

Pedro A.
Galera Andreu

María Amparo
López Arandia

Coordinadores

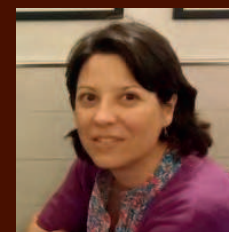


Un humanista giennense en Roma. Gutierre González Doncel Tomo 2



Pedro A. Galera Andreu es profesor Emérito de la Universidad de Jaén, Centro del que ha sido catedrático de Historia del Arte, además de vicerrector de Extensión Cultural y Decano de la Facultad de Humanidades. Con anterioridad ejerció como profesor Titular en las Universidades de Murcia y Granada.

Las líneas de investigación seguidas en estos años giran en torno a la Historia de la Arquitectura en la Edad Moderna (siglos XVI-XVIII), centrado fundamentalmente en Andalucía Oriental y de modo más concreto en Jaén, territorio sobre el que versó su tesis doctoral, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, seguido de sendas monografías sobre *Andrés de Vandelvira* (2000) y *La catedral de Jaén* (2007), pero también sobre cuestiones genéricas de la arquitectura en congresos internacionales. En la actualidad es Miembro Correspondiente de la Real Academia de BB. AA. de San Fernando, de Madrid, y miembro del Instituto “Gómez Moreno” de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada. Miembro de la Comisión de Patrimonio de la Junta de Andalucía y del Instituto de Estudios Giennenses, del que fue director de 2008 a 2016.



María Amparo López Arandia es doctora, con mención de doctorado europeo y Premio Extraordinario de Doctorado por la Universidad de Jaén y profesora contratada doctora en la Universidad de Extremadura.

Con anterioridad, su trayectoria docente e investigadora se desarrolló en la Universidad de Jaén, l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, de París y la Universidad de Córdoba. Sus líneas de investigación se han centrado en diversos aspectos relativos a la Edad Moderna. Entre ellas, destaca una línea centrada en la historia religiosa, atendiendo a distintas facetas: desde las corrientes espirituales surgidas a inicios del Renacimiento, a la labor y acción de las órdenes religiosas y su influencia en la política, tanto en ámbitos locales, como en el gobierno de la Monarquía Hispánica, desde oficios como el del confesor real.

Entre sus publicaciones destacan *La Compañía de Jesús en la ciudad de Jaén: el Colegio de San Eufrasio* (Jaén, 2005); *Rinascimento y Reformatio. El proyecto de Gutierre González en Jaén* (Jaén, 2007) o más recientemente, la coordinación de la obra *De Provincia Marítima a Parque Natural. Pasado y presente de las sierras de Cazorla, Segura y Las Villas* (Jaén, 2023).



Cubierta:

Nuestra Señora de la Luz (detalle),
tabla atribuida a Pedro Machuca.

Fundación Santa Capilla de San Andrés, Jaén.

Un humanista giennense
en Roma.
Gutierre González Doncel

Coordinadores:
Pedro A. Galera Andreu
María Amparo López Arandia

Un humanista
giennense en Roma.
Gutierre González
Doncel

Tomo 2

Jaén, 2024



Instituto de Estudios Giennenses

Instituto de Estudios Giennenses
Colección «*Investigación*»

Edita: DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE JAÉN
Instituto de Estudios Giennenses

© Del autor

© De la presente edición:
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE JAÉN
Instituto de Estudios Giennenses

I.S.B.N.: Tomo 2: 978-84-18265-68-6. Obra completa: 978-84-18265-67-9
Depósito Legal: J. 431 - 2024
Impreso en España • Unión Europea

Gutierre González Doncel, un mecenas musical del Primer Renacimiento

Javier Marín-López
Virginia Sánchez-López
José A. Gutiérrez-Álvarez
Pedro Jiménez-Cavallé*

“Pues siempre ha habido en Jaén perfectísimos músicos de voces muy estimadas así en su iglesia como en las más ricas y principales del Reino para donde cada día salen con salarios aventajados por la calidad que tienen consigo de ser naturales del lugar que tanto nombre tiene en todas partes”¹

En 1515, Gutierre González Doncel (ca. 1468-1529) funda en la iglesia parroquial de San Andrés de Jaén una cofradía a la advocación de la Inmaculada Concepción conocida como *Santa Capilla*. Lo que distingue a esta hermandad de otras creadas en la España de la época es que sus estatutos recogían de manera expresa la creación de una capilla de cantores con el propósito de enaltecer las celebraciones religiosas y enseñar música no sólo a los mozos de coro y ministros de la institución, sino a todas aquellas personas interesadas en aprenderla. Pero junto a este uso estrictamente funcional, como motor solemnizador de la liturgia, el fundador incorporó la música también como manifestación de su riqueza y símbolo de su propio estatus y distinción. González seguía así un modelo de mecenazgo de las artes y la educación musical plenamente establecido en Italia que él conocía de primera mano y que respondía a la perfección al ideal humanista expresado por diversos teóricos desde el siglo

* Todos los autores pertenecen a la Universidad de Jaén a excepción de José A. Gutiérrez Álvarez, adscrito a la Universidad de Granada. Deseamos expresar nuestro agradecimiento a las autoridades de la Santa Capilla de San Andrés y en especial a Emilio Ortega, por las facilidades dadas para la realización de esta investigación.

¹ Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 178, Anónimo, *Historia de Jaén*, sin fecha [1600-1615], f. 46r.

XV y condensado por Baltasar de Castiglione en su difundido tratado *El cortesano* (1528): la música como atributo indispensable de príncipes y gobernantes. Al establecer un conjunto musical estable en una humilde parroquia, su fundador instauraba la primera capilla polifónica adscrita a una institución eclesiástica en el Santo Reino, anterior cronológicamente a la de la propia catedral. Con este trabajo pretendemos desarrollar estos aspectos, subrayando la singularidad de este modelo de mecenazgo en el contexto hispano de la época, y reconstruyendo algunos hitos de la actividad y la trayectoria profesional de los maestros de música vinculados a la Santa Capilla durante el siglo de su fundación. Pretendemos de esta manera contribuir a uno de los capítulos menos estudiados por parte de los estudiosos de principios del siglo XVI, el mecenazgo musical a cargo del alto clero a través de obras pías, y subrayar una faceta no suficientemente valorada de su fundador.

1. GUTIERRE GONZÁLEZ DONCEL Y EL MECENAZGO MUSICAL EN LA ROMA PRETRIDENTINA

Todo personaje ilustre, como el que protagoniza este trabajo, es hijo de su época reflejándose en él, de alguna manera, las peculiaridades que la definen. El jiennense Gutierre González Doncel no fue una excepción a ello y, tras haber recibido en Roma (1489) la primera tonsura de clérigo por el obispo de Salamanca, Diego Meléndez Valdés, y ostentar algunos cargos eclesiásticos en la diócesis de Jaén, se estableció en la Ciudad Eterna en 1502 e inició una ascendente carrera eclesiástica en los círculos humanistas de la curia bajo la protección de Julio II (papa entre 1503-1513) y León X (1513-1521), a los que sirvió en diversos cargos. Este último le nombró en 1517 protonotario apostólico, dignidad con honores de prelación que le permitió conocer causas y asuntos por delegación de Su Santidad; se sumaba así a la nutrida colonia de castellanos que ocuparon puestos destacados en la administración papal en esa época, entre los que destacaba un connotado paisano, el cardenal Esteban Gabriel Merino.

Nada más insertarse en la corte pontificia, González comienza a recibir una larga serie de beneficios eclesiásticos en Sevilla, Córdoba y Jaén, cuyas rentas le permitieron acometer, en consonancia con la mentalidad piadosa de la época, la fundación en 1515 de una obra pía en

una de las capillas de la iglesia parroquial de San Andrés de Jaén, de la que era prior. Se trataba de una cofradía de advocación inmaculista, denominada *Noble Cofradía de la Limpia Concepción de Nuestra Señora*². En los estatutos se mencionaban los fines fundamentales de esta institución religioso-benéfica (casar doncellas, vestir pobres y enseñar niños) y se contemplaba la creación de una capilla de música (entendida aquí como conjunto estructurado de cantores e instrumentistas profesionales). El fundador justificaba su presencia por la importancia de la música como elemento solemnizador del culto: “porque una de las cosas que principalmente adorna y multiplica la devoción del culto divino es la música concertada”³. La presencia de una agrupación de músicos como ornato del rito no resulta sorprendente, ya que la polifonía era un elemento característico de la identidad de las élites religiosas de la época, lo que dio lugar al establecimiento de capillas estables desde finales del siglo XV en todas las catedrales españolas, muchas colegiadas y algunas parroquias de alto rango. Sin embargo, interpretar la instauración de la capilla musical desde una perspectiva estrictamente litúrgico-funcional nos haría perder de vista la dimensión cultural e ideológica de la fundación, una práctica simbólica de ejercicio del poder que, además de dotar al patrono de su-

² Entre la bibliografía más relevante sobre esta institución y su fundador se cuentan los siguientes trabajos: MOZAS MESA, M. (1925): *Una institución giennense del siglo XVI: la Santa Capilla de S. Andrés*. Jaén, Tip. El Pueblo Católico; GARCÍA DE QUESADA Y MARTÍNEZ, M. (1950): *La Santa Capilla de S. Andrés*. Jaén, s.e.; GONZÁLEZ LÓPEZ, L. (1960): «La Santa Capilla de S. Andrés». *Paisaje*, s/n, 2119-23; ORTEGA SAGRISTA, R. (1961): «Arte y Artistas en la Santa Capilla». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 30, 23-63; HIGUERAS MALDONADO, J. (1985): «Documentación latina en el archivo de la Santa Capilla de San Andrés». *Actas de la I Asamblea de Estudios Marianos*. Jaén, Universidad de Jaén y Cajasur, 241-302; CABALLERO VENZALÁ, M. y ALMANSA TALLANTE, R. (2009): *Diccionario Bio-Bibliográfico del Santo Reino de Jaén*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, vol. V, G (II), 526-533; LÓPEZ PÉREZ, M., LÓPEZ ARANDIA, M.^a, A. (2019): *Santa Capilla de San Andrés: cinco siglos de Historia y Arte*. Jaén, Caja Rural de Jaén. El más reciente y completo estudio es la importante tesis de LÓPEZ ARANDIA, M. A. (2007): *Rinascimento y Reformatio. El proyecto de Gutierre González en Jaén*. Jaén, Universidad de Jaén.

³ Archivo Histórico Diocesano de Jaén (AHDJ), *Cofradías*, leg. sin signatura, «Estatutos de la Cofradía de la Purísima Concepción», manuscrito, ¿1512?, tratado 2º, cap. XI, f. 22v. En este trabajo, en el que hemos optado por modernizar la transcripción y puntuación de los textos, utilizamos la tercera edición impresa de 1882 (hubo ediciones anteriores en 1674 y 1712): *Libro de los Estatutos de la Santa Capilla y Noble Cofradía de la Limpia Concepción de Nuestra Señora la Virgen María, sita en la Iglesia Parroquial de San Andrés*. Madrid, Imprenta de D. A. Pérez Dubrull, 61. Véase JIMÉNEZ CAVALLÉ, P. (1987): «La música en la Santa Capilla de San Andrés. Notas históricas». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, vol. 129, 10.

puestos beneficios espirituales, le permitía proyectar su prestigio entre sus conciudadanos y perpetuar su memoria entre las generaciones futuras⁴.

Este modelo de mecenazgo musical de origen humanístico estaba plenamente establecido en cortes italianas como Mantua, Ferrara o Florencia (además de en la propia curia romana) y se materializó de diversas formas: la contratación de músicos (de manera eventual o estable), el apoyo a la edición de libros de música (que luego eran dedicados a los protectores), la propia práctica musical o el coleccionismo de instrumentos y partituras (hábito muy extendido entre la aristocracia y el alto clero). Bajo este sistema de patronazgo subyacía la idea de que príncipes y gobernantes debían poseer una cultura musical amplia y ser capaces de tañer no sólo las piezas simples, sino también madrigales y composiciones complejas, pudiendo cantar en conjunto o recitar acompañándose de un instrumento, siguiendo la práctica del “cantar por vihuela” que requería Juan Boscán, o del «cantare alla viola» que relata Castiglione en *El cortesano*⁵. No se debe olvidar, por otra parte, que en la concepción neoplatónica característica del Renacimiento, la música tenía un positivo efecto en el alma y era la única disciplina que merecía el nombre de “originaria del cielo”, según señalaba, entre otros, Marsilio Ficino en su *De amore*⁶. En este contexto no sorprende el protagonismo cultural de la música durante los siglos XV y XVI, que viene a coincidir con una eclosión en lo que a consumo de repertorio polifónico se refiere, a lo que también contribuyó en buena medida la invención de la imprenta musical.

Desconocemos las razones últimas que llevaron a González a establecer una capilla de música en su cofradía, ya que lo más frecuente tanto en Italia como en España era que estas instituciones de carácter gremial, sacramental o penitencial no tuviesen agrupaciones propias, acudiendo a la contratación de capillas externas para cubrir sus necesidades musi-

⁴ Sobre las implicaciones simbólicas, antropológicas y semióticas del mecenazgo musical, véase ANNIBALDI, C. (1993): *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*. Bologna, Il Mulino, 9-43.

⁵ VEGA, M. J. (2007): «La unión de poesía y música en el Renacimiento: breve historia». En RINCÓN GONZÁLEZ, M. D. (ed.): *Doce calas en el Renacimiento y un epílogo*. Jaén, Universidad de Jaén, 296.

⁶ *Ibidem*, 282. Véase también QUEROL, M. (1988): «El humanismo musical español». *Nassarre*, 4/1-2, 213-225; y ROBLEDO, L. (1998): «La música en el pensamiento humanista español». *Revista de Musicología*, vol. 21/2, 385-430.

cales y solemnizar las principales festividades de su calendario litúrgico anual⁷. ¿Respondería al modelo que Annibaldi denomina “mecenaszo convencional”, en el sentido de establecer una capilla musical de patrocinio privado para cumplir con la red de expectativas y aspiraciones de la época, expresando así su poder y riqueza?, ¿o estaríamos ante un caso de patronazgo propiamente humanístico, reflejo del interés personal, experiencia musical y buen gusto del patrón? Ambas manifestaciones de mecenazgo no son incompatibles y, en el caso de González, pudo confluír el doble deseo de expresar su estatus y su propia sensibilidad artística. Carecemos de evidencias concretas sobre la relación de González con la música, más allá de la formación musical general que recibiría como eclesiástico en Roma. En su *Historia de la antigua y continuada nobleza de la ciudad de Jaén* (1628), Bartolomé Jiménez Patón incluyó una referencia a González como “buen cantor”, si bien lo hizo en un tono metafórico y en el marco de una fantasiosa descripción del supuesto martirio del fundador durante el Saco de Roma⁸. El hecho de que el *Libro de la doctrina christiana* (1532; reed. 1564) de González no incluya ejemplos musicales o referencias explícitas a la enseñanza de la música no implica necesariamente que esta disciplina no formase parte de su proyecto educativo, como se ha venido sosteniendo⁹. Por un lado, los estatutos de la Santa Capilla establecen claramente –como veremos más adelante– que los mozos de coro debían recibir instrucción musical; por otro, es altamente probable que, al igual que ocurriría con otros catecismos del siglo XVI como los de Andrés Flórez (1546) o Juan de Ávila (1554), el aprendizaje de los preceptos contenidos en el *Libro de la doctrina christiana* de González se realizase al son de sencillas melodías que, a modo de *contrafacta*, ayudaban a memorizar las coplas a los niños¹⁰; así ocurriría no sólo en

⁷ BEJARANO PELLICER, C. (2013): *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación Focus-Abengoa, 472-489.

⁸ JIMÉNEZ PATÓN, B. (1628): *Historia de la antigua y continuada nobleza de la ciudad de Jaén* (Jaén, Pedro de la Cuesta), ff. 88r-v: “En estas obras y tormentos no se olvidó como buen cantor de entonar la tercera voz en el verso que entonó primero el maestro de capilla de la Iglesia, Cristo, y después metió el segundo en voz el protomártir Esteban, y triplicándole dijo una y muchas veces: ‘Señor, perdona a estos pobres hombres [...]’”.

⁹ LÓPEZ ARANDIA, M. A. (2007): *Rinascimento y Reformatio*, 394.

¹⁰ DE VICENTE, A. (2007): «Música, propaganda y reforma religiosa en los siglos XVI y XVII: cánticos para la ‘gente del vulgo’ (1520-1620)». *Studia Aurea*, vol. 1 [<https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.14>]. SÁNCHEZ-LÓPEZ, V. y MARÍN-LÓPEZ, J. (2021): “Juan de Ávila y la en-

la Santa Capilla (donde obviamente está documentado el volumen) sino también en otros lugares de España y de las Indias, donde el libro del protonotario gozó de gran popularidad¹¹. Todos estos aspectos invitan a aplicar a González con total propiedad el calificativo de mecenas de la música, labor que canalizó a través de su obra pía, dotándola de los ingresos y bienes raíces necesarios para sustentar un grupo de músicos. Ello nos descubre un perfil hasta ahora no suficientemente valorado en esta emblemática figura, pero que encaja a la perfección con el ambiente de humanismo religioso en el que se desarrolló.

El modelo de capilla musical adoptado en la Santa Capilla no sería el proveniente de la Catedral de Jaén, que en la temprana fecha, ya citada, de 1515, no existía o, al menos, no está probado documentalmente; no será hasta 1536 cuando se crearía la ración de maestro de capilla de la seo jiennense, existiendo hasta entonces sólo una ración de cantor creada en 1505 con obligación de enseñar “canto figurado” a seis niños¹². Ello convierte a la fundación de San Andrés –con la documentación conocida hoy– en la primera capilla polifónica estable adscrita a una institución eclesiástica en el Santo Reino, anterior cronológicamente a la de la propia catedral; sólo la capilla del Condestable Lucas de Iranzo, de carácter cortesano, se adelantó a ella en pleno siglo XV¹³. Por tanto, los modelos de referencia que González tendría en mente no estarían en Jaén sino en

señanza cantada de la doctrina cristiana entre Castilla y las Indias: propuesta de reconstrucción”. En RINCÓN GONZÁLEZ, M. D., PULIDO SERRANO, I. y SORIA RUIZ, N. (eds.): *Juan de Ávila: vnicvs et mvltiplex. Una visión multidisciplinar*. Salamanca, Fundación Universitaria Española, Universidad Pontificia de Salamanca y Universidad de Jaén, 423-477.

¹¹ Archivo Histórico de la Santa Capilla de San Andrés de Jaén (AHSCSAJ), leg. 10, “Cuentas Hacienda 1531-1543”, Libro de cuentas 1531-1543, f. 114v, descargo de 1535, registra un pago de 50 maravedís al librero Antonio de Medina por la encuadernación del *Libro de la doctrina christiana*. Sobre la difusión de este libro en México gracias a la labor del obispo Vasco de Quiroga, véase LÓPEZ ARANDIA, M. A. (2010): «De Castilla a Michoacán. La obra de Gutierre González en la educación del siglo XVI». *Revista de Antropología Experimental*, vol. 10, 129-147 [<https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/1973>].

¹² AHDJ, leg. sin signature, Informe de la ración de cantor 1477-1767; y JIMÉNEZ CAVALLÉ, P. (2007): «Música renacentista en Jaén». En RINCÓN GONZÁLEZ, M. D. (ed.): *Doce calas en el Renacimiento y un epílogo*. Jaén, Universidad de Jaén, 328-329.

¹³ *Ibidem*, 327 y ss. Véase también GÓMEZ MUNTANÉ, M. (1996): «La música laica en el reino de Castilla en tiempos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo». *Revista de Musicología*, vol. 19/1-2, 25-45; y KNIGHTON, T. (1997): «Spaces and contexts for listening in 15th-century Castile: the case of the Condestable's palace in Jaén». *Early Music*, vol. 25/4, 661-677.

Roma, donde residió más de veinticinco años. Este largo periodo de tiempo le permitiría contactar y conocer de cerca las tipologías de patronazgo musical no sólo del papado, sino también de los múltiples centros romanos con los que pudo mantener relación, en especial iglesias (entre ellas la de Santiago de los Españoles o el Hospital de Santo Espíritu) y cofradías (Annunziata, Divino Amor, Concepción, Caridad o del Popolo). Parece evidente que nos hallamos ante una imitación (consciente o inconsciente) de modelos de mecenazgo conocidos de primera mano por González en Roma y posteriormente trasladados y adaptados a un nuevo contexto.

La etapa de mayor poder de González en la Ciudad Eterna coincidió con el periodo de Giovanni de Medici, conocido como León X. Como ya señaló hace décadas André Pirro, Giovanni recibió una exquisita educación musical bajo la tutela de los destacados maestros que su padre, Lorenzo el Magnífico, tenía a su servicio en la corte de Florencia¹⁴. Siendo un excelente cantante y rodeado de música desde su niñez, no resulta extraño que, al ser nombrado papa, elevase el número de cantores de la capilla pontificia hasta los treinta, señalase a un compositor como cabeza visible del coro (Elzéar Genet, conocido como Carpentras), apoyase la publicación de libros de música y contratase un importante conjunto de músicos para su servicio privado, los llamados «cantores e musici secreti»¹⁵. En lo que respecta a la capilla papal, es necesario recordar que sus interpretaciones en la mítica Cappella Sistina se realizaban totalmente «a cappella» con uno o dos cantantes por parte y sin acompañamiento instrumental alguno, lo que hacía que las plazas fueran muy competidas. Precisamente uno de los aspectos más destacados del pontificado de León X consistió en la masiva incorporación de cantores españoles –la mayoría sopranos falsetistas– que trajeron consigo prácticas peninsulares y un estilo de canto “a la manera española” muy valorado en la interpretación de lamentaciones y pasiones¹⁶. En este auge de la presencia de cantantes hispanos (algunos de los cuales fueron también compositores) pudo tener un papel relevante Esteban Gabriel Merino, a quien se dirigían las solicitudes de admisión de los músicos que as-

¹⁴ PIRRO, A. (1935): «Leo X and Music». *Musical Quarterly*, vol. 21/1, 1-16.

¹⁵ Sobre este último aspecto, véase BLACKBURN, B. (1992): «Music and Festivities at the Court of Leo X: A Venetian View». *Early Music History*, vol. 11, 1-37.

¹⁶ SHERR, R. (1992): «The ‘Spanish Nation’ in the Papal Chapel, 1492-1521». *Early Music*, vol. 20/4, 601-609.

piraban a ser miembros de la capilla papal de León X y de su antecesor Julio II¹⁷. Desconocemos si su mención era simplemente institucional o si, por el contrario, asumió un rol efectivo en la selección. Aunque no se han localizado evidencias documentales sobre la carrera de Merino como músico, resulta revelador que en la biografía de León X escrita por Angelo Fabronio y publicada en 1797, se señalase que fue la pericia vocal de Merino la que le hizo merecedor del obispado de Bari¹⁸.

Entre los cantores de la «nación española» con quien González coincidió en Roma estaban los compositores Juan Escribano, cantor papal entre 1502 y 1539, y Andreas de Silva, músico al servicio privado de León X entre 1519-21, de probable (pero no confirmado) origen español¹⁹. El compositor y dramaturgo Juan del Encina gozó de la protección de sucesivos papas y cardenales (en particular de Alejandro VI y del cardenal Francisco Loriz) entre 1500 y 1518. Aunque Encina no consta nominalmente como cantor de la Cappella Sistina en ningún momento, formó parte de la corte papal en la que también se desenvolvía González, y fácilmente pudieron conocerse²⁰. Quizá el más importante músico español en Roma en tiempos de González fue el toledano Francisco Peñalosa, quien antes de servir como cantor papal (1517-21), trabajó en la capilla real aragonesa al servicio de Fernando el Católico (1498-1516), regresando después a ocupar una canonjía en la Catedral de Sevilla, donde murió en 1528, el mismo año en que veía la luz un destacado maestro hispalense relacionado con Jaén: Francisco Guerrero. No se conservan obras de Peñalosa en archivos italianos, pero el repertorio transmitido en fuentes ibéricas (integrado sobre todo por misas, motetes y magnífacs) evidencia una depurada técnica contrapuntística deudora de las tenden-

¹⁷ *Ibidem*, 608.

¹⁸ FABRONIUS, A. (1797): *Leonis X Pontificis Maximi Vita auctore Angelo Fabronio Academiae Pisanae Curatore*. Pisa, A. Landius, 26-27: "Ea propter minime reverens reprehensiones prudentiorum, uno eodemque die Jacobus Gherardum Volterrannus qui praesulum Romanorum acetate & sapientia decus & Lumen erat Segninum episcopum, & Gabrielem Merinum Hispanum cujus tantummoda nota erat in psallendo et canendo peritia, Barii archiepiscopum creavit" (el énfasis es nuestro).

¹⁹ Véase LLORENS CISTERÓ, J. M. (1957): «Juan Escribano, cantor pontificio y compositor». *Anuario Musical*, vol. 12, 96-122; KIRSCH, W. (2001): «De Silva, Andreas». *Grove Music Online* [<http://www.oxfordmusiconline.com>].

²⁰ SHERR, R. (1982): «A Note on the Biography of Juan del Encina». *Bulletin of the Comediantes*, vol. 34, 159-172.

cias compositivas internacionales²¹. La muerte de González en 1529 le impidió conocer al compositor ibérico más renombrado de la siguiente generación, Cristóbal de Morales, quien trabajó como cantor papal durante diez años (1535-45), período durante el cual publicó varias obras de gran influencia, como sus magníficos o sus dos libros de misas²². Si coincidió, en cambio, con Josquin des Prez, quien llegó a Roma el mismo mes y año que González recibió la tonsura clerical allí (junio de 1489); Josquin permaneció como cantor de la capilla papal al menos hasta noviembre de 1494, si bien en esos años el joven clérigo jiennense no tenía aún ningún peso en la curia pontificia, por lo que lo más probable es que no tuvieran una relación directa²³.

Aunque la capilla del papa era el centro musical de mayor prestigio de Roma (en realidad de toda la cristiandad), un nutrido conjunto de iglesias contaban con capillas de música de manera permanente, tales como la Cappella Giulia de San Pedro, las basílicas de San Juan de Letrán, Santa María la Mayor y las iglesias de San Lorenzo en Dámaso, Santa María in Vallicella (conocida como *Chiesa nuova*), y San Luis, esta última iglesia nacional de los franceses²⁴. También consta la presencia de grupos musicales a lo largo del siglo XVI en seminarios jesuitas como el Collegio Germanico (para el que trabajó Tomás Luis de Victoria) y el Collegio Inglese y en las iglesias nacionales que aragoneses y castellanos tenían en Roma, Santa María de Montserrat y Santiago, que constituían el punto de encuentro de la comuni-

²¹ Dos de los principales libros con música de Peñalosa son el Ms. 2/3 de la Catedral de Tarazona [E: TZ 2/3] (de probable origen sevillano) y el Cancionero Musical de Palacio [E: Mp 1335] (este último para su obra en castellano); véase KNIGHTON, T. (2002): «Francisco de Peñalosa: New Works Lost and Found». En CRAWFORD, D. y WAGSTAFF, G. (eds.): *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow*. Hillsdale, Pendragon Press, 231-257. Véase la edición de su obra latina a cargo de PRECIADO, D. (1986-1991): *Francisco de Peñalosa. Opera omnia*, 4 vols. Madrid, Sociedad Española de Musicología.

²² Otros músicos españoles residentes en Roma, ya de la segunda mitad del siglo XVI, serán Tomás Luis de Victoria (activo en distintas instituciones entre 1565 y 1585) y el castrado Francisco Soto de Langa (cantor papal entre 1562 y 1611).

²³ González regresó a Jaén en algún momento de la década de 1490, pues en 1497 figura como prior de la parroquia de San Pedro de Jaén, según LÓPEZ ARANDIA, M. A. (2007): *Rinascimento y Reformatio*, 268-269. La pérdida de los registros de pago de la Cappella Sistina entre 1495 y 1500 impide determinar hasta qué año sirvió Josquin; véase STARR, P. F. (1997): «Josquin, Rome, and a Case of Mistaken Identity». *The Journal of Musicology*, vol. 15/1, 43-65.

²⁴ Véase SHERR, R. (2001): «Rome. 2. The Renaissance (1420-1600)». *Grove Music Online* [<http://www.oxfordmusiconline.com>].

dad de españoles²⁵. A diferencia de lo que ocurría en la capilla papal, donde sólo había cantores, en estas otras iglesias se ha documentado la contratación de capillas integradas por un nutrido conjunto de instrumentos.

En el caso romano, el cultivo de la polifonía sacra se vio notablemente enriquecido por las numerosas cofradías que contrataban anualmente a músicos para sus fiestas y procesiones. Aunque no existen estudios sistemáticos sobre la actividad musical de las fraternidades romanas en tiempos de González, la presencia de la música en sus prácticas devocionales cotidianas era constante, si bien limitada –según apuntan todas las evidencias– al canto llano²⁶. En las festividades más importantes de las cofradías, en cambio, consta la contratación de capillas de música (a veces referidas simplemente como “música”), un fenómeno en permanente expansión a lo largo del siglo XVI, en particular tras el impulso dado por el Concilio de Trento a estas agrupaciones como forma de sacralización de los hábitos cotidianos. Los estudios sobre las cofradías de la Trinidad de los Peregrinos, San Rocco o la Resurrección demuestran la importancia de estos colectivos en la vida pública, su proyección urbana y su importante labor de patronazgo musical, desvelando relaciones de intercambio y colaboración entre ellas²⁷. La cofradía de la Resurrección, fundada en la iglesia española de Santiago, desplegó una actividad musical de notable importancia en las fiestas del Corpus Christi y Pascua, en las que a finales del siglo XVI llegaron a participar más de cincuenta cantores procedentes de casi todas las iglesias de Roma²⁸. González, a quien suponemos dotado de una fina sensibilidad para captar todo lo que ocurría en su entorno, no podría permanecer ajeno a la importancia de la música en el sistema pro-

²⁵ Sobre la actividad musical de esta última institución en tiempos de González, véase PIETSCHMANN, K. (1999): «Músicos y conjuntos musicales en las fiestas religiosas de la Iglesia nacional española de Santiago en Roma antes del Concilio de Trento». *Anthologica Annua*, vol. 46, 451-476.

²⁶ BLACK, C. F. (1989): *Italian Confraternities in the Sixteenth Century*. Cambridge, Cambridge University Press, 272. Un caso excepcional se daba en Venecia, donde las ricas cofradías o *scuole grandi* sí que disponían de capillas de música propias durante el siglo XVI; véase GLIXON, J. (2003): *Honoring God and the City: Music at the Venetian Confraternities, 1260-1807*. Nueva York, Oxford University Press.

²⁷ Sobre las dos primeras, véase O'REGAN, N. (1994): «Music at the Roman Archconfraternity of San Rocco in the Last Sixteenth Century». En ANTOLINI, B.; MORELLI, A.; y SPAGNOLO, V. V. (eds.): *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio. Atti del Convegno Internazionale - Roma 4-7 giugno 1992*. Lucca, Libreria Musicale Italiana, 521-552; y O'REGAN, N. (1995): *Institutional Patronage in Post-Tridentine Rome: Music at Santissima Trinità dei Pellegrini 1550-1650*. Londres, Royal Music Association.

²⁸ O'REGAN, N. (1994): «Victoria, Soto and the Spanish Archconfraternity of the Resurrection in Rome». *Early Music*, vol. 22/2, 286.

ductivo romano, gracias al que escucharía repertorio polifónico de manera cotidiana, ya fuera en las cristalinas interpretaciones «a cappella» del coro papal o en las más nutridas versiones con acompañamiento instrumental patrocinadas por iglesias y cofradías. El conocimiento de estas exuberantes prácticas polifónicas, unido a la ausencia de una capilla reglada en la catedral (donde le negaron el establecimiento de su obra pía), pudo llevarle a establecer un conjunto musical específico para su Santa Capilla.

2. “LA MÚSICA DE SAN ANDRÉS”: CANTORES E INSTRUMENTISTAS AL SERVICIO DE LA SANTA CAPILLA

Tanto en los estatutos de la cofradía como en las sucesivas bulas y breves pontificios que González envió desde Roma se contempla la creación de diversos puestos para el gobierno de la Santa Capilla. Entre los ministros y oficiales que habían de servir en su fundación se menciona en el Proemio a “ciertos cantores, un tañedor de órganos, un sacristán, cuatro mozos de coro”, sujetos todos ellos al Gobernador y Consiliarios²⁹. El capítulo XI del tratado II, dedicado específicamente a los cantores, concreta que serán “cuatro cantores instructos [sic] en canto de órgano, de los cuales el uno será principal, o maestro de capilla”³⁰. Aunque las bulas de la institución hablan de este número de cantores, no prohíben “poner cinco, de los cuales el uno de ellos será maestro de capilla, al cual podrán mejorar en salario, según la calidad y habilidad suya”³¹. Estos cantores, que cubrían los principales registros vocales a uno por cada parte (tiple, contralto, tenor y bajo), se designaban de manera directa o tras la correspondiente oposición y tenían la obligación de asistir a la Santa Capilla con la vestimenta adecuada (sobrepellices los clérigos y hábitos los legos) los Domingos, días de fiesta “de guardar” y otras fiestas celebradas con solemnidad, participando en Misa y primeras y segundas Vísperas.

El capítulo XII se dedica al organista (llamado “tañedor de órganos”), cargo instituido expresamente “para solemnizar el culto divino y ayudar a los oficios de ella”³². A diferencia del salario de los cantores y del

²⁹ *Libros de los Estatutos*, 39.

³⁰ *Libros de los Estatutos*, 57.

³¹ *Ibidem*.

³² *Libros de los Estatutos*, 58-59.

maestro de capilla, limitado a un monto total máximo de 100 ducados de oro (o 37.500 maravedís) al año, la paga del organista sería similar a la que le diese la parroquia de San Andrés (de donde se colige que ya existía el cargo), pudiendo aumentar su salario a discreción de la Santa Capilla sin superar los 3.000 maravedís y seis fanegas de trigo cada año. El órgano tenía un papel preponderante en las funciones de la Santa Capilla y muchas de las asistencias del organista eran comunes a las de los cantores: domingos y fiestas de guardar (igualmente a Misa y primeras y segundas Vísperas), sábados a la Misa de alba y Vísperas, y lunes a la Misa de los ángeles. Se incluye en este capítulo una curiosa prescripción ceremonial a propósito del *Credo*, que en la Santa Capilla se interpretaba con especial solemnidad, pausado y nunca con el órgano (por importante que fuera la fiesta), a no ser que se hiciese “a verso cantado con el órgano”, es decir, “muy pronunciado por algún buen cantor un verso y respondiendo con otro verso en el coro”³³.

El capítulo XIV se dedica a los mozos de coro, que servían de ayudantes de los sacerdotes en las misas. Su número quedó fijado en cuatro (pudiendo aumentarse a seis) y su salario en 2 ducados (750 maravedís) para cada uno, quedando obligados a recibir enseñanza de “canto llano y canto de órgano” (por los cantores) y gramática (por el preceptor)³⁴. En contraste con lo que ocurría en muchas catedrales, no parece que existiera en San Andrés una diferencia terminológica entre mozos de coro (generalmente versados en canto llano y bajo la tutela de un maestro de mozos o del sochantre) y seises (al cuidado del maestro de capilla y responsables de cantar las partes de tiple en la polifonía). La Santa Capilla se convirtió, junto con la Catedral de Jaén, en un importante semillero de mozos cantores que eran reclamados en toda Andalucía, según indica la documentación de otras instituciones del entorno andaluz y confirma la cita de la anónima *Historia de Jaén* con la que abrimos este trabajo. Finalmente, el personal musical se completaba con diez clérigos sacerdotes, seguramente instruidos en canto llano, con responsabilidad de decir misa y asistir a la *Salve* y *Maitines*; y dos capellanes por oposición dedicados en exclusiva a la Santa

³³ *Libros de los Estatutos*, 58.

³⁴ *Libros de los Estatutos*, 60-61. Dicho salario se mantenía para los cuatro mozos activos veinte años después, aunque en 1595 se había triplicado; véase AHSCSAJ, leg. 10, “Cuentas Hacienda 1531-1543”, Libro de cuentas 1531-1543, f. 107r, descargo de 1535; leg. 12, “Cuentas Hacienda 1590-1604”, Libro de cuentas 1590-1604, sin foliar (s.f.), descargo de 1595.

Capilla (se prohíbe que sirvan otros beneficios) que debían estar versados al menos en gregoriano y examinarse por un libro de canto que había en la propia capilla³⁵. Si entre los capellanes opositores hubiese alguno versado en polifonía, se le daba prioridad en igualdad de condiciones³⁶. Ello indica que los capellanes eran los responsables directos del canto llano, de ahí que en los estatutos no se haga referencia al sochantre, figura que no se introduce en la Santa Capilla hasta bien entrado el siglo XVII.

La Tabla 1 recoge las asistencias obligadas de los cantores establecidas en los estatutos, que aluden expresamente a que las misas de los domingos y fiestas de guardar debían hacerse “conformes al estilo y costumbre de la Iglesia Catedral de la ciudad de Jaén, salvo en todas las fiestas de Nuestra Señora y todas las otras que solemnizare la Santa Capilla, que la ha de decir cantada en ella”³⁷, es decir, en polifonía. Este énfasis en la solemnidad de las fiestas de la Virgen está en consonancia con la advocación mariana de la cofradía. Como parte de sus obligaciones, los cantores debían participar, bajo pena de multa, en la Misa y las Vísperas todos los domingos y fiestas de guardar, entre ellas una serie de celebraciones a las que también asistía la Universidad de Priors y Curas Párrocos (tratado III, capítulo VII). Los cantores también debían asistir a los Maitines de otras celebraciones, recibiendo por ello un salario adicional (tratado III, capítulo V), así como a algunas procesiones que permitían proyectar la magnificencia de la cofradía en su marco urbano. De todo ello podemos concluir que la presencia de la música polifónica en la Santa Capilla era constante, lo que permitió a los parroquianos de San Andrés escuchar polifonía de manera cotidiana, cosa que no ocurría ni mucho menos en todas las parroquias; en este aspecto, así como en su particular modelo de financiación a través de la obra pía de un generoso mecenas (y no de los fondos parroquiales) radica la principal singularidad de la Santa Capilla en términos institucionales³⁸.

³⁵ *Libros de los Estatutos*, 42-44, 46 y 104.

³⁶ *Libros de los Estatutos*, 46.

³⁷ *Libros de los Estatutos*, 65.

³⁸ A diferencia de lo que ocurría en catedrales y colegiats, donde la presencia de capillas de música era imprescindible, las parroquias tendían a circunscribir su actividad musical al órgano y al canto llano, si bien no faltan ejemplos puntuales de capillas polifónicas parroquiales, casi siempre de modestas dimensiones. Véanse algunos ejemplos en PÉREZ MANCILLA, V. (2013): «Historiografía musical de las parroquias en España: estado de la cuestión». *Anuario Musical*, vol. 68, 47-80.

TABLA 1.

Asistencias de la capilla de cantores a festividades de la Santa Capilla de San Andrés (Libro de los Estatutos, 101-108)

Todos los Lunes	Misa de alba de los Ángeles. Commemoración de los difuntos: primer responso de Vísperas en “canto de órgano”.
Todos los Jueves	Misa del Corpus Christi, Vísperas, Completas y <i>Salve</i> .
Todos los Sábados	Misa de Nuestra Señora y <i>Salve</i> “con mucha solemnidad de canto de órgano”. Los sábados de Resurrección en lugar de la <i>Salve</i> se canta la antífona <i>Regina caeli</i> y las otras antífonas que ocurrieren, “con toda la solemnidad que ser pueda”.
Todos los Domingos y días de fiesta de guardar	Misa mayor.
Fiestas “con los cantores y con la Universidad”	San Sebastián (20 enero), Nombre del Señor (7 febrero), Ángel custodio (16 febrero), San Gregorio (12 marzo), San José (19 marzo), <i>Corona Domini</i> (4 mayo), Santa Potenciana (19 mayo), Corpus Christi y su octava, diez fiestas de Nuestra Señora [Purificación, 2 febrero; Anunciación, 25 marzo; Transfixión; Visitación (2 julio); Virgen de las Nieves (5 agosto); Asunción (15 agosto); Natividad (8 septiembre); Presentación (21 noviembre); Inmaculada (8 diciembre); la O (18 diciembre)].
Maitines de diversas festividades ³⁹	De enero a diciembre: San Esteban, San Juan Apóstol y Evangelista, Circuncisión, Epifanía, San Sebastián, San Ildefonso, Santa María de la Paz, Conversión de Pablo, Purificación de la Virgen (Candelaria), Nombre del Señor, Ángel custodio, San Gregorio, San Gabriel, San José y Anunciación de la Virgen, segundo día de Pascua de Resurrección, San Marcos, Invención de la Cruz, <i>Corona Domini</i> , Santa Potencia, Ascensión del Señor, segundo día de Pascua del Espíritu Santo, Trinidad, Corpus y su octava, San Juan Bautista, Visitación de María, María Magdalena, Santiago, Santa Ana, Santa Marta, Víncula de San Pedro, Santa María de las Nieves, San Lorenzo, Asunción y Natividad de la Virgen, Exaltación de la Cruz, San Miguel, San Jerónimo, San Francisco, San Lucas, Todos los Santos, Presentación de la Virgen, Santa Catalina, San Andrés, Inmaculada, Navidad, Santa Lucía, Santa María de la O.
Procesiones de la cofradía	Corpus Christi y su octava (procesión por la colación y parroquia). Procesión el Jueves Santo tras las Tinieblas (con parada en la catedral y otras parroquias principales).
Aniversario por los difuntos	Aniversario por los difuntos el día siguiente a la Inmaculada (con Vísperas el mismo día de la Inmaculada y al día siguiente Misa de réquiem, con responso, cantada en la capilla “con mucha solemnidad”).

³⁹ Su asistencia comportaba un salario adicional de 3 maravedís para los cantores, si no son sacerdotes.

Una de las obligaciones que destacan los estatutos es la relativa a la docencia de la música que estaría a cargo principalmente del maestro de capilla, quien debía instruir a los capellanes, mozos de coro y demás ministros tanto en el canto llano como en el de órgano o polifónico. Para lo primero sería ayudado por los propios cantores, dando éstos las clases una o dos veces al día “repartiendo entre ellos el tiempo y trabajo por semanas o por meses o como a ellos mejor visto fuere y se concertaren por manera que cada día ordinariamente den lección a los que la quieran oír, según dicho es, sin les llevar cosa alguna. Pero a los de fuera de la Capilla bien podrán llevar lo que les pareciere”⁴⁰. Este condicionamiento de la percepción de una gratificación a cambio de la enseñanza musical, lejos de limitar el proceso en sí, suponía una apertura hacia las personas no pertenecientes a la propia iglesia, en una época en que este tipo de educación organizada estaba muy restringida, al servicio de la religión y al alcance de unos pocos.

En síntesis, la capilla de música de la Santa Capilla estaba compuesta por un grupo de cuatro cantores, que crecería con el tiempo hasta los ocho de 1590⁴¹, coincidiendo con periodos de mayor prosperidad, a los que había que agregar los mozos de coro o seises, desde los cuatro o seis que requieren los estatutos y que figuran en 1536 hasta los diez de 1573⁴², todos ellos dirigidos por el maestro que, además, tenía la obligación de componer música religiosa, tanto en latín, como en castellano. Este modesto conjunto vocal, reunido en torno a un atril o facistol, era apto para la interpretación de la música polifónica de la época y contaría en algunos momentos con la ayuda del organista, quien tenía cada día dos horas de ejercicio: una en la “música” (con la capilla) y otra en el

⁴⁰ *Libros de los Estatutos*, 58. Véase JIMÉNEZ CAVALLÉ, P. (1988): «El mecenazgo musical de la iglesia en la provincia de Jaén durante el siglo XVI». *Nassarre*, vol. 4/1-2, 138.

⁴¹ Se trataba de Alonso de Huéscar, Miguel de Alvarado, Pedro de Salas, Domingo de la Pinilla, Juan de los Santos, Pedro Prieto y un cantor de nombre no especificado, además del maestro (AHSCSAJ, leg. 12, “Cuentas Hacienda 1590-1604”, Libro de cuentas 1590-1604, s.f., descargo de 1590). Ocho cantores hubo también en 1544; véase JIMÉNEZ CAVALLÉ, P. (1987): «La música en la Santa Capilla de San Andrés», 15.

⁴² Los nombres de los seis mozos activos en 1536 eran Juan de Almagro, Bartolomé Murillo, Luis de Cambil, Juan de Galta (seguramente hijo del cantor Francisco de Galta), Miguel Álvarez y Andrés de Arjona; véase AHSCSAJ, leg. 10, “Cuentas Hacienda 1531-1543”, Libro de cuentas 1531-1543, f. 161v, descargo de 1536; y leg. 11, “Cuentas Hacienda 1551-1619”, Libro de cuentas 1561-1578, s.f., descargo de 1573.

órgano, como así se especifica en 1632 en relación al nombramiento del nuevo organista, Juan de la Peña⁴³.

No hay mención alguna en los estatutos a la participación de los instrumentos, a excepción del órgano. Sin embargo, consta desde temprano la colaboración de instrumentistas a propósito de acontecimientos importantes en la historia de la cofradía. Así, en 1528, con ocasión de la concesión de ciertas indulgencias a favor de la Santa Capilla, se abonaron un ducado a las trompetas y tres reales a los pregoneros⁴⁴. Dado que el pregonero solía ser un oficial público asalariado por el ayuntamiento, es probable que las trompetas también lo fueran y que, aunque no se cite, fuesen acompañadas de atabales para llamar la atención de los ciudadanos y dar una dimensión sonora y representativa al evento. Es de suponer que, al igual que ocurrió en otras muchas parroquias, los ministriles pasasen al interior de la iglesia y participasen desde temprano en la solemnización de los oficios, ya fuera reforzando o sustituyendo a las voces, si bien no hemos podido precisar una fecha exacta. En abril de 1605, el gobierno de la cofradía ordena taxativamente que “se traigan ministriles para el servicio de la dicha Santa Capilla por ser así cosa muy decente y de mucho ornato y de aumento del culto divino”, encomendando el asunto al Gobernador⁴⁵. Un acuerdo posterior, del 15 de octubre de 1606, da cuenta del “concierto salario” de 10.000 maravedís establecido con Francisco de Morales y tres ministriles más de Jaén (entre ellos el bajón Mateo de Torres) para su incorporación a la Santa Capilla⁴⁶. Aunque la redacción de ambos acuerdos da a entender que la presencia de ministriles suponía toda una novedad y que en ese momento no parece que los hubiera y que había que traerlos, hemos localizado pagos a “chirimías” durante cuatro años consecutivos (1568-1571) por valor de 30 ducados u 11.250 maravedís⁴⁷. Ello indica que, aunque la contra-

⁴³ AHSCSAJ, *Actas Capitulares* (AC), libro 6, 18-VII-1632, f. 43r. Peña fue el ganador de las oposiciones convocadas tras la muerte de Gaspar de Pancorbo y estuvo en activo hasta su muerte en 1671.

⁴⁴ AHSCSA, leg. 9, “Cuentas Hacienda 1523-1555”, Libro de cuentas 1523-1530, s.f., descargo de 1528.

⁴⁵ AHSCSAJ, AC, libro 4, f. 140r, 24-IV-1605.

⁴⁶ AHSCSAJ, AC, libro 4, f. 169v, 15-X-1606.

⁴⁷ AHSCSAJ, leg. 11, “Cuentas Hacienda 1561-1619”, Libro de cuentas 1561-1578, s.f., pagos reflejados en los descargos de 1569, 1570, 1571 y 1572, relativos a los años inmediatamente anteriores.

tación de ministriles como miembros de plantilla se produjo en 1605, su presencia efectiva en San Andrés era anterior, si bien con carácter de invitados eventuales. Ciertamente a partir de esa fecha las noticias sobre instrumentistas se incrementan en las actas y, en paralelo, las quejas y amenazas del cabildo por sus continuas ausencias⁴⁸.

Si bien no consta expresamente, es probable que los chirimías documentados en la Santa Capilla a finales de la década de 1560 solemnizando funciones litúrgicas fueran los de la catedral, quienes aprovechando el prestigio de la institución desplegaron una intensa actividad ceremonial en la ciudad, sujeta –al menos teóricamente– a la licencia del cabildo. Los ministriles están documentados en la catedral desde el primer libro de actas conservado, que se inicia en 1540. A las cornetas y chirimías asalariadas entonces se unió un sacabuche en 1541; en esa misma década se mencionan también las flautas. En 1573 se añadió el bajón (instrumento fundamental como apoyo del canto llano y la capilla vocal) y diez años después un segundo sacabuche⁴⁹. Al igual que ocurría en otras ciudades, los ministriles de la catedral funcionaban como una agrupación independiente de los cantores, con su propio estatus social y jurídico, y con un régimen de trabajo y libros de música específicos, ofreciendo sus servicios a diversas instituciones y particulares. Así ocurrió en 1542, cuando los instrumentistas catedralicios obtienen licencia para ir a Úbeda, o en 1544, cuando se autoriza su asistencia a la profesión de una monja en el monasterio de Santa Clara en la misma ciudad de Jaén, práctica que se repetiría en años sucesivos en los más variados eventos, tanto religiosos como civiles y tanto públicos como privados (corridas de toros, funerales, juegos de cañas, etc.)⁵⁰.

El creciente número de salidas al exterior, y los pingües beneficios que ellas reportaban a los ministriles catedralicios, los obligó a agruparse formando compañías y a regular ante notario su constitución y régimen de funcionamiento. Así, sabemos que en 1586 los ministriles Pablo Dueñas, Pedro Fernández, Cristóbal Zamorano, Gabriel Carrillo y Francisco

⁴⁸ AHSCSAJ, AC, libro 4, f. 189v, 21-X-1607; y f. 348v, 20-IV-1615.

⁴⁹ AHDJ, AC, libro 2, f. 4v, 17-IX-1540; f. 46r, 22-VIII-1541; f. 47v, 26-IX-1541; f. 74r, 16-III-1542; f. 136r, 14-VI-1544; libro 3, f. 189r, 17-VII-1573; y libro 9, f. 141v, 7-X-1583.

⁵⁰ AHDJ, AC, libro 2, f. 74r, 16-III-1542; y f. 136r, 14-VI-1544. Para otros ejemplos, véase JIMÉNEZ CAVALLÉ, P. (1998): *Documentario musical de la catedral de Jaén. I. Actas capitulares*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía.

de Torres establecieron una compañía estable para actuar fuera de la Catedral de Jaén, repartiendo el salario a partes iguales y comprometiéndose a no formar compañías con otros ministriles de la ciudad⁵¹. Estas compañías o “copias” de ministriles, a veces denominadas “extravagantes” y sin adscripción institucional en algunos casos, formaban redes socio-profesionales de gran importancia en las que la solidaridad, la exclusividad y la formación de aprendices y discípulos eran valores por todos respetados⁵².

Agrupaciones de ministriles como la formada en 1586 u otras análogas sirvieron para reforzar la ya de por sí estrecha relación entre los músicos catedralicios y los de la Santa Capilla. Sabemos, por ejemplo, que los músicos de la seo actuaban como jueces en las oposiciones a plazas de la misma índole en San Andrés, como ocurrió en 1543 al quedar vacante el puesto de maestro de capilla. En esta ocasión los opositores Luis de Vergara y Martín de la Fuente fueron examinados en contrapunto y canto de órgano por el racionero de la catedral Francisco de Molina y por el maestro de la misma, Antonio de Viana⁵³. Incluso en algunos casos se producirían movimientos de una institución a otra de maestros de capilla –como veremos después–, mozos de coro, cantores y capellanes, lo que sin duda llevó aparejado un intercambio de prácticas y repertorios musicales⁵⁴. Quizá debido a esta fluida relación pudo haber un acuerdo informal que permitiese actuar a los ministriles catedralicios en San Andrés sin una licencia reglada, y esa podría ser la razón por la cual no ha quedado rastro documental de esas participaciones. Pero la información de mayor relevancia que podemos aportar sobre la posible presencia de

⁵¹ LÓPEZ MOLINA, M. (2001): «Compañía de ministriles en Jaén en el año 1586». *Senda de los Huertos. Revista Cultural de la Provincia de Jaén*, vols. 61-62, 93-96.

⁵² BEJARANO PELLICER, C. (2013): *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, 315-336.

⁵³ AHSCSAJ, AC, libro 2, s.f., 6-VIII-1543.

⁵⁴ A título de ejemplo, los cantores Alonso Molina, García de Arnedo, Francisco de Heredia y Alonso de Navarrete, junto con el maestro Diego Jiménez, activos en 1564-66 en la Santa Capilla, pasaron antes o después de ese momento por la catedral (leg. 11, “Cuentas Hacienda 1551-1619”, Libro de cuentas 1561-1578, s.f., descargos de 1564 y 1566). Un capellán de San Andrés, Juan Pérez, fue contratado como contrabajo por la catedral en 1571 (AHDJ, AC, libro 5, f. 95r, 9-XI-1571). Siendo mozo de coro en la Santa Capilla, Pedro de Figueroa fue empleado por la catedral en 1604 (AHDJ, AC, libro 9, f. 232v, 17-XII-1604). A la inversa, Francisco de Mesa, mozo de coro en la catedral desde 1600, fue fichado como contralto en San Andrés, donde se le concedió un aumento de salario en 1609 (AHDJ, AC, libro 12, ff. 133v-134r, 11-XII-1600; AHSCSAJ, AC, libro 4, f. 232v, 23-VIII-1609).

los ministriles catedralicios en la Santa Capilla lo tenemos en el hecho de que Francisco Carrillo, ministril chirimía de la iglesia mayor desde 1559⁵⁵ e iniciador de una destacada saga de instrumentistas, era un valedor de la institución de San Andrés al aportar 80.000 maravedís de un censo perpetuo de su propiedad⁵⁶. Esta noticia evidencia cómo los músicos catedralicios se proyectaron en la trama urbana y desarrollaron una intensiva vida social y devocional fuera de sus instituciones de referencia.

En relación a las fuentes de financiación de los salarios de cantores e instrumentistas al servicio de la Santa Capilla, es necesario mencionar la importancia que adquirieron los sucesivos patronatos que se fueron anexando a la obra pía fundacional de Gutierre González. Estos padrinazgos alcanzaron el número de setenta y uno y la aplicación de sus rentas –derivadas sobre todo de propiedades rústicas– a favor de los fines de la cofradía hizo de la Santa Capilla la institución económica más poderosa de Jaén tras el cabildo catedral. Algunas de estas prósperas fundaciones tuvieron implicaciones musicales directas, pues aumentaron el número de efectivos de la capilla musical, mejoraron las condiciones de los ya existentes y, en algún caso, pudieron llevar aparejada la composición de nuevos repertorios (tanto monódicos como polifónicos), incrementando de manera notable la actividad ceremonial de San Andrés, tal y como se ha documentado en otros lugares⁵⁷. Una de las fundaciones más significativas de esta primera etapa fue la de Luis de Aguilar, hijo del notario Miguel de Aguilar, miembro de la parentela de la Santa Capilla desde 1553 y secretario del cabildo desde finales del siglo XVI⁵⁸. En 1606 Aguilar instauró un patronato y una de sus cláusulas indicaba que

⁵⁵ AHDJ, AC, libro 3, f. 238r, 2-VI-1559.

⁵⁶ AHSCSAJ, leg. 11, “Cuentas Hacienda 1551-1619”, Libro de cuentas 1561-1578, s.f., descargo de 1575, relativo al año anterior; y leg. 12, “Cuentas Hacienda 1590-1604”, Libro de cuentas 1590-1604, s.f., descargo de 12-X-1602. Carrillo tuvo un hijo también llamado Francisco que fue organista de la Catedral de Jaén; véase JIMÉNEZ CAVALLÉ, P. (1996): «Francisco Carrillo, organista y canónigo de la Catedral de Jaén (1580-1620?)». *Notas biográficas*. *Nassarre*, vol. 12/2, 185-195.

⁵⁷ La importancia musical de estas dotaciones privadas fue subrayada hace años por HAGG, B. (1992): «The meeting of sacred ritual and secular piety: endowments for music». En KNIGHTON, T. y FALLOWS, D. (eds.): *Companion to Medieval and Renaissance Music*. Londres, J. M. Dent & Sons, 60-68. Para un caso de estudio español sobre aniversarios particulares de difuntos, véase RUIZ JIMÉNEZ, J. (2014): «Música tras la muerte: dotaciones privadas y espacios rituales en la Catedral de Sevilla (siglos XIII-XVI)». *Revista de Musicología*, vol. 37/1 (2014), 53-88.

⁵⁸ LÓPEZ ARANDIA, M. A. (2007): *Rinascimento y Reformatio*, 711.

el dinero sobrante de las rentas de su hacienda debía dedicarse (por este orden) a comprar más fincas, a aumentar “los ministriles y la música de cantores” y a los capellanes. Tras analizar la última voluntad del donante, la situación de riesgo en que se encontraban los ministriles “por ser tan poco” su salario y “el ornato que con ella [la música de los ministriles] tiene el culto divino y lo que importa para la celebración de las fiestas”, el cabildo acordó en 1612 que 10.000 de los 44.000 maravedís excedentes del patronato ese año sirviesen para aumentar el salario de los dos ministriles ya en plantilla, Mateo de Torres y Alonso de la Cueva, y dar una renta digna a los dos que venían actuando hasta entonces «gratis et amore», Juan de Vilches y Alonso de la Calle⁵⁹.

Finalmente, durante esta centuria la capilla de cantores de la Santa Capilla se proyectó también fuera de su ámbito natural y actuó, en algunas ocasiones, fuera de su iglesia en determinadas fiestas, como las celebradas en 1573 en honor de Santa Catalina, a requerimiento del cabildo de la ciudad⁶⁰. La práctica parece que era habitual, pues informado el cabildo en 1611 de que maestro y cantores iban a cantar a otras iglesias y descuidaban los oficios de la Santa Capilla, les amenazó con multarles⁶¹. Ello comporta que, a veces, los cantores de la institución, lejos de colaborar con los de la catedral pudieron hacerles la competencia. Esto mismo se aplica al terreno de los instrumentistas, como lo prueba un protocolo notarial de 1619; en esa época, con la capilla de ministriles de San Andrés perfectamente estructurada, los instrumentistas de la catedral se vieron obligados a establecer un contrato con los de la Santa Capilla para evitar favoritismos y competencia desleal entre los músicos de ambos colectivos de cara a los servicios externos por los que competían⁶².

⁵⁹ AHSCSAJ, AC, libro 4, ff. 298r-v, 7-XII-1612. A Mateo de Torres le aumentaron 2.000 maravedís (que se añadieron a los 5.000 que ya cobraba de la Santa Capilla); a Alonso de la Cueva le añadieron 1.000 (sobre los 3.000 que ya tenía); y a Juan de Vilches y Alonso de la Calle les dieron 3.500 maravedís a cada uno “por no tener como no tienen salario ninguno de la Santa Capilla”.

⁶⁰ Archivo Histórico Municipal de Jaén, leg. 185, “Libro de cuentas de propios de la ciudad de Jaén”, 22-XII-1573.

⁶¹ AHSCSAJ, AC, libro 4, f. 262r, 13-III-1611.

⁶² LÓPEZ MOLINA, M. (1997): «Ministriles en Jaén en 1619». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, vol. 167, 345-351. A lo largo del siglo XVII la capilla de ministriles de San Andrés fue requerida en varios entierros; véase LÓPEZ MOLINA, M. (1998): «De la música en los entierros en el Jaén del siglo XVII». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, vol. 168, 57-61.

En resumen, los aspectos comentados a propósito del funcionamiento del colectivo musical de la Santa Capilla son los típicos de las agrupaciones religiosas y sugieren que, en lo que a número de efectivos musicales y rentas se refiere, no estamos ante un centro situado en la cúspide del sistema eclesiástico castellano. Sin embargo, y al igual que otras parroquias y centros musicales “menores”, la Santa Capilla se aproximó a la cima gracias a sus intensas relaciones con la seo jiennense y a un pequeño pero solvente y continuado grupo de cantores profesionales, cuya cantidad y diversidad de actividades musicales no debe subestimarse. Tamaño y riqueza (dos de las categorías favoritas usadas por los musicólogos a la hora de clasificar estas instituciones) no son incompatibles con la funcionalidad y el refinamiento musical⁶³.

3. EL MAGISTERIO DE CAPILLA DURANTE EL SIGLO DE FUNDACIÓN

De todos los músicos integrantes de la capilla, obviamente destacaban por su protagonismo los maestros en su triple condición de responsables de la enseñanza musical (algo de particular relevancia en la Santa Capilla, dados sus fines fundacionales), directores del conjunto vocal-instrumental y compositores de la música que solemnizaba los cultos de la cofradía, de acuerdo con su obligación. Esta triple función ya se recoge en la definición del “maestro de capilla” que ofrece Alonso de Covarrubias en su diccionario de la lengua castellana (1611): “El que gobierna el facistol y cantores, llevándoles el compás y volviendo a entrar en labor al que yerra, *Latine Rithmicus, & Phonascus*. Ultra de esto los maestros de capilla componen su música de misas, motetes, &c”⁶⁴. Sin embargo, en los primeros maestros –que eran experimentados cantores– parece que primó más su labor como profesores de música y como directores de la capilla que como compositores⁶⁵.

⁶³ BURGESS, C. y WATHEY, A. (2005): «Cartografías del paisaje sonoro: la música sacra en las ciudades inglesas, 1450-1550». En BOMBI, A.; CARRERAS, J. J.; y MARÍN, M. A. (eds.): *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia, Universitat de València, 85-87.

⁶⁴ COVARRUBIAS, S. (1611): *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Luis Sánchez, ff. 97v-98r.

⁶⁵ Sobre la labor del maestro de capilla como director, si bien en un contexto un poco posterior, véase GONZÁLEZ MARÍN, L. A. (2010): «Regir la capilla o el oficio de director antes de que existieran los directores». *Quodlibet*, vol. 46, 81-117.

Aunque no se indica de manera expresa en los estatutos, la plaza de maestro se cubría por oposición a la que generalmente acudían como jueces los músicos de la catedral, operando los mecanismos habituales en otras poblaciones con varios centros musicales. Durante el siglo XVI, los edictos convocatorios, con los requisitos y condiciones de los aspirantes, se enviaban incluso a ciudades de prestigio fuera de la provincia (Granada, Sevilla, Málaga); con el paso del tiempo, y dado el escaso atractivo que las plazas suscitaban, se limitó su colocación en las iglesias de Jaén, Úbeda, Baeza y Andújar, donde había capillas musicales importantes y las plazas ofertadas podían suscitar el interés de los músicos⁶⁶. El plazo establecido para la presentación de los opositores era de 30 días y los ejercicios de oposición para la elección de “persona benemérita” eran los acostumbrados en este tipo de pruebas⁶⁷. Por tanto, aunque en el archivo de San Andrés no tenemos constancia de la conservación de ninguna obra polifónica, incluido el siglo en el que nos estamos moviendo, es factible la aparición de música compuesta por alguno de los maestros que pasaron por esta institución, dado el constante y natural intercambio de músicos y repertorios producido entre centros religiosos del entorno.

La Tabla 2 ofrece cronológicamente los maestros de capilla que se sucedieron durante el siglo XVI, añadiendo cuatro nuevos nombres con respecto a la secuencia conocida hasta la fecha⁶⁸. En la mayoría de los casos, observamos una presencia breve en el tiempo, lo que nos induce a pensar que la Santa Capilla, dentro de la red de instituciones eclesiásticas de la que formaba parte, funcionaba como centro de paso en el que jóvenes maestros desarrollaban su labor de manera provisional unos años mientras adquirían la necesaria experiencia profesional antes de dar el salto a un centro mejor dotado (y, por tanto, mejor

⁶⁶ JIMÉNEZ CAVALLÉ, P. (1987): «La música en la Santa Capilla de San Andrés», 14.

⁶⁷ Ese fue el periodo fijado en los edictos convocatorios de 1605; véase AHSCSAJ, AC, libro 4, f. 151v, 20-I-1606. Para una síntesis sobre el contenido de las oposiciones a maestro de capilla en la España de la época, véase MARTÍNEZ GIL, C. (2008): «El magisterio de capilla en las catedrales y colegiatas de España: orígenes, configuración e importancia en la Edad Moderna». *Memoria ecclesiae*, vol. 31, 141-151.

⁶⁸ JIMÉNEZ CAVALLÉ, P. (1987): «La música en la Santa Capilla de San Andrés», 16; JIMÉNEZ CAVALLÉ, P. (2007): «Música renacentista en Jaén», 332. Pese a nuestros esfuerzos, persiste un vacío de unos quince años entre Diego Jiménez y Gil de Ávila.

retribuido) o de mayor prestigio⁶⁹. A ello pudo contribuir de manera determinante que los estatutos fijasen un techo salarial (100 ducados o 37.500 maravedís para el maestro de capilla y los cantores, y 8 ducados o 3.000 maravedís para el organista), animando a Gobernador y Consiliarios a tener cantores “por los menos salarios que puedan” y prohibiendo expresamente aumentos (“que en ningún momento del mundo se pueda crecer en poco ni en mucho”)⁷⁰. Como era de esperar, dicho mandato no se respetó de manera escrupulosa y hubo varios incrementos; durante la primera mitad del siglo el salario del maestro osciló entre los 6.000 y los 14.000 maravedís anuales, llegando a los excepcionales 38.744 maravedís de 1596. Sin embargo, la renta ofrecida por la Santa Capilla solía ser en líneas generales baja, asimilándose a la de catedrales periféricas y colegiatas⁷¹. A ello se añadía la circunstancia de que, a diferencia de lo que ocurría en la mayoría de las catedrales, donde el maestro de capilla era racionero (con las prerrogativas y honores que ello significaba), en la Santa Capilla no pasaba de un simple asalariado. Por tanto, la aspiración lógica de cualquier músico le llevaría a promocionar en búsqueda de las mejoras salariales y honoríficas que la Santa Capilla no ofrecía, de ahí la relativa inestabilidad en el cargo y la continua sucesión de maestros, una característica que también se aplica al caso de los organistas, de los que aquí no nos ocuparemos⁷². Pero siempre había excepciones que obedecían a contingencias de diverso tipo, así como a factores personales. De este modo, sorprende que el maestro de capilla Antonio de Viana, procedente de la catedral, dejara

⁶⁹ Véase una variada casuística de la movilidad de los maestros de capilla sobre la base del factor económico en SUÁREZ-PAJARES, J. (2004): «Dinero y honor: aspectos del magisterio de capilla en la España de Francisco Guerrero». En GRIFFITHS, J. y SUÁREZ-PAJARES, J. (eds.): *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Madrid, ICCMU, 149-197.

⁷⁰ *Libro de los Estatutos*, 57.

⁷¹ SUÁREZ-PAJARES, J. (2004): «Dinero y honor: aspectos del magisterio de capilla en la España de Francisco Guerrero», 179-182.

⁷² Durante el siglo XVI se documenta la presencia de los organistas Diego de Palma (1523-1526), Pedro Rodríguez (1526-1534), Diego de Paredes (1534-1548), Juan de Aguilera (1548-1553), Baltasar de Paredes (1561-1578?) y Juan de Oñate (1590-1602). El salario pagado por la Santa Capilla (que se sumaba al dado por la parroquia) se mantuvo fijo (con algunas oscilaciones) desde mediados del siglo XVI en los 3.000 maravedís y 12 fanegas de trigo hasta que en 1632 se aumenta a los 5.000 maravedís y 24 fanegas de trigo. Véase JIMÉNEZ CAVALLÉ, P. (1987): «La música en la Santa Capilla de San Andrés», 15-16 y 18-19.

su puesto allí, para «promocionar» al mismo cargo en la Santa Capilla; suponemos que debieron concurrir otras circunstancias que expliquen este funcionamiento teóricamente anómalo.

TABLA 2.

*Maestros de capilla durante el siglo XVI en la
Santa Capilla de San Andrés de Jaén*

Francisco Ribera (1528-1530)
Juan Moreno (1530-1531)
Lorenzo de Jara (1532)
Martín de Fuente (1533-1539)
Juan de Vilches (1539-1543)
Martín González (1543)
Martín de Fuente (1544-1545)
Antonio de Viana (1546-1547)
Diego Jiménez (1548-1553)
Gonzalo Cano (1553-1554)
Pedro de Baeza (1555-?) Diego Jiménez (¿1563?-desp. 1578)
--
Gil de Ávila (1595-1597)
Cristóbal de Zafra (1597-1602)

A continuación, presentamos un esbozo biográfico de cada uno de los maestros de capilla que se sucedieron durante el siglo XVI. La información que sobre ellos hemos localizado en el Archivo de San Andrés es limitada y fragmentaria debido a que de esa centuria sólo se han conservado dos libros de actas que cubren el periodo 1545-56 –libro 2– y 1598-1616 –libro 4–). Por su parte, los libros de fábrica, además de la dificultad paleográfica que presentan, no son del todo sistemáticos a la hora de reseñar el nombre del perceptor, lo que impide conocer multitud de detalles, ya no sólo de los maestros, sino del resto de músicos al servicio de la Santa Capilla (nombres, procedencia y destino, período de servicio, etc.). Pese a ello, han arrojado una valiosa información que pone de manifiesto la enorme movilidad de este colectivo.

Francisco Ribera (1528-1530)

La lenta consolidación del proyecto de Gutierre González hace suponer que durante los primeros años los servicios musicales en la Santa Capilla se limitarían al órgano y al canto llano, estando a cargo de los primeros músicos que aparecen en los libros de cuentas más antiguos, que se remontan a 1523: el organista Diego de Palma, los mozos Diego Gámiz, Jorge Lendínez y Tomás, y algún cantor adulto como Francisco de Galta, quien en 1528 recibió un pago por asistir a las *Salves* y más adelante (1536) figura con un salario de 8.000 maravedís⁷³. Avanzada la década de 1520, coincidiendo con la adquisición de los primeros libros de polifonía que han podido documentarse⁷⁴, surge el primer maestro que conocemos, Francisco Ribera, quien estuvo activo entre el 28 diciembre de 1528 y, al menos, 1530. Gozó de un salario de 6.000 maravedís anuales como cantor y fue despedido el 30 de octubre de 1530, siendo sustituido por Juan Moreno. Con tal circunstancia se abonaron a Ribera 2.000 maravedís por el trabajo de cuatro meses⁷⁵. Con Ribera (y su sucesor Juan Moreno) asistimos al prototipo de “maestro-cantor” encargado de poner en marcha la capilla, instaurar la enseñanza musical entre los mozos, organizar el repertorio y establecer un régimen de ensayos y dirección de las interpretaciones (“echando el compás”); muy poco después se consolidará el término maestro de capilla asociado ya a la composición.

Ignoramos si este Francisco Ribera se corresponde con el Francisco Ribera que aparece, a partir de 1543 y hasta 1555, como capellán encargado de corregir libros de canto y de la enseñanza de los mozos de coro en la catedral jiennense⁷⁶. Desconocemos igualmente si existió alguna relación de parentesco entre el Francisco Ribera maestro en San Andrés y Antonio Ribera, cantor de la capilla pontificia durante los últimos años del

⁷³ AHSCSA, leg. 9, “Cuentas Hacienda 1523-1555”, Libro de cuentas 1523-1530, s.f., descargos de 1523, 1525 y 1528; leg. 10, “Cuentas Hacienda 1531-1543”, Libro de cuentas 1531-1543, f. 162r, descargo de 1536.

⁷⁴ Así, en 1524 se adquirió un misal “de papel bueno” y en 1526 se registran dos pagos al librero Antonio de Medina, uno por el pergamino y las encuadernaciones de “los libros de canto” y otro más general “por los libros de cantoría”; véase AHSCSA, leg. 9, “Cuentas Hacienda 1523-1555”, Libro de cuentas 1523-1530, f. 23r, descargo de 1524; s.f., descargo de 1526;

⁷⁵ AHSCSAJ, leg. 10, “Cuentas Hacienda 1531-1543”, Libro de cuentas 1531-1543, f. 17v, descargo de 1531.

⁷⁶ AHDJ, AC, libro 2, ff. 118v-119r, 12-IX-1543; y libro 3, f. 149v, 16-II-1555.

fundador González en Roma (desde antes de 1520 hasta, al menos, diciembre de 1528, pues ya no figura en los pagos papales de 1529), y autor de varias piezas en fuentes musicales del periodo de los Reyes Católicos⁷⁷.

Juan Moreno (1530-1531)

Tras ser despedido Francisco Ribera se nombró en su lugar a Juan Moreno con un salario que duplicaba al de su predecesor: 12.000 maravedís. Moreno sirvió como maestro en la Santa Capilla desde el 30 de octubre de 1530 hasta el 15 de enero de 1531; por esos dos meses y medio recibió un salario de 2.500 maravedís⁷⁸. Probablemente este músico se corresponda con el cantor y capellán Juan Moreno que el 28 de marzo de 1536, tras la correspondiente bula papal, se convirtió en el primer racionero maestro de capilla de la catedral con un salario de 10.000 maravedís y dos cahíces de trigo; aunque el sueldo ofrecido en la seo era menor, llevaba aneja una ración. Moreno sirvió como maestro en la catedral hasta 1540 (cuando se nombró a Antonio de Viana), si bien siguió vinculado a esta institución hasta al menos 1542⁷⁹.

Lorenzo de Jara (1532)

Desconocemos si alguien ocupó el magisterio de capilla entre Juan Moreno y Lorenzo de Jara, siguiente maestro que hemos podido documentar. Su salario anual quedó fijado en 10.000 maravedís, según consta por un pago que cubre desde el 1 de abril de 1532 hasta la Navidad de ese año. Jara servía en la Santa Capilla con anterioridad a su nombramiento, pues en 1531 recibió un pago por cuatro libros de canto de órgano, aunque no se precisa si eran de su autoría (Ilustración 1)⁸⁰.

⁷⁷ KNIGHTON, T. (2002); «Ribera [Ribeira], Antonio de». En CASARES RODICIO, E. (dir): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Madrid, SGAE, vol. 9, 170-171. Otros destacados músicos del siglo XVI con ese apellido fueron Pedro (maestro de capilla en Xátiva, Orihuela y Murcia, donde se encuentra en 1535) y su hijo Bernardino (maestro de capilla en Lorca, Ávila, Toledo y Murcia, entre 1548-1580).

⁷⁸ AHSCSAJ, leg. 10, "Cuentas Hacienda 1531-1543", Libro de cuentas 1531-1543, f. 17v, descargo de 1531.

⁷⁹ AHDJ, leg. sin signatura, Informe sobre la ración de maestro de capilla 1536-1764, s.f.; AC, libro 2, f. 55r, 12-I-1542.

⁸⁰ AHSCSAJ, leg. 10, "Cuentas Hacienda 1531-1543", Libro de cuentas 1531-1543, f. 44v, descargo de 1531; y f. 61v, descargo de 1532.

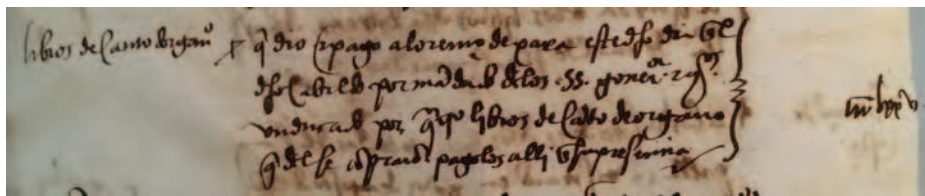


Ilustración 1.—Lorenzo de Jara recibe un pago por cuatro libros de canto de órgano.
(Reproducida con autorización del Gobierno de la Santa Capilla).

Martín de Fuente (1533-1539 y 1544-1545)

Martín de la Fuente sumó dos breves etapas al frente del magisterio de la Santa Capilla. La primera dio comienzo el 15 de noviembre de 1533 y se prolongó hasta 1539; debió de desempeñar el cargo provisionalmente o tras ser designado de manera directa, pues la oposición la ejercitó con posterioridad. Su salario se estableció en 14.000 maravedís, según consta por sendas libranzas de 1534 y 1536⁸¹. En el primer semestre de 1535 realizó un viaje de doce días a Sevilla, desconocemos si por asuntos musicales; por ello se le descontaron 311 maravedís de su salario⁸². En 1542 se le menciona como maestro de la parroquia de Santa María de Alcaudete⁸³. Posteriormente en 1543, después de opositar al magisterio de San Andrés y ser examinado —como hemos mencionado— por el racionero Francisco de Molina y el maestro de capilla de la catedral Antonio de Viana, obtiene el puesto en propiedad y sirve, en una segunda etapa, entre el 20 de enero según las actas capitulares (25 según las libranzas) de 1544 y el 8 de agosto de 1545, fecha en que se notifica su fallecimiento; durante este periodo fue advertido de la obligación de la enseñanza musical⁸⁴. Curiosamente, por esta misma época, en 1544, aparecen unidos en un acuerdo del cabildo de la Catedral de Jaén los tres nombres citados anteriormente, Martín de la Fuente (aquí consta como racionero), Fran-

⁸¹ En 1534 le pagaron 7.830 maravedís por servir desde el 15 de noviembre de 1533 hasta el 25 de junio de 1534; en 1536 cobró 14.000 maravedís; véase AHSCSAJ, leg. 10, “Cuentas Hacienda 1531-1543”, Libro de cuentas 1531-1543, f. 82v, descargo de 1534; y f. 162r, descargo de 1536.

⁸² AHSCSAJ, leg. 10, “Cuentas Hacienda 1531-1543”, Libro de cuentas 1531-1543, f. 107r, descargo de 1535.

⁸³ JIMÉNEZ CAVALLÉ, P., «Música renacentista en Jaén», 335.

⁸⁴ AHSCSAJ, leg. 10, “Cuentas Hacienda 1531-1543”, Libro de cuentas 1531-1543, f. 249r, descargo de 1539; y AC, libro 2, s.f., 20-I-1544, 20-VI-1544 y 30-VIII-1545.

cisco de Molina y Antonio de Viana, al ordenar que Alonso Fernández Becerra, copista de libros, rehaga un libro de canto de órgano, de acuerdo con el gusto o “parecer” de los tres, concertándolo al precio de 20 reales cada cuaderno de 8 hojas⁸⁵. La coincidencia de nombre y apellido nos lleva a buscar alguna relación de parentesco entre este Martín de Fuente y el músico homónimo que, según Baltasar Saldoni, fue discípulo de la Universidad de Salamanca y ejerció como maestro de capilla en la cercana Catedral de Córdoba entre 1505 y 1522, año en que falleció⁸⁶.

Juan de Vilches (1539-1543)

Poco sabemos de Juan de Vilches, quien figura cobrando salario de maestro en las libranzas de 1539 y dimitió, al marcharse a Granada, antes del 15 de julio de 1543, fecha en que se convoca la plaza por su ausencia⁸⁷. Aunque no hemos encontrado nada que relacione a este músico con iglesia alguna de Granada, como sería de esperar, sí aparece en la Catedral de Jaén, en junio de 1544, un Juan de Vilches, clérigo, que se recibe en dicha fecha como maestro cantor para la enseñanza de los mozos de coro, con el salario de 20.000 maravedís. Este oficio lo ejerció sólo unos pocos meses, pues en octubre del mismo año abandona tanto el servicio de la capellanía como la instrucción de los niños, de la que se ocuparía Antonio de Viana⁸⁸. Hubo también en la misma catedral jienense un racionero sochantre, cantor contrabajo, con el mismo nombre entre los años 1565 y 1577⁸⁹. Ignoramos si el Juan Vilches de San Andrés tuvo algún parentesco con Bartolomé de Vilchez, maestro de capilla de la Catedral de Granada entre 1522 y 1523⁹⁰. Cabe señalar que los Vilches

⁸⁵ AHDJ, AC, libro 2, f. 149r, 24-X-1544.

⁸⁶ SALDONI, B. (1868-81): *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, Isidro Torres, 169; NIETO CUMPLIDO, M. (2004): «La música en la Catedral de Córdoba (1236-1577)». En MORENO CALDERÓN, J. M. (ed.): *El Patrimonio histórico-musical de Córdoba. II Jornadas sobre Patrimonio*. Córdoba, Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento, 79-80. El nombre completo del maestro cordobés era Martín Rodríguez de la Fuente.

⁸⁷ AHSCSAJ, leg. 10, “Cuentas Hacienda 1531-1543”, Libro de cuentas 1531-1543, f. 249r, descargo de 1539; y AC, libro 2, s.f., 15-VII-1543.

⁸⁸ AHDJ, AC, libro 2, f. 136r, 14-VI-1544; y ff. 146v-147r, 3-X-1544.

⁸⁹ AHDJ, AC, libro 3, f. 345v, 1-X-1565; y libro 7, ff. 46v-47r, 7-VI-1577.

⁹⁰ LÓPEZ-CALO, J. (1963): *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*. 2 vols. Granada, Fundación Rodríguez Acosta, vol. 1, 151.

conformaban un linaje jiennense muy vinculado a la Santa Capilla durante todo el siglo XVI, debido a que algunos de sus miembros formaron parte de la parentela del fundador⁹¹. No sería extraño, por tanto, que el maestro de capilla Juan de Vilches perteneciese a dicha estirpe.

Martín González (1543)

A Juan de Vilches le sucedió Martín González, nombrado provisionalmente el 6 de agosto de 1543, tras los informes favorables sobre su habilidad por parte de los jueces Francisco de Molina y Antonio de Viana. El 7 de diciembre de 1543 se vuelve a anunciar la vacante del magisterio, por lo que entendemos que Martín González habría renunciado ya a su cargo o se vio obligado a dejarlo por otras circunstancias⁹².

Antonio de Viana (1546-1547) y su hijo Juan Navarro

Antonio de Viana fue maestro de capilla de la catedral jiennense desde 1540, al menos, hasta 1545. Aunque no conocemos su lugar de nacimiento, el hecho de que, el 25 de junio de 1544 se le concediera una licencia de 40 días para ir a Barcelona nos hace sospechar que su origen no estuviera lejos de la ciudad condal⁹³. El 11 del diciembre de 1545 se da cuenta de que Antonio de Viana se encuentra de maestro en la Santa Capilla⁹⁴. Antes, el 25 de febrero del mismo año, se informa de que no enseña a los mozos de coro de la catedral, como es su obligación, por lo que debía pagar un real cada vez que faltase⁹⁵. Estos mismos problemas los tendría en San Andrés en 1546 y 1547⁹⁶, como, asimismo, su sucesor en la seo, Francisco Guerrero, quien tampoco pudo eludirlos. Durante su breve estancia en la Santa Capilla, Viana demostró un interés por renovar el repertorio, como se deduce de los libros copiados por Alonso Fernández Becerra en su época y de una petición expresa por parte del maestro en este sentido⁹⁷. No cabe duda de que, cuando se trasladó de la catedral

⁹¹ LÓPEZ ARANDIA, M. A. (2007): *Rinascimento y Reformatio*, 800-804.

⁹² AHSCSAJ, AC, libro 2, s.f., 6-VIII-1543 y 7-XII-1543.

⁹³ AHDJ, AC, libro 2, f. 137r, 25-VI-1544.

⁹⁴ AHDJ, AC, libro 3, f. 30v, 11-XII-1545.

⁹⁵ AHDJ, AC, libro 3, f. 1v, 25-II-1545.

⁹⁶ AHSCSAJ, AC, libro 2, s.f., 20-VI-1546.

⁹⁷ AHSCSAJ, AC, libro 2, s.f., 21-VIII-1547.

jiennense a San Andrés, echó de menos algunas obras que formaban parte del repertorio catedralicio. Murió poco antes del 24 de diciembre de 1547, en cuya fecha se notifica el fallecimiento⁹⁸.

Entre las informaciones que aparecen en las actas sobre este maestro nos sorprende que, a principios de 1546, ofrezca al cabildo de la Santa Capilla a su hijo Juan Navarro para sustituir al organista titular Diego de Paredes si se ausentase, argumentando que “es de edad y tiene la habilidad que se requiere” (Ilustración 2)⁹⁹. Ignoramos de quién se trata y de la relación real entre ellos, al no llevar, en este caso, su apellido Viana, pudiendo tratarse de un hijo putativo, sin descartar la posibilidad de que el padre utilizase un apellido toponímico, siguiendo una costumbre ampliamente extendida. Este Juan Navarro pudo seguir al servicio de San Andrés durante los siguientes años, ya que el cabildo aceptó la propuesta de Viana (“que se haga así como lo pide [el maestro] con condición [de] que cumpla lo que dice”) y podría ser el Juan de Viana que en junio de 1549 se recibe como mozo de coro en la Catedral de Jaén y se asigna al entonces maestro, Francisco Guerrero¹⁰⁰. De ser esto cierto, quedaría descartada la posibilidad de identificar a este Juan Navarro (o de Viana) con el homónimo Juan Navarro (ca. 1530-1580) que en septiembre de 1549 figura como cantor adulto en su pueblo natal, Marchena, al servicio del Duque de Arcos¹⁰¹, y que posteriormente aparece como tenor en la Catedral de Málaga y como maestro de capilla en diversas catedrales castellanas¹⁰². El testamento del Juan Navarro hispalense confirma que el nombre de su padre no era Antonio sino Rodrigo Navarro¹⁰³.

⁹⁸ AHSCSAJ, AC, libro 2, s.f., 24-XII-1547.

⁹⁹ AHSCSAJ, AC, libro 2, s.f., 1-I-1546.

¹⁰⁰ AHDJ, AC, libro 3, f. 22v, 6-IV-1549. Aunque es probable que Juan Navarro y Juan de Viana sean la misma persona, sorprende que en 1546 tenga la edad y habilidad requerida para tocar el órgano y tres años más tarde ingrese como mozo en la catedral.

¹⁰¹ ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, N. (1953): «Morales en Sevilla y Marchena. Estampa de una época». *Anuario Musical*, vol. 8, 35. Navarro figura en un recibo con un salario de 10.000 maravedís como cantor tenor en la capilla que entonces dirigía Cristóbal de Morales.

¹⁰² GÓMEZ PINTOR, M. A. (2000): «Navarro, Juan (II)». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 7, 992; STEVENSON, R. (2001): «Navarro, Juan (I)». *Grove Music Online* [<http://www.oxfordmusiconline.com>].

¹⁰³ GÓMEZ PINTOR, M. A. (1995): «Fuentes documentales inéditas sobre la figura del polifonista Juan Navarro, *El Hispalensis*». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 26, 27-46.

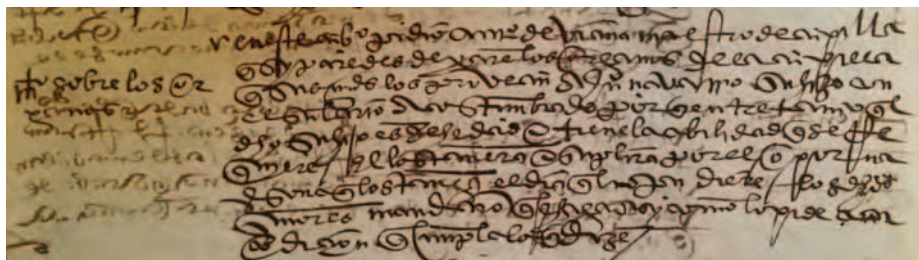


Ilustración 2.—Ofrecimiento de Antonio de Viana de su hijo Juan Navarro como organista.
(Reproducida con autorización del Gobierno de la Santa Capilla).

Descartada la identificación entre el Juan Navarro, hijo de Antonio de Viana presentado en San Andrés, y Juan Navarro, cantor de Marchena, hay indicios que no podemos explorar en detalle aquí pero que invitan a especular con la posibilidad de que este último estuviese al servicio de la Catedral de Jaén. Sobre la base de dos actas capitulares de la Catedral de Málaga de 1553, la primera fechada el 12 de julio (en la que el sochantre propone la contratación de un “excelente tenor que canta en la Catedral de Jaén”), y la segunda dos días después (con la contratación efectiva de Juan Navarro con un salario de 25.000 maravedís), Robert Stevenson propuso la identificación de este “excelente tenor” con el luego famoso Juan Navarro¹⁰⁴. El vacío informativo en torno a este Juan Navarro durante los siete años posteriores (la siguiente noticia sobre él data de 1562, cuando se le recibe como maestro de capilla en la entonces Colegiata de Valladolid¹⁰⁵) viene a coincidir con la estancia en Jaén de un tenor con el mismo apellido pero nombrado “Francisco”¹⁰⁶. Este “Francisco” Navarro fue recibido en Jaén el 17 de agosto de 1555, y dos meses después, el 23 de septiembre, le fue concedido un permiso de 20 días para ir por su hat

¹⁰⁴ STEVENSON, R. (1993): *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid, Alianza, 276. En la edición española (1993) se cita de manera errónea el año 1554, que en la versión original inglesa (1961) figura como 1553.

¹⁰⁵ AIZPURÚA ZALACAÍN, P. (1982): «Juan Navarro en la Catedral de Valladolid». *Revista de Musicología*, vol. 5/2, 340.

¹⁰⁶ En la Santa Capilla hemos documentado a dos tiples apellidados Navarro, Francisco y Salvador, asalariados en 1534-35 a razón de cinco ducados por año, cuya relación con Antonio de Viana y Juan Navarro ignoramos (AHSCSAJ, leg. 10, “Cuentas Hacienda 1531-1543”, Libro de cuentas 1531-1543, ff. 106v-107r, descargo de 1535; y f. 162r, descargo de 1536). Desconocemos si el “Francisco” Navarro contratado en la catedral en 1555 es el mismo activo en San Andrés 20 años antes y si pudiera ser hermano de Salvador y Juan e hijo, por tanto, de Antonio de Viana.

a Málaga¹⁰⁷, mientras que el 2 de octubre –coincidiendo con el permiso de “Francisco” en Málaga–, Juan Navarro presentó su dimisión al cabildo malagueño y pidió el abono de su mensualidad en concepto de paga “de ausencia definitiva”¹⁰⁸. Esta evidencia, unida a otras circunstancias (como las prolongadas ausencias de Juan Navarro en Valladolid y Ávila, coincidentes con pagos puntuales a “Francisco” en Jaén) y las dinámicas de movilidad de los músicos a mediados del siglo XVI, vendría a soportar la hipótesis de que el Juan Navarro de Málaga y el “Francisco” Navarro de Jaén pudieron ser una misma persona y que se trata de una simple confusión nominal. Pese a estas curiosas coincidencias, no podemos descartar la posibilidad de que se trate de personas distintas, dada la frecuencia de ese nombre y ese apellido en la España de la época.

Diego Jiménez (1548-1553 y ¿1563?-desp. 1578)

Poseemos poca información de Diego Jiménez, quien ejerció su magisterio en la Santa Capilla en dos periodos distintos, al igual que Martín de la Fuente. El primero de ellos se desarrolló desde 1548 hasta 1553, siendo muy posible que fuera la misma persona que, en 1541, fue recibido como mozo de coro en la catedral jiennense, donde adquiriría su formación inicial¹⁰⁹. En enero de 1549 se le pagan unos villancicos, seguramente compuestos para la Navidad anterior, que son los primeros del género que se pueden constatar en San Andrés y, en 1552, sería apercibido en al menos dos ocasiones, pidiendo perdón en 1553; el 16 de julio de este último año renuncia al cargo¹¹⁰. Seguramente deba identificarse a este músico con el clérigo que ejerció como maestro de capilla en la Catedral de Córdoba entre 1561 y 1562¹¹¹. De ser esto cierto, Jiménez podría haber regresado a la Santa Capilla al año siguiente, pues se le documenta percibiendo un salario de 6.000 maravedís como maestro de

¹⁰⁷ AHDJ, AC, libro 3, 17-VIII-1555; y f. 170v, 23-IX-1555.

¹⁰⁸ STEVENSON, R. (1993): *La música en las catedrales españolas*, 276.

¹⁰⁹ AHDJ, AC, libro 2, f. 45r, 19-VIII-1541.

¹¹⁰ AHSCSAJ, AC, libro 2, s.f., 20-I-1549, 19-VI-1552, 11-XII-1552, 19-II-1553 y 16-VII-1553.

¹¹¹ NIETO CUMPLIDO, M. (2004): «La música en la Catedral de Córdoba (1236-1577)», 87, da como fecha de cese en el magisterio el 28 de febrero de 1562, mientras que SALDONI, B. (1868-81): *Diccionario biográfico-bibliográfico*, 179, indica –sin citar fuente alguna– que estuvo en el cargo hasta fin de junio de 1563 en que murió.

capilla en la contabilidad de 1564; por un pago dos años posterior sabemos que adicionalmente ganaba otros 14.000 maravedís como capellán. La última noticia conocida de Jiménez data de 1578, cuando recibe un pago de cuarenta y dos reales por un “breviario grande”¹¹².

Gonzalo Cano (1553-1554)

Gonzalo Cano, maestro de capilla durante los años 1553 y 1554, es otro de los ejemplos de movilidad entre las dos instituciones jiennenses; en este caso, pasó de cantor tiple de la catedral, donde fue recibido hacia el 8 de septiembre de 1545, a maestro de la Santa Capilla; en la iglesia mayor ingresó con el visto bueno del maestro Viana concediéndosele 2.000 maravedís para traer su casa, lo que implica que no era, o al menos no procedía entonces, de Jaén¹¹³. Fue nombrado maestro de la Santa Capilla el 6 de agosto de 1553 y despedido en octubre de 1554 por ciertas “irregularidades”, que no se describen, después de haber sido amonestado con anterioridad¹¹⁴. En febrero de 1554 lo encontramos como opositor al magisterio de capilla de la Catedral de Málaga junto al Juan Navarro hispalense, Luis de Cózar tío y su sobrino homónimo, Francisco Guerrero y Juan Dois¹¹⁵. Se presentó entonces como “residente en Jaén” y obtuvo tan sólo un voto, siendo elegido Francisco Guerrero. Tras la renuncia de Guerrero en abril volvieron a realizarse oposiciones en junio y a ellas también concurrió Cano, quien tampoco resultó elegido; del nivel de estas oposiciones dan cuenta algunos de los aspirantes a la plaza, como Rodrigo de Ceballos o Juan Cepa, a la postre el vencedor.

Pedro de Baeza (1555-)

Pedro de Baeza sucedió a Gonzalo Cano el 6 de enero de 1555, sin que sepamos los años que ejerció el magisterio por falta de documentación¹¹⁶. En su época se renovó también el repertorio con las obras

¹¹² AHSCSA, leg. 11, “Cuentas Hacienda 1561-1619”, Libro de cuentas 1561-1578, s.f., descargos de 1564 y 1566; y leg. 1, “Hacienda 1534-1644”, descargo de 1578.

¹¹³ AHDJ, AC, libro 2, f. 22r, 9-IX-1545.

¹¹⁴ AHSCSAJ, AC, libro 2, s.f., 6-VIII-1553 y 28-X-1554.

¹¹⁵ LLORDÉN, A. (1961): «Notas históricas de los maestros de capilla y organistas, mozos de coro y seises de la Catedral de Málaga (1498-1583)». *Anuario Musical*, vol. 16, 117-119.

¹¹⁶ AHSCSAJ, AC, libro 2, s.f., 6-I-1555.

escritas por el referido Alonso Fernández, como ya mencionamos. Tras él debieron llegar otros maestros, entre ellos el citado Diego Jiménez y probablemente otros que no hemos podido identificar hasta que en 1595 encontramos a Gil de Ávila.

Gil de Ávila (1595-1597)

De todos los maestros del siglo XVI, quizá sea Gil de Ávila el que cuente con una historia profesional más rica y ejemplifique la tendencia contraria a la dinámica de funcionamiento habitual del magisterio de capilla en San Andrés, donde llegó tras haber adquirido un sólido bagaje en otros puestos. Quizá por ello se convirtió en el maestro de capilla con un salario más elevado durante los tres años en que estuvo al servicio de la Santa Capilla: 31.430 maravedís en 1595, 38.744 en 1596 y 24.538 por los servicios prestados hasta el 16 de febrero de 1597¹¹⁷. De procedencia desconocida, en un principio se pensó que este compositor, de quien se conservan dos juegos de versos instrumentales en el libro de polifonía 19 de la Catedral de Puebla (México), podía ser –por tal circunstancia– un compositor posiblemente colonial¹¹⁸. Aunque ignoramos si como tantos otros colegas viajó al Nuevo Mundo, podemos afirmar que la mayor parte de su trayectoria profesional la desarrolló en la Península Ibérica. Hasta donde sabemos, los versos para ministriles conservados en la catedral angelopolitana son las únicas obras conocidas de Ávila¹¹⁹.

Gil de Ávila fue recibido, primeramente, en la Colegiata de Antequera como maestro de capilla el 21 de enero de 1574; allí fue multado en varias ocasiones por realizar funciones musicales fuera de la iglesia con los cantores. Tras una prolongada ausencia, dieron por vacante el magisterio y mandaron poner edictos convocatorios en 1582, si bien

¹¹⁷ AHSCSAJ, leg. 12, “Cuentas Hacienda 1590-1604”, Libro de cuentas 1590-1604, s.f., descargos de 1595, 1596 y 1597.

¹¹⁸ STANFORD, T y SPIESS, L. (1969): *An Introduction to certain mexican musical archives*. Detroit, Information Coordinators, 48.

¹¹⁹ Puebla, Archivo del Venerable Cabildo Angelopolitano, libro de polifonía 19, ff. 31v-35r y 38v-43r. Existe una grabación discográfica de ambas obras: *Ministriles Novohispanos. Obras del manuscrito 19 de la Catedral de Puebla de los Ángeles*, Ensemble La Danserye. Notas al libreto de Javier Marín López. Madrid, Sociedad Española de Musicología, serie ‘El patrimonio musical hispano’ n° 31, DISCAN/DCD309, 2013, pistas 8-12 y 29-35. La transcripción musical de estos versos está accesible en IMSLP - Petrucci Music Library.

El 10 de enero de 1597, tras ganar la correspondiente oposición (cuyos edictos convocatorios se enviaron a Granada, Córdoba, Jaén, Úbeda y Baeza), Ávila es nombrado maestro de seises de la Catedral de Sevilla por el tiempo que viviera el maestro Francisco Guerrero. Sin embargo, y tras solicitar un adelanto de su salario nada más llegar, Ávila renunció al cargo a los ocho meses y en su lugar fue nombrado Juan Baca. Se trata de la última noticia localizada de este itinerante músico¹²⁴.

Cristóbal de Zafra (1597-1602)

Los libros de fábrica nos informan de que el sucesor de Gil de Ávila fue Cristóbal de Zafra, maestro de capilla en San Andrés entre 1597 y 1602, y que su salario quedó fijado en 26.000 maravedís, si bien tuvo que reclamarlo a finales de 1598¹²⁵. Probablemente, este Cristóbal de Zafra sería el mismo que sirvió en la catedral en 1607 y 1608 como organista¹²⁶ y que ejercería el mismo oficio en la iglesia de San Ildefonso de Jaén a partir de 1614¹²⁷. Es muy posible que su nombre se corresponda con un mozo de coro de la catedral que aparece en 1584¹²⁸, y que pertenezca a la familia de los Zafra, una saga de organistas que incluyó, entre otros, a Pedro de Zafra, organista de la catedral jiennense desde 1594, y a Fernando de Zafra, de la Capilla Real de Granada¹²⁹. Se trata de otro ejemplo más de la importancia de los vínculos familiares en la transmisión del oficio musical. Cristóbal de Zafra fue sustituido en 1602 por

¹²⁴ GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H. (2000): *Francisco Guerrero (1528-1599). Vida y obra. La música en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*. Sevilla, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 213. De manera coincidente a la estancia en Sevilla del músico, un Gil González de Ávila, descendiente de otro Gil González de Ávila o Dávila (1480-1526), uno de los primeros conquistadores de las actuales Costa Rica y Nicaragua, solicitó un permiso para pasar a Nueva España con dos criados el 24 de diciembre de 1596; véase Archivo General de Indias, Indiferente, 2069, N.5, 24-XII-1596, licencia concedida el 17-I-1597. Un tercer González de Ávila (ca. 1570-1658) fue cronista de Felipe IV.

¹²⁵ AHSCSAJ, AC, libro 4, f. 3r, 22-XII-1598; y leg. 12, "Cuentas Hacienda 1590-1604", Libro de cuentas 1590-1604, s.f., descargo de 1598.

¹²⁶ AHDJ, AC, libro 9, f. 335v, 8-VIII-1607; y f. 344v, 15-X-1607.

¹²⁷ JIMÉNEZ CAVALLÉ, P. (1991): *La música en Jaén*. Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 94.

¹²⁸ AHDJ, AC, libro 9, f. 196r, 28-VII-1584.

¹²⁹ AHDJ, AC, libro 10, f. 449v, 20-VI-1594; LÓPEZ-CALO, J. (2005): *Documentario musical de la Capilla Real de Granada. Vol. 1. Actas capitulares*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, acuerdos 123 y 127.

Cristóbal Suárez, quien se mantuvo en el cargo hasta 1611, periodo en el que, como muchos de sus antecesores, intentó opositar a otras prebendas (en este caso a la Colegiata de Antequera) para así mejorar la corta renta ofrecida por la Santa Capilla¹³⁰.

CONCLUSIONES

Por medio del presente trabajo hemos querido sumarnos a la conmemoración del quinto centenario de la fundación de la Santa Capilla, ofreciendo un estudio sobre la principal manifestación de la política de mecenazgo musical de Gutierre González Doncel: la creación de una capilla de música adscrita a su obra pía en San Andrés. Su caso resulta particularmente llamativo y singular ya que los escasos trabajos realizados sobre el patronazgo privado en esta época están asociados a la aristocracia y la alta nobleza y se canalizaron a través de la creación de capillas privadas para su servicio personal (o adscritas a instituciones de mayor rango como colegiatas), y no por medio de una obra pía vinculada a la cofradía de una parroquia. Futuros trabajos deberán profundizar en las biografías profesionales y los circuitos de circulación del resto de integrantes de la capilla, así como en el repertorio que pudo estar disponible durante el siglo XVI. Dado que la fundación se realizó desde Roma, es probable que González no llevase un control directo de la contrataciones de la Santa Capilla y que delegase dicha labor en el Gobernador y otros miembros de la parentela. Ello no descarta que el propio González enviase a Jaén algunos libros de música como reflejo de sus propios gustos musicales (creemos que de polifonía vocal, fundamentalmente), aspectos que deberán desarrollarse en futuros trabajos.

¹³⁰ LLORDÉN, A. (1977): «Notas históricas de los maestros de capilla de la colegial de Antequera», 126.

BIBLIOGRAFÍA

- AIZPURÚA ZALACAÍN, P. (1982): «Juan Navarro en la Catedral de Valladolid». *Revista de Musicología*, vol. 5/2, 339-345.
- ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, N. (1953): «Morales en Sevilla y Marchena. Estampa de una época». *Anuario Musical*, vol. 8, 27-38.
- ANNIBALDI, C. (1993): *La musica e il mondo. Meccenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*. Bolonia, Il Mulino.
- BEJARANO PELLICER, C. (2013): *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación Focus-Abengoa.
- BLACK, C. F. (1989): *Italian Confraternities in the Sixteenth Century*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BLACKBURN, B. (1992): «Music and Festivities at the Court of Leo X: A Venetian View». *Early Music History*, vol. 11, 1-37.
- BURGESS, C. y WATHEY, A. (2005): «Cartografías del paisaje sonoro: la música sacra en las ciudades inglesas, 1450-1550». En BOMBI, A.; CARRERAS, J. J.; y MARÍN, M. A. (eds.): *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia, Universitat de València, 69-105.
- CABALLERO VENZALÁ, M. y ALMANSA TALLANTE, R. (2009): *Diccionario Bio-Bibliográfico del Santo Reino de Jaén*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.
- CORRAL BÁEZ, F. J. (1999): «Guadix». En CASARES RODICIO, E. (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Madrid, SGAE, vol. 5, 915-926.
- COVARRUBIAS, S. (1611): *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Luis Sánchez.
- DE VICENTE, A. (2007): «Música, propaganda y reforma religiosa en los siglos XVI y XVII: cánticos para la ‘gente del vulgo’ (1520-1620)». *Studia Aurea*, 1 [<https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.14>].
- FABRONIUS, A. (1797): *Leonis X Pontificis Maximi Vita auctore Angelo Fabronio Academiae Pisanae Curatore*. Pisa, A. Landius.
- GARCÍA DE QUESADA y MARTÍNEZ, M. (1950): *La Santa Capilla de S. Andrés*. Jaén, s.e.
- GLIXON, J. (2003): *Honoring God and the City: Music at the Venetian Confraternities, 1260-1807*. Nueva York, Oxford University Press.
- GÓMEZ MUNTANÉ, M. (1996): «La música laica en el reino de Castilla en tiempos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo». *Revista de Musicología*, vol. 19/1-2, 25-45;
- GÓMEZ PINTOR, M. A. (2000): «Navarro, Juan (II)». En CASARES RODICIO, E. (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Madrid, SGAE, vol. 7, 992-994.

- GÓMEZ PINTOR, M. A. (1995): «Fuentes documentales inéditas sobre la figura del polifonista Juan Navarro, *El Hispalensis*». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 26, 27-46.
- GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H. (2000): *Francisco Guerrero (1528-1599). Vida y obra. La música en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*. Sevilla, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, L. (1960): «La Santa Capilla de S. Andrés». *Paisaje*, s/n, 2119-23.
- GONZÁLEZ MARÍN, L. A. (2010): «Regir la capilla o el oficio de director antes de que existieran los directores». *Quodlibet*, vol. 46, 81-117.
- HAGG, B. (1992): «The meeting of sacred ritual and secular piety: endowments for music». En KNIGHTON, T. y FALLOWS, D. (eds.): *Companion to Medieval and Renaissance Music*. Londres, J. M. Dent & Sons, 60-68.
- HIGUERAS MALDONADO, J. (1985): «Documentación latina en el archivo de la Santa Capilla de San Andrés». *Actas de la I Asamblea de Estudios Marianos*. Jaén, Universidad de Jaén y Cajasur, 241-302.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, P. (1983): «Francisco Ruiz, maestro de capilla en la Catedral de Jaén de 1565 a 1598». *Guadalbullón*, vol. 1, 9-22.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, P. (1987): «La música en la Santa Capilla de San Andrés. Notas históricas». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, vol. 129, 9-31.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, P. (1991): *La música en Jaén*. Jaén, Diputación Provincial de Jaén.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, P. (1996): «Francisco Carrillo, organista y canónigo de la Catedral de Jaén (1580-1620?). Notas biográficas». *Nassarre*, vol. 12/2, 185-195.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, P. (1998): *Documentario musical de la catedral de Jaén. I. Actas capitulares*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, P. (2007): «Música renacentista en Jaén». En RINCÓN GONZÁLEZ, M. D. (ed.): *Doce calas en el Renacimiento y un epílogo*. Jaén, Universidad de Jaén, 317-328.
- JIMÉNEZ PATÓN, B. (1628): *Historia de la antigua y continuada nobleza de la ciudad de Jaén* (Jaén, Pedro de la Cuesta).
- KIRSCH, W. (2001): «De Silva, Andreas». *Grove Music Online* [<http://www.oxfordmusiconline.com>].
- KNIGHTON, T. (1997): «Spaces and contexts for listening in 15th-century Castile: the case of the Condestable's palace in Jaén». *Early Music*, vol. 25/4, 661-677.
- KNIGHTON, T. (2002): «Ribera [Ribeira], Antonio de». En CASARES RODICIO, E. (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Madrid, SGAE, vol. 9, 170-171.
- KNIGHTON, T. (2002): «Francisco de Peñalosa: New Works Lost and Found». En CRAWFORD, D. y WAGSTAFF, G. (eds.): *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow*. Hillsdale, Pendragon Press, 231-257.

- Libro de los Estatutos de la Santa Capilla y Noble Cofradía de la Limpia Concepción de Nuestra Señora la Virgen María, sita en la Iglesia Parroquial de San Andrés*. Madrid, Imprenta de D. A. Pérez Dubrull, 1882.
- LLORDÉN, A. (1961): «Notas históricas de los maestros de capilla y organistas, mozos de coro y seises de la Catedral de Málaga (1498-1583)». *Anuario Musical*, vol. 16, 99-148.
- LLORDÉN, A. (1977): «Notas históricas de los maestros de capilla de la colegial de Antequera». *Anuario Musical*, vols. 31-32, 115-165.
- LORENS CISTERÓ, J. M. (1957): «Juan Escribano, cantor pontificio y compositor». *Anuario Musical*, vol. 12, 96-122.
- LÓPEZ ARANDIA, M. A. (1995): *Catálogo documental de la Santa Capilla de San Andrés de Jaén*. Jaén, inédito.
- LÓPEZ ARANDIA, M. A. (2007): *Rinascimento y Reformatio. El proyecto de Gutierre González en Jaén*. Jaén, Universidad de Jaén.
- LÓPEZ ARANDIA, M. A. (2010): «De Castilla a Michoacán. La obra de Gutierre González en la educación del siglo XVI». *Revista de Antropología Experimental*, vol. 10, 129-147 [<https://revistaselectronicas.ujen.es/index.php/rae/article/view/1973>].
- LÓPEZ MOLINA, M. (1997): «Ministriles en Jaén en 1619». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, vol. 167, 345-351.
- LÓPEZ MOLINA, M. (1998): «De la música en los entierros en el Jaén del siglo XVII». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, vol. 168, 57-61.
- LÓPEZ MOLINA, M. (2001): «Compañía de ministriles en Jaén en el año 1586». *Senda de los Huertos. Revista Cultural de la Provincia de Jaén*, vols. 61-62, 93-96.
- LÓPEZ PÉREZ, M., LÓPEZ ARANDIA, M^a, A. (2019): *Santa Capilla de San Andrés: cinco siglos de Historia y Arte*. Jaén, Caja Rural de Jaén.
- LÓPEZ-CALO, J. (1963): *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*. 2 vols. Granada, Fundación Rodríguez Acosta.
- LÓPEZ-CALO, J. (2005): *Documentario musical de la Capilla Real de Granada*. Vol. 1. *Actas capitulares*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- MARÍN LÓPEZ, M. A. (2002): «Una historia imposible. Música y devoción en Úbeda durante el Antiguo Régimen». En MORENO MENDOZA, A. y ALMANSA MORENO J. M. (eds.): *Úbeda en el siglo XVI*. Úbeda, Fundación Renacimiento y Editora El Olivo, 141-166.
- MARTÍNEZ GIL, C. (2008): «El magisterio de capilla en las catedrales y colegiatas de España: orígenes, configuración e importancia en la Edad Moderna». *Memoria ecclesiae*, vol. 31, 131-172.
- MOZAS MESA, M. (1925): *Una institución giennense del siglo XVI: la Santa Capilla de S. Andrés*. Jaén, Tip. El Pueblo Católico.

- NIETO CUMPLIDO, M. (2004): «La música en la Catedral de Córdoba (1236-1577)». En MORENO CALDERÓN, J. M. (ed.): *El Patrimonio histórico-musical de Córdoba. II Jornadas sobre Patrimonio*. Córdoba, Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento, 59-116.
- O'REGAN, N. (1994): «Music at the Roman Archconfraternity of San Rocco in the Last Sixteenth Century». En ANTOLINI, B.; MORELLI, A.; y SPAGNOLO, V. V. (eds.): *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio. Atti del Convegno Internazionale - Roma 4-7 giugno 1992*. Lucca, Libreria Musicale Italiana, 521-552.
- O'REGAN, N. (1994): «Victoria, Soto and the Spanish Archconfraternity of the Resurrection in Rome». *Early Music*, vol. 22/2, 279-295.
- O'REGAN, N. (1995): *Institutional Patronage in Post-Tridentine Rome: Music at Santissima Trinita dei Pellegrini 1550-1650*. Londres, Royal Music Association.
- ORTEGA SAGRISTA, R. (1961): «Arte y Artistas en la Santa Capilla». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, vol. 30, 23-63.
- PÉREZ MANCILLA, V. (2013): «Historiografía musical de las parroquias en España: estado de la cuestión». *Anuario Musical*, vol. 68, 47-80.
- PIETSCHMANN, K. (1999): «Músicos y conjuntos musicales en las fiestas religiosas de la Iglesia nacional española de Santiago en Roma antes del Concilio de Trento». *Anthologica Annua*, vol. 46, 451-476.
- PIRRO, A. (1935): «Leo X and Music». *Musical Quarterly*, vol. 21/1, 1-16.
- PRECIADO, D. (1986-1991): *Francisco de Peñalosa. Opera omnia*, 4 vols. Madrid, Sociedad Española de Musicología.
- QUEROL, M. (1988): «El humanismo musical español». *Nassarre*, vol. 4/1-2, 213-225.
- ROBLEDO, L. (1998): «La música en el pensamiento humanista español». *Revista de Musicología*, vol. 21/2, 385-430.
- RUIZ JIMÉNEZ, J. (2014): «Música tras la muerte: dotaciones privadas y espacios rituales en la Catedral de Sevilla (siglos XIII-XVI)». *Revista de Musicología*, vol. 37/1 (2014), 53-88.
- SALDONI, B. (1868-81): *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. 4 vols. Madrid, Isidro Torres.
- SÁNCHEZ-LÓPEZ, V. y MARÍN-LÓPEZ, J. (2021): «Juan de Ávila y la enseñanza cantada de la doctrina cristiana entre Castilla y las Indias: propuesta de reconstrucción». En RINCÓN GONZÁLEZ, M. D., PULIDO SERRANO, I. y SORIA RUIZ, N. (eds.): *Juan de Ávila: vnivrs et mltiplex. Una visión multidisciplinar*. Salamanca, Fundación Universitaria Española, Universidad Pontificia de Salamanca y Universidad de Jaén, 423-477.
- SHERR, R. (1982): «A Note on the Biography of Juan del Encina». *Bulletin of the Comediantes*, vol. 34, 159-172.
- SHERR, R. (1992): «The 'Spanish Nation' in the Papal Chapel, 1492-1521». *Early Music*, vol. 20/4, 601-609.

- SHERR, R. (2001): «Rome. 2. The Renaissance (1420-1600)». *Grove Music Online* [<http://www.oxfordmusiconline.com>].
- STANFORD, T y SPIESS, L. (1969): *An Introduction to certain mexican musical archives*. Detroit, Information Coordinators.
- STARR, P. F. (1997): «Josquin, Rome, and a Case of Mistaken Identity». *The Journal of Musicology*, vol. 15/1, 43-65.
- STEVENSON, R. (1993): *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid, Alianza.
- STEVENSON, R. (2001): «Navarro, Juan (I)». *Grove Music Online* [<http://www.oxford-musiconline.com>].
- SUÁREZ-PAJARES, J. (2004): «Dinero y honor: aspectos del magisterio de capilla en la España de Francisco Guerrero». En GRIFFITHS, J. y SUÁREZ-PAJARES, J. (eds.): *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Madrid, ICCMU, 149-197.
- VEGA, M. J. (2007): «La unión de poesía y música en el Renacimiento: breve historia». En RINCÓN GONZÁLEZ, M. D. (ed.): *Doce calas en el Renacimiento y un epílogo*. Jaén, Universidad de Jaén, 269-316.

DISCOGRAFÍA

- Ministriles Novohispanos. Obras del manuscrito 19 de la Catedral de Puebla de los Ángeles*, Ensemble La Danserye. CD. Madrid, Sociedad Española de Musicología, serie “El patrimonio musical hispano” nº 31, DISCAN/DCD309, 2013.

Índice

	Página
Andrea Vanni <i>Política y religión. El conflicto entre Gian Pietro Carafa y los Habsburgo</i>	7
Teresa Tinsley <i>Networks of influence between the Vatican and Andalusia at the beginning of the 16th century: the Baezas – a piece of the jigsaw</i>	31
Piers Baker-Bates <i>Sebastiano del Piombo and his relationship with the castilian community at Rome</i>	59
Cécile Vincent-Cassy <i>Modelos y rivalidades entre la Roma Sancta y la España católica a fines del siglo XVI. Reflexiones sobre la idea de cristianismo primitivo y su proyección artística</i>	83
Antonio J. Díaz Rodríguez <i>La especulación benefical entre Roma y España (ss. XVI-XVII)</i>	107
María Idalia García Aguilar <i>El trasiego de los libros en la Nueva España: Bartolomé de Mata y el comercio de libros entre el siglo XVI y el XVII</i>	143
Laura García Sánchez <i>El mundo de la fiesta y el arte efímero: Presencia y ausencia de Carlos V en la Cataluña del Renacimiento</i>	171
Vicente Oya Rodríguez <i>El esplendor del siglo XVI en tierras de Jaén</i>	187

	Página
Miguel Ruiz Calvente <i>D. Francisco de los Cobos (h. 1477-1547) y el castillo de Sabiote: La gran reforma abaluartada y palaciega. La armería. Los bienes muebles del oratorio y su traslado a El Salvador de Úbeda</i>	195
Mario Hernández López <i>Simbología de la iconografía mariana en el espacio giennense</i>	241
Antonio Estepa Rubio / Jesús Estepa Rubio <i>La importancia de los mecanismos de planificación gráfica para la definición de la complejión espacial interior en la obra sacra de Andrés de Vandelvira</i>	275
José Carlos Gutiérrez Pérez <i>Algunas precisiones sobre la construcción de la iglesia parroquial de Jamilena (Jaén) en el siglo XVI</i>	313
Amable Vico Vico <i>Obras pías huelmenses del siglo XVI</i>	323
Félix Marina Bellido <i>Eclesiásticos giennenses de origen judeoconverso: una aproximación social y familiar a la figura de don Melchor de Soria Vera, obispo de Troya</i>	345
Rafael Cañada Quesada <i>La nobleza de Jaén y la Santa Capilla Ntra. Señora La Inmaculada Concepción, de Jaén, iglesia de San Andrés: linaje de Carvajal</i>	367
Javier Marín López / Virginia Sánchez López / José A. Gutiérrez Álvarez / Pedro Jiménez Cavallé <i>Gutierre González Doncel, un mecenas musical del Primer Renacimiento</i>	407
Ismael Amaro Martos <i>La colección de tejidos y bordados de la Santa Capilla de San Andrés de Jaén</i>	449
Keviz Izquierdo Huertas <i>Sebastián de Solís en Jaén y su aportación a la Santa Capilla de San Andrés</i>	485
Manuel López Pérez <i>Espíritu y materia en la fundación de Gutierre González. Formación y evolución del patrimonio de la Santa Capilla de San Andrés</i>	499
Antonio Lara Polaina <i>El Misal Giennense de la Santa Capilla de San Andrés de Jaén (MGi 3 SCap: ASCSA 329)</i>	539

Investigación
colección



ISBN: 978-84-18265-68-6

