





MÚSICA Y CEREMONIAL URBANO EN LA BAEZA DE LA EDAD MODERNA

JAVIER MARÍN LÓPEZ

*Quando [las campanas] se repican causan
a los sentidos una acordada música,
por tocarse con arte y alegrar sus clamores
como de bajón, tenor, contralto y tiple*
(Francisco de Torres, *Historia de Baeza*, 1677)

El estudio de la música en las ciudades de España e Hispanoamérica durante los siglos XVI al XVIII se ha venido asociando tradicionalmente con el análisis de la actividad musical de su catedral o alguno de sus inevitablemente ‘gloriosos’ maestros de capilla. De esta forma, una gran cantidad de trabajos que bajo el título recurrente y convencional de *La música en una determinada ciudad* son, en la práctica, investigaciones centradas en *La música en la catedral de esa ciudad*. En respuesta a esta visión reductora que identifica la música de una urbe con la de su principal institución musical surgió en los años 80 una nueva perspectiva de estudio que, bajo el rubro de ‘musicología urbana’, aspiraba a estudiar de forma globalizada las prácticas musicales de todas las instituciones urbanas –ya fueran religiosas o civiles– que auspiciaron con más o menos medios y esplendor la actividad musical. Junto a esta nueva sensibilidad musical hacia cofradías, parroquias, conventos, monasterios, universidades, concejos y teatros, emergía también una nueva visión del músico, atenta no sólo a los aspectos estéticos de su producción, sino también a su circulación –en su doble dimensión de personas/músicos y textos/partituras– y a su *milieu* o entorno social y familiar más inmediato.

Pese a que la musicología urbana ya ha dado importantes frutos en la historiografía hispana (Reynaud, 1996; Marín, 2002a), aún es un ámbito de estudio en expansión que necesita de aportaciones centradas tanto en ciudades importantes como en núcleos provincianos, y en las que el entorno urbano aparezca no como un asunto marginal, pasivo telón de fondo o simple apéndice de la institución, sino como un elemento nuclear y contextualizador de la vida musical de la ciudad. Centrándose en el caso de Baeza, este ensayo aspira a presentar una aproximación complementaria a la ofrecida por la historia institucional a través del análisis de algunas prácticas musicales urbanas durante los siglos XVI al XVIII, lo que requiere tanto una metodología interdisciplinar como una ampliación del abanico de fuentes empleadas. El punto de partida para ello serán los datos aportados por la escasa bibliografía musicológica disponible y estudios locales, complementados con nueva información fruto de mi propia investigación.



Coro de la Catedral de Baeza en su emplazamiento original. Fotografía de Roisin hacia 1929. Colección Juan Antonio Salcedo Gámez

De campanas, ministriles y capillas: espacios y protagonistas

Tal y como indica la cita al comienzo de estas líneas (Torres, 1677: 106), el sonido de las campanas y ministriles procedente de la torre de la catedral era un elemento característico del paisaje sonoro de las ciudades españolas de la Edad Moderna, entre las que la Muy Noble, Leal y Antigua Ciudad de Baeza constituye un ejemplo paradigmático. Campanas y música tenían una función eminentemente práctica, pues anunciaban a la población la celebración de una determinada fiesta, marcando así el calendario ritual de la ciudad. Sin embargo, el sonido también tenía una función simbólica, actuando como elemento sacralizador del espacio urbano con motivo de cualquier manifestación de devoción o religiosidad colectiva. Ambas funciones aparecen claramente recogidas en el texto del predicador, catedrático y mariólogo baezano Diego Pérez de Valdivia, quien en sus *Documentos saludables para las almas piadosas* dedicó uno específico a las campanas, en el que detallaba el gran servicio de este instrumento a la ciudad:



Llama a misa, a sermón, a horas canónicas; avisa que roguemos por los difuntos; recuérdanos cuando alguno o algunos de nuestros próximos son muertos para que roguemos por ellos [...] avisa cuando tocan *Ave Marias*, que nos arrodillemos y hagamos memoria de la Encarnación del Hijo de Dios; avisa de que sale el Santo Sacramento y que roguemos por los enfermos y por los que se casan, por las mujeres que están de parto y avisa que socorramos al prójimo en peligro de fuego, convida a que tomemos las armas contra enemigos. En otros muchos negocios de la república eclesiástica y civil da aviso; espanta a los demonios que mueven tempestades porque temen los demonios a las campanas como a trompetas y [sic] instrumentos de su triunfador Jesucristo (Pérez de Valdivia, 1588: 60v–61r).

Pero no todo eran campanas y ministriles haciendo sencillos toques. En la Baeza humanista y barroca también podría escucharse música más elaborada, que estaba a cargo de las capillas de música, es decir, conjuntos de cantores e instrumentistas profesionales regidos por un director/compositor, el maestro de capilla, y generalmente adscritos a alguna institución religiosa, de la que recibían un estipendio regular. Durante la Edad Moderna existieron en Baeza dos capillas de música, ubicadas en la catedral y la colegiata de Santa María del Alcázar. La capilla musical más importante y estable de la ciudad era lógicamente la de la catedral, cuyo devenir musical, conocido sólo a grandes rasgos (Jiménez Cavallé, 1999: 41–42) (Marín López, 2007), está aún pendiente de un estudio sistemático. Las rentas de la catedral de Baeza eran reducidas, ya que la división de los ingresos de la diócesis entre las catedrales de Jaén y Baeza –motivo de constantes pleitos– hacía que la plantilla de músicos y sus salarios fuesen relativamente bajos para tratarse de una catedral y equiparables, por tanto, a los de instituciones de menor rango como colegiatas y parroquias. Ello explica los deseos de promoción de algunos músicos baezanos, asiduos asistentes a oposiciones en otras catedrales del entorno andaluz y levantino (Jiménez Cavallé, 1991: 62–64) (Jiménez Cavallé, 1991: 97). Sin embargo, su condición de catedral y su extenso ámbito de influencia en la meseta castellana –las catedrales más cercanas al norte y al este eran Toledo y Murcia, a casi 300 kms. cada una– la convertía en un centro muy atractivo para la promoción de los músicos.

De la capilla de la colegiata apenas disponemos de información. Sabemos que estaba activa en 1582 y de la historia general de la institución se deduce que su funcionamiento era inestable y oficioso por momentos y que sus músicos no tenían la consideración de ministros asalariados regularmente. La feligresía del Alcázar, alejada del centro de la ciudad, comenzó a despoblarse a finales del siglo XVI, lo que se tradujo en un descenso de las rentas para mantener prebendas y en varios intentos de traslado a otras parroquias –San Pablo y San Miguel, ambas en Baeza, y San Miguel de Andújar– hasta su establecimiento definitivo en la parroquia de San Andrés de Baeza en 1765 (Rodríguez-Moñino, 1987: 17–30) (Martínez Rojas, 2007). Ante esta falta de recursos, no es extraño que los músicos de la colegiata se quejasen con frecuencia al cabildo de su precariedad laboral y buscasen ampliar sus exiguas rentas con actuaciones fuera del templo. La coexistencia de capillas musicales en la catedral y la colegiata generó conflictos por su preeminencia y exclusividad en las fiestas e iglesias de la ciudad. Este tipo de disputas eran corrientes en ciudades que contaban con varias capillas de música, ya sea vinculadas a templos o sin adscripción institucional alguna, como Jerez, Sevilla, Granada y Úbeda (Repetto Betes, 1980: 47–51) (Díez Martínez, 2004: 304–10) (Ruiz Jiménez, 1997: 47–50) (Jiménez Cavallé, 1991: 93–94), ya que las actividades incontroladas de determinados grupos efímeros de músicos mermaban sensiblemente los ingresos de los músicos catedralicios. Estos grupos eran llamados ‘extravagantes’ y, en el caso de Baeza, ‘jabardillos’,

Arco de la Iglesia Colegial del Alcázar de la ciudad de Baeza. *Catálogo de los Obispos de las iglesias Catedrales de la Diócesis de Jaén y Anales eclesiásticos de este obispado*. Martín de Ximena Jurado. 1654. Familia Narváez Olivera



concepto que era usado despectivamente en la época para referirse a «junta de gente de baja esfera o mala vida» (*Diccionario de Autoridades*, 1726–39: 315), y que también aparece en Cádiz (Díez Martínez, 2004: 305). Ya en 1662 el obispo Fernando de Andrade y Castro había establecido por decreto que las parroquias, conventos y ermitas de Baeza y pueblos de su jurisdicción sólo debían llamar a la capilla catedralicia; dicho acuerdo, refrendado por el obispo fray Juan Asensio en 1687, fue revisado en 1714 por el obispo Rodrigo Marín y Rubio, pero su crónico incumplimiento acabó en los tribunales y en 1753 el maestro de la capilla catedralicia, Pedro José Navarro, inició un pleito contra los músicos de la colegiata por la violación de los decretos diocesanos (Jiménez Cavallé, 1991: 87–88) (Jiménez Cavallé, 1991: 121–24). El asunto seguía sin resolverse en 1787, cuando Mauricio Escudero, maestro de la capilla colegial recién reestablecida, pasó a la ofensiva e interpuso un pleito en la Real Chancillería de Granada y, en segunda instancia, en el tribunal eclesiástico de Toledo, con el consiguiente malestar del cabildo de la colegiata (Rodríguez-Moñino, 1987: 48) (Rodríguez-Moñino, 1987: 51–53). Aunque no se menciona de forma explícita, es probable que la capilla colegial siguiese actuando extraoficialmente en los numerosos y patrióticos *Te Deum* que se realizaron en el primer tercio del siglo XIX con fines propagandísticos; otra prueba de su actividad es la publicación en la imprenta de Agustín Doblas de los pliegos con los textos de los villancicos de Navidad de 1803 compuestos por Mauricio Escudero para la colegiata (Rodríguez-Moñino, 1987: 123–33).

El resto de instituciones religiosas de la ciudad disponían de medios musicales más modestos, pero igualmente efectivos, contando con la base de un organista y un sochantre en las parroquias, muchas de las cuales tenían órgano –aunque sólo se han conservado los de San Pablo y San Andrés– y un grupo de coristas de canto llano en conventos y monasterios. A la espera de estudios musicales específicos sobre estas instituciones, los padrones permiten conocer los nombres de los protagonistas, así como sus edades y patrones de residencia; en el caso de Úbeda existe un estudio sistemático de los padrones municipales del siglo XVII que ha arrojado información sobre cincuenta y siete profesionales vinculados a la música (veintiún músicos, quince ministriles, siete organeros, cuatro cantores, cuatro maestros de capilla, tres sochantres, un guitarrero, un violero y un organista (Almagro García, 2003: 93–94) (Almagro García, 2003: 367–69). La fuente más completa para Baeza es el catastro de Ensenada (1753), que permite obtener una visión sincrónica de los músicos activos en la ciudad a mediados del siglo XVIII. Aunque en las *Respuestas Generales* no hay referencias a organeros y violeros, oficios que sí aparecían en las padrones de 1610 y 1634 (Rodríguez-Moñino y Cruz Cabrera, 1997: 153) (Rodríguez-Moñino y Cruz Cabrera, 1997: 155) (Jiménez Cavallé, 1991: 102), es destacable que en los treinta y tres templos de la ciudad se empleaban 111 individuos relacionados directamente con la música, sin contabilizar capellanes, maitineros ni sacristanes que, ocasionalmente, cantarían: sesenta y tres coristas en monasterios y conventos, doce sochantres, diez clerizones o mozos de coro, nueve «músicos» –no se especifica su condición de cantores o instrumentistas–, siete organistas, cinco seises, un violinista, un arpista, un bajonista y un maestro de capilla (Ensenada, 1753: 686v–710r) (Ensenada, 1753: 718v–722r). La recurrencia de algunos apellidos permite deducir la existencia de familias de músicos baezanos activos a mediados del siglo XVIII: los Navarro (Bernabé, arpista en la catedral; Blas, organista en la capilla universitaria de San Juan Evangelista; Pedro, sochantre en el Salvador; y Pedro José, maestro de capilla de la catedral), los Tornero (Francisco, sochantre en San Marcos; Jacinto, sochantre en San Juan Bautista; y Javier, músico en la catedral) y los Ortiz (Francisco, clerizón en la catedral; Miguel, bajonista y clerizón en la catedral; y Pedro, organista en San



Órgano de la iglesia de San Pablo

Órgano de la iglesia de Santa María del Álcazar y San Andrés





Marcos), entre otros. La mayoría de los músicos vivían en las colaciones de El Salvador, San Pablo y la Santa Cruz, que eran las más densamente pobladas.

Este amplio mercado de músicos posibilitó una intensa actividad músico-ceremonial, pues a los profesionales activos en Baeza habría que sumar los que desarrollaban su trabajo en la vecina Úbeda, otra ciudad realenga, donde había tres capillas estables de música, adscritas a la colegiata de Santa María, el Hospital de Santiago y el Salvador (Marín López, 2002b); los servicios litúrgicos de esta última iglesia eran muy parecidos a los de una catedral, con «copia de música y ministriles muy buena con su maestro prebendado de ella» (Rus Puerta, 1646: sin foliar [130]). Sería muy interesante realizar un estudio conjunto de la actividad musical de Baeza y Úbeda, pues ambas ciudades estaban gobernadas por un mismo corregidor y su cercanía geográfica provocó un intenso intercambio de músicos; el total de cinco capillas estables es elevado teniendo en cuenta la demografía de ambas ciudades en relación con otros núcleos urbanos: en una capital de la importancia de Granada había cuatro capillas estables (Ruiz Jiménez, 1997: 40). Las capillas musicales de Baeza y Úbeda llevaron aparejadas el establecimiento de escuelas de niños cantores o seises de fama en toda la corona de Castilla, pues eran requeridos no sólo en poblaciones del entorno inmediato como Jaén, Begíjar, Linares, Andújar, Arjona y Huelma (Jiménez Cavallé, 1991: 98 y 121; Gómez Martínez, 2003: 240), sino también en ciudades más alejadas como Granada, Antequera, Málaga y Sevilla (Marín López, 2007: 323); el caso de Granada es muy interesante, por cuanto demuestra que la demanda no sólo era de seises individuales, sino de toda la capilla; con ocasión de la festividad por la beatificación de Santa Teresa (1618), la capilla de música del Hospital de Santiago de Úbeda fue llamada a Granada, «y con ella doce niños que hay muy diestros en hacer saraos y danzas para regocijar semejantes solemnidades [...] uno era del Santísimo Sacramento, otro de nuestra Santa Madre, otro de indios, otro de turcos y otros de moros y cristianos [...] tan ajustado y medido todo al compás de los instrumentos y ellos con tanta gallardía y destreza que dieron mucho gusto a toda la gente» (San José, 1615: 81r). Esta concentración de cantores de calidad permite entender la destacada presencia de la música en las fiestas baezanas de la Edad Moderna, como veremos enseguida.

Los principales espacios urbanos donde se desarrollaban estas celebraciones eran las calles y plazas del centro de la ciudad, que quedaron convertidas en escenarios de comunicación, representación, convivencia e intercambio social. La más transitada y conocida era la plaza del Mercado y de la Leña, plaza porticada de estilo castellano en la que tenían lugar las solemnidades públicas, corridas de toros, paseos a caballo y juegos de cañas ante las autoridades civiles, que ocupaban el llamado 'Balcón de la Ciudad o del Concejo', desde el que presenciaban todos los acontecimientos «con la decencia que corresponde a su punto y grandeza» y en los que frecuentemente se colocaban los músicos (Higueras Quesada, 1995, 1: 159; Carreras, 2005: 43). Era la plaza profana de Baeza, frente al carácter tradicional y religioso de la 'plaza de la Iglesia Mayor', hoy plaza de Santa María, donde tenían lugar las comedias, entremeses y autos sacramentales, las exequias y las procesiones religiosas más solemnes. Del significado musical de esta plaza da cuenta uno de los vítores de la fachada del antiguo seminario de San Felipe Neri, en el que aparecen dos pentagramas con música de difícil identificación y enigmático significado, y que quizá haya que relacionar con alguna ceremonia de los seminaristas o estudiantes universitarios allí residentes, tal y como he propuesto en otro lugar, aunque es tan sólo una hipótesis (Marín López, 2008: 292–95).



Detalle de la fachada del Seminario Conciliar de San Felipe Neri. Actual sede de Antonio Machado de la Universidad Internacional de Andalucía

De Santos y procesiones: Música y fiesta en el ceremonial religioso baezano

Una de las fuentes más útiles para el estudio de la música en la ciudad son las relaciones de fiestas. Las referencias musicales contenidas en estos textos suelen ser escasas y poco precisas y, dado el carácter partidista y el vocabulario estereotipado de esta tipología documental, su manejo requiere una buena dosis de distanciamiento y crítica histórica. Sin embargo, algunas de ellas aportan detalles significativos y sirven para mostrar cómo el sonido y la música eran ingredientes fundamentales del ceremonial cívico-religioso y también de otros eventos más mundanos como las corridas de toros o las fiestas de cañas. La mayor parte de estas celebraciones, tanto si eran 'de tabla' o anuales (véase Tabla 1) como aquéllas ocasionales, incluían procesiones y actos varios en los que participaban las autoridades religiosas, civiles y militares, el cabildo catedralicio y universitario, las comunidades religiosas y las cofradías.

Tabla 1. Fiestas 'de tabla' con participación musical en Baeza, 1704
(Rodríguez-Moñino y Cruz Cabrera, 2001: 35).

San Sebastián	Jueves Santo	Octava de Corpus	Inmaculada Concepción
Purificación de Nuestra Señora	Viernes Santo	San Juan Bautista	Santa Teresa de Jesús
Predicación de la Santa Bula	Tres días de Letanías	Natividad	San Francisco de Borja
Miércoles de Ceniza	Vísperas del Corpus	Patrocinio de Nuestra Señora	Nuestra Señora de la Peña
Domingo de Ramos	Día de Corpus	San Andrés	

Aunque muy raramente se aportan detalles concretos sobre qué obras musicales se interpretaron o quiénes fueron sus autores, ni se transcriben los textos de los villancicos cantados (una notable excepción la constituyen los catorce villancicos al Corpus de José de Escobado; Núñez de Sotomayor, 1661: 750-69), es evidente a tenor de estas fuentes que la música contribuía de forma singularmente efectiva a reforzar la solemnidad y aparato de estas celebraciones, enormemente desarrolladas durante el Barroco como práctica de poder, estatus y legitimización.

Algunas de estas ceremonias tenían un carácter ocasional, mientras que otras se celebraban anualmente y eran organizadas por las cofradías, que frecuentemente contrataban servicios musicales para festividades importantes de su calendario devocional. Dada su extraordinaria proliferación y su decisivo papel como agentes dinamizadores del tejido músico-profesional de la ciudad, es evidente que la vida musical baezana hubiera sido muy distinta sin estas instituciones piadosas. Las cofradías no mantenían conjuntos estables de músicos a su servicio por su elevado coste, aunque las constituciones de la cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia de San Juan (1570) recogían específicamente la presencia de niños seises (Anguita Herrador, 1996: 55, 60). Otra activa cofradía con sede en la parroquia de San Andrés fue la cofradía de las Benditas Ánimas del Purgatorio y Santísimo Sacramento, creada en 1690, e impulsora de numerosas fiestas; en la víspera de Navidad y Santos Inocentes, jóvenes de esta cofradía formaban cuadrillas para pedir limosna por las calles al son de guitarras, sonajas, panderos, platillos y violines (Rodríguez-Moñino, 2000: 196). Dos de las fiestas anuales de mayor solemnidad organizadas por



Detalle del interior del órgano de la iglesia de San Pablo



cofradías eran las de San Andrés, patrón de la ciudad, y el Cristo de la Yedra. La primera de ellas, «doble y de primera clase», implicaba diversos actos litúrgicos y un paseo nocturno con luminarias y participación de la ‘música’, tal y como se denominaba a la capilla de música. Este paseo provocó varios conflictos con los músicos, quienes en 1721 y 1739 se negaron a participar si no se les facilitaba un carro; pese a que en el siglo XVIII la fiesta decayó, nunca faltaban «cera, campanas [y] alquiler de caballos de los músicos» (García Torralbo y Extremera Oliván, 1994: 16; Cruz Cabrera, 1999: 39).

La otra festividad cofrade de gran arraigo en la ciudad era la del traslado del Santo Cristo de la Yedra desde su ermita –a 5 kms. de la ciudad– a la catedral, así como su regreso a la ermita. Esta festividad era organizada por la cofradía del mismo nombre, cuyas fiestas anuales –el 3 de mayo, día de la Santa Cruz, y el 8 de septiembre, Natividad de Nuestra Señora– se celebraban con gran solemnidad, mediante procesión con asistencia de todas las autoridades dentro y fuera de la iglesia de La Yedra, sermón y misa solemne (Rodríguez–Moñino y Cruz Cabrera, 1993: 16). Los estatutos de la cofradía de 1592, renovados en 1642 y 1820, recogían en su capítulo cuarto que los hermanos «no lleven vihuelas ni otras invenciones» dentro de la iglesia, lo que es un signo inequívoco de que lo hacían. Fuera de esas fechas fijas, la población acudía en procesión a la ermita de La Yedra para realizar rogativas por todo tipo de desgracias (falta o exceso de agua, epidemias, plagas, etc.) en las que, pese a las calamidades de los tiempos y las prohibiciones obispales, los festejos y danzas eran constantes (Rodríguez–Moñino y Cruz Cabrera, 1993: 51). También se hacían rogativas en la propia ciudad, como la que tuvo lugar en mayo de 1817, cuando se trasladó la imagen de Nuestra Señora del Alcázar desde la colegiata a la catedral para solicitar lluvias. Se hizo una procesión alrededor de los claustros de la catedral y se cantó una «salve solemne con toda la música de dicha Santa Iglesia»; en la solemne procesión de regreso a la colegiata, la capilla catedralicia cantó varios motetes (Rodríguez–Moñino, 1987: 99).

La fiesta ordinaria más importante en preparativos, solemnidad y gasto era la del Corpus Christi. Siguiendo una tradición bien establecida en otras ciudades también en Baeza se formaba una gran procesión que recorría las principales calles de la ciudad (véase itinerario en Cruz Cabrera, 1999: 90–91) y en la que estaban representados, con su correspondiente orden y prelación, todas las autoridades y estamentos urbanos; en síntesis, era una ceremonia eminente-

Detalle de la batalla del órgano de la iglesia de San Pablo





Paseo y Plaza. Fotografía de Domingo López Muñoz. Álbum de Cristóbal Vela de Almazán, 1882. Archivo Histórico Municipal de Baeza (A.H.M.B.)

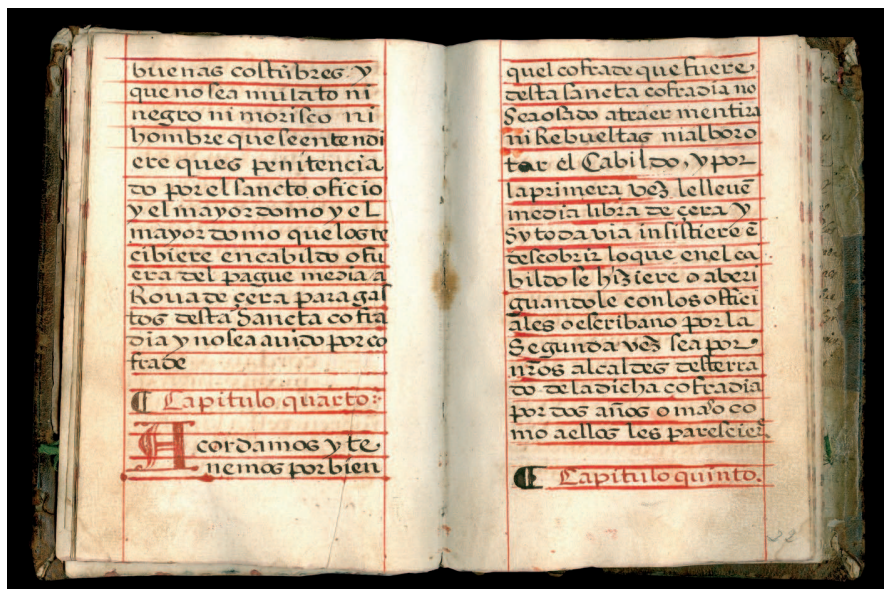
temente urbana, por y para la ciudad. La participación musical no se restringía a las funciones de vísperas, Corpus y Octava de la catedral, sino que en la propia procesión había compañías de danzas con sus propios instrumentos –a veces traídas desde Granada, donde el Corpus tenía un especial esplendor– y la capilla de música de la catedral baezana cantaba chanzonetas o canciones religiosas en castellano en las paradas obligatorias, ante un mínimo de ocho altares repartidos estratégicamente a lo largo del recorrido. Con ocasión del Corpus se componían comedias, coloquios, entremeses y dramas sacros que se representaban en la plaza de la catedral (García Torralbo y Extremera Oliván, 1994: 23–24; Cruz Cabrera, 1999: 103; Rodríguez–Moñino, 2000: 228) y en los que seguramente habría participación musical, tal y como ocurría en Úbeda, donde en 1643 el maestro de capilla Cristóbal del Mármol puso música a un coloquio para el Corpus (Almagro García, 2003: 212).

En relación a la música del Corpus baezano es necesario mencionar la figura del beato Juan de Ávila, autor de un texto muy popular en la época en España y sus colonias del Nuevo Mundo, *Doctrina cristiana que se canta. Oydnos vos por amor de Dios*, probablemente impreso en Baeza en la década de 1550, si bien la primera edición conservada vio la luz en Valencia en 1556 (De Vicente, 2007: 8–10). Esta obra pone de manifiesto el valor educativo de la música, ya que consistía en un catecismo dialogado en verso, por medio del cual los niños aprendían los fundamentos de la doctrina cristiana a través de canciones. Tal y como recogió el padre jesuita Francisco de Bilches, Ávila ensayaba mañana y tarde estas coplas con los niños de Baeza, a quienes ordenó que saliesen en procesión delante del clero los tres días de Letanías y el del Corpus, que hiciesen sus estaciones en tiempo de necesidad a las iglesias que les fuesen señaladas [...] van en dos coros, siguiendo su pendón, que suele llevar algún maestro, los demás les van rigiendo, cantan comúnmente las letanías de la iglesia; pero el día del Corpus el *Pange lingua* y *Sacris solemnis* en castellano, que para este fin las tradujo el venerable Maestro (Bilches, 1653: 173).

Las constituciones sinodales del obispado de Jaén (1586) muestran la vigencia del método del Ávila, pues expresamente aluden a que los todos los domingos a Vísperas los niños debían ir cantando la *Doctrina cristina* a «la iglesia mayor o a otra iglesia o ermita (según la comodidad que hubiere) y digan allí las cuatro oraciones, a lo menos la Salve, y se vuelvan cantando la misma doctrina a la iglesia donde salieron» (De Vicente, 2007: 10). La influencia de Ávila per-



Estatutos de la Hermandad del Cristo de la Yedra y la Virgen del Rosel, 1592. Archivo de la Hermandad del Cristo de la Yedra y la Virgen del Rosel



duró en Baeza más allá del siglo XVI, apreciándose en el programa iconográfico de la custodia de la catedral de Baeza, realizada en Antequera y Baeza entre 1700 y 1714. El tercer cuerpo de dicha custodia contiene doce ángeles, por parejas, van realizando invocaciones relacionadas con el convite eucarístico, trasunto de las palabras contenidas en uno de los sermones al Santísimo del padre Ávila: «Aquí [en la tierra] hay música de alabanzas divinales, para que mejor nos sepa el manjar; allí [en el cielo] hay música de innumerables cantores» (Montes Bardo, 2003: 26–27, 133–46: 143). La Fama que aparece en el primer cuerpo porta su instrumento característico, la trompeta recta, símbolo del triunfo de la Eucaristía.

La interpretación de chanzonetas no era exclusiva de la festividad del Corpus, tal y como indican las crónicas impresas de una serie de fiestas religiosas celebradas en Baeza durante el primer tercio del siglo XVII, época en la que el espíritu pietista de la Contrarreforma alcanzó su culmen en la ciudad. A principios de esa centuria se intensificó la controversia en torno a la Inmaculada Concepción; Baeza se alineó con especial devoción entre las ciudades a favor del dogma inmaculista antes de la ratificación papal y varios de sus poetas se convirtieron en encendidos defensores del misterio a través de sus chanzonetas, publicadas tanto en Baeza como en otras ciudades andaluzas (Bonilla, 1615; Castro, 1616; Cepeda, 1616). Lamentablemente no se conserva la música de estas obras –presumiblemente compuesta por el maestro de capilla de la catedral, que en esa época era el portugués Manuel de Tavares– pero sí los textos, en muchos de los cuales se alude expresamente a que eran «letras para cantar» (conocemos los títulos de algunos villancicos de Tavares gracias al *Index da biblioteca de música* de João IV; véase Luis Iglesias, 2002, vol. 1: 49).

La principal fiesta inmaculista que se celebró en Baeza tuvo lugar en 1618 y fue organizada por la universidad. Su crónica es particularmente rica en lo relativo a información musical y se la debemos a un testigo de excepción, Antonio Calderón, catedrático de Artes de la propia universidad que vivió en primera persona los fastos. En la carta que el claustro envió al Papa mostrando su adhesión a la Inmaculada ya había referencias musicales («musicorum dulcis ac festivus cantus»; Calderón, 1618: 12r), un anticipo del protagonismo de la música en la celebración. La fiesta se inició el 14 de enero y, tras el protocolario repique de campanas, se continuó «en la torre con música y chirimías, que alternadamente con las campanas y con buen número de mosquetes y otras invenciones



Detalle de la custodia de Gaspar Nuñez de Castro.
Iglesia Catedral de Baeza

de fuego convocaron a mucha gente» (16r). Tras el sermón en la capilla de San Juan Evangelista de la universidad cada miembro del claustro juró el cumplimiento del voto acerca de la Concepción «celebrándolo las chirimías y música con motetes y chanzonetas y el pueblo con grande atención»; las chanzonetas volvieron a escucharse en las estaciones de la «gravísima procesión» que transcurrió por el claustro de la universidad (48v) y que fueron interpretadas por la capilla de música de la catedral, tal y como indican los registros de pago de la universidad (Rodríguez-Moñino, 1989: 21). A continuación se celebró una vistosa mascarada «entre atabales, trompetas y chirimías», integrada por seis cuadrillas y descrita por el cronista con todo lujo de detalles. La tercera cuadrilla, «harto ingeniosa», estaba integrada por alegorías de nueve bailes profanos: *escarramán*, *gorrón*, *villano*, *baile de la vaquería*, *rastrero*, *Juan Redondo*, *Ay, ay, ay*, *gatatumba* y *Hu, hu*, cuyos danzantes portaban sus correspondientes motes e insignias. Como cuarta cuadrilla iban unos negros curiosamente aderezados con varios instrumentos, «a cuyo son iban haciendo ridículos visajes y meneos, de suerte que era una danza a caballo»; entre los instrumentos, unas sonajas «que sonaban muy bien»; después, dos vaqueros tañendo dos ginebras (un «instrumento grosero, inventado sólo para hacer ruido», según el *Diccionario de Autoridades*, vol. 4: 50), dos personajes tocando zambombas y otros dos vaqueros con guitarras, «a cuyo son iban haciendo ridículos movimientos»; los pajes que cerraban esta cuadrilla también eran dignos de ver pues, al ir a pie, los «movimientos guineos» podían realizarlos con mayor libertad (54r–56v). Cerrando la mascarada iba un carro con una simulación del monte Sion y la torre de David, símbolo de la Virgen. Como elemento escenográfico, un grupo de cantores iba oculto dentro del carro, reforzando así el simbolismo y la teatralidad de la fiesta barroca: «las acordadas voces de los músicos [...] eran oídos sin ser vistos por ir dentro del monte» (58v). Tras la mascarada se celebró una justa o certamen poético, en cuya entrega de premios tampoco faltó la música, siguiendo la costumbre de la época (Valladares Reguero, 1997: 159–61, 172–74). Los jueces entraron en el teatro al son de chirimías y estos mismos instrumentos dieron fin del acto (59r y 81v). Había varias modalidades en función del género a componer (epigramas, sonetos, cuatrillos, glosas y jeroglíficos). Para los propósitos de este trabajo interesa señalar que la segunda modalidad del premio consistía en la composición de canciones, cuyos textos se publicaron como parte de la propia relación; el cronista destacó las canciones de Alonso López Barbón y Miguel de los Díez Ibáñez –ambos quedaron en primer lugar–, quienes «hirieron sus plectros tan acordadamente y cantaron tan suave que las más advertidas orejas no hallarán punto de disonancia» (63r). El carácter «suave» de la música probablemente se deba a su acompañamiento por instrumentos de cuerda pulsada como guitarras o laúdes, como así lo sugiere la alusión a plectros.

En Baeza se celebraron otras fiestas ocasionales a santos durante el primer tercio del siglo XVII, aunque de ellas no disponemos de una información tan de-



tallada como para el caso analizado de 1618. En 1614 tuvo lugar la beatificación de Santa Teresa, que suponemos se realizaría con gran boato, dada la vinculación de la orden carmelita con Baeza. En esta ocasión, el cronista Diego de San José se limitó a indicar que, al igual que en otras ciudades españolas que festejaron el acontecimiento, en Baeza y Úbeda no faltó de nada en materia de «fuegos, regocijos, invenciones y música», habiendo además una justa poética con sonetos y una canción (San José, 1615: 153r, 155r). Desde 1617 la ciudad instituyó una fiesta patronal a la santa en la que se celebraba una misa solemne con capilla de música y sermón (Rodríguez–Moñino y Cruz Cabrera, 2001: 43). Sin embargo, la fiesta de beatificación más solemne celebrada en Baeza fue la de San Francisco de Borja, acaecida en septiembre de 1625. La participación del clero jiennense fue masiva, con representantes de las catedrales de Baeza y Jaén, las colegiadas de Baeza y Úbeda, todas las parroquias del arciprestazgo, órdenes religiosas, cofradías, el propio obispo y el concejo en pleno, todos con sus símbolos y emblemas. Hubo dos misas solemnes con sermón en la catedral y otras tres en el colegio de Santiago de la Compañía de Jesús pagadas por el concejo y la universidad, varias procesiones generales entre ambos templos con el traslado de la imagen del nuevo beato, escoltado por San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier y el beato Luis de Gonzaga. Las vísperas celebradas en la catedral contaron «con asistencia de tres capillas, la de Baeza y dos de Úbeda, que con muchos motetes y chanzonetas solemnizaron la fiesta» (Rus Puerta, 1646: sin foliar [318]); según las cuentas universitarias, intervinieron además unos ministriles procedentes de Arjonilla (Rodríguez–Moñino 1989: 22). En la procesión general formada el 28 de septiembre por la tarde, considerada por Rus Puerta como la más solemne y lustrosa que se ha visto en Baeza, volvieron a participar «las tres capillas cantando motetes y chanzonetas con notable melodía». Las noches se festejaron con luminarias e invenciones, una graciosa mascarada de los estudiantes, juegos de cañas y «valientes» toros (Rus Puerta, 1646: sin foliar [319–20]).

Este tipo de fiestas continuaron con más o menos esplendor hasta el final del siglo XVIII, como así lo demuestra la celebrada en 1674 en el convento mercedario de Baeza por la concesión de oficio y misa propios de San Pedro Pascual, con «fuegos, máscaras, danzas, música y otras muchas prevenciones, como esta ciudad acostumbra hacer en semejantes fiestas» (Rodríguez–Moñino y Cruz Cabrera, 2001: 55) o la celebrada en 1795 por la beatificación de la madre carmelita descalza María de la Encarnación; en esta ocasión hubo repiques de campanas, procesión y misa con intervención de los músicos de la colegiata interpretando una «misa nueva a coro y tres villancicos que con letra en obsequio a la santa y su sagrada orden había compuesto uno de los señores de nuestro cabildo» (Rodríguez–Moñino, 1987: 86–87). Fiestas semejantes también se celebrarían a propósito de los sucesos importantes de la diócesis, como los nombramientos y exequias de obispos.

Uno de los acontecimientos religiosos más significativos acaecidos en la Baeza barroca fue el descubrimiento de los restos de unos santos mártires en el cerro del Alcázar. El tema de las reliquias estaba entonces muy de moda, no sólo por el ambiente contrarreformista de espiritualidad y culto a las reliquias, sino porque pocos años antes en el cercano Sacromonte de Granada se habían encontrado los restos de unos supuestos mártires cristianos junto con los famosos libros plúmbeos. En el caso de Baeza, conocemos los detalles gracias al exaltado relato del padre Francisco de Bilches, quien participó personalmente en las excavaciones, que se iniciaron en 1629 y duraron dieciocho años. Tras justificar la santidad de la ciudad y el origen cristiano del santuario, Bilches dedicó unas páginas a narrar fantásticas apariciones, prodigiosas luces y olores y fabulosas músicas. En octubre de 1633 salió a la luz una cruz de hierro lo que dio lugar a las clásicas celebraciones «con extraordinario regocijo de

todos, música de chirimías y repique de campanas» (Bilches, 1653: 269). Sin embargo, lo interesante del relato de Bilches son las músicas sobrenaturales de «campanas sonoras, instrumentos acordados y voces muy suaves», escuchadas por religiosos y seglares en las inmediaciones del santuario durante varios años. Los sucesos milagroso–musicales comenzaron en noviembre de 1633, cuando unas monjas del convento de Santa Catalina escucharon unas campanas:

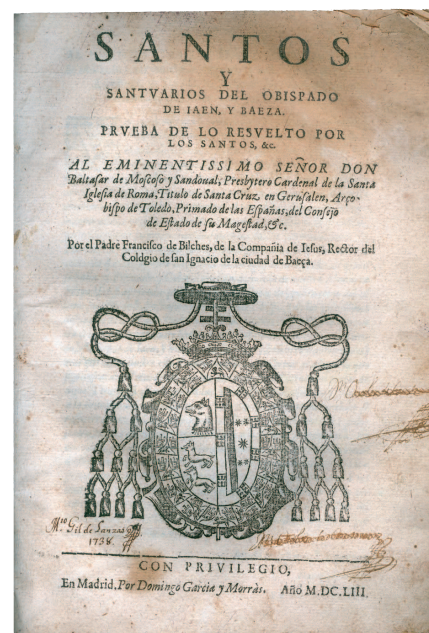
comenzó por una muy pequeña, semejante a las de plata que suelen traer los niños. Sigióle otra algo mayor, luego como una docena puestas en rueda de las que se tocan al alzar. Y fuera de estas otras de marcha con distinción de grandes, medianas y pequeñas, el sonido de todas apacible, suave y que provocaba a devoción. Hanse oído tocar en las festividades de Cristo nuestro Salvador, de la Virgen Purísima y de nuestros mártires y de otros que celebra la iglesia [...] en los días y octavas de los santos de Baeza los repiques han sido como en fiestas de primera clase [...] en los demás como semidobles o simples (Bilches, 1653: 281).

Junto a las campanas sobrevino una música vocal extraordinaria, primero similar a la de muchos niños juntos y después voces adultas de tiple, tenor y bajo dispuestas en coros que cantaban alternadamente, o bien siguiendo el patrón de solista–coro, las antifonas *Martyres Domini*, *Dominum Benedicite* y *Asperges me, Domine*. Bilches subrayó la dimensión sobrenatural de estos coros, cuya música «no alcanzan a poderla comparar [...] son superiores a las voces y músicas humanas, por excelentes y acordadas que sean», y de los correspondientes instrumentos que acompañaban estos cantos tan privilegiados: arpas, guitarras, vihuelas, cítaras, chirimías, sacabuches, arautos, bajones, clavicordios órganos «y otros a que no hallan nombre con que poderlos comparar [...] haciendo cuerpo con la música de voces, precediendo de ordinario la campanica» (Bilches, 1653: 282). Lo interesante de esta encendida visión no es tanto su veracidad –aún a día de hoy se duda sobre la autenticidad de las reliquias–, sino la dimensión fantástica de la música y su estrecha asociación con lo divino y lo sobrenatural. Esta idea se remonta a las más antiguas teorías pitagóricas sobre la armonía celestial y la música de las esferas, ahora teñidas de moralismo contrarreformista, pero con la misma capacidad de mover los afectos de quien la escucha. Como afirma Bilches, «causan en quien las siente compunción, consuelo interior, aliento para cosas espirituales y de servir a Dios» (Bilches, 1653: 282).

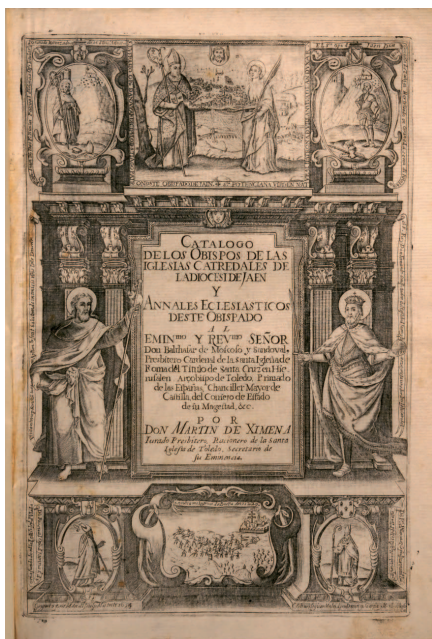
‘Que se hagan demostraciones de sentimiento’: Música y fiesta en las ceremonias civiles de Baeza

Pese al gran peso de la población eclesiástica en la ciudad, no toda la música que se escuchaba en las calles y plazas de Baeza estaba al servicio de celebraciones religiosas. Aunque no tan numerosas, debido en parte a su frecuente carácter extraordinario, las solemnidades civiles también solían revestirse de un importante boato. Entre las festividades civiles destacaron las organizadas desde la universidad, una institución que sólo estaba presente en otras tres ciudades de Andalucía –Granada, Sevilla y Osuna– y que, por tanto, confería a Baeza un ambiente especial y distintivo. La música debió de tener una presencia cotidiana en la universidad baezana desde su establecimiento, tal y como ocurría en las universidades de Granada y Salamanca, aunque quizá no con tantos medios (Ramos López, 1994: 60–64; García Fraile, 2000). Es posible que las actividades musicales en el entorno universitario haya que retrotraerlas al mismo establecimiento de la institución en 1538, si bien de esa época tenemos escasas noticias. Es de nuevo el padre Bilches quien nos aporta información al respecto:

a unos [maestros] y otros [alumnos] advirtió el Santo Maestro [Juan de Ávila] de palabra y por escrito de lo que estaban obligados [...] A los estudiantes



Francisco de Bilches. *Santos y santuarios del obispado de Jaén y Baeza*. 1653. Familia Narváez Olivera



Martín de Ximena Jurado. *Catálogo de los Obispos de las iglesias Catedrales de la Diócesis de Jaén y Anales eclesiásticos de este obispado*. 1654. Familia Narváez Olivera

avisó del tiempo de sus cursos, horas de lección en escuelas y sus casas; de los actos y razón de los estudios. Prohibióles todo género de galas, vestidos curiosos y de valor, instrumentos músicos, armas, juegos, los paseos de las plazas y calles públicas en tiempos de concursos y fiestas. No vedó las salidas de noche, asistencia a las comedias, ni otras acciones ajenas de inmodestia porque estaba persuadido que tales divertimentos era muy ajenos de los estudiantes de Baeza (Bilches, 1653: 174).

Pese a la celosa regulación de Ávila, la universidad desarrolló su propio calendario de celebraciones anuales con música, entre las que sobresalían la apertura de curso, «de mediana solemnidad, sin manifiesto, pero con música y sermón» (Álvarez, 1961a: 135), el día de la elección del rector, las honras fúnebres por el fundador y la ceremonia de concesión de grados al final del curso, en la que eran los propios estudiantes los que tocaban chirimías y trompetas; estas fiestas solían terminar con «convites, bebidas, refrescos, bailes, músicas y juntas nocturnas» (Álvarez, 1961b: 19–21, 23). Otras celebraciones universitarias tenían un cariz religioso y entre ellas destacan las del Santísimo Sacramento, Santo Tomás y la Santísima Trinidad –advocación de la institución y patrona junto a San Luis Gonzaga–, en cuya solemne fiesta había música, sermón y manifiesto con asistencia de todo el claustro (Álvarez, 1961a: 136). Dos momentos interesantes en la historia musical de la universidad baezana tuvieron lugar en el siglo de fundación. En 1574 Pedro Fernández de Córdoba instituyó en la capilla de San Juan Evangelista de la universidad –popularmente llamada iglesia de las Escuelas– una obra pía con diez capellanías y varios colegiales cantores. En 1595 la universidad se trasladó a las nuevas dependencias construidas por el citado canónigo y con ese motivo se celebró una fiesta de gran solemnidad con procesión de los cabildos eclesiástico y secular, estudiantes por prelación y demás autoridades, así como una misa en la propia capilla universitaria, a cargo de los ministriles de Baeza y Úbeda. La crónica de esta ceremonia es interesante por cuanto indica que los grupos de músicos estaban separados especialmente (hubo «música de cantores y ministriles duplicados en el coro y altar mayor»; Rodríguez-Moñino, 1989: 17), aunque no sabemos si se interpretaron piezas policorales, muy de moda en la época. La música también se usaba en otros actos académicos extraordinarios; la posesión como catedrático del célebre predicador fray Diego José de Cádiz en 1781 es un buen ejemplo de ello (Álvarez, 1961a: 137).

Entre las festividades civiles ocupan un lugar destacado las solemnidades reales, de vital importancia en las ciudades realengas como Baeza, por cuanto constituían un símbolo de exaltación, fidelidad y sumisión al poder regio. Estas fiestas regias eran organizadas y subvencionadas por el concejo, quien recibía directamente la comunicación del rey. Podían ser de distinto tipo en función del motivo que ocasionaba la celebración pero, invariablemente, iban acompañadas de la música como un elemento ceremonial de primera importancia. Una de las más emocionantes y esperadas por la población, por cuanto suponía la presencia física del monarca en la ciudad, eran las entradas reales (Carreras, 2000: 275). Estas visitas no fueron muy frecuentes en el caso de Baeza, por cuanto la ciudad se encontraba fuera de la ruta natural que conectaba la corte con el sur peninsular, y que pasaba por Despeñaperros hacia Bailén y Andújar (Cruz Cabrera, 1999: 82). No han quedado testimonios de las visitas que Carlos V, Felipe II y Felipe IV realizaron a Baeza en 1526, 1570 y 1624, respectivamente, aunque tenemos constancia de que para la segunda de ellas un grupo de ministriles llegó desde Jaén para unirse a los músicos de Baeza en tan importante evento.

Las proclamaciones reales por la coronación del nuevo monarca tenían un carácter especialmente festivo, con varias noches de luminarias, cohetes, repi-

ques, misas de acción de gracias con el imprescindible *Te Deum* y procesiones, como ocurrió en 1700 por el ascenso al trono de Felipe V (Cruz Cabrera, 1999: 67). La más elaborada de las proclamaciones fue la de Carlos IV, pormenorizadamente recogida en las actas del concejo. Tras el protocolario y alegre repique de campanas y una salva de artillería comenzaron las celebraciones, que duraron cinco días. En la ceremonia de la catedral, y concluida la bendición ante el pendón real, se cantó el *Te Deum* por parte de la capilla de «música de dicha Santa Iglesia con la mayor solemnidad y acompañaron la de la Real Maestranza de Granada y la del Regimiento Provincial de Milicias del Reino, traída para estas funciones»; la presencia de dos bandas de músicos militares reforzando los efectivos de la capilla catedralicia crearía una sonoridad potente, acorde al poder del nuevo monarca y la dinastía borbónica. Además, hubo una gran mascarada integrada por varios carros triunfales lujosamente engalanados que representaban las partes del orbe conocido (América, África, Asia y Europa), trescientos cincuenta actores, doce soldados a caballo y los músicos del regimiento de Jaén. Una primera cuadrilla representaba a América e incluía danzantes ataviados con plumas de colores «haciendo ligeras mudanzas y contradanzas», la tropa de Hernán Cortés acompañado por doce caciques, otra del valeroso conquistador Francisco Pizarro, un carro triunfal que simulaba un navío y en cuya proa iba una orquesta, recurso ya empleado en las fiesta universitaria de 1618; la segunda cuadrilla (África) estaba integrada por danzas de jóvenes con zambas «bordando cabriolas y formando raras y concertadas figuras en las contradanzas al compás de armoniosos goles con palillos en planchas, tamboril y flautas», seguidos de moros y turcos ricamente ataviados, detrás de los que aparecía otro carro-barco con una orquesta en su proa; seguía otra danza de dieciséis jóvenes y en el carro triunfal de España, presidido por Júpiter, iba otra orquesta. Todos ellos se detuvieron ante el Balcón del Concejo, donde estaban colocados los retratos del monarca y cada uno de los grupos danzantes actuó «causando tanto gusto que las damas empezaron a celebrarlos tremolando sus blancos pañuelos» (A.H.M.B., vol. 2-2-121, 1-5 septiembre 1789: 207r).

Muy distintas en carácter y sentimiento, las exequias reales también movilizaban todos los recursos musicales de la ciudad y, a veces, requerían refuerzos externos; tenían lugar en dos escenarios distintos: las calles y la catedral, donde solía instalarse el túbulo. En el deceso de Carlos II la capilla de música participó tanto en la vigilia de la catedral como en la procesión, durante la que se cantó «el miserere a coros con la música». Lo mismo puede decirse a propósito de la muerte de de Luisa Isabel de Orleans («oficio real de difuntos con su vigilia y capilla de música») y Fernando VI en 1750 (García Torralbo y Extremera Oliván, 1994: 39; Cruz Cabrera, 1999: 62, 287-88). Las exequias reales de Carlos III, celebradas en enero de 1789, son un buen ejemplo de la importancia de la música, que inundaba varios templos simultáneamente. En la colegiata de Santa María del Alcázar y San Andrés se celebró una vigilia solemne con música (Rodríguez-Moñino, 1987: 49), mientras que para la vigilia de la catedral, junto al maestro de capilla Juan José Ortega Beltrán se hizo venir al segundo organista y prolífico compositor de la catedral de Málaga, Esteban Redondo, tal y como registran las actas del concejo:

Luego que se finalizaron las honras canónicas las citadas comunidades religiosas por su antigüedad fueron saliendo del circo cantando cada una un responso acompañadas de la capilla de música delante del túbulo. Concluido tomaron por su orden asiendo en el citado circo. Concluida esta solemne ceremonia y sufragio, empezó el coro vigilia solemnísimamente puesta la música y gobernada por los profesores don Juan de Ortega y Beltrán, maestro de la capilla de esta Santa Iglesia [y] don Esteban Redondo, organista de la de Málaga, y ambos individuos de dicha Real Sociedad Económica. Siguió a la vigilia la misa



Libro Coral de la Catedral de Baeza



con igual solemnidad que celebró el doctor don Joaquín de Salazar y Dávila, arcediano de Úbeda [...] Concluido el sermón salió al coro una diputación [...] [integrada por cuatro canónigos de la catedral quienes] fueron cantando cada uno su responso solemne a que acompañó la capilla y después el quinto el señor celebrante (A.H.M.B., vol. 2–2–121, 16 enero 1789: 20r).

Otras solemnidades reales con presencia musical –generalmente misa cantada de acción de gracias, *Te Deum* y procesión general– eran los sucesos de la monarquía (nacimientos, cumpleaños, onomásticas, victorias militares y bodas reales). El enlace entre Felipe V y María Luisa Gabriela de Saboya se celebró en Baeza en 1701 (Cruz Cabrera, 1999: 176); tras una lucida mascarada e invenciones de fuegos se contó «con la asistencia de la capilla de música, que estaba en el Balcón de la Ciudad cantando villancicos» (A.H.M.B., vol. 2–1–67, 26 diciembre 1701, sin foliar).

Junto a las grandes festividades colectivas –ya fueran religiosas o civiles, ordinarias o extraordinarias– es de suponer que la música tuviera presencia en entornos privados y domésticos de Baeza, donde los hidalgos y la alta nobleza constituían un estamento poderoso y numeroso de la ciudad durante el siglo XVI y gran parte del XVII. Sobre este aspecto apenas tenemos información, a la espera de que una investigación sistemática en los protocolos notariales de Baeza arroje información de interés. En el caso de Jaén, por ejemplo, se ha documentado que la capilla de la catedral y compañías o conjuntos independientes de ministriles cantaban obras polifónicas en entierros (López Molina, 1998: 57–61; López Molina, 2001: 93–96) y que determinadas fundaciones privadas incluían obras pías con participación musical, como la de Francisco Delgado López, obispo de Jaén, quien falleció precisamente en Baeza en 1576, y en cuyo testamento estipuló que la fiesta de San Miguel se celebrase en la catedral jiennense «con toda solemnidad de voces y ministriles a vísperas, misa y con sermón y dos responsos» (Ximena Jurado, 1654: 487; Rus Puerta, 1646: sin foliar [157]). Todo un símbolo del prestigio y el poder que la música adquirió en la sociedad y las ciudades del Antiguo Régimen.

Conclusiones

Gracias a las evidencias fragmentarias, pero significativas, contenidas en las relaciones de fiestas y otra documentación de archivo sabemos que la música era un elemento imprescindible del ceremonial cívico–religioso de Baeza durante los siglos XVI al XVIII. Frente a las clásicas alusiones en la documentación institucional, donde la música aparece como un elemento ornamental al servicio de la liturgia, la presencia de la música como manifestación de la cultura urbana muestra una función más amplia y diversificada que va desde lo celebrativo hasta lo abiertamente popular y que integraba a músicos de muy diversa clase y condición. Lo más destacado, sin duda, es la multiplicidad de manifestaciones sonoras en torno al ceremonial urbano: desde los episodios más ruidosos de cohetes, pregones, campanas y chirimías, hasta la música más elaborada, compuesta *ex profeso*, de chanzonetas, motetes, invenciones y entremeses, sin olvidar el primitivismo de las danzas de negros e indios, acompañados por instrumentos sencillos. Aunque por razones de espacio me he centrado en la descripción de las situaciones musicales de la fiesta, es evidente que el estudio de la música desde una perspectiva urbana requiere una reconstrucción secuencial de los acontecimientos para comprobar cómo la música los impregnaba, así como un análisis de los elementos plásticos, literarios y simbólicos que la acompañaban. La música se convirtió en un elemento de cohesión de la fiesta y en un código privilegiado de comunicación y representación de las comunidades urbanas de la Baeza de la Edad Moderna.



ALMAGRO GARCÍA, Antonio (2003). *Artistas y artesanos en la ciudad de Úbeda durante el siglo XVII*. Jaén, Universidad.

ANGUITA HERRADOR, María del Rosario (1996). "Asociaciones Sacramentales en la provincia de Jaén. La cofradía del Santísimo Sacramento". En: *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, Jaén, Diputación, nº 160, pp. 51-61.

ÁLVAREZ, María E. (1961a). "La Universidad de Baeza y su tiempo (1538-1824) [I]". En: *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, Jaén, Diputación, nº 27, pp. 9-174.

_____ (1961b). "La Universidad de Baeza y su tiempo (1538-1824) [II]". En: *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, Jaén, Diputación, nº 28, pp. 9-142.

BILCHES, Francisco de (1653). *Santos y Santuarios del Obispado de Jaén y Baeza*. Madrid, Domingo García y Morrás. Ejemplar en Granada, Biblioteca de la Universidad, Fondo Antiguo, BHR/ A-008-137.

BONILLA, Antonio de (1615). *Glosas a la Inmaculada y Pura Concepción de la siempre Virgen María y Señora Nuestra en forma de chanzonetas. Glosando este verso que comúnmente canta los niños*. Baeza, Pedro de la Cuesta. Ejemplar en Madrid, Biblioteca Nacional, Sala Cervantes, R/ 12470.

CALDERÓN, Antonio de (1618). *Relación de las fiestas que la insigne Universidad de Baeza celebró a la Inmaculada Concepción de la Virgen*. Baeza, Pedro de la Cuesta. Ejemplar en Granada, Biblioteca de la Universidad, Fondo Antiguo, BHR/ A-034-216.

CARRERAS, Juan José (2000). "La música en las entradas reales". En: *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II*, Luis Robledo y otros. Madrid, Fundación Caja Madrid y Alpuerto, pp. 273-87.

_____ (2005). "Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural". En: *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.). Valencia, Universidad, pp. 17-51.

CASTRO, Diego de (1616). *Coloquio en defensa y alabanza de la Limpia Concepción de la Madre de Dios, concebida sin mancha de pecado original [...] con otras chanzonetas en alabanza de la Reina de los Ángeles*. Granada, Martín Fernández.

CEPEDA, Baltasar de (1616). *El Pater Noster y el Ave Maria glosado a la Inmaculada Concepción de la Virgen María Nuestra Señora [...] y también lleva al cabo una chanzoneta de Antonio de Bonilla*. Baeza, Juan de la Cuesta.

CRUZ CABRERA, José Policarpo (1999). *Patrimonio arquitectónico y urbano en Baeza: siglos XVI al XVIII. Aristocracia urbana y conmemoración pública*. Granada, Universidad.

DE VICENTE, Alfonso (2007). "Música, propaganda y reforma religiosa en los siglos XVI y XVII: cánticos para la 'gente del vulgo' (1520-1620)". En: *Studia Aurea*, Barcelona, Universidades de Girona y Autónoma de Barcelona, nº 1 (acceso online www.studiaeurea.com).

DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino (2004). *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*. Cádiz, Universidad y Diputación Provincial.

ENSENADA (1753). *Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*. Dos ejemplares en Archivo General de Simancas, Dirección General de Rentas, 1ª remesa, libro 323, fols. 590-727; y Archivo Histórico Municipal de Baeza, Sala 3, Estante 45, nº 1, fols. 1-160.

GARCÍA FRAILE, Dámaso (2000). “La vida musical en la Universidad de Salamanca durante el siglo XVI”, *Revista de Musicología*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, nº 23/1, pp. 9-74.

GARCÍA TORRALBO, María Cruz; EXTREMERA OLIVÁN, Antonio (1994). *Baeza y sus fiestas (1700-1814)*. Baeza, Ayuntamiento.

GÓMEZ MARTÍNEZ, Enrique (2003). “Fiestas y diversiones en Arjona durante los siglos XVII y XVIII”. En: *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, Jaén, Diputación, nº 185, pp. 229-242.

HIGUERAS QUESADA, María Dolores (1995). *Evolución urbanística y demográfica de Baeza, 1550-1750*. Tesis Doctoral, 3 vols., Universidad de Jaén.

JIMÉNEZ CAVALLE, Pedro (1991). *La música en Jaén*. Jaén, Diputación.

_____ (1999). “Baeza”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (director). Madrid, SGAE, vol. 2, pp. 41-42.

LÓPEZ MOLINA, Manuel (1998). “De la música en los entierros en el Jaén del siglo XVII”. En: *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, Jaén, Diputación, nº 168, pp. 57-61.

_____ (2001). “Compañía de ministriles en Jaén en el año 1586”. En: *Senda de los Huertos*. Jaén, Asociación de Amigos de San Antón, nº 61-62, pp. 93-96.

LUIS IGLESIAS, Alejandro (2002). *La colección de villancicos de João IV, rey de Portugal*. 2 vols. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2002.

MARÍN LÓPEZ, Javier (2007). “Un tesoro musical inexplorado: los libros de polifonía de la Catedral de Baeza”. En: *Estudios de Humanismo Español. Baeza en los siglos XVI y XVII*, María Águeda Moreno Moreno (ed.). Baeza, Ayuntamiento, pp. 319-346.

_____ (2008). “Entre pinceles, cinces y acordes: algunos ejemplos de iconografía musical en la provincia de Jaén”. En: *Giennium*, Jaén, Diócesis, nº 11, pp. 239-296.

MARÍN, Miguel Ángel (2002a). *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*. Kassel, Reichenberger.

_____ (2002b). “¿Una historia imposible? Música y devoción en Úbeda durante el Antiguo Régimen”. En: *Úbeda en el siglo XVI*, Arsenio Moreno Mendoza (director) y José Manuel Almansa Moreno (coordinador). Úbeda, Fundación Renacimiento y El Olivo, pp. 141-166.

MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan (2007). “El traslado de la Colegiata de Baeza en los fondos archivísticos vaticanos: el breve apostólico de Benedicto XIV (1747) y otras fuentes documentales”. En: *Elucidario*, Jaén, Diputación, nº 3, pp. 105-114.

MONTES BARDO, Joaquín (2003). *La custodia de la Catedral de Baeza. Iconografía y misterio*. Baeza, El Olivo.

NÚÑEZ DE SOTOMAYOR, Juan (1661). *Descripción panegírica de las Insignes Fiestas que la S. Iglesia Catedral de Jaén celebró en la translación del Santísimo Sacramento*. Málaga, Mateo López Hidalgo.

PÉREZ DE VALDIVIA, Diego (1588). *Documentos saludables para las almas piadosas*. Barcelona, Pedro Malo.

RAMOS LÓPEZ, Pilar (1994). *La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*. 2 vols. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía y Diputación.

REPETTO BETES, José Luis (1980). *La capilla de Música de la Colegial de Jerez*. Jerez, Centro de Estudios Históricos Jerezanos.

REYNAUD, François (1996). *La polyphonie tolédane et son milieu. Des premiers témoignages aux environs de 1600*. París: CNRS & Brepols.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Rafael (1987). *Historia de la Insigne Colegiata de Santa María del Alcázar de Baeza*. Baeza, Asociación Cultural Baezana.

_____ (1989). *El archivo de la antigua Universidad de Baeza*. Baeza, Universidad “Antonio Machado”.

_____ (2000). *Aproximación a la historia eclesiástica de la ciudad de Baeza (Jaén). Del esplendor renacentista y barroco a la crisis liberal del XIX*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Rafael; CRUZ CABRERA, José Policarpo (1993). *Historia de la cofradía y santuario del Santo Cristo de la Yedra*. Baeza, Cofradía del Santo Cristo de la Yedra y Asociación Cultural Baezana.

_____ (1997). “Catálogo de artistas de Baeza o foráneos que en la ciudad trabajaron y en ella dejaron parte de sus obras (siglos XV-XIX)”. En: *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, Jaén, Diputación, nº 166, pp. 139-212.

_____ (2001). *Tradiciones, relatos devocionales y episodios históricos en la ciudad de Baeza*. Madrid, Asociación Cultural Beturia y Ayuntamiento de Baeza.

RUIZ JIMÉNEZ, Juan (1997). “Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): funcionamiento 'extravagante' y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesiásticas de la ciudad”. En: *Anuario Musical*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, nº 52, pp. 39-75.

RUS PUERTA, Francisco de (1646). *Obispos de Jaén y Segunda Parte de la Historia Eclesiástica de este Reino y Obispado*. Manuscrito, Madrid, Biblioteca Nacional, MSS 5737, 5582-5583.

SAN JOSÉ, Diego de (1615). *Compendio de las Solenes [sic] Fiestas que en toda España se hicieron en la Beatificación de N. M. S. Teresa de Jesús*. Madrid, Viuda de Alonso Martín. Ejemplar en Granada, Biblioteca de la Universidad, Fondo Antiguo, BHR/ A-018-179.

TORRES, Francisco de (1677). *Historia de Baeza*. Manuscrito, London, British Library, MS Egerton 424. Ed. de José Rodríguez Molina. Baeza, Ayuntamiento, 1999.

VALLADARES REGUERO, Aurelio (1997). “Dos justas poéticas celebradas en Andújar (1627 y 1633)”. En: *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, Jaén, Diputación, nº 164, pp. 149-204.

XIMENA JURADO, Martín de (1654). *Catálogo de los Obispos de las Iglesias Catedrales de Jaén y Anales Eclesiásticos de este Obispado*. Madrid, Domingo García y Morrás. Ejemplar en Granada, Biblioteca de la Universidad, Fondo Antiguo, BHR/A-005-123. Ed. de José Rodríguez Molina y María José Osorio Pérez. Granada, Universidad, 1991.