ofrenda y al alzar; y en las semidobles y infraoctavas al Evangelio, Ofrenda, y Alzar; en los simples y Ferias solemnes de Adviento, Quaresma, Tiempo Pasqual, Témporas y Vigilias de ayuno, se incienso a la Ofrenda, y al Alzar; y en las ferias comunes de entreaño se incienso al alzar, y no más. Ytem, que todas las veces que hubiere yncienso a la Ofrenda, si no fuere en misa de réquiem, le haya en el choro y quando a vísperas hubiere dos lectores, ambos incensarán el choro, y quando uno a la Ofrenda incienso, uno y de la misma manera han de incensar el choro a la Ofrenda los lectores, como en vísperas.” La liturgia romana encomendó la ceremonia del incienso al diácono, aunque en Toledo se mantuvo el oficio de lector turiferario. Ruiz Alcoholado, Pedro: *Ceremonial romano para missas cantadas y rezadas, en el qual se ponen todas las rubricas generales y particulares del Missal Romano, que diuulgó el Papa Pío V con aduertencias y resoluciones de muchas dudas q[ue] se han ofrecido y ofrecen, útiles y muy prouechosas*, Impreso en Alcalá: por los herederos de Iuan Gracián ... a costa de Iuan de Montoya mercader de libros en Corte, 1589, h. 40v.

¹⁷⁵ Por ejemplo, en ACT, AC, vol. 25, f. 8 [martes 22 de septiembre de 1609]: “Contradición canto de órgano: Este día llamados y por hauas para hazer gracia a Luis de Concha, cantor, de unos puntos de canto de órgano que hauía perdido yendo a su tierra con licencia, tubo dos contradiciones.”

¹⁷⁶ ACT, AC, vol. 26, f. 137v [Viernes 22 de junio de 1612].

¹⁷⁷ Martimort, Aimé Georges: *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*, Barcelona: Herder, 1992, p. 98.

¹⁷⁸ Cf. los recientes estudios de Martínez Gil, Fernando: *El Corpus Christi y el ciclo festivo de la catedral de Toledo*. Ciudad Real: Almud; Consorcio de Toledo, 2014; Hormigos González, Ana: “Representaciones teatrales en el marco de la celebración del Corpus Christi en Toledo 1575-1616”. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2013.

¹⁷⁹ Donovan considera que Vallejo se inspiró en la descripción de los rituales de la catedral escrita hacia 1773 por los padres Enrique Flórez y Francisco Méndez. *Ceremonias particulares de la Santa Yglesia Primada de Toledo*, Biblioteca Pública de Toledo-BCLM, Fondo Borbón-Lorenzana, ms. 154. Donovan, Richard B.: *The liturgical drama in medieval Spain*, Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies (Studies and texts; 4), 1958, 44. Las *Ceremonias particulares* se ocupan del oficio de la Sibila y de los Pastores en ff. 28v-33r. Las “ceremonias antiguas” de la Navidad (o “farsas sagradas”) estudiadas por Felipe Antonio Fernández Vallejo. *Memorias i disertaciones que podrán servir al q[ue] escriba la Historia de la Iglesia de Toledo, desde el año MLXXXV [1085] en que conquistó dicha ciudad el Rei Don Alonso VI de Castilla*. [Toledo], 1785, Real Academia de la Historia (Madrid), Fondo San Román, sign. 2-7-4 ms. 75: pp. 491-497, en la “Disertación V. Sobre la música”, y 627-643, en la “Disertación VI. Sobre las Representaciones Poéticas en el Templo y Sybila de la noche de Navidad”.

¹⁸⁰ Ni el tropo *Quem queritis in presepe* de la misa mayor de Navidad, ni el canto de la Sibila, ni las antifonas de Laudes pueden ser considerados dramas litúrgicos, aunque destacan por su contenido espectacular: “La ausencia, pues, de un drama de Navidad en esta zona continental no debe causar extrañeza, porque como se ha querido poner de manifiesto con la revisión hecha anteriormente, fue la tónica general de las iglesias medievales. Del mismo modo que ocurrió con algunas manifestaciones de Pascua, como las *passiones*, el desarrollo de las formas espectaculares de Navidad no llegó de mano de los textos litúrgicos latinos, sino de las creaciones religiosas en vernáculo.” Castro Caridad, Eva María: *Teatro medieval* Barcelona: Crítica, 1997, p. 57.

accidental de la liturgia toledana, que responde bien a la definición de “teatralidad difusa” acuñada por Allegri para salvar la problemática del estatus del teatro medieval. Según aquélla, lo teatral es una cualidad inherente a cualquier fiesta religiosa o civil e, incluso, a cualquier rito popular¹⁸¹.

II.1. El Obispillo y los Inocentes. Entre carnaval y teatro

Las representaciones de los Pastores y de la Sibila se enmarcaban en un conjunto más amplio de celebraciones características del mes de diciembre que festejaban el nacimiento y la infancia de Cristo y que, por analogía, concedían un papel protagónico a los niños y jóvenes clérigos de la catedral. Aquéllas entrarían dentro de la categoría de “fiestas de locos”. En la catedral de Toledo las prácticas escénicas más interesantes tenían lugar desde el 6 de diciembre, día de San Nicolás de Mira, patrono de los niños; pasando por Santa Lucía, el 13 de diciembre; San Esteban y San Juan Evangelista, el 26 y 27 de diciembre; y los Santos Inocentes, el 28 de diciembre. Eran representaciones con un importante componente profano y popular que hacía que el oficio canónico estuviera salpicado de burlas, parodias y risas. Acompañadas de canciones y disfraz, entroncaban remotamente con las celebraciones paganas de las *libertates decembris*¹⁸², cristianizadas por el concepto de *risus paschalis*, el cual incluía también un tipo de “risa navideña”. En verdad eran rituales de la alegría, a veces tan extrema, que permitía ciertas licencias en torno al orden social establecido, principalmente porque aupaba a los infantes más débiles y desautorizados de las comunidades religiosas a los escalafones más altos de la jerarquía eclesiástica¹⁸³.

En su estudio sobre la cultura popular europea, Mijail Bajtin vio en estas ceremonias paródicas una transposición al plano material y corporal de ciertos rituales solemnes de la Iglesia para degradarlos, pero también las conectó con la necesidad de que la risa –esa “segunda naturaleza humana” tuviera un momento anual para la expansión incontrolada. En tercer lugar, yendo algo más allá, estimó que las licencias de las “fiestas de locos” durante las Pascuas estaban sancionadas por la tradición antigua y que la expresión de su risa era la metáfora de un “renacimiento feliz”:

...no era algo abstracto, reducido a una burla puramente denigrante contra el ritual y la jerarquía religiosa. El aspecto burlón y denigrante estaba profundamente asociado a la alegría de la renovación y el renacimiento material y corporal [...] El tema del *nacimiento, de lo nuevo, de la renovación*, se asociaba orgánicamente al de la *muerte de lo viejo*, contemplado desde un punto de vista alegre e “inferior”, a través de imágenes de derrocamiento bufonesco y carnavalesco.¹⁸⁴

En las catedrales, sobre todo en las francesas, y a partir del s. XII, esta categoría de “fiestas de locos” se expresó bajo distintas denominaciones: el *episcopum puerorum, episcopus stultorum, episcopellus* u Obispillo, en torno a la Navidad, bajo la égida de clerizones, lectores, seises, monaguillos y mozos de coro¹⁸⁵; el *festum stultorum, fatuorum, follorum, o festum baculi*, con inversiones festivas consagradas a diáconos, subdiáconos y sectores juveniles de la clerecía; y la fiesta del Asno –*Asinaria Festa*–, todas alrededor de los días de Circuncisión y Epifanía.¹⁸⁶ Los escritos conciliares y normativos de la Baja Edad Media (Decreto de Basilea en 1435) comenzaron a señalar estos espectáculos navideños

¹⁸¹ Allegri, Luigi: *Teatro E Spetacolo Nel Medioevo*. Roma: Laterza, 1988.

¹⁸² Pérez Priego, Miguel Ángel: “Pervivencia de la teatralidad medieval en el siglo XVI”. En César Oliva y Biel Sansano (coords.), *La teatralidad medieval y su supervivencia. Actas del Seminario celebrado con motivo del III Festival de Teatro i Música Medieval (Elx)*. Elche: Ajuntament, 1998, pp. 106-109.

¹⁸³ Cox, Harvey: *Las fiestas de locos. Ensayo teológico sobre el talante festivo y la fantasía*, [Madrid]: Taurus (Ensayistas; 82), 1972; y Heers, Jacques: *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona: Edicions 62 (Historia, ciencia, sociedad; 209), 1988. En estos dos estudios se hace hincapié en el significado paradójico de los obispillos: supone tanto una transgresión que libera temporalmente los conflictos, como un tiempo excepcional y transitorio que viene a reforzar el poder de dignidades y canónigos. Burke, Peter relaciona al “niño obispo” con las celebraciones precarnavalescas de diciembre: *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza, 2005 (3ª reimp.), pp. 275-276.

¹⁸⁴ Bajtin, Mijail Mijailovich: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, pp. 71-76. Citas en pp. 73 y 76.

¹⁸⁵ Chambers, Edmund Kerchever: *The medieval stage*, Oxford: University Press, 1967, vol. 1, pp. 337-338. El autor dedica los capítulos XIII y XIV a las “Fiestas de Locos” y el XV al “Obispillo”. Éste último, centrado en ciertas celebraciones de los niños del coro, está documentado en el monasterio suizo de San Galo en fecha tan remota como el 911.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 275.

despectivamente como *ludi, spectantia, choreae, tripudia y larvationes*¹⁸⁷ y decretaron su prohibición, parece que con poco éxito. Así, en el caso de Toledo, pervivieron hasta la clarificación ritual de Trento.

Por lo que hace a la fiesta de locos toledana por excelencia, el Obispillo, Álvaro Gómez de Castro, intelectual vinculado a la catedral, reflexionó a mediados del s. XVI, sobre los orígenes clásicos de una representación que empezaba a ser repudiada por el alto clero catedralicio y que, según él, guardaba una conexión seminal con las Saturnales romanas de diciembre y Año Nuevo:

[Los romanos] tenían por costumbre, según parece por lo que Macrobio en el libro primero de los Saturnales escribe, encender nuevo fuego en el altar de Vesta el primero día del mes de Março: para comenzar el año con nueva lumbre, y renovar el cuidado de la guarda, que en la perpetuidad del fuego se avía de tener. En nuestra religión christiana todos los años el Sábado Santo, que es también entre Março y Abril se enciende nuevo fuego, aunque por causas muy distintas, y más santas. Cierta parece que en muchas cosas que pudieron hazerlo, aquellos primeros padres, holgaron de conformarse con las çerimonias de los gentiles, para más afixionarlos a las nuestras: como en lo de las tocas, que arriba diximos, en esto del fuego, en reçibir el *Kirie eleyson* en nuestra missa, que era palabra usada dellos en sus sacrificios, *lo del Obispillo, que en todas las Iglesias Catredales se haze, que es rastro manifiesto de los Saturnales, que por aquel tiempo los Romanos çelebravan* y otras más cosas, que pudieran dezirse, si no fuera salimos mucho del propósito.¹⁸⁸

En la catedral de Toledo el montaje más interesante previo a la Navidad sucedía con la fiesta del Obispillo e incluía una serie de actividades parateatrales que ponían su punto final en las vísperas del día de los Inocentes. La primera referencia al “obispo de los Inocentes”, del año 1343, habla de la “capa de baldoquí vieja que suele vestir, con una broncha de latón” y de su “báculo de marfil con vna asta de box”¹⁸⁹. Sin embargo, hay que aguardar a la segunda mitad del s. XV para tener una descripción de la representación del Obispillo. Está contenida en el llamado *Çeremoniero antiguo de la Yglesia de Toledo*, que adelantaba en más de un siglo el célebre trabajo recopilatorio del socapiscol Juan Rincón y el racionero Juan Bautista de Chaves Arcayos (realizado entre 1596 y 1643). Varios fragmentos del documento original copiado por el deán Narciso de Esténaga (1882-1936) se conservan en el fondo capitular del archivo catedralicio¹⁹⁰. Ni el original ni Esténaga aportaban datos sobre su autor o su cronología. Sin embargo, gracias a la noticia transmitida por Arcayos, quien copia el íncipit del texto¹⁹¹, llegamos a saber que su autor es el canónigo Cristóbal Alonso de Valladolid, fallecido en 1473, lo cual nos pone ante una data de composición *ante quem* muy valiosa¹⁹².

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 300.

¹⁸⁸ Gómez de Castro, Álvaro: *Las vestales romanas. Tratado de Alvar Gómez de Castro, año 1562*. [Oviedo]: Universidad, 1993, ed. de Justo García Sánchez, pp. 230-232. Subrayo en cursivas.

¹⁸⁹ Safont, Bernalt, tesorero del Cabildo de la Catedral de Toledo (ca. 1343-1363). Inventario de las piezas del Sagrario, que fueron entregadas a Bernalt Safont, tesorero, y aquellas otras que no le fueron entregadas porque están en poder de don Gil Álvarez de Albornoz, arzobispo de Toledo, que las recibió del Sagrario cuando Gonzalo Ruiz era tesorero. ca. 1343 (?), ACT, X.12.B.1.2, ff. 15v y 19r. Otra noticia de 1395 habla de las distribuciones que percibía: “En 29 días de desiembre [el refitor] por mandado del deán et cabildo al obispo de los Ynoçentes setenta e nueue maravedies et çinco cornados que le mandaron dar de las destribuciones del día et de la maytinada del día de los Ynoçentes.” Libro de la cuenta del Refitor del anno de 94 y 95 annos, que Alfonso Martínez fue refitolero. ACT, OF, 933, f. 97v. Al año siguiente el obispillo aumentó ligeramente su ingreso y recibió 80 maravedies. Libro de la cuenta del Refitor de los años 1396-1397. ACT, OF, f. 93r. El 8 de febrero de 1453 el cabildo estableció que el obispillo ganara en distribuciones, caridades y maitines como un racionero, y en procesiones como dignidad. Chaves Arcayos, Juan de: *op. cit.* vol. 2, f. 404v, ACT, Secretaría Capitular I, Libros, s. sign.

¹⁹⁰ El ceremonial se distribuye en cinco cuadernillos con signatura I.3.C.2.1 (*olim* I.3.1.H.1.), I.3.C.2.2, I.3.C.2.3, I.3.C.2.4 (ilegible) y I.3.C.2.5. Su autor se proponía comenzar “en la primera dominica de Aviento” y “con el ayuda de Dios desde ay corra por todo el año fasta tornar allí”.

¹⁹¹ Chaves Arcayos, Juan de, *op. cit.*, vol. 2, ff. 646r-v.

¹⁹² Fue mansionario de la canonjía número 24, y capellán mayor de San Blas. Su hermano, Pedro Alfonso de Valladolid, era también un eclesiástico de renombre, pues alcanzó la dignidad de la abadía de San Vicente en 1481. Alfonso de Valladolid explicaba que su ceremonial estaba destinado “para algunos noviçios e clérigos nuevos que no eran asý [hentendidos] en saber las çerimonias, asý de coro, como de altar” y tenía el objetivo último de que “no se pierdan las çerimonias e forma o vía que antiguamente se syruía o vsaua”. En su ceremonial ofrecía también algunas claves autobiográficas, como su ancianidad (“E porque avnque yndigno, ha qwarenta e tress años que soy canónigo della, e los treynta años vsé e seruí el coro e en los altares çelebrando, vi a muchos señores Prelados çelebrar en ellos e estoue en los diuinales ofiços de maytines e bisperas e a las oras e ofiços asý de fiestas como de finados, e vi e conosco muchas de las çerimonias que se fasían e muchas dellas no están escriptas en los dichos libros mas eran escriptos en las memorias de las antiguas personas veneradas y nobles señores dignidades e canónigos y rasioneros y clérigos que avía en dicha Sancta Yglesia”). ACT, I.3.C.2.1, ff. 1r-v. Manifestaba que había celebrado las tres misas de Navidad al lado de los arzobispos Juan Martínez de Contreras (1423-1434) y Gutierre Álvarez de Toledo (1442-1445), y que incluso había conocido a Martínez de Contreras cuando era deán, dignidad que desempeñó desde al menos entre 1415 y 1420. Estos datos hacen que la validez de su información se pueda retrotraer a la segunda mitad del siglo XIV.

De acuerdo con su relato¹⁹³, después de prima, cuando apenas estaba amaneciendo, el escribano de los clerizones preparaba dos cadalsos, presumiblemente delante de la puerta del Perdón, uno para el cabildo y el resto de beneficiados catedralicios, y otro para los pequeños clerizones y lectores. Por otro lado, se levantaba un púlpito destinado a la elección del clerizón que haría de Obispillo. En él había de colocarse uno de los actores principales de la fiesta: el clerizón “dottor e predicador” responsable de abrir con un sermón burlesco la celebración. El sermón tenía un poder dramático notable por su capacidad para insertar juegos de perspectivas en la exposición¹⁹⁴. Por eso, lo considero el primer elemento teatral del Obispillo. Antes de esta predicación del “doctor”, los niños y lectores del tablado decían la *Preçiosa* y, a continuación, entonaban una serie de canciones burlescas en castellano que añadían un aire irreligioso y bullanguero al curso de la liturgia latina. Estos “dichos” del Obispillo, junto con las “chançonetas” o villancicos castellanos, van a ser característicos del patrimonio musical de las fiestas navideñas reservado a los más pequeños del clero catedralicio. Al decir de Alfonso de Valladolid, los “dichos” de los muchachos eran “muchas desonestidades, caçurrerías e vilesas” y, por ello, bregaba por su sustitución y por que “fuesen onestos e bien paresçidos”. Sin embargo, su atrevimiento no quedaba atrás si se compara con el consiguiente sermón del predicador que devenía en “en feos dichos, suçiedades caçurrerías, las quales muchos reprehenden por ser en tal lugar, ca quanto se fiso y hordenó esta fiesta non se ordenó sy non por ynoçençia e reuerençia del señor sant Nicolás.” Sin duda, con el tiempo el sermón que precedía a la elección del Obispillo fue radicalizando su discurso, resguardado en la permisividad propia de la fiesta. Contamos con un testimonio del tipo de dichos del sermón del Obispillo toledano, transmitido por la pluma de Melchor de Santa Cruz en su anecdotario del siglo XVI:

Predicando en Toledo vn clerizón el sermón del Obispillo, el día de san Nicolás, siendo el Obispillo hijo de vn Christiano nuevo dixo ansí: “costumbre es, Señores, quando hazéys algún Obispo en vuestra casa, comelle cozido. Pues si aquellos son buenos para cozidos, este nuestro Obispo muy mejor será para assado¹⁹⁵.”

La terrible puya lanzada por el pequeño orador, en este caso, contra la limpieza de sangre instituida desde 1548 en la catedral, y el echar mano de imágenes “bajas”, corporales y alimenticias, encaja en el componente de crítica social y “mundo al revés” que los vigilantes prelados de la segunda mitad del s. XVI no vieron ya con ojos tan “inocentes”. A Cristóbal Alfonso tampoco le agradaban los desmanes de los clerizones y su portavoz en el púlpito, que se extendían como es sabido hasta la jornada de los Inocentes:

...porque las susiedades, caçurrerías que se disen e vileças, que se fassen, e çesen asý en esta fiesta de señor sant Nicolás como en la fiesta de los Ynoçentes que se fase por los clerisones, la qual fue ordenada por ynoçençia e por dar exemplo a los mayores, cómo deuen de ser menores e vmildes en sus condiçiones para el seruizio de Dios. E es tornado en deseruizio suyo, blasfemya de Dios e de sus santos, e desta Sancta Yglesia, e de las personas que zelo e amor tienen, asý eclesiásticos como legos, por oyr y ver tantas desonestidades como en esta Sancta Yglesia se fassen y se disen en ella en estas dos fiestas [...] Esto se escriue aquí para que ya jamás se fase por burla, que no por fiesta de sant Nicolás ni deuoción, porque no ay quien lo mire ni lo mande, e asý se van cayendo las solepnidades e çerimonias desta Sancta Yglesia.

En estos primeros compases de la representación, las profanidades no sólo quedaban reservadas a las palabras. En su intento de parodiar los adminículos de la liturgia, los clerizones exhibían cuernos y barriles –

¹⁹³ Las citas del Obispillo en el Ceremonial de Cristóbal Alfonso proceden todas de ACT, I.3.C.2.1: 3r-5r. “C. 5. De cómo se a de çelebrar la fiesta de Sant Nycolás por los clerisones si cayere en domingo”.

¹⁹⁴ Cátedra García, Pedro Manuel: “De sermón y teatro. Con el enclave de Diego de San Pedro”. En Alan Deyermond y Ian Richard Macpherson (eds.), *Bulletin of Hispanic Studies. The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*. Liverpool: University Press, 1989, pp. 6-35; Y su libro: *Sermón, sociedad y literatura (San Vicente Ferrer en Castilla [1411-1412]). Estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1994; Sánchez Sánchez, Manuel Ambrosio: *Un sermonario castellano medieval. El Ms. 1854 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*. [Salamanca]: Universidad, 1999, vol. 1, en especial pp. 181 y 182.

¹⁹⁵ Santa Cruz de Dueñas Melchor de: *Floresta española de apoteghmas o sentencias sabia y graciosamente dichas de algunos españoles*. En Bruselas: en casa de Huberto Antonio, 1629, h. 373r. 1ª ed. 1580. Valencia [en la Séptima Parte, Cap. III, De motejar el linaje. Nº IX]. Otras veces, el sermón tenía tintes más conservadores que perturbadores del orden social, como el ejemplo citado por Henry Kamen en la Gerona del s. XV; en el discurso “el clero y pueblo fueron invitados a ser buenos cristianos, los campesinos fueron exhortados a no reservar el peor décimo de su cosecha para el diezmo, y se avisaba a los maridos para que no confiasen del todo en sus mujeres.” *Cambio cultural en la sociedad del Siglo de Oro. Cataluña y Castilla siglos XVI-XVII*. Madrid: Siglo XXI, 1998, p. 92.

probablemente de vino— entre las reliquias que presidían el acto y la emprendían a pescozones con algunas efigies santas. Debía de chirriar ver como los restos e imágenes de los santos que, en el s. XV, acompañaban al mismo Santísimo en la procesión del Corpus, eran puestos en evidencia de semejante forma por los servidores más humildes de la catedral¹⁹⁶. Por otro lado, un moharrache comenzaba a hacer todo tipo de chiflas que casi impedían oír el sermón¹⁹⁷.

Un segundo momento del Obispillo —el más teatral— correspondía a su elección, que en el s. XVI se realizaba con claridad a los pies de la catedral. Una vez finalizado el sermón, dos niños —seguramente seises— “de boçes graçiosas reuestidos en aluas y puestas sus alas como ángeles, en çima de las cabeças sendas chapiretas”, colocados sobre otro tablado, señalaban con sus manos derechas la clave de una de las bóvedas, al tiempo que cantaban el himno pentecostal *Veni Creator Spiritus* arropados por el órgano. De lo alto, un mecanismo de poleas y maromas hacía descender “la paloma blanca del Spiritu Sancto” que traía en el pico “el rótulo para el que ha de ser obispo” y se posaba junto al púlpito del clerizón que había predicado. El “dottor” leía entonces en alto el nombre del clerizón electo para obispo: “Viene por graçia de Dios este obispado a fulano”¹⁹⁸. La pomposa escena, que recreaba en todos sus aspectos un rompimiento celestial o una elección divina, en realidad no era tan grave como parecía, ya que de nuevo se inmiscuía la mezcolanza de sagrado y profano que caracterizaba al Obispillo. Al tiempo que bajaba la paloma entre músicas angelicales, clerizones y lectores organizaban un verdadero moharrache o endiablada de ruido ensordecedor. Cristóbal Alfonso, que calificaba la broma de “vellaquería o synagoga o moharrache”, describe con detalle sus elementos: la percusión de atables y bacines —con su alusión a lo bajo y escatológico—, la introducción de animales (“el gato e el cochyno que echan por los cordeles”) ¹⁹⁸, o un joven travestido de moharrache encargado de “matar los relámpagos”, esto es, los rescoldos de la cohetería que varios muchachos arrojaban desde las alturas (“tres o quatro truenos de papel o pergamino, e otros tantos de cuño”). El canónigo clamaba contra el “ruydo” y la turbación que provocaban los “dichos”, el “sermón”, y las acciones deshonestas y demandaba a sus hermanos una ordenación certera (escribo —dice— “so enmienda e correbçion que se faga todo lo que los Señores mandaren”). Con todo, los reproches no escondían el respeto del autor por una tradición que debía mantenerse incólume y, por ello, sugería al cabildo que debía reglamentar con penas severas la inasistencia de ciertos beneficiados a la fiesta. Que “ninguno beneficiado se escuse este día” significaba que la realidad era que por San Nicolás no eran muchos los canónigos, racioneros y capellanes dispuestos a cargar con las burlas de que eran objeto.

A continuación se producía la investidura del Obispillo por medio de un atuendo rojo oscuro que recordaba el cardenalicio más que el episcopal: sobrepelliz, roquete, capa coral y guantes. El grupo de clerizones terminaba de engalanar a su “obispito” cuando un niño disfrazado de ángel resbalaba por una cuerda desde lo alto del crucero y le acercaba “el bonete colorado de grana”¹⁹⁹ junto con las bulas que confirmaban su designación. Bonete y bulas serían las insignias representativas del Obispillo, puesto que la ceremonia reservaba a un niño el oficio de “lego trotero”, es decir, de correo o heraldo encargado de

¹⁹⁶ El decreto condenatorio que firmó en 1445 el decano de la Facultad de Teología de París acerca de las “fiestas de locos” recurría también a la imagen del barril para referirse a los excesos de estas prácticas de la cultura popular. Así lo parafrasea Bajtin: “Estos festejos son indispensables para que lo ridículo (bufonerías), que es nuestra segunda naturaleza, innata en el hombre, pueda manifestarse libremente al menos una vez al año. Los barriles de vino estallarían si no se los destapara de vez en cuando, dejando entrar un poco de aire. Los hombres son como toneles desajustados que el vino de la sabiduría haría estallar si posiguiese fermentando incesantemente bajo la presión de la piedad y el terror divinos. Hay que ventilarlos para que no se estropeen. Por eso nos permitimos en ciertos días las bufonerías (ridiculizaciones) para regresar luego con duplicado celo al servicio del Señor.” *Op. cit.*, p. 72. Para la simbología amatoria y fáunica de los cuernos —también de “renovación” y “abundancia”—, vid. *Ibidem*, pp. 105, 189, 192 y 218.

¹⁹⁷ “Momarrache: el que se disfraza en tiempo de fiestas con hábito y talle de zaharrón; y por la libertad que en vn tiempo tenían de dezir gracias, y a vezes lástimas, se llamaron momarraches. Çaharrón: el momarrache o botarga que en tiempo de carnabal sale con mal talle y mala figura, haziendo ademanos algunas vezes, de espantarse de los que topa, y otras de espantarlos.” Covarrubias Orozco, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española. Parte segunda*. En Madrid: por Melchor Sánchez, 1674, ff. 179r y 113v, respectivamente. Covarrubias relaciona el moharrache con el momo, figura característica del teatro juglaresco medieval.

¹⁹⁸ Cf. Christian, William A. Jr.: “Sobrenaturales, humanos, animales: exploración de los límites en las fiestas españolas a través de las fotografías de Cristina García Rodero”. En Palma Martínez-Burgos García y Alfredo Rodríguez González (coords.), *La fiesta en el mundo hispánico*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pp. 13-31.

¹⁹⁹ En los *Libros de frutos y gastos* del fondo de OF del ACT aparecen con frecuencia los pagos a mercaderes por la grana y el raso necesarios para confeccionar la capa y el bonete. Así, por ejemplo, en 1453 se libró a Francisco Cota por el paño que entregó para hacer una capa morada para el “Obispo de San Nicolás”. En 1511, se compra a Hernán Pérez de las Cuentas grana para capa del Obispillo; en 1512, a Álvaro de San Pedro; en 1531, a García Sánchez; en 1542, a Alvar Hernández; en 1543, se compra a Alonso de Valdivieso; en 1545, se paga a Valdivieso grana y saetín verde para “la capita del Obispillo de San Nicolás”; en 1546, se compra al sedero Melchor Hernández; en 1551, se compra al mercader Juan de Madrid cinco varas de grana “para la capa del Obispillo de la fiesta de San Nicolás”; en 1555, a Alonso Díez de la Cruz; en 1557, a Pero Ortiz, seda y grana para la capa y bonete del obispillo; en 1560 a Lope Gallego; en 1563 se paga a Sebastián de San Pedro grana de Valencia para la capa; y en 1564, a Hernando de Buitrago, también por tinte de grana para la capa.

portarlas para indicar la inmunidad de su pequeño pastor. Terminada la metamorfosis de clerizón en obispo, sonaba la apoteosis del *Te Deum laudamus* y el socapiscol blandía su cetro para abrir una procesión que se dirigía al coro menor. En ella, las jerarquías tradicionales se invertían y los *humiles* ocupaban la posición más eminente: capellanes y racioneros abrían el itinerario; tras ellos los canónigos y dignidades, y finalmente el Obispillo, servido por dos capellanes, y acompañado por su corte de clerizones y lectores. Delante del altar de prima –“de Santa María la Blanca”–, en el interior del coro, tenía lugar el ritual del juramento, que remedaba al del nuevo arzobispo ante la puerta del Perdón. El “dottor” predicador entregaba al Obispillo una cruz que reposaba sobre un cojín de paño de seda para que la adorara. Inmediatamente el niño “jura de guardar los preuillejos e çerimonias de los clerisones”, lo cual nos sitúa ante otra parodia teatral, pues no se trata de respetar los privilegios de la Santa Iglesia de Toledo, sino de juramentarse de una manera similar a la de las “abadias de juventud” estudiadas por Davis, o de los “Reinos de la Clerecía” y de los “Niños Despreocupados” tratados por Bajtin. Su objetivo: legitimar su poder al menos una vez al año²⁰⁰. La jura del Obispillo concluía con una bendición burlesca²⁰¹.

Llegados a ese punto, el Obispillo participaba en los oficios del coro y en la misa y era servido con “todo aparato”. Ocupaba una de las sillas altas del ala del deán o del arzobispo, dependiendo de su coro de procedencia. Como advertía Alfonso de Valladolid, esta prerrogativa era exclusiva del Obispillo en el día de San Nicolás y en el de los Santos Inocentes, desde las primeras vísperas, cuando se cumplía literalmente con el verso del *Magnificat Deposuit potentes de sede*, e, incluso, todos los clerizones pasaban a la sillería superior²⁰². En estas vísperas y en los maitines del día de los Inocentes, los muchachos decían “a las lecciones pullas bellacas que no se dirían en Barrio de Rey” y bendecían al lector con sorna²⁰³. Ya en el día de los Inocentes, cuando terminaba el pontificado del Obispillo, la inversión de roles y la mutación de apariencias culminaba según un guión que quedaba escrito el día de San Juan Evangelista²⁰⁴. Según el padre de la Higuera, “los Canónigos y Dignidades, se vestían como clerizones, y lleuauan a cuestras los libros, y vno se vestía como el Perrero de vna ropa larga de grana, y trahía en la mana su azote; seruían de mudar los libros y hazer todos los seruicios que solían hazer otros días los clerizones.” Por su parte, los niños pululaban con desorden “por todas partes hechos disfrazes” y “hazían ridículo”.²⁰⁵ El desagrado de las dignidades por mudar de hábitos y roles, llevó a incumplimientos reiterados e, incluso, a que “traxesen gente armada” para resistirse²⁰⁶. A pesar de que en 1500 el cabildo había aminorado las penas a los absentistas²⁰⁷, canónigos y racioneros tenían obligación de inclinar la cabeza ese día de los Santos Inocentes. Por tanto, no es extraño que en esa atmósfera de carnaval se dieran situaciones conflictivas y desórdenes. Por ejemplo, el cabildo impuso severas penas a dos racioneros, un lector y a los clerizones, por “lo que pasó la noche de los Ynoçentes en los maytines” de 1528²⁰⁸.

²⁰⁰ “Desde muchos puntos de vista, los *juramentos* son similares a las groserías [...] Sumergidos en el ambiente del carnaval, adquirieron un valor cómico y se volvieron ambivalentes”. Bajtin, *op. cit.*, 2003, p. 22. La cita a las corporaciones juveniles festivas en *Ibidem*, p. 91 y en Davis, Natalie Zemon: *Sociedad y cultura en la Francia moderna*. Barcelona: Crítica, 1993, p. 92. La autora señala que San Nicolás era en Francia “santo patrón de los grupos juveniles”, *Ibidem*, p. 145.

²⁰¹ El citado padre jesuita Jerónimo Román de la Higuera Lupián relata cómo el obispillo administraba la confirmación a ciertos “labradores” embadurnándoles la cara con harina o ceniza, “de donde se seguía gran risa, y chacota”: En su obra *Del Primado de Toledo y otros asuntos*. s. XVII, Biblioteca de la Universidad de Salamanca, ms. 1838, f. 49r-50r (“Del uso del obispillo y cuándo comenzó”). Existe otra copia en la Biblioteca Real (Madrid) que es la ed. por López de Ayala y Álvarez de Toledo, Jerónimo, Conde de Cedillo: *Toledo en el siglo XVI después del vencimiento de las Comunidades*. Madrid: Imp. de los hijos de M. G. Hernández, 1901, p. 162.

²⁰² Cristóbal Alfonso escribe que en las vísperas el obispillo “se va a la silla del arzobispo la qual a destar adornada y delante dél a de estar adornado el escabel con su coxín y paño de sedas y los canónigos [del obispillo] que vienen con él an de tomar las capas a los que las tienen cuando disen el coro el verso *Deposuit potentes de sede* y los señores entonces se baxan de sus sillas al coro baxo y suben los canónigos del obispo a las sillas altas. Esto se haçe por complida y çerimonia que es conforme al verso que dice el coro, *Deposuit potentes etc.*” ACT, I.3.C.2.1.

²⁰³ “y sy malas son las bendiciones y vellacas, peores son las cançiones que se cantan mientras se leen las liçiones”. *Ibidem*.

²⁰⁴ Después de la procesión, el pertiguero notificaba a canónigos, racioneros y capellanes los oficios serviles que realizarían el día de los Inocentes. Chaves Arcayos, Juan de: *op. cit.*, vol. 2, f. 643v.

²⁰⁵ Álvarez de Toledo, Jerónimo, Conde de Cedillo: *op. cit.*, 1901, p. 162.

²⁰⁶ Por ello, en los años treinta del siglo XVI el presidente del cabildo, Pedro Suárez de Guzmán, ordenó al socapiscol que transmitiera al resto de beneficiados que se aviniesen a interpretar sus oficios “sin escándalo” y que “no mudasen el hábito” hasta que en las vísperas el obispillo subiera a desvestirse a la tribuna de la epístola. Chaves Arcayos, Juan de: *op. cit.*, vol. 2, f. 644v.

²⁰⁷ ACT, AC, v. 2, f. 184v [sesión del 23 de diciembre de 1500].

²⁰⁸ Multaron a los racioneros Armiño y Ávila con quince días de distribuciones y seis meses de inhabilitación para oficiar en el altar, y al lector Ávila con un mes. Obligaron también a Armiño, “que trae los cabellos largos” a un corte de pelo honesto. Los castigos de los “clerizones pequeños” serían impuestos por el claustrero Alonso de Morales y los de los “grandes” por el propio presidente del cabildo. ACT, AC, v. 5, f. 10r [2 de enero de 1529]. Según Cristóbal Alfonso, durante los maitines de los Inocentes los niños introducían en las antifonas, salmos, versetes, lecciones y responsos, “deshonestidades y palabras torpes” y volvían a entonar sus “canciones” en su camino de vuelta a la residencia del obispillo antes de maitines y después de nona del día de los Inocentes. Estas “canciones” se escribían en un libro.

La representación del Obispillo –hasta las prohibiciones del sínodo de Tavera de 1536 y de su visita de junio de 1539²⁰⁹– se prolongaba fuera del templo con una serie de cabalgatas “con toda su compañía e corte”. Se encaminaban al monasterio jerónimo de la Sisla y a “otros monesterios, espeçialmente los de las dueñas”, en un clima burlesco y desenfrenado que haría las delicias de la población. En el recorrido, el Obispillo era atendido por dos capellanes que hacían las veces de pertiguero y perrero, y otros dos que “le lleuan la falda”. Al igual que antes de la elección, se entonaban nuevas coplas profanas en el periplo: “los clerisones de graçiosas boçes an de yr cantando con él cançiones o chansonetas”. Las visitas incluían varios banquetes pantagruélicos en los cuales el Obispillo volvía a recurrir a formas heterodoxas de bendición de la mesa. El día 13, por Santa Lucía, el Obispillo y su séquito realizaban otra cabalgada hasta la ermita de la santa en la Huerta del Rey para posteriormente dirigirse al monasterio de San Bernardo, donde el abad les obsequiaba con un nuevo banquete²¹⁰. En estas visitas el Obispillo oficiaba dos conmemoraciones de los santos.

El tiempo que mediaba entre San Nicolás y los Inocentes era de excesos alimenticios para los clerizones. Turnándose diariamente, dos mozos de cada coro acompañaban al Obispillo en su mesa²¹¹. Los desmanes de niños y jóvenes que se reunían con el Obispillo en su residencia provocaron críticas reiteradas, como expresa bien Cristóbal Alfonso: “e comen con el obispo e çenan, e han de dormir en su posada, onestamente, e no como se fase agora con juegos de dados e renegar, e disiendo muchas blasfemyas a los juegos, lo qual sería bien que Vuestra Merçet mandase castigar”.

La farsa tocaba a su fin el día de los Inocentes cuando, después de vísperas, tenía lugar la ceremonia de deposición, “con algunos gritos e llantos” de los muchachos, que también se enlutaban por la muerte cíclica de su obispo²¹². Alfonso de Valladolid deja entrever que el Obispillo tenía “otras munchas cosas e çeremonyas” pero que él las ignoraba por tratarse del patrimonio secreto de los niños y jóvenes de la catedral.

En el siglo XVI la representación del Obispillo toledano sufrió algunas mutaciones, en especial, en lo que atañía a la puesta en escena del día de San Nicolás. Tal y como indican los ceremoniales manuscritos de esta centuria²¹³, la representación espectacular de la elección se simplificó, si bien se mantuvieron el predicador y el “trotero”²¹⁴, así como los seises cantores, que según Rincón, ascendieron a tres. Parece que su presencia se normalizó, dado que entre las obligaciones del claustrero o maestro de clerizones estaba enseñar “las tres Coplas a tres niños de buenas voces para la Elección del Obispillo”²¹⁵. Sin embargo, en lugar de dos descensiones –la de la paloma del Espíritu Santo y la del ángel–, el clerizón disfrazado de mensajero se

²⁰⁹ *Constituciones synodales del Arzobispado de Toledo, hechas por el ilustrísimo [...] D. Juan Tavera*, Alcalá de Henares: Casa Miguel de Eguía, 1536; AC, v. 6, ff. 118v-124v [Sábado 28 de junio de 1539]: *Constituciones fechas en la visita que el Illustrísimo Señor Cardenal hizo personalmente este año*. [cf. con las Constituciones de Tavera, ACT, Secretaría Capitular I, lib. 9].

²¹⁰ La tradición de la cabalgata del obispillo por Santa Lucía todavía pervivía un siglo después, a tenor de la licencia que el cabildo dio la víspera de esta fiesta al ministril Pedro de Trujillo, antiguo mozo de capilla del cardenal Silíceo, para que acompañara al séquito en su salida por la ciudad. ACT, AC, vol. 11, f. 310r [viernes 12 de diciembre de 1561].

²¹¹ Al filo de la prohibición del obispillo, el 4 de enero de 1564 la Obra decretó una asignación de 3.000 maravedíes para estas comidas. ACT, Secretaría Capitular I, Caja 10, Exp. 4: 105v.

²¹² El ceremonial de Rincón y Alcoholado anota que “acabadas las bisperas compondrán al obispo y quedará fecho clerizón como antes era”. ACT, Secretaría Capitular I, Ceremonial 1, f. 92r. Arcayos informa de que todavía en los maitines de la octava de los Santos Inocentes el obispillo cantaba con el resto de clerizones el *Te Deum laudamus* en las sillas altas del coro. Chaves Arcayos, Juan de: *op. cit.*, vol. 2, f. 644r.

²¹³ [*Ceremonial de la Santa Iglesia de Toledo*]. Ca. 1535, Biblioteca Histórica de la UCM, Ms. 149, ff. 48v-49. Rincón, Juan y Ruiz Alcoholado, Pedro: ACT, Secretaría Capitular I, Ceremonial 1, ff. 194v-195.

²¹⁴ El correo, según Arcayos, estaba encargado de repartir monedas entre los clerizones momentos antes de la elección. El aguinaldo era costado por los beneficiados del coro al que perteneciera el obispillo (el del arzobispo o el del deán). Chaves Arcayos, Juan de: *op. cit.*, vol. 2, f. 643r.

²¹⁵ *Memoria de las cosas que son a cargo y es oficio del claustrero desta Santa Yglesia de Toledo*. Ca. 1580-90, ACT, Secretaría Capitular I, caja 10, exp. 3, ff. 44v-45r. El claustrero era también llamado maestro de melodía y estaba dedicado a educar sólo a los mozos de coro con mejores dotes en latinidad y música. Se señala que debía enseñarles: “el Responso a los niños de la octava de San Pedro y San Pablo que dice *In omnem terram*, que es propio; el Responso de la dominica *yn aluis*, que comienza *Surrexit Dominus de Sepulchro*; pasar la profecía de Esaías que es vna prossa que se canta a la misa del gallo que comienza *Laudem Deo dicam*; Enseñar la Sibilla para los maytines de Nauidad a un moço de buena voz y dispusición; la Primera lección para maytines quando ay nueue lecciones y el Berso del Responso; La segunda Lamentación en las Tinieblas del Miércoles Sancto; El *Gloria Laus* el domingo de Ramos, sobre la capilla de los moçárabes; El *Bien vengades pastores* y el villançico para la noche de Nauidad; las tres Coplas a tres niños de buenas voces para la Elección del obispillo.” Arcayos añade que el candidato tenía que “estar muy instructo” en “los responsos de las horas que se diçen en la Quaresma en los días feriales, saberlos cantar y enseñar, y lo mismo en los maytines en el offiçio ferial y en las otras horas, y espeçialmente el *Venite, Sabato Sanctae Mariae*. Y en los responsos de todas las missas que se cantan de prima y del día. Y en el responso *Ad nutum*, que se canta *Sabato Sanctae Mariae*. Y en el *offiçio de defunctis*, assí ferial como de essotro tiempo, y el verso del responso que comienza *Anime eorum*. Y en la *Gloria Laus*, el Domingo de Ramos. Y en el cantar las prosas a las missas. Que cante una lamentación.” *Libro de Sucesión de Prebendas*, vol. 1, f. 122r. En la entrada “melodía” Covarrubias se refiere al carácter elitista de esta enseñanza: “en la Santa Iglesia de Toledo ay maestro particular que enseña a los infantes de coro este primor [la melodía], porque no todos le alcançan”. Covarrubias Orozco, Sebastián de. 1674: 50r.

acercaba al predicador con las bulas del obispado y, a continuación, bajaban de las bóvedas uno o varios ángeles ocultos en un habitáculo decorado como una nube que, posado en el suelo, se abría para que coronaran al Obispillo con el bonete colorado²¹⁶.

El seiscientos contemplaría también los primeros ataques serios a la ceremonia, aunque ya se contaba con el precedente del concilio provincial de Aranda de 1473 que había condenado las “comedias, mojigangas, portentos, espectáculos y otras muchísimas diversiones deshonestas”, junto con los “versos torpes y discursos burlescos” que se hacían en los días de “San Esteban, San Juan y los Inocentes”²¹⁷. En 1518, el cabildo puso cortapisas al sermón, que debería ser pronunciado por “personas doctas y de auctoridad”²¹⁸. Debió de tener pocos efectos, porque a partir de 1535 los canónigos renovaron sus empeños en acabar con los “juegos” del Obispillo, fiando sus esperanzas en su nuevo prelado, Juan Pardo Tavera. Así se desprende de la carta de respuesta que el cardenal arzobispo escribió al cabildo el 11 de enero de 1536 desde la corte madrileña, hasta donde había llegado la “fama” del reciente Obispillo:

Acá se ha dicho que el día de los Inocentes se hizieron en esa Sancta Iglesia çiertos juegos o representaçiones de que las personas graves no quedaron con buena edificaçión, antes se ha murmurado en esta corte de vosotros y de mí. Bien creo que la cosa no passaría tan adelante como se cuenta, mas todavía es gran ynconveniente que en la prinçipal Iglesia d’España y en la cabeça donde han de tomar todas las otras exemplo se dé lugar ni ocasiòn a semejantes murmuraçiones y a que queramos dezir que la cosa no fuesse tan deshonesta como se publica. Paresçiome que os devía dar notiçia desto con semejante mensajero porque tengáis cuidado de aquí adelante de no permitir en tan sancto y glorioso templo semejantes cosas, pues el derecho canónico las tiene reprobadas y aun el Propheta dize *domum tuam, domine, decet santitudo in longitudine dierum*, y sentiría mucho si pensásedes que es authoridad de la Iglesia o del culto divino regocijar las fiestas con semejantes juegos, los quales más propiamente se han induzido y prinçipiado en aldeas y pueblos pequeños que donde ay personas de tanta prudencia y gravedad como en Toledo²¹⁹.

Por tanto, para la mentalidad de los dirigentes, las desviaciones del Obispillo empezaron a disociar la que antes era considerada una tradición inmemorial de la catedral de su patrimonio festivo aceptado. El Obispillo pasa a ser comparado con un vulgar festejo rural que no es asimilado por el concepto triunfante de cultura urbana y cortesana. Igual repugnancia sentirá por la ceremonia las normas plasmadas en Trento.

Este cambio, sancionado por las reformas queridas por Tavera, tampoco fue ajeno al influjo del erasmismo sobre algunas personalidades del cabildo. El 4 de febrero de 1538 los canónigos deliberaron sobre la continuidad, o bien los correctivos que se debían aplicar a la fiesta.²²⁰ En el debate, el deán don Felipe de Castilla aceptó sólo el disfraz y propuso “que aya Obispillo, con que no aya elección ni otra cosa alguna, más de traerle del Sagrario vestido”, postura a la que se unieron don Diego López de Ayala y el obispo Pedro del Campo si se daba la anuencia de Tavera. La oposición más fundamentada al Obispillo vino de la mano de dos humanistas. El doctor Alonso Ortiz propuso enderezar las burlas de los clerizones y acabar con la

²¹⁶ Los libros de frutos y gastos de Obra y Fábrica recogen los pagos a carpinteros y pintores para “adereçar” o “conponer” “la nuve que se haze para portar el bonete al obispo el día de sant Nycolás”. Por ejemplo, los 500 maravedíes que cobró el carpintero Castro el 30 de noviembre de 1530. ACT, OF 824: 97r.

²¹⁷ Tejada y Ramiro, Juan: *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia española. T. V, Concilios del siglo XV en adelante*. Madrid: Imprenta de Don Pedro Montero, 1855, p. 24. Existe un resumen coetáneo y en castellano de este canon conciliar en ACT, A.9.A.1.7: 2v.: “que en tanto que se fase el ofiçio diuino no se fagan en las iglesias ni en las solenydades de las mysas nueuas juegos ny representaçiones desonestas ny se digan sermones ilícitos [...] pero por esto no se defienden las representaçiones deuotas e onestas que mueuen al pueblo a deuoçiòn.” El sínodo de Alcalá de Henares de 1480 prohibió igualmente las representaciones “torpes” en los templos. Vid. Sánchez Herrero, José: *Concilios provinciales y sínodos toledanos de los siglos XIV y XV. La religiosidad cristiana del clero y el pueblo*. [Santa Cruz de Tenerife]: Universidad de La Laguna, 1976, pp. 93, 295 y 309-310.

²¹⁸ Lop Otín, M^a. José: “El cabildo catedralicio de Toledo en el siglo XV. Aspectos institucionales y sociológicos”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, p. 609.

²¹⁹ Y continúa desgranando su prohibición argumentándola en base al papel ejemplarizante de la sede toledana: “Lo que yo deseo y vosotros devéis querer, como creo que lo hazéis, es que en esa Sancta Iglesia aya tanto concierto, silencio y authoridad en çelebrar el culto divino con la deçencia que conviene, que todos los d’España y de fuera puedan tomar dichado y exemplo de honestidad y gravedad, como a Dios gracias hasta aquí se ha hecho, no dando ocasiòn a que en otras iglesias puedan authorizar los juegos o cosas desconçertadas que hizieren, con dezir que en Toledo se haze algo dello, que por pequeña ocasiòn que sea causaría gran ynconveniente.” La carta, conservada en el Archivo Histórico Nacional (Madrid), leg. 7.215, fue publicada por Moll, Jaime: “Documentos para la historia de la música de la catedral de Toledo”. *Anuario musical* 13 (1958), p. 162.

²²⁰ ACT, AC, v. 6, ff. 466v-467r.

anarquía de los Inocentes.²²¹ Por su parte, el doctor Juan de Vergara optó por que el Obispillo ganara sus distribuciones pero se eliminaran el resto de ingredientes de la fiesta.²²² Finalmente, otros canónigos se mostraron algo más complacientes. Bernardino de Alcaraz y Juan de Mariana aceptaron la elección del Obispillo e incluso el sermón “con que no aya burlas en él ni otras cosas desonestas”. Pedro Suárez de Guzmán aceptó la elección pero rechazó el sermón, la escena del correo y las coplas picantes de los seises. El único canónigo que, sorprendentemente, no veía ningún peligro en las representaciones infantiles fue Cristóbal Navarro que, quizá algo fuera de la realidad, contradujo a sus hermanos “porque no ha visto el día de sant Nicolás desconçierto ninguno”.²²³ Con un apabullante número de opositores, el resultado de la sesión fue claro:

Todos los dichos señores votaron demás de lo susodicho, *nemine discrepante*, [...] que el día de los Inocentes no aya officio ninguno ni cosa otra desonesta, más de que el officio divino se haga según que se acostumbra otros días por los socapiscoles y semaneros ordinarios²²⁴.

Restaría la confirmación del arzobispo, y Tavera no tardó en cumplir los deseos plasmados en su correspondencia con los capitulares. Por medio de una constitución del 5 de diciembre de ese año, acabó admitiendo la escenografía de la elección de los clerizones –a quienes recluyó en un tabernáculo junto a la capilla de la Virgen de la Estrella–, pero limitó su actuación (“sin que aia sermón ni correo, ny danças, ni que echen monedas, ni hagan deshonestidad alguna”). Para despojar completamente de los aspectos teatrales más irreverentes también prohibió a los beneficiados que se vistieran “fuera del hábito que se suele traer en la iglesia”, y al Obispillo que saliera “públicamente por las calles a caualllo ny a mula con música ni adereços seglares²²⁵.” Uno de los portavoces de las reformas de Tavera, Juan Bernal Díaz de Luco, en sus pautas para el sacerdote, le demandara que “no deue consentir que (aunque sea por alegría de alguna fiesta principal) se hagan en la yglesia bayles, ni danças, ni farsas deshonestas, ni se canten coplas ni cantares profanos, ni hagan otros auctos ni representaciones que no conuengan, aunque entiendan en ellos personas ecclesiásticas”.²²⁶

La puntilla a esta clase de “fiesta de fatuos”²²⁷ la daría el concilio provincial de Toledo de 1565-1566, en aplicación de los ordenamientos trentinos²²⁸. Sin embargo, ya a inicios de la década de los sesenta el cabildo dio muestras de estar imbuido de ese espíritu contrario a los espectáculos profanos, pues en diciembre de 1561 había reglamentado un sistema de comisiones –vigente para el Corpus– por el que dos canónigos debían revisar anualmente el guión de las fiestas de San Nicolás y los Inocentes²²⁹. Asimismo, el claustrero vio fortalecida su función policial en detrimento de sus primitivas competencias formativas sobre los clerizones. Para desactivar la capacidad organizativa de los clerizones más mancebos y la peligrosidad de sus tropelías, decidieron también que los muchachos que participaran fueran “de los más pequeños y más

²²¹ “El señor doctor Ortiz, que no aya obispillo, más que en caso que a Su Señoría Reverendíssima pareçe otra cosa y que le aya, que se haga su elección como se suele hazer y que se haga sermón, con tanto que lo que al Cabildo suele desir el clerizón, que son cosas de burlas, no se digan, porque mandándose al mochacho, no lo osará hazer, porque no ha visto que mochacho ninguno haga desconçierto si no es el día de los Inocentes, porque andan todos a la rebuelta y que vengan en proçesión, como se acostumbra, al coro porque con esto se guarda lo antiguo e se quita lo malo.” *Ibidem*, f. 466v.

²²² “...que su pareçer es que no aya elección ni otra cosa ni correos, más de que el obispillo se esté en el Coro y resida en el coro y gana sus distribuciones, y al officio divino se haga como los otros días.” *Idem*.

²²³ *Idem*.

²²⁴ *Ibidem*, f. 467r.

²²⁵ *Constitución del obispillo*. 1538, ACT, Secretaría Capitular I, lib. 9: 25v-26r.

²²⁶ Díaz de Luco, Juan Bernal: *Auiso de curas muy prouechoso para todos los q[ue] exercitan el officio de curar ánimas*. Alcalá de Henares: Joan de Brocar, 1543, h. 63r. El autor dedica precisamente la obra al arzobispo Tavera y justifica su escritura por las directrices del sínodo que convocó en Toledo en 1536. Vid. el “Prólogo”.

²²⁷ Fernández Vallejo, Felipe A.: *op. cit.* 1785, p. 591. También esta designación en Flórez y Méndez: *op. cit. ca.* 1753, ff. 32r-v: “Antigüamente en las Yglesias de Francia se celebraba una Fiesta que se llamaba la *Festum Fatuorum*, y era la que oy llamamos de los Inocentes.”

²²⁸ Kamen, Henry ha relacionado la eliminación del obispillo con los objetivos de la reforma católica, si bien pone en duda la aplicación efectiva de las normativas: “La historia del obispillo ilustra el proceso de cambio litúrgico traído por la Contrarreforma, y la firme decisión del clero postridentino de imponer un respeto por su estatus que las prácticas medievales parecían negar; pero hubo límites en la eficacia del cambio, y la práctica persistió durante mucho tiempo todavía.” *Op. cit.* 1998, p. 92. Cf. Concilio Provincial de Toledo (1565-1566), Cristóbal de Rojas y Sandoval, obispo de Córdoba: *Actiones Concilii Prouincialis Toletani in eiusdem vrbis templo cathedralis ecclesiae assumptioni Deiparae virginis Mariae consecrato celebratae, sub ... Pio quarto & Pio quinto*, Burgis: apud Philippum Juntam, 1566; Sínodo de Toledo (1566), Gómez Tello Girón, gobernador del arzobispado: *Constituciones Synodales del Arçobispado de Toledo hechas por los prelados passados*, En Toledo: en casa de Iuan de Ayala, 1568.

²²⁹ La censura impulsada por el concilio de Trento afectaría también a las fiestas de Navidad, Epifanía y al Corpus Cristi.

modestos²³⁰”. El decreto 21 de la sesión segunda del concilio de 1566 procribiría “el torpe abuso de la elección finjida y pueril del Obispillo”, así como “aquel torpe abuso por el que en el día de Inocentes se acostumbraba a dar en público, dentro de la iglesia, juegos escénicos, con gran ignominia del orden eclesiástico²³¹”.

Dos años después, Bernardino de Sandoval, maestrescuela de la catedral, se congratulaba de la prohibición y recapitulaba los excesos carnavalescos del Obispillo, que por entonces consideraba cosa del pasado:

Y aunque la ceremonia y representación que se hazía el día de sant Nicolás de vn niño con hábito episcopal a quien traía vna nuue el bonete, en memoria de las antiguas elecciones que se hazían por inspiración del Spíritu Sancto, tuuo principio piadoso, pero no se deue permitir, porque parece que resulta della escarnio y vilipendio de la dignidad episcopal, y porque los niños y clerizones representándola toman ocasión de hazer cosas indecentes y deshonestas, y offéndese Dios de que el pueblo que se junta en los templos, vea cosas que prouoquen a risas, y a los niños no se les deue dar licencia para que se descompongan haziendo esta representación y juegos, y en el choro mientras se dize el officio diuino es cosa muy absurda consertirles hagan ruydo y estruendo dando bozes, cantando descompuestamente y haziendo gestos con el cuerpo²³².

En su visión, la ortodoxia de los conciliares toledanos suponía una vuelta saludable a la observancia de los Padres de la Iglesia, que habían desaconsejado estas manifestaciones más populares que religiosas en el mismo corazón de la liturgia.

En definitiva, la fisura provocada por Trento en la fiesta de San Nicolás supuso la desaparición de la elección, que era precisamente la ceremonia con mayores valores teatrales y musicales. En el inventario del ajuar catedralicio realizado en 1580, en tiempo del arzobispo Gaspar de Quiroga, se apolillaban una serie de capas utilizadas “quando era elegido el Obispillo” y hasta “treinta y quatro capas de los niños uiejas y hechas pedaços todas”, que vestían los clerizones en la elección²³³.

Los ceremoniales del siglo XVII dan cuenta del expurgo de la fiesta del calendario litúrgico catedralicio. Arcayos habla del Obispillo con un afán más erudito que descriptivo, mientras que el bachiller Diego Díaz de Barona, sochantre, certifica que en torno a 1696, cuando escribe su manual, los niños habían perdido protagonismo en el desarrollo de la liturgia de San Nicolás, Santa Lucía, San Esteban, San Juan y los Inocentes. Continuaban siendo fiestas de seis capas, pero el regimiento del coro y las procesiones eran competencia de los beneficiados y el *Deposuit potentes* se entonaba la víspera de los Inocentes sin ninguna representación de inversión²³⁴. Al igual que ocurrió con las farsas de Nochebuena, que acabaron siendo sustituidas por villancicos a partir de 1557, la eliminación de las ceremonias infantiles y juveniles del Obispillo y su ciclo en 1566 permitió la entrada de formas celebrativas en la misa presididas por el villancico. Estas canciones profanas, interpretadas por los niños de coro, podían llegar a tener también un

²³⁰ ACT, AC, vol. 11, f. 313r [Martes 30 de diciembre de 1561]. Ese año se observa que el secretario capitular anotó con celo todas las admisiones de niños para clerizones, lo cual denota el interés especial del cabildo por poner orden en este aspecto. En 1557 se había decidido sobre la ilegalidad de la reelección del clerizón que ya había sido obispillo y se puso coto a los “clerizones grandes” que, a pesar de no residir en la catedral ni asistir al culto durante el año, se presentaban a votar a su obispillo para después divertirse con él en sus comilonas. *Constitución sobre la elección del obispillo*, en ACT, AC, vol. 10, f. 203v [Viernes 19 de noviembre de 1557].

²³¹ Tejada y Ramiro, Juan: *op. cit.* 1855, p. 237. Ed. también por Fernández Collado, Ángel: *Concilios toledanos postridentinos*. Toledo: Diputación Provincial, 1996, pp. 135-136.

²³² Y continuaba: “Porque cantándose a Dios loores diuinos déuese tener summo silencio y atención, la qual no se puede tener haziendo los niños ruydo, y muchas vezes los que assisten a dezir y cantar el officio diuino, se diuertirán en risas y en palabras vanas, y desta manera dexarán alguna vez parte notable del officio, lo qual no puede ser sin graue peccado [...]” Sandoval, Bernardino de: *Tratado del officio eclesiástico canónico*. Impreso en Toledo: por Francisco de Guzmán, 1568, p. 118. Se trata del “Cap. IX. De que en las yglesias no se deue hazer el juego de los Innocentes, y que las representaciones de cosas pías y sanctas se pueden hazer en ellas. Trátase de las representaciones que se hazen en la fiesta del sancto Sacramento.”

²³³ Quiroga, Gaspar de: *Inventario contenido en el Libro de la Visita que hizo el Illustrísimo señor don Gaspar de Quiroga*. Toledo, 1580. ACT, Inventario nº 28, Secretaría Capitular I, lib. 24, ff. 130r, 135r y 407. Por ejemplo, las “doze capas de Obispillos de diferentes sedas e colores hechas andrajos, y las quatro dellas parece que tienen oro y se podrán quemar”, *Ibidem*, f. 151v. Algunas eran remedos extravagantes de la capa episcopal, como la gran pieza de damasco blanco sembrada de “vnas paxarillas azules e coloradas”. *Ibidem*, f. 167r.

²³⁴ Díaz de Barona, Diego: Oficio de sochantre de la Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Españas, con las fiestas movibles y solemnidades que se celebran en todo el año, dando principio por las fiestas que son conforme al Breviario Romano. Ca. 1696, BCT, 23-25, ff. 173, 177 y 188-189. Barona fue electo socapiscoposol en 1671 y luego fue promovido a la sochantría en 1673.

significado burlesco²³⁵. Acaso la única reliquia de “fiestas de locos”, documentada a mediados del s. XVIII, consistía en que durante la víspera de los Inocentes, los beneficiados de las sillas altas del coro descendían hasta la posición de los caperos para simular sin “disonancia” el robo de sus capas pluviales²³⁶. Otra forma de expolio de vestiduras litúrgicas es la que describe el clérigo sevillano Andrés Saa en su visita a la catedral en 1736, ésta con intervención de los seises que al *Deposuit* “hacían fiesta de Carnestolendas con el Prelado quitándole la birreta”²³⁷. Pero entonces la diversión de los clerizones y seises era muy vigilada por el deán. Según los acuerdos capitulares del siglo XVIII, en los Inocentes y su octava los colegiales y los seises llevaban la voz principal de los cantos litúrgicos y aniversarios, lo cual aprovechaban para omisiones intencionadas y equívocos o, sencillamente, para hacerlo sin “la pausa que corresponde”, desatendiendo las órdenes del sochantre y el maestro de melodía. Esto dio lugar a continuos mandatos capitulares²³⁸ que culminaron en 1768 con un reconocimiento de la tradición, siempre que los niños estuvieran bajo el control del sochantre:

Y habiéndose conferenciado largamente atendida la antigüedad y constante práctica de esta Santa Iglesia, y aun de las más, de que en semejante día sean los Niños los que manden los Oficios, y que si algún exceso hay en la aceleración, es remediable con que el Señor Deán o Presidente haga observar lo que para el mismo fin están mandado, de que rijan los Sochantres del Coro, encargando la correspondiente pausa, y que en lo demás se observe la práctica, celando en todo el Señor Deán o Presidente ²³⁹.

Parece que a lo largo del setecientos “la función o ceremonia del Obispillo” se trasladó al Colegio de los Infantes, un establecimiento educativo dependiente del cabildo, donde sobrevivió incólume hasta 1718²⁴⁰. Ese año el visitador de los colegiales, Andrés Murillo, denunció ante el cabildo la “notable inquietud y disensión” que provocaba el largo asueto que los muchachos disfrutaban desde San Nicolás a los Inocentes, días en que cesaba el estudio y despilfarraban mucho dinero en sus caprichos y paseos, yendo siempre “de corto”. Criticaba también el hecho de que la ceremonia de la elección del Obispillo se había convertido en una forma de prestigiar a los padres del alumno electo, por lo general notables de Toledo, a través del dispendio de moneda, que se añadía a los 120 reales que recibían por tradición del Colegio. Por seguir siendo una fuente de desorden, el cabildo resolvió limitar los actos del Obispillo al día de San Nicolás y su víspera, considerando más utilitario que las “vacaciones” se emplearan en el estudio²⁴¹. Los ataques al Obispillo se repiten en 1724 y 1752, año en que salía elegido de los cuatro colegiales más veteranos. A partir de 1805, y hasta bien entrado el siglo XX, la “función” quedaría circunscrita al 6 de diciembre y el dinero destinado a la misma se reduciría drásticamente²⁴².

²³⁵ Así se desprende Memorial del estilo que se a de guardar en esta sancta Yglesia de Toledo, en todas las fiestas de el año que se çelebran con solemnidad de canto de órgano, aprobado por el cabildo en 1604 a través de su secretario Antonio del Águila. En los días de San Esteban, San Juan Apóstol y la Circuncisión había “villancico de letra propia de la fiesta”. ACT, V.2.B.2.4, f. 16r.

²³⁶ Flórez y Méndez: *op. cit.* Ca. 1753, ff. 31v-33r. El rito lo relaciona con la tradición del sacrilegio cometido por el arzobispo Sisberto que fue depuesto por su atrevimiento al vestirse la casulla de San Ildefonso.

²³⁷ Ms. cit. por Rosa y López, Simón de la: *Los seises de la Catedral de Sevilla. Ensayo de investigación histórica*. Sevilla: Francisco de P. Díaz, 1904, p. 49.

²³⁸ ACT, AC: v. 65, f. 49r [viernes 2 de diciembre de 1740]; v. 67, f. 340r [viernes 7 de febrero de 1749]; v. 68, f. 218v [viernes 8 de enero de 1751]; y v. 69, f. 199r [viernes 5 de enero de 1753].

²³⁹ *Ibidem*, v. 78, f. 67r [viernes 2 de diciembre de 1768]. Pese a las turbulencias políticas del primer cuarto del siglo XIX, el cabildo hizo un esfuerzo por que la liturgia de los Inocentes sobreviviera. Así se desprende del acuerdo de 1822: “se hizo presente que en atención a haber pocos Colegiales y hallarse escusados algunos Salmistas por lo cual no podría hacerse la ceremonia de Inocentes como en otros años, se sirviese S. I. determinar lo que fuere de su agrado; y a fin de no interrumpir dicha ceremonia, acordó el Cabildo que continúe cuidándose de que en lo posible y guardándose el decoro debido, se ejecute todo con la circunspección y modestia que corresponde.” *Ibidem*, vol. 99, f. 286v [jueves 26 de diciembre de 1822].

²⁴⁰ Expulsadas de las iglesias, las “fiestas de locos” tendrían una evolución particular en el mundo escolar. Layna Ranz, Francisco: “Ceremonias burlescas estudiantiles (siglos XVI y XVII): 1. Gallos”. *Criticón* 52 (1991), pp. 141-162.

²⁴¹ “Sobre la ceremonia del Obispillo y cierta mojiganga en la noche del Corpus que se quita”. ACT, AC, vol. 55, ff. 421r-423r [viernes 11 de noviembre de 1718].

²⁴² López Gómez, Juan Estanislao: *El colegio de Infantes de Toledo en la edad moderna, 1552-1808*. Toledo: J. E. López Gómez, 2007, pp. 406 y 408.

II. 2. Ceremonias espectaculares de los maitines de Navidad

II.2.1. De la farsa al villancico

Avanzando en el tiempo litúrgico, el oficio de maitines de Navidad, en la noche del 24 de diciembre, incubó a lo largo del siglo XV, si no antes, diversas expresiones teatrales que la documentación denomina “juego”, “invención”, “farsa”, “entremés” o “representación”. Eran obras de tema pastoril, y representadas por clérigos y monaguillos en el interior del coro menor. En la catedral estas representaciones también tenían lugar en los maitines de la noche de Reyes. No hay que pasar por alto el hecho de que fueran los maitines una hora privilegiada para experimentos dramáticos y novedades litúrgicas, pues entre los tres principios que regían el cabildo se contaba la estricta observancia de esta parte del oficio divino, “según la tradición de los antiguos²⁴³”.

Los dramas de Navidad dominaron el primer teatro castellano de tipo religioso antes de ser destronados en la segunda mitad del siglo XVI por el auto sacramental ligado al Corpus²⁴⁴. A pesar de que su materia giraba también en torno a la celebración del nacimiento del Mesías, no habría que confundir estas formas teatrales de componente jocoso –y basadas en el Evangelio (Lucas 2, 7-20)– con la ceremonia de los Pastores, reliquia vulgarizada de un primitivo *Officium Pastorum*, que en la catedral de Toledo sucedía en el inmediato oficio de laudes de la madrugada de Navidad. Si la ceremonia de laudes situaba la acción en la vuelta de los pastores después de la adoración y en la proclamación de la Buena Nueva, el teatro de maitines concentró su interés en los episodios anteriores: el anuncio del ángel, el camino hacia el pesebre y las ofrendas al Niño. El *Officium Pastorum* implantado en la catedral –hipotéticamente en el siglo XIII– influyó a través de su evolución (el oficio pastoril romance de laudes) en ciertos aspectos de este teatro navideño de maitines que eclosiona en el siglo XV.

A diferencia de los Pastores de laudes, las farsas de Nochebuena se enmarcan más bien en una corriente de teatro popular vernáculo que entronca con expresiones dramáticas del júbilo navideño surgidas del franciscanismo. No en vano, la influencia de los conventos franciscanos en el modo de celebrar la Navidad en las catedrales supuso la inserción de canciones e ingenios escenográficos en los maitines que, con el tiempo, fueron expulsados de las horas en forma de obras teatrales²⁴⁵.

El manual de Alfonso de Valladolid, fechable a mediados del siglo XV, es la fuente más antigua de la presencia de esta manifestación de teatro navideño en la catedral. El canónigo contrapone, de hecho, dos tipos de piezas que se interpretaban “en medio del coro” durante “los divinales officios”. Las primeras corresponden probablemente a lo que Pérez Priego denomina “pastoriles razones prouocantes a risa”, en otras palabras, representaciones farsescas en las cuales la exégesis del misterio de la Navidad es sólo el telón de fondo de coloquios y disputas procaces entre tipos pastoriles en el papel de graciosos y rústicos²⁴⁶.

²⁴³ El cabildo “ha de procurar con muchas ueras que no se altere la hora de dezir maytines, porque aquella hora tuuo por bien la Reyna de los Angeles Nuestra Señora de bajar a esta Santa Yglesia con la casulla que trajo de los thesoros de su Hijo Jesu Christo Señor Nuestro, y la dio a sant Illefonso nuestro gran patrón y Arçobispo, hechándose la con sus benditas manos con que quedó también remunerado el sancto y este sancto templo tan engrandecido y ilustrado para loa de Dios y de su benditissima madre”. Era la tercera advertencia a los capitulares que copiaba a inicios del siglo XVII en Carvajal, Pedro de, Alonso de Torres Carvajal y Gabriel Pacheco: *op. cit.* ACT, Secretaría Capitular I, Ceremonial 8, ff. 12r-v.

²⁴⁴ Pérez Priego, Miguel Ángel: “Esquemas representacionales en el teatro de Navidad castellano”. En Sirera, Josep Lluís Sirera (ed.): *Estudios sobre teatro medieval*, Universitat de València (Colección Parnaseo; 9), 2008, p. 155.

²⁴⁵ “La vivísima tradición franciscana también pudo contribuir a humanizar la fiesta navideña en otros ámbitos, como los catedralicios, inundando de sus presupuestos técnicos y simbólicos la vieja liturgia [...] lo que San Francisco y luego sus hermanos de orden hicieron es interpolar en el curso de un oficio litúrgico de tipo monástico tanto elementos iconográficos o escenográficos cuanto líricos.” Cátedra García, Pedro Manuel: *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media. Estudios sobre prácticas culturales y literarias*. Madrid: Gredos, 2005, p. 381. Fernández Vallejo ilustra las prohibiciones del siglo XVII para hacer teatro en las iglesias con un valioso testimonio de la presencia de representaciones navideñas en los conventos femeninos franciscanos de Toledo. Según éste, el 3 de diciembre de 1653 el Consejo de la Gobernación del arzobispado negó a las monjas de Santa Isabel la celebración de su habitual montaje de Navidad. En su ms. de 1785, f. 627. Esta práctica de hacer autos navideños concuerda con los testimonios del s. XVII aportados por los relatos de viajeros que visitaron otras ciudades como Valladolid. El portugués Tomé Pinheiro da Veiga narra cómo en la Epifanía de 1605, las franciscanas de Jesús y María hicieron una “comedia” en la que dos madres eran elegidas y se disfrazaban de rey y reina haciendo muchas “travesuras” y “requebrándose como jaques”. Alonso Cortés, Narciso (ed.): *Fastiginia ó Fastos Geniales*. Valladolid: Colegio de Santiago, 1916, p. 161. François de Berthaut, testigo de los maitines en el convento de franciscanos en 1659, quedó pasmado con la “multitud de frailes con disfraces tan ridículos como los de los días de carnaval de París”, que bailaban alocadamente las imágenes de la Virgen, San José, y el Niño en su cuna; la mascarada finalizaba mientras se celebraba la misa del Gallo, cuando un fraile enmascarado y acompañado de su guitarra cantaba “un villancico de una mula que coceaba”, enardeciendo a la masa de fieles, que voceaban “Victor” al final de cada estribillo. García Mercadal, José (ed.): *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1999, vol. 3, pp. 459-460.

²⁴⁶ Para un análisis de la comicidad en los personajes y ambientes del teatro religioso, vid. Hess, Rainer: *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana (siglos XV y XVI)*. Madrid: Gredos, 1976. Y Hermenegildo, Alfredo: *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*. Palma de Mallorca: Olañeta, 1995.

Cristóbal Alfonso reprochaba la costumbre de representar en el coro unas bodas entre la zagala “Yustilla” y un “neçio pastor”, que atestaban el coro de fieles, si bien distraían de la verdadera devoción²⁴⁷. El tema del desposorio de burlas entre rústicos tuvo continuidad en el mundo festivo de Toledo de la segunda mitad del siglo XVI, pues Horozco rotula con el término “entremés” la representación de una “boda de aldea a fuer de la Montaña de Ábila” que salió por la ciudad en las alegrías de 1555 por la conversión de Inglaterra²⁴⁸.

Lo que para el canónigo eran “chufas y escarnyos” competía con un drama fiel a los intereses de los franciscanos, en el sentido de la actualización del acontecimiento redentor, “que podrías faser onestamente e con deuoción e con honestos e deuotos dichos, asý de pastores como de todos los otros”. En esta línea de teatro serio pensado para la contemplación se encuentra la *Representación del Nasçimiento de Nuestro Señor*, obra del corregidor de Toledo Gómez Manrique²⁴⁹. Cristóbal Alfonso lo describía del siguiente modo:

Que fállase por las escripturas que el bienaventurado señor Sant Francisco con deuoción fasía esta rememrança de nuestro Saluador del su sagrado nasçimiento, pero es de creer que lo fasía con mucha deuoción e esto no lo fasía cada año pero quería que mejor sería no faser nada de la tal rememrança e faserse lo susoescripto de sus diuynales ofiçios como están hordenados por la Santa Madre Yglesia que non faser tales rememranças syn deuoción, que se tornan antes en vituperio de la Santa Yglesia y deservycio de Dios²⁵⁰.

Es de imaginar que estas representaciones se entremezclaban con las nueve lecciones que componían los tres nocturnos del oficio de maitines. En 1559 se habla claramente de “la representación de la noche de Navidad, a los maytines²⁵¹.” Cátedra entiende que este teatro romance es “una derivación del entramado poético paralelo a la liturgia”, es decir, de la poesía cancioneril que aderezaba los oficios desde época medieval²⁵². Esta misma hipótesis, que contempla un camino de la lírica al drama, ha sido manejada por Stern²⁵³.

Los libros contables corroboran la existencia de estas “representaciones de los pastores” en el siglo XV, algunas de ellas organizadas entre 1454 y 1468 por el conocido racionero Alfonso Martínez de Madrid, arcipreste de Talavera²⁵⁴. La denominación de “representación” alude a su temática religiosa, y al recurso usual a la alegoría. Por su parte, el título de “farsa” caracterizaba piezas misceláneas y más rudimentarias que

²⁴⁷ “De los desposorios suçios y palabras torpes y dichos muy feos y risas y escarnyos abomynables que se façen en el coro en esta sacratísima fiesta por los tales desposorios.” ACT, I.3.C.2.2: 45r-v. Las posibilidades satíricas del personaje de Justilla son evidentes, desde una connotación sexual hasta política. El toledano Sebastián de Horozco, que compuso precisamente varias “canciones” para la Navidad, recoge en su *Cancionero* el proverbial sentido impúdico del “virgo de Justilla | que se le fue en gostaduras”. Horozco, Sebastián de: *Cancionero*. Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1874, pp. 97-98. La *Vita Christi* del franciscano fray Íñigo de Mendoza (1467-1468) contiene unas “coplas pastoriles” que abordan el ciclo de la Natividad y algunos autores sitúan a medio camino entre la poesía y el teatro. En una de ellas se utiliza la imagen de la perra Justilla y del pastor Mingo Revulgo para referirse a la inoperancia de la “justicia” en la Castilla de la época. Foulché-Delbosc, Raymond (ed.): *Cancionero castellano del siglo XV*. Madrid: Casa Editorial Bailly-Baillié, 1912, p. 26. Stern, Charlotte apunta a esta obra de Mendoza como inventora del tipo de pastores de habla y maneras toscas cuyo atractivo popular tenía evidentes fines catequéticos: “Fray Íñigo de Mendoza and Medieval Dramatic Ritual”. *Hispanic Review*. 33 (1965), 197-245. Para la consideración de las coplas de Mendoza como un “auto pastoril”, vid. Álvarez Pellitero, Ana M^a: “Pervivencias e innovaciones en el tránsito del teatro religioso medieval al del primer renacimiento”. En Rodríguez Cuadros, Evangelina: *Cultura y representación en la Edad Media*, Valencia: Generalidad de Valencia [etc.], 1994, pp. 90-91.

²⁴⁸ Horozco, Sebastián de. y Jack Weiner (ed.): *Relaciones históricas toledanas*: Toledo: I.P.I.E.T., 1981, pp. 130-131. El afán por la mofa representable del “otro”, fuese rústico o extranjero, está presente también en las fiestas de la Virgen de Agosto; por ejemplo, en 1556, se simuló una boda de negros; y en 1585, ocho serranos y ochos amerindios danzaron al son de vihuelas de arco, cítaras, laudes y guitarras, en un montaje de Diego de la Ostia. OF, *Libramientos*. Las letras de los villancicos de Nochebuena harán acopio de estos temas risibles.

²⁴⁹ Una perspectiva estructuralista que ve una en la pieza una división ternaria en seis escenas, como un fósil del “elemento estructural más sencillo de la liturgia”, el *Officium pastorum*, en Sieber, Henry: “Dramatic Symmetry in Gómez Manrique’s *La representación del Nacimiento de Nuestro Señor*”. *Hispanic Review* 33 (1965), p. 128.

²⁵⁰ “De la fiesta que el bienaventurado Sant Francisco façía de la rememrança del nasçimiento de Nuestro Saluador.” ACT, I.3.C.2.2, f. 45v.

²⁵¹ ACT, OF 854, f. 45v.

²⁵² Así lo atestigua la representación en maitines de los tres autos de Jorge de Montemayor “a cada nocturno vn auto” o de las tres églogas navideñas de Juan del Encina, en el palacio de Alba de Tormes donde los duques “estaban oyendo maitines” [Cotarelo y Mori, Emilio: *Juan del Encina y los orígenes del teatro español*. Madrid, 1901, p. 42]. Díez Borque, José María: *Los géneros dramáticos en el siglo XVI. El teatro hasta Lope de Vega*, Madrid: Taurus, 1987, pp. 25 y 57, y Cátedra: *op. cit.* 2005, p. 403.

²⁵³ Stern, Charlotte: “The Genesis of the Spanish Pastoral: from Lyric to Drama”. *Kentucky Romance Quarterly* 25 (1978), pp. 414-434.

²⁵⁴ En 1457, en ACT, OF 943, f. 123v.; o en 1470, en ACT, OF 1.059, f. 37v. Centrado en los matices del género teatral pastoril, vid. Álvarez Pellitero, A. M^a: “Indicios de un auto de pastores en el siglo XV”. En *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*. Salamanca: Universidad, 1994, pp. 91-116.

el auto²⁵⁵ en las cuales, sin descartar la catequesis, “la presencia de lo próximo real, procaz, burlesco, corpóreo puede llegar a notables excesos²⁵⁶.” Un ejemplo comparable del corpus literario sería la farsa de Navidad de Lucas Fernández.

Las farsas navideñas debieron de seguir representándose con altibajos alrededor del cambio de siglo. Las fuentes normativas de ámbito diocesano informan de que esta forma de teatro se practicaba habitualmente en las iglesias, junto con un variopinto catálogo teatral no exento de desviaciones. Así eran reprendidas en un edicto de 1515 del canónigo Francisco de Herrera, vicario general por Cisneros:

...por quanto soy ynformado que en algunas partes e lugares e yglesias e monasterios e otros lugares donde se hazen abtos de rrepresentación, asý *del Nacimiento de nuestro Redentor e Salvador Ieshu Christo* e de su sagrado Pasyón e otras rrepresentaciones de otros abtos de devociones, por se fazer por personas syn letras e ynorantes, fazen e conponen muchas e diversas coplas e ystorias en que se ponen e yngieren muchos e diversos errores concernientes a nuestra santa fee católica, e por vestirse como se visten los que hazen tales abtos e rrepresentaciones de diversas vestiduras mudando sus propios gestos e cara e faciones con máxcaras e caraturas e otras pinturas negras e de otros colores, se divierten a fazer e cometer e perpetrar muchos e diversos delitos e cosas de desonestidad ²⁵⁷.

Sin embargo, la documentación de la Obra y Fábrica de la catedral no aporta datos claros hasta los años veinte, curiosamente cuando tras las Comunidades, el orden imperial impone en Toledo una situación más estable. Es entonces cuando aparecen los primeros “autores” en la nómina de “peregrinos entendimientos”²⁵⁸ vinculados a la catedral que van a configurar y llevar a su esplendor el teatro religioso navideño –mientras fue lícito–, eucarístico –de la farsa al auto sacramental–, y asuncionista. Los primeros son Bautista de Valdivieso y Juan Correa, directores al servicio del cabildo, a quienes el clavero remuneró por “una farsa la Navidad en la noche que hizieron” en el año 1525²⁵⁹. En los comienzos de los treinta es Valdivieso quien capitaliza la organización de la escenografía y vestuario de los clerizones, seises y clérigos que participan en las representaciones del “Santo Naçimiento”²⁶⁰ y en las farsas natales.²⁶¹ Ocasionalmente las farsas incluían “chançonetas” interpretadas por los seises, que eran caracterizados de pastores con sayos, caperuzas y pelucas²⁶². Según la definición de Covarrubias, las chanzonetas eran “los villancicos que se cantan las noches de Naudidad en las Iglesias en lengua vulgar, con cierto género de música alegre y regocijada”²⁶³ y, al igual que en la lírica popular, tendrían como función clausurar la representación, quizá acompañando el canto con la danza, para imprimir mayor alegría al acontecimiento que se celebraba²⁶⁴. El atractivo de estas funciones era tal que convocaba un público numeroso en los aledaños del coro, sin distinción de sexos, hecho que condujo a una primera ordenanza del Cabildo, que también incidía en la erradicación de los excesos cómicos. Así, el 5 de diciembre de 1536 los canónigos “mandaron que se haga la noche de Nabidad la farsa según se acostumbra, que sea honesta y breve, e que no entren mugeres de ninguna calidad en las tribunillas ni ençima del coro”²⁶⁵.

²⁵⁵ Covarrubias equipara la farsa con una comedia de poco “artificio”, aunque su peculiaridad reside en que mezcla “muchas cosas diuersas, fuera del argumento principal, por recrear y diuertir el auditorio”. *Op. cit. Parte segunda*, f. 5v.

²⁵⁶ Díez Borque: *op. cit.* 1987, p. 40.

²⁵⁷ Editando el doc. sin sign. del Archivo Diocesano de Toledo, Meseguer Fernández, Juan: “Edicto cuaresmal del Cardenal Cisneros”. *Toletum. Boletín de la R.A.B.A.C.H.T.* 61/11 (1981), p. 417.

²⁵⁸ Son “los famosos autores que le han ilustrado [el oficio dramático] y puesto en el punto que agora vemos han sido todos naturales de Toledo” de que habla Rojas Villandrando, Agustín de y Jean Pierre Ressot (ed.): *El viaje entretenido*. Madrid: Castalia, 1972, p. 284.

²⁵⁹ ACT, OF 820, f. 110r.

²⁶⁰ Sus percepciones económicas fueron ascendiendo, lo cual quizá sea el espejo de su estrella: “en veynte nueve días de diziembre [de 1530] di çédula que diesen a Babtista myll e quinientos maravedies por vna representación del nascimiento que él e otro çinco hizieron la noche de Nabidad.” ACT, OF 824, f. 97v. La representación del Nacimiento se repite en 1531. ACT, OF 825, f. 88.

²⁶¹ La Nochebuena de 1532 se festejó con una farsa: “En tres días de enero de 1533 años di çédula que diesen a Babtista de Valdivieso myll e quinientos maravedies que ovo de aver por farça que se hizo en el coro la noche de Nabidad.” ACT, OF 826, f. 94r.

²⁶² Como en 1534, año en que Valdivieso cobró por el vestuario y salarios de la farsa un total de 2.361 maravedies. ACT, OF 828, f. 86v.

²⁶³ Covarrubias, Sebastián de: *op. cit. Parte primera*. f. 197r.

²⁶⁴ En 1548 Alonso de Madrid vistió de pastores a los seises que cantaron las “chanzonetas”. Para ello alquiló sayos marrones, jubones de colores, borceguies, pelucas y barbas postizas. O.F., *Libramientos*.

²⁶⁵ ACT, AC, vol. 5, f. 240v [martes 5 de diciembre de 1536].

El año 1537 sería la última ocasión en que se organizaron farsas en Nochebuena sin ser cuestionadas por el Cabildo²⁶⁶. Si el 31 de diciembre los canónigos pagaban una apreciable cantidad a Juan Correa por la farsa que montó dentro del coro, sólo dos días después determinaban vedar definitivamente esta práctica teatral. El acuerdo se escudaba en que la inclusión de los representantes en el coro al tiempo que se oficiaban los maitines era contraproducente para su desarrollo, y criticaba la afluencia de gentes, sobre todo mujeres, que ocupaban las tribunillas del coro más deseosas de diversión que de devoción.²⁶⁷ Que la agresión al teatro navideño no era algo puntual y extraordinario, sino fruto de un movimiento más amplio que pretendía limpiar la liturgia de elementos populares, lo prueba el hecho de que ese mismo día el Cabildo escribió al cardenal Tavera para pedirle opinión sobre la fiesta del Obispillo, tratada anteriormente²⁶⁸. La prohibición de diciembre de 1538 no debió de hacerse efectiva, pues todavía se continuaron ejecutando “representaciones” y chanzonetas que en los cuarenta eran dirigidas por Juan Correa y nuevos autores como Francisco de Villarreal y Alonso de Madrid. Con todo, la tenaza se fue estrechando, puesto que el 15 de diciembre de 1540 el Cabildo comisionó al obispo de Útica Pedro del Campo y al protonotario Antonio de León para que celaran la decencia de las canciones que se debían interpretar²⁶⁹.

En la década de los cincuenta saltan a escena los representantes Alonso de Palomeque y Alonso de Herrera y comienza a utilizarse el término “entremés” para referirse al teatro navideño que formaba parte de los nocturnos del oficio. Asimismo, se advierten atisbos de profesionalización de este teatro de maitines. En los pagos de “la representación de los entremeses de la noche de Navidad” de 1555, Palomeque, Madrid y Herrera son asentados como “representates”. La partida correspondiente a su trabajo no incluía a “los criados de la Iglesia” que actuaron con ellos y su grupo, hecho que denota su especialización fuera de la órbita clerical de la catedral. El ejemplo de los entremeses de 1555 indica que los Alonsos se comportan ya como verdaderos “autores” que se responsabilizan de alquilar vestidos de seda, de idear una escenografía para la que contratan al pintor capitular Becerra, y de la ambientación musical de la obra con atabaleros²⁷⁰.

En 1557, cuando esta práctica teatral alcanza su momento álgido y los autores que están innovando en el género del auto sacramental se entregan con igual ahínco a la creación de farsas y entremeses, el Cabildo decide taxativamente extirparla de los oficios de Nochebuena. Desde entonces sólo se permitirá el canto de villancicos “y otras cosas que los cantores podrán hacer sin máscara y sin quitarse los sobrepellizes”. Al mismo tiempo, el Cabildo prohibía que las danzas entraran en el coro en la víspera de Navidad y, con un alcance más amplio, impedía la entrada de laicos en todas las fiestas solemizadas con “juegos y representaciones”.²⁷¹ A pesar de todo, las “fiestas” de Nochebuena, a buen seguro teatrales, se mantuvieron aún algunos años y corrieron una suerte pareja a la de la representación del Obispillo. En 1559 el clérigo Antón Guerra llevó al coro varios “juegos” y una “ynvinçión”, y Alonso de Cisneros y Melchor de Herrera fueron gratificados con tres ducados por “el ensayar y representar sus dichos”²⁷². Todavía en la Navidad de 1571, al hilo de las celebraciones por la victoria de Lepanto y el parto de la reina Ana, el dramaturgo Alonso de Cisneros suministró los aderezos necesarios para una “fiesta”²⁷³.

Lo que se salvó de 1557, los villancicos, habían estado presentes en los maitines desde el siglo XV y serían habituales hasta el siglo XIX. Se trata de composiciones musicales de circunstancias y de fuerte sabor popular cuyas letras se caracterizan por utilizar, a diferencia del motete, el romance. Ambos aspectos actuarían como un poderoso imán para los fieles. Su puesta en escena polifónica, mezclada con el oficio latino, y la inclusión de los denominados “diálogos” en sus coplas les conferían además cierto sentido dramático²⁷⁴. Su complejidad expresiva aumenta si se tiene en cuenta que, en ocasiones, combinaba

²⁶⁶ “que diese a Juan Correa quatro mill e quatrocientos e ochenta e çinco maravedies, los cuales huvo de aver los 2.235 del gasto que hizo en vna farça que se representó en el coro la noche de Navidad, y los 2.250 para él y sus conpañeros que representaron la dicha farça”. ACT, OF 831, f. 93r.

²⁶⁷ ACT, AC, vol. 6, f. 51v [miércoles 2 de enero de 1538].

²⁶⁸ *Ibidem*, f. 52r.

²⁶⁹ ACT, AC, v. 6, f. 191r [miércoles 15 de diciembre de 1540].

²⁷⁰ ACT, OF 850, f. 151r. También fueron pagados por “el lienço para los capirotos de los seys doctores”, lo que quizá sea indicio de que la materia del entremés fue la disputa del Niño Jesús con los doctores en el templo (Lucas 2, 41-52).

²⁷¹ ACT, AC, vol. 10, f. 201r [sábado 6 de noviembre de 1557].

²⁷² ACT, OF 854, ff. 145v-146r. Alonso de Herrera estuvo al cargo de los vestidos y atrezo.

²⁷³ ACT, OF 8, f. 128r.

²⁷⁴ Para Catedra, la inclusión de este tipo de lírica romance hizo que el teatro se hiciera un huego ya en maitines “sin esperar a laudes”, en un oficio que se decía poco teatral por su carácter profético: *Op. cit.* 2005, p. 402. Según el esquema de Díez Borque, habría que fraccionar el hecho teatral en diferentes niveles tomando como referencia los géneros canónicos. El villancico, junto con la canción, las coplas, los romances y las letrillas representarían un tercer eslabón de la realidad teatral bajo el epígrafe de “géneros líricos dramatizados y teatralizados”. Díez Borque, José M^º: “Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del siglo XVII”. *Criticón* 42 (1988), pp. 103-124.

diferentes formas de danza.²⁷⁵ Álvaro Torrente los ha definido como “obras musicales sobre letras de nueva creación, compuestas e interpretadas por músicos profesionales, los maestros de capilla, cantores y ministriles de las capillas eclesiásticas, con técnicas sofisticadas que incluían, entre otros recursos, el contrapunto imitativo, la policoralidad colosal, el estilo concertante entre voces e instrumentos y el virtuosismo vocal²⁷⁶.” Centralizados en los maitines, su fusión y ubicación con respecto a las lecturas y responsorios del oficio fue variando a lo largo del tiempo²⁷⁷. El ceremonial de Alfonso de Valladolid, que los denomina “cánticos” o “cançiones” (tachando la mayoría de las veces el término “chançoneta”), certifica que no los había en las dos primeras lecturas, sino que daban comienzo en la tercera lección, de modo que habría un total de siete villancicos. Otro aspecto de los maitines del siglo XV es que estas canciones contaminaban de lleno la lectura latina, desarrollándose en su mismo núcleo. Al unísono, acallaban el discurso del lector, que continuaba en segundo plano con su lectura, para retomar la voz cantante una vez acabado el villancico castellano. Así se sigue de la descripción de la tercera lectura del *Çeremoniero antiguo*: “leyda algún tanto della, comienzan a decir cançiones o chançonetas; en tanto que se cantan ha de leer todavía *summisa voce*²⁷⁸ el que lee la leçión e quando çesaren los que disen la cançión ha de tornar a leer alto desde allí, ca en otra manera pecaría de dexar de leer la leçión e es obligado a leer mientras cantan commo dicho es el que la leyó y cuando cesaren los que dicen la cançión ha de tornar a leer alto desde allí, pues en otra manera cesaría de dejar de leer la lección y es obligado a leer mientras cantan”²⁷⁹. Seguiría el responso que daría fin a lección y primer nocturno. El entrelazamiento de lección y villancico se mantiene en la descripción del ceremonial de Juan Rincón, del último cuarto del siglo XVI, con la peculiaridad de que la única lección sin villancico es la primera, que era cantada por un clerizón. Esto hace que el número de composiciones ascienda a un total de ocho. Los villancicos eran interpretados por los cantores, colocados en las gradas de la silla arzobispal o en las del águila (facistol) y hacían un paréntesis en la lección: “el que dize la leçión no cantará más, sino que estarse ha quedo en el mesmo lugar, leyendo en ella y sin boluer la cabeça a parte alguna”²⁸⁰.

El “nuevo rezo”, esto es, las modificaciones del oficio toledano traídas por Trento afectaron los villancicos de maitines de una manera similar a la otra escenificación de Nochebuena, la Sibila. Una primera reacción, aprobada en diciembre de 1574, llevó al Cabildo a desterrarlos de maitines y limitar su interpretación a las ofrendas y consagración de las tres misas de Navidad y de las misas de Pascua²⁸¹. Ciertamente, el tirón popular del villancico templó las intenciones iniciales de los canónigos, de manera que en 1578 planificaron de nuevo el desarrollo de los maitines junto con el encargado de componer los villancicos, el maestro de capilla Francisco Laredo. Según lo acordado, los villancicos fueron trasladados de su habitual posición en el centro de las lecciones, para pasar a ser interpretados una vez que la lección y su

²⁷⁵ Rey Marcos, Juan José: *Danzas cantadas en el Renacimiento español*: 40-46. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1978.

²⁷⁶ Torrente, Álvaro: “Villancicos de reyes. Propaganda sacromusical en Cataluña ante la sucesión a la Corona española (1700-1702)”. En Antonio Álvarez-Ossorio Alvaríño (coord.): *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España*. [Madrid]: Fundación Carlos de Amberes, 2007, p. 200; “*Misturadas de castelhanadas como oficio divino*: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII”. En Miguel Ángel Marín López (ed.): *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*: Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2010, pp. 193-236.

²⁷⁷ Es conveniente conocer la estructura litúrgica de maitines: se tocaba con el aguijón a las diez de la noche (pero no comenzaban hasta las once, según Arcayos y el sochantre Barona). Desde el acuerdo capitular de 1377, la antifona inicial era *Ave Regina Caelorum*, que se entonaba con “otras músicas” [ACT, l.6.C.1.4.a.], de rodillas y en memoria de la Descensión de la Virgen para imponer la casulla a San Ildefonso [según Flórez y Méndez: *Op. cit.* Ca. 1753, ff. 44r-v]. Se iniciaban con el invitatorio, *Christus natus est nobis, venite adoremus*, que en el s. XVII se solemnizó con canto de órgano y debían memorizar dos canónigos de cada coro o los dos sochantres [*Antiphonale Officii. Ca. 1590, BCT, Cantoral 7.3 (B), ff. 4v-5r*]. A continuación tenían lugar los tres nocturnos, compuestos por tres salmos y tres antífonas alternativas, un versículo o “versete” con su respuesta, y tres lecturas finalizadas por un responso. Las lecturas del primer nocturno son profecías; las del segundo son sermones; y en el tercero, se decían homilias y el Evangelio del *Liber generationis Iesu Christi*, también cantado después de prima. Los maitines tocaban a su fin con el *Te Deum laudamus* que decían los cantores junto con el órgano. Según el ceremonial de Rincón, la antifona *Puer natus est nobis* (Isaías 9) dicha por el preste y la respuesta del coro *Et Filius datus* (Salmo 97) funcionaban de enlace e introito de la primera misa de Navidad, la del Gallo. Al troparse, el *Puer natus* combinado con la pregunta *Quem quaeritis in presepe, pastores, dicite?* dio lugar a los *officia pastorum* más antiguos, escenificados al final de maitines. En las iglesias hispánicas evolucionaron para trasladarse a laudes.

²⁷⁸ Este aparte retórico sobre el tono de voz es un índice de la dramatización de esta acción litúrgica. Castro Caridad, E. M^a: “Rito, signo y símbolo: el contexto litúrgico en las primeras manifestaciones del teatro latino medieval”. En Evangelina Rodríguez Cuadros (coord.): *op. cit.*, p. 80. El ceremonial adaptado a Trento de Rincón es rico en precisiones musicales acerca del tono (alto, bajo, mediano, de mayor, de menor), el tiempo (“aspacio”/ “aprisa”), y los finales con o sin “pneuma” de antífonas, respuestas, versos y oraciones. Todas ellas competencia en el coro del socapiscol.

²⁷⁹ En los siglos XV y XVI el responso cantado de esta tercera lectura es el conocido *Quem vidistis pastores, dicite, annunciate nobis in terris quis apparuit*, que interpretaba un capero, y era replicado con un verso por dos canónigos, concluyendo así el primer nocturno. En laudes originaría la ceremonia de los pastores. *Çeremoniero antiguo* de Cristóbal Alfonso, ACT, l.3.C.2.2, f. 39v. Y *Antiphonale Officii. BCT, Cantoral 7.3 (B), ff. 10v-12r*, en el cual se observa que daba lugar a un diálogo similar al de laudes.

²⁸⁰ Rincón, Juan y Ruiz Alcoholado, Pedro. ACT, Secretaría Capitular I, Ceremonial 1, f. 84v.

²⁸¹ ACT, AC, vol. 15, f. 450r [sábado 4 de diciembre de 1574].

correspondiente responso hubieran finalizado²⁸². El movimiento concuerda con la tesis enunciada por Cátedra: “uno de los modos de reformar la liturgia y despojarla de esos elementos laicos tan molestos era el de la segregación de las piezas en lengua romance, remitiéndolas al final de los oficios o de sus partes principales, como ocurrió con los villancicos que se interpolaban en las *lectiones* de maitines, que acabarían concentrándose al final de laudes, fuera del oficio propiamente dicho.”²⁸³ Veremos que algo similar le sucedió al canto de la Sibila.

En 1617 se hace patente que el villancico y cantares castellanos de “la noche de Navidad y los primeros días de aquella Pasqua” eran una “antigua y loable costumbre” del templo, si se comparaban con los villancicos que se cantaban por el Corpus y su Octava, de reciente introducción y, por eso, censurados²⁸⁴. El *Memorial del estilo* para las fiestas catedralicias, de 1604, testimonia la permanencia de ocho villancicos, pero la lección que no lo tenía, a diferencia del siglo XVI, era la novena: “Ay Maytines, hymno, y a cada lección su villancico; al fin de la última Lección, no ay villancico porque luego se dize *Te Deum laudamus* a canto de órgano; ay Responsoes²⁸⁵.” Todavía en la primera mitad del siglo XVII, Arcayos escribe que “se cantan y dicen villancicos mui graciosos desta fiesta por los cantores” después de los ochos responsos, de manera que la lección sin responso, es decir, la novena, no incluía villancico²⁸⁶. A finales del siglo XVII, Diego de Barona confirma que la tradición de cantar el villancico después del responso se mantenía inalterada²⁸⁷.

Su arrolladora popularidad hizo del villancico un “producto típicamente hispánico que dominó los templos peninsulares e hispanoamericanos durante los siglos XVII y XVIII”²⁸⁸. Su compenetración con la dinámica litúrgica fue potenciada por el catolicismo postridentino, que refrendó la idea de un adoctrinamiento masivo a través de los sentidos, en este caso, acudiendo a este acontecimiento sonoro como vehículo. En Toledo hay constancia de la impresión de sus coplas y estribillos desde 1595, hecho que da idea de cómo ganó la voluntad de las gentes, asistentes al coro y fieles. Su recepción tan favorable motivó que llegaran a circular en el mercado editorial ambulante de la ciudad como literatura de cordel²⁸⁹. Sus textos funcionaban a modo de gacetas que inspeccionaban con gracejo temas candentes del panorama social toledano y supralocal, y se tomaban la licencia de vituperar a determinados individuos²⁹⁰. En ocasiones, los letristas inmiscuían en el contexto celebrativo del misterio natal determinados hitos del ciclo vital de la familia real, actuando como relaciones de fiestas que daban más prestancia a la idea de monarquía sagrada y, a la par, actualizaban la nueva evangélica²⁹¹. En un ejercicio arriesgado, las coplas confundían a la Sagrada Familia con la familia real y, gracias a ellas, el súbdito devoto conocía las alegrías de la dinastía reinante. Claro es que el acontecimiento que se prestaba con más facilidad a tal sublimación eran los nacimientos reales. Así, en 1629, el maestro de capilla Juan de la Bermeja divinizó en sus villancicos la reciente maternidad de

²⁸² ACT, AC, vol. 16, f. 251v [miércoles 19 de noviembre de 1578]. Cf. Hurtado, Nelson: “¿Responsores o villancicos?: estructura, función y su presencia en los Maitines de Navidad de la Nueva España durante los siglos XVI y XVII”. *Heterofonía. Revista de investigación musical* 134 (2006), pp. 43-88.

²⁸³ Cátedra García, P. M. 2005, p. 409.

²⁸⁴ ACT, AC, v. 27, ff. 235v-236r [miércoles 24 de mayo de 1617]. Se prohibió la tradición de cantar villancicos castellanos al descubriese y encerrarse la custodia el día de la Octava del Corpus.

²⁸⁵ ACT, V.2.B.2.4, f. 15v.

²⁸⁶ Chaves Arcayos, Juan de: *op. cit.* vol. 2, f. 424r. Las canciones se acompañaban con un órgano portátil que se introducía en el coro.

²⁸⁷ Apunta que “después de cada Responso, ay villancico, y mientras éste se canta están sentados los Sochantres en el banco”. Díaz de Barona, Diego: *op. cit.*, BCT, 23-25, f. 186.

²⁸⁸ Martínez Gil, Carlos: “La Sibila y otras tradiciones en torno a la Navidad”. En Ramón González Ruiz, *La Navidad en la Catedral de Toledo*. Toledo: Antonio Pareja, 2002, p. 15. Un análisis musicológico del villancico en el trabajo del mismo autor: “Los villancicos de Jaime Casellas para la Catedral de Toledo”. *Archivo Secreto. Revista Cultural de Toledo* 3 (2006), pp. 226-258. Cf. Bègue, Alain: “Tres o cuatro villancicos de las mejores letras. Transmisión y recepción de los villancicos en el Barroco tardío”. *Criticón* 119 (2013), pp. 99-126. Borrego Gutiérrez, Esther: “Un siglo de impresión de pliegos de villancicos. El caso de los Monasterios Reales de la Encarnación y las Descalzas (1649-1752)”. *Criticón* 119 (2013), pp. 127-143.

²⁸⁹ La asimilación de las hojas de villancicos en el espectro de las relaciones de sucesos es abordada por García de Enterría, M^a. Cruz: “Como una fiesta barroca más, esta de la Navidad dio origen a un tipo especial de impreso de bajo coste que se vendía a la puerta de las Iglesias o por las calles como cualquier otro tipo de relación.” “Relaciones de sucesos en pliegos de villancicos del siglo XVII”. En *Las “relaciones de sucesos” en España (1500-1750). Actas del primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995)*. [Alcalá de Henares]: Universidad, 1996, p. 168. Cristóbal Pérez Pastor cita un desaparecido primer texto impreso de 1595: *La imprenta en Toledo. Descripción bibliográfica de las obras impresas en la imperial ciudad desde 1483 hasta nuestros días*. Madrid: Manuel Tello, 1887, p. 167. Posteriormente, hay que esperar a los ejemplares de 1629 y 1633, conservándose seriados desde 1635 en adelante. El fondo musical del ACT ha salvaguardado sólo la música de estos villancicos a partir del segundo cuarto del siglo XVIII.

²⁹⁰ Moreno Abad, Rafael J. 2003. *Los villancicos de los maitines de Navidad en la catedral de Toledo. Clasificación temática*. Tesina. Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 31-32. Su sentido satírico es comentado por González, Ramón: *op. cit.* 2002, p. 61.

²⁹¹ García de Enterría, M^a. Cruz: art. cit., p. 170.

la reina Isabel de Borbón del príncipe Baltasar Carlos, refiriéndose a Felipe IV como “Padre Rey”, y convirtiendo a los “çagales de Belén” en cortesanos que festejaban el parto con máscaras y juegos de cañas²⁹². A otro nivel se situaban una serie de villancicos que presentaban la crónica social más chabacana y popular. Ya a finales del siglo XVI Damián de Vegas confesaba que había escrito su poemario de “glosillas, cantares y villancicos” con la intención de combatir la proliferación de estas canciones navideñas indecorosas, que no eran ajenas a nadie:

Donde no me desdeñe poner también Cantares y Villancicos de muchas maneras Morales y Diuinos porque la gente a quien tan natural le es el cantar como el llorar (pues no ay Nación en la tierra que no cante como llora) tengan cantares hechos de que echar mano. Ni puedan dezir que porque no los hauía de deuoción ni de prouecho, por esto, vsauan profanos y lasciuos, de que la presente Era abunda por el mal empleo de los ingenios que los hazen ²⁹³.

Entrado el siglo XVII, seguros del favor popular, los villanciqueros continuaron haciendo caso omiso a las demandas del cabildo de no excederse con el recurso “a lo divino”. Para ello tuvieron que bandear con más destreza los intentos de control de los canónigos, reafirmados en el citado acuerdo de 1617. Sin embargo, el testimonio de Fernández Vallejo demuestra que las exigencias propias de la *variatio* obligaron a maestros de capilla y letristas a plegarse a las expectativas populares que imperaban en Nochebuena, llamando a la chanza:

Aligado el compositor Músico a esta poesía sencilla, devota y expresiva del misterio no podía usar voluntariedades, como son gaitas, seguidillas, pastorelas, repiques de campanas, carracas, sonajas, almireces, y otras cosas que executan y remedan los instrumentos; ni los Poetas podían introducir en el portal interlocutores que excitan la risa y son muy propios para faltar a la charidad y cubrir la sátira baxo su metáfora, pero a los Maestros de Capilla les pareció que usar siempre de una misma letra era pobreza, y que acaso se tendrían por las mismas sus composiciones; con que protextando que los nuevos Villancicos que se escribiesen pasarían por censor, como era justo, se les dio licencia para que los variasen y de este permiso furtivamente, y poco a poco, resultó la chocarrería, el equivoquillo y la pulla que agradaron hasta que a la mitad del Siglo, y quando ya Roma no usaba en su Música lengua vulgar, el Maestro León²⁹⁴ introduxo en el Belén de nuestra Yglesia todos los oficios, Artes, Ciencias, Bayle Españoles, Mesones y Hospitales de Toledo, Presos de la Cárcel, Gitanos, Pragmáticas, Kalendarios, Juegos de prendas, Corridas de Toros y Parejas, a Marizápalos, a Heráclito y Demócrito, y el casamiento del Rey Carlos II con D^a María Luisa de Borbón ²⁹⁵.

De esto último se sigue que los villancicos se habían convertido en verdaderas ensaladas o mojigangas teatrales que daban cabida a multitud de personajes y situaciones inspiradas en la realidad

²⁹² El nacimiento había tenido lugar el 17 de octubre y, por cercanía, fue tema apropiado para la Navidad de ese año. En los villancicos del primer nocturno hacen aparición los pastores cómicos, el alcalde Mingo y el regidor Bartolo, quienes encomiendan a Gil Chamorro que pregone la afortunada noticia. Así lo cumple, cantando en un “Romance” dialogado y trepidante con el coro las fiestas madrileñas por el natalicio e informando del bautizo del príncipe en la parroquial de San Juan el 4 de noviembre: “1. Pregono, pregon, | que ha tenido la Reyna | parto dichoso. | 2. Qué, qué, qué? | 1. Que ha parido vn Infante | como mil oros. | 2. Qué, qué, que? | 1. Alégrese todos, | juéguense cañas, | córranse Toros, | que bañadas en gozo | todas las Hierarchías, | al son de chirimías | publiquen alegrías, | máscaras, y juegos, | pues que tuuo la Reyna | parto tan bueno.” Uno de los villancicos del segundo nocturno se cantaba “en metáfora de vn retablo de Títeres” que de la Bermeja bien pudo contemplar en las fiestas madrileñas y adaptar al asunto navideño. El villancico recurre a alegorías propias del auto sacramental, si bien adaptadas al momento (el Bautismo, la Penitencia, la Justicia, el Tiempo, el Cordero, etc.). *Letras que se cantarán en la Santa Iglesia de Toledo, este año de 1629*. Toledo: por Iuan Ruiz de Pereda, 1629, f. 1r, BNE, VE-77-21.

²⁹³ Vegas, Damián de: *Libro de poesía christiana, moral y divina en que mvy de principal intento se trata de la Immaculada Concepción de Nuestra Señora*. Toledo: en casa de Pedro Rodríguez, 1590, prólogo “Al Lector”.

²⁹⁴ Se refiere, no al “maestro” de capilla, sino al poeta que componía las letras, el racionero alcaíno Manuel de León Marchante (1631-1680). El maestro León proveyó a diferentes catedrales, iglesias y conventos de villancicos y romances navideños y de Reyes. Fueron recopilados póstumamente en su libro de 1722. *Obras poéticas pósthumas que, a diversos assumptos, escribió el Maestro Don Manuel de León Marchante,...* divididos en tres classes, sagradas, humanas y cómicas. en Madrid: por Gabriel del Barrio, pp. 1-19. En el autor, consumado entremesista y jacarero, se observa de nuevo el cruce de lírica popular y teatro. Fernández Vallejo asegura que el cabildo fue atesorando en el curso de cuarenta años dos volúmenes manuscritos de villancicos de León, de manera que su obra debió de ser mayor que la que conocemos por los ejemplares impresos.

²⁹⁵ Fernández Vallejo, Felipe A.: *op. cit.* 1785, pp. 529-531.

inmediata²⁹⁶. El desenfreno festivo creado por la faceta más popular del villancico desembocó en que, en no pocas ocasiones, se asistiera a situaciones conflictivas y violentas durante la noche de Navidad²⁹⁷. Por estas razones, llegados al siglo XVIII, los villancicos de maitines y los que seguían a la ceremonia de los pastores de laudes serían cuestionados por las elites catedralicias no ya en base a su posición en el oficio, como habían hecho inmediatamente después de Trento, sino por su contenido profano, en palabras de los canónigos, sus “irreverencias indignas” para la contemplación de los misterios. Para la Navidad de 1753 los canónigos debatieron la conveniencia de poner fin a la costumbre de cantar villancicos en sustitución de los responsorios de maitines, tal y como se venía haciendo desde al menos el siglo XV. Por ello, se proyectó que el responso latino recuperara el protagonismo, convenientemente acompañado por música compuesta para la ocasión por el maestro de capilla, a la sazón Jaime Casellas (1734-1762). Con todo, el escaso tiempo de que dispuso Casellas para llevar a cabo transformación tan radical frustró la iniciativa y el cabildo se limitó a comisionar al abad de San Vicente, don José Javier Rodríguez para que censurara las letras de los villancicos²⁹⁸. En 1766, el plan para eliminar los villancicos y cambiarlos por responsos musicales fue una vez más objeto de debate en cabildo. En ese momento primaron razones utilitarias –el gasto oneroso que suponían para la Obra– sobre las motivaciones de reformismo moral de la Iglesia ilustrada²⁹⁹. Pese a los propósitos, los canónigos actuaron con cautela y estimaron que la cuestión debía abordarse “con seriedad y reflexión” antes de dar el plácet. Fue quizá ese exceso de celo el que llevaría al cabildo a desprenderse de las tomas de decisión relativas al papel del villancico navideño, pues a partir de 1766 el asunto fue derivado a la Junta de Ceremonias, que actuaba con mayor dinamismo que los cabildos ordinarios. Se trataba de una diputación permanente integrada en su base por los canónigos magistral, penitenciario y lectoral y que velaba desde su creación en 1703 por el exacto cumplimiento de las ceremonias y tradiciones litúrgicas de la catedral.³⁰⁰ Los intentos de recuperación del responso latino en detrimento del villancico castellano pueden seguirse a través de los libros de canto coral. De acuerdo con un cantoral redactado hacia 1775, todos los seises se reunían en medio del coro para cantar el segundo responso de maitines (*Hodie hodie illuxit nobis dies Redemptionis novae*)³⁰¹. El canto grave de los niños desafiaba frontalmente las cantilenas profanas de los colegiales infantiles que se colocaban junto al altar de prima amplificando los villancicos.

La llegada del enérgico Lorenzana a la cátedra toledana en 1772 ensombreció aún más la tensa relación del cabildo con los villancicos de maitines. En el discurso del prelado, cada una de las representaciones más populares asociadas a las fiestas de la catedral fue tachada de corruptelas. Según una carta que envió al cabildo en 1776, semejantes espectáculos se asemejaban a un “lunar” que afeaba “la hermosura y decoro de ésta nuestra Santa Iglesia”³⁰². Esta idea tuvo su traducción en la queja formal del

²⁹⁶ Catalina Buezo ha explicado que la evolución del villancico navideño hacia formas dramáticas en el siglo XVII sería una respuesta a la decadencia del “teatro litúrgico hispano” y a las prohibiciones de Trento de representar en espacios sagrados: *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*. Kassel: Reichenberger, 2004, p. 232. Para las filtraciones de géneros dramáticos en el villancico, vid. el capítulo “Comparsas carnavalescas y *risus paschalis*: ensaladillas y mojigangas navideñas en forma de villancicos”, *Ibidem*, pp. 229-249.

²⁹⁷ Como la cuchillada recibida por un peón capitular en 1611, pendencia que nos sumerge en el ambiente bullicioso y oscuro de maitines: “propuso el señor Abad de Santa Leocadia como en los Maytines de la noche de Nauidad pasada auían dado vna cuchillada dentro de la Iglesia a vn peón por quitarle vna acha que la lleuaua ençendida, y que vbo tal inquietud y bozes mientras los officios que conuiene tratar de remedio para adelante, y auíéndolo oydo, conferido y votado sobre ello, passó por mayor parte que la noche de los Reyes que viene a los maytines se pongan en alto muchas achas ençendidas, de manera que toda la Iglesia esté clara, sin que anden peones con achas, y que se çierren las puertas de la Torre y del claustro, y cometieron al señor Doctor Villegas procure que la Justicia prouea de alguaciles que estén en la yglesia cada vno en çierto sitio quanto alcance a mirar para que no ayá descompostura en la yglesia.” ACT, AC, vol. 26, f. 194v [lunes 31 de diciembre 1612].

²⁹⁸ ACT, AC, vol. 69, f. 424r-v [martes 27 de noviembre de 1753]. En 1760 el cabildo criticó la actitud de los colegiales infantiles y, en concreto, “la mucha disonancia” y “el estrépito y extraordinario ruido” que hacían con una serie de instrumentos al tiempo que la capilla musical repetía los estribillos de los villancicos. Se ordenó que durante los maitines los infantiles no pudieran ocupar el espacio que mediaba entre el altar de prima y la reja formando una especie de orquesta popular que se hacía eco de cada estribillo y estuvieran sentados con orden y silencio en sus bancos para que el coro no se desmandase. ACT, AC, vol. 73, ff. 126v-127r [miércoles 24 de diciembre de 1760].

²⁹⁹ En particular, pesaron las frecuentes ayudas de costa solicitadas por los maestros de capilla y poetas, y los elevados gastos de impresión y distribución de los pliegos de villancicos, que se duplicaron en el siglo XVIII si tomamos como referencia los 3.000 maravedís del siglo XVII. ACT, AC, vol. 76, ff. 142v-143r [martes 23 de febrero de 1766]. Según un recibo de “gasto de los villancicos impresos y su repartimiento” registrado por la Contaduría en 1768, la catedral debía invertir 600 reales anuales para imprimir y hacer circular 1.400 pliegos entre beneficiados y criados de la catedral, agentes en Madrid, personajes de la Corte y notables de la ciudad de Toledo.

³⁰⁰ ACT, AC, vol. 48, ff. 227r-v [viernes 28 de septiembre de 1703]. Las juntas dieron lugar a una serie de libros de actas custodiados por el secretario capitular. Era el más reducido número de canónigos deliberantes lo que hacía de la Junta un órgano más ágil para el tratamiento de temas tan complejos como los rituales.

³⁰¹ Salazar, Manuel de: *Antiphonale Officii*. 1775, BCT, Cantoral 21.5: 28r-29v.

³⁰² ACT, AC, vol. 82, f. 206r [viernes 21 de junio de 1776].

lectoral Martín Francisco de Ursúa, en la que criticaba “los excesos e irreverencias” ocurridos en la Nochebuena de ese mismo año³⁰³.

A la larga, no sería la sensibilidad del cabildo dieciochesco respecto a sus ciclos litúrgicos, sino las vicisitudes sociopolíticas del siglo XIX las que se encargarían de desactivar la secular fascinación creada por los villancicos, así como la estructura litúrgica que habían ido construyendo en los maitines. La Guerra de la Independencia³⁰⁴ y los brotes revolucionarios de la primera mitad del siglo dejaron malherido el sistema recaudatorio de la Obra y Fábrica, que era precisamente el organismo responsable de sufragar la economía del villancico. En 1821, inmerso en las deliberaciones sobre la elección de los diputados a Cortes, el cabildo acordó suspender su impresión, pero ordenó al maestro de capilla que se las ingeniara para que su canto no quedara interrumpido, consciente del parón que supuso la ocupación francesa³⁰⁵. Las autoridades liberales vieron con inquietud las reuniones comunitarias nocturnas posibilitadas por la Nochebuena y lanzaron prohibiciones directas, como la decretada en 1837 por Martín de Foronda, jefe político, que pudo ser reconsiderada tras la negociación con el maestrescuela, presidente del cabildo.³⁰⁶ Este contexto convulso convirtió la interpretación de villancicos en una actividad ocasional y no tan reglada como en los siglos pasados. A las puertas de la Gloriosa Revolución, Cándido Ruano, peón de valona de la catedral, describía fríamente en su diario la languideciente noche de Navidad de 1867: “Se entró en Maitines según costumbre; ubo Sibila, música. A la misa dos Biyancicos, se acabó el coro a las 5³⁰⁷.” Los villancicos sobrevivieron en la misa del Gallo, pero parece que no en los maitines. En ellos se oía también el estertor de la Sibila que trato a continuación. En medio de estas modificaciones radicales se mantendría una permanente aversión por la profanidad del villancico. En este sentido, las instrucciones al beneficiado maestro de capilla recogidas en 1889 y aprobadas por el cardenal arzobispo Payá ahondaron todavía en dos puntos herederos de la ofensiva ilustrada: “evitar se introduzca en la Santa Iglesia Catedral música profana”, y “procurar con esmeradísimo cuidado que cuantos formen parte de la Capilla o se asocien a ella, guarden en el Templo la compostura y reverencia que son debidas a la Casa Santa de Dios”³⁰⁸.

II.2.2. La profecía de la Sibila

También antes de la misa del Gallo el oficio de maitines daba cabida a otro “juguete”, otra representación espectacular que ponía un punto de seriedad en la alegría de la noche: el canto de la Sibila, que sin ser exactamente un drama litúrgico, volvía a aunar acción y música para convertirse en otra anomalía de la liturgia canónica de Nochebuena que se conforma en el tercer cuarto del siglo XVI.

La figura de la Sibila Eritrea, que originalmente hacía su aparición en el transcurso del segundo nocturno, era otra anomalía litúrgica medieval que encontró cobijo en el oficio navideño de Toledo hasta el siglo XIX en forma de monólogo dramático. Su singularidad residía en su condición de personaje de la Grecia pagana y, por tanto, ajeno a las raíces cristianas. Los doces libros de los oráculos sibilinos, ampliamente difundidos desde el s. II y pasados por el tamiz de la patrística latina y del Virgilio cristianizado (Égloga IV)³⁰⁹, encajaron perfectamente en el discurso profético milenarista de la noche de Navidad en las catedrales hispánicas, ya que podían ser interpretados como predestinación del fin de los tiempos y, por tanto, del verdadero valor de la Encarnación y Nacimiento del Hijo de Dios. Asimismo, desde el siglo XIII,

³⁰³ ACT, AC, vol. 82: 324r [viernes 3 de enero de 1777]. No olvidaba las fechorías de los colegiales infantes en la ya tratada fiesta de los Inocentes.

³⁰⁴ Fernández Collado, Ángel: *La Guerra de la Independencia y la Catedral de Toledo (1808-1814)*. Toledo: Cabildo de la Catedral, 2009, p. 134.

³⁰⁵ ACT, AC, vol. 99, f. 196v [miércoles 14 de noviembre de 1821]. Por eso se le permitió que la repetición de alguna pieza.

³⁰⁶ ACT, AC, vol. 104, ff. 359v-360r [miércoles 20 de diciembre de 1837].

³⁰⁷ Ruano, Cándido José: Este libro es de Cándido Ruano, Peón de Valona de la Santa Yglesia Primada de las Españas de esta Ciudad; para varios asientos que son de su clase o están de su obligación. Principió en junio 21 de 1823 y este libro principia en el que fue renobado en 1º de Nobiembre de 1837. 1823-1867. Biblioteca Pública de Toledo-BCLM, ms. 696, f. 18v. El manuscrito, procedente de la colección de Moraleda y Esteban, va ofreciendo noticias mensuales sobre la limpieza, mantenimiento, traslado de reliquias y sepulturas en la catedral.

³⁰⁸ Manual de las Sagradas Ceremonias que la santa Iglesia de Toledo, primada de las Españas ejecuta y celebra según el ceremonial romano y sus antiguas y loables costumbres. Toledo: Imprenta y Librería de J. Peláez, sucesor de Fando, 1889, p. 32. Se trata del debate secular sobre el papel de la música en las ceremonias religiosas. Cf. Caballero Fernández-Rufete, Carmelo: «Dos memoriales sobre la música de los templos». *Revista de musicología*, 15/ 1 (1992), pp. 323-361.

³⁰⁹ González Ruiz, Ramón. 2002, pp. 46-52.

el personaje de la Sibila testificaba en igualdad de condiciones con el rey David en la famosa secuencia *Dies irae* de la misa de difuntos³¹⁰.

Al tratar de la “Erithrea” o “Heriphile”, Baltasar Porreño, el historiador de los arzobispos de Toledo, buceó en la historia de esta Sibila que, significativamente, representaba acompañada de un cordero, “insignia de Christo”, a imitación de San Juan el Bautista. No sólo defendió que había predicho misterios tan caros a los “Filósofos Christianos” como la venida del Hijo de Dios, la Virginitad de María, o la Adoración de los Magos, sino que también destacó los versos acrósticos que abordaban “el riguroso juyzio de Dios” durante la segunda venida de Cristo: “Iuyzio anunciarán la tierra y cielo | En sus señales, quando el Rey Eterno | Sobre las nuues llamará a juyzio | Vniuersal, a do el malo, y bueno | será visto de santos rodeado”. Según Porreño, en el siglo III, los historiadores Lactancio y Eusebio de Cesarea habían sido correa de transmisión de los 34 hexámetros griegos atribuidos a la Eritrea, que componían el acróstico “Iesv Christo Hijo de Dios Salvador”. San Próspero de Aquitania y, en especial, San Agustín de Hipona (*De Civitate Dei*, lib. 18, cap. 23) habían ofrecido la más temprana versión latina de los versos sibilinos, que comenzaban con el conocido “*Iudicii in signum tellus sudore madescet*”³¹¹. A mediados del siglo V la traducción agustiniana aparecía como extenso colofón del *Sermo contra Iudaeos, Paganos et Arianos de Symbolo*, obra de Quodvultdeus, obispo de Cartago, que polemizaba con estos grupos no cristianos aduciendo diversos testimonios de la venida del Mesías, provenientes tanto del Antiguo Testamento (Isaías, Jeremías, Daniel, Moisés, David y Habacuc) y del Nuevo Testamento (Simeón, Zacarías, Isabel y el Bautista), como del universo gentil (Virgilio, Nabucodonosor y la Eritrea)³¹². Sobre el *Sermo* se elaboró un drama litúrgico, documentado desde finales del siglo XI en Francia, conocido como *Ordo prophetarum*, donde aparece la música.³¹³ Aunque no hay acuerdo sobre si el canto en solitario de la Sibila se desprendió de la representación de los profetas o sucedió a la inversa,³¹⁴ lo cierto es que el *Ordo* espoleó el desarrollo dramático de los versos de la Sibila, cuyas primeras versiones musicadas datan de los siglos X y XI. A mediados del siglo XII el *Sermón* y el canto formaban ya parte del oficio romano de los maitines de Navidad. Es muy probable que en el desarrollo de las catedrales hispanas a lo largo del siglo XIII se adoptara esta novedad litúrgica. Mientras que en la Corona de Aragón la Sibila acostumbó a intervenir en la novena lección de maitines, en las diócesis castellanas lo hizo en la sexta, dependiendo de la posición asignada a la lectura que utilizaba el *Sermo de symbolo*, el cual comenzaba con las palabras “*Inter praessuras*”³¹⁵. Como aventura Gómez Muntané, ya en la segunda mitad del siglo XIV, desde el latín, se produjo un proceso de vulgarización del canto, característico de las Sibilas hispanas, que tenía como objetivo hacer accesible lingüísticamente el mensaje³¹⁶.

Dos son los testimonios plenomedievales de la canción de la Sibila en el ámbito de la catedral de Toledo. El primero es el ejemplar de las *Cantigas en alabanza de Nuestra Señora*, de Alfonso X, que hasta el s. XIX obró en la Biblioteca Capitular y, por ello, es conocido como “códice de Toledo”³¹⁷, el cual contiene una imitación en galaico-portugués del canto sibilino.³¹⁸ Del siglo XIII ó XIV es un leccionario toledano que recoge el *Versus Sibillae* junto con la melodía musical expresada en notación cuadrada sobre tetragrama,

³¹⁰ Gómez Muntané, M^a del Carmen: “El Canto de la Sibila”. *Goldberg. Revista de Música Antigua* 12 (2000 [agosto-octubre]). En <http://www.goldbergweb.com/es/magazine/essays/2000/09/133.php> [última visita el 25/11/2009].

³¹¹ Porreño, Baltasar: Oráculos de las doce sibilas, profetisas de Christo N[uestro] Señor entre los gentiles. En Cuenca: por Domingo de la Yglesia, 1621, h. 66v-71v.

³¹² Gómez Muntané, M^a del Carmen: “From the Iudicii Signum to the Song of the Sybil: Early Testimony”. En Susana Zapke (ed.), *Hispania vetus. Musical-liturgical manuscripts, from Visigothic origins to the Franco-Roman transition (9-12th centuries)*. Madrid: Fundación BBVA, 2007, p. 161.

³¹³ Chambers, Edmund Kerchever: *The medieval stage*. Oxford: University Press, 1967, vol. 2, pp. 52 y ss. Castro Caridad, Eva M^a: *op. cit.* 1997, p. 55. El drama era representado en la hora de maitines de Navidad o del día de la Circuncisión.

³¹⁴ Pérez Priego, Miguel Ángel: “La tradición representacional de la Sibila y la *Farsa del juego de cañas*, de Diego Sánchez”. *Criticón* 66-67 (1996), p. 7.

³¹⁵ Gómez Muntané, M^a del Carmen: *La música medieval en España*. Kassel: Reichenberger, 2001, p. 72. La aparición de la profecía después de la quinta lección encajaba en el orden temporal lógico de la historia evangélica de la Natividad: anuncio a los pastores, profecías antiguas y representación del parto de la Virgen. Cátedra García, Pedro M.: *op. cit.* 2005, p. 392.

³¹⁶ Gómez Muntané especula con que fue en el reinado de Enrique III de Castilla cuando, por influencia catalana, la profecía sibilina se tradujo al romance y fue encomendada a un niño en lugar de a clérigos: “*Iudicii Signum*. Navidad renacentista en Castilla y Valencia”. En Carles Magraner (dir.), *Iudicii Signum*. Grabación sonora: 4. València: Tabalet Estudis (EGT), 2002. Pérez Priego anota también que el canto vernáculo de la Sibila es “ceremonia propia de las iglesias españolas”: “Pervivencia de la teatralidad medieval en el siglo XVI”. En César Oliva y Biel Sansano (coords.), *op. cit.* 1998, p. 112.

³¹⁷ Con signatura BCT, 103-23, hoy en la BNE como ms. 10.069.

³¹⁸ Franco Mata, Ángela: “Las Cantigas de Santa María. Texto, imagen, música. Relaciones con la escultura y la pintura”. En *Ars longa, Vita brevis. Homenaje al Dr. Rafael Sancho de San Román*. Toledo: Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2006, p. 224.

empezando por el vocativo, también en música, “*Audite quid dixerit*”³¹⁹. En estos primeros momentos serían dos o más clérigos los encargados de cantar las trece coplas de dos versos, que eran rematadas por el refrán *Iudicii signum* que entonaba todo el coro³²⁰.

Hacia mediados del siglo XV se consolidarían los dos elementos que harían del monólogo de la Sibila toledana una ceremonia idiosincrásica y, a la vez, muy sugestiva para los fieles. La recitación de los versos en castellano hizo que el mensaje escatológico y temible de la profecía calara más hondo en “las gentes rústicas”³²¹. En segundo lugar, el papel solista se desplazó de los salmistas a un clerizón, de manera que, otra vez, se subrayó el viraje hacia lo infantil propio de las ceremonias de fin de año. El niño era caracterizado con una vestimenta suntuosa que intentaba amoldarse a los parámetros de una profetisa de la gentilidad. El atuendo incluía un tocado a modo de tiara, cuya presencia, documentada en 1453,³²² corrobora una pronta caracterización³²³. Ya en el siglo XVI, tanto el ritual de Rincón como el de Arcayos anotan que se buscaba una caracterización femenina del personaje³²⁴. Cristóbal Alfonso inserta en su *Çeremoniero antiguo* una descripción del canto de la Sibila de gran relevancia, tanto por su antigüedad (anterior a 1473), como por su carácter inédito³²⁵. El canto de la “profetisa Sibila” representa otra de las interpolaciones dramáticas en romance guarecidas en las lecciones de maitines, en este caso, en la sexta lección –el *Sermo de symbolo*–, que era pronunciada por el arcediano de Toledo³²⁶. Narra Alfonso de Valladolid que ya desde sus inicios “se cantan canciones a ella”, es decir, las chanzonetas en castellano correspondientes a la lectura. Ésta era la señal para que la comitiva sibilina saliera del Sagrario y se aproximara al coro de los beneficiados.³²⁷ Como ocurría con el Obispillo, el pertiguero con su cetro de plata encabezaba la procesión marcando el nuevo foco de interés litúrgico. Le seguían dos clerizones que portaban antorchas para iluminar a la Sibila y así “fuese vista y mirada y pareciesen las ceremonias de esta santa Iglesia y honras de ella”. Cerrando el grupo, el niño de Sibila era escoltado por otros dos mozos de coro vestidos como “angelejos” y con espadas en sus manos derechas³²⁸. Por su aspecto imponente y misterioso, escribe el *Çeremoniero* que antiguamente se exhibían dando la vuelta al coro por el exterior, pero que por entonces lo habitual era que ingresaran en él por la puerta del Deán y lo rodearan para después subir al púlpito o “tribunica” de la epístola, al cual se había acoplado un cadalso donde la Sibila y sus compañeros podían ser bien divisados de cuerpo entero. No hay duda, por tanto, de que el interés por el efecto visual de la ceremonia será un factor tan importante como la propia música. Cuando los cuatro niños se colocaban en el tablado, el arcediano interpelaba a la Eritrea y se iniciaba el canto:

E estouyeren ya reposados, ha de çesar el que lee la lección e desyr estas palabras en alto que sea oýdo: *Dic tu Sebila quit vaticinasti de Christo*,³²⁹ e comyença luego la Sebila sus dichos e en fin de cada verso responde el coro *Juicio fuerte será dado* e quando dixere el coro el replicado sobre cada verso, los ángeles que cabo ella están han de ser algún tanto resueltos para que crusen las espadas tocando la una en la otra en guisa que suenen bien esgrimiéndolas en tanto que se dise el Juisio y

³¹⁹ Janini, José, Ramón González y Anscari M. Mundó: *Catálogo de los manuscritos litúrgicos de la Catedral de Toledo*, Toledo: Diputación Provincial, 1977, p. 193. Se trata del manuscrito BCT, 48-10: 40r-v. El sermón da comienzo con el *Inter praesuras atque angustias* en el f. 37v.

³²⁰ Gómez Muntané, M^a del Carmen: *op. cit.* 2001, p. 74.

³²¹ El objetivo instructivo de la ceremonia era apuntado por Fernández Vallejo, Felipe A.: *op. cit.* 1785, p. 635.

³²² El obrero pagó 25 maravedíes “por alquiler del tocado de la Seuida de la noche de Nabilidad”. ACT, O.F., 772, f. 54v. Coincide con la descripción de la Sibila de las rúbricas del Ordo de la catedral de Ruán, fechado en el s. XIV: *Sibilla, coronata et muliebri habitu ornata*. Astey, Luis: *Dramas Latinos Medievales del Ciclo de Navidad*. Monterrey: Instituto Tecnológico de Estudios Superiores, 1970, p. 105.

³²³ Stern, Charlotte: *The medieval theater in Castille*, Binghamton, New York: Medieval and Renaissance Texts and Studies (Medieval and Renaissance Texts and Studies; 156), 1996, p. 121.

³²⁴ “vestido de muger muy ricamente, al qual uestirá el claustrero, que es a su cargo”, dice Rincón, “de buenos aderezos de muger”, según Arcayos.

³²⁵ Una descripción de esta Sibila cuatrocentista en ACT, I.3.C.2: 40r-41r: “De cómo ha de venir la profetisa Sebila a la sesta letión con los ángeles, y de las çeremonias que se han de faser quando ella vyene”.

³²⁶ Cátedra García, Pedro M.: *op. cit.* 2005, p. 405.

³²⁷ A partir del siglo XVI la Sibila y sus acompañantes llegaban al coro durante la cuarta lectura y, finalizada la ceremonia, regresaban al Sagrario a desvestirse.

³²⁸ De acuerdo con Donovan, la Sibila toledana que, según la letra del *Sermo*, debía blandir espada –*atque suo gladio*– inventó la solución de los dos ángeles con espadas para liberar a la Eritrea del atributo y hacer el canto más espectacular: *op. cit.* 1958, p. 42.

³²⁹ La cláusula introductoria del lector cambia el genérico “*Audite quid dixerit*” de la Sibila medieval [BCT, 48-10, f. 40r.], dirigido a los fieles, por una invitación a la misma Sibila para que tome la palabra y comience el vaticinio. Donovan puntualiza que la expresión “*Dic tu, Sibila*” no está presente en el Sermón de *Symbolo*, sino en los dramas del *Ordo Prophetarum*. Por tanto, el canto de la Sibila toledano del siglo XV parece estar emparentado con alguna representación de los Profetas. Donovan: *op. cit.* 1958, p. 47. Extrañamente, el ceremonial de Rincón incluye la fórmula “*Dictus Sibille*”. ACT, Secretaría Capitular I, Ceremonial 1, f. 85r.

tornándose las a las tener derechas. E destos versos de la Sibila dísense çinco o seys o quanto bien visto es al maestro de los clerisones, e acábase la Sibila con *Juicio fuerte será dado*³³⁰.

Lo más destacable es que en estos años los “dichos” sibilinos en castellano pasan todavía por una etapa de indefinición y, quizá, están siendo compuestos y revisados por el maestro de melodía encargado de la formación de los clerizones. Recuérdese que en el siglo XVI al claustrero le estaba encomendado “enseñar la Sibilla para los maytines de Naudad a un moço de buena voz y dispusición”³³¹. Los cinco “dichos” se corresponderían claramente con las cinco estrofas octosilábicas copiadas por primera vez con su notación musical por el ceremonial de Juan Rincón, escrito a lo largo de la década de los 60 y 70³³². Por el contrario, el estribillo o refrán coral –el *Juicio fuerte*– ha cobrado ya personalidad propia en el siglo XV y perduraría en todos los testimonios escritos de la canción. De esta época son los refranes polifónicos en castellano escritos por Juan de Triana, maestro de melodía catedralicio, y conservados en el Cancionero de la Colombina³³³. En cuanto a la música, según Gómez Muntané “hay que hablar de una mayor estabilidad en la transmisión de la melodía del Canto de la Sibila que en la del texto”, puesto que únicamente se distinguían dos frases musicales, la correspondiente al refrán y la de las redondillas³³⁴.

En la primera mitad del s. XVI la tonada dramatizada de la Sibila continúa enquistada en la sexta lección, rompiendo la unidad de la misma. De hecho, el ceremonial complutense describe como el arcediano de Toledo leía “rasado”, salmodiando, mientras la Sibila y los cantores actuaban, “y acabando”, de nuevo leía “en bos” lo que restaba de la lectura.³³⁵ Poco antes de 1549 el maestro Cristóbal de Morales compuso para cuatro voces la música del refrán “Juyzio fuerte”, que replicaba el canto a capela del clerizón y culminaba con el entrechocar de los sables de los ángeles³³⁶.

La participación de los clerizones en la representación conllevaba un beneficio económico similar al del Obispillo. Consta que entre 1572 y 1690 “al que cantó la Seuila”, “al niño de la Seuilla”, se le pagaban en concepto de distribuciones 20 maravedís y 8 a los niños del cortejo³³⁷. Por su parte, el maestro de melodía cobraba un florín por su trabajo de adiestramiento y organización.

En la segunda mitad del siglo XVI las consecuencias del concilio de Trento se dejarían sentir en la ejecución de la Sibila. Los intentos de imposición del oficio romano tridentino, que no contemplaba ya el canto de la Eritrea, por sus orígenes paganos y no bíblicos, llevaron al cabildo a replantearse el estatuto de esta práctica³³⁸. El primer debate tuvo que ver con el momento en que la Sibila debía actuar, puesto que triunfó la idea de que no podía interrumpir la sexta lección de maitines y, por ello, debía ser expurgada. Si en 1574, se propuso que cantara antes del inicio de maitines, finalmente, en 1578, quedó establecido que lo hiciera una vez que concluyeran los maitines con el *Te Deum laudamus*, justo antes de que comenzara la misa del Gallo³³⁹. A pesar de los intentos de uno de los valedores de la política religiosa de Felipe II, el arzobispo Gaspar de Quiroga, la eficaz resistencia de los canónigos prosperó y la Sibila se mantuvo hasta época contemporánea. La fama de la Sibila toledana postridentina irradió también lo bastante como para que Sibilas de otras catedrales se restaurasen siguiendo sus pasos, por ejemplo la de León³⁴⁰. A tenor de la descripción del maestro Pedro Sánchez de Acre, racionero de la catedral, la representación de la Sibila no

³³⁰ Se continuaba la sexta lección hasta Hec de Christi Natiuitate atque Passione necnon et Ressurreccione y se concluía, como sermón, con la fórmula Tu autem Domine miserere nostri.

³³¹ *Memoria de las cosas que son a cargo y es oficio del claustrero desta Santa Yglesia de Toledo*. ACT, Secretaría Capitular I, caja 10, exp. 3, f. 45r. Equiparable al canto de la Sibila era la prosa profética que los clerizones cantaban desde la tribunilla del coro en la misa del Gallo y para la que también los debía adiestrar el maestro: “Pasar la prophecía de Esaías que es vna prossa que se canta a la misa del gallo que comienza *Laudem Deo dicam*”.

³³² Rincón, Juan y Ruiz Alcoholado, Pedro. ACT, Secretaría Capitular I, Ceremonial 1, ff. 84v-86r. Las sutiles modificaciones en la letra de la canción de la Sibila toledana hasta el siglo XVIII pueden ser seguidas en tabla adjunta.

³³³ Martínez Gil, Carlos: *op. cit.* 2002, p. 19.

³³⁴ Gómez Muntané, M^a del Carmen: *op. cit.* 2000.

³³⁵ [*Ceremonial de la Santa Iglesia de Toledo*]. Ca. 1535, Biblioteca Histórica de la UCM, Ms. 149: 2v. Según su narración, los muchachos que hacían de ángeles y chocaban las espadas eran aquí “clerisones mayores”. Como narra Rincón, ciertas acciones litúrgicas que requerían más fuerza y destreza, como llevar y poner las capas de coro, se encomendaban a los clerizones más mozos, dejando los cetros a los más pequeños.

³³⁶ BCT, Cantoral Polifónico 21, ff. 29v-30r. Gómez Muntané, M^a del Carmen: *op. cit.* 2001, p. 81.

³³⁷ ACT, Contaduría, *Libros de Distribuciones* del citado periodo. En 1690 se registra la última mención a la suma de 20 mrs. que se dio “al seise que hizo la Sibila de la noche”.

³³⁸ Kamen, Henry: *op. cit.* 1998, p. 93.

³³⁹ ACT, AC, vol. 15, f. 450r [sábado 4 de diciembre de 1574], y vol. 16, f. 251v [miércoles 19 de noviembre de 1578]. A finales del siglo XVII, “acabados los Maytines, es la Sybila”. Díaz de Barona, Diego: Ms. BCT, 23-25, f. 185.

³⁴⁰ Pérez Priego, Miguel Ángel: *op. cit.* 1996, p. 10.

sólo salió indemne de los delicados años que siguieron al concilio de 1582, sino que cobró todavía más prestigio, tanto por la aprobación de los fieles como por la inversión del cabildo:

Por auer vaticinado esta Sibila [la Eritrea] la venida del Redemptor al juyzio, tiene costumbre muy antigua esta Sancta Yglesia de Toledo de representar, en los Maytines de la noche de Naudidad, sacando con mucha magestad a vno de los Clerizones, muy bien adereçado, en forma de vna donzella que representa esta Sibila, con dos Ángeles a los dos lados, con espadas desenuaynadas que denotan la justicia que se ha de executar en los peccadores en el vniuersal juyzio. Y canta la Sibila estos versos [...] Y porque esta Sibila, aora sea Erictea o Cumana, o de otro nombre, en los versos que propusimos, trasladados de Griego en Latín, y en estos que en estilo vulgar se cantan en esta sancta yglesia, que quise poner aquí, porque con el gran concurso de gente que viene aquella noche entre los dos Coros a oyr la Sibila, no se entiende lo que dize, y lo dessean todos saber. Lo que principalmente trata es del temeroso día del Juyzio y de los grandes misterios dél ³⁴¹.

Después de 1578, su salida de la hora de maitines supuso, además, una modificación de su secular puesta en escena. Aunque la comitiva siguió saliendo del Sagrario, ya no se encaminaba directa al coro porque el lugar reservado para el canto varió. Según Arcayos, la Sibila dejó de representarse en la tribunilla del coro del lado de la epístola, y pasó al crucero, donde se elevaba un tablado “pequeño” junto al púlpito del evangelio que lindaba con la reja del coro mayor³⁴². Finalizada, la Sibila y sus acompañantes, entraban al coro menor por la puerta del evangelio y daban la vuelta a las sillas para ser “regalados” por los beneficiados. En el siglo XVIII, eran los caperos de la misa del Gallo los encargados de dar el aguinaldo a la Sibila y a los ángeles espadas³⁴³. Sin embargo, los excesos infantiles conducirían al cabildo a vedar la entrada de la Sibila en el coro: “que el Niño que hace la Sivila en la noche de Navidad en acabando de cantar no suba como antes a las sillas altas para quitar el abuso de que pida dinero³⁴⁴.” Éste fue el único ataque que recibió la Sibila por parte de los eclesiásticos de corte más ilustrado y, más ampliamente, se explica por el temor del cabildo del s. XVIII a que los alocados infantes y seises introdujeran el desorden en el rezo coral.³⁴⁵ No obstante, en 1767 el cabildo, en Junta de Ceremonias, decretó que no se hiciese “novedad alguna” en lo referente a la Sibila, reafirmando así su presencia en Nochebuena.³⁴⁶

El último canto de la Sibila tendría lugar en 1867, pero bien es cierto que el XIX fue ya una etapa de atonía para la Sibila.³⁴⁷ Al igual que sucedió a los villancicos, la inestabilidad política y la penuria económica determinaron la suerte del canto. Ruano escribe en su diario que en los periodos 1842-1846 y 1849-1854 “no hubo Sibila ni pastores ni tandas, sólo seis achas entre coros, postes, 14 cirios”. Sin embargo, todavía fue capaz de describirnos el montaje del escenario de la Sibila en sus compases finales:

Día 24 se hace en la misma forma de órgano y blandones pero se aumenta para la Sibila; se pone arrimado a las Rejas 4 tarimas de las camas, dos debajo y dos encima y para subir hay en el tiro de San Cristóbal una grada, que ésta se baja el mismo 24, y después de vísperas se dexa puesto también cuatro blandones de yerro entre coros a cada lado, que son ocho todo esto queda quitado acabados los Maytines; también nochebueno [un órgano] ³⁴⁸.

³⁴¹ Sánchez de Acre, Pedro: *Historia moral y philosófica en que se tratan las vidas de doze philósophos y príncipes antiguos y sus sentencias y hazañas y las virtudes moralmente buenas que tuuieron. Y se condenan los vicios de que fueron notados, apurando lo bueno y desechando lo malo que tuuieron. Sacando de todo ello la médulla y substancia de lo mejor y más prouechoso y moralizándolo para vtilidad de nuestras costumbres y vida Christiana. Y en el vltimo lugar y fin de la obra, se trata la vida de la Muerte, que es el fin y remate de las cosas humanas, con algunas consideraciones prouechosas para la buena vida.* Toledo: en casa de la biuda de Iuan de la Plaça, 1590 133v-134r. El autor ya había tratado de las prefiguraciones cristianas de las profecías de las Sibilas en su obra de 1584: *op. cit.*, h. 167r-v.

³⁴² Chaves Arcayos, Juan de: *op. cit.* vol. 2, f. 434v.

³⁴³ *Noticia de los ritos y ceremonias de la Santa Iglesia de Toledo.* S. XVIII, Ms. Biblioteca Pública de Toledo-BCLM, Papeles Varios, t. 70, ff. 68v-69r. Confirma que, como en el s. XVI, “la Sivila viene en acabando los Maitines”.

³⁴⁴ ACT, AC, v. 67, f. 340r [viernes 7 de febrero de 1749].

³⁴⁵ En el siglo XVIII era un “colegial seyse” quien interpretaba la Sibila. Iba “vestido a lo oriental” y llevaba prendido en su hombro izquierdo un relicario en el que estaban escritos los cinco primeros versos del *Iuditii* agustiniano. Otros “dos colegiales ynfantes vestidos con albas y estolas” eras quienes portaban las espadas desnudas. Flórez E. y Méndez, F. ca. 1753: 29r-30v.

³⁴⁶ ACT, Secretaría Capitular, *Juntas de Ceremonias*.

³⁴⁷ “A mediados del siglo actual quiso resucitarla un señor Deán de Toledo, pero produjo tan mal efecto en la generalidad de los fieles, y ocasionó tantos disgustos al Deán, que ni a éste ni a otro alguno se le ha ocurrido volver a pensar en ella”. Asenjo Barbieri, Francisco A.: “El Canto de la Sibila”. *La Ilustración Musical Hispano-Americana* 1-7 (1888 [30 de abril]), pp. 50-51.

³⁴⁸ Ruano, C. Biblioteca Pública de Toledo, ms. 696: 6v.

La Eritrea, ese “juguete pueril” que atemorizó y fascinó a los fieles durante siglos con la advertencia del Juicio Final, fue así borrado de vida catedralicia. El personaje desapareció, aunque quedaría para siempre en la iconografía de los frescos pintados en 1615, un año después de la muerte de El Greco, por Cajés y Carducho para la antecapilla del Sagrario, lugar de donde había salido cada año para cantar.³⁴⁹

II.2.3. El drama de los Pastores

En el marco de laudes, una de las horas mayores, se desarrollaba un tercer exponente de las representaciones de la noche de Navidad, en el que varios clerizones danzantes y disfrazados de pastorcillos dialogaban con los caperos del coro anunciándoles el nacimiento del Salvador y seguían cantando villancicos. De lo visto hasta ahora, es el caso en que la frontera entre liturgia dramatizada y drama litúrgico es más lábil.

El origen de esta ceremonia se remonta al drama litúrgico latino desarrollado a partir del tropo *Quem quaeritis in praesepe, pastores, dicite?*, surgido en el siglo XI en Aquitania, el cual se interpretaba, en un primer estadio, al terminar los maitines. Angeles o las parteras apócrifas proclamaban el nacimiento de Cristo a los pastores que habían ido al pesebre. Ejemplos peninsulares del uso dramático de este tropo aparecen en Huesca (s. XII) y Vic (s. XIII), aunque los más elaborados proceden de catedrales francesas como Ruán y Clermont-Ferrand.³⁵⁰ Este primitivo *Officium pastorum* enlazaba el tropo con la antifona *Puer natus est nobis*, que funcionaba como introito de esa primera misa de Navidad.³⁵¹ Sin embargo, esta solución dramática no cuajó, de manera que la representación pastoril acabó germinando de las antifonas de laudes, mucho más aptas para el diálogo: *Quem uidistis pastores* y *Pastores dicite*.³⁵² Por otro lado, el entorno litúrgico cuya temática resaltaba no como en maitines las profecías del Nacimiento, sino su perfectividad, resultó más idóneo. El oficio pastoril latino tomó independencia y se desarrolló como otro paréntesis en las horas navideñas, entre las antifonas cuarta y quinta. Siguiendo un camino similar al del canto sibilino, debió de romancear parte de sus textos a lo largo del s. XIV.³⁵³ Un breviario toledano coetáneo avala la existencia de esta práctica, todavía optativa, en que “*pueri induti ad modum pastorum*”, colocados en el altar mayor, contestaban a los dos cantores del coro *Infantem uidimus* cuando les preguntaban *Pastores, dicite*. El diálogo parecía suplir algunas carencias litúrgicas de laudes ya que, de hecho, en esta hora no había capítulo ni himno.³⁵⁴

El manual de ceremonias de Cristóbal Alfonso indica que a mediados del s. XV el oficio de pastores se había consolidado. El curso normal de laudes, con la alternancia de antifonas y salmos, se alteraba interponiendo antifonas en el núcleo de los salmos para originar diálogos. A esto se añadiría la introducción de determinadas formas líricas castellanas que ampliaban el mensaje evangélico.³⁵⁵ Hasta Trento, el oficio de pastores se amoldará a lo descrito por Alfonso de Valladolid. Después de la misa del Gallo, los laudes se inauguraban con la mencionada antifona *Natus est nobis hodie*, cantada por los sochantres que dirigían el coro. Continuando con el oficio, en un segundo plano, los seises entraban en el coro mayor, ataviados con ropas clericales y pastoriles: “han de estar aparejados cuatro niños o más de voz delgada y puestos al altar mayor en la segunda o en la tercera grada todos iguales y vestidos como pastores o, a lo menos, cada sendos zamarrones, burletes, las pellejas el pelo afuera, y sobre las cabezas rodeados los sobrepellices cada uno por

³⁴⁹ Revuelta Tubino, M. (dir.), et alii, 1989. Inventario artístico de Toledo. Tomo II. La Catedral Primada (vol. 1): 224. Madrid: Ministerio de Cultura. Pérez Sedano, F. 1914. Datos documentales inéditos para la historia del arte español. I, Notas del Archivo de la Catedral de Toledo: 88. Madrid: Centro de Estudios Históricos.

³⁵⁰ Castro Caridad, E. M^a. 1997: 54. En el s. XVIII Fernández Vallejo, F. A. se refirió a estas fuentes francas: “esta Ceremonia que descendió a nosotros de los Monasterios Benedictinos se acostumbraba hacer en las Yglesias de Rems, Roam y otras de Francia.” 1785: 495-496.

³⁵¹ Gómez Muntané, M. 2001: 70. Cátedra, P. 2005: 390.

³⁵² *Ibidem*: 393. “Irrespective of any dramatization of the *Quem quaeritis* trope at Matins, parts of the office of Lauds were dramatized in certain localities.” Donovan. 1958: 34. La defensa, frente a Young, de que en laudes se creó un oficio dramático independiente alrededor de estas antifonas, en *Ibidem*: 36.

³⁵³ Vallejo, sin aparente base documental, especula sobre la idea de que pudo ser Jofré de Loaysa, arcediano de Toledo, quien a inicios del siglo XIV compuso las coplas castellanas de los pastores. Fernández Vallejo, Felipe. *ob. cit.* 1785, p. 496.

³⁵⁴ El *Breviarium Toletanum* se conserva en la Biblioteca de la abadía de Montserrat. Donovan. 1958, pp. 49 y 209. Stern, Charlotte. *op. cit.* 1996, p. 32.

³⁵⁵ ACT, I.3.C.2.2: 44r-v: “De cómo el socapiscol e otro de graciosa bos ha de comenzar una chançoneta que dise *Bien vengades pastores*, y ellos han de responder.”

debajo de las barbas a manera de aldeanos, y con sus cetros de plata en las manos.” Cuando los dos cantores llegaban al quinto y último salmo, a la altura del verso *ut faciant in eis iudicium*, se detenían y empezaban a cantar con todo el coro la antífona *Pastores dicite quidnam vidistis et annuntiate Christi Nativitatem*, dirigiéndose a los pastorcillos. Éstos respondían el verso *Infantem vidimus pannis involutum et chorus angelorum laudantes Salvatorem*, con un canto lento –”muy paso, en voz graciosa”–. La secuencia dialogada salmo-antífona entre el coro y los pastores se repetía por dos veces más, elevando progresivamente la intensidad del canto –”más alto”–. En el segundo diálogo, los pastorcillos avanzaban hasta la puerta del coro del arzobispo y, en el tercero, se aproximaban al facistol del águila, cantando en todo momento el *Infantem vidimus* con parsimonia, aunque cada vez más fuerte. Finalizado el diálogo, la ceremonia de los pastores inventó un coloquio castellano, también cantado, entre el socapiscol o los sochantres, y los pastorcillos, que estaban ya dentro del coro. Según el *Çeremoniero*, estos cantares eran más ortodoxos que las farsas navideñas que habían proliferado en maitines y después de laudes: “E aquí sy les place a los señores, el socapiscol comienza un cantar delante los niños pastorçillos y el cantar es éste: *Que bien vengades pastores, bien vengades...* E los niños pastorçillos con sus sayos y cayados e zurrões como pastores vienen con ellos dando golpes con sus cayados e fasiendo sus gasajados, disen las coplas. Responde todo el coro replicando *Que bien vengades pastores.*” Esta vertiente romance del oficio pastoril pasó a formar parte de los misales toledanos, como el incunable de 1499, que aclaraba que el *Pastores, dicite* remataba “*cum aliis cantilenis que dicunt propter gaudium festi.*”³⁵⁶ Las coplas de los partorcitos aparecerán asentadas en los ceremoniales de Rincón y Alcoholado y Arcayos, o en el estudio de Fernández Vallejo. Las “remembranças” del Nacimiento que seguían a los Pastores debieron de ser abolidas, siendo reemplazadas por villancicos, tal y como aparecen en Rincón: “los quales cantarán (y su maestro el claustrero con ellos) vn uillançico de canto de órgano aplicado a la fiesta, y después de auer dicho algunas coplas dél, se saldrán cantándole por la puerta del coro del deán.”³⁵⁷ Como novedad, a finales del s. XVI, las risas, carreras y saltos jubilosos de los pastores en el altar mayor fueron encauzados hacia la danza, una de las expresiones de la música tradicional y de la fiesta religiosa³⁵⁸. Arcayos se hace eco de este elemento: “desde el principio desta missa [del Gallo] salen del Sagrario los clerizones vestidos de pastores y van al altar mayor por el postigo y están arriba en lo plano mientras se dice esta Missa danzando y bailando³⁵⁹.”

El mencionado acuerdo del 19 de noviembre de 1578 tampoco salvó a la ceremonia de los pastores de las inercias de la Iglesia de Trento, que no podía tolerar que una extrañeza en romance como el *Bien vengades* tuviera cabida en laudes³⁶⁰. Como los canónigos siempre consideraron que “con esta fiesta se regocija la gente y leuanta el espíritu a la memoria del Regocijo que los pastores tuuieron en el nascimiento de nuestro redemptor Jesuchristo”,³⁶¹ la resolución menos dañina fue que “los pastorçillos salgan en enpeçando la missa del gallo”, adelantando su actuación al inicio de laudes.³⁶² El oficio pastoril quedó, por tanto, como enlace entre la missa del Gallo y laudes, al igual que la Sibila unía los maitines con la missa del Gallo. Sobrepasando el manido texto de Arcayos, el sochantre Barona describió las peculiaridades de los Pastores representados fuera de laudes:

Digo que acabada la primera missa, y habiendo tomado capas los Sochantres, reciben a los Pastores. Dicen ambos Sochantres en el Coro del Arzobispo *Quem vidistis, Pastores* (que es la primera Antífona de Laudes) y acabada, responden los Pastores lo que les dice el Maestro de Melodía. Luego vuelven los Sochantres a decir la misma Antífona en el mismo coro del Arzobispo, y acabada, salen a la puerta del Coro a recibirlos, y cantan estas coplas, como están, sin repetición: *Bien vengades Pastores. Que bien vengades. Pastores del ganado, decidnos buen cuidado. Que bien vengades. Pastores, dónde anduvisteis? Decidnos lo que visteis. Que bien vengades.* Y luego dicen los Pastores

³⁵⁶ *Missale mixtum almae ecclesiae Toletanae*. Toleti: Petrus Hagenbach, 1499, f. 11r, BCT, 80-2.

³⁵⁷ Rincón Juan y Ruiz Alcoholado, Pedro. ACT, Secretaría Capitular I, Ceremonial 1, f. 88r.

³⁵⁸ La danza y el baile, con indudables elementos dramáticos, predominaron en época moderna en las celebraciones más importantes de la catedral (Corpus, Asunción y Navidad). En este punto, cabe citar la observación del viajero francés Jouvin sobre los católicos españoles del s. XVII: “No tienen escrúpulo en los días de grandes fiestas de ir a las iglesias con tambores, flautas, tamboriles y castañuelas, donde bailan como si fuera en un teatro; a imitación, dicen, de David, que tocó el arpa en las iglesias.” García Mercadal, José: *op. cit.*, 1999, vol. 3, p. 582.

³⁵⁹ Chaves Arcayos, Juan de: *op. cit.*, v. 2, f. 424v.

³⁶⁰ Cf. Cátedra, Pedro M.: *op. cit.* 2005: 441.

³⁶¹ ACT, AC, vol. 17, f. 83v [23 de diciembre de 1581].

³⁶² “In the Toledo version, at least from about 1600 to 1785, the repetition of the antiphon and the singing of the vernacular lyric took place before the chanting of the first psalm began.” Donovan: *op. cit.* 1958, p. 33. *Cursivas mías.*

sus coplitas, y al fin de cada una se repite: *Que bien vengades*. [...] Después de esto se sientan los Sochantres en el banco y cantan los Pastores un villancico, y acabado se comienzan Laudes en cuerda semidoble ³⁶³.

Como se comprueba, a partir del siglo XVII, después de la acometida de Trento, la ceremonia se articuló no en base al *Pastores, dicite*, sino al *Quem vidistis*. Según el cantoral antifonal de 1775, todavía “después de la Misa del Gallo viene la Ceremonia de los Pastores”. El código es interesante por contener la notación musical de los versos castellanos que los seises-pastores respondían a los “subchantres”, quienes a su vez, sellaban la estrofa con la repetición del “Que bien vengades”: “Vimos que en Belén, Señores | nació la flor de las flores. | Esta flor que oi es nacida | nos dará fruto de vida. | Es un Niño y Rey del Cielo | que oy ha nacido en el suelo. | Está entre dos animales | cubierto en pobres pañales. | Virgen y limpia quedó | la Madre que le parió. | Al Hijo y Madre roguemos | les plegue que nos salvemos³⁶⁴.” Acto seguido, los pastores entraban en el coro y cantaban un villancico que debía tener dispuesto el maestro de melodía.

Para el cabildo del siglo XVIII la representación planteó una serie de problemas derivados de la actitud atrabiliaria de los caracteres pastoriles, que daba a los niños gran libertad de acción. En estos años los pastores eran interpretados por “los colegiales Infantes vestidos de tales con unos capotillos blancos”.³⁶⁵ Fue esta prenda y el rito –sospechosamente popular– que tenían los muchachos de echarla a los beneficiados novatos y hacerlos danzar con ellos, lo que encendió el debate. Quizá escudándose en la tradicional inmunidad de los clerizones en las fiestas de diciembre, el oficio de pastores revestía a los niños de una autoridad similar a la del Obispillo: “los Pastores hazen que vailen todos los que hubiese en el choro, que no haian estado otro año en el choro, sean Dignidades, Canónigos, etc., hasta los Pertigueros, echándolos la zamarra [...] Si el nuevo regala a los Colegiales y seises o lo fuere a executar, le dexan; de no hazerlo assí, no hai más remedio que dexarse echar el capotillo y bailar.” Es de imaginar que las exigencias infantiles chocaron con la rectitud de los beneficiados menos dados a bromas. En 1731 un racionero nuevo escapó de esta especie de “rito de paso” pasando inadvertido “por la puertezilla” del coro. Sin embargo, en la Navidad de 1740 la cuestión pasó a mayores, porque los pastores “violentando a Don Ignazio de el Río, Pertiguero nuevo, en la ante sachristía, para llebarlo al choro y echarle allí la zama[rr]a y que vailase, se resistió, y continuando las instancias, dio a vn colegial con la pértiga y le hirió.” El pertiguero fue condenado por el vicario y la riña, a causa el derramamiento de sangre, provocó que la catedral tuviera que ser bendecida esa misma Nochebuena.³⁶⁶ A consecuencia del grave suceso, el cabildo se vio en la obligación de reglamentar la actividad de los pastores, algo que llevó a cabo al año siguiente.³⁶⁷ Se intimó al maestro de melodía que no les dejase “a su libertad”, y que controlara que no echaran el capotillo a nadie, especialmente con violencia, ni que pidieran demasiado dinero. Dado que los pastores eran colegiales infantes, se requirió al rector que castigara un mes a pan y agua a los que se aventuraran a forzar a beneficiados y criados de la catedral. Las medidas debieron de tener escasa repercusión pues en 1745 se repitieron y se hicieron más restrictivas.³⁶⁸ Otra reforma de la ceremonia pastoril tendría lugar en 1795, momento en que los canónigos pensaron en la creación de himnos castellanos en alabanza del Nacimiento, para que los pastores los cantasen en su ida y venida desde el Sagrario donde se disfrazaban. La iniciativa tenía también un trasfondo disciplinario, ya que buscaba templar la algarabía de los colegiales, que se movían por el templo como salvajes, dando saltos y gritos.

A pesar de todo, la purificación querida por el cabildo de fin de siglo no pudo asentarse, porque en poco tiempo se encontró sin pastorillos. Al entrar en el siglo XIX, esta representación de orígenes medievales comenzó a menudear³⁶⁹, para finalmente desaparecer para siempre en esa década de los cuarenta y dejar una catedral sin los pastores ni danzas que rememoraba Esténaga³⁷⁰.

³⁶³ Díaz de Barona, Diego: Ms. BCT, 23-25, f. 186.

³⁶⁴ Salazar, Manuel de. 1775. BCT, Cantoral 21.5, ff. 38v-40r.

³⁶⁵ Flórez, Enrique y Méndez, Francisco: *op. cit.* Ca. 1753, f. 30r.

³⁶⁶ *Noticia de los ritos y ceremonias de la Santa Iglesia de Toledo*. Biblioteca Pública de Toledo-BCLM, Papeles Varios, t. 70, f. 68v.

³⁶⁷ ACT, AC, vol. 65, f. 106r [lunes 7 de abril de 1741].

³⁶⁸ ACT, AC, vol. 66, f. 346r-v [viernes 9 de julio de 1745].

³⁶⁹ Ruano, Cándido. Biblioteca Pública de Toledo-BCLM, ms. 696, f. 9v

³⁷⁰ “Se fueron ya las danzas y los pastores, desierta gime aquella noche la Catedral de Toledo y sólo durante la misa, y no más, afluyen las gentes, porque el devoto pueblo hoy no sabe como antaño penetrar el significado de la liturgia, ni sentirla puede a vista de aquellas alegres y piadosas manifestaciones tan a su alcance.” Esténaga y Echevarría, Narciso de: *El Cardenal Aragón (1626-1677)*. *Estudio histórico*. París, 1929, vol. 1, p. 217.

Este camino de restricciones, reformas y prohibiciones sufridas por las representaciones y las melodías implicadas en la liturgia, que revive de tiempo en tiempo las ansias de reforma de Trento, crearía un estado de opinión que se mantendría vivo con escasos matices en los círculos eclesiásticos más recientes. Así, en 1944, cuando el cabildo trataba de recuperar los autos sacramentales para el Corpus, el entonces archivero de la catedral de Toledo, Juan Francisco Rivera, al hablar de las pretéritas danzas en el interior de la iglesia no hacía sino hacerse portavoz del desencuentro que habían ido forjando los siglos: “Hoy nos escandalizarían”³⁷¹. Sin duda, la sensibilidad y su reflejo en la práctica litúrgica habían experimentado ya una transformación sin retorno posible.

III. Conclusiones

Las orientaciones y recomendaciones de los decretos del Concilio y los desarrollos litúrgicos impulsados por los papas se sintieron en una mayor reglamentación de las ceremonias toledanas y, por tanto, en un creciente interés por conocer las labores de policía que debían ejecutar determinados beneficiados en misas, horas y procesiones. Al supuesto panorama de desorden consentido en numerosas acciones litúrgicas (dar la paz o el teste, servir al preste, bajar a cantar al facistol del coro, incensar, hacer las humillaciones y genuflexiones, poner y quitar las capas de seda, o la misma postura de los beneficiados en las sillas del coro), las constituciones y mandamientos del Cabildo desde tiempos de Tavera y con especial hincapié en los años de Quiroga y los deanes Castilla, Mendoza y Carvajal, se pusieron por objetivo vigilar y castigar para satisfacer el orden ceremonial.

Al mismo tiempo el espíritu tridentino, multiplicado en el siglo XVIII, clericalizó el espacio sagrado de la catedral y trató de que todo lo que era tachado de profano no tuviera participación en las ceremonias eclesiásticas. Apoyándose en la bula del papa Paulo IV, durante la sede vacante de Siliceo en 1557, el Cabildo blindó los coros, impidiendo el acceso de seglares, naturalmente a excepción de las personas reales y de los miembros del estamento nobiliario. Además, decretó la célebre constitución sobre las farsas y danzas para Navidad de ese año, por la que prohibía las farsas y entremeses pastoriles en el coro y las máscaras, que fueron sustituidas por villancicos. Se trataba de que los cantores y representantes actuaran sin necesidad de caracterización, vigilando muy de cerca sus dichos. Por otro lado, se asiste a la expulsión de las danzas del coro hasta que no hubiese concluido la última oración de vísperas. Otras ceremonias como el monólogo en castellano de la Sibila que estaba integrado en la sexta lección de los maitines navideños sobrevivirían a los intentos de supresión del Concilio Provincial de Quiroga. Igual suerte corrieron ceremonias cuestionadas por la política religiosa de Trento, como las procesiones populares con el pendón de la cruz del Domingo de Pasión o el ritual del *Attolite portas* del Domingo de Ramos, cuya celebración fue dejada al albedrío de los capitulares.

En el terreno de la música del canto llano, la reforma se orientó no sólo a reclutar las mejores voces para la socapiscolía, sino también a individuos cargados de años de experiencia en la asistencia al coro. Es el caso del licenciado Juan Rincón, que había comenzado a servir como cantor en la capilla del arzobispo Tavera y que en 1535 se incorporó al servicio catedralicio como ayudante de socapiscol, trabajando en Toledo hasta su muerte en 1585. Con la creciente especialización musical de las dos raciones de socapiscol, la intervención musical de los canónigos semaneros en el oficio de las horas pasa a ser cada vez más testimonial, a excepción de casos contados, pasando los turnos de la llamada “semana de canturía”. Las altas jerarquías se limitarán a iniciar brevemente antífonas y concluir oraciones. Cuando actuaban de prestes los canónigos tendrán la réplica sonora de la capilla de música, que hacia 1594, año de la muerte de Quiroga, se encuentra plenamente desarrollada.

El clero capitular que podemos denominar de base, los capellanes del coro, que en muchos casos promociona a raciones e, incluso, había hecho carrera desde su etapa de niños clerizones, sufrió las consecuencias de los requerimientos de una mayor instrucción litúrgico-musical. En los libros de acuerdos de la Hermandad de Capellanes se percibe que los accesos a esta congregación estuvieron cada vez más determinados por unas mínimas habilidades para el canto y el contrapunto que se requería para las misas cantadas y sus turnos en el oficio de las horas menores. En octubre de 1598 la Hermandad reprendió ásperamente a los capellanes que no sabían cantar, sin mencionar los nombres por no avergonzar a los afectados, recordándoles que de acuerdo con las constituciones tenían que acogerse a un periodo de

³⁷¹ Rivera Recio, Juan Francisco: *El Corpus que Felipe II presencié en Toledo*: Toledo, 1944, p. 71.

aprendizaje que debía terminar positivamente. En la relación del examen de acceso que hizo en 1601 Gabriel de Alfaro se culpa a su insuficiente destreza en el canto para ser rechazado. Al final de la prueba el secretario le comunicó “con palabras amorosas la voluntad que la Hermandad tiene de le regebir apprendiendo a cantar para que desta manera se sirva a Dios y se cumpla con las obligaciones que la dicha Hermandad”. Todavía al final de la etapa del Greco en Toledo era mucho lo que quedaba por regular en relación al servicio musical del coro. Los acuerdos del Cabildo anotan que aún había que componer entonarios y faltaban salterios para cada uno de los coros.

Por lo que respecta a los textos litúrgicos, se puede afirmar que a la postre hubo muchas opiniones en contra de los cambios. En sus notas particulares el arcediano de Guadalajara García de Loaysa escribía en 1571 que «tratar que aya unidad en la Iglesia en el rezar están escritos muchos libros y tratados de esto, mas a mi juicio es cosa imposible». Al tiempo que se defendieron los oficios locales en los calendarios, se siguió primando el “rezado” toledano.

Con el paso del tiempo, los debates sobre el ritual se independizarían de las discusiones habituales en los cabildos ordinarios. A fin de agilizar y hacer ejecutar estos asuntos el Cabildo los encomendará a la Contaduría hasta la creación en 1703 de una Junta de Ceremonias a través de la cual la catedral del siglo XVIII resucitará las correcciones de Trento³⁷².

³⁷² Dipútase Junta para todo lo conueniente a Çeremonias: “Y haviéndose con esta ocasión hecho memoria de que para la resoución de las dificultades que pudiesen ofrecerse conducentes al exacto cumplimiento de ceremonias, conuendría mucho se continuase la deputación de vna Junta, como parece se practicaba en lo antiguo; acordaron se continúe y forme y en su cumplimiento y para que en ella se reconozca y resuelua lo que en esta razón ocurriere nombraron para su asistencia a este fin a los señores prebendados magistral de púlpito, penitenciario y lectoral, y a los señores don Juan Juez Sarmiento y Doctor Don Francisco Venero, canónigos asimismo de esta Sancta Iglesia.” ACT, AC, vol. 48, ff. 227r-v [viernes 28 de septiembre de 1703].

Ilustración 1. La *Via Sacra* de la Catedral de Toledo

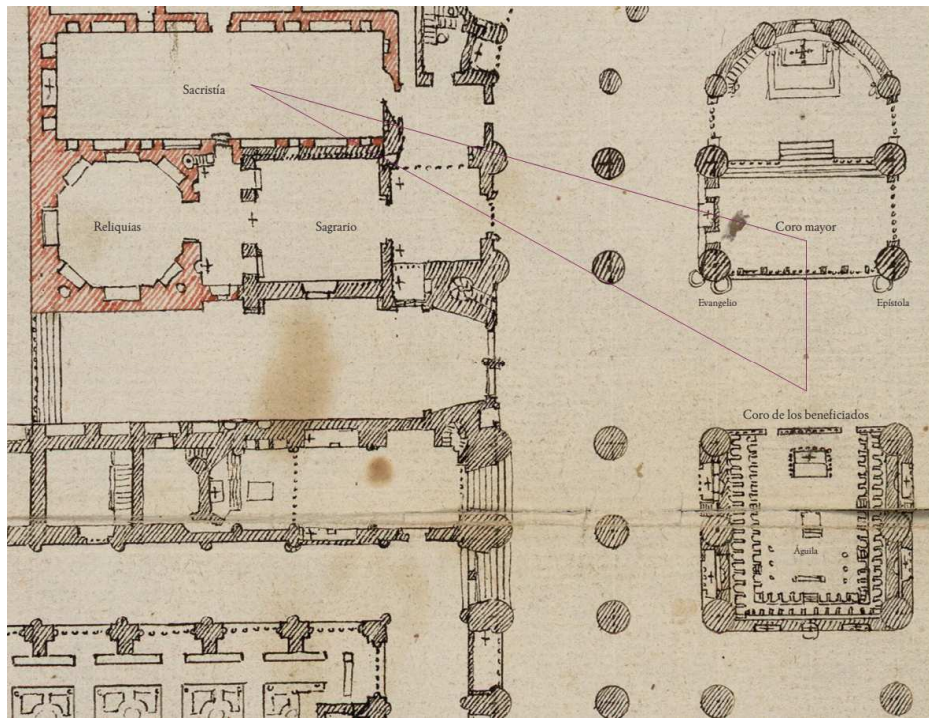


Tabla 1. Los “especialistas” ceremoniales y musicales

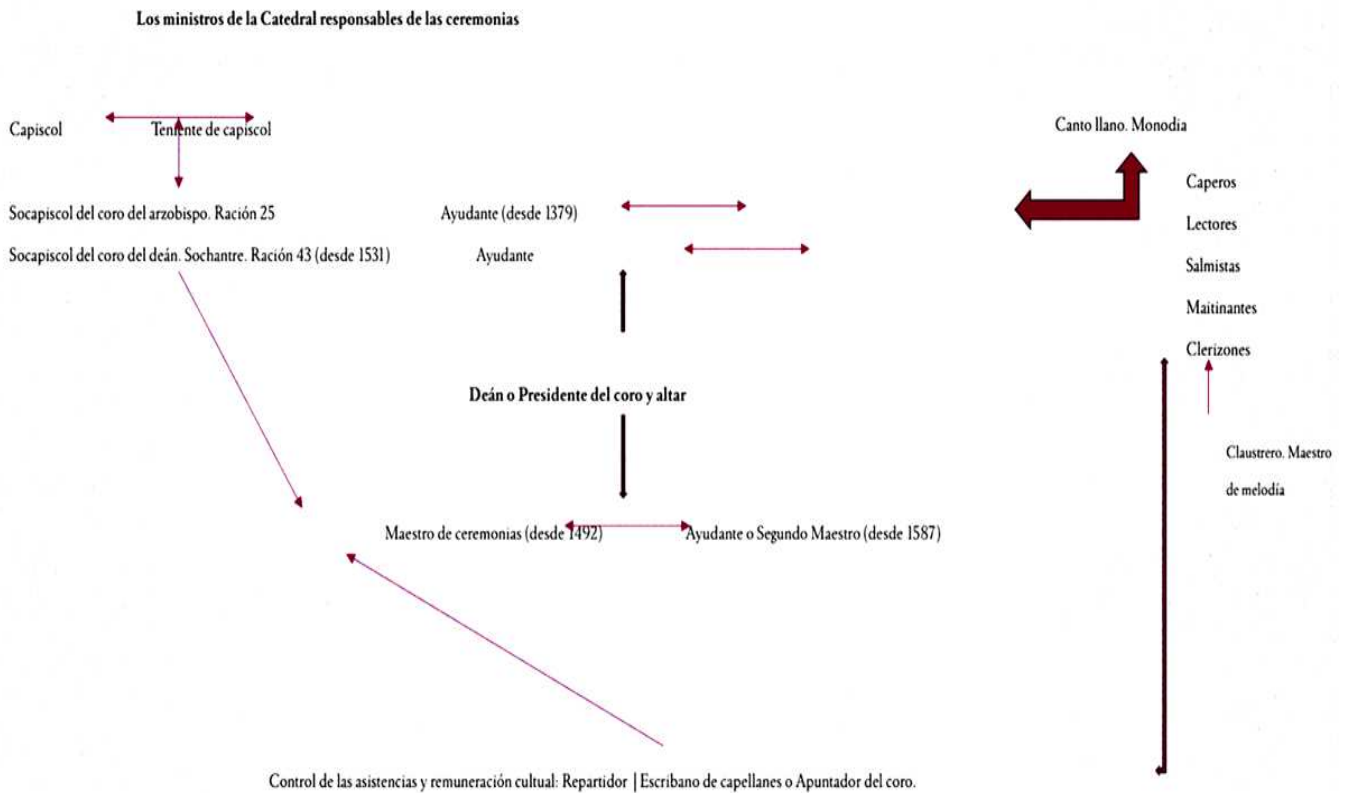


Tabla 2. Versiones de la letra del canto de la Sibila toledana

VERSIONES DE LA LETRA DEL CANTO DE LA SIBILA TOLEDANA

Cristóbal Valladolid (med. s. XVI).	Alfonso de Cantoral BNE MFCANT 73 [primer tercio s. XVI] ¹	Juan Rincón (1556-1585)	Pedro Sánchez (1590)	Juan de Chaves Arcaivos (-1643)	BCT. Cantoral 21-5. Manuel de Salazar (1775)	Felipe Fernández Vallejo (ca. 1785)	Noticia de los ritos y ceremonias de la Santa Iglesia de Toledo, [s. XVIII]. BCLM, Papeles Varios, tomo 70.
<p>Dic: tu Sibila aut vaticinasti de Christo</p> <p>[cinco o seis versos castellanos]</p> <p>Respuesta: Juicio fuerte será dado [...]</p>	<p>[Verso]: [...] si grande escuridad. Presa: Juicio...</p> <p>V.: Entonce serán avintadas las ánimas de los justos e peccadores quantas en el mundo fueron nascidas. Dexto sed subidres.</p> <p>P.: Juyzio...</p> <p>V.: Entonce espuescerán todas las gentes e restirarán los dientes, así como si fuesse invierno, con grand pavor del infierno.</p> <p>P.: Juyzio...</p> <p>V.: Los quatro evangelistas sus trompas uernán tañendo con una voz muy ayrala, bien así uernán diziendo.</p> <p>P.: Juyzio...</p> <p>V.: Leuand uos los passados quando en el mundo fuistes nascidos, todos nos ayuand ante el rey de la magstad.</p> <p>P.: Juyzio...</p> <p>V.: E uerná el fijo de Sancta María y uizará todo derecho mostrará en claridad de la luz que tiene en el pecho. E los ángeles que son sin peccado serán muy espantados.</p> <p>V.: Ahí uerná Sancta María en coro sobre los ángeles, e dirá -ay mio Padre, ay mio Fijo, ay mio Espíritu sancto, los que por nuestro amor fueron baptizados no degen ser condenados.</p> <p>P.: Juyzio...</p> <p>V.: Tornarse ha a los justos el Rey muy glorioso, dezíales ha muy alegre un sermón muy sabroso. P.: Juyzio...</p> <p>V.: Uenid, benditos del mi padre precioso, rescibid el mi reyno que es muy largo e uicioso.</p> <p>P.: Juyzio...</p> <p>V.: Tornarse ha a los malos sañudo e ayraldo, dezíales ha por nuevos un serquino mandado.</p> <p>P.: Juyzio...</p> <p>V.: -Idos malditos ministros del peccado, treedes con Lucifer que es uestro adelantado.</p> <p>P.: Juyzio...</p> <p>V.: Para siempre lamás acorro no auredes. A qual señor seristes, tal galardón rescibíredes.</p> <p>P.: Juyzio.</p>	<p>Quantos aquí sois juntados Ruego os por Dios verdadero Que oigáis del día postrimero Quando seremos juzgados.</p> <p>Juicio fuerte</p> <p>Del Cielo de las Alturas Un Rey uerná perdurable. En carne muy espantable. A juzgar las criaturas.</p> <p>Juicio fuerte.</p> <p>Trompetas y sonas tristes Dirán del alto del cielo. Leuandos muertos del suelo. Recebiréys según hezistes.</p> <p>Juicio fuerte. Sin que ninguno los hable. A la pena perdurable Serán dados los dañados</p> <p>Juicio fuerte.</p> <p>A la Virgen supliquemos Que sea en este Letigio. Mediana con su Hijo Por que todos nos saluemos.</p> <p>Juicio fuerte.</p>	<p>Del cielo de las alturas Un Rey uerná perdurable. Con poder muy espantable. A juzgar las criaturas.</p> <p>Trompetas y sonas tristes Dirán del alto del cielo. Leuandos muertos del suelo. Recebiréys según hezistes.</p> <p>Descubriese han los peccados. Sin que ninguno los hable. A la pena perdurable Serán dados los dañados</p> <p>Autor. A la Virgen supliquemos Que sea en este letigio. Interceda con su hijo Por que todos nos saluemos.</p> <p>Juicio muy fuerte Será dado, cruel de muerte.</p>	<p>Quantos aquí sois juntados, Ruego os por Dios verdadero. Que oigáis del día postrimero. Quando seremos juzgados.</p> <p>Juicio fuerte</p> <p>Del Cielo de las Alturas. Un Rey uerná perdurable. Con poder muy espantable. A juzgar las criaturas.</p> <p>Juicio fuerte. Sin que ninguno los hable. A la pena perdurable. Serán dados los dañados.</p> <p>Juicio fuerte.</p> <p>A la Virgen supliquemos. Que sea en este Letigio. Interceda con su Hijo. Por que todos nos saluemos.</p> <p>Juicio fuerte.</p>	<p>Quantos aquí sois juntados Ruegos por Dios verdadero Que oigáis del día postrimero Quando seremos juzgados.</p> <p>Juicio fuerte será dado Y muy cruel de muerte.</p> <p>Del cielo de las alturas Un Rey uerná perdurable. Con poder muy espantable. A juzgar las criaturas.</p> <p>Juicio fuerte, etc. Y muy cruel de muerte.</p> <p>Trompetas y sonas tristes Dirán del alto del cielo Leuandos muertos del suelo. Recebiréis según hezistes.</p> <p>Juicio fuerte será dado Y muy cruel de muerte.</p> <p>Descubriese han los peccados sin que ninguno los hable, A la pena perdurable do irán los tristes culpados.</p> <p>Juicio fuerte Y muy cruel de muerte.</p> <p>A la Virgen supliquemos Que sea en este letigio interceda con su Hijo porque todos nos saluemos.</p> <p>Juicio fuerte será dado Y muy cruel de muerte.</p>	<p>Quantos aquí sois juntados, Ruego os por Dios verdadero [sic] que oigáis de el día postrimero quando seremos juzgados.</p> <p>Juicio fuerte será dado y muy cruel de muerte.</p> <p>Del cielo de las alturas, un Rey uerná perdurable, con poder muy espantable a juzgar las criaturas.</p> <p>Juicio fuerte, etc. Y muy cruel de muerte.</p> <p>Trompetas y sonas tristes dirán de el alto del Cielo: leuandos muertos de el suelo, recebréis según creistéis</p> <p>Descubriese han los peccados, sin que ninguno los hable, a la pena perdurable, do irán los tristes culpados.</p> <p>Juicio fuerte Y muy cruel de muerte.</p> <p>A la Virgen supliquemos, que antes de aqueste litigio, interceda con su Hijo, porque todos nos saluemos.</p> <p>Juicio fuerte será dado Y muy cruel de muerte.</p>	<p>Quantos aquí sois juntados, Ruego os por Dios verdadero [sic] que oigáis de el día postrimero quando seremos juzgados.</p> <p>Juicio fuerte será dado y muy cruel de muerte.</p> <p>Del cielo de las alturas, un Rey uerná perdurable, con poder muy espantable a juzgar las criaturas.</p> <p>Juicio fuerte, etc. Y muy cruel de muerte.</p> <p>Trompetas y sonas tristes dirán de el alto del Cielo: leuandos muertos de el suelo, recebréis según creistéis</p> <p>Descubriese han los peccados, sin que ninguno los hable, a la pena perdurable, do irán los tristes culpados.</p> <p>Juicio fuerte Y muy cruel de muerte.</p> <p>A la Virgen supliquemos, que antes de aqueste litigio, interceda con su Hijo, porque todos nos saluemos.</p> <p>Juicio fuerte será dado Y muy cruel de muerte.</p>

¹ Esta versión presuntamente toledana del canto de la Sibila (quizá procedente del convento franciscano de San Juan de los Reyes) ha sido identificada recientemente en el cuadernillo final de este cantoral de la Biblioteca Nacional de España (Madrid), datado en la segunda mitad del s. XVI y que contiene las antifonas de las vísperas del oficio propio de los santos. Luis García, Rial, "Los libros de coro de la BNE y una fuente inédita de el-canto-de-la-sibila/ (publicado el 23/09/2014).

² Espavocer (l. *exponecere*). Intr. s. XIII. Espantarse. Alonso Pedraz, Martín: *Diccionario medieval español. Desde las Glosas Emilianenses y Silenses (s.X) hasta el siglo XIV*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1986, vol. 2, p. 1080.

LOS SONIDOS DE LAS CALLES DE TOLEDO DE 1577 A 1614

Eva Esteve Roldán
Cátedra de Rítmica y Paleografía
Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

RESUMEN: Doménikos Theotokópoulos (1541-1614) llegó en la primavera de 1577 a un Toledo excepcional, lleno de actividad cultural y prosperidad económica. El peso de la iglesia primada, las frecuentes visitas de grandes talentos como Lope de Vega, Cervantes o Quevedo y sus cerca de sesenta mil habitantes imprimían a la vida diaria gran vitalidad y dinamismo, y este dinamismo también se reflejaba en los sonidos que poblaban la ciudad. El objetivo de este estudio es mostrar un panorama general de un aspecto concreto del paisaje sonoro de la villa donde habitó el Greco durante más de treinta años: los sonidos producidos por los instrumentos musicales que se escuchaban al aire libre con mayor frecuencia, que se ubicarán tanto en su contexto social como espacial, mencionando también algunas connotaciones culturales que tenían para el oyente y su posible influencia en el pintor. Con esta orientación procuraremos acercarnos al entorno sensorial del Greco, su concepción estética del mundo, y en definitiva a la concepción estética del Siglo de Oro español.

PALABRAS CLAVE: Paisaje sonoro, campanas, gremios, cofradías, teatro, fiestas, pregones.

ABSTRACT: Domenikos Theotokopoulos (1541-1614) arrived at a Toledo at its peak in spring 1577. The city was full of cultural activity and economic prosperity. The weight of the primate church, the constant visits of exceptional men like Lope de Vega, Cervantes or Quevedo and about sixty thousand residents printed a lot of vitality and dynamism on the daily life. And this dynamism is also reflected in the sounds of the city. The objective of this study is to show an overview of a particular aspect of the soundscape of the town where El Greco lived for over thirty years: the sounds produced by musical instruments which were heard outdoors most often, located in both their social and spatial context, also mentioning some cultural connotations they had for the listener and their possible influence on the painter. With this orientation we will try to approach the sensory environment of Greco, his aesthetic conception of the world, and ultimately the aesthetic thinking of the Spanish Golden Age.

KEYWORDS: Soundscape, bells, unions, guilds, theatre, festivals, opening speeches.

Doménikos Theotokópoulos (1541-1614) llegó en la primavera de 1577 a un Toledo excepcional³⁷³, lleno de actividad cultural y prosperidad económica. El peso de la catedral primada, las frecuentes visitas de grandes talentos como Lope de Vega, Cervantes o Quevedo y sus cerca de sesenta mil habitantes (una cifra realmente considerable para la época)³⁷⁴ imprimían gran vitalidad y dinamismo a la vida diaria, y este dinamismo también se reflejaba en los sonidos que poblaban la ciudad.

La riqueza del paisaje sonoro era tan amplia que no es posible abarcarla aquí en toda su extensión, por lo que el objetivo de este estudio se centrará en un aspecto concreto: mostrar un panorama general de los sonidos producidos por los instrumentos musicales que se escuchaban al aire libre con mayor frecuencia³⁷⁵. Unos sonidos que se ubicarán tanto en su contexto social como espacial, mencionando también algunas connotaciones culturales que tenían para el oyente y su posible influencia en el pintor. Con esta orientación,

³⁷³ La fecha exacta se desconoce. Álvarez Lopera, José: *El Greco*. Madrid: Akal, 2001, p. 20.

³⁷⁴ Aunque las poblaciones mencionadas para 1600 solo se cifran en número de vecinos o sea cabezas de familia, y siendo conscientes del margen de error que estos datos producen, Toledo (10.933 vecinos), tan solo es superado por Sevilla (18.000), Granada (13.757) y Valencia (12.327) en población registrada. Las ciudades donde se asienta la corte se sitúan por debajo de éste, tanto Valladolid (8.112) como Madrid (7.500). Correas, Pilar: "Poblaciones españolas de más de 5.000 habitantes entre los siglos XVII y XIX". *Boletín de la Asociación de Demografía Histórica*, 6/1 (1988), pp. 5-24.

³⁷⁵ Un campo menos estudiado por la musicología histórica centrada mayoritariamente en grandes instituciones, salvo algunas excepciones que surgieron a partir de la introducción de Strohm, Reinhard: "Townscape- Soundscape". En *Music in Late Medieval Bruges*. Oxford: Clarendon Press, 1985, pp. 1-9.

procuraremos acercarnos al entorno sensorial del Greco, su concepción estética del mundo y, en definitiva, a la concepción estética del Siglo de Oro español.

Partiendo de la vista panorámica de la ciudad de Toledo producida en el taller del pintor hacia 1600³⁷⁶, apreciamos el Hospital Tavera en primer plano, la muralla, los edificios emblemáticos y las torres de las iglesias que destacan en el horizonte. Y nos vamos a detener precisamente en esas torres, cuya estructura y altura están diseñadas para cumplir fundamentalmente un objetivo: favorecer la propagación de las ondas sonoras producidas por las grandes campanas que albergan en su interior a través de los ventanales superiores contruidos con ese fin. Teniendo en cuenta la función principal de su construcción, no hay duda de que la presencia de los campanarios no solo destaca desde la perspectiva visual, sino también desde la auditiva.



Imagen 1. Taller del Greco. *Vista y plano de Toledo*. c. 1608

El número de centros de culto existentes en relación con el territorio edificado era impresionante. En 1561 Toledo se dividía en veintidós colaciones parroquiales que incluían varias iglesias dentro de cada jurisdicción³⁷⁷. Si nos detenemos en el minucioso plano dibujado en la sección inferior del lienzo, podemos contabilizar hasta sesenta y tres centros religiosos (marcados por una cruz) que seguramente contarían con campanas, esquilones o esquilas para congregar a los fieles³⁷⁸. Teniendo en cuenta que cada centro contaba con varios de estos cuerpos metálicos, el tamaño de algunos de los que se han conservado y el reducido espacio donde se reunían, el tañido de todos ellos simultáneamente debía resultar ensordecedor. Un fenómeno que confirma Pedro de Salazar y Mendoza (toledano y mecenas del Greco) al relatar algunos festejos en los que, según sus palabras, se “hundía la ciudad de campanas y regozijo”³⁷⁹; una expresión subjetiva, pero reveladora de la impactante impresión que causaban en el oyente durante las grandes celebraciones.

No solo en el interior de la ciudad el potente sonido de las campanas formaba parte de la cotidianidad de los habitantes, también se extendía por el exterior de la muralla alcanzando lugares tan

³⁷⁶ *Vista y plano de Toledo*, c. 1608. Museo del Greco, Toledo. Imagen e información en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Vista_y_plano_de_Toledo> (última visita el 26/02/2014).

³⁷⁷ Martz, *Toledo...*, plano 2, s.p.

³⁷⁸ Solo se han contabilizado los que se encuentran en el interior del meandro del río, no se incluyen los edificios exteriores, como Nuestra Señora de la Cabeza o Las Descalzas Carmelitas. Reproducción detallada del plano en Martz, *Toledo...*, s.p. Plano 1 y Domenico Theotocopuli. *Vista y plano de Toledo*. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1967, plano desplegable.

³⁷⁹ Salazar de Mendoza, Pedro: *Chronico de el Cardenal don Juan Tavera*. Toledo: Pedro Rodríguez, 1603, p. 116.

remotos que parecía imposible que fuera producido en el lugar de origen. Este fenómeno acústico propició la creación o propagación de algunas leyendas como la que relata Pedro de Rojas en su *Historia de la imperial [...] ciudad de Toledo* editada en 1663, donde cita un milagro que sitúa en la conquista cristiana de la localidad³⁸⁰:

Florece por estos tiempos vn monasterio de monjas [...] dos leguas de la Dehessa del Castañar y seis de la imperial ciudad de Toledo³⁸¹. [...] Temiendo que los moros no usassen con ellas del continuo desacato que usavan con las esposas del Señor, suplicaron a su divino esposo no permitiesse que ellas cayessen en las manos de esta perfida canalla, enemiga de la fe catholica y que antes las sumergiese debaxo de tierra. Fueron oídas sus fervorosas oraciones y favorecidas de su Divina Majestad, hundiendo debaxo de tierra todo el co[n]vento, con que quedaron las sieruas del señor libres de dar en tan sacrílegas manos³⁸².

Más adelante, el autor menciona la evidencia física que prueba el prodigio: el eco de unas campanas que continúan marcando las horas bajo tierra, cuyo sonido es el único signo externo de la realización y ubicación del milagroso suceso. Para consolidar un relato tan extraordinario cita varias autoridades que coinciden en referir hechos semejantes en otros puntos de la península: “Frequentemente en algunos lugares de España se oyen debaxo de tierra tañer las campanas adonde creen huuo monasterios de sagradas vírgenes que, por no caer en las descompuestas manos de los moros, pidieron a Dios las sorbiesse la tierra”³⁸³. Por tanto, cuando alguien escuchaba un lejano repicar en zonas alejadas de una población, lo interpretaba como un testimonio sonoro que evidenciaba la existencia de un poder extraordinario, capaz de llevar a cabo un milagro semejante y mantener durante siglos la vida bajo tierra³⁸⁴. El evocador recuerdo de este suceso, impregnaba su tañido de connotaciones mágicas y positivas, convirtiéndose así en el símbolo audible del poder y la bondad del Todopoderoso.

Desde la Edad Media, relatos semejantes potencian la fe a través de una visión idealizada de elementos cotidianos. A este ejemplo, se añaden otros relacionados con los grandes bronce, que se muestran frecuentemente como instrumento de la voluntad divina: a veces se revelan como síntoma de buen augurio en algunas tierras pertenecientes al arzobispado de Toledo³⁸⁵, otras como arma espiritual contra los herejes³⁸⁶ o, en ocasiones, se relacionan con hechos históricos añadiendo connotaciones sobrenaturales³⁸⁷.

Pero las campanas también se unen a la historia de la ciudad como símbolo de identidad y orden³⁸⁸. Por ejemplo, en las ordenanzas municipales de Toledo redactadas hacia 1400, observamos la coincidencia de los tañidos cotidianos de la catedral con el horario de las audiencias del juzgado y con el cierre de las puertas

³⁸⁰ Rojas, Pedro de: *Historia de la imperial, nobilissima, inclita y esclarecida ciudad de Toledo*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1663, vol. 2, pp. 582-583. La transcripciones realizadas para este estudio siguen la normas de la Comisión Internacional de Diplomática basadas en la fidelidad al original, exceptuando la normalización de f y s y la no resolución de la abreviatura ñ para una rápida comprensión.

³⁸¹ La legua castellana se estableció en el siglo XVI entre 5,572 y 5,914 km. por lo que seis leguas son unos 36 km.

³⁸² Rojas, *Historia...*, vol. 2, pp. 583-584.

³⁸³ *Ibidem*, p. 584.

³⁸⁴ “Aunque no afirmamos que oy permanecen estos monasterios debaxo de tierra, no lo negamos, porque si vn autor tan grave como Luitprando dice que doscientos años después de sucedido se oía debaxo de tierra la campana con que tañían a las horas, presuponiendo que milagrosamente permanecía aquel convento, y vivían sus religiosas; y si afirma Julián Pérez quatrocientos años después de sumergido debaxo de tierra este convento, y otros, que se oían frecuentemente tañer sus campanas a las horas, ¿cómo se puede negar su permanencia?. La verdad Dios la sabe, Autor de ella”. *Ibid.*, p. 584.

³⁸⁵ “El llamar al lugar y al castillo el Milagro y a una imagen de Nuestra Señora, que estava en una ermita del mismo lugar, fue la causa que el rey don Alfonso de Castilla [...] vio junto al lugar de Bullaque [...] dos angeles que tenían en el ayre una campana y la estavan tocando y tuvieronlo por señal que Dios les quería hazer alguna merced, y assi en ganando el lugar quiso se llamasse el Milagro”. Rojas, *Historia...*, pp. 382-383. La ermita de Nuestra Señora del Milagro cerca de Retuerta del Bullaque (Ciudad Real) sigue siendo el origen de una romería que se celebra el primer sábado de septiembre en la actualidad. En <<http://www.retuertadelbullaque.com/historia/milagro.php>> (última visita el 27/03/2014).

³⁸⁶ “Muchos de los moros de muy supersticiosos se atapauan los oydos quando tañían las campanas en las iglesias”. Pisa, Francisco de: *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*. Toledo: Diego Rodríguez, 1617, p. 142.

³⁸⁷ Se relataba que tras la muerte del rey don Rodrigo los badajos se movían solos. Alonso Morales, Mercedes: *Campanas de la Catedral de Toledo. Campana Gorda*. Madrid: Doce calles, 2005, p. 165.

³⁸⁸ Sobre el tema véase Alonso Ponga, José Luis: “Refuerzo de identidad, fragmentación temporal y delimitación espacial a través de las campanas: el caso de la provincia de León”. En Eloy Gómez Pellón y Francisco J. Guerrero Carot (eds.). *Las campanas. Cultura de un sonido milenario*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 1997, pp. 89-112.

de la muralla³⁸⁹. La vigencia de esta normativa se observa en la documentación añadida con posterioridad y en la impresión parcial de estas ordenanzas en 1602³⁹⁰. En esta línea, Francisco de Pisa describe un episodio ligado a la historia de la ciudad, en el que el desorden acaecido en el levantamiento de las Comunidades de Castilla (1520-1522) se refleja en el daño ocasionado a los instrumentos de la casa del Señor. Su sonido cotidiano es signo de orden y armonía, mientras que su ausencia señala revueltas y caos, pero lo realmente sorprendente es comprobar que el recuerdo del acontecimiento permanece hasta la actualidad en la denominación del espacio vial, invariable durante casi cinco siglos:

Otros sacrilegios cometieron los comuneros en iglesias particulares, lleuándose las campanas para hacer artillería, una llevaron de San Lucas de Toledo y otra de Santo Thomé, la cual derribaron de la torre y cayó a la boca de una calle que hasta hoy se llama calle de la campana porque la campana no se quebró del golpe sino quedó soterrada mucha parte de ella en tierra³⁹¹.

Es muy probable que Doménikos Theotokópoulos conociera estas narraciones que formaban parte de la tradición oral de la ciudad donde habitó durante casi cuarenta años y que relatan acontecimientos muy cercanos cronológica o geográficamente a su entorno³⁹². Algunas de ellas fueron recogidas en 1601 por el doctor y capellán toledano Francisco de Pisa con el que le unía una gran amistad³⁹³. Ambos se reunían en la hacienda del conde de Fuensalida junto a otros intelectuales y conversaban sobre temas diversos, en un intenso intercambio cultural³⁹⁴. Al igual que la potente presencia acústica de las campanas, las leyendas, narraciones históricas, connotaciones extraordinarias y funciones religiosas y civiles que las acompañaban estaban presentes también en la vida del Greco y de la población toledana que las escuchaba.

Dentro del entramado sonoro que se forma con el repicar de los grandes cuerpos de bronce, destacan los de la catedral primada por su descomunal tamaño y potencia emisora³⁹⁵. Una fuente fundamental para conocer el estado del edificio en el siglo XVI es la obra realizada por el canónigo toledano Blas Ortiz e impresa en 1549³⁹⁶. En ella se describe la ubicación y nombre de las campanas situadas en las dos plantas superiores de la torre, inmediatamente debajo del chapitel. El pasaje es tan minucioso y descriptivo, que merece la pena ser reproducido aquí en su traducción castellana conservada en el Fondo Borbón-Lorenzana de la Biblioteca Pública de Toledo³⁹⁷:

Ay un suelo cubierto de bóveda, donde penden ocho campanas de mucho pesso, que se tocan con maromas enlazadas a los pértigos de los exes. Cuios nombres son: la primera, que se ve a la diestra en la pared oriental santa Leocadia³⁹⁸, luego en la pared septentrional ay dos campanas: la primera la Encarnación de Christo la segunda la Calderona llamadas vulgarmente. Luego le sigue la pared occidental que tiene otras dos que se decoran con los nombres: la primera de San Yldefonso, y la otra

³⁸⁹ “Y que esta audiencia comience desde la señal de prima que se haze en la Yglesia de Toledo, hasta el agujon que se tañe despues de tañidas las campanas de la missa de terciá” (p. 112). Martín Gamero, Antonio (introd.): *Ordenanzas para el buen régimen y gobierno de la muy noble, muy leal e imperial ciudad de Toledo*. Toledo: José de Cea, 1858, pp. 15 y 112.

³⁹⁰ En 1557 se especifica que tras cerrar la puerta al tañido del *Ave María* no abran a mercaderes ni conocidos. Martín Gamero, *Ordenanzas...*, pp. 256, 260. Datación e historia en pp. VII-XIII.

³⁹¹ Pisa, *Descripción...*, p. 46.

³⁹² Tanto la Iglesia de Santo Tomé como la Calle de la Campana están situadas muy cerca de la casas del Marqués de Villena, donde el Greco habitó la mayor parte del tiempo en su estancia en la ciudad (imagen 14). Ambas mantienen su nombre hasta nuestros días. En <http://elmiradero.es/post/20911818345/las-dos-casas-del-greco> y <https://maps.google.es/> (últimas visitas el 27/12/2013).

³⁹³ Se reimprime a los doce años: Pisa, Francisco de: *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*. Toledo: Pedro Rodríguez, 1605 y Pisa, *Descripción...*, Toledo: Diego Rodríguez, 1617. Domenico retrata a Pisa en varias ocasiones, una de ellas entre los caballeros de *El Entierro del conde de Orgaz* (c. 1586-1588), que se conserva en la Iglesia de Santo Tomé, y otra de medio cuerpo con sus manos descansando en un libro abierto, en el lienzo que se encuentra en el Kimbell Art Museum de Nueva York, c. 1610.

³⁹⁴ Lorente Toledo, Enrique y Vázquez González, Alfonso: “La ciudad de Toledo en la época del Quijote”. En Félix Pillet y Julio Plaza (eds.): *El espacio geográfico del Quijote en Castilla-La Mancha*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 107-140, especialmente p. 136.

³⁹⁵ La torre actual se terminó de construir hacia 1454 pero algunas campanas ya se alzaron a pisos inferiores en 1432. Heim, Dorothee y Yuste Galán, Amalia: “La torre de la catedral de Toledo y la dinastía de los Cueman. De Bruselas a Castilla”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 64 (1998), pp. 229-253.

³⁹⁶ *Summi Templi Toletani per quam graphica descriptio*. Toledo: Juan de Ayala, 1549, ff. CXXVIIIr-CXXIXv. Texto en latín y castellano en González, Ramón y Pereda, Felipe (introd.). *La catedral de Toledo según el Dr. Blas Ortiz. Descripción geographica y elegantísima de la S. Iglesia de Toledo*. Toledo: Antonio Pareja, 1999, p. 274-275.

³⁹⁷ *Descripción geographica y elegantísima de la S. Iglesia de Toledo* en Toledo, Biblioteca Pública del Estado. Fondo Borbón-Lorenzana, ms. 210, ff. 257-258. Editado en González y Pereda, *La catedral de Toledo...*, p. 275.

³⁹⁸ La versión castellana lo traduce como “occidental” en un claro error de “oriental”. *Ibid.*

de la Resurrección del Señor. Finalmente en la parte meridional ay otras dos campanas: la una se llama San Eugenio, y la otra la Ascensión del Señor. En medio de todas éstas ay una campana grande, mucho mayor que las demás, que se llama la Cananea, puesta sobre un artificio de madera, que por su maravillosa grandeza se toca solo moviendo el vadajo³⁹⁹.

Demás de esto en subiendo 40 escalones se levanta la tercera y última parte de la torre, que diximos ser de forma redonda, que contiene en medio dos campanas, una que se llama Santa María de las Nieves, y otra Fonseca, una bara más alta, las quales cargando sobre un artificio de madera, no se pueden mover por su grande[za], ni aunque se pudieran fuera lícito, porque la torre gravada con su pesso amenazaría ruyna, pero suenan sin moverse con sólo mover el vadajo. Todas las quales campanas ofrecen tan conpuestos sonos, con cierta maravillosa moderación de voces (como de las sumas, medias y ínfimas) que a su armonía ceden todos los con acentos de las campanas de otro cualquier templo de todo el orbe.



Imagen 2. Torre de la Catedral de Toledo

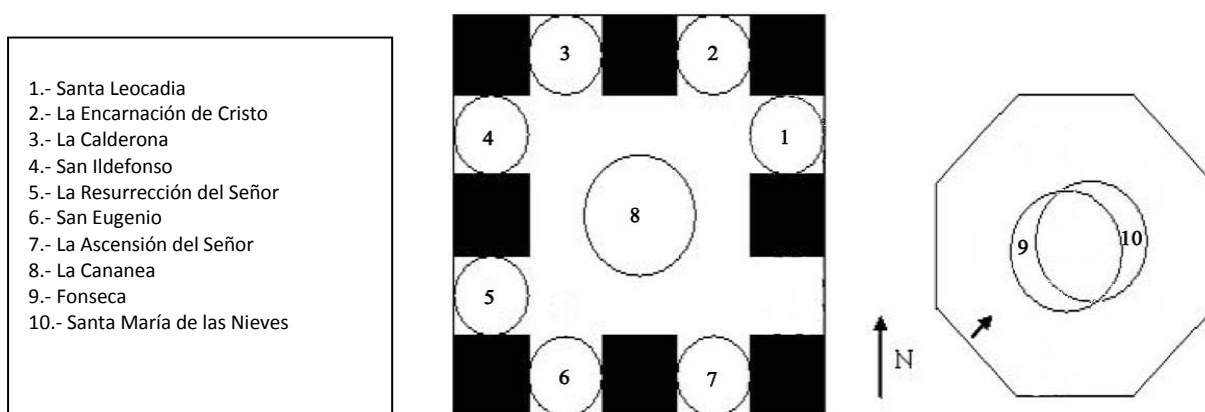


Imagen 3. Plano con el nombre y situación de las campanas de la catedral en 1549.
Última planta cuadrangular / planta octogonal.

³⁹⁹ Fue fundida hacia 1524 y tenía un peso de 650 arrobas o sea unos 7.475 kilogramos, menor que la actual fundida en 1755 (San Eugenio) cercana a los 18.000 Kg. Alonso Morales, *Campanas...*, p. 123.

Las referencias a su tamaño, denominación o formas de tañer, reflejan su importancia y los adjetivos utilizados para describir la calidad de su sonido revelan la imagen idealizada que señalábamos con anterioridad. Su nombre y ubicación se indican en el plano de la imagen 3⁴⁰⁰, donde los cuerpos de la planta octogonal (n^{os} 9 y 10) no se han situado exactamente uno debajo del otro para numerarse claramente, pero se superpondrían a distancia de unos 84 cm⁴⁰¹. En el piso inmediatamente inferior (última planta cuadrangular) se añadió una campana más con el nombre de San Juan Bautista, que se quebró en 1652 y tuvo que ser sustituida⁴⁰². Así que, posiblemente, sobre 1580 ya eran once, de las que solo conservamos en el mismo lugar de origen tres campanas cuyo repicar escuchó de forma directa el pintor griego: La Calderona (1479), La Resurrección (1545) y La Ascensión del Señor (1545)⁴⁰³. Las demás fueron reemplazadas progresivamente por otras más modernas según se iban deteriorando.

Para saber cómo y con qué frecuencia se tañían en la etapa en que el Greco vivió en Toledo, el documento más detallado que conservamos es el ceremonial de Juan Rincón y Pedro Alcoholado, redactado de 1556 a 1580⁴⁰⁴. Encontramos diariamente el toque a las horas canónicas (tanto mayores como menores)⁴⁰⁵, misas, plegarias⁴⁰⁶ y al *Ave María* u oración que tenía lugar por la mañana, mediodía y por la noche⁴⁰⁷. Además de este frecuente repicar diario, los ceremoniales citan campanadas extraordinarias en fiestas, domingos, difuntos, nuevas, procesiones, etc⁴⁰⁸.

Con respecto a la forma de tañer, el manuscrito de Rincón y Alcoholado es muy detallado. La precisión con que describe el toque cotidiano de campanas destinado a la hora de prima es un manual casi exhaustivo para el campanero, que desvela un meticuloso esmero en que se produzca el toque requerido para cada ocasión y que éste sea fácilmente identificable:

Todos los dias del año que sea fiesta, o que no lo sea, tañerán a prima con una campana a en pino. Y siendo ora començarán a tañer con el esquilon un poco y haran tres pausas [...] el q[ue] la postrera sera más larga. Luego començarán en torno con la campana que acostumbbran tañer y andará treinta bueltas y haran un rato pausa quedando la campana en pino y luego con la misma campana darán otras tantas bueltas y se hara otra poca pausa y luego daran otras tantas bueltas y en habiendolas dado, ynmediatamente tornaran a tañer el esquilon con que començaro[n], y este andará tanta cantidad de t[ien]po sin parar quanto pueda venir un beneficiado desde San Andres hasta la iglesia mayor. De tal manera hordene el campanero las pausas de las campanas que no gaste más ni menos t[iem]po en esquilon y campanas de una ora⁴⁰⁹.

La minuciosidad de la descripción es excepcional, diferenciando dos tipos de toque: “en torno” (volteo) y “en pino” (oscilación) junto al contraste entre diversos tamaños de campana y sus

⁴⁰⁰ Los tamaños no son proporcionales, ya que Ortiz, no los precisa con exactitud. Se ha utilizado como modelo el esquema realizado por Francesc Llop i Bayo y Mari Carmen Álvaro Muñoz sobre los cuerpos actuales en <<http://campaners.com/php/campanar.php?numer=421>> (última visita el 07/09/2013), modificando los cambios especificados en Ortiz.

⁴⁰¹ La vara de Burgos como medida de longitud corresponde a 835,905 mm. Martini, Angelo: *Manuale di metrologia, ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*. Torino: Loescher, 1883, p. 321.

⁴⁰² Por otra de “boz perfecta y semejante a la que tenía antes de que se quebrase”. Alonso Morales, *Campanas...* pp. 135-138.

⁴⁰³ Números 3, 5 y 7 en el plano de la imagen 3. Alonso Morales, *Campanas...* pp. 133-143.

⁴⁰⁴ Rincón Romero, Juan y Ruiz Alcoholado, Pedro: “El ceremonial de la Sancta Iglesia de Toledo, primada de las Españas”. New York, *The Hispanic Society of America Library*, sig. HC 380/897, ff. 1r-5r.

⁴⁰⁵ Salvo sexta y completas que solo se tañen en Cuaresma (ff. 1v y 3r) y laudes que no se citan. Su ausencia puede deberse a que el tañido es similar al oficio anterior o a que se suceden sin interrupción, como ocurre en los conventos jerónimos: “Quando los frayles se huuiere de ajuntar para dezir el oficio diuino, tañan dos vezes la campana a todas las horas, saluo quando se huuiere de dezir vna hora en pos de otra, entonces no se ha de tañer a la segunda hora más que en la Quaresma”. *Ordinario segun el rito y ceremonias de la orden de nuestro padre san Hyeronimo. Nuevamente corregido y enmendado*. Madrid: Imprenta Real, 1597, f. 1r.

⁴⁰⁶ “Cada un dia tañeran a la plegaria dos beces una a la misa mayor después del *Pater n[oste]r* y otra a la *Ave María*”. Rincón y Alcoholado, “El ceremonial...”, f. 3r.

⁴⁰⁷ Sandoval, Bernardino de: *Tratado del oficio ecclesiastico canonico*. Toledo: Francisco de Guzmán, 1568, pp. 42-43. En 1622 las constituciones sinodales de Toledo instan a homogeneizar el toque de todas las iglesias de su arzobispado tañendo al *Ave María* “dando nueve golpes en una campana grande, de tres en tres y acabados los dichos nueve golpes tañan una campana a buelo”. Austria, Fernando de: *Constituciones sinodales*. Madrid: Bernardino de Guzmán, 1622, p. 9. El mismo texto se encuentra en las constituciones sinodales de 1601 (Alonso Morales, *Campanas...*, pp. 168-169) por lo que no todas las otras iglesias debieron cumplirlo inmediatamente. Sobre su origen véase Alonso Ponga, “Refuerzo...”, pp. 94-95.

⁴⁰⁸ Rincón y Alcoholado, “El ceremonial...”, ff. 2v-5r; Salazar de Mendoza, *Chronico...*, p. 116 o Cisneros, Jiménez de: *Constituciones del Arzobispado de Toledo*. Salamanca: s.i., 1498, f. Vr.

⁴⁰⁹ Rincón y Alcoholado, “El ceremonial...”, f. 2r.

correspondientes timbres⁴¹⁰. Además, la forma de cuantificar el esquilón final (quizá ubicado al lado de la Puerta del Infierno)⁴¹¹ revela el cometido principal de estos instrumentos: convocar a la congregación. Por último, la cantidad de vueltas descritas y la advertencia de que no se repique por un periodo mayor de una hora indica que en ocasiones se rebasaba ese tiempo, una recomendación que sorprende en un tañido destinado a una hora menor cotidiana y que posiblemente se justifique por su utilización como herramienta para despertar a los ciudadanos y comenzar el trabajo diario⁴¹².

Un hecho estremecedor en la descripción de la torre de Blas Ortiz, es la mención de una prisión inmediatamente debajo del campanario, que era conocida por la población como “la cámara fuerte”⁴¹³. El sonido de las diez u once campanas de enorme tamaño, tres de ellas de proporciones colosales, su frecuente uso y la prolongada duración de los tañidos indudablemente afectaba a los reclusos. Conservamos algún testimonio de los efectos de este fenómeno en la época, procedente de Bernal Díaz del Castillo (c. 1492-1585), cronista de las Indias: “Y quedamos tan sordos todos los soldados como si de antes estuviera un hombre llamando encima de un campanario y tañesen muchas campanas, y en aquel instante que las tañían cesasen de las tañer”⁴¹⁴.

La utilización de todas las campanas simultáneamente no era diaria, pero sí se menciona en fiestas solemnes⁴¹⁵, recibimientos y estancias reales⁴¹⁶, muerte del rey o papa⁴¹⁷, nombramiento del arzobispo⁴¹⁸, protestas contra mandatos soberanos⁴¹⁹, recibimiento de buenas nuevas o viajes de reliquias⁴²⁰ añadiendo, en algunas ocasiones, salvas de artillería desde la torre⁴²¹. Independientemente de su coincidencia, la prolongada longitud del tañido diario fue objeto de críticas generalizadas y recomendaciones de prudencia al respecto⁴²². Las constituciones sinodales de Toledo en 1622 aconsejan que “los sacristanes no sean demasiados en el tañer las campanas, pues la demasía solo sirve de pesadumbre y trabajo de los que las oyen”⁴²³, una longitud y frecuencia de toque que ya se percibe en la cita del ceremonial de Rincón y Alcoholado unos años antes. Si el texto refleja un malestar en el pueblo por una utilización excesiva, es obvio que el efecto en los presos inmediatamente debajo tenía que ser demoledor.

⁴¹⁰ Cervantes y Villalón se refieren al tañido “en pino” como una técnica grave y solemne. Rey, Pepe: “Nominalia. Instrumentos musicales en la literatura española desde La Celestina (1499) hasta el Criticón (1651)”. En Vicente, Alfonso (coord.): *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, pp. 41-100, especialmente p. 63.

⁴¹¹ A la izquierda de la Puerta del Infierno según se accede al templo en 1549 (González, *La catedral...*, p. 259). Mercedes Alonso lo sitúa en la parte superior de la torre sin citar fuente ni fecha, el mismo lugar en que se encontraba en el siglo XIX según Ramón Parro. Alonso Morales, “Las campanas”..., p. 396 y Ramón Parro, Sisto: *Toledo en la mano o Descripción histórico-artística de la magnífica catedral*. Toledo: Imprenta y Librería de Severiano López Fando, 1857, vol. I, p. 744. Hacia 1585 había otro esquilón en el coro que daba la señal a los campaneros para comenzar a tañer (Rincón y Alcoholado, “El ceremonial...”, f. 2r) y en 1633 se compraron dos esquilas “para el servicio de la Santa Yglesia”. Alonso Morales, *Campanas...*, p. 149.

⁴¹² Se comenzaba a tañer de 6 a 7 de la mañana dependiendo de la estación del año y el rango de la fiesta. El toque a la muerte de un rey también duraba una hora. Rincón y Alcoholado, “El ceremonial...”, f. 1r-v y 3v. Descripción del toque por defunción real en Alonso Morales, Mercedes: “Las campanas”. En González Ruiz, Ramón (dir.): *La Catedral Primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*. [Burgos]: Promecal, 2010, pp. 396, 401. Agradezco a Isidoro Castañeda la referencia de esta edición y a Carlos Martínez Gil su accesibilidad.

⁴¹³ González, *La catedral...*, p. 275.

⁴¹⁴ Bernal Díaz del Castillo (c. 1492-1585). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva-España*. Madrid: Imprenta Real, 1632 (el ms. está fechado en 1530). En Rey, “Nominalia...”, pp. 46 y 64.

⁴¹⁵ Alonso Morales, *Campanas...*, pp. 170-171.

⁴¹⁶ Weiner, Jack, (ed.): *Relaciones históricas toledanas*. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1981, pp. 188, 197, 199. Agradezco a Pepe Rey la referencia a esta edición y sus notas de lectura.

⁴¹⁷ El número de campanas que participaban en los toques de difuntos variaba dependiendo de su estatus social: dos para los capellanes, tres para los canónigos, cuatro para el deán, cinco para un cardenal, nuncio o legado del papa, seis para el arzobispo y todas para las máximas autoridades. Rincón y Alcoholado, “El ceremonial...”, f. 3v-4v. En Alonso Morales, “Las campanas...”, pp. 396.

⁴¹⁸ Salazar de Mendoza, *Chronico...*, p. 116.

⁴¹⁹ Weiner, *Relaciones...*, p. 143.

⁴²⁰ Alonso Morales, *Campanas...*, p. 179.

⁴²¹ Gómez de Castro, Álvaro: *Recebimiento que la imperial ciudad de Toledo hizo a la magestad de la reina nuestra señora doña Isabel*. Toledo: Juan de Ayala, 1561, p. 12v.

⁴²² Martín de Azpilcueta (con el pseudónimo Doctor Navarrus) en 1598 denuncia: “Interfieresse quanto se engaña al vulgo [...] imaginando que el verdadero y principal culto divino consiste en delicadas voces, gritas altas, estruendos grandes, varias especies de armonía, [...] muy largo tañer de grandes campanas y otras semejantes cosas corporales”. Bataillon, Marcel: *Erasmus y España. estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 586.

⁴²³ Austria, Fernando de, *Constituciones...*, p. 9.

Pero en la mentalidad de la época, la ubicación de esta cárcel podría estar provocada no solo por la indudable dureza y seguridad de sus circunstancias⁴²⁴, sino también por los efectos mágicos y divinos que se asignaban a las campanas, que eran consideradas símbolos del poder celestial y herramientas de lucha contra el desorden y la herejía⁴²⁵. Por tanto, la cercanía física de los presos a las fuentes de producción de este tremendo sonido, se conformaba como una enérgica ayuda para la purificación y salvación de su alma.

La atribución de un poder beneficioso a estos idiófonos se remonta desde una antigua tradición que ya podemos ver reflejada en el fresco pintado para la Basílica de San Francisco en Asís por Giotto di Bondone hacia 1300 (imagen 4)⁴²⁶. En él observamos cómo el tañido de una campanilla dorada (situada en el centro de la composición) junto a las oraciones de san Francisco ahuyentan el mal en Arezzo. Su repicar contiene el poder mágico de alejar los malos espíritus y limpiar la ciudad. Igualmente, entre los atributos que identifican al monje asceta san Antonio Abad, encontramos una esquila que solía utilizarse por los eremitas para “espantar demonios y ahuyentar tentaciones”⁴²⁷. En ambos casos su sonido benefactor aleja los malos pensamientos y las incitaciones de Lucifer.



Imagen 4. Giotto. *Expulsión de los demonios*

⁴²⁴ Como introducción al tema de música y tortura ver Cusick, Suzanne G.: “Music as torture/ music as weapon”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 10 (2006).

En <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/152/music-as-torture-music-as-weapon>> (última visita el 25/05/ 2013). Agradezco a Rafael Martín la referencia de este artículo.

⁴²⁵ Su imagen y sonido unido a diversos milagros, el daño que producen en los herejes según Francisco de Pisa y su derribo en época de disturbios las proyectan como un instrumento divino, símbolo del orden y la fe.

⁴²⁶ Imagen en <<http://es.wikipedia.org/wiki/Giotto>> (última visita el 26/02/2014).

⁴²⁷ Falomir Faus, Miguel: *Pintura italiana del Renacimiento. Guía del Museo del Prado*. Madrid: Aldeasa, 1999, p. 122. La presencia de la campana en este caso puede tener varios significados o funciones, por ello destaco especialmente el citado por Falomir.

El mismo concepto, adaptado al estilo contrarreformista barroco, lo encontramos en el cuadro de *El árbol de la vida* de Ignacio de Ries⁴²⁸. Aquí, es la propia mano de Cristo la que tañe la esquila, para advertir a un pueblo perdido entre los pecados capitales que se alejen del mal⁴²⁹. La impactante presencia de la Muerte a un tamaño colosal lo conecta con el género artístico de *Vanitas* tan usual en el siglo XVII⁴³⁰. En esta ocasión, el tañido de la campana se muestra como una alarma que avisa de la brevedad de la vida terrenal y de la necesaria preparación para lo realmente importante y duradero: la vida eterna. Una versión muy similar a esta composición se encuentra en el Real Colegio de Doncellas Nobles de Toledo, fundado en 1551, añadiendo un reloj de arena al final del tronco del árbol para enfatizar aún más el mensaje⁴³¹.



Imagen 5. Ignacio Ries. *El árbol de la vida*



Imagen 6. Vogel, *Icones Mortis*

El monje franciscano Fray Antonio de Guevara (1480-1545), uno de los predicadores más editados y conocidos del siglo XVI, testimonia que no se cansaba de repetir que “los clamores que tocan las campanas en las iglesias no son por los que mueren, sino por los que viven [...] llaman a que oyamos sentencia” y en definitiva, a que estemos preparados para la hora del tránsito⁴³². La asociación entre la figura de la muerte y la campana no es tan solo el reflejo del sonido que ambientaba estas ocasiones; se conformaba como un aviso para rechazar tentaciones y preparar el alma para su posible visita, y así lo reflejan diversas

⁴²⁸ Catedral de Segovia, Capilla de la Concepción, 1653. 290cm x 250cm. En [http://es.wikipedia.org/wiki/El_Árbol_de_la_Vida_\(Ignacio_de_Ries\)](http://es.wikipedia.org/wiki/El_Árbol_de_la_Vida_(Ignacio_de_Ries)) (última visita el 25/02/2014).

⁴²⁹ En el extremo superior izquierdo, encima del esqueleto, se lee “Mira qve te as de morir/ mira qve no sabes qvando” y en el ángulo superior derecho, encima de la imagen del Señor, continúa: “Mira qve te mira dios/ mira qve te esta mirando”.

⁴³⁰ Con mensajes similares: “La muerte severa avisa que no todo ha de ser de risa”. Vives-Ferrándiz, Luis. *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. Madrid: Encuentro, 2011, p. 278.

⁴³¹ Alonso Morales, *Campanas...*, p. 214.

⁴³² Guevara, Antonio de: *Epístolas familiares*. Amberes: Martín Nucio, 1603, p. 467.

manifestaciones artísticas, aludiendo a la conciencia del espectador⁴³³. Estos mensajes calan de tal manera en el pueblo que hoy en día en algunas localidades castellanas todavía se tañe la festividad de Todos los Santos para ahuyentar los malos espíritus, las tormentas que dañan la cosecha o los seres maléficos que las acompañan⁴³⁴.

En estrecha relación con estos mensajes se encuentra el cuerpo de bronce situado en el muro sur de la torre de la Catedral de Toledo, cuyo nombre nos revela su inscripción en el metal: *SANTA ASCENSIÓN - ESPANTADIABLOS*⁴³⁵. El significado de ambos términos está reflejado en las diversas manifestaciones artísticas expuestas y justifica la presencia de la prisión inmediatamente debajo. El sonido de las campanas no solo llama al culto y la oración, sino que también se concibe como un reloj del tiempo de la vida que mantiene el orden social y cotidiano, una señal de la muerte ineludible que ayuda a alejar demonios y tentaciones en la vida terrenal y como un instrumento de glorificación de Dios⁴³⁶. Todos los aspectos coinciden en mostrarlas como una herramienta de la Iglesia que ayuda a reforzar la fe cristiana y rechazar el desorden y la herejía, en definitiva: propician la mejora de la conducta. Posiblemente pensaran que los presos necesitaban un aviso más potente de este mensaje y por ello su impactante ubicación.



Imagen 7. Santa Ascensión-Espantadiablos, 1545

⁴³³ El toque a difunto es tañido por la propia Muerte en algunas series de grabados como Hans Holbein, el Joven: *Les Simulachres et historiees faces de la Mort*. Lyon: Melchior and Caspar Trechsel, 1538, grabado 22 o Johann Vogel: *Toden Tantz. Icones Mortis*. Númberg: Paulus Fürst, 1648 (imagen 6). La relación, con moraleja incluida, se encuentra en un entremés cantado del toledano Luis Quiñones de Benavente (1581-1651) que dice: “Que al cabo de la jornada sale la Muerte a bailar ¿Dónde la viste ensayar? En casa del Sueño, hermana ¿Quién la tañe? La campana ¿Quién la canta? El sacristán [...] A huir, a huir, genticita de mal vivir, que parte, que corre, que viene, que llega vuestro alguacil”. Suárez García, José Luis y Madroñal, Abraham (prol.): *Emilio Cotarelo y Mori. Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*. Granada: Universidad de Granada, 2000, vol. 1-2, pp. 506-507, nº 213.

⁴³⁴ Alonso Ponga, *Refuerzo...*, pp. 91, 99.

⁴³⁵ Alonso Morales, *Campanas...*, p. 139 y <http://campaners.com/php/cat_campana1.php?numer=469> (última visita el 25/02/2014). También conocida como “Sermonera”.

⁴³⁶ “pues la principal intención de la yglesia es alabar con júbilo a Dios, no sólo con los órganos, y otros instrumentos, sino también con las campanas y boces bien sonantes”. González, *La catedral...*, p. 157.

La elevada posición de las campanas, la abundancia de ejemplares, su colosal tamaño, las leyendas, iconografía, sermones, inscripciones o el minucioso cuidado en su forma de tañer tan solo son manifestaciones de la importancia y las connotaciones culturales, simbólicas y mágicas que tenían estos instrumentos para la mayoría de la población que las percibía o de los mensajes que la propia Iglesia quería imprimir en su sonido. Unos mensajes que se extendieron con tal fuerza por la sociedad y calaron tan hondo, que sus reminiscencias se mantienen hasta nuestros días.

Una vez analizado el sonido más ordenado, planificado y potente de la ciudad nos vamos justo al extremo opuesto: los festejos y danzas realizados por el pueblo, que generalmente transmitía su música por tradición oral dejando pocos vestigios de su existencia. Sabemos que las celebraciones de las cofradías contribuían a llenar las calles de música tanto vocal como instrumental⁴³⁷. Las fiestas dedicadas a sus patronos eran el principal gasto económico de cada hermandad y acudía mucha gente de fuera de Toledo en Semana Santa, Corpus, Virgen del Sagrario o san Eugenio para presenciar sus celebraciones y danzas⁴³⁸. Las descripciones de la participación de estas asociaciones en los grandes eventos revelan el tipo de música y bailes que realizaban, y las agrupaciones instrumentales utilizadas.

Los bailes más sencillos eran acompañados generalmente por percusión como tamborino (un tambor pequeño, muy utilizado en fiestas y aldeas)⁴³⁹, sonajas (varias láminas de metal que chocaban entre sí, insertas en un marco de madera circular)⁴⁴⁰ y castañetas, cuya denominación más usual hacía referencia al chasquido de los dedos al dejar caer en la palma el dedo corazón tras apretarlo contra el pulgar, aunque a veces utilizaban castañuelas como las actuales para potenciar este sonido como explica el toledano Sebastián de Covarrubias en 1611⁴⁴¹. En la imagen 8, que reproduce una escena popular de Granada editada en 1598, podemos observar las castañetas en la figura central y, a la siniestra, las sonajas sujetas con la mano derecha y golpeándose con la izquierda⁴⁴², en una representación gráfica de esta práctica tan habitual. En las celebraciones toledanas estos instrumentos se citan tanto solos, como combinados entre sí, formando parte del folklore musical⁴⁴³.

Incluso las mujeres de “dudosa” reputación se agrupaban para participar en los festejos como un gremio más, acompañándose de sus propios instrumentos. Así, las encontramos en las fiestas que se produjeron en Toledo para celebrar la conversión de Inglaterra al catolicismo en 1555, destacadas por Sebastián de Horozco, que apunta: “especialmente salieron las mugeres de la mançebía en hábitos de hombres en una dança a pie, baylando con panderos”⁴⁴⁴. El pandero solía ser cuadrado, con cuerdas en su interior que sostenían cascabeles y campanillas. Estaba destinado fundamentalmente a manos femeninas acompañando al canto y al baile⁴⁴⁵. Su asociación con mujeres de baja clase social se vuelve a reflejar en la misma ciudad en las danzas de gigantes de 1616, dónde utilizan objetos estereotipados para diferentes personajes, asignando “un pandero para la negra” junto a un abanico para la que representa a la española⁴⁴⁶.

⁴³⁷ Para el estudio de la música en las cofradías en Madrid véase Robledo, Luis: “Música y cofradías madrileñas en el siglo XVII: los esclavos del Santísimo sacramento de la Magdalena y los Esclavos del santo Cristo de San Ginés”. *Revista de Musicología* 29 (2006), pp. 481-520.

⁴³⁸ Milego, Julio: *El teatro en Toledo durante los siglos XVI y XVII*. Valencia: Manuel Pau, 1909, p. 34.

⁴³⁹ Maldonado, Felipe: *Sebastián Covarrubias Orozco. Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Castalia, 1995, pp. 134 y 911, voces “Atambor” y “Tamborino”. El término, incluye la flauta que se tañe por el mismo intérprete. Rey, “Nominalia...”, pp. 89-90, voz “Tamboril - tamborin - tamborino”.

⁴⁴⁰ Maldonado, *Sebastian de Covarrubias...*, p. 901, voz “Sonajas”.

⁴⁴¹ Maldonado, *Sebastian de Covarrubias...*, pp. 282-283, voz “Castañeta”. A finales de siglo ya es usual la utilización de castañuelas, al menos en el teatro. Suárez y Madroñal, *Emilio Cotarelo...*, vol. 1-1, p. V.

⁴⁴² La imagen se encuentra en la esquina inferior derecha del mapa de la ciudad en Braun, Georg y Hogenberg, Franz (eds.): *Civitates orbis terrarum*. Colonia: s.i., 1598, vol. V, lámina 13. Imagen completa en <http://historic-cities.huji.ac.il/spain/granada/maps/braun_hogenberg_V_13.html> (última visita el 05/03/2013).

⁴⁴³ Tamborino y sonajas para la Virgen de agosto en 1554 y en la danza de gitanos en octubre de 1616, tamborino solo para la danza de los salvajes en el Corpus de 1593, castañetas y sonajas en la danza de los gitanos del Corpus en 1604. Rodríguez de Gracia, Hilario: “El Corpus de Toledo. Una fiesta Religiosa y profana en los siglos XVI y XVII”. *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía* 26 (2004), pp. 385-410. Herrera, Pedro. *Descripción de la capilla de N^{ra} S^{ra} del Sagrario*. Madrid: Luis Sánchez, 1617, f. 59. Algunas variantes más en Reynaud, Françoise: *La polyphonie tolédane et son milieu des premiers témoignages aus environs de 1600*, Paris, Turnhout: CNRS, Brepols, 1996, p. 138 y Suárez y Madroñal, *Emilio Cotarelo...*, vol. 1-1, p. CLXXIII.

⁴⁴⁴ Weiner, *Relaciones históricas...*, p. 127

⁴⁴⁵ Maldonado, *Sebastian de Covarrubias...*, p. 800, voz “Pandero”.

⁴⁴⁶ Y “unas sonajas para el negro”. Casares, Emilio (ed.): *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988, p. 265.



Imagen 8. *Civitates orbis terrarum*, 1598.
Detalle de Granada con sonajas, castañetas y pandero



Imagen 9. Cornelisz Vermeyen.
Sic hispana Venus, 1545. Castañetas y pandero

Volvemos a encontrar pandero y castañetas en manos femeninas en el grabado de Cornelisz Vermeyen, pintor flamenco que formó parte de la corte de Carlos V en España (imagen 9). En su sección inferior, el autor escribe en latín: “Así encandila amando en sus alcobas la Venus española, así roba el estúpido amante besos fingidos”⁴⁴⁷. Todos los detalles señalan que estamos ante una representación de lo que las ordenanzas de 1571 emitidas por Felipe II, denominan “botica o mesón de la mancebía”⁴⁴⁸. Debido a los magníficos estudios de Slim es conocido que era frecuente el uso de instrumentos musicales en manos de las cortesanas⁴⁴⁹. Parece que en España, los laúdes y flautas de estas damas mundanas se vuelven panderos y cantares en las casas más humildes para entretener y divertir a los presentes⁴⁵⁰ y esos mismos membranófonos son los que sacan a la calle para festejar diversos eventos y probablemente atraer clientela⁴⁵¹, realizando sus propias danzas en la plaza de Zocodover “luciéndose con ricos trajes”⁴⁵².

A estos pequeños instrumentos se van sumando otros, según se amplía la complejidad del espectáculo. Por ejemplo, en la fiesta de Nuestra Señora de Agosto de 1585, tiene lugar un baile con un elefante ficticio y un mono, acompañado por tamborín, flauta y tres tambores indios⁴⁵³. El tamborín y la flauta se encuentran frecuentemente asociados con los bailes⁴⁵⁴, sin embargo no es tan usual la mención de los tres tambores indios. Según ilustra Praetorius en 1620, el *Indianische drummein* constaba de uno o dos parches circulares y caja en forma de cilindro abombado, estrechándose en sus bases, tal y como vemos en el primer plano de la ciudad de Cadiz en 1572⁴⁵⁵ (imagen 10). Su nombre, probablemente indique su origen americano, ya que instrumentos con semejante forma y tamaño se encuentran también en las ilustraciones realizadas por Diego Durán en su versión manuscrita de la *Historia de las Indias*, realizada cuatro años más tarde⁴⁵⁶.

Las variantes instrumentales de las distintas escenas son numerosas, pero con presencia casi constante de la percusión cuando se menciona el baile. A veces, la modalidad de flauta y tamboril se muda en pífano y tambor. Los encontramos, por ejemplo en 1586 en la coreografía organizada por el gremio de sastres en la que participan seis mujeres y seis hombres acompañados de dos tambores y pífano a la entrada del cuerpo de Santa Leocadia en Toledo⁴⁵⁷. La unión de esta flauta travesera y membranófono es frecuente en música militar y en iconografía asociada a la danza⁴⁵⁸.

Su función híbrida entre las acciones militares y coreográficas los establecen como los instrumentos idóneos para la danza de espadas mencionada en varios festejos toledanos⁴⁵⁹, de la que Covarrubias nos informa que “se usa en el Reyno de Toledo, y dánçanla en camisa y en greg[ü]escos de lienço, con unos

⁴⁴⁷ “*Sic hispana Ven[us] loculos exca[n]tat ama[n]do. Sic fucata rap[it] basia stult[us] amans*” en <<http://www.liveinternet.ru/users/dispepsia/post174440751>> (última visita el 7 de diciembre de 2013). Véase Pelink, Egbert: “Een Heilige Hieronymus van Jan Cornelisz. Vermeyen”. *Bulletin van het Rijksmuseum* 8/4 (1960), pp. 135-139.

⁴⁴⁸ Las ordenanzas referentes a las mujeres de la mancebía realizadas por Felipe II en Madrid en 1571, citan Toledo en primer lugar, al enumerar las ciudades a las que se destinan: “ansi de la ciudad de Toledo, Granada, Eziya, como de todas las otras ciudades” y se conservan junto a las ordenanzas municipales de la ciudad. Martín Gamero, *Ordenanzas...*, pp. 150-153.

⁴⁴⁹ Slim, Colim: *Painting Music in the Sixteenth Century. Essays in Iconography*. Aldershot, Broofield USA: Ashgate Variorum, 2002: V - 461-473 y VII- 51-73.

⁴⁵⁰ Cristóbal de Castillejo ya realiza esta distinción dentro del mismo gremio en 1544 “son llamadas mujeres enamoradas, hembras del mundo profanas, damas también cortesanas y otras menos estimadas cantoneras, con reverencia ramerar” (R/ 1598): *Diálogo de las condiciones de las mujeres*, Venecia: s.i., 1544, R/1598 en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13583852101247274198835/p0000001.htm#I_1> (última visita el 18/03/2014).

⁴⁵¹ Su cotidianidad por las calles queda reflejada en la prohibición de su tañido en 1615 por la muerte de Margarita de Valois. Rodríguez González, Alfredo: “La música en los escritos del racionero Juan de Chaves Arcayos”. En *El entorno musical del Greco*. Toledo: Fundación El Greco, 2014.

⁴⁵² Moreda y Esteban, Juan: *Los seis de la catedral de Toledo*. Toledo: Garijo, 1911, p. 63.

⁴⁵³ Reynaud, *La polyphonie...*, p. 145.

⁴⁵⁴ Andrés, Ramón: *Diccionario de instrumentos musicales. De Píndaro a J.S. Bach*. Barcelona: Vox Bibliograf, 1995, pp. 369-370, voz “Tamboril”.

⁴⁵⁵ Praetorius, Michael: *Syntagma Musicum II. Theatrum Instrumentorum*. Wolfenbüttel: Elias Holbein, 1620, lámina XXX, nº 7 y Braun y Hogenberg, *Civitates...*, 1572, vol. I, lámina 2.

⁴⁵⁶ Durán, Diego: *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, f. 158v. En el folio 316v, tachado dice: “Acabose el año de 1579”. Madrid, Biblioteca Nacional, MSS.MICRO/908.

⁴⁵⁷ Reynaud, *La polyphonie...*p. 384.

⁴⁵⁸ Andrés, *Diccionario...*, pp. 321-333, voz “Pífano”.

⁴⁵⁹ La encontramos en la entrada de la reina en Toledo en 1560, de los reyes en 1561 (Weiner, *Relaciones...*, pp. 184, 190) y de la Asunción de la Virgen en 1634 (Casares, *Francisco Asenjo Barbieri...*, p. 266). Se cita como una de las más frecuentes en las fiestas del Corpus y en 1510 se detalla que se baila por seis hombres con espadas de madera pintadas y caballos ficticios simulando una batalla. Rodríguez de Gracia, “El Corpus de Toledo...”, p. 407.

tocados en la cabeça, y traen espadas blancas, y hazen con ellas grandes bueltas y rebueltas”⁴⁶⁰. Aunque el autor del *Tesoro* no cita los instrumentos que acompañaban estas coreografías, sí se mencionan específicamente el pífano y tambor en la danza de moros y cristianos que se contrata en 1601 para conmemorar la fiesta del Corpus Christi, indicando que era algo habitual⁴⁶¹. Una representación especialmente indicada para una fiesta proclamada por el Concilio de Trento en 1551 como el “triumfo sobre la herejía”, que en España se utiliza para enfatizar las victorias militares sobre tierras no cristianas⁴⁶².



Imagen 10. *Civitates orbis terrarum*, 1572. Detalle de Cádiz con palmas, castañetas, sonajas, címbalos y tambores indios

La primacía de la percusión, ya sea corporal (castañetas) como instrumental (sonajas, panderos o tamboril), es marcada en los bailes más sencillos. Las danzas, más elaboradas, tienden a sustituir los instrumentos musicales pequeños por otros de mayor tamaño, añadiendo mayor diversidad y cantidad⁴⁶³. Finalmente, las representaciones especialmente refinadas o alegóricas requieren elementos apropiados a su condición; por ejemplo, en la danza de los poetas y las musas, realizadas en 1580, se tañe una vihuela de arco grande, otra pequeña y un laúd⁴⁶⁴. Sin embargo, los productores de sonido que se mencionan con mayor

⁴⁶⁰ Maldonado, *Sebastian de Covarrubias...*, p. 396, voz “Danza”. Covarrubias cita la figura coreográfica de “la degollada” que se sigue interpretando en la actualidad en diversas zonas. Pelinski, Ramón: *La Danza de Todolella. Memoria histórica y usos políticos de la danza de espadas*. Valencia: Instituto Valenciano de la Música, 2011, pp. 314-317. Agradezco a Rafael Martín la referencia de este libro.

⁴⁶¹ Los gremios relacionados con los tejidos contratan diez danzantes: cuatro turcos y una mora, cuatro españoles y una española que han de actuar “a bispera del dicho día del Corpus Christi por la tarde y todo el dicho día del Corpus Christi, según y como es uso y costumbre”. San Román, Francios de B. *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre. Serie de documentos inéditos de los años de 1590 a 1615*. Madrid: [Góngora], 1935, doc. 88, pp. 49-50.

⁴⁶² Esteve, Eva: “Capítulo 22. La creación de un himno para la Nueva Hispania”. En Zalama, Miguel A. (dir.): *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*. Valladolid: Página, 2010, pp. 395-406.

⁴⁶³ Como en el Corpus Christi. Reynaud, Françoise: “Contribution à l'étude des danseurs et des musiciens des fêtes du Corpus Christi et de l'Assomption à Tolède aux XVIe et XVIIe siècles”. *Mélanges de la Casa de Velázquez* 10 (1974), pp. 133-168.

⁴⁶⁴ Martínez Gil, Fernando: *El Corpus Christi y el ciclo festivo de la Catedral de Toledo*. Toledo: Almud, 2014, p. 218. Agradezco al autor y a su hermano Carlos la accesibilidad a este texto antes de su publicación. Otras agrupaciones alegóricas más amplias en Reynaud, Françoise: “Música y músicos toledanos: grupos e individuos fuera de la catedral”. En John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.): *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Madrid: ICCMU, 2004, pp. 241-252, especialmente p. 250-251.

frecuencia en las celebraciones callejeras son, con gran diferencia, los utilizados en los bailes más sencillos y humildes y por ello ocupan un lugar propio en estas páginas.

En una perspectiva general, no hay que olvidar la importancia del teatro en Toledo, tanto el sufragado por la Iglesia como por el Ayuntamiento. El Mesón de la Fruta, situado en la Plaza Mayor (véase imagen 12), inició su andadura oficial en 1576 y alternaba su función de almacén con la de escenario. En un principio, su uso teatral estaba destinado solo a grandes festividades y el público se mantenía en pie, pero progresivamente creció el número de representaciones que duraban hasta tres horas, por lo que se construyeron unos bancos para sentarse. Las sesiones comenzaban a las dos de la tarde en invierno y a las tres en verano y en 1600, se publicó una normativa para que no se realizaran más de tres representaciones a la semana, una regulación que denota una marcada asiduidad⁴⁶⁵.

El teatro, la música y el baile entonces eran inseparables⁴⁶⁶ hasta el punto que, en ocasiones, se exige al autor de comedias que se acompañe con música de calidad en el propio contrato⁴⁶⁷. Esta unión trajo problemas, ya que pronto comenzaron las protestas por la escenificación de bailes como la zarabanda, la chacona o el polvillo⁴⁶⁸. Según el jesuita Juan de Mariana, establecido en Toledo desde 1574, estas danzas se realizaban al compás de la flauta u otro instrumento, probablemente guitarra, arpa o pequeña percusión⁴⁶⁹. Los documentos coetáneos resaltan el carácter erótico de la zarabanda que se realizaba con movimientos de todo el cuerpo, pero sobre todo agitando los brazos y sonando las castañetas⁴⁷⁰. En la chacona se destaca especialmente el movimiento y percusión con los pies⁴⁷¹ y el polvillo debía compartir características comunes con las otras dos, según la crítica que realiza el toledano Juan de la Cerda, editada en 1599⁴⁷²:

¿Y que cordura puede haber en la mujer que en estos diabólicos ejercicio sale de la composición y mesura que debe su honestidad, descubriendo con estos saltos los pechos y los pies, y aquellas cosas que la naturaleza o el arte ordenó que anduviesen cubiertas? ¿Que diré del halconear de los ojos, del revolver las cervices y andar coleando los cabellos, y dar vueltas a la redonda y hacer visajes, como acaece en la zarabanda, polvillo, chacona y otras danzas?

Debido a la atracción que estos movimientos provocan⁴⁷³, los apetitos que despiertan y las correspondientes críticas que levantan, los bailes de participación femenina se consideran peligrosos; tanto, que en 1600 se obliga a que todas las mujeres que se suban a un escenario en Toledo, estén acompañadas de padres o esposos y se les prohíbe llevar trajes de hombres⁴⁷⁴. A pesar de estas restricciones, siguen participando en las representaciones, como en el auto de Tirso de Molina en 1613, que comienza con un romance cantado por tres serranas y cinco pastores acompañados de guitarra⁴⁷⁵.

⁴⁶⁵ Milego, *El teatro en Toledo...*, pp. 75-85.

⁴⁶⁶ Para la relación de la música y el teatro véase, por ejemplo, Lambea, Mariano: "Música para teatro en los cancioneros poético-musicales del Siglo de Oro". En Antonio Serrano y Olivia Navarro (eds.). *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVIII-XX. (Almería, del 5 al 7 de abril de 2002)*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2006, pp. 125-143.

⁴⁶⁷ Registro del acuerdo del 31 de julio de 1593 para representar cinco autos en las fiestas del Corpus toledano "con compañía y música muy buena". San Román, *Lope de Vega...*, doc. 15, p. 17.

⁴⁶⁸ Milego, *El teatro en Toledo...*, pp. 76, 83. En las que generalmente participaban mujeres y hombres. Suárez y Madroñal, *Emilio Cotarelo...*, vol. 1-1, pp. clxiv-cclxxiv o Pelinski, *La Danza...*, p. 211.

⁴⁶⁹ Se refiere a las danzas populares en general, que se bailan moviendo los pies "siguiendo el son de la flauta o instrumento que se tañe". Texto de 1609 citado en Pelinski, *La Danza...*, p. 211.

⁴⁷⁰ Según Covarrubias, la bailaban originalmente "las mujeres públicamente en los teatros" y tenía un carácter "alegre y lascivo" que se realizaba "con meneos del cuerpo". Maldonado, *Sebastian de Covarrubias...*, p. 984, voz "Zarabanda". Sobre el protagonismo femenino en estas danzas véase Ramos, Pilar: "Mujeres, música y teatro en el Siglo de Oro" en Marisa Manchado (ed.). *Música y mujeres: género y poder*. Madrid: Horas y horas, 1998, pp. 39-58.

⁴⁷¹ Ramos, "Mujeres...", p. 46. Juan de la Cerda describe una danza que pudiera tener alguna de estas denominaciones: "Porq[ue] si un ho[m]bre q[ue] nunca huuiese visto baylar y da[n]çar, viesse a un hombre y a una mujer andar saltando a la redonda, dando castañetas y çapatetas que podría juzgar sino que son locos de atar? y au[n] entre los que hemos visto muchas vezes". La Cerda, Juan de: *Vida política de todos los estados de mujeres*. Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1599. Quinto libro, capítulo cuarto: "Del vano exercicio de los bayles y danças", p. 467v. Maldonado, *Sebastian de Covarrubias...*, p. 983, voz "Zapato", 3. Zapatear, 5. Zapatetas.

⁴⁷² La Cerda, *Vida política...*, pp. 468-469.

⁴⁷³ "Poniendo casi en condición a los que miran de imitar sus movimientos y salir a baylar". Maldonado, *Sebastian de Covarrubias...*, p. 984, voz "Zarabanda".

⁴⁷⁴ Milego, *El teatro en Toledo...*, p. 85.

⁴⁷⁵ Titulado *El colmenero divino*, cuya representación en Toledo es descrita por el autor en Molina, Tirso de. *Deleytar aprovechando*. Madrid: Juan García, 1677, ff. 72v, 177 y 312. Suárez y Madroñal, *Emilio Cotarelo...*, vol. 1-1, p. IV y Martínez Gil, *El Corpus Christi...*, p. 289.

Y si hay un instrumento popular y teatral es precisamente la guitarra. Su unión al escenario es tal que, aunque no se muestre en todo momento en los tablados, su recuerdo permanece en las representaciones de temática religiosa con un matiz negativo, como revela el escrito contra los autos que el sacerdote Leonardo de Argensola dirige a Felipe II en 1598, donde finaliza refiriéndose a los actores: “y lo que es más que todo, pintadas las llagas de nuestra redención en aquellas manos que poco antes estaban ocupadas en los naipes o en la guitarra”⁴⁷⁶. Ambos objetos son tratados como símbolos de la vida disoluta y pecaminosa de los comediantes. En Valladolid se menciona su presencia en los parques, acompañando al canto y baile de los estudiantes en sus juergas nocturnas hasta altas horas de la madrugada, con la consiguiente censura del cronista que define estas fiestas como “orgías de las Báquides”⁴⁷⁷.

La asociación entre música, teatro y seducción se intensifica cuando es una mujer la que tañe públicamente una guitarra, algo muy usual en la Península Ibérica⁴⁷⁸. Encontramos testimonios que previenen sobre el peligro que puede existir de la exhibición de estas habilidades en el escenario, como el de Juan Ferrer impreso en 1613, el mismo año que se representa *El colmenero divino* de Tirso en Toledo, que dice:

¡Qué ocasión más peligrosa estarse un mancebo mirando a una destas mujeres cuando está con su guitarrillo en la mano porreando, danzando con grande compostura, cantando con dulce voz y regalada, bailando con aire y donaire, el cabello con mil lazos marañado, el vestido muy compuesto, la banda recamada!⁴⁷⁹.

Quizá debido a la poderosa seducción que siente el público ante escenas semejantes a la descrita, Francisco de Zurbarán sitúa el instrumento tañido por manos femeninas, como la primera y más inmediata tentación de san Jerónimo (imagen 11)⁴⁸⁰. Tanto la descripción de Juan Ferrer, como la composición pictórica de Zurbarán, muestran una fascinación difícilmente resistible ante una mujer cantando o tocando la guitarra, en un claro paralelismo con las mitológicas sirenas que encantan a los hombres y que son descritas por el jesuita fray Juan de la Cerda, que ya se ha citado como enemigo acérrimo de los bailes⁴⁸¹.

Y por esto son comparadas estas mujeres engañosas y enlabradoras a las sirenas del mar, que con su suave canto detienen a los nauegantes que las escuchan y los abouan [...] de suerte que se dejan caer del borde del nauío y perezen en el agua. Lo mismo hazen estas malditas sirenas de la tierra: cantan tan suavemente los oydos de los hombres perdidos que se andan tras ellas [...] y suéñanle tan bien sus caricias, sus requiebros y donayres, sus músicas y canciones, que los abouan y enca[n]tan para que así no echen de ver que son llevados al matadero de su perdición.

En este contexto, es significativa la prohibición de la guitarra y las mujeres en las representaciones dentro de las iglesias en distintos lugares de la Península Ibérica. El cordófono es prohibido en las catedrales de Palencia o Barcelona⁴⁸², mientras que en Toledo, el clero permite la participación femenina en el interior del templo desde 1589, argumentando que las escenificaciones que no cuentan con mujeres ni acompañamiento musical no conmueven al público⁴⁸³. No se especifica si dentro de esta ambientación musical se incluía la guitarra, aunque parece muy probable al mencionarse en la inauguración de la Capilla

⁴⁷⁶ Granja López, Agustín de la: *Lope de Vega. El bosque de amor: El labrador de la Mancha: autos sacramentales inéditos*. Madrid: Biblioteca de Filología Hispánica, 2000, p. 144.

⁴⁷⁷ Pinheiro: *Fastiginia*. Redactado en 1605, ampliado en 1607 y 1620; traducido por Alonso Cortes en 1973. Cit. en Diego Pacheco, Cristina. "Ciudad y corte: el paisaje sonoro en Valladolid", en Tomás, Pilar y Vicente, Alfonso de: *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, Machado Libros y El Greco2014, 2012, pp. 123-1572, especialmente p. 148.

⁴⁷⁸ En Toledo, el término “vihuela” (de seis cuerdas) es sustituido por el de “guitarra” hacia 1575 y se encuentran a menudo en los inventarios de bienes. Reynaud, “Música y músicos...”, p. 251. Para el uso femenino de la guitarra de cuatro cuerdas, véase Lorenzo Arribas, José M.: *Las mujeres y la música en la Edad Media Europea: relaciones y significados*. Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2003, pp. 111 y 477. Agradezco al autor la accesibilidad al texto.

⁴⁷⁹ Ferrer, Juan: *Tratado de las comedias, en el qual se declara si son lícitas*. Barcelona: Gerónimo Margarit, 1613. Citado en Rey, Pepe: “Mujeres Tañedoras: mito y realidad”, conferencia realizada en Utrecht, 2008. Agradezco al autor la accesibilidad a este texto.

⁴⁸⁰ Seguida del arpa, el segundo instrumento más utilizado en teatro. Suárez y Madroñal, *Emilio Cotarelo...*, vol. 1-1-, pp. II y V.

⁴⁸¹ La Cerda, *Vida política...* Libro quinto. Capítulo 24. “De los ensayos e invenciones de que usan las malas mujeres para provocar a los hombres su afición y amor deshonesto”, pp. 572v-573.

⁴⁸² López-Calo, José: *La música en la Catedral de Palencia. III. Resumen histórico*. Palencia, Diputación, 2007, p. 128; Kamen, Henry: *Cambio cultural en la sociedad del Siglo de Oro: Cataluña y Castilla*. Madrid: Siglo XXI, 1993, p. 171.

En <<https://es-es.facebook.com/pages/Veterodoxia/180109278739808>> (publicado el 06/02/2013, última visita el 09/13/2014).

⁴⁸³ Rodríguez de Gracia, Hilario: “El Corpus de Toledo...”, pp. 402-403.

del Sagrario en 1616⁴⁸⁴. Teniendo en cuenta su indudable popularidad, es llamativa la ausencia del instrumento en la música celestial que incluye el Greco en sus lienzos, especialmente observando su predilección por los cordófonos; quizás esta omisión sea una evidencia más de su bajo estatus y carácter más humano que divino⁴⁸⁵.



Imagen 11. Francisco de Zurbarán. *Las tentaciones de san Jerónimo*, c. 1640

Los dramas religiosos promovidos por la Iglesia en Toledo en esta época, solían ser más numerosos que en otras ciudades de la península, quizá por la importancia de la catedral primada⁴⁸⁶. En un principio eran los clérigos los que participaban en estos autos pero, al menos desde la década de 1560, el cabildo contrataba compañías de teatro acordando con antelación el número y las zonas donde tendrían lugar las representaciones⁴⁸⁷. Por ejemplo, en 1592 (año que posiblemente el Greco comenzara su *San Francisco*

⁴⁸⁴ Según las Actas Capitulares del 18/2/1616, la representación del primer día “podrá ser de música a la guitarra, el segundo de dançar, el tercero de música de un instrumento de facistor, el quarto de voces del coro”. Al final no se pudo realizar ninguna actuación porque el representante de la compañía teatral contratada estaba retenido en Madrid. En 1617 se prohíben los autos del Corpus dentro de la catedral. Martínez Gil, Fernando: “La expulsión de las representaciones del templo (los autos sacramentales y la crisis del Corpus de Toledo, 1613-1645)”. *Hispania. Revista Española de Historia* 66/224 (2006), pp. 959-996, especialmente pp. 979-980.

⁴⁸⁵ Lo más usual es la interpretación de canto y cordófonos, añadiendo en ocasiones alguna flauta. Vicente, Alfonso: “El universo musical de un pintor humanista: El Greco”. *AEDOM. Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical* 8-2 (2001) pp. 56-70, especialmente pp. 60-61.

⁴⁸⁶ Grana, Agustín de la (ed.): *Lope de Vega. El bosque de amor. El labrador de la Mancha: autos sacramentales inéditos*. Madrid: CISC, Biblioteca de Filología Hispánica, 2000, p. 146.

⁴⁸⁷ Martínez Gil, “La expulsión...”, pp. 962-963.

*arrodillado en meditación*⁴⁸⁸) el cabildo contrata cinco autos, cinco entremeses y una farsa sacramental para la fiesta del Corpus que tienen lugar: (1) entre los dos coros de la catedral, (2) en el tablado de la ciudad delante de la casa del deán⁴⁸⁹, (3) delante de la ventana del señor arcediano, (4) en la Tripería, actual calle de Sixto Parro, (5) en la plaza Mayor, (6) en la Cerería, actual plaza de Solarejo y (7) en la plaza de Zocodover⁴⁹⁰.



Imagen 12. En azul, la situación de las representaciones contratadas por el cabildo para el Corpus en 1592. En rojo el recorrido de la procesión a principios del siglo XVII.

Si anotamos dónde se sitúan cada una de estas representaciones en el plano de Toledo de 1608⁴⁹¹ (numerándolas por su orden de citación) y comparamos su ubicación con el recorrido de la procesión del Corpus descrito por el racionero Juan Chávez Arcayos a principios del siglo XVII, podemos observar su coincidencia probablemente para facilitar la mayor asistencia posible de público (imagen 12)⁴⁹². Sin embargo, las quejas por el retraso de la procesión debido a la realización de estos autos provocaron que a partir de 1588 se representaran dos por la mañana, durante la comitiva, y tres por la tarde⁴⁹³.

Pero Juan Chávez Arcayos, además de cronista y capellán de coro de la catedral desde 1589, poseía una inclinación musical de la que dejó testimonio la guitarra que conservó hasta su muerte⁴⁹⁴, un claro indicio de que la popularidad del instrumento superaba con creces a su desprestigio⁴⁹⁵, y quizá este interés, le hace ser extremadamente preciso en los detalles musicales que describe en la procesión del Corpus a lo largo de las calles: a la cabeza las trompetas y atabales, detrás los gigantes acompañados de tambor junto a las danzas, generalmente organizadas por los gremios o cofradías⁴⁹⁶ y después de la algarabía danzante y festiva

⁴⁸⁸ Actualmente en *The Art Institute of Chicago*. Datación en Mann, Richard G.: "Tradition and Originality in El Greco's Work: His Synthesis of Byzantine and Renaissance Conceptions of Art". *Quidditas. Journal of the Rocky Mountain. Medieval and Renaissance Association* 23 (2002), pp. 83-108, especialmente p. 105.

⁴⁸⁹ Grana, *Lope de Vega...*, p. 145 solo especifica el tablado, pero San Román y Fernández, *Lope de Vega...* pp. 11 y LIII-LIX aclara que este tablado se situaba delante de la casa del deán y donde estaría en la actualidad.

⁴⁹⁰ Grana, *Lope de Vega...*, p. 145. En 1594 se especifica que tras la actuación en la iglesia salgan los carros a sus lugares de representación que se sitúan en los mismos puntos. San Román, *Lope de Vega...*, doc. 15, p. 17.

⁴⁹¹ Reproducido a partir del cuadro del Greco con que iniciamos este estudio. Martz, *Toledo...*, s.p. y *Domenico Theotocopuli...*, plano desplegable.

⁴⁹² Los lugares de estas representaciones se solían repetir anualmente. Martínez Gil, "La expulsión...", pp. 963-964. Recorrido de Arcayos tomado de Martínez Gil, *El Corpus Christi...*, foto XIV, p. IX, basado en Chavez Arcayos, Juan. *Ceremonial*, Archivo Capitular de la Catedral de Toledo, ms. 42-29, ff. 521v-522.

⁴⁹³ El cortejo salía después de prima. Martínez Gil, "La expulsión...", p. 963 y San Román, *Lope de Vega...*, doc. 15 y 22, pp. 17 y 20.

⁴⁹⁴ Rodríguez de Gracia, Hilario: "El Arcayos, una fuente precisa para historiar el Corpus Toledano". En Gerardo Fernández Juárez y Fernando Martínez Gil (eds.): *La fiesta del Corpus Christi*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2002, p. 480.

⁴⁹⁵ En 1611 Covarrubias apunta "ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado que no hay mozos de caballos que no sea músico de guitarra". Maldonado, *Sebastian de Covarrubias...*, p. 966, voz "Vihuela".

⁴⁹⁶ En 1620 el cabildo deja de pagar a las hermandades para las danzas en las procesiones religiosas y se concentra únicamente en los seises, que

iban los clérigos en perfecto orden con un órgano positivo a la cabeza seguidos de ministriles, cantores y el coro de la catedral cantando los himnos de la fiesta y alternándose a versos con los demás.

Por último, unos músicos disfrazados de ángeles precedían la custodia realizando “la danza de los tañedores de laúdes y vihuelas de arco”⁴⁹⁷. Las representaciones de música celestial forman parte anualmente en la procesión del Corpus desde 1493 y sus intérpretes se citan como “ángeles tañedores”, “ministriles ángeles” o “ángeles músicos”. También participan regularmente en la celebración de la Asunción y ocasionalmente en Pascua. Hasta 1594 se registra que tañían vihuelas de arco y, a partir de esa fecha, se sustituyen por violones⁴⁹⁸, nombrando a sus integrantes por la familia de instrumentos que tocan o con el término “angelotes” y mencionándose ocasionalmente que también llevaban laúdes, violas de arco o violines⁴⁹⁹.

Estas alegorías dinámicas y audibles de la armonía divina, pudieron tener influencia directa en las diversas escenas musicales que el Greco incorporó a sus cuadros, ya que todas las composiciones que realiza con habitantes celestes tañendo instrumentos, están efectuadas al menos dos años después de asentarse en Toledo y el único cuadro que conservamos con música divina de etapas anteriores contiene exclusivamente ángeles cantores sin acompañamiento instrumental⁵⁰⁰. Además, dentro de su predilección pictórica por los cordófonos, se puede observar un predominio de los instrumentos de arco y el laúd, tal y como los describe Arcayos⁵⁰¹. Independientemente de su posible influencia, lo sorprendente es que el concepto se encuentra presente por las calles de la ciudad de forma física, visual y auditiva, año tras año⁵⁰².



Imagen 13. El Greco. Concierto de ángeles perteneciente a *La Anunciación*, c. 1608

entonces eran ocho y bailaban tocando las castañetas en la fiesta. Rodríguez de Gracia, “El Corpus de Toledo...”, p. 410.

⁴⁹⁷ Martínez Gil, Carlos: “Los sonidos de la fiesta: Música y ceremonia en el Corpus Christi”. En Fernández y Martínez Gil, *La fiesta...*, p. 229.

⁴⁹⁸ Covarrubias denomina violones a la familia de cuerda frotada sin trastes, especificando que el tiple se llama violín. Maldonado, *Sebastian de Covarrubias...*, p. 968, voz “violones”. Para un detallado estudio sobre el tema véase Robledo, Luis: “Vihuelas de arco y violones en la corte de Felipe III”. En Casares, Emilio et al. (coord.). *La música de occidente*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, vol. 2, 1987, pp. 63-76.

⁴⁹⁹ Reynaud sugiere estos dos últimos términos como errores del escriba, ya que se producen de forma aislada, mientras que los violones aparecen usualmente. Reynaud, *La polyphonie...*, pp. 238-240, 327 y 330. Su cita ocasional, probablemente indique mayor detalle (al especificar un violón tiple o violín) y la convivencia con las vihuelas de arco (con trastes), en una lenta y progresiva sustitución por los violones mientras coexisten ambas familias, como ocurre en la corte real desde 1559 a 1623. Robledo, “Vihuelas de arco...”, pp. 64, 71.

⁵⁰⁰ *Adoración de los pastores*, Tríptico en la Galería Estense de Módena, pintado en Venecia hacia 1569. Vicente, “El universo...”, p. 61.

⁵⁰¹ Los ejemplos más tempranos son *San Mauricio y la legión tebana* (El Escorial, c. 1580-1584) y *Aparición de la Virgen a San Juan* (Museo de Santa Cruz, Toledo, 1580-1585). Vicente, “El universo...”, pp. 60-61.

⁵⁰² Imagen 13 en Pinacoteca Nacional de Atenas, <http://es.wikipedia.org/wiki/Concierto_de_ángeles> (última visita el 10/03/2014). Agradezco a Víctor Pliego el enlace de este cuadro.

Una vez presentado el conjunto de la procesión nos vamos a detener al inicio de la marcha donde se sitúan las trompetas y atabales, según Arcayos. Estos instrumentos se encuentran mencionados por primera vez en Toledo en 1493 en el mismo contexto, en torno a la procesión y los autos sacramentales del Corpus, aunque es muy probable su utilización con anterioridad por las calles de ciudad. Reynaud afirma que no hay una fiesta toledana, ya sea profana o religiosa, en la que las trompetas no participen. Son mencionadas en las procesiones sacras y civiles, en los desfiles, empresas militares, torneos, danzas, actos académicos, para anunciar la llegada o estancia de un alto personaje, para avisar del inicio de una obra teatral y a veces participando en la propia obra⁵⁰³. Su potente sonido se encuentra por toda la ciudad de forma cotidiana.

Sus características acústicas son idóneas para atrapar la atención y congregar al pueblo, por eso encabezan las procesiones y avisan de las noticias que ocurren en la ciudad. Las ordenanzas municipales de 1634 describen cuál era el procedimiento para anunciar las fiestas de toros y cañas: salían “de las casas de ayuntamiento muchos alguaciles, luego atabales, trompetas y chirimías” y establecían sus pregones “frente a la Puerta del Perdón de la Santa Iglesia, a las Cuatro Calles, Zocodover, a la Inquisición y a Santo Tomé” y después volvían al Ayuntamiento⁵⁰⁴. Probablemente se hacía de esta forma desde largo tiempo atrás, pero aunque hubiera alguna variación en el recorrido, es patente que el sonido de las trompetas se extendía reiteradamente por las calles con la intención de llamar la atención y aglutinar al gentío⁵⁰⁵. El Greco, como un habitante de Toledo más era, por tanto, un receptor habitual de esta penetrante presencia acústica.

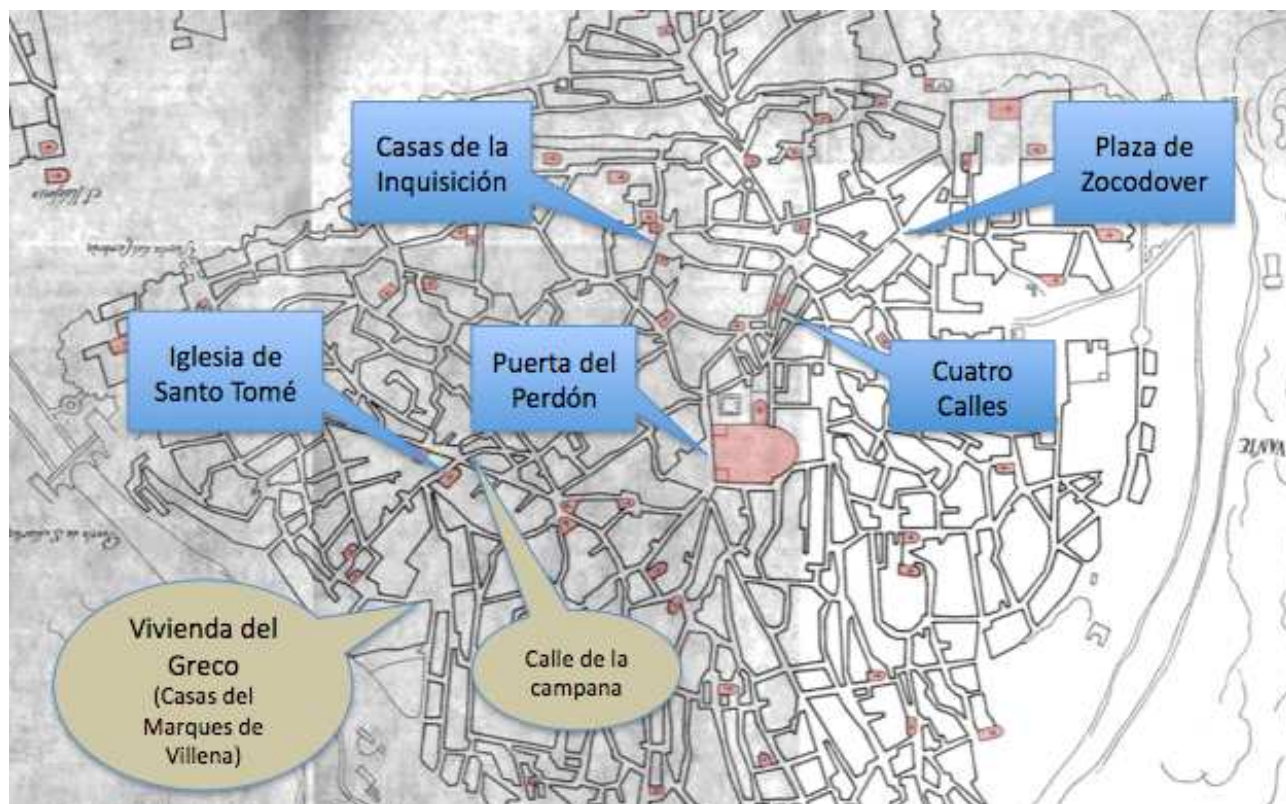


Imagen 14. En recuadro azul, la situación de los pregones con trompetas y atabales, 1634

Una presencia sonora que parece impactarle de una forma especial, ya que este es el único instrumento que el pintor incluye formando parte del mundo terrenal en los cuadros que hemos conservado: el único; por esa razón, lo analizaremos con más detenimiento. Varios investigadores han estudiado los elementos musicales que forman parte del mundo celestial en la pintura del Greco resaltado el contraste con

⁵⁰³ Voz “Trompeta” en Andrés, *Diccionario...*, pp. 391-397; Maldonado, *Sebastian de Covarrubias...*, p. 938 y Rey, “Nominalia...”, pp. 93-95. Para su uso en el teatro véase Suárez y Madroñal, *Emilio Cotarelo...*, vol. 1-1, p. IV y para su uso en Toledo en Reynaud, *La polyphonie...*, pp. 241-247.

⁵⁰⁴ García Ruipérez, Mariano (ed.): *Juan Sánchez de Soria. Toledo, su prudente gobierno y las cortes es ceremonias con que le ejerce*. Toledo: Ayuntamiento y Archivo Municipal, 2004, pp. 96-97. Martínez Gil, *El Corpus Christi...*, p. 311.

⁵⁰⁵ El libro de ceremonias se escribe a petición del nuevo corregidor y el escribano consulta documentación anterior para dejar constancia de las costumbres. García Ruipérez, *Juan Sánchez de Soria...*, pp. X-XXXVII.

el silencio existente en la vida terrenal⁵⁰⁶, pero este mutismo del mundo tangible es roto en, al menos, dos de sus versiones sobre la *Crucifixión de Cristo*, donde una trompeta situada en la parte inferior de la composición es tañida por un hombre a caballo, avisando a los demás de los acontecimientos sucedidos, al igual que hacen los pregoneros (imagen 15)⁵⁰⁷.

La figura de la trompeta en este contexto, no reduce su significado únicamente al anuncio de los acontecimientos y su difusión por la tierra (que se muestra de forma evidente), sino que también evoca otros conceptos culturales y experiencias sensibles que están presentes en el bagaje cognitivo del espectador de la época y que contribuyen a acrecentar el dramatismo de la escena. Aunque su significado alegórico se encuentre citado regularmente en las celebraciones de la ciudad⁵⁰⁸, el objetivo de este estudio y las circunstancias de la escena incitan a la búsqueda de su sonido por las calles en circunstancias especialmente trágicas, de algunos toques desgarradores que eran escuchados por todos los habitantes y que pueden ser rememorados por el observador del cuadro, imprimiendo mayor carga emotiva a la escena⁵⁰⁹.

Conservamos la descripción de las procesiones de Semana Santa en Valladolid en 1605, en la que el tañido del instrumento se liga a los sentimientos religiosos que rodean estas comitivas⁵¹⁰. Según los cronistas, la percepción sensible de algunos de sus toques llegaba a lo más profundo del oyente, fundiendo su espíritu con la tristeza y el dolor que rodeaba estas rememoraciones. Como ejemplo, Barthélemy Joly menciona un grupo de penitentes que caminaba mortificándose y mientras se acompañaban...

...en esa triste batalla por el sonido de una lúgubre trompeta negra, cuyo sonido se asocia al de los penitentes y a los suspiros de las mujeres y del pueblo, partícipes del mismo sufrimiento que interpreta una dolorosa melodía, cuyos suspiros penetran en los oídos y llegan al alma⁵¹¹.

En Toledo, sabemos que las iglesias y parroquias realizaban comitivas por las calles recordando el vía crucis, cuyo recorrido a veces entraba dentro de la catedral. Esta costumbre se refleja en las Actas Capitulares del 28 de marzo de 1596 de la *Dives Toletana*, donde encontramos la recomendación de “no dexar entrar las procesiones de disciplina en la S[an]ta Iglesia hasta que esté acabado el primer nocturno porque se goce de la música”⁵¹². El pasaje pone de manifiesto la importancia del sonido en este contexto, marcando el ritmo de la exhibición, mientras potencia las emociones de la Pasión.

Dentro del engranaje sonoro que acompaña al dolor, la trompeta es una herramienta más que se encuentra bajo el patrocinio de los centros religiosos principales de la ciudad: la iglesia de Santiago del Arrabal, una de más populares entonces⁵¹³, tiene contratadas dos trompetas ya en 1561, fecha en la que también cuenta con una la iglesia de San Vicente⁵¹⁴. Además, se documentan ministriles asalariados (sin especificar más) en San Andrés, San Lorenzo y San Justo⁵¹⁵. A los instrumentos de estas iglesias, se suman las trompetas pertenecientes a las distintas cofradías⁵¹⁶ y al ayuntamiento que las contrata desde 1594⁵¹⁷. Su

⁵⁰⁶ Gallego, Antonio: “El Greco y la música”. *Bellas Artes* 4-26 (1973), pp. 12-15 o Vicente, “El universo musical...” pp. 61-62.

⁵⁰⁷ Las versiones son numerosas, la primera (*Cristo crucificado con dos orantes*) se pintó entre 1577-1580 y se conserva en el museo del Louvre y entre las posteriores, algunas esbozan en el oscuro fondo figuras donde se puede vislumbrar caballos, estandarte y quizá alguna trompeta esquematizada, por ejemplo, las conservadas en el museo del Greco o en el museo de Santa Cruz, ambos en Toledo. Dos cuadros casi idénticos no dejan lugar a dudas: uno propiedad del marqués de Montilla y el otro, que pertenecía a la Colección Zuloaga desde 1903, fue subastado en Sotheby's el 3/7/2013 y vendido por 3.442.300 libras (imagen 15). Agradezco a Pepe Rey y a Alfonso de Vicente la información al respecto. Álvarez Lopera, *El Greco...*, p. 24.

⁵⁰⁸ El sonido del Apocalipsis y el Juicio Final se recuerda todos los años en la representación de la Sibila, que canta: “Tronpetas y sonos tristes, diran d[e]l alto d[e]l cielo: leva[n]taos muertos del suelo, rezebireys segu[n] hezistes”. Gómez Muntané, Maricarmen: *El canto de la Sibila. I Castilla y León*. Madrid: Alpuerto, 1996, pp. 71-72. Como instrumento que abre las puertas del cielo se encuentra citado en las endechas dedicadas a la Virgen de la Capilla del Sagrario, compuestas para la inauguración de su capilla en Toledo, en octubre de 1616. Herrera, *Descripción...*, Anexo II. *Certamen poético*, f. 29r.

⁵⁰⁹ Miguel de Cervantes en el Quijote alude al “son de una trompeta, tan triste, que les hizo volver los rostros hacia donde les pareció que sonaba” y califica su sonido de “doloroso”. Rey, “Nominalia...”, pp. 93-95.

⁵¹⁰ “...dos trompetas destempladas con los rostros cubiertos y enlutados, que mueven a mucha compasión y tristeza”. Alonso Cortés, Narciso (trad.) y Pereira de Sampaio, José (prol.): *Fastignia o fastos geniales por Tomé Pinheiro da Vega*. Valladolid: Imprenta del Colegio de Santiago, 1916, p. 10.

⁵¹¹ *Voyage de Barthélemy Joly en Espagne (1603-1604)*. Cit. en Diego Pacheco, “Ciudad y corte...”, p. 147.

⁵¹² AC de la catedral de Toledo del 28 de marzo de 1596 (ff. 277v-278). Agradezco a Carlos Martínez Gil esta información.

⁵¹³ Que disponía bajo su jurisdicción de 2.250 habitantes. Martz, *Toledo...*, pp. 22, 32-33.

⁵¹⁴ La que contaba con más acólitos acaudalados. *Ibid.*, pp. 32-33 y 38.

⁵¹⁵ Dos en la Iglesia de San Andrés y uno en cada una de las otras dos. *Ibid.*, pp. 32-33. A pesar de la falta de identificación de los instrumentos, la posibilidad de que pudieran ser trompetas es factible, sobre todo por su uso procesional.

⁵¹⁶ Como Nuestra Señora de la Candelaria y del Sacramento. Reynaud, *La polyphonie...*, pp. 245-246 y Reynaud, “Música y músicos...”, p. 249.

⁵¹⁷ Aunque ya aseguraba sus servicios anualmente desde 1532. Reynaud, *La polyphonie...*, pp. 244.

utilización en estos solemnes cortejos de Semana Santa, junto a los pasos del vía crucis y la crucifixión a lo largo de las calles de la ciudad, es una costumbre ampliamente extendida.



Imagen 15. El Greco.
Cristo en la Cruz, c.1587-96



Imagen 16. Iglesias toledanas con trompetas o ministriles contratados en 1561

Pero el instrumento no solo se liga al sufrimiento y a los penitentes en las procesiones de disciplina, también está vinculado estrechamente al anuncio de una muerte inminente. Desde la alta Edad Media la trompeta señala al condenado y avisa a todos de su destino. Giotto ya la incluye en la escena de la decapitación de San Pablo, pintándola con el mismo color que la espada que acaba con la vida del apóstol, en una clara conexión con su fatal desenlace⁵¹⁸. También se encuentra presente en circunstancias semejantes en fuentes realizadas en la península ibérica de los siglos XV a XVII. Por ejemplo, la copia de 1464 del *Libro del caballero Zifar*, sitúa el instrumento a la cabeza de la comitiva del penado⁵¹⁹ y la historia de Barlaam y Josaphat, impresa por primera vez en 1608, relata que el rey tenía por costumbre “embiar un pregonero ante la puerta del [...] sentenciado] con un trompeta diputada para eso, a cuya voz conocían todos ser el tal condenado a muerte”⁵²⁰. La tradición cultural desde el medievo une el aerófono de metal con el anuncio de un inexorable y violento final⁵²¹.

En la etapa toledana del Greco, este sombrío anuncio tenía lugar de forma audible y espectacular por las calles de la ciudad. Por un lado, cuando la Santa Hermandad salía a ajusticiar a alguien, proclamaba a todos su misión llevando caballos, trompeta y estandarte⁵²²; exactamente los mismos elementos que esboza el pintor en su *Cristo en la Cruz* (imagen 15). De forma más espectacular se realizaban los autos públicos de fe que se anunciaban con trompetas y atabales, los cuales formaban parte de los séquitos en los pregones y las

⁵¹⁸ Políptico *Stefaneschi* (c. 1333). Beck, Eleonora: M. *Giotto's harmony. Music and Art in Padua at the Crossroads of the Renaissance*. Firenze: European Press Academic publishing, 2005, pp. 162-163. Imagen en <http://farm3.staticflickr.com/2662/3689933782_ff9f5152db_o.jpg> (última visita el 18/03/2014).

⁵¹⁹ Ilustración del f. 106v en F-Pn *ms. espagnol 36* (1464). Esta historia se editó posteriormente en Sevilla en 1512. Agradezco a Pepe Rey la referencia a esta imagen.

⁵²⁰ La existencia de varias copias del siglo XV en castellano, su edición en 1608 (*De los dos soldados de Christo, Barlaam y losafat*. Madrid: Imprenta Real, 1608) y la adaptación teatral que Lope de Vega realizó en 1611 (*Barlán y losafat*) muestran una amplia recepción de estos textos por Castilla. La Cruz Palma, Óscar Luis de: *Barlaam et losaphat: Versión vulgata latina*. Madrid: CSIC, 2001, pp. 40 y 167.

⁵²¹ Alciato ya incluye entre sus emblemas la sentencia a muerte de un trompetero por incitar a los demás a la violencia con el sonido del instrumento. Daza, Bernardino: *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas, añadido de figuras y de nuevos emblemas en la tercera parte de la obra*. Lyon: Guillemo Rouillio, 1549, p. 78.

⁵²² “Como las prisiones y execuciones de su justicia se hazen en el campo, quando salen a ello [...] es a cauallo, con trompeta y la enseña o pe[n]dón”. Herrera, *Descripción...*, f. 51.

procesiones⁵²³. Incluso el escudo del Tribunal Eclesiástico de la Inquisición se rodeó por dos trompetas en forma de cruz en la descripción de esta ceremonia en 1632⁵²⁴ en un paralelismo deliberado con el anuncio de muerte y el juicio divino⁵²⁵. Tras el arrepentimiento y la ejecución de la sentencia, en la absolución “asiste toda la música de la Santa Iglesia”⁵²⁶. De esta forma, el clero representa ante el pueblo que tras el sufrimiento el cielo los acogerá en su seno y comenzará la armonía angelical de la vida eterna, utilizando la música para ejemplificar el mensaje: el lúgubre sonido de la trompeta da paso a los bellos cantos y armonías de la casa de Dios.



Imagen 17. Giotto. *Políptico Stefaneschi*

⁵²³ El 31 de octubre de 1616 el auto de Fe se anuncia “con las ceremonias acostumbradas” y tras poner el tablado y la cruz verde salen los Padres de la Orden de la Santísima Trinidad a caballo con trompetas y atabales y una bandera de la orden. Herrera, *Descripción...*, p. 92. A estos instrumentos en ocasiones se suman chirimías, clarines o pífanos. Bethencourt, Francisco. *La Inquisición en la época moderna*. Madrid: Akal, 1997, p. 286; González de Caldas, Victoria: *Judíos o cristianos?: el proceso de fe Sancta Inquisitio*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004, pp. 231 y 532; Moreno Martínez, Doris: “Cirios, trompetas y altares. El auto de fe como fiesta”. *Espacio, tiempo y forma. Serie IV, Historia moderna* 10 (1997), pp. 143-172, especialmente p. 150.

⁵²⁴ Auto de fe organizado por el Tribunal Eclesiástico de la Inquisición toledano y celebrado en Madrid en 1632. El escudo se acompaña de una filacteria con el texto *Sonnerunt et turbate svnt gente a voce tonitruuit vi formidabunt* (trad.: La gente turbada y ruidosa teme la potente voz del trueno). Gómez de Mora, Ivan: *Avto de Fe celebrado en Madrid*. Madrid: Francisco Martínez, 1632, s. f.

⁵²⁵ El prólogo del auto recuerda que se realiza “para que con su exemplo los buenos prosiguiesen en tan santos intentos y en los malos causasse miedo, enmienda y escarmiento”. Gómez de Mora, *Avto de Fe...*, s.f. Francisco Peña en 1578 se refiere al auto como alegoría del juicio final y, en ocasiones, el auto de fe se hace coincidir con el Corpus Christi, la Ascensión o la Exaltación de la cruz para incidir en este significado. Moreno, Martínez, Doris: “Una apacible idea de la gloria. El auto de fe barroco y sus escenarios simbólicos”. *Manuscripts* 17 (1999), pp. 159-177, especialmente pp. 167, 174.

⁵²⁶ García Ruipérez. *Juan Sánchez de Soria...*, pp. 107-108.

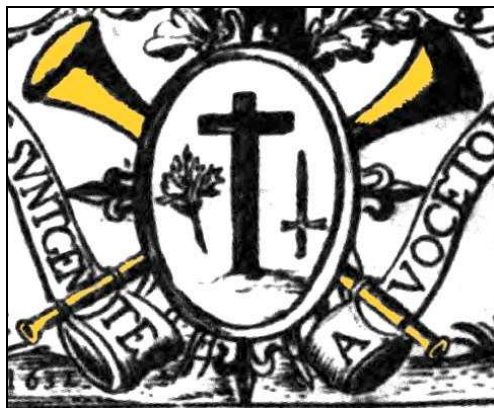


Imagen 18.
Escudo de la Inquisición, 1632

Aunque es usual la presencia de un aerófono metálico en las representaciones artísticas del camino hacia el Calvario de Jesús en los siglos XV y XVI⁵²⁷, no conservamos ninguna versión de *Cristo llevando la cruz* realizada por el Greco que incluya el instrumento. Su traslado a la crucifixión en la obra del pintor está relacionado con la estética contrarreformista que exalta la muerte como medio de persuasión retórica (imagen 15). De esta forma se une a otros componentes que aumentan el dramatismo de la escena como los huesos humanos al pie de la cruz, el fondo oscuro en contraste con el claro cuerpo enjuto de Cristo, el cielo tormentoso con las nubes en ascensión que se abren en el centro o los torcidos troncos de los árboles.



Imagen 19. Retablo del altar mayor de la Catedral de Toledo, (det.), c. 1504

⁵²⁷ Por ejemplo: el *Libro de Horas de Charles de Angoulême*, c. 1475-1500 (F-Pn Latin 1173, f. 198), el relieve realizado por Felipe Vigarni en la catedral de Burgos en 1498, la edición *Aurea expositio hymnorum*. Zaragoza: Paulus Hurus, 1492, s.f. o el retablo del altar mayor de la catedral de Toledo realizado de 1497 a 1504.

El paisaje sonoro que escuchó Doménikos Theotokópoulos en Toledo era amplio, variado y cargado de connotaciones extramusicales. Las campanas, los instrumentos que acompañaban a las danzas, la música teatral, las trompetas... todos los acontecimientos que sucedían en la calle impregnaban los sonidos de emociones, recuerdos y significados simbólicos que se perpetuaban en el arte. Algunos especialistas señalan el desprecio por lo anecdótico en la obra del pintor, centrándose en los pensamientos y sentimientos del hombre⁵²⁸. Por tanto, la inclusión de algunos instrumentos en sus cuadros, e incluso sus ausencias, nos revelan su estima, simbolismo y función social, y nos acercan al contexto sonoro de la sociedad del Siglo de Oro español.

⁵²⁸ Vicente, "El universo...", p. 58.

MÚSICA Y ORACIÓN EN EL *Tratado del oficio eclesiástico canónico* DE BERNARDINO DE SANDOVAL

Alfonso de Vicente

Conservatorio Profesional de Música Amanuel (Madrid)

RESUMEN: Dos de las mayores polémicas religiosas del siglo XVI tuvieron que ver con la pertinencia de la música en la liturgia y la práctica religiosa: por un lado, el rechazo o la defensa del exceso de ceremonias en la vida eclesial; y por otro, la superioridad de la oración mental o de la vocal. Humanistas como Erasmo de Rotterdam o reformadores como Calvino o Ignacio de Loyola mostraron un cristianismo moderno más interior que hacia fuera, basado en la comprensión y la meditación de los textos más que en la repetición de fórmulas seculares. Frente a ellos, posturas más conservadoras, sobre todo tras el Concilio de Trento, defendieron la utilidad de las prácticas tradicionales, incluido el canto en latín. En ese contexto se enmarca el *Tratado del oficio eclesiástico canónico* escrito por el maestrescuela toledano Bernardino de Sandoval, publicado en Toledo en 1568, que explica los orígenes y la práctica de las ceremonias y las oraciones canónicas. Por tanto, defiende la oración vocal en común y el canto del oficio en el coro. Especial relieve tiene su defensa de la oración en latín “para los que no entienden lo que dicen y cantan en el oficio canónico”. Los argumentos de Sandoval, de origen neoplatónico y agustiniano, se contextualizan con otros escritos religioso-musicales del momento como los de fray Juan Bermudo, fray Juan de la Cruz OP, o Martín de Azpilicueta, y se ponen en relación con la iconografía y el mensaje didáctico de la reja y los atriles del coro de la catedral primada.

PALABRAS CLAVE: Música y religión, Música y ceremonias litúrgicas, Pensamiento musical del Renacimiento, Bernardino de Sandoval.

ABSTRACT: Two of the greatest religious controversies of the 16th Century were linked with the relevance of music in the liturgy and religious practice: on one hand, the rejection or defence of the excess of ceremonies in church life; on the other hand, the superiority of mental prayer or vocal prayer. Humanists such as Erasmus of Rotterdam or reformers like Calvin and Ignatius of Loyola showed that modern Christianity, more interior than for show, is based on the understanding and meditation of texts rather than on the repeating of secular formulae. In opposition, more conservative positions (especially after the Council of Trent) defended the use of traditional practices, including singing in Latin. In this context, the *Tratado del oficio eclesiástico canónico* (Treaty of canonical ecclesiastical office) published in Toledo in 1568 and written by Bernardino de Sandoval “maestrescuela” of Toledo Cathedral, explains the origins and practice of canonical prayers and ceremonies, defending vocal common prayer and singing in the choir office. His defence of the Latin prayer is especially relevant “for those who do not understand what they say and sing in the canonical office”. Sandoval's arguments, of Neoplatonic and Augustinian origin, are contextualized with other religious-musical writings of the time such as Juan Bermudo, Juan de la Cruz OP, or Martín de Azpilicueta, and they are related to the iconography and didactic message of the screen and the stands of the Primatial Cathedral choir.

KEYWORDS: Music and religion, Music and liturgical ceremonies, Renaissance musical thought, Bernardino de Sandoval.

Ernst Gombrich resumía con estas palabras la crisis del arte en la Europa de la segunda mitad del siglo XVI: los católicos del sur “sólo tenían que resolver el problema de cómo pintar de un modo distinto y que causara una impresión mayor. En el norte el problema se convirtió de pronto en si se podía y se debía continuar pintando”⁵²⁹. La pertinencia o impertinencia de las imágenes que tanto preocupó a los reformadores religiosos del siglo XVI es paralela a los debates sobre la música que enfrentaron a reformadores, a protestantes y a católicos: música ceremonial, música devocional o supresión de la música;

⁵²⁹ Gombrich, Ernst H.: *Historia del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 4ª ed., 1982, p. 311.

canto en latín o en las lenguas vulgares. Dejemos de lado las conocidas posturas tomadas por las iglesias que rompieron con la romana. La Castilla del XVI, fiel a Roma salvo excepciones contadas, conoció también sus discusiones que, para lo que aquí interesa, podemos reducir a tres frentes:

Primero, la defensa de un nuevo tipo de oración individual, silenciosa, “rumiada en el corazón” a partir de una lectura en lugar de centrada en la repetición de un texto ritualizado, afectuosa, hecha con el espíritu y no con los labios, en el retiro de la celda o del oratorio privado ante una pequeña imagen religiosa de tono realista, como ilustran tantas pinturas flamencas o castellano-flamencas en que vemos al cristiano en su reclinatorio ante un libro y un pequeño altar. Esta postura es heredera de la *devotio moderna* y del misticismo renano-flamenco, con derivaciones como los alumbrados, y culmina en la reforma y los místicos carmelitas.

Segundo, las críticas contra el exceso de ceremonias. Las de Erasmo de Rotterdam y sus seguidores son las más conocidas. En una línea paralela están Savonarola, muchos conversos o algunos visitantes de religiosos y religiosas.

Tercero, la utilización de una lengua arcana que no es entendida ni por los fieles ni siquiera por cantores, frailes modorros e incluso miembros de iglesias colegiales.

Posturas estas que reflejan el paradigma de la modernidad: el individualismo (y la lectura individual y silenciosa), la espiritualidad de origen paulino de buscar el espíritu y no la letra, el rechazo de la cultura popular por parte de las élites letradas.

El canto litúrgico de tradición medieval, el esplendor sonoro de voces e instrumentos, las largas ceremonias en las que el fiel es un mero espectador, parecerían tener los días contados. Así lo testifican creaciones modernas como la Compañía de Jesús o el Carmelo descalzo. Mas en su defensa se alzaron voces hoy poco estimadas por defender posturas tradicionales, pero que fueron las que triunfaron. Fray Juan Bermudo escribió un capítulo en su primer libro de la *Declaración de Instrumentos Musicales* (1555) titulado “contra los indevotos del canto”, a los que llega a llamar herejes. En otras ocasiones me he ocupado de algunos escritores miembros de órdenes religiosas: el dominico Juan de la Cruz (1555)⁵³⁰ o el jerónimo Martín de La Vera (1630)⁵³¹. Ahora quiero presentar un texto toledano casi contemporáneo del Greco, el *Tratado del officio eclesiástico canónico* publicado en 1568 por el maestrescuela de la catedral primada Bernardino de Sandoval (1483-1572)⁵³², más conocido por su precursor tratado sobre los presos pobres (base del derecho penitenciario) que por esta exposición escolástica y preceptiva sobre las ceremonias y las oraciones canónicas.

Es preciso leer este texto con el telón de fondo de las polémicas religiosas del XVI español; polémicas que los toledanos habían experimentado en propia carne con el edicto contra los alumbrados de 1525 y los procesos inquisitoriales contra el canónigo Juan de Vergara o contra el arzobispo Bartolomé de Carranza. Así, el licenciado Bernardino Tovar, hermano de Vergara, fue acusado en 1530 por el secretario del cabildo de la catedral, de sostener que el rezo de las horas canónicas en el breviario fue un invento para los clérigos villanos⁵³³. Contra posturas semejantes se alza la voz del maestrescuela Sandoval, defensor de la oración vocal en común y del canto del oficio en el coro. Dedicó todo el capítulo II de la cuarta parte de su libro a mostrar cómo “la yglesia es lugar propio para orar y las oraciones que se hazen son más acceptas a Dios” (p. 89), utilizando incluso la autoridad de Cristo: “Donde quiera que están dos, o tres juntos en mi nombre, allí estoy yo”. En una posición radicalmente contraria a la *devotio moderna* o al erasmismo, advierte que “no te oyrá tan bien Dios, quando solo oras, como quando junto con tus hermanos” (p. 89). También Martín de Azpilcueta, reformista pero nada erasmiano, sostendrá “que siendo las otras cosas iguales, mejor es rezar en lugares sagrados y dentro de las iglesias que en otras partes”⁵³⁴, en consonancia con su interés por la liturgia.

El *Tratado* comienza justificando el canto como alabanza querida por Dios y explica el origen de los salmos, himnos, antífonas, lecciones, responsos y capítulos, como una imitación por parte de la iglesia militante a la iglesia triunfante: “viendo que los ángeles cantaban a Dios estas divinas antífonas, e hymnos,

⁵³⁰ Vicente, Alfonso de: “Música cantada y oración vocal: el dominico fray Juan de la Cruz (1555)”. *Inter-American Music Review* XVIII/1-2 (summer 2008), pp. 167-174.

⁵³¹ Vicente, Alfonso de: *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la Orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. 2010, pp. 59-66.

⁵³² Sandoval, Bernardino de: *Tratado del officio eclesiástico canónico*. Toledo: Francisco de Guzmán, 1568.

⁵³³ Bataillon, Marcel: *Erasmo y España*. México: Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 3ª reimpresión. 1986, p. 441.

⁵³⁴ Azpilcueta, Martín de: *Commento o repetición del capítulo “Quando. De consecratione”*. Zaragoza: Pedro Bernuz, 1560, p. 71.

ordenó que dicho el prefacio de la misa, cantásemos este mismo cántico que los ángeles cantan en el cielo” (p. 8), en referencia al *Sanctus*, según Isaías, 6.

Justifica la fiesta del domingo, el culto y oficio hecho a los santos y a la Virgen, las horas canónicas o el templo como lugar en que debe orarse. A la vez advierte sobre el peligro de la falta de atención o de silencio durante el coro; nos recuerda la función del coro con el ejemplo de las rejas del de Toledo (1548): “en la rexa del choro, donde se juntan para alabar a Dios, están insculpidas estas palabras: *Psalle, sile*, Canta, calla. Para que siempre que pusieren los ojos en la rexa, que está frente de sus sillas las lean, y se acuerden de su ministerio y del silencio que deven tener”; y también, “en la rexa del choro, donde se juntan a alabar a Dios, está escrito un verso de David, que dize *Cantabo Domino, qui bona tribuit mihi*, Cantaré y alabaré a Dios que me ha dado todos los bienes que tengo”. Un elemento en principio tan poco musical como una reja se convierte en soporte de un contenido musical gracias a su función como parte de un coro.

También se refiere a la presencia del órgano, instrumentos y polifonía en la liturgia:

Y porque en las yglesias cathedrales está muy recibido este canto de órgano: los beneficiados de ellas, considerando que se usa dél para celebrar con más solemnidad los officios diuinos, deuen mientras los cantores cantan, estar con toda atención, y deuoción: no parlando, ni deuirtiéndose en pensamientos estraños. Porque no estando attentos, aprouéchanse mal de los cánticos (p. 199).

Sandoval traza una breve historia de justificaciones del canto en la iglesia a través de padres, santos papas y cánones de concilios: Efrén, Crisóstomo, Dámaso, Flaviano, Diodoro, Agustín, Isidoro, Basilio. Estos textos son repetidos por muchos tratadistas, pero hay una autoridad de especial interés en la argumentación de Sandoval: la de Moisés y María en el *Éxodo* (XV, 20-21) para explicar el origen del canto a dos coros:

El primero que por inspiración diuina, antes que se diese la ley, alabó a Dios con cántico (según dizen Sant Chrysóstomo, Sant Isidoro y Rábano) fue Moysés, amonestando al pueblo que hiziese lo mesmo. Al qual siguió su hermana, incitando a las mugeres, que hiziese otro orden, y choro, para glorificar a Dios por los beneficios recibidos. Y así se lee, que cantaron Moysés, y los hijos de Israel aquel célebre cántico, *Cantemos Domino Gloriose enim magnificatus est, equum & ascensorem deierit in mare*. Y María su hermana, y todas las mugeres con ella, con panderos y choros cantauan el mismo cántico. En la ley vieja para celebrar los sacrificios, y fiestas solemnes, fue recibido y aprouado por Dios este vso de cantarle cánticos (pp. 193-194).

La alusión al canto de María en un lugar como Toledo merece atención. La escena de María cantando y bailando es rara en la iconografía española de la época, pero está presente precisamente en el atril del lado norte del coro de la catedral primada, acompañado de la inscripción *Cantamus Domino gloriosa facienti*. Este atril fue realizado por Nicolás de Vergara y tasado en 1572, cuatro años después de la aparición de nuestro tratado⁵³⁵. Precisamente un atril para los cantores y en el centro de un coro, el lugar donde las oraciones eran más aceptas a Dios, según había dicho Sandoval.

Un motivo de crítica reformista había sido la reiteración monótona de textos que convertía la oración en algo mecánico. Erasmo había dicho: “Cuando oras, ¿piensas acaso en los muchos salmos que recitas? ¿Crees que en el mucho hablar está la virtud de la oración? [...] San Pablo tiene en más cinco palabras bien sentidas que diez mil pronunciadas con la boca”⁵³⁶. Y Alfonso de Valdés: “de aquí viene que piensan otros, porque rezan un montón de salmos o manadas de rosarios [...] que ya no les falta nada para ser muy buenos cristianos”⁵³⁷. Frente a ellos, el maestrescuela toledano señala:

No se deue tener por molesta, ni grave cosa, repetir muchas vezes unos mesmos psalmos, diziéndose el officio de nuestra señora, y el officio ecclesiástico del día: porque es cierto, que es muy accepta al

⁵³⁵ Estella Marcos, Margarita: *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, pp. 78-81.

⁵³⁶ Rotterdam, Erasmo de: *Enquiridion. Manual del caballero cristiano*, ed. de Pedro Rodríguez Santidrián. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1995, p. 69.

⁵³⁷ Valdés, Alfonso de: *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, ed. de Rosa Navarro Durán. Madrid: Cátedra, 1992, pp. 217-218.

hijo de Dios esta repetición [...] ¿Y por qué razón se puede decir molesta la repetición de los psalmos, pues la oración ordinaria, y sin intermisión tanto agrada a Dios? (p. 40).

Así llega Sandoval, tras ocuparse del ministerio de los cantores, a enfrentarse con el problema del canto en latín “para los que no entienden lo que dicen y cantan en el oficio canónico”, al que dedica el capítulo VIII de la sexta parte. Erasmo lo había denunciado en la *Paraclesis* y el *Modus orandi*⁵³⁸, y Alfonso de Valdés en el *Diálogo de Mercurio y Carón*:

...hacíaseme de mal haber cada día de rezar tan luengas horas, pareciéndome que gastaría mucho mejor mi tiempo en procurar de entender lo que otros rezaban y no entendían, que no en ensartar salmos y oraciones sin estar atento a ellos ni entenderlos⁵³⁹.

Las respuestas de Sandoval pueden ser sorprendentes para una mentalidad racionalista, pero se apoyan tanto en los padres antiguos (Orígenes) como sin duda en la experiencia de recursos mnemotécnicos de tanta importancia en el arte de la retórica. Por otra parte, la disputa sobre el empleo del latín o el castellano se había acrecentado en el decenio anterior referida a los libros de teología y a los textos sagrados, no a la liturgia⁵⁴⁰.

Primero, nos dice Sandoval, lo que importa no es que entienda el que canta sino el que escucha, que es Dios:

Porque hay muchos de los clérigos, y religiosos, que tienen obligación a dezir el officio diuino, y de los legos que de su voluntad le dicen, y hazen otras oraciones que no tienen scienzia alguna de la escriptura sagrada: aprouéchanse de vn documento que aunque no entiendan las oraciones que dicen, y psalmos que cantan (siendo las palabras que dicen aprouadas de la yglesia) no han de pensar que alaban a Dios con solos los labios, y que su corazón está lexos dél, y que hazen oración sin fructo. Antes tengan por cierto, que es muy acepta a Dios: porque ellos endereçan su desseo, y affecto a la intención de la yglesia, y a lo que las palabras suenan. Y el Spiritu Sancto que suple lo que no entienden, ruega por ellos, con gemidos, que no se pueden contar, conuiene a saber, haze, que tengan estos gemidos en la oración: para que mejor alcancen lo que piden. Y de aquí viene, que muchas vezes algunos hombres, y mugeres sin letras hazen oración con mayor feruor: y llegan más cerca del acatamiento de Dios, que muchos letrados (p. 204)⁵⁴¹.

Además, el poder de la música y el canto van más allá del sentido lógico de las palabras:

Orígenes, queriendo persuadir a los fieles cuánto les importa cantar psalmos y oír otras cosas de la sagrada escriptura, aunque no entiendan lo que dicen, o oyen, trae notables razones, diciendo, si ciertamente creen los gentiles, que tienen tanta virtud algunos cánticos suyos, que llaman encantaciones: que con no entenderlos los que los dicen, sólo con dezirlos, adormecen las serpientes, y aun en los cuerpos humanos suelen hazer impresión de muchas maneras. ¿Quánta mayor virtud se ha de tener por cierto que tienen las palabras diuinas? Y si entre los infieles las virtudes contrarias, oyendo los nombres de los encantamientos, luego se aparecen, y hazen aquello para que sienten que son llamados. Quánto más las virtudes celestiales y ángeles de Dios, que están con nosotros (como dixo Dios en el Evangelio, tratando de los humildes, que sus ángeles siempre veen a Dios en el cielo) con grande alegría reciben los cánticos que nos oyen pronunciar con nuestras bocas. Los quales aunque nosotros, que los pronunciamos, no los entendemos, pero aquellas celestiales virtudes, que asisten con nosotros, los entienden y como combinadas con estos dulces cantares, se alegran de estar presentes con nosotros, y de fauorecernos. Pero qué digo, ¿que las virtudes diuinas se alegran, y son

⁵³⁸ Bataillon, *Erasmo...*, pp. 550, 578.

⁵³⁹ Valdés Alfonso de: *Diálogo de Mercurio y Carón* (1528-29), ed. de Rosa Navarro Durán. Barcelona: Planeta, 1987, p. 105. Sobre la ignorancia del latín por parte de los clérigos, ver Gil Fernández, Luis: *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*. Madrid: Alhambra, 1981, pp. 26-29; sobre la falta de entendimiento del latín litúrgico, *ibidem*, pp. 129 y siguientes.

⁵⁴⁰ Andrés, Melquíades: *La teología española en el siglo XVI*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1976, vol. II, pp. 570-576.

⁵⁴¹ La tesis ya había sido defendida por Santo Tomás de Aquino, al señalar que los que escuchan “aunque a veces no entiendan lo que se canta, saben muy bien que el motivo o fin de los cánticos es la alabanza de Dios, y esto es suficiente para moverlos a devoción” (*Summa* 2-2 q. 91 a.2). Juan Bermudo lo repite también: *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León, 1555, f. XLiv.

apacentadas en nosotros, si pronunciamos con la boca las diuinas escrituras? El mismo señor nuestro, Iesu Christo, si nos halla ocupados en estas cosas, no sólo tiene por bien ser mantenido y recreado con nosotros: pero si entiende que tenemos aparejados estos manjares, tiene por bien traer consigo a su Padre (pp. 204-205).

Estamos, pues, ante una reutilización de teorías antiguas, sobre todo neoplatónicas (Plotino), sobre el poder mágico de la música para encantar a la divinidad mediante las vibraciones simpáticas de la música con el universo, semejantes a las que producen las vibraciones de cuerdas por simpatía⁵⁴².

La oración vocal cantada ya no es un mero acicate para despertar la oración mental, un recurso psicagógico para el alma fría o tibia, sino un valor en sí mismo. Parafraseando a Octavio Paz, podíamos decir que es a la oración de espíritu lo que la poesía al lenguaje o el erotismo a la sexualidad. Se desvía de su fin natural (hablar a Dios, comunicar, procrear) y se recrea sobre sí misma, no aspirando a decir sino a ser. “Poesía y erotismo nacen de los sentidos pero no terminan en ellos. Al desplegarse, inventan configuraciones imaginarias: poemas y ceremonias”⁵⁴³.

En segundo lugar, Sandoval ofrece diversas fórmulas “para mantener la atención en el corazón cuando se canta [...] incluso para los que no entienden latín”. Recursos mnemotécnicos mecánicos, basados en acrósticos y abecedarios, que fueron tan populares incluso en la literatura espiritual. Así, el método de los superlativos (propuesto por Jean Gerson), consistente en atribuir “una aspiración en grado superlativo y encarecido que comience de la letra que el verso comienza. Exemplo: dize el verso *Dixit Dominus Domino meo*: porque la primera letra es .D. leuántese a Dios, y digan, *O dulcissimo*” (p. 264). Cuando el canto es más pausado, puede pensarse una petición entera y da todo un abecedario según la letra de comienzo del verso: A, abnegación de su propia voluntad; B, bendiga y loe a Dios; C, corazón puro, castidad o caridad frecuentísima, etc. (pp. 264-265). Una práctica semejante había sido defendida poco antes por Martín de Azpilcueta para justificar el canto litúrgico alternado con el órgano y la actitud que debía tomarse para que sirviese como oración:

[Cuando un verso del órgano es muy prolijo] ni ay choro que escuche, ni pueblo que atienda, ni aun quasi quien calle, porque pocos ay de tanta constancia, y tan altos pensamientos que puedan, o a lo menos quieran usar del remedio, que para ello ay: una y otra vez dezir y redezir el verso, o la cosa por el órgano tañida mientras él la tañe, o hincando los ojos del alma en su sentido o en Dios, y la gran solemnidad y armonía que ante su diuina magestad ay, y siempre aurá en el cielo representada por la del órgano. Ca si aun quando un verso se canta en canto de órgano prolixo, vemos a los del choro distrahídos de la atención a lo que se canta deuida, qué podemos esperar de voz muerta de las flautas. Con otro remedio me he hallado algunas vezes bien, oyendo el Magnificat tañido y cantado prolixamente; al comienzo del primer verso, poniendo los ojos dell alma en nuestra Señora, dezirle: O María que dixistes *Magnificat anima mea dominum, Gratia plena dominus tecum* y lo demás hasta el cabo, tornándolo a redezir vna, dos y tantas vezes quantas podía hasta que lo acabassen, y al comienzo del segundo verso dezir: O Maria que dixistes *Exultauit spiritus meus*, etc hasta el cabo, “Gratia plena, etc.” hasta el cabo. Y lo mismo haziendo en los otros versos tañidos, cantados prolixamente⁵⁴⁴.

De este modo termina Sandoval con la exposición de la interpretación afectiva agustiniana sobre los salmos⁵⁴⁵, concretado en la figuración de una serie de conceptos a los que responde el individuo en unas frases hechas en primera persona:

Si el psalmo le loa, lóele; si le pide, pídele; si gime, deue gemir [...] Exemplo: [...] Quando se dize, *Ego, mei, mihi*, me, entiende, y di en tu corazón muchos nombres de vileza [...] Y quando el psalmo habla de preceptos, virtudes, o de la bienauenturanza perpetua: añade deseos aspiratiuos, con firme propósito de cumplirlos. Exemplo: O si yo fuesse tal, O si tuuiesse aquella virtud (p. 266).

⁵⁴² Bruyne, Edgar de: *Historia de la estética*, vol. I: *La antigüedad griega y romana*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, p. 417.

⁵⁴³ Paz, Octavio: *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1993, pp. 11-12.

⁵⁴⁴ Azpilcueta: *Commento...*, pp. 237-238. Son muchos los documentos que obligaban a leer en voz alta el verso que era suprimido por el órgano para no perder el sentido completo de la oración.

⁵⁴⁵ Juan de la Cruz también finalizaba su breve tratado sobre el canto eclesiástico con referencia paralela a San Agustín; Vicente: “Música cantada...”, p. 174.

El problema que humanistas y reformadores habían puesto en primera línea de discusión, la inteligibilidad de los textos, el predominio de la palabra sobre la música, quedaba de este modo, no resuelto, sino negado.

LA MÚSICA EN LOS ESCRITOS DEL RACIONERO JUAN DE CHAVES ARCAIOS

Alfredo Rodríguez González
Archivo y Biblioteca Capitulares de Toledo

RESUMEN. Los diarios del clérigo toledano Juan de Chaves Arcayos (Toledo, 1570-1643), constituyen una fuente inédita de indudable interés para las investigaciones históricas y musicológicas centradas en el Toledo de finales del siglo XVI y principios del XVII. Arcayos, capellán de la Catedral desde 1589 y racionero desde 1623, fue testigo de los principales acontecimientos ocurridos en Toledo en esas fechas.

La fuente está constituida por cuatro libros manuscritos que se ocupan de los años 1593-1623, de los que se conservan tres, correspondientes a los periodos 1593-1598, 1611-1616 y 1617-1623. Actualmente los técnicos del Archivo y Biblioteca Capitulares de Toledo trabajan en la edición de los textos, en los que aparecen más de 150 referencias musicales que pueden clasificarse en cuatro grupos.

a) Anotaciones referidas a "ceremonias extraordinarias", es decir, aquellas que no se realizaban regularmente sino con ocasión de circunstancias especiales: exequias fúnebres, rogativas o acciones de gracias, bendición de banderas y proclamaciones reales, visitas reales y entradas de arzobispos...

b) Apuntes que informan sobre fiestas y ceremonias del ciclo habitual, es decir, el que se celebraba con regularidad: Semana Santa, Navidad, Corpus...

c) Referencias que hablan de música fuera del entorno de la Catedral, en otras iglesias o en celebraciones civiles.

d) Por último hay una serie de datos que se refieren a la Capilla musical catedralicia.

PALABRAS CLAVE: Juan de Chaves Arcayos, ceremonias religiosas, fiestas de Toledo.

ABSTRACT: The diaries of cleric Juan de Chaves Arcayos (Toledo, 1570-1643) establish an unpublished source of undoubted interest for historical and musicological research focussed on late sixteenth and early seventeenth Century Toledo. Arcayos, chaplain of the cathedral from 1589 and prebendary from 1623, was witness to the main events in Toledo at that time.

Four books of manuscripts from the years 1593-1623 constitute the source, of which, three remain today: the periods 1593-1598, 1611-1616 and 1617-1623. Currently the specialists in the Archive and Library of the Cathedral of Toledo work on editing these texts, in which there are more than 150 musical references that can be classified into four groups.

a) Annotations concerning "extraordinary ceremonies ", those which are only performed during special circumstances: funeral rites, prayers and thanksgiving, blessing of flags and royal proclamations, royal visits and archbishop entries...

b) Notes reporting information about the usual festivals and ceremonies, those which were held regularly: Easter, Christmas , Corpus...

c) References about music outside the vicinity of the Cathedral, in other churches or civil celebrations.

d) Finally there is some data referring to the cathedral chapel music.

KEYWORDS: Juan de Chaves Arcayos, religious ceremonies, festivities from Toledo.

1. Juan de Chaves Arcayos y sus diarios

Esta comunicación tiene por objeto difundir el contenido de una fuente hasta ahora poco conocida, y que contiene numerosas referencias a la música en Toledo durante los años finales del siglo XVI y primeras décadas del XVII. Se trata de los diarios del clérigo toledano Juan de Chaves Arcayos, nacido en la ciudad en 1570 y muerto en 1643. Arcayos, bautizado en la parroquia de San Lorenzo, pasó toda su vida dedicado al servicio catedralicio, primero como capellán, desde 1589, y luego como racionero desde 1623. Vivió junto a la iglesia de San Lucas y fue testigo de los principales acontecimientos ocurridos en Toledo en esas fechas.

El racionero Arcayos es conocido sobre todo por haber escrito el principal libro de ceremonias de la Catedral, que lleva su nombre. El *Arcayos* se convirtió en la autoridad principal para dirimir dudas sobre ceremonias o para buscar precedentes, desplazando a otros ceremoniales previos, como el de Juan del Rincón. La prueba del interés de esta obra es que en 1765, cuando Juan de Chaves llevaba muerto más de 100 años, el canónigo obrero ordenó que se copiase de nuevo el manuscrito, dado que resultaba complicado entender la menuda letra con que se había escrito la obra original, añadiéndose índices y algunos relatos de ceremonias posteriores a 1643. Este *Arcayos* ha sido empleado por diferentes musicólogos en sus investigaciones (François Reynaud, Carlos Martínez Gil, Ángel Recasens, Rebeca Ríos...) dadas las numerosas referencias musicales que contiene⁵⁴⁶.

Además de ello, el racionero escribió otra serie de apuntaciones, posiblemente la base del ceremonial, que sin embargo no han tenido tanta difusión hasta ahora. Se trata de cuatro libros manuscritos en los que el racionero anotó distintos acontecimientos sucedidos en Toledo entre los años 1593-1623, sobre todo ceremonias catedralicias. Estos libros se conservaron en la Catedral y fueron consultados por algunos investigadores a lo largo de los siglos XIX y XX, hasta que salieron del archivo en la década de los 30 del siglo XX. En diciembre de 1937 el archivero toledano Francisco de Borja San Román, que se hallaba en Valencia al servicio del gobierno republicano, encontró en aquella ciudad una serie de documentos procedentes del Archivo de la Catedral de Toledo⁵⁴⁷. Tras el hallazgo los papeles fueron inventariados antes de su devolución a Toledo, y en ese listado aparecían los cuatro libros de Arcayos. Sin embargo, en la actualidad únicamente se conservan tres, ya que el segundo no ha aparecido hasta ahora en los fondos del archivo. De este modo, el primer libro recoge el periodo 1593-1598 en 238 hojas; el tercero comprende los años 1611-1616 y consta de 209 hojas; por último en el cuarto aparecen los años 1617-1623 en 200 páginas⁵⁴⁸.

Con ocasión de la celebración del IV Centenario de El Greco, el Archivo y Biblioteca Capitulares ha contribuido a la conmemoración publicando estos escritos. Los diarios de Arcayos han sido transcritos y anotados y en breve esperamos ver la edición en papel⁵⁴⁹, cuyo interés reside sobre todo en poner a disposición de los investigadores una fuente prácticamente inédita que contiene más de 150 referencias de acontecimientos relacionados con la música.

Juan de Chaves era un clérigo que se interesó especialmente por los aspectos ceremoniales y la liturgia. No hay ningún dato que indique que tuviese formación musical, por lo que sus anotaciones son las de un profano pero cuentan con una precisión casi milimétrica. Hay que decir que Arcayos obtuvo el título de notario apostólico, y como tal sus escritos están impregnados del espíritu propio de quien relata hechos no con intención histórica o literaria, sino como fedatario público. El interés del autor en detallar las ceremonias estribaba en que quería establecer precedentes.

Las dudas o problemas que se planteaban a la hora de establecer el ceremonial de un acto no eran una cuestión menor. En primer lugar un olvido o una acción poco adecuada podían desencadenar un conflicto entre instituciones que podía llegar a terminar en excomunión. Pero además era preciso establecer precedentes que sirviesen para dirimir dudas en el futuro. Las actas capitulares contienen numerosos episodios de dudas acerca de celebraciones que indefectiblemente se resolvían con la misma decisión en todos los casos: “que no se innove”. Para ello era preciso contar con referencias como las que Juan de Chaves recoge en sus escritos. Además de ello, Arcayos recoge con exactitud el importe de las retribuciones que se daban a los canónigos, capellanes y racioneros por su participación en determinadas ceremonias; determinar el estipendio también era otro de los objetivos del autor.

La música no era sólo un aderezo de la liturgia. Los canónigos de Toledo, como probablemente los de otras catedrales españolas, eran conscientes de que la función principal del templo primado era honrar a Dios a través del culto, y por ello no escatimaban fondos para conseguir la máxima perfección. Por ejemplo, si tomamos como referencia el libro de Frutos y Gastos de 1608 de las 104 anotaciones de pago sólo 13

⁵⁴⁶ Reynaud, François: *La polyphonie toledane et son milieu: des premiers témoignages aux environs de 1600*. París: CNRS, Brepols, 1996; Martínez Gil, Carlos: “Los sonidos de la fiesta: música y ceremonial en el Corpus Christi”. En Gerardo Fernández Juárez y Fernando Martínez Gil (eds.): *La fiesta del Corpus Christi*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002; Antonio Rodríguez de Hita. *Canciones Instrumentales*. La Grande Chapelle. Dir. Ángel Recasens (Lauda Música CD 005), 2006 o Ríos Fresno, Rebeca: “Notas para una revisión biográfica de Pedro Lagarto”. *Acta Lauris* 1 (2012-2013), pp. 108-126.

⁵⁴⁷ Vid. Felipe Mateu y Llopis, “El ilustre toledano D. Francisco de Borja San Román y Fernández en Valencia (1937-1939). Notas y recuerdos personales”. *Toletum* 4 (1969), pp. 189-212.

⁵⁴⁸ Los libros tienen la signatura provisional ACT, *Secretaria Capitular, Diarios del racionero Arcayos*.

⁵⁴⁹ La obra será publicada dentro de la colección *Primalialis Ecclesiae Toletanae Memoria*, del Archivo y Biblioteca Capitulares de Toledo.

superan los 100.000 maravedíes anuales de salario, y de esos 13 pagos 10 correspondían a músicos, y los otros tres a los responsables de la oficina de Obra y Fábrica, tal y como se aprecia en el cuadro.

NOMBRE O CARGO	SALARIO ANUAL (en maravedíes)
Receptor general	206.250
Juan de Peraza, ministril	195.000
Francisco de Maynete, ministril bajón,	130.750
Martín Pretel, ministril,	127.500
Pedro de Lozoya, ministril	122.000
Canónigo obrero	112.200
Juan García, cantor tiple	107.000
Jusepe Corral, cantor	102.000
Juan Fernández, cantor	102.000
Contador de la Obra	100.000
Francisco Romero, ministril	100.000
Alonso Díaz de Toledo, salmeador	100.000
Diego Rengifo, salmeador	100.000

2. Los datos musicales

Los diarios de Arcayos orbitan en torno a la Catedral de Toledo, pero no son sólo un ceremonial, ya que el autor añadió noticias muy diversas que pueden tener interés para historiadores, antropólogos, historiadores del arte o musicólogos. Las razones que llevaban al clérigo a consignar los datos eran distintas:

a) Por cuestiones personales incluyó datos sobre su familia (fallecimientos, visitas, enfermedades...) y sobre sus ingresos.

b) Igualmente anotó sus actividades como sacerdote y como cofrade de algunas hermandades.

c) De especial importancia son las reseñas de acontecimientos acaecidos en Toledo entre 1593 y 1623: datos sobre clima, instalación de órdenes religiosas en la ciudad o sucesos (crímenes, ajusticiamientos, autos de fe...).

d) Hay además copias de documentos históricos, listados de monarcas, equivalencias de monedas y datos sueltos, normalmente escritos en las últimas páginas de cada libro.

La huella de la música es constante en las páginas de los diarios, con distinta intensidad. En ocasiones está perfectamente definida, y en algunos pasajes casi puede escucharse porque Juan de Chaves recoge el repertorio, la alternancia entre el canto llano y el canto de órgano, la ubicación de ministriles y cantantes, el ritmo y momentos de los toques de campana... Otras veces se habla genéricamente de fiestas en las que la música era un elemento importante pero no se llega a precisar tanto, de modo que se escucha lejana, de fondo.

Para este trabajo se emplearon alrededor de 150 referencias musicales, teniendo en cuenta que el número exacto de noticias sobre música puede variar según el criterio que se emplee para contabilizarlas. Con carácter general, puede hacerse una clasificación temática:

1) Hay algo más de 80 noticias referidas a “ceremonias extraordinarias” de la Catedral, es decir, aquellas que no se realizaban regularmente sino con ocasión de circunstancias especiales: exequias fúnebres, rogativas o acciones de gracias, bendición de banderas y proclamaciones reales, visitas reales, entradas de arzobispos...

En este apartado son interesantes, por ejemplo, las noticias que Arcayos incluyó acerca de la estancia en Toledo de Felipe II y su familia, entre el 20 de mayo y el 17 de agosto de 1596. La presencia de la familia real multiplicó el número y la solemnidad de las ceremonias, aunque el rey estaba enfermo y dos días después de aposentarse en las habitaciones del claustro alto se fue al Alcázar “por estar Su Magestad indispuerto y no tener el claustro vistas al campo”. Felipe había llevado a Toledo a su capilla musical, que

hubo de coincidir con la catedralicia, y a la que agasajó por su 69 cumpleaños. La presencia del rey en Toledo hizo que se moderasen los toques de campana⁵⁵⁰ y que las ya de por sí pomposas ceremonias se complicasen aún más en ese día. La misa duró dos horas “porque fue muy solemne y los cantores lo hicieron muy bien”.

2) 35 anotaciones informan sobre fiestas y ceremonias del ciclo litúrgico habitual, es decir, el que se celebraba con regularidad: Semana Santa, Navidad, Corpus... Arcayos recoge minuciosamente el repertorio interpretado (*Te Deum laudamus, Veni Creator, Sub tuum praesidium, Ne recorderis*, Oficio de Tinieblas...), pero cita también la interpretación de himnos ambrosianos, de “un magníficat contrapunteado”, o de una antifona “la qual estaba hecha y apuntada en papeles”.

En el primer diario se hace una pormenorizada descripción del día a día en el coro. En una jornada cualquiera, por ejemplo la del 16 de marzo de 1593, se decían las horas menores, (prima, tercia, sexta, nona y vísperas), y se decían tres misas. La que se oficiaba en el Sagrario eran “a canto llano y con gloria y credo”. A esta actividad solían añadirse otras con cierta frecuencia: novenarios y misas de difuntos, procesiones, acciones de gracias, rogativas... En estas ocasiones más solemnes estaban los ministriles, y se cantaba a canto de órgano⁵⁵¹.

De gran interés es el hecho de que Arcayos anotase la ubicación de cantores y ministriles. En la Catedral aparecen en la tribuna del coro⁵⁵², en el altar mayor, junto a los bultos al lado del evangelio⁵⁵³, o “en tres coros, los unos con el maestro entre el águila y el altar de prima en el facistol de fierro y otros dos coros en los facistoles”⁵⁵⁴.

3) Hay 20 anotaciones que hablan de música fuera del entorno de la Catedral, en otras iglesias o en celebraciones civiles. Por ejemplo, a través de los diarios se sabe que los ministriles y cantores participaron en celebraciones que tuvieron lugar en la iglesia de San Juan de los Reyes⁵⁵⁵, en el corredor del Ayuntamiento⁵⁵⁶, en la capilla del antiguo Hospital del Rey⁵⁵⁷, en Yepes⁵⁵⁸, o en el convento de San Pablo⁵⁵⁹.

Juan de Chaves recoge algunas circunstancias extraordinarias que afectaron al trabajo de la capilla. Cuenta, por ejemplo, cómo a la muerte del cardenal Quiroga el Cabildo dio licencia a los cantores para que acompañasen el cuerpo desde Toledo hasta Madrigal, donde fue enterrado

Igualmente son de gran interés las noticias sobre fiestas populares, como la celebrada en agosto de 1614 en la plaza de la Retama con ocasión de San Juan ante Portam Latinam, y que hizo el gremio de tintoreros. Arcayos anotó también que cuando falleció la reina Margarita, se ordenó “que no se tañan vihuelas ni guitarras ni panderos ni otros ynstrumentos, con pena de diez mil maravedies”. Igualmente hizo referencia a las máscaras o regocijos públicos que tenían lugar por el nacimiento de una criatura, y que patrocinaba alguno de sus parientes, con perfil aristocrático⁵⁶⁰ o más popular⁵⁶¹.

4) Por último una docena de anotaciones se refieren a la Capilla catedralicia, a sus miembros y actividades. Así, Arcayos recogió la provisión del cargo de maestro de capilla que el Cabildo hizo en Alonso

⁵⁵⁰ “Esta noche a Maytines no se tañieron campanas porque no diesen pesadumbre a Su Magestad. Tañóse el esquilón tres clastos y no se tañó a laudes, y los Maytines se dixerón en tono mediano, primero los de Nuestra Señora, y luego del día, y el responso ferial”.

⁵⁵¹ La decisión de cantar de un modo u otro no era estrictamente musical: Fueron los canónigos quienes determinaron en cabildo que la misa que había de decirse el 11 de noviembre de 1594 por la salud del cardenal Quiroga se hiciese a canto de órgano para dar mayor solemnidad.

⁵⁵² En la misa del 16 de mayo de 1593 por Santa Leocadia, por el agua, por la salud del rey y *pro peccatis*, y en la posesión del reino de Toledo por Felipe III, el 4 de noviembre de 1598.

⁵⁵³ En la misa de réquiem por el Cardenal Quiroga, el 21 de noviembre de 1594, y cuando se conoció el fallecimiento de la reina Margarita el 4 de octubre de 1611.

⁵⁵⁴ El 19 de diciembre de 1611.

⁵⁵⁵ Procesión celebrada el 28 de marzo de 1593.

⁵⁵⁶ El 3 de abril de 1595, para la toma de posesión del arzobispo Alberto de Austria.

⁵⁵⁷ El 19 de abril de 1595 cuando se empezó a labrar el nuevo edificio.

⁵⁵⁸ La capilla se desplazó a la localidad toledana para recibir una reliquia de San Benito regalada por María de Austria, el 20 de septiembre de 1596, con asistencia de ocho mil personas.

⁵⁵⁹ La capilla participó en la ceremonia de enterramiento del cardenal Niño el 11 de junio de 1611.

⁵⁶⁰ Por ejemplo, el 12 de marzo de 1597 “ubo en Toledo una máxcara de seys compañías de a 6, de muy buenas libreas de damasco y raso. Y fue por la solemnidad y regocijo que le nació a Don Pedro Laso de la Bega y a su muger, que es hija del Conde de Orgaz, un hijo”.

⁵⁶¹ “Martes de carnestolendas tres de março por la tarde deste año de 1615 ubo en la plaça de ayuntamiento una máxcara de los cavalleros moços de esta çibdad en que ubo muchas diferencias de disfraces de personas de a cavallo y de a pie, en que ubo más de doçientas y çinquenta personas disfraçadas y todas con máxcaras en los rostros. Diçen que fue fiesta en que se gastó más de seys mil ducados”.

Lobo el 22 de septiembre de 1593. Igualmente se recogen noticias sobre fallecimientos de algunos músicos: el cantor Lucas Méndez (25 de abril de 1595), Agustín de Mena (24 de junio de 1613).

Por su título de notario apostólico, Juan de Chaves participó en varias ocasiones en la tramitación de expedientes de limpieza de sangre. Entre febrero y marzo de 1596 estuvo en varias localidades de Madrid, La Rioja y Castilla la Vieja para hacer la información del seise Juan de Portilla. De este viaje volvió acompañado de Marcos de Aranda, tiple, al que recogió en Logroño y al que alojó en su casa de Toledo durante varios días hasta que fue recibido como cantor.

Otros apuntes se refieren al régimen laboral de los músicos. Así, Arcayos recogió que el 10 de septiembre de 1614 “ordenó el Cabildo que todos los salmeadores y cantores de canto de órgano que no eran racioneros viniesen cada día a todas las horas, que son prima, terçia y misa de prima, y que salgan a la proçesión y misa mayor, sexta, nona, vísperas y completas, y perdiesen a cada hora ocho maravedíes, que son por todo el día 64 maravedíes, no obstante que ubiesen sido resçevidos sin obligación de residir, y que los que tenían distribuido salario de más de ocho maravedíes cada hora se estubiese como estaba, de suerte que de oy en adelante han de residir todos”.

Algunas cuestiones musicales aparecen dispersas a lo largo de los diarios. Es el caso de los instrumentos, que si acompañaban a las ceremonias catedralicias no se especifican. Cuando tocaban los instrumentos Arcayos anotaba que “tañeron los ministriles” sin especificar más. El único que cita por su nombre es el órgano, indicando los momentos en los que solemnizaba la liturgia. De mayor interés son las menciones a los órganos pequeños de la Catedral. En 1584 Nicolás de Vergara había dado al Cabildo las trazas de un órgano portátil u organico, como se denomina en el proyecto original. Arcayos consignó cómo en abril de 1596 se trajo de Sevilla otro órgano realejo por iniciativa del entonces canónigo y luego arzobispo García de Loaysa. Según cuenta “contentó mucho y se dio por él treçientos ducados”. Hay también referencias a los trompetones y atabales que intervenían en ceremonias civiles, como la posesión del reino de Toledo por parte de Felipe III, o en el acto judicial solemne de devolver la honra a un panadero injustamente azotado en 1612.

Las noticias sobre música son, como puede verse, abundantes y en muchos casos únicas, aunque no siempre abundan en detalles. En cualquier caso con la edición de los diarios de Arcayos el Archivo Capitular de Toledo quiere difundir entre los estudiosos una fuente prácticamente inédita que puede ayudar a profundizar en el análisis de la música durante los últimos años del reinado de Felipe II y el de Felipe III. Confiamos en que con este trabajo se consiga llamar la atención sobre dicha fuente.

III. LA MÚSICA Y LAS ARTES

“LA HOREYA DE MÚSICO ES COMO LOYO DEL PINTOR”. LAS TEORÍAS MUSICALES DE DOMENIKO THEOTOCOPULI

Alfonso de Vicente

Conservatorio Profesional de Música Amanuel (Madrid)

RESUMEN: Las relaciones entre el Greco y el arte musical se han estudiado fundamentalmente desde dos puntos de vista: por un lado, algunas anécdotas biográficas, escasas y de dudosa autenticidad; por otro, las representaciones de instrumentos musicales en sus cuadros, estudiando bien sus características organológicas, bien su simbolismo dentro del universo religioso de sus pinturas. Lo que planteo aquí es otra vía distinta, original por el tipo de fuente y más auténtica pues es el propio pintor quien se expresa en primera persona. Por fortuna se han conservado algunos de los libros de su biblioteca, en los cuales escribió algunas anotaciones muy personales glosando los textos y a veces discrepando de las autoridades. Aunque la mayor parte de esas anotaciones se refieren a la pintura y la arquitectura, algunas hacen referencia también a la música. Muestran un humanista con ideas originales en el contexto de la teoría musical española, en las polémicas entre seguidores de Pitágoras y de Aristoxeno, o en el parangone renacentista entre las artes. Con ello se configura una faceta más de sus teorías influidas por los teóricos manieristas italianos.

PALABRAS CLAVE: Teoría musical del Renacimiento, Música y arquitectura, Música y pintura, Aristoxenismo, Proporciones musicales.

ABSTRACT: The relationship between El Greco and musical art has been studied mainly from two points of view: on one hand, some biographical anecdotes (few and of doubtful authenticity), on the other hand, the representations of musical instruments within the world of his paintings, studying well the organological characteristics or religious symbolism. I propose here another different way, original because of the source and more authentic because the painter himself expresses his thinking. Fortunately we have some books preserved from his library, where he wrote some very personal annotations glossing texts and sometimes he made notes of his disagreements with the authorities. Although most of these entries are related to painting and architecture, some of them also make references to music. It shows a humanist with original ideas in the context of Spanish musical theory, the polemics between followers of Pythagoras and Aristoxenus, or the Renaissance comparison of the arts. This source shows one more facet of his theories, which are influenced by Italian Mannerist theorists.

KEYWORDS: Renaissance musical theory, Music and architecture, Music and painting, Aristoxenus' theory, Musical proportions.

En los últimos tres decenios la imagen del Greco se ha modificado sustancialmente. Han sido abandonados los tópicos subjetivos de la fantasía para escuchar los documentos escritos (algo que, por supuesto, no garantiza la objetividad, pero coloca la subjetividad en otro nivel). Se ha pasado del Greco místico o bizantino o reflejo del alma española o loco o extravagante... al pintor sabio, filósofo, incluso humanista, pues, aunque no dominaba el latín conocía de sobra el griego. Y con ello se le ha situado en su contexto histórico: la teoría de las artes en Italia y los teóricos manieristas.

Este cambio ha sido fruto de los hallazgos y posteriores reflexiones de los historiadores Xavier de Salas, Fernando Marías y Agustín Bustamante⁵⁶². Conocíamos algo de la biblioteca del Greco por los inventarios hechos tras su muerte (la exposición del Museo del Prado ha mostrado algo de la materialidad de esa biblioteca); existían documentos que hablaban de que Domenico Theotokopoulos había escrito sobre

⁵⁶² Ellos fueron los descubridores de los manuscritos del pintor. Otros estudiosos han partido de aquí. La revisión más actualizada, con la bibliografía generada, puede verse en el libro catálogo de la exposición que se celebra en el Museo del Prado sobre “La biblioteca del Greco” (1 abril - 29 junio 2014): Docampo, Javier y Riello, José (eds.): *La biblioteca del Greco*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014.

arte..., pero hasta el hallazgo de algunos de los volúmenes que el Greco poseyó no se había podido valorar el calado de esos datos. En efecto, se conocen hoy dos ejemplares de libros de arte que el Greco tuvo en su biblioteca: las *Vitae* de Giorgio Vasari y el *Tratado de arquitectura* de Vitruvio. Lo importante de esos ejemplares es que están llenos de anotaciones marginales manuscritas de su propietario, es decir, del Greco. Escritas en un incorrecto castellano lleno de italianismos, a veces mutilados por cortes de guillotinas u otros azares del tiempo, incluyen algún dato autobiográfico que no permite dudar de su autoría y, lo que más interesa, las opiniones sinceras sobre arquitectura, arte y artistas que tenía el Greco. Son simplemente notas, anotaciones espontáneas, apuntes para desarrollar, subrayados significativos para no olvidar. Es decir, no es posible exponer un pensamiento sistemático, ordenado, completo; pero sí lo es extraer algunas conclusiones parciales que, en muchos casos, pueden ser contrastadas con las teorías de los tratadistas de la época o con las propias realizaciones prácticas del pintor y arquitecto o retablista.

El Greco habla sobre todo de pintura y de arquitectura. De las dos obras anotadas la que en esta ocasión interesa es el tratado de Vitruvio en edición de Daniele Barbaro, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, descubierto y estudiado por Marías y Bustamante, y hoy incorporado a la Biblioteca Digital Hispánica, lo que permite contextualizar, comprobar y corregir las transcripciones editadas⁵⁶³.

Testimonios contemporáneos hablaban de que el Greco había escrito de arquitectura. Concretamente, su hijo Jorge Manuel declaró en 1621 que había ayudado a su padre en “un insigne libro que dejó hecho de arquitectura, dedicado a Vuestra Majestad, sobre Vitrubio, donde se trata toda la arquitectura, en que por muchos años trabajó continuamente”⁵⁶⁴. Si este manuscrito llegó a existir, como deducen los historiadores, hoy no es conocido. A falta de ello, conservamos el impreso objeto de este artículo.

El Greco tenía en su biblioteca cuatro ejemplares del tratado fundamental sobre la arquitectura clásica: *De architectura libri decem* de Marco Vitruvio Polión, al parecer uno en latín y tres en italiano. El ejemplar que hoy se conserva es la edición de Venecia 1556, titulada *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto Patriarca d'Aquileggia*. Es en esta edición donde el Greco escribió en el último decenio del siglo XVI una larga serie de anotaciones (116), algunas bastante extensas (cerca de once mil palabras publicadas en casi diecinueve páginas de letra pequeña en la edición de Marías y Bustamante). En estos comentarios aparecen algunas reflexiones teóricas sobre la música que, desde luego, no constituyen un pensamiento original ni menos aún completo, pero sí una toma de postura coherente con su pensamiento arquitectónico y cuando menos distinta a las predominantes en la teoría musical española⁵⁶⁵. Por otra parte, permiten una aproximación única a la cultura musical de un pintor español de los siglos XVI y XVII, no basada en la iconografía ni en conjeturas biográficas, sino en testimonios directos del propio artista.

Puesto que estamos ante los comentarios a un libro de arquitectura escritos por un pintor, la relación entre las artes (y entre los sentidos) es el asunto más recurrente. En un principio, parece aprobar entusiasta la opinión de Vitruvio de que la música, junto a otras disciplinas, ayudan al arquitecto a llegar a ser matemático y filósofo, o la advertencia de Barbaro de que el saber música teórica ayudaba al artista a no dar crédito al juicio falaz de los sentidos⁵⁶⁶. Pero pronto mostrará sus discrepancias.

Los dos pasajes en que Vitruvio y Barbaro más se ocuparon de la música se encuentran en el libro III, al escribir sobre las proporciones y órdenes, y en el libro V, al estudiar los vasos teatrales. Al primer pasaje el Greco no añade nada ni subraya ninguna oración, muestra del desinterés por la relación música-arquitectura. En cambio, las anotaciones del Greco son numerosas en el capítulo de los vasos teatrales, oponiéndose frontalmente a Vitruvio y a su comentarista Barbaro.

⁵⁶³ Marías, Fernando y Bustamante, Agustín: *Las ideas artísticas de El Greco (Comentarios a un texto inédito)*. Madrid: Cátedra, 1981. La versión digitalizada en: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=000008391&page=1>> (última consulta junio 2014). Solamente diré que en la transcripción de Marías y Bustamante hay algunos pequeños errores de lectura, pero que no afectan al contenido; otra cosa es la “traducción” de los textos, a veces un poco libre de cara a ofrecer una interpretación coherente, aunque es difícil ofrecer otra alternativa.

⁵⁶⁴ Marías y Bustamante, *Las ideas...*, p. 19.

⁵⁶⁵ Una primera aproximación a estos fragmentos con el fin de divulgarlos entre la comunidad musical fue publicada en un artículo de escasa difusión: Vicente, Alfonso de: “El universo musical de un pintor humanista: El Greco”. *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical* 8-2 (2001), pp. 56-70. La primera parte del artículo ha sido reeditada actualizada en la carpeta del CD *El Greco. El viaje musical de Doménikos Theotokópoulos*. Capella de Ministrers, dir. Carles Magraner (CDM1434), 2013, pp. 4-9.

⁵⁶⁶ Marías y Bustamante, *Las ideas...*, pp. 86-87. La referencia la recogió ya de primera mano (escrita por El Greco) el arquitecto Salvador Muñoz en la primera mitad del siglo XVII: Kagan, Richard L. y Marías, Fernando: “El pintor doctus en la Europa moderna y el Greco como pintor filósofo”. En Docampo y Riello: *La biblioteca...*, p. 28.

La relación entre la música y la arquitectura se apoyaba en la base matemática común a ambas⁵⁶⁷. Las proporciones armónicas, derivadas de la explicación pitagórica de los sonidos, podían aplicarse a la arquitectura. De ahí que la música fuese un arte de medir. Así lo había estudiado la tradición medieval desde Boecio y así lo entendía un teórico y arquitecto como Leon Battista Alberti: “los números por los cuales la concordancia de los sonidos afecta placenteramente a nuestros oídos son los mismos que agradan nuestros ojos y nuestra mente”⁵⁶⁸.

Para el Greco, en cambio, las medidas no son la base ni de la pintura ni de la arquitectura; ésta no puede ser sino la experiencia sensorial:

...entiendo que si la oreja del músico es como el ojo del pintor, que es gran cosa y que, por ventura, aquel mucho que entendía Aristoxeno, que en arte no se puede poner en palabras las cosas, porque en verdad lo más supremo de tales artes (por no decir de todas) no se puede poner en palabras y por eso los que en pintura han sabido algo nunca trataron de medidas y, como contaba don Julio, que fue uno de los mayores que han iluminado [Julio Clovio], al preguntar a Miguel Ángel sobre las medidas, le dijo que se maravillaba de él y que todos aquellos que trataban de medidas eran grandes estúpidos y desgraciados⁵⁶⁹.

El fundamento de la arquitectura es el dibujo, el *disegno* (el Greco es pintor, no lo olvidemos), por lo que el elemento común con la música desaparece, y para él la arquitectura no es una ciencia ni está por encima de los artistas mecánicos (los carpinteros o canteros). Ahí comienzan sus ironías en contra de Vitruvio y de Barbaro:

Si Vitruvio lo hubiese visto con ojos más agudos y con mayor realismo, no habría caminado por semejante senda sino por otra; que por parecer ya músico, ya médico y, en fin, todas las artes [dominar], dejó y anuló la grandeza de la propia arquitectura, que tenía que tener, de la que tenía necesidad para dibujar⁵⁷⁰.

Cuando Vitruvio señala como parte de la arquitectura la invención de ingenios guerreros y, por tanto, la necesidad de saber música para construir máquinas bélicas, el Greco, que vive en un mundo en que la artillería ha cambiado los conceptos, anota: “para aquellos instrumentos, como dice Vitruvio, era menester ser músico pero ahora no sé si la artillería se compone también de música”⁵⁷¹.

Y, otro ejemplo más, también rechaza la necesidad de la música para otras artes como la oratoria:

...sólo falta que el vulgo concediera que no se sabe hablar porque no se es músico u otras cosas semejantes que se podrían decir; he propuesto sólo ésta por ser la más común, si estaría bien que los oradores perdieran el tiempo en estudiar música para poder hablar y que se preciaran de ser músicos por ser buenos oradores. Esto no es razonable porque cada arte tiene simpatía natural en lo que tiene de común con otra y así se desarrolla y aumenta con ella, y como en el orador perfecto está incluido lo que tiene que ver con la música, así en el buen arquitecto esta unión será intrínseca en todo lo que es de lo que tiene necesidad⁵⁷².

Insisto en que, en general, se trata de un rechazo de las proporciones geométricas. Vitruvio, en realidad, se había referido tanto a las proporciones numéricas de la música como a la antropometría. Algo que sus comentaristas, como Alberti, habían ignorado, para centrarse sólo en la música como proporciones. En cambio, en lo que Carlos Chanfón ha llamado “la versión manierista”⁵⁷³, no se considera la música ni la

⁵⁶⁷ El estudio clásico sigue siendo el de Wittkower, Rudolf: *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo: ensayos y escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

⁵⁶⁸ Citado en Wittkower, p. 530.

⁵⁶⁹ Marías y Bustamante, *Las ideas...*, p. 143.

⁵⁷⁰ *Ibidem*, p. 147.

⁵⁷¹ *Ibidem*, p. 138.

⁵⁷² *Ibidem*, p. 147.

⁵⁷³ A propósito del *De varia commensuración para la escultura y architectura* (1585) de Juan de Arfe, coetáneo del Greco. Chanfón Olmos, Carlos: “Simón García y la antropometría”. En Simón García: *Compendio de arquitectura y simetría de los templos*. Churubusco: Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, 1979, pp. 35-36.

antropometría para abandonar así el canon único para las proporciones humanas que ahora quedan en manos de pintores y escultores, a partir, claro está de la vista. Por ello, es en relación con la pintura con la que el Greco va a poner la música, el oído junto a la vista:

...parece cosa imposible la simpatía que existe entre la música y la pintura en lo que respecta a lo exterior, que una usa la voz y la otra obra de mano, de la misma manera que existe si consideramos la misma correspondencia que tienen los dos sentidos por donde las gozamos; que por diferentes que sean los ojos de las orejas vemos que, a falta de uno se potencia el otro, como si dijéramos un mudo prudente y un ciego docto; porque sobre lo que dice Barbaro al tratar de la música, yo lo encuentro más próximo a la pintura; que por ventura, no lo hallaría si de la pintura hubiese escrito con la misma elocuencia y por lo tanto, si hubiera señalado todos aquellos lugares que me han parecido comunes⁵⁷⁴.

Enlazamos así con el primer texto copiado: “entiendo que si la oreja del músico es como el ojo del pintor, que es gran cosa y que, por ventura, aquel mucho que entendía Aristoxeno, que en arte no se puede poner en palabras las cosas, porque en verdad lo más supremo de tales artes (por no decir de todas) no se puede poner en palabras”. El antipitagorismo conduce al pintor cretense al pensamiento de Aristoxeno, quien, tras rechazar las matemáticas para medir intervalos, había establecido el oído como juez último.

Aristoxeno había sido citado por Vitruvio a propósito de la división de la música, y traído a colación por Daniele Barbaro al comentar el pasaje en que Vitruvio señalaba cómo los teatros debían de construirse con unos vasos de bronce de acuerdo a las medidas musicales para acrecentar así la proyección de los sonidos de los actores⁵⁷⁵. Barbaro recuerda que Aristoxeno había medido los intervalos no por la cantidad sino por la calidad y había establecido la supremacía del juicio del oído. El Greco retoma el hilo en una larga cita muy poco clara (algo mutilada y sin terminar) para advertir, primero, que él no sabe de música (“yo de música no sé”), pero que, segundo, por su experiencia como griego, entiende que la cantidad está incluida dentro de la calidad, y, tercero, que Aristoxeno señalaba que lo importante en las artes no eran las proporciones inmutables.

Esta página de Vitruvio - Barbaro - Theotocopuli (la 142 del ejemplar de la Biblioteca Nacional) merece especial detenimiento por cuanto es el lugar en que el pintor más se extiende sobre la música y porque explica las posturas de cada uno, a pesar de lo ininteligible que en ocasiones resulta la anotación manuscrita. Vitruvio había dedicado un párrafo a enumerar los tres tipos de tetracordos según la colocación de los semitonos: diatónico, armónico y cromático. Ello da lugar a que Daniele Barbaro haga una larga y prolija explicación de los términos –para aclarar una materia difícil y ajena a nuestra lengua, dice–, partiendo de la escala y el monocordio hasta llegar al pentacordio con las quince notas y catorce espacios. Al definir espacio, Barbaro recurre a Aristoxeno “que pone la gravedad y la agudeza de la nota en la calidad y no en la cantidad”, frase subrayada por el Greco y que da lugar a su comentario: “me parece que en el arte que usan los griegos se entiende la calidad en la cantidad, gracias a unas señales que hacen en la figura, que van removiendo la mano cuando cantan”⁵⁷⁶. No existiría, por tanto, oposición entre dos posturas.

Continúa Barbaro definiendo tono como principio de consonancia, y define ésta como “una mezcla de sonidos graves y agudos que producen deleite al oído”, también subrayado por el Greco, y origen de sus comentarios sobre el criterio sensorial, tanto en pintura como en música. En el mismo sentido vuelve Barbaro a citar a Aristoxeno, que no usaba números, dice, para denominar las notas y establecer las proporciones y dividía el tono en dos mitades “dejando todo al juicio del oído”. Todo ello ha sido subrayado por el Greco, mientras que Barbaro se cura en salud diciendo que él prefiere seguir la doctrina de “los doctos”; entonces se embarca en una abstrusa exposición numérica de las proporciones para distinguir el semitono mayor del menor:

...los números de un tono son 8 y 9, de dos, 81, 72 y 64, resultado de multiplicar 8 por 8, 9 por 9 y 8 por 9; multiplicando 81, 72 y 64 por 9, y 62 por 8, los números de tres tonos son 729, 648, 576 y

⁵⁷⁴ Marías y Bustamante, *Las ideas...*, p. 145.

⁵⁷⁵ Según el teórico romano “en base a cálculos matemáticos se harán unos vasos de bronce en proporción a las dimensiones del teatro. Se fabricarán de modo que, cuando se golpeen emitan un sonido acordado en cuarta, quinta y siguiendo un orden hasta la doble octava”. Vitruvio Poliión, Marco: *Los diez libros de arquitectura*, traducción de José Luis Oliver Domingo. Madrid: Alianza Editorial, 1995, pp. 203-204.

⁵⁷⁶ Marías y Bustamante, *Las ideas...*, p. 142.

512; y así se van continuando los tonos con números, pero siempre con igual proporción del [semitono] mayor al menor, que es sesquiocava⁵⁷⁷.

Ante ello el Greco no puede más y escribe su diatriba en contra de los números y las proporciones: “todos aquellos que trataban de medidas eran gofos y desgraziados”, para concluir que vale mucho más un dibujo grabado de un elemento arquitectónico que mil explicaciones de proporciones y medidas, y con ello se acabaría el hablar por hablar (o escribir por escribir)⁵⁷⁸.

Esa “expulsión” (en expresión de Anthony Blunt) de una de las herramientas fundamentales del estudio científico del mundo exterior utilizada por el Renacimiento, es uno de los rasgos “antirracionalistas” (nuevamente, Blunt) del manierismo más tardío, pero como vemos en este caso del aristoxenismo musical, en absoluto supone una vuelta a la fe medieval (Blunt a partir de Zuccari, no del Greco)⁵⁷⁹. Lo que hay es un rechazo a las reglas universalmente válidas y, por tanto, una inefabilidad del arte (la pintura o la música) como nos ha recordado antes El Greco: “en arte no se puede poner el significado de esta manera [que Marías y Bustamante interpretan como: no se puede poner en palabras las cosas], porque en verdad lo más supremo de tales artes por no decir de todas no se puede poner en palabras”⁵⁸⁰. Es la libertad y subjetividad del artista proclamadas por el pensamiento manierista.

Pensemos en un arquitecto como Andrea Palladio, admirado y elogiado por el Greco. A pesar de defender las proporciones musicales, en realidad, como ha demostrado Eugenio Battisti, en sus edificios utiliza otras muchas (“irracionalistas”) que no pueden reducirse a aquellas proporciones sencillas derivadas de las relaciones de los primeros números comprendidos dentro de la perfecta tetraktys, con lo cual las consonancias musicales no pueden establecerse como lo pretendía Boecio⁵⁸¹. Deducir, como pretende Battisti, que Palladio siga una línea paralela a la de la música del momento, llena de cromatismos expresivos, me parece totalmente ajeno a las teorías arquitectónicas; pero eso es otro asunto.

La referencia a Aristoxeno –aunque no podamos hablar de un Greco aristoxénico– es especialmente relevante por cuanto el teórico griego sólo conoció una recepción lenta y tardía en el siglo XVI. Según Claude Palisca, solamente tres teóricos del Renacimiento sabían suficiente griego para leer los textos originales: Ercole Bottrigari, Ludovico Fogliano y Francisco Salinas⁵⁸². Zarlino tuvo que encargar a Antonio Gogava la traducción de los *Elementa Harmonica* de Aristoxeno al latín (1562), para afirmar que “es la experiencia del auditorio y no los números lo que determina las leyes de la armonía”. También Vincenzo Galilei (que no sabía latín), encargó al propio Gogava otra traducción al italiano (hacia 1570), aunque la traducción más importante fuera la de Bottrigari antes de 1597. No parece probable que el Greco conociera directamente la obra de Aristoxeno, aunque sí pudo conocer referencias en el propio idioma, desde luego más que en latín. Por otra parte, este relativo aristoxenismo, colocaría al pintor a la par que los más interesantes y novedosos teóricos coetáneos, como Galilei, o al menos informados como el antiaristoxénico Salinas.

En realidad, creo que el Greco se equivoca en parte al interpretar a Aristoxeno. Éste, en efecto, se oponía a los pitagóricos en cuanto que consideraban la música como un elemento mensurable que podía cuantificarse y, por tanto, no era necesariamente audible. Para Aristoxeno, que sigue a Damón, la música pertenece a la esfera de lo sonoro y por tanto las sensaciones auditivas cualitativas son las que distinguen los tonos. O sea, la oposición pitagóricos-criterio cuantitativo *versus* Aristoxeno-criterio cualitativo que establecía Barbaro, era cierta; aunque también es verdad que la especulación de Aristoxeno es más compleja: en palabras de Edgard de Bruyne “Aristoxeno adopta el áureo término medio entre los matemáticos, que recurren al número ajeno a la música, y los instrumentistas, que se reducen a la constatación empírica de los puros sonidos”⁵⁸³. ¿A ello se referiría el Greco al decir que “en el arte que usan los griegos se entiende la calidad en la cantidad”? En cualquier caso, y aquí sí que el Greco interpreta bien y coincide con Aristoxeno,

⁵⁷⁷ *i numeri d'un tuono sono 8 e 9, di due 81, 72, 64, e si fanno multiplicato 8 in se, 9 in se, e 8 in 9, i numeri di tre tuoni sono 729, 648, 576, 512, moltiplicando 81, 72, 64 por 9, e 62 por 8, e così si vanno i tuoni con numeri continuando, ne iquali la proportione del maggiore al minore è sempre sesquiottava.*

⁵⁷⁸ *Ibidem*, p. 143-144.

⁵⁷⁹ Blunt, Anthony: *La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)*. Cátedra: Madrid, 1990, pp. 148-150.

⁵⁸⁰ Marías y Bustamante, *Las ideas...*, p. 143.

⁵⁸¹ Battisti, Eugenio: “Un intento de análisis estructural de Palladio a través de las teorías musicales del Cinquecento y el empleo de figuras retóricas”. En: *En lugares de vanguardia antigua (de Brunelleschi a Tiepolo)*. Madrid: Akal, 1993, pp. 144-171.

⁵⁸² Palisca, Claude V.: *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven: Yale University Press, 1985; Goldáraz Gaínza, J. Javier: “Aristógenes en la teoría musical del Renacimiento. Fundamentos de la ciencia armónica y medición de intervalos”. *Revista de Musicología* XII/1 (1989), pp. 23-46.

⁵⁸³ Bruyne, Edgard de: *Historia de la estética*, vol. I: *La antigüedad griega y romana*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, p. 161.

la experiencia es la base de la teoría. Un teórico sin práctica (y esto vale para la arquitectura, la pintura o la música) carece de criterio válido: “digo ahora que cualquier persona de ingenio, leyendo cuatro meses a Vitruvio [...] puede escribir de ella [de arquitectura]”.

¿Qué conclusiones podemos sacar de esta postura en contra de las proporciones matemáticas, antipitagórica y antiboeciana por tanto? Esencialmente, El Greco se sitúa de lleno en el pensamiento de los teóricos del arte manieristas, como Federico Zuccari (con el que tuvo contacto Theotokopulous), Giovanni Paolo Lomazzo o Francesco Patrizi. El Renacimiento había rechazado el criterio subjetivo e individual como juez de la buena proporción⁵⁸⁴. Pero en la segunda mitad del siglo XVI, con el rechazo de las proporciones matemáticas, la teoría del arte había recurrido a la imitación, pero no una imitación de los objetos, sino de la visión personal de los objetos. Por ello los sentidos (la vista, pero también el oído) se convertían en los jueces del arte⁵⁸⁵. Para explicarlo, Zuccari recurrió a la teoría de las ideas: existe un “disegno esterno” (presente en las representaciones artísticas) y un “disegno interno o idea” preexistente en el espíritu del artista, que se revela posteriormente en la obra de arte. Ese diseño interno o idea es una “scintilla della divinità”, una cierta participación en el intelecto de Dios, pero que, a diferencia de la Idea que tiene Dios que es única y universal, es individual y necesita la experiencia sensible⁵⁸⁶.

De ahí la postura del pintor en contra de la necesidad de estudiar música para practicar otras artes. Tal es el caso de la oratoria, pues, como ya vimos antes, el Greco rechazaba la necesidad de estudiar música por parte del orador: “falta sólo que el común concediese de no saber hablar porque no se es músico” y, también, “que se preciaran de ser músicos por ser buen orador⁵⁸⁷. Pero ello no significa que no tenga nada que ver, pues, continúa el Greco, “esto no se halla de razón porque cada arte de natural simpatía es lo que de otra tiene compuesto [o común] y así se cría junta y aumenta con ello”, y, en conclusión, “en el perfecto orador está ¿serado? [incluido] lo que tiene de la música”, esto es, esa participación en la idea es lo que tiene de músico el orador, sin necesidad de un estudio concreto. Es, como dice, “intrínseco”.

Domeniko Theotocopuli, el Greco, pintor y arquitecto, lo dijo bien claro: “yo de musica no sse”, “come he decho no sse desto”. Por supuesto, se refiere a la música como ciencia, a la música teórica. No podemos, pues, pedir lo imposible. Sus escritos marginales, como sus declaraciones en pleitos o sus dichos famosos, le sitúan en el centro de las grandes polémicas artísticas de su época: toma partido por la postura antimatemática de Federico Zuccari o por la defensa de la primacía del color frente a las proclamas de Giorgio Vasari a favor del dibujo de los florentinos. Coincidió, sin saberlo, con el vanguardista Vincenzo Galilei en la apreciación sensorial de las consonancias frente al racionalismo de Zarlino, pero, como no podía ser de otro modo, fue ajeno a la gran polémica musical del momento, la de la vuelta casi literal a la antigüedad monódica que defendían los florentinos frente a la teoría de la polifonía clásica de Zarlino. El Greco no fue, no podía haberlo sido, un teórico de la música.

⁵⁸⁴ Panofsky, Erwin: *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra, 2013, p. 64.

⁵⁸⁵ Marías y Bustamante, *Las ideas...*, p. 165.

⁵⁸⁶ Para todo ello, ver la explicación de Zuccari en Panofsky: *Idea...*, pp. 96-98.

⁵⁸⁷ Marías y Bustamante, *Las ideas...*, p. 147.

LA LETRA Y EL PUNTO. MÚSICA Y POESÍA EN LA ÉPOCA DEL MANIERISMO⁵⁸⁸

Antonio Gallego Gallego
Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando (Madrid)

RESUMEN: Durante el largo proceso de creación y desarrollo de la música polifónica, la solución a los problemas técnicos puramente musicales impidió que los compositores tuvieran muy en cuenta los significados de la letra cantada; a lo sumo, acogieron rasgos muy generales sobre su sentido principal (alegría, tristeza, etc.) y, desde luego, los esquemas formales, tanto estróficos como métricos. A lo largo del siglo XVI, y sobre todo a partir de la recepción del estilo culto italiano a través de Garcilaso y Boscán, todo comenzó a cambiar en España. A los romances y villancicos polifónicos, con la misma música para distintas estrofas, se sumaron sonetos y otras “artes de trovas usadas por los buenos autores de Italia”, con la sustitución de los versos octosílabos por heptasílabos y endecasílabos. La nueva sensibilidad poética que se advirtió en la poesía española, mucho más atenta a las sonoridades que la anterior, obligó a los compositores a reflejar en su música estos hechos. Y la polifonía española comenzó a ser valorada de otra suerte, como lo refleja el famoso soneto de Gutierre de Cetina: “No es sabrosa la música, ni es buena, / aunque se cante bien, señora mía, / si de la letra el punto se desvía, / antes causa disgusto, enfado y pena.” Algunos compositores españoles, como Francisco Guerrero (“aplicando al vivo con las figuras del canto la misma significación de la letra”), también recibieron elogios por este tipo de logros, dejando al margen, por consabida, la valoración de su destreza puramente musical. Esta nueva manera de concebir la música cantada se convirtió, pues, en el paso previo para el triunfo de una *tercera práctica* (el recitar cantando, el estilo *concitato*, etc.) que acabará imponiéndose en el Barroco.

PALABRAS CLAVE: Descriptivismo. Figuralismo. Trivium. Quadrivium. Sentido del oído.

ABSTRACT: During the long process of creation and development of polyphonic music, the solution to the purely technical problems prevented the composers to take into account the meaning of the lyrics; at most, they roughly kept the primary meaning (happiness, sadness, etc.) and, of course, the formal strophic and metric schemes. During the XVI century, and specially with the adoption of the Italian cultivated style through Garcilaso and Boscán, it all began to change in Spain. To the romances and polyphonic Christmas carols, with the same music for the different strophes, sonnets and other “arts used by the good Italian authors” were added, replacing the octosyllables with septenaries and hendecasyllables. The new poetic sensibility appreciated in the Spanish poetry, much more aware of its sonority, forced the composers to reflect these facts in their music. And Spanish polyphony started to be appreciated in a completely different fashion, as the famous Gutierre de Cetina’s sonnet reflects: “Music is neither good nor tasty, / not even if it’s well sung, my lady, / if letter strays from point, / but rather causes disappointment and grief.” Some Spanish composers like Francisco Guerrero gathered praise for their poetic achievements, on top of their purely musical dexterity, already taken for granted. This new way of conceiving sung music became, therefore, the previous step for the subsequent triumph of a *third practise* (reciting singing, *concitato* style, etc.) which eventually took over during the Baroque.

KEYWORDS: Descriptivism. Figuralism. Trivium. Quadrivium. Sense of hearing.

La polifonía europea, a finales del siglo XV y a lo largo del siglo XVI, logró resolver la mayoría, si no todos, los problemas técnicos de esta nueva manera de pensar la música, nunca antes desarrollada por ninguna otra civilización. En este éxito colectivo, protagonizado en su final por los músicos franco-flamencos de finales del Gótico, y los italianos, franceses y alemanes del Renacimiento, también participaron

⁵⁸⁸ Este texto, así como “La letra y el punto”, *Scherzo*, XIV/139 (noviembre 1999), pp. 128-132, tienen su punto de partida en “Música y poesía en la segunda mitad del siglo XVI”, *III Semana de Música Española. “El Renacimiento”*, Madrid, Festival de Otoño. Comunidad de Madrid C.E.A.C., 1988, pp. 47-74.

algunos españoles y, precisamente, cuando el final de la Reconquista, el Descubrimiento de América y la anhelada reunificación de casi todos los reinos peninsulares situaron a la monarquía española en primera línea europea.

Como quiera que gran parte de la música que se componía en Europa era todavía vocal, y la aún escasa música instrumental era deudora en muchos casos de modelos vocales, a algunos escritores les dio entonces por pensar en la atención que los músicos prestaban, o no, a los textos que les servían de soporte. Para decirlo de manera muy clara: durante los largos siglos medievales, la oración (el texto, la letra) había sido en la polifonía sierva de la música; dentro de muy poco, en la primera mitad del siglo XVII, algunos defenderán que la música debía ser una sierva de la oración, de la letra. Me propongo analizar ahora, brevemente, el camino que hubo de ser recorrido para pasar de un extremo al otro. Y esto ocurrió en gran parte durante la vida del Greco: como más de la mitad de su existencia transcurrió en España, es decir, los 37 años que van de 1577 a 1614, prestaré especial atención a lo que aquí se pensó sobre el asunto, pero sin desdeñar otros puntos de vista, especialmente los italianos, y más en concreto los venecianos y romanos quienes, desde otros parámetros, también influyeron en el pensamiento y en la práctica artística del Greco, quien residió tanto en Venecia como en Roma durante una década.

Carlos V en Granada, 1526

En España, todo comenzó en una fecha precisa y en Granada, durante la coronación del emperador en 1526. Pocas veces un hecho artístico ha podido ser fechado con tanta precisión. Nos lo cuenta Boscán a la cabeza de su segundo libro de poemas, de 1543:

Porque estando un día en Granada con el Navagero [...] tratando con él en cosas de ingenio y de letras y especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dijo que por qué no probaba en lengua castellana sonetos y otras artes de trovas usadas por los buenos autores de Italia, y no solamente me lo dijo así livianamente, mas aún me rogó que lo hiciese. Partíme pocos días después para mi casa, y con la largueza y soledad del camino discurriendo por diversas cosas, fui a dar muchas veces en lo que el Navagero me había dicho. Y así comencé a tentar este género de verso, en el cual al principio hallé alguna dificultad por ser muy artificioso y tener muchas particularidades diferentes del nuestro. Pero después pareciéndome quizá con el amor de las cosas propias que esto comenzaba a sucederme bien, fui poco metiéndome con calor en ello. Mas esto no bastara a hacerme pasar muy adelante si Garcilaso con su juicio, el cual no solamente en mi opinión mas en la de todo el mundo ha sido tenida por regla cierta, no me confirmara en esta mi demanda.

La lírica amorosa cortesana de Castilla, basada en villancicos, canciones con estribillo y romances, “vástago tardío de la literatura europea del amor cortés”, cambió completamente después de esta conversación entre el italiano y el catalán ocurrida en 1526, cuando Andrea Navagero, embajador de la Serenísima República de Venecia, asistía a la entrada triunfal de Carlos V en Granada. Boscán y Garcilaso primero, y luego otros muchos, volvieron parcialmente la espalda a aquella poesía compuesta en la métrica tradicional de España y ensayaron los dulces ritmos de endecasílabos y heptasílabos, los sonetos y “otras artes de trovar” italianas.

Pero no sólo cambió la métrica; cambiaron también los contenidos, el punto de mira del poeta respecto a la naturaleza, los afectos y sentimientos que ella le inspiraban, cambió el vocabulario, los medios retóricos para expresarse, cambiaron las imágenes poéticas y los modelos que las propiciaban. Sin dejar de hacer versos en la métrica castellana, Boscán y Garcilaso comenzaron a reelaborar, a glosar sonetos y composiciones del Petrarca, Ausías March, el Bembo, Sannazaro, Bernardo Tasso, Ariosto o los antiguos poetas latinos... La estética de *Il Cortegiano* de Castiglione, que Boscán tradujo, Garcilaso admiró y Luis de Milán imitó, penetraba en la Península Ibérica. Este nuevo hábito poético impregnó profundamente los círculos cortesanos y, cuando pudo ser leído en impresos, se expandió por sectores cultos más amplios. Garcilaso, tras su temprana muerte, se convirtió en otro clásico a imitar, y de ahí que no solamente se le edite, sino que se le comente: El Brocense en 1574, Fernando de Herrera en 1580...

Qué consecuencias tiene este movimiento en la cultura española, en la cultura musical para ser preciso, es lo que me propongo abocetar ahora. No sin antes apuntar que la introducción en la península de los metros itálicos, “fechos al itálico modo”, no era intentada entonces por primera vez. Ausías March en el

siglo XIV, el marqués de Santillana en el XV, ya lo habían hecho. March se convierte ahora en otro clásico a imitar, ya lo hemos advertido, y Santillana, en cambio, a pesar de haber escrito en castellano, pasa por ahora desapercibido. Porque, en el fondo, no es el metro, la manera de rimar o de concebir las estrofas lo verdaderamente importante, sino el cambio de mentalidad que suponen los nuevos contenidos poéticos, servidos fielmente, eso sí, en los no tan nuevos ya, ni siquiera en la Península Ibérica, moldes formales.

Hay, en primer lugar, y como dato objetivo inmediatamente verificable, una mayor sensibilidad sonora en la poesía española. No decimos, todavía, aunque luego lo diremos, que se vuelva más “musical”, más rica en la sonoridad de sus vocablos. Sí digo que la Naturaleza, en este movimiento poético que agudiza la sensibilidad de quien la ve con nuevos ojos, es también escuchada con nuevos oídos. Y no sólo en la poesía, que también en la prosa. Escuchemos a San Juan de la Cruz comentar su propio verso sobre “el canto de la dulce Filomena”, del *Cántico espiritual*:

Lo que nace en el alma de aquel aspirar del aire es el canto de la dulce Filomena; porque así como el canto de la filomena, que es el ruiseñor, se oye en la primavera, pasados ya los fríos y las lluvias del invierno, hace melodía al oído y al espíritu recreación [...].

Los ríos sonoros, el silbo de los aires amorosos, hasta la soledad se hacen sonoros en estos inolvidables versos y en los no menos preciosos comentarios del autor. Oigamos ahora este mismo repertorio de imágenes con las que una naturaleza nueva se hace escuchar, y no sólo ver, en versos de Garcilaso:

Nuestro ganado pace, el viento espira,
Filomena sospira en dulce canto
y en amoroso llanto se mancilla:
gime la tortolilla sobre el olmo,
preséntanos a colmo el prado flores
y esmalta en mil colores su verdura;
la fuente clara y pura, murmurando,
nos está convidando a dulce trato.

El viento, la fuente, el ruiseñor, la tórtola, suspiros, llantos, gemidos, el dulce canto... En esta pastoral, de tan rancia prosapia ahora recuperada, se introducen también sin esfuerzo los héroes mitológicos más apropiados a estas imágenes, y muchas veces con los mismos o parecidos conceptos. Así, Antonio de Morales alaba el arte de Antonio de Cabezón:

Si Orfeo con su dulce y triste canto
pudo mover las furias infernales,
si Arión, cantando sus terribles males,
cobró la vida con su propio llanto.

Y si con lira pudo Anfión tanto
que edificó de Tebas muros tales,
quien ha excedido a todos los mortales
¿a quién no causará mayor espanto?

Que si el canto de aquellos ablandaba
las piedras y los árboles movía
y el abismo sintió su desconsuelo.

Antonio mucho más se señalaba
pues con más celestial dulce armonía
las almas levantaba hasta el cielo.

La lira de Anfión nos introduce en un verdadero diluvio de instrumentos musicales, algunos no nuevos en la poesía española, pero utilizados ahora con novedad. Antes, si aparecían, eran meras enumeraciones más o menos descriptivas o retóricas; ahora son punto de arranque de las más expresivas

quejas o de los más finos conceptos estéticos. Ejemplo de lo primero, este memorable soneto de Luis Barahona de Soto dedicado a Gregorio Silvestre:

Si la arpa, si el órgano sabroso,
si el monacordio, si la dulce lira
que en vuestra mano, gran Silvestre, admira
y suspende el ingenio más furioso;

si el dulce verso fácil y gracioso,
con que a los vientos refrenáis la ira
algún consuelo, aunque liviano, inspira
a un seso apasionado y amoroso,

¡aquí, señor, que me ha rompido el pecho
con punta de oro de acerado dardo
la mano más gentil que el cielo ha hecho.

¡Aquí, que huyo el bien y el mal aguardo,
espero el daño y temo mi provecho,
he frío en brasas y entre hielos ardo!

Ejemplo de lo segundo, este otro de Sancho de Rueda, fiel resumen de una concepción del mundo que tenía en la música el pretexto para una de las más geniales comparaciones que ha concebido el hombre occidental, nada menos que “El sueño de Escipión” en modesto pero significativo soneto castellano, titulado “Habla la Música”:

En la mente divina colocado
estuvo eternamente mi concento.
Por mí el un cielo y otro y firmamento
se mueven a compás, tan acordado.

Yo doy la vida al Zodiaco y gobernado
por él, Apolo sube tan contento.
Faltar jamás podrá sólo un momento
por mí siendo regido y alumbrado.

La tierra, el agua, el aire con el fuego
van haciendo entre sí dulce armonía,
los brutos animales y las aves.

Del sueño al Microcosmos vuelve luego,
contempla el Sumo Bien y en él ponía
sus nobles conceptos, altos y suaves.

Fiel resumen de este clima es la “Oda a Francisco Salinas” de Fray Luis de León. Nada de esto, o muy poco, existía antes de la célebre conversación entre el embajador veneciano y el humanista español en la Granada de 1526.

El número sonoro: Trivium y Quadrivium. El parangón de los sentidos

Un compositor español está dedicando una colección de obras musicales a un aristócrata a comienzos del siglo XVII. Sebastián López de Velasco era maestro de capilla en el Real Convento de las Descalzas de Madrid, la obra tenía el larguísimo título de *Libro de Misas, Motetes, Salmos, Magnificat* y

otras cosas tocantes al culto divino... y se imprimió en Madrid en 1628, en la Imprenta Real. El Marqués de Astorga era el destinatario y, en el prólogo, el autor le dedica la obra con estas palabras:

Excelentísimo Sr.: Ocioso es referir los muchos títulos por donde estos números sonoros (esta es la definición de la música) pretenden a V. E. por su valedor. [...] Demás que piden estos escritos en el patrocinio talento y buen gusto, por ser de música, y piedad católica en cuanto son divinos; hanlo hallado todo en V. E., dado a la destreza matemática, de quien la música es especie.

Es decir, como es música dirigida al culto divino se requiere en su destinatario un cierto fervor católico: estamos en plena Contrarreforma. Pero también se requiere de él destreza matemática pues si no dejaría de apreciar la música, especie de la matemática. La música está compuesta de *números sonoros*, lo que alude a otra cualidad necesaria; si para calibrar el número hace falta ser matemático, para gustar de la sonoridad, la armoniosa sonoridad escondida en esos números, hace falta algo más, hace falta tener buen gusto. Definir, pues, la música como *el número sonoro*, es decir, como algo especulativo y sensible a la vez, no era un capricho o rareza, ni siquiera algo innovador. He aquí cómo lo dice un poeta español del Siglo de Oro unos cuantos años antes: está oyendo en Salamanca tañer el órgano, y esa música que oye, fugitiva y volandera porque en cuanto se escucha desaparece, le lleva a recordar la música no precedera, la fuente primordial de toda ella; como el poeta es, además de profesor de la Universidad de Salamanca, fraile agustino –estoy refiriéndome a fray Luis de León y el organista es Francisco Salinas, colega suyo en aquella universidad–, habla de la música celestial, de Dios poniendo orden al mundo como si estuviera tañendo un gigantesco instrumento musical; y esa música que no oímos, pero que entendemos, está compuesta de “números concordes”, está en concordia en proporciones consonantes. Es la “Oda a Francisco Salinas” de fray Luis de León, que comienza así:

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
la música extremada
por vuestra sabia mano gobernada
[...]

Y como está compuesta
de números concordes, luego envía
consonante respuesta;
y entrambas a porfía
se mezcla una dulcísima armonía.

Números concordes: ¿una metáfora celestial? Sí, pero es también la transposición a lo cristiano de una gran metáfora clásica, pagana, la del cosmos, es decir, el caos puesto en orden mediante las proporciones numéricas de la música. Para remachar la idea, veamos cómo otro fraile (abundaban mucho en esa época, y no sólo en los conventos), ahora franciscano y también en el siglo XVI, justifica el ponerse a escribir un libro de música; esta vez no de música práctica, sino un libro teórico. Me refiero a fray Juan Bermudo, quien al comienzo de su *Declaración de instrumentos musicales*, un libro publicado en la Universidad de Osuna en 1555, dice así:

Tres motivos o causas tuve para escribir en Música, y son los siguientes: Dios, por su infinita bondad, me había dado alguna inteligencia en música mayormente después que en la famosa y doctísima Universidad de Alcalá oí las Matemáticas.

Entendía Bermudo de música, o creía entender, precisamente porque era diestro en matemáticas, ese es el primer motivo; luego se puso enfermo y no quiso quedarse ocioso: es la segunda causa; y había constatado la escasez de literatura musical en lengua castellana: y esa es la tercera.

Pero volvamos a Francisco Salinas. ¿Quién era el músico a quien oye fray Luis de León tañer el órgano, origen, pues, de aquel célebre poema? Había sido organista y maestro de capilla en Nápoles y en varias catedrales españolas, y era entonces, como el agustino, profesor: catedrático de Música de la

Universidad de Salamanca. Y aunque desgraciadamente de sus obras musicales, una de ellas la que oyó fray Luis y motivó su poema, no nos ha llegado absolutamente nada, sí logró publicar un libro teórico titulado *De musica libri septem* (“Siete libros sobre música”), una obra impresa en Salamanca en 1577. En ella aparece con toda precisión y detalle esta noción del número sonoro, la que aún afloraba en la dedicatoria al marqués de Astorga casi cincuenta años más tarde: es decir, la necesaria unión de sentidos y de razón en la ciencia armónica:

El sentido juzga la materia y el afecto, la razón la forma y la causa [...]. Por eso tan necesario es el oído para la música como la razón: Ambos son absolutamente imprescindibles. [...] La relación entre ambos está en que el oído ante todo pone a prueba los sonidos, y la razón, la proporción numérica de los mismos.

Y en el capítulo cuarto de este primer libro, todo él dedicado a los números en abstracto, va directo al asunto desde el mismo título del capítulo: “Cuál es el sujeto de la música y si se debe llamar matemática y es una parte de la aritmética”. El objeto de la música, viene a decirnos Salinas, no es el número o la relación numérica propiamente dicha (pues esto pertenece a la razón en exclusiva), ni el sonido separadamente (pues esto pertenece al oído), sino un tercer elemento nacido de la conjunción de ambos que es lo que llama el “número sonoro”. Este número sonoro es el número de las partes del cuerpo sonoro. Aunque desde Aristóteles, desde su segundo libro de Física, se consideraba que la música no es propiamente ni matemática ni física, sino algo entre medias. Concluye Salinas que es mejor ligar la música a la matemática:

El sonido es la parte material de la música en cuanto medido y el número es la parte formal en cuanto mensurante. Así, pues, su nombre lo debe dar aquella parte más noble de su ser, esto es, su forma matemática. Y hablando de ciencias “subalternantes”, como la aritmética y la geometría, y de ciencias “subalternas” como la música y la astronomía, se dice que la música es subalterna de la aritmética.

La aritmética, resume Salinas, tiene por objeto los números en abstracto; la música tiene por objeto el número concretado en algo sensible como es el sonido, es decir, el número sonoro. Y se dice que es subalterna de la aritmética porque parte de su sujeto lo recibe de ésta, pues, en efecto, de ella toma también los principios y los medios de sus demostraciones.

Todo esto se creía así porque la Música formaba parte de manera natural del entramado educativo que había diseñado en la Europa carolingia Alcuino de York tomándolo de los teóricos de la antigüedad. En la sistematización del estudio de las siete artes liberales dirigidas a la comprensión de todo cuanto existía, divididas en las tres artes del lenguaje, el *Trivium* (Gramática, Dialéctica, Retórica), y las cuatro artes del número, el *Quadrivium*, allí estaba la Música entre estas últimas junto a la Aritmética, la Geometría y la Astronomía. Arte del número porque el número lo explicaba todo, y también el número sonoro, también la música.

Incluso Antonio Eximeno, que había sido uno de los que dinamitaron este concepto de la música heredado de la Antigüedad en su libro italiano de 1774 intitulado *Dell'origine e delle regole della Musica*, no sólo no desconocía el sistema, sino que lo utilizó en la defensa de las opiniones del abate Juan Andrés (1884), otro jesuita expulso. He aquí el párrafo, referido a las innovaciones de Carlo Magno y sus consejeros:

La literatura más sublime en que se puso la mira en el fervor de esta reforma fue la que contenía el *Trivium* y el *Quadrivium*, y explican esto dos famosos versos:

Gram loquitur, Dia vera docet, Rhet verba colorat [La gramática habla, La Dialéctica enseña, La Retórica adorna], este era el *Trivium*.

Mus canit, Ar numerat, Geo ponderat, Ast colit Astra [La Música canta, la Aritmética numera, la Geometría pondera, la Astronomía mide los astros], y este era el *Quadrivium*.

No quiero entretener a V. R. como fácilmente pudiera hacerlo, descubriendo la rara erudición y profundos conocimientos que se juntaban en aquella época. [...] Aun no bien había muerto Carlo Magno cuando quedaron desiertas [las escuelas] y el *Trivium* y el *Quadrivium* enteramente abandonados.

Y ese hecho había marcado la decadencia, había sido la causa de “la ignorancia en los siglos bajos” medievales. Este era el subsuelo del pensamiento occidental que aparece en los tratados de música, en los

tratados artísticos en general, en los poetas, en los ensayos, en los libros de emblemas y hasta en las novelas, sobre todo cuando son novelas de iniciación, cuyo asunto es el asedio de la sabiduría: *La Arcadia* de Lope de Vega, por ejemplo.

En el siglo XVIII, el antiguo régimen entró en crisis y también lo hizo esta ligazón de la música con la aritmética. Veán cómo lo explica un matemático español, profesor de esta disciplina en la Escuela de Artillería de Segovia, luego expulsado de España por Carlos III simplemente porque era jesuita, el ya mencionado Antonio Eximeno quien, ya en Italia, publicó pronto un extenso tratado (1774), luego traducido en 1796 al español bajo el título *Del origen y reglas de la música, con la historia de sus progresos, decadencia, restauración*. La música, ya no número sonoro sino lenguaje de la pasión, pasaba del Cuadrivio al Trivio.

Pero esto apenas si se vislumbraba en la segunda mitad del XVI y en los comienzos del XVII. En todo caso, la consideración de la música teórica como parte fundamental de las artes liberales era, en mi opinión, un argumento más para la consolidación de otra creencia bien antigua: la de la excelencia, para el conocimiento, del sentido del oído, sólo parangonable con el de la vista y muy por encima de los otros tres, el del gusto, el olfato y el tacto.

No es necesario rastrear mucho para encontrar fundamentos muy antiguos en esta defensa de la vista y el oído y su superioridad sobre los otros sentidos corporales. Platón mismo, en el *Timeo*, habla del origen divino de ambos sentidos, de su importancia y de su utilidad: no podríamos haber comprendido el universo si no lo hubiéramos visto ni oído previamente; he aquí expresado el origen conceptual de “El sueño de Escipión” ciceroniano, la más bella metáfora música de la cultura clásica, evocada por Vitruvio cuando habla sobre la “máquina del mundo” que, a causa de su oblicuidad, está “perfectamente arreglada en proporción armónica por la carrera del sol”; metáfora que aún pervive en nuestra cultura:

Sin duda la visión ha sido, a mi juicio, causa del más importante beneficio para nosotros, ya que no habría sido dicho nunca ninguno de los discursos narrados ahora acerca del universo si no hubiéramos visto las estrellas, el sol ni el cielo. Y de hecho, al ser vistos por nosotros el día y la noche, los meses y los períodos de los años, los equinoccios y los solsticios han fabricado el número y nos han otorgado la noción del tiempo y la investigación de la naturaleza del universo [...]. Por cierto, el mismo argumento vale respecto de la voz y del oído, es decir, han sido obsequiados por los dioses con el mismo propósito y en vista de lo mismo. En efecto, también el lenguaje está ordenado en vista de estas mismas cosas, y contribuye a ellas en la mayor medida; y a su vez, cuanto en la música, a través del sonido, hay de provechoso para la audición, es concedido en vista de la armonía.

También en los tratados musicales griegos podemos rastrear esta idea. Así, en el que Plutarco (o el llamado Pseudo Plutarco) escribió *Sobre la Música*:

Además, de las sensaciones que se producen en nuestro cuerpo a través de la armonía, unas, la vista y el oído son celestiales y divinas, pues con la ayuda de la divinidad hacen nacer en los hombres la sensación y muestran la armonía con el sonido y la luz; las otras [...], aunque son inferiores a aquellas, no son diferentes de ellas [...].

Esta paridad, que no similitud, y esta hegemonía del ojo y el oído sobre el resto de los sentidos corporales ha seguido vigente muchos siglos en nuestra cultura. Aunque ya en el Renacimiento hubo tratadistas ligados al mundo de la pintura (arte no liberal para los antiguos, hemos de recordar) que defendieron con mucho tesón la superioridad de la visión sobre la audición (encabezados por los bien conocidos pasajes de Leonardo da Vinci), la idea seguía aún viva en el siglo XVIII.

Otros artistas defendieron también, aunque por razones distintas, la superioridad de su oficio. Así, L. B. Alberti, en el prólogo a su tratado *De re aedificatoria* (1485), habla de artes necesarias, útiles o agradables. La única imprescindible, que une la utilidad con el placer y el decoro es, claro está, la arquitectura. En todo caso, la mayoría de literatos seguía anclada en las ideas antiguas de equiparación entre ojo y oído. Un ejemplo, poco o nada citado a este respecto, es el elogio que el presbítero Baltasar Porreño (tan alabado por Lope en *El laurel de Apolo*), hace de las cualidades de Felipe II en su hagiografía de 1628: “Tuvo perfecta vista, y en el oír tanta sutileza y proporción que, no sabiendo de Música, juzgaba de ella advertidamente: aprendió las Matemáticas, y fue eminente en la Arquitectura, e hizo maravillosas pruebas de

su gran memoria, importante para la variedad de negocios y ministros que trataba.” De nuevo y otra vez la alianza del oír y el ver, de música y números, ¡y con mención de la arquitectura!

Volviendo a la época que ahora nos concierne, hay en el siglo XVI una evidente consolidación práctica, tanto en la poesía como luego en la música, de la antigua valoración del sentido del oído. Y los músicos españoles fueron también sensibles a estos cambios.

Esta nueva sonoridad del texto poético, tanto en su aspecto meramente fónico como en los contenidos –y es claro que éstos no tienen que ser forzosamente musicales– necesariamente atrajo poco a poco la atención de los compositores. E incluso de los intérpretes, y también en la música religiosa, pues no sólo en obras de nueva creación, incluso cantilaciones como salmodias, lecciones o prefacios, sino también en el canto llano, se procuró una mejor dicción del texto. La causa era el mayor interés de los humanistas postridentinos “por la salvaguardia del acento, a fin de potenciar la inteligibilidad del texto”, como ha puesto de relieve Santiago Ruiz Torres en una de las ponencias de este congreso: “Detalles de diferenciación mensural en el registro cantollanístico posterior a Trento”.

Salvo raras excepciones, que las hay, la relación entre texto y música en los cancioneros profanos del siglo XV y comienzos del XVI era una relación meramente externa: la estructura de la estrofa literaria quedaba debidamente reflejada en la forma musical, y ahí se acababa casi todo. No se podía esperar mucho más, salvo coincidencias muy elementales de acentuación de las frases o de tono general de la pieza musical con el contenido poético, cuando la misma música debía servir generalmente para cantar diversas estrofas, textos diversos en las coplas de los villancicos o en las largas retahílas de los romances.

Entre las excepciones, anotemos una de las escasas influencias de la música en la estructura poética: la moda impuesta en el romance polifónico de cantar con idéntica música cada cuatro versos del romance exigió en el romancero nuevo, como advierte ya Juan de la Encina, que las ideas literarias se desarrollaran “de cuatro en cuatro pies”. Es decir, que el romance viejo, obra abierta por definición, comenzó a adquirir una periodicidad estrófica precisamente porque se cantaba cada cuatro versos con la misma música. Pero, precisamente por eso, los puntos de la música apenas podían reflejar los meandros de la letra: sus relaciones eran, forzosamente, externas. Y eso sin aludir a las numerosas veces en las que se aplicaban músicas ya compuestas a textos nuevos, como advertimos en la escena séptima del acto IV de la acción en prosa *La Dorotea*, de Lope de Vega, de 1632, en la que Marfisa le dice a Clara, ante el cambio de destinataria de unos versos amorosos, “que los poetas tienen versos a dos luces, como los cantores villancicos, que con poco que les muden sirven para muchas fiestas”, idea que también advertimos en su novela *El desdichado por la honra*, donde afirma: “como suele suceder a los músicos que traen capilla por las festividades de los santos, que con sólo mudar el nombre sirve un villancico para todo el Calendario.”

Un teórico veneciano: Zarlino. Y otro bergamasco: Cerone

Los teóricos musicales, por diversas razones, comenzaron a reflexionar sobre este problema y sentaron las bases de una nueva relación entre música y poesía. Así, por ejemplo, nuestro Juan Bermudo, quien en su ya mencionada *Declaración de instrumentos musicales*, publicada en Osuna en 1555, escribía lo que sigue:

Todo lo que dice la letra que con el canto se pueda contrahacer, se contrahaga en la composición. [...] Si fuere una palabra triste debe ponerse un bemol. Si fuere una doctrina que suspende, tales puntos se deben poner que, en todo y por todo, sean muy conformes a la letra. El que fuere gramático, poeta y retórico entenderá más de lo que en este caso digo.

Más de medio siglo después, el bergamasco Pedro Cerone en *El melopeo o Maestro. Tractado de música theórica y práctica* publicado en Nápoles el año anterior a la muerte del Greco, resumía las cualidades que debía tener una buena composición y volvía a recordar este asunto:

Resumiendo en pocas palabras la sustancia de lo que tengo dicho en muchas y diversas ocasiones, discurriendo de las cualidades que ha de tener la perfecta compostura, digo que, para ser cumplida ha de tener estas partes: buena consonancia, buen aire, solfa graciosa, diversidad de pasos, imitación bien puesta, que cada voz cante con donaire usando pasos sabrosos. Y la parte más esencial es hacer lo que la letra pide; es a saber, alegre o triste, grave o ligera, lejos o cerca, humilde o levantada, de

modo que haga el efecto que le letra pretende para levantar a consideración los ánimos de los que están escuchando.

Lo curioso es que, tras manifestaciones tan rotundas, luego en sus tratados apenas si volvieron a desarrollar lo que ahora tanto nos interesa. Fue Giuseppe Zarlino, maestro de capilla en San Marcos y también famosísimo teórico, quien defendía, en sus *Instituciones armónicas* de 1558, que “la Armonía y el Número —es decir, la concordancia basada en el soporte matemático de la tradición pitagórica— deben seguir a la oración”, al texto literario. O, más explícitamente aún: “Puede estar la poesía tan íntimamente unida a la música que cuando quiera separarse de ésta quedaría como un cuerpo separado del alma.” En largos capítulos de su tratado de 1558, luego reiterados en su edición de 1573 y luego en los *Sopplimenti musicali* de 1588, Zarlino no sólo defendió esta nueva relación de la letra y el punto en el arte cantado, sino que dio múltiples consejos sobre cómo realizarla, y trazó prolijas normas sobre lo más difícil, la adaptación al nuevo clima sonoro de los textos religiosos y, especialmente, de los que atañen a la liturgia:

Y debo advertir cómo podrá acompañar de tal manera cada palabra que cuando ella encierre aspereza, dureza, crueldad, amargura y cosas similares, la armonía sea similar a ella, es decir, dura y áspera, aunque de manera que no ofenda. Semejantemente, cuando alguna de las frases encierre dolor, congoja, suspiros, lágrimas y otras cosas semejantes, que la música se llene de tristeza.

Lo que lleva a observar a Enrico Fubini que Zarlino esbozó una suerte de vocabulario musical que serviría al compositor cuando abordara en el futuro la relación de texto y música. Estamos todavía muy lejos de la segunda práctica monteverdiana, con la música convertida en sierva de la oración, pero indudablemente estamos ya en camino de ello.

Francisco Salinas, el de la “música extremada” de fray Luis, también músico práctico (aunque sólo lo conocemos como teórico), afirma en el prólogo a sus *Siete libros*, editados en Salamanca el mismo año de 1577, en el que El Greco vino a España:

Para ejercer estos dos oficios de cantar y hablar ya desde muy antiguo se vio la necesidad de unir el estudio de la Música al de la Gramática. Así, la Gramática se definió como la ciencia del bien hablar, y la Música la de bien cantar o modular. Tan semejantes se las consideró desde sus orígenes que muy justamente se las puede llamar ciencias hermanas y, más aún, ciencias gemelas.

Aunque luego se encargue Salinas de anotar escrupulosamente sus diferencias, quedaron así restablecidos unos viejos principios que los compositores se esforzarían en traducir a la hora de poner música a los nuevos textos poéticos. Más aún, el ritmo musical, objeto de los tres últimos libros del tratado del catedrático de Salamanca, es todavía en Salinas un ritmo poético, aun cuando se esfuerce por distinguir entre ritmo oratorio y poético, y ritmo propiamente musical. Pies, metros, géneros poéticos son allí analizados escrupulosamente a través de los antiguos preceptistas de la Retórica.

La Academia sevillana: Guerrero. Lope y Quevedo

Sin embargo, en el seno de la academia sevillana que inmortalizara Francisco Pacheco en su *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, encontramos una mejor sintonía, clara y rotunda, con las nuevas ideas que la del catedrático de Salamanca. Uno de los retratados, el licenciado Cristóbal Mosquera de Figueroa, sevillano graduado en Salamanca y en Osuna, había “mostrado la grandeza de su ingenio en la retórica y poesía, en que fue aventajado; en la esfera y geografía y música, tocando gallardamente una vihuela; y en los jeroglíficos y empresas, de que la nación toscana ha hecho gran demostración, cuya lengua supo perfectamente.”

No es el único humanista sevillano allí retratado que está relacionado con la música, pero nos hemos fijado en él porque prologaría la edición veneciana de las *Canciones y Villanescas espirituales* de Francisco Guerrero (1589), también incluido, con los músicos Francisco Peraza, Pedro de Madrid y Manuel Rodríguez, en la que Jonatan Brown ha denominado “congregación de estudiosos”. Es bastante normal encontrar en sus biografías que entre los elogios se mezclen con total normalidad la música y la poesía, como en Mosquera.

Incluso cuando se trata de hombres ilustres de generaciones anteriores, como Cristóbal de Sayas y Alfaro, un militar muerto en las guerras de Granada, de quien se traza el siguiente retrato:

El fue de ánimo y de fuerzas invencible, de grandísima ligereza, destrísimo en todas las armas, insigne hombre de a caballo; fue curiosísimo en saber perfectamente lenguas y, así, la latina, griega, francesa y toscana, que estudió, parecían más en él propias que aprendidas. Supo con grande extremo la filosofía y astrología; fue gran músico de canto y vihuela, y singular en la arpa; tuvo grande espíritu en la oratoria y poesía, fue de suave conversación, de elocuencia y sentencioso proceder.

Amigo de Pacheco, de Mosquera, de Fernando de Herrera, es decir, de la “congregación de estudiosos”, encontramos a Baltasar del Alcázar, “de famoso y claro apellido”, el autor de la célebre *Cena jocosa*. “Aventajado en las lenguas vulgares”, con “no mediana noticia de la geografía y astrología”, he aquí su perfil musical: “Fue muy diestro en la música: compuso algunos madrigales, a quien hacía el tono y la compostura de él, que el insigne maestro Guerrero practicaba con gran satisfacción y los estimaba en mucho. Tuvo con él estrecha amistad por la música y la poesía.” Antonio de Vera Bustos es recordado en el *Libro de retratos* “por su buen ingenio, por su valor de ánimo, por su música y poesía, sin las demás partes de virtud de que fue adornado.” Pedro de Mesa...

...fue de admirable ingenio, con que alcanzó consumadamente las cosas a que le inclinó su naturaleza; y en primer lugar en ella en el arte de la danza fue único y tenido, con general aprobación, por el más singular de su tiempo; y de la vihuela de siete órdenes y de canto de órgano fue aventajado; y en la curiosa y rica arte de bordar reconocido por el más insigne de él.

El pintor Luis de Vargas, “el primero que trajo a esta ciudad la manera italiana y nueva de pintar al fresco”, fue también “músico fundado y excelente, pero en tocar laúd tuvo particular destreza.” Y así otros.

¿Para qué, entonces, la música en este foco de humanistas donde todas las artes de ingenio tenían su asiento, si no era para unir su poder al de la letra? ¿Cómo era posible concebir una música que oscureciera o destemplara el verso? Fernando de Herrera, el Divino, otro de los asistentes a los debates de la Academia sevillana, señala la pauta de esta estética de clarificación, tan afín al movimiento petrarquista del que es una de los máximos exponentes en la España de su tiempo:

Es importantísima la claridad en el verso, y si falta en él se pierde toda la gracia y la hermosura de la poesía. [...] Porque las palabras son imágenes de los pensamientos, debe ser la claridad que nace de ella luciente, suelta, libre, blanda, entera; no oscura, ni intrincada, no forzada, no áspera, no despedazada.

¿Cómo sufrir una música que oscureciera, o no resaltara, el texto poético cantado? El problema era grave y difícil de resolver, ya que, paradójicamente, las maneras del estilo culto surgido en la polifonía religiosa, poblada de recursos contrapuntísticos, habían sido tomadas en las músicas de los cancioneros profanos con total naturalidad. Pero si el problema existía, también se tenía conciencia del mismo y ánimos para resolverlo. Véase, si no, la dedicatoria que Juan Vásquez hace a don Gonzalo de Mosco y Cásceres Penna en su *Recopilación de sonetos y villancicos* publicada en la Sevilla de 1560 (la cursiva es añadido nuestro):

Cuánta, ilustre Señor, sea la fuerza que la música en los ánimos de los hombres tiene, de los efectos que en ellos causa, fácilmente podrá conocerse, pues vemos que a unos alegra, a otros entristece, a unos sana, a otros furiosa y peligrosamente altera, como a aquel mancebo al cual la música del tono frigio tanto había incitado que Pitágoras mandó a la que tañía que mudase el tono en espondeos, y así el mancebo, con la grave y reposada música, poco a poco se fue aplacando. Y de esta diferencia parte es causa la disposición de los oyentes, y parte la misma compostura de la música, que ora de graves, ora de ligeras figuras es compuesta, y unas veces con apresurado, otras con espacioso compás se canta. Las cuales diversidades, en lo que de parte de música es, los músicos de nuestro tiempo excelentísimamente han repartido, poniendo en los templos, como en su lugar propio, la música grave y triste para que más nos provoque a devoción y levante el espíritu a la contemplación de su Criador, componiendo de ella lo que en los divinos oficios y alabanzas se canta. Dejando para las

canciones alegres, que sirven para recrear los ánimos afligidos, la más alegre y tierna compostura, *vistiendo el espíritu de la letra del cuerpo y música que más le conviene.*

En lo cual nuestra España tanto se ha de pocos años acá ilustrado, criando poco tiempo ha un Cristóbal de Morales, luz de la música, y ahora, en el nuestro, algunos excelentes hombres en ella; uno de los cuales nuestra Sevilla tiene y goza, que es Francisco Guerrero, que en tanto lo secreto de la música ha penetrado, y *los afectos de la letra en ella tan al vivo ha mostrado.*

Y en este segundo género de música alegre van compuestos estos Sonetos y Villancicos castellanos que a V. M. presento para las horas desocupadas de los negocios de veras. Con cuyo favor espero que darán a todos el contento que yo deseo. Reciba, pues, V. M. este servicio con el ánimo que yo se lo ofrezco, y tenga por cierto que con mayores cosas, si pudiera, quisiera servirle. Vale.

No es de extrañar, pues, que Mosquera de Figueroa, imbuido del clima de la academia sevillana, al final del hermosísimo prólogo a las *Canciones y villanescas espirituales* de Guerrero, en el que resume todas las ideas del humanismo sevillano sobre la música, ponga el mayor énfasis en la relación entre música y poesía:

Entre los españoles, con justo título, se señala Francisco Guerrero, el cual con copiosos escritos y llenos de artificio del canto figurado o de órgano ha dado ornamento a nuestra España, porque son tan celebradas sus obras de los que las profesan que los que pretenden juntar algunas cosas compuestas por diversos autores no piensan que han llegado a la perfección de la curiosidad si no tienen cosas suyas entre ellas, celebrándolas con tanto aplauso como se debe a su ingenio; el cual fue de los primeros que en nuestra nación dieron en concordar con la música el ritmo y el espíritu de la poesía, con ligereza tardanza, rigor blandura, estruendo silencio, dulzura aspereza, alteración sosiego, aplicando al vivo con las figuras del canto la misma significación de la letra, como lo sentirá el que quisiere en sus obras advertirlo.

Amigo de Baltasar del Alcázar, y por lo tanto de Mosquera Figueroa, fue el miliar y poeta Gutierre de Cetina, al que le era “tan agradable la caja de Marte que la vihuela de Apolo”. Algunos de sus poemas fueron puestos en música, como veremos, por Guerrero, y entre ellos su famosísimo madrigal *Ojos claros, serenos*. La sintonía que muestra el compositor (justamente alabado por ello) con el poeta queda perfectamente demostrada en este no menos célebre soneto, “A una dama que le pidió alguna cosa suya para cantar”, mil veces repetido:

No es sabrosa la música, ni es buena
aunque se cante bien, señora mía,
si de la letra el punto se desvía,
antes causa disgusto, enfado y pena.

Mas si a lo que se canta acaso suena
la música conforme a su armonía,
en lugar del pesar que el alma cría
de un dulce imaginar la deja llena.

Vos, que podéis mover al son del canto
los montes, no queráis cantar enojos
ni el secreto dolor de mi cuidado.

Quédese para mí solo mi llanto;
vos cantad la verdad de vuestros ojos:
conformará el cantar con lo cantado.

Aunque los dos tercetos, y especialmente el verso final, vuelven el soneto a su lugar habitual, es decir, al género amoroso, no cabe mejor y más bello resumen de todo lo expuesto con anterioridad. No es el

único que podría aducir. Leamos, por ejemplo, el poema de Quevedo “Ansia de amante porfiado”, en sexta rima con comienzo heptasílabo, en el que el esplendor de la naturaleza resonante ante una aurora no menos musical no puede ocultar las desdichas amorosas: “oyendo las desdichas que pregonan / muda la letra y entristece el tono.”

Volvemos a Venecia: las innovaciones de Monteverdi

Un teórico boloñés y también canónigo, Giovanni María Artusi, tomó a comienzos del siglo XVII el liderazgo de quienes se sentían incómodos con algunas audacias excesivas de los compositores de vanguardia, y publicó en 1600 un sesudo panfleto (*L'Artusi, ovvero delle Imperfettioni della moderna musica*, luego ampliado en 1603 en una *Seconda parte dell'Artusi*) donde personificaba en Claudio Monteverdi las “imperfecciones de la música moderna”. En esas páginas analizó algunos madrigales monteverdianos luego incluidos en sus Libros IV y V, y entre ellos los titulados *Anima mia perdona*, y *Che tu se'l cor mio*, estos del Libro IV de *Madrigali a cinque voci* (Venecia, Ricciardo Amadino, 1603: en realidad eran primera y segunda parte de un mismo madrigal con letra de Guarini); *Cruda Amarilli* y *Oh Martillo*, también de Guarini, con los que comienza el Libro V de *Madrigali a cinque voci* (Venecia, Ricciardo Amadino, 1605). Las nuevas reglas, los nuevos modos, los nuevos fraseos y las nuevas armonías de la música puesta a los versos sonaban ásperos al oído y poco apacibles, y ello se debía a que el compositor, a quien no se nombraba, olvidando las viejas reglas, supeditaba la música excesivamente al significado del texto cantado.

En el prólogo al libro V, lo que demuestra que los madrigales circulaban manuscritos antes de su edición, el propio Monteverdi (aunque no firma: de hecho Artusi se lo atribuyó a su hermano Julio César), tras la dedicatoria, incluyó una carta a los *Studiosi Lettori*: en ella se refirió a la crítica de Artusi y habló brevemente de una *Seconda pratica, ovvero Perfettione della moderna musica*, que no era otra distinta a la enseñada por Zarlino, concluyendo que el compositor moderno *fabrica sopra li fondamenti della verità*.

Giulio Cesare Monteverdi, al frente de su recopilación de los *Scherzi Musicali a tre voci* de su hermano mayor (Venecia, Ricciardo Amadino, 1607) dio más amplia respuesta al canónigo boloñés, glosando y aclarando cada una de las frases de la carta ya aludida del Libro V, y contestando también a un tal Antonio Braccino da Todi, autor de un *Secondo discorso musicale...* (probablemente era el propio Artusi bajo seudónimo) que debía circular ya manuscrito, pero que se estampó al año siguiente (1608). Allí afirmaba Giulio Cesare que su hermano no sigue al pie de la letra a Zarlino, sino a maestros más antiguos, y que el moderno compositor debe seguir fielmente las inflexiones del texto.

Pero será en el prólogo al libro VIII de *Madrigali guerrieri e amorosi* (Venecia, Alessandro Vincenti, 1638), cuando Claudio Monteverdi, tras la dedicatoria al emperador Fernando III de Austria (tan ligado a los Gonzaga de Mantua), se dirige a sus lectores describiendo los tres géneros musicales (*concitato*, *molle* y *temperato*) con los que compositor debía reflejar las pasiones y los afectos, es decir, la ira, la templanza, la humildad, la súplica...; y afirmando que en el estilo *concitato*, definido según él por los antiguos filósofos (y cita en latín tanto a Platón como a Boecio), no había encontrado maestros recientes y había tenido él mismo que arriesgarse para encontrar algunas soluciones. No se priva el genial cremonense de recordarnos conceptos antiguos, como las tres maneras de sonar (es decir, la oratoria, la armónica y la rítmica), más recientes, como los tres gustos delicados del dedicatario –en realidad, de todo cortesano culto y “al día”–, es decir, el teatral, el camerístico y el propio del ballet. Y propone que en el estilo *concitato* es ya la música sierva de la oración, a todos los efectos: es la nueva práctica, la que basada en los sólidos cimientos del bajo continuo, nos adentra ya en el amplio territorio que luego, siglos más tarde, conoceremos como el Barroco. Y también en España.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

Fuentes primarias

Alberti, Leon Battista: *Antología*, edición de Josep M. Rovira. Barcelona, Península (Textos Cardinales, 18), 1988, 256.

Bermudo, Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555. Vid. ed. de Macario Santiago Kastner, Kassel und Bassel: Bärenreiter Verlag, 1957.

Cancionero musical de la Casa de Medinaceli (siglo XVI). I. Polifonía profana, vol. I y II. Ed. de Miguel Querol Gavaldá. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1949 y 1950.

Cancionero musical de Góngora. Ed. de Miguel Querol Gavaldá. Barcelona: CSIC-Instituto Español de Musicología, 1975

Cançoner catalá dels segles XVI-XVII. Ed. de Miguel Querol Gavaldá. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1979.

Cerone, Pedro: *El Melopeo o Maestro. Tractado de música theórica y práctica*. Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613. Ed. facsímil de Alberto Gallo, Bolonia, Forni (Bibliotheca Musica Bononensis, II, 25), 1969, 2 vol.; y Ed. facsímil de Antonio Ezquerro Esteban (y otros), Madrid, CSIC, 2007, 2 vol.

Gutierre de Cetina: *Sonetos y madrigales completos*. Ed. de Begoña Bueno. Madrid: Cátedra, 1981.

La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. Libro de tonos humanos (I y II). Ed. de Mariano Lambea y Lola Josa. Barcelona: CSIC, 2000 y 2003.

La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. Cancionero poético-musical hispánico de Lisboa (III y IV). Ed. de Mariano Lambea y Lola Josa. Madrid: SEdeM/CSIC, 2004, y Madrid, CSIC, 2005.

Lope de Vega, Félix: *Cancionero musical de Lope de Vega*. Ed. de Miguel Querol Gavaldá. I. *Poesías cantadas en las novelas*. II. *Poesías sueltas puestas en música*. III. *Poesías cantadas en las comedias*. Barcelona, CSIC, 1986, 1987 y 1991.

----- : *La Dorotea*. Ed. de Erwin S. Morby. Madrid: Ed. Castalia (Biblioteca Clásica Castalia 34), 2001.

Madrigales españoles inéditos del siglo XVI. Cancionero de la Casanatense. Ed. de Miguel Querol Gavaldá. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1981.

Monteverdi, Claudio: *Lettere Dediche e Prefazioni*. Ed. critica con note a cura di Domenico de' Paoli. Roma: Edizioni De Santis, 1973.

Pacheco, Francisco. *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Ed. de Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1985.

Platón, *Timeo*. Cito por la edición de Conrado Eggers Lan. Buenos Aires, Ed. Colihue (Universidad. Filosofía), 2005, pp. 142-143 (47a-d).

Porreño, Baltasar: *Dichos y hechos del Rey D. Felipe II*, edición de A. González Palencia. Madrid: Editorial Saeta, 1942, p. 6.

Pseudo Plutarco: *Sobre la Música*, 1140A. Cito por Plutarco: *Obras morales y de costumbres (Moralia). XIII. Sobre la Música (Pseudo Plutarco)*, edición de José García López. Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 324), 2004, Capítulo 25, pp. 96-97.

Quevedo, Francisco de: *Obra poética*. Ed. de José Manuel Blecua. Madrid: Ed. Castalia (Biblioteca Clásica Castalia 40-45), 2001.

Salinas, Francisco: *Siete Libros sobre la Música*. Primera versión castellana por Ismael Fernández de la Cuesta. Madrid: Ed. Alpuerto, 1983.

Vázquez, Juan: *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco* (Sevilla, 1560). Ed. de Higinio Anglés. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1946.

Vinci, Leonardo de: *Tratado de la pintura*, traducción de Manuel Abril. Madrid, Espasa-Calpe (Col. Austral, 650), 1964, cap. III “Defensa de la pintura”, 27-33, y, sobre todo, cap. IV “Superioridad de la pintura sobre las demás artes liberales”, 34-61.

Fuentes secundarias

Alatorre, Antonio: “Avatares barrocos del Romance”. *Cuatro ensayos sobre arte poética*. México: El Colegio de México/Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios (Trabajos Reunidos, 3), 2007.

Alonso Asenjo, Julio: “En torno al *Viaje a Jerusalén* de Francisco Guerrero. En Rafael Beltrán (Ed.): *Maravillas, peregrinaciones y utopías: Literatura de viajes en el mundo románico*. Valencia: Universitat de València, 2002, pp. 113-150.

Bianconi, Lorenzo: *Storia della musica, IV. Il Seicento*. Torino: E. D. T. Edizioni, 1982.- *Historia de la Música, 5. El siglo XVII*. Trad. de Daniel Zimbaldo. Madrid, Turner Música, 1986.

Brown, Jonathan: “Arte y teoría en la Academia de Francisco Pacheco”. En *Imágenes e Ideas en la pintura española del siglo XVI*. Madrid, Alianza Editorial, 1980, 31.112.

Cacho Casal, Marta P: *Francisco Pacheco y su Libro de Retratos*. Madrid: Marcial Pons Historia/Fundación Focus-Abengoa, 2011.

Carreira, Antonio: *Gongoremas*. Barcelona: Quaderns Crema, 1998.

Choay, Françoise: “Alberti et Vitruve”, *Architectural Design*, 49, 5-6 (1979), 26-35.

Codoñer Merino, Carmen: “El Trivium y el Quadrivium”. En *Antiquae Lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa*. Madrid: Cátedra (Crítica y Estudios Literarios), 2005, 159-165.

Collet, Henri: *Le mysticisme musical espagnol au XVI^e siècle*. París: Félix Alcan, 1913.

De' Paoli, Domenico: *Monteverdi*. Milano: Rusconi Libri, 1979.

Ester Sala, María A.: *La ornamentación en la música de tecla ibérica del siglo XVI*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1980.

F. Montesinos: “Algunos problemas del romancero nuevo”. En Joseph H. Silverman (ed.): *Ensayos y estudios de literatura española*. Madrid: Revista de Occidente, 1970.

Frenk, Margit: “Sobre los textos poéticos en Juan Vázquez, Mudarra y Narváez”. En *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Ed. Castalia, 1978, 175-203.

-----: *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Editorial Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1), 1987.

-----: “Música y poesía en el Renacimiento español (1490.1560). En Juan José Rey Marcos (Coord.): *III Semana de Música Española. “El Renacimiento”*. Madrid: Festival de Otoño, Comunidad de Madrid C.E.A.C., 1988, pp. 29-45.

-----: *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2003.

Fubini, Enrico: *Musica e pubblico dal Rinascimento al Barocco*. Torino: Einaudi, 1984.

Gallego, Antonio: “El Greco y la música”. *Bellas Artes. Revista editada por la Dirección General de Bellas Artes / Ministerio de Educación y Ciencia*, IV, 26 (Octubre 1973), pp. 12-15.

-----: “Música y poesía en la segunda mitad del siglo XVI”. En Juan José Rey Marcos (Coord.): *III Semana de Música Española. “El Renacimiento”*. Madrid: Festival de Otoño, Comunidad de Madrid C.E.A.C., 1988, pp. 47-74.

-----: “La letra y el punto”. *Scherzo XIV/139* (Noviembre 1999), dossier Francisco Guerrero (1528-1599), pp. 128-132.

García Fraile, Dámaso; “Música y literatura a principios del siglo XVII: Vicente Espinel (1550-1624)”. *Música y literatura de la Península Ibérica 1600-1624, Actas del Congreso Internacional*. Valladolid: V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1998, pp. 333-346.

Jones, R. O.: *Historia de la Literatura española. Siglo de Oro. Prosa y Poesía (Siglos XVI y XVII)*. Esplugues de Llobregat: Ed. Ariel, 1974.

Lambeck, Mariano: “Del modo de cantar con letra el canto de órgano”. *Anuario Musical*, 55 (2000), pp. 71-85.

Lambeck, Mariano y Josa, Lola: *Incipit de poesía española musicada ca. 1465-ca.1710*. Madrid, SEdeM, 2000.

----- y -----: “Las trazas poético-musicales en el romancero lírico español”. *Edad de Oro*, XXII (2003), pp. 29-78.

----- y -----: “Góngora y la música”. En digital.csic.es

León Tello, Francisco José: *Estudios de Historia de la Teoría musical*. Madrid: CSIC/Instituto Español de Musicología, 1962.

-----: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: CSIC-Instituto Español de Musicología, 1974.

López Bueno, Begoña: *Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español*. Sevilla: Diputación Provincial, 1978.

López Cano, Rubén: *Música y Retórica en el Barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

Moreno, Salvador: “El silencio en la música de San Juan de la Cruz”. *El sentimiento de la música*. Valencia: Pre-Textos, 1986.

Orozco, Emilio: *Manierismo y Barroco*. Madrid: Cátedra, 1988 (4ª ed.).

Palisca, Claude V.: “The Artusi-Monteverdi Controversy”. En Denis Arnold y Nigel Fortune (eds.): *The Monteverdi Companion*. London: Faber and Faber, 1968, pp. 133-166.

Pastor Comín, Juan José: “Música y literatura en la obra de Góngora: el espejo barroco”. *Edad de Oro*, XXII (2003), pp. 152 y ss.

Querol Gavaldá, Miguel: “Importance national et historique du Romance”. *Poesie et Musique au XVI^e siècle*. París: Centre National de la Recherche Scientifique, 1955.

-----: “Los villancicos y madrigales de Juan Vázquez”. *Cuadernos de la Institución Cultural Pedro de Valencia* (1975).

-----: “El humanismo musical de la escuela sevillana del siglo XVI”. *Anuario Musical*, XXXI-XXXII (1976-1977).

-----: “Els madrigals de Joan Brudieu”. *Miscellania Aramon i Serra*. Barcelona: 1980.

Rey Marcos, Juan José: *Danzas cantadas en el Renacimiento español*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1978.

Rubio, Samuel: *La polifonía clásica*. El Escorial: Biblioteca La ciudad de Dios, 1956.

-----: *Historia de la música española. II. Desde el Ars nova hasta 1600*. Madrid, Alianza Editorial, 1983.

Sopeña, Federico y Gallego, Antonio: *La música en el Museo del Prado*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia/Dirección General de Bellas Artes (Patronato Nacional de Museos, Arte de España, 2), 1972.

Vicente García, Luis Miguel: “Notas sobre la imagería musical y el amor en la poesía de Góngora”. *Edad de Oro*, XXII (2003), pp. 209 y ss.

COLORES SONOROS SUSPENDIDOS: UNA LECTURA MUSICAL DE LA PINTURA DEL GRECO

Víctor Pliego de Andrés
Catedrático de Historia de la Música
Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

RESUMEN: La asociación entre la pintura del Greco y la música de Tomás Luis de Victoria es un tópico frecuentemente repetido por distintos autores que advierten aspectos comunes en sus respectivos estilos. De esta asociación han hecho uso muchas publicaciones. Sin embargo, estos autores emplean materiales de distinta naturaleza y apelan a distintos sentidos: la vista y el oído. La traslación de sensaciones de un sentido a otros se conoce como “sinestesia”, un fenómeno que manifiestan algunos sujetos, sin que haya coincidencia en las observaciones experimentales realizadas. Pero la sinestesia también es un recurso poético y literario, que explora los límites de nuestra percepción y la forma de verbalizarla. Por eso, en la historiografía del arte no es raro emplear conceptos que transitan entre unas técnicas y otras, mezclando términos que apelan a distintos sentidos. El manierismo es especialmente propenso a este tipo de recursos expresivos por su intrínseca experimentalidad. Así podemos descubrir cómo el empleo de términos parecidos para referirnos tanto a la música como a la pintura cobra especial relevancia. Más allá de lo caprichoso o puramente literario, su empleo puede resultar revelador. Tiene su fundamento en técnicas muy concretas que, aunque se apliquen a distintos materiales, parten de una estética común.

PALABRAS CLAVE: Análisis musical, artes comparadas, estética, sinestesia, historiografía, formalismo.

ABSTRACT: The association between the paintings of El Greco and the music of Tomás Luis de Victoria is a topic often repeated by different authors who warn commonalities in their respective styles. This association have been used by many publications. However, the authors use materials of different nature and appeal to different senses: sight and hearing. The translation of feelings from one sense to others is called “synesthesia”, a phenomenon that manifested some subjects with no overlap in the experimental observations. But synesthesia is also a poetic and literary resource that explores the limits of our perception and how to verbalize it. So in the history of art is not uncommon to employ concepts that travel between some techniques and other mixing terms that appeal to different senses. Mannerism is especially prone to this type of expressive resources because of their intrinsic experimentalism. So we can discover how the use of similar terms to refer to the music and the paintings is particularly relevant. Beyond the whimsical or purely literary, its use may be illuminating. It is based on very specific techniques which, although applicable to different materials, start from a common aesthetic.

KEYWORDS: Musical analysis compared arts, aesthetics, synesthesia, historiography, formalism.

Una lectura musical de la pintura del Greco

La asociación entre la pintura de Domenikos Theotokopoulos ‘El Greco’ (1541-1614) y la música de Tomás Luis de Victoria (1548-1611), es un tópico frecuentemente repetido por distintos autores que advierten aspectos comunes en sus respectivos estilos. De esta asociación han hecho uso las carátulas de algunas grabaciones discográficas, carteles, programas de mano y portadas de libros como *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical de Felipe III*⁵⁸⁹. Recientemente hemos podido ver el magnífico documental dedicado al compositor por la BBC donde se explica que Victoria era un “pintor de palabras”⁵⁹⁰, que compartía con El Greco un parecido sentido del colorido, cromatismo y dramatismo. Pero, ¿a quién se le

⁵⁸⁹ Vicente, Alfonso de; Tomás, Pilar: *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica y Machado Libros, 2012. En el coloquio que siguió a la ponencia, Alfonso de Vicente aclaró que dicha portada fue una imposición de los patrocinadores de la edición.

⁵⁹⁰ *El compositor de Dios*, coproducción de la BBC, TVE, The Sixteen en asociación con ZDF Arte, narrada por Simon Russel Beale, 2011.

ocurrió esta afortunada vinculación? ¿Qué grado de verosimilitud tiene? ¿Es legítimo hacer una lectura musical de un cuadro? ¿Cómo suena un cuadro?

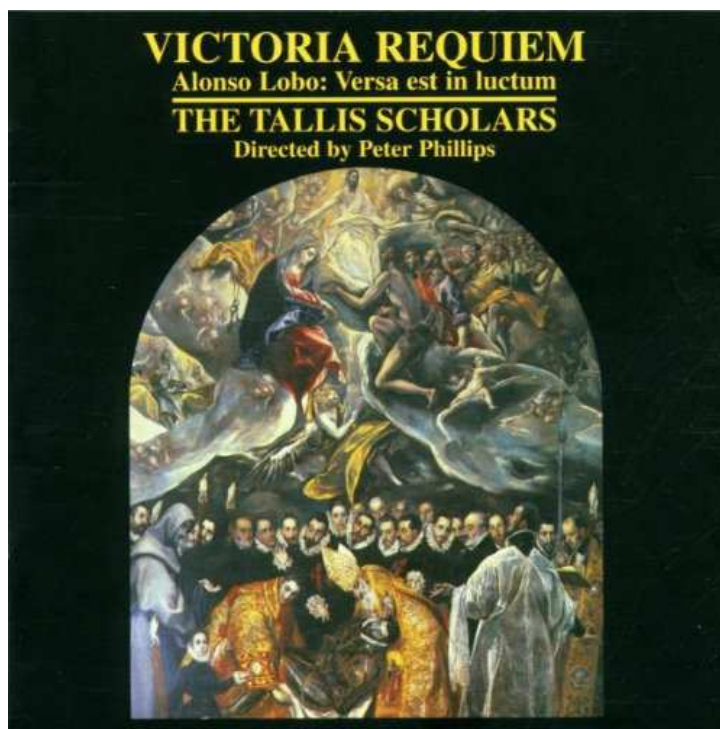


Figura 1. Portada de un CD del sello Gimell (2001)
Grabación de 1987

1. Cuestión de método: la comparación de la artes

“La estética de un arte es la misma que la de las otras artes: sólo el material es diferente”, escribió Robert Schumann (1810-1856)⁵⁹¹. Igual que él, otros románticos aspiraron a fundir las artes bajo la inspiración de la música que se consideraba el más genuino lenguaje de las emociones, como hizo Richard Wagner al concebir su obra total de arte (*Gesamtkunstwerk*). La historiografía tardó algo más en comenzar la búsqueda de parentescos sistemáticos entre las diversas manifestaciones artísticas y no lo hizo hasta la llegada del positivismo. En la segunda mitad del siglo XIX apareció la historia del arte como historia de los grandes artistas y su obra, combinando biografías objetivas y documentadas con el estudio formal y comparado de sus creaciones. Henri Taine (1828-1893) empezó a situar a los creadores dentro de escuelas concretas relacionados con el mundo que les rodeó⁵⁹². La concepción de “cultura” como un campo social y estético en el que se desarrollan las artes se fue forjando gracias a los trabajos de Jacob Burckhardt (1818-1897), Max Dvořák (1874-1921), Arnold Hauser (1892-1972), Johan Huizinga (1872-1945), Pierre Francastel (1900-1970) o Peter Burke (1937)⁵⁹³. La búsqueda de conexiones entre música y pintura se inserta en esta línea de pensamiento.

“El primer requerimiento del musicólogo es darse cuenta de que la elección de estudiar otras disciplinas”, dice Paul Henry Lang, “no es sólo cuestión de sus gustos o de sus deseos, sino de pura necesidad”⁵⁹⁴. Dado que la historiografía de la música ha estado rezagada respecto a las artes plásticas, la interconexión entre ambas ha sido tardía y escasa. Destacan, por su intento de relacionar la historia de la música y la historia del arte a partir del siglo XX los trabajos de Ernst Bücken (1884-1949), Paul Henry Lang

⁵⁹¹ Dalhaus, Carl: *Estética de la música*. Kassel: Reichenberger, 1996, p. 72.

⁵⁹² Checa Cremades, García Figuera, Morán Turina: *Guía para el estudio de la historia del arte*. Madrid: Cátedra, 1987, pp. 31 y ss.

⁵⁹³ Burke, Peter: *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós, 2005.

⁵⁹⁴ Lang, Paul Henry: *Reflexiones sobre la música*. Madrid: Debate: 1998, p. 25.

(1901-1991), Adolfo Salazar (1890-1958) y Erwin Leuchter (1902-1973)⁵⁹⁵. *A History of Arts and Music* (1969) de H.W. Janson y Joseph Kerman (1924)⁵⁹⁶, así como *Arts, Music and Ideas* (1970) de William Fleming⁵⁹⁷, son ejemplos de este método de trabajo. El estudio de la iconografía musical es otro campo de investigación interdisciplinar que aporta puntos de vista enriquecedores. Fueron pioneros en esta disciplina Francis Galpin (1858-1945), Curt Sachs (1881-1959) y Emmanuel Winternitz (1989-1983)⁵⁹⁸.

El plan de estudios redactado en 1966 por Joaquín Zamacois (1894-1976) para los conservatorios españoles incluyó una materia denominada “Estética, historia de la música, de la cultura y de arte”. Aunque nunca estuvo claro si eran una o varias asignaturas, finalmente se impartieron tres rompiendo tal vez la idea original. Bajo esta denominación subyace la remota inspiración de Jacob Burckhardt y la más próxima de Federico Sopena (1917-1991), catedrático y director del Conservatorio de Madrid, siempre interesado en situar la música en comunicación con otros campos de la cultura, la pintura o la literatura, como ha seguido haciendo con éxito su discípulo Antonio Gallego (1942). Pertenece a esta escuela José Luis García del Busto que dedicó su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes, leído el año pasado, a las otras artes en la música de compositores académicos⁵⁹⁹. La naturaleza del simposio sobre el entorno musical del Greco, en el que se inserta esta ponencia, también responde a un parecido espíritu⁶⁰⁰.

2. El origen del mito

En 1913 apareció un denso ensayo sobre *Le mysticisme musical espagnol au XVI^e siècle* escrito por Henri Collet (1885-1951). Este trabajo comienza citando en la introducción a Santa Teresa, a San Juan de la Cruz, al Greco y a Zurbarán. En las primeras líneas del capítulo dedicado a Victoria encontramos otra mención al pintor cretense: “De Victoria se podría decir lo que Barrès escribió del Greco: lejos de la feliz alegría italiana y del proverbial buen humor de los flamencos, nos sitúa en medio de un pueblo triste, contemplativo, de una fúnebre melancolía”⁶⁰¹. “Tanto en el arte austero (Morales), sonriente (Guerrero), exultante (Comes) o profundo (Victoria), siempre varoniles y poderosos, se expresan los mismos deseos y los mismos miedos, las mismas esperanzas y mismas bienaventuranzas que en la prosa inflamada de Teresa de Jesús, en los poemas simbólicos de Juan de la Cruz, o en las telas ardientes de El Greco”⁶⁰².

Un año después, en 1914, Collet dedicó una monografía a Tomás Luis de Victoria⁶⁰³. En ella, menciona el *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique* de Charles Lalo (1877-1953)⁶⁰⁴, aparecido seis años antes en la misma editorial: “Apoyamos la tesis del escritor [Lalo] que constata ‘la imposibilidad de juzgar ciertas épocas históricas, si no se conoce la música que la ilumina’. A través de los cronistas de Carlos

⁵⁹⁵ Hurtado, Leopoldo: “Apuntes sobre historiografía musical”. *Revista Musical Chilena* 41 (1951), pp. 17-36. Artículo incorporado a su libro *Introducción a la estética de la música*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1951, p. 193 y ss. El autor lo consigna como método “psicocultural”.

⁵⁹⁶ Janson, H.W., Kerman, Joseph: *A History of Arts and Music*. Englewood Cliffs NJ: Prentice Hall, 1969.

⁵⁹⁷ Fleming, William: *Arts, Music and Ideas*. Holt: Reinhart and Wiston, 1970. Traducción al español en Nueva Editorial Interamericana, 1971.

⁵⁹⁸ Rodríguez Suso, Carmen: *Prontuario de Musicología. Música, sonido, sociedad*. Barcelona: Publicaciones Clivis, 2002, pp. 157-160.

⁵⁹⁹ García del Busto, José Luis: *Las otras artes en la música de compositores académicos*, discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 27 de octubre de 2013. En su discurso García del Busto citó, por cierto, “El tránsito del Señor de Orgaz”, obra de Tomás Marco estrenada el 2010 por José Ramón Encinar al frente de la Orquesta Sinfónica de Castilla la Mancha.

⁶⁰⁰ La interdisciplinariedad ha quedado de relieve en las contribuciones de José María Domínguez, Antonio Gallego, José Sierra o Eva Esteve.

⁶⁰¹ Collet, Henri: *Le mysticisme musical espagnol au XVI^e siècle*. Librairie Félix Alcan: París, 1913, p. 380. “On pourrait dire de Victoria ce que M. Barrès écrivait du Greco : Loin de l'heureuse allégresse italienne et de la bonne santé prosaïque des Flandres, il nous place au milieu d'un peuple triste, contemplateur, d'une mélancolie funèbre”. Alude al trabajo de Maurice Barrès aparecido un año antes: *Greco ou le secret de Tolède*, Émile-Paul, París, 1912. En el coloquio, Louis Jambou criticó que, cuando se incorporó a la Sorbona, Collet apareciera aún como principal referencia en la bibliografía para los estudiantes. José Luis Domínguez mencionó en el mismo coloquio el trabajo de Pilar Ramos: “Mysticism as a key concept of Spanish Early Music historiography”, en *Early Music. Context and Ideas (II International Conference in Musicology, Kraków)*, ed. por Karol Berger y Albert Dunning, Universidad de Cracovia, 2008, pp. 69-82.

⁶⁰² Idíbem, p. 479. “Aussi bien leur art austère (Morales) ou souriant (Guerrero), exultant (Comes), ou profond (Victoria), toujours viril et puissant, exprimait les mêmes désirs et les mêmes angoisses, les mêmes espérances et les mêmes béatitudes que la prose enflammée de Thérèse de Jésus, les poèmes symboliques de Jean de la Croix, ou les toiles ardentes du Greco”.

⁶⁰³ Collet, Henri: *Victoria*. París: Félix Alcan, 1914, pp. 9-10. “Nous appuyons la thèse de l'écrivain qui constate ‘l'impossibilité où l'on est de juger certaines époques historiques, si l'on n'en connaît la musique qui les illumine’. Plus que les chroniqueurs de Charles-Quint ou des trois Philippe, le musicien Victoria nous initie à ‘la vie intérieure de l'Espagne, au XVI^e siècle’ à ce ‘spectacle magnifique et tragique’ d'une nation ‘qui se consume elle-même’. L'oeuvre musicale est aussi riche d'enseignements que les Moradas de sainte Thérèse, la peinture du Greco ou la cathédrale de Tolède. On découvre en leur commune structure les mêmes principes ‘d'espoir, d'ardeur et de détachement’”.

⁶⁰⁴ Lalo, Charles: *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*. Librairie Félix Alcan: París, 1908. «A la memoria de Durkheim». [No menciona al Greco] En 1939, el mismo autor publica una edición más extensa bajo el título de *Éléments d'une esthétique musicale scientifique*.

V o de los tres Felipes, el músico Victoria nos introduce en la ‘vida interior de España en el siglo XVI’, en ese ‘espectáculo trágico y magnífico’ de una nación ‘que se consume a sí misma’. La obra musical está tan llena de enseñanzas como las *Moradas* de Santa Teresa, la pintura de El Greco o la Catedral de Toledo. Descubrimos en su común estructura los mismos principios ‘de esperanza, de ardor y de desapego’”. Collet también imagina al maestro Victoria posando sobre el teclado unos dedos como los que el Greco pinta en sus cuadros⁶⁰⁵.

Es significativo que fuera Collet, compositor y musicólogo francés, el primero en unir los nombre del Greco y Victoria bajo la inspiración de Barrés y de Lalo. Su perspectiva externa de la cultura española le condujo a este emparejamiento, si bien en el contexto de una más amplia enumeración y de reflexiones personales discutibles. En sus ensayos relacionados con España mostró un gran entusiasmo, bastante simpleza y escaso rigor. A pesar de todo ello es, hasta donde sabemos, el primero que tuvo la ocurrencia de unir los nombres de Theotocopoulos y Victoria. Este es el hecho que conocemos, sin entrar a valorar en detalle la polémica figura de Collet.

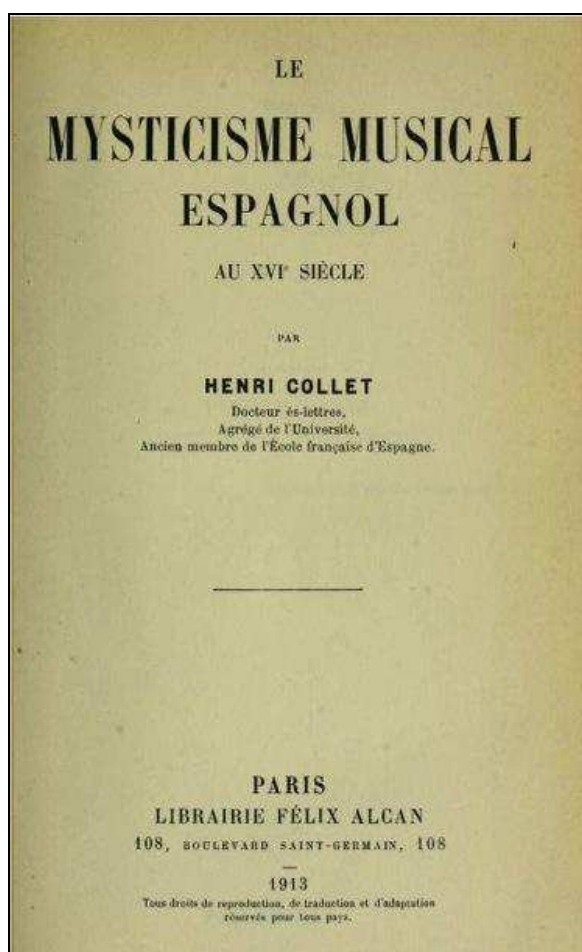


Figura 2. Portada del libro de Henri Collet : *Le mysticisme musical espagnol au XVIe siècle* París: Librairie Félix Alcan, 1913.

⁶⁰⁵ Collet, *Victoria...*, p. 101.

3. Difusión del mito

La idea del misticismo construyó su discurso durante la primera mitad del siglo XX y se difundió en la segunda, gracias a la aparición de más abundantes publicaciones ilustradas, impresos diversos de grabaciones discográficas. Adolfo Salazar (1890-1958) reproduce y difunde, en 1942, el paralelismo entre los polifonistas y distintos pintores: “en España, Velázquez, Ribera y Zurbarán equivalen a Morales, Guerrero y Victoria”⁶⁰⁶. Hasta 1953 no incorpora a su discurso la figura del Greco: “La polifonía española conoce así sus primeros acentos dramáticos, que llevará a un grado lacerante Tomás Luis de Victoria, el abulense. Si Victoria pudiera parangonarse en este punto con un Domenico Greco, Morales habría sido como un Sánchez Coello o un Pantoja. Entre ambos, Francisco Guerrero sería como un Zurbarán, aunque, sin el rigor cronológico, Morales podría compararse mejor con Ribera, y Guerrero con Murillo. (...) Se diría que Palestrina es una catedral italiana, amplia, levantada y luminosa, y Victoria una catedral española, inmensa, severa y profundamente rodeada de tinieblas”⁶⁰⁷. Salazar continúa en 1954 la comparación de los grandes polifonistas “con algunos de sus coetáneos sobresalientes”. Así relaciona a Francisco Morales con Fray Luis de León, Gregorio Hernández y Ribera; a Victoria con Fernando de Herrera, con Alonso de Berruguete y, en sus últimas obras, con “la atormentada imaginación, paleta y figuras de Doménico Greco, su estricto coetáneo”. “La idea de nuestros maestros musicólogos de que un arte típicamente español como técnica y sentimiento aparecía ya claramente con Morales, el primero; continuaba con Guerrero y llegaba a su ápice con Victoria (el Ribera, el Zurbarán, el Greco de la familia musical, si es que puede decirse), tal vez sea cierta en líneas generales, pero solamente en esos grandes rasgos”⁶⁰⁸.

Los tópicos se han repetido y transmitido por intermediarios y traductores sin entrar en justificaciones ni aclarar su oportunidad. Estas enumeraciones terminan por resultar confusas, pero entre ellas sobresale con especial éxito la que une al cretense con el abulense. En 1980 Mariano Pérez Gutiérrez escribe que los tres grandes músicos del siglo XVI, Morales, Guerrero y Victoria, “encuentran su mejor paralelo y síntesis en la mística de San Juan de la Cruz, Santa Teresa y Fray Luis de León, y en la pictórica de El Greco”⁶⁰⁹. En 1985, el mismo autor liga a los polifonistas con diversos pintores en su *Diccionario de la música y de los músicos*: a Francisco Guerrero (1528-1599) con Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)⁶¹⁰; a Cristóbal de Morales con Alejo Fernández; y a Tomás Luis de Victoria con El Greco. Allan W. Atlas afirma en 1998 que “parece como si Victoria oyese el mundo tal y como El Greco lo veía” (...), “como cuando subraya el último enunciado de ‘sictu dolor meus’ al final de *O vos omnes* con el giro cromático de dos acordes perfectos sucesivos”⁶¹¹. Esta breve cita es particularmente interesante, pues concreta una conexión formal.

Las vinculaciones que encontramos entre El Greco y la música no pasan de meras yuxtaposiciones entre artistas cercanos en el tiempo con algunos comentarios generales respecto al carácter de su estilo: dramático, cromático, religioso, español. Además de ser coetáneos y de trabajar en España tras pasar por Italia, el Greco y Tomás Luis de Victoria comparten el honor de haberse convertido en dos artistas admirados por los especialistas del siglo XX.

4. Construcción y alimento del mito

Hay diversas circunstancias históricas que explican o justifican la ocurrencia de Collet: la recuperación contemporánea de ambos artistas, el cecilianismo, el nacionalismo y su virtuosismo técnico. Es evidente que la recuperación de ambos artistas en los años previos a la aparición del libro de Collet contribuyó a facilitar su emparejamiento. Felipe Pedrell (1841-1922) publicó las obras completas de Victoria

⁶⁰⁶ Salazar, Adolfo: *La música en la sociedad europea*. Ciudad de México DF: Colegio de México: 1942. Véase la edición de Madrid: Alianza Editorial, vol. I, 1983, p. 313.

⁶⁰⁷ Salazar, Adolfo: *La música de España. Desde la cuevas prehistóricas hasta el siglo XVI*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina, 1953. pp. 193-194, 196.

⁶⁰⁸ Salazar, Adolfo: “El gran siglo de la música española en el cuarto centenario de la muerte de Cristóbal de Morales”. *Revista Musical Chilena* 45 (abril de 1954), pp. 17-18 y 39.

⁶⁰⁹ Pérez Gutiérrez, Mariano: *El universo de la música*. Madrid: Editorial Musicalis, 1980, p. 200.

⁶¹⁰ Pérez Gutiérrez, Mariano: *Diccionario de la música y los músicos*, 3 vols. Tres Cantos (Madrid): Ediciones Istmo, 1985. Sigue en esto a Rafael Mitjana: *Francisco Guerrero (1528-1599), estudio crítico biográfico*. Obra póstuma editada por Hilda Falck de Madrid: Mitjana, 1922, p. 69.

⁶¹¹ Atlas, Allan W.: *La música del Renacimiento*. Madrid: Akal Ediciones, 2002, p. 688.

entre 1902 y 1903⁶¹²; Manuel B. Cossío (1857-1935) sacó a la luz su monografía sobre el Greco en 1908⁶¹³. Gracias a la suma de estas circunstancias, el músico abulense y el pintor cretense fueron redescubiertos casi a la vez, a principios del siglo XX, facilitando su posterior asociación.

A estas empresas editoriales se sumaron otras circunstancias: el cecilianismo, el nacionalismo y la sofisticación. En aquellos años floreció el cecilianismo, un movimiento de recuperación del arte religioso que se plasmó en el *Motu proprio: Tra le sollecitudini* sobre la música sagrada, publicado por Pío X el 22 de noviembre de 1903, día de Santa Cecilia. El padre Franz Xaver Haberl (1840-1910) participó en el movimiento ceciliano y difundió activamente la figura de Victoria⁶¹⁴.

El nacionalismo musical español, que surge al socaire de la Generación del 98, contribuye a enriquecer la construcción de un nuevo paradigma de la cultura hispana en el que se insertan Victoria y el Greco. Pedrell se convierte por méritos propios en el patriarca de este movimiento⁶¹⁵. Rafael Mitjana (1869-1921) relaciona, en un artículo escrito en 1920 para la enciclopedia de Lavignac, el estilo de Victoria con pintores entre quienes, por cierto, no cita al Greco, e incorpora un ardiente discurso nacionalista. “En Tomás Luis de Victoria”, nos dice, “se condensan y sintetizan todos los rasgos característicos del arte español. Vivo reflejo del alma nacional, la obra de este gran artista es comparable a la de los grandes pintores autóctonos. En efecto, Victoria posee los tintes sombríos y los supremos éxtasis de Zurbarán, la ardiente piedad de Ribera, los tonos realistas, la maravillosa autenticidad y la transparente claridad de Velázquez, el místico idealismo de Juan de Juanes, la ardiente poesía soñadora y exaltada del suave Murillo. Su corazón desborda el mismo amor divino que inflama y consume a Santa Teresa de Jesús y a San Juan de la Cruz, sus ilustres contemporáneos”⁶¹⁶. Junto a la evidente deuda con Collet se percibe su militancia nacionalista.

La musicología española ha estado teñida de la reivindicación nacionalista unida a la glorificación de una cultura propia, a la que suele considerar infravalorada. Podemos encontrar este sesgo aún en discursos actuales de investigadores, compositores e intérpretes. Tanto la figura de Pedrell como la de Victoria o el Greco, han sido utilizadas ideológicamente durante todo el siglo XX con estos fines. La historiografía musical española se sirvió de este tipo de argumentos, según Emilio Ros-Fábregas, para “arrebatar a nuestros polifonistas de las garras neerlandesas y romanas, al tiempo que se reafirmaba la pureza del sentimiento cristiano español por encima del de otras naciones”⁶¹⁷.

El deseo de ensalzar e impulsar una cultura española “típica” contribuyó a unir a los grandes genios en el imaginario. Pedrell es quien inicia la conversión de Victoria en un mito nacional, estudiado por Manuel Sancho García⁶¹⁸. Rafael Mitjana siguió pronto esos pasos y, en 1918, escribió: “En puridad de verdad, lo típico, lo característico, los subjetivos medios de expresión, en una palabra, *il sangue moro* de Victoria, no son más que el sello del genio de nuestro pueblo y el marchamo de nuestro temperamento nacional”. “Nosotros seguimos ignorando al más glorioso de nuestros compositores, grande en su arte como Cervantes en la novela, Lope en el drama y Velázquez en la pintura. Triste es decirlo, mas hay que confesar la verdad, por dolorosa que sea: ni en Ávila, ni en Madrid, ni en ningún rincón de tierra española, existe el más sencillo monumento elevado á la memoria del músico incomparable de la compasión, del dolor y de la muerte”⁶¹⁹.

Marta Nieto Calleja ha rastreado la recuperación de la figura de Victoria a través de los textos de Vicente Salas Viu (1911-1967) en el contexto de la Generación del 27, aunque el proceso continuó tras la guerra del 36 y su exilio a Chile⁶²⁰. El primer franquismo utilizó las figuras de Pedrell y de Victoria de la

⁶¹² Pedrell, Felipe: *Thomae Ludovici Victoria Abulensis Opera Omnia: ex antiquissimis, iisdemque rarissimis, hactenus cognitis et editionibus in unum collecta, atque adnotationibus, tum bibliographicis, tum interpretatoriis ornata a Philippo Pedrell*. Leipzig: Breitkopf et Härtel, 1902-1903, 8 vols.

⁶¹³ Cossío, Manuel B.: *El Greco*. Madrid: Victoriano Suárez, 1908.

⁶¹⁴ Haberl, Franz Xaver: “Tomás Luis de Victoria. Eine biobibliographische Studie”. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 11 (1896), pp. 72-84.

⁶¹⁵ Carreras, Juan José: “Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)”. *Il Saggiatore Musicale* VIII-1 (2001), pp. 121-169. Agradezco a Eva Esteve esta referencia.

⁶¹⁶ Mitjana, Rafael: *La música en España, arte religioso y arte profano*. Madrid: Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura, 1993 p. 58. Reedición de “La musique en Espagne: art réligieux et art profane”, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, vol. 4, de Albert Lavignac y Lionel de Laurencie (eds.), París: Librairie Delagrave, 1920.

⁶¹⁷ Ros-Fábregas, Emilio: “Historiografías de la música española y latinoamericana: algunos problemas comunes y perspectivas para el siglo XXI”. *Boletín Música*. 9, Casa de las Américas: La Habana (octubre de 2001).

⁶¹⁸ Sancho García, Manuel, “Tomás Luis de Victoria en la obra musicológica de Felipe Pedrell: la creación de un mito nacional”, pp. 489-500. En Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol (eds.): *Tomás Luis de Victoria: Estudios/Studies. Actas del Congreso celebrado en León en 2011*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2013, pp. 489-500.

⁶¹⁹ Mitjana, Rafael: *¡Para música vamos! Estudios sobre el arte musical contemporáneo en España*. Valencia: Sempere y Compañía Editores, 1918, pp. 228-229.

⁶²⁰ Nieto Calleja, Marta: “Recuperación de la figura de Tomás Luis de Victoria desde los primeros años del siglo XX. Una visión a través de los textos de Vicente Salas Viu”. *Revista de Musicología*. XXXV-1 (2012), pp. 491-501.

mano de Otaño⁶²¹ y Anglés, en un clima de exaltación nacionalista, como observan Gemma Pérez Zaldondo⁶²² y Mercedes Castillo Ferreira⁶²³.

Otro factor que ha contribuido a que estos dos creadores hayan conquistado la gran proyección que disfrutaban es su sofisticación. El virtuosismo técnico, la erudición y la retórica que muestran, han convertido sus obras en objeto predilecto de muchos analistas, en pasto de los estudiosos que se deleitan indagando, descubriendo y relacionando sus arcanos.

5. La variante jonda

Una de las lecturas musicales más sorprendentes es la que vincula al Greco con el flamenco. La proponen, en 1937, Maurice Legendre (1878-1955) y Alfred Hartmann en estos términos: “Creemos que el Greco amaba el cante jondo⁶²⁴. y trataremos de explicar cómo su obra representa en pintura el correlato de lo que el cante jondo representa en música”. “Cuando contemplamos esos intervalos de color sutilmente subdivididos, en los cuales las modulaciones esenciales se prolongan hasta el infinito, esas figuras arrebatadas, esos gestos explosivos, esas violentas contorsiones, que tanto hieren a los espíritus mediocres e incoloros, oímos el cante jondo de la pintura: una expresión de España y del Este, de Occidente y de Oriente”⁶²⁵. El cineasta Sergei Eisenstein (1898-1948) comparte estas opiniones y también considera que el Greco es, por la composición de sus pinturas, llenas de movimiento, un precursor del montaje fílmico⁶²⁶. Gregorio Marañón desarrolla esta idea y afirma en 1939 que “el sentido musical o de aspiración musical de la pintura del Greco surge en muchos de los que la contemplan. Antes de que Legendre señalase su relación con el cante jondo, que apoya la tesis de la emoción oriental de aquella pintura, había oído yo lo mismo a un gran pintor español, Zuloaga, conocedor extraordinario también de Thetocópuli y de la música andaluza”⁶²⁷.

6. Un recurso poético

“En colores sonoros suspendidos oyen los ojos, miran los oídos”, escribe en 1613 Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635)⁶²⁸. La sinestesia es un recurso poético y literario que explora los límites de la percepción jugando con el lenguaje. Es una figura literaria, un tropo que han utilizado muchos poetas para sugerir ideas nuevas, especialmente durante el Barroco (como paradoja y sorpresa), el Romanticismo (como esencia espiritual) o el Modernismo (como estímulo sensorial). Samuel Rubio (1912-1986) construye una de estas figuras cuando afirma que “si la segunda práctica consiste en expresar por medio del sonido las imágenes y las emociones del texto, Victoria se convierte en el pintor musical más eficaz y expresivo de su tiempo”⁶²⁹.

En la historia del arte no es raro emplear expresiones que transitan entre unas técnicas y otras, mezclando términos propios de distintos sentidos. Más allá de lo caprichoso o puramente literario, su empleo puede resultar revelador y tiene su fundamento en técnicas concretas que, aunque se apliquen a distintos materiales, parten de ideas comunes⁶³⁰. Dentro del lenguaje técnico empleado por la música y la pintura, podemos encontrar un vocabulario compartido. Cuando plasman sus comentarios, los exégetas de la música

⁶²¹ García Sánchez, Albano: “Contribución de Nemesio Otaño (1880-1956) a la memoria de Tomás Luis de Victoria”. *Revista de Musicología* XXXV-1 (2012), pp. 459-475.

⁶²² Pérez Zaldondo, Gemma: “La utilización de la figura y la obra de Felip Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra”. *Recerca Musicològica*. XI-XII (Barcelona: 1992), pp. 467-487.

⁶²³ Castillo Ferreira, Mercedes: “Otro aniversario de Tomás Luis de Victoria: 1940 o el resurgimiento del espíritu nacional”. En Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol, *Tomás Luis de Victoria...*, pp. 547-554.

⁶²⁴ En el coloquio que siguió a la ponencia, la flamencóloga Lola Fernández comentó la incongruencia y anacronismo de esta afirmación, pues en los tiempos del Greco no existía todavía el flamenco.

⁶²⁵ Legendre, Maurice y Hartmann, Alfred: *Domenikos Theotokopoulos dit El Greco*. Paris: Editions Hyperion, 1937, pp. 16 y 27. Editado por André Gloeckner. Citado por Sergei Eisenstein: *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores: 1986 (1942), pp. 77-79.

⁶²⁶ Eisenstein, *op. cit.* p. 76.

⁶²⁷ Marañón, Gregorio: *Elogio y nostalgia de Toledo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1951, p. 153.

⁶²⁸ Lope de Vega, Félix: *Fiestas en la traslación del Santísimo Sacramento a la Iglesia Mayor de Lerma*. Valencia: Joseph Gasch, 1612, p. 71.

⁶²⁹ Rubio, Samuel: *Historia de la música española. 2. Desde el 'Ars Nova' hasta 1600*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 216.

⁶³⁰ Souriau, Étienne: *La correspondencia de las artes: Elementos de estética comparada*. México: Fondo de Cultura Económica de México, 1998 (1947).

y de la pintura comparten palabras como tonalidad, forma, color, disonancia, armonía, línea, volumen, composición, ritmo, etc. Muchos de estos conceptos son de procedencia griega y se emplearon por primera vez en los escritos antiguos sobre música, que constituyen uno de los grandes legados de Grecia a la cultura occidental. Los críticos de pintura se alimentaron de aquel vocabulario, igual que hicieron los de danza, intercambiando términos.

7. La simpatía entre el ojo y el oído

Pitágoras relacionó la música con las matemáticas estableciendo los principios de la acústica. Con la medición de las cuerdas y de los tubos sonoros aparece una geometría de la música que visibiliza las notas como longitudes, pero también como estructura cósmica, encabezando una incipiente simpatía entre el ojo y el oído, entre tiempo y espacio. La asociación de las notas (altura sonora) con los colores aparece en China, en Aristóteles (384-32 a.C.), Athanasius Kircher (1601-1680) o Isaac Newton (1643-1727)⁶³¹. Es conocido el caso de compositores que han propuesto relaciones entre notas y colores como Georg Philip Telemann (1681-1767), Nicolái Rimsky-Kórsakov (1844-1904), Alexandr Scriabin (1872-1915), Olivier Messiaen (1908-1992) y otros muchos⁶³². Entre quienes critican estas analogías sobresale la figura de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)⁶³³.

Desde hace siglos se han ideado teclados de colores y sonidos⁶³⁴, mientras que autores recientes han propuesto métodos para enseñar las notas musicales con los colores⁶³⁵. A pesar de la búsqueda de equivalencias entre las vibraciones del espectro sonoro y visual, nada se ha podido confirmar en este terreno⁶³⁶. El sonido es producido por ondas mecánicas y el color por ondas electromagnéticas. Aunque no se descubierta una teoría para la unificar las fuerzas físicas, si que existen muchas propuestas para unir las artes. Étienne Souriau (1892-1979) publicó en 1947 un interesante ensayo sobre la correspondencia de las artes en el que presta amplia atención a la música⁶³⁷.

El diletante y compositor austríaco Carl Ludwig Junker (1748-1797) sugirió puntos de contacto entre la pintura y la melodía, la armonía y la expresión de una composición musical⁶³⁸. Los románticos encontraron en la expresión musical, en la emoción no verbal, sonora y asemántica, un denominador común para las artes⁶³⁹. Esa concepción trascendente subyace en los escritos teóricos de Kandinsky, que hace un uso constante de metáforas musicales, como ésta: “Cuando se alcanza un alto nivel de desarrollo de la sensibilidad, los objetos y los seres adquieren un valor interior y, por último, hasta un sonido interior”. “El estilo personal y temporal crea en cada época distintas formas concretas que, pese a sus grandes diferencias aparentes, de hecho están emparentadas de un modo tan orgánico que pueden considerarse como una sola forma: su sonido interior es común a todas ellas”⁶⁴⁰. En las palabras de Kandinsky se advierte la herencia de Johann Gottfried Herder (1744-1803) y su idea del “espíritu de la época”, *genius seculi* o *Zeitgeist*, otra bella alegoría.

⁶³¹ Ferrer, Euladio: “El color en la música”. En *Los lenguajes del color*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 270 y sig. Calle, Román de la: “Sobre las relaciones entre música y pintura”. *Aisthesis* 42 (Pontificia Universidad Católica de Chile: 2007), pp. 87-97, pp. 87-97.

⁶³² Scholes, P: “Colour and Music”. En *The Oxford Companion to Music*. Londres: Oxford University Press, 1938. Wellek, A.: “Farbenhören”. En *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. III. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1954.

⁶³³ Ferrer, *op. cit.* p. 271.

⁶³⁴ Díaz Caviedes, Rubén: “Cromopianos, órganos de color y cromatófonos: así fracasó la música para los ojos”. En *Jot Down. Contemporary Culture Mag*. En <<http://www.jotdown.es/2013/10/cromopianos-organos-de-color-y-cromatofonos-asi-fracaso-la-musica-para-los-ojos>> (publicado en octubre de 2013, verificado el 10 de marzo de 2014)

⁶³⁵ Pliego de Andrés, Víctor: “Oír y ver: La sinestesia como soporte para la comprensión musical a través de la lectura”. *Música y Educación* 26 (junio de 1996), pp. 27-60.

⁶³⁶ Ferrer, *op. cit.* p. 277.

⁶³⁷ Souriau, *op. cit.* (ver nota 41).

⁶³⁸ Junker, Carl Ludwig: *Betrachtungen über Mahlerey, Ton- und Bildhauerkunst*. Basel: Serini, 1778.

⁶³⁹ Fubini, Enrico: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1988, pp. 259 y ss.

⁶⁴⁰ Kandinsky, Vasili: *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Buenos Aires: Paidós, 2003 (1926), p. 56.

8. Una alucinación

Para la neurofisiología⁶⁴¹, la sinestesia es un fenómeno singular que se produce en algunos sujetos de manera temprana, involuntaria (por razones fisiológicas y genéticas) o provocada (por alguna patología o alucinación). La experiencia no nos muestra convergencia en los resultados y apreciaciones: cada sujeto percibe la sinestesia de forma constante pero subjetiva⁶⁴². Las combinaciones entre los cinco sentidos producen distintos tipos de sinestias⁶⁴³, pero aquí nos interesan especialmente las relaciones entre la vista y el oído. Esta relación aparece cuando una imagen provoca una sensación auditiva, o bien, al revés, cuando un sonido sugiere una visión⁶⁴⁴. Las experiencias más frecuentes conducen a sensaciones de color derivadas del timbre, la altura, los intervalos, los acordes o las tonalidades. Son asociaciones muy elementales pues el desarrollo de ilusiones más complejas, como escuchar música al ver imágenes, requieren un desarrollo previo de la audición interna, de la memoria y de la fantasía. Cuando comparamos estímulos más elaborados que un tono, un modo o un color y tratamos de comprender el efecto que produce una obra artística, entran en juego otros muchos factores. En definitiva, encontramos relaciones en aspectos muy elementales de altura y color o bien en otros demasiado amplios y difusos tales como el espíritu de la época, el carácter, la poesía. ¿Cómo podemos avanzar en la búsqueda de respuestas más concretas?

9. Las categorías de Wölfflin

El formalismo permite tender puentes entre los factores primarios y el escenario histórico. Heinrich Wölfflin (1864-1945) propuso en 1915 cinco categorías muy útiles para interpretar la historia de las artes plásticas: lo lineal y lo pictórico, superficie y profundidad, forma cerrada y forma abierta, pluralidad y unidad, lo claro y lo indistinto⁶⁴⁵. Su aplicación a la música inspiró a Adolfo Salazar para elaborar unos “conceptos fundamentales en la historia del arte musical” polarizados entre polifonía y monodía, Romanticismo y Clasicismo⁶⁴⁶. Este tipo de categorías tienen mucho que ver con las que se utilizan en el análisis musical. Ernst Toch (1887-1964) publicó en 1948 su libro sobre los elementos constitutivos de la música, entre los que enumera la armonía, la melodía, el contrapunto y la forma⁶⁴⁷. Jan Larue (1918-2003) propuso algo parecido en 1970 con su análisis del estilo musical basado en el sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento⁶⁴⁸. Siguiendo a estos ilustres precursores, proponemos trazar algunos paralelismos entre los elementos formales de la música y de la pintura, volviendo a nuestro pintor de referencia y al compositor con el que se compara, sin pretender agotar las posibilidades en estas observaciones.

⁶⁴¹ Harrison, John: *El extraño fenómeno de la sinestesia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

⁶⁴² Amorós, J: “El problema de las relaciones subjetivas entre los colores y sonidos”. En *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, vol. I. Instituto Español de Musicología: Barcelona, 1958, pp. 29-60.

⁶⁴³ Ackerman, Diana: *Una historia natural de los sentidos*. Anagrama: Barcelona, 1991. Dedicar un capítulo a la sinestesia.

⁶⁴⁴ Sacks, Oliver: “La clave del verde claro: Música y sinestesia”. En *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*. Barcelona: Anagrama, 2009, pp. 202 y ss.

⁶⁴⁵ Wölfflin, Heinrich: *Conceptos fundamentales de Historia del Arte*. Madrid: Espasa Calpe, 1985.

⁶⁴⁶ Salazar, Adolfo: *La rosa de los vientos. Conceptos fundamentales en la historia del arte musical*. Ciudad de México DF: Ediciones de la Orquesta Sinfónica de México, 1940 (Madrid, 1954).

⁶⁴⁷ Toch, Ernst: *Elementos constitutivos de la música. Armonía, melodía, contrapunto y forma*. Madrid: Idea Books: 2001 (1948).

⁶⁴⁸ Laure, Jan: *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Editorial Labor, 1989 (1970).

10. Color y tono

Los tonos del Greco se pueden calificar como colores poco saturados, mezclados con sus complementarios, impuros y ácidos agrios, que combinan calidez y el metal, la penumbra y el brillo. Algunos críticos hablan de colores tornasolados y destacan la influencia de los mosaicos e iconos bizantinos. Góngora dice en el epitafio que dedica al Greco: “Iris, colores; Febo, luces sino sombras, Morfeo...” Musicalmente podemos ligar este rasgo (croma) con el empleo de escalas modales enriquecidas con alteraciones (*musica ficta*) que generan sutiles disonancias⁶⁴⁹ y una sensación de inquietud. ¿Orientalismo, tal vez? “Victoria altera notas cuya razón de ser no viene explicada en ningún teórico porque, ya se sabe, el artista va siempre por delante y mucho más lejos”, afirma Samuel Rubio. Y añade que “para Victoria las escalas modales no tienen más que un valor teórico, no práctico”⁶⁵⁰. Del mismo modo, el Greco hace un empleo del color caprichoso y antinatural. Si los colores elementales pueden asociarse a las notas naturales, las notas alteradas podrían hacerlo con los colores compuestos, ampliando la paleta. El vocabulario cromático del Greco es uno de los rasgos más distintivos e inconfundibles de su estilo, de la misma manera que lo es el empleo personal que Victoria hace de las alteraciones, que tan oportunamente se denominan cromatismos.

Si consideramos las notas como colores, el modo equivaldría a la tonalidad general del cuadro. La saturación del color tiene correlación con el tono y con la afinación. El órgano de aquella época, que Victoria emplea en distintas obras, estaba afinado en el sistema mesotónico⁶⁵¹. Esta afinación respeta las terceras perfectas y unifica los tonos, pero ensucia las quintas y otros intervalos generando contrastes entre consonancias más o menos puras que contribuyen a dar un carácter distinto a cada modo. Cada uno presenta un *ethos*, de la misma manera que los colores se corresponden con la tipificación de significados y emociones (cromatología)⁶⁵². Así pues, resulta lógico vincular el carácter de cada modo con el carácter del color.

Los colores han sido tradicionalmente relacionados con la altura, pero también con el timbre musical y, en esta línea, es frecuente mencionar la correspondencia entre la pintura y la música veneciana que mezcla voces e instrumentos creando colorido sonoro. La presencia de ministriles en la polifonía de Victoria es objeto de debate mientras que la presencia del órgano en acompañamiento o alternancia está documentada⁶⁵³. El órgano ibérico se caracteriza por su variedad sonora, que combina flautados y lengüetería, lo cual contribuye a aportar colores variados y sorprendentes, como los que busca El Greco.

⁶⁴⁹ Rice, Stephen: “Aspects of Dissonance Treatment in Victoria’s Five-Voice Motets and Antiphons”. En Suárez-Pajares y del Sol (eds.): *Tomás Luis de Victoria...*, pp. 199-208.

⁶⁵⁰ Rubio, *op. cit.* p. 214.

⁶⁵¹ Goldáraz Gainza, Javier: *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

⁶⁵² Sanz, Juan Carlos: *El lenguaje del color*. Madrid: Blume, 1985. Sanz, Juan Carlos; Gallego, Rosa: *Diccionario Akal del color*. Madrid: Editorial Akal, 2005.

⁶⁵³ Cea Galán, Andrés: “Cantar Victoria al órgano: documentos, música y praxis”. En Suárez-Pajares y del Sol (eds.): *Tomás Luis de Victoria...*, pp. 307-357.



Figura 3. Extracción visual de tonos y colores en puntos a partir de *La adoración de los pastores* (Museo del Prado, Madrid) de Domenikos Theotokopoulos El Greco

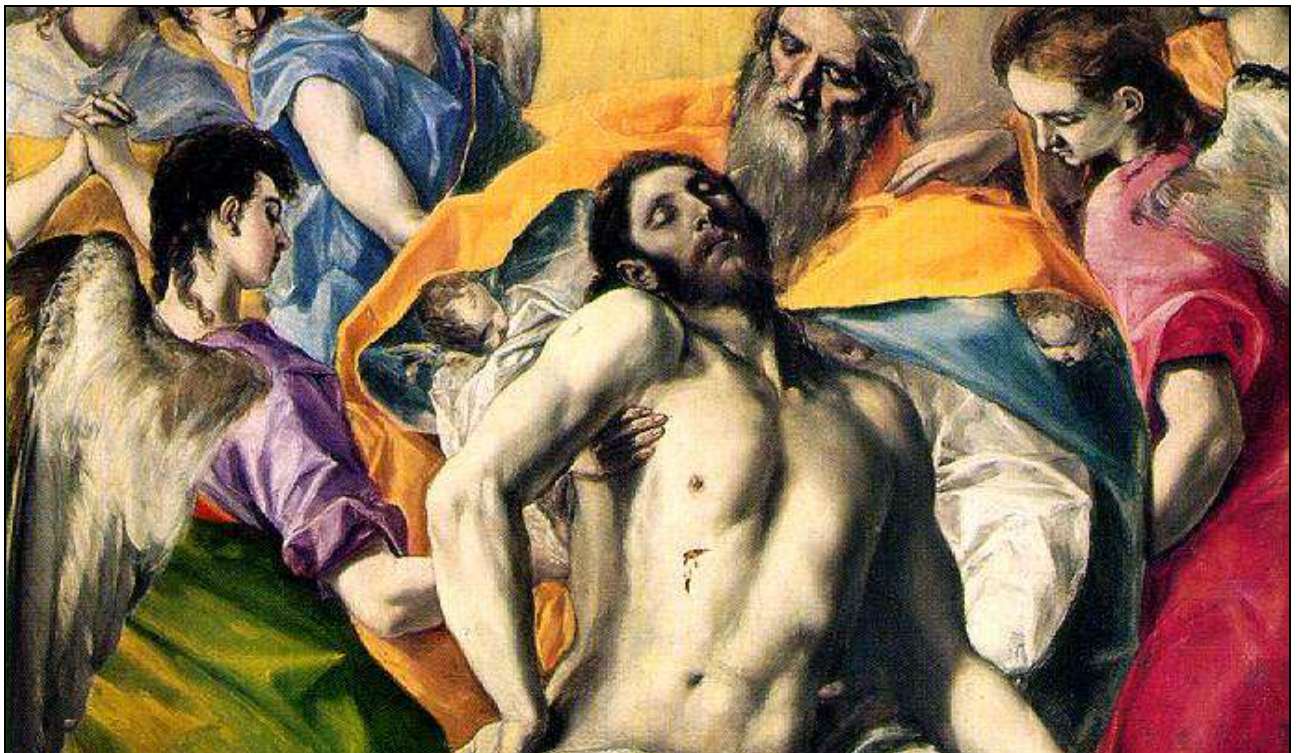


Figura 4. Extracción visual de tonos y colores en superficies a partir de *La Trinidad* (Museo del Prado, Madrid) de Domenikos Theotokopoulos El Greco

11. Intensidad y luz

La luz surge de la pintura del Greco gracia a una técnica prodigiosa que emplea la pincelada, los brillos y los pigmentos blancos y grises, causantes de efectos satinados o metálicos. Las sombras y los reflejos se plasman con manchas, cambios de intensidad y virajes generadores de irisaciones influidas por los mosaicos bizantinos y venecianos. Una lectura musical de este recurso nos lleva a vincular las fluctuaciones de luces y brillos con los contrastes dinámicos, con los cambios de intensidad sonora. Las luces y sombras generan claroscuros, como los que se pueden escuchar en los contrastes sonoros entre *forte* y *piano*. Los dramáticos silencios que Victoria emplea en su discurso se pueden parangonar con el empleo de los grises profundos y amplios vacíos dentro del territorio pictórico. El silencio constituye un límite dinámico equivalente al negro o a la vacuidad. Además de crear con ello espacio, el cambio de intensidad en la música genera cambios de timbre y de color en el sonido equivalentes a esos pequeños virajes e irisaciones que vemos en los colores. Aunque más tarde, a partir del Romanticismo, se procuró la uniformidad entre los registros y niveles dinámicos, en las épocas anteriores se emplearon y apreciaron las diferencias, que se avivan en los usos de la interpretación musical. La utilización de contrastes de intensidad y de luz son presagios del estilo Barroco, que abandonará la superficie para explorar distancias y sumergirse en profundidades. El Greco esboza estas dimensiones con sombras que apuntan relieves sobre el lienzo, pero aún es deudor, en cierta medida, de la bidimensional de los iconos. La combinación de tales recursos trasluce una sociedad en crisis y tensión, llena de contradicciones y paradojas que encuentran su eco en las artes. Entre la luz de la fe, la sabiduría y la certeza, y las sombras de la herejía, la ignorancia y la inseguridad, hay matices que los artistas investigaron, creando metáforas sonoras y visuales dentro de zonas intermedias que están configuradas por grises y susurros, que están pobladas de dudas y vacilaciones.

Los cuadros del Greco cuentan con una iluminación irreal que configura un espacio propio y sobrenatural. Su luz no es etérea, sino que se prende sobre las superficies, en una atmósfera espesa y oleaginosa, repleta de nubes opacas, compactas y algodonosas. La dinámica es la correspondencia musical de la luz. Como la luz, la dinámica también sugiere un lugar en el que resuena la música, igual que se consigue con la iluminación que invade huecos. La sonoridad moldea un ámbito territorial con sus ecos y distancias, aportando una quinta dimensión a la música, la espacialidad, que se suma a las cuatro dimensiones clásicas del sonido: altura, duración, timbre e intensidad. La técnica policoral, y Victoria fue uno de los primeros compositores que la empleó en España, configura y explora el espacio acústico, moviendo los sonidos en su interior, recorriendo y ampliado el espacio físico delimitado por la arquitectura de los templos.



Figura 5. Interpretación de luces y sombras a partir de *Fábula* (Museo del Prado, Madrid) de Domenikos Theotokopoulos El Greco

12. Ritmo y movimiento

En la pintura del Greco encontramos, en una paradójica simultaneidad, movimiento y quietud. Es pintura, imagen estática, pero que se sirve de geniales recursos para sugerir movimientos con una coreografía de poses rebuscadas, inestables, ingravidas, tensas y, a veces, acrobáticas. Esta contradictoria combinación es resultado de un empleo sistemático de curvas y torsiones en el que Huxley ve un mundo de entrañas palpitantes, visceral, intestinal⁶⁵⁴. Incluso en los retratos más inmóviles cabe intuir una vibración, un parpadeo y una tensión espiritual: en los pliegues del ropaje, del rostro, de los trazos o de los dedos. La presencia de tales recursos plasma el nerviosismo contenido y la tensión que Arnold Hauser (1892-1978) identifica como un rasgo típicamente manierista y reflejo de las inquietudes intelectuales que entonces se vivían⁶⁵⁵.

Esta quieta agitación podría ponerse en relación con un ritmo musical que se manifiesta dentro de una aparente regularidad, pero que está plagado de sutiles inflexiones relacionadas con la prosodia del texto cantado, con las hemiolias, los cambios de compás o las intenciones expresivas de cada pasaje. El elemento estático se revela en la presencia de un pulso constante que, sin embargo, oscila de manera fluida entre pequeñas irregularidades y matices, que conducen a efectos equivalentes de liviandad y giro. El pulso no es una imposición a batuta, sino un recurso expresivo empleado con libertad expresiva, que tiende a diluirse en la organización general de la polifonía. En ambos artistas, la plasticidad es resultado de un empleo muy hábil y expresivo del módulo unitario hasta casi desvanecerlo. Las curvas de este tenso movimiento pictórico también pueden evocar los retardos de tercera por cuarta y octava por novena que abundan en las cadencias de la polifonía coetánea. El propio nombre de los retardos y su naturaleza nos remite a una flexión rítmica que se percibe intuitivamente.

⁶⁵⁴ Huxley, Aldous: *Las agallas de El Greco*. Madrid: Casimiro Libros, 2013.

⁶⁵⁵ Hauser, Arnold: *El Manierismo. Crisis del Renacimiento y origen del arte moderno*. Madrid: Editorial Guadarrama, 1965.



Figura 6. Interpretación de movimiento y vibración a partir de *Fray Hortensio Félix Paravicino* (Museum of Fine Arts, Boston) de Domenikos Theotokopoulos El Greco



Figura 7. Interpretación de movimiento y vibración a partir de *La crucifixión* (Getty Center, Los Ángeles) de Domenikos Theotokopoulos El Greco

13. Líneas y contrapuntos

La combinación de líneas sonoras o visuales genera un tejido que podemos denominar textura. La asociación entre líneas y melodías es evidente desde los albores de la escritura musical, que empleó trazos ondulados para representar con neumas los perfiles melódicos del canto gregoriano, los arabescos a los que se refiere Étienne Souriau. Rara vez aparece una línea recta en las pinturas del Greco. Sus obras constituyen un festín de curvas, giros y algunos ángulos, combinados con una extraña y suave coherencia. Los impulsos ondulatorios producen los sorprendentes y característicos alargamientos de las figuras que tanto han dado que hablar. La textura de sus cuadros es muchas veces acuática, líquida, propia de un paisaje casi submarino, donde las formas se diluyen, flotan, giran y oscilan. Las líneas se retuercen incómodas, queriendo sobrepasar el espacio al que están confinadas en una expansión líquida o gaseosa que desmaterializa cuerpos y volúmenes. En esta tendencia advertimos ímpetus y reacciones que tienen mucho que ver con los movimientos contrapuntísticos: contrario, oblicuo o paralelo. Las curvas se compensan entre sí, como las voces de la polifonía cuyas líneas reflejan las distintas melodías y sus relaciones recíprocas. Las melodías de Victoria serpentean dentro de su espacio sonoro bajo impulsos introspectivos, de contrapunto imitativo, de fugas, como los que podemos observar en los cuadros del Greco donde las formas son movimientos que esbozan recorridos centrípetos.

Los impresionantes retratos del cretense tienden a centrarse en figuras que absorben la escena, presagiando maneras que están por venir. Su correspondencia musical la encontramos en la austera concentración de los fabordones o en el protagonismo que adquiere el *discantus* en pasajes polifónicos donde algunas partes intermedias callan o quedan subordinadas. Esta decantación evolucionará hacia la melodía acompañada del bajo continuo, que estaba empezando a experimentarse en el paso del siglo XVII al XVIII. Al mismo tiempo que se producen estos procesos, el canto llano seguía alternando con la polifonía litúrgica⁶⁵⁶, manteniendo la tradición de una cantinela que no tardará en revalorizarse. Pintura y música están reinterpretando el valor y la fuerza de las líneas o melodías dentro de una nueva gramática en la que tendrán que competir y combinarse con superficies y armonías. La tradición subyace y alimenta lenguajes renovados.

⁶⁵⁶ Asensio Palacios, Juan Carlos: "Liturgia y canto llano en la obra de Tomás Luis de Victoria". En Suárez-Pajares y del Sol (eds.): *Tomás Luis de Victoria...*, pp. 249-276.



Figura 8. Interpretación de líneas y contrapuntos a partir de *La expulsión de los mercaderes del templo* (National Gallery, Londres) de Domenikos Theotokopoulos El Greco

14. Superficies y armonías

El Greco crea el dibujo con pinceladas, con manchas de color, con yuxtaposición de superficies vivas, incorpóreas, oscilantes e irregulares. Como observa Wölfflin, el advenimiento del Barroco supone el triunfo de lo pictórico sobre lo lineal, del pincel sobre el dibujo. Podemos relacionar las superficies de color con los acordes, que representan la coherencia entre lo dispar, la fusión de los sonidos individuales en un objeto plural. El acorde genera una entidad propia, con su personalidad, en cuyo interior se pueden reconocer y escuchar los sonidos individuales que los constituyen. La emancipación del acorde supone la convergencia de los contrapuntos horizontales hacia sonoridades armónicas verticales, conformando un espacio unitario que crece hacia otra dimensión. La verticalidad no desplaza a la horizontalidad, sino que la expande generando superficies por la combinación de ambas dimensiones.

Desde mediados del siglo XVI, los ardidés contrapuntísticos de los maestros flamencos empezaron a dejar sitio a la armonía romana en momentos especialmente importantes del discurso musical, como son las cadencias o los arranques más solemnes. El acorde era por aquel entonces un descubrimiento reciente pues, aunque la superposición sonora nació con las primeras polifonías, su empleo intencionado y estructural cobró relieve a partir de Pierluigi da Palestrina (1525-1594) y otros maestros de la misma escuela. Domenikos Theotokopoulos evoluciona de manera parecida de lo lineal a lo pictórico. Las grandes superficies de color que invaden el centro de muchas de sus obras tienen su correspondencia en los acordes musicales que ocupan puntos clave del discurso musical. Son cadencias visuales muy contundentes, que focalizan la visión en una determinada zona, como hacen las cadencias con el oído. Del mismo modo que la composición pictórica se apoya en manchas de color, la música de Tomás Luis de Victoria lo hace sobre determinados acordes que generan superficies sonoras equivalentes a las superficies pictóricas. La inclinación hacia lo acórdico se advierte especialmente en los pasajes homófonos, que atenúa el *horror vacui* despertado hasta entonces por cualquier alejamiento de las técnicas imitativas. En esta pugna entre línea y superficie podemos observar cómo, en algunos momentos, lo claro (el dibujo) es reemplazado por lo indistinto (la mancha), recurriendo de nuevo a la terminología propuesta por Wölfflin. Estas manchas, que de cerca parecen indistintas, tienen pleno sentido en su contexto. Si obviamos su contexto podemos descubrir, con nuestra perspectiva y sensibilidad actual, sorprendentes anticipos impresionistas en diversos fragmentos sonoros o visuales.

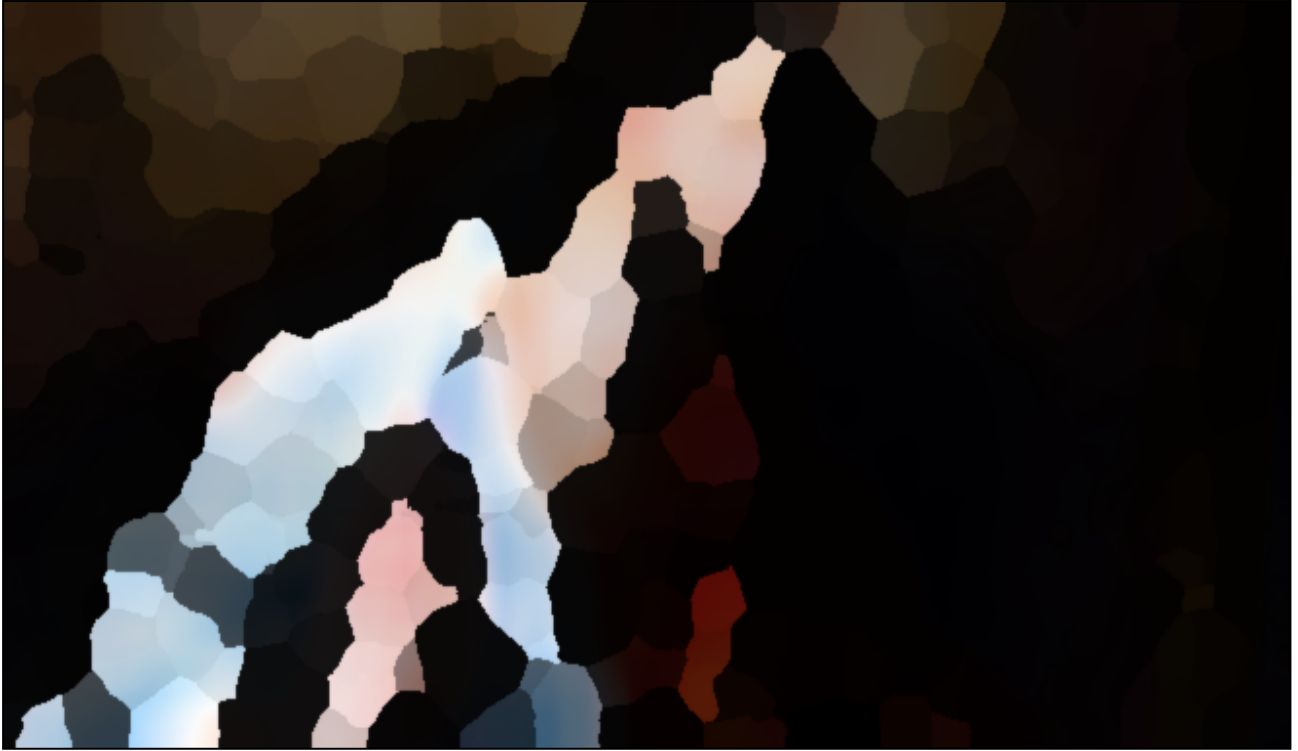


Figura 9. Extracción e interpretación de superficies a partir de *Santo Tomás* (Museo del Greco, Toledo) de Domenikos Theotokopoulos El Greco

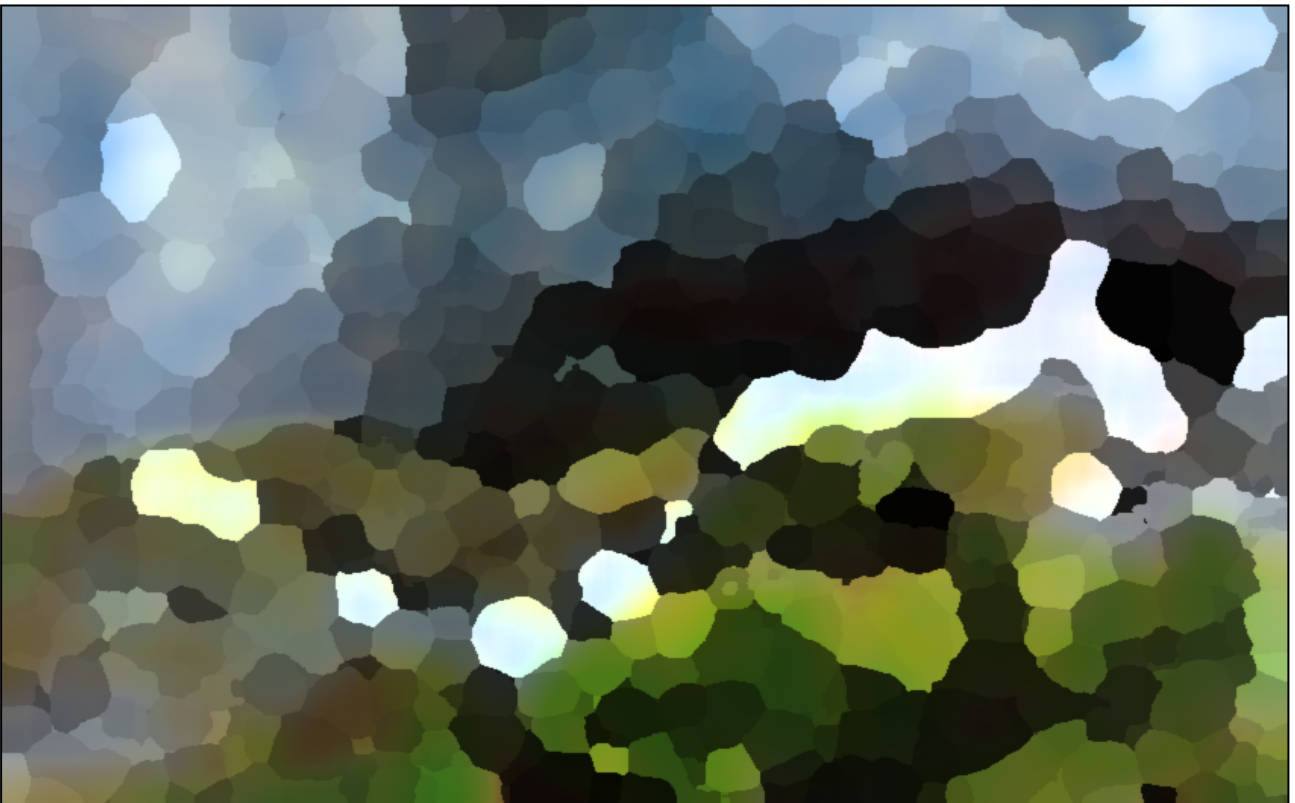


Figura 10. Extracción e interpretación de superficies a partir de *Vista de Toledo* (Metropolitan Museum of Art, New York) de Domenikos Theotokopoulos El Greco

15. Estructura y polifonía

El Greco compone muchos cuadros con escenas múltiples que tienen sus antecedentes en los polípticos. En vez de aparecer encasilladas, diferenciadas y separadas por la mazonería, como en un retablo, las escenas se insertan en una misma superficie generando una narración unitaria pero secuencial, con distintos focos de atención, distancias, planos insólitos, sobre encuadres, saltos al pasado o al futuro (*flash-back*, *flash-forward*) o elipsis. Sergei Eisenstein advirtió en el Greco un precedente del montaje cinematográfico que, por otro lado, también podría tener que ver con el teatro de escenarios múltiples empleado en los autos sacramentales, en los retablos de títeres o en los aleluyas. Los escenarios múltiples que construye Thetokopoulos presentan como particularidad una fuerte jerarquía, patente en el empleo de escalas muy dispares. Detrás de las figuras de grandes dimensiones, que ocupan el primer plano, descubrimos escenas de miniaturista que ponen a prueba nuestra agudeza visual. Esta técnica genera una grandilocuencia barroca, un juego con el espectador, unas distancias descomunales a la par que unifica el conjunto de la composición. La perspectiva espacial y óptica se abandona parcialmente para someterse a una perspectiva temática y discursiva, de talante expresionista. La profundidad de estas composiciones es más subjetiva que rigurosamente geométrica y genera, en combinación con los otros recursos compositivos del Greco, sensaciones vertiginosas y fascinantes. El cuadro está quieto, pero pone la mirada en movimiento conduciendo su atención de un punto a otro de la composición, según estrategias perfectamente urdidas. La contemplación queda encauzada de manera lúdica y activa, para deleite del espectador que tiene que acercarse mucho o alejarse del cuadro para observar sus distintos detalles.

Las escenas múltiples son semejantes a los distintos planos sonoros de la música polifónica. La polifonía franco-flamenca otorgaba una importancia equivalente a todas las voces, igual que ocurre en muchos polípticos góticos y renacentistas, donde las tablas guardan proporción, aunque sean de tamaños variables (como el retablo mayor de la Catedral de Toledo). Las voces entretejían con el contrapunto un tapiz sonoro sobre un mismo plano que procuraba conducirse con coherencia. El empleo creciente de recursos homofónicos y de acordes, que convergen hacia un pensamiento tonal⁶⁵⁷, ofrece una nueva perspectiva musical comparable a la jerarquización visual que explora el Greco. La conducción de la mirada a través de sus cuadros suscita una profundidad subjetiva como la que se construye con una polifonía que invita al oído a trasladar su atención sucesivamente de una voz a otra, en un caprichoso recorrido. Además de ocupar su correspondiente tesitura (*tiple*, *altus*, *tenor*, *bassus*), cada parte empieza a cumplir con determinadas funciones dentro de la arquitectura sonora. Las voces diversifican sus funciones y adquieren distintos grados de protagonismo consiguiendo que el tapiz sonoro crezca en profundidad acentuando las perspectivas.

La diversidad de combinaciones vocales a cuatro, cinco, seis, ocho o doce partes, así como la policoralidad, son otros recursos relacionados con la idea de la multiplicidad, con la grandilocuencia y con la progresiva evolución hacia un pensamiento tonal moderno desde nuevas concepciones sonoras. Samuel Rubio dice que “si la esencia del Barroco, o por lo menos, algunas de sus connotaciones más aparentes es el policoralismo, Victoria se apunta en sus filas desde el primer momento, lo sigue practicando a lo largo de toda su actividad creadora y lo culmina con obras a doce voces. Victoria es, pues, el primer compositor español del Barroco”⁶⁵⁸.

⁶⁵⁷ Roig-Francoli, Miguel Ángel: “Tonal Structures in the Magnificats, Psalms and Motets by Tomás Luis de Victoria”. En Suárez-Pajares y del Sol (eds.): *Tomás Luis de Victoria...*, pp. 145-162.

⁶⁵⁸ Rubio, *op. cit.* p. 216.



Figura 11. Análisis estructural de la polifonía en *La oración del huerto* (National Gallery, Londres) de Domenikos Theotokopoulos El Greco

16. La elocuencia

Los artistas emplean modelos previos, iconográficos o musicales, que son la justificación y columna vertebral de cada composición o pintura. Como todo el arte de aquella época, tanto la música como la pintura se atienen a un plan narrativo que es representado de una manera más conmovedora y efectista. La idea de conmover sorprendiendo y apelando a la agudeza del espectador es una estrategia manierista que culmina en el Barroco (*docere, movere et delectare*). El argumento determina la morfología de cada obra a través de unos códigos que adquieren un creciente peso en la estructura. Poco a poco, esa retórica dejará de ser únicamente ornamental para asumir funciones orgánicas. El asunto de los cuadros en el Greco se presenta con una erudición que no se puede disociar de su propio lenguaje pictórico, especialmente de la composición, basada en la recreación y reinterpretación de modelos previos bajo una nueva clave que relaciona estrechamente el humanismo con la religiosidad. El empleo de símbolos forma parte del virtuosismo técnico que el pintor exhibe por orgullo profesional, por su deseo manifiesto de abandonar el artesanado para ubicarse en una posición social más intelectual y elevada. El silencio de las pinturas y de las figuras que habitan sus creaciones está lleno de significados. Son especialmente elocuentes las manos parlantes, que como en un código de sordomudos, nos transmiten lo que cada personaje quiere decir. Pero no todo es obvio y así cada pintura ofrece distintos niveles de lectura que jerarquizan a los espectadores según su perspicacia, cultural y grado de conocimiento. Las imágenes que ante todos se exhiben contienen, junto al mensaje principal, otras señales que únicamente alcanzan a descubrir, en mayor o menor medida, los iniciados. El juego deja de ser mero adorno para convertirse en un camino iniciático hacia la trascendencia.

El asunto de una pintura equivale al texto que se canta en una pieza polifónica. En la iglesia se espera del oyente creyente reconozca el texto latino de la oración e incluso la melodía gregoriana oculta en el *cantus firmus*. Aunque todos podían asombrarse de esa música, solo los oyentes cultos eran capaces de entender adecuadamente el latín, la lengua sagrada de los ritos y cantos. Del mismo modo que el asunto configura la morfología de una pintura en torno a una figura central rodeada de otras escenas y elementos, el *cantus firmus* constituye, con su texto y melodía, la estructura sobre la que se construye la polifonía con la suma de voces en distintas tesituras. Igual que en la iconología, todo este material previo se viste y refresca con nuevas formas, dando lugar a frecuentes parodias, intertextualidades y simbolismos que ponen a prueba la perspicacia del oyente o del analista⁶⁵⁹.

⁶⁵⁹ Martín Valle, Jorge: "Simbolismo en la música de Tomás Luis de Victoria". *Revista de Musicología* XXXV-1, (2012), pp. 221-242.



Figura 12. Análisis del lenguaje y diálogo de las manos en *San Andrés y San Francisco* (Museo del Prado, Madrid) de Domenikos Theotokopoulos El Greco

17. Piedad e innovación

Tomás Luis de Victoria se dedicó en exclusiva a la música religiosa⁶⁶⁰. El compositor era presbítero y consideraba inadecuadas las músicas destinadas a cantar “torpes amores y otras cosas indignas”⁶⁶¹. Su estilo es devoto, espiritual, sobrio, austero, suave, dramático, místico, erudito y dotado de una singular impronta personal. Calificativos parecidos sirven para definir la personalidad de Domenikos Theotokopoulos. La mayoría de sus pinturas son de tema religioso por razones principalmente comerciales, aunque el tratamiento dado respecto a los asuntos profanos no difiere mucho y esa integración constituye una de sus mayores extravagancias, mientras que la música religiosa y profana de la época presenta, por el contrario, claros contrastes. Los santos que pinta el Greco parecen hombres y sus rostros están revestidos de un halo de santidad. El universo del Greco es un mundo predominantemente masculino; apenas aparecen mujeres en sus obras, como la Virgen y algunas santas o la misteriosa dama del armiño. La búsqueda de armonía en los rostros de ellas les resta la fuerza que apreciamos en los rostros de ellos. Tampoco hay presencia femenina oficial en la música polifónica, siempre interpretada en la iglesia y en público por varones, niños y adultos. *Mulier in ecclesia taceat*, dijo San Pablo (1 Cor 14:34), si bien las congregaciones femeninas emplearon sus propias voces dentro de las clausuras.

Ambos artistas emplean modelos previos que parodian o recrean. El acercamiento a los temas abordados es personal, pero siempre demanda elocuencia; Victoria lo hace por medio de una exquisita adaptación de la música al texto, y el Greco por medio de la composición, las poses, los gestos y las manos parlantes. Lo accidental se elude a favor de lo esencial, prescindiendo de adornos que no sirvan para reforzar el mensaje central. Aparentemente, este contexto religioso y artístico estimulaba muy poco la innovación, pero ambos creadores supieron cultivarla, hasta cierto punto, dentro de las condiciones impuestas, buscando alternativas introspectivas, profundas y ocultas al ojo de un censor somero. Las restricciones de ciertas épocas se pueden traducir en acicates para los espíritus más libres y sensibles. Pintor y compositor se ciñeron a las normas de la contrarreforma hispana desde una perspectiva subjetiva, en constante y rápida evolución, casi en una huida hacia una meta ignota. Robert Stevenson (1916-2012) los compara al advertir el cambio de estilo que experimentan a medida que maduran: “el rápido *tempo* de su evolución artística [de Victoria] puede equipararse al del Greco, mientras que el más lento de Palestrina lo sería con el de Tiziano”⁶⁶². La religiosidad se expande en un universo propio, de una espiritualidad carnal en la que se advierten rasgos místicos. La piedad se manifiesta como un rasgo de una honda y tierna sensibilidad que va más allá de la doctrina y su debida observancia.

⁶⁶⁰ La alusión que hace Pietro Cerone (1566-1625) a sus madrigales es una confusión. Cerone, Domenico Pietro: *El Melopeo y maestro: Tractado de musica theorica y pratica*. Nápoles, Gargano y Lucci, 1613, p. 89.

⁶⁶¹ Pedrell: *Tomás Luis de Victoria abulense, op.cit.* p. 73. Dedicatoria del segundo libro de misas (1583) a Felipe II: “Quo gravius errare censendi sunt, et idcirco acerbius castigandi, qui artem alioqui honestissimam ad levandas curas, et recreandum prope necessaria oblectatione animum excogitatum, ad turpes amores, aliasque res indignas decantandas convertunt”. Citado también por Collet, *Victoria...*, p. 389.

⁶⁶² Stevenson, Robert: *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*. Madrid: Alianza Editorial, 1993 (1961), p. 439.



Figura 13. Expresión del sentimiento a piedad en *Las lágrimas de San Pedro* (Museo Soumaya, Ciudad de México) de Domenikos Theotokopoulos El Greco

18. Estilo y contexto

El carácter singular del pintor y del compositor responde a unos rasgos estilísticos comunes, propios de la época en que vivieron y trabajaron. Sus caminos se cruzaron y ambos convivieron en un mismo tiempo, en parecidos territorios, cuitas y viajes. Habitaron un periodo que hoy se identifica como Manierismo y ambos fueron precursores, cada uno a su manera, del estilo Barroco. En el caso del pintor, dicha filiación ha sido asumida mientras que con el compositor la etiqueta aún es objeto de cierto debate, tal vez porque la musicología va a la zaga de la historiografía de las artes plásticas. Sin embargo, Vicente Salas Viu reconoció temprana y acertadamente el manierismo de Tomás Luis de Victoria⁶⁶³ y Daniel Vega Cernuda lo identifica claramente en varias de sus creaciones tardías⁶⁶⁴. La mayor diferencia respecto al pintor es que el compositor no resulta extravagante y que, en muchos casos, manifiesta un júbilo que tal vez cuesta encontrar en el cretense. Los dos artistas elaboraron un estilo propio siguiendo la senda empírica que había despejado el humanismo, basándose en su capacidad personal y en el juicio de sus sentidos con todas las consecuencias. Si, como había dicho Protágoras, el hombre es la medida de todas las cosas (*Homo omnium rerum mensura est*), el ojo debía serlo para la pintura y el oído para la música. Guiados por la sensualidad, fueron erosionando los viejos preceptos emanados de la autoridad.

Theotokopoulos y Victoria comparten muchos de los rasgos que Arnold Hauser reconoce en el Manierismo⁶⁶⁵: experimentalidad, espiritualidad, tensión, ambigüedad, complejidad, exaltación, refinamiento, libertad y narcisismo. Son cualidades generales y propias de las distintas manifestaciones artísticas de aquella compleja etapa de cambios relacionados con un contexto histórico en crisis espiritual y económica, de consternación e inestabilidad, de apertura hacia nuevos y desconocidos horizontes físicos e intelectuales. El malestar social y cultural se percibe en muchas creaciones paulatinamente alejadas de los modelos clásicos que, en tales circunstancias, perdieron el sentido que tuvieron hasta entonces. La sociedad triunfal y optimista de las cortes renacentistas se vio reemplazada por un mundo absolutista y aspirante a la racionalidad que se presentaba repleto de incertidumbres. Los dos artistas compartieron una época crítica y un territorio complejo que modeló y estimuló su singular manera de ser, de percibir el mundo y de expresarse. Descubrieron, cada uno a su modo, que el lenguaje podía convertirse en un artefacto artístico con facultades privativas que cambiarían para siempre toda la perspectiva estética de Occidente.

⁶⁶³ Salas Viu, Vicente: "Misticismo y manierismo en Tomás Luis de Victoria, música y creación musical". *Revista de Occidente* 18 (septiembre de 1964), pp. 355-365.

⁶⁶⁴ Vega Cernuda, Daniel S.: "¿Manierismo en Tomás Luis de Victoria?" *Revista de Musicología* XXXV-1 (2012), pp. 131-154

⁶⁶⁵ Hauser, Arnold: *Origen de la literatura y del arte moderno. I. El Manierismo, crisis del Renacimiento*. Madrid: Editorial Guadarrama, 1974.



Figura 14. Interpretación del nerviosismo en *Visión de San Juan del Apocalipsis* (Metropolitan Museum of Arts, New York) de Domenikos Theotokopoulos El Greco

19. Conclusión: La historicidad de un canon

¿Por qué unir Victoria al Greco? ¿Hay alguna razón objetiva para justificar esta asociación? La verdad es que no existen motivos particulares, más allá de las coyunturas de tiempo, estilo y lugar. Cada estilo combina los elementos técnicos con la carga cultural, social y simbólica del contexto en que aparece. Ciertamente existen otros músicos que, además de Victoria, podrían cumplir con las características sonoras que hemos atribuido a las pinturas del Greco. Este análisis transdisciplinar, en busca de paralelismos, podría aplicarse a otra pareja cualquiera de artistas contemporáneos o afines. Los paralelismos técnicos no resultan definitivos, no hay una justificación formal definitiva que vaya más allá de la vinculación estilística, reforzando un concepto de Manierismo definido a tal efecto. De hecho, podríamos encontrar ejemplos más avanzados del Manierismo musical en los madrigales compuestos por otros músicos contemporáneos del Greco⁶⁶⁶. Sin embargo, la asociación del Greco y Victoria se ha incorporado a nuestra mitología. Esta cuestión suscita el conflicto entre el discurso descriptivo y el discurso evaluador, entre la crítica y la historia⁶⁶⁷. Para salvarlo podemos adoptar perspectivas amplias, combinando los distintos puntos de vista con una reflexión sobre los propios métodos historiográficos y con el análisis interdisciplinar o formal, como propongo en este trabajo. Así descubrimos que la vinculación del Greco con Victoria se ha convertido en un símbolo, en un mito que ha adquirido entidad propia a lo largo de un siglo de recorrido. A las curiosas correspondencias formales hemos de sumar el valor que ambos han conquistado como paradigmas de la música y de la pintura española. La comparación propuesta por Henri Collet hace un siglo ha gozado de especial fortuna hasta integrarse plenamente en los discursos historiográficos e iconográficos. Sumando las circunstancias que lo pudo inspirar y los distintos factores que lo impulsaron, este canon responde a una lógica interna que satisface nuestro imaginario actual y a la idea histórica que se ha ido formando del arte hispano. Basta ver y escuchar para descubrir las íntimas relaciones que hay –o creemos advertir– entre aquella música y esa pintura. El canon se ha consolidado en su propia historicidad, a través de su desarrollo hasta convertirse en un símbolo autónomo que sigue teniendo vigencia a día de hoy.

El mito es algo más que palabras, pues el lenguaje construye nuestros conocimientos. Las metáforas ordenan el pensamiento⁶⁶⁸ y, como dice Joop Beljon (1922-2002), “el lenguaje es lo que nos mantiene juntos y en contacto con la historia”⁶⁶⁹. Así podemos relacionar con estas palabras unos lenguajes artísticos que emplean procedimientos distintos, pero que conducen a formas que presentan una profunda afinidad. Confío en que estas palabras ayuden a comprender y compartir la magia del cretense, de su lenguaje y de sus formas, y que sirvan para explicar la curiosa relación entre la pintura de Domenikos Theotokopoulos y la música de Tomás Luis de Victoria.

⁶⁶⁶ En el debate que siguió a esta ponencia, Pepe Rey propuso muy acertadamente como candidato al maridaje otro contemporáneo, de lenguaje y pensamiento más avanzado y heterodoxo que Victoria, Fernando de las Infantas (1534-1610), compositor y teólogo perseguido por la Inquisición. Cfr. Mitjana, Rafael: *Don Fernando de las Infantas, teólogo y músico*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1918.

⁶⁶⁷ Calabrese, Omar: *Cómo se lee una obra de arte*. Cátedra: Madrid, 1993.

⁶⁶⁸ Lakoff, George y Johnson, Mark: *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Editorial Cátedra, 2005.

⁶⁶⁹ Beljon, Johannes Jacobus: *Gramática del arte*. Madrid: Celeste Ediciones, 1993, p. 4.

IV. LA CREACIÓN DEL REPERTORIO MUSICAL EN LA ÉPOCA DEL GRECO LITURGIA Y POLIFONÍA: GLOBALIZACIÓN Y LOCALISMO EN LA CATEDRAL DE TOLEDO DURANTE LOS AÑOS DEL GRECO

Michael Noone y Graeme Skinner
Boston College, University of Sydney

RESUMEN: Ante la evidencia de los libros de coro conservados, la polifonía cantada en la catedral de Toledo a mediados del siglo XVI —una época de estabilidad litúrgica y de tranquilidad institucional— consistía en una mezcla estilísticamente variada de fuentes del Ordinario de la Misa y motetes en gran parte internacionales, y de piezas para el oficio y otras obras para el ritual compuestas por los maestros de coro locales o tomadas de otras fuentes ibéricas. En contraste, como la catedral pasó el último cuarto del siglo ajustándose gradualmente a la nueva liturgia romana de imposición universal, se observa en esta época una constante disminución en la proporción de la adquisición de polifonía procedente de fuentes no hispánicas. ¿Fue ésta tendencia simplemente el resultado saludable de la expansión de la polifonía litúrgica española, o reflejaba también un intento de apoyar la tradición local contra el cada vez más serio impacto de fuerzas externas? Esta ponencia considera las evidencias procedentes de una serie de fuentes documentales y musicales que trazan las tendencias tanto a nivel internacional como local en la polifonía de Toledo durante los años del Greco (1577-1614).

PALABRAS CLAVE: liturgia, polifonía, globalización, localismo, Toledo

ABSTRACT: On the evidence of its surviving choirbooks, polyphony sung at Toledo Cathedral in the mid sixteenth century—a time of liturgical stability and institutional confidence—consisted of a stylistically dynamic mix of largely internationally-sourced Mass Ordinaries and motets, and office and other ritual items composed by resident chapelmasters or supplied from other Iberian sources. By contrast, as the cathedral spent the final quarter of the century gradually adjusting to the newly imposed Roman liturgy, a steadily falling proportion of newly acquired polyphony derived from non-Hispanic sources. Was this trend, merely the healthy result of the burgeoning of Spanish liturgical polyphony, or did it also reflect an attempt to shore up local tradition against further severe impact from external forces? This paper considers evidence from a range of musical and documentary sources to chart international and local trends in polyphony at Toledo during the El Greco years (1577-1614).

KEYWORDS: liturgy, polyphony, globalization, localism, Toledo.

La polifonía que se cantaba en la catedral de Toledo a mediados del siglo XVI —una época de estabilidad litúrgica y de tranquilidad institucional— consistía, a partir de los libros de coro que hemos conservado, en una mezcla estilísticamente variada de fuentes del Ordinario de la Misa y de motetes en gran parte internacionales, y en piezas para el oficio y otras obras para el ritual compuestas por los maestros de capilla locales o tomadas de otras fuentes ibéricas⁶⁷⁰. En contraste, como la catedral pasó el último cuarto del siglo ajustándose gradualmente a la nueva liturgia romana de imposición universal, se observa en esta época

⁶⁷⁰ Agradecemos a Don Ramón González Ruiz, canónigo archivero emérito de la catedral de Toledo, y reconocemos la generosidad del Dr. Don Ángel Fernández Collado, director del archivo y biblioteca capitulares de la primada. Estamos en deuda con el Rvdo. Don Carmelo Sánchez Sánchez, con Don Alfredo Rodríguez González, con Don Isidoro Castañeda Tordera y con Don Carlos Martínez Gil. Expresamos asimismo nuestro agradecimiento por la valiosa labor realizada por Don Juan Carlos Asensio Palacios a la hora de traducir nuestro trabajo del inglés. Los trabajos más importantes acerca de la música de la primada son Reynaud, François: *La polyphonie toledane et son milieu des premiers témoignages aux environs de 1600*. Paris: CNRS Éditions, 1996, y Martínez Gil, Carlos: *La capilla de música de la catedral de Toledo (1700-1764): evolución de un concepto sonoro*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003. Finalmente queremos manifestar nuestro agradecimiento a nuestros distinguidos colaboradores del grupo de investigación *Música, patrimonio i societat* —un Grupo de Investigación Consolidado con la sigla 2014 SGR 1113— por su apoyo y ayuda incondicional.

una constante disminución en la proporción de la adquisición de polifonía de fuentes no hispánicas. ¿Fue ésta tendencia simplemente el resultado saludable de la expansión de la polifonía litúrgica española, o reflejaba también un intento de apoyar la tradición local contra el cada vez más serio impacto de fuerzas externas? Nuestro trabajo considera las pruebas procedentes de una variedad de fuentes documentales y musicales que trazan las tendencias tanto a nivel internacional como local en la polifonía de la catedral de Toledo durante los años de El Greco.

Los treinta y siete años de El Greco en Toledo (1577-1614) coinciden con los magisterios de cuatro compositores en la catedral: Andrés de Torrentes (1539-1545, 1547-1553, 1571-1580), Ginés de Boluda (1580-1593), Alonso Lobo (1593-1604) y Alonso de Tejada (1604-1617). El propósito de este artículo es hacer un breve recorrido por la polifonía producida o adquirida por la catedral de Toledo durante estos años de El Greco y valorar la importancia relativa del repertorio polifónico hispano e internacional, respectivamente, con los nuevos materiales copiados o adquiridos para ser interpretados en la catedral.

La coincidencia entre El Greco y Torrentes es la más breve, apenas tres años entre la llegada de El Greco, a los treinta y seis años en 1577, y la muerte de Torrentes a la edad de setenta años en 1580. Sin embargo, en virtud de su larga asociación con la polifonía de la catedral, desde más de cuarenta años atrás, Torrentes fue quizás la figura más influyente en la historia de la polifonía en Toledo durante todo el siglo XVI, ni tan siquiera con la salvedad de Cristóbal de Morales. Torrentes, excepcionalmente, fue nombrado maestro de capilla, renunció dos veces, y fue dos veces vuelto a nombrar, sirviendo como maestro de capilla en Toledo en tres mandatos separados. Cuando Torrentes renunció en primera instancia en 1545, Morales fue nombrado como su sucesor, pero permanecería menos de dos años en el puesto.

Torrentes volvió al puesto de Toledo para un segundo período, solamente para renunciar de nuevo en 1553 cuando Morales de nuevo solicitó volver a Toledo. A pesar de la reputación de Morales, el cabildo fue cauteloso a la hora de invitarle a retornar al magisterio de capilla, y en vez de ello solicitó los servicios de la poco conocida figura de Bartolomé de Quevedo. Cuando Morales murió al año siguiente, en 1554, el cabildo toledano podía haberlo rechazado no haciéndolo volver. Quevedo fue sucedido en 1563 por Bernardino de Ribera, y él, en cambio, en 1570-71, fue sucedido por el anciano Torrentes que volvió al puesto de maestro de capilla por un tercer período, en el que permaneció hasta el día de su muerte en septiembre de 1580.

El documento por el que normalmente se data la fecha de llegada de El Greco a Toledo, es, de hecho, una entrada en el mismo libro de cuentas de la catedral que registra el pago a los músicos, a otros empleados de la catedral, Torrentes incluido, y a varios contratados por cuenta propia. El 2 de julio de 1577, a un contratado, Domenico Greco, pintor, le fue pagado un anticipo de 13.600 maravedíes por una obra que debía pintar para el sagrario de la catedral⁶⁷¹. Otro plazo siguió en 1578, y de nuevo otro en 1581, momento en que la pintura, que puede ser claramente identificada como *El Expolio*, había sido terminada casi hacía dos años aunque no con la plena satisfacción del cabildo. El asunto no se resolvería hasta varios años después. De acuerdo con las cuentas generales, a El Greco se le pagaron por la obra un total de 350 ducados, cuando él mismo, más esperanzado, había valorado el pago en alrededor de 900 ducados.

Por poner una comparación, cuando antes en 1570 Bernardino de Ribera, el maestro de capilla retirado, presentó un libro completo con sus composiciones musicales, el cabildo acordó recompensarle con la cantidad de 200 ducados⁶⁷². Esta cantidad era en consideración no solo por las obras musicales –dos misas, nueve motetes y ocho magníficats– sino también por el coste de copiar e iluminar los aproximadamente 160 folios de pergamino de gran formato, que él subcontrató con el copista oficial de libros litúrgicos de la catedral, Alonso de Morata. Entonces, en 1570, el libro de Ribera de cerca de 20 composiciones, tal y como fue copiado por Morata –y como resultado de la colaboración de compositor y copista– fue valorado por la catedral en 200 ducados, ligeramente más de la mitad que una sola pintura de El Greco valorada en 300 ducados, una década después.

Quizás algo del valor extra del cuadro de El Greco se debía a que, en 1577 él era un pintor extranjero que acababa de llegar a Toledo, y a que la catedral buscaba con fruición aumentar su colección con obras de procedencia internacional. También había sido el caso con respecto a la música al menos en los treinta años previos. Cuando El Greco llegó en 1577, Torrentes estaba en su tercer mandato como maestro de capilla. Pero retrocediendo a 1542, durante su primera etapa, cuando supervisó la producción de la primera serie de

⁶⁷¹ ACT: Obra y Fábrica núm 875, f. 164. Véase Ruiz Gómez, Leticia: “El Greco y El Expolio para la catedral de Toledo”, *El Expolio de Cristo de El Greco*, Toledo: Catedral de Toledo (2014), p.27.

⁶⁷² ACT: Obra y Fábrica núm 865, f. 134r: “En doze de Jullio de 1570 Años se dio çedula por su s[eñori]a El s[eño]r gover[nad]or por la qual se dieron a ber[nardi]no de Ribera Maestro de capilla doscientos ducados en Recompe[n]sa de un libro de Música de Canto de organo q[ue] compuso para El servi[ci]o desta s[anc]ta ig[les]ia.” Se trata del libro de polifonía que actualmente lleva la signatura E-Tc 6.

libros de coro de polifonía de la catedral que han sobrevivido, la música de fuera formó parte de su contenido de manera prominente.

Antes de Andrés de Torrentes (1500-1539)

A principio del siglo XVI, un inventario de la catedral realizado en 1503, registra cuatro grandes libros de polifonía copiados en pergamino, uno ya descrito como ‘antiguo’, otro igual, un tercero de ‘marca mayor’ con misas y un cuarto de las mismas proporciones que contenía magníficats y motetes⁶⁷³. No se nombran los compositores, pero, en base a los manuscritos españoles de finales del siglo XV, quizás podamos asumir que la mayoría de la música era española.

Un puñado de obras hispanas de finales del siglo XV sobrevive en la catedral de Toledo, aunque todas en copias hechas cincuenta años después, pero es tentador imaginar que originalmente se encontraban en estos libros inventariados en 1503.

Estas obras incluyen una *Missá de Feria* anónima cuya fuente más antigua conocida es el Cancionero de la Colombina en Sevilla (ff. 67v-69r) que Torrentes había copiado en Toledo en 1549, al comienzo del Libro de Coro E-Tc 21. Al final del mismo libro de 1549, hay copias de dos responsorios del oficio de difuntos ampliamente difundidos: el *Ne recorderis* de Francisco de la Torre y el *Libera me Domine* de Juan de Anchieta. Ninguna de estas tres obras era de origen toledano, pero hay una obra copiada en otro libro de coro también en 1549, y en el Libro de Coro E-Tc 25, que podía muy bien haber sido compuesta a finales del siglo XV en y para Toledo. Es una obra anónima a cuatro voces con el verso *Monstra te esse* rubricado como “el viejo”⁶⁷⁴. No estaba dedicado a cantarse como parte de la ejecución normal como parte del texto del himno *Ave maris stella* en las vísperas de las fiestas marianas, sino más bien en la procesión paralitúrgica de las vísperas de la Asunción, fiesta patronal de la catedral de Toledo. Estos escasos fragmentos son virtualmente todo lo que queda de la polifonía del siglo XV en Toledo, todo en fuentes que datan más de cincuenta años después de su probable composición.

Tentadoramente, sin embargo, conocemos que algunos de los grandes maestros españoles e internacionales pasaron varios meses en Toledo en 1502, cuando Felipe el Hermoso y su esposa Juana (padres de Carlos V) trajeron a su capilla flamenca a Toledo para encontrarse con las cortes de los padres de Juana, Fernando e Isabel. Como resultado, al menos dos grandes compositores internacionales, Pierre de la Rue y Alexander Agrícola, pasaron un tiempo en Toledo; sin duda se encontraron con los cantores toledanos, y casi con toda probabilidad ellos mismos cantaron en las ceremonias de la catedral. David Fallows, el biógrafo de Josquin, piensa incluso que hay una alta probabilidad de que el mismo Josquin acompañara a los cantores de Felipe y Juana a España, y quizás incluso a Toledo⁶⁷⁵. Y todavía no existe registro alguno de la música de ninguno de estos compositores que fuera copiada o cantada en la catedral de Toledo por otros cuarenta años.

La primera colección de nuevos libros de polifonía copiados en y para Toledo durante el siglo XVI fue producida en 1518. Fueron copiados bajo la dirección del recientemente nombrado maestro de capilla Francisco de Maldonado (1517-1538), por el clérigo de la catedral García Ximénez. Según las cuentas de la catedral fueron casi 700 folios distribuidos en tres libros separados⁶⁷⁶. De nuevo, no conocemos ni a los compositores ni sus contenidos, solamente que uno era un libro de misas, el segundo de himnos, magníficat y motetes, y el tercero un libro de motetes y glorias. Claramente era un gran conjunto de música, producida con un gasto considerable, y estos tres libros estaban probablemente entre los cinco libros de polifonía documentados como que estaban todavía en posesión de la catedral en 1539, aunque ninguno de ellos ha sobrevivido.

La primera información específica que tenemos sobre repertorio polifónico en Toledo data de 1532, cuando la catedral adquirió una copia del impreso romano *Liber quindecim missarum* (Roma: Andrea Antico, 1516), una antología de misas de Josquin, Antoine Brumel, Antoine de Févin, Pierre de la Rue, Jean

⁶⁷³ ACT: Obra y Fábrica núm. 1326, *Inventario Cisneros* (1503), ff. 110r-111v: “Iten vn libro de canto de organo puntado en pargamjno grande delo antiguo. Iten otro libro tambien de canto de organo en pargamjno puntado de la mesma manera q[ue] el de arriba mas no[n] de tanto volume[n]... Iten otro libro de canto de organo grand[e] en q[ue] estan las mjsas es de marca mayor. Otro libro de la dicha marca d[e] canto d[e] organo en q[ue] estan manificas e motetes.”

⁶⁷⁴ Noone, Michael (ed.): *Códice 25 de la catedral de Toledo*. Madrid: Fundación Caja Madrid y Editorial Alpuerto, 2003, p. 301.

⁶⁷⁵ Fallows, David: *Josquin*. Turnhout: Brepols, 2009, p.230-1.

⁶⁷⁶ ACT: Obra y Fábrica núm. 812, f. 81: “en cumplimiento de pago de 23,664 mrs que monto el apuntar de 3 cuerpos de libros de canto de organo.”

Mouton y otros, en formato de libro de facistol. Diferente documentación apunta la posibilidad de una segunda copia, para uso específico de los *ministriles* o instrumentistas de viento de la catedral, más que para los cantores⁶⁷⁷. Quizás no nos sorprenda que ninguno de estos impresos haya sobrevivido.

En algún momento a mediados de los años 1530, la catedral adquirió su libro de polifonía más antiguo que ha llegado hasta nosotros, el manuscrito clasificado como Reservado 23. De acuerdo con el primer inventario de la catedral que lo incluye, el libro había sido comprado “de vn alemán” por el entonces *obrero mayor*, Don Diego López de Ayala⁶⁷⁸. Este libro bello y espléndido, copiado probablemente dentro de la década anterior (c. 1530) por copistas flamencos asociados al taller de Alamire, contiene más de treinta obras: misas, motetes y magníficos de Mouton, Josquin, Févin, Jean L’Héritier, Jean Richafort y otros. Aunque caído del cielo, estrictamente hablando, permanece como el más grande tesoro polifónico de Toledo⁶⁷⁹.

Andrés de Torrentes 1539-45 y 1545-53

Así, hasta 1540, el único repertorio polifónico que conocemos que con seguridad estaba disponible para los cantores de la catedral de Toledo era internacional, en un libro impreso y en una fuente manuscrita adquirida fuera. Y cuando Torrentes, entonces sirviendo en su primera etapa como maestro de capilla, encargó el primero de los libros de polifonía que actualmente sobreviven, copiado en la catedral en 1542 y 1543, las obras extranjeras continuaban dominando.

En el primero de los cuatro libros de misas de Torrentes, lo que ahora lleva la signatura E-Tc 16, cuatro misas eran de maestros foráneos, y solamente una de un español, el mismo Torrentes⁶⁸⁰. Y de manera significativa, Torrentes había escogido también basar su propia misa sobre un motete extranjero, *Nisi Dominus*, del compositor francés Jean L’Héritier. He aquí el contenido de este ‘primer libro de misas’ (1542):

Josquin	Missa <i>De beata virgine</i>
Josquin	Missa <i>Pange lingua</i>
Mouton	Missa <i>Dictes moy toutes</i>
Torrentes	Missa <i>Nisi Dominus</i>
Bauldeweyn	Missa <i>En douleur et tristesse</i>

Los siguientes tres libros en ser copiados contienen cinco o seis misas cada uno, incluyendo dos de Josquin, tres de Carpentras y una misa de cada uno de los siguientes: Crecquillon, Mouton, Verdelot, de la Rue y Bauldeweyn. Al mismo tiempo, las únicas otras dos obras de españoles eran una misa de Torrentes, y una misa de Morales.

Un esquema similar es evidente en la selección original de Torrentes de la música del primer libro de motetes, copiado en 1543, y que ahora sobrevive como Libro de Coro E-Tc 10. Josquin, Gombert y Verdelot están representados, mientras que del total de veinte solamente tres son de españoles, incluyendo de nuevo dos del mismo Torrentes⁶⁸¹. He aquí el contenido del manuscrito E-Tc 10:

Verdelot	<i>Sancta Maria virgo virginum</i> (6vv)
Jacquet	<i>Aspice Domine</i> (5vv)
Josquin	<i>Stabat mater dolorosa</i> (5vv)
Verdelot	<i>Tanto tempore vobiscum</i> (4vv)

⁶⁷⁷ ACT: Obra y Fábrica núm. 825, f. 93r [26 de febrero de 1532]: “libro de canto d[e] organo: en veynte y seys dias de en[er]jo de [1532] Años di çedula q[ue] diese a Jeronymo de cuellar menestrel myll e quinientos e veynte e ocho maravedis pa[ra] pagar A al[ons]o d[e] montoya librero por vn libro d[e] canto d[e] organo pa[ra] los menestres el q[ua]l libro es de las quinze mysas de Juzquyn pa[ra] el s[er]uic[io] del coro.”

⁶⁷⁸ *Inventario Cisneros* (1503), ACT, Obra y Fábrica núm. 1326, f. 112r (añadido): “Otro libro grande de canto de organo escrito en pergamino con muchas obras nuevas con algunas letras de oro q[ue] mando conprar el señor die[g]o lopez de ayala de vn alemán.”

⁶⁷⁹ Snow, Robert: “Toledo Cathedral MS *Reservado* 23: a lost manuscript rediscovered”. *Journal of Musicology* 2 (1983), pp. 246-77.

⁶⁸⁰ Noone, Michael: “A manuscript case-study: the compilation of a polyphonic choirbook”, en Knighton, Tess y Fallows, David (eds.): *Companion to Medieval and Renaissance Music* Oxford University Press, Londres, 1992, pp. 239-246.

⁶⁸¹ El motete anónimo *Fiat Ecclesia* puede considerarse también como hispano de acuerdo a su texto, que es una oración para las fiestas locales de los santos toledanos Eugenio e Ildelfonso. Aunque así fuera, es algo curioso que si era local, fuera omitido el nombre del compositor de este excelente motete, fechado probablemente en los años 1530.

? Moulu/Verdelot	<i>Quam pulchra es</i> (4vv)
Verdelot [Laurus]	<i>Tu es petrus</i> (4vv)
Josquin	<i>Missus est Gabriel</i> (4vv)
Richafort	<i>Quem dicunt homines</i> (4vv)
Torrentes	<i>Asperges me</i> (4vv)
Torrentes	<i>Ave gloriosa Dei genitrix</i> (5vv)
Gombert	<i>Haec dies</i> (5vv)
Josquin	<i>Inviolata</i> (5vv)
Josquin [? Brunet]	<i>Victimae paschali laudes</i> (6vv)
Gombert	<i>Emendemus in melius</i> (5vv)
[Anon.]	<i>Fiat ecclesia</i> (5vv)
Gombert	<i>Ad te levavi</i> (5vv)
Verdelot	<i>O salutaris hostia</i> (5vv)
Gombert	<i>Dulcis amica dei</i> (4vv)
Lebrung	<i>Saule, Saule, quid me persequeris</i> (5vv)
[Anon.]	<i>Descendit angelus</i> [perdido]

Los motetes también se cantaban en la catedral principalmente durante la misa principal los domingos y fiestas mayores, lo que quiere decir que las composiciones polifónicas extranjeras –ciclos del ordinario de la misa y motetes– eran oídos más frecuentemente allí en los años 1540 que las españolas. No es probable que Torrentes tuviese predisposición en contra de las obras españolas como tales; más bien que, en el caso de las misas y motetes, estaba guiado por una preferencia a realizar la liturgia eucarística catedralicia con la mejor música de importación.

Una situación muy diferente, incluso opuesta, es la relacionada con la música para Vísperas. Consistía, en una gran parte, en salmos, himnos y magníficats en cuya tradición toledana requería específicamente que el peculiar canto toledano local o el canto hispano regional fuera cantado de manera más o menos estricta en una de las voces⁶⁸². Recopilando los contenidos de su libro de magníficats de 1543, Torrentes escogió siete de los suyos, y diez de maestros españoles con uno de L'Héritier, el único extranjero, probablemente tomado de la edición impresa de 1532. Véase el contenido del primer libro de magnificat (1543), hoy encuadrado en los Libros de Coro E-Tc 18 y E-Tc 34:

Torrentes	<i>Et exultavit</i> (1º tono)
Torrentes	<i>Et exultavit</i> (8º tono)
Torrentes	<i>Et exultavit</i> (4º tono)
Torrentes	<i>Anima mea</i> (1º tono)
Basurto	<i>Anima mea</i> (1º tono)
Torrentes	<i>Et exultavit</i> (4º tono)
Morales	<i>Anima mea</i> (1º tono)
Rabaneda	(1º tono) [perdido]
Gascon	(6º tono) [perdido]
Torrentes	(6º tono) [perdido]
Morales	(4º tono) [perdido]
L'Héritier	(4º tono) [perdido]
Peñalosa	(4º tono) [perdido]
Peñalosa	(3º tono) [perdido]
Peñalosa	<i>Et exultavit</i> (6º tono)
Morales	<i>Anima mea</i> (7º tono)
Morales	<i>Et exultavit</i> (7º tono)
Torrentes	<i>Et exultavit</i> (3º tono)

Pero cuando se llega a los himnos y a los salmos, los peculiares requerimientos de la liturgia de Vísperas de Toledo quieren decir que solamente sobreviven en los primitivos libros de coro las obras de los maestros de capilla residentes. Torrentes debía haber planeado el primer volumen destinado a contener estas

⁶⁸² No hablamos aquí del canto mozárabe, sino de la variante hispana del canto monódico.

obras, junto a otros formularios del ritual basados en cantos específicos de la liturgia de Toledo, antes de renunciar al magisterio de capilla a comienzos de 1545, y terminó el libro que contenía trece de sus composiciones, incluyendo tres salmos y siete himnos para las Vísperas de las fiestas más solemnes de Toledo. Pero el volumen fue en realidad completado bajo la supervisión del sucesor de Torrentes, Cristóbal de Morales, quien durante su primer año en el puesto compuso al menos dieciséis obras nuevas observando en ellas específicamente la tradición toledana y basándose en los cantos llanos locales de Toledo. Todas estas nuevas obras de Morales sobreviven hoy en Libro de Coro E-Tc 25⁶⁸³. Sin embargo, las adiciones y cambios de Morales a este libro no alteraron significativamente el esquema básico de Torrentes, por lo cual la polifonía copiada en los libros y destinada para cantarse en la misa era de fuera, y la mayoría de la música para Vísperas, era española.

Poco después de llegar a Toledo, sin embargo, Morales vendió a la catedral copias de sus dos volúmenes de misas, impresos en Roma a comienzos de ese año⁶⁸⁴, y desde ese momento, presumiblemente, las interpretaciones de sus propias misas inclinaron la balanza ligeramente a favor de la música española. Cuando Morales renunció como maestro de capilla de Toledo, algo más de dos años después, Torrentes volvió a tomar el puesto por segunda vez, y continuó las series de libros de coro en más volúmenes que observaban más o menos el mismo balance entre los compositores foráneos y locales, aunque con un ligero aumento en la proporción de misas y motetes de autores españoles. En particular, los últimos libros, completados durante la segunda etapa de Torrentes y la de su sucesor, incluyen múltiples motetes de Morales y Peñalosa, y copias manuscritas de cinco misas de Morales.

Antes, en 1542, la primera obra del primer libro de coro había sido importada: la *Missa De beata virgine* de Josquin. Y cuando fue completado en 1558 el libro de coro decimocuarto, las cinco misas en él contenidas eran de Josquin. Este conjunto fundacional de catorce libros de coro contiene diez misas completas completas de, o artibuidas a, Josquin. Los catorce libros de coro fueron planificados y ejecutados como una serie coherente, con un gasto considerable del cabildo catedralicio. Y en 1560, parece que el cabildo juzgó suficientes estos catorce libros para las necesidades de la catedral. Significativamente, hacía veinte años que el cabildo había encargado un nuevo libro de coro local para ser añadido a la colección. Esto no quiere decir que fueran regalos caídos del cielo, ya que todos los principales libros añadidos a la colección de libros de coro de la catedral durante estos veinte años llegaron de fuera de Toledo, en gran parte de compositores españoles que enviaron los manuscritos para su aprobación por el cabildo, en la esperanza de ser premiados con la gratificación adecuada.

Así, en agosto de 1559, la catedral adquirió un pequeño libro de coro manuscrito en papel, enviado por el compositor de Córdoba, Rodrigo de Ceballos⁶⁸⁵. Aunque desgraciadamente ahora está perdido, el inventario de 1580 registra que contenía salmos, magnificats y motetes, la mayoría probablemente compuestos por él mismo⁶⁸⁶. En 1649 estaba “gastado y consumido”, y hoy está perdido⁶⁸⁷.

Después, en 1561, Francisco Guerrero, que había pasado un año de aprendizaje en Toledo con Morales entre 1545 y 1547, envió al cabildo un volumen en pergamino de sus dieciséis magnificats, primorosamente preparado, el Libro de Coro E-Tc 4, copiado probablemente en Sevilla. En 1570 tuvo lugar la siguiente adquisición mayor, el manuscrito de Ribera, Libro de Coro E-Tc 6, ya mencionado antes. Así las tres mayores adquisiciones de la década de 1560 fueron todas españolas, y todas colecciones monográficas.

Se cree que El Greco había recibido su primer encargo en Toledo, *El Expolio*, para el sagrario de la catedral, como resultado de un contacto hecho en Roma. Poco después de llegar a Roma desde Venecia en

⁶⁸³ Noone, Michael (ed.): *Códice 25 de la catedral de Toledo*. Madrid: Caja Madrid, 2003.

⁶⁸⁴ ACT: Actas capitulares 1545-1547, f. 66v: “Viernes xxv de set[iembre] 1545. Libros de Canto de organo. este dia los d[ic]hos señores Cometiero[n] a los señores obrero y visitadores q[ue] vean lo q[ue] valen los libros de Canto de organo q[ue] dio morales maes[tr]o de Capilla y se le pague de la obra lo q[ue] valiere.” ACT, Obra y Fábrica núm. 839, f. 90r: “En XXIX d[e] noviembre del d[ic]ho año [1545] di çedula que diese a cristoval de morales maestro d[e] capilla tres mill mrs los quales le mandaron dan los magnificos s[e]ñore[s] dean y cabildo de la santa ygl[es]ia sede vacante por dos libros de canto d[e] organo puntados de [molde] q[ue] el d[ic]ho morales vendió a la d[ic]ha santa ygl[es]ia segun consta por fe del sec[retari]o del cabildo q[ue] esta en el legajo de escrituras d[e] este año.” Se refiere al *Missarum liber primus* (Roma: Valerio Dorico, 1544) RISM M3580 y el *Missarum liber secundus* (Roma: Valerio Dorico, 1544) RISM M3582.

⁶⁸⁵ ACT: Actas capitulares 1545-1547, ff. 132r-133r.

⁶⁸⁶ ABCT: Libro de la visita del Arzobispo don Gaspar de Quiroga a la Catedral e inventario de los bienes contenidos en el Sagrario, manuscrito sin signatura, olim 2a. Sagrario V.2.5: “[10] yten, otro libro pequeño de canto de organo escripto en papel enquadernado en cartones de cuero negro dorado por alguna parte, que le dió Zauillos, y tiene fauordones, magnificas, y motetes”.

⁶⁸⁷ ACT: Inventario del tesoro y del Sagrario, y demás...realizado por el cardenal Baltasar Moscoso y Sandoval. 12 de septiembre 1649: “Num[er]o 10. Otro libro pequeño escrito en papel, enquadernado en pergamino, que le dio Cevallos, y tenia fabordones, Magnificas, y Motetes, el qual se a gastado y consumido”.

1570, conoció al clérigo español, Luis de Castilla, hijo ilegítimo de Diego de Castilla, Deán de la catedral de Toledo desde 1545 hasta su muerte en 1577. Otra vez, la adquisición era el resultado de un claro deseo por parte de un miembro destacado del mundo catedralicio que quería una obra de arte destacada de un autor foráneo.

El cabildo hizo su principal adquisición musical más o menos al mismo tiempo, también de Roma y a través de una ruta similar. Se trata del Libro de Coro E-Tc 30, una de las fuentes manuscritas más importantes de la música de Tomás Luis de Victoria que sobrevive. Copiado en Roma por el copista de la capilla papal Johannes Parvus a comienzos de la década de 1570, contiene tres misas, además de seis magníficas, un salmo y una antífona, obras todas que aparecerían en la colección impresa de Victoria dedicada a la Virgen *Liber Primus qui missas, psalmos, magnificats ad Virginem matrem* (Venezia: Gardano, 1576).

No sabemos exactamente cuándo llegó el libro a Toledo, pero sí sabemos más o menos cuándo lo hizo. El intermediario fue el donante, el clérigo Juan Navarra y Mendoza. Clérigo toledano de mediana dignidad en los años 1570, en 1572, el cabildo le elevó a la dignidad de canónigo y capiscol dándole el estatus necesario para actuar como su agente en Roma. Oficialmente su tarea era proporcionar apoyo al atormentado arzobispo Bartolomé de Carranza, quien estaba bajo arresto domiciliario en Castel Sant'Angelo mientras esperaba salir de un largo proceso en el que fue acusado de herejía. Carranza fue finalmente absuelto en abril de 1576 y moriría en Roma poco después. Pero para entonces el canónigo Navarra ya había regresado a Toledo y se encontraba presente en el cabildo en 1575. Por supuesto, podía no haber traído el libro con él entonces. Con toda verosimilitud, pudo haber sido enviado de Roma después. Lo que conocemos con seguridad es que figura en un Inventario de 1580⁶⁸⁸.

Pero precisamente cómo dio Navarra con el libro en Roma es un misterio. ¿Lo compró directamente a Victoria, o al escriba Parvus? ¿Fue un encargo hecho por él, o era un manuscrito quizás copiado posiblemente con la esperanza de lograr una buena venta?

El inventario de 1580 se deja deslumbrar por la reputación de Victoria, describiéndole como ¡el maestro de capilla del papa! Una ficción perdonable, quizás, especialmente en la época en la que al cabildo de Toledo le preocupaba más que cualquier otra cosa la Curia Romana. No solo había sido el caso Carranza: la primada gastó mucho en los años 1570 – y claro, también en los 80 y 90– afrontando las implicaciones litúrgicas del nuevo Breviario Tridentino de 1568 y del Misal de 1570.

El cabildo catedralicio había accedido a implementar las reformas del Breviario en 1573, pero la tarea de adaptar y en muchos casos reemplazar sus libros de coro de canto llano y polifonía a las nuevas normas, no se vería completada hasta 1600. A mediados de los años 1570, entonces, un libro nuevo de polifonía copiado en Roma por un compositor español residente, conocido por tener contactos con la capilla papal, podría muy bien servir como guía al cabildo de Toledo. Aunque de hecho, solamente un par de reformas textuales menores se aplicaron en las obras de Libro de Coro E-Tc 30.

Una fue el *Gloria* de la Misa de la Bienaventurada Virgen María que en el *Missale* de 1570 fue despojada de su tradicional tropo mariano. Previamente la primera sección del *Gloria* terminaba con la primera de las interpolaciones del *Spiritus et alme*. Ésta fue la versión que Ribera siguió en las dos misas *De beata virgine* en el Libro de Coro E-Tc 6, completado en 1570⁶⁸⁹. Poco sabía Ribera que, en Roma, Pio V ya había considerado esta fórmula redundante. Como era de esperar, la misa *De beata Virgine* de Victoria en la nueva adquisición catedralicia, Libro de Coro E-Tc 30, está completamente adaptada a ese momento, conduciendo la primera sección de su *Gloria* a cerrarse con una importante cadencia en la letra “Jesu Christe”. Por consiguiente Toledo de manera obediente siguió el ejemplo, y alteró aquello que fuera necesario en sus propios libros de coro, aunque en los casos más antiguos utilizando los métodos más provisionales.

⁶⁸⁸ ABCT: Libro de la visita del Arzobispo don Gaspar de Quiroga a la Catedral e inventario de los bienes contenidos en el Sagrario, manuscrito sin signatura, olim 2a. Sagrario V.2.5., f. 139r: “8.— yten, otro libro grande de canto de organo. enquadernado. en tablas con cubiertas de bezerro. con diez bollones y ocho cantoneras y manos de alaton escrito en papel de marca mayor en que ay missas y magnificas. con una Illuminacion al principio. con las armas de don Joan nauarra. capiscol y can[on]igo desta S[an]ta Iglesia a la qual le dio el dicho don Joan. que le truxo de Roma. y le hizo Victoria. Maestro de la capilla del Papa”.

⁶⁸⁹ Bernardino de Ribera: *Missa de Beata Virgine* a 4, E-Tc 6, ff. 2-28 y *Missa de Beata Virgine* a 5, E-Tc 6, ff. 30v-60v.



Libro de Coro E-Tc 27, ff. 4v-5r.

Por ejemplo, en el Libro de Coro E-Tc 27, un manuscrito copiado en Toledo por el escriba Martín Pérez en 1550, los tropos —texto y música— del mismo pasaje en el *Gloria* de la *Missa De beata virgine* a 5 de Morales quedan simplemente ocultos con tiras de papel. La supresión de los tropos del *Gloria* fue uno de los poquísimos cambios en el nuevo misal que afectaron a la ejecución de la polifonía. Sin embargo, hubo muchos más cuando se trataba de cantar Vísperas, el otro momento importante cantado en polifonía en Toledo. Hay muchas alteraciones provisionales existentes en los libros de coro polifónicos, especialmente en el caso de los himnos, hechas raspando el texto original y copiando el texto del nuevo misal.

Sin embargo, Torrentes incrementó los cambios de Roma, componiendo un libro completo de música nueva para la liturgia revisada de Vísperas, que sobrevive como Libro de Coro E-Tc 12⁶⁹⁰. Dos géneros clave fueron especialmente afectados por las reformas: salmos e himnos. En Toledo, la antigua costumbre datada al menos de antes de 1540, era cantar el salmo final de los cinco salmos de Vísperas en las Primeras Vísperas de las fiestas con polifonía para el tercer verso. En el antiguo breviario de Toledo, estos salmos variaban casi cada día⁶⁹¹. Por contraste, el nuevo Breviario Romano asignaba repetidamente un único conjunto de salmos a la mayoría de las fiestas principales, y otros para las fiestas de la Virgen.

Así, el salmo final de las fiestas de la Virgen y otras santas mujeres era ahora casi siempre *Lauda Jerusalem*, y así Torrentes compuso formularios para él en los seis tonos requeridos con polifonía en los versos tres, seis, nueve, etc., observando así la venerable costumbre de Toledo, mientras reunían el requerimiento del nuevo Breviario Romano. En las fiestas de los santos varones, el salmo final era normalmente *Laudate Dominum*. Sin embargo, a causa de que era muy corto, solamente cuatro versos

⁶⁹⁰ Noone, Michael: "A sixteenth-century manuscript choirbook of polyphony for Vespers at Toledo Cathedral by Andrés de Torrentes (c. 1510-1580)". En Tess Knighton y Bernadette Nelson (eds.): *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World—A Homage to Bruno Turner*. Kassel: Edition Reichenberger, 2011, pp. 3-26.

⁶⁹¹ *Breviarium secundum consuetudinem sanctae ecclesiae Toletanae nuper et auctum et emendatum*. Lyon: Barthélemy Frien expensis Petrus & Josephus Ossandon & Genesis Fornerius, 1551, por ejemplo, en "Regulae generales", f. [c.ii]v, "In festis sex cap[arum] in primis vesp[eris] dicitur una an[tiphona] a tantu[m] de festo sup[er] p[salm]os, qui sunt occurrentes".

incluyendo el *Gloria patri*, habría oportunidad solamente para cantar un verso (el tercero) con polifonía. Torrentes, por tanto, concibió una única solución para Toledo, por la que no solamente el quinto salmo era cantado con polifonía, sino también el cuarto salmo, más largo. Así, para las Primeras Vísperas de las fiestas de los santos varones, compuso formularios del cuarto salmo, *Laudate pueri*, seguido del quinto salmo *Laudate Dominum*. De hecho, cada uno de los *Laudate Dominum* de Torrentes consiste solamente en un verso polifónico, *Gloria Patri*.

El otro género más afectado por los cambios litúrgicos fue el de los himnos de vísperas, y muy particularmente los de las fiestas locales de los santos toledanos, como Eugenio, Ildefonso y Leocadia. El antiguo Breviario de Toledo tenía himnos propios para todos estos santos locales, y polifonía compuesta para ellos por Torrentes y Morales en la serie de libros de coro de los años 1540 que ha sobrevivido. En el nuevo Breviario, sin embargo, Roma decretó que, con pocas excepciones, todos los santos, desde Apóstoles para abajo, tuvieran himnos comunes, de acuerdo con sus rangos respectivos.

Y así, como podemos ver en el índice del Libro de Coro E-Tc 12, Eugenio ahora comparte con la Decapitación de Juan el Bautista el himno del Común de un Martir, *Deus tuorum militum* (Torrentes compuso el segundo verso, *Hic nempe mundi gaudia*). Entretanto, desprovista de su propio himno tradicional, Leocadia ahora compartía el himno *Jesu corona virginum* con casi todas las santas mujeres (Torrentes compuso el segundo verso, *Qui pascis inter lilia*). Otros himnos del Común sustitutivos incluyen *Iste confessor* para un confesor (Torrentes compuso el verso segundo, *Qui pius prudens*) y para las fiestas de varios confesores, *Sanctorum meritis* (Torrentes compuso el verso segundo *Hi sunt quos retinens*). La catedral de Toledo arrancó una importante concesión a las reformas, ya que los nuevos formularios de Torrentes, conservaron el canto llano de los antiguos himnos métricos toledanos.

Ginés de Boluda (1580-1593)

En el ocaso de su vida, ya anciano, y solo un año antes de su muerte, Torrentes fue capaz así de solucionar los problemas litúrgicos. Estilísticamente, sin embargo, hay poca diferencia entre la nueva música escrita en 1579 y aquella compuesta en 1540. El cambio estilístico llegaría a Toledo de manos de su siguiente maestro de capilla, Ginés de Boluda, nombrado a finales de 1580. Los intereses de Boluda, y claro, su talento, se ejemplifican probablemente mejor en la nueva música copiada en Toledo durante su etapa. Sobrevive un libro nuevo completo, Libro de Coro E-Tc 35, al lado de varios cuadernillos hoy distribuidos entre otros libros de coro compuestos⁶⁹².

El Libro de Coro 35, copiado en papel por uno de los *ministriles* de la catedral, Alonso Gascón, es el primero y el único libro de coro de Toledo que contiene música de Palestrina –cuatro misas completas–. Segundo, muestra la fascinación de Boluda con la tradición de las misas basadas en el hexacordo, desde Morales, Robledo y Ceballos a Palestrina y a la del propio Boluda. Podía haber sido un *work-in-progress* cuando este libro fue copiado, ya que termina al final de la primera sección del *Sanctus*. Sin embargo, como es una copia única, nunca podremos conocer si se completó el resto de la misa.

Durante la etapa de Boluda, hubo también un cambio notable en la adquisición de nuevos libros polifónicos de fuentes exteriores. Muestran que trató activamente de obtener para la catedral copias de las obras recientes más importantes de los dos prominentes compositores españoles del momento, Francisco Guerrero y Tomás Luis de Victoria. Algunas de estas obras llegaron en fuentes impresas, y probablemente a resultas de estarlo en papel hace tiempo que desaparecieron, lo mismo que varios manuscritos también en papel.

Un libro de coro en papel perdido fue una copia de las *Octo missae* de George de la Hèle, impreso en Amberes por Plantino en 1578, y fue enviado a la catedral por el representante del compositor, nombrado en las actas capitulares como maestro Andrés de Escotto. A pesar del hecho de que los inventarios de 1600 y 1649 registran que estaba adecuadamente encuadernado con planchas de piel, había desaparecido al archivo antes de finales del s. XVIII.

Quizás la única y más importante adquisición de fuera hecha durante la etapa de Boluda ocurrido en 1586; fue una pareja de libros de coro con música de Rodrigo de Ceballos, que había muerto en 1571. Constituyen un puñado de fuentes básicas de las obras de este compositor. Como se ha dicho antes, la catedral ya tenía un volumen manuscrito con la música de Ceballos, que fue adquirido por el mismo

⁶⁹² Noone, Michael: "Toledo Cathedral's 'magnifique livre des messes' recovered, and 'new' works by Boluda, Palomares and Navarro". *Early Music* 34 (2006), pp. 561-586.

compositor en 1559, aunque ahora está perdido. Estos dos nuevos libros fueron comprados al copista Pedro de Durán, un fraile agustino establecido en Granada y asociado con el compositor al final de su vida.

El segundo de los libros comprados a Durán, claramente un *Vesperale* que contenía salmos, himnos y magnificats también está ahora en paradero desconocido. Sin embargo el primer libro que contiene motetes y misas todavía sobrevive como Libro de Coro E-Tc 7. Durante mucho tiempo estuvo en tan mal estado de conservación que impedía incluso abrirlo, debido a la acción de la tinta corrosiva en el papel. Pero el contenido ahora está de nuevo disponible para la consulta merced a una satisfactoria restauración. De acuerdo a una inscripción del propio Durán, el libro contiene *todos* los motetes de Ceballos para cuatro voces –lo cual, si es verdad, nos da un total de 41 motetes – más tres de sus misas y más otros 20 motetes de Aliseda, Morales y Pedro Guerrero.

El único impreso superviviente de Victoria de los varios que probablemente fueron adquiridos por Boluda es el *Motecta festorum totius anni*, impreso en Roma en 1585 (RISM V1433), y adquirido tres años después, en 1588. Se conserva encuadernado y más o menos intacto, como Libro de Coro E-Tc 20.

Probablemente a los pocos años de su publicación en Roma en 1582, Boluda adquirió una copia del *Missarum Liber Secundus* (RISM G4872) de Guerrero, que contiene las primeras misas del sevillano documentadas en la colección. Sobrevive como Libro de Coro E-Tc 5, aunque con muchas esquinas rasgadas y páginas perdidas. Significativamente varias de las misas del libro, reaparecen en otros dos volúmenes de Guerrero que Boluda adquirió. No están impresos, sin embargo, pero son un par de manuscritos en pergamino de suntuosa presentación, presentados al cabildo en 1592 por Francisco Sánchez, discípulo de Guerrero, y copiados bajo la supervisión del compositor en Sevilla por uno de los copistas habituales de allí, el clérigo de la catedral de Sevilla y copista Juan Pérez Calderón en 1591⁶⁹³. Sobreviven hoy como Libros de Coro E-Tc 11 y E-Tc 26. Quizás Guerrero sabía que la capilla de Toledo estaba más habituada a ejecutar su música a partir de los libros manuscritos en pergamino de gran formato, como aquellos que producían sus propios copistas, que de una copia impresa, cuyos pautados y texto eran considerablemente más pequeños y difíciles de leer.

Alonso Lobo (1593-1604)

El 22 de septiembre de 1593, Alonso Lobo fue confirmado en el puesto como nuevo maestro de capilla de Toledo. Durante los dos años anteriores había sido maestro de capilla suplente en Sevilla con Francisco Guerrero. Y transcurridos exactamente un año y un día de su etapa toledana, Lobo vendió al cabildo catedral un lote de impresos, “tres libros a cinco voces que contienen motetes y canciones del maestro Francisco Guerrero” que incluían evidentemente las dos colecciones publicadas en Venecia en 1589⁶⁹⁴. Estaban todavía en Toledo cuando en 1670 fue hecho un inventario de libros polifónicos, pero ya habían desaparecido cuando se hizo el siguiente inventario general un siglo después en 1790. El único impreso que ha sobrevivido, sin duda adquirido durante la etapa de Lobo, es el Libro de Coro E-Tc 15, una copia de Gery de Ghersem de la suntuosa y póstuma edición de las *Missae Sex* de Philippe Rogier, su primer maestro, publicadas en Madrid en 1598 (RISM R1937). Aunque los documentos de Toledo mencionan a Rogier como si aún viviese, fue presumiblemente Ghersem quien presentó esta copia del impreso a Lobo para la catedral en 1599. Y el 11 de mayo de ese año, Lobo recibió treinta ducados del cabildo, probablemente para adelantárselos a Ghersem como gratificación – lo cual, volviendo a El Greco, suponía la décima parte de la valoración de *El Expolio* en los años 1580 por un libro de seis misas en 1599.

Cuando al año siguiente de las mismas prensas de Juan de Flandes en Madrid, Victoria envía al cabildo la colección de diez libros de partes con sus *Missae, Magnificat, motecta...* al cabildo toledano, él también será recompensado con la misma suma de treinta ducados. Como los libros de partes de Guerrero, estaban todavía en Toledo en 1670, pero después desaparecieron de la colección catedralicia⁶⁹⁵. Era un signo del cambio de los tiempos, quizás, que las únicas adquisiciones de fuera durante la etapa de Lobo, fueran impresos, más bien que manuscritos.

⁶⁹³ ACT: *Actas Capitulares* vol. 20, f. 223v (23 de marzo de 1592), citado por Reynaud, *Op.cit.*, p. 371.

⁶⁹⁴ ACT: Obra y Fábrica año 1594, f. 160r: “Libros de motetes—en Veinte y tres de septiembre del dicho año [1594] se libro A El racionero alonso lobo maestro de Capilla dosçientos reales por tres libros en çinco Cuerpos de motetes y canciones del maestro Francisco guerrero”. Guerrero, Francisco: *Motecta*. Venezia: Giacomo Vincenti, 1589 [RISM G4875] y Guerrero, Francisco: *Canciones*. Venezia: Giacomo Vincenti, 1589 [RISM G4876].

⁶⁹⁵ ACT: Obra y Fábrica, Papeles varios, núm 53: “Memoria de los libros de canto de órgano que ay en los caxones de las tribunillas”.

Pero esta observación nos lleva a un volumen en particular, perdido de la colección de Toledo: a saber el propio *Liber primus missarum* de Lobo, impreso en 1602 de nuevo por Juan de Flandes en Madrid. Más de ciento treinta copias del *Liber primus* fueron impresas y se encuentran en Portugal y más lejos como en Méjico. Pero curiosamente no hay un registro documental de la catedral de Toledo de que tuvieran su propia copia, a pesar del hecho de que la exagerada epístola dedicatoria del impreso lo dirige al deán y al cabildo de la catedral de Toledo. De todos modos, tenemos constancia de que el libro impreso fue mandado por el propio Lobo a la catedral hispalense en agosto de 1603⁶⁹⁶.

El misterio puede explicarse parcialmente por el hecho de que las pruebas demuestran que la catedral de Toledo una vez poseyó copias manuscritas de las seis misas de Lobo en pergamino. Las seis parecen haber sido divididas entre dos volúmenes, ambos hoy perdidos, pero cuyos contenidos pueden ser reconstruidos tímidamente a partir de la documentación acreditativa. Podemos asumir con seguridad que estos dos libros fueron producidos no solo a instancias de Lobo, sino bajo su dirección. El primero de estos está consignado en el inventario de la catedral de 1600, como un “gran libro encuadernado que contienen cuatro misas del Maestro Lobo, y cuatro motetes de Guerrero y Palestrina”⁶⁹⁷. Suponiendo que los motetes en cuestión eran aquellos sobre los cuáles se basaron las misas, el motete de Palestrina debía haber sido *O rex gloriae*, con, por supuesto, la misa epónima de Lobo. Ya que las otras cinco misas del impreso de 1602 se basaron en motetes de Guerrero, solamente podemos asegurar que fueran tres motetes de Guerrero y sus misas a juego.

Curiosamente en la catedral no hay pago por la copia de esos libros, lo que sugiere que el mismo Lobo pagó por su elaboración para presentarlos a la catedral, en espera de la usual gratificación. Pero tampoco hay ningún registro de que le fuera dada gratificación alguna por parte del cabildo. ¿Podría haber desaparecido este pago del archivo de la catedral? ¿Pagó el propio Lobo por su libro, decidiendo simplemente llevarlo con él cuando dejara Toledo en 1604? Ocurriera lo que fuese más tarde con el libro, la entrada del inventario al menos permite que cuatro de las misas del impreso de 1602 sean fechadas en 1600 o antes. Solamente dos de las misas sobreviven en una fuente manuscrita datada un poco antes: *O rex gloriae*, y *Petre ego pro te rogavi*, copiadas en el Libro de Coro 15 de la catedral de Sevilla en 1595. Podemos especular también sobre la naturaleza del libro perdido de misas de Lobo.

Tres de los contratos a escribas de Toledo, todos ellos miembros de la familia Morata, documentan la copia de polifonía en pergamino para la catedral durante el magisterio de Lobo, incluyendo dos libros de misas de Morales completos. El comienzo de uno de estos está decorado con cuatro letras iluminadas, parecidas probablemente a aquellas descritas en la entrada correspondiente del inventario para el libro de misas perdido de Lobo (“con quatro iluminaciones al principio”). El libro de misas de Morales que sobrevive como el Libro de Coro E-Tc 31, fue copiado en 1599-60 por Alonso de Morata, supuestamente a petición de Lobo. El pago final a Morata lleva fecha de 14 de agosto de 1600. Las cuatro letras iluminadas se pagaron individualmente unos pocos meses más tarde en los pagos de 14 de noviembre de 1600 a nombre del “artista Joan de Salazar, y luminador”. De acuerdo a los pagos, las iluminaciones incluían “los escudos de armas del prelado iglesia y obrero”. Se puede ver todavía la franja negra en diagonal en el escudo del recién nombrado arzobispo, Bernardo de Sandoval y Rojas (1599), también elevado al cardenalato (1599) en la parte superior derecha de la inicial del *Altus*. No es excesivo asumir que Lobo también encargó a uno de los Morata la copia de su propio libro de misas perdido. Ese libro aparece en el inventario de 1600 conteniendo solo cuatro misas, supuestamente cuatro de las seis misas incluidas al final en el impreso de 1602.

Pero el inventario de la catedral de 1649 consigna un segundo libro, que contiene dos misas de Lobo, y también salmos y lamentaciones. También ha desaparecido, pero de nuevo podemos tímidamente sugerir qué podrían haber contenido e incluso quién lo habría copiado y cuándo. El libro estaba todavía en la catedral en 1670, cuando la obra que lo abría era la *Missa Beata Dei Genetrix*⁶⁹⁸. La segunda misa era presumiblemente la otra de las seis misas del impreso de 1602 no incluidas en el otro libro de Lobo. Este libro con dos misas de Lobo no aparece en las listas al lado del otro volumen en el inventario catedralicio de 1600, lo que confirma más o menos que fue copiado más tarde.

⁶⁹⁶ Ruiz Jiménez, Juan: *La librería de canto de órgano: creación y pervivencia del repertorio del renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla*. Granada: Junta de Andalucía, 2007, pp.134-135.

⁶⁹⁷ ACT: Inventario del tesoro y del Sagrario, y demás...realizado por el cardenal Baltasar Moscoso y Sandoval. 12 de septiembre 1649. Este inventario contiene una copia de un inventario hecho en 1600, del cual no conservamos el original.

⁶⁹⁸ ACT: Obra y Fábrica, Papeles varios, núm 53: Memoria de los libros de canto de órgano que ay en los caxones de las tribunillas: “Libro del numero treçe de alfonso lobo contiene dos missas vnos fabordones y lamentaciones enpieça con la missa de beata dei genetrix maria, y acaua con un Responso domine quando veneris”.

No se ha descubierto ningún pago inequívocamente conectado con su producción, aunque hay un pago en abril de 1604 a un miembro de la familia de copistas Morata, Antonio de Morata, por la copia de un libro con dos misas sin identificar que ocupaban 61 folios. Quizás fuera este libro. Ciertamente, más tarde en ese mismo año, 1604, el mismo año en el que Lobo dejó Toledo para instalarse en Sevilla, Antonio de Morata comenzó a copiar otro nuevo libro de coro para Toledo, que contenía misas de Morales. Hoy sobrevive como Libro de Coro E-Tc 29 con la firma de Antonio de Morata realmente escrito dentro de una de las iniciales. Así, si Antonio de Morata también copió el libro con las dos misas de Lobo, podría haber hecho lo mismo con este.

Los dos inventarios de 1600 y 1670 también mencionan que el segundo libro contenía una Lamentación, quizás también del propio Lobo. Esto es particularmente interesante, ya que el Libro de Coro E-Tc 25 contiene la mitad de una Lamentación de Lobo, también aparentemente copiada alrededor de esta época por alguien de la familia Morata. El manuscrito es una adición tardía al libro de coro, y era originalmente un cuadernillo de ocho folios sin encuadernar. Pero contiene solamente cuatro de las ocho voces necesarias para interpretar la obra. Presumiblemente habría un fascículo a juego, hoy perdido, que contenía las otras cuatro voces, y que pudo muy bien haber sido la lamentación añadida más tarde al libro de dos misas de Lobo. Sin duda los cuadernillos perdidos sin encuadernar fueron incorporados a los libros de coro para preservarlos de los desperfectos y de su pérdida. Por supuesto habría sido inútil encuadernar ambos fascículos en un libro, ya que habría sido imposible cantar desde ellos simultáneamente. Por lo tanto, era lógico encuadernarlo en dos libros de coro diferentes. Aunque, lamentablemente, a pesar de esta cuidada atención para la posteridad, solamente sobrevive uno, y así la Lamentación de Lobo hoy está incompleta.

Como resultado, con las copias de las seis misas y con la mitad de la lamentación perdidas, las únicas obras de Lobo que sobreviven en Toledo en copias hechas probablemente bajo su supervisión, son las Pasiones, también originalmente copiadas como cuadernos separados, que ahora están encuadernados, a buen recaudo, en el Libro de Coro E-Tc 22. También ausentes en particular, Toledo no parece haber guardado copias de ninguno de los motetes de Lobo de su impreso de 1602. Al menos, Lobo y la catedral hicieron copia de las pasiones, la lamentación, y de seis misas en pergamino y encuadernarlas en los libros de coro preparados para contenerlas. Pero cuando llegó el sucesor de Lobo, hasta las buenas intenciones parecen haberse quedado en agua de borrajas. Tras la copia de los cuatro libros de coro antes mencionados que contenían misas de Lobo y Morales, no hay registro de ningún otro libro de coro polifónico en pergamino que fuera copiado en Toledo durante cien años. Entre tanto y para el resto del siglo XVII, la adquisición de impresos y de manuscritos en papel figuran como la mayoría de las adiciones documentadas en el archivo de Toledo. Así de curiosa es esta anomalía que, tras la tardía adquisición de copias de estos libros impresos de magníficat (1605) y misas (1621), el otro Lobo portugués, Duarte Lobo, estuvo mejor representado en el archivo toledano que su propio maestro de capilla anterior.

Alonso de Tejeda (1604-1617)

Lo cual nos lleva finalmente, y de manera breve, a volver a Alonso de Tejeda, quien fue elegido maestro de capilla en agosto de 1604 para suceder a Lobo, y estaba todavía en el puesto cuando diez años después El Greco murió. Un nuevo gran libro parece haber sido adquirido de fuera a los cuatro años de iniciarse la etapa de Tejeda.

El 14 de noviembre de 1608, el registro de actos capitulares de la catedral, había recibido un libro de polifonía de Sebastián de Vivanco, el maestro de capilla de la catedral de Salamanca. Era presumiblemente una copia de su colección de magníficat impresa y publicada en Salamanca el año anterior. Y doce meses después, el 9 de noviembre de 1609, el registro de pagos de la catedral consigna uno de 30 escudos a Vivanco en agradecimiento por el regalo. La catedral de Toledo tiene ahora una copia de este impreso, que se conserva como el Libro de Coro E-Tc 14. Sin embargo, no es la copia donada por Vivanco en 1608. Cincuenta años después en 1658, la catedral compró copias de otros tres volúmenes impresos de Vivanco – magníficat, motetes y misas – al sacristán de la colegiata de Colmenar de Oreja (Madrid)⁶⁹⁹. Tan tarde como 1790, los inventarios de Toledo, como estaba previsto, registran que poseen dos copias del libro de

⁶⁹⁹ ACT: Obra y Fábrica núm 1658, f. 159v (7 de junio de 1658): “a andres Roldan sacristan de la ig[lesi]a de colmenar dozientos rreales vellon que valen seis mil y ocho çientos mrs de tres libros de musica que se le compraron p[ar]a el servizio desta s[an]ta ig[lesi]a. Son obras del m[aest]ro Bibanco impresas en papel de marca maior cubiertas con enquadernaçion de badana negra = un tomo de misas otro de magníficat, y otro de motetes y de ellos dio recivo el l[icencia]do Vanegas sacr[ist]an tenedor de libros”.

magnificat. Sin embargo en 1795, la copia adquirida en 1608 directamente del compositor, había desaparecido.

¿Cómo sobrevivieron las obras del propio Tejada en Toledo? De hecho sólo hay una. Cuando se encuadernó el cuadernillo superviviente de la Lamentación de Lobo al comienzo del Libro de Coro E-Tc 25, fue precedido por otro cuadernillo perdido que contenía el *Asperges me* de Boluda. Ya que ambos estaban en formato de libro de coro, el último folio vuelto del cuadernillo de Boluda y el primero recto del cuadernillo de Lobo estaban vacíos, y este comienzo estuvo vacío, presumiblemente algún tiempo durante la posesión de Tejada, hasta que se copió su única composición que ha sobrevivido en Toledo, una pieza a cuatro voces con el primer verso del himno de Vísperas del Común de Vírgenes, *Jesu corona virginum*⁷⁰⁰.

Una característica distintiva del himno es que el canto llano original, cuyo comienzo aparece completo en el tenor (frase 1), migrando al tiple (frases 2-4) es ese propio al himno cuando se canta en la fiesta de una virgen durante el Tiempo Pascual (tomado del himno de las vísperas pascuales, *Ad cenam agni providi*). Y aunque solamente una virgen, santa Leocadia, patrona de la ciudad de Toledo tiene su fiesta durante pascua, no su fiesta mayor (*dies natalis*), sino su Translación (26 de abril), podemos asegurar que o lo compuso Tejada, o al menos estuvo copiado aquí; así podría haberse cantado en esa fiesta en algún momento alrededor de 1610.

Es, por supuesto, altamente probable que se cantaran muchas otras obras de Tejada en Toledo en los últimos años de la vida de El Greco, y es posible que algunos de sus motetes que han sobrevivido en otras fuentes fueran incluso compuestos aquí. Sin embargo, esos motetes que sobreviven y la misa *Susana un jour*, recientemente descubierta (E-ZAc), lo son en copias informales en papel.

Valorando las presiones ejercidas por la proporción de obras de compositores extranjeros y locales en la polifonía adquirida por la catedral de Toledo, hemos observado lo importante de la conveniencia de una obra dada para los requerimientos de los cambios litúrgicos de la catedral. Otros factores que debieron haber influido en la elección de repertorio hecha por los maestros de capilla catedralicios incluían seguramente la idoneidad para la plantilla musical de la catedral, la calidad artística de la música, incluyendo quizás los gustos de cada maestro de capilla, y la cuestión práctica de la disponibilidad. Son cuestiones sobre las que volveremos en futuros estudios sobre la polifonía litúrgica en la catedral de Toledo.

⁷⁰⁰ Noone, Michael (ed.): *Códice 25 de la catedral de Toledo*. Madrid: Fundación Caja Madrid y Editorial Alpuerto, 2003, pp.137-139.

UN HALLAZGO EN LA CATEDRAL DE ZAMORA: LA MISA “Susanne un jour” DE ALONSO DE TEJADA

Alberto Martín Márquez

Resumen: Tras pasar por las catedrales de Calahorra, Ciudad Rodrigo, León y Zamora, Alonso de Tejada (c.1540-1628) ocupó el magisterio de capilla de la Catedral de Toledo entre 1604 y 1617, coincidiendo con la presencia en la Ciudad Imperial de Doménikos Theotocópoli, “El Greco”. A pesar de ser considerado uno de los más destacados maestros de capilla de finales del siglo XVI y principios del XVII, la mayor parte de su obra se ha perdido. En esta comunicación pretendo dar a conocer la Misa *Susanne un jour* de Alonso de Tejada, hallada en unas dependencias de la Catedral de Zamora. Asimismo, esbozaré alguna hipótesis sobre la circulación musical y la relación del maestro zamorano con el repertorio internacional.

Palabras clave: Alonso de Tejada, Toledo, catedral de Zamora, misa, polifonía.

Abstract: After having served in the cathedrals of Calahorra, Ciudad Rodrigo, León y Zamora, Alonso de Tejada (c. 1540-1628), was named *maestro de capilla* in the Cathedral of Toledo, coinciding in the “Ciudad Imperial” with Doménikos Theotocópoli, “El Greco”. Despite to be considered one the main composers in the late sixteenth and early seventeenth, most of his compositions have not been preserved. This paper introduces the Mass *Susanne un jour* by Alonso de Tejada, wich was discovered in the rooms of the Cathedral of Zamora. On the other hand, I try to provide some theories about the musical circulation and the connections of this composer with the international repertoire.

Keywords: Alonso de Tejada, Toledo, cathedral of Zamora, mass, polyphony.

En el otoño de 2011, miembros de la Delegación Diocesana de Patrimonio encontraron en la Catedral de Zamora un conjunto de hojas manuscritas muy deterioradas⁷⁰¹. Las características físicas y formales del documento indicaban con claridad que se trataba de las hojas de un cantoral, del que habrían sido desgarradas en un momento concreto. Una gran parte de la notación se había perdido como consecuencia de los procesos de oxidación de la tinta, presentando, a su vez, otros elementos que agravaban la lectura (suciedad, roturas, etc.). Sin embargo, a pesar de su mal estado de conservación —una masa de papel compacta que impedía la separación entre las hojas—, podía apreciarse una composición a cinco voces (S 1 y 2, A, T, B), que respondía a la clásica estructura de las cinco partes del ordinario de la misa; aunque, la última de ellas, *Agnus Dei*, no aparecía en el manuscrito, bien fuera por pérdida, o bien porque nunca llegara a escribirse.

Pero, sin lugar a dudas, la mayor sorpresa vino tras la lectura del encabezamiento de las hojas: además de referir el nombre del compositor, *Alonso de Texeda* (sic), figuraba la palabra “*Susana*”, como título de la obra. Respecto al autor, el hallazgo ya de por sí era interesante, si tenemos en cuenta que del maestro Tejada se ha perdido gran parte de sus composiciones; entre ellas, todas sus misas, así que estaríamos ante la única conservada. Y en cuanto al título, que a la composición se le denominara con un escueto “*Susana*” podía indicarnos que se trataba de una misa parodia del famoso tema de la *chanson Susanna un jour*, que tanto impacto tuvo en Europa durante los siglos XVI y XVII. Por fortuna, un primer estudio del manuscrito confirmó esta teoría, revalorizando aún más el hallazgo catedralicio.

En primer lugar, creo que sería conveniente situar el origen y expansión de la *chanson* para centrarme después en la obra del maestro Tejada y en la descripción de este importante documento.

En 1548, los hermanos Beringen publicaban en Lyon el *Premier Livre de chansons spirituelles*. Aquella colección difería de los impresos habituales del entorno calvinista, puesto que no ofrecía los ya clásicos contrafacta, impulsados por la iglesia reformada, sino que se presentaba con el atractivo de aportar

⁷⁰¹ Quisiera hacer constar mi más sincero agradecimiento al Cabildo Catedral de Zamora por las facilidades prestadas para la elaboración del presente estudio, así como a los musicólogos Albert Recasens y Pablo L. Rodríguez.

nuevos textos y nueva música⁷⁰². La parte literaria corrió a cargo de Guillaume Guérault, un poeta simpatizante de la causa de Calvino⁷⁰³, mientras que Didier Lupi “Segundo” fue el responsable del envoltorio musical. En dicho volumen, se incluía *Susanne un jour*, una *chanson* inspirada en el relato apócrifo “Susana y los viejos” del Libro de Daniel y que sería tomada por numerosos compositores posteriores como fuente de inspiración. De hecho, la paráfrasis de la melodía del tenor de Lupi se convirtió en un auténtico éxito comercial⁷⁰⁴.

Sin lugar a dudas, el mejor y más conocido ejemplo de la utilización del tema de *Susanne* viene representado por la obra de Orlando di Lasso. Parece que el compositor franco-flamenco vio recogida su *chanson Susanne un jour*, a 5 voces, y basada en la escritura de Lupi, en tres antologías diferentes, publicadas en 1560⁷⁰⁵. La circulación de estos impresos por España, al menos del *Tiers livre de chansons*, tanto en su edición original como en sus reediciones, queda ampliamente demostrada por el Manuscrito nº 17 de Valladolid, el cual recoge hasta diez canciones de dicho volumen; entre ellas, la *Susanne* de Lasso. No es esta la única fuente española en la que ha quedado registrada la famosa *chanson*: Juan Ruíz Jiménez ha estudiado las concordancias existentes entre varias colecciones conservadas, atestiguando la presencia de la *Susanne* en importantes documentos de indudable valor musicológico, como el Códice de Lerma o el Manuscrito 975 de la Biblioteca de Manuel de Falla⁷⁰⁶. El hecho de que en algunas de estas colecciones aparezca la obra sin texto, parece indicar que su interpretación estuviera también pensada para un uso instrumental. Lo cierto es que la circulación de la música franco-flamenca en la Península ha quedado ya ampliamente demostrada por los estudios de los investigadores, al igual que la recepción de la obra de Lasso. La presencia de músicos franco-flamencos en las capillas, introducidos por la casa de Borgoña con Felipe el Hermoso y, posteriormente, reforzado por los reinados de Carlos I y Felipe II facilitó la entrada de su música. Por otro lado, los libros para vihuela y tecla, cuyos autores cifraron y glosaron el repertorio, tanto religioso como profano, fue otra de las grandes vías de acceso⁷⁰⁷.

Ejemplo 1. Tratamiento del tema *Susanne un jour* en las *chansons* de Lupi y Lasso

Tenor de Lupi



Superius de Lasso



⁷⁰² Brown, H. “Chanson Spirituelle. Jacques Buns and Parody Technique”. *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 15, nº 2 (Summer, 1962), pp. 145-173.

⁷⁰³ Véase, Becker, G.: “Guillaume Gueroult et ses chansons spirituelles (16e siècle)”. *Notice biographique et bibliographique publiée avec la musique de deux chansons*. Paris, 1880.

⁷⁰⁴ Para una visión de conjunto, Levy, K.: “*Susanne un jour*”, The History of a 16th Century Chanson”. *Annales Musicologiques*, vol. I (1953), pp. 375-408. El relato bíblico de “Susana y los Viejos”, tuvo una importante repercusión en el Renacimiento. Clanton, Dan W.: *The Good, the Bold, and the Beautiful: The Story of Susanna and Its Renaissance Interpretations*. New York: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 2006.

⁷⁰⁵ Se trataría de las colecciones: *Quatorziesme livre a quatre parties*. Tielman Susato; *Tiers livre des chansons a quatre, cinq et six parties compsez par Orlando di Laissus*. Pierre Phalese. Lovaine; y *Livre des meslanges*. Adrian Le Roy. Paris.

⁷⁰⁶ Ruíz Jiménez, J.: “The Mid-Sixteenth Century Franco-Flemish Chansons in Spain. The Evidence of Ms. 975 of the Manuel de Falla Library”. *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis*. Deel 51, nº 1 (2001), pp. 24-41; “Deux chansons reconstituées dans le manuscrit 975 de la bibliothèque Manuel de Falla de Grenade (E-GR ms. 975), source espagnole à l’usage des ministriles”. *Revue Belge de Musicologie*, 65 (2011), 133-146 (en colaboración con Annie Coeurdevey); “Content and Context of Manuscript 975 of the Falla Library”. *Aflame with Music: 100 Years of Music at the University of Melbourne*. Melbourne: Centre for Studies in Australian Music, 1996, pp. 499-504 (en colaboración con M. Christoforidis); “Manuscrito 975 de la Biblioteca Manuel de Falla: una nueva fuente polifónica del siglo XVI”. *Revista de Musicología*, XVII, 1-2 (1994), pp. 205-236.

⁷⁰⁷ Louis Jambou atribuye tanto a Antonio de Cabezón como a su hijo, Hernando, el haber sido importantes agentes de la difusión en España; especialmente, de la obra de Lasso. Jambou, L. “Contribution à l’étude de la réception et de la transmission des oeuvres de Lasso dans la Péninsule Ibérique”. *Ostinato rigore. Revue internationale d’Etudes Musicales*. Paris, Jean-Michel Place, nº 4 (1994), pp.127-138.

La relación de Lassus con el tema de *Susanne* fue más allá de la propia *chanson*. En el prefacio del *Thésor de musique d'Orlande*, (Ginebra, 1576), el reformista francés Simon Goulart instaba a Lassus a que compusiera nuevas canciones más apropiadas a la moral y piedad cristianas. Quizás fuera esa llamada de atención la que provocó que Lassus revisara motetes y *chansons* y las reconvirtiera en sus misas y magníficats⁷⁰⁸. No en vano, la técnica de la parodia o “*ad imitationem*”, como el propio Lassus la denominaba, fue muy utilizada por los músicos de la época, trabajando sobre motetes polifónicos, madrigales y *chansons*. Resultado de todo aquello, fue la *Misa Super ‘Susanne un jour’* (París, 1577-1578), a cinco voces, compuesta por el propio Lassus y su *Magnificat de Primi Toni: Susanne un jour*, a seis partes⁷⁰⁹.

Otro importante compositor, Claudio Merulo, también escribió una misa sobre el tema de la *Susanne*, lo que manifiesta una vez más el importante impacto causado⁷¹⁰. Y es que debe tenerse en cuenta que la utilización que hicieron los católicos del material protestante, aunque no fue en grandes proporciones, fue efectivo, demostrando que algunos de ellos se habían convertido ya en una tradición musical, independientemente de sus connotaciones religiosas⁷¹¹.

La hipótesis que barajo es que Alonso de Tejada pudo componer su misa *Susanne un jour* durante alguna de sus estancias en Zamora por una serie de coincidencias en la producción de su obra, a las que luego me referiré, no sin antes hacer especial y obligado hincapié en la recepción e impacto de la música franco-flamenca en la ciudad del Duero; lo que ayudará a demostrar que la presencia de un tema norteño no debe considerarse como un hecho aislado en Zamora.

El repertorio franco-flamenco debió llegar a la catedral de Zamora en los años cincuenta del siglo XVI, como demuestran los primeros libros con misas de Josquin inventariados en 1558: dos de ellos son manuscritos y misceláneos con obras de Basurto, Fluim, el propio Josquin y otros autores; y, en cuanto al tercero, se trataría de alguna de las ediciones del impreso *Liber quindecim missarum*. En cuanto al repertorio de Vísperas, no aparecen referenciadas apenas composiciones franco-flamencas, si exceptuamos el impreso con los magníficats de Carpentras⁷¹². Pero la gran explosión de la música franco-flamenca llegó a la catedral entre 1577 y 1582, momento en el que la institución fue benefactora de una importante colección de treinta y siete libros de canto de órgano, donada por el canónigo Bernardo García⁷¹³. Se incorporaron entonces a la librería zamorana la antología de “motetes de la corona”, junto con composiciones de Obretch, Gombert y Orlando di Lassus. El caso de este último es reseñable, puesto que entre los libros donados por el canónigo figuraban seis libros de magníficats, dos colecciones de cinco libros de motetes y cuatro libros de las lamentaciones de Job. Además de todo ello, en el inventario de 1577, aparece referenciado un impreso con el apunte “un libro de molde de la batalla”, sin mayor especificación, pero que bien podría tratarse del *Liber decem missarum* (Jacque Moderne, Lyon, 1540) y que recibiría el nombre de la “Batalla” al incluir la Misa “La Bataille” de Janequin⁷¹⁴.

Pero para el estudio de la recepción de la música franco-flamenca en Zamora, al margen de la donación del canónigo García, creo que es importante fijarse en un personaje hasta ahora desconocido: el organista Pedro de Prado, quien estuvo al servicio de la catedral durante, al menos, treinta y cinco años (1559-1597). He podido constatar que su auténtico nombre era Pedro Van den Drisque (sic) y que en 1558

⁷⁰⁸ Freddman, R.: *The Chansons of Orlando di Lassus and their Protestant Listeners: Music, Piety, and Print in Sixteenth-Century France*. Eastman Studies in Music. New York: University of Rochester Press. 2000.

⁷⁰⁹ Sobre la técnica de la parodia en los Magníficats de Lassus, véase Crook, D.: *Orlando Di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich*. Princeton: University Press, 1994.

⁷¹⁰ Se trata de la *Missa Sussanne ungiour Claudius Corregiensis*. En el RISM figura otra misa, a 5 voces, de autor Anónimo: *Missa ad imitationem Cantilenae | Susanna se uidens Quinq[ue] | 13 IXbris Anno | 86*.

⁷¹¹ Brown, H: *op. cit.*, p. 152.

⁷¹² Ruíz Jiménez lo ha identificado como el *Liber cantici magnificat omnium tonorum* (Avinón: Jean Channay, s.f.) y que aparece también referenciado en los inventarios sevillanos. Ruíz Jiménez, J.: *La librería de canto de órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*. Junta de Andalucía, 2007, p. 185.

⁷¹³ La relación de libros donada por Bernardo García puede encontrarse en Bécares, V.: “Los libros de la Catedral de Zamora en el siglo XVI”. *Anuario de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”*, (1994). Diputación Provincial de Zamora, pp. 237-254. Un caso similar y más cercano es la donación que el clérigo Antón García hizo a la Colegiata de Toro en 1553, cuyo catálogo aparece recogido en el inventario realizado con motivo de las visitas pastorales. A.H.P.Za. Parroquiales. 2 227-2. Libro nº 18. Curiosamente, el listado de libros donados por Antón García aparece tachado del inventario. Las bibliotecas particulares de música fueron algo habitual por aquella época, como ha estudiado, por ejemplo, Tess Knighton para el caso de Zaragoza. Knighton, T.: “La circulación de la polifonía europea en el medio urbano: libros impresos de música en la Zaragoza de mediados del siglo XVI”. Andrea BOMBI, Juan José CARRERAS y Miguel Ángel MARÍN (eds.): *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia: Universidad de Valencia, 2005, pp. 337-351.

⁷¹⁴ Agradezco a Ruíz Jiménez la ayuda prestada para su identificación.

afirmaba ser organista de Francisco de Mendoza, cardenal y obispo de Burgos⁷¹⁵. El dato no está exento de relevancia: el cardenal Mendoza había sido uno de los hombres de confianza del Emperador y había pasado largas estancias en Italia desempeñando tareas políticas; una Italia en la que confluyeron organistas flamencos. Es probable que Van den Drisque viniese con el cardenal a España cuando éste se incorporó a la cátedra episcopal burgalesa y que, al año siguiente, decidiera presentarse a las oposiciones convocadas por el cabildo zamorano. Las cualidades de Van den Drisque debían ser excepcionales, a juzgar por los comentarios encomiásticos que le dedica su entorno en Zamora, incluyendo las vertidas por el maestro de capilla Andrés Villalar⁷¹⁶. No cabe duda de que la llegada de un hombre con la formación y conocimiento de Van den Drisque, desarrolladas al lado de una personalidad tan relevante como la del cardenal, enriqueció la música catedralicia, introduciendo también repertorio franco-flamenco.

En cuanto al maestro Alonso de Tejada, su biografía ha sido estudiada en profundidad, si bien es cierto que apenas se conoce nada de sus tres primeras décadas de vida⁷¹⁷. Nació en Zamora en torno a 1540 y con toda probabilidad debió cursar estudios en la Universidad de Salamanca. Su primer destino como maestro de capilla, al menos documentado, fue en la catedral de Calahorra, tomando posesión del mismo el 29 de abril de 1572. Durante su estancia, oposita a los magisterios de Burgos y Oviedo en los años 1572 y 1580, respectivamente. El siguiente puesto que ocupó parece que fue el de la catedral de Ciudad Rodrigo, donde permanecería hasta 1591. Desde ese año, las fuentes documentales sobre Tejada son más abundantes, permitiendo un seguimiento de su carrera profesional más exhaustivo: León (1591-1593); Zamora (1601-1604); Toledo (1604-1617); Burgos (1618-1623) y, de nuevo, Zamora (1623-1628), donde moriría el 7 de febrero de ese mismo año. Además de estos lugares, llegó a ganar la plaza de la Capilla Real de Granada (1601), aunque por diversos motivos no ejerció allí su magisterio. Asimismo, está probada una estancia entre los frailes agustinos de San Felipe el Real de Madrid en 1617⁷¹⁸.

Es posible ahora aportar algún dato más a este bosquejo biográfico. He podido localizar en el archivo de la catedral de Santiago de Compostela un traslado notarial en el que se especifica que el cabildo zamorano, debido a la baja temporal del maestro Rodrigo Ordoñez, había designado a Tejada para que se hiciera cargo de su capilla de música, imaginamos que de forma interina⁷¹⁹. El nombramiento de Tejada se hizo efectivo el 10 de junio de 1571 y seguía vigente en el momento de la firma del protocolo, tan sólo unos días después, el 21 de junio. La razón de este traslado notarial se explica por el deseo de Tejada de presentarse a la vacante del magisterio en Santiago; para lo cual, necesitaba demostrar que había desempeñado tal oficio con anterioridad, condición obligatoria para entrar a servir como maestro en aquella catedral. Era común que algún cantor aventajado de la capilla fuera quien cubriera las bajas temporales o interinas del magisterio, así que es más que probable que Tejada sirviera por entonces con su voz a la institución zamorana. Del mismo modo, también es posible saber hoy que Tejada opositó en 1593 al magisterio de la catedral de Toledo, junto con Alonso Lobo⁷²⁰.

El hecho de que no haya quedado rastro documental de sus primeras tres décadas de vida, pudiera hacer pensar en una posible estancia en el extranjero, donde habría adquirido formación y experiencia. Pero al margen de esa posibilidad, que tal vez nos desvele un futuro estudio, Tejada debía estar al tanto del repertorio europeo; máxime aún, si tenemos en cuenta que en 1571, momento en el que ejerce como maestro de capilla de forma interina, la catedral zamorana contaba ya con repertorio franco-flamenco en su librería de canto de órgano; sin olvidar tampoco, que por aquellas fechas el oficio de organista recaía en el citado Pedro Van den Drisque.

La mayor parte de la obra de Alonso de Tejada se ha perdido. Debemos conformarnos hoy en día con una pequeña muestra de lo que, sin duda, fue una gran producción musical. Las composiciones que han sobrevivido al paso del tiempo se encuentran en las catedrales de Zamora, Tarazona y Toledo, así como en los monasterios de Guadalupe y Silos. La consulta de antiguos inventarios nos da al menos una idea

⁷¹⁵ Archivo Histórico Provincial de Zamora. Notariales. Notario: Gregorio de Miranda. Leg. 227, fol. 249 y ss. La escritura notarial es de 28 de agosto de 1560.

⁷¹⁶ "no se puede hallar clérigo organista en todo el reino a quien le provea la dicha ración tan hábil y suficiente". Archivo Histórico Diocesano de Zamora. Leg. 963.

⁷¹⁷ Preciado, D. *Alonso de Tejada. Polifonista español*. 2 vols. Editorial Alpuerto. Madrid, 1977; Luis Iglesias, A: "La música policoral de Alonso de Tejada". *Anuario de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo"*, 1987, pp. 331-434.

⁷¹⁸ Luis Iglesias, A. *op. cit.* p. 331.

⁷¹⁹ Archivo Catedral de Santiago de Compostela. P 058/1, fols. 48r-49r. Agradezco a Arturo Iglesias, responsable del Área de Documentación Moderna y Contemporánea del Archivo Catedral de Santiago, las facilidades prestadas para el acceso a este documento.

⁷²⁰ Archivo Catedral de Toledo. Actas Capitulares. Vol. 19, fol. 256. Agradezco a Carlos Martínez Gil la información sobre esta referencia.

aproximada de su obra. Como ejemplo, puede tomarse parte de la librería de canto de órgano referenciada en el inventario de la catedral de Zamora de 1695⁷²¹:

Cuatro libros encuadernados en tabla del maestro Tejeda
Cuatro libretos del mismo encuadernados en pergamino
Otros tres del mismo con una misa a doce
Otro del mismo autor de Misas y Lamentaciones
Otros dos libretos de Magníficats del mismo autor
Ocho libretos de Misas del mismo
Dos libretos de diferentes horas del mismo
Tres libretos del mismo de Magníficats, Misas y Salmos
Dos libretos del mismo con Misa de Requiem

Hay dos aspectos importantes en el testamento y codicilos de Alonso de Tejeda que merecen ser reseñables, en cuanto pueden ponerse en relación con su producción musical. En primer lugar, en el primero de los codicilos, el maestro expresa la voluntad de legar a la catedral de Zamora sus “*libros de canto, echos por su mano, que son tres encuadernados en becerro y tabla, de mysas y magníficats y otros veynte y quatro libros de misa de a ocho y de adoze titulados de su nombre*”. En segundo lugar, nombra a sus sobrinas doña Isabel y doña María de Tejeda, monjas en el convento de San Bernabé de Zamora, como herederas directas de sus bienes para que vendan y rematen en pública almoneda lo necesario en cumplimiento con las mandas del maestro. Este punto no debe descuidarse, puesto que sabemos que algunos años más tarde del fallecimiento de Tejeda, concretamente entre 1648 y 1649, su sobrina Isabel vende al cabildo de la catedral zamorana unos libros de canto por cincuenta reales⁷²².

Es probable que a los tres libros legados por Tejeda a la catedral, se sumara un cuarto vendido por su sobrina al cabildo, completándose el número de cuatro referenciado en el inventario de 1695. Y es importante porque si los tres primeros correspondían a misas y magníficats, el cuarto manuscrito bien pudiera identificarse con un volumen que contendría los libros de motetes del maestro y que, precisamente, es el único que hoy se conserva en el Archivo de la Catedral de Zamora. El musicólogo Alejandro Luis afirmó con certeza que, dadas las particularidades musicales y caligráficas del volumen de motetes conservado, se trataría de un manuscrito autógrafo; es decir, realizado por la propia mano del maestro Tejeda. Lo cierto es que una comparación de este cantoral con las hojas halladas de la Misa *Susana* revela que las características son idénticas: el papel utilizado es el mismo, ambos ornamentaron sus fillos con rojo bermellón y, lo que es mejor aún, los dos fueron escritos por la misma mano. El cotejo de la firma del maestro, registrada en un protocolo notarial, con la caligrafía del encabezamiento de la misa, desvela, igualmente, que pertenecen a la misma persona (Ejemplo 2). Y esto implicaría que estaríamos ante un nuevo autógrafo de Tejeda, un fragmento procedente de aquel libro de misas y magníficats al que el propio maestro se refería en su testamento y que hoy no conservamos.

Ejemplo 2. Comparación de la firma de Alonso de Tejeda (izquierda)
con el encabezado de la misa *Susana* (derecha).



⁷²¹ Archivo Catedral de Zamora Libros manuscritos, nº 232. *Inventario de libros de música* (visita a la catedral de Zamora, 11/01/1695), fol. 101v.

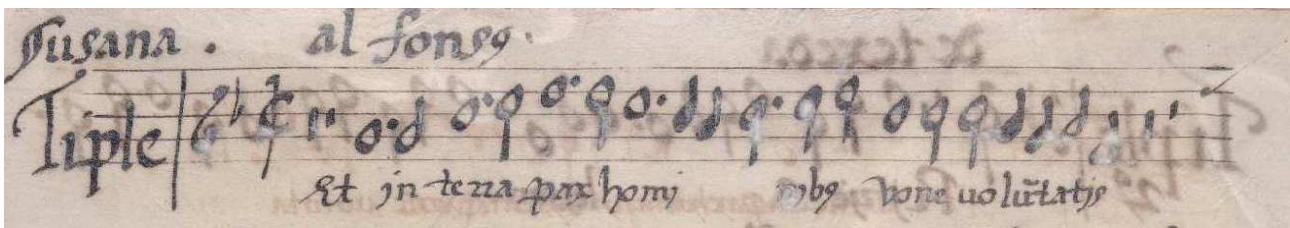
⁷²² Luis Iglesias, A. op. cit. p. 343.



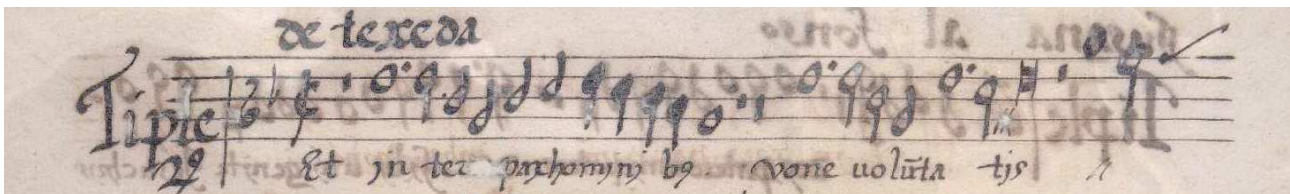
Ejemplo 3. Comparación del Libro de Motetes de Tejada conservado en la Catedral de Zamora (izquierda) con la misa *Susana* (derecha).

El uso del *cantus firmus* fue, obviamente, un recurso utilizado por Tejada en sus composiciones. Si se toman como ejemplo los libros de motetes conservados en la catedral zamorana, podrá comprobarse que la mayor parte de los *cantus firmus* corresponden a temas gregorianos, aunque el maestro utilizó también melodías populares o profanas. No en vano, Dionisio Preciado advirtió la presencia del *nöel L'aria della monachia*, originario de Lorena, en alguna sección del motete *Exiit qui seminat*, aunque dejaba la puerta abierta a una pura coincidencia temática. El hecho de que Tejada escogiera el tema de *Susanne un jour* como *cantus firmus* de su misa no sólo respalda el uso de esta práctica (Ejemplo 4), sino que además sitúa en un primer plano el conocimiento del repertorio internacional. Del mismo modo, y repasando de nuevo su colección de motetes, es deducible la predilección de Tejada por la composición a 5 voces y por el mismo reparto vocal que aparece en su misa. De hecho, de los treinta y cinco motetes que forman su Libro II, a 5 voces, veintisiete de ellos responden a la misma estructura de la misa *Susana*; es decir, Soprano 1 y 2, Alto, Tenor y Bajo. Y algo similar puede decirse respecto al modo escogido para la composición: el *sib* presente en la armadura y el *sol* como finalis indican un Modo I (Protus) transportado, muy utilizado en sus motetes a cinco voces.

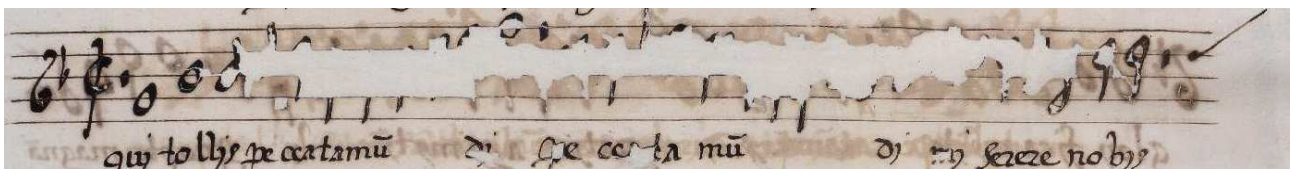
Ejemplo 4. Tema de *Susanne un jour* en la misa de Alonso de Tejada.



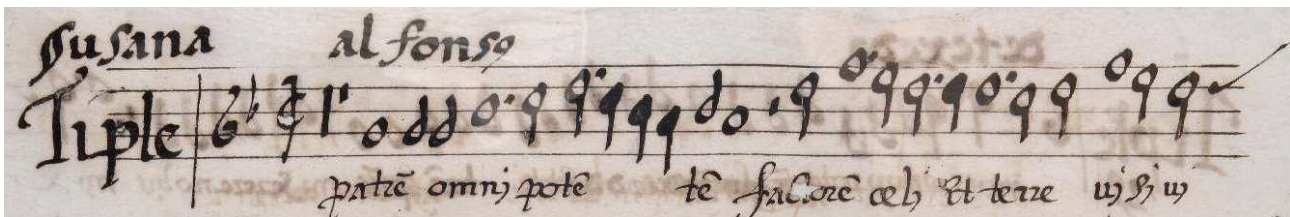
Inicio del *Gloria* “et in terra pax”



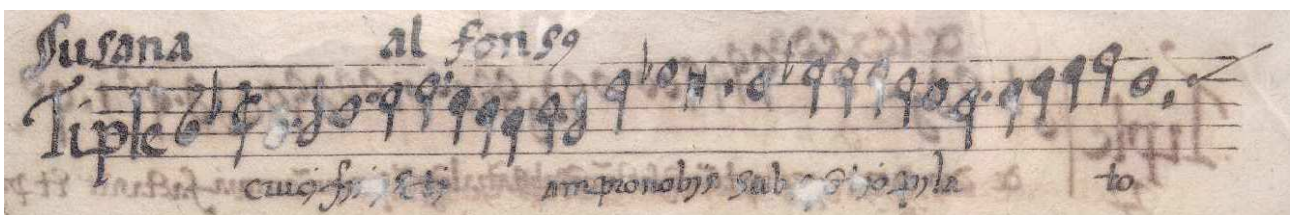
Gloria “et in terra pax”. Retrogradación (tríada Re-Si-Sol)



Gloria “qui tollis”



Credo “patrem omnipotentem”



Credo “crucifixus”



Sanctus “Sanctus”

Las 9 hojas de la misa de Tejada, desgarradas del cantoral original, se encontraron en un pésimo estado de conservación. La tinta ferrogálica utilizada ha provocado una corrosión progresiva del papel, perdiéndose gran parte de la notación. No en vano, el exceso de sales de hierro en la elaboración de la tinta da lugar a ácido sulfúrico, actuando de forma abrasiva sobre el soporte; un mal que afecta a un volumen muy importante de nuestro patrimonio documental. Si a ello sumamos la desprotección y condiciones adversas a las que ha estado expuesto el manuscrito, es fácil intuir la complejidad que entraña su lectura. El interés de la

obra (una composición de Tejada y la única de sus misas hoy conservada) hizo que la Delegación Diocesana de Patrimonio de Zamora confiara el hallazgo al Centro de Conservación y Restauración de Simancas (Valladolid), el cual consiguió frenar — mediante avanzados tratamientos de laboratorio— el proceso de reacción y estabilizar el papel y sus tintas⁷²³. Sin embargo, la pérdida de una importante parte de la música es irreversible, lo que provoca que su lectura o intento de reconstrucción sea fragmentaria.

Al margen de su estado de conservación, de las cinco partes del ordinario de la misa, dos de ellas están incompletas: del *Kyrie* sólo se han conservado tres voces (Soprano 2, Alto y Bajo) correspondientes a la segunda invocación; y del *Sanctus* se ha perdido tanto el *Benedictus* como el último *Hosanna*. De la última de las partes, del *Agnus Dei*, nada ha llegado hasta nosotros, algo que era de esperar si tenemos en cuenta la pérdida desde las últimas secciones del *Sanctus*. El *Credo* y el *Gloria* están completos, pero con serias lagunas, originadas por el progresivo deterioro. No obstante, en la actualidad estoy trabajando en la reconstrucción de las partes con la idea de poder presentar en el futuro una posible edición.

Creo que el mejor motivo que justifica la composición de una misa basada en el tema de *Susanne un jour* está en el impacto y recepción de la música franco-flamenca en España, justificado por una intensa circulación e intercambio de música. Unas relaciones de las que Alonso de Tejada debió ser pleno partícipe y que alcanzaron a una catedral periférica, como era la zamorana.

Las pruebas de laboratorio detectaron restos de cera en las hojas del manuscrito; tal vez, fuera derramada durante el depósito o almacenamiento del cantoral. Pero siempre es mejor pensar que aquella cera cayera accidentalmente sobre las hojas, mientras el libro estaba abierto en el facistol y la capilla de música procedía a la interpretación de la misa, ante la atenta dirección del maestro Tejada.

⁷²³ *Memoria final: Fragmento de un cantoral de Alonso de Tejada del Archivo Catedral de Zamora*. NGR 436. Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Consejería de Cultura y Turismo. Junta de Castilla y León. Agradezco a la Dirección del Centro y a la restauradora Paloma Castresana las facilidades prestadas para el acceso a dicha memoria.

Tejeda, Alonso de: Misa "Susana" [Sobre el tema "Susanne un jour"], 5 v. (S 1, y 2, A, T, B)
Manuscrito. Fragmento de Cantoral
Archivo Catedral de Zamora

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, stained paper. The score is written in black ink and includes lyrics in a historical script. The lyrics are: "de texeda", "Riye", and "leso". The notation is organized into systems, each with a vocal part label and a corresponding line of music. The labels are "Tiple" (Soprano) and "Alto" (Alto). The music consists of rhythmic patterns of notes and rests, with some parts appearing to be a form of mensural notation. There are several instances of the word "Riye" and "leso" written below the notes. The paper shows signs of wear, including tears and discoloration, particularly along the right edge and in the middle section.

V. LOS ARTESANOS DE LA MÚSICA: CANTORES Y MINISTRILES

LA SELECCIÓN DE VOCES PARA LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE TOLEDO.

EL VIAJE DE ALONSO LOBO EN 1600

Carlos Martínez Gil

RESUMEN: La música que se practicaba en la catedral de Toledo en los años en que el Greco habitó en la ciudad era de una altísima calidad. La élite catedralicia, representada por los miembros del cabildo, era consciente de que la primacía del templo debía conllevar no solamente el mantenimiento de un edificio glorioso magnificado en las artes, sino también la dotación de una capilla de música que solemnizara el culto y las ceremonias principales de la manera más deslumbrante. La creación del repertorio utilizado para tal efecto corrió a cargo, durante esos años, de maestros de capilla tan prestigiosos como Andrés de Torrentes, Ginés de Boluda, Alonso Lobo y Alonso de Tejada; pero también el cabildo se preocupó de reunir una serie de ricos volúmenes que contenían una amplia colección de obras polifónicas pertenecientes a los más afamados maestros del Renacimiento europeo. No menos exigente había de ser la selección de los profesionales que debían interpretar este repertorio. El presente trabajo describe este cuidadoso proceso por el que se seleccionaban las voces más cualificadas para formar parte de la capilla de música más importante de España, salvando la del propio rey. El hallazgo de varios documentos inéditos en el Archivo Capitular, nos posibilita un mejor conocimiento de las especiales cualidades que debía reunir un cantor que aspirase a formar parte de la capilla de música de Toledo.

PALABRAS CLAVE: Catedral de Toledo, capilla de música, cantores, voces, viaje, Alonso Lobo.

ABSTRACT: The music played in the cathedral of Toledo during the years in which El Greco lived there was of a very high quality. The cathedral elite, represented by the members of the *cabildo*, was aware that the supremacy of the temple entailed not only the maintenance of a glorious building magnifying the Arts, but also the presence of a music chapel that will solemnize the worship and main ceremonies in a stunning way. The creation of the repertoire used for this purpose was assigned to *maestros de capilla* such as Andrés de Torrentes, Ginés de Boluda, Alonso Lobo or Alonso de Tejada. The *cabildo* also managed to get together a number of very rich volumes containing a wide collection of polyphonic pieces composed by the most renowned masters of the European Renaissance. The selection of those professionals that were to interpret this repertoire was, likewise, really demanding. This research aims to describe this process by which the most qualified voices were selected for the most important music chapel of Spain, with the only exception of the king's own chapel. The finding of a number of unpublished documents in the *Archivo Capitular* makes possible a better understanding and knowledge of the special qualities that a singer should have had in order to be a part of the music chapel of Toledo.

KEYWORDS: Cathedral of Toledo, chapel of music, singers, voices, journey, Alonso Lobo

El 10 de abril del año 1600, los miembros del cabildo de la catedral de Toledo encargaban a su maestro de capilla, Alonso Lobo, que se informase de

...en qué partes hay buenas voces de tenor, tiple y contrabajo [...] para que vaya a los lugares que hubiere dichas voces, y contentándose de ellas pueda ofrecer la Ración que está vaca a un tenor que sea muy bueno, y para la Ración de Tiple convide que se venga a oponer los que le parecieren a propósito, y a las demás personas de todas las dichas voces pueda ofrecer los salarios que se le diera instrucción...⁷²⁴

⁷²⁴ ACT: AC, vol.22, 10 de abril de 1600, f.225v.

Alonso Lobo emprendió entonces un largo viaje por la mitad norte de la península, escribiendo a su regreso un informe sobre todas las voces que examinó, y cuyo borrador, reseñado como “Memorial de cantores que fue a buscar el maestro de capilla”, hemos encontrado recientemente en el Archivo Capitular de Toledo. A él me referiré con más detalle en la última parte de mi trabajo.

Aunque era habitual que, en momentos de necesidad, el maestro de capilla o algún otro racionero de música de responsabilidad, emprendiera algún viaje a la búsqueda de voces competentes para el selecto grupo de cantores de la catedral de Toledo, en esta ocasión, parecía que la urgente necesidad de que Alonso Lobo lo hiciera, venía derivada de la reciente visita real a la ciudad que aconteció durante el mes anterior. Si bien la carencia de determinadas voces era evidente y urgía su reposición, la instrucción que el cabildo dio a Lobo para que marchara a buscar buenas voces, parecía que estaba movida por una posible comparación con la Capilla Real que, durante las celebraciones de la Semana Santa de aquel año, pudo poner en entredicho las solvencia de la capilla toledana. Pensada para exhibir sus virtudes en ocasiones como éstas, en ese momento, como veremos más adelante, se resentía en alguna de sus secciones de tal manera que le restaba el equilibrio necesario para su conjunto.

En los seis años que van desde 1594 hasta 1600, coincidiendo con el período esencial del magisterio de Alonso Lobo, la capilla de música catedralicia fue encadenando una serie de acontecimientos relevantes en los que hubo de esforzarse por demostrar públicamente su primacía. Además de las responsabilidades contraídas para realzar con la música las fiestas habituales que jalonaban el ciclo festivo anual en el interior del templo, durante los años reseñados, la intervención de los músicos de la catedral fue esencial para que todos los actos extraordinarios que se fueron sucediendo resultaran con la mayor brillantez. Estos fueron los hechos más relevantes que sucedieron en ese período:

1594

- 20 de noviembre.- Fallece el cardenal Quiroga, que había regido la diócesis desde 1577. El primer responso por el cardenal fallecido se realizó al día siguiente. Durante los días siguientes del mes de noviembre se llegaron a hacer sucesivamente hasta nueve respuestas con el concurso de cantores y psalmeadores, que estaban situados arriba, junto al altar mayor, con un facistol cubierto con un paño negro. Finalmente, los días 29 y 30 de enero de 1595, se celebraron las honras fúnebres en honor de Quiroga.

1595

- 3 de abril.- Ceremonia de posesión del nuevo arzobispo de Toledo, el cardenal Alberto, sobrino de Felipe II. Con el aliento de los ministriles “desde el corredor de las casas del ayuntamiento”, la posesión se hizo por poderes dados a Andrés Pacheco, arzobispo de Segovia. Arcayos describe que, después de la larga ceremonia, se hizo una procesión por las naves con un solemne *Te Deum* cantado por la capilla, y que “fue tanta la gente que hubo en la iglesia y en el ayuntamiento que se ahogaban”.

1596

- 1 de mayo.- Sínodo convocado por García de Loaysa⁷²⁵, con asistencia de “todos los Arciprestes y curas de todo este dicho Arçobispado”, celebrado en la llamada *Sala de los Concilios* de las casas arzobispales. Durante el desarrollo del acto, psalmeadores y racioneros cantores tuvieron numerosas intervenciones.
- 12 de mayo.- Procesión de gracias por la toma de Calais y por la salud del rey: Una procesión solemne por todo el interior de la catedral iba “cantando el hymno *Te Deum laudamus*, a quatro choros”⁷²⁶. Muy probablemente, la Capilla Real estuviera ya en Toledo preparando la próxima venida de Felipe II, que llegaría ocho días más tarde. El rey tenía intención de asistir a la Semana Santa de Toledo, pero la salud se lo impediría. En marzo, las *Actas Capitulares* recogen una orden para que “se haga hospedar a los cantores de la Capilla Real que vienen esta Semana Santa y los

⁷²⁵ “Limosnero mayor de Su Magestad, Maestro del príncipe Don Phelipe, su hijo, y arcediano de Guadalajara, y canónigo de Toledo, y gobernador deste Arçobispado de Toledo, por ausencia de Su Alteça del príncipe cardenal Alberto” y próximo arzobispo de Toledo. Arcayos, Tomé de y Juan Bautista de Chaves Arcayos, *Libro de las cosas memorables acaecidas el año de 1593, 1594, 1595, 1596, 1597 [y] 1598. Arcallos 2º*, [Toledo], [1598], 238 fols. + [2]; 4º, vol. 1. ACT, Secretaría Capitular I, 63, f.126v.

⁷²⁶ *Ibid.*, f.132v.

regalen a costa de la Obra”. Puede que la Capilla Real retrasase también su venida a Toledo, como lo tuvo que hacer el rey, frustrando los planes para la Semana Santa que estaban proyectados, en la que, con su participación, se advertía al “Maestro de ceremonias de no dejar entrar las procesiones de disciplina en la Santa Iglesia hasta que esté acabado el primer nocturno porque se goce de la música”. Sin embargo, es muy posible que este *Te Deum* a “quatro choros” que cita Arcayos fuera ya interpretado con la intervención de ambas capillas, la Capilla Real y la de la catedral.

- Del 20 de mayo hasta el 17 de agosto: Felipe II llega a Toledo, en donde permanecerá por espacio de casi tres meses. Entra en Toledo sin apenas recibimiento por las calles, y lo hace por la Puerta del Cambrón, acceso no habitual para estas ocasiones. En el corredor de las casas arzobispales, no obstante, le esperan los ministriles y los cantores, tañendo y cantando unos villancicos hechos especialmente para su venida. De inmediato, la comitiva pasa a la catedral en donde oyen vísperas y completas muy solemnes.
- El 21 de mayo el rey cumplía 69 años y, desde una tribunilla que asoma a las naves de la catedral en el claustro alto, donde se habían hecho instalar sus aposentos, asiste, junto a sus hijos el príncipe Felipe y la infanta Isabel Clara Eugenia, a una misa de Nuestra Señora, muy solemne, en la que “los cantores lo hicieron muy bien”, según palabras de Arcayos. Tras la misa, la ceremonia sigue con las vísperas, completas, y una procesión –a la que bajó el Príncipe–, con un *Te Deum laudamus* a “quatro choros”. La presencia del rey en los actos posteriores que se celebran en la catedral, quedaría muy limitada a causa del empeoramiento de su salud; sin embargo, sus hijos, sobre todo el príncipe Felipe, representarán a su padre en la mayoría de los actos principales que se desarrollaron en la ciudad. Felipe II, argumentando que desde su estancia en el claustro de la catedral no tenía vistas al campo, se retiraría al alcázar.
- 12 y 13 de junio, Corpus Christi.- El príncipe Felipe participaba activamente en las fiestas del Corpus Christi en Toledo, desde la víspera. Llega hasta la Puerta del Perdón montado a caballo, acompañado de “todos los grandes”, y los ministriles le acompañan hasta el coro. Previo a las vísperas, se hacen en su presencia hasta ocho danzas en el coro⁷²⁷. El jueves de Corpus, el príncipe asistió tanto a la procesión, como a todo lo que ocurría en el interior de la catedral, incluida la representación de los autos sacramentales. Arcayos cita que el rey y la infanta pudieron ver algo de la procesión, asomándose desde una ventana del alcázar, cuando ésta entraba por la Calle de la Sillería. También se dice que, pasado el Corpus, se representaba un auto cada día en palacio⁷²⁸.
- 24 de julio.- Se celebran en el monasterio de Santa Fe las vísperas de Santiago Apóstol, con presencia del príncipe y de la infanta. “Los cantores de la Iglesia dijeron las vísperas”.
- 14 y 15 de agosto, víspera y fiesta de la Asunción.- El día 14 se hicieron vísperas y completas muy solemnes, y entre ambas, “danzaron tres danzas en el coro, sin la de los gigantes”. El día de la Asunción, el rey y la infanta vieron la procesión y la misa desde la tribunilla, mientras que el príncipe bajó a la procesión. Dos días después, la corte marchó al Escorial.

1597

- 7 de febrero.- Traslación de los cuerpos de quien fuera patriarca de Jerusalén, obispo de Sigüenza, y arzobispo de Granada, Fernando Niño, hermano de Rodrigo Niño, regidor de Toledo, y de los padres de ambos, al monasterio de San Pablo. Fernando Niño y Zapata era tío de Fernando Niño de Guevara, en ese momento cardenal en Roma, y, desde 1599, inquisidor general y arzobispo de Sevilla desde 1601. Todos eran toledanos de origen. Las monjas dijeron un responso a canto de órgano, y al día siguiente, acabadas las horas en el coro de la catedral, fueron los cantores a San

⁷²⁷ Era sabida la extrema afición que tenía el príncipe Felipe a danzar. El embajador veneciano Simone Contarini escribía en 1605 de Felipe, ya rey de España, lo siguiente: “Dança muy bien; es la cosa que mejor hace y de que más gusta, como tambien que le alaben”. Citado por Robledo, Luis: “La transformación de la actividad musical en la corte de Felipe III”. En Alfonso de Vicente y Pilar Tomás (dir.). *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*. Madrid: CEEH, 2012, p. 95.

⁷²⁸ Arcayos, *Libro de las cosas...*, ff.146-150v.

Pablo y dijeron una misa y una vigilia a canto de órgano. Finalizó con un responso a canto de órgano.

- 3 de mayo.- En el día de la Invencción de la Santa Cruz, se bendicen tres banderas que dio el rey a Toledo con la salvaguarda de ochocientos soldados. Hubo misa mayor muy solemne con los ministriles y los cantores.

1598

- Principios de mayo.- Diversas procesiones por las calles de Toledo por la salud del rey desde la catedral hasta varios monasterios: Madre de Dios, Santa Isabel, San Juan de la Penitencia.
- 18 de agosto.- Posesión del arzobispado de Toledo a don García de Loaysa y Girón, por resignación del cardenal Alberto.
- 13 de septiembre.- Muerte de Felipe II. Al día siguiente, se oficia el primer responso en el coro mayor en el que se sitúan los cantores “debajo de los bultos de los Reyes, a la parte del evangelio, con un facistol con paño negro”, y entonando cada responso alternando el canto de órgano con el canto llano. Durante los siguientes días se completaron los nueve respuestas prescriptivos, hasta el 30 de septiembre. Los días 30 y 31 de octubre se hicieron las honras fúnebres con un “cadahalso muy suntuoso” que se levantó entre los dos coros que, “llegaba cerca de las bóvedas, de suerte que nunca se ha hecho hasta ahora tal cadahalso”, hecho por Juan Bautista Monegro. Los cantores estaban situados “detrás del altar de prima, subidos sobre los bancos de nogal puestos a modo de tablado”, desde donde cantaron la “Missa de Requiem de las honras de Su Majestad, a canto de órgano, muy sollemne”
- 4 de noviembre.- Celebraciones por la “Posesión de la ciudad de Toledo y su Reino” por el nuevo rey Felipe III. Arcayos describe un despliegue musical extraordinario acompañando a la fiesta, tanto en las calles de Toledo como en el interior de la catedral. Entre otros detalles, se refiere que en las vísperas de la Octava de los Santos, “la *Magnificat* fue contrapunteada”.

1599

- 22 de febrero.- Muerte del cardenal García de Loaysa en Alcalá de Henares. La capilla de música, dirigida por Alonso Lobo, sigue el mismo protocolo de actuación que se siguió en 1594 para las exequias del cardenal Quiroga.

1600

- Del 28 de febrero al 6 de abril.- Estancia de Felipe III en Toledo, en la que participó en un auto de fe⁷²⁹ y en la Semana Santa. El auto de fe se celebró el domingo 5 de marzo en la plaza de Zocodover; en la víspera hubo una procesión muy solemne por las calles de Toledo con una enorme comitiva que acompañaba a la cruz verde que se iba a instalar en el cadalso; tras ella, sonaba “la música de cantores de la Iglesia Mayor que iban cantando el *Miserere*, y otros versos de la Cruz”. El día del auto entró en Zocodover la procesión con los treinta penitentes que iban a ser juzgados (uno de ellos, francés de La Rochelle, fue sentenciado a la hoguera), y se dio paso al largo proceso inquisitorial presidido por los reyes y el inquisidor general, Fernando Niño de Guevara. La absolución se cerró “con mucha solemnidad de oraciones e himnos y psalmo de *Miserere* dicho con mucha música”. Como acto final, se descubría la cruz verde mientras los cantores decían el himno *Veni Creator Spiritus*⁷³⁰. Más adelante, los reyes participaron activamente durante toda la Semana Santa toledana, desde el Domingo de Ramos (26 de marzo) hasta la Pascua de Resurrección (2 de abril). Felipe III cumplió así el deseo de su padre, cuando en 1596 quiso hacer lo mismo, y su salud se lo impidió.

⁷²⁹ Durante los años en los que El Greco vivió en Toledo hubo hasta siete autos de fe, todos en domingo: 1585, 1591, 1597, 1599, 1600, 1603 y 1606.

⁷³⁰ ACT: BCT, 22-8, *Relación del Auto de la Fe que se celebró en la Ciudad de Toledo en la Plaza de Zocodover en cinco días del mes de Março deste Año de Mill y seiscientos en presencia del Rey Don Phelipe 3º Nro. Señor y de la Reyna Doña Margarita Nra Señora con asistencia del Illmº y Rmº Cardenal Don Fernando Niño de Guevara Inquisidor General en los Reynos y Señorías de su Magd con todo lo sucedido y relatado en el, y prevenido para su solemnidad.*

¿Con qué capilla de música contaba Alonso Lobo para afrontar estos compromisos tan exigentes? Cuando se hizo cargo del conjunto de músicos que servían en la catedral a partir de octubre de 1593⁷³¹, Lobo heredó de su predecesor, Ginés de Boluda, una capilla que, si no precaria, sí tenía alguna sección bastante descompensada. La plantilla general estaba formada por cuatro tiples, cinco contraltos, tres tenores y dos cantores contrabajo; en total, eran catorce cantores especializados en sus respectivos registros de voz, a los que podríamos añadir la incorporación coyuntural de algunos cantores psalmeadores que, cuando la necesidad lo requiriera, reforzaban la capilla aportando, generalmente, sus voces en los registros de tenor o contrabajo.

En cuanto a la sección instrumental, el célebre Gerónimo de Peraza, que había venido de Sevilla en 1580, ocupaba la ración reservada para un organista, asistido por un segundo músico de tecla, Gregorio de Peñalosa. El conjunto se completaba con un total de diez ministriles especializados en diversos instrumentos de viento.

Un caso singular dentro del grupo de los cantores, por su participación constante, y no del todo precisa a través de la documentación, fue Jorge de Santa María, veterano cantor que poseía una ración no relacionada con la música desde 1581. Santa María era un personaje importante en el organigrama musical de la catedral y, aunque no se le señalaba en un cargo definido, siempre estaba al quite de cualquier eventualidad que pudiera surgir en el entorno de la capilla. Gastó toda su vida al servicio de la catedral, desde que entrara como seise en 1564 hasta que falleciera en 1617. Ya en 1580 reemplazaba al maestro Torrentes en su obligación de dar clase de canto de órgano en el claustro, y se decía de Santa María que era “muy abil y el que de los cantores lo hará mejor”⁷³². En determinados periodos, Jorge de Santa María llegó a ejercer como auténtico maestro de capilla durante los últimos años de Torrentes⁷³³, e incluso pudo cumplir dichas funciones otra vez durante los cinco meses que mediaron entre la renuncia de Boluda y la toma de posesión de Lobo. Al menos sabemos que estuvo al cargo de los seises durante ese intervalo.

Entre sus principales ocupaciones estuvo la de preparar y cuidar a los seises, de los que se encargó durante largas temporadas⁷³⁴. Así lo hizo en los meses previos a la llegada de Alonso Lobo, y fue él sin duda quien, dos días antes del nombramiento del nuevo maestro de capilla, inspiró el memorial “de lo que ha de hacer y cumplir el Maestro de Capilla que fuere desta Santa iglesia con los seises que han de estar a su cargo”, que figura escrito en las Actas Capitulares del 20 de septiembre de 1593. En él se detallan todas las normas de convivencia y disciplina de los seises, y las obligaciones que Lobo contraerá con ellos unidas a su cargo. Entre los aspectos que se recogen en este documento, el maestro de capilla nunca debía relajarse en la búsqueda de seises, de manera que “terná cuidado de que la Iglesia esté proveida de seyses que tengan buenas voces, informándose dónde hay muchachos a propósito cristianos viejos”⁷³⁵.

⁷³¹ Ginés de Boluda se despidió de Toledo el 10 de mayo de 1593. Hasta el 15 de septiembre no se examina Alonso Lobo, y el 22 se le provee la plaza. Dos días después le conceden un préstamo de 800 reales para trasladar su casa desde Sevilla. Su ración se hace oficial el 30 de septiembre, y el 6 de octubre se le nombra informante para su expediente de limpieza de sangre. Finalmente, la ceremonia de posesión se celebra el 7 de diciembre de 1593. ACT: AC, vol.21.

⁷³² ACT: AC, vol.16, 4 de marzo de 1580, f.353.

⁷³³ “Il n'est donc exagéré d'estimer que, de 1574 à 1581, Santa María à joué le rôle de second maître de chapelle, derrière Torrentes. Il nous a laissé deux passions, contenues dans le codex n°22”. Reynaud, François: *La polyphonie tolédane et son milieu des premiers témoignages aux environs de 1600*. Paris: Brepols, 1996, p.126.

⁷³⁴ También obtuvo cargos en el Colegio de los Infantes, primero como rector (1581-1583), y más tarde como maestro de música (1596-1599).

⁷³⁵ ACT: AC vol.21, 20 de septiembre de 1593, f.72v.-73v.

Tabla nº 1: Capilla de música de la catedral de Toledo a finales de 1593, a la llegada de Alonso Lobo

<u>Tiples (S)</u> Francisco López (R) (1578-1599) Esteban Primo (R) (1586-1607) Francisco de Guzmán (Rn) (1574-1623) Juan García Pérez (As) (desde 1593-...)	<u>Tenores (T)</u> Pedro de los Ríos (R) (1581-1519) Lucas Méndez (As) (1577-1596) Alonso de Cazorla (As) (1590-1595)
<u>Contraltos (A)</u> Jorge de Santa María (Rn) (1570-1617) Agustín de Mena (R) (1581-1613) Leandro de Segura (R) (1592-1594) Fernando de Segura (R) (1590-1632) Alonso Ramírez (As) (desde 1587-...)	<u>Contrabajos (B)</u> Tomás de Miranda (R) (1593-1623) Joan Corral (1589-...)
<u>Psalmeadores</u> Antonio Sancho (R socapiscol) (1593-1620) (desde 1595 es R sochantre) Juan Rodríguez (R claustrero) (1563-1599) Francisco Sarmiento (P/C= A) (1569-1608) Juan Gómez (P/C) (1570-1597) Francisco López (P/C= S) (1570-1605) Alonso Torres de Carvajal (P/C=T) (1571-1602) Gerónimo de Figueroa (1571-1616) Francisco de Escobar (P/C= A) (antes de 1580-...) Andrés de Escobar (desde antes de 1580-...) Alonso de Bustamante (P/C) (1582-1598) Alonso de Villalobos (1585-1598) Gonzalo Pérez (P/C) (1585-1595) Juan Martínez de los Corrales (1586-1599) Miguel Cid (P/C) (1592-1611) Francisco de Espinar (P/C= A) (1592-1594)	<u>Ministriles</u> Gerónimo de Peraza (R organista) Gregorio de Peñalosa, músico de tecla Gerónimo López (chirimía y corneta) Francisco Maynete (bajón) Joan Peraza (chirimía y corneta) Joan del Castillo (sacabuche) Diego de Benavente (chirimía, corneta y sacabuche) Alonso Gascón (sacabuche) Francisco Romero (bajón) Francisco de Aragón (sacabuche) Pedro de Lasa (sacabuche) Gaspar Villegas (chirimía y flauta)
<p>(*) En 1588 se compraron “seis flautas de box” para el servicio del coro (**) R = Ración de música Rn= Ración no de música As= Asalariado P/C= Psalmeadores que a veces figuran como cantores de la capilla</p>	

A su llegada, Lobo empezó por aquí la remodelación de la que iba a ser su capilla de música en los próximos años y, con la ayuda del nuevo socapiscol Antonio Sancho⁷³⁶, un cantor contrabajo aragonés nombrado para este cargo dieciocho días después que el maestro de capilla, se propusieron estabilizar el rendimiento de los niños cantores en el servicio de la catedral⁷³⁷. El 4 de febrero de 1594 se encomendará a

⁷³⁶ Antonio Sancho, natural de Tauste, en la diócesis de Zaragoza, fue nombrado racionero socapiscol en la ración nº25 el 10 de octubre de 1593, sustituyendo a Gonzalo Martínez, que pasó a la nº43 de sochantre. Este murió en agosto de 1594, por lo que Sancho hizo la misma operación que su predecesor, pasándose a la ración de sochantre. Procuró una gran estabilidad a la sochantría de Toledo por cuanto permaneció en ella hasta su muerte en 1620.

⁷³⁷ Antonio Sancho estuvo a prueba unos meses antes de obtener la ración de socapiscol, según se puede leer en una carta dirigida al cardenal Quiroga: “Habiendo venido algunos cantores a dar muestras de sus suficiencias para ser admitidos a la ración de socapiscol de esta Santa Iglesia, entre ellos ha venido Antonio Sancho, clérigo de corona que tiene muy buena voz para socapiscol. Pero por no tener naturaleza que es del Reino de Aragón, y en la gramática no estar suficientemente instruido en causas para no poderle proveer, nos ha parecido que conviene entretenerle en salario, entretanto que alcanza naturaleza para esta ración, que será cosa fácil, y en este tiempo se hará más suficiente en la latinidad y según la experiencia que del hizo el Doctor Francisco de Espinosa nuestro hermano podrá estar suficiente dentro de pocos meses...” ACT: Sección de secretaría y correspondencia, carta del 3 de marzo de 1593.

Sancho un viaje para buscarlos. Durante los dos primeros años del magisterio de Lobo, 1594 y 1595, se incorporarán a su disciplina hasta nueve niños, cuatro de ellos procedentes de la provincia de Toledo⁷³⁸, y cinco de otros lugares dispares, algunos de ellos bastante lejanos, como Mondragón, en Guipúzcoa⁷³⁹. Evidentemente, la garantía de que estos muchachos cumplieran con las expectativas que en un principio se había depositado en ellos, para que aprendieran música rápidamente y rindieran pronto y mucho en el servicio de la capilla, era muy frágil, por lo que muchos de ellos limitaban su estancia a un frustrado y breve período de formación.

Tabla nº 2: Seises recibidos entre 1579 y 1604 que obtuvieron posteriormente un puesto en la capilla de música de la catedral de Toledo

Seise	Año de entrada	Procedencia	Proyección posterior en la capilla de música
Juan de la Peña	1579	Ajofrín, Toledo	Maestro de música en el Colegio de los Infantes y racionero claustrero (1599-1636)
Luis Onguero	1584	Leganés, Madrid	Tiple asalariado (1588-1593). Marcha a la Capilla Real
Matheo Çofio	1584	Alameda, Madrid	Contralto asalariado (1608-1609)
Juan García Mirabueno	1591	Riaza, Segovia	Tiple asalariado desde 1596
Diego Zabarte	1595 (entra como clerizón)	Mondragón, Guipúzcoa	Psalmeador (1602-1609)
Juan Fernández	1595	Nuño Pedro, Soria	Tiple y psalmeador desde 1600
Juan Nieto	1598	La Ventosa, La Rioja	Tiple asalariado desde 1601
Juan de Alberó	1604	Paracuellos, Madrid	Racionero tiple desde 1615

De los 55 seises recibidos en los años que van desde 1579 hasta 1604, períodos que coinciden casi con los magisterios de Ginés de Boluda y Alonso Lobo⁷⁴⁰, solo ocho de ellos alcanzaron posteriormente un puesto en la capilla de música de la catedral de Toledo, principalmente en calidad de cantores asalariados con la voz de tiple, lo que nos da idea de que, a buen seguro, eran castrados.

A finales de 1593, todas las raciones asociadas a cantores estaban ocupadas. Este era el núcleo de la capilla que mayor estabilidad y confianza podía aportar a Lobo a su llegada. Los puestos musicales seleccionados con mayor cuidado y exigencia eran aquellos que estaban asociados al beneficio de una ración. En Toledo había cincuenta racioneros, que eran parte del clero catedralicio, pero no formaban parte del cabildo. Estos, además de recibir un salario estimable, obtenían su parte perteneciente a la mesa capitular. Todos ellos tenían una parte destacada en lo relacionado con el servicio del coro y en las diferentes celebraciones litúrgicas. El corazón de todo este ceremonial, el coro, estaba rodeado por ciento veinte asientos asignados de manera jerárquica para canónigos, racioneros y capellanes, y, según se sentaba el prelado en el eje central, a su derecha estaba el Coro del Arzobispo, y a su izquierda el llamado Coro del Deán.

⁷³⁸ De la provincia de Toledo fueron recibidos Bartolomé González (1594, San Martín de Pusa), Antón Martín (1594, Cuerva), Francisco Ponce (1594, Talavera de la Reina) y Gaspar López (1595, Torrijos).

⁷³⁹ De otras provincias vinieron Pedro García (f.1593, Rosuero, Segovia), Juan Zorrilla (1594, Espinosa de los Monteros, Burgos), Diego Zabarte (1595, Mondragón, Guipúzcoa), Juan Fernández (1595, Nuño Pedro, Soria) y Juan de Portilla (1595, Nájera, La Rioja).

⁷⁴⁰ He adelantado la estadística dos años antes de la toma de posesión de Boluda para incluir la entrada del seise Juan de la Peña, cuya proyección en la capilla de Toledo va a ser muy importante.

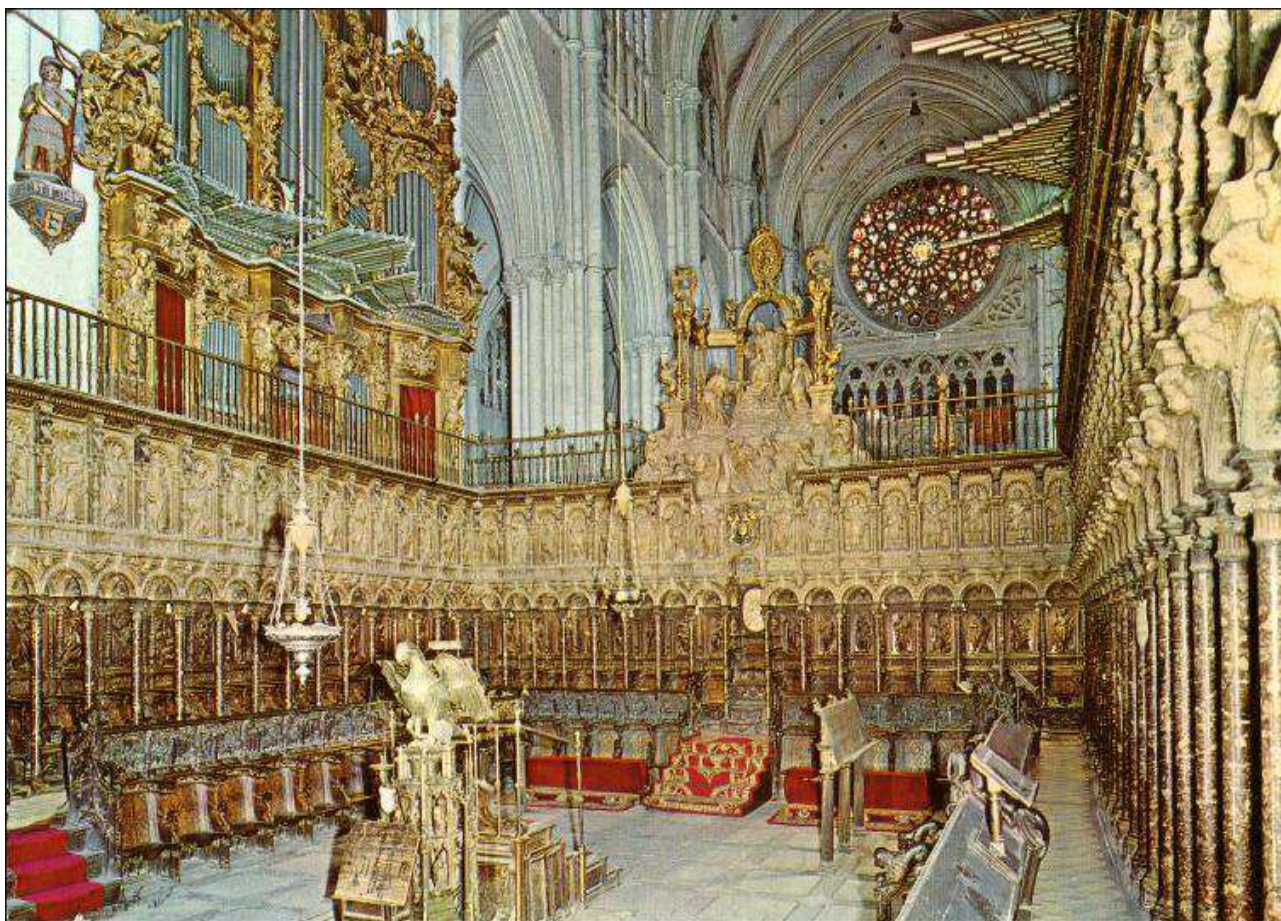


Imagen 1. Coro de la catedral de Toledo

Tabla nº 3: Raciones relacionadas con cargos musicales

<u>Coro del Arzobispo</u>	
Ración nº22	Tiple
Ración nº23	Tenor
Ración nº24	Contrabajo
Ración nº25	Socapiscol
<u>Coro del Deán</u>	
Ración nº35	Mº de capilla (desde 1601)
Ración nº43	Sochantre
Ración nº44	Tenor (ocupada por el mº de capilla hasta 1601)
Ración nº45	Contralto
Ración nº46	Tiple
Ración nº47	Contrabajo
Ración nº48	Contralto
Ración nº49	Músico de tecla
Ración nº50	Claustro

De las cincuenta raciones referidas, algunas estaban reservadas para músicos especializados, y ya desde finales del siglo XV, fueron refrendadas por bulas papales, quedando instituidas ocho raciones para cantores “*instructi in cantu organico*”, es decir, en polifonía⁷⁴¹. El conjunto de las raciones estaban numeradas, perteneciendo las veinticinco primeras al Coro del Arzobispo, y las restantes a las del Deán. De un lado, las raciones números 22, 23 y 24 pertenecían respectivamente a voces de tiple, tenor y contrabajo; del otro, las raciones números 44, 45, 46, 47 y 48 respondían sucesivamente a tenor, contralto, tiple, contrabajo y otra más para contralto. Además, la ración nº 25 era para socapiscol, la 43 para sochantre, la 49 para músico de tecla y la 50 para claustrero o maestro de melodía. El *Libro primero de Sucesiones de Prebendas* recoge los nombres de todos aquellos que ocuparon cada una de estas raciones desde su fundación hasta la década de los setenta del siglo XVII⁷⁴².

Pero en esta relación de raciones dedicadas a la música hay algo que nos debe llamar la atención: el maestro de capilla no tiene ninguna ración asignada. Para paliar esta circunstancia, durante todo el siglo XVI se mantuvo la costumbre de asignar la ración nº 44 del Coro del Deán, asociada a voz de tenor, a quien fuese nombrado en el cargo de maestro de capilla, lo que no evitaba generar situaciones incómodas. En una carta del Cabildo dirigida al cardenal Quiroga del año 1582, se exponía así el problema:

...el Cabildo de esta Santa Iglesia le suplica sea servido de anejar la primera Ración que vacare para el magisterio de Capilla, porque habiendo ocho Raciones para cuatro voces dobladas –siendo los cantores Racioneros es indecencia el que los ha de regir no sea por lo menos Racionero-. Para suplir esta falta se suele proveer al Maestro de capilla una Ración de las que están diputadas para tenores y por suplirla queda la capilla de las voces manca⁷⁴³

Cuando Alonso Lobo llega a Toledo se encuentra con esta situación irregular y, desde el primer momento, intenta resolverla solicitando la creación de una ración propia para su ministerio. Todavía en 1594, último año de vida del cardenal Quiroga, el Cabildo, consciente del malestar que generaba este asunto, le dirigía una carta en la que empezaba alabando los méritos del nuevo maestro (“sirve muy bien”), y el “inconveniente que cantores tengan sobre sus raciones doscientos ducados de salario y el maestro a que conviene se tenga mucho respeto y se obedezca por toda la capilla tenga menos”. Para empezar, se le igualaba el salario al de los cantores racioneros, y se consideraba que de este modo –terminaba la carta- “se le dará ánimo para que sirva siempre mejor”⁷⁴⁴.

La situación no se regularizó hasta 1601, cuando las prolongadas gestiones finalizaron con la concesión de una bula papal otorgada por Clemente VIII⁷⁴⁵ por la que a partir de entonces se reservaba la ración nº 35 al maestro de capilla⁷⁴⁶. La ración nº 44 quedaba por fin liberada para lo que fue creada en un principio, y en 1602 el tenor Juan Sanz restableció el equilibrio de las ocho voces básicas que demandaba la capilla.

Afortunadamente, Alonso Lobo contó desde el principio con una base de cantores racioneros experimentados y de probada solvencia y calidad, que le garantizaron un punto de partida tranquilizador para afrontar los compromisos más inmediatos. En diciembre de 1593, las raciones de voz estaban servidas por los tiples Francisco López y Esteban Primo, con el añadido de Francisco Guzmán, propietario de una ración que no era de música (la nº 32), pero reconocido como un excelente cantor⁷⁴⁷. Había tres contraltos: Agustín de Mena, y los hermanos Hernando y Leandro de Segura, este último asentado en la ración 48, que era de

⁷⁴¹ “...desde 1489, y en íntima relación con la cada vez mayor importancia que había adquirido la polifonía en la catedral, una bula de Inocencio VIII asigna seis raciones a expertos cantores polifonistas, número que aumentará a ocho tras una nueva bula dada por Alejandro VI en 1498”. Lop Ito, María J.: *El Cabildo catedralicio de Toledo en el siglo XV. Aspectos institucionales y sociológicos*. Madrid: Fundación Ramón Areces, 2003, p.176.

⁷⁴² ACT: *Libro primero de Sucesiones de Prebendas*.

⁷⁴³ ACT: Sección de Secretaría y Correspondencia, carta al cardenal Quiroga de 20 de agosto de 1582.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, carta al cardenal Quiroga del 12 de octubre de 1594.

⁷⁴⁵ La obtención de estas “bulas que han venido de Roma de la afeción de 2 raciones una para el magisterio de capilla y otra para un cantor” fueron concedidas por el papa Clemente VIII atendiendo a la demanda del deán y el cabildo de la catedral de Toledo, no sin antes desembolsar una considerable suma que ascendía a 443.000 maravedís. Reynaud, *La polyphonie...*, p. 134.

⁷⁴⁶ Hasta 1599, año de su muerte, la ración nº 35 había pertenecido a Francisco de Tapia, que fue maestro de música del Colegio de los Infantes entre 1562 y 1588, año en que fue retirado del cargo por un conflicto con el rector. En 1568, el cabildo adquiere un libro de *canto de órgano* hecho por el *maestro de la música* Francisco de Tapia “para enseñar los dichos collegiales”. *Ibid.*, p. 28.

⁷⁴⁷ De hecho, Francisco Guzmán pasará a obtener en 1600 la ración nº 22, de tiple, tras la muerte de Francisco López.

contrabajo. Y, finalmente, un racionero tenor, Pedro de los Ríos, y otro contrabajo, Tomás de Miranda, llegado a Toledo pocos meses antes que Lobo⁷⁴⁸.

Los dos racioneros tiples con los que contó Lobo a su llegada habían sido traídos a Toledo años atrás, en diversas circunstancias, tras largo empeño del Cabildo en contratarles por venir precedidos de un indudable prestigio. El madrileño Francisco López era tiple de la Capilla Real de Granada cuando, en 1576, fue tentado por una solicitud para venir a servir a la catedral de Toledo. Tras más de dos años de negociaciones, finalmente accedió a aceptar la oferta en el verano de 1579. Su compromiso ofreció a la capilla toledana las dos virtudes que se esperaban de él: gran calidad de voz y estabilidad en sus servicios en el coro, pues todo ello se prolongó durante veinte años hasta la fecha de su muerte en 1599.

El caso más singular de cuantos cantores pasaron por la capilla de música de Toledo en esta época lo representó el tiple Esteban Primo. Ya en 1576⁷⁴⁹, antes de pretender al mencionado Francisco López, se hizo un primer intento para atraer a este cantor de la catedral de Salamanca del que se decía “haber pocos en el Reino que puedan llenar el vacío que hay de esta voz”⁷⁵⁰. El deseo por conseguir a Primo permaneció dormido hasta 1587, cuando se inició de nuevo una ofensiva para traerle a Toledo ofreciéndole una ración no afecta a canto (la nº 32), más un salario de 200 ducados y otros 100 para traer su casa; Esteban Primo pidió además que se le concediera la capellanía de san Pedro, una de las más importantes en dotación económica, ya que se trataba de la parroquia de los barrios circundantes a la catedral⁷⁵¹. El tiple salmantino aceptó en primera instancia, y el 6 de octubre de 1587 era presentada su ración por poderes.

Sin embargo, a los pocos meses de residir en Toledo, Esteban Primo decidía renunciar a su ración, volviéndose a Salamanca. Las razones de tal renuncia no se hacen explícitas en la documentación; probablemente los meses que pasara Primo al servicio de la catedral toledana –estuvo al menos desde noviembre de 1587 hasta mayo de 1588– estuvieron cargados de un excesivo trabajo, demasiado para lo que la autoestima de su voz tan especial podía permitirle. Los esfuerzos de los miembros del Cabildo, primero por retenerle y luego para recuperarle, fueron constantes y obstinados, como demuestran las muchas cartas que éstos enviaron al cardenal Quiroga. “Es el más aventajado que se ha dado en esta Santa Iglesia” –decían-, antes de que se marchara, advertían que “este cantor no se disguste y haga algún movimiento”.

Tras varios meses en los que parecía dudarse si se encontraría persona competente para cubrir el hueco que dejara el tiple salmantino⁷⁵², el 29 de diciembre el cabildo decidió enviar a Jorge de Santa María a Salamanca, “el cual dirá de nuestra parte la voluntad que tenemos que vuelva a servir a este Santo Templo”. La oferta que llevaba tenía visos de ser irrenunciable: le restablecían en la misma ración que tenía, más 200 ducados de salario y otros 150 en compensación por la capellanía de San Pedro que tenía antes por los dos primeros años –que luego le quedarían perpetuos⁷⁵³–, y además 100 ducados para traer su casa; también le dispensarían de los cuatro meses de residencia obligatorios en el inicio de posesión de una ración. El 6 de octubre de 1589, se hacía la ceremonia de posesión de Esteban Primo, pero no de la ración que tenía, sino de la nº 46, propia de tiple, ya que él mismo había renunciado días antes a la número 33 que tenía en favor de su sobrino Luis Primo, que le acompañó desde Salamanca junto con un hermano de éste, Esteban Primo *el moço*, que entró como clerizón⁷⁵⁴.

⁷⁴⁸ El 11 de febrero de 1593 se le concede la ración de contrabajo nº 47 que había quedado vacante por muerte del contralto Marcello de Segura. Viene de Palencia, y se lleva intentando traerle a Toledo desde octubre de 1591 como cantor asalariado.

⁷⁴⁹ ACT: AC vol.16, 1 de mayo de 1576, f.50.

⁷⁵⁰ ACT: Sección de Secretaría y Correspondencia. Carta al cardenal Quiroga de 1588 (no tiene fecha concreta).

⁷⁵¹ En ese momento, tal capellanía de San Pedro no estaba libre, y tenía por poseedor a Martín de Herrera, un tiple renombrado que hacía poco se había marchado a servir a la Capilla Real de Madrid. El Cabildo obligó a Herrera a abandonar el beneficio de San Pedro, argumentando que el documento de fundación remarcaba “que sus capellanes residieran en la dicha capilla y dijieran misas por su propia persona”. ACT: AC, vol.19, 23 de septiembre de 1587, f.59v.

⁷⁵² El 6 de julio se declaraba la plaza vacante, pero al cabo de los meses siguientes, no se hallaba voz que sustituyera la de Primo. El propio cardenal, reacio en un principio a ofrecer una oferta económica especial para reintentar la vuelta de Primo, como era el sentir del cabildo, manifestaba su deseo de que volviera a servir en Toledo Martín de Herrera, el tiple que marchó a la Capilla Real.

⁷⁵³ “Esteban Primo sirve tan bien y tiene tan buena voz y provechosa como Vuesa merced sabe y ansí nos tenemos por muy obligados a procurar que se le haga merced y habemos tratado de cumplir esta obligación y ansí por esto como por asegurar su estada en esta Sancta Iglesia, se le ofreció de parte de este lugar que se le perpetuarían en la Obra los cien ducados que se le dieron por dos años, y don Gaspar de Quiroga, arcediano de Talavera y el Doctor Alonso de Anaya nuestros hermanos interpusieron de nuestra parte su autoridad y particularmente don Gaspar, y Vuesa merced ha sido comisario para que esto tuviere efecto con su Señoría Ilustrísima suplicamos a Vuesa merced trate esto con el Señor Cardenal de nuestra suplicando le sea servido de mandar se le den estos cien ducados de salario en la Obra y tomar a Vuesa merced trabajo de poner todos los medios posibles y de no cansarse hasta efectuarse porque así conviene a nuestra reputación”. ACT: Sección de Secretaría y Correspondencia, carta dirigida al Sr. Francisco Morejón del 17 de octubre de 1592.

⁷⁵⁴ Cuando Luis Primo murió en 1596, Esteban Primo “el moço” (o “junior”, como se refieren a él las Actas Capitulares del 14 de diciembre de 1599) heredaría la ración nº33 que dejaba su hermano.

Cuando el afamado tiple Esteban Primo murió en 1607, el Cabildo de Toledo, por propia iniciativa y no sin cierto orgullo, mandó poner en su sepultura, situada “entre los dos pilares fronteros de la capilla de Sant Ildephonso”, un letrero que decía: “Aquí está sepultado Esteban Primo Racionero cantor de esta Santa Iglesia. Murió a 22 de septiembre de 1607”⁷⁵⁵. La ración que tenía, la nº 46, tardó nada menos que ocho años en cubrirse. Primo era cantor castrado, y de su extendida fama hacía memoria Vicente Espinel en su *Vida del escudero Marcos de Obregón*, publicado en 1618, comentando acerca de cantores tan admirados como él: “he visto muchos cuerdos y virtuosos [se refiere a los cantores capones], como fue Primo, racionero de Toledo, y como es Luis Onguero, capellán de su Majestad”

El otro castrado que cita Espinel, Luis Onguero⁷⁵⁶, inició su trayectoria en Toledo como seise en 1584, procedente de Leganés. En 1588 ya era cantor asalariado, y un año después, coincidiendo con el asentamiento definitivo de Primo, le doblaron el salario. En 1592 le ofrecieron la ración nº 48 de contralto, que estaba vacante, pero prefirió marcharse a la Capilla Real, en donde se le valorará de manera inmediata. En el transcurso de tres años, entre 1589 y 1592, la capilla de música de Toledo adquiría los servicios de un cantor excepcional, Esteban Primo, tras arduas negociaciones y toda una serie de concesiones para lograr su contratación; al mismo tiempo, no supo ver la proyección de un joven tiple, Luis Onguero, formado en la propia catedral, que desarrollará una brillante carrera en la vecina Capilla Real en los años sucesivos⁷⁵⁷.

En ocasiones, las oportunidades para contar con buenas voces para la capilla, venían solas. Así sucedió con los hermanos Segura, Fernando y Marcelo, que llegaron a Toledo desde Ciudad Rodrigo para ofrecerse como contraltos, a principios de 1590. La apreciación del primero, Fernando, fue excelente, pues a la “suficiencia de su voz” se unía su habilidad como organista, lo que le capacitaba además para “ayudar al Racionero Peraza en tañer el órgano”⁷⁵⁸. El otro hermano, Marcelo, venía con una herida en la cabeza que le impedía demostrar sus cualidades⁷⁵⁹. Pese a ello, los dos obtuvieron las dos raciones vacantes asignadas para voz de contrabajo, aunque ambos eran contraltos. Marcelo murió al poco, en 1592, probablemente a consecuencia de las heridas que traía, pero Fernando garantizó una larga vida profesional que se prolongó hasta 1632. A los pocos meses de la muerte de Marcelo, llegó un tercer hermano, Leandro, al que se le concedió una ración vacante de su propia voz de contralto. Muy buenas cualidades debía tener la voz de este cantor para que, en el trascurso de quince años, se le permitiera tomar y abandonar la ración 48 hasta en tres ocasiones⁷⁶⁰.

Pero la mejor garantía para el buen rendimiento de un cantor era la perdurabilidad de su buena voz y la aportación de sus conocimientos musicales al servicio litúrgico de la catedral, es decir, que su servicio a la institución se prolongara intacto durante muchos años. Agustín de Mena, contralto procedente de la catedral de Santiago de Compostela, y Pedro de los Ríos⁷⁶¹, tenor que venía de León, consiguieron sus raciones respectivas a la par en 1581, dos meses antes de la toma de posesión de Ginés de Boluda como maestro de capilla. El contralto Mena sirvió por espacio de 32 años hasta 1613⁷⁶², mientras que el tenor Ríos lo hizo durante 38 años hasta 1619.

El papel que el racionero Pedro de los Ríos irá jugando en la capilla de música a lo largo de sus muchos años de servicio en ella fue progresivamente más importante. En 1599, con la muerte del tiple

⁷⁵⁵ ACT: AC, vol.24, 12 de marzo de 1608, f.178.

⁷⁵⁶ Su apellido puede aparecer de diferentes maneras en los documentos: Honguero, Onguero, Unguero.

⁷⁵⁷ En un célebre pasaje de Antonio de Obregón y Cereceda, en el que el Honguero cantaba de manera particular ante el príncipe, futuro Felipe III, se describían sus cualidades de la siguiente manera: “...con aquel natural sosiego de rostro y aquella admirable destreza, suavidad, dulçura, igualdad de voz y garganta, a que ninguna se ha igualado...” Obregón y Cereceda, Antonio: *Discursos sobre la filosofía moral de Aristóteles, recopilados de diversos autores*, Valladolid. 1603, f.182r. Reproducido en Casares, Emilio (ed.): *Francisco Asenjo Barbieri, Biografías y documentos sobre música y músicos españoles. Legado Barbieri I*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986.

⁷⁵⁸ ACT: Sección de Secretaría y Correspondencia. Carta al cardenal Quiroga del 28 de febrero de 1590.

⁷⁵⁹ “...que sane de una herida que tiene en la cabeza para ver si muestra tener mejor pecho y mas altos que su voz...” ACT: AC, vol. 20, 28 de febrero de 1590, f. 15-16.

⁷⁶⁰ “Fue electo viernes, 11 de septiembre de 1592, tomó posesión sábado, 14 de noviembre de dicho año y dejó su ración: después volvió a ella porque le dieron mas salario en la Obra y tomó posesión martes, 13 de diciembre de 1594 y la volvió a dejar, yéndose a servir al obispo de Córdoba D. Francisco Reynoso; después volvió a obtener el mismo cargo tomando posesión en 27 de febrero de 1609 y lo volvió a dejar”. En Casares, *Francisco Asenjo Barbieri...*, p. 446.

⁷⁶¹ Su nombre puede figurar como Pedro del Río o Pedro de los Ríos (de esta manera se le cita en los libros de Obra y Fábrica).

⁷⁶² Por sus abnegados servicios, Mena fue recompensado al final de su carrera con una casi jubilación. El Sr. Don Gabriel Suárez refería cómo “había hablado al Racionero Mena cantor contralto para que no se sintiese desfavorecido al no cantar en el coro ni fuera de él con la capilla y que había respondido que holgaría que el Cabildo le relevase de la pena de canto de órgano, y lo tenía por mucha merced respecto de estar ya viejo y la voz cansada por haber servido casi veinticuatro años, y habiéndolo conferido mandaron todos unánimes que se notifique al escribano de cantores no le pene, aunque nunca se llegue al facistor...” ACT: AC, vol.23, 13 de abril de 1604, f.171v.

Francisco López, Ríos quedó como racionero cantor más antiguo, lo que significaba que, en ausencia del maestro de capilla, él era quien quedaba como máxima autoridad al frente del conjunto de músicos. Efectivamente, tras la inesperada marcha de Alonso Lobo a Sevilla para tomar la plaza que dejara su maestro Francisco Guerrero, las Actas Capitulares del 27 de marzo de 1604 expresan que Pedro de los Ríos “hace oficio de Maestro de capilla”. Prácticamente todo el año de 1604 pasó con Ríos ejerciendo como maestro de capilla interino, pues Lobo se marchó, para no volver ya, el 21 de enero para tomar sus cuarenta “días de recreación” a que tenía derecho. Bajo la supervisión de Pedro de los Ríos se desarrollaron las oposiciones que el 3 de agosto finalizaron con la elección de Alonso de Tejeda como nuevo maestro de capilla. Por sus manos hubieron de pasar las exigentes veinte pruebas que se recogen en las Actas Capitulares del 21 de mayo por las que se examinaron los candidatos que se presentaron⁷⁶³. Todavía el 24 de noviembre, ya en ejercicio Tejeda, se le sitúa al frente de la música de la catedral cuando las actas refieren un “Memorial que hizo el Racionero Ríos que sirve el oficio de maestro de capilla del estilo que se ha de guardar en esta santa iglesia en todas las fiestas del año que se celebran con solemnidad de canto de órgano, en que se señalan los puntos en que le ha de haber”⁷⁶⁴. Este documento, que se conserva en el Archivo Capitular, resulta de un enorme interés para conocer la función de la polifonía en la estructura del calendario litúrgico específico de la Catedral Primada⁷⁶⁵.

Aparte de los racioneros, la catedral contaba también con un número indeterminado de cantores asalariados que eran contratados dependiendo de las necesidades de cada registro de voz, en función de conseguir un equilibrio en el conjunto de la capilla. Era difícil obtener el número ideal de cantores activos, que podría estar entre cuatro y seis para las voces agudas, y entre tres y cuatro para las de tenor o bajo, de manera que, contando con los racioneros, el conjunto de cantores debería oscilar en torno a los veinte.

El canónigo y vicario general de la diócesis Blas Ortiz, por ejemplo, mencionaba en 1549 que había “otros cantores que al presente son 12 los quales aunque no tienen raciones, no obstante cada uno percibe el salario que merece”⁷⁶⁶. Algo más tarde Luis Hurtado de Toledo⁷⁶⁷ repetía el mismo número de cantores refiriendo que la catedral mantenía a “doce cantores elegidos y con notable partido a esta Sancta Iglesia, de varias y apartadas regiones traídos”.

Casi siempre, la capilla de música ‘cojeaba’ de algún lado, pero una catedral como la de Toledo no se precipitaba, por mucha necesidad que hubiera, a cargar con una voz que no convenciera plenamente, pues de ello dependía el prestigio de la institución en los momentos más señalados. Era preferible esperar a que llegara una buena oportunidad, a contratar a un cantor que no alcanzara la calidad deseada. Por este motivo, las pruebas para valorar nuevas voces y su búsqueda, eran constantes.

Las listas de cantores que reciben un salario de la catedral, extraídas principalmente de los Libros de Obra y Fábrica, pueden a veces llamar a engaño, pues no siempre los nombres que figuran en ellas estaban disponibles para cantar en las condiciones adecuadas. Las menciones de estos cantores y el pago de su salario no refieren su estado de salud o su avanzada edad, lo que impedía su normal rendimiento en las intervenciones de la capilla. Solo un detallado estudio de la documentación nos puede dar una idea sobre qué voces están en cada momento a pleno rendimiento y cuáles apenas participan o desempeñan funciones de menor entidad, distintas a las de su cualificación oficial.

Si recurrimos de nuevo a la lista de cantores con la que Alonso Lobo se encontró cuando se hizo cargo de la capilla de la Catedral de Toledo, a finales de 1593, nos llama la atención la escasez de alguna de las secciones. En ese momento, como cantores asalariados, podemos constatar el servicio activo de un solo tiple, Juan García Pérez, de reciente incorporación (recordemos que había tres triples racioneros); un contralto, Alonso Ramírez, que servía desde 1587 (había cuatro racioneros); dos tenores, (un tenor racionero), y un cantor contrabajo (el racionero Tomás de Miranda acababa de ser recibido). Queda en evidencia el estado de precariedad que, en la sección de cantores asalariados, se encontró Lobo a su llegada. La captación de buenas voces, prácticamente para todos los registros, era pues una prioridad.

⁷⁶³ ACT: AC, vol.23, 21 de mayo de 1604, ff.182v.-183v.: “Provisión del Magisterio de Capilla que determina que los ejercicios de los opositores sean en comenzando vísperas [...] y han de ser examinados en la forma contenida en el memorial siguiente...”

⁷⁶⁴ ACT: AC, vol.23, 24 de noviembre de 1604, f.244.

⁷⁶⁵ ACT, ms.V.2.B.2.4: “Memorial del estilo que se ha de guardar en esta Sancta Iglesia de Toledo, en todas las fiestas del año...”, por Pedro de los Ríos.

⁷⁶⁶ González, Ramón y Pereda, Felipe (introd.). *La catedral de Toledo según el Dr. Blas Ortiz. Descripción geographica y elegantísima de la S. Iglesia de Toledo*. Toledo: Antonio Pareja, 1999, p. 284.

⁷⁶⁷ Hurtado de Mendoza, Luis: “Memorial de algunas notables cosas que tiene la imperial ciudad de Toledo”. En Viñas Mey, Carmelo y Paz, Ramón: *Relaciones histórico-geográfico-estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II. Reino de Toledo*. Madrid: CSIC, 1951, p. 535.

Sin embargo, la intención de cubrir la capilla de buenas voces alternativas a las de los cantores racioneros fue muy poco fructífera durante los primeros años del magisterio de Lobo. Hasta 1598 apenas se encontraron cantores que aportaran las tres premisas deseadas: calidad de voz, buena formación musical y estabilidad en sus prestaciones. En 1596 se sumaron dos nuevos tiple, Juan García Mirabuenos, ascendido desde su condición de seise, y Marcos de Aranda, que permanecerá hasta 1600. También se contó con dos nuevos contraltos, Diego de Ojeda y Cristóbal de Mena⁷⁶⁸, que no duraron mucho, pues se marcharon respectivamente en 1595 y 1598.

Desde el Cabildo de Toledo, se aprovechaba cualquier circunstancia para tratar de captar voces competentes para la capilla. El citado tiple Marcos de Aranda fue traído a Toledo por Juan Chaves de Arcayos quien, en sus crónicas particulares⁷⁶⁹, cuenta cómo

...en quince de febrero de 1596 yo Juan de Chaves Arcayos me partí de Toledo a hacer la información de Juan de Portilla para seise, y vine a trece de março, y de camino vino la ciudad de Soria, Nájara [*sic*], Logroño, Burgos, Santo Domingo de la Calçada, Palencia, Valladolid, Segovia, Escorial, Madrid, y otros muchos lugares

Al paso que realizaba su misión, que le ocupó un mes, estuvo atento para ojear cantores que pudieran aportar una buena voz para las necesidades de la capilla, y así cuenta que

...truje de este camino [...] a Marcos de Aranda, cantor tiple de la ciudad de Logroño, y le truje desde su casa hasta la mía, desde jueves segundo día de Cuaresma 29 de febrero hasta 13 de março que vine a Toledo, y le aposenté en mi casa y le tubo hasta viernes 15 del dicho mes, que se le llevé a su casa el dicho Don [Miguel]. Fue Dios servido que contentó en el choro, porque tiene buena voz, y en jueves veinte y uno del dicho mes de março le señaló el Cabildo en la Obra de la Santa Iglesia de Toledo de salario en cada un año mil y quinientos reales”

Pero los registros más desabastecidos de la capilla en la década de 1590 fueron los de tenor y contrabajo. No olvidemos que, durante todos estos años, solo hubo un cantor racionero en cada una de estas voces. Los intentos por contratar a algún tenor de calidad desde la llegada de Lobo fueron tan frecuentes como infructuosos. Los dos tenores que figuraban en la capilla a finales de 1593 desaparecieron en seguida: Lucas Méndez murió en 1596 y Alonso de Cazorla se marchó en 1595. Se puede decir que casi todo el ciclo de años en los que Alonso Lobo comandó la capilla de Toledo, tan solo contó con un tenor especializado en *canto de órgano*: el mencionado racionero Pedro de los Ríos.

En una carta manuscrita del propio Ríos, no fechada, pero que debe ser de 1598 o 1599, exponía la deficiente situación de la voz a la que representaba, a la vez que solicitaba una compensación:

Pedro del Rio Racionero músico de esta Santa Iglesia digo que atento a los muchos años que ha que sirvo a V.S^a en esta Santa Iglesia con las veras que V.S^a siempre habrá visto y atento a que ha cinco años poco más o menos que sirvo solo en mi voz de tenor, pido y suplico a V.S^a se sirva de hacerme merced de aumentarme mi partido en la cantidad que V.S^a le pareciere...⁷⁷⁰

⁷⁶⁸ Cristóbal de Mena fue contratado expresamente para suplir la falta del Racionero contralto Leandro de Segura, que se debió marchar justo antes de la venida de Felipe II a Toledo, según demuestra la siguiente carta del 8 de septiembre de 1596: “Por la falta que nos hizo Leandro de Segura Racionero contralto que fue de esta Santa Iglesia, cuando vino a esta ciudad su Majestad, dimos noticia a V.S. de la persona de Cristóbal de Mena Céspedes, que a la sazón residía en Murcia, y V.S. mando señalarle cien mil maravedís de salario en la Obra, tuvo siempre esperanza que si vacaba Ración de Contralto el Cabildo se la proveería, y habiendo vacado la de dicho Leandro de Segura ha acordado el Cabildo de poner edictos para voz de tenor de que al presente hay mucha necesidad, y así por esto, como por ser la voz de Cristóbal de Mena de mucha estimación, y servir con mucho cuidado nos es forçoso suplicar a V.S., como lo hacemos, se le acrecienten veinte mil maravedís sobre los cien mil que tiene en la Obra...” No obtuvo la ración que esperaba, por lo que tuvo que ser el motivo por el que se marchara en 1598.

⁷⁶⁹ Chaves Arcayos, *Libro de las cosas memorables...*, f. 117.

⁷⁷⁰ Probablemente la carta esté dirigida al cardenal Alberto o a Loaysa, ya que hace mención a su predecesor Quiroga, y termina de la siguiente manera: “...y tengo de presente no más de sesenta mil maravedís, porque aunque el Illm^o Sr. Cardenal Quiroga habrá trece años me hizo merced de me aumentar seis mil maravedís de ayuda de costa no los cobré más del primero año por no cansar cada año a V.S^a y a su S^a Illm^a”. Firmado: Pedro del Río. ACT: Sección de Secretaría y Correspondencia.

Tabla nº 4: Cantores incorporados a la capilla de música de Toledo durante el magisterio de Alonso Lobo (1594-1603)

<u>Tiples (S)</u> Juan García Mirabuenos (exseise) (1596-...) Marcos de Aranda (1596-1600) Juan Fernández (1600-...) Juan Belimar (1600)	<u>Tenores (T)</u> Pedro Sánchez del Cerro (1600) Diego Ruiz de Mesa (1601-1603) Juan Sanz (1602-1616), Racionero Juan Nieto (1601-...)
<u>Contraltos (A)</u> Diego de Ojeda (1594-1595) Cristóbal de Mena (1596-1598) Miguel de Mencos (1598-1608), Racionero desde 1601 Mosén Crespo (1603-1604)	<u>Contrabajos (B)</u> Ginés de Almodóvar (1595-1602) Sancho de Sarria (1598-1601) Agustín de Moles (1603) Pedro Guerrero (1603)
<u>Cantores sin registro de voz especificado</u> Juan de Cepeda (1594-1595) Eugenio del Campo (1595-...)	
<u>Psalmeadores</u> Miguel Sánchez (1595-1596), cantor y m ^o de música del colegio de los Infantes Cristóbal de Montemayor (T) (1594-1597) Diego del Campillo (1595-1599) Joan Pardo (1595) Joan Baptista Martínez (1599-1608) Alonso Díaz de Toledo (1600-...) Diego Rengifo (T) (1600-...) Diego Zabarte (1602-1607)	

Hasta 1598 hubo hasta siete intentos fallidos por traer un tenor para la capilla, con pretendientes que procedían de Sevilla, Sigüenza, Astorga y Palencia⁷⁷¹.

El problema de la falta de los cantores contrabajos se acentuaba también desde el principio de la década de 1590. En los últimos años del magisterio de Boluda, la muerte sucesiva de los dos racioneros contrabajos que había hasta el momento, Miguel Salinas de Recalde, en 1588, y Fernando Navarro, en 1589, hizo saltar las alarmas porque el vacío que habían dejado ambos hacía peligrar el buen desarrollo de las funciones litúrgicas importantes. En noviembre de 1591, el maestro Boluda tuvo que viajar urgentemente a tierras castellanoleonesas para traer al que al cabo sería el nuevo racionero contrabajo, Tomás de Miranda, según lo muestra la siguiente carta:

Hay tanta falta de contrabajos después que murieron los Racioneros Navarro y Recalde, y se fue Cózar que nos ha forzado a enviar al maestro de capilla a buscar algunos que convengan para el servicio de esta Santa Iglesia, y entre otros halló uno en Palencia, que según la relación que nos dan todos los que le conocen es el que conviene [...] porque la capilla no puede pasar sin contrabajo como lo está de presente, y demás que V.S.I. proveerá el servicio del culto divino...⁷⁷²

Un año después, la situación permanecía inmóvil, de tal manera que, desde el Cabildo, se apremiaba a Quiroga para que de una vez por todas se solucionara el problema: “Diversas veces habemos suplicado a V.S.I. manden vengan a servir a esta su Santa Iglesia Luis de Cózar y Tomás de Miranda contrabajos, y es tanta la falta que hay de ellos que no hay ninguno y se podrá hacer bien la fiesta de la Natividad...”⁷⁷³

⁷⁷¹ Todos los candidatos a tenores que se nombran en las Actas Capitulares fueron rechazados por no parecer convenientes, excepto uno de Sevilla, al que no se convenció: “Que se ejecuten los medios posibles para traer a esta Santa iglesia a un tenor de Sevilla que se dice Salas”. ACT: AC, vol.22, 14 de marzo de 1597.

⁷⁷² ACT: Sección de Secretaría y Correspondencia, carta al cardenal Quiroga de 11 de septiembre de 1591.

⁷⁷³ *Ibid.*, carta al cardenal Quiroga de 2 de diciembre de 1592.

En los años sucesivos, la situación no mejoró del todo, más que en el asentamiento de Miranda en una de las raciones de contrabajo. Pero, ¿cómo lograron Boluda y Lobo solventar tantas adversidades, para salir airosos en todos sus compromisos para el coro de la catedral, en la interpretación de un repertorio que requería el equilibrio y presencia de todas sus partes vocales?

El recurso de que se valía el maestro de capilla cuando carecía de voces suficientes en los registros de tenor y de bajo lo encontraba en los psalmeadores. En los Libros de Obra y Fábrica, donde se recogen los salarios de los empleados de la catedral, se hace una clara distinción entre aquellos cantores especializados en canto de órgano –en donde se suele especificar el registro de voz– y los que se dedican a la ejecución del canto llano. Evidentemente, el grado de exigencia y consideración entre unos y otros difiere ostensiblemente, y a menudo se refleja en una distancia salarial. Un psalmeador que no se sale de sus funciones como tal, percibía un salario que podía estar entre los 10.000 y los 20.000 maravedís, mientras que el de un cantor asalariado oscilaba entre los 30.000 y 40.000 maravedís⁷⁷⁴.

El grupo de cantores psalmeadores, desde su creación específica en 1558 –partió con sólo cuatro–, fue creciendo en número poco a poco a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, de manera que, en la última década, constituía un cuerpo de voces compacto que podía alcanzar las diez o doce unidades. No todos los psalmistas estaban capacitados para dar el salto en la práctica del canto de órgano. Ya en 1576, el maestro Torrentes se quejaba de que

...algunos psalmeadores se llegan al facistor del canto de órgano sin saber de esta suerte de cantar y muchos de ellos sin tener voces aplicadas para ello y hacen gran estorbo a las otras voces que desentonan a los demás y como cuerdas que tienen el sonido falso es bien quitarlas del instrumento para que no ocupen, estorben y den impedimento a los cantores⁷⁷⁵.

Por este motivo, Torrentes promovió la elaboración de una lista en la que se determinara qué psalmeadores podían o no cantar polifonía. A partir de este momento, se valorará mucho, en la contratación de un psalmeador, si éste venía preparado para cantar con la capilla siempre que la necesidad y su director lo requiriese –ya he mencionado que Alonso Lobo debió recurrir a ello de forma continua–. En la incorporación de nuevos psalmeadores, es frecuente ver reseñas como la que sigue, tomada de las Actas de 1592: “Nombraron a Pedro Díaz Lobo, contrabajo, por psalmeador, con la obligación de que asista al canto de órgano”.⁷⁷⁶

Cuando esto sucedía, la doble función se veía correspondida con unas buenas condiciones salariales. El mencionado Pedro Díaz Lobo, que fue recibido en enero de 1595, y que duró solo hasta mayo, era regalado con un salario de 60.000 maravedís. Hay que pensar que, siendo contrabajo, su aparición por Toledo sucedió en el momento oportuno en el que los cantores contrabajos eran de una necesidad vital.

Observando detenidamente los Libros de Obra y Fábrica, reparamos que hay psalmeadores que comienzan a ser mencionados como tales, pero que, con el tiempo, figuran en el grupo de los cantores. Es el caso, por ejemplo, de Juan Gómez⁷⁷⁷, activo desde 1570 como psalmeador, pero que desde 1586 se le incluye entre los cantores. Casos parecidos son los de Francisco de Escobar⁷⁷⁸, Juan Corral⁷⁷⁹, Ginés de Almodóvar⁷⁸⁰ o Eugenio del Campo⁷⁸¹.

No pensemos que el canto llano estaba solamente adscrito a las voces graves. En 1592, era recibido por psalmeador “un mancebo virtuoso y con buena voz de contralto que se dice Francisco de Espinar natural

⁷⁷⁴ Hay casos de excepción, como el del cantor tiple Alonso Ramírez, que percibe un salario anual de 75.000 maravedís; en realidad, los tiples castrados parece que son ya valorados de una manera especial, a juzgar por sus ventajas salariales. Excluyo en esta comparación a los cantores racioneros.

⁷⁷⁵ ACT: AC, vol.16, 19 de septiembre de 1576, f.69.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, vol.20, 16 de enero de 1592, f.201v.

⁷⁷⁷ Juan Gómez estuvo activo en Toledo entre 1570 y 1597.

⁷⁷⁸ Francisco de Escobar es citado en Toledo a partir de 1567; increíblemente, todavía aparece en el *Libro de Frutos y Gastos* de 1615/1616. Es contralto, y su nombre navega entre cantores y psalmeadores, según temporada: en la década de 1580 está entre los cantores, y en la de 1590, pasa a citarse como psalmeador; desde 1601, vuelve a estar entre los cantores.

⁷⁷⁹ Juan Corral es recibido en 1589, citado como cantor contrabajo y psalmeador; pasa a ser citado en el grupo de los cantores a partir de 1597.

⁷⁸⁰ Ginés de Almodóvar, contrabajo procedente de Murcia, es recibido como psalmeador el 16 de junio de 1595, pero siempre se le cita dentro del grupo de los cantores.

⁷⁸¹ Eugenio del Campo fue recibido también en 1595 como psalmeador, pero al igual que Almodóvar, desde el principio figura entre los cantores. Desde 1603 es ayudante de socapiscol.

de Torrijos [...] con obligación de que llegue al fasistor a cantar canto de órgano porque lo sabe bien y será de provecho por haber al presente falta de contraaltos”⁷⁸².

Tabla nº 5: Psalmeadores que sirvieron en la catedral de Toledo durante el magisterio de Alonso Lobo

Ración nº 25. Socapiscol:	Antonio Sancho (1594-1595) Joan Roxo (1597-1606) – vacante por 8 años
Ración nº 43. Sochantre:	Antonio Sancho (1595-1620)
Ración nº 50. Claustro:	Joan Rodríguez de Villamayor (1563-1599) Joan de la Peña (1599-1636)
Psalmeadores:	
<ol style="list-style-type: none"> 1. Gerónimo de Figueroa (1571-1616) 2. Andrés de Escobar (b1580-) 3. *Alonso de Bustamante (1582-1598) 4. Alonso de Villalobos (1585-1598) 5. *Gonzalo Pérez (1585-1595) 6. Juan Martínez de los Corrales (1586-1599) 7. *Alonso Torres Carvajal (1571-1602), desde 1594 es ayudante de socapiscol (T) 8. *Francisco López (1570-1605) (S) 9. Miguel Sánchez (1590-1592/1595-1596), cantor y m^o de música del Colegio de los Infantes 10. *Francisco Sarmiento (1569-1608) (A) 11. *Miguel Cid (1592-1611) 12. *Cristóbal de Montemayor (1594-1597) (T) 13. *Diego del Campillo (1595-1598) 14. Joan Pardo (1595), cantor por ayudante de sochantre 15. Joan Baptista Martínez (1599-1608) 16. Alonso Díaz de Toledo (1600-) 17. Diego Rengifo [T] (1600-) 18. Diego Zabarte (1602-1607) 19. Pedro Palomares (1604-1607) <p style="text-align: center;">* Figuran a veces también como cantores</p>	

La obligación de que los cantores de la capilla tuvieran que psalmear se hacía extensible también a tiple y contraltos, quienes cumplían a regañadientes con esta tarea. El tiple Luis de Concha, recibido en 1607, solicitaba se le hiciera merced “de reservarle las horas salvo las mayores de misa mayor y vísperas, que de ello resultará hallarse con mayor salud y fuerças para servir a V.S^a en los días solemnes por cuanto a la voz de tiple no le es provechoso el salmear”⁷⁸³.

Alonso Lobo supo resolver todos los compromisos de la capilla que dirigía aprovechando al máximo todos los recursos de los que disponía, pero estaba claro que, a la espera de nuevos acontecimientos –que se adivinaban inmediatos–, la necesidad de conseguir cantores que enaltecieran más las funciones litúrgicas toledanas, era urgente. Por ello, a principios de 1598 se daba instrucción a Juan de la Peña⁷⁸⁴, recientemente nombrado maestro de música del Colegio de los Infantes, para buscar cantores y seises a diversos lugares de la mitad norte de la Península. Fruto de este viaje, en mayo de ese año, se incorporaron a la capilla dos

⁷⁸² ACT: *Secretaría Capitular*, carta al cardenal Quiroga. Sin fecha.

⁷⁸³ *Ibid.*, carta al cardenal Sandoval y Rojas. Sin fecha.

⁷⁸⁴ Juan de la Peña, natural de Ajofrín, población cercana a Toledo, fue recibido como seise en 1579; cuando el 26 de septiembre de 1597 fue nombrado maestro de música del Colegio de los Infantes en Toledo, se decía que venía de ser maestro de capilla en la catedral de Cuenca; dos años después, añade a su cargo el de Racionero Claustro. Sirvió en la catedral con gran dedicación hasta 1636, año de su fallecimiento.

nuevos cantores: Miguel de Mencós, de Tafalla, al que se concedía una ración de contralto, y el contrabajo de Palencia Sancho de Sarria, a quien se asignaba un salario de 400 ducados.

Durante los dos años inmediatos, como señalé al principio, la capilla tuvo que afrontar compromisos tan relevantes como las honras fúnebres de Felipe II y el cardenal Loaysa, la ceremonia de posesión del nuevo primado Sandoval y Rojas, y la estancia en Toledo de Felipe III durante la Semana Santa de 1600, iniciada con un fastuoso auto de fe celebrado en la plaza de Zocodover. Felipe III y su séquito se marcharon de Toledo el 6 de abril; cuatro días después, el día 10, se resolvía que el propio Alonso Lobo emprendería un viaje –al cabo de dos años de que lo hiciera Juan de la Peña– para buscar de nuevo voces necesarias para la capilla, en especial de tenor, tiple y contrabajo.

En el Archivo Capitular se han conservado los memoriales de ambos viajes: el de 1598 de Juan de la Peña, y el de 1600 de Alonso Lobo. Del primero, también hemos encontrado el documento que da instrucciones al maestro claustrero sobre lo que ha de hacer y cómo debe “proceder en el camino que hacéis por nuestro mandado a buscar cantores y seises para el servicio de esta Santa Iglesia”, así como la “cuenta de los días y gastos que hizo Peña en buscar músicos y seises”⁷⁸⁵. En este resumen económico del viaje de Peña se especifica con exactitud la duración del viaje “por los Reinos de Aragón, Navarra y Castilla la Vieja”: desde el 14 de febrero hasta el 18 de abril, en total, 64 días. Durante estos dos meses, Juan de la Peña cita nueve lugares en los que ve, según su memorial, quince cantores. Dado que, hasta el momento, no he hallado la instrucción del viaje de Lobo en 1600, y que éste refiere en su memorial que viajó por catorce lugares, de los que informaba sobre treinta cantores (el doble de los que citaba Peña), hay que deducir que el viaje del maestro de capilla dos años después colmó los dos meses de duración, y que debió producirse entre mediados de abril y mediados de junio.

La instrucción del viaje, con la que partió en febrero de 1598 Juan de la Peña para su misión⁷⁸⁶, no debió diferir estructuralmente de la que posteriormente llevaría Lobo en abril de 1600. A de la Peña se le marcaba un itinerario que pasara por Zaragoza, Tafalla, Burgos y Astorga, “siguiendo el camino menos sin rodeo, comenzando por donde se gasten menos días”, y con la advertencia de que no se apartase de las ciudades marcadas a lugares “donde tuviéredes relación hay buenos cantores, particularmente”. Además de las ciudades previstas, el maestro claustrero recaló en Pamplona, Palencia, León, Zamora y Valladolid. La misiva marcaba como principal objetivo la búsqueda de “un tenor que merezca, por la voz y suficiencia, de la ración que está vaca”, y ofrecía juntamente un salario de 200 ducados, que era –según se resaltaba– “el premio mayor que se ha dado y da a músico alguno”.

El emisario debía tratar de oír al cantor por el que se interesase “con toda disimulación, y algunas veces, le podrá hablar, y tratar con él, que se deje oír en el lugar y forma que le parecieren, para enterarse más de la voz y suficiencia, porque conviene oírle en partes de capacidad y derramadas, para que después acá no parezca poca voz, y todo ha de ser con secreto”. Una vez que el cantor supiese la entidad e interés de su interlocutor, no se había de aprovechar para sacar más salario del ofrecido. Además de buscar como prioridad a un tenor, Juan de la Peña no debía dejar pasar la oportunidad de probar contraltos o contrabajos, además de conseguir a “dos muchachos tiples que sean a propósito para seises, de poca edad y que sean cristianos viejos y que tengan muy buena voz y no ordinaria de las que acá se hallan”. En su informe, de la Peña consignaba que, en Tafalla, halló un niño tiple que, por sus virtudes, envió “con carta y dineros” para que le oyese el cardenal, pero que, al pasar por Madrid, le oyeron en la Capilla Real y se quedó en ella. En el final de su viaje, fue a Zamora expresamente a buscar niños, no hallando ninguno que le contentase; con todo, regresó a Toledo acompañado de dos niños capones que oyó en Valladolid, que le habían contentado por el metal de sus voces y por lo que sabían.

⁷⁸⁵ Estos documentos permanecen aún sin catalogar en el ACT, y proceden de la Secretaría Capitular.

⁷⁸⁶ ACT: “Instrucción de lo que ha de hacer Joan de la Peña maestro de música del colegio de los Infantes en el camino que hace a buscar cantores y seises por orden del Cabildo ordenada en 13 de febrero 1598 por los Señores Deán Licenciado Virviesca D. Manuel Aldrete y Licenciado Salazar, lo que ha de hacer Joan de la Peña...”

Yo vos Joan de la Peña maestro de musica del collegio de los Infantes Saneis de hable
y como Saneis de proceder en el camino e Saneis por vtro mandado a buscar cantores y
seyses para el servicio de esta sancta yglesia, es lo siguiente

yreys a Caragoça, Tafalla de nauarra, Burgos y Albuja siguiendo el camino
menor sin rades, comenzando por donde se galten menos dias, y juntamente os aparta
reys a los demas lugares donde tuuiereis relacion ay buenos cantores, particularm^{te}
tenores, Informandoos secretamente sin dar a entender la comission que lleuays
y advertiais que el principal intento de vtra jornada es buscar vn tenor e m^{re}sta
por la voz y suficiencia la dacion e estabaca en esta yglesia de esta voz y jun
tamente docientos ducados de salario e es el premio mayor e se ha dado y da a
musico alguno, si toparedes tenor q os satisfaga Saneis de oyr con toda disi
mulacion alguna, vos se le podis hablar y tratar con el q se dexa oyr el lugar
y forma que os pareciere mas a proposito para entender las de la voz y suf
ciencia, y no q conuiene oyrle en lugares y partes de capacidad y derramada,
para que de l^{os} hues aca no parezca poca voz, y todo ha de ser con secreto y de ma
nera q no se de lugar alg el tal cantor trate de q se le demas salario y quedarse
en la parte donde estuviere, y Saneis de os satisfecho y entendido que podra el
tal musico satisfacer al statuto de limpieza de esta yglesia tratareis de lo
se venga con vos, ofreciendole e si contentare aca se le daran la dacion y do
cientos duc^{os} de salo. y sino se le dara para la costa del camino, y porneis todos
los medios para venga a la forma referida, y persuadido le trayeis y o,
dixeis e se venga el dho cantor con carta vuestra, si conuiere, por no traerle
por rodeos y con costa, y este tratado ha de ser pareciendoos tambien la voz q
si lleuaredes comission, os concertaredes con el,

Si hallaredes cantores de otras voces q os pareciere bien y que tuuiereen suffi
ciencia a la musica, contraltos o contrabassos, los remitiereis y persuadiereis q
vengan a ser oydos y a concertarse con que sino contentaren, se les dara para la
costa, y seran vns, o dos de cada voz, y ha de ser con todo secreto, y si el te
nor, o los demas os pidieren la comission q lleuays para mouerse a venir, se
la mostrareis, advertiendoles por buen termino e no se han de aprovechar pa
sacar mas salario de Sauer la voz, e si entendiereis se aprovechan lo
Saneis de estoruar

Y ten procurareis traer dos mudachos triples e sean a proposito para seyses

Imagen 2. Instrucciones a Juan de la Peña, maestro claustrero, sobre lo que ha de hacer y cómo debe proceder en el viaje que hará para buscar cantores y seises para el servicio de la capilla de la catedral de Toledo entre febrero y abril de 1598.



Imagen 3. Mapa con el itinerario del viaje de Juan de la Peña entre el 14 de febrero y el 18 de abril de 1598.

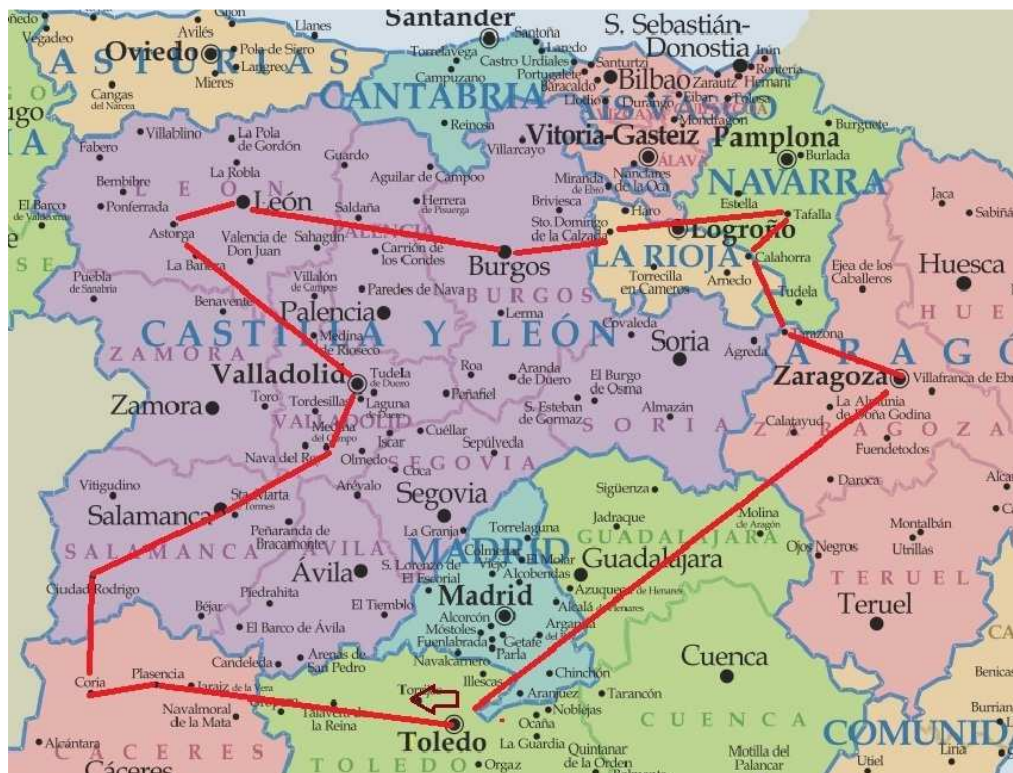


Imagen 4. Mapa con el itinerario del viaje de Alonso Lobo entre abril y junio de 1600.

El memorial que hizo Alonso Lobo de su viaje⁷⁸⁷ menciona un itinerario a través de catorce ciudades, que comenzaba en este orden por Extremadura (Plasencia y Coria), Castilla y León (Ciudad Rodrigo, Salamanca, Medina del Campo, Valladolid, Astorga, León, Burgos), La Rioja (Santo Domingo de la Calzada), Navarra (Tafalla), otra vez La Rioja (Calahorra) y Aragón (Tarazona y Zaragoza). Pensemos que Lobo hizo el viaje en la primavera de 1600 y que, quizá con la excusa de buscar nuevas voces para su capilla de Toledo, aprovecharía además su expedición para conocer importantes centros religiosos de la mitad norte de la Península como posibles destinatarios de su *Liber Primus Missarum*, que se estaba ya gestando para ser publicado en la Tipografía Regia de Madrid en 1602⁷⁸⁸.

Entre ambos memoriales se recogen comentarios sobre 45 cantores, lo que nos permite hacer un análisis, a través de la terminología empleada por sus autores, de las características requeridas para las voces que se empleaban en las principales capillas religiosas del Reino. Los certeros juicios que hace Lobo, son representativos para valorar los tipos de voces que se requerían para interpretar el repertorio polifónico que se practicaba en catedrales como la de Toledo y Sevilla. El maestro andaluz anotaba unos comentarios sobre cada cantor más variados y precisos que los de Juan de la Peña, pero el conjunto de ambos documentos resulta de una riqueza informativa de primer orden. Entre las quince voces que informa Juan de la Peña no se halla ningún tiple, y sí dos contraltos, cinco tenores, tres contrabajos y cinco niños; el memorial de Lobo recoge referencias a treinta cantores: nueve tiples, seis contraltos, nueve tenores, dos contrabajos y cuatro cantores de los que no se especifica el registro de su voz.

La información de los dos memoriales refiere datos sobre la edad del examinado, sobre si está casado, es sacerdote o está en vías de serlo, y sobre las características y habilidades de su voz, así como de sus conocimientos musicales. El hecho de que el cantor fuera casado, para Toledo, era tanto impedimento para su contratación como que su voz no convenciera. En algunas ocasiones se suscitaban verdaderas polémicas en las reuniones de cabildo por este motivo que, durante estos años, siempre se echaban para atrás. A pesar de ello, los informantes no dejaban de examinar a estos cantores casados y por eso están incluidos en su memorial. Alonso Lobo describía al tenor de León Diego Rodríguez como “muy feo en la boca por tener una gran señal en ella”, pero que, por su forma de cantar, le daría una ración con 200 ducados de salario, si no fuera casado.

En cuanto a la edad de los cantores relacionados, se percibe una diferencia entre los que representan las voces agudas con la de los tenores y bajos. De los primeros siempre se busca su juventud, con una edad que no se aleje demasiado de los 20 años, y casi siempre se les cita como “moços”. Esto hacía que algunos todavía no tuvieran la voz perfectamente formada, como la de un contralto “muy moço” de Santo Domingo de la Calzada, “que estaba mudarrón, y así estaba ronco”, por lo que no pudo ofrecer la medida de sus posibilidades. En estos casos, parece que se prefiere que la joven voz esté aún por formar, siempre que las cualidades que demuestre despierten una gran expectativa. Alonso Lobo escribía del contralto Sebastián de Frías, “moço de 22 años” de Tafalla, que “será gran pieza porque no ha acabado de mudar”. En el caso de los tenores y contrabajos, la edad media de los que figuran en el informe, asciende hasta la treintena, hasta el punto de que el término “moço” se llega a aplicar a un contrabajo de Astorga de 30 años (Lobo no cita su nombre). Parece que, para las voces graves, se demandaba más la experiencia como garantía de un buen servicio en el coro, que la singularidad de una voz –como las agudas– que necesariamente tuviera que llamar la atención de otro modo.

Pedro Cerone, en *El Melopeo*, dictaminaba “que la voz en todo y por todo perfecta, es aquella que es igual, clara, suave, recia (pero humana [...]), limpia, alta, y baja”⁷⁸⁹. Los adjetivos empleados por el teórico bergamasco no difieren mucho de los que Juan de la Peña y Alonso Lobo escriben en sus informes; para ellos, la voz que se buscaba para la capilla de música de Toledo había de ser ante todo muy buena, larga, “de buen metal” o *ametallada*, *hidalga*; *linda*, *clara* y *regalada*, para los tiples y contraltos, y *corpulenta* o

⁷⁸⁷ “Memorial de cantores que fue a buscar el maestro de Capilla”. ACT: Secretaría Capitular. El manuscrito no está firmado ni fechado. Todo el contenido revela el viaje de Alonso Lobo y confirma su autoría. Además, he cotejado la letra con otros documentos manuscritos suyos y coincide plenamente.

⁷⁸⁸ El libro de Lobo tuvo una tirada de 130 ejemplares, de los que se han localizado hasta ahora dieciocho, diseminados en Badajoz, Córdoba, Granada, Jaén, Montserrat, Plasencia, Valencia, Zaragoza, Coimbra y cinco ejemplares en México (Guadalajara, Morelia, Oaxaca, Puebla y Tepotzotlán). En otros lugares, se cita su existencia por inventarios, aunque no se ha conservado: Burgos, Coria, Oviedo, Palencia, Las Palmas, Segovia, Sigüenza, Valencia, Zamora y el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Javier Marín López: “<Era justo comenzar por la de Jaén>: La recepción del *Liber Primus Missarum* (1602) de Alonso Lobo en la catedral de Jaén”. *Elucidario. Revista del Instituto de Estudios Giennenses* 5 (2008), pp. 99-100.

⁷⁸⁹ Cerone, Pedro: *El Melopeo y Maestro. Tractado de Musica Theorica y Practica*. Nápoles, 1613. Ed. facsímil en Forni Editore: Bologna, 1969, p. 326.

abultada, en el caso de los tenores y bajos. En general, se trataba de buscar una voz que combinara la potencia con el equilibrio y la uniformidad en todos los registros de su extensión. Era difícil encontrar un cantor que reuniera ambas virtudes y, a menudo, cuando se destacaba en una, se adolecía de la otra. En esta línea iban comentarios como: “linda voz y muy alta, aunque poca”; “no tiene mucha voz, pero es muy sonora”; “buena voz, con buenos bajos. Los altos son de otro metal”⁷⁹⁰. Pocos son los que conseguían una valoración realmente entusiasta, y entre ellas, esta de Alonso Lobo sobre un tenor de Tarazona llamado Juan Francisco, de 28 años:

Buena voz y hidalga y bastantes altos, con medios y bajos maravillosos. Es muy diestro. Dile la ración, y le prometí que llegado a Toledo le daría el Cabildo cien ducados de aumento. Aceptó esto y djome que por no hacer ruido, que me viniese a Çaragoça, y que allí le esperase cuatro días, mientras iba a despedirse de sus padres [...] y escribiome que el obispo no le deja. Tiene 300 escudos.

Junto a las cualidades naturales de la voz estaban las habilidades que su poseedor había desarrollado con ella. A cantar con gusto y expresión se le llamaba “gala”, o “cantar galano”. También se mencionaba la palabra “quiebro” que, según el *Tesoro de la Lengua Castellana* de Covarrubias, era “un cierto género de melodía que quiebra la voz con suavidad y regalo”⁷⁹¹. Por último, se mencionaba repetidas veces, como un valor añadido del cantor, el que tuviera “disposición de garganta”, esto es, que supiera practicar glosas o cantar glosado, lo que Cerone calificaba como una suerte de “gracias y hermosuras” consistentes en unir “muchas corcheas y semicorcheas cogidas y unidas debajo de cualquier parte de compás”⁷⁹².

Pero un cantor con una buena voz y con gala debía completar su currículum con unos proporcionados conocimientos musicales, que le permitiesen desenvolverse con soltura en el más complejo repertorio de canto de órgano, para el que se le reclamaba en una capilla de música como la de Toledo (no olvidemos la complejidad en la elaboración de las misas compuestas por Lobo). Las expresiones “sabe” o “sabe muy poco” bastan en la mayoría de los casos para informar sobre este aspecto. En ocasiones, se añadía algo más diciendo “sabe perfectamente contrapunto”; en algún caso, es lo que determinaba el descarte definitivo: “si supiera contrapunto, le diera la ración”, apuntaba Alonso Lobo sobre Domingo Sánchez, tenor de Astorga, a quien había valorado previamente de la manera más positiva. También se valoraba no lo que se sabía, sino la capacidad y ganas de aprender que tenía; de un estudiante de Salamanca, natural de Vargas, Lobo escribía que sabía algo, y que “tiene gana de aprender, porque en breve tiempo a deprendido lo que sabe”. El saber poco de contrapunto, de lectura y de entonación hacía que, la falta de seguridad, le llevara al cantor a desentonar, como así explicaba Alonso Lobo de un tenor del Pilar de Zaragoza llamado Ramón:

Es gran voz, larga y buena. Sabe muy poco. Parece bien con la capilla. Tiene fama que se sube. A mi pareciome que se bajaba, y debe de haberlo todo. La causa debe de ser el saber poco, y echase de ver porque cuando canta solo con el miedo que lleva desafina, y con la capilla no.

El viaje de Lobo obtuvo escasos frutos, pues de la lista de 30 cantores que figura en su memorial, tan solo se incorporaron a la capilla dos de ellos, y además, con desigual resultado. Uno de ellos, el tiple de Coria Belmar o Belimar, fue recibido el 19 de junio –seguramente, dos o tres días después del regreso de Lobo–; tres meses y medio después, el 6 de octubre, era despedido por haberse ausentado de la ciudad sin licencia. La otra incorporación, la del tenor de Burgos Juan Sanz, habrá de esperar hasta noviembre de 1601 (más de un año después del viaje de Lobo), y éste sí se estabilizará en la capilla en la que permanecerá hasta su muerte en 1616.

En el margen que va desde el regreso de Alonso Lobo en junio de 1600 hasta su marcha a Sevilla en enero de 1604, contando con los dos cantores mencionados, la capilla de Toledo incorporó hasta a nueve cantores en sus filas; de entre ellos, tan solo tres, permanecieron de manera estable en los años sucesivos⁷⁹³.

⁷⁹⁰ Estas tres valoraciones son del Memorial de Alfonso Lobo, y corresponden respectivamente a Juan García, contralto de Astorga; un contrabajo sin referencia de su nombre, también de Astorga, y otro contrabajo anónimo de Zaragoza.

⁷⁹¹ Cobarrubias, Sebastián de: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, p.602.

⁷⁹² Cerone, *Op.cit.*, p.541.

⁷⁹³ Los tres cantores que ofrecen estabilidad a la capilla son los tiples Juan Fernández (desde el 20 de junio de 1600), Juan Nieto (1601-), y el citado tenor Juan Sanz. Los otros cantores que pasan fugazmente por Toledo son Juan de Belimar (1600), el contralto Mosén Crespo (1603-1604), los tenores Pedro Sánchez del Cerro (1600) y Diego Ruiz de Mesa (1601-1603), y los contrabajos Agustín de Moles (1603) y Pedro Guerrero (1603).

Por si esto fuera poco, el contrabajo Sancho de Sarria, que había sido recibido en 1598, se marchaba en octubre de 1600 a la Capilla Real de Granada.

Cuando el 23 de agosto de 1603 era examinado y recibido en Toledo el contrabajo de Sevilla Pedro Guerrero⁷⁹⁴ –probablemente sobrino de Francisco Guerrero, quien había muerto en 1599–, Alonso Lobo no tendría ningún pensamiento cercano de moverse a otro sitio, pero el breve magisterio de Ambrosio Cotes en la catedral de Sevilla, muerto en septiembre de ese mismo año, le haría cambiar de opinión⁷⁹⁵. El 21 de enero de 1604, Lobo viajaba a Sevilla con la excusa de tomar sus días de recreación. Probablemente acompañado del sobrino de Francisco Guerrero –que ya no vuelve a figurar más en la documentación toledana–, dejaría atrás una etapa de diez años difíciles al frente de la música de la Catedral Primada, para rendir tributo a su gran maestro sucediéndole en el cargo de Sevilla.

El 28 de julio de 1601, el cabildo de Toledo trataba sobre la gratificación que se había de dar al maestro de capilla Alonso Lobo “por un libro que ha compuesto y da a esta Santa Iglesia de ocho misas”⁷⁹⁶. Evidentemente, no podía tratarse aún de su *Liber primus missarum*, que contendrá seis misas y siete motetes, y que no entrará en imprenta hasta el verano de 1602⁷⁹⁷. Este volumen, perdido, debía ser un ejemplar manuscrito que añadía dos misas más a las que al poco publicará en Madrid. En el prólogo de su edición, Lobo escribía una dedicatoria al cabildo de la Catedral de Toledo en la que repetía hasta en tres ocasiones que toda su labor creativa había sido fruto de sus “trabajos nocturnos”, y ofrecía su obra presentándola como “el trabajo exiguo de mis vigiliass”. Sus obligaciones y preocupaciones para el buen mantenimiento de la capilla de música de Toledo durante los años que la rigió estuvieron, como hemos podido comprobar, sometidas a una constante presión y sin apenas un descanso aparente. La incipiente capacidad creadora de Lobo hubo de brotar a costa de sus descansos nocturnos; no resultaría extraño pensar que aprovechara los dos meses del viaje que realizó en la primavera de 1600 para ultimar sus composiciones con vistas a la preparación de su *Liber primus missarum*.

En la dedicatoria de su libro al cabildo toledano, no hacía ninguna referencia expresa a los cantores de su capilla, y sí a la grandeza de la institución que les acogía. Admitía que sus trabajos como compositor se habían visto perfeccionados por el privilegio de haber sido elegido –“y protegido por la autoridad” de la catedral toledana– para ponerse “al frente de esta sacrosanta Iglesia para la armonía de las voces”, y que su labor se enriquecía por estar integrada en “una hermosísima variedad de todas las ciencias y virtudes” –como metáfora de la Catedral Primada– a la que admiraba “extraordinariamente todo el orbe cristiano”. Entre las composiciones poéticas en latín que ensalzaban al autor del *Liber primus missarum*, se encuentra el epigrama del jesuita Juan Luis de la Cerda, que terminaba diciendo:

Te iam Pieri dum choris hinc sectabitur, ore
Diceris pleno duxq; pater que lyra.
Vera Deus cecinit: Nimpha tua castra sequuntur
Lupe Toletani gloria prima chori.

Desde este momento el coro de las Piérides⁷⁹⁸ te cortejará.
Serás llamado a boca llena Dux, padre de la lira.
Dios cantó la verdad: las ninfas llegarán a tu campamento,
Lobo, gloria primera del coro toledano.

⁷⁹⁴ ACT: AC, vol.22, 23 de agosto de 1603, f.103v.

⁷⁹⁵ Stevenson, Robert: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza Música, 1992, p. 298.

⁷⁹⁶ ACT: AC, vol.22, 28 de julio de 1601, f.322v.

⁷⁹⁷ El 30 de agosto de 1602 firmó un contrato ante un notario de Madrid, con el impresor real Juan Flamenco. Stevenson, *La música en las catedrales...*, p.297.

⁷⁹⁸ En la mitología griega, las Piérides eran las hijas de Piero, rey de Macedonia y de Evipe. Eran nueve jóvenes doncellas orgullosas por creerse especialmente dotadas con un excepcional talento para la música, el canto y la poesía.

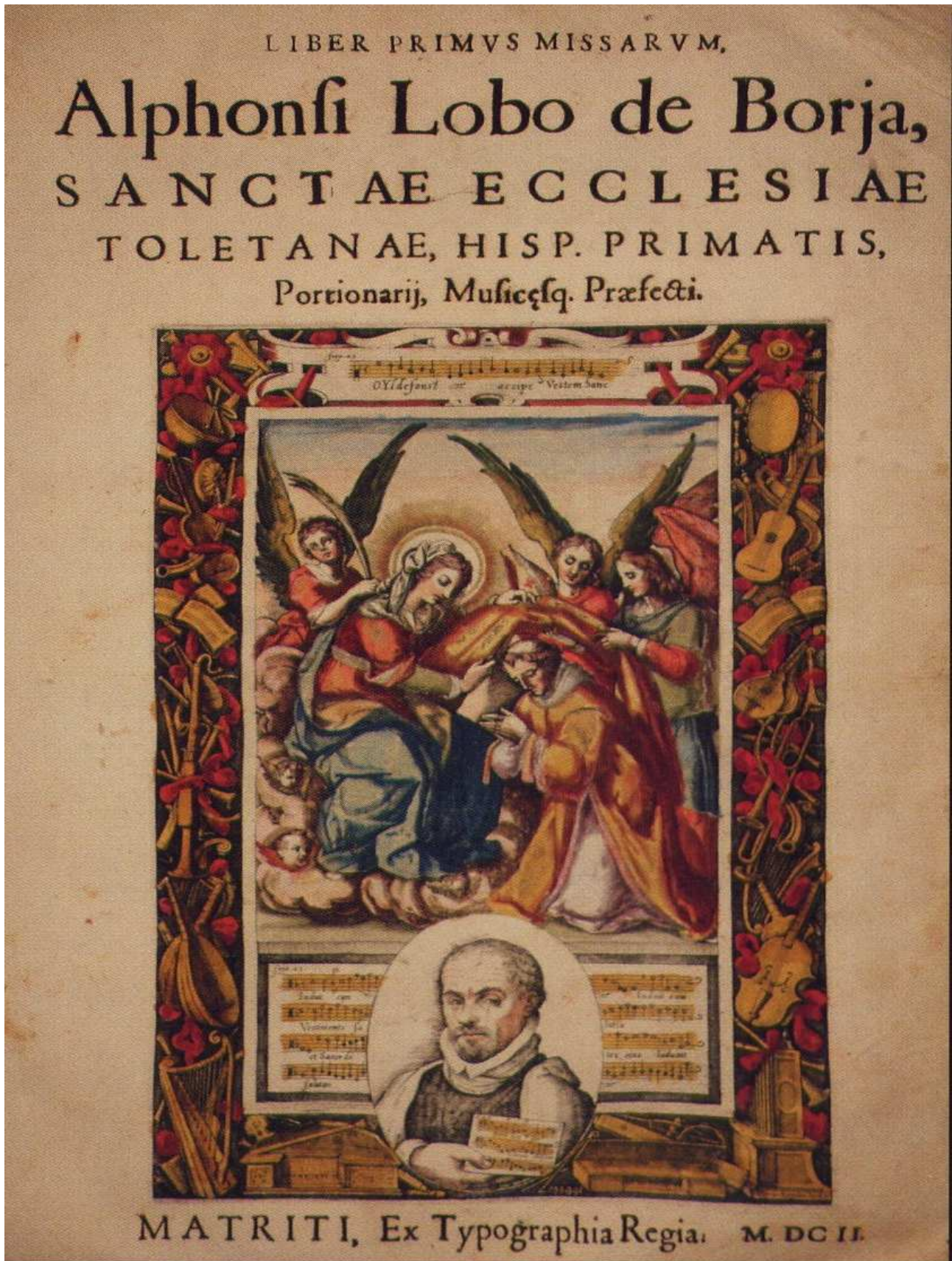


Imagen 5.- Portada del *Liber Primus Missarum*, de Alonso Lobo de Borja. Madrid, Ex Typographia Regia, 1602.

APÉNDICE I. DOCUMENTOS

1.- Instrucciones para el viaje de Juan de la Peña en 1598 (ACT, Secretaría Capitular):

13 de febrero de 1598: “Lo que vos Joan de la Peña maestro de música del colegio de los Infantes habéis de hacer y como habéis de proceder en el camino que hacéis por nuestro mandado a buscar cantores y seises para el servicio de esta Santa Iglesia es lo siguiente...”

“Iréis a Çaragoça, Tafalla de Navarra, Burgos y Astorga siguiendo el camino menos sin rodeo, comenzando por donde se gasten menos días, y justamente os apartareis a los demás lugares donde tuviéredes relación hay buenos cantores, particularmente, y advertiréis que el principal intento de vuestra Jornada es buscar un tenor que merezca por la voz y suficiencia de la ración que está vaca en esta Santa Iglesia de esta voz y juntamente doscientos ducados de salario que es el premio mayor que se ha dado y da a músico alguno, si topáredes tenor que os satisfaga habiéndole oído con toda disimulación algunas veces, le podéis hablar y tratar con él que se deje oír en el lugar y forma que os parecieren más a propósito para enteraros más de la voz y suficiencia, porque conviene oírle en lugares y partes de capacidad y derramadas para que después acá no parezca poca voz, y todo ha de ser con secreto y de manera que no se dé lugar a que el tal cantor trate de que se le dé más salario y quedarse en la parte donde estuviere, y habiéndoods satisfecho y entendido que podrá el tal músico satisfacer al estatuto de limpieça de esta Santa Iglesia trataréis de que se venga con vos, ofreciéndole que si contentare acá se le darán la Ración y doscientos ducados de salario y si no se le dará para la costa del camino, y pornéis todos los medios para venga en la forma referida, y persuadido le traeréis ꝯ o, diréis que se venga el dicho cantor con carta vuestra, si no conviniere, por no traerle por rodeos y con costa, y este trato ha de ser pareciéndoods tan bien la voz que si lleváredes comisión, os concertáredes con él -

Si halláredes cantores de otras voces que os parecieren bien y que tuvieren suficiencia en la música, contraltos, o contrabajos, los remitiréis y persuadiréis que vengan a ser oídos y a concertarse con que sino contentaren, se les dará para la costa, y serán uno, o, dos de cada voz, y ha de ser con todo secreto, y si el tenor, o, los demás os pidieren la comisión que lleváis, para moverse a venir, se la mostraréis, advirtiéndoles por buen término que no se han de aprovechar para sacar más salario de haberla visto, y que si entendiéredes se aprovechan lo habéis de estorbar -----

Item procuraréis traer dos muchachos tiples que sean a propósito para seises de poca edad y que sean cristianos viejos y que tengan muy buena voz y no ordinaria de las que acá se hallan, y en todo procederéis con el recato y cordura que de vos se confía procurando negociar con la brevedad posible, porque deseamos que la voz de tenor esté acá para la Semana Santa. Dada en Toledo en nuestro Cabildo a 13 de Febrero de 1598.

Por mandado del Deán y Cabildo de la Sancta Iglesia de Toledo

Antonio del Águila.

2.- Memorial o informe de Juan de la Peña sobre las voces de los cantores que vio en el viaje que hizo entre el 14 de febrero y el 18 de abril de 1598 (ACT, Secretaría Capitular):

18 de abril de 1598: Joan de la Peña maestro del colegio de los Infantes y criado de Vuestra Señoría Digo que en prosecución de la comisión que Vuestra Señoría fue servido cometerme he hecho las diligencias siguientes...

- ✓ Primeramente Salí de esta ciudad a quince de febrero de este presente año de 1598 y fui a la ciudad de Çaragoça donde oí un tenor de Nuestra Señora del Pilar que se llama Ramón el cual tiene buena voz y mucha. Sabe tan poco que no me atreví a hacerle venir hasta a ver dado parte a Vuestra Señoría pide se le den cuatrocientos ducados y le admitan sin oírle más. Terná hasta treinta y seis años y no es ordenado.
- ✓ Oí otro tenor en el Aseo y aunque es menos la voz que la de Ramón me contentó porque canta con gala y sabe. Concerté con el que después de haber oído a otros le llamase no hallando otro más a mi gusto y ansí le escribí que viniese a ser oído. Desde Valladolid y otra vez de Madrid. Tiene veinte y seis años y es sacerdote, allí oí un buen contrabajo y no quiere salir de allí llamase Solier y es clérigo.
- ✓ Desde Zaragoza fui a Pamplona donde hallé a Domínguez de Mencos. Contentóme y está aquí para que Vuestra Señoría le oiga. De aquí fui a Tafalla de Navarra donde hallé un niño tiple envíele con carta y dineros para que Vuestra Señoría le oyese y al pasar por Madrid le oyeron en la Capilla Real y le mandaron se quedase allí.
- ✓ Pasé a Burgos donde hallé un tenor que se llama Juan Sáez es mucha voz y de más bajos que altos, poco galana mas sabe, traté con el que escribiéndole viniese, y por haberme parecido que de los que he oído era el mejor. Le he escrito desde Valladolid venga a que Vuestra Señoría le oiga. Supe después en Madrid que su cabildo y así temo que no ha de venir tiene de término para venir o responderme hasta el fin de este mes de abril. Es de edad de veinte y cinco años es sacerdote.
- ✓ De Burgos fui a Palencia donde hallé a Don Sancho Sarria contrabajo a quien Vuestra Señoría a oído y es muy capaz de cualquiera merced que Vuestra Señoría le haga.
- ✓ Hay allí también un tenor que se llama Olibán a quien Vuestra Señoría a oído habrá un año, está mejorado de voz aunque tiene mucha edad que si Vuestra Señoría le llama verná a ser oído, no es ordenado.
- ✓ De Palencia fui a León adonde oí un muchacho de buena voz y hábil y de este informaré a Vuestra Señoría mandándomelo.
- ✓ De León fui a Astorga donde oí un muy buen contrabajo, llámase Valdés. Es sacerdote y diestro en lo que canta verná a servir a Vuestra Señoría con Ración y no con salario, es gran pieza, terná veinte y seis años o pocos más.
- ✓ Oí un contraalto y aunque es poca la voz es de buena casta y cantor muy alegre y hábil. Llámase Juan Gracia no es ordenado, terná veinte y cuatro años, contentóme mucho. Vendrá a que Vuestra Señoría le oiga. Porque yo le ofrecí desde Çamora que Vuestra Señoría le daría un muy buen salario o dineros para su camino y esto lo traté por carta porque allá no me dieron tiempo más de para que le oyese y salí huyendo porque me avisaron que me querían prender.
- ✓ También oí un tenor es más que raçonable y no saldrá de allí si no es dándole Vuestra Señoría la Ración y un buen salario. No sabe contrapunto tendrá treinta y cuatro años dos más o menos.

- ✓ De Astorga fui a Çamora a buscar niños y no hallé cosa que me contentase. Tuve allí nuevas de que en Salamanca había un tenor y contraalto que tienen buenas voces y gran fama, pero no me atreví a ir allá porque no se halla mantenimientos para hombres ni cabalgaduras.
- ✓ Fui a Valladolid donde hallé dos niños que a Vuestra Señoría traigo por haberme contentado el metal de las voces, y lo que saben cómo Vuestra Señoría lo verá son entrambos capones y bien naçidos.
- ✓ Si de esto fuere necesaria más larga información la daré a quien mandare Vuestra Señoría a quien suplico que admitiendo este trabajo y la voluntad con que yo le he padecido se sirva de mandar se ajuste la cuenta con brevedad. Porque yo he gastado mucho más dinero de lo que se me entregó y lo he tomado prestado a donde me faltó y ansí quería poder cumplir con quien me hiço buena obra, y yo la recibiré de Vuestra Señoría en esta ocasión y en las demás que se me ofrezcan nuestro Señor e Iglesia.
- ✓ Entré a aquesta ciudad sábado a diez y ocho de abril de este año -----

Joan de la Peña.

3.- Relación de gastos del viaje de Juan de la Peña (ACT, Secretaría Capitular):

16 de mayo de 1598: “Cuenta de los días y gastos que hizo Peña en buscar músicos y seises”. Los días que yo Joan de la Peña maestro del colegio de los infantes me ocupé por comisión de Vuestra Señoría en su servicio por los Reinos de Aragón, Navarra y Castilla la Vieja y de los demás gastos que se han hecho. Son estos.-

- ✓ Salí de Toledo para Çaragoça a catorce de febrero y entré en Toledo de Valladolid a diez y ocho de abril [en el margen izdo.: “64. Días.”]
- ✓ Di al niño que vino de Tafalla de Navarra [...] ducados, y no llegó acá Porque su Majestad gustó de que se quedase en su capilla [en el margen izdo.: “33 Rs”]
- ✓ Gasté con los dos niños que truje para seises noventa Reales desde Valladolid a Toledo [en el margen izdo.: “XC Rs”]
- ✓ Gasté en Regalar a don Sancho que es el contrabajo sesenta Reales en quince días que estuvo por mi cuenta [en el margen izdo.: “LX Rs”]
- ✓ Tengo recibido de Vuestra Señoría para la cuenta de este camino y gastos cien ducados, y por la verdad lo firmo de mi nombre.

Joan de la Peña

[En el mismo documento hay una serie de cuentas:]

$$\begin{array}{r} \underline{1280} \\ \underline{128} \\ 1152 \\ \underline{183} \\ \underline{1335} \end{array}$$

[Y más abajo]:

$$\begin{array}{r} 640 \\ 328 \\ 180 \\ \underline{12} \\ \underline{1152} \text{- de salario de 64 días a 18 Rs} \\ \underline{183} \text{- de gastos que hice} \\ \underline{1335} \\ \underline{1100} \\ \underline{0235} \text{ que mandó la contaduría en 16. Mayo de 98/ por la comisión del Cabildo que se libren/} \\ \text{mitad y mitad.} \end{array}$$

4.- Memorial o informe de Alonso Lobo sobre las voces de los cantores que vio en el viaje que hizo entre abril y junio de 1600 (ACT, Secretaría Capitular): [Sin fecha/sin firma:] “Memorial de cantores que fue a buscar el maestro de capilla”

Plasencia

- Pedro Fernandez Cerro. Tenor. Es larga voz y corpulenta con disposición de garganta y buenos bajos, sabe cantar su parte y hace lecciones de contrapunto X Sera pieça.

Coria

- Belmar tiple. Buena voz y con altos, sabe perfectamente contrapunto. X
- Un contralto de muy buena voz y ametalada con [...] Sabe poco, pero canta su parte.

Ciudad Rodrigo

- Damián de Palencia. Tiple linda voz, clara y a[...]. Sabe bastante. Canta algo desordenadamente. Pide 300 ducados y doscientos para pagar a las [...] Tuve intención de dalle 400 ducados. No quiere ración, irá a Toledo, avisándole. X

Salamanca

- Moreno tiple. Buen cantor y diestro. Tiene poca voz pero galana, aunque algo obscura. Es racionero
- Carlos Tenor. Buena voz y galana y diestro. La voz no es siempre de un mismo metal y no m[...], pero da gusto. Irá a Toledo. X
- Un estudiante, natural de Vargas. Larga voz, corpulenta, y con disposición de garganta. Sabe [...] Tiene gana de prender, porque en breve tiempo a deprendido lo que sabe.

Medina del Campo

- Un moço que estuvo en Toledo, cuando yo fui a Sevilla⁷⁹⁹. Llamase Bechio. Tiene la voz abultada, aunque algo obscura. Tiene buen natural y aparejo de garganta hecha de concertado y no suelto.

Valladolid

- Aragón contralto. Tiene gran nombre por toda aquesta tierra. Es voz larga y algo parda. Canta con muy gran fuerça y violencia. Paréceme que se le acabará antes de tiempo. Desentona algunas veces pero es buen cantor.
- Un moço portugués. Tiene voz corpulenta y con disposición de garganta. Canta su parte. Dicen que no lee bien.

Astorga

- Juan García, contralto, casado. Linda voz y muy alta, aunque poca, canta y entona muy bien.
- Domingo Sánchez, seglar. Buena voz y corpulenta y larga y tiene fama de poca voz. Canta y entona su parte diestramente. Dile 250 ducados, no quiso menos de 400. Irá dándoselos. Si supiera contrapunto le diera la ración.
- Otro tenor que se llama Lucas Hernandez. Dicen que tiene más voz, y que no canta tan bien. No lo oí, porque estaba ronco, aguárdele un día. Parecióme que iba a la larga y lo mismo sucedió cuando le vio Juan de la Peña⁸⁰⁰.

León

- Pedro Aguado tiple. Linda voz y larga y diestro pero sin garganta.
- Diego Rodríguez, tenor, casado. Muy feo en la boca por tener una gran señal en ella. Diérole la ración, prometiérale y doscientos ducados sino fuera casado.

⁷⁹⁹ Una referencia clara de que se trata de un ms. personal de Alonso Lobo.

⁸⁰⁰ Se refiere a la visita de Juan de la Peña a Astorga de 1599: “un tenor es mas que Raçonable y no saldrá de allí si no es dándole Vuestra Señoría la Ración y un buen salario. No sabe contrapunto tendrá treynta y quatro años dos mas o menos”.

Burgos

- Juan Sanz, tenor, el que vino a Toledo, voz corpulenta y suficiencia bastante. Desentona en los altos como se vio en Toledo.
- Un tiple que me dijeron que era bueno, estaba en la cama, y por esto no le oí.

Santo Domingo

- Un tiple, agradable voz en los medios quiebro y meneo. Canta con violencia.
- Un contralto. Buena voz y de buen metal, y con quiebro. Muy moço, pues estaba mudarrón, y assí estaba ronco.

Tafalla

- Sebastián de Frías contralto, moço de 22 años. Linda voz, hidalga y larga. Paréceme que será gran pieça, porque no ha acabado de mudar. Tiene bastante suficiencia.

Calahorra

- Tejada contralto. Ya estuvo en Toledo⁸⁰¹.
- Magallón, tenor. Ya estuvo en Toledo.

Taraçona

- Juan Francisco de 28 años. Tenor. Buena voz y hidalga y bastantes altos, con medios y bajos maravillosos. Es muy diestro. Dile la ración, y le prometí que llegado a Toledo le daría el Cabildo cien ducados de aumento. Aceptó esto y djíome que por no hacer ruido, que me viniese a Çaragoça, y que allí le esperase cuatro días, mientras iba a despedirse de sus padres [...] y escriviome que el obispo no le deja. Tiene 300 escudos.

Çaragoça

- Diego Llorente, tiple, fue racionero de Sevilla. Lindo hilo de voz. No tiene altos. Canta galano.
- Saldívar tiple. Tiene la voz que se parece algo a Juan García. Canta razonablemente.
- Pedro de Sola. Poca voz y sin bajos, y algo crespa. Es muy alabado. Canta diestro.
- Un contrabajo, moço, recién venido de Burgos. Buena voz, con buenos bajos. Los altos son de otro metal pero todo es bueno.
- Ramón, en el Pilar, tenor. Es Gran voz, larga y buena. Sabe muy poco. Parece bien con la capilla. Tiene fama que se sube. A mi parecióme que se bajaba, y debe de haberlo todo. La causa debe de ser el saber poco, y echase de ver porque cuando canta solo con el miedo que lleva desafina, y con la capilla no. Díerale yo hasta 300 ducados, para el cuerpo de la capilla, pidióme 400 y assí no le diré nada.
- Un tiple. Francisco de Ibanos, buena voz, y regalada. Con disposición de garganta. Parecióme que no tenía muchos altos, o que tenía ellos, alguna raspa. Dicen que es de andar con la guitarra de noche. Concerté con su madre, de dalle doscientos ducados y estando ya para traerle, la volvieron, de suerte que por diligencias que hice no fue bastante a persuadirle que le engañaba quien le aconsejaba a que no viniese a Toledo. Pidióme últimamente 400 ducados.

En Astorga ay un contrabajo muy bueno aunque no tiene mucha voz, pero es muy sonora, moço de 30 años.

⁸⁰¹ 25-08-1576 (f.73v): "...cometieron al Sr. Dr. Barrionuevo envíe a llamar a Tejada contralto de la iglesia de Calahorra".

20-10-1580 (f.400-401): se provee la plaza vacante de Racionero Contralto por muerte de Francisco Valdivieso en Martín de Tejada y 40.000 maravedís de salario de la Obra.

01-12-1580 (f.411): Envían carta al contralto Martín de Tejada, residente en Calahorra, para que se tome posesión de la Ración que le concedieron, dándole 10 días de plazo para que se presente.

27-07-1588 (f.124v): Se provee la ración vacante por dejación de Martín de Herrera "de que están puestos edictos para Contralto". Se vota entre tres candidatos: Martín de Texada, racionero de Calahorra, Fernando de Sarasola, clérigo de León, y Estevan de Landívar, natural de Tudela de Navarra. Se nombra a Martín de Tejada, al que nombran por racionero Contralto. El 10-04-1589 Martín de Tejada no se ha presentado todavía, y le señalan un término de 12 días para que lo haga, pasados los cuales se dará por vacante la ración. El 10-05 dan por vacante la ración y se ponen edictos.

5.- Gasto del viaje de Alonso Lobo en 1600 (ACT, Libro de Obra y Fábrica-907, fol.141):

En diez y ocho de Abril se libró al racionero Alonso Lobo maestro de capilla veinte mil maravedís con otros tantos en el refitor para ir a buscar cantores para servicio del choro por orden de Su Señoría Ilustrísima y cabildo.

APÉNDICE II. HECHOS RELEVANTES ACAECIDOS EN TOLEDO ENTRE 1594 Y 1600**1) 20, 21 y 22 de noviembre de 1594.- Exequias por la muerte del cardenal Quiroga (ACT, Secretaría Capitular I, 63: Arcayos, Tomás de y Juan Bautista de Chaves Arcayos, *Libro de las cosas memorables acaecidas el año de 1593, 1594, 1595, 1596, 1597 [y] 1598. Arcallos 2º, [Toledo], [1598], vol. 1, ff.80-82):***

Domingo veinte de noviembre de 1594 a las 4 de la tarde vino nueva de la villa de Madrid cómo el Ilustrísimo arzobispo de Toledo y Cardenal Don Gaspar de Quiroga era fallecido y pasado de esta vida este día domingo a las cinco de la mañana y llevaron su cuerpo a enterrar a Madrigal donde él era [...] Otro día lunes veinte y uno de noviembre [...] fueron para decir el primer responso por el Cardenal [...] y fueron todo el cabildo en procesión a silencio como hasta aquí hasta el coro mayor por la nave menor por entre el pilar de San Francisco y de San Pedro Mártir, adonde dentro del coro mayor entró todo el Cabildo, y en el suelo en medio de él estaba puesto y tenido el paño negro de difuntos y a las 4 esquinas 4 blandones de plata con 4 hachas, y los cantores estaban arriba junto al altar mayor, debajo de los bultos de los reyes de la parte del evangelio, con su facistol con paño negro y el altar con seis velas, y estando ya sosegados se empezó el responso *ne recorderis* a canto de órgano por los cantores, y luego respondía el coro a canto llano, y el preste dijo *Pater noster*, echó agua bendita e incensó y dijo los responsos y oración y los cantores dijeron el responso *Requiescat in pace*". En el segundo responso: "Acabada la misa se dijo dentro del coro mayor el segundo responso *Ne recorderis* a canto de órgano por el Cardenal. Pusieron para él en mitad en el suelo un paño negro de brocado con 4 blandones con cuatro hachas a las esquinas y a los pies, junto a la primera grada, la cruz, manga negra en su peana y al preste y diáconos pusieron la capa rica y dalmáticas de negro, y el subdiácono junto a la cruz y acólitos, junto a ella con los ciriales de negro y un lector de negro con el incensario, y otro con el sobrepelliz con el acetre, y se dijo el dicho responso como el día antes y se tañó a él en esta santa iglesia mientras se dijo, y lo mismo en las parroquias, y después se tañó una hora entera desde las doce hasta la una, y lo mismo este día la misa cantada de San Eugenio por los cantores ante la capilla del Sepulcro, por ser sede vacante y no haber Obrero, y los cantores que habían ido los más [a] acompañar al cuerpo del Cardenal, que fueron con licencia del Cabildo este día martes a las seis de la mañana, para desde allí ir con él a Madrigal...

2) 3 de abril de 1595.- Ceremonia de posesión del nuevo arzobispo Alberto, sobrino de Felipe II (ACT, Secretaría Capitular I, 63: Arcayos, *Libro de las cosas memorables...*, vol. 1, ff.94-95):

...este día se celebró la fiesta de la santa Encarnación de Nuestra Señora por haber ocurrido el sábado santo. Tañose a prima de cinco y media a seis y media, y se dijo prima y tercia, y la posesión y misa y ofrenda. No hubo sermón porque este día se dio la posesión de su arzobispado, y acabada la misa se dijo sexta, y luego fueron los canónigos al cabildo, adonde se juntaron a tratar de cómo se había de dar la posesión de este arzobispado de Toledo por muerte del Cardenal y arzobispo de Toledo Don Gaspar de Quiroga al Cardenal Alberto, título de Santa Cruz en Hierusalem, sobrino del Católico Rey Phelipe segundo de este nombre, la cual posesión vino a tomar la noche antes por el dicho Cardenal Don Andrés Pacheco, obispo de Segovia, Abad de San Vicente en esta santa iglesia, y chantre de Alcalá, y estando los dichos canónigos juntos determinaron que fuesen a traer al dicho obispo de las casas arzobispales, adonde se había aposentado, acompañado de ocho canónigos y doce racioneros y doce capellanes [...] y detrás del obispo fue la ciudad, jurados y regidores con sus maceros delante, y de esta forma salieron de las casas arzobispales, y a la salida tocaron los ministriles desde el corredor de las casas del ayuntamiento, y entraron por la puerta del Perdón, que es por donde fueron por él, y luego fueron al coro mayor a hacer oración [...] Los caballeros estuvieron asentados entre los canónigos, y mientras dijo la misa se vieron en el cabildo las bulas y

recados y acabada la misa enviaron a llamar al obispo al sagrario, y vino, y luego se hizo la procesión con *Te Deum laudamus* y lo demás que costumbre es, y fueron al coro y le dieron la posesión. Fue tanta la gente que hubo en la iglesia y en el ayuntamiento que se ahogaban las gentes, y era la dada la media de la una y no habían acabado desde las nueve, que acabaron en el coro, y luego se volvió al cabildo, adonde el dicho obispo juró la constitución del arzobispo...

3) 1 de mayo de 1596.- Sínodo regido por García de Loaysa, limosnero del Rey, y futuro cardenal de Toledo (ACT, Secretaría Capitular I, 63: Arcayos, *Libro de las cosas memorables...*, vol. 1, ff.126v.-130v.):

...se tuvo en esta ciudad de Toledo sínodo por García de Loaysa, limosnero mayor de Su Majestad, Maestro del príncipe Don Phelipe, su hijo, y arcediano de Guadalajara, y canónigo de Toledo, y gobernador de este Arzobispado de Toledo, por ausencia de Su Alteza del príncipe cardenal Alberto, arzobispo de Toledo, habiendo primero llamado por edicto a todos los Arciprestes y curas de todo este dicho Arzobispado, el cual se empezó este día en la sala que llaman de los Concilios, que es dentro de las casas Arzobispales [...]. Acabada la misa se desnudó el preste y luego fueron al asiento del Gobernador a vestirle dos capellanes suyos en sobrepellices, y dos sacristanes del Sagrario y cleriçones, y le pusieron sobrepelliz y estola y capa colorada, y él empezó el *Aram Exaudi nos*, y luego la toma el sochantres y los cantores, y dijeron el *Psalmo Saluus me fac Deus*, a canto llano a versos. Estaba el fasistor puesto en mitad de la sala junto a la puerta, que es el de hierro que ponen en el mandato el Jueves Santo, cubierto con paño de seda, y estuvieron *psalmeadores* y racioneros cantores, y mientras el *Psalmo* se dijo se asentó el Gobernador y acabado el *Psalmo* se repitió el *Aram Exaudi*, y luego dijo el Gobernador *Oremus*, y la Oración del Sínodo, y acabada dijeron los cantores la letanía, a la cual estuvieron todos de rodillas guardando en esto el orden del cuaderno que tengo acerca de sínodo y acabada mientras se había vestido de diácono, Don Francisco de Monsalve, canónigo y obrero, y Martín de San Pedro, racionero, de subdiácono, de colorado, y fueron al Gobernador a pedir bendición del incienso, y luego pidieron la bendición para decir el Evangelio, el cual dijo en el altar a la parte del evangelio, teniendo el libro el subdiácono y dos cleriçones con los ciriales y un lector con el incensario dorado. Y acabada se fue a que le besase el perlado Gobernador. Y luego se desnudaron, y luego el Gobernador hincado de rodillas, empezó el himno *Veni creator*, y prosiguieron los cantores a canto de órgano hasta acabarle, y mientras el verso primero, estuvieron hincados de rodillas [...] Luego se tornó a su asiento y comenzó el himno *Te Deum laudamus*, y prosiguieron con él los cantores a canto de órgano, con el cual se acabó esta Sínodo...

4) 12 de mayo de 1596.- Procesión de gracias por la toma de Calais y por la salud del Rey (ACT, Secretaría Capitular I, 63: Arcayos, *Libro de las cosas memorables...*, vol. 1, ff. 131v.-132):

...hubo en la Santa Iglesia procesión solemne entera alrededor de toda la iglesia de gracias por la salud del Rey Phelipe, que está bueno en Acequia, y por la nueva de que el Príncipe Cardenal Alberto, Arzobispo de Toledo, que está en Flandes, ha tomado el puerto de Calés. Tañóse a prima a las seis, y a las 7 se dijo, y luego tercia, a la cual se tañó con solemnidad, y se dijo sexta, y luego se hizo el *Asperges que es vidi aquam*, el cual hizo un capellán, porque dijo la misa el Deán Don Pedro Carvajal, y acabado salieron del sagrario el preste y diáconos y tres capellanes de reliquias y cruces de las parroquias con la cruz de la iglesia, y fueron al coro, como es costumbre incensaron las reliquias, y luego salió la procesión, a la cual se tañó con solemnidad y entre los dos coros se hizo primero estación de la Dominica, y acabada se empezó la procesión entera, cantando el himno *Te Deum laudamus*, a cuatro choros.

5) Del 20 de mayo hasta el 17 de agosto de 1596: Estancia de Felipe II, acompañado del Príncipe Felipe y de la Infanta Isabel Clara Eugenia.

- a) **Del 20 al 22 de mayo (ACT, Secretaría Capitular, 42-29: Chaves de Arcayos, Juan Bautista: *Casos sucedidos en diversos tiempos en la Santa Iglesia de Toledo desde el año de 1435 sacados de los libros capitulares de ella, ff.41-43*):**

Este dicho día lunes 20 de Mayo de 1596 vino su Majestad del Católico rey Don Phelipe Segundo, a esta ciudad de Toledo de la recreación de Açequia, juntamente con sus hijos el Príncipe Don Phelipe, y la infanta doña Isabel Clara Eugenia, y durmieron la noche pasada en Açuqueica. Entraron en esta ciudad en su carroça en público a las dos de la tarde por la puerta del Cambrón y por San Joan de los Reyes, y por Santo Tomé y poço de San Salvador y por la calle que sube a la puerta de la iglesia del Monasterio de la Trinidad, y entró a posar al claustro de esta Santa Iglesia por la puerta extraordinaria de las casas Arçobispales, que está junto con la capilla de la Madre de Dios. Y metieron al Rey en una silla a mano por estar muy viejo. Y delante del iban sus hijos y muchos grandes y caballeros. Recibiéronle los ministriles y cantores de esta Santa Iglesia, puestos en los corredores del patio de las casas Arçobispales y capilla de la Madre de Dios tañendo y cantando unos villançicos hechos para su venida del tenor siguiente:

Como el arco del cielo
Tras la tempestad
Regocija el suelo
Vuestra Majestad.

Seáis bienvenido
Caesar excelente
Y vos Sol de Oriente
De otro Sol nascido,
Y la que es modelo
De toda veldad
Regocija el suelo
Vuesa Majestad.

Los Philipos dos
Y su aurora clara,
Son la alegre cara
Del pueblo de Dios
Huyó el desconsuelo
De nuestra ciudad
Regocija el suelo
Vuesa Majestad.

Es el bien de modo
Que mudalle puedo
El no ver a Toledo
Y llamalle el todo,
Triste estaba el suelo,
Diónos claridad,
Regocija el suelo
Vuesa Majestad.

Entráronse en las dichas casas, y fueron dando la vuelta por todas salas, y por el pasadiço del corredor que está junto a la torre para la claustra. Y fueron a oír vísperas solemnes a la tribunnilla que llaman de los Reyes Católicos, que cae sobre la nave de las capillas de San Miguel, y San Pedro de Osma, la cual estaba adereçada con unas cortinas y doseles de damasco carmesí, que para este efecto

se hicieron. Aposentáronse el Rey e Infanta su hija en lo alto del claustro de esta Santa Iglesia, y el Príncipe en las casas Arçobispales. Estaban todos los aposentos y salas entapiçados de ricas colgaduras de doseles de brocado y seda. Desde que entraron por la puerta de esta ciudad, hasta que llegaron a las casas Arçobispales tañeron las campanas con mucha solemnidad y en llegando cesaron y anduvo el esquilón para vísperas, las cuales fueron muy solemnes por haberlas de oír su Majestad, y por ser víspera de su día del Nacimiento, que fue Martes 21 de Mayo de 1527. Y hubo este día y el día siguiente jubileo plenísimo en esta Santa Iglesia concedido a su Majestad para este día por el Papa Paulo 3 de felice recordación al principio de su pontificado. Este día se dijo Nona a su hora acostumbrada, y luego hubo pausa hasta que vino su Majestad e hijos que serían más de las dos y media, y luego anduvo el esquilón, y su Majestad e hijos se pusieron en la dicha tribunilla a oír las vísperas, las cuales fueron muy solemnes y fueron de la *feria secunda*, y los *psalmos* se dijeron debajo del antífona Aleluya, por ser *tempore paschali* [...]. Acabadas vísperas se hicieron completas muy solemnes por estar su Majestad e hijos presentes [...] y acabaron las completas a las cinco y media de la tarde. Esta noche siguiente a maitines no se tañeron campanas porque no diesen pesadumbre a su Majestad e hijos por dormir en el claustro, y casas Arçobispales, sino solamente el esquilón con tres claustros y no se tañó a laudes. Y los maitines se dijeron en tono mediano, primero los de Nuestra Señora y luego los del día, y responso ferial.

Otro día siguiente martes 21 de Mayo de 1596 [...] y a este tiempo oyó su Majestad misa reçada en su aposento en el altar que estaba hecho para su venida, la cual dijo Don Francisco de Monsalve canónigo, y obrero, y a esta misa ofreció su Majestad 70 escudos en oro de sus años, los 69 de los años que este día cumplió, y uno del año de 70 en que entró, la cual ofrenda llevó la capilla de los cantores de su Majestad por ofrecer en misa oculta por estar viejo, y enfermo [...]. Acabadas en el coro las preces y oraciones de la letanía de la procesión de San Salvador fue el cabildo y beneficiados a decir misa ante Nuestra Señora del Sagrario, la cual estaba afuera del Sagrario puesta en su trono y carro de la fiesta de la Asunción para acto capitular de 10 de Mayo [...]. Sacaron la imagen al dicho tablado este día a las cuatro de la mañana [...] la puerta de la Chapinería estaba cerrada y tapada con los paños, y desde los pilares de la puerta del Sagrario, que es el de la puerta del Relox hasta el pilar de la capilla de San Pedro por un lado, y del otro desde el pilar del çepo hasta el pilar de los niños expósitos, estaba puesto un orden de bancos de nogal y de respaldar por un lado, y por otro y la cabecera con bancos de rasos por estar su Majestad e hijos en las ventanas de su aposento, que son las del consejo, y en estos no se asentó nadie. El atril de hierro con el libro estaba en mitad, y el órgano portátil junto al çepo, puesto todo de la forma susodicha. Se asentó el cabildo, y beneficiados y cantores y *psalmeadores* en los dichos bancos de nogal de respaldar, comenzando de los bancos primeros que estaban junto a los pilares de la capilla de San Pedro, y niños expósitos, y luego se comenzó la misa muy solemne de Nuestra Señora con *Gloria* y *Credo* y conmemoración *pro gratia et actione et pro Papa*, con ornamento blanco [...]. Començose la misa a las diez y acabose a las doce porque fue muy solemne, y en esta misa se dio la plegaria, y los cantores cantaron los villançicos siguientes por la festividad de este día:

Ofreced gran Ezechías
De vuestros años dones,
Pues Roma ofrece perdones
Y el cielo aumento de días.

Vuelto vos al tempo orastes
Y el templo ha orado por vos,
Y así nos otorga Dios
Los años que demandastes.
¡Qué alborozo y alegría
Tendrán hoy vuestras naciones!
Pues Roma ofrece perdones
Y el cielo aumento de días.

La Iglesia cual Josué
 Mientras triunfa y se venga,
 Pide a Dios que se detenga
 La vida, al sol de la fe,
 Oyó Dios sus voces pías
 Ofrece él por ello dones,
 Pues Roma ofrece perdones
 Y el cielo aumento de días.

Tan largos años viváis
 Philipo a quien Dios aumenta,
 Que se nos pierda la cuenta
 De los años que ofrezcáis,
 De vuestras dos compañías
 Gocéis largas sucesiones,
 Pues Roma ofrece perdones
 Y el cielo aumento de días.

Nótese que desde la cinco de la mañana hasta que comenzaron la misa estuvieron velando delante de la imagen seis capellanes de ambos coros cantando el *psalterio*, y desde las doce a las dos asimismo capellanes, y desde las dos hasta las siete, velaron en cada coro un canónigo y un racionero y dos capellanes, y se quedó la imagen en el propio lugar esta noche siguiente con la dicha cera, y velaron diez capellanes hasta las 6 de la mañana.

Miércoles 22 de mayo. Y este día por la tarde se dijo nona en el coro a su hora acostumbrada, y tañeron campanas y esquilón, y luego tañeron a vísperas con solemnidad, las cuales se dijeron solemnes como vísperas segundas de fiestas de procesiones enteras, y su Majestad e hijos estuvieron a oírlas en la dicha tribunilla. Y acabadas vísperas se dijeron completas, y luego salieron del Sagrario por la puerta principal el Preste con capa y diáconos racioneros vestidos y cinco capellanes con el que llevaba la cruz o guión, y la cruz de esta santa iglesia, con las demás cruces de las parroquias como en días de procesiones solemnes, y fueron al coro e incensaron las reliquias, y un cleriçón hizo señal al campanero para que tañese a la procesión con solemnidad, y luego salió procesión del coro yendo todos los beneficiados *in albis*, caídas las mangas de la sobrepelliz sobre los braços, y asimismo frailes de los monasterios de esta ciudad interpolados como es costumbre, cantando el himno *Te Deum laudamus*, el cual fue a cuatro coros, y bajó y anduvo en la procesión su Alteça del Príncipe Don Phelipe, y fue detrás del Preste, y la procesión fue por la nave mayor de Santa Luçía, y entró en la nave menor por entre los pilares fronteros de la capilla de la Santísima Trinidad, y luego por el altar de Santa Elena y por la nave mayor de la capilla y parroquia de San Pedro. Híçose esto por estar ocupado la nave del Sagrario con la imagen, y prosiguióse la procesión por el Antigua y puerta del Perdón y nave de San Cristóbal, ya entre los dos coros, donde su Alteça se hincó de rodillas en una almohada, y el cabildo y beneficiados dijo el antífona *Regina coeli* en pie [...].

- b) **12 y 13 de junio, fiesta del Corpus Christi (ACT, Secretaría Capitular, 42-29: Chaves de Arcayos, Juan Bautista: *Casos sucedidos en diversos tiempos en la Santa Iglesia de Toledo desde el año de 1435 sacados de los libros capitulares de ella, ff.44-45*):**

Miércoles 12 de junio de 1596, fue víspera de la fiesta del Corpus y vino su Alteça del Príncipe Don Phelipe a vísperas, y no vino su Majestad por estar indispuerto, ni la Infanta. Híçose entendiendo que su Majestad viniera, y la Infanta este día, lo siguiente: híçose un tablado animado a la reja del coro de los beneficiados por la parte de afuera, desde la mitad de la reja donde está la cuerda por la que hacen señal al campanero hasta la mitad de la nave de la capilla de la Magdalena [...]. Híçose otro tablado dentro del coro, desde la mitad del altar de prima hasta la silla del repartidor, que cubría tres sillas bajas y ocupaba cuatro sillas altas [...]. Las puertas de la Iglesia estuvieron cerradas hasta que su Alteça vino. Díjose nona a su hora acostumbrada, y luego tañeron a vísperas, y todos se fueron junto a la capilla del Corpus Christi, y cuando se supo que venía el Príncipe se abrió la puerta del

Perdón, y recibieronle los canónigos y algunos beneficiados del coro, el cual venía a caballo con los grandes y caballeros, entró en esta Santa Iglesia por la dicha puerta, y sin hacer oración ni darle agua bendita, le recibieron los ministriles desde su lugar en donde suelen estar en el coro, y fueron acompañándole por la nave de la puerta del Perdón, y por la nave de la capilla de San Miguel, y entró en el coro por la puerta del coro del Deán, y subió a su sitial y se puso debajo de la cortina [...]. Luego comenzó las vísperas el semanero, las cuales fueron muy solemnes, como es costumbre [...]. Y dicho el *fideliium animas* de vísperas, dançaron en el coro ocho danças, y por no dar pesadumbre a su Alteça no dançaron más danças, y luego se hiço la estación de soltar de vísperas al altar de prima, y no se fue a hacerla al altar mayor por la mucha gente que había. luego se dijeron completas solemnes, y en habiéndose comenzado el tercero *psalmo*, fue el gobernador y los dichos dos canónigos, y capellanes y el maestro de ceremonias, y el lector con el açetre e hisopo dorado al sitial del Príncipe a echarle agua bendita [...]. Acabadas vísperas salió el cabildo con el Príncipe hasta la puerta del Perdón, el cual se fue a caballo a palacio con los grandes y caballeros.

Jueves 13 del mes de junio de 1596. Fue día de la fiesta del Corpus. Tañose a prima de cuatro a cinco, y luego se dijo prima. Y acabada subió el cabildo y beneficiados al tablado que estaba hecho para su Majestad entre los dos coros [...] y se hicieron dos Autos, y acabados se dijo tercia, y luego se comenzó la Misa Mayor la cual fue muy solemne, a la cual se halló presente su Alteça el Príncipe dentro del coro mayor en lo plano de él [...]. Acabada la Misa se hiço sexta, y comenzó a salir la procesión [...], la cual procesión se hiço como es costumbre, y fue el Príncipe en ella delante del Preste y delante del Santo Oficio de la Inquisición. Salió la procesión a las nueve y volvió a las doce. Su Majestad e Infanta no vinieron a la procesión, y la vieron desde las ventanas de su aposento del Alcáçar cuando estaba en Çocodover. Acabada la procesión, se fue el Príncipe a palacio, y no volvió este día a la Iglesia. Tañose a nona a las dos, la cual se dijo luego y vísperas, y subió el cabildo y beneficiados a oír los tres autos restantes al dicho tablado, y acabados se dijeron completas, y luego se llevó el Santísimo Sacramento en procesión al Sagrario como es costumbre.

c) **24 de julio.- Fiesta en Santa Fe (ACT, Secretaría Capitular I, 63: Arcayos, *Libro de las cosas memorables...*, vol. 1, f.58):**

...fue víspera del Apóstol Santiago, y en el monasterio de Santa Fe, hubo fiesta muy solemne, y fue a las vísperas Su Alteça del Príncipe Don Phelipe y su hermana la Infanta Doña Isabel Clara Eugenia. Estaba la iglesia muy bien entoldada y adereçada de doseles de brocado, y en el coro del altar mayor estaban colgados los doseles ricos de los Reyes Católicos que son de la Sancta Iglesia de Toledo [...]. La Infanta estuvo a las vísperas en el coro de las monjas a la red del púlpito, en su estrado. Los cantores de la Iglesia dijeron las vísperas y acabadas, entró el Príncipe al monasterio por el postigo de la iglesia con la Infanta, y luego las monjas allegaron en mitad del coro a besarle la mano.

d) **13, 14 y 15 de agosto de 1596, fiesta de la Asunción de Nuestra Señora (ACT, Secretaría Capitular, 42-29: Chaves de Arcayos, Juan Bautista: *Casos sucedidos en diversos tiempos en la Santa Iglesia de Toledo desde el año de 1435 sacados de los libros capitulares de ella*, ff.45-46):**

Martes 13 de agosto de 1596. A las cuatro de la tarde salió su Majestad e hijos, y damas y caballeros del Alcáçar, y fueron al cigarral que llaman del cardenal y Arçobispo Don Gaspar de Quiroga, que su Majestad compró del Papa Clemente 8, que le hubo por herencia por fin y muerte del dicho cardenal [...], y a la vuelta vinieron a dormir al claustro y casas arçobispales para asistir en la fiesta de la Asunción de Nuestra Señora en la tribunilla de los Reyes Católicos. Esta noche se tañó a maitines solamente con el esquilón, y no con campanas, y no se tañeron las campanillas, a laudes no se tañó, ni órgano.

Otro día miércoles 14 de agosto se tañó a prima de seis a siete con el esquilón tres claustros, y no con campanas, y no se tañó a tercias, y a la misa mayor se tañó la plegaria. Este día por la tarde se tañó a vísperas a las dos como es costumbre, y se dijeron muy solemnes. Y su Majestad e hijos estuvieron a ellas en la dicha tribunilla, y las damas en las ventanas junto a la capilla de San Pedro, y dicho el *fideliium anima* de vísperas, dançaron en el coro las danças, y luego se hiço la estación al altar de

prima, y luego se dijeron completas muy solemnes. Llevaron a su Majestad, Príncipe e Infanta y damas velas de completas al principio del primer *psalmo* [...].

Otro día jueves 15 de agosto se tañó a prima con el esquilón tres claustros de cinco a seis, y se dijo prima, y luego tercia, a la cual no se tañó, y luego sexta, y acabada fue el cabildo por la imagen y reliquias al Sagrario y trujéronlas al coro [...]. Su Majestad y la Infanta estuvieron en la dicha tribunilla a la procesión y misa, y el Príncipe bajó solamente a la procesión, y acabada se tornó a subir a la tribunilla [...]. Y luego salió la procesión, anduvo como es costumbre, y el Príncipe en ella detrás del preste, acompañado de muchos caballeros [...]. Y desde nona hasta acabadas completas estuvieron su Majestad e hijos en el lugar arriba dicho, y acabadas se fueron al Alcázar, y otro día siguiente viernes 17 de agosto se fueron su Majestad e hijos de esta ciudad de Toledo al monasterio del Escorial.

6) 7 de febrero de 1597.- Traslación de los cuerpos de quien fuera patriarca de Jerusalén, obispo de Sigüenza, y arzobispo de Granada, Fernando Niño, hermano de Rodrigo Niño, regidor de Toledo, y de los padres de ambos, al monasterio de San Pablo (ACT, Secretaría Capitular I, 63: Arcayos, *Libro de las cosas memorables...*, vol. 1, ff.175-175v.):

Viernes 7 de febrero 1597 años trujeron a sepultar a la capilla mayor del Monasterio de San Pablo de esta ciudad los huesos del patriarca de las Indias [Hierusalem, tachado], obispo de Sigüenza, que se llama Don Fernando Niño, hermano que fue de Rodrigo Niño, regidor de Toledo, e hijos que eran de Joan Niño y Doña Aldonça Çapata, de los Çapatas de Madrid, el qual trujeron de Sigüenza. Y ansimesmo se trujeron de Sigüenza este dicho día juntamente con el dicho obispo los huesos de los dichos sus padres, Joan Niño y Doña Aldonça, que estaban sepultados en el monasterio de San Clemente de esta ciudad, en el coro de las monjas, a la parte y lado del altar del dicho coro, a la parte del evangelio. Y se trujeron otros huesos de otros parientes que estaban enterrados en el lugar de Añover, los cuales se sepultaron en la bóveda de la dicha capilla mayor de San Pablo [...]y dijeron las monjas un responso a canto de órgano, y dejáronselos allí esta noche. Y otro día, sábado 8 de febrero, acabadas las horas en el coro de Toledo, fueron los cantores y dijeron en el dicho monasterio una vigilia a canto de órgano y misa, la cual dijo el dicho capellán mayor y los dichos diáconos. Y acabada se dijo un responso a canto de órgano. Y luego se fueron todos y metieron los cuerpos en la bóveda, con un responso reçado, estando presentes los dichos preste y diáconos y caballeros. El cadahalso estaba muy bien adereçado, y con muchas hachas y velas y muy ricos paños sobre los ataúdes.

7) 3 de mayo de 1597.- En el día de la Invención de la Santa Cruz, se bendicen tres banderas que dio el rey a Toledo con 800 soldados (ACT, Secretaría Capitular I, 63: Arcayos, *Libro de las cosas memorables...*, vol. 1, ff.176v.-177):

...se bendijeron en la Santa Iglesia de Toledo las tres banderas que esta ciudad de Toledo da al Rey nuestro señor con ochocientos soldados. Ordenóse lo siguiente por el Cabildo el día antes: este día, sábado, se dijo prima y tercia muy solemne, como en procesiones enteras. Púsose en el altar de prima apóstoles y cirios, y en el altar mayor, y acabada tercia se dijo sexta y, mientras, fueron pasando por entre los dos coros las tres capitanaías de soldados con sus moxquetes [*sic*] y alcabuçes [*sic*]. Y luego se hiço la procesión media de esta fiestas. Y acabada, se dijo la misa mayor muy solemne con ministriles. Y los capitanes y alférez estuvieron arriba en el altar mayor, e allí oyeron la misa, y las banderas puestas al lado del altar. Acabada la misa tomó el preste, el Doctor Anaya, capa, y vuelto al pueblo bendijo las banderas estándose el Cabildo en el coro y los cantores dentro del coro mayor a las respniones.

8) 5 de mayo de 1598.- Diversas procesiones por las calles de Toledo por la salud del Rey desde la Catedral hasta varios monasterios: Madre de Dios, Santa Isabel, San Juan de la Penitencia (ACT, Secretaría Capitular I, 63: Arcayos, *Libro de las cosas memorables...*, vol. 1, ff.198v.201v.):

Este día, martes cinco de mayo, por la tarde, hubo cabildo para leer una carta que vino de Madrid, que contenía como Su Majestad estaba muy malo, y mandaron que desde otro día [...], acabada prima, y a completas, se vayan con *Sub tuum presidium* al Sagrario, y que el jueves 7 de mayo se vaya en procesión con estación solamente al monasterio de la Madre de Dios, y el segundo día de Pascua de Pentecostés once de mayo, se vaya a Santa Isabel, y el tercero día a San Joan de la Penitencia, por la dicha salud.

- Procesión a la Madre de Dios: ...y salió la procesión de esta Santa Iglesia, y fue al monasterio de la Madre de Dios, adonde se hizo estación diciendo *Sub tuum presidium* y *Monstra te esse Matrem*. Y el preste incensó el altar y dijo ciertos versos y oraciones de Nuestra Señora y salud por Su Majestad y por el agua [...]. Y luego se tornó a comenzar la Litanía con la cual se tornó a la Santa Iglesia, y se dijo la misa mayor de la Ascensión.
- Procesión a Santa Isabel: ...Y luego se empezó la Litanía por dos canónigos y salió procesión de esta Santa Iglesia y fue al monasterio de Santa Isabel, adonde se hizo estación, incensando el preste el altar mayor, y diciendo un Responso de Santa Isabel, reina de Hungría, y los niños *Ora pro nobis*, y el preste ciertos versos y *Dominus vobiscum*, y oraciones de Santa Isabel, Nuestra Señora, y salud del Rey, y por el agua, y *Exaudi quaesumus* con *Per Christum*. Y luego se dijo 3 veces Santa Isabel, y se prosiguió con la Litanía. Y salió la procesión del dicho monasterio por la puerta del corral, y vino a la Santa Iglesia...
- Procesión a San Juan de la Penitencia: ...Y acabada nona, fueron al coro e incensaron las reliquias, y luego se empezó la Litanía por dos canónigos, y salió procesión de rogativa, y fue al monasterio de San Juan de la Penitencia por la Puerta de los Leones [...].Y en entrando, se dijo un [¿rezo?] de San Juan Baptista y, mientras, incensó el preste el altar mayor y los niños dijeron el verso *Ora pro nobis*, y el preste dijo ciertos versos con *Dominus vobiscum*, y oraciones de San Juan Baptista y Nuestra Señora, y de salud por el Rey, y por el agua, y *Exaudi* con *Per Christum*. Y luego se dijo por los dos canónigos 3 veces San Joanes, y se prosiguió con la Litanía. Y salió la procesión del dicho monasterio y entró dentro en la iglesia de San Juste, adonde se hizo estación sin incensar, diciendo un [¿rezo?] de los Santos Juste y Pastor, y los niños *Ora pro nobis*, y oración de los Santos con *Per Christum*. Y luego se dijo 3 veces el nombre de estos santos, y se prosiguió con la Litanía, saliendo la procesión de la dicha iglesia por la puerta de junto al altar de San Acaçio...

9) 18 de agosto de 1598.- Ceremonia de posesión por el nuevo arzobispo García de Loaysa (ACT, Secretaría Capitular I, 63: Arcayos, *Libro de las cosas memorables...*, vol. 1, f.207):

...y se empezó el himno *Te Deum laudamus* por el socapiscol, en sobrepelliz, con cetro. Y luego prosiguieron con él hasta el coro, cantándole los cantores y ministriles a versos, y tañeron las campanas de la torre con solemnidad.

10) 13 de septiembre de 1598.- Fallece Felipe II. Resposos durante todo el mes de septiembre. Las honras fúnebres se celebran el 30 de octubre (ACT, Secretaría Capitular I, 63: Arcayos, *Libro de las cosas memorables...*, vol. 1, ff.210-212v.):

Domingo, trece días del mes de septiembre de este año de mil y quinientos y noventa y ocho años, a las cinco de la mañana falleció en El Escorial el Católico Rey Don Phelipe Segundo de este nombre, de edad de setenta y un años, muy viejo y muy enfermo y lleno de males y llagas [...].Y luego todo el Cabildo, estando dentro del dicho choro mayor, en orden de coro, y estando puesto en el suelo el paño nuevo negro de difuntos y a las cuatro esquinas cuatro blandones de plata con cuatro hachas blancas encendidas y a los pies del paño, que es a la subida de la primera grada del altar mayor, la cruz negra con su peana y dos acólitos de negro con ciriales, y los cantores arriba lo alto del altar

mayor, debajo de los bultos de los Reyes, a la parte del evangelio, con un fasistor con paño negro, y el altar mayor con frontal según el día, y con las velas que hubo a la misa mayor. Y el preste, canónigo Antonio Canseco, con la capa rica negra a la cabecera del paño que es a la puerta de la reja del coro mayor. Y a su mano izquierda el diácono y el subdiácono junto a la cruz. Se empeçó el Responso *Ne Recorderis mea* por los cantores a canto de órgano, y respondía el choro a canto llano. Y el preste dijo a su tiempo el *Pater Noster* y, echó agua bendita e incensó tres veces a la cabecera, y dijo los versos acostumbrados y la oración *Inclina expresando vt animam famuli tui Philipi Regis, con qui ibi tuis et riguas*, y los cantores dijeron *Requiescant in pace* a canto de órgano, y el coro *Requiescant, Amen*. Y se advierta que desde que se començó el Responso se hiço señal al campanero para que tañese con todas las campanas el clamor, mientras el Responso. Y a esta hora tañeron todas las parroquias de esta ciudad. Estos Resposos han de ser nueve en nueve días, acabada la misa mayor. Y mandóse que desde este día esta Santa Iglesia tañese clamores desde las doce a la una y desde las ocho de la noche hasta las nueve, y por la mañana de cinco a seis; y cuando se dijiesen los Resposos, y lo mismo las parroquias de esta ciudad, a las mismas horas, con pena que pusieron a los sacristanes.

11) 30 de septiembre y 1 de octubre de 1598.- Vigilia y Misa por su Majestad (ACT, Secretaría Capitular I, 63: Arcayos, *Libro de las cosas memorables...*, vol. 1, ff.212v.-213):

Este dicho día, miércoles 30 de septiembre por la tarde, se dijeron a su hora vísperas y completas. Y acabadas las completas, se dijo en el choro una vigilia solemne por Su Majestad que fue el primer nocturno con el Invitatorio *Regem cui omnia*. Pusieron en el Altar mayor y de prima frontales negros, y en el altar mayor cuatro velas, y en el de prima dos, y en el suelo del coro mayor estaba puesto el paño nuevo de difuntos tendido con los cuatro blandones de plata, con cuatro hachas blancas, y a los pies la cruz negra en su peana, como estuvo a los Resposos. Y en empeçando el Invitatorio tañó esta Santa Iglesia con todas las campanas. Para el Invitatorio tomaron capas cuatro canónigos con sus cetros y dijeron a versos el Invitatorio y respondían los cantores a canto de órganos, los cuales estaban entre el *águila* y el altar de prima en un fasistor del hierro portátil con su paño negro. Y los caperos decían el *Invitatio* por libro, el cual tenían delante puesto en el fasistor pequeño, donde se canta el *Alleluya*, con su paño negro, como se canta la noche de Navidad. Y los socapiscoles los entonaban. Y acabado el Invitatorio, se dijeron los tres *Psalmos* muy despacio, con sus oraciones, y siempre hubo cuatro capas. Y acabados, dijeron el verso dos niños. Y luego la primera lección, dijeron los cantores en el fasistor arriba dicho, a canto de órgano, y la segunda el preste, y la tercera el Deán. Y luego se fue con el Responso *Domine quando veneris [Ne recorderis, tachado]* al coro mayor, el cual se cantó a canto de órgano, como los demás, estando los cantores arriba, en el altar mayor, y el Cabildo se puso desde la reja del choro de los beneficiados hasta el coro mayor. Y el preste, con la capa rica, puesto en mitad de la reja del coro de los beneficiados. Y a su tiempo fue al coro mayor, adonde estaba puesto el paño, y dijo el *Pater Noster*, y echó tres veces agua a la cabecera [y luego otras tres veces incensó, tachado] y dijo la oración [y verso, tachado] y dijeron los cantores el verso *Requiescat in pace*.

Otro día, jueves, primero día del mes de octubre, se dijo prima y tercia, y misa de San Germano. Y luego la sexta y luego la misa mayor solemne de *Requiem*, a canto de órgano, con cuatro capas, por Su Majestad, estando todo puesto como el día antes. Y al fin de la misa se dijo el Responso *Ne Recorderis*, como uno de los pasados. Y al principio de la misa se hiço señal al campanero para que tañese. Y así se hiço.

12) 30 y 31 de octubre de 1598.- Honras del Rey don Phelipe (ACT, Secretaría Capitular I, 63: Arcayos, *Libro de las cosas memorables...*, vol. 1, ff.215v.-217):

Este día viernes, treinta del dicho mes de octubre, de las doce a la una tañó esta Santa Iglesia con todas las campanas clamor por el dicho señor Rey, y lo mismo tañeron las parroquias de esta ciudad. Y un poco antes de la una se dejó de tañer los clamores y se tañó a nona, y anduvieron las campanas de suerte, que a la una y media estaba dicha nona, y luego hubo pausa y se tañó a vísperas solemnes de la victoria de Benamarín, que fue este día. Y a las dos y media se dijeron vísperas y completas, el

cual dicho oficio se hizo en la Capilla de San Ildephonso. Y acabadas completas, fue el Cabildo al coro de los beneficiados, no en orden de procesión, sino cada uno como quiso. Y estando todos en el coro, convidó el socapiscol a cuatro dignidades que tomasen capas y las tomaron cuatro canónigos, las cuales eran las más ricas que hay, y con sus cetros, y comenzaron en el banco el Invitatorio *Regem cui omnium vinunt, venite adoremus*, el cual dijeron juntamente con el Salmo *Venite*, por libro, el cual estaba delante, puesto en el fasistor que suele cantar el *Alleluya*, y con paño de terciopelo negro. Y los cantores respondían a canto de órgano, puestos entre el águila y el altar de prima, puesto el fasistor de hierro, con paño negro. Y acabado el *Psalmo*, los dos canónigos más antiguos de las capas, se sentaron en el banco, y los dos menos antiguos hicieron el oficio. Y empezóse el *Dirige Domine*, y se prosiguió con los tres *Psalmos*. Y luego se dijo por dos niños el verso *Aporta inferi*, y luego se dijo la primera lección por los cantores, muy solemne, por el fasistor arriba dicho. La segunda lección dijo el Deán, porque hizo el oficio como persona nombrada por el Cabildo. La tercera el arcediano de Madrid. Y acabada, salió el Cabildo a decir el Responso al cadahalso, el cual fue [*Ne recorderis*, tachado] *Domine, quando veneris*, muy solemne, a canto de órgano. Estuvieron los cantores detrás del altar de prima, subidos sobre los bancos de nogal puestos a modo de tablado. Y acabado, el preste, que fue el Deán, echó agua bendita, puesto a la cabecera de la corona, [alrededor del túmulo, y luego le incensó y se volvió a su lugar, tachado], y dijo el verso *Et ne nos inducas*; verso *Aporta inferi; Domine exaudi; orationem, Dominus vobiscum, oremus; Inclina*, con *per Dominum nostrum*. Y luego dijeron los cantores el verso *Requiescat in pace*, y respondieron a canto de órgano: *Amem*. Desde que se comenzó este nocturno, se hizo señal al campanero para que tañese el clamor todo lo que durase el oficio. Mientras se hizo el oficio fueron al Sagrario cuatro Racioneros a decir en tono el segundo y tercero nocturno, con laudes de difuntos por el dicho señor Rey. Y se advierta que al principio del Invitatorio fue un pertiguero al Sagrario a venir acompañando la cruz, la cual trujo el crucero con dalmática negra y acólitos con dalmáticas negras y ciriales dorados. Y vinieron asimismo un sacristán con la capa rica de brocado negro, y tres lectores, uno con el libro, y dos con incensario, todos los cuales se entraron en el choro, excepto el crucero y acólitos, que se quedaron en cadahalso, a los pies del túmulo, y allí estuvieron hasta que el oficio fue acabado. Este día en la noche, a las ocho de la noche, se empezó a tañer clamores por el dicho señor Rey en la dicha Santa Iglesia, y los mismo las parroquias, hasta las nueve.

Otro día, sábado treinta y uno, se tañó clamores desde las cuatro de la mañana hasta las seis, y lo mismo las parroquias, y a las seis hasta las siete se tañó a prima, y a las siete se dijo prima, y luego se tañó a tercia, la cual se dijo luego, y sexta y luego la misa de la vigilia de la fiesta de Todos Santos [al margen: Ojo], con dos capas, y luego nona, y no hubo pausa. El cual dicho oficio se hizo en la dicha Capilla de San Ildephonso, y luego fue el Cabildo al choro de los beneficiados, adonde luego se comenzó la *Misa de Requiem* de las honras de Su Majestad, a canto de órgano, muy solemne, con cuatro capas, las cuales tomaron canónigos. Dijo la misa el dicho Deán Don Pedro Carvajal. Hubo sermón. Acabado el Evangelio, el cual hizo el Doctor Pedro de Castro, canónigo de Escritura de esta Santa Iglesia, electo obispo de Lugo, por convite que se le hizo y nombramiento por el Cabildo de esta Santa Iglesia. Acabada la misa se dijo el Responso *Ne recorderis*, muy solemne, como el día antes, por los cantores, estando el Cabildo en el cadahalso. Y al principio de la misa se trujo la cruz manga del Sagrario, con los ciriales, como el día antes, y estuvo a los pies del túmulo hasta que fue acabado el oficio. Y desde el principio de la misa hasta acabado el Responso se tañó en esta Santa Iglesia, y lo mismo en las parroquias.

13) 4 de noviembre de 1598: Celebraciones por la “Posesión de la ciudad de Toledo y su Reino” por el nuevo rey Felipe III (ACT, Secretaría Capitular I, 63: Arcayos, *Libro de las cosas memorables...*, vol. 1, ff.218v.-222v.):

Primeramente se colgaron los corredores de la casa de Ayuntamiento de doseles de carmesí, y los pilares de las ventanas adornados. Y a la hora de las once, poco más o menos, se puso todo el Ayuntamiento en las ventanas, y en la de en medio se puso Don Pedro de Silva, caballero de hábito de Santiago, regidor, como alférez mayor de esta dicha ciudad de Toledo, vestido de un sayo de raso blanco apresado, y calças y borceguíes, todo de blanco, que le dio el dicho Ayuntamiento. Y estando en dicha ventana, sacó una bandera de damasco carmesí con las armas reales y la lança dorada. Y

estando ansí, dijo en voz alta, que lo oyó la gente que estaba en la plaça, que era mucha, lo siguiente: «oyd, oyd, oyd. Castilla, Castilla, Castilla, por el Rey Don Philipe nuestro señor, que Dios guarde muchos años». Y respondieron todos en voz alta: «Amem». Y luego tañeron los trompetones como al principio, y luego lo dijo otra vez como arriba, y tañeron. Y luego lo dijo tercera vez, y tañeron. Y se acabó el Acto de este día por la mañana. Este día por la tarde, entre las dos y las tres, se hizo otro tanto en el dicho lugar.

[al margen: Notar que el primer beneficio que se hizo en el coro, después que se mudó a la Capilla de San Ildephonso, fue las vísperas de este día, que con harta diligencia se quitó el cadahalso para esta tarde.]

Lo que se hizo en la Iglesia es lo siguiente: este día por la tarde se tañó a vísperas a la una y media, hasta las dos, a las cuales se tañó con solemnidad. Y a las dos se dijeron vísperas de la Octava de los Santos, y la *Magnificat* fue contrapunteada. Y acabadas vísperas, se dijeron completas. Y acabada la *Salve*, vinieron del Sagrario por la puerta principal al choro [...] Y luego se hizo señal al campanero para que tañese de solemnidad todo el tiempo que durase este acto. Y luego se salió en procesión en forma de procesión entera, en silencio, sin cantar cosa. Y se fue por la nave menor de la Capilla de San Miguel y se entró en la nave mayor del crucero, que es la de la Puerta del Perdón por la Capilla del Descendimiento de la Cruz, que es a las espaldas del coro, y como se iba entrando en la nave, se iban quedando los capellanes y racioneros, de suerte que los dignidades estaban fuera de la Puerta del Perdón y los capellanes hacia la Capilla del Estrella. La cruz de la Iglesia, con las demás, salieron hasta la cadena de los pilares de la dicha puerta, y la cruz y capellanes de reliquia y diáconos y preste estaban fuera de la dicha puerta, en medio, por su orden. Y luego vino el Ayuntamiento de esta ciudad, jurados y regidores, y no en orden de Ciudad, por raçón de venir Don Pedro de Silva, alférez mayor, con el pendón o bandera desde las casas de Ayuntamiento, a caballo, por ser hombre muy viejo y de edad, y ellos venir a pie. Y a la postre venía el dicho Don Pedro, vestido de blanco como está dicho, en su caballo con gualdrapas de los mismos, y el corregidor a su mano izquierda. Y en llegando a la cadena, se apeó y entró en la Iglesia yendo detrás del preste. Y a la entrada de la Iglesia tañeron los ministriles desde las tribunillas donde suelen tañer, vueltos a la Puerta del Perdón, y el órgano. Y en acabando de tañer, se dijo a la dicha Puerta, dentro, por los cantores, a canto de órgano, el [*¿Antiphona?*] *orietur in diebus eius Justicia et Abundantia, donec auferatur luna et dominabitur a mari usque ad mare et a flumine usque ad terminos orbis terrarum, Alleluya*, la cual estaba hecha y apuntada en papeles. Y luego se fue en procesión cantando el *Psalmo Deus iutium Regi da* por los cantores, a canto de órganos y ministriles a versos, [al margen: Cantose el *Psalmo* hasta el verso *Regis Tharsis*, y luego se repitió el [*¿Anthiphona?*] *Orietur* todo el tiempo que duró a llegar el preste y los demás al altar mayor]. Y se fue por la dicha nave mayor del crucero por delante de la Capilla de Santa Catalina entrando en la nave menor de la Capilla de Magdalena hasta el coro mayor [...]. Se empezó la bendición del pendón diciendo *Sit nomen Domini benedictum*, y respondiendo los acantores [sic] a canto de órgano, que estaban a la parte del evangelio: *ex hoc nunc et usque in seculum*. Y se advierta que antes de este verso se dijo la oración *Suscepimus Deus misericordiam tuam in medio templi tui*; verso *Omnis terra adoret te et spallat tibi*. Responsión: *Spalmum dicat nomini tuo Domine*; y luego el verso de arriba, y luego dijo el preste el verso *Adivtorium nostrum in nomine Domini*. Responsión: *qui fecit coelum et terra*; verso *Dignare me laudare te Virgo sacrata*. Responsión: *Da mihi virtutem contra hostes tuos*; verso *Dominus vobiscum*. Responsión: *Et cum Spiritu tuo*. Todas las responsiones a canto de órgano. *Oremus. Omnipotens sempiterne Deus, qui es cunctorum benedictio, respice propitius ad praeces humilitatis nostrae, et hoc vexillumque, in signum Regalii obedientiae praeparatum celesti, + benedictione sanctifica vt tuo munimine circumseptum, sit omnibus fidelitatis inimicis terribile ac intercedentibus sanctis tuis solidamentum et subiectionis certa fiducia ne enim es Deus qui celestis gratiae speratibus in te praestas auxilium*. Y llegará el tesorero de la iglesia con su capa y tomará el pendón al alférez, e hincarse ha de rodillas, y el preste proseguirá diciendo las oraciones siguientes: *Concede misericors Deus fragilitatis nostrae subsidium*. Y la oración votiva *Pro Rege Quesumus omnipotens, con Per Christum*. Responden los cantores a canto de órgano, *Amen*. Y luego tomó el preste el pendón de la mano del tesorero y llegó a Don Pedro de Silva diciendo *Acipe vexillum coelesti benedictione sanctificatum*, y le dio el pendón. Y luego el socapiscol con su capa de brocado y cetro en la mano empezó el himno *Te Deum laudamus*, y se prosiguió por los cantores a canto de órgano y ministriles y órgano, y se salió del

coro mayor y se fue en procesión como vinieron hasta la Puerta del Perdón por la nave menor de la Capilla de San Miguel, y se entró en la nave mayor del crucero de la Puerta del Perdón por delante de la Capilla del Descendimiento de la Cruz, y como se iba entrando en la dicha nave, se iban quedando los menos antiguos, de suerte que los dignidades estaban junto a la Puerta del Perdón y venía detrás del preste el pendón, y luego la Ciudad. Y en estando todos en la dicha nave, se hincaron de rodillas a la cruz manga que estaba en medio de la Puerta del Perdón y se dijo el verso *Te ergo quaesumus*. Y acabado, se levantaron y fueron saliendo de la iglesia el pendón y el Ayuntamiento, y la procesión se volvió al choro en silencio a quitarse las capas por delante de la Capilla de Santa Catalina y por la nave de la Magdalena, y al choro, donde se quitaron las capas. Y las reliquias y diáconos y preste se fueron a desnudar al Sagrario por entre los dos coros. Y las cruces se fueron a sus iglesias. Al salir la Ciudad de la iglesia tañeron un poco los ministriles [...] La orden y forma arriba dicha la substancia de ello aprobó el Cabildo en 29 de octubre de este dicho año de 1598. En saliendo el Ayuntamiento de esta Santa Iglesia, fueron todos los de él a caballo con el pendón a ponelle en al Alcázar de esta ciudad. Iban en esta forma: Iban primero los atabales, luego los trompetones, todos a caballo, y luego los sofieles y maceros, luego los jurados y regidores, muy bien adereçados, que por este acto se quitaron el luto [...]. Y el dicho teniente de alcayde fue con el pendón y subió a la Torre del Atambor que es la que está a la mano derecha de la puerta principal y se asomó por tres veces a tres ventanas de la dicha torre y dijo en alta voz cada vez: *Oyd, oyd, oyd, que se alçan pendones por el Rey Don Philipe nuestro señor, tercero de este nombre, a quien Dios guarde muchos y muy felices años. Castilla, Castilla, Castilla, por el Rey don Phelipe nuestro señor, 3º de este nombre, a quien Dios guarde y prospere muchos años*. Y todos respondieron: *Amem*. Y mientras se hacía esto, por todo el Alcázar se disparaba gran multitud [de] alcabuces y escopetas y muchos atambores.

14) Del 28 de febrero al 6 de abril de 1600: Estancia de Felipe III en Toledo, en la que participa en un auto de fe y en la Semana Santa⁸⁰².

a) Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, volumen 22:

9 de febrero (f.209-209v.): [Nombran a cuatro miembros del Cabildo (don Martín Aldrete y a don Gaspar Yáñez Tofino, del coro del Arzobispo, y a don Joan Bravo de Acuña y don Rodrigo de Castro, del coro del Deán)] para que asistan con los Señores Inquisidores al auto público de la fe que se ha de celebrar el domingo primero de Cuaresma 20 de este mes, y que en la ida, estada y vuelta tengan el lugar y asiento conforme a lo decretado en 10 de março 1585, y dieron licencia a la capilla de cantores que vayan a decir el *Miserere mei* al tiempo de la absolución (...) ...ordenaron a los Señores Visitadores del Colegio de los Infantes hagan que los colegiales estén bien adereçados y limpios para la venida de sus Majestades.

2 de febrero (f.215v.): El dicho día mandaron que se taña a completas desde las doce a doce y media y desde esta hora hasta la una y media se taña el cimbalillo para que en este tiempo se junten los beneficiados que han de salir al recibimiento de su Majestades.

3 de marzo (f.216v.): ...mandaron que la capilla de cantores acompañe que va a Zocodover mañana sábado por la tarde a poner la cruz verde en el tablado atento que sus Majestades quieren verla (...) Que se taña a completas a la una y se comiencen a la una y media y el cimbalillo se taña hasta las dos para que en este tiempo se junte la Iglesia a la puerta del Señor Deán para salir a recibir el capelo de su Illm^a conforme al orden que está dado para ello y referido en Cabildo y mañana se taña a prima de seis a siete, y se digan prima, tercia, sexta y nona, y luego la misa de la feria y después vísperas y luego la misa de pontifical para dar el capelo que la ha de celebrar el Illm^o y Reverendísimo Señor Cardenal de Guevara Inquisidor General.

4 de marzo (f.216v.): ...mandaron llamar a Cabildo para esta tarde, después de completas, para tratar del acompañamiento del Santo oficio para el auto de la fe, y proveer el dicho día mandaron los

⁸⁰² No se ha conservado el volumen con la crónica de Arcayos del año 1600, por lo que es necesario buscar otras fuentes para ilustrar la visita real de este año a Toledo.

dichos señores que se libre a los criados de sus Majestades lo que la última vez que estuvo aquí el Rey Don Phelipe nuestro Señor que sea en gloria y que el Señor don Joan Bravo lo vea y haga librar. Libráronse a los porteros de sala y saleta del Rey nuestro Señor y a los de cadena y a los de sala y saleta de la Reina nuestra Señora cada mil y cuatrocientos maravedís por oficio que son siete mil maravedís, y a las escuadras de alemanes y españoles que hicieron cuerpo de guardia en la Iglesia dos mil maravedís por ración y repartióselo el racionero Bernardo Pérez maestro de ceremonias. [El mismo día por la tarde se pide en Cabildo que dos de sus miembros] supliquen a sus Majestades para consuelo de esta Ciudad se sirva detenerse en ella algunos días.

22 de marzo (f.222-222v): [El Deán refiere que] los Reyes quieren hallarse presentes en los divinos oficios el Domingo de Ramos en esta Santa Iglesia y que predique S.I. y recibir de su mano las palmas para la procesión, y asimismo el Jueves Santo a los de aquel día, y hacer el lavatorio de los pobres del mandato en la claustra y oír el sermón del mandato, que conforme a la ceremonia de la Capilla Real se ha de predicar en la nave del monumento, y también el día de Pascua de Resurrección a la misa pontifical, para todo lo cual era necesario disponer muchas cosas, como son hacer tabladros, y en qué forma y lugar adereçar la claustra y aposentos en que sus Majestades han de hacer los mandatos, y las ceremonias que en los dichos actos se deben guardar, que sus mercedes lo vean y ordenen cerca de ello lo que más convenga... [El jueves 23 de marzo (223v-224) se escribe: "...se dispone en la forma siguiente" pero el fol.223v está en blanco, como si estuviera preparado para escribir algo posteriormente].

b) **Luis Cabrera de Córdoba: *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*. Madrid, Imprenta de J. Martín Alegría, 1857, p.61:**

...y el domingo 27 del pasado se partió para Toledo, y el día siguiente le siguió la Reina, que la aguardaba cinco leguas de aquí, en el Viso, de adonde han caminado juntos hasta entrar en Toledo, con palio y la solemnidad que se acostumbra, la primera vez que entran en una ciudad, donde dicen que estarán lo que quedare de la cuaresma, hasta pasada la Pascua, que volverán aquí al capítulo de las órdenes, que se ha prorrogado para los 15 de abril. Diose el capelo al cardenal de Toledo por el de Guevara que fue a ello, y hallarse en el auto del segundo oficio que se hizo el domingo a las 8, en el cual estuvieron sus Majestades, y hubo treinta penitentes; uno de ellos se quemó y un francés de la Arrochela vivo por hereje.

c) **Archivo Municipal de Toledo: *Cuaderno de lo tocante a la entrada de sus Majestades en esta ciudad* (AMT/2258):**

En un documento de noviembre de 1599: ...para el día que el Rey nuestro Señor con la majestad de la Reina nuestra Señora hicieren merced a esta ciudad de entrar en ella se les haga el recibimiento y las fiestas siguientes...

- ✓ Primeramente se aderece y dore lo que fuere necesario de la puerta de Bisagra y desde ella al hospital que fundó don Juan Tavera se haga de una parte y otra una fachada de lienzos a manera de muro pintadas en ellos algunas historias
- ✓ Que vayan treinta danças así de hombres como de mujeres con diferentes invenciones
- ✓ Cuatro compañías de infantería las dos de ellas de niños de las escuelas
- ✓ Estandarte Real y los [...] y hermanos de la santa hermandad vieja
- ✓ El tesorero [...] y oficiales de la casa de la moneda
- ✓ Los capellanes de la Real capilla de los Reyes nuevos
- ✓ El Colegio de los escribanos [...] de esta ciudad
- ✓ El santo oficio de la Inquisición con su estandarte
- ✓ La Universidad de esta ciudad cada uno con las insignias de la facultad y grado que tiene [...]
- ✓ El Deán y Cabildo de la Santa Iglesia de esta ciudad con todos los beneficiados de ella
- ✓ La plaza de Çocodover se ha de hacer un bosque
- ✓ La noche de la entrada y otras siguientes luminarias y fiestas de fuegos
- ✓ Una máscara con vestidos de velillos de oro y plata falsos

- ✓ Diez y seis toros y un juego de cañas de cuarenta y ocho personas de libreas de damasco con flecos de oro y plata falsos
 - ✓ Tratase de hacer una sortija o torneo
- Y todo lo referido se haga para la buena venida de sus majestades...

En un bando impreso dirigido a alcaldes y regidores de poblaciones circundantes a Toledo, de 26 de noviembre de 1599: El Corregidor y Toledo hacen saber que el Rey nuestro Señor con la majestad de la Reina nuestra Señora quieren hacer merced de venir a esta Ciudad y porque esto ha de ser con mucha brevedad, habemos querido daros cuenta de esto, para que continuando la buena costumbre que habéis tenido en semejantes ocasiones, de venir a servir a su Majestad con la demostración que soléis, de danzas y zuizas, y otros regocijos, lo haced ahora, como se confía de tan fieles y leales vasallos de su Majestad. Y así para este efecto, luego que recibáis esta, juntaréis vuestro concejo, y en él conferiréis, y tomaréis resolución de la manera, y con qué cosas podrá ese lugar acudir a regocijar la entrada de sus Majestades, procurando hacerlo con ventaja de lo que otras veces lo habéis hecho. Y con lo que acordáredes vendrá aquí un alcalde o un regidor de ese lugar, dentro de cuatro días de cómo os lo notificaren, para que se os dé orden de lo que habéis de hacer, conforme a lo que cerca de ello hubiéredes acordado en vuestro concejo. Fecha a 26 de Noviembre de 1599 años ⁸⁰³.

En una carta desde Madrid a 19 de enero de 1600: Que el consistorio sea visto la relación que habéis enviado de los gastos que queréis hacer en el recibimiento del Rey nuestro Señor y su Majestad es servido que estos sean con mucha moderación en esta manera que no se haga más costa que un palio y al Corregidor y regidores se les den ropas de tela lisa aforrada en raso. Y a los jurados ropas de terciopelo aforradas en raso y el gasto de los toros [...] y no se gaste otra cosa alguna...

- d) **ACT: BCT, 22-8, *Relación del Auto de la Fe que se celebró en la Ciudad de Toledo en la Plaza de Zocodover en cinco días del mes de Março deste Año de Mill y seiscientos en presencia del Rey Don Phelipe 3º Nro. Señor y de la Reyna Doña Margarita Nra Señora con asistencia del Illmº y Rmº Cardenal Don Fernando Niño de Guevara Inquisidor General en los Reynos y Señorías de su Magd con todo lo sucedido y relatado en el, y prevenido para su solemnidad.*** (selección de textos):

Primeramente habiéndose publicado el Auto algunos días antes por orden de los Inquisidores de Toledo por las calles principales de la Ciudad, con mucho acompañamiento de familiares y ministros del santo Oficio (como es costumbre) el día antes del dicho Auto, que fueron cuatro de marzo, a las dos de la tarde salió de las casas de la Inquisición una procesión muy solemne, y bien ordenada, en que fuera de la clerecía de Toledo, y religiosos de todas las órdenes, y van de ordenanza más de doscientos familiares de la Inquisición con sus cruces y escudos verdes bordados de las armas de la Inquisición en los pechos, y más de treinta comisarios clérigos graves y honrados, y por cabecera de la procesión el fiscal y alguacil del Santo Oficio, y otros ministros, los unos y los otros con hachas de cera blanca encendidas, y era el intento y fin de esta procesión acompañar una cruz grande de color verde, que por principal insignia de la dicha procesión llevaba un religioso grave de la orden de Santo Domingo, junto al cual iban dos clérigos con sus capas de brocado y cetros de plata, y otro por cabecera en lugar de Preste con otra capa de brocado, y a pocos pasos la música de Cantores de la Iglesia Mayor que iban cantando el *Miserere*, y otros versos de la Cruz, y siendo así guiada esta procesión por las calles más principales de la Ciudad y por el Alcázar donde sus Majestades la esperaban y adoraron la dicha insignia de la cruz, llegó a la plaza de Zocodover donde estaba fabricado un cadahalso muy grande con los Repartimientos convenientes, así para el tribunal de la Inquisición como para los penitentes que habían de oír sus sentencias otro día y en un lugar preeminente y señalado, se fijó la dicha cruz quedando a sus lados dos hachas que la alumbraron toda la noche y seis religiosos de Santo Domingo que la acompañaron con mucha devoción, y hecho esto prosiguieron todos los familiares, y comisarios y ministros de la Inquisición en forma de

⁸⁰³ Se conservan documentos con la respuesta a este bando de pueblos que ofrecen diferentes tipos de danzas, como Rielves, Novés, Totanés, Camarena, Chozas de Canales, Esquivias, Pantoja, Escalonilla, Arisgotas y Casalgordo, Recas y Yuncilllos, Cabañas y Burujón. No se detallan aspectos coreográficos de dichas danzas, y se limitan a mencionar si son de hombres o de mujeres, y a precisar el número de participantes.

procesión acompañando otra cruz que llevaron fuera de la Ciudad al Campo que llaman la Vega, a ponerla en el brasero, que así llaman un sitio y edificio que está hecho para solo los condenados a muerte de fuego, y débese advertir que por principio y guía de esta procesión, y la arriba referida, iba una soldadesca muy lucida con su bandera y atambores de mucha gente vulgar, la cual en esta forma se encarga en tales ocasiones de servir y acompañar al Santo Oficio, y traer como traían consigo puesta en hombros una gran zarza y otros Ramos que habían de servir de leña para ser justiciados otro día los que por los Inquisidores se relajaron a la justicia y brazo seglar.

Quedando esto hecho y prevenido la tarde antes del Auto, el día siguiente, habiendo sus Majestades madrugado, antes de las nueve de la mañana y bajado desde su Alcázar, siempre debajo de cubierta hasta la plaza de Zocodover, salieron a un corredor muy grande, alto, y descubierto muy ricamente aderezado, especialmente cierto apartamiento del que solo servía a sus Majestades con muy ricos paños de brocado, y un dosel de extraordinaria riqueza y grandeza; porque lo restante del dicho corredor, servía a las Señoras Damas y Dueñas de honor de la Reina nuestra Señora y a los criados y oficiales de su Majestad, para que también había otros lugares y corredores muy capaces, supuesto que en el apartamiento de sus Majestades no se hallaran más criados que el Duque de Lerma Camarero Mayor del Rey nuestro Señor con el estoque desnudo al hombro y en pie, y el Marqués de Velada, Mayordomo Mayor, y el Conde de Alva, Mayordomo Mayor de la Reina nuestra Señora, y la Duquesa de Lerma, su Camarera Mayor algo apartada, y sus majestades en dos sillas de brocado y un dosel y almohadas de lo mismo sobre la baranda del corredor a que se podían arrimar, y a la mano izquierda el Ilmo R^{mo} Cardenal de Sandoval Arzobispo de Toledo apartado y sentado en una silla de terciopelo.

Estando ya sus Majestades asentados por esta orden y en sus lugares todas las personas y criados de su casa, comenzó a entrar por la plaza la procesión de los penitentes, entrando delante veinticuatro familiares a caballo con varas de alguaciles y sus insignias, haciendo lugar a la dicha procesión, en cuya delantera iba la clerecía de la Parroquia de la Inquisición con su cruz, la cual llevaban cubierta de un velo negro, en sentimiento de la excomunión de que iban ligados los que habían hereticado, y apostado de nuestra Santa Fe, tras la dicha cruz se seguían los penitentes cada cual con la insignia competente a su delito y error, y en medio de dos familiares de la Inquisición, y por remate de todos, el Alguacil mayor de la dicha Inquisición, los unos y los otros a pie, luego fue procediendo el acompañamiento de los Inquisidores, y del R^{mo} Cardenal Inquisidor General, llevando la delantera mucho número de Señores y Caballeros mezclados sin ordenanza y todos a caballo, y tras ellos el estandarte de la Inquisición que llevaba el susodicho fiscal, el cual era de Damasco carmesí guarnecido y bordado de oro, y de la una parte las armas de su Majestad sobrepuestas, y de la otra las de la Inquisición y del R^{mo} Cardenal Inquisidor General, tras el estandarte se seguían los Inquisidores cada cual en medio de un Regidor de Toledo y de un canónigo o dignidad de la Santa Iglesia de Toledo, y por cabeza de todos el R^{mo} Cardenal Inquisidor General con el hábito Pontifical de que usan los R^{mos} Cardenales, y por su retaguardia el Marqués de Malpica, con doce alabarderos, cuya es esta preeminencia, y guarnecido todo este acompañamiento con la guarda de su Majestad, que iba haciendo paso por la muchedumbre de la gente que había en la plaza, llegaron al cadahalso donde los penitentes ya tenían su asiento en unas gradas de forma que de sus Majestades eran bien vistos, y tenían de frente el tribunal de la Inquisición en sus gradas altas debajo de un dosel de brocado donde se asentaron los Inquisidores, y en medio de ellos, en una silla de terciopelo morado el dicho R^{mo} Cardenal Inquisidor General, habiendo, antes de subir a este asiento, hecho humillación y reverencia debida a sus Majestades, que muy cerca tenían el suyo, y correspondiendo el Rey nuestro Señor con quitar la Gorra al dicho R^{mo} Cardenal asentados todos de esta forma y sosegada de la gente, subió en un púlpito el Padre fray Gaspar de Córdova Confesor de su Majestad, y predicó un sermón de muy gran ejemplo y singular doctrina a propósito de la presente ocasión, y exhortando los penitentes a lo que eran obligados, y reprehendiendo su vida pasada, acabado el sermón bajó de su asiento el R^{mo} Cardenal Inquisidor General acompañado de los Inquisidores y ministros, y llevando delante dos de los dichos Inquisidores con un Misal abierto, y una cruz del palo de la de Nuestro Señor muy ricamente engastada, subió al lugar donde estaba su Majestad por un paso que para el propósito estaba hecho en el mismo cadahalso, y habiendo sus Majestades adorado con gran reverencia la dicha reliquia de la cruz, el Rey nuestro Señor, poniendo la mano en ella, y en los evangelios del

dicho Misal, el dicho R^{mo} Cardenal Inquisidor General le tomó juramento en la forma siguiente:... [A continuación se sigue describiendo el Auto de Fe con todo detalle, refiriendo todos los pormenores de los casos de cada uno de los penitentes, y su resolución. Paso a transcribir el final del proceso, en donde la capilla de música de la catedral tenía una destacada participación.]

...y juntamente la absolución del vínculo de excomunión de que los dichos Apóstatas estaban ligados, con mucha solemnidad de oraciones y himnos y *psalmo* de *Miserere* dicho con música, cuyo tenor es el que sigue, haciendo el dicho R^{mo} Cardenal Inquisidor General a los penitentes, que presentes estaban, y de rodillas para ser reconciliados, las preguntas siguientes...
[...]

Acabada la abjuración el R^{mo} Cardenal Inquisidor General comenzó a decir el exorcismo y oraciones siguientes...
[...]

Acabadas las dichas oraciones y exorcismos los Cantores en Canto de Órgano dijeron el *Miserere*, dando con unas varillas en las espaldas de los penitentes dos capellanes del Santo Oficio. Acabado el *Psalmo* el R^{mo} Cardenal Inquisidor General dijo los versos y oraciones siguientes...
[...]

Luego los Cantores dijeron el himno siguiente: *Veni Creator spiritus, mentes tuorum visita, imple superna gratia, quae tu creasti pectora, Gloria Patri Domino, nato quae qui a mortuis, surrexit ac paraclito in saeculorum saecula Amen.*

Acabado el dicho himno el R^{mo} Cardenal Inquisidor General dijo las oraciones siguientes...
[...]

Luego que fue hecha la dicha absolución se descubrió la cruz que hasta entonces había estado con un velo negro cubierta, y se dio fin al Auto de la Fe, volviendo sus Majestades a su Alcázar, y el R^{mo} Cardenal Inquisidor General, y Inquisidores y ministros, y todo el demás acompañamiento por la misma orden que primero a las casas de la Inquisición, a donde también volvieron los penitentes, para ser acusados e instruidos de lo que habían de hacer en cumplimiento de sus penitencias.

LOS TIENTOS DE MEDIO REGISTRO Y LOS CAMBIOS ESTILÍSTICOS MUSICALES EN TIEMPOS DEL GRECO: EL CASO DE LOS PERAZA

Louis Jambou
Catedrático emérito de la
Universidad de Paris Sorbona

RESUMEN: El presente ensayo se acerca, como otros trabajos anteriores del autor, a la composición musical en relación con la evolución técnica del instrumento receptor de la obra. Es un balance del nacimiento del órgano partido en España en el último tercio del siglo XVI, del recorrido profesional de los máximos compositores que lo ilustran, del inventario de sus obras, llegadas o no al siglo XXI, y de los cambios compositivos que presuponen. Después de un corto análisis de los tres tientos de medio registro de “los principios” de Correa de Arauxo, escritas en torno a los años 1600, pasa a examinar las tres obras de “los Peraza”, apuntando de modo peculiar el medio registro atribuyéndole a Francisco II y no a su padre. Lo sitúa así en años posteriores a los inicios de Correa de Arauxo.

PALABRAS CLAVE: Obra musical, instrumento, órgano español de medio registro, obra de medio registro, Correa de Arauxo, Peraza.

ABSTRACT: This essay examines the musical composition for organ as a result of the technical evolution of the instrument, following precedent studies and publications of the author. This study is also a re-evaluation of the dawn of organ music for split keyboard in Spain, and offers some new Light on the professional development of some of the most important composers for this instrument, as well as a complete inventory of their musical compositions (whether surviving or not) and, lastly, a study of the main compositional transformations that these technical changes of the instrument imply. After a short analysis of the first three Tientos for split keyboard composed by Correa de Arauxo around 1600, an exam of three compositions by some members of the Peraza family is presented. This will lead us to affirm that one important split-keyboard Tiento is to be assigned to Francisco II and not to his father, as it has been made for over a century. This latter Tiento should thus be considered as a musical composition created after Arauxo’s first compositional years.

KEYWORDS: Musical composition/instrument, Spanish split keyboard organ, musical composition for split keyboard, Correa de Arauxo, Peraza.

El fundamento de las historias de la música dedicadas a períodos posteriores al Renacimiento es, y sigue siendo como es lógico, la polifonía vocal desarrollada durante todo el siglo XVI⁸⁰⁴; en ellas domina la voz pese a la autonomía conquistada de modo progresivo por el instrumento. Así éste, el órgano en nuestro caso concreto se nos presenta como un objeto abstracto, inalterable, sin evolución. De forma que cuando unos u otros aluden a Correa de Arauxo no pueden dejar de situarlo de modo retroactivo en el período anterior, el del Renacimiento y de la polifonía imitativa y nunca como el mayor creador y difusor de una

⁸⁰⁴ Clerx, Suzanne: *Le Baroque et la Musique*. Bruxelles: Ed. Librairie Encyclopédique, 1948. *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire de la Musique I. Des origines à Jean-Sébastien Bach* (dir. Roland-Manuel). París: Gallimard, 1960, Texto “Le style concertant” de Marc Pincherle, pp. 1391-1419. Bukofzer, Manfred, F.: *La musique baroque. 1600-1750. De Monteverdi à Bach*. Paris: éd. Jean-Claude Lattés, 1982, trad. de la edición inglesa (*Music in the Baroque Era*. New-York: 1947). Palisca, Claude V.: *La Musique Baroque*. Actes Sud: 1994, trad. de la edición inglesa (Prentice-Hall Inc.: Englewood Cliffs, 1991). Véase también Reese, Gustave: *Music in the Renaissance*. New York – London: W.W. Norton, 1959/2 (pp. 575-631 dedica el capítulo 11 a España y Portugal; pero también p. 629, en la música instrumental, donde solo cita los nombres de Francisco de Peraza y de Bernardo de Clavijó). Abraham, Gerald: *The Age of Humanism, 1540-1630*. Vol. IV de *The New Oxford History of Music*, 1969/1979 (y los caps. dedicados a la música instrumental, XII “Solo instrumental music”, de Willi Apel, pp. 602-704, y XIII “Instruments and instrumentational notation” de Gerald Hayes, pp. 705-783). Sobre España, véase *La música en el Barroco* (dir. Emilio Casares Rodicio). Oviedo: Universidad, Sección de Arte-Musicología, 1977, con ensayos de Emilio Casares Rodicio (3), Antonio Martín Moreno (2), Francesc Bonastre, Francisco Vizoso, José López Calo.

forma dinámica⁸⁰⁵ como lo es el tiento de registro partido. Este será el meollo de mi ponencia. Desvinculada de su unión con un texto concreto, con la palabra y sus afectos, la música del tiento de medio registro va creando en el instrumento las dimensiones propias de éste y, a partir de nuevos parámetros, suscita también afectos propios.

En el instrumento surge pues el medio registro “contemporáneo del nacimiento de la melodía acompañada⁸⁰⁶, que toma su nombre de la técnica organológica y crea nuevos espacios sonoros y tímbricos: la voz solista se opone al bloque de acompañamiento por su timbre y por la volubilidad de la glosa”⁸⁰⁷. El tiento de medio registro deja libre a la voz solista de cualquier sujeción vocal a partir del mismo momento de su exposición. Sus “gorjeos” son del propio instrumento y ya no tropiezan sino con los límites técnicos del teclado, de la teoría musical o de la ligereza de las manos del instrumentista”⁸⁰⁸.

El órgano

Como se sabe, el órgano sigue una línea evolutiva y acumulativa de adiciones y sustracciones en sus registros. El medio registro se instala en gran parte del territorio de la península a partir de los años 1560. De modo general se suele afirmar que entre la innovación técnica y su efecto en la obra organística se abre un período vacío de ejemplos de unos veinte a treinta años. En España, el órgano llega a su apogeo en 1660-1690, pero las innovaciones contenidas en él (sistema expresivo de los ecos y trompetería horizontal) no dan sus frutos sonoros hasta finales de siglo y no cuajan, en obras manuscritas fehacientes, hasta los años 1706 y siguientes⁸⁰⁹. Asimismo entre las primeras obras parisinas de Arístides Cavaillé-Coll (Basílica de Saint-Denis, Iglesia Notre-Dame de Lorette en París en 1833), los tratados para armonio u órgano expresivo y órgano (numerosos entre 1835 y 1850), y las primeras obras (sobre todo las de César Franck) que evidencian las novedades del organero, también media un tiempo de más de veinte años⁸¹⁰. Las obras de medio registro de Correa de Arauxo, destacadas más arriba, que situamos antes o poco después de los años 1600, caben en el marco temporal señalado: nacen a los veinte a treinta años de la implantación del medio registro en el sur de España.

Sería de interés volver a completar, según nuevas investigaciones y resultados, el marco geográfico y temporal que, hace lustros, hice sobre la novedad del medio registro⁸¹¹. Puntualizando aquí que en Valencia el órgano partido no penetra hasta los años 1640⁸¹², preferimos en este breve resumen centrar nuestro examen en el eje Escorial - Madrid - Toledo para ahondar y matizar lo ya conocido.

En Toledo, vuelvo a insistir en estos años 1587-1595, releyendo los textos que se escriben entre el Escorial y Toledo y que me parecen de suma importancia para la comprensión de los actores de la organería. En 1587, Melchor de Miranda examina la hechura de los órganos del Monasterio del Escorial concluidos por los Brevos y, sin duda, deja una declaración sobre ellos, pero su texto se desconoce hoy. El 10 de septiembre del mismo año, Diego del Castillo, organista de la Capilla Real, anteriormente organista de la Catedral de Sevilla, le contesta en un memorial en nueve puntos a los seis del escrito de Miranda⁸¹³. Diego del Castillo coincide con los dos primeros puntos de Miranda dándoles una solución “de ornato”, dice

⁸⁰⁵ Tal es el caso de Bukofzer, *op. cit.*, p. 1931; también cita “Correa” a secas, sin referencias entre los autores de métodos para órgano sin referencias p. 408.

⁸⁰⁶ García Fraile, Dámaso: “Francisco Peraza y el nuevo estilo”, en *El órgano español, actas del III Congreso Nacional del Órgano Español*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, 2000. Emplea el epigrafe “melodía acompañada” en su comentario a la obra de Francisco Peraza I, p. 233.

⁸⁰⁷ *Diccionario de música española e hispanoamericana*. Dir. Emilio Casares Rodicio *et al.* (eds). Madrid: SGAE, 2002, 10, entrada “Tiento” (por Louis Jambou), p. 295.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 84.

⁸⁰⁹ Jambou, Louis: “La dinámica en la organería y las obras organísticas de los años 1700. Alabanza de la caja expresiva en el órgano ibérico”. *Revista de Musicología*, XXXIV-1, 2011, pp. 59-96

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 82-84.

⁸¹¹ Jambou, Louis: *Evolución del órgano español. Siglo XVI-XVIII*. Oviedo: Col. Ethos-Música. Serie Académica, vol. I, pp. 139-144.

⁸¹² Jambou, Louis: “¿Un órgano español-valenciano?”, en José Climent (coird.): *Un tiento a Cabanilles*, actas del simposio celebrado en Valencia en noviembre de 1994. Valencia, 1995, pp. 127-140; Jambou, Louis: “Órgano (organería)”, en *Diccionario de la música valenciana*. Madrid/Valencia, 2006, pp. 193-198.

⁸¹³ Barbieri, Francisco Asenjo; Casares, Emilio (dir.): *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*. Volumen I. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986, pp. 136-137.

(igualdad en la entonación de los cuatro órganos, toque de todas las mixturas), mientras que abunda en los demás para que se remedien (soldadura de los caños deficientes, igualdad en el toque de los teclados, igualdad en los flautados, reparación de los fuelles), añadiendo tres capítulos que responden más a preocupaciones del organista que a las del organero (rotulación de todos los registros con su denominación, redacción de un libro de todas las mixturas de cada órgano, limpieza del conjunto). No se puede dejar de notar en uno de los remedios que propone (la redacción de un libro de los registros) que “esta manera de mixturas no se platica mucho en España y así no la saben todos”. No cabe duda de que la suntuosidad y novedades de los órganos escurialenses iban por caminos que no eran los practicados en los órganos de la época en la península⁸¹⁴.

En 1589, Melchor de Miranda adoba el “órgano mediano del choro del arzobispo” de la Catedral de Toledo⁸¹⁵. Este órgano, cuyo secreto se ha de volver a hacer nuevo, ha de llevar partidos los registros de “flautado, flautas y trompetas”. El organista Jerónimo de Peraza I lo ha de reconocer pero no se conoce su visura⁸¹⁶. En 1592, Juan Brevos repara los dos órganos de coro de la misma catedral toledana (escrituras del 27 de agosto y del 28 septiembre)⁸¹⁷ que incluye el que reparó Melchor de Miranda en 1589; toma como modelo de su obra el órgano del Palacio Real de Madrid para el secreto de uno y las trompetas de otro. En la primera escritura salen fiadores de Juan Brevos, Juan y Andrés Gómez, organeros de Toledo, y Jerónimo de Peraza, organista de la catedral, es testigo. En la segunda escritura no se cita ningún fiador o testigo. El reconocimiento de los dos instrumentos se hace en primer lugar el 24 de marzo de 1593 por Melchor de Miranda y por Jerónimo de Vargas, organeros, que coinciden en la conformidad de la obra, notando ambos no obstante que el organero no ha hecho las flautas partidas como estaba estipulado en la escritura del 27 de agosto de 1592. El 17 de septiembre, la declaración de Jerónimo de Peraza I, que hace de mediador, aclara lo callado por ambos organeros: son las mejoras llevadas a cabo por el organero (igualdad de las mixturas, descenso de medio tono de la entonación...), que necesitaron la hechura de caños nuevos, lo que ratificaron los dos organeros que, sin embargo, en una segunda declaración del mismo día han de puntualizarlo en sus detalles (lo escribe solo Jerónimo de Vargas) y evaluarlo en 40 ducados (Jerónimo de Vargas y Melchor de Miranda). Los Gómez, fiadores de la primera escritura, no son llamados para dar su parecer final en las obras de Juan Brevos.

Todo ello traduce, sin palabras, un malestar de parte de los organeros toledanos (menos quizá de parte del clan de los Gómez⁸¹⁸) que se sienten en cierta manera desaprobados o marginados, a lo menos, en las actuaciones del titular de la catedral, Melchor de Miranda, en el Escorial, en 1587, y en su misma catedral, en 1589.

Se conoce la historia los órganos de la Catedral de Sevilla⁸¹⁹ pero conviene actualizarlos y observar cómo éstos van introduciendo las novedades⁸²⁰ en su práctica a partir del año 1567 gracias a la acción de otro flamenco llamado Jos o Jorge. Impulsado quizá por el joven Diego del Castillo, procedente en 1581 de Sigüenza⁸²¹, el registro partido se impone en todos los registros del instrumento construido en Sevilla.

⁸¹⁴ Van der Straeten, Edmond: *La musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle*. Bruxelles, 1888, t.8, p. 262 y ss.; contiene gran parte de la relación de Diego del Castillo y algunos de los documentos citados aquí sobre los órganos de Brevos en Toledo, que le enviaron sin duda Barbieri o Pedrell. Para la más reciente y más completa transcripción de los dos documentos de Diego Castillo, además de una biografía de éste, véase Hernández, Luis: *Música y culto divino en el Real Monasterio de El Escorial (1563-2837)*, I. Monasterio el Escorial: Ediciones escurialenses, 1993, pp. 33 y ss.

⁸¹⁵ Jambou, Louis: *Evolución...*, vol. II, nº 74, p. 30.

⁸¹⁶ No figura en Francisco Asenjo Barbieri, *Biografías...* (pp. 332-334, pp. 370-372) ni ha salido tampoco, que sepamos, en otras publicaciones.

⁸¹⁷ Asenjo Barbieri, Francisco: *Biografías...*, pp. 96-100; Jambou, Louis: *Evolución...*, vol. II, nº 94, p. 39-41.

⁸¹⁸ Cinco organeros forman parte de la dinastía de los Gómez, la más representativa de los organeros toledanos del siglo XVI, que actúan entre ca. 1530 y ca. 1640. Mari Felipa, hija de Francisco II Gómez, está casada con Melchor de Miranda (Ver nuestro *Les facteurs d'orgues en Espagne. 1400-1850*, en prensa, en Ed. Delatour) y se pueden suponer, a partir de las obras de éste en la catedral y las de Juan Brevos, unas disensiones familiares que llevarán la organería toledana a su decaimiento.

⁸¹⁹ Ayarra Jarne, José Enrique: *Historia de los grandes órganos de coro de la Catedral de Sevilla*. Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1974, pp. 33-43.

⁸²⁰ Cea Galán, Andrés: “El libro de órgano de maese Jorge flamenco: una memoria de registros y mixturas olvidadas en el archivo catedralicio de Sevilla”. *Nassarre*, IX/1, 1993, pp. 33-77. *Id.*: “Órganos en la España de Felipe II. Elementos de procedencia foránea en la organería autóctona”. En John Griffiths, Javier Suárez-Pajares (eds): *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Madrid: ICCMU, 2004, pp. 325-393, p. 383 y ss.

⁸²¹ Se ha de notar aquí que este joven organista vino ya a Sevilla en 1573 donde le ha llamado el cabildo (Jambou, Louis: “Organiers et organistes à la cathédrale de Sigüenza au XVI^e siècle”. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XIII, 1977, pp. 197, p. 213 (Document IVe). También vino a oponerse a la organistía de Toledo en 1579, ración que ganó Jerónimo de Peraza II que venía de Sevilla (Reynaud, François: *La polyphonie tolédane et son milieu. Des premiers témoignages aux environs de 1600*. Paris: CNRS/Brepols, p. 180; ACToAC, nº 16, f. 329v: ganó “Jerónimo de Peraza de Sotomayor” con 14 votos contra 11 para Diego del Castillo.

Desde esta sede llega a Granada, en cuyo recinto catedralicio penetra en 1591⁸²² y en cuya Capilla Real Juan de Arratia y Guevara es organista en 1598, antes de suceder en la Capilla Real madrileña a Diego del Castillo en 1601, y Jerónimo de Peraza II acude a oponerse en 1604. Desde Granada, el medio registro vuelve a Sevilla, a la Colegial de San Salvador, cuya organistía regentará, a partir de 1599, Francisco Correa de Arauxo.

Los organistas son los actores principales e los impulsores de estas novedades. Nos interesa observar cómo empiezan a transformar el tiento entero y sobre todo, cómo y cuándo éste se hace tiento “de medio registro”, cómo la obra organística anterior atada por las necesidades pedagógicas del “poner en el monacordio” y las normas de la modalidad motetístico, se hace una obra de alto vuelo.

Los actores organistas

Los organistas titulares, racioneros son todos ellos músicos avezados, compositores experimentados tanto por su formación organística como por las oposiciones que han tenido que afrontar y luego por el servicio diario del culto. Todos ellos tuvieron en un momento u otro de su carrera contacto con órganos nuevos ya provistos del medio registro. Si a los que se han nombrado hasta aquí se añaden otros de quienes se tienen noticias de obras, manuscritas o impresas, y que vivieron a finales del mismo siglo XVI, durante el reinado de Felipe II⁸²³ o a principios del siglo XVII, llegamos a un grupo de unos diez organistas próximos todos ellos a las novedades transmitidas por el órgano partido, “capaces y hábiles”, para que sus obras capten estas posibilidades innovadoras. Antes de considerar las obras “de medio registro”, cabe examinar unos rasgos de la trayectoria vital de estos músicos y de modo más peculiar la trayectoria de algunos de los Peraza. La resumimos en la figura 1 que, aunque incompleta y en proceso de perfeccionarse, no deja de ser aleccionadora.

Ante todo, se ha de notar que son unos diecinueve centros los que ven pasar, a finales del XVI o principios del XVII, estos organistas. A excepción de cinco ellos (Huesca, Zaragoza, Lisboa/Vilaviciosa, Nápoles, Palermo), todos ellos pertenecen a la Corona de Castilla (lo que confirma lo declarado por Correa de Arauxo en 1626). Algunos de los centros castellanos plantean dudas en cuanto a la incorporación del medio registro a finales del XVI: tal es el caso, por ejemplo, de León, a cuya sede catedralicia se llama a Diego del Castillo en 1575 para ocupar la plaza de Cipriano de Soto⁸²⁴. Pero nada o poco se sabe, aparte de una nómina de nombres o gastos, del estado de los órganos de la mayoría de las catedrales, incluso las de Sigüenza, Ávila o Segovia. De manera que, y es esto la segunda información de interés, los órganos de los centros de Toledo, de Sevilla, y de Madrid - El Escorial, son los que mayor atractivo ofrecen a los organistas compositores. Los motivos pueden ser múltiples, no puede uno dudarlos, pero considerando lo que nos interesa no se pueden descartar dos observaciones. En primer lugar, estos centros delimitan con Zaragoza una línea norte-sur que antaño definimos como eje de la innovación donde se injerta en el órgano ibérico⁸²⁵: la del registro partido o medio registro. En segundo lugar, los organistas que dominan en estas capitales son Sebastián Aguilera de Heredia, Juan de Arratia, Diego del Castillo, Francisco Correa de Arauxo y los cuatro, por lo menos, Peraza organistas.

⁸²² Ruiz Jiménez, Juan: *Organería en la diócesis de Granada, 1492-1625*. Granada: Diputación Provincial Junta de Andalucía, 1995, p. 107.

⁸²³ Jambou, Louis: “Los músicos de tecla en tiempos de Felipe II: viaje entre lo aldeano y lo cortesano”. *Revista de Musicología*, XXI, 1998/2, pp. 453-476; estos músicos, “algunos maestros de órgano”, son Pedro Alberch Vila, Hernando de Cabezón, Diego del Castillo, Bernardo Clavijo del Castillo, Juan de Arratia y Guevara, Francisco de Peraza I y Francisco de Peraza II, p. 472.

⁸²⁴ Jambou, Louis: “Organiers et organistes...”, pp. 197-198.

⁸²⁵ Jambou, Louis: *Evolución...*, pp. 141-142. Esta direccionalidad la tomamos de Norbert Dufourcq que también la observó para la evolución del órgano en Francia *Le Livre de l'Orgue français...*, tome III*, *La facture*. Paris: Picard, 1975, p. 18 y ss.

Tabla 1: Trayectoria de los principales actores organistas del medio registro

Organistas - Compositores	Sedes de su organistía o visita a las capitales indicadas																				
	Ávila	Cuenca	Escorial	Granada	Huesca	Jaca	León	Lisboa	Madrid	Malaga	Nápoles	Palencia	Palermo	Salamanca	Segovia	Sevilla	Sigüenza	Toledo	Zaragoza	Me dtras	
Aguilera de Heredia, Sebastián					1588-1603														1603-†1627		2
Alvarado, Diego de							1600-†1643														1
Arria, Juan de				1598-1599				1601-1606	1588, 1589, 1581-1601						1598		1584-1599	1596 (nostra)			4
Castillo, Diego del			1587	1586		1575										1573, 1581-1583	1586-1581	1579			10
Cebijo del Castillo, Bernardo								1602-1626			1587	1587-1589	1568-1587	1592-1594							5
Comesa de Araujo, Francisco										1613					1640-†1654	San Salvador 1599-1636		1617			5
Paraca, Jerónimo I							¿1568?							¿?		1573-1574		27/1/1579-†2017			2/08
Paraca, Francisco I													1507/1591-04/10/1591			1105/1584-†1598	1584 (enero)	1579, 22/1/1582-15/2/1582, 1583-1584, 1585			7
Paraca, Jerónimo II				1604											06/06/1603-28/10/1603 ACSg, Sre Ros1040/199	1910/1594 elegido en el Sagrario no viene	1594 (bene salario), 1601 (visita), 1602				7
Paraca, Francisco II	26/0 1 161 6- 16/0 3/ 161 6							Portugal Vilaçosa 1635	1636						07/06/1628-12/09/1629			1610, 07/03/1618-19/09/1621, 25/08/1629-†1636			10
Nº de dñas del organista en las capitales indicadas	1	1	1	3	1	2	2	2	6	1	1	3	1	2	4	5	2	14	1		1

Obras de medio registro en tiempos del Greco

Entre el libro de Antonio de Cabezón (†1566), editado por su hijo Hernando en 1578, hasta *Flores de Musica...* de Rodrigues Coelho en 1620 y la *Facultad orgánica* de Correa de Arauxo, de 1626, no se imprime ningún libro para tecla en la península. Todas las obras escritas entre 1580-1620 son manuscritas, pero entre éstas hay obras hoy desaparecidas. Son nueve títulos según nuestra recopilación, y entre ellos destaca en seguida un libro, el de Francisco de Peraza II.⁸²⁶

Tabla 2: Obras para tecla que no han llegado hasta hoy

Inventario de obras que se dan por desaparecidas		
1.- Peraza II, Francisco de	Tentos de Tecla, trasladados de hum liuro, que Francisco de Peraça tangedor, & Racionero da Sè de Toledo trouxe a Villa Viçosa de varios Autores ⁸²⁷	En 1635 el compositor, Francisco de Peraza II, trajo el libro a Portugal
2.- Peraza I, Francisco de	“Unos versos de octauo tono por delasolrre de Peraza” ⁸²⁸	
3.- Varios Autores ⁸²⁹	Tentos de Tecla, trasladados de hum liuro, que Francisco de Peraça tangedor, & Racionero da Sè de Toledo trouxe a Villa Viçosa de varios Autores	En 1635 el compositor, Francisco de Peraza II, trajo el libro a Portugal
4.- Juan de Arratia [y Guevara]	Tentos para orgao de loao de Arratia [...] ⁸³⁰	
5.- Bernardo Clavijo [del Castillo]	Tentos para orgao de [...] Bernardo Clavijo [...] ⁸³¹	
6.- Diego Del Castillo	Tentos para orgao de Diogo del Castillo ⁸³²	
7.- Cabezón, Hernando	Dos libros de música puestos en cifra ⁸³³ de los trabajos de su padre, Antonio de Cabezón y suyos	En su testamento (Madrid, 30/10/1598) pide al rey, Felipe II, “mandar que se ympriman”
8.- Castillo, Diego del	Dos libros de çifra ⁸³⁴	Sin duda de él y de otros autores
9.- Castillo, Diego del	Versos ⁸³⁵	

⁸²⁶ Para este período véanse naturalmente los numerosos trabajos editados y de modo particular el de Willi Apel: “Spanish Organ Music of the Early 17th Century”, *Journal of the American Musicological Society*, XV, Summer 1962, nº2, 174-181, aunque disintimos de sus conclusiones, tempranas, que atribuyen el *Medio registro alto 1º tono, de pedraza*, que estudiamos a continuación, a Francisco I y no a Francisco II.

⁸²⁷ Sampaio Ribeiro de (ed.), Mário: *Livraria de música de El Rei D. Joao IV*. Lisboa: Academia Portuguesa da História, 1967, pp. 107-110, nº 435. Excluimos de la lista que sigue a los compositores anteriores o posteriores, como Antonio de Cabezón (nº 447), Santa María (nº 454), los citados en el texto Correa de Araujo (nº 452), y Rodrigues Coelho (nº 453), que figuran en esta biblioteca real. También se excluye al nº 443 que dice: *Tentos de orgao* de Petro Villa Doctor. De ser obras de Pere Alberch Vila (†1582), que no han llegado hasta nosotros, éstas serían sin duda tintos enteros y no de medio registro. Por otra parte, algunas de sus obras se contienen en el libro de Venegas de Henestrosa (1557).

⁸²⁸ Correa de Arauxo, Francisco: *Libro de tintos...* Alcalá de Henares, 1626. Minkoff Reprint, 1981. “Quinto y sexto punto”. Kastner, Santiago (ed.). Barcelona: CSIC, 1948, vol. I, p. 40; Hernández, Luis: *Música y culto divino...* p. 45.

⁸²⁹ Sampaio Ribeiro de, Mário (ed.): *Livraria de música...*, pp. 107-110, nº 435.

⁸³⁰ Sampaio Ribeiro de Mário (ed.): *Livraria de música...* nº 455.

⁸³¹ Sampaio Ribeiro de, Mário (ed.): *Livraria de música...* nº 455.

⁸³² Sampaio Ribeiro de, Mário (ed.): *Livraria de música...* nº 455.

⁸³³ Kastner, M. Santiago: *Antonio de Cabezón (trad. del alemán, Antonio Baciero)*, Burgos, 2000, p. 415. *Colección de música antigua española*, 197-700. Madrid: Hispávox. Grabación integral de la obra de Cabezón por Antonio Baciero, vol. 40, *Apéndices documentales*. No se conoce el paradero de estos libros.

⁸³⁴ Hernández, Luis: *Música y culto divino en el Real Monasterio de El Escorial (1563-1837)*. Real Monasterio el Escorial, 1993, I, pp. 44 y 82: “Para los Graduales y ofrendas, no ay obligación de Guardar tono particular y ansi se podrán tañer los tintos. Que dellos queda mucha cantidad en los Dos Libros de çifra, con los quales no solamente servirán para esto, pero por ser de música muy artificiosa de ingenio y Soltura de Manos, el Religioso que los pusiere, hallará gran bariedad de suerte de Musica con que pueda perfeccionarse, Por ser de las cosas mas vien estudiadas que quedan en los Libros”. Esta cita se toma de la “Declaración de los Órganos de S. Lorº el Real”, cuyo original queda transcrito en este volumen de Hernández (pp. 66-106).

⁸³⁵ Correa de Arauxo, Francisco: *Libro de tintos y discursos...* Alcalá de Henares, 1626. Minkoff Reprint, 1981, “Quinto y sexto punto”. Kastner, Santiago. Barcelona: CSIC, 1948, vol. I, p. 40. Hernández, Luis, *Música y culto divino...* p. 45.

Entre las obras manuscritas conocidas, creo que conviene poner hitos superiores que orienten los límites temporales de nuestra reflexión. Son éstos las obras de Correa de Arauxo señaladas por la fecha de su edición en 1626 y las dieciocho obras organísticas de Sebastián Aguilera de Heredia manuscritas, que han llegado a nuestro tiempo en volúmenes de fechas posteriores a su muerte, acaecida en 1627⁸³⁶. Concretamente, este límite superior será el primer tercio del siglo XVII, teniendo en cuenta que Francisco de Peraza II muere el 30 de abril de 1636. Al margen de los gastos de defunción viene escrito por el amanuense: “Murió miércoles 30 de abril de 1636 el hombre mas insigne q. a. avido en el mundo en su arte”⁸³⁷. Aparecen en el inventario algunas obras y nombres como Perandreu y Tafalla, que si se conocieran más datos en torno suyo se situarían más al principio del segundo tercio. Por otra parte, algún compositor aragonés, como por ejemplo José Ximénez, podría entrar en este inventario⁸³⁸.

Tabla 3: Obras para tecla que han llegado hasta hoy

Catálogo de obras organísticas que han llegado al siglo XXI		
Organista	Título	Observaciones
1.- Castilho [Diego del Castillo]	8º tono ⁸³⁹	Obra incompleta
2.- Clavijo [del Castillo] Bernardo del	Tiento de 2º tono, por gesolreut ⁸⁴⁰	El ms está en L.P. 30 (f. 104v) de la Real Biblioteca del Monasterio del Escorial
3.- Peraza	Quarto tono media dulçayna de peraza a dos tiples ⁸⁴¹	
4.- Peraza	Obra de Perasa ⁸⁴²	El ms original está en Correa de Arauxo, Ajuda, BA, 38-XII-27, f. 215v: Obra de perasa
5.- Peraza	Medio registro alto 1º tono, de pedraza = de Pedraza ⁸⁴³	El ms está en L.P. 30 de la Real Biblioteca del Monasterio del Escorial (f. 21r-22r)
6.- Alvarado, Diego	Neste libro faltao alguás obras acidentais... Obra de quinto por delasolre sobre o paso de pange lingoa, nos orgais naturais senpre síe per de la solrre he de Alvarado folhas -----206/ f. 206: quinto por delasolre, fa e ut no mesmo signo ⁸⁴⁴	El ms original está en en Correa de Arauxo, Ajuda, BA, 38-XII-27 (f. 205r)
7.- Alvarado, Diego	Folhas dozentas e treze-----213[= 212v]/ vai outra obra de sexto por gesolreut pode seruir de oitauo por delasolrre, se quizerá clauzular en delasolrre, de Aluarado/	El ms original está en en Correa de Arauxo, Ajuda, BA, 38-XII-27 (f. 212v-214v). La obra va sin título ni indicación alguna ⁸⁴⁵

⁸³⁶ Sobre los manuscritos de las obras de Aguilera de Heredia y su localización véase Calahorra, Pedro: *Música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII. Vol. I*. Zaragoza, 1977, pp. 30-31. Véase el estudio y edición de sus obras en Siemens Hernández, Lothar: *Sebastián Aguilera de Heredia (*1561-†1627). Obras para órgano (estudio y transc. Lothar Siemens Hernández)*. Madrid: Alpuerto, 1979.

⁸³⁷ A lo cual corresponden los gastos siguientes: “y se libro a los albaceas de fran^{co} Peraça organista 1100 rs q[ue] el dicho gano de salario en los meses de março y abril deste año”.

⁸³⁸ Sobre un catálogo de las obras organísticas del silo XVII véase el trabajo exhaustivo de Llorens, José María: “Literatura organística del siglo XVII. Fuentes, concordancias, autores, transcripciones musicales, estudios, comentarios y síntesis”, en *I Congreso Nacional de Musicología (Sociedad de Musicología)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, pp. 29-130. Es de notar que los nombres de Peraza no aparecen en este catálogo aunque sí los de Alvarado, Clavijo del Castillo, Perandreu, San Jerónimo, Estacio de la Serna y Tafalla.

⁸³⁹ Estudante, Paulo: “A new 17th-century Iberian source of instrumental music”. *Early music*, XXXIV, nº 4, 2006; edición en prensa.

⁸⁴⁰ Pedrell, Felipe: *Antología de organistas clásicos españoles. Vol. I*, pp. 77-79. Villalba, Luis: *Antología de organistas clásicos, I*. Madrid, 1914, pp. 30-32.

⁸⁴¹ Fernández de la Cuesta, Ismael: “Un tiento de Peraza entre papeles de San Zoilo de Carrión”. *Anuario Musical*, 56. 2013, pp. 33-45.

⁸⁴² Correa de Arauxo, Francisco: *Libro de tientos y discursos...* Alcalá de Henares, 1626. Minkoff Reprint, 1981. Ed. Kastner, Santiago: *Libro de tiento y discursos... Vol II*. Barcelona: CSIC, 1952, pp. 13-18, pp. 268-271.

⁸⁴³ Impreso por primera vez en Villalba Muñoz, Padre Luis: *Antología de organistas clásicos*.

⁸⁴⁴ Correa de Arauxo, Francisco, *Libro de tientos y discursos*. Ed. Kastner, Santiago: *Libro de tientos y discurso... Vol. II*, pp. 13-18. pp. 242-243.

⁸⁴⁵ Correa de Arauxo, Francisco: *Libro de tientos y discursos...*; ed. Kastner, Santiago: *Libro de tiento y discursos... Vol. II*, pp. 13-18, pp. 262-267.

8.- Alvarado, Diego de	[Tento] 1º tom ⁸⁴⁶	El ms original está en P-Cug MJ1
9.- Alvarado, Diego de	[Tento] 4º tom ⁸⁴⁷	El ms original está en P-Cug MJ1
10.- Alvarado, Diego de	[Tento de 5º tom] ⁸⁴⁸	El ms original está en P-Cug MJ1. Obra incompleta
11.- Lacerna, Estacio	6 tono ⁸⁴⁹	El ms original está en Correa de Arauxo, ms de Ajuda, BA, 38-XII-27 (f. 206v)
12.- Varios autores	[205v,] folhas duzentas e onze -----211/vai outra obras de sexto por gesolreut fenecendo nele[¿?] q[ue] pode servir de oitauo por delasolre. He de [renglón borrado, debajo va:] varios autores.[f. 211-212v ⁸⁵⁰	El ms original está en en Correa de Arauxo, ms de Ajuda, BA, 38-XII-27 (f. 211-212v). La obra se escribe sin título o indicación alguna
13.- San Jerónimo, fr. Cristóbal	Tiento de 2º tono por gesolreut, fr.xphoval de S. Geronimo ⁸⁵¹	El ms original está en LP 29Escorial (f. 28v-31v/). No hay edición moderna
14.- San Jerónimo, fr. Cristóbal	8º tono, obra de todo juego de fr. Cristoval de S. Geronimo ⁸⁵²	El ms original está en LP 29Escorial (f. 92v-95v). No hay edición moderna
15.- San Jerónimo, fr. Cristóbal	Tiento de tonadas, [borrón] 8ºtono fr. Christobal ⁸⁵³	El ms original está en LP 29Escorial (f. 96r-100r). No hay edición moderna
16.- Perandreu, [fr. José] LP30Escorial	Medio registro alto, de 5º tono, por delasolre	El ms original está en LP 30Escorial (f. 22r-28v). No hay edición moderna
17.- Perandreu, [fr. José]	Medio registro alto, 8º tono, perandreu	El ms original está en LP 30Escorial (29r-33v). No hay edición moderna
18.- Perandreu, P. fr. José de	Medio registro, de dos tiples. 8º alto del Pe fr. Joseph perandreu ⁸⁵⁴	El ms original está en LP 30Escorial (f. 34r-36v)
19.- Perandreu, fr. José	Medio registro, de dos tiples, del pe fr. Joseph perandreu	El ms original está en LP30Escorial (37r-41r). No hay edición moderna
20.- Perandreu, fr. José	Medio registro de dos tiples, fr. Joseph perandreu	El ms original está en LP30Escorial (41v-47r). No hay edición moderna
21.- Tafalla , [Pedro]	Tiento de 7º tono de dos tiples ⁸⁵⁵	El ms original está en LP29Escorial (f. 1r-3v)
22.- Tafalla, [Pedro]	Medio registro alto, un tiple, 2º tono ⁸⁵⁶	El ms original está en LP29Escorial (f. 6r-9v)
23.-Tafalla, [Pedro]	Tiento de 2º tono, por gesolreut ⁸⁵⁷	El ms original está en LP29Escorial (f. 10r-10v) Obra incompleta

En total son veintitrés las unidades que se han reseñado⁸⁵⁸. Entre ellas, diez se definen en su original como “medio registro” o “media dulçayna... a dos tiples” y son los siguientes: los números 3 y 5, de Peraza; los números 16 a 20, de fray José de Perandreu; y los números 21 a 23 de Pedro de Tafalla. Perandreu nació en el reino de Valencia en 1605 pero fue monje en el Monasterio de Lupiana (Guadalajara), un cruce entre Zaragoza y el Escorial, donde murió en 1646⁸⁵⁹. Tafalla, oriundo de Navarra, donde nace en 1606, es organista en la comunidad jerónima del Escorial, donde muere en 1660⁸⁶⁰. Si a

⁸⁴⁶ Estudante, Paulo: “A new 17th-century Iberian...”. *Early music*, XXXIV, nº 4, 2006. El ms dice “Aluorado”.

⁸⁴⁷ Estudante, Paulo: “A new 17th-century Iberian... El ms dice “Aluorado”.

⁸⁴⁸Estudante, Paulo: “A new 17th-century Iberian... El ms dice el ms dice “6º d.solre. Aluorado”. El autor atribuye también otra pieza del ms (ff. 72-72v) al mismo compositor.

⁸⁴⁹ Correa de Arauxo, Francisco: *Libro de tientos y discursos...*; ed. Kastner, Santiago, *Libro de tientos y discursos ...*, II, pp. 13-18, pp. 246-250.

⁸⁵⁰ Correa de Arauxo, Francisco: *Libro de tientos y discursos...* Ed. Kastner, Santiago: *Libro de tientos y discursos...*, vol. II, pp. 13-18, pp. 256-261.

⁸⁵¹ Sierra Pérez, José: *Música para órgano (siglo XVII)*, vol. I-1. El Escorial: Ediciones Escorialenses, 2001, pp. 32-40.

⁸⁵² *Ibid.*, pp. 42-49.

⁸⁵³ *Ibid.*, pp. 50-60.

⁸⁵⁴ Anglés Higinio (transc. y estudio): *Antología de organista españoles del siglo XVII*, vol. I. Barcelona: CSIC, 1965, pp. 43-50.

⁸⁵⁵ Sierra Pérez, José: *Música para órgano...*, pp. 71-78.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, pp. 64-70.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, pp. 61-63.

⁸⁵⁸ Esta cifra representa un número de obras singulares, imposibles de calcular.

⁸⁵⁹ Alfonso de Vicente traza su mejor biografía en “Noticias biográficas sobre algunos monjes jerónimos, compositores de música para tecla”. *Keyboard Music in the Female Monasteries and Convents of Spain, Portugal and the Americas* (ed. Luisa Morales), pp. 229-230.

⁸⁶⁰ Apuntes biográficos en Sierra Pérez, José: *Música para órgano...*, pp. 23-24.

estas obras se unen las impresas de Correa de Arauxo⁸⁶¹ y las manuscritas, de Sebastián Aguilera de Heredia, se forma un corpus impresionante de más de un centenar de obras a las cuales se podría añadir las obras de Lacerna y de los compositores lusitanos. La mitad de las piezas citadas son para órgano partido (49 exactamente: 36 de Correa de Arauxo sobre un total de 69 piezas; cuatro de Aguilera, nueve presentes en este inventario) pese a que las obras de Perandreu y Tafalla, que considero nacidas de esta primera corriente, son o puedan ser posteriores a los años 1625-1630.

Volviendo a lo que dijimos sobre el avance del nuevo instrumento en el territorio, se notará que los compositores citados pertenecen todos, por su relación con el instrumento, al eje norte-sur citado: Aguilera de Heredia es organista en Zaragoza después de haberlo sido en Huesca, Perandreu está en el centro de este eje siendo monje en el convento jerónimo de Lupiana, Tafalla es organista en el Monasterio del Escorial, Correa de Arauxo lo es de la colegiata de San Salvador de Sevilla; ahora bien, las obras de Peraza se empeñan en ser sevillanas en las atribuciones y Toledo está ausente de este cuadro. Téngase en cuenta que Correa nace en 1584 y hace sus pinitos de compositor poco antes o poco después de 1600.

En los “apuntamientos” a sus obras editadas en 1626, declara que siete son de sus “principios” o para “principiantes”, es decir, que se escribieron en torno a estas fechas de 1600. Aunque parezca nimio en lo que respecta a nuestro tema, notemos en primer lugar que estas siete obras pertenecen a las obras más cortas del libro: oscilan entre los 71 y los 124 compases, siendo la más corta un tiento “pequeño y fácil”, que es para principiantes. Las siete no incluyen todas las obras cortas y el número de éstas podría haberse ampliado por análisis analógico pero hemos preferido estar a lo declarado por el compositor⁸⁶². Las obras más largas de Correa de Arauxo constan de un número de compases que oscila entre 200 y 209 (para cuatro obras) siendo la más larga de 298 compases (sobre la primera parte de la *Batalla* de Morales). Algo posteriores vienen los cinco medios registros de José Perandreu del manuscrito del Escorial, que de 227 (uno ellos) llegan a 400 o 414 compases. La oriundez y formación primera del compositor jerónimo en Levante parece marcada por este despliegue de su tiento, el cual será algo más tarde un género de oposiciones a organistías valencianas durante la segunda parte del siglo XVII y principios del siglo XVIII⁸⁶³.

Centraremos primero nuestra atención en algunos rasgos de los cuatro tientos de sus “principios”, uno de los cuales es para “principiantes”⁸⁶⁴.

Tabla 4. Correa de Arauxo: Tientos de mis “principios”

Título y referencias (Minkoff. 1981; Kastner I O II)	“Para principiantes”, “de mis principios”	Naturaleza: entero o medio registro	Número compases
Quinto tiento de cuarto tono (f. 51v; I, nº XIX, p. 111)	Fácil y para principiantes [...] de mis principios	Entero	124
Sexto tiento de medio registro de baxon de primero tono (f. 90v; I, nº XXXV, p. 206)	Acomodado para discipulos de segundo curso, por ser fácil y de mis principios	Medio registro de baxon	99
Tiento de medio registro de tiple de decimo tono (f. 92v; II, XXXVI, p. 1)	[...] Aunque de a diez y seys, es fácil para discipulos del segundo curso, y es de mis principios.	Medio registro de tiple	103
Tiento de medio registro de baxon de sexto tono (f. 110v; II, nº XLIII, p. 42)	[...] Es fácil para principiantes y de mis principios [...]	Medio registro de baxon	90

⁸⁶¹ Excluimos aquí la edición indicada de Rodríguez Coelho, citada arriba, o la de otros compositores portugueses, ya que no componen hasta estas fechas ninguna pieza para órgano de medio registro.

⁸⁶² Tomando la cifra de 124 compases (la del *Quinto tiento de cuarto tono* (f. 51v; I, nº XIX, p. 111) como tope máximo, se llegaría al total de estas siete más dieciséis obras. Es decir que son veintitrés. Por otra parte las obras de primer grado (enteros o de medio registro) de la tabla de los tientos que ofrece el autor al principio de su libro según un plan pedagógico llegan asimismo a once. De las siete obras de nuestro cuadro, seis son del primer grado y solo una, el *Tiento de medio registro de tiple de decimo tono* (f. 92v; II, XXXVI, p. 1), es del segundo grado. Finalmente, no se puede sacar conclusiones de otras obras calificadas por el compositor como “fáciles” en relación a su fecha de composición o su relación con la juventud o madurez del mismo.

⁸⁶³ Piedra, Joaquín: “Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII. A) Organistas del Colegio del Corpus Christi” *Anuario Musical*, XVII, 1962, pp. 141-178. La primera oposición que puntualiza la ampliación a 300 compases es de 1675 (“ejercicio de las 24 horas”); queda por comprobar naturalmente su origen anterior. Perandreu alcanza ya esta amplitud en sus tientos de medio registro que son anteriores a esta fecha y no se componen, sin duda, en este ambiente valenciano.

⁸⁶⁴ Las cuatro obras “de mis principios” son: 1.- [f. 51v]; I, p. 111 / 2.- [f. 90v]; I, p. 206 / 3.- [f. 92]; II, p. 1 / 4.- [f. 110v] [f. 110v]; II, p. 42.

Las glosas o disminuciones corren de una voz a otra, de una mano a otra, y nunca llegan a superponer varias voces o ambas manos. Esto condiciona su grado de dificultad pero también su limpieza y precisión. El proceso de desarrollo, que pronto será una sucesión secuencial, es aún embrionario y se conforma con una reiteración, duplicada o triplicada, de una célula inicial. Si se los compara con obras del compositor de mayor envergadura, que serían más tardías y de su madurez, se caracterizan pues por una sencillez y pureza compositiva que pertenecen a la plenitud final del siglo XVI y no revelan todas las cualidades exploratorias del compositor. Los tres tientos de medio registro son consecuencia compositiva directa de la “célebre invención” De momento no hay otros en los que se pueda sentar cualquier observación sino por aproximación o por analogía. Son pues los que hemos de observar para fechar las anteriores de mismas característica o las que le son contemporáneas, anónimas o con autores declarados.

Tabla 5: Tientos de Correa de Arauxo de medio registro de mis “principios”

Título y referencias: Minkoff, 1981; Kastner vol. I o II	“de mis principios”	Naturaleza: entero o medio registro	Número de compases
Sexto tiento de medio registro de baxon de primero tono (f. 90v; I, nº XXXV, p. 206)	“de mis principios”	Medio registro de baxon	99
Tiento de medio registro de tiple de decimo tono (f. 92v; II, XXXVI, p. 1)	“es de mis principios”	Medio registro de tiple	103
Tiento de medio registro de baxon de sexto tono (f. 110v; II, nº XLIII, p. 42)	[...] “es” [...] “de mis principios” [...]	Medio registro de baxon	90

Estos tientos son testigos de las aportaciones técnicas propias del instrumento: dan aliento y mueven la nueva música. Los tres participan de las características ya dichas y de otras que definimos aquí en torno a vocablos propios de los inicios del genial compositor sevillano: equilibrio, unidad y variedad o contraste. Equilibrio que se consigue, después de una exposición en polifonía imitativa, en la sucesión de pasajes solistas (que marcan “secciones”) en la voz de tiple o bajo que forma melodía acompañada de las otras tres voces, opuestas en su tesitura, tendentes a la homofonía y que serían unos intermedios. Es una constante en el compositor tanto como estructura del tiento como por el significado que conlleva. El tiento de medio registro gira así en torno a dos polos que traducen exuberancia, exaltación, exteriorización y, al contrario, intimidad y retorno a lo interior, a lo sustancial. El intermedio es un remanso de profunda serenidad del ser, de su cuerpo y de su alma.

Así tenemos en dichos tientos una sucesión de cuatro y tres secciones⁸⁶⁵, para la obra más corta, o cinco y cuatro secciones para otras dos. Éstas son cualidades destacadas que apuntan ya en estas obras de juventud de Correa de Arauxo. En el *Sexto tiento de medio registro de baxon de primero tono* (f. 90v; I, nº XXXV, p. 206), la unidad se consigue por el tema de cabeza o, mejor dicho, por un elemento de este tema, que recorre toda la obra (compases 2-3, 10-11, 17-18, 30-31, 50-51, 61, 87, 97), se disfraza o desmenuza a veces (compases 7, 27, 40, 52, 82, 86, 88) hasta su remate y culminación final, iluminadora (compases 96-97). Es un elemento unificador y dinamizador (Ver ejemplo 1).

⁸⁶⁵ Al principio de cada tiento incluimos como única sección la exposición de las tres voces, agudas o bajas, y la de la voz solista que la reexpone y reinterpeta/glosa.

Ejemplo 1: Temática glosada en el tiento de medio registro de baxón de primero tono de Correa de Arauxo (f. 90v; I, nº XXXV, p. 206)

The musical score is presented in 12 staves, alternating between treble and bass clefs. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music features a variety of rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, often grouped in beams. There are several instances of ornaments, particularly in the form of grace notes and trills, which are characteristic of the glosa style. The piece concludes with a final cadence in the bass clef.

Entre estas tres obras, el *Tiento de medio registro de tiple de decimo tono* (f. 92v; II, XXXVI, p. 1) será otra atalaya para nuestras reflexiones. La variedad y contraste los consigue el compositor por sucesivas rupturas en el motivo temático inicial que se reduce a dos movimientos, ascendente y descendente, en dos secciones (compases 18-19 y 34-36) y desaparece en las últimas secciones. Este motivo va seguido de otros distintos al arrancar las secciones solistas (compases 54, 79, 91); también la consigue por la introducción del tresillo en la voz solista (compases 56, 85, 91), por la progresiva ruptura rítmica de los valores básicos e iniciales que va animando el conjunto : 1 redonda = 2 blancas / 1 blanca = 4 negras = 8 corcheas = 2 corcheas con puntillo y semicorcheas + 2 corcheas con puntillo y otras dos semicorcheas = 8 semicorcheas = 8 semicorcheas + 2 tresillos = 4 tresillos. Además, los intermedios van disminuyendo sus espacios pasando de 8 compases a dos y medio al final (compases 27-34, 47-53, 70-80), y afirman su personalidad por una playa final que alterna bajo y alto (compases 66-78). El tiple lo domina todo: levanta una voz solista que, soberbia y soberana, se apodera de la obra. Esta voz es la que da unidad a la totalidad del tiento que, en su expresión, no puede ya disociarse de la fuerza interna de los intermedios (Ver ejemplo 2). El joven titular del órgano de la Iglesia San Salvador de Sevilla es ya maestro de órgano “eminente” en su arte, como luego le calificará el propio cabildo de su iglesia⁸⁶⁶.

Ejemplo 2: Temática glosada en el tiento de medio registro de tiple de decimo tono de Correa de Arauxo (f. 92v; II, XXXVI, p. 1)

⁸⁶⁶ Habrá que esperar 1624 para que los capitulares le otorguen este calificativo. Ver Ramírez Palacios, Antonio: “Panorama biográfico de Francisco Correa de Arauxo”. *Francisco Correa de Arauxo. Facultad orgánica*. José Enrique Ayarra: Granada, CDMA. 1992, p. 28. Ver más arriba el empleo de este calificativo que habría que cuestionar de modo sincrónico tanto en esta época como en momentos anteriores o posteriores.

Obras de los Peraza

Hasta el momento solo se conocen tres obras de los Peraza. Las tres vienen con el apellido pero sin nombre. Se enumeran en la tabla 6 que aparece a continuación.

Tabla 6: Los tientos de Peraza

Lugar de depósito	Título	Primera edición moderna	Número de compases
Monasterio del Escorial, L.P. 30	f. 21r-22r. Medio registro, alto tono, de pedraza [algo emborronado: se lee mal de forma que se repite luego el apellido] de pedraza	Pedrell Felipe: <i>Antología de organistas españoles</i> . 1908, I, p. 57 (p. 54 en UME, Madrid, 1968) Villalba, Luis: <i>Antología de organistas clásicos</i> . I, 1914, p. 30	78
Biblioteca de Ajuda. BA. 38- XII-27. <i>Tientos y discursos...</i> de Correa de Arauxo	f. 215v. Obra de perasa	Kastner, II, 1952, pp. 268-271 Obra [Tiento] Peraza	108
Descubierto en San Zoilo de Carrión de los Condes (Palencia)	Quarto tono media dulçayna [hay dos signos separados difíciles de leer seguido de:] peraza a dos tiples	Fernández de la Cuesta, Ismael: <i>Anuario Musical</i> , 56 (2001). Artículo y reconstrucción pp. 40-45	143

“Desde luego, es difícil formular afirmaciones” –escribía Kastner en 1952⁸⁶⁷– “cuando sólo se tiene una composición de cada maestro a la vista”. Aunque el número sea distinto pero poco significativo, no ha cambiado hasta ahora la resolución de las dudas en torno a los tientos de medio registro. Sin embargo, volveremos a examinarlos aquí a partir de algunos elementos que los conforman en lo externo y en lo interno.

El *Quarto tono media dulçayna [de] peraza a dos tiples* de Carrión de los Condes lleva a un examen según estos dos criterios que seguiremos en las dos obras de medio registro de Peraza: de lo externo hacia lo interno, es decir desde el entorno de la obra hacia la misma partitura. El mismo título, unido a una lectura de la obra citada, no deja de llamar la atención, ya que se trata de un medio registro a dos tiples, es decir de una obra a dos voces bajas (bajo y tenor) que contrastan con otras dos altas para formar el conjunto tradicional de las cuatro voces polifónicas, lo que pudo ser práctica corriente ya a finales del siglo XVI o a principios del siglo XVII.

Los “apuntamientos”, los epígrafes, a los tientos a cinco voces⁸⁶⁸ de Correa de Arauxo son, como en todo el libro, fuentes de observación de las intenciones tanto teóricas (modalidad, contrapunto) como prácticas (organería, registración, digitación, claridad y densidad de las voces de la obra...) del compositor. De forma que edita seguidamente unos siete tientos o discursos a cinco voces, cuya densidad va justificando en sus preámbulos. Está claro que para Correa la justificación del número de voces radica en un equilibrio entre su audición y su densidad en el entramado de la obra. Según el compositor sevillano, estas obras no pueden prescindir de una tercera voz acompañante que venga a reforzar la audición del conjunto de la obra. Así lo declara de entrada en el primer tiento de dos tiples: “segu[n] mi sequela [= escuela] y de algunos doctos, a cinco deuen ser estos registros de dos tiples, y no a quatro [...]”⁸⁶⁹ No deja de dar a entender en este caso las consecuencias tímbricas del tiento en cuanto a registración⁸⁷⁰, pero vuelve al aspecto de la densidad en cuanto escribe una obra para dos bajones, cromática por lo demás. Añade otro motivo de carácter acústico de la recepción de la obra; es este motivo bastante nuevo, ya que no llama a causas externas a la obra para la amplificación de las voces, sino a la mera necesidad interna de la música:

⁸⁶⁷ Kastner: *Libro de tientos...*, II p. 18.

⁸⁶⁸ Minkoff f132- f153; Kastner, II, p. 91-133.

⁸⁶⁹ Minkoff, f. 136v; Kastner, II, pp. 100-105.

⁸⁷⁰ Minkoff, f. 139v; Kastner, II, p. 106.

[...] Las mismas [razones] que obligan, a que los de dos tiples se compongan a cinco voces, y no a quatro, essas mismas (y otra mas) obliga[n] a estos de dos baxones a lo mismo: la otra razon mas es; porque dos baxones, con la corpulencia de sus voces, confunden las otras dos (siendo los discursos a quatro) de los tiples flautados: por lo qual concluyo, que an de ser a cinco voces, y no menos en manera alguna.⁸⁷¹

Estas reflexiones sitúan al *Quarto tono media dulçayna [de] peraza a dos tiples* en el marco y momento de una dialéctica entre unos compositores partidarios de una u otra orientación⁸⁷². El tiento llega a sumar 143 compases⁸⁷³. Las consecuencias tímbricas quedan puntualizadas en el mismo título por el registro de la mano derecha: es “media dulçayna [...] a dos tiples”, registro que se opone a los bajos llevados sin duda por el flautado o las flautas. Entre los registros de lengua, la dulzaina es el primer registro partido por los organeros de los últimos decenios del siglo XVI, que además parece predominar en tierras aragonesas. La corneta, pronta reina y soberana en la tesitura aguda, no aparece aún como tal en las disposiciones de los instrumentos de finales de siglo. En Correa de Arauxo, relativamente prolijo en recomendaciones sobre la registración, el vocablo no aparece sino una vez y además como instrumento del grupo de los ministriles y unido a la chirimía y no como registro orgánico⁸⁷⁴.

Si se consideran las partes más legibles del manuscrito de Carrión de los Condes, llaman la atención los distintos parámetros que destaco a continuación. Es ésta una obra consecuencia de la policoralidad vocal en los inicios de la bicolalidad instrumental⁸⁷⁵. La sucesión de cortos pasajes encadenados entre ellos por su propia resolución clausulante es característica de ambas partes: son ocho las cadencias que forman la primera parte considerada (compases 1-60), y otras ocho las de la segunda parte (compases 98-131) y otra más, conclusiva, en la realización de Ismael Fernández de la Cuesta (compases 132-141) (Ver ejemplo 3).

Ejemplo 3: Cláusulas encadenadas al principio del medio registro de dulzaina de Peraza

⁸⁷¹ Minkoff, f143v; Kastner, II, p. 112

⁸⁷² Después de Correa de Arauxo, el número de obras que consten de cinco voces es reducido.

⁸⁷³ Este número es el de la reconstrucción hecha por Ismael Fernández de la Cuesta.

⁸⁷⁴ Minkoff, [f107^v], Kastner, II, p. 35. Citado por <http://www.ums3323.paris-sorbonne.fr/LMR/es/indexEspagnol.html>: SEGVNDO TIENTO DE MEDIO REGISTRO DE TIPLE DE DOZENO TONO, vt, y fa, por cesolfaut del genero diatonico. En el compas 20. deste discurso se hallarà otro salto de setima en glosa (como atras se dixo) y en el 64. y 65. otros de sexta, y en el 68. otro de dozena, todos subiendo: los quales, y otros muchos son vsados y permitidos en el organo, como lo son tambien en la chirimia y corneta [...]

⁸⁷⁵ No cabe hablar aún de policoralidad instrumental ya que los dos órganos del coro no solían tañerse juntos sino en muy poco sitios (los ejemplos son escasos en un siglo XVII entrado), por motivos de los diapasones regulados y no quedan obras de esta práctica, manuscritas o impresas, hasta la segunda mitad del siglo XVIII.

La obra nos aparece como una aplicación alargada del “tañer a dúos” de la segunda parte del tratado de Santa María que aquí, a veces, se resuelven, pero sin relieve, en partes concordantes a cuatro voces. Por cierto que, dice Bermudo, “lo que mas adorna un canto, assi llano, como de organo: es hermosas clausulas. Por lo qual muy sobre estudio auian los ca[n]tores de estudiar diuersidad de clausulas galanas”⁸⁷⁶. Pero su consecuencia, que son las obras, puede ser menos grata de lo que afirma el franciscano Bermudo ya que, según el sereno y más diáfano dominico Santa María, “es facil para los nuevos, y assi es musica de poco arte y pobre de voces, por razon de yr siempre a duo, por lo qual las voces no vas [= n] trauadas ni encadenadas vnas con otras”⁸⁷⁷. Por cierto, al compositor no le falta memoria y conoce la escritura de Antonio de Cabezón (compases 99-103 y compases 115-120). También sabe lo que se está escribiendo o se empieza a escribir de modo reiterativo en forma tocatesca (compases 113-114) y llega a anunciar el desarrollo secuencial futuro (compases 123-126) (Ver ejemplo 4).

Ejemplo 4: Rasgos tocatescos y desarrollo secuencial en el medio registro de dulzaina de Peraza

⁸⁷⁶ Bermudo: *Declaración de Instrumentos Musicales*. Osuna: 1555, V, 7, f. 124ra. Citado por <<http://www.ums3323.paris-sorbonne.fr/LMR/es/indexEspagnol.html>>

⁸⁷⁷ Sancta Maria, Tomás: *Arte de Tañer Fantasia*. Valladolid: 1565, II, 48, f. 117v. Citado por <<http://www.ums3323.paris-sorbonne.fr/LMR/es/indexEspagnol.html>>. Cerone repite lo mismo (*Cerone, El Mellopeo y Maestro Tractado de Musica Theorica y Practica*: 1613, XII, 11, p. 685, citado por id.): “es facil para los principiantes; y assi es Musica de poca Arte y pobre de bozes, por razon de yr siempre à Duo; por lo qual las voces no van trauadas, ni encadenadas, vnas con otras.”

Las cortas y numerosas secciones fragmentan la obra pero no llegan a crear el contraste propio de la música de principios del XVII, y todas ellas se cierran en sí mismas sin tomar el vuelo propio del estilo que se avecina. Así, este “quarto tono” de medio registro de “dulzaina” no deja de ser, sin lugar a dudas, una pieza inesperada como eslabón en lo mucho que se desconoce en este largo período, pero que no abre puertas a futuros compositores y queda sin aliento tanto en las escasas partes glosadas como en el futuro desarrollo secuencial, bases de las obras teclísticas del siglo XVII.



El primer elemento de reflexión externo a la obra que ofrece el *Medio registro, alto tono, de pedraza* del manuscrito escurialense es un acuerdo capitular de la Catedral de Sevilla de 1586. Dice: “Este dicho día [11 de julio de 1586] mand [sic = mandaron] que el Racionero francisco peraza ponga algunos motetes de diversas festividades en el organo y que taña y sirua por su persona y si no lo hiziere que el señor presidente que fuere le pene a su arbitrio”⁸⁷⁸. El cabildo pide a su organista, recién nombrado en 1584, que “ponga motetes en el órgano”, es decir, que se le pide adapte al instrumento obras vocales escritas en canto de órgano⁸⁷⁹. El cabildo actúa aquí en el marco de las obligaciones litúrgicas que impone a sus músicos y no en el de las obligaciones impuestas por un tribunal de oposiciones⁸⁸⁰. Esto último será el caso de las oposiciones de 1622 a la organistía de Salamanca, en que el cabildo pidió al tribunal que los opositores “tocasen los motetes q[ue] por el [...] señor maestro de capilla se les ordenase”⁸⁸¹. Es decir, que a Francisco Peraza se le pide que prepare unas obras instrumentales tomando como modelo “algunos motetes” vocales y que los vayan tañendo él mismo durante los oficios so pena de castigos salariales que se dejan al parecer del presidente del coro. Concretamente a Francisco Peraza se le pide escriba obras que serían meras transcripciones o que no pasarían, que ya es mucho, de los “glosados” de Antonio de Cabezón contenidos en el libro de Hernando de Cabezón, cuyo año de impresión es 1578. No cabe duda de que entramos aquí en un tema que se cruza con otro: el de la composición de una obra orgánica ampliando o imitando a otra de carácter vocal puntada en canto de órgano por una parte y, por otra, el de la copia de una obra vocal y su transcripción en notación instrumental con vista al acompañamiento de la capilla de música⁸⁸². En tal dilema, uno puede dudar y oscilar entre la interpretación de una y otra orientación; creo que ambas pueden ser complementarias. Podría tratarse de unos ejercicios preparatorios, de transcripción notacional, al acompañamiento del canto polifónico de la capilla sevillana, lo que podría coincidir con lo que el cabildo de Plasencia pide al organista de su catedral que “estudie los motetes que se han de cantar”⁸⁸³.

En la evolución de un joven dotado como lo es Francisco Peraza I –lo proclaman los coetáneos del organista sevillano– todo puede ocurrir, pero estos ejercicios “atados” distan mucho, en todo caso, de la música libre del *Medio registro, alto tono* del manuscrito escurialense.

A partir de algunos de sus parámetros, esta obra me sugiere otra serie de reflexiones⁸⁸⁴. No cabe duda de que esta obra plantea problemas de datación⁸⁸⁵. Pero queda manifiesto que esta misma obra, que

⁸⁷⁸ Stevenson, Robert: *La música en la Catedral de Sevilla. 1478-1606*. Madrid: Sociedad de Musicología, 1985, p. 72, nº 615. Ver también Stevenson, Robert: *Spanish Cathedral Music in the golden Age*, Wesport (Estados Unidos), Greenwood Press, p. 166, July 11 (1586).

⁸⁷⁹ Ester Sala, María A.: *La ornamentación en la música de tecla ibérica del siglo XVI*. Madrid: SEM, 1980; p. 32 y ss. la autora contempla el proceso de formación de la música instrumental en el siglo XVI.

⁸⁸⁰ Siendo organizadora la misma institución distan, sin embargo, las intenciones y realizaciones de un acuerdo del cabildo a otro de una comisión que emana del mismo.

⁸⁸¹ Archivo de la catedral de Salamanca (ACS), cajón 48, leg. 2, nº 1 y nº 20. Jambou, Louis: “Las oposiciones a la organistía de la catedral de Salamanca durante el siglo XVII. Estabilidad y inestabilidad”. Ensayo inédito.

⁸⁸² López Calo, José: *Historia de la música española, 3, Siglo XVII*. Madrid: Alianza Música, 1983, pp. 53-59, “El acompañamiento continuo. Generalidades”.

⁸⁸³ *ibid.* p. 16. Esto no soluciona las múltiples diferencias y coincidencias, la polisemanticidad que puede haber aún entre las acepciones de los verbos “tañer” y “cantar”. Ver los ejemplos que trae el *Léxico musical del Renacimiento* <<http://www.ums3323.paris-sorbonne.fr/LMR/es/indexEspagnol.html>>. “Cantar o tañer” presentar cinco citas, cuando “cantar y tañer” ostenta veintisiete. “Tañer y cantar” se da igualmente veinte veces y “tañer y tocar” se da una sola vez. Estas citas no han recibido aún el tratamiento adecuado (por acepciones) que ha de culminar dicho trabajo en el correspondiente diccionario.

⁸⁸⁴ Éstas, como la anterior, no sirven para rebatir el análisis citado de García Fraile (“Francisco Peraza y el nuevo estilo”) sino que se sitúan en diferente lectura de la obra.

sería anterior a 1598 si se sigue la afirmación de su atribución a Francisco Peraza I, se ha alejado de la escritura en estilo imitativo del género “tiento” de la totalidad del siglo XVI, rota por las disminuciones o glosas que le insuflan nueva vida en el segundo tercio del siglo.

Conviene adentrarnos más en la obra de Peraza para confirmar o no la centenaria atribución que los apuntes arriba traídos a colación empiezan a resquebrajar. La obra es breve (79 compases) y se divide en cinco secciones o frases⁸⁸⁶; el inicio es el de una imitación rigurosa de tres voces (tenor, alto, bajo) pero zanjada de inmediato por la entrada del tiple solista que, aunque sigue la curva del motivo inicial (rigurosamente glosada según la primera norma de Diego Ortiz), emprende una carrera cuya figuración va a caracterizar e invadir la obra entera.

La glosa o disminución (punto de arranque de la variación) es el primer rasgo definitorio de la obra. La trama del tiple es casi la misma pero se ha dejado ganar por la glosa interválica que le da vuelo y empuje; las otras cuatro secciones se suceden sin que haya en ellas reiteración de cualquier intento imitativo tradicional: cada una inventa su propio dinamismo generado por nuevas formulas glosadas en la voz melódica. Los cuatro “intermedios” van aumentando su duración (2, 3, 5 y 8 compases) hasta llegar a un remanso en los tercero y cuarto intermedios, creador de serenidad que une estos dos a lo que notamos, aunque de modo inverso, en los intermedios de Correa de Arauxo.

Ejemplo 5: La temática glosada en el medio registro de Peraza

⁸⁸⁵ Descartamos aquí los problemas tocantes a un examen codicológico del manuscrito escurialense.

⁸⁸⁶ Ver un análisis detallado en García Fraile, Dámaso: “Francisco Peraza y el nuevo estilo”, *op. cit.* Ver también Stevenson, Robert: *The History of Keyboard Musci to 1700 (translated and revised by Hans Tischler)*. Indiana University Press, 1972, pp. 510-512.

El segundo rasgo definidor de la pieza en las cuatro secciones que siguen es el proceso de desarrollo secuencial. La figuración reiterada y variada será, en todo el siglo XVII, el proceso de ampliación propia a la obra organística española. Si lo subrayo aquí, en la obra de Peraza, es que este procedimiento está presente de modo insistente en cuatro secciones, cuando en los tres tientos de Correa de Arauxo, escritas en torno a los años 1600, no pasa de triplicar la célula inicial y es aún embrionario. La sección cinco de Peraza (desde el compás 64 hasta el final) empalma dos desarrollos secuenciales; el segundo forma una marcha armónica dentro del sistema modal, de cinco módulos que descansan en Re, Sol, Ut, Fa, y Si bemol, que representan la totalidad de las exploraciones armónicas del teclado de la época y a las que llegará pocas veces Correa de Arauxo o que poco sobrepasará, más adelante, Cabanilles⁸⁸⁷.

Ejemplo 6. Desarrollo secuencial en el medio registro de Peraza

⁸⁸⁷ Faltan aún estudios cuantitativos sobre este aspecto en las obras de Correa o de Cabanilles.

Como se ve, hay mucho trecho entre lo que el cabildo sevillano pedía en 1586 a Francisco Peraza I de “poner motetes en el órgano” y este tiento de medio registro: la obra instrumental se ha desvinculado del todo de su origen vocal. El compositor escribe una obra brotada del teclado, rica e inquieta en los contrastes de sus figuraciones, exploradora del todo armónico por sus secuencias modulantes, dominadora por una voz melódica solista. Pero tanto por las consideraciones externas como por la lectura analítica que acabamos de hacer, ¿puede ser esta obra del mismo compositor sevillano, fallecido en 1598? Creo que no.

Vamos a cerrar pues el examen de las pocas obras de los Peraza por la propuesta de una nueva jerarquización y un reparto de ellas entre los organistas más conocidos de la saga de los Peraza. Helas a continuación para lectura y reflexiones de los musicólogos actuales y futuros:

- A Francisco de Peraza I, de Sevilla, le dejamos sin obras o con las conocidas por alusiones de Francisco Correa de Arauxo o las que, quizá, con el libro *Tentos de tecla* trajo su hijo, Francisco de Peraza II a Villa Viçosa.
- Jerónimo de Peraza I, sucesivamente organista de los órganos de Sevilla y de Toledo, sigue siendo el autor de la “obra de perasa” para registro entero del manuscrito de Ajuda.
- A Jerónimo de Peraza II, organista de la catedral de Palencia, le atribuimos la autoría del Cuarto tono media dulçayna de peraza a dos triples descubierto en Carrión de los Condes (Palencia)⁸⁸⁸.
- Finalmente, Francisco de Peraza II, nacido en Sevilla, pero formado en la capital imperial, Toledo, afirma los rasgos del nuevo estilo en la música para tecla española en el *Medio rejistro, alto tono, de pedraza* del L. P. 30 de la Biblioteca del Escorial.

Por cierto, este nuevo reparto desmitifica la figura que se había formado desde hace un siglo en torno a Francisco de Peraza I. Son nuevas afirmaciones que, lógicamente, van a suscitar nuevas dudas y nuevas reflexiones. Pero, ¿qué investigador tendrá el placer, y el honor, de descubrir el libro que, quizá, podría levantar dudas e interrogaciones? ¿el libro que trajo Francisco de Peraza II a Vilaviciosa?

⁸⁸⁸ No hemos querido sacar un argumento más para esta atribución: el de la proximidad, basada en el registro de “dulzaina”, entre Palencia y Zaragoza. Una obra de tales características puede surgir independientemente del órgano de la práctica diaria. Pero para sentar tal argumento faltan aún estudios más precisos sobre el estado de la organería en Palencia a finales del siglo XVI o los posibles desplazamientos de Jerónimo Peraza II hacia Aragón.

NUEVOS DATOS BIOGRÁFICOS SOBRE LOS PERAZA

Louis Jambou
Catedrático emérito de la
Universidad de la Sorbona de París

RESUMEN: El linaje de los Peraza merece una atención peculiar, ya que forma una sucesión de nombres que, entre los siglos XVI y XVII, se dedican exclusivamente a la música instrumental. Al servicio del duque de Calabria, en sus inicios, sus miembros se asientan en el centro de la península y empiezan, a mediados del siglo XVII, una carrera que les lleva desde Sevilla y Salamanca a centrarse finalmente en la sede catedralicia toledana. El presente estudio se sitúa en esta Santa Iglesia Catedral y trae nuevas aportaciones sobre los últimos miembros de la dinastía. De modo particular, trae nueva luz sobre las estrechas relaciones, musicales y económicas que hubo entre Jerónimo Peraza I y su sobrino Francisco Peraza II, y sobre el comportamiento ambiguo de Francisco Correa de Arauxo con su contrincante en la organistía de la catedral de Toledo, Francisco Peraza II, que revelan las declaraciones de las encuestas de limpieza de sangre llevadas a cabo en 1617, 1633 y 1634.

PALABRAS CLAVE: Datos biográficos, instrumentistas, organistas, Peraza, Jerónimo Peraza I, Francisco Peraza II, Francisco Correa de Arauxo.

ABSTRACT: The Peraza lineage deserves particular attention in musicological studies, since it includes a number of musicians exclusively dedicated to instrumental music during the 16th and 17th centuries. At the beginning, the members of the family started working for the duke of Calabria, in the south of Italy, and then moved to Spain in the middle of the 17th century, where they developed their respective careers, mostly in Seville and Salamanca, and lately around Toledo's cathedral. This study seeks to study the Toledan activity of this family and to offer new light on the still unknown relationship between Jeronimo Peraza I and his nephew Francisco Peraza II. Our study also examines the ambiguous relationship between organist Correa de Arauxo and his former opponent Francisco Peraza II for the organist position at Toledo's cathedral, as seen in the "status of pure blood" record established in 1617 and 1633-34.

KEYWORDS: Instruments, instrumentists, organists, Peraza, Jeronimo Peraza I, Francisco Peraza II, Francisco Correa de Arauxo.

A. Generalidades

Los músicos apellidados "Peraza"⁸⁸⁹ son numerosos: hoy llegan a sumar más de diez nombres distintos. La carrera musical de unos y otros abarcan un período que empieza en el año 1530 y cierra sus pasos en torno a 1630, llegando hasta la muerte de Tomás Peraza en 1645. Esta dinastía merecería un libro biográfico, sin duda con informaciones complejas y densas o, lo que se vendería con más éxito, un serial policíaco con sus enredos amorosos, sus apetitos terrenales y gananciales nunca satisfechos, sus glorias musicales y sus dramas humanos.

No parece que ninguno de los Peraza haya sido músico de voz o compositor de música vocal. Desde el principio todos son instrumentistas, y entre ellos figuran algunos músicos organistas que han dejado y forjado una corta pero significativa parte de la literatura organística que hoy se conoce. El presente estudio aporta nuevas notas biográficas sobre los últimos miembros de la dinastía sacadas de los archivos. No voy a

⁸⁸⁹ Aparte de los apuntes biográficos aparecidos en los primeros trabajos musicológicos del siglo XIX (Saldoni, Barbieri, Pedrell, Villalba Piqueras: estos dos últimos dan a conocer los medios registros del archivo de El Escorial, ya en el XX), es S. M. Kastner quien despierta el interés por esta familia y algunos de sus compositores en *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*, Lisboa, 1941, pp. 68, 163-172, 190, 208, 241 ss. 252. Ver la nota biográfica "Peraza" del *Diccionario Labor* (dir. H. Anglés, J. Peña), vol. II, 1954, p. 1737 y en el *DMEH* (Dir. E. Casares), Madrid, SGAE, vol. 8, 2001 (artículo de José López-Calo, pp. 603-605: abre 5 entradas "Peraza"). El apellido se presenta con distintas grafías en los escritos de la época. Adoptamos aquí la grafía "Peraza" a secas sin el "de" que acompaña a unos (a Francisco II de modo peculiar) más que a otros.

analizar la bibliografía existente (Apéndice I) y sólo cito aquí⁸⁹⁰ el valioso trabajo de Ramírez Palacios⁸⁹¹ que amplía la genealogía hacia el siglo XV, en el tiempo, y hacia las islas Canarias (oriundez de su hidalguía), Aragón y Valencia en los reinos de la Península. Después de servir al duque de Calabria en su Corte, Juan I, el mayor de todos ellos, casado con Juana Moreno, se vino a Sevilla con su familia en 1553 y entra como chirimía en la catedral desde la cual pasa a la de Salamanca, donde sirve entre 1567 y 1570. En esta catedral durante su último año de servicio se le une su hijo Juan II⁸⁹². De la unión de Juan Peraza I con Juana Moreno nacerían el citado Juan II así como los organistas Jerónimo Peraza I y Francisco Peraza I, ambos, solteros y clérigos que tendrían dos hijos homónimos, Jerónimo II y Francisco II, de mujeres solteras. Del matrimonio de Juan Peraza I también nace una hija llamada María de Sotomayor, casada con Diego de Bevaente que era, como antes dijimos, ministril. Considerando los enlaces del linaje de los Peraza con las familias Cuellar de Sotomayor (así se llama el que forma parte de la primera tanda de ministriles de la catedral de Toledo, en 1531) y Diego de Benavente (nacido de María de Sotomayor, hermana de Jerónimo de Peraza I), asimismo ministril chirimía de la Catedral de Toledo, Ramírez Palacios relaciona a los Peraza con la capital imperial.

En esta semblanza voy a considerar algunos datos inéditos o poco conocidos, que hasta ahora no se han podido tener en cuenta para un estudio de linaje o a la hora de enjuiciar las pocas obras que se conservan de ellos. Son cinco o seis Peraza organistas, entre los cuales cuatro merecen nuestra atención: los dos padres, Jerónimo I y Francisco I, y Jerónimo II y Francisco II, de mismo nombre y apellido, hijos los últimos “de solteros y de solteras” tal como lo declara (y lo aplicamos a los dos) el cabildo toledano a Francisco II cuando se presenta por segunda vez a la ración toledana, vaca por la muerte de López Crespo en 1633⁸⁹³. Los dos Peraza padres son hermanos, clérigos presbíteros y racioneros. Francisco I (1564-1598) es organista de la catedral de Sevilla en 1582 después de haber sido ayudante en Toledo de su hermano mayor Jerónimo I. También se le proveyó a Francisco I en la catedral de Salamanca sin que llegara a ocupar la plaza. Su hermano es Jerónimo I (muerto el 26 de junio de 1617), organista de la Catedral de Toledo después de haberlo sido de la Catedral de Sevilla desde 1573 hasta 1580.

El hijo del toledano Jerónimo Peraza I es Jerónimo II y será suplente de su padre en Toledo durante un corto tiempo antes de pasar como racionero organista a la Catedral de Palencia, donde sale elegido el 22 diciembre de 1594 y toma posesión el 4 de enero de 1595. No consigue sacar salario en la Catedral de Toledo en 1602, cuando se le ordena de sacerdote, y visita a su tío/padre. Elegido organista de la Capilla Real de Granada el 13 de febrero de 1604, no ocupa la plaza y se vuelve a Palencia, donde muere entre el 17 y el 21 de julio de 1604.

El hijo del organista sevillano Francisco I es Francisco II. Después de la muerte de su tío, Jerónimo Peraza I, sale elegido organista de la Catedral de Toledo en las oposiciones de 1618 que le oponen a Francisco Correa de Arauxo, pero no consigue, después de la consiguiente encuesta de limpieza de sangre, la ración tocante al título. Ausente repetidas veces de Toledo y de su servicio catedralicio, se le despide en 1621; se le localiza luego en Cuenca, donde será organista desde el 12 de octubre de 1624 hasta finales de 1626, cuando se marchó “a la chita callando”⁸⁹⁴. Más tarde pasa por el Convento de la Encarnación de Madrid y ocupa la plaza de organista en la Catedral de Segovia desde el 7 de junio de 1627 hasta el 17 de agosto de 1629. En Segovia obtiene los títulos eclesiásticos con vista a la ordenación sacerdotal y luego regresa a Toledo.

Este es el marco general de los Peraza, cuyos organistas más encumbrados, y que hemos citado, andan sobre todo entre Toledo y Sevilla y, de manera más fugitiva o esporádica, entre Valencia, Salamanca,

⁸⁹⁰ A continuación del artículo se incluye una bibliografía de los distintos miembros de la dinastía.

⁸⁹¹ Ramírez Palacios, Antonio: “Ascendencia genealógica de los músicos Peraza”, en *El órgano español, Actas del III Congreso Nacional del órgano español. Sevilla*, Fundación Focus-Abengoa, 2000, pp. 309-318.

⁸⁹² *Ibid.*, pp. 315-316; ver asimismo García Fraile, Dámaso: “Francisco Peraza y el ‘Nuevo estilo’”, en *El órgano español, Actas del III Congreso Nacional del Órgano Español*. Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2000, “Los Peraza en Salamanca” pp. 205-212. Se ha de notar (pp. 212-214) que a Francisco de Peraza I se le provee en la plaza de organista de la Catedral de Salamanca en 1591, a cuya oposición vino desde Sevilla con Juan López, corneta, formando así un dúo de órgano y corneta. Ni uno ni otro vuelven a Salamanca.

⁸⁹³ ACT, AC, nº31, 1633-1639, f. 15r, 71r, 107v, 109v con fechas del 08/04/1633, 01/09/1634, 01/09/1635 y 28/09/1635, momento en que se dice que “a estado fuera” [ver más abajo] y que “no tiene que comer” por lo que el cabildo le da 500 reales de ayuda.

⁸⁹⁴ Martínez Millán, Miguel: *Historia musical de la Catedral de Cuenca* (revisión y notas de Jesús María Muneta Martínez de Morentín), Cuenca, Diputación Provincial, pp. 118-119.

Segovia, Cuenca, Madrid y Talavera de la Reina. Conviene destacar el papel del mayor de los citados: Jerónimo I. Tanto por la autoridad celosa que ejerce entre sus familiares, como por su constante preocupación y acumulación de tierras toledanas, así como por su papel en la organistía y en la organería. No cabe duda de que, entre los años 1580 y 1617, despliega una actividad sin par. En sus últimos años puede haber tenido un peculiar afecto para con su sobrino, Francisco II, nacido sin duda en 1595 o 1596, hijo de su hermano Francisco I, sobre todo después de la muerte de su propio hijo Jerónimo Peraza II. A los dos años, Francisco II vino a Toledo, tras la muerte de su padre, ocurrida en 1598. En la ciudad imperial, Francisco II creció y se formó en el arte musical con su tío Jerónimo II. Por ello conviene insistir en ambos, aunque sea a grandes rasgos, con datos sobre las andanzas toledanas de uno y otro.

B. Nuevos datos sobre Jerónimo Peraza I y Francisco Peraza II⁸⁹⁵

El 4 de julio de 1610 marca el principio del primer empleo de Francisco II como ayudante de organista en la catedral toledana, ayudante pues de su tío Jerónimo I. Tiene 14 o 15 años. Al año siguiente, el 8 de julio de 1611, se le aumenta el salario en 10000 maravedís, que cobra de los 200 ducados que dejó la vacante causada en 1606 por la muerte de Juan Peraza “su primo”⁸⁹⁶, hermano de Jerónimo I.

En 1616 Jerónimo I hizo una donación de 12000 ducados a “Francisco de Peraça su sobrino hixo natural de francisco de Peraça su hermano” para después de su fallecimiento. Esta donación se hace⁸⁹⁷ por escritura otorgada el 4 de junio de 1611 ante Gaspar de Peñafiel⁸⁹⁸, en Mazarambroz, lugar de frecuente residencia de Jerónimo Peraza I. No la revoca el racionero organista el 9 de enero de 1616. Esta donación procede de la obligación contenida en una escritura otorgada en Toledo el 6 de junio de 1600 ante el escribano Blas de Hurtado⁸⁹⁹, en la cual el organista se obligó “a no hacer fianzas ni tomar censos sobre su hacienda”⁹⁰⁰. Es decir que, cuando el hijo de su hermano Francisco I llega a Toledo, Jerónimo I se preocupa por su porvenir. Francisco II, tendría 4 o 5 años en 1600. Lo curioso es que su tío no se preocupa para nada de su hermano mayor, Juan Peraza I, chirimía y corneta, ministril en la Catedral de Toledo que muere en 1611. Como se sabe, Jerónimo fallece abintestado el 26 de junio de 1617 y su muerte acarrea pleitos y escrituras entre Francisco II y su sobrino, el ministril corneta Juan Peraza II o III, el segundo o tercero del nombre y apellido, sobre la donación de los 12000 ducados. Así, el 2 de diciembre de 1617, Francisco de Peraza II, de 22 años de edad, “músico” de la catedral, anula las escrituras de donación que hizo Jerónimo de Peraza I a favor de su hermano Juan Peraza II, ministril de la catedral⁹⁰¹, pero el 4 de diciembre de 1617, el mismo Francisco II, “de edad que dixo ser de veinte y un años” hace, al parecer, una declaración a favor de Juan Peraza II o III⁹⁰². Después del pleito que se siguió tras la muerte de Jerónimo Peraza I ante Pedro Martínez, notario público en la audiencia episcopal, Juan Peraza II o III otorga, el 21 de febrero de 1620, una escritura a favor de Francisco Peraza II, su sobrino, vecino de Toledo⁹⁰³. El mismo protocolo trae escrituras sobre la curaduría de la persona y bienes de Francisco Peraza II, “organista en la santa yglesia de esta ciudad mayor que [es] de catorce años y beinte y tres años y menor de veinte y cinco”, que se hace en

⁸⁹⁵ Los datos que siguen vienen a completar los que están contenidos en los trabajos de Dionisio Preciado y los de Jambou, Louis: “Reflexiones y documento sobre dinastías de maestros de capilla y organistas de los siglos XVI-XVIII”, en *Nassarre*, 1996, XII/2, pp. 168 y ss. y 172 y ss.

⁸⁹⁶ ACT, AC, nº 24, f. 125v. Este Juan Peraza es, sin duda, el mayor de los Peraza que vino de Sevilla.

⁸⁹⁷ Jerónimo I hizo una primera donación, el 6 de febrero de 1673, de 2000 ducados a su hermana María de Sotomayor, cuando se casó con Diego de Benavente, donación que revocó en 1575 (Ramírez Palacios, Antonio: “Ascendencia genealógica...”, pp. 316-317). No hay más datos, de momento, sobre los bienes familiares para justificar estas donaciones.

⁸⁹⁸ AHPTo, f. 40r-40v: Protocolo en muy mal estado, que no se ha podido leer. La firma es la habitual en Jerónimo Peraza I: “hier^{mo} Peraça”

⁸⁹⁹ AHPT, protocolo nº 16656. Dicha donación no parece estar en este protocolo. En éste, sin embargo, aparecen varias escrituras a nombre del racionero de la catedral solo, con su hermano Juan y con otros (f. 151v, 03/02/1600; 465r, 21/03/1600; 659r, 29/04/18/04/1600; 752r, 15/05/1600: en éste aparece “Juan Peraça hermano del racionero”; 899r, 31/04/1600: es una escritura entre Juan Peraza “ministril” y Jerónimo Peraza “su hermano”, que firman ambos.

⁹⁰⁰ AHPT, protocolo nº 2576 de Miguel Díaz de Segovia, 1616, fol. 59r, 63v, 892v, 1074r, 1075r.

⁹⁰¹ AHPT, nº 2767, de Diego Lucena. 1617, f 333r

⁹⁰² AHPT, nº 2577, de Miguel Díaz de Segovia, f 1630r. El mismo año y ante el mismo escribano, el 28/03/1617, Gerónimo alquila una casa a Pedro Gómez del Rincón y a Catalina Gómez por 90 reales al año.

⁹⁰³ AHPT, nº 2863 de Diego Rodrigo de Sebaño, 1620, f 228r.

la persona de Juan Peraza, platero, vecino de Toledo, y “deudo mío”⁹⁰⁴, sobre la aceptación del mismo platero Juan Peraza y su obligación de curaduría, cuyo fiador es el otro Juan Peraza II o III, ministril de la catedral. Todavía, en 1621, Juan “Peraza Sotomayor” (¿Juan Peraza III o IV?), músico de la catedral, vuelve sobre la donación hecha a Francisco de Peraza II, “su sobrino”⁹⁰⁵. Parece que, después de la muerte del organista racionero, esta donación es motivo de discordia y empaña las relaciones entre Juan Peraza Sotomayor (III o IV), hijo del ministril de mismo nombre y apellido, fallecido en 1611, y su “sobrino” Francisco II⁹⁰⁶. La donación de 1600 y sus consecuencias familiares ha de estudiarse de forma más minuciosa, pero permite observar cómo el racionero toledano Jerónimo I tiene peculiar afecto para con su sobrino, Francisco II, el hijo de su hermano Francisco I, hasta olvidarse de su otro hermano Juan II, ministril en la misma catedral, y empañar las futuras relaciones familiares.

C1. Nuevos datos biográficos sobre Francisco Peraza II

Observaremos ahora cómo Francisco II va aprovechando la enseñanza de su tío, Jerónimo I, a partir de elogios que nos han llegado hasta después de su muerte. En 1614 su fama como músico ha llegado al cabildo de Palencia, que alude a un “mocito llamado Peraza, monstruo en el dicho arte”. El 4 de febrero de 1616 gana las oposiciones a la plaza de organista de la Catedral de Ávila contra Pedro de Pangua, siendo “el más hábil”. De vuelta a Toledo, el cabildo le premia con una ayuda de costa el 6 de junio de 1616 por “su eminencia” y por “las esperanzas de que en adelante sera mayor su destreza” o “mayor organista de España”. Después de la muerte de su tío Jerónimo I, ocurrida en 1617, Francisco II es organista titular y está presente en Toledo, con ausencias repetidas que le llevan incluso a Jaén, hasta el 9 de septiembre 1621, fecha en que se le despide. De forma que, en la catedral toledana, el período que corre desde esta fecha, 9 de septiembre de 1621, hasta 1628, queda complejo tanto por motivos administrativos como por oposiciones fallida. En 1621 se elige a Tomás Hernández, de Salamanca, que muere antes de la provisión a la ración (se informa al cabildo de su fallecimiento el 21 de marzo de 1622). En 1623, Pedro López Crespo, de Segovia, gana las elecciones a la ración pero no se le provee hasta 1627 y muere el 24 de mayo de 1628⁹⁰⁷ sin que haya, quizá, ocupado la plaza.

C2. Las encuestas de limpieza de sangre sobre Francisco Peraza II y sus informaciones

No se sabe lo que Francisco Peraza II hizo de su patrimonio, si cobró, en metálico o no (esto último sería lo más cierto) los 12000 ducados declarados, a causa de los pleitos que Juan de Peraza (III o IV) le demanda y que le complican la vida. Lo cierto es que siempre se le descubre falta de dinero y llevando una vida azarosa entre el año 1617, en que se le nombra organista de la Catedral de Toledo, y el momento de su fallecimiento. Pero en 1617 y 1633-1634 ha de afrontar dos encuestas de “limpieza de sangre”⁹⁰⁸. Hay en ellas bastantes elementos biográficos para entablar un trabajo comparativo, pero no se pretende llegar a ello, ni entrar en los papeles de los dos informes conservados en el Archivo de la Catedral toledana, ni averiguar los vericuetos de sus comprobaciones. Entre los papeles consultados nos centraremos en los elementos biográficos nuevos y de carácter musicológico en un sentido general. Remitimos, al que esté interesado por los informes, a la lectura previa de los artículos de Dionisio Preciado sobre los Peraza.

⁹⁰⁴ fol 230, 330v, del 19/02/1620, 331r, hasta 334v.

⁹⁰⁵ AHPT, nº 2770 de Diego de Lucena, 1621, f 27, 07/01/1621.

⁹⁰⁶ Juan Peraza Sotomayor emprende obras en un cigarral que tiene en el camino de Cobisa, ya que las concertó el 06/03/1623 con Gaspar González (AHPT, nº 2772, de Diego de Lucena, fol. 106r). Murió sin duda en 1625. En 1624 gana aún 195000 mrs de la Obra y Fábrica) y el 26/06/1625 se otorga una “pedimenta para arrendar las casa de Juan de Peraza” (AHPT, nº 3094, de Rodrigo de Hoz, fol 2597).

⁹⁰⁷ ACT, Libro de sucesión de prebendas, Ración 49 de Músico de tecla: Pedro López Cespo tomó posesión el 17/11/1627 y falleció en Segovia miércoles 24 de mayor de 1628.

⁹⁰⁸ Ya tratados por Preciado, Dionisio: “Francisco de Peraza II, vencedor de Francisco Correa de Araujo”, en *TSM*, 1970/1 enero-marzo, p. 15 y en, *idem*: “En torno al organista Francisco de Peraza I (1564-1598) y su tiento de medio registro alto de tono I”, en *Nassarre*, XIV/2, 1998, p. 299-311. Remitimos a estos artículos, que completan una lectura y detalles más musicales.

La primera encuesta empieza en Sevilla a partir del 15 de octubre de 1617, cerca de personas de la catedral, del Convento de San Leandro y de la Santísima Trinidad, y luego en Sanlúcar de Alpechín. El racionero organista Francisco Pérez dice haber conocido a Francisco Peraza I, el anterior racionero de la catedral, que además fue “su maestro”⁹⁰⁹ y que murió en Sevilla, el 24 de junio de 1598, honrado por la presencia de su hermano Jerónimo I que le homenajea con una losa de piedra labrada. Asimismo Francisco Pérez declara que el hijo de Francisco I, Francisco II, “acompañó a su tío Gerónimo a Toledo y ha oído decir la eminencia de su arte... que es mucha”. También el racionero Pérez declara sobre la calidad de otros informantes que fueron criados suyos o vivieron en su casa: fray Juan de Cuellar, organista (“tocador”) del Convento de la Santísima Trinidad, y Diego López, “açedor y aderezador del órgano” que vive cerca de la catedral, en la parroquia de San Miguel.

Sobre los orígenes de la madre de Francisco Peraza II en Sanlúcar de Alpechín, dos testigos (Diego López, el “maestro y aderezador de órganos” y Alonso de García de Cabrera) deslucen la imagen del organista que sería su opositor en Toledo, Francisco Correa de Arauxo. Parece que éste fue al pueblo de Alpechín antes de la oposición toledana a cuenta suya y sin mandato alguno⁹¹⁰. En cuanto a la madre de Francisco II, se puede dudar de su nombre aunque el propio racionero Pérez declara que era de “buen cuerpo y ojos azules” y que su nombre, se deduce, era Juana Tello, hija de Francisco Casado Tello y de Ana López. Estas dudas⁹¹¹ pueden explicar que el cabildo no incorpore a Francisco II, después de ganar las oposiciones, en el cuerpo de los racioneros y que más adelante requiera e instruya una segunda encuesta.

Esta segunda encuesta se hace a partir del 27 de julio de 1633. El cabildo la confía al racionero Sebastián de Monreal, a quien acompaña Joseph Pantoja, canónigo de la catedral, siendo testigo Pedro de Lozoya, “familiar del Santo Oficio de Toledo y ministril” de la misma catedral, hermano de otro ministril de la Catedral de Sevilla. El cabildo pide que la comisión haga la información en Toledo, Sevilla, Sanlúcar de Alpechín, Alcañazar (o Asnarcazar) y en la villa de Alcañiz, en Aragón. Notemos que es el mismo Francisco Peraza II quien solicita por carta que dirige al cabildo que se haga la encuesta. En esta carta, del 2 de abril de 1633, dice haber enviado a Sevilla anteriormente a fray Thomas de Peraza, “mi primo de la orden de los jeronimos”⁹¹², que no ha podido realizar tal información judicialmente. Se lee en el cabildo del 27 de julio de 1633 otra carta de Francisco Peraza II, en la cual declara que la genealogía que se dio era errada y que trae otra que remite al cabildo y que transcribe Preciado. El informe consta así de dos declaraciones suyas, cuya genealogía es distinta y cuyas firmas son igualmente diferentes (Apéndice II).

La comisión enviada por el cabildo a Sevilla estuvo en busca de Juana Tello. Ausente, no puede declarar según lo previsto el 19 de mayo de 1634, pero lo hace en otras dos ocasiones (el día 20 de junio de 1634), afirmando la primera vez ser madre de Francisco Peraza II.

Los datos sacados de esta segunda información ofrecen nuevos nombres de músicos. Como dijimos más arriba, Tomás de Peraza hizo un viaje y primera encuesta informal a Sevilla, a petición de su primo Francisco I. Se sabe que es organista de la Iglesia de Santo Tomé entre 1614 y 1617 y quizá en años posteriores⁹¹³, además de monje jerónimo en el Monasterio de la Sista desde 1620⁹¹⁴. Pedro de Lara es ministril de la Catedral de Toledo y declara el 17 de septiembre de 1633 que conoce al pretendiente (Francisco II) desde que lo trajeron de Sevilla y que “sirvió en casa de el Racionero Jerónimo de Peraça y solía ir a el estudio con un hijo” suyo. Trae noticias también sabidas por Romero, ministril, sobre la naturaleza del padre “Juan de Peraça de Castilla y de su mujer Juana Moreno” que, al enviudar, vivirá en

⁹⁰⁹ Fue organista de la catedral sevillana desde el 18/06/1613 hasta la fecha de su muerte en Sevilla el 23/12/1640 (Stevenson, Robert: “Francisco Correa de Arauxo, New light on his career”, en *Revista musical chilena*, 1013, 1068, p. 13). Es el mismo también se dice que Francisco Pérez de Cabrera aprueba, en 1631, un libro manuscrito de composiciones vocales de Diego de Pontiac (Subirá, Josep: “Músics espanyols del segle XVII: Diego de Pontiac”, en *Revista musical catalana*, 1934, p. 420).

⁹¹⁰ Preciado, Dionisio: “En torno al organista Francisco de Peraza I (1564-1598) y a...”, p. 305.

⁹¹¹ Estas dudas las comparte Dionisio Preciado, que opina que la madre era Juana Bautista de Escobar, natural de Sanlúcar de Barrameda. Véase su artículo “Francisco de Peraza II, vencedor de Francisco Correa de Araujo”, en *TSM*, 1970/1, enero-marzo, p. 15.

⁹¹² Este debe ser el mismo que es organista en la Iglesia de Santo Tomé de Toledo entre 1614 y 1617 (AHN Madrid, Clero, Libro 15, 792, cuentas del 26/09/1612).

⁹¹³ Jambou, Louis: “Reflexiones y documentos sobre dinastías de maestros de capilla y organistas de los siglos XVI-XVIII”, en *Nassarre*, XII, 1996/2, p. 171.

⁹¹⁴ Tomó el hábito en esta casa el 22 de noviembre de 1620 y murió en septiembre de 1645. Cfr. Vicente, Alfonso de: “Noticias biográfica sobre algunos monjes jerónimos, compositores de música para teclado”, en *Keyboard Musica in tne Female Monasteries and Convents of Spain, Portual and the Americas* (ed. Luisa Morales). Almería: Asociación Cultural Leal, 2011, p. 235.

casa de su hijo Gerónimo en Toledo (en las Peñuelas de San Lorenzo). Juan de la Peña, natural de Ajofrín y de 68 años de edad, declara el 18 de septiembre de 1633. Dice que, de niño, Francisco II “solía yr al colegio de los ynfantes a el exercicio de música de que es Maestro este declarante” [Juan de la Peña]. También declara que “qualquiera que ubiere conocido a el dicho francisco de peraza [I] y conociera a el pretendiente [Francisco II] dira ser su hijo por mucho que lo parece”. Gaspar de Villegas, también ministril, natural y vecino de Toledo, declara el 20 de septiembre de 1633 como testigo número diez e insiste en el parecido del padre y del hijo. En Sevilla, el organero Enrique Franco, de 63 años de edad, declara el 9 de octubre de 1633. “Natural de Disce [¿?] en la provincia de Vrabante”, relata lo que sabe por Diego López, natural de Orgaz (Toledo), que venía a veces a su tierra. Lo mismo que Diego López es “afinador de órganos y compañero en el oficio deste testigo” (Enrique Franco), y afirma que el racionero Francisco de Peraza I daba clases a su hijo.

En esta segunda encuesta se llama a Francisco Correa(s), que declara el 9 de octubre de 1633. Es testigo número siete en Sevilla y tiene 50 años de edad. Declara que Francisco de Peraza I “fue su Maestro un poco de tiempo asta que murio”. Sobre el nombre de la madre de Francisco II, declara “que a oido diversas cosas porque a unos a oido decir que le uuo en [f. Se³⁸] una persona principal”, y que lo oyó decir de organistas como fray Juan Cuellar, fray Juan de Rosales, el racionero Francisco Pérez [que también declara el 10/03/1633], organista de la catedral, pero que “nunca a dado credito a lo uno ni a lo otro si vien se a inclinado mas a una gran señora”. Sobre su viaje anterior a Sanlúcar de Alpechín (“aura diez y seis años poco mas o menos”), declara haber ido al pueblo pues “de tener Madre cierta [Francisco de Peraza II] era ir a gastar dinero de valde y por salir desta duda y auer oido decir que en sanlúcar de Alpechin estaua una Juana vautista que le dicen [¿?] ser su Madre este tt⁹ fue a la dicha Villa a vuscar y a ablar a la susodicha para sauer la uerdad del caso”.

Con esta serie de declaraciones⁹¹⁵ y las esperadas conclusiones de la comisión, parecería concluir el tormento de Francisco II, mas no fué así. Un cabildo del 31 de mayo de 1634 informa que el comisario relata haber oído decir, hace unos 14 años y en Valladolid, del organista de la catedral, Álvaro Gómez⁹¹⁶, que el racionero Francisco Peraza I estuvo una temporada en el Convento San Leandro de Sevilla. Esta declaración lleva al cabildo a emprender otra encuesta en Sevilla y en Sanlúcar de Alpechín durante la cual (junio y julio de 1634) se vuelven a convocar a algunos de los músicos antes citados (Francisco Pérez, el 21/06/634, y fray Juan de Rosales, el 25/06/1634).

Algunos meses después, Juana Bautista Tello, que no declaró en la fecha prevista en Sevilla (lo hace en junio y no en mayo de 1634), viene a Toledo y está presente el 16 de diciembre de 1634, declarando ser madre de Francisco Peraza II, de edad de 35 años y organista de la Catedral de Toledo. Los nombres y apellidos de esta mujer no corresponden ni con los de una y otra genealogía suscritas por Francisco Peraza II. El comportamiento y las alegaciones del maestro sevillano Correa de Arauxo, en 1617 y en 1633-34, arriba resumidas, dejan mal sabor y turbación cuando se leen: enredador, recto pero intrigante y lioso, el gran compositor sale muy empujado y “mal parado”⁹¹⁷ por sus actuaciones en Sanlúcar de Alpechín y por los sobreentendidos de su declaración. No puede uno sino pensar en el juicio perspicaz sobre su carácter que tuvo, en 1948, Santiago Macario Kastner al analizar los pleitos que tuvo en Sevilla (en 1630-1633), declarando que no “era precisamente una oveja mansa”⁹¹⁸.

D. Años finales de Francisco Peraza II. Su viaje a Portugal

En 1629, Francisco II se reincorpora su plaza de organista de la Catedral de Toledo y empieza a cobrar los 6000 reales que le asigna el cabildo el 25 de agosto de 1629 por cinco años, “atento ser mayor

⁹¹⁵ Las resumidas aquí, referentes a los músicos, no forman sino parte de ellas.

⁹¹⁶ Es el mismo que Álvaro Gómez de la Cruz que, desde Valladolid, dirige una carta al cabildo toledano el 18/07/1637. En esta carta declara solicitar la plaza de organista vaca por la muerte de Francisco Peraza II y dice haberse “criado en la Capilla Real” y afirma ser “el orga[nista] mas parecido a Francisco de Peraça que oi ay en España”; en Moll, Jaime: “Documentos para la historia de la música de la Catedral de Toledo”, en *Anuario Musical*, XIII, 1948, p. 164.

⁹¹⁷ Según palabras de Dionisio Preciado en uno de sus artículos.

⁹¹⁸ Kastner, Santiago (transc. y est.): *Libro de tientos y discursos de musica práctica, y theórica de órgano intitulado Facultad orgánica* (Alcalá, 1626). Barcelona: CSIC, 1948, I, pp. 15-18.

organista de España”. Pese a las diligencias hechas en Segovia por los títulos sacerdotales, pese a que antes de la segunda encuesta de limpieza de sangre el vicario del coro haya presentado al cabildo, el 8 de abril de 1633, una Bula y Letras Apóstólicas de Roma dispensando a Francisco de Peraza para obtener plazas eclesiásticas “no obstante ser hijo de soltero y soltera”⁹¹⁹, pese a esta segunda encuesta de limpieza de sangre, la provisión no llegó a hacerse y Francisco Peraza II nunca llegó a formar parte del Coro de Racioneros ni de la Hermandad de los Racioneros de la Catedral de Toledo. Pero hasta 1636, hasta su fallecimiento, sigue cobrando un salario de la Obra y Fábrica en calidad de organista, entre los ministriles, y no en calidad de racionero⁹²⁰.

El 31 de diciembre de 1635 se lee en el Libro de Fábrica de la catedral toledana que se le paga 2462 reales “para salario de Maio, jun[i]o, Jul[i]o, Agº, sep^{re} ot^{re} n^{re} y dic. deste presente año y no descontados 1962 r^s por 168 días q[ue] se ocupó en ir a Portugal”. A Portugal, a Villaviciosa fue para presentar al futuro rey de Portugal Joao IV, gran aficionado a la música y a su teoría, coleccionista de obras musicales, un libro de *Tentos de Tecla, tresladados de hum liuro*, que “Francisco de Peraça tangedor, & Racionero da S^e de Toledo trouxe a Villa Viçosa de varios Autores”⁹²¹. Francisco “Perassa” recibe en Madrid, a principios de 1636, 400 *reais* por el libro de *Tentos de Tecla* que llevó a Villaviciosa el año anterior⁹²².

En los gastos del año de 1636, el Libro de Fábrica correspondiente de la catedral toledana indica que “murio el miercoles 30 de abril de 1636 y se libro a los albaçeas de fran^{cco} peraça organista desta S^{ta} Yglesia 1 100 r^s q[ue] el dicho gano de salario de los meses de março y abril deste año”. Al margen el amanuense escribe, repitiendo la fecha del fallecimiento, y emocionado sin duda:

“Murio el miercoles 30 de abril de 1636 el hombre mas insigne q[ue] a avido en el mundo en su arte.”

La fuerza de la norma, de la ley, había triunfado en el cabildo que, sin embargo no había dejado de atender a las necesidades materiales de su músico. Liado en los enredos familiares de los descendientes de Jerónimo I, aprisionado en las trampas de una ley rígida, Francisco Peraza II ha querido, en años finales accidentados, salvar un libro de obras suyas y de autores varios, que de momento está sin conocerse.

El Libro de Fábrica citado clama admiración por el organista fallecido. Las actas capitulares silencian su fallecimiento aunque, hasta el final, el cabildo haya sido atento a sus necesidades: 50 ducados de ayuda de costa el 1 de septiembre de 1634, “atento su necesidad”; 500 reales de préstamo el 1 de septiembre de 1635, fecha en que, ausente, se pide “se le vaya a buscar” y “le traiga[n] para que sirva a esta santa yglesia”; otros 500 reales adelantados sobre su salario el 28 de septiembre de 1635, en que se declara que se le han gastado los 500 reales anteriormente prestados y 80 más, “que a estado fuera”, “a llegado a esta ciudad” y que “no tiene que comer ni para comprar una camisa”. El 10 de diciembre de 1635, a Agustín Suárez, “organista de maitines”, se le aumenta el salario medio real “cada noche que aia órgano”⁹²³. El 6 de junio de 1636, el cabildo manda a Madrid al maestro de capilla [Juan de la Bermeja] a oír los cantores que convengan para la catedral y “se informe de los cantores y organistas que ai en otras santas iglesias”⁹²⁴. El 17 de noviembre de 1636, el cabildo manda librar 30 ducados a Juan de Soto, “organista de Segovia”, que “vino a oponerse a la ración de organista vacante” precisamente por la muerte de Francisco II⁹²⁵. La elección a la ración no se hará hasta los días 27 de enero y 1 de febrero de 1639 en el organista valenciano

⁹¹⁹ ACT, AC nº31, f. 15r: viernes 08/04/1633. La Bula de dispensa del 21/01/1615 no se ha citado en anteriores trabajos y no parece que se haya presentado en el momento de la primera oposición. Su temprana fecha es otro indicio revelador de los desvelos de su tío, Jerónimo I, por afianzar el futuro de su sobrino.

⁹²⁰ ACT, OF, en el libro de gastos del año 1635 cobró 224400 mrs y en el año 1636 se escribe la misma cifra, pese a que murió el 30/04/1636. Véase el texto arriba. En ACCTo, libro de sucesión de prebendas, Ración 49 de músico de tecla, no aparece el nombre de Francisco Peraza: de Pedro López Crespo se pasa al de Joan Sebastián (elegido el 01/02/1639, toma posesión el 28/06/1639 y muere el 05/03/1642).

⁹²¹ Sampaio Ribeiro, Mário de (ed.): *Livraria de música de El Rei D. Joao IV*. Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1967, pp. 107-110, nº 435.

⁹²² Kastner, Santiago: *Libro de tientos y discursos...* II, 1952, p. 17. Kastner precisa que el encargado de negocios de Joao IV de Portugal se llamaba Joao de Mello Carrilho. El musicólogo supone que hubo un tercer Francisco Peraza, lo que desmienten los datos que transcribimos en este texto.

⁹²³ ACT, AC nº31, f. 71 r, 107v, 109v; la última vez, el 28/09/1635, se le conceden los 500 rs con tal de que se le resten 100 rs mensuales sobre su salario. ; f. 117r.

⁹²⁴ ACD, AC nº 31, f. 133r.

⁹²⁵ ACT, AC nº 31, f. 149v.

Juan Sebastián, aragonés, que se admite a tañedor de órganos en la ración “que vacó por muerte del Rac[ionero] Crespo”⁹²⁶.



Los adjetivos más superlativos han acompañado a Francisco II, haciéndose eco de los que calificaron al arte de su padre, Francisco I, en Sevilla, y de modo singular y casi inmediato, a los que Francisco Pacheco le dedica su libro de los hombres insignes de Sevilla⁹²⁷. Francisco II es “monstruo”, “eminente”, “mayor organista de España” y “hombre mas insigne que ha habido en el mundo en su arte”⁹²⁸. Pese a la desconfianza que puede tener el lector frente a tales calificativos, merece la pena volver a examinar las pocas obras que quedan de los Peraza organistas.

La personalidad de Francisco Peraza II no deja de ser ambigua y múltiple, a semejanza de las dos firmas que deja al pie de sus dos declaraciones de genealogía. Su personalidad queda envuelta hasta el final por la figura de Francisco Correa de Arauxo, que parece dominarle, a la vez que intriga el comportamiento del compositor sevillano en su declaración firmada el nueve de octubre de 1633.

Firmas de Francisco Peraza II en 1633 (Ver Apéndice II)

Firma de Francisco Correa de Arauxo el 09/10/1633 (Ver Apéndice III).

Al cerrar esta evocación de Francisco Peraza II, uno no puede dejar de pensar en el retrato que antaño trazamos del joven Diego del Castillo en su organistía de Sigüenza que, animado por una generosidad y espontaneidad sin límites, se abría paso para una carrera excepcional⁹²⁹. Pero si en Diego del Castillo triunfaba cierta forma de inconciencia voluntariosa, en Francisco Peraza II domina una forma de misterio y dramatismo que le lleva a unos años finales azarosos y atormentados, que le acompaña hasta Portugal con voluntad de salvar una obra que le es sumamente valiosa.

⁹²⁶ ACD, AC n°32, f. 4v.

⁹²⁷ Las palabras de Francisco Pacheco (sacadas de *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, impreso en Sevilla en 1599) se transcriben, entre otros autores, en el artículo de Dionisio Preciado: “El pulgar izquierdo del organista Francisco de Peraza I”, en *Tesoro Sacro Musical*, 2, abril-junio de 1973, p. 35.

⁹²⁸ No cabe duda de que estos superlativos calificaron también a éstos u otros organistas. Así en Sigüenza, el cabildo, sin caer en comparativos, califica el toque y habilidad de Diego del Castillo de “raro [...] en su arte”, “rarísimo”, “insigne” (Jambou, Louis: “Organiers et organistes...”, p. 194, pp. 212-213). En Peraza se alaban sus “divinas manos” (Espinel, Vicente: *Diversas rimas...*, Madrid, 1591, f. 47r). Así también, a Juan de Arratia y Guevara se le tildó en Granada de “muy hábil y de los mejores organistas de España” (López-Calo, José: *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*. Granada, I, 1963, pp. 129, 107, nota 138, 134) (también Preciado, Dionisio: *Alonso Tejada (ca. 1556-1628), polifonista español, I*. Madrid, Editorial Alpuerto, 1974, pp. 52 y 58). De Bernardo Clavijo del Castillo, en Palencia se dice que “en ninguna de las yglesias de España le ay mejor” (Kastner, Macario Santiago: “Palencia encrucijada de de los organistas españoles del siglo XVI”, en *Anuario Musical*, XIV, 1959 p. 156 y ss) (López-Calo, José: *La música en la Catedral de Palencia, I*. Palencia: Diputación, CSIC, Patronato José María Quadrado, 1980, p. 527, n° 764).

⁹²⁹ Jambou, Louis: “Organiers et organistes...”, pp. 193-199 y pp. 212-213

Apéndice I

Bibliografía

Anglés/Peña: *Diccionario Labor de la Música*. Madrid, 1954, II, p. 1737.

Barbieri, Francisco “Asenjo” (ed. Emilio Casares Rodicio): *Biografías y Documentos sobre música y músicos españoles, I*. Madrid: Fundación Banco Exterior, pp. 370-372 (menciona tres Peraza: Gerónimo, Juan, Juan, hijo).

Barbieri, Francisco Asenjo: *Papeles*, BnM, nº 14-043.²¹

Cea Galán, Andrés: *La cifra hispana: música, tañedores e instrumentos (siglos XVI-XVIII)*. Tesis doctoral, 2 volúmenes, Universidad Complutense, Madrid, 2014.

Jambou, Louis: “Reflexiones y documentos sobre dinastías de maestros de capilla y organistas de los siglos XVI-XVIII”, en *Nassarre*, XII, 1996/2, pp. 165 y ss.

Kastner, Santiago: *Libro de tientos y discursos de música práctica, y theórica de órgano intitulado Facultad orgánica (Alcalá, 1626)*. Barcelona: CSIC, 1952, pp.13-18 (sobre identificación y atribución de obras ver pp. 17-18).

López-Calo, José: “Peraza [Pedraza]” (5 entradas), en *DMEH*, vol. 8, Madrid, 2001, pp. 603-604. 1. Juan “el Viejo” / 2. Jerónimo I / 3. Francisco I / 4. Jerónimo II / 5. Francisco II.

Preciado, Dionisio: “En torno al organista Francisco de Peraza I (1564-1598) y a su tiento de medio registro alto de tono I”, en *Nassarre*, XIV, 1998/2, pp. 299-311 (bibliografía general histórica).

Ramírez Palacios, Antonio: “Ascendencia genealógica de los músicos Peraza”, en *El Órgano español, Actas del III Congreso nacional del órgano español... (Sevilla 5-6-7 junio 1998)*. Sevilla: Focus Abengoa 2000, pp. 309-318.

Reynaud, François: *La polyphonie tolédane et son milieu. Des premiers témoignages aux environs de 1600*. Paris/Turnhout: CNRS/Brepols, 1996 (véase índice).

Rubio Piqueras, Felipe: *Música y músicos toledanos*. Toledo, 1923.

Ruiz Jiménez, Juan: “La dinastía de los Peraza. Nuevos datos para la biografía de Jerónimo Peraza II”, en *Cuaderno de Arte*, Granada, 1995, pp. 53-63.

Stevenson, Robert: *Peraza* (4 entradas: (1) Jerónimo de Peraza (de Sotomayor) (i), (2) Francisco de Peraza (i), (3) Jerónimo Peraza (ii), (4) Francisco de Peraza (ii), en *The New Grove Dictionary of Musicians*, vol. 14, 1980, pp. 363-364.

Apéndice II

Doble declaración genealógica de Francisco Peraza II

<p>Sobre el origen de los Peraza: Ramírez Palacios, Antonio. "Ascendencia genealógica de los músicos Peraza", en <i>El órgano español, Actas del III Congreso nacional del órgano español... (Sevilla 5-6-7 junio 1998)</i>. Sevilla: Focus Abengoa 2000, pp. 309-318.</p> <p>Sobre los abuelos de Jerónimo Peraza II: Ruiz Jiménez, Juan: "La dinastía de los Peraza. Nuevos datos para la biografía de Jerónimo Peraza II", en <i>Cuaderno de Arte</i>, Granada, 1995, p. 63.</p>	
<p>Genealogía "que di herrada" (s. f.)</p>	<p>Genealogía en cabº 23 julio 1633 se haga como pide Illmo Sºr [Transcrita en Preciado, Dionisio: "En torno al organista Francisco de Peraza I (1564-1598) y a su tiento de medio registro alto de tono I", en <i>Nassarre</i>, XIV, 1998/2, pp. 299-311.]</p>
<p>Fran[cis]º de Peraza pretendiente natural de Sevilla baptizado en la parroquia omnium sancto[rum]</p>	<p>Francisco de Peraça organista, y criado de V. S. S. digo q[ue] quando presente la Genealogia para que se me hiçiesen mis pruebas no tuue notiçia çierta de algunos de mis ascendientes, y ansi la di herrada= Suplico a V. s. s. que la que aora doy en este memorial se ponga en el interrogatorio porque es la Genealogia, y nombres de mis abuelos que en ello recibire merçed y no se ponga de otra manera Genealogia Francisco de Peraça pretendiente</p>
<p>Sus padres Francisco de Peraza natural de Toledo</p>	<p>Hijo de Francisco de Peraça natural de Toledo, y de...</p>
<p>su madre Joanna Baptista Altamirano natural de sanlucar de Alpechin junto a Sevilla</p>	<p>Juana Baptista de Escobar natural de sanlucar de Alpechin=</p>
<p>Abuelo paterno Juan Peraza de Castilla natural de Sevilla y de Toledo por[que] viniendo sus padres a esta ciudad nacio en alcalá, segun consta de la inform[aci]on de Ger[oni]mo de Peraza Racion[er]º q[ue] fue desta S[an]ta Ygl[esi]a tio del preten[dien]te</p>	<p>Su abuelo paterno Juan Peraza natural de Toledo, y de Sebilla, porque viniendo a Toledo nacio en Alcalá=</p>
<p>Abuela paterna Juana Moreno natural de la villa de Alcañiz de Aragón=</p>	<p>Su abuela paterna Juana Moreno natural de la villa de Alcañiz en Aragon=</p>
<p>Abuelo materno Juan Perez altamirano natural de Sanlucar de alpechin=</p>	<p>Su abuelo materno Pedro de Escobar=</p>
<p>Abuela materna Catalina Diaz de vaena natural de Asnarcazar junto a Sevilla=</p>	<p>Su abuela materna francisca de Sambrano ambos naturales y vezinos de la villa de sanlucar de Alpechin=</p>
<p style="text-align: right;">Franº de peraça</p>	<p style="text-align: right;">Franº deperaça</p>

Apéndice III

Declaración de Francisco Correa de Arauxo contenida en el segundo informe de limpieza de sangre relativo a la solicitud de Francisco Peraza II de acceder a la ración de organista de la Catedral de Toledo (09/10/1633)

[f. Se^a37v]

[al margen: Ttt^o 7 el B^{er} Francisco coreas istado [¿?] en los papeles de estevan ruiz].

En nueve dias del mes de otubre de mil y siescientos y treinta y tres años en la dicha ciudad de sevilla dicho s^r juez comisario por ante mi dicho notario para la dicha ynformacion hizo parecer ante si a el Bachiller Francisco coreas presvitero y organista mayor en la yg^a de san salvador vecino de la dicha ciudad y natural de ella del qual aviendo recebido juramento en forma y aviendole echo y prometido decir verdad fue preguntado por el ynterogatorio y dixo lo siguiente-----

A la primera pregunta dixo que conoce a el pretendiente desde edad de veinte [borrado: y] meses que estaua en casa del racionero Francisco de peraca y despues en la ziudad de Toledo avra catorce o quince años poco mas o menos yendo este tt^o a oponerse a la racion de organista de la S^a yg^a y le ablo y comunico y conocio a francisco de peraza racionero que fue en esta s^a y^a de sevilla por que fue su Maestro un poco de tiempo asta que murio y que conoce a Juana vautista de escouar= y saue por auerlo oido decir a Doña Juana Madre del dicho racionero cuio appellido no saue este tt^o por que nunca la llamaron sino Doña Juana que el pretendiente es hijo de Francisco de peraza y lo tiene por hijo suyo y siempre fue tenido y reprimado [¿?] entre los que le conozieron por tal y en lo que toca a en quien le ubo y quien fuese su Madre este tt^o a oido diversas cosas porque a unos a oido decir que le uuo en [f. Se^a38] una persona principal y por su onra y opinion nunca se dixo el nunure [=nombre] ni el dicho racionero lo manifesto y a los que este tt^o lo oyo fueron a fray juan cuellar que primero fue fraile Geronimo y despues trinitario que ya murio y a frai juan de Rosales fraile francisco que oi vive en la casa grande de San francisco desta ciudad [entre líneas: y nunca a sauido el nunure [nom bre] de la tal señora ni cuya hixa fuese] y a otros muchos francisco perez racionero y organista desta s^a yg^a le a oido decir que [borrado: le ubo] yendo por una calle desta ziudad encontro a una muxer que dixo el dicho Francisco perez auia sido criada del racionero Francisco peraza [entre rayas: cuyo nonvre [nombre] no le dixo] que estava mui preñada y que le auia dado queexas de que estava preñada del dicho Francisco peraça la auia echado de su casa y se lo oyo dezir a el dicho francisco perez con modo q[ue] parecia dar credito a lo que la criada auia dicho mas este tt^o nunca a dado credito a lo uno ni a lo otro si vien se a inclinado mas a una gran señora por lo que mas cor[r]io entre todos los discipulos p[or?] una criada que se llamava Ventura fue [¿?] que era hijo de una señora principal y a el dicho pretendiente le tiene este tt^o por hijo natural desta ciudad y a Francisco de Peraça su padre le tuuo por natural de toledo porque asi lo uvo de oir comunmente y por que saue tenia hermanos en la viziudad [sic] de toledo-----

[Al margen: X[ener]ales edad 50 años] A las xenerales dixo ser de edad de cincuenta años poco mas o menos y que no le tocan las xenerales-----

[Al margen: 2^a] A la segunda pregunta dixo que no a conocido a juan peraça de castilla ni le a oido decir y que conocio a la Madre del racionero Francisco de peraça que comunmente llamauan Doña Juana pero que no supo su apellido y saue que el dicho racionero la llamaua madre y ella a el hijo y asi la tiene este tt^o por Aguela paterna del pretendiente y no saue si a oido decir de adonde fuere natural.

3^a A la terceda dixo que no la saue-----

4^a A la quarta dixo que al pretendiente y a su padre y aguelos Paternos y ascendientes y proxenitores los tiene y a tenido por christianos viexos limpios sin raça mi mancha de Judios Moros erexes ni penitenciados por el santo oficio-----

[entre renglones: =y nunca a sauido el nonvre de la tal señora ni cuya hija fuese=valga= tescado[=tachado]= le ubo= no valga= entre renglones= cuio nonure no le dixo=valga=

[f. Se^a38v] De la ynquisicion y que por tales christianos viexos de limpia sangre sin ninguna de las susdichas raças son y an sido auidos y tenidos y comunmente rerepurados [¿?] sin que mas aya audio cosa en contrario antes saue que el racionero Geronimo de Peraca lo fue de la santa yg^a de Toledo por lo qual y por lo que a oido tiene por cierto lo que lleua declarado-----

[al margen: 5^a] A la quinta dixo que lo que dicho tiene es publico y notorio la uerdad y lo que saue leyó sele sudicho verificose en el en cargo se le el secreto y le prometio-----

[al margen: repre^a] Preguntado si a estado en la Billa de San lucar de Alpechin diga en que tienpo y a que negocio dixo que aura diez y seis años poco mas o menos y que lo obligo a ir el querer este tt^o oponerse a la racion de organista de la s^a yg^a de Toledo y pareciendole que si le aira [¿?] oposicion Francisco de peraça verificandose el tener Madre cierta era ir a gastar dinero de valde y por salir desta duda y auer oido decir que en sanlucar de Alpechin estaua una Juana vautista que de irven [¿?] ser su Madre este tt^o fue a la dicha Villa a vuscar y a ablar a la susodicha para sauer la uerdad del caso y ablo con una Muxer que dixo llamarse Ysabel vautista que estaua en servicio de Juan de Mesa catalan praviziero [¿?] vecino del dicho lugar y auierendola preguntado enca recimiento [sic] le dizese si era Madre de Francisco de Peraça y si auia estado en Sevilla en servicio del racionero Francisco de Peraça le dixo jurandolo que no lo conocia ni sauia quien fuese y que otras personas se lo auian preguntado y un [¿aun?] persuadido la a que dixese que si y que le auian prometido dar dinero considerable mas que ella siempre dixo que no y especialmente la avia ablado y echo estas promesas Diego Lopez afinador de organos de la sancta yg^a de sevilla y Alonso Garcia Caurero que al tienpo que este tt^o estaua en la dicha villa estaran vien en ella aciando las dichas dilixencias y persuadia[=e]ndola con mui grandes promesas y tiene por mui cierto les respondió a ellos lo mismo que dixo a este tt^o por que assi se lo dixo la dicha y aciando dilixencias por sauer si auia otra juana vautista en el dicho lugar le dixo Diego de Escobar clerigo persona de mucha noticia en aquella villa que no auia en ella otra que se llamase juana ni Ysael vautista mas que en un lugar que estaua cerca de alli auia otra muxer que llamauan juana vautista y no saue como se llamaua el lugar mas que [borrado: mas que] oyo decir a un pariente del dicho Diego de escouar despues de algunos dias que estuvo este tt^o se bol

testado [=tachado] = mas q = no valga=

[f. se^a39] Bio a Sevilla que auia echo las dilixencias convenientes de ir a aquel lugar los que acian las dilixencias [tachado: echas] dichas y que no era la muxer que buscavan= y la dicha Ysael vautista dixo a este tt^o cierto señor que me persiguen tanto loure estelaso que por liurarme me elgara [¿me holgara?] que de una vez me tomaran juramento para que no me volvieran a ynportunar y entonces la dixo este tt^o que el sacaria un mandamiento del Alcalde para que hiciese la dicha declaracion y que este tt^o saco el dicho Mandamiento y que viniendo con el alcalde y escriuano en casa del dicho [rayado: Diego de escobar en la] Juan de Mesa catalan donde estava la dicha el dicho juan de mesa y un sourino suyo que estauan en casa a la saçon lo estorvaron enoxandose de ello y sacando armas diciendolos que se fuesen con Dios que el era clerigo y que no tenian que ver en su casa con lo qual no tubo efecto y este tt^o vista la dificultad de la provança de la Madre se determino de yr a hacer su oposicion como en efecto la yço y por el juramento que tiene echo que esta dilixencia ni lo que lleva declarado ni lo yço ni lo dire [¿?] con animo dañado de offenderle sino por decir la uerdad de lo que saue so cargo del juramento que tiene echo y que se elgara [¿holgara?] mucho salga con su intento porque saue lo mereze por su suficiencia y le es aficionado por ella y esta es la verdad.

[Firman con rúbrica:] Don Sebastian de Monreal B^r Fr^{co} correa Antte mi el B^{er} p^o Fernandez

Listado de participantes

Simposio El entorno musical del Greco

Toledo, 30 de enero -2 de febrero de 2014

1. Alabarce Bustos, Juan Carlos (Madrid)
2. Alcázar Casanova, Pedro (Toledo)
3. Alonso Ares, Guillermo (León)
4. Ávila, Óscar (Toledo)
5. Barrena Sánchez, Félix (Madrid)
6. Berrazueta Gómez, M^a José (Madrid)
7. Botella Galbis, Carmen (Algemesí, Valencia)
8. Campoy Osset, Carlos (Toledo)
9. Canals Gómez, David (Albacete)
10. Caro Cerezo, Francisco Iván (Toledo)
11. Castañeda Tordera, Isidoro (Toledo)
12. Castañeda Tordera, María (Toledo)
13. Cervera Manzanares, Ángel (Albacete)
14. Childress, Richard (Winchester, Reino Unido)
15. Chirinos Amaro, Ángel Antonio (Madrid)
16. Cruz Zalabardo, M^a Carmen de la (Toledo)
17. Damerell, Rupert (Madrid)
18. de Pablo de Pedro, M^a Paz (Toledo)
19. del Campo Merino, Rafael (Puerto Llano, Ciudad Real):
20. de Vicente Delgado, Alfonso (Madrid)
21. Doctor Murcia, Juan Francisco (Toledo)
22. Domínguez Rodríguez, José María (Toledo)
23. Esteve Roldán, Eva (Madrid)
24. Estival Visier, M^a Belén (Cuenca)
25. Gallego Ballesteros, M^a Remedios (Toledo)
26. Gallego Gallego, Antonio (Madrid)
27. García Cembellín, Javier
28. Gil Martín, Gracia María (Valladolid)
29. González Marín, Luis Antonio (Zaragoza)
30. González Ruiz, Ramón (Toledo)
31. Gutiérrez Quirico, Ana Isabel (Toledo)
32. Jambou, Louis (Paris, Francia)
33. Jara López, Ana María (Toledo)
34. Jiménez Criado, Francisco (Salamanca)
35. Lomas Márquez, Margarita (Toledo)
36. Lop Otín, M^a José (Toledo)
37. López Calo, José (Santiago de Compostela)
38. Lorenzo Marcos, Marta (Zamora)
39. Martín del Valle, Jorge (Ávila)
40. Martín Márquez, Alberto (Zamora)
41. Martínez Gil, Carlos (Toledo)
42. Mas Valles, Marc Antoni (Toledo)
43. Medina Hernández, Natalia (Toledo)
44. Melón Rodríguez, Felipe (Ciudad Real)
45. Menéndez Villalva, Andrés (Toledo)
46. Montero Muñoz, María Luisa (Sevilla)
47. Montero Ruiz, Juan José (Toledo)

48. Moreno Abad, Javier (Toledo)
49. Muñoz Argany, Alejandro (Toledo)
50. Navas Cobos, José Luis (Toledo)
51. Noone, Michael (Boston, USA)
52. Ocaña Gómez, Ekhi (Sarriguren, Navarra)
53. O'Regan, Noel (Edimburgo, Reino Unido)
54. Peinado Bachiller, Raúl (Guadalajara)
55. Pliego de Andrés, Víctor (Madrid)
56. Pozuelo Cantarero, Jezabel (Toledo)
57. Pulido Cuadrado, Carolina (Madrid)
58. Redondo García, Sandra (Toledo)
59. Retamero Molina, Ana Ángeles (Alhaurín de la Torre, Málaga):
60. Rey, Pepe (Madrid)
61. Ríos Muñoz, Miguel Ángel (Madrid)
62. Rodilla León, Francisco (Cáceres)
63. Rodríguez González, Alfredo (Toledo)
64. Ruiz Torres, Santiago (Salamanca)
65. Salvatore, Alejandro (Madrid)
66. Sánchez Castañón, Marta María (Toledo)
67. Schneider Lázaro, Pilar (Toledo)
68. Sierra Pérez, José (El Escorial, Madrid)
69. Torres Osca, Adela (Madrid)
70. Turner, Bruno (Worthing, Reino Unido)

ÍNDICE

Abreviaturas	2
Presentación	3
Programa del Simposio	5
INTRODUCCIÓN	
LUIS ANTONIO GONZÁLEZ MARÍN	9
1600: ¿Un cambio estilístico en la música española?	
JOSÉ LÓPEZ CALO	
La música en las catedrales españolas en tiempos del Greco según aparece en los estatutos y actas capitulares	13
I. ITINERARIOS MUSICALES: VENECIA, ROMA, EL ESCORIAL	
NOEL O'REGAN	
El Greco in Rome: What music might he have experienced?	23
JOSÉ SIERRA PÉREZ	
¿Dónde está la “valentía” del Greco?: José de Sigüenza y la estética musical y pictórica en el monasterio del Escorial	31
SANTIAGO RUIZ TORRES	
En torno a la mensuración del canto llano: una nueva aproximación a partir del examen crítico de sus fuentes	49
II. CULTO, CEREMONIAL, FIESTAS EN TOLEDO	
ISIDORO CASTAÑEDA TORDERA	
“Depósito de católicas ceremonias”. Creaciones y reformas en el ritual de la Catedral de Toledo durante el Antigua Régimen	57
EVA ESTEVE ROLDÁN	
Los sonidos de las calles de Toledo de 1577 a 1614.....	97
ALFONSO DE VICENTE DELGADO	
Música y oración en el <i>Tratado del oficio eclesiástico canónico</i> de Bernardino de Sandoval.....	123
ALFREDO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ	
La música en los escritos del racionero Juan Chaves de Arcayos	129
III. LA MÚSICA Y LAS ARTES	
ALFONSO DE VICENTE DELGADO	
“La horeya de musico es como loyo del pintor”. Las teorías musicales de Domeniko Theotocopuli.....	135
ANTONIO GALLEGO GALLEGO	
La letra y el punto. Música y poesía en la época del Manierismo.....	141
VÍCTOR PLIEGO DE ANDRÉS	
Colores sonoros suspendidos: una lectura musical de la pintura del Greco	157

IV. LA CREACIÓN DEL REPERTORIO MUSICAL EN LA ÉPOCA DEL GRECO

MICHAEL NOONE y GRAEME SKINNER

Liturgia y polifonía: globalización y localismo en la
Catedral de Toledo durante los años del Greco 189

ALBERTO MARTÍN MÁRQUEZ

Un hallazgo en la catedral de Zamora:
la Misa “Susanne un jour” de Alonso de Tejada 203

V. LOS ARTESANOS DE LA MÚSICA: CANTORES Y MINISTRILES

CARLOS MARTÍNEZ GIL

La selección de voces para la capilla de música de la
Catedral de Toledo. El viaje de Alonso Lobo en 1600..... 213

LOUIS JAMBOU

Los tientos de medio registro y los cambios estilísticos
musicales en tiempos del Greco: el caso de los Peraza 259

LOUIS JAMBOU

Nuevos datos biográficos sobre los Peraza 279

Listado de participantes..... 291

EL ENTORNO MUSICAL DEL GRECO

Actas del Simposio celebrado en Toledo

(30 de enero - 2 de febrero de 2014)

Terminadas de maquetar

en Madrid, el 31 de

agosto de

2015



EL GRECO

2014