



UNIVERSIDAD DE JAÉN

Facultad de Humanidades y CC. de la
Educación
Departamento de Didáctica de la
Expresión Musical, Plástica y Corporal

TESIS DOCTORAL

**La música en la Catedral de Córdoba
durante el siglo XVIII:
Agustín Contreras (1706-1751) y
Juan Manuel Gaitán Arteaga (1752-1780)**

Volumen I. Estudio

**PRESENTADA POR:
Beatriz Fernández Reyes**

**DIRIGIDA POR:
Dr. Emilio Ros-Fábregas
CSIC, Institución Milá y Fontanals, Barcelona
Dra. Mercedes Castillo Ferreira
Universidad de Jaén**

JAÉN, 2018

A mis padres y hermana.

RESUMEN

Esta Tesis Doctoral estudia la vida musical en la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII y su proyección urbana en el contexto catedralicio de la época, prestando especial atención al periodo en el que fueron maestros de capilla los compositores Agustín Contreras (1706-1751) y Juan Manuel Gaitán Arteaga (1752-1780). La investigación, basada principalmente en fuentes conservadas en el Archivo de la Catedral de Córdoba y en otros archivos y bibliotecas de la ciudad, ha permitido constatar la preeminencia cultural y económica de la Catedral de Córdoba respecto a otras instituciones de su entorno urbano durante el siglo XVIII, en un contexto de decadencia económica del poder municipal cordobés. La transcripción y análisis de obras de Contreras y Gaitán permite percibir un cambio acusado en el estilo de la música creada para la Catedral de Córdoba entre la primera y la segunda mitad del siglo XVIII, coincidiendo con el relevo de un compositor por otro en el magisterio de capilla del templo cordobés.

La Tesis consta de dos volúmenes: el volumen I presenta el estudio de la música del siglo XVIII en la Catedral de Córdoba durante el magisterio de Agustín Contreras y Juan Manuel Gaitán Arteaga, distribuido en cinco capítulos; el volumen II contiene los apéndices. El Capítulo I se articula en dos partes complementarias. La primera parte presenta una aproximación a la música en la Catedral de Córdoba durante los siglos XVI y XVII con información necesaria para entender el origen de la capilla de música y su funcionamiento en épocas posteriores. La segunda parte examina la música no catedralicia en Córdoba durante el siglo XVIII para establecer el contexto urbano en el que se desarrolló la actividad musical bajo el magisterio de Contreras y Gaitán. El Capítulo II está dedicado al canto llano en la Catedral de Córdoba: cargos relacionados con el mismo, organización y actividad del personal del coro de canto llano y prácticas interpretativas. Para la elaboración de este capítulo ha sido fundamental la información aportada por el *Manual para la instrucción de sochantres* del capellán Juan Ortiz Guerra y el tratado sobre canto llano *Prontuario armónico y conferencias teóricas y prácticas* (Córdoba, 1760) del violón y copista de la Catedral Diego de Roxas y Montes. El Capítulo III estudia la capilla de música de la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII: composición de la capilla, situación económica, formas de ingreso y movilidad de los músicos. El Capítulo IV presenta la actividad de la capilla en el siglo XVIII, el repertorio que los músicos tenían a su disposición, así como las prácticas interpretativas. El Capítulo V se centra en los maestros de capilla Agustín Contreras y Juan Manuel Gaitán: sus biografías y relaciones

con la Capilla, estilo musical y posicionamiento estético de ambos maestros a través del repertorio estudiado. El segundo volumen de esta Tesis Doctoral presenta cinco apéndices: 1) Catálogo de obras de Agustín Contreras; 2) Catálogo de obras de Juan Manuel Gaitán; 3) Edición musical de cuatro obras representativas de Agustín Contreras y tres obras de Juan Manuel Gaitán; 4) Transcripción de una selección de 152 documentos ordenados temáticamente; y 5) Biografías, por orden alfabético de apellidos, de los 135 músicos de la capilla de música de la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII a partir de los datos inéditos extraídos de las fuentes documentales estudiadas.

ABSTRACT

This doctoral dissertation studies musical life at Córdoba Cathedral during the 18th century and its urban projection in the context of the period, with particular attention to the time in which the composers Agustín Contreras (1706-1751) and Juan Manuel Gaitán Arteaga (1751-1780) were chapelmasters. The research, based mainly on sources preserved at Córdoba Cathedral Archive and other archives and libraries of the city, reveals the cultural and economic preeminence of the Cathedral with respect to other institutions of the city at a time of economic decadence of municipal power. The transcription and analysis of works by Contreras and Gaitán show a change of style in the music performed at the Cathedral between the first and second half of the 18th century, coinciding with the change of chapelmaster.

The dissertation has two volumes. Volume I: Study, in five chapters; and Volume II: Appendices. Chapter I has two complementary parts. The first one presents an approach to the music at Córdoba Cathedral during the 16th and 17th centuries with information necessary to understand the origin of the music chapel and its organization in later periods. The second part examines musical activity in Córdoba outside the Cathedral during the 18th century to establish the urban context in which the work of Contreras and Gaitán was developed. Chapter II is devoted to plainchant at Córdoba Cathedral: organization and activity of the choir personnel devoted to plainchant, and performance practice. For the elaboration of this chapter has been fundamental the information found in the *Manual para la instrucción de sochantres* by Cathedral chaplain Juan Ortiz Guerra and the treatise on plainchant *Prontuario armónico y conferencias teóricas y práctica* (Córdoba, 1760) by the violon player and Cathedral copyist Diego de Roxas y Montes. Chapter III studies the

music chapel at Córdoba Cathedral during the 18th century: composition of the chapel, economic situation, ways of recruitment, and mobility of musicians. Chapter IV presents the activity of the music chapel during the 18th century, the repertory, and performance practices at the Cathedral. Chapter V focuses on the two chapelmasters Agustín Contreras and Juan Manuel Gaitán: their biographies, relationships with the music chapel, and musical style through the studied repertory. Volume II has five Appendices: 1) Catalog of the works by Agustín Contreras; 2) Catalog of the works by Manuel Gaitán; 3) Edition of four representative works by Contreras and three works by Gaitán; 4) Transcription of a selection of 152 documents organized by topic; and 5) Biographies, based on unpublished archival research, of the 135 musicians who worked at Córdoba Cathedral during the 18th century.

ÍNDICE GENERAL

VOLUMEN I. ESTUDIO

Agradecimientos	xxxvii
Lista de ilustraciones	xxxix
Lista de tablas	xl
Lista de ejemplos musicales	xlix

INTRODUCCIÓN	1

CAPÍTULO I: CONTEXTO MUSICAL Y URBANO DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA	15

1. Aproximación al estudio de la capilla de música en la Catedral de Córdoba durante los siglos XVI y XVII	15

1.1. Creación de la Capilla de Música de la Catedral de Córdoba en el siglo XVI.....	16

1.1.1. Estatuto de fundación de la Capilla de Música (21-IV-1563).....	17
1.1.1a Dotación económica y miembros de la capilla de música	17
1.1.1b. Sochantre y capellanes de la veintena.....	18
1.1.1c. Sistema de provisión de plazas de músicos.....	19
1.1.1d. Obligaciones de los miembros de la capilla.....	20

1.1.2. Reforma del estatuto de fundación de la Capilla de Música (5-VIII-1563)	21
1.1.2a. Dotación económica para la capilla de música	21
1.1.2b. Obligaciones de los miembros de la capilla de música.....	22
1.1.2c. Los mozos de coro y su maestro	23

1.1.3. Bula de Sixto V sobre capellanías de la Catedral de Córdoba asignadas a músicos	24

1.2. La Capilla de Música en el siglo XVII	27
1.2.1. Constituciones de la música del año 1601	27
2. El ambiente musical en Córdoba en el siglo XVIII	30
2.1. La ciudad	30
2.1.1. Visión general de la población, los grupos sociales, economía y política municipal de Córdoba en el siglo XVIII.....	32
2.2. Las fiestas	34
2.2.1. Corridos de toros.....	35
2.2.2. Acontecimientos nacionales: los Te Deum y otras funciones	37
2. 3. Festividad del Corpus Christi	44
2.3.1. Las fiestas del Corpus en Córdoba en los siglos XVI y XVII.....	45
2.3.2. Las fiestas del Corpus en el siglo XVIII.....	47
2.3.2a. La noche de la víspera: los conciertos instrumentales en las Casas Capitulares	48
2.3.2b. La procesión del día del Corpus: las danzas	50
2.4 La música teatral.....	59
Resumen del capítulo	62

CAPÍTULO II: EL CORO DE CANTO LLANO DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA	64
1. La sochantría	64
1.1. El cargo de sochantre	64
1.2. Los sochantres de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII	65
1.3. Los ayudantes del sochantre	66
1.4. El sochantre de la librería del coro	72
1.5. Acceso al cargo de sochantre y al de ayuda del sochantre	74
1.6. Actividad del sochantre de la Catedral de Córdoba según el <i>Manual práctico para la instrucción de sochantres</i> del capellán Juan Ortiz Guerra	76
2. Los capellanes de la veintena	85
2.1. Organización general de la veintena y sus obligaciones	85
2.2. Situación económica de los capellanes de la veintena.....	88
2.3. Los capellanes de la veintena de la Catedral de Córdoba en el siglo VIII	94
3. Las siete capellanías para maestro de ceremonias y seis cantores de don Pedro de Salazar y Góngora..	106
3.1. Constituciones de las siete capellanías	107
3.2. Asignación de las capellanías	110
3.3. El maestro de ceremonias	113

4. El canto llano en la Catedral de Córdoba	115
4.1. El canto llano en la Catedral de Córdoba según el <i>Prontuario armónico y conferencias teóricas y prácticas</i> de Diego de Roxas y Montes (Córdoba, 1760).....	115
4.1.1. Características generales del tratado.....	117
4.1.2. Estructura y contenido del libro.....	119
4.1.3. Valor del Prontuario armónico dentro del contexto de tratados de canto llano de la época	133
4.2. Los libros de canto llano de la Catedral de Córdoba a través de los inventarios antiguos	133
Resumen del capítulo	138
 CAPÍTULO III: LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA EN EL SIGLO XVIII.....	140
1. Planta general de la Capilla y su evolución a lo largo del siglo XVIII.....	140
2. Composición de la capilla de música	145
2.1. El maestro de capilla.....	145
2.1.1. Provisión del cargo de maestro de capilla	146
<i>Nombramiento de Agustín Contreras (1706).....</i>	<i>146</i>
<i>Nombramiento de Juan Manuel Gaitán (1751).....</i>	<i>148</i>
2.1.2. Actividad del maestro de capilla.....	148
2.1.2a. Obligada asistencia al coro y a funciones de la iglesia	148

2.1.2b. Composición de obras.....	149
2.1.2c. Dirección de la capilla.....	153
<i>Ensayar y probar con los músicos las obras que se iban a interpretar.....</i>	153
<i>Distribuir entre los músicos los papeles apropiados a la cualidad de la</i> <i>voz y el tipo de obra.....</i>	154
<i>Concertar las fiestas fuera de la Catedral</i>	155
<i>Poner en orden las obras de sus antecesores.....</i>	156
<i>Realizar gestiones para encontrar músicos en otras ciudades y</i> <i>capillas musicales.....</i>	156
2.1.2d. Cuidado y educación de los mozos del coro.....	159
2.1.3. El segundo maestro de capilla	160
2.1.4. Condiciones económicas del maestro de capilla	163
2.2. Los órganos y los organistas.....	166
2.2.1. Los órganos de la Catedral de Córdoba.....	166
2.2.1a Mantenimiento y puesta a punto de los órganos	167
2.2.1b. El entonador de los órganos.....	170
2.2.2. Los organistas de la Catedral: obligaciones y características del cargo	171
2.2.2a Acceso al puesto de organista	172
2.2.2b Organistas capellanes y asalariados	173
2.2.2c Organistas de la Catedral de Córdoba a lo largo del siglo XVIII	173
2.2.2d Situación económica de los organistas	177
2.2.2e Organistas pretendientes que no llegaron a ser admitidos	179
2.3. Instrumentos e instrumentistas de la Capilla	180
2.3.1. Instrumentos de cuerda	180
2.3.1a El arpa	180
2.3.1b El clavicordio y el clave.....	182

2.3.1c Instrumentos de cuerda frotada	183
<i>Los violines</i>	183
<i>El violón</i>	189
<i>El contrabajo</i>	192
<i>El violonchelo</i>	194
2.3.2 Instrumentos de viento.....	194
2.3.2a El sacabuche y la corneta	196
2.3.2b La chirimía	197
2.3.2c El oboe	198
2.3.2d El bajón	200
2.3.2e La trompa y el clarín	204
2.3.2f Otros instrumentos de viento	206
2.3.3. Adquisición y propiedad de los instrumentos.....	208
2.4. Los cantores adultos	209
2.4.1. Cantores tiples	210
2.4.2. Cantores contraltos	214
2.4.3. Cantores tenores.....	216
2.4.4. Cantores bajos.....	221
2.4.5. Cantores de cuerda desconocida	222
2.5. Los mozos del coro y sus maestros.....	224
2.5.1. Los mozos del coro y sus maestros antes de la fundación del Colegio del Santo Ángel (1769)	224
2.5.1a Plazas y número de mozos del coro	224
2.5.1b Ingreso de los mozos del coro.....	227

2.5.1c Cuidado, régimen y educación de los mozos	228
2.5.1d Los maestros de los mozos del coro	229
2.5.1e Indumentaria de los mozos del coro.....	232
2.5.1f Remuneración de los niños, premios y licencias de estudios	232
2.5.1g La indisciplina de los mozos del coro.....	234
2.5.2. El Colegio del Santo Ángel de la Guarda para los Infantes del coro.....	236
2.5.2a Antecedentes del Colegio.....	236
2.5.2b Organización y régimen del Colegio del Santo Ángel para los Infantes del Coro (1771-1810)	237
2.5.3. Mozos del coro de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII	241
3. Situación económica de la Capilla de Música	257
3.1 Procedencia y distribución de los fondos catedralicios destinados a la música en el siglo XVIII	257
3.1.1. Las capellanías de la música y las arcas de vacantes.....	257
3.1.2. Los excusados de la música	260
3.2 Situación económica de los músicos	261
3.2.1. Los salarios	262
3.2.2. Las ayudas de costa	271
3.2.3. Las actuaciones fuera de la Catedral y otros ingresos	281
3.2.4. Valoración de la situación económica y condiciones de vida de los músicos.....	283

4. Formas de ingreso en la capilla	286
4.1 Edictos y las oposiciones	287
4.2 Otras vías de acceso a la capilla	289
4.2.1. La correspondencia	289
4.2.2. El nombramiento directo en el Cabildo	291
4.2.3. Las solicitudes de los propios músicos	291
4.2.4. Los viajes para localizar músicos	291
5. Movilidad de los músicos de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII	297
5.1. Procedencia de los músicos	297
5.1.1. Líneas generales.....	297
5.1.2. La influencia de la Real Capilla de Madrid	306
5.1.3. Procedencia de los pretendientes que no lograron un puesto en la Capilla o no llegaron a ocuparlo.....	307
5.2. Salida de los músicos de la capilla de la Catedral de Córdoba hacia otros destinos o permanencia en la misma	311
Resumen del capítulo	323

**CAPÍTULO IV: ACTIVIDAD Y REPERTORIO DE LA CAPILLA DE
MÚSICA DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA 325**

1. Actividad de la Capilla	325
1.1. Participación de la capilla en los cultos catedralicios ordinarios	325
1.1.1. Las misas con música	332
1.1.2. Las Horas con música	332
1.1.3. Procesiones y vocaciones	334
1.1.3a Recorrido y repertorio musical de las procesiones claustrales.....	337
1.1.3b Recorrido y repertorio musical de las procesiones de andas	343
1.1.3c Recorrido y repertorio musical de las procesiones a otras iglesias o capillas de la ciudad	346
1.2. Participación de la capilla en las celebraciones extraordinarias	350
1.3. Actuaciones de la capilla en las celebraciones no dependientes de la Catedral	363
2. Repertorio de la Capilla	364
2.1. La improvisación sobre el canto llano	366
2.2. El repertorio instrumental	367
2.3. La música de facistol: los libros de polifonía	369
2.4. La música para las procesiones: libretes manuales.....	378
2.5. La música de papeles	380

2.5.1. Las obras antiguas a 8 y a 12	382
2.5.2. Obras del siglo XVIII que integraban el repertorio de música de papeles de compositores distintos a los maestros de capilla: el caso de los villancicos de Francisco Ayala	383
2.5.3. Obras del repertorio de la música de papeles compuestas por los maestros de capilla de la Catedral Agustín Contreras y Juan Manuel Gaitán	388
2.5.4. El repertorio desaparecido de los maestros de capilla del siglo XVIII: los villancicos	389
3. Las interpretaciones musicales	393
3.1. La situación de los músicos en la iglesia	393
Resumen del capítulo	398
CAPÍTULO V: LOS MAESTROS DE CAPILLA DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA DURANTE EL SIGLO XVIII	400
1. Agustín Contreras (1678-†1754)	400
1.1. Datos biográficos	400
1.2. La capilla de música de la Catedral de Córdoba durante el magisterio de Agustín Contreras	403
1.3. La obra de Agustín Contreras	404
1.3.1. Las obras de Contreras en el Archivo de la Catedral de Córdoba	404
1.3.2. Las obras de Agustín Contreras en otros archivos diferentes al de la Catedral de Córdoba	407

1.3.3. Estilo musical de Contreras a través de las obras seleccionadas para su transcripción y análisis	410
1.4. Posición estética de Contreras: participación en la “polémica de Zamora”	419
2. Juan Manuel Gaitán Arteaga (1716-†1804)	421
2.1. Datos biográficos	421
2.2. La capilla de música de la Catedral de Córdoba durante el magisterio de Juan Manuel Gaitán	425
2.3. La obra de Juan Manuel Gaitán	426
2.3.1. Las obras de Gaitán en el Archivo de la Catedral de Córdoba	426
2.3.2. Las obras de Juan Manuel Gaitán en otros archivos diferentes al de la Catedral de Córdoba	430
2.3.3. Estilo musical de Gaitán a través de las obras seleccionadas para su transcripción y análisis	435
2.3.3a La melodía.....	435
2.3.3b El ritmo	439
2.3.3c Textura y armonía	443
2.3.3d Las formas musicales	447
2.3.3e Intensidad, tempo y articulación	448
2.3.3f Valoración del estilo musical de Juan Manuel Gaitán	449
CONCLUSIONES GENERALES	450
BIBLIOGRAFÍA	457

VOLUMEN II. APÉNDICES:
CATÁLOGOS, EDICIÓN MUSICAL Y DOCUMENTARIO

I. CATÁLOGO DE LAS OBRAS DE AGUSTÍN CONTRERAS (1678-1754)	1
1. Introducción	1
2. Copistas de las obras de Agustín Contreras en el Archivo de la Catedral de Córdoba	3
2.1 Copista 1	4
2.2 Copista 2	5
2.3 Copista 3	7
2.4 Copista 4	9
3. Catálogo	10
I. Canciones	10
II. Cánticos	10
III. Lamentaciones	14
IV. Lecciones de difuntos	16
V. Letanía de Nuestra Señora	17
VI. Misas	18
VII. Motetes	26
VIII. Responsión a la Virgen	29

IX. Salmos.....	30
X. Tracto	53
XI. Villancicos y Tono a la Concepción	53
XII. Obras de atribución dudosa.....	61
XIII. Obras desaparecidas	71
XIII. I Obras en latín.	71
XIII. II Obras en castellano	72
II. CATÁLOGO DE LAS OBRAS DE JUAN MANUEL GAITÁN (1716-1804).....	96
1. Introducción.....	96
2. Copistas de las obras de Juan Manuel Gaitán en el Archivo de la Catedral de Córdoba	98
2.1 Copista 3	98
2.2 Copista 4	99
2.3 Copista 5	99
2.4 Diego de Roxas y Montes: copista de los libros del coro de la Catedral.....	100
3. Catálogo.....	103
I. Antífonas	103
II. Arias.....	104

III. Cantadas	105
IV. Cánticos	107
V. Ciclo de Completas	110
VI. Himnos.....	111
VII. Invitorios	115
VIII. Lamentaciones	116
IX. Lecciones de difuntos	123
X. Misas	125
XI. Motetes	142
XII. Prosas	146
XIII. Responsorios	148
XIV. Salmos.....	148
XV. Secuencias	168
XVI. Tractos.....	170
XVII. Turba de la pasión	171
XVIII. Villancicos	172
XIX. Vísperas	179

XX. Obras de atribución dudosa	180
XXI. Íncipits literarios de los villancicos para los maitines de la Navidad de la Catedral de Córdoba	184
III. EDICIÓN DE OBRAS MUSICALES	199
1. Criterios de selección y edición	199
1.1. Criterios de selección de obras	199
1.2. Criterios de edición.....	201
2. Edición de obras de Agustín Contreras	203
2.1 Magnificat a tres coros (1708).....	203
2.2 <i>Posuit me desolatam</i> , motete a los Dolores (1721)	236
2.3 “Pajarillo que alegre”, villancico a la Purísima Concepción (1747)	250
2.4 <i>Gloria Laus</i> para el Domingo de Ramos	260
3. Edición de obras de Juan Manuel Gaitán	264
3.1 <i>Ego enim</i> , motete para el Jueves Santo (1754)	264
3.2 <i>Raphaël Archangele</i> , antífona a San Rafael (1755).....	277
3.3 Lamentación 3ª del Miércoles Santo (1757).....	286

IV. DOCUMENTOS.....	365
1. Documentos relacionados con los maestros de capilla de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII	365
Nº 1-7 Acuerdos capitulares relacionados con la muerte del maestro de capilla Juan Pacheco Montión y el nombramiento en el mismo cargo de Agustín Contreras (1706).....	365
Nº 8 Concesión del salario a Agustín Contreras desde su nombramiento como maestro de capilla el 25 de junio de 1706 por haber quedado retenido en Madrid a causa de los combates (1706)	369
Nº 9 Memorial de genealogía de Agustín Contreras (1706).....	370
Nº 10 Aprobación de las informaciones de Agustín Contreras y concesión de la autorización del Cabildo para entrar en el coro con sobrepelliz (1707).....	371
Nº 11 Llamamiento para proveer en Agustín Contreras la capellanía afecta al magisterio de capilla (1708)	371
Nº 12 Solicitud de Agustín Contreras para que se le quiten unas aspas por enfermedad (1708)	372
Nº 13 Acuerdo capitular por el que se le concede a Agustín Contreras la Capellanía de Santa Inés afecta a la música previa convocatoria de edictos públicos (1708).....	372
Nº 14 Juramento de Agustín Contreras de la capellanía de Santa Inés afecta al magisterio de capilla (1708)	373
Nº 15 Acta Capitular en la que se da noticia de que la Catedral de Jaén ha solicitado a Contreras como juez en unas oposiciones a maestro de capilla y sochantre de aquella iglesia (1711).....	374

Nº 16 Acuerdo capitular por el que se concede a Agustín Contreras un permiso para viajar a su tierra (1718)	374
Nº 17 Memorial de genealogía de Juan Manuel Gaitán Arteaga presentado para ser mozo de coro de la Catedral (1725)	375
Nº 18 Acta en la que se da noticia de que Juan Manuel Gaitán, mozo de coro, solicita el premio anual de 15 ducados para ir adelantado en canto de órgano (1728)	375
Nº 19 Acta en la que se informa que el mozo de coro Juan Manuel Gaitán pide alguna ayuda de costa para poder pasar a Italia a aprender mejor la música y la composición (1734)	376
Nº 20 Acta capitular por la que se le conceden a Gaitán, mozo de coro, 400 reales para viajar a Italia (1734)	376
Nº 21 Acta en la que los diputados encargados piden una solución a la decadencia de la capilla de música por enfermedad de Agustín Contreras. Se le encarga la capilla a Juan de Peñafiel (1751)	377
Nº 22 Acta en la que se da noticia de que Contreras solicita la jubilación del cargo de maestro de capilla de la Catedral de Córdoba (1751)	378
Nº 23 Acta capitular en la que se concede la jubilación a Contreras y se plantea el Cabildo si sería justo que el maestro devolviese 100 ducados por cada año de servicio para los mozos de coro. Nombramiento de Gaitán como maestro de capilla de la Catedral de Córdoba (1751)	379
Nº 24 Acta en la que se dice que Gaitán ha escrito una carta agradeciendo al Cabildo el haberle nombrado maestro de capilla (1752)	380

Nº 25 Acta en la que se le imponen a Gaitán una serie de obligaciones como nuevo maestro de capilla de la Catedral. Se da un segundo llamamiento para decidir si Contreras tiene que reintegrar los ducados no abonados para la manutención de los mozos del coro (1752)	380
Nº 26 Acta en la que se da noticia de que Gaitán ha llegado a Córdoba dispuesto a servir su ministerio (1752)	382
Nº 27 Actas capitulares en las que se da noticia de la petición de patitur abierto por parte de Contreras (1752)	382
Nº 28 Acuerdo capitular por el que se le da Juan Gaitán amplia facultad para que vaya a oír a varios músicos a otras capillas españolas y que les ofrezca cantidad adecuada a su calidad de voz, de manera que cuando vuelva, se le resarcirá económicamente y se le pagará todo lo que haya gastado (1752)	383
Nº 29 Acuerdo capitular por el que se admiten para el Archivo de música de la Catedral las obras en latín del difunto maestro de capilla Agustín Contreras, según dejó establecido en un anexo de su testamento. Se le entregan a Gaitán para que las guarde (1754).....	383
Nº 30-31 Testamento y documento anexo al testamento de Agustín de Contreras (1754)	384
Nº 32 Acuerdo por el que se le conceden a Gaitán unos ducados en concepto de gratificación por su labor de haber buscado voces e instrumentistas por distintos territorios peninsulares (1752)	392
Nº 33 Acta en la que se da cuenta de un memorial de Juan Gaitán solicitando una mejora en sus condiciones económicas por serle imposible desempeñar todas sus obligaciones con el salario que tiene asignado (1752).....	392

Nº 34 Acuerdo capitular por el que se le consigna a Gaitán una capellanía de la Sangre (1752).....	392
Nº 35-36 Acta en la que se da noticia de un memorial de Juan Gaitán en el que expone una pretensión que no es aceptada (1755).....	393
Nº 37 Acta en la que se da cuenta de que el maestro de capilla Juan Gaitán solicita la jubilación en su puesto (1780)	393
Nº 38 Acta en la que el Cabildo de Dignidades y Canónigos decide jubilar a Gaitán, por ser un asunto urgente, y nombrar a Dionisio de la Mata maestro de capilla interino, a pesar de la diatriba interna entre los dos Cabildos (1780).....	394
Nº 39-40 Acuerdos capitulares por los que se convocan edictos para la provisión del puesto de maestro de capilla de la Catedral de Córdoba tras la jubilación de Gaitán (1781).....	394
Nº 41-43 Autos capitulares en los que se da cuenta de los opositores al magisterio de capilla de la Catedral de Córdoba en 1781 y de la resolución del Cabildo de aplazar el nombramiento.....	395
Nº 44 Acta capitular en la que se da noticia de la muerte de Juan Manuel Gaitán (1804).....	396

2. Documentos relacionados con las formas de acceso de los músicos de la capilla de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII y la salida de los mismos hacia otros destinos..... 397

Nº 45 Nombramiento de los siete primeros capellanes de las Capellanías de San Pedro hecho por el Deán Don Pedro de Salazar y Góngora (1706)	397

Nº 46 Examen, elección y nombramiento del músico Pedro de la Parra como Capellán de San Pedro. Informe sobre el modo de elegir y examinar a los músicos capellanes (1707)	398
Nº 47 Orden para fijar edictos para cubrir una Capellanía de la Sangre y petición de informes secretos sobre un músico de las Descalzas Reales de Madrid (1707).....	399
Nº 48 Gestiones para contratar un contralto aventajado en Alcalá (1707).....	400
Nº 49 Contrato de un contralto de Alcalá sin convocatoria de edictos (1707).....	400
Nº 50 Informes obtenidos sobre Alejandro Fornius, músico de las Descalzas Reales de Madrid, para ocupar una capellanía vacante en Córdoba (1707)	401
Nº 51 Gestiones realizadas para contratar a Vicente Paje, tiple de las Descalzas Reales de Madrid (1707).....	401
Nº 52 Informe y aceptación del tiple de las Descalzas Reales Alejandro Fornius (1707)	402
Nº 53 Informe y aceptación del tiple de las Descalzas Reales de Madrid Vicente Paje (1707)	403
Nº 54 Francisco de Frías, organista 2º, se despide junto a su sobrino por haber obtenido plaza en la Catedral de Cádiz (1707)	404
Nº 55 Acuerdo capitular por el que se buscan músicos por distintas capillas sin fijar edictos y por el que se le ofrece a José de Torres el puesto de organista 1º de la Catedral con un salario de 800 ducados anuales (1708) .	404
Nº 56 Acta Capitular en la que se da la noticia de que José de Torres ha aceptado el cargo de organista 1º de la Catedral de Córdoba y se establece de dónde saldrá su salario (1708)	405

Nº 57 Nombramiento de José de Torres como maestro de canto de órgano de los mozos de coro (1708).....	406
Nº 58 Se da la noticia de que José de Torres no va a Córdoba finalmente (1708).....	407
Nº 59 Acta en la que se plantea si a José de Torres hay que pagarle su salario desde que fue nombrado o desde que llegó a la Catedral (1708)	407
Nº 60 Se informa del Real Decreto recibido en el Cabildo para que José de Torres vuelva a la Capilla Real (1708)	407
Nº 61 Noticia de un memorial de José de Torres pidiendo licencia al Cabildo para volver a la Capilla Real por orden del rey (1708).....	408
Nº 62 Acuerdo capitular en el que se determina escribir a Ignacio Pérez, discípulo del organista de la Capilla Real, ofreciéndole una plaza en Córdoba (1708)	408
Nº 63 Acuerdo capitular en el que se da la noticia de que Ignacio Pérez ha aceptado el cargo de organista 2º de la Catedral de Córdoba y se propone la contratación de violines para la capilla (1708)	409
Nº 64 Acta Capitular en la que se acuerda contratar violines para suplir la falta de buenas voces en la capilla. Se acuerda también que el maestro de capilla escriba a dos de ellos a Madrid (1708).....	410
Nº 65 Acta capitular en la que se da noticia de que los dos violinistas de Madrid se han despedido por haberles aumentado el salario en la Corte. Se da noticia de habersele escrito a José de Torres para que localice buenos violinistas en Madrid para la capilla de Córdoba (1709)	411

Nº 66 Acta capitular en la que se describe el examen y admisión del violinista Juan Pompeyo (1709)	412
Nº 67 Acuerdo capitular por el que se mandan hacer gestiones para localizar a un segundo violinista para la capilla (1709)	413
Nº 68 Petición de Diego Quiñónez, contralto de las Descalzas Reales de Madrid, para entrar a formar parte de la capilla (1710).....	413
Nº 69 El sochantre Pedro Corchado anuncia que sus sobrinos Pedro y Juan Corchado, acólito y arpistas de la capilla respectivamente, renuncian a sus puestos por haber sido admitidos en la Iglesia de Sevilla (1710).....	414
Nº 70 Acuerdo capitular en el que se da la noticia de que el tiple de la Catedral de Sigüenza Agustín Cuesta acepta viajar a Córdoba para ser escuchado y admitido en la capilla (1711)	414
Nº 71 Acuerdo capitular por el que queda aceptado como músico de la capilla el tiple de Sigüenza Agustín Cuesta (1711).....	415
Nº 72 Acuerdo capitular por el que se decide expresamente no poder edictos para la provisión del cargo de organista de la Catedral. Francisco de Frías, organista en Cádiz, es nombrado directamente en el cargo (1714) ...	416
Nº 73-75 Acuerdos capitulares en los que se da noticia del examen y contratación de los capones italianos Justino Pirochi y Sebastiano Nalduchi (1714).....	416
Nº 76-77 Acuerdos capitulares por los que se llama a Francisco de Frías, el sobrino, en lugar de a Francisco Navarro, organista de Salamanca, para ocupar el cargo de organista 2º de la Catedral de Córdoba por muerte de Francisco de Frías, el tío (1715)	419

Nº 78 Acta capitular en la que se informa que el Patriarca ha escrito una carta anunciando el nombramiento de Ignacio Pérez como organista principal de la Capilla Real, por lo que solicita la licencia para que el músico abandone Córdoba (1716)	420
Nº 79 Acta en la que se informa que Ignacio Pérez pide con gran quebranto el permiso para trasladarse a Madrid a ocupar el puesto de organista principal de la Capilla Real (1716)	421
Nº 80 Acuerdo capitular por el que se dan por vacantes el salario y capellanía del organista Ignacio Pérez, en la Capilla Real, y se toma en consideración la solicitud de Francisco Navarro para ocupar el cargo (1716)	422
Nº 81 Se lee un memorial de Francisco Navarro, organista de la Catedral de Salamanca, en el que solicita la plaza vacante de organista 2º de la de Córdoba (1716)	422
Nº 82 Consignación en Francisco Navarro, organista de la Catedral de Salamanca, de la capellanía de San Antonio que poseía Ignacio Pérez (1717)	423
Nº 83-84 Actas capitulares en las que se da noticia de que los capones italianos han pedido rendidamente perdón al Cabildo por sus faltas, éste los perdona y los músicos se fugan a Sevilla, en cuya Catedral han conseguido plaza (1717)	423
Nº 85 Acta en la que se da la noticia de que el acólito Diego Portichuelo y Peña pide licencia para marcharse a Cádiz donde ha obtenido plaza de músico (1717)	424
Nº 86 Acta en la que se describen las gestiones realizadas para tratar de encontrar tiples apropiados en las Capillas Reales de Madrid, así como la utilidad y contratación del tiple italiano Jerónimo Bartolucci (1730)	425

Nº 87 Acuerdo capitular por el que se encarga a Don Diego Manrique la búsqueda y contratación de un tiple por un máximo de 15.000 reales aprovechando que viaja a Italia (1732)	427
Nº 88 Acta capitular en la que se ordena a los miembros del Cabildo buscar discretamente voces para el puesto de sochantre de la Catedral (1745)	428
Nº 89 Acta en la que se da comisión al bajonista de la Catedral Antonio Hidalgo para que escuche una voz de la que se ha tenido noticia y busque otras apropiadas para la capilla aprovechando su viaje a Zaragoza (1754).....	428
Nº 90 Acta por la que se encarga a Gaitán que busque músicos para la capilla de Córdoba aprovechando que viaja a la Virgen de Nieva (1766)	429
Nº 91 Informe del maestro de capilla en el que dice que en Madrid hay dos violinistas apropiados para la capilla (1766).....	429
Nº 92 Tras la dimisión de Jaime Torrens como organista 2º, el Cabildo decide que el sustituto lo debe buscar el maestro de capilla a través de correspondencia, como se ha hecho otras veces (1770)	430
Nº 93 Acta capitular en la que se da comisión a Gaitán para que vaya a Madrid a buscar una buena voz de tiple (1773)	430
Nº 94 Acta en la que se ordena imprimir edictos para cubrir una capellanía vacante de cantor (1781).....	431

3. Documentos sobre la fundación de fiestas u obras pías relacionadas con la capilla de música..... 432

Nº 95-96 Acuerdos Capitulares relacionados con la donación que el Deán Don Pedro de Salazar y Góngora hizo al Cabildo de la Catedral de	

la prestamera de las siete villas de los Pedroches para la fundación de siete capellanías para maestro de ceremonias y seis cantores que debía servirse en el altar de San Pedro en 1706.....	432
Nº 97 Fundación de dos Aniversarios con música del Cardenal Salazar (1707).....	434
Nº 98 Acuerdo capitular sobre la fundación de una fiesta el día de Santo Tomás por el Obispo Mardones (1710).....	438
Nº 99 Fundación de una fiesta perpetua en el día de San Rafael por haber sido declarado custodio de la ciudad en 1734.....	439
Nº 100 Acta en la que se establece la fundación de varias fiestas perpetuas en agradecimiento a San Rafael por haber librado a la ciudad de víctimas mortales en el terremoto del 1 de noviembre de 1755	440
4. Documentos relacionados con los mozos del coro y sus maestros.....	441
Nº 101 Fundación de una Obra Pía en favor de los mozos del coro de la Catedral por el Obispo Salizanes (1708)	441
Nº 102 Petición de jubilación de Francisco Portichuelo en el cargo de maestro de los mozos del coro (1710).....	442
Nº 103 Acuerdo por el que los fondos de la Capilla de Santa Inés mantienen a cuatro niños tiple para cantar los versículos y otras cosas del coro (1711).....	442
Nº 104 Acta en la que se recoge la propuesta del Deán de conceder 4 o 5 premios anuales a los niños más avanzados en canto de órgano (1711) ...	443
Nº 105 Acuerdo capitular por el que se nombra a Ignacio Pérez, organista 2º, maestro de canto de órgano de los mozos del coro (1711).....	444

Nº 106 Acta capitular en la que se ceta de la poca aplicación de los mozos del coro y la mala asistencia de los músicos al coro (1714).....	445
Nº 107 Acta capitular por la que se decide que los mozos de coro vuelvan a tener dos maestros diferentes para canto llano y canto de órgano (1715) .	446
Nº 108 Petición de aumento de salario del maestro de los mozos del coro por haber pasado el número de niños de la Catedral de doce a dieciocho (1715)	447
Nº 109 Gastos en hopas, bonetes y sobrepellices de los acólitos y mozos del coro de 1716.....	447
Nº 110 Acta en la que se ceta que los niños de coro piden limosna y dicen chanzas a las mujeres en la fiesta del Santo Ángel (1718)	448
Nº 111 Acta en la que se ceta la poca crianza y disciplina que tienen los mozos de coro (1718).....	448
Nº 112 Acta capitular en la que se establece la edad de 9 años como límite para acceder a una hopa de mozo de coro de la Catedral (1725).....	449
Nº 113 Acta capitular en la que el Cabildo admite la dotación de una obra pía hecha por el Arcediano de Pedroche para seis niños con seis hachas ardiendo (1767).....	449
Nº 114 Acta capitular en la que se da noticia de la fundación de una obra pía por parte de Don Tomás González de Teva para la educación de niños de coro (1771).....	450

**5. Documentos relacionados con los instrumentistas y los instrumentos musicales
de la capilla..... 450**

Nº 115 Acta en la que se acuerda aceptar la planta de un retablo para la Capilla
de Santa Inés realizada por el violinista Juan Pompeyo (1709) 450

Nº 116 Acta Capitular en la que se informa que Ignacio Pérez, organista 2º de
la capilla, pide 1000 reales para comprar un violón hecho en
Roma (1711) 451

Nº 117 Concesión de 1.000 reales a Ignacio Pérez para comprar un violón que
sería propiedad del Cabildo si el músico se ausentaba (1711) 451

Nº 118 Acuerdo capitular en el que se recuerda a los músicos la prohibición
de formar jabardo sin autorización del Cabildo (1720) 452

Nº 119 Acta por la que se acuerda aumentar el número de violinistas para lograr
un coro de cuatro violines que con los oboes suplan la falta de
voces. También se dictan instrucciones a los violinistas a cerca de
las sonatas que deben tocar los jueves y domingos en el órgano (1733)... 452

Nº 120 Acta capitular en la que se autoriza la compra de un contrabajo y un
bajón dulce para la capilla de música (1745)..... 454

Nº 121 Acta en la que se da la noticia de que los instrumentistas han firmado
un convenio entre ellos en el que establecen sus condiciones
económicas (1760)..... 454

**6. Documentos relacionados con celebraciones ordinarias y extraordinarias en las
que participaba la capilla de música..... 455**

Nº 122 Celebraciones decretadas en la Catedral de Córdoba por la victoria de
las armas reales en Almansa (1707) 455

Nº 123 Informe de los Diputados de Ceremonias a cerca de las celebraciones que deben hacerse por el nacimiento de un nuevo príncipe (1707).....	456
Nº 124 Ceremonia de recepción y juramento del nuevo obispo (1707)	457
Nº 125 Celebración y festejos determinados para el día de San Marcos como acción de gracias por la victoria de las armas del rey (1708).....	458
Nº 126 Negativa del Cabildo a asistir a una fiesta con una música distinta a la de la capilla de la Catedral (1708)	459
Nº 127 Acuerdo con la ciudad sobre las celebraciones para festejar la toma de Tortosa (1708).....	460
Nº 128 Celebraciones dispuestas para festejar la llegada de la flota del rey a España (1708)	461
Nº 129 Acuerdo capitular en el que se noticia de que el rey ha pedido al Cabildo públicas rogativas. Se acuerda la forma de llevarlas a cabo (1709)	462
Nº 130 Acta capitular en la que se acuerda hacer una función con música como acción de gracias por la lluvia a petición de la ciudad (1715).....	463
Nº 131 Acta en la que se describe la ceremonia de toma de posesión de obispo Don Marcelino Siuri (1717).....	464
Nº 132 El Cabildo cede a la Ciudad la tercera parte de los beneficios de los balcones de la Corredera en las corridas de toros para celebrar la proclamación de Carlos III (1759).....	465
Nº 133 Acta capitular en la que se establece que la víspera de San Rafael se ilumine la torre de la Catedral con asistencia de la música de ministriles, como siempre que hay iluminación (1767).....	465

Nº 134 Acta capitular en la que se da noticia de que una real cédula ha prohibido la participación de gigantones y danzas en las procesiones del día del Corpus (1780)	465
Nº 135 Extracto del Manual práctico para la instrucción de sochantres de Juan Ortiz Guerra sobre los tipos de procesiones practicadas en la Catedral de Córdoba (A. C. C. Mesa Capitular caja 2487 / documento 24, pp.36-46).....	466
Nº 136 Extracto del Manual práctico para la instrucción de sochantres de Juan Ortiz Guerra sobre la forma de practicar la procesión a la ermita de San Rafael el día 6 de mayo (A. C. C. Mesa Capitular caja 2487 / documento 24, pp.99-101)	470
7. Documentos relacionados con el mal comportamiento de los músicos de la capilla	471
Nº 137-149 Actas Capitulares sobre el caso de los dos capones italianos que fueron ordenados con dimisorias especiales y se fugaron finalmente a la Catedral de Sevilla (1716/17)	471
8. Documentos relacionados con el repertorio musical de la capilla.....	482
Nº 150 Inventario en el que se recogen los libros de canto llano y canto de órgano del Archivo de Música de la Catedral de Córdoba en 1629-1664 (A.C.C. Inventario del Tesoro caja 143, pp.147-156).....	482
Nº 151-152 Actas capitulares en las que se da noticia de que José de Nebra ha enviado a la Catedral unas vísperas de facistol que compuso para la Real Capilla y el Cabildo decide que se haga con ellas un libro (1759 y 1762).....	493

V. BIOGRAFÍAS DE LOS MÚSICOS QUE PASARON POR LA CAPILLA DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA EN EL SIGLO XVIII.....	494

Agradecimientos

Esta Tesis Doctoral se ha podido realizar gracias a la ayuda de muchas personas, a las que agradezco enormemente su apoyo sincero.

En primer lugar, resulta incalculable la ayuda del Doctor Emilio Ros-Fábregas, director de esta Tesis Doctoral, quien me orientó desde el principio de este proceso en la búsqueda y posterior concreción del tema de investigación. Sus juiciosas y laboriosas correcciones y aportaciones han sido fundamentales en la elaboración de esta Tesis. Gracias a él he podido tener acceso a numerosas fuentes bibliográficas y documentales de un valor extraordinario para la realización y conclusión de este trabajo. Sus palabras de aliento y apoyo han sido constantes, aun en los momentos más arduos.

La Dra. Mercedes Castillo Ferreira, codirectora de esta Tesis Doctoral, ha estado siempre a mi disposición para solucionar cualquier tipo de gestión relacionada con la Universidad de Jaén y aclarar dudas a lo largo del proceso final de esta Tesis. Le agradezco sinceramente sus útiles y eficaces consejos, así como el ánimo, apoyo y optimismo que siempre me ha transmitido.

También quiero agradecer a don Manuel Nieto Cumplido, canónigo archivero de la Catedral de Córdoba, las facilidades que me ha ofrecido para poder investigar en ese archivo. Don Manuel Nieto puso a mi disposición la totalidad de las fuentes documentales y bibliográficas que se conservan en el Archivo de la Catedral de Córdoba, base de esta investigación. Sus extensos conocimientos y sus eruditos consejos me sirvieron para orientarme y moverme allí.

Agradezco también la infinita paciencia que María Dolores y Lourdes, secretaria y bibliotecaria respectivamente del Archivo de la Catedral de Córdoba, tuvieron conmigo durante tanto tiempo, buscando y localizando libros y papeles de música. De ellas me gustaría destacar su gran calidad profesional y humana.

Por otra parte, fueron cruciales para la realización de esta Tesis los consejos sobre informática musical y edición de partituras que me proporcionó Luis Pedro Bedmar Estrada, Catedrático del Conservatorio Superior de Música de Córdoba. Luis Pedro Bedmar me facilitó igualmente ciertos datos biográficos sobre algunos músicos de la Catedral de Córdoba a finales del siglo XVIII, datos procedentes de sus propias investigaciones en el archivo catedralicio. También agradezco a Antonio Pardo Cayuela, profesor de la Universidad de Murcia, su ayuda en cuestiones técnicas relacionadas con la edición musical.

José Luis Ruiz Vera ha sido durante años compañero infatigable de investigación, sentados frente a frente en el Archivo de la Catedral de Córdoba hemos compartido charlas sobre música y educación. Su particular forma de ver el mundo me ha resultado siempre reconfortante y divertida. José Luis me proporcionó preciados datos y documentos para la realización de este trabajo, entre otros, el testamento del maestro de capilla Agustín Contreras, que él localizó en el Archivo Histórico Provincial de Córdoba.

La Dra. María Gembero-Ustárriz me ha facilitado numerosas referencias y datos relacionados con obras musicales de los maestros de capilla Contreras y Gaitán presentes en diversos archivos americanos. También a ella y a la profesora Mercedes E. de León Granda, agradezco haberme proporcionado la referencia de una extraña obra atribuida a Contreras en Las Rosas de Morelia (México).

Agradezco al Centro de Documentación Musical de Andalucía las facilidades prestadas para la consulta de sus fondos. Entre otras cosas, las microfichas de los fondos musicales de las distintas catedrales andaluzas que se encuentran allí han aportado una información sin duda relevante para los Catálogos que se incluyen en el volumen II de esta Tesis.

Igualmente el personal de las diferentes bibliotecas, archivos e instituciones en las que he trabajado me ha prestado una gran ayuda en todo momento. Quiero destacar especialmente el Archivo Histórico Provincial de Córdoba y el Archivo Municipal de Córdoba, cuyos fondos documentales y gráficos han sido decisivos para la elaboración de algunos capítulos de esta Tesis. También en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de Granada y la de la Complutense de Madrid, en las Bibliotecas Provincial y Municipal de Córdoba, en la Biblioteca Nacional de España y en la Biblioteca Colombina de Sevilla, entre otras, he encontrado siempre personal extremadamente amable y colaborador, tratando siempre de localizar las fuentes que buscaba.

En los últimos tiempos, Amparo Beltrán me ha brindado una ayuda inestimable, coincidiendo con la recta final del trabajo.

Agradezco a mi hermana, Ana, su ayuda e implicación en esta investigación desde el principio, a pesar de que el tema objeto de estudio no coincida exactamente con su especialidad académica.

Gracias a Francisco por permanecer a mi lado.

Mi más profundo y sincero agradecimiento es para mis padres, que han hecho todo lo posible para que esta Tesis llegara a buen fin.

Lista de ilustraciones

- Ilustración I.1: Recibí firmado por el violinista Francisco del Rayo como pago por su actuación en los conciertos de la víspera del Corpus en las casas capitulares en mayo de 1750
- Ilustraciones I.2 a-d: Reproducción del programa iconográfico del basamento de la custodia procesional de la Catedral de Córdoba según Francisco Lara Arrebola, en el que se pueden identificar las danzas de la procesión del Corpus de la ciudad
- Ilustración II.1: Mano musical del *Promptuario armónico* de Roxas y Montes (1760)
- Ilustración II.2: Círculo músico del *Promptuario Armónico* de Roxas y Montes.
- Ilustraciones II.3-4: Ejemplos gráficos de las claves de Fa y Do según el *Pormptuario armónico* de Roxas y Montes
- Ilustración II.5: Compás de proporción mayor a dos según el *Prontuario armónico* de Roxas y Montes
- Ilustración II.6: Compás de proporción mayor a tres según el *Prontuario armónico* de Roxas y Montes
- Ilustración II.7: División en comas del *diapasón* según el *Prontuario armónico* de Roxas y Montes
- Ilustración II.8: Letras mayúsculas iniciales utilizadas en los libros de canto llano según *Prontuario armónico* de Roxas y Montes
- Ilustración II.9: Desarrollo de las principales abreviaturas utilizadas en los libros de canto llano según *Prontuario armónico* de Roxas y Montes
- Ilustración III.1 Recibí del afinador de la Catedral de Córdoba José Martín Furriel de una paga en febrero de 1744
- Ilustración III.2: Recibí por el costo de los edictos y cartas emitidas para cubrir una plaza de bajón en 1740
- Ilustración IV.1: Plano de la mezquita catedral de Córdoba del año 1879 en el que se muestra la ubicación del Coro (1), Altar Mayor (2) y Capilla de Villaviciosa (3)
- Ilustración IV.2: Lucernario de Villaviciosa y parte del arco en el que se insertaba la pintura de San Rafael del Racionero Castro
- Ilustración IV.3: Lienzo que representa la aparición de San Rafael realizada por Antonio Álvarez Torrado inspirándose en la del Racionero Castro

- Ilustración IV.4: Itinerario de las procesiones de andas con música señalado en la planta de la mezquita de Córdoba según un lienzo que el obispo Pedro de Salazar y Góngora mandó hacer en 1741
- Ilustración IV.5: Puerta de las Palmas, donde la capilla interpretaba un villancico en las procesiones de andas
- Ilustración IV.6: Itinerario de la procesión desde la Catedral hasta la iglesia de San Rafael el día 15 de noviembre de 1755
- Ilustración IV.7: Portada del librete manual con repertorio procesional correspondiente a la voz de tiple (A.C.C. caja 131 /carpeta 1284)
- Ilustración IV.8: Versos recogidos en la primera página de la tonada de Francisco Ayala “El angélico David” dedicados por los mozos de coro Manuel Álvarez (1755-1761) y Juan de Feria (1747-1764) al Arcediano de José Medina y Corella, patrocinador de la fiesta al Santo Ángel en 1755
- Ilustración IV.9: Portada de las letras impresas de los villancicos compuestos por Gaitán para los maitines de la Navidad de 1765
- Ilustraciones IV.10-12: Detalle de particellas del *Miserere a siete choros con instrumentos* (1708) de Agustín de Contreras (A.C.C. caja 39 / carpeta 259)
- Ilustración V.1: Sección de la particella correspondiente al violín I de la “Lamentación 1ª del Jueves” de Juan Manuel Gaitán (caja 9/ carpeta 72) en la que se ven indicaciones de *dolce-forte* alternadas en un corto espacio y seisillos *stacatto*
- Ilustración V.2: Sección de la particella correspondiente al violín I de la “Lamentación 1ª del Miércoles” de Juan Manuel Gaitán (caja 17/ carpeta 134-1) en la que se ven indicaciones de *stacatto* y *legato*

Lista de tablas

- Tabla I.1: Salarios anuales de los componentes de la capilla de música de la Catedral de Córdoba como quedaron establecidos en los estatutos del 23 de abril de 1563
- Tabla I.2: Días de servicio de la Capilla de Música y sus sanciones por cada falta según los estatutos de del 23 de abril de 1563
- Tabla I.3: Capellanías de la Catedral de Córdoba anexionadas a la música según la bula de Sixto V de 1585
- Tabla I.4: Maestros de capilla de la Catedral de Córdoba en el siglo XVI
- Tabla I.5: Contenido de las Constituciones de la música de 1601

- Tabla I.6: Maestros de Capilla de la Catedral de Córdoba durante el siglo XVII
- Tabla I.7: Corridos de toros de las que se tiene noticia que fueron celebradas en Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla I.8: Funciones conjuntas catedral–ayuntamiento celebradas en Córdoba con motivo de acontecimientos nacionales durante el siglo XVIII
- Tabla I.9: Pagos realizados por el ayuntamiento de la ciudad a músicos por su participación en los conciertos de las Casas Capitulares la víspera del Corpus (1740-1781)
- Tabla I.10: Pagos realizados por el Ayuntamiento a los autores de altares situados en el recorrido de la procesión del Corpus de 1748
- Tabla I.11: Danzas de las procesiones del Corpus en Córdoba durante el siglo XVIII
- Tabla I.12: Atuendo de los danzantes del Corpus en Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla II.1: Sochantres primeros de la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII
- Tabla II.2: Ayudantes del sochantre de la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII
- Tabla II.3: Particularidades de los ayudantes del sochantre de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla II.4: Sochantres de la librería del coro de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla II.5: Procedencia y acceso al cargo de los sochantres y sus ayudantes en la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla II.6: Estructura del *Manual de sochantres* de Juan Ortiz Guerra (A.C.C. Mesa Capitular caja 2487 /documento 24)
- Tabla II.7: Actividad del sochantre durante la Prima según el *Manual* de Juan Ortiz Guerra
- Tabla II.8: Actividad del sochantre durante la Tercia según el *Manual* de Juan Ortiz Guerra
- Tabla II.9: Actividad del sochantre durante la Misa según el *Manual* de Juan Ortiz Guerra.
- Tabla II.10: Actividad del sochantre en Sexta y Nona según el *Manual* de Juan Ortiz Guerra.
- Tabla II.11: Actividad del sochantre en las Vísperas sin música según el *Manual* de Juan Ortiz Guerra
- Tabla II.12: Actividad del sochantre en las Vísperas con música según el *Manual* de Juan Ortiz Guerra.
- Tabla II.13: Actividad del sochantre en las Completas según el *Manual* de Juan Ortiz Guerra.
- Tabla II.14: Obligaciones de los capellanes de la veintena de la Catedral de Córdoba
- Tabla II.15: Salarios anuales de la veintena de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII antes de 1763

- Tabla II.16: Ingresos adicionales de los capellanes de la veintena de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla II.17: Relación de algunos documentos que aportan información sobre las condiciones materiales de los capellanes de la veintena
- Tabla II.18: Capellanes de la veintena de la Catedral de Córdoba y su vinculación con la capilla de música entre 1706-1782
- Tabla II.19: Obligaciones de los siete capellanes de San Pedro
- Tabla II.20: Organización económica de las siete capellanías de San Pedro
- Tabla II.21: Asignación de las Capellanías de Salazar y Góngora en 1706
- Tabla II.22: Capellanes de San Pedro de la Catedral de Córdoba y sus obligaciones en el siglo XVIII
- Tabla II.23: Obligaciones y condiciones de trabajo del maestro de ceremonias
- Tabla II.24: Maestros de ceremonias de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla II.25: Estructura del *Promptuario armónico* de Diego de Roxas y Montes (1760)
- Tabla II.26: Autores y obras utilizadas por Roxas y Montes en las definiciones del *Prontuario armónico* (Conferencias I a VI)
- Tabla II.27: Signos del canto llano según el *Promptuario armónico* de Roxas y Montes.
- Tabla II.28: Inventario de los libros de canto llano de la Catedral de Córdoba de 1629 (A.C.C. Inventario del Tesoro, caja 143, pp.147-156)
- Tabla III.1: Plantilla general de la Capilla de Música de la Catedral de Córdoba y su evolución a lo largo del siglo XVIII
- Tabla III.2: Plantilla general de las Capillas de Música de distintas catedrales españolas en el siglo XVIII
- Tabla III.3: Días de obligada asistencia al coro del maestro de capilla de la Catedral de Córdoba según los distintos estatutos catedralicios
- Tabla III.4: Número de obras de música de papeles de compositores del siglo XVIII que se conservan en el Archivo de Música de la Catedral de Córdoba
- Tabla III.5: Porcentajes del número de obras por autor en la música de papeles del siglo XVIII del Archivo de la Catedral de Córdoba
- Tabla III.6: Autores de las obras correspondientes al siglo XVIII contenidas en los libros de polifonía del Archivo de la Catedral de Córdoba
- Tabla III.7: Organización de los ensayos de la capilla de música de la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII

- Tabla III.8: Músicos localizados por Agustín Contreras en otras ciudades españolas durante su magisterio de capilla en Córdoba
- Tabla III.9: Músicos localizados por Juan Gaitán en otras ciudades españolas durante su magisterio de capilla en Córdoba
- Tabla III.10: Segundos maestros de capilla de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla III.11: Salario de Agustín Contreras como Maestro de Capilla de la Catedral de Córdoba (1706-1751)
- Tabla III.12: Salario de Juan Manuel Gaitán como maestro de Capilla de la Catedral de Córdoba (1751-1780)
- Tabla III.13: Comparación entre los salarios de los maestros de diversas capillas de música españolas en el siglo XVIII
- Tabla III.14: Afinadores de los órganos de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII y sus salarios
- Tabla III.15: Entonadores de los órganos de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII y sus salarios
- Tabla III.16: Días de asistencia al coro y obligaciones de los organistas de la Catedral de Córdoba según los *Estatutos* del año 1563
- Tabla III.17: Otras tareas y prácticas de los organistas de la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII extraídas de las Actas Capitulares (tomos 66-88)
- Tablas III.18-III.21: Organistas de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla III.22: Particularidades de la actividad de los organistas de la Catedral del Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla III.23: Salarios de los organistas de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla III.24: Pretendientes al 2º órgano de la Catedral de Córdoba en 1757 que no fueron admitidos
- Tabla III.25: Pretendientes al 2º órgano de la Catedral de Córdoba en 1770 que no fueron admitidos
- Tabla III.26: Arpistas de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla III.27: Arpistas de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII y sus particularidades
- Tablas III.28-31 Violinistas de la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII
- Tabla III.32: Particularidades de la actividad de los violinistas de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla III.33: Violinistas que no fueron admitidos o no llegaron a ocupar su puesto
- Tablas III.34-37: Violones de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Tabla III.38: Cargos simultáneos de los violones de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Tabla III.39: Incorporación del contrabajo a las capillas musicales de diferentes catedrales españolas a lo largo del siglo XVIII

Tabla III.40: Contrabajistas de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Tabla III.41: Músicos de la Capilla de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII que tenían habilidad en varios instrumentos

Tabla III.42: Cornetas y sacabuches de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Tabla III.43: Abandono del uso de la chirimía en distintas catedrales españolas durante el siglo XVIII

Tabla III.44: Incorporación del oboe a distintas capillas de música del siglo XVIII en España

Tabla III.45: Oboes de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Tabla III.46: Oboes que no llegaron a ocupar su puesto en la Catedral de Córdoba

Tabla III.47: Uso del bajón en el acompañamiento del canto llano en los Oficios y la Misa en la Catedral de Córdoba

Tablas III.48-51: Bajonistas de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Tabla III.52: Particularidades de los bajones de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Tabla III.53: Bajones que solicitaron una plaza en la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII y no fueron admitidos

Tabla III.54: Ministriles que tocaba la trompa y el clarín en la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Tabla III.55: Músicos vinculados a la interpretación de la flauta y el fagot en la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Tabla III.56: Instrumentos musicales comprados para la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Tabla III.57: Planta general de los cantores adultos de la capilla de música de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Tablas III.58-61: Tiples de la Capilla de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Tabla III.62: Tiples que no llegaron a ir a Córdoba o que no fueron admitidos

Tablas III.63-66 Contraltos de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Tabla III.67: Contraltos pretendientes que no llegaron a ser contratados

Tablas III.68-71: Cantores tenores de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Tabla III.72: Tenores pretendientes a la Capilla de Música de la Catedral de Córdoba que no llegaron a ocupar un puesto

- Tabla III.73: Cantores de cuerda desconocida de la capilla de música de la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII
- Tabla III.74: Plazas de mozo de coro en la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII hasta la fundación del Colegio del Santo Ángel en 1770
- Tabla III.75: Noticias sobre opas de mozo de coro vacantes en la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII antes de la fundación del Colegio del Santo Ángel
- Tabla III.76: Número real de niños do coro de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII (hasta 1770)
- Tabla III.77: Maestros de canto llano de los mozos del coro de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla III.78: Maestros de canto de órgano de los mozos del coro de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla III.79: Remuneración de los mozos del coro de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla III.80: Mozos del coro de la Catedral de Córdoba que tuvieron una licencia o ayuda para estudiar música fuera de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla III.81: “Celos” sobre el mal comportamiento de los mozos del coro de la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII
- Tabla III.82: Antecedentes de la fundación del Colegio de los Infantes del Coro de la Catedral de Córdoba
- Tabla III.83: Organigrama del Colegio del Santo Ángel para los Infantes del Coro de la Catedral de Córdoba como quedó estructurado en las Constituciones de 1769
- Tabla III.84: Régimen de funcionamiento del Colegio de los Infantes del Coro de la Catedral de Córdoba
- Tabla III.85: Mozos de coro de la Catedral de Córdoba con proyección profesional posterior en otras capillas de música en el siglo XVIII
- Tabla III.86: Mozos del coro de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla III.87: Dotación fija anual de las capellanías anexionadas a la música en la Catedral de Córdoba
- Tabla III.88: Planta de los músicos de la capilla de la Catedral con salario consignado total o parcialmente en los fondos de las Arcas de Vacantes de la Capilla de San Inés en 1764

- Tabla III.89: Planta de los músicos de la capilla de la Catedral con salario consignado total o parcialmente en los fondos de las Arcas de Vacantes de la Capilla de la Sangre en 1764
- Tabla III.90: Datos sobre los arrendamientos de casas propiedad del Cabildo a los músicos de la Capilla en el siglo XVIII
- Tabla III.91: Planta general de los salarios en ducados anuales de los músicos de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla III.92: Salarios en ducados anuales de distintas Capillas de Música españolas en el siglo XVIII
- Tabla III.93: Salarios de los tiplees de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla III.94: Salarios de los contraltos de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla III.95: Salarios de los tenores de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla III.96: Salarios de los arpistas de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla III.97: Salarios de los violinistas de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla III.98: Salarios de los violones de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla III.99: Salarios de los instrumentistas de viento de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla III.100: Ayudas de costa concedidas a los maestros de capilla de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla III.101: Ayudas de costa a los organistas y arpistas de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla III.102: Ayudas de costa concedidas a los tiplees de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla III.103: Ayudas de costa concedidas a los contraltos de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla III.104: Ayudas de costa concedidas a los tenores y bajos de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla III.105: Ayudas de costa concedidas a los violinistas de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla III.106: Ayudas de costa concedidas a los violones, violonchelos y contrabajos de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII
- Tabla III.107: Ayudas de costa concedidas a los instrumentistas de viento de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

- Tabla III.108: Pago a los músicos de la Catedral por su participación en los conciertos de las Casas Capitulares la víspera del Corpus Christi
- Tabla III.109: Donaciones de Agustín Contreras según su testamento
- Tabla III.110: Donaciones de Agustín Contreras según el memorial adjunto a su testamento
- Tabla III.111: Edictos convocados en la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII para cubrir plazas de la capilla de música
- Tabla III.112: Viajes realizados por personas del entorno de la Catedral que fueron aprovechados para localizar músicos en otras ciudades y capillas musicales en el siglo XVIII
- Tabla III.113: Músicos que accedieron a un puesto de la capilla de música de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII por un medio distinto al de los edictos públicos
- Tabla III.114: Procedencia de los componentes de la capilla de música de la Catedral de Córdoba entre 1706-1782
- Tabla III.115: Ciudades de procedencia de los componentes de la capilla de música de la Catedral de Córdoba entre 1706-1782
- Tabla III.116: Músicos de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII de procedencia desconocida
- Tabla III.117: Procedencia de los músicos al ingresar en la capilla de la Catedral de Córdoba
- Tabla III.118: Procedencia de los pretendientes que no lograron un puesto en la Capilla o no llegaron a ocuparlo habiendo sido admitidos
- Tabla III.119: Músicos que no fueron admitidos o no llegaron a ocupar su puesto cuya procedencia es desconocida
- Tabla III.120: Líneas generales de salida de músicos de la Catedral de Córdoba hacia otros destinos en el siglo XVIII
- Tabla III.121: Músicos que salieron de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII con un destino profesional conocido
- Tabla III.122: Músicos cuyo destino profesional posterior a la Catedral de Córdoba es desconocido
- Tabla III.123: Músicos que tuvieron la Catedral de Córdoba como último destino profesional
- Tabla IV.1: Días de obligada asistencia y participación de los miembros de la capilla en los cultos catedralicios ordinarios
- Tabla IV.2: Calendario de celebraciones en las que intervenía la capilla de música de la Catedral de Córdoba a lo largo del año

- Tabla IV.3: Particularidades en la interpretación de las Vísperas con música de papeles en la Catedral de Córdoba según el *Manual* de sochantres de Juan Ortiz Guerra
- Tabla IV.4: Procesiones perpetuas de la Catedral de Córdoba según los *Estatutos* de Fresneda (Antequera, 1577)
- Tabla IV.5: Recorrido y repertorio musical de las procesiones comunes o claustrales en la Catedral de Córdoba a partir de 1755
- Tabla IV.6: Recorrido de las procesiones de andas e intervención de la capilla de música en las mismas
- Tabla IV.7: Recorrido y repertorio musical de la procesión a la iglesia del Juramento de Córdoba a partir de 1755
- Tabla IV.8: Celebraciones recurrentes que eran llevadas a cabo con motivo de acontecimientos extraordinarios
- Tabla IV.9: Celebraciones extraordinarias establecidas por el *Ceremonial* de la Catedral de Córdoba para acontecimientos o situaciones específicas
- Tabla IV.10: Celebraciones extraordinarias en Córdoba en las que intervino la capilla de la Catedral a lo largo del siglo XVIII
- Tabla IV.11: Participación de la capilla de música de la Catedral de Córdoba en fiestas o celebraciones fuera de la Catedral
- Tabla IV.12: Libros de canto de órgano de la Catedral de Córdoba según el inventario de 1629-1664
- Tabla IV.13: Libros de polifonía de la Catedral de Córdoba
- Tabla IV.14: Tipo de obras que integraron el repertorio a disposición de la capilla de música de la Catedral de Córdoba en libros de polifonía a lo largo del siglo XVIII atendiendo a los que actualmente se conservan
- Tabla IV.15: Repertorio para procesiones contenido en los libretes de música caja 131/ nº 1284
- Tabla IV.16: Obras de Jacinto Antonio de Mesa (1656 – 1683) que fueron copiadas de nuevo durante el magisterio de capilla de Juan Gaitán
- Tabla IV.17: Obras de música de papeles correspondientes a autores del siglo XVIII conservadas en el Archivo de la Catedral de Córdoba
- Tabla IV.18: Obras de Francisco Ayala conservadas en el Archivo de la Catedral de Córdoba
- Tabla IV.19: Obras de música de papeles de los maestros de capilla de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII conservadas en el Archivo

- Tabla IV.20: Indicaciones a cerca de la ubicación de los músicos en la iglesia en las obras de Agustín Contreras conservadas en el Archivo de la Catedral de Córdoba
- Tabla V.1: Número de integrantes de la capilla de música de la Catedral de Córdoba durante el magisterio de Agustín Contreras
- Tabla V.2: Obras de Agustín Contreras conservadas en el Archivo de la Catedral de Córdoba clasificadas por géneros y número de coros
- Tabla V.3: Fecha de composición de las obras de Agustín Contreras en el Archivo de la Catedral de Córdoba clasificadas por número de coros
- Tabla V.4: Plantilla instrumental de las obras de música de papeles de Agustín Contreras conservadas en el Archivo de la Catedral de Córdoba
- Tabla V.5: Obras de Agustín Contreras en archivos de música españoles diferentes al de la Catedral de Córdoba
- Tabla V.6: Obras de Agustín Contreras conservadas en archivos americanos
- Tabla V.7: Obligaciones y condiciones especiales que le fueron impuestas a Gaitán al ser nombrado maestro de capilla de la Catedral de Córdoba
- Tabla V.8: Número de integrantes de la capilla de música de la Catedral de Córdoba durante el magisterio de Juan Manuel Gaitán
- Tabla V.9: Obras conservadas en el Archivo de la Catedral de Córdoba que fueron compuestas por Gaitán antes de su llegada a la ciudad
- Tabla V.10: Número de voces en las obras de Juan Manuel Gaitán en el Archivo de la Catedral de Córdoba
- Tabla V.11: Instrumentación de las obras de Juan Manuel Gaitán en el Archivo de la Catedral de Córdoba
- Tabla V.12: Obras de Juan Manuel Gaitán en archivos de música españoles diferentes al de la Catedral de Córdoba
- Tabla V.13: Obras de Juan Manuel Gaitán conservadas en archivos americanos.

Lista de ejemplos musicales

- Ejemplo musical 1: Magnificat a 3 coros (1708) de Agustín Contreras, cc. 56-58 (A.C.C. caja 3/carpeta 23)
- Ejemplo musical 2: Motete a los Dolores para el Jueves Santo a cuatro voces (1721) de Agustín Contreras, cc.12-17 (A.C.C. caja 6/carpeta 50)

- Ejemplo musical 3: *Miserere mei Deus* del Miserere a siete coros (1712) de Agustín Contreras cc.27-30 (A.C.C. caja 114/1037)
- Ejemplo musical 4: *Gloria Laus* a ocho veces para el Domingo de Ramos de Agustín Contreras, cc.1-5 (A.C.C. caja 13/carpeta 104)
- Ejemplo musical 5: Motete a los Dolores para el Jueves Santo (1721) de Agustín Contreras, cc.1-5 (A.C.C. caja 6/carpeta 50)
- Ejemplo musical 6: Sección a solo del alto de primer coro del Magnificat a tres coros e incorporación posterior del segundo coro (1708) de Agustín Contreras, cc. 62-66 (A.C.C. caja 3 /carpeta 23)
- Ejemplo musical 7: Motete a los Dolores para el Jueves Santo (1721) de Agustín Contreras, cc.57-61 (A.C.C. caja 6/carpeta 50)
- Ejemplo musical 8: Sección vocal del villancico a la Purísima Concepción *Paxarillo que alegre* (1747) de Agustín Contreras, cc. 16-21 (Granada, Capilla Real 1086- 18/30)
- Ejemplo musical 9: Violines y acompañamiento del Villancico *Paxarillo que alegre*, cc. 1-10 (Granada, Capilla Real 1086-18/30)
- Ejemplo musical 10: *Caph*, tiple de la “Lamentación 3ª del Miércoles Santo” (1757) de Juan Manuel Gaitán, cc.1-9 (A.C.C. caja 17/carpeta 134-1)
- Ejemplo musical 11: tiple de Coro I del Motete *Ego enim* para el Jueves Santo (1754) de Juan Manuel Gaitán cc.39-43 (A.C.C. caja 6/ carpeta 50-2)
- Ejemplo musical 12: Violines 1 y 2 del *Jod* de la “Lamentación 3ª del Miércoles Santo” (1757) de Juan Manuel Gaitán, cc.1-12 (A.C.C. caja 17/carpeta 134-1)
- Ejemplo musical 13: Tiple del *Lamed*, de la “Lamentación 3ª del Miércoles Santo” (1757) de Juan Manuel Gaitán, cc.9-21 (A.C.C. caja 17/carpeta 134-1)
- Ejemplo musical 14: Tiple solo del *Mem*, de la “Lamentación 3ª del Miércoles Santo” (1757) de Juan Manuel Gaitán, cc.3-8 (A.C.C. caja 17/carpeta 134-1)
- Ejemplo musical 15: Tiple del *Jod*, de la “Lamentación 3ª del Miércoles Santo” (1757) de Juan Manuel Gaitán, cc.72-76 (A.C.C. caja 17/carpeta 134-1)
- Ejemplo musical 16: violines 1 y 2 del Motete *Ego enim* para el Jueves Santo de Juan Manuel Gaitán cc.13-15 (A.C.C. caja 6/ carpeta 50-2) Motivo de enlace en do menor (c.15)
- Ejemplo musical 17: violines 1 y 2 de *Jod* de la Lamentación 3ª del Miércoles Santo” (1757) de Juan Manuel Gaitán, cc.9-11 (A.C.C. caja 17/carpeta 134-1) Motivo de enlace en sol menor (c.11)

- Ejemplo musical 18: *Jod*, tiple de la “Lamentación 3ª del Miércoles Santo” (1757) de Juan Manuel Gaitán, cc.31-40 (A.C.C. caja 17/carpeta 134-1)
- Ejemplo musical 19: *Jod*, tiple y violines 1 y 2 de la “Lamentación 3ª del Miércoles Santo” (1757) de Juan Manuel Gaitán, cc.55-60 (A.C.C. caja 17/carpeta 134-1)
- Ejemplo musical 20: *Caph*, tiple y violines 1 y 2 de la “Lamentación 3ª del Miércoles Santo” (1757) de Juan Manuel Gaitán, cc.25-32 (A.C.C. caja 17/carpeta 134-1)
- Ejemplo musical 21: *Lamed*, violines 1 y 2 de la “Lamentación 3ª del Miércoles Santo” (1757) de Juan Manuel Gaitán, cc.1-8 (A.C.C. caja 17/carpeta 134-1)
- Ejemplo musical 22: Sección correspondientes a las partes de tiple solo, vnes. 1 y 2, vln. y cb. *Num*, de la “Lamentación 3ª del Miércoles Santo” (1757) de Juan Manuel Gaitán, cc.80-84 (A.C.C. caja 17/carpeta 134-1)
- Ejemplo musical 23: Oboe 1 y 2, violines 1 y 2 y Coro I del Motete *Ego enim* para el Jueves Santo (1754) de Juan Manuel Gaitán cc.67-75 (A.C.C. caja 6/ carpeta 50-2)
- Ejemplo musical 24: Antífona a San Rafael (1755) de Juan Manuel Gaitán cc. 13-21 (A.C.C. caja 131/carpeta 1284)
- Ejemplo musical 25: Motete para el Jueves Santo *Ego enim* (1754) de Juan Manuel Gaitán) cc.1-9 (A.C.C. caja 6/carpeta 50-2) Partes correspondientes a Coros I y II. Presentación de la pregunta-respuesta por oboes y violines.
- Ejemplo musical 26: *Caph*, de la “Lamentación 3ª del Miércoles Santo” (1757) de Juan Manuel Gaitán, cc.35-40 (A.C.C. caja 17/carpeta 134-1).
- Ejemplo musical 27: *Num*, de la “Lamentación 3ª del Miércoles Santo” (1757) de Juan Manuel Gaitán, cc.44-48 (A.C.C. caja 17/carpeta 134-1).
- Ejemplo musical 28: Antífona a San Rafael (1755) de Juan Manuel Gaitán cc. 1-6 (A.C.C. caja 131/carpeta 1284)

INTRODUCCIÓN

1. Objetivos y metodología

El objetivo de esta Tesis Doctoral es estudiar la vida musical de la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII y su proyección urbana en el contexto catedralicio hispano de la época, con especial atención al periodo en el que fueron maestros de capilla de la catedral cordobesa Agustín Contreras (1706-1751) y Juan Manuel Gaitán Arteaga (1752-1780).¹ Me propongo también contrastar la producción musical de ambos compositores a partir de la edición y análisis de una selección representativa de sus obras en latín conservadas en la Catedral de Córdoba, ante la casi total ausencia de repertorio suyo en castellano destinado a esa institución. Analizaré el cambio estilístico que se produjo entre ambos compositores, que coincide con el tránsito de la época barroca a la estética galante, y abordaré además algunos aspectos de la pervivencia de repertorios anteriores, plasmados por ejemplo en la organización y copia en limpio que Gaitán hizo de obras de su antecesor en el magisterio cordobés. La Tesis Doctoral incluye un documentario temático y biográfico de los músicos activos en la Catedral de Córdoba durante el periodo estudiado y aporta por primera vez los catálogos completos de obras de Agustín Contreras y Juan Manuel Gaitán Arteaga.

Mi investigación, basada principalmente en fuentes conservadas en el Archivo de la Catedral de Córdoba y en otros archivos y bibliotecas de la ciudad, me ha permitido constatar la preeminencia cultural y económica de la Catedral de Córdoba respecto a otras instituciones de su entorno urbano durante el siglo XVIII, en un contexto de franca decadencia económica del poder municipal cordobés. Las fuentes primarias sobre actividad musical en Córdoba al margen de lo estrictamente religioso son muy escasas, pero los documentos consultados permiten establecer una relación entre la vida musical dentro y fuera de la Catedral; esta relación muestra la acentuada influencia de la Catedral sobre el resto de la ciudad, debido al trasvase de músicos y repertorio y a la celebración de fiestas urbanas con carácter abiertamente religioso motivadas por cuestiones extraeclesiásticas.

¹ Agustín Contreras vivió entre 1678 y 1754 y Juan Manuel Gaitán Arteaga entre 1716 y 1804. El nombre completo de este último es Juan Manuel González Gaitán Arteaga y en diccionarios de referencia se mantiene también el apellido González. Sin embargo, en la mayor parte de los documentos del Archivo de la Catedral de Córdoba se le llamaba Gaitán. Por otra parte, el compositor firmó como Juan Manuel Gaitán la mayoría de las partituras manuscritas conservadas en el Archivo catedralicio por lo que ésta es la versión del apellido del compositor que utilizaré en el presente trabajo.

Por eso, para entender la actividad musical en la Córdoba del siglo XVIII es fundamental estudiar la vida musical en la Catedral y su entorno: cantores e instrumentistas de la capilla de música, repertorio que los músicos tenían a su disposición y forma de interpretarlo, estructura y organización de las ceremonias, formación de los músicos y sus relaciones con otros centros musicales, su nivel de vida y estatus social y económico, y su participación en fiestas con música en la ciudad.

La documentación localizada y analizada ha sido muy amplia y no exclusivamente de carácter musical. Entre las fuentes manejadas, que detallaré más adelante, destacan: actas capitulares, estatutos de la capilla de música, cuentas de fábrica y otros documentos relacionados con la economía de la capilla, expedientes de limpieza de sangre, testamentos, fundaciones de obras pías, inventarios y un ceremonial. La exhaustiva catalogación de fondos musicales correspondientes al siglo XVIII en la Catedral de Córdoba que he realizado, así como la transcripción y análisis de obras de Agustín Contreras y Juan Manuel Gaitán, han sido imprescindibles para conocer la producción de estos autores y establecer su posicionamiento estético. Aporto además información biográfica inédita sobre otros músicos que sirvieron en la Catedral de Córdoba durante el periodo estudiado.

Como ya he mencionado, las obras musicales que analizaré son todas religiosas y en latín, debido a que, de los dos autores abordados, solo queda una obra en castellano en el Archivo de la catedral cordobesa.² No obstante, mi estudio incluye evidencias del repertorio en castellano (villancicos, cantadas, arias y recitativos) que también se interpretaba en ese templo, como en el resto de catedrales españolas de la época. Del repertorio en castellano habitual en la Catedral de Córdoba he encontrado referencias en constituciones, ceremoniales y otras fuentes. Además, en el Archivo de dicha catedral y en otras instituciones se conservan numerosas letras de los villancicos para los maitines de Navidad que fueron puestas en música por los maestros de capilla estudiados en esta Tesis.

² En la Catedral de Córdoba no se conserva ninguna obra en castellano de Agustín Contreras y solo una de Juan Manuel Gaitán: *Admirable a dúo* (Archivo de la Catedral de Córdoba = A.C.C., caja 51/carpeta 321). En otros archivos se han conservado obras en castellano de Gaitán que ya han sido estudiadas; véase “Estado de la cuestión” en el apartado siguiente.

2. Estado de la cuestión

La actividad musical en la Catedral de Córdoba debe enmarcarse en el contexto histórico, social e institucional que proporcionan los estudios de Juan Rafael Vázquez Lesmes y Antonio J. Díaz Rodríguez sobre el Cabildo catedralicio de dicha iglesia en la Edad Moderna.³ También los numerosos trabajos de investigación realizados hasta el momento sobre música en distintas catedrales españolas durante el siglo XVIII aportan información muy valiosa para configurar una visión amplia de la posición que ocupó la Catedral de Córdoba durante en el contexto musical y catedralicio de la época.

En la década de los 80 del siglo XX se publicaron, entre otros, los trabajos de Emilio Casares Rodicio sobre la música en las catedrales de León y Oviedo y de Juan José Carreras sobre la música en las catedrales durante el siglo XVIII a través de la figura de Francisco J. García Fajer “el Españolito”. También de esa época es el estudio de Inmaculada Quintanal sobre la música en la Catedral de Oviedo en el siglo XVIII y el de José Luis Repetto Betes sobre la Colegial de Jerez desde mediados del siglo XVI hasta principios del XIX.⁴ El volumen de la *Historia de la música andaluza* de Antonio Martín Moreno recogió las escasas referencias a compositores y maestros de capilla de Córdoba anteriormente publicadas por Mariano Soriano Fuertes, Felipe Pedrell, Rafael Mitjana e Higinio Anglés.⁵

Los estudios sobre la música en las catedrales españolas en el siglo XVIII publicados a lo largo de los años 90 del siglo XX presentan una visión más amplia de la vida de las

³ Juan Rafael Vázquez Lesmes, *Córdoba y su Cabildo catedralicio* (Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987) y Antonio J. Díaz Rodríguez, *El clero catedralicio en la España moderna: los miembros del Cabildo de la Catedral de Córdoba (1475-1808)* (Murcia: Universidad de Murcia, 2012).

⁴ Emilio Casares Rodicio, “La música en la Catedral de León. Maestros del siglo XVIII y catálogo musical”, *Archivos leoneses*, 67 (1980), pp. 7-88; y, del mismo autor, *La música en la Catedral de Oviedo* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1980). Juan José Carreras López, *La música en las catedrales durante el siglo XVIII: Francisco J. García “el españolito” (1730-1809)*, Temas aragoneses, 46 (Zaragoza: Diputación Provincial, 1983). Inmaculada Quintanal, *La música en la Catedral de Oviedo en el siglo XVIII* (Oviedo: Centro de Estudios del siglo XVIII, Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias, 1983). José Luis Repetto Betes, *La Capilla de Música de la Colegial de Jerez (1550-1825)* (Jerez de La Frontera: Centro de Estudios Jerezanos—CSIC, 1980). Como trabajo pionero sobre catedrales españolas, aunque en un periodo distinto, es necesario mencionar a José López-Calo, *La música en la Catedral de Granada*, 2 vols. (Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963).

⁵ Antonio Martín Moreno, *Historia de la música andaluza* (Granada: Editoriales Andaluzas Unidas, 1985), pp. 261-266. Mariano Soriano Fuertes, *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, 4 vols. (Madrid: Martín Salazar, 1855-59). Rafael Mitjana, “La capilla de música de la Catedral de Córdoba en el siglo XVI”, *Don Fernando de la Infantas, teólogo y músico* (Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1918), pp. 115-123, y, del mismo autor, “Histoire de la Musique: Espagne”, *Encyclopédie de la Musique*, A. Lavnac, vol. 4 (Paris: Delagrave, 1920). Higinio Anglés y Joaquín Peña, *Diccionario de la Música Labor*, 2 vols. (Barcelona: Editorial Labor, 1954). Un listado de bibliografía sobre la música española en el siglo XVIII, aunque no estrictamente catedralicia, existente hasta 1985 aparece en Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española*, 4. Siglo XVIII (Madrid: Alianza, 1985), pp. 470-484.

capillas musicales catedralicias que la que se había presentado hasta entonces. Fueron incorporados a estos estudios datos y reflexiones críticas acerca de aspectos relacionados con la economía de las capillas y su organización como institución, movimiento de los músicos de unos centros de producción musical a otros, ceremonias y su integración en el contexto urbano y, en algunos casos, una selección de repertorio musical editado. En esta línea están los trabajos musicológicos de: Begoña Lolo Herranz sobre la Capilla Real de Madrid y el organista y compositor José de Torres; Josep Maria Vilar sobre la Catedral de Manresa; María Gembero-Ustárriz sobre la Catedral de Pamplona; María Pilar Alén sobre la Catedral de Santiago de Compostela, María Ángeles Martín Quiñones sobre la Catedral de Málaga; Josep Pavía sobre Francesc Valls y la música en Cataluña en el siglo XVIII; Paulino Capdepón Verdú sobre el Monasterio de la Encarnación en Madrid y Javier Suárez Pajares sobre la Catedral de Sigüenza.⁶ También en esa década se publicaron diversos trabajos sobre aspectos concretos de la vida musical en distintas instituciones religiosas durante el siglo XVIII, incluidas algunas parroquias.⁷ Destaca por su importancia

⁶ Begoña Lolo Herranz, *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)* (Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma, 1990). Josep Maria Vilar, *La música a la Seu de Manresa en el segle XVIII* (Manresa: Centre d'Estudis del Bages, 1990). Paulino Capdepón Verdú y otros, *La música en la Catedral de Segorbe (siglo XVIII)* (Castellón: Fundación Dávalos-Fletcher, 1994). María Gembero-Ustárriz, *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, 2 vols. (Pamplona: Gobierno de Navarra, 1995). María Pilar Alén, *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)* (A Coruña: Edicions do Castro, 1995). María Ángeles Martín Quiñones, "La música en la Catedral de Málaga durante la segunda mitad del siglo XVIII: la vida y obra de Jaime Torrens", Tesis Doctoral, Universidad de Granada (1997). Josep Pavía i Simó, *La música en Cataluña en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671-1747)* (Barcelona: CSIC, 1997). Paulino Capdepón Verdú, *La música en el monasterio de la Encarnación en el siglo XVIII* (Madrid: Fundación Caja Madrid y Editorial Alpuerto, 1997). Javier Suárez Pajares, *La música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*, 2 vols. (Madrid: ICCMU, 1998). Otros estudios sobre música en catedrales españolas publicados en la década de los 90 del siglo XX, aunque no referidos estricta o exclusivamente al siglo XVIII, son: Pilar Ramos, *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, 1994). José Ignacio Palacios Sanz, *Tres siglos de música en la Catedral de El Burgo de Osma (1780-1924)* (Soria: Centro de estudios Sorianos-CSIC, 1991). Juan Ruiz Jiménez, "La Colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada", 2 vols., Tesis Doctoral, Universidad de Granada (1995). Enrique Cal Pardo y Guy Bourlignieux, *La música en la Catedral de Mondoñedo* (Lugo: Alvarelos, 1996). Pilar Barrios Manzano, "La música en la Catedral de Coria (Cáceres) de 1590 a 1755", 3 vols., Tesis Doctoral, Universidad de Extremadura (1993).

⁷ Entre ellos, por ejemplo: Pilar Ramos López, "La música en la Capilla Real de Granada a través de las Constituciones de 1758", *De Música hispana et aliis: Miscelánea en honor al Prof. Dr. López-Caló, a su 65 cumpleaños*, 2 vols., ed. por Emilio Casares y Carlos Villanueva (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990), I, pp. 669-689. Josep Pavía i Simó, "La capella de música de la Catedral de Barcelona des de l'inici del s. XVIII fins a la jubilació del mestre Francesc Valls (14-3-1726)", *Anuario Musical*, 45 (1990), pp. 17-66. Mariano Pérez Prieto, "La capilla de música de la Catedral de Salamanca durante el período 1700-1750: historia y estructura (empleos, voces, instrumentos, plantillas, provisión de plazas y nómina", *Revista de Musicología*, XVIII (1995), pp. 145-174. Andrés Palencia Soliveres, "La capilla de música de la Colegiata de San Nicolás de Alicante durante el siglo XVIII", *Revista de Historia Moderna*, 15 (1996), pp. 403-416, y, del mismo autor, *Música sacra y música profana en Alicante. La capilla de música de San Nicolás (siglos XVI-XVIII)* (Alicante: Generalitat Valenciana, Instituto de Cultura Juan Gil-

para la Catedral de Córdoba el artículo de Manuel Nieto Cumplido, Canónigo Archivero de la Catedral de Córdoba, en el que hace un recorrido por los maestros de capilla de la Catedral, presentando los datos biográficos de cada uno de ellos extraídos de las actas capitulares del Cabildo catedralicio y otros documentos de interés.⁸ Ante la abundancia de estudios titulados “La música en la Catedral de...”, Emilio Ros-Fábregas realizó una primera reflexión historiográfica de lo que hasta aquel momento había supuesto la actividad musicológica en torno al tema catedralicio y sus perspectivas de futuro.⁹

A partir del año 2000, algunas aportaciones sobre música en catedrales enfatizaron la relación con el entorno urbano, como hizo el estudio de Miguel Ángel Marín López sobre la vida musical de Jaca en el siglo XVIII.¹⁰ En otras, además de abordarse la proyección urbana de la música catedralicia, se inició un campo hasta entonces poco explorado para el siglo XVIII: las interrelaciones musicales entre España y los territorios americanos.¹¹ Entre estos trabajos destacan la tesis doctoral de Rosa Isusi Fagoaga sobre la Catedral de Sevilla y la obra de Pedro Rabassa y su proyección en América; el libro de Marcelino Díez Martínez sobre la música en la Catedral de Cádiz durante el siglo XVIII y su proyección urbana; la tesis doctoral de Javier Marín López sobre la Catedral de México y sus libros de polifonía entre los siglos XVI y XVIII, y la de Mercedes Castillo-Ferreira sobre la Abadía del Sacromonte de Granada entre los siglos XVII y XIX.¹² Otros estudios

Albert, Diputación Provincial). María Gembero-Ustárriz, “El patronazgo ciudadano en la gestión de la música eclesiástica: la Parroquia de San Nicolás de Pamplona (1700-1800)”, *Nassarre*, XIV/1 (1998), pp. 269-361.

⁸ Manuel Nieto Cumplido, “Maestros de Capilla de la Catedral de Córdoba”, *Boletín de la Confederación Andaluza de Coros*, 2 (1995), pp. 4-14.

⁹ Emilio Ros-Fábregas, “Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica”, *CODEXXI, Revista de la Comunicación Musical*, 1 (1998), pp. 68-135. Este estudio incluye un compendio detallado de la bibliografía existente sobre música catedralicia en España actualizado hasta 1998.

¹⁰ Miguel Ángel Marín López, *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)* (Kassel: Reichenberger, 2002); el autor completó esta publicación con una edición musical en *Antología musical de la Catedral de Jaca en el siglo XVIII* (Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002).

¹¹ María Gembero Ustárriz y Emilio Ros-Fábregas, eds., *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica* (Granada: Universidad de Granada, 2007). Entre 1997 y 2008, desde la Universidad de Granada, María Gembero-Ustárriz y Emilio Ros-Fábregas impulsaron esta nueva línea de investigación a través del Grupo “Mecenazgo Musical en Andalucía y su Proyección en América” (HUM-579, Plan Andaluz de Investigación, PAI, de la Junta de Andalucía) y con varios Proyectos I+D del Plan Nacional de Investigación y tesis doctorales de sus alumnos.

¹² Rosa Isusi Fagoaga, “La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica”, Tesis Doctoral, Universidad de Granada (2003). Marcelino Díez Martínez, *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII* (Cádiz: Universidad de Cádiz y Diputación de Cádiz, 2004). Javier Marín-López, “Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, 3 vols., Tesis Doctoral,

sobre música en instituciones religiosas andaluzas no cordobesas en el siglo XVIII son las tesis doctorales de Francisco Javier Corral Báez sobre la Catedral de Guadix, Rosario Gutiérrez Cordero sobre la Colegial del Salvador de Sevilla, María Teresa Díaz Mohedo sobre la Colegial de Antequera y Joaquín Romero Lagares sobre el maestro de capilla Juan Pascual Valdivia en la Colegial de Olivares.¹³ En 2010, un volumen coordinado por Antonio García-Abásolo reunió artículos de varios autores sobre las relaciones musicales entre las catedrales andaluzas y América al que contribuí con una aportación sobre la Catedral de Córdoba.¹⁴ También se han publicado numerosos artículos sobre la música en instituciones religiosas de diversos territorios peninsulares.¹⁵

La presencia de la música de la Catedral de Córdoba es escasa en obras generales de referencia. La monografía de José López-Caló *La música en las catedrales españolas*

Universidad de Granada (2007). Mercedes Castillo Ferreira, “Música y ceremonia en la Abadía del Sacromonte de Granada (siglos XVII-XIX), 2 vols., Tesis Doctoral, Universidad de Granada (2009).

¹³ Beatriz Fernández Reyes, “El maestro de capilla Agustín de Contreras en la Catedral de Córdoba (1706-1751)”, Trabajo de Investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA), Universidad de Granada (2002). Francisco Javier Corral Báez, “La Capilla de Música de la Catedral de Guadix en el siglo XVIII”, 3 vols., Tesis Doctoral, Universidad de Granada (2000). Rosario Gutiérrez Cordero, “La música en la Colegial de San Salvador de Sevilla”, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla (2001). María Teresa Díaz Mohedo, *La capilla de música de la Iglesia Colegial de Antequera en la segunda mitad del siglo XVIII: el magisterio de José Zameza y Elejalde* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía; Antequera: Ayuntamiento de Antequera, 2004). Joaquín Romero Lagares, “Juan Pascual Valdivia. Maestro de capilla de la Colegial de Olivares (1760-1811)”, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla (2004). Francisco Javier Lara Lara, *El canto llano de la Catedral de Córdoba: los libros corales de la Misa* (Granada: Universidad de Granada, 2004).

¹⁴ Antonio García-Abásolo, ed., *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América* (Córdoba: Universidad de Córdoba y Obra Social y Cultural de Cajasur, 2010). De este volumen pueden destacarse, sobre el siglo XVIII, los siguientes artículos: Javier Marín López, “Patrones de diseminación de la música catedralicia andaluza en el Nuevo Mundo (siglos XVI-XVIII) (pp. 95-132); Rosa Isusi Fagoaga, “La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII y América” (pp. 133-158); Beatriz Fernández Reyes, “Los maestros de capilla de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII y su presencia en los archivos americanos” (pp. 229-258); y María J. De la Torre Molina, “La Catedral de Málaga como modelo de estudio de la música en el ámbito catedralicio español e hispanoamericano: logros, perspectivas y retos” (pp. 299-341).

¹⁵ Entre ellos, por ejemplo: Jordi Roig i Capdevila, “Presencia musical en la Catedral de La Seu d’Urgell en la primera mitad del siglo XVIII a través de sus actas capitulares”, *Anuario Musical*, 58 (2003), pp. 139-196. María José de la Torre Molina, “Tradición e innovación en las capillas catedralicias españolas: las ‘Constituciones’ de 1766 de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga y su vigencia en el primer tercio del siglo XIX”, *Revista de Musicología*, XXVIII/1 (2005), pp. 295-309. Marian Rosa Montagut, “Una aproximación a la capilla de música de la Catedral de Tortosa (Tarragona): 1700-1750”, *Anuario Musical*, 61 (2006), pp. 155-166. Juan Pérez Berná, “La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela, las composiciones en romance de Mathías Navarro (ca. 1666-1727)”, 3 vols., Tesis Doctoral, Universidad de Santiago de Compostela (2007). Cristina Pina Caballero, “La Capilla de Música de Santa Cecilia: un ejemplo de asociacionismo en la Murcia del siglo XVIII”, *Revista de Musicología*, XXXII/1 (2008), pp. 379-393.

presenta un amplio panorama del tema desde la Edad Media hasta la actualidad, si bien por lo que respecta a la Catedral de Córdoba las referencias son muy esporádicas.¹⁶

El resumen más reciente sobre la actividad musical catedralicia en el siglo XVIII es la sección “La música en las instituciones eclesiásticas” a cargo de José Máximo Leza en el volumen correspondiente de la colección Historia de la Música en España e Hispanoamérica publicado en 2014; Córdoba aparece mencionada en dos tablas: en una se comparan las fechas del uso más temprano de violines, oboes y trompas en diversas catedrales y, en la otra, aparecen los maestros de capilla del siglo XVIII.¹⁷

Entre las aportaciones específicas sobre la música en la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII se encuentran un artículo de Manuel Nieto Cumplido con datos biográficos sobre los maestros de capilla publicado en 1995, trabajo ya citado anteriormente,¹⁸ mi estudio sobre Agustín Contreras, presentado en 2002 como Trabajo de Investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, y un capítulo de libro que publiqué en 2010, titulado “Los maestros de capilla de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII y su presencia en archivos americanos”, en el que aporté la información básica sobre Agustín Contreras y Juan Manuel Gaitán¹⁹. El libro de Francisco Javier Lara Lara sobre el canto llano en los cantorales de la Catedral de Córdoba²⁰ resulta de interés para conocer estas importantes fuentes musicales en dicha institución. Sobre la transición entre el siglo XVIII y el siglo XIX en la catedral cordobesa versa el estudio de Luis Pedro Bedmar Estrada acerca

¹⁶ José López-Calo, *La música en las catedrales españolas* (Madrid: ICCMU, 2012), pp. 42, 53, 56, 157, 446, 450, 464, 524, 555, 667. Las menciones a la Catedral de Córdoba hacen referencia al Obispo de Córdoba Osio en el s. IV (p. 42), al reino omeya de Córdoba (p. 53), a la conquista de Córdoba en 1236 (p. 56), a la posibilidad de encontrar información en las constituciones (p. 157), al Miserere del s. XVII de Jacinto Antonio de Mesa (pp. 446, 450, 464, 524), a la oposición a la plaza de organista en la Catedral de Córdoba de Manuel Blasco de Nebra en 1770, que no obtuvo (p. 555), y a la presencia de representantes de la Catedral de Córdoba en el congreso de Valladolid sobre el *Motu Proprio* en 1907 (p. 667).

¹⁷ José Máximo Leza, ed., *La música en el siglo XVIII*. Historia de la Música en España e Hispanoamérica, 8 vols. (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2014), vol. 4, pp. 43-76; Córdoba aparece mencionada en las tablas de las pp. 54 y 69.

¹⁸ Manuel Nieto Cumplido, “Maestros de Capilla de la Catedral de Córdoba”.

¹⁹ Beatriz Fernández Reyes, “El maestro de capilla Agustín de Contreras en la Catedral de Córdoba (1706-1751)”, Trabajo de Investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA), Universidad de Granada (2002). Fernández Reyes, “Los maestros de capilla de la catedral de Córdoba en el siglo XVIII y su presencia en los archivos americanos”, *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*, pp. 229-258.

²⁰ Francisco Javier Lara Lara, *El canto llano de la Catedral de Córdoba: los libros corales de la Misa* (Granada: Universidad de Granada, 2004).

del maestro de capilla Jaime Balius y Vila (1785-1822).²¹ Durante la última fase de mi investigación para esta Tesis Doctoral aparecieron dos trabajos de María Asunción Onieva Espejo relacionados con la música en la Catedral de Córdoba: un artículo de 2011 con datos biográficos sobre Juan Manuel Gaitán y la Tesis Doctoral (2012) de la misma autora, centrada en el repertorio en castellano de ese compositor que se conserva en archivos españoles y americanos.²² La primera parte de la tesis de Onieva Espejo sitúa la obra en castellano de Juan Manuel Gaitán en el contexto y entorno musical de la Catedral de Córdoba durante los años en que el músico ocupó el cargo de maestro de capilla (1752-1780). La segunda parte de esa tesis incluye un catálogo provisional de villancicos, cantadas y otras obras en castellano de Gaitán, un estudio de las mismas desde el punto de vista literario y musical, y la transcripción y análisis de una selección de once de estas piezas.²³

Aunque podría parecer redundante tratar a Juan Manuel Gaitán en la presente Tesis Doctoral debido a la existencia de otra tesis sobre este compositor, los objetivos y planteamientos de ambos trabajos son distintos. La tesis de Onieva Espejo focaliza su atención en las obras en castellano (todas salvo una conservadas fuera de Córdoba),²⁴ mientras que en la presente tesis estudio, analizo y transcribo obras en latín del compositor conservadas en la Catedral de Córdoba.

Sobre el período de actividad de Gaitán en la Catedral de Córdoba hay algunas coincidencias de contenido entre los datos presentados por Onieva Espejo y los que expongo en esta Tesis, debido a que ambas investigadoras hemos consultado independientemente determinadas fuentes documentales de dicha institución. Sin embargo,

²¹ Luis Pedro Bedmar Estrada, *La Música en la Catedral de Córdoba a través del Magisterio de Jaime Ballius y Vila (1785-1822)* (Sevilla: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2009). El autor se centra, básicamente, en la extensa obra de este maestro de capilla y la vida musical en la Catedral de Córdoba durante su magisterio, haciendo referencia al funcionamiento general de la capilla de música en la catedral cordobesa a partir de la información obtenida de constituciones y otras fuentes documentales que se conservan en el Archivo de la Catedral.

²² M^a Asunción Onieva Espejo, “Juan Manuel González Gaitán y Arteaga: aspectos biográficos de un Maestro de Capilla cordobés”, *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 25 (2011), pp. 97-104, y, de la misma autora, “La música de Juan Manuel González Gaitán y Arteaga: un cordobés entre épocas (1716-1804): villancicos y cantadas”, Tesis Doctoral, Universidad de Córdoba (2012).

²³ Las once obras transcritas y analizadas en la tesis de María Asunción Onieva Espejo son *Admirable a dúo*, conservada en el Archivo de la Catedral de Córdoba (caja 51/carpeta 321); cuatro villancicos y tres cantadas que se encuentran en el Archivo Arzobispal de Lima (Perú); un villancico del Archivo de Música del Real Monasterio de El Escorial; una cantada conservada en el Archivo de la Catedral de Salamanca; y una cantada que está en el Archivo Arquidiocesano de Guatemala. La tesis incluye también un catálogo descriptivo de pliegos de letras de villancicos de Navidad de Juan Manuel Gaitán.

²⁴ Onieva Espejo, “La música de Juan Manuel González Gaitán y Arteaga”, p. 16: “Desde el punto de vista práctico el propósito de este estudio es analizar la personalidad musical de Juan Manuel González Gaitán como compositor de villancicos y cantadas en el marco de su contexto histórico”.

el foco de mi atención no es exclusivamente Gaitán, y mi trabajo con distintos tipos de documentos y fuentes musicales pertenecientes a la práctica totalidad del siglo XVIII proporciona a mi investigación una amplia perspectiva sobre la actividad de la capilla musical de la Catedral de Córdoba que va más allá del periodo concreto del magisterio de ese compositor en dicha iglesia, lo que me ha permitido analizar además la especial relación musical entre Contreras y Gaitán. Este último llevó a cabo una ingente labor de ordenación, copia y puesta en limpio de las composiciones de Contreras, por lo que resulta particularmente apropiado estudiar la conexión entre ambos. Además, la catalogación, transcripción y análisis de obras de ambos maestros de capilla y el estudio de sus respectivas trayectorias me ha permitido, por una parte, percibir el cambio en el estilo en la música nueva creada para las distintas ceremonias catedralicias a partir del nombramiento de Gaitán y, por otra, destacar el interés por la conservación e interpretación de obras más antiguas en la Catedral de Córdoba.

Todavía no se ha publicado un catálogo integral de la música conservada en el Archivo de la Catedral de Córdoba.²⁵ Manuel Nieto Cumplido realizó un inventario descriptivo de los libros corales de la Catedral²⁶ y Luis Pedro Bedmar Estrada publicó un catálogo completo de obras del maestro de capilla Jaime Balius y Vila (1785-1822), incluidas las que se guardan en Córdoba.²⁷ En el caso de Agustín Contreras, existen varios listados incompletos que presentan las obras del músico conservadas en el Archivo de la Catedral de Córdoba y en otros archivos e instituciones españolas de hispanoamericanas. El primer listado de obras de Contreras lo publicó Pedrell;²⁸ este listado fue la base para la voz “Contreras, Agustín” que elaboró Águeda Pedrero Encabo para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, en el que esa autora añadió diecisiete obras más de Contreras, catorce de ellas guardadas en el Archivo de la Capilla Real de Granada y otras

²⁵ José Luis Ruiz Vera está trabajando para terminar el Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Córdoba, que es de esperar pronto salga a la luz.

²⁶ Manuel Nieto Cumplido, *La miniatura en la Catedral de Córdoba* (Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1973).

²⁷ Bedmar Estrada, *La Música en la Catedral de Córdoba a través del Magisterio de Jaime Ballius y Vila*, pp. 674-844.

²⁸ Felipe Pedrell, *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación* (Madrid: Victor Berdós y Feliu, 1897), pp. 401-402.

tres publicadas, sin fecha, por la editorial Antonio Romero en Madrid.²⁹ Miguel Ángel Marín, en la voz sobre Contreras para el *New Grove Dictionary*, mencionó además obras de Contreras en otros archivos españoles (Catedral de Málaga, Santuario de Aránzazu, Iglesia Parroquial de Canet de Mar, Catedral de Astorga, Catedral de Valladolid, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Catedral de Palencia, Biblioteca Nacional y Catedral de Jaca) y en archivos hispanoamericanos (Catedral de Guatemala, Catedral de Sucre y Biblioteca del Seminario de San Antonio Abad en Cuzco).³⁰ No obstante, en ese listado no se incluyen todas las obras de Contreras conservadas en el Archivo de la Catedral de Córdoba.

Tampoco existe un catálogo completo de las obras de Juan Manuel Gaitán. La primera reseña sobre la obra de Gaitán apareció en el *Diccionario de la Música Labor*, aunque únicamente se atribuían a él las obras conservadas en los libros de polifonía de la Catedral de Córdoba: un himno *Ave Maris Stella*, una *Turba de la Pasión para el Viernes Santo* y un conjunto de motetes, antífonas e himnos en un libro copiado en 1755; nada se decía de su música a papeles.³¹ En la voz dedicada a Gaitán en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, José López-Caló presentó un listado más amplio de las obras del maestro dispersas por distintos archivos españoles y americanos (veinticuatro obras en la Catedral de Segovia, diez en el Monasterio de El Escorial, dieciséis en la Capilla Real de Granada, dos en la Catedral de Salamanca, una en la Catedral de Santiago de Compostela y diecisiete villancicos en la Catedral de Lima), aunque tampoco incluyó las obras religiosas de Gaitán en el Archivo de la Catedral de Córdoba. López-Caló sí hizo referencia al romance popular *Los comendadores por mi mal os vi* (1759), para voz sola y clave, puesto en música por el compositor cordobés y que fue publicado por Mariano Soriano Fuertes en 1856.³² Robert Stevenson, en la voz dedicada a Gaitán en el *New Grove Dictionary*, hizo referencia de nuevo a las obras de Gaitán en los libros de polifonía de la Catedral de Córdoba y al romance publicado por Soriano Fuertes, incorporando al corpus de sus obras, como novedad, veinte obras en castellano conservadas en el Archivo

²⁹ Águeda Pedrero Encabo, “Contreras, Agustín de”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., coord. Emilio Casares (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), vol. 2, pp. 925-926.

³⁰ Miguel Ángel Marín López, “Contreras, Agustín de”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 28 vols, segunda edición revisada, ed. Stanley Sadie (Nueva York: Oxford, 2001), vol. 6, p. 376.

³¹ Anglés y Pena, *Diccionario de la Música Labor*, vol. I, pp. 1042-1043.

³² José López-Caló, “González Gaitán Arteaga, Juan Manuel”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., coord. Emilio Casares (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), vol. 5, pp. 764-765.

Arzobispal de Lima fechadas entre 1756 y 1763.³³ María Asunción Onieva Espejo incluyó en su Tesis Doctoral un catálogo de las obras en castellano de Juan Manuel Gaitán.³⁴

En esta Tesis Doctoral presento, por primera vez, el catálogo completo de todas las obras de Agustín Contreras y Juan Manuel Gaitán en el Archivo de la Catedral de Córdoba, así como de las que de estos autores se conocen diseminadas en diferentes archivos españoles e hispanoamericanos.³⁵

3. Fuentes utilizadas

La mayor parte de las fuentes utilizadas para la realización de este trabajo se encuentra en el Archivo de la Catedral de Córdoba. Las más relevantes por el tipo de información que aportan son:

a) Actas Capitulares. Aportan información fundamental para la reconstrucción de la vida musical de la Catedral y su entorno. He realizado el vaciado de las actas capitulares de la Catedral de Córdoba para el período comprendido entre 1706 y 1782.³⁶

b) Estatutos y Constituciones de la capilla de música de la Catedral de Córdoba. Estos documentos son tres:

i. *Estatuto de la Santa Yglesia Catedral de Córdoba* (Antequera, 1577) publicado por fray Bernardo de Fresneda, quien recopiló en esta publicación los tres estatutos sobre música que se habían redactado en la Catedral durante el siglo XVI.³⁷

ii. Segundas constituciones de la capilla de música en la Catedral, que corresponden al siglo XVII y fueron modificadas en ocho disposiciones en 1753.³⁸

³³ Robert Stevenson, “González Gaytán y Arteaga, (Juan) Manuel”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 28 vols., segunda edición revisada, ed. Stanley Sadie (Nueva York: Oxford, 2001), vol. 10, p. 143.

³⁴ Onieva Espejo, “La música de Juan Manuel González Gaitán y Arteaga”, pp. 709-728.

³⁵ Presenté un primer listado completo abreviado de obras de Contreras y Gaitán en Fernández Reyes, “Los maestros de capilla de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII”, pp. 246-257.

³⁶ Archivo de la Catedral de Córdoba, *Actas Capitulares* (A.C.C. AA.CC.), tomos 66-86.

³⁷ Fray Bernardo de Fresneda, *Estatuto de la Sancta Yglesia Catedral de Cordova, recopilados por el Ilustrísimo y Reverendísimo fray Bernardo de Frexneda Obispo de Cordova del Consejo de estado de su Majestad y su confesor, juntamente con dos diputados por el Cabildo, y por el, conforme al Concilio* (Antequera, 1577).

³⁸ “Constituciones y arreglo que deben observar el Maestro de Capilla, Músicos y Cantores de la Sancta Iglesia de Cordova, echo en 17 de febrero de 1601”, A.C.C. AA. CC, t. 79, fols. 54r-67v. este documento también se encuentra en el mismo Archivo en Obras Pías, caja 816, expediente nº 9. Las ocho modificaciones que se hicieron a estas Constituciones en 1754 se encuentran recogidas en A.C.C. AA.CC., t. 79, fol. 68.

iii. Constituciones de fundación de las siete capellanías para el Maestro de Ceremonias y seis cantores de 1706.³⁹

c) Cuentas de Fábrica. Aportan información sobre la situación económica de la capilla y los músicos pertenecientes a ella. He realizado el vaciado de los tomos 4011 a 4030, correspondientes al siglo XVIII.

d) Inventario del Tesoro. Guarda diversos documentos relacionados con asuntos varios, como el vestuario de los músicos y los libros. En esta colección se conserva el único inventario antiguo de libros de canto llano y polifonía de la Catedral, redactado en 1629.⁴⁰

e) Mesa Capitular. En esta sección del Archivo existen documentos de naturaleza diversa, como plantillas de músicos con sus fechas de servicio, obligaciones y salarios, tablas de asistencia a la fiesta del Corpus y otros. El más interesante de estos documentos es el *Manual práctico para la instrucción de sochantres*, que fue escrito por el sochantre de la Catedral Juan Ortiz Guerra a principios del siglo XIX, aunque él había estado en activo en ese templo desde 1756. Es una fuente desconocida hasta ahora y que aporta información fundamental sobre aspectos ceremoniales y de interpretación del repertorio en la Catedral de Córdoba.⁴¹

f) Sección de Obras Pías. Incluye memoriales de genealogía y limpieza de sangre, fundaciones de obras pías y conmemoraciones, así como documentos relacionados con los mozos del coro y sus maestros, entre otros.

g) Ceremonial del coro. Aunque se trata de una fuente tardía (fue publicado en 1805) es el único que se conserva en la Catedral de Córdoba.⁴² Parece ser que fue en torno a la fecha de esa fuente cuando el Cabildo decidió ordenar y recopilar sus prácticas ceremoniales más antiguas, ya que a esa época pertenece también el ya citado *Manual para la instrucción de sochantres*.

³⁹ *Constituciones de las siete capellanías que para el Maestro de Ceremonias y seis cantores fundó en la Sagrada Iglesia Cathedral de Córdoba el Señor Doctor Don Pedro Antonio de Salazar y Góngora, Cavallero del orden de Calatrava* (Córdoba: Diego Valverde y Leyva y Acisclo Cortés, 1706). Este documento se encuentra actualmente en el A.C.C., Colección Vázquez Venegas.

⁴⁰ “Inventario de los libros de canto de órgano y canto llano que tiene esta Santa Iglesia Catedral de esta ciudad de Córdoba fecho en el año de mil seiscientos y veinte y nueve años.” A.C.C., Inventario del Tesoro, caja 143, fols. 147-156.

⁴¹ *Manual práctico para la instrucción de los sochantres de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba* (A.C.C., Mesa Capitular, caja 2487/documento 24).

⁴² Manuel Ximénez Hoyo, *Ceremonial y manual de las preces, antífonas, himnos, salmos y oraciones que deben decirse en esta Santa Iglesia Catedral de Córdoba en las rogativas, procesiones y demás funciones que se celebran y pueden ocurrir, con arreglo al Ritual Romano y loables costumbres de esta Santa Iglesia* (Córdoba: Imprenta Real de Don Rafael García Rodríguez y Cuenca, 1805).

El Archivo Municipal de Córdoba conserva información abundante sobre las celebraciones de la festividad del Corpus Christi en la ciudad a lo largo del siglo XVIII. En estas fiestas participaba activamente la música, según se desprende de distintos recibís, actas y presupuestos.⁴³

En el Archivo Histórico Provincial de Córdoba consulté el testamento de Agustín Contreras y otros documentos oficiales relacionados con alquiler de casas y distintas compraventas de algunos miembros de la capilla de música de la Catedral.⁴⁴

La Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla conserva el texto impreso de la cantada *El angélico David* (1755) de Francisco Ayala, organista de la Catedral de Córdoba entre 1751 y 1787.⁴⁵

En el Centro de Documentación Musical de Andalucía en Granada realicé una comprobación de todas las microfichas de composiciones de la Catedral de Córdoba que se encuentran allí para establecer las concordancias entre las signatures de obras microfilmadas de los maestros Contreras y Gaitán y las signatures actuales en el Archivo de la Catedral. Dichas concordancias quedan reflejadas en los Catálogos que presento de ambos compositores.

4. Plan de trabajo

Esta Tesis Doctoral consta de dos volúmenes: el volumen I presenta el Estudio de la música del siglo XVIII en la Catedral de Córdoba durante el magisterio de Agustín Contreras y Juan Manuel Gaitán Arteaga, distribuido en cinco capítulos; el volumen II contiene los Apéndices.

El Capítulo I se articula en dos partes complementarias. La primera parte presenta una aproximación a la música en la Catedral de Córdoba durante los siglos XVI y XVII con información necesaria para entender el origen de la capilla de música y su funcionamiento en épocas posteriores. La segunda parte examina la música no catedralicia

⁴³ La información sobre la participación de la música en las fiestas del Corpus en Córdoba durante el siglo XVIII se encuentran en la sección 13, caja 1362 del Archivo Municipal de Córdoba.

⁴⁴ El testamento de Agustín Contreras y el documento anexo al mismo se encuentran en Archivo Histórico Provincial de Córdoba, Oficio 4, legajo 802, fols. 220r-223r. Escribano Diego Juan de Pineda.

⁴⁵ *El angélico David, contra el fiero Goliath. Supremo triumpho. Sagrada Palma, soberana Victoria, Laurel frondoso, que el solícito ansioso desvelo de los Niños de Choro de la Santa Iglesia Cathedral de Córdoba, celebra con Festiva Armónica Dulzura, con culto obsequiosamente religioso, con veneración a todas luces rendida, en las excelsas Angélicas aras de su amado venerado Tutelar el Santísimo Ángel Custodio.* Biblioteca Capitular y Colombina, signatura 28-8-15 (6).

en Córdoba durante el siglo XVIII para establecer el contexto urbano en el que se desarrolló la actividad musical bajo el magisterio de Contreras y Gaitán.

El Capítulo II está dedicado al canto llano en la Catedral de Córdoba: cargos relacionados con el mismo, organización y actividad del personal del coro de canto llano y forma de interpretación. Para la elaboración de este capítulo ha sido fundamental la información aportada por el antes citado *Manual para la instrucción de sochantres* del capellán Juan Ortiz Guerra y el tratado sobre canto llano titulado *Prontuario armónico y conferencias teóricas y prácticas* (Córdoba, 1760) del violón y copista de la Catedral Diego de Roxas y Montes.

El Capítulo III estudia la capilla de música de la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII: composición de la capilla, situación económica, formas de ingreso y movilidad de los músicos. Tras conocer estos aspectos básicos, el Capítulo IV presenta la actividad de la capilla, el repertorio que los músicos tenían a su disposición, así como las prácticas interpretativas en la Catedral.

El Capítulo V se centra en los maestros de capilla Agustín Contreras y Juan Manuel Gaitán: su biografía, situación de la capilla de la Catedral de Córdoba durante sus años de actividad, estilo musical y posicionamiento estético de ambos maestros a partir del repertorio estudiado.

El segundo volumen de esta Tesis Doctoral presenta en varios Apéndices: la edición musical de cinco obras de Agustín Contreras y tres obras de Juan Manuel Gaitán; los catálogos de todas las obras localizadas de ambos maestros de capilla; un documentario ordenado temáticamente; y las biografías, por orden alfabético de apellidos, de los músicos de la capilla de música de la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII a partir de los datos extraídos de las fuentes documentales estudiadas.

CAPÍTULO I

CONTEXTO MUSICAL Y URBANO DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA

Este Capítulo se estructura en dos partes. La primera parte examina los orígenes de la capilla de música de la Catedral de Córdoba y su funcionamiento a partir de diversos estatutos —el más antiguo de los cuales se remonta al siglo XVI— y que es necesario conocer para entender su funcionamiento en el siglo XVIII. La segunda parte estudia el contexto musical urbano en el que se desarrolló la actividad musical catedralicia en Córdoba durante el siglo XVIII a partir de la escasa documentación que se conserva. Ambas partes se complementan para crear el marco histórico en el que la capilla de música catedralicia desempeñó su importante labor en el siglo XVIII.

1. Aproximación al estudio de la capilla de música en la Catedral de Córdoba durante los siglos XVI y XVII

En 1236 Córdoba fue tomada por Fernando III el Santo, convirtiéndose así en la primera gran ciudad andaluza reconquistada por los cristianos. La mezquita aljama, emplazada en un lugar considerado sagrado por romanos, visigodos y musulmanes, fue consagrada al culto cristiano, bajo la advocación de Santa María Madre de Dios, el 29 de junio de 1236. El edificio comenzó a sufrir sucesivas transformaciones cristianas, primero superficiales y, más tarde, de mayor envergadura. En el plano musical conviene destacar que el cargo de chantre quedó instituido desde el momento en que fue fundado el Cabildo.⁴⁶ Las fuentes documentales conservadas en el Archivo de la Catedral de Córdoba son de una riqueza extraordinaria y no han sido exploradas en su totalidad; las actas del Cabildo catedralicio aportan información fundamental para la reconstrucción de la vida musical de la Catedral desde el siglo XIV. Las fuentes musicales más antiguas que se guardan en el Archivo datan de la segunda mitad del siglo XVI y comienzan a ser más numerosas a partir de la segunda mitad del XVII y especialmente en el XVIII y XIX.

Los primeros estatutos recopilados en el templo catedralicio se debieron a Pérez Contreras, deán de la Catedral en 1430. En dichos estatutos se hace referencia a las figuras de chantre, sochantre y mozos de coro, pero no queda constancia de la existencia de una capilla musical propiamente dicha.

⁴⁶ Antonio García García, Francisco Cantelar Rodríguez y Manuel Nieto Cumplido, *Catálogo de los manuscritos e incunables de la Catedral de Córdoba* (Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1976), pp. 307-320.

Fue también en el siglo XV cuando se comenzaron las primeras obras de envergadura para la transformación de la mezquita aljama musulmana en un recinto cristiano. En 1489, bajo el episcopado de Íñigo Manrique (1486-1496), se levantó la primitiva Catedral de Córdoba o Capilla Mayor gótica, que tenía como presbiterio la llamada Capilla de Villaviciosa. Supuso una ruptura importante con el sistema constructivo musulmán pues, aparte de que fueron desmontadas parte de las naves de al-Hákam II, la nave única de la Capilla Mayor cristiana fue orientada hacia el este, de forma paralela al muro de la alquibla, no perpendicular a la misma como las naves de la construcción islámica. A lo largo de la primera mitad del siglo XVI se llevaron a cabo obras dirigidas hacia una transformación total del edificio. En 1521, el obispo Alonso Manrique propuso al Cabildo comenzar las obras para la construcción de una nueva Capilla Mayor y un coro a continuación de la ya existente. En principio, el proyecto contó con la oposición del Cabildo municipal y algunos canónigos, pero más tarde se les convenció y los trabajos, encargados a Hernán Ruiz el Viejo, comenzaron en septiembre de 1521.⁴⁷

1.1. Creación de la Capilla de Música de la Catedral de Córdoba en el siglo XVI

A partir de la primera mitad del siglo XVI puede hablarse de una capilla de música en la Catedral de Córdoba, pues el 12 de noviembre de 1515 fue nombrado el primer maestro de la misma, Martín de la Fuente.⁴⁸

Se redactaron tres *Estatutos* para la capilla de música de la Catedral de Córdoba en el siglo XVI. El primero, “Estatuto de la erección y fundación, y situación de los salarios de los cantores, organista, ministriles, y sochantre desta Iglesia, y crecimiento de los escusados para este efecto”, fue redactado el 21 de abril de 1563. Tres meses más tarde, el 5 de agosto de ese año, se modificó por medio de una adenda con dos estatutos más titulados: “Estatuto de nuevo crecimiento de los escusados, para salarios de cantores y músicos” y “Estatuto de reformation y addición de los escusados en lo que toca a obligación de los músicos”. Conocemos estos tres Estatutos gracias a la publicación del *Estatuto de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba* (Antequera, 1577) recopilado por fray Bernardo de Fresneda.⁴⁹

⁴⁷ María Teresa Dabrio González y María Ángeles Raya Raya, “La gran mezquita de Córdoba”, *Córdoba Capital*, 4 vols., coordinados por Alberto Villar Movellán (Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1994), vol. II, pp. 28-55.

⁴⁸ Nieto Cumplido, “Los maestros de Capilla”, p. 4.

⁴⁹ Fray Bernardo de Fresneda, *Estatuto de la Sancta Yglesia Catedral de Cordova, recopilado por el Ilustrísimo y Reverendísimo fray Bernardo de Frexneda Obispo de Cordova del Consejo de su Majestad y su confesor, juntamente con dos diputados por el Cabildo, y por el, conforme al Concilio* (Antequera, 1577).

De estos estatutos se desprenden datos realmente interesantes para conocer el funcionamiento de la capilla de música en los primeros años de su creación.

1.1.1. Estatuto de fundación de la Capilla de Música (21-IV-1563).⁵⁰

El primero de los documentos que recogen los estatutos recopilados por el obispo Fresneda está fechado el 21 de abril de 1563; presenta las decisiones tomadas en un cabildo celebrado ese mismo día siendo obispo de Córdoba Cristóbal de Rojas y Sandoval. En esta reunión se determinó aumentar los excusados de donde se pagaban los sueldos de los músicos, y además fueron establecidos y regulados los componentes de la capilla de música de la Catedral, sus salarios, la forma de provisión de plazas vacantes y las obligaciones de los miembros.⁵¹

1.1.1a Dotación económica y miembros de la capilla de música.

En 1487 fue establecida la cantidad de 159.900 maravadíes y 300 cahíces de pan como excusados de los que se librarían los salarios para la capilla de música. Esta cantidad estuvo vigente hasta el citado cabildo del 21 de abril de 1563, fecha en la que se decidió aumentarla:

visto que las costas por el valor de las cosas son muy mayores que en los tiempos pasados, ni proveer a los salarios de la música de la dicha Sancta Yglesia sino tan pobrementemente, que no se ha podido ni se puede sustentar buena boz alguna, lo cual es en gran detrimento del culto divino.⁵²

La estructura de la capilla musical y los salarios anuales de sus componentes como quedaron establecidos en los estatutos del 23 de abril de 1563 son los siguientes:

Los estatutos de la Catedral de Córdoba han sido estudiados por Vázquez Lesmes, “La capilla de música”, p. 115, y Onieva Espejo, “La música de Juan Manuel González Gaitán”, pero no de forma sistemática. En el presente trabajo apporto información de los estatutos que no se había utilizado anteriormente.

⁵⁰ Fresneda, *Estatuto*, p. 33.

⁵¹ Los excusados eran unos ingresos procedentes de un impuesto que repercutía a favor de la fábrica de la iglesia de donde, en principio, se pagaban los salarios de los músicos de la Catedral.

⁵² Fresneda, *Estatuto*, p. 33.

Tabla I.1: Salarios anuales de los componentes de la capilla de música de la Catedral de Córdoba según los estatutos del 23 de abril de 1563.⁵³

PUESTO EN LA CAPILLA	SALARIO
Maestro de Capilla	50.000 maravedíes y 3 cahíces de trigo
Dos muchachos de buenas voces y músicos de canto de órgano	15.000 maravedíes y 2 cahíces de trigo
Un tiple	50.000 maravedíes y 2 cahíces de trigo
Un contralto	45.000 maravedíes y 2 cahíces de trigo
Un tenor	34.000 maravedíes y 2 cahíces de trigo
Un contrabajo	45.000 maravedíes y 2 cahíces de trigo
Un organista	40.000 maravedíes y 3 cahíces de trigo
Cuatro ministriles	75.000 maravedíes y 10 cahíces de trigo

Estos salarios sumaban un total de 354.000 maravedíes y 26 cahíces de trigo. De esta manera, sobraban de los excusados establecidos previamente para la música unos 8.530 maravedíes, 10 fanegas y 8 celemines de trigo que el Cabildo se reservaba para poder aumentar el salario de los músicos si la calidad de las voces e instrumentos así lo requerían, o bien, para ayudas de costa de los mismos.

1.1.1b. Sochantre y capellanes de la veintena

El sochantre y los capellanes de la veintena estaban relacionados con la capilla de música porque eran los encargados del canto llano. Las obligaciones del sochantre quedaron establecidas en el “estatuto del offcio de Chantre”.⁵⁴ El cargo de chantre quedaba eliminado y en su lugar se situaba al sochantre, con las mismas funciones y obligaciones que el anterior:

i) Proveer al coro de buenas voces para la interpretación de antífonas, himnos y salmos.

ii) Hacer los repartos de semanas que correspondían a cada uno de los miembros del coro.

iii) Cuidar de los libros de coro, encargándose de su reparación si fuese necesario.

Por su parte, los capellanes de la veintena quedaron establecidos en doce “para cantar en el choro y servir la iglesia de muchas particularidades necesarias al culto divino [...] para que sirvan a todas las horas nocturnas y diurnas”.⁵⁵

⁵³ Fresneda, *Estatuto*, p. 34. Esta información coincide con la publicada por Vázquez Lesmes, “La capilla de música”, pp. 131-132.

⁵⁴ Fresneda, *Estatuto*, p. 2.

⁵⁵ Fresneda, *Estatuto*, p. 31.

1.1.1c. Sistema de provisión de plazas de músicos

El sistema de provisión de plazas y nombramiento de los músicos establecido por estos primeros estatutos fue el de los edictos públicos, que debían ser colocados en las puertas de las catedrales de Sevilla, Granada, Toledo, Jaén y otras, especificando la vacante, salario y calidad de la voz requerida. Y todo esto en un plazo de diez días. Pasados cuatro días de la convocatoria, los firmantes del estatuto o sus sucesores en el puesto estaban obligados a asistir a exámenes de los opositores durante nueve días seguidos. Al décimo día, quince de los edictos, debían ser provistos los salarios. Pasados otros cinco días, todos los opositores serían llamados ante el Cabildo. El escribano debía plasmar el nombre de cada uno de los opositores en un papel, de manera que cada miembro del Cabildo introducía en un vaso el papel con el nombre de su elegido, “como se votan las cosas de gracia, por pelotas secretas”.⁵⁶ En caso de producirse un empate entre opositores, era escogido para el puesto aquel que hubiese sido votado por el obispo. Aparte de las pruebas para conocer las aptitudes musicales de los opositores, era necesario que los mismos cumpliesen con los requisitos de los estatutos de limpieza de sangre establecidos por el Cabildo.⁵⁷ Este sistema de provisión y elección de miembros de la capilla de música se mantuvo sin variantes hasta el siglo XVII, cuando el Cabildo comenzó a proveer plazas vacantes sin sacarlas a concurso ni publicar edictos. Durante el siglo XVIII, se combinó este sistema de edictos, mucho más relajado que el exigido por los primeros estatutos, con otros considerados más rápidos y eficaces; véase Capítulo III, apartado 4.2.

⁵⁶ Fresneda, *Estatuto*, p. 35.

⁵⁷ Juan Rafael Vázquez Lesmes, *Córdoba y su Cabildo catedralicio*, pp. 47, 49, afirma que el Cabildo “plasmara en ordenanzas de régimen interno uno de los estatutos más rígidos, tanto en el ámbito que abarca —obligando a las informaciones para demostrar su limpieza de sangre desde la dignidad de deán hasta los mozos de coro, incluidos los capellanes y sacristanes— como en la extensión de los que excluye. Sólo le superará en rigor el de la Iglesia Primada, redactado casi treinta años después”. Con respecto a los expedientes de limpieza de sangre que debían hacerse a los prebendados dice este mismo autor: “el expediente de limpieza de sangre abarca una serie de formularios de tipo burocrático que van aumentando en complejidad con el transcurso del tiempo y van haciendo más voluminoso aquél”. Entre los datos que Vázquez Lesmes cita como los requeridos al pretendiente son “su nombre, la clase de prebenda a la que aspira [...] los nombres de los padres y abuelos, con especificación de los lugares de su naturaleza y algún otro más [...]”. Las informaciones de los expedientes de limpieza de sangre de los maestros de capilla de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII, Agustín de Contreras y Juan Manuel Gaitán (A.C.C. catálogo de las limpiezas de sangre nº 7525 año 1705 y catálogo de las limpiezas de sangre nº 7528 año 1725, respectivamente) son extensos documentos de más de 100 páginas cada uno, en las que se recoge información acerca de la naturaleza y nacimiento de los pretendientes, sus padres y abuelos maternos y paternos, además del testimonio de varios testigos para cada persona que van respondiendo a una serie de preguntas. Se incluye juramento firmado de los pretendientes. Para el siglo XVIII existen también los llamados “memoriales de genealogía”, que quedan recogidos en la mayor parte de los casos en las actas capitulares en fechas cercanas al nombramiento y son más breves. Los memoriales de genealogía incluyen la fecha y lugar de bautismo del pretendiente, los nombres y lugar de residencia de padres y abuelos, así como una declaración jurada del aspirante de no haber pertenecido a religión alguna.

1.1.1d. Obligaciones de los miembros de la capilla

El último punto que regula el Estatuto de fundación de 1563 se refiere a “Las condiciones que han de servir y a que han de estar obligados los músicos contenidos en el estatuto sobre escripto”.⁵⁸ En primer lugar quedan establecidos los días de obligada asistencia al coro por parte de los miembros de la capilla y las correspondientes sanciones económicas en caso de faltas; véase Tabla I.2.

Tabla I.2: Días de servicio de la Capilla de Música y sus sanciones por cada falta según los estatutos del 23 de abril de 1563.

PUESTO EN LA CAPILLA	DÍAS DE OBLIGADA ASISTENCIA AL CORO	SANCIONES ECONÓMICAS POR CADA FALTA
Maestro de capilla	Domingos y fiestas de guardar Fiestas con solemnidad de seis capas Misas de sábados dedicadas a Nuestra Señora Salve en sábados de cuaresma Primeras vísperas de las fiestas de guardar Octavas solemnes Maitines de Navidad Miércoles de ceniza Tres días antes de Pascua Tinieblas de Semana Santa Procesiones generales en las que el cabildo estuviese presente	2 reales por la mañana y dos por la tarde
Cantores	Los mismos días que el maestro de capilla	1 real por la mañana y otro por la tarde
Organista	Misas y vísperas todos los domingos, salvo adviento y cuaresma	1 real por falta
Ministriles	Misas y procesiones Fiestas de guardar y no guardar	1 real por falta

Al maestro de capilla se le añadieron además varias obligaciones relacionadas con la composición de obras y la formación de los músicos. Por una parte debía buscar y mantener a su cargo a dos muchachos de buenas voces a los que enseñaría canto de órgano y contrapunto aumentándole a su salario 15.000 maravedíes y dos cahíces de trigo para ello, además de acudir todos los días una hora al coro para enseñar canto de órgano y contrapunto. Por otra parte, quedaba entre sus funciones componer chanzonetas y villancicos para las fiestas de Navidad y el Corpus.⁵⁹

⁵⁸ Fresneda, *Estatuto*, p. 42.

⁵⁹ Fresneda, *Estatuto*, p. 42.

Ni los salarios ni las obligaciones establecidas para los miembros de la capilla de música debieron resultar efectivos pues, tan sólo tres meses después de la promulgación de los estatutos arriba descritos, el 5 de agosto de 1563, se redactaron otros que reformaban los anteriores.

1.1.2. Reforma del estatuto de fundación de la Capilla de Música (5-VIII-1563)⁶⁰

El Cabildo se vio obligado a redactar unos nuevos estatutos por dos motivos expuestos al comienzo del documento. Por una parte, en el momento en el que se redactó aquel primer estatuto, se practicaba en la Catedral el “rezado cordobés”, que parece ser que presentaba diferencias en las festividades de algunos santos con respecto al romano. Y por otra parte, la no concurrencia de opositores a las plazas de música vacantes convocadas llevó a aumentar las remuneraciones ofrecidas. Rafael Mitjana, al hablar de la Capilla de Música de la Catedral de Córdoba durante los años 1530-1560, afirma que “la Catedral de Córdoba era en aquellos tiempos, una de las más ricas de España; de modo que su capilla musical se hallaba muy bien dotada de cantores y ministriles”.⁶¹ Sin embargo, según los estatutos de la Catedral, parece ser que el Cabildo no estuvo a la altura del mercado a la hora de ofrecer salarios competentes a los músicos.

1.1.2a. Dotación económica para la capilla de música

En agosto de 1563 se decidió, por tanto, que para contar con voces dignas era necesario aumentar los excusados de la música, y se hizo en otros 176.930 maravedíes más. Esto sumaba un total de 530.930 maravedíes, 385 cahíces de trigo y 4 fanegas de pan. Igualmente, se aumentó en este momento el salario del tiple en otros 34.000 maravedíes y 2 cahíces de trigo “por ser esta voz la principal de la música y la que más sujeta suele estar a indisposiciones que le estorban el servicio del facistol”.⁶²

⁶⁰ “Estatuto de nuevo crecimiento de los excusados, para salario de cantores y músicos” y “Estatuto de reformatión y addición de los excusados en lo que toca a obligación de los músicos”; véase Fresneda, *Estatuto*, pp. 43-49 y 50-52, respectivamente.

⁶¹ Rafael Mitjana, *Don Fernando de la Infantas, teólogo y músico*, pp. 115-123, especialmente, p. 114.

⁶² Fresneda, *Estatuto*, p. 43.

1.1.2b. Obligaciones de los miembros de la capilla de música

Este nuevo estatuto estableció normas más concretas y rígidas en cuanto a las obligaciones de los músicos, pues “la experiencia ha demostrado ser necesario aumentar las penas de los músicos e imponer otras de nuevo por diferentes causas, por estas razones y por la facultad que para ello tenemos reformamos y acrecentamos el dicho estatuto”.⁶³ Los estatutos recogen 35 puntos que dictan normas dirigidas fundamentalmente al mantenimiento del orden y la disciplina entre los miembros de la capilla.

Cantores y ministriles debían tener serios problemas para subsistir con el salario asignado por el Cabildo por sus funciones en el coro de la Catedral. Varios de los puntos de estos estatutos se refieren a la prohibición a los músicos de servir con sus instrumentos o voces en otras celebraciones que no fuesen las de la Catedral u otros patronatos del Cabildo. La sanción rondaba los quince días de sueldo. Así el punto treinta y uno dice: “no andarán de noche dando músicas ni tañerán de noche en casas sospechosas, ni irán tañendo corneta, sacabuche en procesiones de otra cofradía”. El punto número nueve hace la misma prohibición a los cantores. Ni el maestro de capilla ni los cantores estaban autorizados a asistir a fiestas fuera de Córdoba sin permiso expreso del Cabildo y el Obispo, según el punto número doce.⁶⁴

Debió de ser bastante frecuente también la picaresca entre los músicos en la cuestión referente a las faltas al coro. Los cuatro últimos puntos del estatuto regulan específicamente las licencias concedidas. En ellos se habla de “licencias por causas fingidas para ir a oponer a otra iglesia”. El Cabildo intentó ser más rígido en las sanciones y penaba sin sueldo cada día de licencia “fingida”. Igualmente, las faltas por enfermedad (*patitur*) debían ser justificadas con certificado médico. Quedaba regulado y establecido que la primera salida que el músico hiciera después de salir de su enfermedad debía ser para ir a la iglesia. Si no lo hacía así, se consideraría que el *patitur* era fingido y el músico sería sancionado con tres días sin salario. También quedaron penados económicamente los retrasos en el coro y el ausentarse del mismo antes del fin del oficio.⁶⁵

⁶³ Fresneda, *Estatuto*, p. 50.

⁶⁴ Fresneda, *Estatuto*, pp. 50-51.

⁶⁵ Fresneda, *Estatuto*, p. 51.

Otros puntos del estatuto hacen referencia al comportamiento y disciplina que los músicos debían observar dentro del templo y que, en ocasiones y según se desprende de las normas establecidas, debían de dejar mucho que desear. Se exigía a los cantores que mostrasen respeto por el maestro de capilla y, a éste, que diese buen trato a los cantores (puntos 2 y 8, respectivamente). A los clérigos que estuviesen presentes en el coro sin cantar se les pedía silencio. De la misma manera, a los ministriles se les prohibía templar los instrumentos mientras estuviesen cantando las voces o tocando el órgano. Se prohibía a los cantores invitar al facistol a otros cantores que no fuesen de la capilla.⁶⁶

Quedó regulada también la indumentaria para asistir al coro: el maestro de capilla debía vestir sotana, manteo y bonete; los cantores no podían asistir vestidos de color ni portando armas; los mozos de coro vestirían con hopas, bonetes colorados y sobrepellices de lienzo. A todos los miembros de la capilla y a los clérigos que cantasen algo sencillo se les obligaba a permanecer en el coro con las cabezas descubiertas y las mangas derribadas.

El repertorio que debía ser interpretado durante los oficios no quedó establecido de forma concreta, pero sí hay en los estatutos alguna referencia a esta cuestión. El punto número siete pedía expresamente al maestro de capilla que no fuesen interpretadas siempre las mismas obras, pues era conveniente escoger el repertorio entre piezas de diferentes maestros y misas largas o cortas dependiendo de la solemnidad de la fiesta.

Ya en fecha tan temprana queda contemplada la posibilidad de la existencia de dos organistas al servicio de la Catedral, pues se les pedía, en caso de haberlos, que se turnasen en la procesión del Corpus con el órgano pequeño.

Los ensayos de los músicos se fijaron en dos horas a la semana por la tarde “para prevenirse en algunas misturas de instrumentos y estar diestros para tocarlos en el coro” (punto número 28).

1.1.2c. Los mozos de coro y su maestro

En el estatuto revisado de agosto de 1563 también quedó recogida la normativa para los mozos de coro y su maestro. El número de mozos de coro quedó fijado en estos estatutos en doce “como al presente hay”. A ellos y al maestro se les asignó salario competente (no queda especificado cuánto exactamente) procedente de la Mesa Capitular. El maestro de mozos de coro era el encargado de buscar a doce muchachos con buenas voces y de buenas costumbres para presentarlos al Cabildo que decidiría la admisión de los mismos.

⁶⁶ Fresneda, *Estatuto*, p. 51.

El maestro debía permanecer mañana y tarde con los mozos, instruyéndolos en canto llano, latín, las obras que había que interpretar en el coro y enseñándoles buenas costumbres, aunque dormían en sus casas. Era obligación del maestro acompañar a los muchachos de su casa a la iglesia “seis a un lado y seis a otro”.⁶⁷

1.1.3. Bula de Sixto V sobre capellanías de la Catedral de Córdoba asignadas a músicos

En 1584, el Cabildo encontró grandes problemas para proveer las capellanías de las capillas de San Acacio, llamada de la Sangre, Santa Inés, San Antonio y San Dionisio por los pleitos que podrían generar las asignaciones.⁶⁸ Por este motivo fue propuesta la idea de anexionar dichas capellanías, de manera perpetua, a los músicos cantores de la Catedral. En 1585 se expidió en Roma la bula correspondiente: “Bulla de la Santidad Sixto V, Sobre la Anexión de trece Capellanías; tres de Santa Inés; seis de la Capilla de la Sangre; tres de San Antonio, y una de San Dionisio y sobre el modo y la forma de cómo y en qué voces, así las Capellanías como los Seises” (1585).

Según esta bula, las rentas de las trece capellanías, 3.000 ducados de oro de cámara anuales, estaban ahora destinadas a pagar sueldos y ayudas de costa de los músicos. Esta cantidad suponía más del doble de los presupuestos anteriores para música. Cada capellanía quedó asignada a un tipo de voz determinado, aunque una cláusula aclaraba que los capellanes perpetuos cantarían cualquier voz si fuese necesario. La distribución entre voces y capellanías quedó establecida de la siguiente manera:⁶⁹

⁶⁷ Fresneda, *Estatuto*, p. 52.

⁶⁸ Juan Gómez Bravo, *Catálogo de los obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su iglesia Catedral y Obispado* (Córdoba, 1778), Tomo II, pp. 527-528. En cuanto a la fundación de las capellanías que en 1584 fueron anexionadas a la música, Don Rodrigo Méndez de Morales, canónigo y después arcediano de Castro, fundó en 1481 cuatro capellanías y una sacristía servideras en la capilla de Santa Inés, a las que dotó con dos prestameras y varios bienes suyos. Les dio la obligación de ciertas misas, cargas y fiestas, así como la residencia en todos los días del año en las horas diurnas. Más tarde, el Cabildo las redujo a tres, que son las que existían en el siglo XVIII. El Chantre Ruiz de Aguayo fundó seis capellanías en la capilla de San Acacio, vulgo de la Sangre, con determinadas cargas de misas, vigilia, aniversarios y fiestas en dicha capilla aparte de la obligada asistencia a las horas diurnas al coro excepto prima y nona.

Esta información ha sido extraída de un informe que los diputados de Arca de Vacantes de Santa Inés y Arca de Vacantes de la Sangre dirigieron al Cabildo en 1764 (13 de marzo de 1764, A.C.C., AA.CC., t. 82, fols. 154r-165v). Diego Sanz de Castro, Canónigo de la Catedral de Córdoba y Arcediano de Badajoz, fundó en 1497 tres capellanías y una sacristía en la Capilla de San Antonio, dotadas con rentas eclesiásticas y otras patrimoniales suyas (16 de marzo de 1774, A.C.C., AA. CC., t. 85, fol. 307r). Según Vázquez Lesmes, “La capilla de música de la catedral cordobesa”, p. 125, la capellanía de San Dionisio fue fundada por Diego Sánchez de Ayllón, seguramente también a finales del siglo XV.

⁶⁹ Esta información sobre la Bula de Sixto V se encuentra en Vázquez Lesmes, “La capilla de música de la catedral cordobesa”, p. 126.

Tabla I.3: Capellanías de la Catedral de Córdoba anexionadas a la música según la Bula de Sixto V de 1585.

CAPILLA	NÚMERO DE CAPELLANÍA	VOZ
Santa Inés	1ª capellanía	Soprano 1º
	2ª capellanía	Bajo 1º
	3ª capellanía	Maestro de Capilla
San Acacio	1ª capellanía	Alto 1º
	2ª capellanía	Tenor 1º
	3ª capellanía	Soprano 2º
	4ª capellanía	Bajo 2º
	5ª capellanía	Alto 2º
	6ª capellanía	Tenor 2º
San Antonio	1ª capellanía	Soprano 3º
	2ª capellanía	Bajo 3º
	3ª capellanía	Alto 3º
San Dionisio	1ª capellanía	Tenor 3º

Esta rigidez en la asignación de voces a una capellanía concreta no debió de resultar conveniente, ya que el 15 de diciembre de 1592, la Bula de Clemente VIII contemplaba la posibilidad de que cualquier capellanía fuese ocupada por cualquier tipo de voz, excepto una de San Acacio, que quedaba reservada para un tenor sochantre con buena voz.

Comparando la Tabla I.3 con la Tabla I.1 (salarios de la Capilla de Música en 1563), se puede apreciar claramente el aumento de cantantes, que pasa a ser de cuatro adultos y dos muchachos en 1563 a doce adultos y doce muchachos en 1585.

La Tabla I.4 muestra los nombres de los maestros de capilla de la Catedral de Córdoba durante el siglo XVI.⁷⁰ El primer maestro de capilla del que se conservan obras en el Archivo de la Catedral es Jerónimo Durán de la Cueva.⁷¹

⁷⁰ La información recogida en las Tablas 4 y 5 ha sido tomada del trabajo de Manuel Nieto Cumplido, “Maestros de Capilla”, pp. 4-14. En ese artículo, el autor recoge los datos más relevantes sobre maestros de capilla extraídos de actas capitulares de la Catedral.

⁷¹ El libro de polifonía manuscrito nº 138 del Archivo de la Catedral de Córdoba contiene 54 himnos (entre 4 y 6 voces) para distintas festividades del maestro de capilla Jerónimo Durán de la Cueva (1567-1614). Se trata de un libro con 59 hojas de pergamino (57 x 40 cm.) con iniciales miniadas que fue restaurado en 2006, cuando se le añadieron unas cubiertas de tabla forrada de piel marrón y algunas iniciales que estaban afectadas por hongos.

Tabla I.4: Maestros de capilla de la Catedral de Córdoba en el siglo XVI.

MAESTROS DE CAPILLA	FECHAS DE SERVICIO
Martín de la Fuente	1505-1522
Luis Can de Roa	1523
Pedro de Vega	1523-1524
Álvaro de Cervantes	1525-1531
Alonso de Vieras	1531-1532
Morales	1532-1533
Alonso de Vieras	1534-1557
Rodrigo de Cevallos	1556-1561
Diego Ximénez	1561-1562
Alonso de Vieras	1562-1563
Andrés de Villalar	1563-1566
Jerónimo Durán de la Cueva	1567-1614

Llama la atención que entre los maestros de capilla en Córdoba durante el siglo XVI aparezca “Morales” en 1532-1533 y que este dato publicado por Manuel Nieto Cumplido haya pasado totalmente desapercibido hasta ahora. Tal como indica el *New Grove Dictionary*, no se sabe dónde estuvo Cristóbal de Morales entre enero de 1532 y mayo de 1534; se ha especulado que durante ese período podría haber estado en Nápoles al servicio del virrey Pedro de Toledo, cuya hija Leonor se convirtió en la esposa de Cosimo I de Medicis, dedicatario del primer libro de misas de Morales.⁷² Sin embargo, ahora resulta evidente que ese período desconocido en la vida del compositor coincide con el período en el que “Morales” fue maestro de capilla de la Catedral de Córdoba en 1532-33. Dado que no se ha publicado un catálogo detallado de los libros de polifonía de la catedral cordobesa, no es posible saber hasta qué punto la presencia de Morales en Córdoba pudo quedar reflejada en el repertorio que transmiten las fuentes polifónicas que han sobrevivido; véase el Capítulo IV, apartado 2.2.3. “La música de facistol: los libros de polifonía”.

⁷² Robert Stevenson y Alejandro Enrique Planchart, “Morales, Cristóbal de”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición revisada, 28 vols., ed. Stanley Sadie (Nueva York: Oxford, 2001), vol. 17, pp. 85-91, especialmente 86: “Between January 1532 and May 1534 Morales’s whereabouts are unknown. He may have gone to Naples, where the viceroy was Pedro de Toledo, whose daughter Eleanor became the wife of Cosimo I de’ Medici, the dedicatee of Morales’s first book of masses. Three documents place him in Rome as ‘presbyter toletanus’ in May and December 1534”.

1.2. La Capilla de Música en el siglo XVII

1.2.1. Constituciones de la música del año 1601

Como consecuencia de la anexión de las trece capellanías a cantores y maestro de capilla, fueron redactadas unas nuevas constituciones: “Constituciones y arreglamento que deben observar el Maestro de Capilla, Músicos y Cantores de la Sancta Iglesia de Córdoba, echo en 17 de febrero de 1601”.⁷³ El documento, más extenso y concreto que los descritos para el siglo anterior, contiene un total de 28 constituciones que introducen escasas novedades con respecto a las constituciones del siglo XVI. En general, las disposiciones pueden agruparse en cinco apartados atendiendo a su contenido: obligaciones generales de los capellanes músicos, obligaciones específicas del maestro de capilla, permisos, licencias y faltas, normas de comportamiento y prohibiciones. La siguiente tabla resume los aspectos más relevantes de las constituciones de 1601.

⁷³ A.C.C. AA.CC., t. 79, fols. 54r-67v. Este documento también se encuentra en el mismo archivo en Obras Pías, caja 816, expediente nº 9.

Tabla I.5: Contenido de las Constituciones de la música (1601).

Temática general sobre la que se legisla	Normativa concreta
Obligaciones generales de los capellanes músicos	-Cumplir con las constituciones de la capellanía asignada, incluyendo las obligaciones de celebrar las misas, fiestas y oficios de difuntos recogidas en las mismas, así como obligada asistencia ordinaria a las horas del coro de la Catedral, bajo penas pecuniarias. -Tener facistol todos los días recogidos en el Ceremonial y aquellos en los que asistiere obispo y cabildo, incluyendo fiestas, procesiones y vocaciones dentro y fuera de la iglesia. -Cantar en la voz o cuerda que le fuese ordenado. -Cantar el <i>Adjuva nos</i> del Tracto en Cuaresma -Asistir a solemnizar las fiestas de las advocaciones de sus capellanías
Obligaciones específicas del maestro de capilla	-Cuidar que no siempre se cantasen las mismas cosas, sino de distintos autores y letras dependiendo de las fiestas, y largas o cortas dependiendo de la solemnidad. -Dar clase de canto de órgano una hora al día cuando no tuviese facistol de música en el coro. -Componer chanzonet as y villancicos para Navidad y Corpus Christi además de otras fiestas que el cabildo acostumbraba a celebrar, teniéndolas ensayadas con los músicos siempre antes de empezar el coro. -Tener en su casa a los seises, manteniéndolos de los fondos de Santa Inés y enseñándoles a cantar y doctrina, si no se le ordenaba otra situación. -Concertar las fiestas autorizadas fuera de la Catedral junto a dos capellanes nombrados cada año.
Permisos, licencias y faltas	-Los permisos siempre debía ser concedidos por votos en el cabildo y por un tiempo determinado, si la ausencia lo superaba, perdería el músico esos días. -Si pidiendo permiso por enfermedad fuese ésta fingida y el músico fuese a otra iglesia a oponerse, se le quitaría un mes de lo ganado. -Los permisos de <i>patitur</i> no permitían a los músicos salir de su casa si no era para ir a la iglesia.
Normas de comportamiento	-Los capellanes cantores debían obedecer en todo al maestro de capilla, siguiendo sus indicaciones en cuanto a ensayos, repertorio y asistencia a fiestas.

	-Andar con honestidad en el trato y el vestido. -Permanecer en el facistol con las cabezas descubiertas y las manos sin guantes, con buena compostura. -El maestro debía dar buen trato a los cantores y cuando éstos se sintiesen agraviados, el cabildo dispondría. -Derribar las mangas para hablar al presidente del coro o algún miembro del cabildo.
Prohibiciones	-Interpretar repertorio propio o introducir a alguien extraño a la capilla en el coro sin autorización del maestro de capilla o presidente del coro. -Cantar, dentro de la Catedral, en un sitio distinto del facistol. -Cantar en funciones particulares concertadas por ellos mismos y para beneficio propio. -Cantar de noche por las calles y en casas sospechosas. -Cantar fuera de Córdoba sin permiso. -Hacer recles en día de facistol. -Asistir a fiestas los días que hicieran falta en la iglesia.

Todas estas obligaciones y prohibiciones susceptibles de no ser cumplidas iban acompañadas de sus correspondientes pérdidas o multas en las ganancias de los músicos, penas que no podían ser redimidas bajo ningún concepto a no ser por votación extraordinaria del Cabildo y el obispo. Las normas establecidas en estas constituciones escritas durante el mandato del obispo Reinoso estuvieron vigentes durante dos siglos, con las únicas modificaciones introducidas a ocho de sus disposiciones en 1753.⁷⁴ La Tabla I.6 muestra los nombres y fechas de servicio en la Catedral de los diferentes maestros de capilla en Córdoba durante el siglo XVII.

⁷⁴ A.C.C. AA. CC., tomo 79, fol. 68r.

Tabla I.6: Maestros de Capilla de la Catedral de Córdoba durante el siglo XVII.

MAESTROS DE CAPILLA	FECHAS DE SERVICIO
Nuño González de Acevedo	1615-1616
Juan de Riscos	1616-1618
Nuño González de Acevedo	1618-1621
Juan de Montiel	1618-1651
Gabriel Díaz	1621-1637
Francisco de Humanes Aldana	1637-1663
Jacinto Antonio de Mesa	1656-1683
Juan Pacheco Montión	1684-1706

Juan Pacheco Montión fue el inmediato antecesor de Agustín Contreras, nombrado maestro de capilla de Córdoba el 25 de junio de 1706.⁷⁵

2. El ambiente musical en Córdoba en el siglo XVIII

La vida musical en Córdoba durante el siglo XVIII no ha sido objeto de ningún estudio global. Para el conocimiento de la música religiosa de la ciudad disponemos de las fuentes musicales y documentales extraordinariamente ricas que proporciona el Archivo de la Catedral de Córdoba. Sin embargo, el ámbito de la música urbana no exclusivamente litúrgica suele presentar más problemas a la hora de reconstruir un pasado musical debido, básicamente, a la ausencia casi absoluta de fuentes primarias. Por este motivo, esta sección presenta noticias musicales extraídas de fuentes literarias, crónicas o historias de la época y actas del Cabildo Municipal.

2.1. La ciudad

Córdoba en el siglo XVIII debió de ser una ciudad llena de contrastes, en la que convivía la miseria provocada por epidemias y sequías con las celebraciones bulliciosas de las fiestas de toros y cañas.

La visión arrojada por los extranjeros que viajaron a Córdoba durante el siglo XVIII no es precisamente positiva. Así, Juan F. Peyron, que visitó Córdoba entre 1772 y 1773 declara: “esta ciudad no conserva de su antigua grandeza más que un vastísimo recinto lleno de casas medio arruinadas, y la famosa mezquita que construyó Abderrahman en el siglo VIII”.⁷⁶

⁷⁵ A.C.A. AA.CC., tomo 66, fol. 313r.

⁷⁶ García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Siglo XVIII* (Madrid: Aguilar, 1962), Tomo III, p. 812.

Igualmente, el Mayor W. Darlymple escribió durante su estancia en Córdoba en 1774 que la ciudad “sigue siendo considerable, pero mal construida. Las calles son estrechas e irregulares; en algunas se ven aún ruinas antiguas, capiteles, fustes de columnas e inscripciones triunfales”.⁷⁷

Los dos testimonios de extranjeros insisten en destacar la decadencia en la que se encontraba sumida la ciudad frente a su antiguo esplendor. Las páginas que en su *Catálogo de obispos de Córdoba* (1778) dedica el autóctono Juan Gómez Bravo al siglo XVIII, hacen referencia año tras año a plagas, contagios, sequías, fuertes temporales y raquílicas cosechas paralelamente a grandes festejos de acción de gracias, públicas luminarias y considerables fundaciones piadosas por parte del Cabildo catedralicio.⁷⁸ En la misma línea se mueve Luis María de las Casas Deza (1802-1872) en sus *Anales de la Ciudad de Córdoba*, en los que cuenta, por ejemplo, que en 1707, con motivo del nacimiento del príncipe de Asturias Don Luis fue en la ciudad “grande el regocijo, y duró tres días. Hubo repiques, iluminaciones y corridas de toros (...) y a otro día hubo Te Deum en la Catedral”.⁷⁹ La situación descrita por el mismo autor para los dos años siguientes del mismo siglo no es muy diferente, ya que relata la aparición de una plaga de langosta que causó tremendas enfermedades y carestía e manera que “la gente pobre perecía y todos los días se hallaban hombres, mujeres y niños muertos por las calles”, por lo que el obispo fray Juan de Bonilla y el Ayuntamiento tuvieron que alimentar durante más de un mes a los numerosos indigentes que vagaban por la ciudad.⁸⁰

El historiador Manuel Cuesta Martínez, en las conclusiones generales de su trabajo *La ciudad de Córdoba en el siglo XVIII*, afirma que la Córdoba del setecientos estaba en franca decadencia, manifestada en todos los aspectos de una ciudad del Antiguo Régimen: crisis municipal autonómica frente al estado centralizador, crisis de las representaciones populares, crisis de la hacienda local y crisis económica.⁸¹

⁷⁷ García Mercadal, *Viajes de extranjeros*, p. 651.

⁷⁸ Juan Gómez Bravo, *Catálogo de los obispos de Córdoba* (1778), pp. 740-832.

⁷⁹ Luis María Ramírez de las Casas Deza, *Anales de la Ciudad de Córdoba* (Córdoba, 1948), publicado en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Nobles Letras de Córdoba* (1951), p. 85.

⁸⁰ Luis María Ramírez de las Casas Deza, *Anales de la Ciudad de Córdoba*, p. 86.

⁸¹ Manuel Cuesta Martínez, *La ciudad de Córdoba en el siglo XVIII* (Córdoba: Obra Cultural de la Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1985), pp. 202-203.

Dentro de este panorama desolador de crisis generalizada en la ciudad tuvo que desarrollarse una vida musical modesta y reducida. Frente a esto se alzaba la Catedral, económicamente saneada, como un centro de producción musical litúrgica realmente activo, que influenció de una manera u otra la práctica totalidad de las actividades de índole musical que tuvieron lugar en la urbe a lo largo de la centuria.

2.1.1. Visión general de la población, los grupos sociales, economía y política municipal de Córdoba en el siglo XVIII

Córdoba contó en el siglo XVIII con una población de aproximadamente 20.000 habitantes, en una línea de constante incremento demográfico a lo largo de toda la centuria.⁸²

La mayor parte de la sociedad pertenecía al llamado estado llano y sólo una porción reducida, al clero y la nobleza. Según Cuesta Martínez, los pecheros eran los que soportaban la mayor parte de la carga tributaria, y la nobleza, en el ámbito social, los que tenían la posibilidad de acceder a las cotas más altas del poder local, altas magistraturas y oficialías de regimientos. Por este motivo, todos los que tenían un mínimo de fortuna intentaron por cualquier medio acceder a la hidalguía.⁸³ En 1715, los nobles de la ciudad eran unas 400 personas, aunque titulares de señoríos, había únicamente 12 familias. Durante el reinado de Felipe V, el número de títulos nobiliarios aumentó considerablemente pues el rey, en agradecimiento a la lealtad de la nobleza local en los conflictos originados por el problema sucesorio, concedió bastantes de ellos. La nobleza concentraba un importante poder económico al que se unía el político, ya que la gran mayoría de las veinticuátrías de la ciudad estaban acaparadas por ellos, y también algunos cargos de la administración real.⁸⁴

⁸² Manuel Cuesta Martínez, *La ciudad de Córdoba en el siglo XVIII*, p.189, afirma que las Actas Capitulares del cabildo municipal no permiten en absoluto hacer una aproximación a la cuestión demográfica para establecer el número de habitantes de Córdoba en el XVIII porque los censos de empadronamiento de vecinos tienen escaso valor demográfico. El número de 20.000 habitantes lo da citando a José Canga Argüelles, *Diccionario de Hacienda* (Madrid: Atlas, 1968) y afirma que se puede tomar como cifra aproximativa que sirva como marco. Por otra parte, Juan Aranda Doncel, citando a Maraver y Alfaro (*Historia de Córdoba*) dice que los padrones elaborados en 1749 presentan un número de 11.779 vecinos. Este mismo autor afirma que la población disminuyó en la segunda mitad del siglo, especialmente a partir de los años 80. Juan Aranda Doncel, *Historia de Córdoba III. La época moderna (1517-1808)* (Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1984), p. 204.

⁸³ Cuesta Martínez, *La ciudad de Córdoba en el siglo XVIII*, pp. 63, 66, 191-192, afirma que la relativa facilidad con la que se concedía la hidalguía hasta principios del XVIII comenzó a desaparecer por una serie de normas más restrictivas impuestas de los borbones, con lo que las solicitudes se redujeron considerablemente. No obstante cita el caso de diez personas que solicitaron la hidalguía en Córdoba entre 1746 y 1748. La mayor parte de las veinticuátrías de la ciudad estaban acaparadas por la nobleza. Esta situación les proporcionaba enormes ventajas y exenciones fiscales, además de dominar el poder político y poder ejercer su influencia sobre la economía de la ciudad. Manuel Cuesta Martínez, p.63, 66, 191-192.

⁸⁴ Aranda Doncel, *Historia de Córdoba*, p. 217.

Aparte de los empleos municipales, políticos y administrativos, existían en Córdoba en el siglo XVIII los oficios del número de la ciudad que pueden clasificarse en: oficios textiles, de la piel, de la madera, de la construcción, de la alimentación, de la arcilla, metalúrgicos, de la fibra y metales nobles. Por número de maestros, estaban a la cabeza en importancia el gremio de los panaderos y tejedores de seda, con 194 y 102 maestros, respectivamente, y, casi a la cola, los guitarreros, con 6 maestros únicamente. Otras ocupaciones urbanas eran las relacionadas con el comercio, la industria y las profesiones libres, dentro de las cuales, según el Catastro de la Ensenada, se registraban en Córdoba 39 músicos (organistas, violinistas, bajonistas, clarineros y contrabajos).⁸⁵

Las personas pertenecientes al clero en la Córdoba del XVIII descendieron notablemente con respecto a los siglos anteriores (unas 450), aunque el poder económico del estamento continuó siendo bastante importante. Según Aranda Doncel las rentas del obispado de Córdoba ascendían de 75 a 85.000 ducados anuales. Los ingresos eran muchos y de procedencia diversa, aunque las principales rentas de la Iglesia procedían de los diezmos del ganado lanar, de los molinos y del agua.⁸⁶

Dentro del clero se distinguían dos grupos atendiendo al nivel de ingresos que percibían. Por un lado estaban los titulares de las diócesis y miembros del Cabildo catedralicio que obtenían unos beneficios considerables y, por otro, los rectores de parroquias, coadjutores, beneficiados y capellanes, cuyos ingresos eran bastante más modestos.

La economía cordobesa del XVIII estuvo basada en las actividades agropecuarias. Los estamentos privilegiados antes citados acaparaban la mayor parte de la propiedad de las tierras, de manera que existían, aquí también, grandes desequilibrios sociales. El grupo más numeroso dedicado a este tipo de actividad eran los jornaleros, cifrados en unos 5.300.⁸⁷ La ganadería, por el contrario, sufrió un grave deterioro durante la segunda mitad del siglo. Por otra parte, dentro del sector secundario, se cifraban en Córdoba unos 2.772 artesanos, siendo los más numerosos los dedicados a la industria textil. Las actividades mercantiles tenían un carácter de autoabastecimiento, esto es, se comerciaba con los géneros producidos por los gremios cordobeses para satisfacer las necesidades del entorno rural y urbano.

⁸⁵ Cuesta Martínez, *La ciudad de Córdoba en el siglo XVIII*, pp. 157-158, 169.

⁸⁶ Aranda Doncel, *Historia de Córdoba*, III, p. 219.

⁸⁷ Aranda Doncel, *Historia de Córdoba*, III, p. 227.

Las plazas de abastos estaban situadas en la Plaza Mayor y El Salvador diariamente, aunque también se llevaba a cabo un mercado extraordinario todos los jueves en la Plaza Mayor y una feria de ganado todos los festivos de mayo en el Campo de la Verdad.⁸⁸

Las casas medio arruinadas de las que hablaba el viajero Peyron eran en realidad unas cien de las cinco mil, aproximadamente, que tenía Córdoba a mediados del siglo XVIII.⁸⁹ La distribución en catorce collaciones coincidía con otras tantas iglesias: siete en la villa, Santa María, San Nicolás de la Villa, San Juan, *Omnium Sanctorum*, San Miguel, San Salvador y Santo Domingo de Silos y siete en la Ajerquía, San Nicolás de la Ajerquía, Santiago, Santa Marina, San Pedro, San Andrés, San Lorenzo y la Magdalena.

La política de obras y urbanismo del municipio durante el XVIII consistió más bien en un mantenimiento y reforma de lo ya existente y deteriorado, básicamente por el estado ruinoso de las arcas municipales, que vivieron un momento crítico en 1746.⁹⁰ Las principales atenciones urbanas se centraron en el Puente mayor, que sufrió varias reparaciones a lo largo del siglo por los daños causados por el río; las fuentes públicas, ya que el abastecimiento de agua fue siempre un problema clave en la ciudad; la limpieza de arroyos, principalmente el de San Lorenzo; y el arreglo del camino de Postas.⁹¹ Las únicas excepciones fueron el triunfo de San Rafael y Campo de San Antón, “una de las salidas más amenas de Córdoba”.⁹² Las obras fueron financiadas con los beneficios obtenidos en tres corridas de toros celebradas en septiembre de 1747, que ascendieron a 10.130 reales.⁹³ A pesar de estas reformas ilustradas, las calles siguieron siendo propias de un trazado medieval como describe el inglés Dalrymple.

2.2. Las fiestas

Las principales fiestas celebradas en Córdoba en el siglo XVIII en las que de alguna manera intervenía la música eran: corridas de toros, celebraciones de acontecimientos nacionales como nacimientos o visitas reales y procesiones de la festividad del Corpus Christi.

⁸⁸ Cuesta Martínez, *La ciudad de Córdoba en el siglo XVIII*, p. 169-170.

⁸⁹ Aranda Doncel, *Historia de Córdoba III*, pp. 203-283.

⁹⁰ Tal era el estado ruinoso del ayuntamiento que en 1745 se firmó un acuerdo por el que no sería librada ninguna partida municipal a partir de enero de 1746. Cuesta Martínez, *La ciudad de Córdoba en el siglo XVIII*, p. 127.

⁹¹ Cuesta Martínez, *La ciudad de Córdoba en el siglo XVIII*, pp. 193- 199.

⁹² Teodomiro Ramírez de Arellano y Gutiérrez, *Paseos por Córdoba* (Córdoba: Librería Luque; León: Everest, 1998), p. 41.

⁹³ Cuesta Martínez, *La ciudad de Córdoba en el siglo XVIII*, p. 198.

El peso de la Iglesia en todas estas celebraciones era enorme, como demuestran las numerosas rogativas y procesiones de acción de gracias que se llevaban a cabo junto al Cabildo municipal, a veces por iniciativa de éste o por orden real. A pesar de la ruina municipal, el ayuntamiento subvencionaba voluntariamente con cantidades fijas una serie de fiestas religiosas. Hasta 1746, la cantidad aportada por la ciudad para cada una de estas fiestas, excepto el Corpus, era 550 reales, a partir de esa fecha, 250.⁹⁴

2.2.1. Corridas de toros

Las corridas de toros constituyeron durante los dos siglos anteriores las celebraciones más apreciadas por el pueblo y la aristocracia local. El éxito de las corridas de toros se prolongó también durante todo el siglo XVIII.

El lugar escogido por la ciudad para celebrar sus espectáculos de toros y cañas fue la Plaza de la Corredera, aunque en ocasiones se habilitaban para ello otras zonas como la calle de la Feria, la plaza de la Magdalena o el Campo de la Merced. Unos lugares y otros eran engalanados con guirnaldas y todo tipo de adorno. En el centro de la plaza de la Corredera, que sigue el modelo de otras plazas mayores del siglo XVII, se colocaba una estructura de madera donde se situaban las gradas que debían ocupar los espectadores.⁹⁵

Las corridas se celebraban en domingos y días festivos, para honrar a visitantes ilustres, en fiestas litúrgicas o para recaudar fondos. A ellas acudían todo tipo de personas procedentes de la nobleza y el pueblo llano. El viajero Juan F. Peyron tuvo también la oportunidad de asistir a una de estas celebraciones de la que nos deja una descripción bastante curiosa:

¡Qué corrida!, ¡y qué gentes!, ¡y qué picador!, porque no había más que uno, de cincuenta años de edad, montado sobre un jamelgo que, poco más o menos, debía tener la edad de su amo. Me fui a sentar temblando sobre las gradas mal seguras de la plaza; al momento vi aparecer un toro joven que huía ante el picador, del que a su vez era huido también; sin embargo aplaudían y todos los espectadores me parecieron muy contentos de la fiesta.⁹⁶

⁹⁴ Estas fiestas eran las de San Roque en el convento de los Carmelitas descalzos, San Sebastián en la iglesia de María Magdalena, los Santos Mártires Fausto, Enero y Marcial en la parroquia de San Pedro, la de Santiago de Alcalá en el convento de la Arruzafa extramuros y la de San Rafael en el convento Madre de Dios. Cuesta Martínez, *La ciudad de Córdoba en el siglo XVIII*, p. 121.

⁹⁵ García Mercadal, *Viajes de extranjeros*, p. 814.

⁹⁶ García Mercadal, *Viajes de extranjeros*, p. 814.

Tampoco la opinión de Peyron con respecto a este aspecto de la vida en Córdoba fue demasiado buena. La descripción que nos brinda de esta corrida de toros refleja una fiesta decadente y algo ridícula, pero lo cierto es que debía despertar gran entusiasmo entre el pueblo a juzgar por la frecuencia con que se celebraban.

El propio Cabildo de la Catedral tenía establecido que cuando un día de oficios coincidía con celebraciones de corridas de toros en la ciudad, los oficios eran pasados a otro día “desocupado”.⁹⁷

Entre las posesiones del Cabildo catedralicio se encontraban también 18 balcones en la Corredera, con vistas a la plaza donde se celebraban las corridas de toros. A partir de 1770 fueron cedidos estos balcones a la Ciudad para que pudieran ser alquilados, al menos en cuatro ocasiones, en beneficio del Pósito.⁹⁸

La Tabla I.7 muestra las corridas de toros de las que se tiene noticia fueron celebradas en el siglo XVIII.

Tabla I.7. Corridas de toros de las que se tiene noticia que fueron celebradas en Córdoba en el siglo XVIII.⁹⁹

Fecha de la celebración	Motivo
Febrero de 1707	Noticia del embarazo de la reina
Abril 1707	Celebración de la victoria de Felipe V en Almansa
Agosto 1707	Nacimiento de Luis I
Agosto de 1710	Por los felices sucesos de la guerra
Mayo de 1724	Desconocido
Septiembre de 1731	Desconocido
1746	Tres corridas de toros por la proclamación de Fernando VI
1747	Tres corridas de toros para financiar la obra del campo de San Antón
1759	Proclamación de Carlos III
Junio 1766	Dos corridas para celebrar la visita del embajador del emperador de Marruecos
Agosto de 1770	Desconocido

⁹⁷ Así ocurrió, por ejemplo, en 1724 y 1731, según se recoge en las actas capitulares de la Catedral de Córdoba de 10 de mayo de 1724 (A.C.C. AA.CC. tomo 73, fol. 9r) y 11 de octubre de 1770 (A.C.C. AA.CC. tomo 84, fols. 324r-325r).

⁹⁸ El 23 de agosto de 1770 se dio noticia en el Cabildo de la Catedral que habían sido cedidos los 18 balcones y nichos propiedad de la iglesia en la Plaza de la Corredera a la ciudad para las fiestas de toros que se iban a celebrar, cuyo alquiler recaería en beneficio del Pósito (A.C.C. AA.CC. tomo 84, fols. 305v y 308r). El 11 de octubre del mismo año, se leyó un memorial de los Diputados de Hacienda y Obras Pías de la Catedral en el que se exponía que la Ciudad había solicitado la concesión, como el año anterior, de los citados balcones en la Corredera para las próximas cuatro fiestas, en beneficio del Pósito. El Cabildo aceptó la petición (A.C.C. AA.CC. tomo 84, fols. 324r-325r). En 1759 ya habían sido cedidos la tercera parte de los balcones a la ciudad por encontrarse ésta muy empeñada por la proclamación de Carlos III “sin que sirva de precedente” (8 de octubre de 1759, A.C.C. tomo 80, fols. 447v-448r).

⁹⁹ Todas las referencias a estas celebraciones han sido extraídas de Ramírez de las Casas Deza, *Anales de la ciudad de Córdoba*, excepto las correspondientes a los años 1724 y 1731, de las Actas Capitulares de la Catedral de Córdoba (10 de mayo de 1724, A.C.C. AA.CC. tomo 73, fols. 9r y 11 de octubre de 1770, A.C.C. AA.CC. tomo 84, fols. 324r-325r).

Los ciudadanos de clase alta acudían a la plaza vestidos de majos “con el fieltro, la capa y una redecilla de seda que envuelve sus cabellos; llevan con eso además largas espadas bajo la capa”.¹⁰⁰

En este espectáculo también tenía cabida la música. Al menos así aparece reflejado en el relato del viaje que realizó a Córdoba, casi un siglo antes que Peyron, en 1668, el Príncipe Cosme de Medici, hijo del Duque de Toscana Fernando II. En el diario de este viaje se recogen algunas noticias de tipo musical, entre ellas la referencia que hace a la fiesta de toros celebrada en su honor:

toda la parte del graderío que caía bajo la terracita de S. A. fue designada para la familia, a cuyos lados estaban las trompas y el concierto de pífanos que, al pasar ante ellos S.A. al recorrer la plaza, siempre lo saludaron.¹⁰¹

2.2.2. Acontecimientos nacionales: los *Te Deum* y otras funciones

Visitas ilustres, victorias militares y otros acontecimientos como preñados y nacimientos reales eran celebrados con toda solemnidad en la ciudad. En los festejos organizados para conmemorar este tipo de sucesos participaban conjuntamente los cabildos municipal y catedralicio. La noticia del acontecimiento llegaba a uno de los dos cabildos que, con prontitud, se lo comunicaba al otro para tomar las medidas que considerasen oportunas. Las celebraciones organizadas por el Cabildo catedralicio incluían casi siempre el canto del *Te Deum Laudamus* en la Catedral. Una vez que los canónigos decidían el día en el que se interpretaría el *Te Deum*, mandaban a los diputados de ceremonias para informar a la Ciudad. El día de la ceremonia en la Catedral acudían al templo representantes de ambos cabildos y el Obispo. Normalmente, después de la Misa y el *Te Deum*, se llevaba a cabo una procesión dentro o fuera de la Catedral, la mayor parte de las veces dedicada a la Virgen de Villaviciosa. A todo esto se le añadían los correspondientes repiques de campanas desde la noche anterior a la fiesta, iluminación de la torre con asistencia de los ministriles de la capilla catedralicia, fuegos artificiales y engalanamiento del Altar Mayor.

¹⁰⁰ García Mercadal, *Viajes de extranjeros*, p. 653.

¹⁰¹ Antonio Guzmán Reina, “Córdoba en el viaje de Cosme de Medici. 1668”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 64 (1950), p. 15.

Entre 1718 y 1719, el Cabildo catedralicio y la ciudad acordaron algunos puntos referentes al sufragio de este tipo de celebraciones. Si se trataba de rogativas para lograr el fin de fenómenos naturales calamitosos como peste o plagas, todo el gasto correría a cargo de la Catedral, lo mismo que las celebraciones de acción de gracias. En el caso de celebrarse algún acontecimiento relacionado con la vida pública o la corte, la “función” sería pagada por el Cabildo catedralicio si se encontraba “con el beneficio de carta real”, si no era así, sufragaría los gastos el organismo promotor de la fiesta.¹⁰² Así ocurrió, por ejemplo, en 1704, cuando los soldados que estaban bajo el mando de Felipe V obtuvieron la victoria frente a los ingleses en las costas de Málaga. El 27 de agosto, se leyó en el Cabildo de la Catedral la proposición de la ciudad de celebrar la victoria del rey y se acordó:

[...] que el día siguiente (que es de San Agustín) después de Completas se cante el *Te Deum Laudamus*, patente el Santísimo Sacramento y que se ponga Nuestra Señora de Villaviciosa en el Altar como en las octavas, y aia repiques en víspera y día.¹⁰³

Las ceremonias religiosas que se llevaban a cabo en el contexto catedralicio con la participación de la capilla de música de la misma podían hacerse más o menos solemnes e incluir más o menos cantos, aunque había algunos recurrentes como el ya citado *Te Deum*, o el himno *Ave Maris Stella* y la antífona *Sub tuum presidium*, interpretados en las procesiones dentro y fuera del templo. El modo de celebrar estas fiestas, que normalmente incluían procesiones con música, quedó regulado por escrito en el único *Ceremonial* que se conserva de la Catedral de Córdoba, impreso a principios del siglo XIX (ver Capítulo IV apartados 1.1 y 1.2).¹⁰⁴

La única visita real a Córdoba que tuvo lugar en el siglo XVIII fue la de los infantes Don Luis y Doña María Teresa, que marchaban hacia Sevilla para reunirse con los reyes. Según Ramírez de las Casas Deza, la ciudad gastó 70.000 reales en los festejos organizados en honor de los visitantes durante los días 4 y 5 de mayo de 1729.¹⁰⁵ Fueron dispuestos arcos efímeros y adornos en las calles, así como fuegos y luminarias durante las dos noches que estuvo en la ciudad la comitiva real. Por otra parte, desde la Catedral se establecieron también,

¹⁰² 2 de septiembre de 1718, A.C.C. AA.CC. tomo 71, fols. 311v- 312 y 30 de julio de 1719 A.C.C. AA.CC. tomo 72, fols. 20v-21r.

¹⁰³ A.C.C., AA.CC. tomo 66, fol. 65r.

¹⁰⁴ *Ceremonial y manual de las preces, antífonas, himnos, salmos y oraciones que deben decirse en esta Santa Iglesia Catedral de Córdoba en las rogativas, procesiones y demás funciones que se celebran y pueden ocurrir, con arreglo al ritual romano y loables costumbres de dicha San Iglesia* (Córdoba, 1805).

¹⁰⁵ Ramírez de las Casas Deza, *Anales*, p. 87.

con todo lujo de detalles, una serie de celebraciones para agasajar a los visitantes, que finalmente no llegaron a llevarse a cabo en su totalidad ya que el acompañante de los infantes decidió, y así se lo comunicó al Cabildo, que el viaje había resultado demasiado largo y pesado a los niños para tanta ceremonia.¹⁰⁶ A la entrada en Córdoba, se estableció que repicasen todas las campanas de las parroquias y la de la Catedral. En la torre de ésta hubo repiques e iluminación con música de chirimías las dos noches de la estancia. Gómez Bravo afirmó que los infantes visitaron la Catedral el día 5 por la mañana donde “la Música cantó diversos motetes a Nuestra Señora mientras hacía oración la familia Real”.¹⁰⁷

Con motivo de estas celebraciones también tenían lugar fiestas de toros y cañas, juegos de alcancías en las caballerizas reales, repiques, fuegos artificiales (hasta 1775), mascaradas serias y embellecimiento de las calles de la ciudad por donde pasaba la visita ilustre.¹⁰⁸

La mayor parte de estas celebraciones, que a lo largo del XVIII fueron de acción de gracias o de rogativa, incluían el canto del ya citado himno *Te Deum* por la capilla de música de la Catedral y la iluminación de la torre de la iglesia con repiques y asistencia de los instrumentistas, que interpretaban un repertorio al que se denomina indistintamente en las fuentes tocatas, sonatas o serenatas y del que no se sabe nada. Parece ser que también la ciudad, paralelamente, decretaba iluminación general por tres días en semejantes casos, incluyendo iluminación de las casas capitulares con función de música instrumental en la noche.¹⁰⁹

¹⁰⁶El 5 de mayo de 1729 fue comunicado en el Cabildo que los infantes querían visitar la Catedral ese mismo día por la tarde y sin público. Se tomaron una serie de determinaciones para conseguir vaciar de público la iglesia y se fijó también que los niños entrasen por la Puerta de Santa Catalina para evitar los escalones de la del Perdón, adonde iría a hacer el recibimiento el Cabildo con sus ministros. Después debían ir procesionalmente al Altar Mayor tocando los órganos y las chirimías y, tras cantar un motete breve a Nuestra Señora desde el órgano, sería interpretada una serenata con los clarines, violines y oboes. En la Capilla de Villaviciosa debía tocarse otra serenata con los mismos instrumentos (A.C.C. AA.CC. tomo 73, p. 393r.-395r.) Después de que le fuera comunicado al Marqués de la Rosa, el encargado de los infantes, toda la ceremonia, éste agradeció tanta atención aunque consideró imposible la celebración para los niños por lo largo y pesado del viaje (5 de mayo de 1729, A.C.C. AA.CC. tomo 73, fol. 396r).

¹⁰⁷ Gómez Bravo, *Catálogo*, p. 777.

¹⁰⁸ A partir de 1775 fueron interrumpidos los fuegos artificiales por prohibición real. Así se comunicó en el Cabildo con motivo de las celebraciones decretadas por el nombramiento del canónigo Antonio Caballero como obispo de la ciudad real de Chiapas (10 de enero de 1775, A.C.C. AA.CC. tomo 86, fols. 19r-20r).

¹⁰⁹ Una norma aceptada en la Catedral, aunque no fijada por escrito, consistía en la asistencia de la música de ministriles cada vez que se hacía iluminación de la torre (5 de mayo de 1767, A.C.C. AA.CC. tomo 83, fols. 229v-230r). Al menos desde 1707, también la ciudad decretaba iluminación general del pueblo y de las casas capitulares en este tipo de acontecimientos y, aunque únicamente en un acta de 1771 se habla claramente de la asistencia de clarines, pífanos, tambores y otros instrumentos a estas funciones (9 de octubre de 1771, A.C.C. AA.CC. tomo 84, fols. 503v-504r) es posible que fuera lo habitual, ya que en otras ocasiones semejantes, sin nombrar a la música directamente, se habla del “aparato” y “fiestas” que se habían celebrado en las mismas circunstancias. Sólo tengo constancia de la existencia de un clarinero, un trompetero y un

Las funciones conjuntas (ciudad-catedral) que tuvieron lugar en Córdoba para celebrar acontecimientos nacionales durante el siglo XVIII quedan recogidas en la siguiente tabla:

Tabla I.8: Funciones conjuntas catedral-ayuntamiento celebradas en Córdoba con motivo de acontecimientos nacionales durante el siglo XVIII.

Fecha	Iniciativa de la fiesta	Acontecimiento	Tipo de celebración
22 y 23/03/1706	Carta de la reina y la ciudad	Rogativas por los felices sucesos de las armas del rey en la defensa de sus territorios	Dos procesiones a la iglesia de San Pedro con las imágenes de la Virgen de Villaviciosa y San Rafael. En la iglesia se cantó el motete a los Santos Mártires y misa votiva. Se volvió en procesión a la Catedral, donde se cantó el motete de la Virgen.
8 y 9/02/1707	Carta del rey y la ciudad	Fiestas por el feliz embarazo de la reina	Luminarias en la ciudad y repiques e iluminación de la torre por dos noches. Al día siguiente, fiesta al Santísimo y a la Virgen de Villaviciosa iluminado el altar.
15 y 16/06/1707	Carta del rey	Celebraciones por la victoria del rey Felipe V en la Batalla de Almansa	Repiques e iluminación de la torre la noche del 15. Al día siguiente, canto del <i>Te Deum</i> por la música y procesión por fuera de la Catedral.
29/08/1707	Carta del rey	Feliz nacimiento del nuevo príncipe	<i>Te Deum</i> , luminarias y repiques de la torre durante tres días.
19/09/1707	La ciudad	Nacimiento del nuevo príncipe	Se cantó el <i>Te Deum</i> en el santuario de la Fuensanta
6/07/1709	La ciudad	Nacimiento del nuevo príncipe	<i>Te Deum</i>

timbalero como personal permanente del Ayuntamiento, los “otros instrumentos” que se nombran en el acta de 1771 pudieron ser músicos de la capilla de la Catedral contratados por la ciudad, como ocurría en los conciertos celebrados en las casas capitulares en la víspera del Corpus, según la documentación localizada en el Archivo Municipal de Córdoba (Sección III: Festividad del Corpus, caja 94, documentos 93-117).

28/11/1710	Conjuntamente la ciudad y el cabildo	Retirada del Archiduque Carlos y restitución de Felipe V	<i>Te Deum</i>
10/12/1710	La ciudad	Feliz llegada del rey Felipe V a su corte	<i>Te Deum</i>
6/01/1715	La ciudad	Llegada de la reina Isabel de Farnesio a su corte	<i>Te Deum</i>
2/04/1717	La ciudad	Feliz parto de la reina	<i>Te Deum</i>
7/08/1718	La ciudad	Victoria de las armas españolas en Palermo	<i>Te Deum</i>
29/07/1719	La ciudad	Feliz suceso de las armas católicas en el sitio de Melazo	<i>Te Deum</i> y repique de campanas las tres noches siguientes
18/07/1720	La ciudad	Victoria de las armas del rey en África	<i>Te Deum</i>
15/01/1721	Carta del rey	Victoria de las armas españolas contra los infieles	<i>Te Deum</i>
20/02/1724	La ciudad	Aclamación y levantamiento del estandarte real por la renuncia al trono de Felipe V en su hijo Luis I.	Repique de campanas e iluminación de la torre la víspera por la noche y el día de la fiesta. Toca el órgano a la entrada del obispo en la Catedral. <i>Te Deum</i>
27/05/1725	La ciudad ha recibido carta del rey	“Paces ajustadas con el Señor Emperador” (Firma del Tratado de Viena)	Luminarias en la ciudad y repiques en la torre de la Catedral y en las parroquias por tres días. <i>Te Deum.</i>
4 y 5/05/1729	La ciudad y el cabildo	Visita de los Infantes	Repiques, luminarias, canto de <i>Motetes a Nuestra Señora</i>
07/ 1742	Carta del rey	Muerte de la reina Luisa Isabel de Orleans	Toque de campana durante 24 horas

16/08/1746	El Obispo de Córdoba	Muerte de Felipe V	Doblan las campanas de todas las parroquias y la Catedral.
09/ 1746	Carta del rey	Rogativas por el exitoso gobierno de Fernando VI	Misa cantada con toda solemnidad.
6/11/1746	La ciudad ha recibido carta del rey	Real aclamación de Fernando VI	Repique de campanas e iluminación de la torre el día de la fiesta al mediodía y la víspera. Toca el órgano a la entrada del obispo en la Catedral. <i>Te Deum.</i>
09/ 1750	Carta del rey	Muerte del rey de Portugal	Solemnes exequias y funeral
11/ 1759	Carta real	Proclamación de Carlos III	Fiestas de toros y otros regocijos. Procesión y <i>Te Deum</i>
29 /10/ 1765	El Obispo de Córdoba	Celebración de la boda del príncipe de Asturias, hijo del rey Carlos V	<i>Te Deum.</i> Tres días de iluminaciones.
06/ 1771	Carta del rey	Preñado de la princesa de Asturias	<i>Te Deum</i> y misa solemne. Iluminación de la torre y repiques
09/ 1771 ¹¹⁰	Carta del rey	Rogativas por el feliz parto de la princesa	<i>Te Deum</i> y misa votiva
25 /09/ 1771	Carta del rey	Acción de gracias por el feliz parto de la princesa de Asturias	<i>Te Deum</i>
10/ 1771	Carta del rey y petición de la ciudad	Acción de gracias por el feliz parto de la princesa de Asturias	Misa solemne votiva e iluminación de la torre por tres noches con interpretación de tocatas por la música de ministriles.

¹¹⁰ La ciudad solicitó al Cabildo de la Catedral la celebración de procesión de rogativa, algo que no pareció bien en la iglesia por la “grande inquietud y concurrencia de ambos sexos” que provocaban estas procesiones (4 de septiembre de 1771, A.C.C. AA.CC. tomo 84, fol. 465).

			Iluminación general de la ciudad por tres noches y de las casas capitulares del Ayuntamiento con asistencia de clarines, pífanos y otros instrumentos.
04/ 1775	Carta del rey	Rogativas por el feliz parto de la princesa de Asturias	Misa votiva, <i>Te Deum</i> , repiques e iluminación de la torre con música de ministriles.
05/ 1775	Carta del rey	Acción de gracias por el feliz parto de la princesa de Asturias	Misa votiva, repiques e iluminación de la torre con música de ministriles. Iluminación de las casas capitulares con asistencia de la música.
08/ 1777	Carta del rey	Rogativas por el feliz parto de la princesa de Asturias	Misa votiva, repiques e iluminación de la torre.
09/ 1777	Carta del rey	Acción de gracias por el feliz parto de la princesa de Asturias	Repiques e iluminación de la torre y al altar mayor. Misa votiva y <i>Te Deum</i> . Iluminación general de la ciudad y casas capitulares.
11/ 1778	Carta del rey	Rogativas por el feliz preñado de la princesa de Asturias	Misa votiva y <i>Te Deum</i> .
01/ 1779	Carta del rey	Acción de gracias por el feliz parto de la princesa de Asturias	Misa votiva, <i>Te Deum</i> , repiques e iluminación de la torre con música de ministriles.
11/ 1779	La ciudad	Rogativas por falta de lluvia	Procesión de rogativas por falta de lluvia.
02/ 1780	Carta del rey	Rogativas por el feliz preñado de la princesa de Asturias	Misa solemne, repiques e iluminación de la torre con asistencia de los ministriles.
03/ 1780	Carta del rey	Acción de gracias por el feliz parto de la princesa de Asturias	Misa solemne votiva, canto del <i>Te Deum</i> y <i>Sub tuum presidium</i> . Iluminación de la torre con repiques alternando con tocatas de la música.

07/ 1780	La ciudad	Fiestas de acción de gracias por la buena cosecha	Misa de acción de gracias con el aparato acostumbrado.
30 /12/ 1781	Carta del rey	Acción de gracias por los favores divinos concedidos al rey, su familia y la monarquía	Misa votiva y <i>Te Deum</i> .

2. 3. Festividad del Corpus Christi.

La fiesta del Corpus era una de las más importantes y apreciadas tanto por los Cabildos municipal y catedralicio como por el pueblo de Córdoba. Así parece demostrarlo las considerables partidas monetarias y el empeño empleado en su montaje y puesta en marcha por unos y otros. Al menos en el siglo XVIII, el municipio comenzaba los preparativos de la fiesta casi seis meses antes y el ayuntamiento tenía un tope de gastos para emplear en ella de 10.000 reales. También los gremios de lienzos y paños contribuían con 100 reales anuales.¹¹¹ Por su parte, las Cuentas de Fábrica de la Catedral revelan que igualmente desde este ámbito se invertía anualmente cantidades destacadas de fondos en la organización de los festejos y las celebraciones litúrgicas y procesionales que la fiesta implicaba.

La participación y el interés popular por la fiesta debieron de ser considerables. Así por ejemplo, en 1769, fue publicado un bando municipal por el que se ordenaba a la población limpiar, adornar e iluminar las calles de la ciudad desde la víspera de la festividad, prohibiendo tajantemente sacar bancos a la calle (para ver la procesión) bajo penas de tipo económico.¹¹² Entre la parafernalia desplegada se incluían adornos de las calles y casas de la ciudad con bosques simulados, títeres y arquitecturas efímeras.

Los eventos que levantaban más expectación entre la población eran los conciertos instrumentales en las casas capitulares la víspera de la fiesta y las distintas danzas de la procesión que discurría por las engalanadas calles, todo sufragado por las exiguas arcas municipales.¹¹³ A pesar de todo este montaje, las celebraciones del Corpus en el siglo XVIII se encontraban en Córdoba en una situación de clara decadencia frente al boato de siglos anteriores, decadencia que se acentuó todavía más a partir de 1780

¹¹¹ La información sobre los gastos del ayuntamiento y los gremios de paños y lienzos en la fiesta del Corpus en Córdoba en el siglo XVIII ha sido tomada de Manuel Cuesta Martínez, *La ciudad de Córdoba en el siglo XVIII*, pp. 120-121.

¹¹² Archivo Municipal de Córdoba, Sección III, caja 94, documento 134-2.

¹¹³ Toda la información acerca de las danzas y conciertos de las fiestas del Corpus en el siglo XVIII procede de la documentación localizada en el Archivo Municipal de Córdoba, Sección III / caja 94 Festividad del Corpus Christi.

cuando fue acatada una real cédula que prohibía la participación de danzas y gigantones en las procesiones del día del Corpus.¹¹⁴

2.3.1. Las fiestas del Corpus en Córdoba en los siglos XVI y XVII

Las danzas del Corpus en Córdoba durante los siglos XVI y XVII fueron objeto de un pequeño estudio monográfico por parte de Juan Aranda Doncel, en el que recogió los rasgos característicos de las principales danzas: atuendos, contratación de danzantes, instrumentos musicales utilizados, etc.¹¹⁵ Aranda Doncel presenta en su artículo noticia de toda una serie de instrumentos musicales utilizados en las danzas del Corpus entre 1570 y 1600: arpa, cítara, discante, guitarra, laúd, rabel, tiple, tiplecillo, vihuela, vihuela discantada, violín, adufe, atabalillo, castañetas, pandereta, sonajas, tambor, tamboril y flauta. Estos instrumentos eran utilizados por los componentes de cada una de las danzas.

La espectacularidad y magnificencia de estas fiestas en Córdoba debieron de llegar a su punto álgido en 1636, cuando el Cabildo Municipal decidió imprimir, a costa de las arcas de la ciudad, la descripción realizada por el fraile Bartolomé Pérez de Veas, para que se hiciera público el impacto que habían tenido.¹¹⁶ Aquel año se mezcló lo religioso con lo mitológico, batallas navales con fuegos de artificio y luminarias, arquitecturas efímeras con música y otros efectismos teatrales propios del Barroco. La noche anterior a la fiesta, la torre de la Catedral fue iluminada y se vieron fuegos artificiales mientras sonaban las chirimías:

Mezclose lo beligerero con lo músico, tan concertado lo horrible de aquel, que no disonaba de lo dulce de este; suspendía el oído de tal suerte, que entretenido en sus acentos, jugó estar el Cielo en la Tierra. Tal la dulzura de las chirimías y suavidad de la música.¹¹⁷

¹¹⁴ La recepción de la real cédula prohibiendo la participación de las danzas y los gigantones en las fiestas del día del Corpus fue comunicada en el Cabildo de la Catedral celebrado el 30 de agosto de 1780. Ese mismo día los diputados de hacienda contestaron a la carta aceptando el cumplimiento de la orden (A.C.C. AA.CC. tomo 88, fols.75v-76r).

¹¹⁵ Juan Aranda Doncel, “Las danzas de las Fiestas del Corpus en Córdoba durante los siglos XVI y XVII. Aspectos folklóricos, económicos y sociales”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Nobles Letras de Córdoba* (1978), pp. 173-94. Según el propio autor, toda esta información acerca de danzas e instrumentos musicales utilizados en la fiesta procede de documentos de la Sección III del Archivo Municipal.

¹¹⁶ Fray Bartolomé Pérez de Veas, *Espirituales fiestas que la nobilísima ciudad de Córdoba hizo en desagravio de la Suprema Majestad Sacramentada* (Córdoba, 1636). Para un estudio en profundidad de esta fuente y la celebración que en ella se describe, ver Ángel María García Gómez, “El Corpus de 1636 en Córdoba: estructuras y sentidos”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXX/1 (1993), pp. 65-78.

¹¹⁷ Pérez de Veas, *Espirituales fiestas*, p. 3.

Al día siguiente, la procesión partió de la Catedral, donde, previamente, se habían celebrado los oficios. Fray Pérez de Veas describe cómo discurrió la ceremonia:

[...] Acompañó la dulce música de su Capilla, que con curiosas chanzonetas y motetes, ó suspendieron el ayre, para que (acompañado de las más entretenidas ramas, agrestes cuerdas) no hicieran suaves consonancias, ni echase el mismo abemolados contrapuntos, y (por solos en el ejercicio, y sin competencia) llevarse la palma; ó para darle lugar a que aprendiese, puntos tan sazonados y discretos, con que regalar el más rústico oído.¹¹⁸

La procesión, que salió de la Catedral seguida del obispo, canónigos, cofradías, gremios, inquisición y representantes del rey, se dirigió al Guadalquivir. Las calles que iban encontrando a su paso estaban adornadas con arcos, altares y escenas bíblicas. Al llegar a la orilla del río, se simuló en él una batalla naval entre españoles y franceses, los cuales, por supuesto, resultaron perdedores en la lucha. La victoria española fue celebrada con música de trompetas, clarines, pífanos y cajas. Nuevos altares, flores, pedestales y cortinas de Damasco decoraban la calle de la Feria, por donde continuó su recorrido la procesión. La máxima teatralidad debió de conseguirse con la simulación de un mar sobre el que navegaban dos naves, una era representante de la Cristiandad y la otra, de la Herejía. Junto a ellas, se encontraban representaciones de las Virtudes y los Vicios y un gran dragón que causaba el espanto de las gentes. Tras una nueva lucha, esta vez entre las naves Hereje y Católica, victoriosa finalmente, se cantó una chanzoneta. Las danzas que participaron ese año en la procesión del Corpus fueron seis: gigantes, doce gitanas, de las cuatro naciones (un español y una española, un romano y una romana, un indio y una india, un turco y una turca), la portuguesa, la de los monos y la de los niños de coro:

Regocijaron la fiesta seis virtuosísimas Danzas, que si con proporcionadísimas mudanzas paladeaban el gusto, con la novedad de trajes admiraban el discurso.¹¹⁹

Los años comprendidos entre el final del siglo XVI y los primeros del siglo XVII debieron de ser los más esplendorosos en cuanto a la celebración de las fiestas del Corpus en Córdoba, al menos así también lo muestra Rafael Ramírez de Arellano en su obra

¹¹⁸ Pérez de Veas, *Espirituales fiestas*, p. 14.

¹¹⁹ Pérez de Veas, *Espirituales fiestas*, p. 70.

El teatro en Córdoba, en la que, sin hacer referencia a la descripción de Pérez de Veas, habla de distintos y variados espectáculos como carros, comparsas, danzas y desfiles para el día de esta festividad en estas fechas.¹²⁰

2.3.2. Las fiestas del Corpus en el siglo XVIII

Para la reconstrucción de la fiesta del Corpus Christi en Córdoba durante el siglo XVIII no existe ningún tipo de publicación que proporcione información al respecto. Los datos que aporporto sobre la música fuera de la Catedral en el siglo XVIII proceden del material conservado en la Sección III del Archivo Municipal de Córdoba.¹²¹ De la información que se desprende de los libros de gastos del Ayuntamiento de Córdoba para las fiestas del Corpus a lo largo de la centuria, se deduce que estas fiestas, aun siendo importantes, no eran tan espectaculares como la que describe Fray Pérez de Veas. La variedad de danzas era mucho mayor en los siglos XVI y XVII que en el XVIII ya que, de las veintitrés danzas diferentes que Aranda Doncel describe para los dos siglos anteriores, sólo cuatro perduran en el XVIII: danza de gitanas, de gitanos, de cascabel y sarao y danza de los ángeles.

Las fiestas del Corpus en Córdoba fueron sufragadas, hasta la mitad del siglo XVI, por los distintos gremios de la ciudad, con los que colaboraban estrechamente las cofradías. A partir de esta fecha, el encargado de la organización fue el Cabildo Municipal, situación que continuó vigente, al menos, hasta finales del siglo XVIII. Todos los años eran nombrados una serie de diputados de la ciudad para la festividad del Corpus, independientes de los diputados de ceremonias que tenía el mismo Cabildo, tal era la importancia de la celebración.

A la procesión, como sucedía ya en siglos anteriores, concurrían representantes del poder político, religioso, judicial y económico de la ciudad. Presididos por el Obispo iban clérigos, representantes del Ayuntamiento, de la Corona, de la Inquisición, jueces, gremios y cofradías. Los representantes de la ciudad acudían a la procesión vestidos con trajes de corte y golillas.¹²²

¹²⁰ Rafael Ramírez de Arellano, *El teatro en Córdoba* (Córdoba: Diputación de Córdoba, 1997; reproducción de la edición de Ciudad Real: Hospicio Provincial, 1912), p. 19.

¹²¹ Archivo Municipal de Córdoba. Sección III: Festividad del Corpus, caja 94, documentos 93-117 y caja 95, documentos 126-134 (2).

¹²² A.C.C. AA.CC. tomo .66, fol. 296r.

A partir de 1739, comenzaron a participar en la celebración del Corpus miembros del ejército. En 1740 se constata la presencia en la procesión de un sargento mayor de las milicias y veinticuatro soldados.¹²³

2.3.2a. La noche de la víspera: los conciertos instrumentales en las Casas Capitulares

Los festejos comenzaban en la ciudad la noche de la víspera. A partir de 1740 comenzaron a celebrarse una serie de conciertos la noche anterior a la festividad del Corpus en las Casas Capitulares, en los que intervenían entre ocho y catorce instrumentistas, descendentes en número a medida que avanzaba el siglo, y miembros algunos, o quizás todos ellos, de la capilla de música de la Catedral. Los conciertos eran públicos y la asistencia a ellos seguramente masiva. Así parece demostrarlo el hecho de que en los años 1766 y 1767 el ayuntamiento pagara 8 reales a dos soldados granaderos para que asistieran a los conciertos para controlar a la gente que concurría.¹²⁴

Se conservan pagos y gratificaciones a músicos por los servicios prestados en los conciertos de los años 1740, 1746, 1748, 1749, 1750, 1751, 1752, 1754, 1755, 1758, 1765-1771 y 1781.¹²⁵

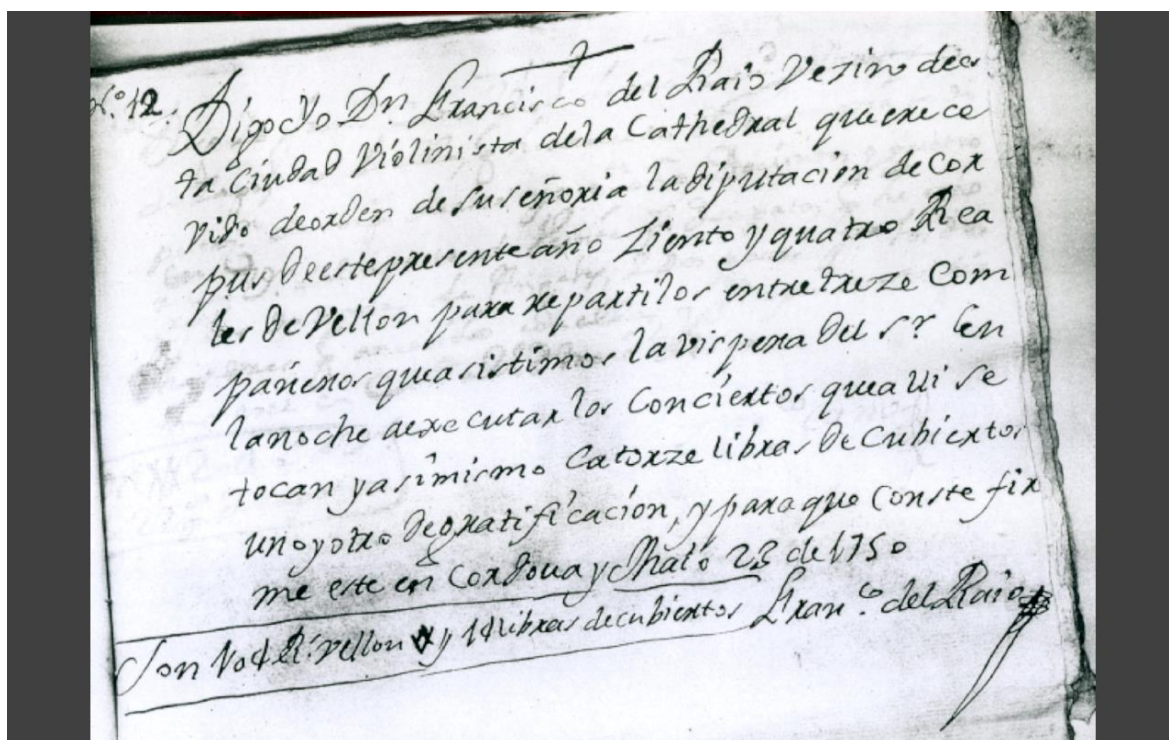
En los primeros conciertos de los que se conserva documentación se pagaba a los músicos únicamente con cubierto, a partir de 1746, se les pagaba también en metálico. En este sentido, las firmas de los recibís que he localizado en el Archivo Municipal corresponden a alguno de los siguientes miembros conocidos de la capilla de música de la Catedral, todos ellos violinistas: Francisco del Rayo, violinista segundo (1722-1774), Diego Gaetani, violín primero (1733-1753), Fernando Cortés Paniagua, tercer violín a partir de 1744, y Juan Caballero, contrabajo (1743- 1767), quienes recogían los beneficios también en nombre de sus compañeros.

¹²³ Archivo Municipal de Córdoba. Sección III, caja 94, documento 110.

¹²⁴ Archivo Municipal de Córdoba. Sección III, caja 94, documentos 134 (1) y 135.

¹²⁵ Archivo Municipal de Córdoba. Sección III, caja 94, documentos 110, 113-117.

Ilustración I.1: Recibí firmado por el violinista Francisco del Rayo como pago por su actuación en los conciertos de la víspera del Corpus en las casas capitulares (AMC, Sección III, documento 110, 23 de mayo de 1750).



Como ocurre en el caso de la música instrumental que era interpretada en la Catedral en un contexto litúrgico, no se conoce nada acerca del repertorio tocado en estos conciertos (ver el apartado 2.2. del Capítulo IV).

Otras figuras relacionadas con la música que participaban en los conciertos de la víspera del Corpus, y también en la procesión del día siguiente, eran el clarinero, el timbalero y dos trompeteros, ministros ordinarios del Ayuntamiento de la ciudad.¹²⁶ La misma noche de los conciertos, los trompeteros, además, salían a hacer una ronda por las estaciones de la procesión con los diputados de la fiesta para comprobar que todo estaba en perfecto orden.¹²⁷ Después de los conciertos, el Ayuntamiento invitaba a los diputados y autoridades a un refresco o cubierto del que, en ocasiones, también participaban los músicos antes citados.

La siguiente tabla resume la información localizada en el Archivo Municipal referente a pagos a músicos por su actuación en los conciertos de las casas capitulares:

¹²⁶ En 1745 la ciudad gastó 220 reales en una librea y 51 reales de vellón “para que con ellos se pague un sombrero, un par de medias y un encaje de plata falsa para guarnecer el dicho sombrero, que todo es para el clarinero de la ciudad, para que lo estrene con la librea que se le está haciendo, el día del Corpus.” Archivo Municipal de Córdoba. Sección III, caja 94, doc. 112.

¹²⁷ Archivo Municipal de Córdoba. Sección III, caja 94, doc. 117.

Tabla I.9: Pagos realizados por el Ayuntamiento de la ciudad a músicos por su participación en los conciertos de las Casas Capitulares la víspera del Corpus (1740-1781).

AÑO	REMUNERACIÓN RECIBIDA POR LOS MÚSICOS	MÚSICOS PARTICIPANTES EN EL CONCIERTO
1740	18 libras de cubiertos a los músicos	No se especifica en el contrato
1746	80 reales y 10 libras de cubiertos a los músicos	No se especifica en el contrato
	1 libra de cubierto	Un clarinero
1748	112 reales de vellón	Francisco del Rayo, segundo violín de la Catedral y 14 compañeros más
1749	104 reales de vellón y 14 libras de cubiertos	Francisco del Rayo y 13 compañeros más
1750	104 reales de vellón y 14 libras de cubiertos	Francisco del Rayo y 13 compañeros más
1751	180 reales de vellón	Diego Gaetani, primer violín de la Catedral ¹²⁸
1752	130 reales	Diego Gaetani y otros compañeros
1754	130 reales y 14 libras de cubiertos	Juan del pino y compañeros instrumentistas
1755	130 reales y 14 libras de cubiertos	Juan Caballero y compañeros músicos de la Catedral
1758	376 reales	8 instrumentistas
	16 reales	Un clarinero y un timbalero
1765	376 reales	8 instrumentistas
	16 reales	Un clarinero y un timbalero
1766	390 reales	8 instrumentistas
	16 reales	Un clarinero y un timbalero
1767	300 reales	10 instrumentistas
1768	20 ducados y 40 reales	8 instrumentistas
	16 reales	Un clarinero y un timbalero
1769	300 reales	10 instrumentistas
1781	300 reales	10 instrumentistas

2.3.2b. La procesión del día del Corpus: las danzas

El momento culminante de la celebración llegaba con las procesiones del día de la festividad, a la que concurrían todos los sectores sociales, las clases dominantes marchando en el cuerpo de la procesión y las populares, contemplando el espectáculo y adornando calles y casas.

¹²⁸ Diego Gaetani fue nombrado primer violín de la Catedral en el Cabildo celebrado el 27 de abril de 1733 y murió al servicio de la capilla de música en 1753. Francisco del Rayo fue violín 2º de la capilla de música de la Catedral de Córdoba entre los años 1722 y 1774, fecha en la murió.

La parte de diversión que conllevaban las procesiones del Corpus estaba integrada por diversos elementos, entre los que estaban las danzas, la música, las luminarias especiales, salvas de los soldados, tarasca y saca de gigantes y colocación de altares a lo largo de todo el recorrido.

El itinerario seguido solía ser todos los años el mismo con pequeñas variantes: la comitiva salía de las Casas del Cabildo, se dirigía a la puerta de la iglesia de San Pablo, bocacalle de la Librería y calle de la Ceniza, calle de la Feria, Puerta de la Aurora, San Francisco, Platería, Arquillo, Cruz del Rastro, Caño Quebrado y, desde allí, a la Catedral. En 1748, se modificó algo el recorrido con la simulación de un bosque en la puerta del convento de Santa Ana. También era frecuente el paso de la comitiva por la plaza de la Compañía.

Las calles que la procesión iba encontrando a su paso estaban decoradas con arcos, bosques artificiales, altares, toldos y colgados. Los altares eran de madera y todos ellos portaban velas, a juzgar por la fuerte partida de dinero que todos los años se dedicaba a la compra de cera.

Cada congregación religiosa o gremio se ocupaba de construir su propio altar a la puerta del edificio o plaza que ocupara. Después, los gastos les eran abonados por el Ayuntamiento. La siguiente tabla recoge, a modo de ejemplo, los pagos del municipio a los autores de distintos altares y adornos que se realizaron para la procesión del Corpus de 1748:

Tabla I.10: Pagos realizados por el Ayuntamiento a los autores de altares situados en el recorrido de la procesión del Corpus de 1748.

Cantidad abonada en reales de vellón	Persona o institución a la que se realizó el pago	Trabajo realizado
250	Guardián del Convento de San Francisco	Un altar en la puerta del convento
280	Miembros del Colegio de la Compañía	Un altar en la plaza de la Compañía
100	Congregación de la Platería	Un altar en la plaza de la Pescadería
1050	Juan de Mora, maestro carpintero	Altares de las casas del cabildo y colgaduras y toldos de la calle de la Ceniza

Otros gastos recurrentes del Ayuntamiento en estas fiestas eran lazos, zapatos, medias, sombreros, cintas, bastones, cascabeles, sonajas, toldos y los vestidos de los danzantes.

Cada uno de los componentes de la fiesta estaba asignado a un sector social. Del mismo modo que la instalación de altares y otros adornos de las calles y plazas correspondían a las congregaciones religiosas y gremios, las danzas, otro gran atractivo de la celebración, se encargaban a ciudadanos gitanos, excepto la de los ángeles. Por último, la saca de gigantes y la tarasca correspondía a los gallegos.

Las danzas más frecuentes en el XVIII eran las de gitanas, sarao, gitanos, de cascabel y ángeles. En 1739 se representó una danza que no vuelve a aparecer en los libros de gastos, la danza de diablillos. El Ayuntamiento destinaba partidas diferenciadas de dinero para cada autor de las danzas, excepto los niños que hacían la danza de los ángeles, que eran recompensados con el cubierto que se ofrecía después de la procesión.¹²⁹

En la siguiente tabla se recogen los datos más relevantes acerca de las danzas representadas en las procesiones del Corpus en Córdoba a lo largo del siglo XVIII hasta 1780, cuando fueron prohibidas. Sólo incluyo los años que presentan alguna novedad con respecto al anterior:

¹²⁹ Únicamente en 1745 los niños de la danza de ángeles fueron pagados en metálico.

Tabla I.11: Danzas de las procesiones del Corpus en Córdoba durante el siglo XVIII.

Año	Danzas	Número de participantes	Autor	Coste
1709	Gitanas		Señor Martín	450 reales
	Cascabel			110 reales
1712	Gitanas y sarao		Catalina de Almoguera	450 reales
	Cascabel			110 reales
1714	Gitanas y sarao		Catalina de Almoguera	450 reales
	Cascabel		Francisco Ramos	122 reales
1715	Gitanas y sarao			450 reales
	Cascabel		Pedro Ramos	122 reales
	Gitanos			110 reales
	Gigantes			77 reales
1718	Gitanas y sarao	15 personas		450 reales
	Cascabel			124 reales
	Gigantes			
1724	Gitanas y sarao		Catalina de Almoguera	450 reales
	Gitanos		Pedro de Albendín	122 reales
	Cascabel	8 personas		
1726	Gitanas y sarao		Francisco Cortés	450 reales
	Cascabel		Sebastián Montilla y Pedro Albendín	124 reales
1731	Gitanas y sarao		Diego de Torres	450 reales
	Cascabel		Juan Albendiz y compañeros gitanos	124 reales
	Gigantes		Juan de la Cal	77 reales y 250 de aderezo
1734	2 danzas de gitanas y sarao		Diego de Flores	450 reales
	Cascabel		Juan Albendiz y compañeros gitanos	124 reales
1736	Gitanas y sarao		Diego de Torres y amigos gitanos	450 reales
	Cascabel			124 reales
1738	Gitanas		Diego de Torres	400 reales
	Cascabel			100 reales

1739	Ángeles			106 reales en medias y zapatos
	Diablillos (niños)			519 reales en alquiler de vestidos al granadino José Higuera
	Gitanos			
	Gitanas			
1740	Gigantes y tarasca		Pedro Alfonso de Vargas y gallegos	140 reales
	4 danzas de gitanos	15 personas		650 reales
	Cascabel			
	Ángeles	9 niños y 1 hombre que los cuida		15 reales para el hombre y 24 libras de cubierto para los niños
1741	Sarao		Jerónimo Santos	150 reales
	Gitanas	5 mujeres	Ana de Jesús	300 reales
	Gitanos	12 hombres		
	Ángeles	9 niños y un hombre		15 reales para el hombre
1742	Gigantes y tarasca		Pedro de la Vega	160 reales
	Gitanas		Ana de Jesús	300 reales
	Sarao			150 reales
1745	Gigantes y tarasca			125r. para el pintor y 77r. para los gallegos que los sacaron
	Ángeles	12 niños contratados		
	Gitanos			
1748	Gigantes y tarasca		Gallegos	
	Dos danzas de ángeles	13 hombres		
	Dos danzas de gitanos	14 niños y dos hombres		
1751	2 danzas de ángeles	24 niños y 2 hombres		
1752	1 danza de ángeles	24 niños y dos hombres	Mateo del Castillo	30 reales
	Gigantes y tarasca		Juan de Ventas, maestro abaniquero y pintor por repintar la tarasca y gigantes	70 reales
			Pedro Sotelino y compañeros gallegos, por sacas los gigantes	74 reales

1754	Dos danzas de ángeles			52 libras de cubiertos
1755	Gigantes y tarasca		Francisco de Aguilera y compañeros gallegos	50 reales
	Dos danzas de ángeles	26 niños y dos hombres		52 libras de cubiertos
1756	Gigantes y tarasca		Francisco de Aguilera	75 reales por su composición
			Juan González y compañeros gallegos	74 reales por su saca
1758	Gigantes y tarasca		Francisco de Aguilera	75 reales por su composición
			Pedro Sotelino y compañeros gallegos	74 reales, por la saca

Como puede apreciarse en la tabla anterior, las danzas participantes en la procesión fueron disminuyendo a medida que avanzaban los años, especialmente a partir de mediados de siglo, cuando las cuatro o cinco danzas originales quedaron reducidas a dos de ángeles. A partir de 1756 no aparecen en las fuentes consultadas datos de pagos a danzantes de ningún tipo, de manera que los únicos participantes en este sentido fueron los gallegos que sacaban los gigantes y tarasca, pero sólo hasta dos años después, ya que también ellos desaparecen de los documentos a partir de 1758. Por este motivo, cuando las danzas fueron finalmente prohibidas en las procesiones del Corpus por una real cédula de 1780, ya hacía mucho tiempo que en Córdoba no existían. Quizá debido a la ruinosa situación de las arcas municipales cordobesas en el XVIII, el presupuesto que la ciudad destinaba a las fiestas del Corpus se vio mermado en unos 3.000 reales anuales, desde los habituales 10.000 o 12.000 reales empleados en la primera mitad de siglo, hasta los 7.000 gastados en 1756.¹³⁰

En cuanto al atuendo de los componentes de las danzas no existen demasiados datos en las fuentes escritas y se reducen a lo siguiente:

¹³⁰ A.M.C. Sección III, caja 94, documento 124.

Tabla I.12: Atuendo de los danzantes del Corpus en Córdoba en el siglo XVIII.

Tipo de danza	Atuendo de sus componentes
Gitanos ¹³¹	Sombrero, cintas, lazos, bandoleras, cascabeles, medias y zapatos blanco
Ángeles	Medias azules con bordados granate, zapatos blancos y hebillas
Gitanas y sarao ¹³²	Desconocido
Danza de diablillos	Desconocido

La presencia de música en las danzas que se interpretaban en las procesiones del Corpus es una cuestión bastante extraña. En los libros de gastos de la ciudad para esta celebración no aparece ni una sola mención a instrumentos o músicos de las danzas, excepto cascabeles y sonajas. Los autores de los bailes eran pagados por su invención y ejecución, mientras que los aderezos y atuendos que necesitaban eran comprados aparte por el Ayuntamiento. Es bastante probable que fuesen los miembros de las compañías de danzas los que aportaran sus propios instrumentos musicales. Aranda Doncel presenta una relación de instrumentos muy concreta para las danzas de los siglos XVI y XVII, información toda ella extraída de la Sección III del Archivo Municipal de Córdoba. En los documentos del XVIII no se citan los instrumentos musicales en ninguna ocasión, aunque la participación de la música en las danzas parece una idea bastante lógica y aceptable.

Contamos con una fuente iconográfica que aporta información interesante acerca de los instrumentos musicales que participaban en estas danzas. Se trata de la custodia procesional de la Catedral, que fue comenzada en 1514 por el orfebre alemán Enrique de Arfe (ca. 1451-1545), aunque sufrió importantes reformas en el siglo XVIII. Los tres cuerpos de la custodia se apoyan en un basamento dodecagonal, cuyo nivel inferior fue añadido en 1734-35 por Bernabé García de los Reyes, maestro de la Fábrica. El programa iconográfico del basamento del XVIII contiene una serie de representaciones que coinciden aproximadamente con las danzas del Corpus descritas en los documentos del Archivo Municipal de Córdoba: ángeles, gitanos, gitanas y cascabel o sarao.¹³³

¹³¹ A partir de 1745 los documentos manejados identifican la danza de gitanos con la de cascabel aunque, hasta esa fecha, se destinaban partidas de dinero diferentes para ambos tipos de danzas. A pesar de que los gitanos llevaban cascabeles, no queda demasiado claro si la danza de gitanos era la misma que la de cascabel.

¹³² Las danzas de sarao únicamente aparecen nombradas en los libros de gastos del Corpus. Casi siempre son llevadas a cabo por el mismo autor que realiza la danza de gitanas y en ningún momento queda especificado la vestimenta de los componentes y el número de éstos. Aranda Doncel, “Las danzas de las Fiestas del Corpus”, *BRAC* (1978), p.180, afirma que la danza de sarao en los siglos XVI y XVII estaba compuesta por un grupo de ocho a diez personas, hombres o mujeres que se caracterizaban por el uso de una gran cantidad de instrumentos musicales. De ninguno de estos instrumentos musicales, así como del número de danzantes que participaban en ella queda constancia en los documentos del XVIII.

¹³³ El programa iconográfico del basamento de la custodia de la Catedral según Francisco Lara Arrebola está reproducido en Manuel Nieto Cumplido y Carlos Luca de Tena y Alvear, *La mezquita de Córdoba: planos y dibujos* (Córdoba: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, 1992), p. 148-149.

Ilustraciones I.2 a-d: Reproducción del programa iconográfico del basamento de la custodia procesional de la Catedral de Córdoba según Francisco Lara Arrebola, en el que se pueden identificar las danzas de la procesión del Corpus de la ciudad

a) Danza identificada con la de gitanas



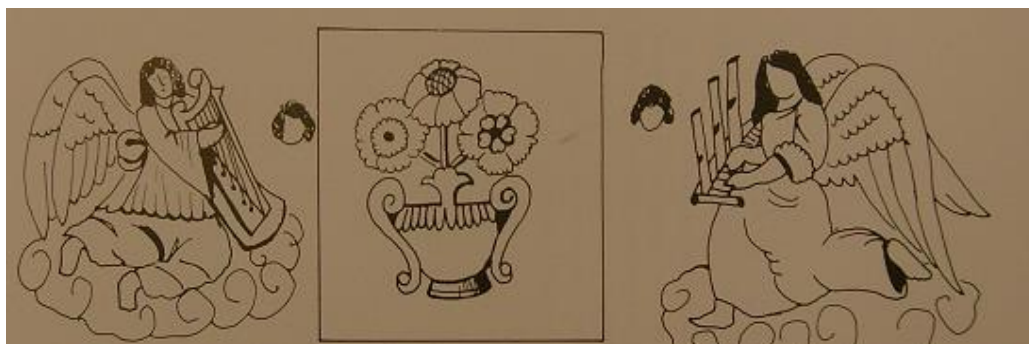
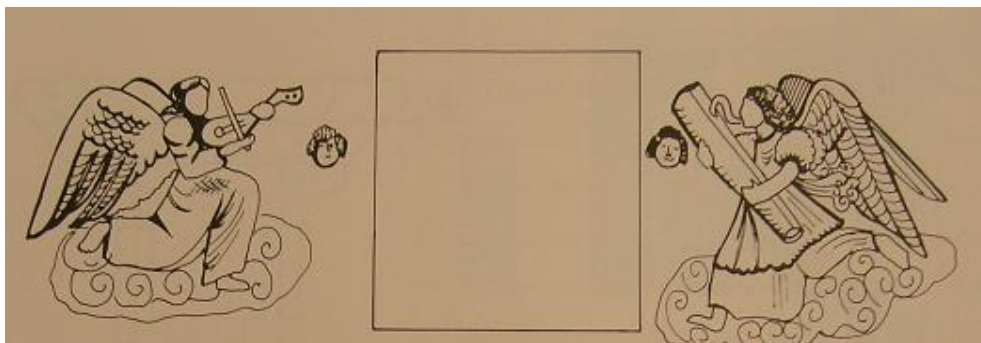
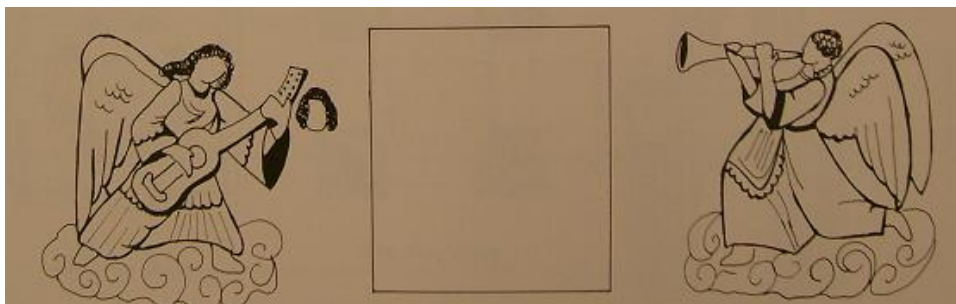
b) Danza identificada con la de gitanos



c) Danza identificada con la de cascabel o sarao



d) Danza identificada con la de ángeles



Es bastante poco probable que los ángeles de dicha danza, que eran niños, bailaran tocando instrumentos como el violín o el órgano portátil tal como ilustra la Custodia. Por lo que podemos suponer que, en el caso de los ángeles, se trata de un motivo decorativo inspirado en esta danza y no en una descripción real de ella. Dado que la capilla de música de la Catedral participaba también en la procesión, la presencia en ella de instrumentos como el bajón, violín, chirimía u órgano portátil es una posibilidad algo más que razonable.¹³⁴

A la música de las danzas, el clarinero, los trompetas y el timbalero había que añadir en la procesión, a partir del año 1739, la presencia de tambores procedentes del ejército, que tocaban a la vez que los soldados hacían sus salvas con pólvora.

Con la procesión no finalizaba la fiesta, ya que tras aquella, el Ayuntamiento ofrecía a los señores diputados, dignidades y componentes de algunas danzas y músicos una comida seguramente suculenta, a juzgar por las importantes partidas de presupuesto libradas para cubierto a partir de los años 30 del siglo XVIII.

2.4 La música teatral

Las representaciones teatrales en Córdoba fueron objeto de distintas prohibiciones, al igual que en otras ciudades españolas, a lo largo del tiempo por parte de la autoridad civil, la religiosa o ambas a la vez. Las sucesivas proscripciones temporales tuvieron diversas motivaciones que iban desde intereses personales y económicos de la élite local hasta condenas de tipo moral y religioso. En este último sentido jugó en la ciudad un papel especialmente destacado la labor condenatoria de las tesis del padre Francisco Posadas, ratificadas por Carlos II en 1695, y que llevaron a la prohibición de las comedias en Córdoba.¹³⁵

Según Ramírez de Arellano, en Córdoba “siguieron las comedias prohibidas hasta 1769”.¹³⁶ A este año corresponde la primera noticia, dada por el mismo autor, de la presencia de una compañía de ópera en la ciudad de Córdoba, presencia tan tardía como fugaz, ya que actuaron allí únicamente entre 1769-1770.

¹³⁴ Por ejemplo, los estatutos de la música de la Catedral establecían que si existían en el templo dos organistas, éstos se turnarían en la procesión del Corpus “con el órgano pequeño” (Fresneda, *Estatutos*, p. 50).

¹³⁵ Ramírez de Arellano, *El teatro en Córdoba*, pp.73-74. Las tesis del padre Posadas en contra de la representación de comedias en Córdoba que presentó ante el Cabildo de la ciudad para su aprobación fue reeditada en fray Pedro de Alcalá, *Destierro de las comedias de la ciudad de Córdoba en 1694 por acuerdo de su ilustre Ayuntamiento a instancia del V.P. presentado Fr. Francisco de Posadas* (Córdoba: Imprenta de Don Luis Ramos de Coris, plazuela de las Cañas, 1814).

¹³⁶ Ramírez de Arellano, *El teatro en Córdoba*, p.76.

Rafael Ramírez de Arellano en su obra *El teatro en Córdoba* afirma que el 13 de enero de 1769 el italiano y empresario de ópera Antonio Ribalto solicitó a la ciudad la licencia para llevar una compañía de ópera bufa y seria y otra de bailarines, licencia que le fue concedida por tres años, a la vez que Ribalto se comprometía a levantar un nuevo teatro.¹³⁷ El diputado nombrado por el Ayuntamiento para supervisar la construcción del teatro, coliseo o casa de las óperas presentó al Cabildo municipal un reglamento sobre el funcionamiento del mismo. Este reglamento, que es reproducido íntegramente por Ramírez de Arellano, presentaba quince puntos legislando y sobre todo prohibiendo “cualquiera acción que pueda perturbar el orden y tranquilidad pública y con más rigor las que se opongan a la honestidad y decencia”.¹³⁸ Esta normativa, que no es muy distinta de otras del mismo tipo, trata de la obligada separación en la entrada, permanencia y salida del teatro entre hombres y mujeres, indumentaria y normas de comportamiento como el veto del tabaco o la imposibilidad de pedir una repetición de un aria. Quedaron señalados los días de ópera los martes y los jueves en sesiones de tres horas. Prácticamente no existen noticias acerca del repertorio que pudo ser interpretado en estas sesiones. A este respecto, únicamente se conoce la impresión en Córdoba del texto de una obra de teatro musical, cuya salida a la luz corresponde precisamente con las fechas de actuación en la ciudad de estos operistas italianos: “*La vuelta de Londres. Drama jocoso en música para representarse en el nuevo Theatro de la M. N. y M. L. Ciudad de Córdoba. En el año de 1769*”.¹³⁹

Aunque Ramírez de Arellano sitúa la llegada de la compañía de ópera italiana de Ribalto a Córdoba procedente de Sevilla en enero de 1769, un tiempo antes, en abril de 1768, se había leído en el Cabildo de la Catedral un memorial con el siguiente contenido:

Se leyó un memorial de la compañía de operistas italianos suplicando se diese licencia a los músicos de instrumentos de orquesta para mayor lucimiento de las óperas, y el Cabildo acordó se diese llamamiento para tratar este asunto en el mes de julio y resolver con mayor número de señores lo que convenga en este particular”¹⁴⁰

¹³⁷ No existía en 1769 en Córdoba un teatro estable pues había sido construido uno en la calle de las Comedias que, según Ramírez de Arellano, fue demolido en 1734. La nueva construcción encargada a Ribalto era de madera y se encontraba en la actual calle Ambrosio de Morales, frente al convento del Corpus Christi. Sobre él fue levantado posteriormente otro, el Teatro Principal, que según el mismo autor se terminó en 1800. A este respecto véase Ángel García Gómez, *Actividad teatral en Córdoba y arrendamientos de la casa de las comedias: 1602-1737. Estudio y documentos*, (London: Tamesis, 1999).

¹³⁸ Según este autor el reglamento fue presentado en el Cabildo municipal el 4 de septiembre de 1769. Ramírez de Arellano, *El teatro en Córdoba*, pp. 78-80.

¹³⁹ La obra es citada por José María Valdenebro y Cisneros, *La imprenta en Córdoba* (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1900; ed. Facsímil, Córdoba: Diputación de Córdoba, 2002), p. 319.

¹⁴⁰ 27 de abril de 1768, A.C.C. AA.CC. tomo 83, fol. 328v.

Pero el asunto no debió de hacer demasiada gracia al Cabildo de la Catedral porque cuando se volvió a llevar a la reunión la petición de los operistas de permitir tocar en las óperas a los instrumentistas de la capilla de música, sencillamente se decidió “suspender la determinación”, sin que vuelvan a aparecer noticias a este respecto en las actas capitulares del XVIII.¹⁴¹ Al no dar más datos acerca de los solicitantes el acta capitular antes citada, desconozco si se trató de la compañía de Ribalto, que tanteaba el terreno en Córdoba, o de otra distinta que ya estaba actuando en la ciudad nueve meses antes de la llegada de aquel aunque sin un teatro estable.

A pesar de que Ramírez de Arellano afirma que la compañía de ópera italiana de Ribalto tuvo buena acogida entre los cordobeses, el empresario consiguió el permiso de la ciudad para marcharse antes de cumplir el contrato, en marzo de 1770. El primer bufo de la compañía, un tal Cayetano Baldí, logró la licencia del Ayuntamiento para formar nueva compañía por dos años más. Tampoco ésta finalizó el tiempo acordado con el gobierno local y suspendió las sesiones en agosto del mismo año.¹⁴²

Estas son las únicas referencias a la presencia de una compañía de ópera como tal en la ciudad de Córdoba en el siglo XVIII. No obstante, algunos documentos localizados en el Archivo Municipal de Córdoba, permiten entrever la habitual participación de la música en obras teatrales, con la actuación de músicos profesionales en una llamada “orquesta” y la inclusión de partes cantadas interpretadas por las mismas cómicas de la compañía. Por ejemplo, en febrero de 1772 se le concedió a José Morales licencia para representar comedias en calidad de autor, en el teatro de madera que había construido Ribalto, frente a otro pretendiente que también lo solicitó, Fernando Uriel, un “mero violinista” de la misma compañía, que contaba con el apoyo del marqués de Rivas de Saavedra, el propietario del teatro. La licencia le daba permiso para formar compañía de 7 a 8 mujeres de cantado y representado y de 9 a 10 hombres de tablado, sin incluir apuntador, músicos y demás de la orquesta.¹⁴³

¹⁴¹ Esta segunda resolución corresponde al 16 de mayo de 1768 (A.C.C. AA.CC. tomo 83, fol. 333r).

¹⁴² Ramírez de Arellano, *EL teatro en Córdoba* p. 84.

¹⁴³ Archivo Municipal de Córdoba, Sección 13 / caja 1362 s/f. La licencia fue concedida por un año a partir del 19 de abril de 1772, prohibiendo expresamente el ayuntamiento la actuación de otra compañía de comedias ni ópera italiana ni española en la ciudad mientras durase la contrata.

De la misma manera, en febrero de 1774 se realizó una contrata con el cómico Juan de Ocaña en calidad de autor, a cuyo juicio se dejaba la formación de una compañía completa y decente “de cantado y representado, Galanes, Damas, Graciosos (...) y en cuanto a la orquesta será también al arbitrio del referido autor”.¹⁴⁴

Resumen del capítulo

Los primeros estatutos de la Catedral de Córdoba se debieron a Pérez Contreras, deán de la Catedral en 1430. En dichos estatutos se hace referencia a las figuras de chantre, sochantre y mozos de coro, pero no queda constancia de la existencia de una capilla musical propiamente dicha. A partir de la primera mitad del siglo XVI puede hablarse de una capilla de música en la Catedral de Córdoba, pues el 12 de noviembre de 1515 fue nombrado el primer maestro de la misma, Martín de la Fuente. Se redactaron tres *Estatutos* para la capilla de música de la Catedral de Córdoba en el siglo XVI. El primero, “Estatuto de la erección y fundación, y situación de los salarios de los cantores, organista, ministriles, y sochantre desta Iglesia, y crecimiento de los escusados para este efecto”, fue redactado el 21 de abril de 1563. Tres meses más tarde, el 5 de agosto de ese año, se modificó por medio de una adenda con dos estatutos más titulados: “Estatuto de nuevo crecimiento de los escusados, para salarios de cantores y músicos” y “Estatuto de reformation y addición de los escusados en lo que toca a obligación de los músicos”. Conocemos estos tres Estatutos gracias a la publicación del *Estatuto de la santa Iglesia Catedral de Córdoba* (Antequera, 1577) recopilado por fray Bernardo de Fresneda; al inicio del siglo XVII se redactaron las “Constituciones y arreglamento que deben observar el Maestro de Capilla, Músicos y Cantores de la Sancta Iglesia de Córdoba” (1601).

Llama la atención la presencia de “Morales” entre los maestros de capilla de la Catedral de Córdoba en 1532-1533; este dato proporcionado por Manuel Nieto Cumplido ha pasado desapercibido, y es necesario destacarlo dado que hasta ahora se desconocía el paradero del polifonista Cristóbal de Morales en esos años.

El panorama musical de la ciudad de Córdoba en el siglo XVIII no era muy boyante, especialmente en lo que se refiere a actividades musicales enteramente desligadas de la iglesia y las celebraciones litúrgicas, tales como representaciones operísticas o conciertos públicos o privados. En cuanto a éstos últimos, resulta sorprendente la absoluta ausencia de referencias a ellos en las fuentes consultadas. Sólo se tiene constancia de la presencia segura de una compañía de ópera en Córdoba en el siglo XVIII, entre 1769 y

¹⁴⁴ Archivo Municipal de Córdoba, Sección 13 / caja 1362 s/f.

1770, escasez a la que tuvieron que contribuir necesariamente las sucesivas prohibiciones por parte de los poderes políticos y religiosos de las representaciones teatrales en la ciudad, algo que llevó a la curiosa realidad de la inexistencia de un recinto permanente para las funciones a mitad de siglo. Sí existía música en las obras de teatro representadas a partir de los años 70 por compañías que incluían entre sus componentes a una orquesta y a actrices que interpretaban números cantados. Nada de este repertorio nos es conocido. La mayor parte de la actividad musical de la ciudad, aun sin desarrollarse necesariamente en el contexto de la Catedral, estuvo fuertemente vinculada a la Iglesia y la religión, bien a través de celebraciones de acontecimientos nacionales que invariablemente incluían rogativas y acciones de gracias, bien a través de actos de religiosidad popular o festividades que despertaban una importante atracción entre la población, tales como el Corpus Christi. Y aún en estas fiestas, la situación reflejaba una clara decadencia frente a siglos anteriores, en los que el despliegue de medios fue realmente espléndido, según los relatos de los contemporáneos y otros estudios más actuales. Frente a esta vida musical más o menos decaída, la Catedral se alzaba como un centro realmente dinámico y activo en cuanto a producción musical, al contar la institución con una economía potente y saneada que le permitía tener a su servicio una capilla de música muy bien dotada dentro del contexto catedralicio español de la época.

CAPÍTULO II

EL CORO DE CANTO LLANO DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA

El coro de canto llano de la Catedral de Córdoba estaba formado por un sochantre, un número variable de ayudantes del sochantre que ascendió de uno a ocho a lo largo del siglo XVIII, doce capellanes llamados de la veintena y todos los capellanes perpetuos de las capillas catedralicias con obligación de residencia en el coro. Debido a que a los trece capellanes perpetuos de las capellanías afectas a la música se les había permitido tradicionalmente no cumplir con su obligación de cantar las horas canónicas por temor a que se lastimasen las voces, el deán Don Pedro de Salazar y Góngora fundó en el año 1706 otras siete capellanías para seis cantores y maestro de ceremonias con la finalidad de surtir el coro de voces adecuadas para el servicio del mismo.

1. La sochantría

1.1. El cargo de sochantre

El sochantre era el responsable del gobierno del coro; la creación del cargo y sus obligaciones quedaron recogidas en los primeros *Estatutos* de la Catedral impresos en el siglo XVI:

El oficio del Chantre era el que hace ahora el sochantre, y así esta dignidad se proveerá en personas de buenas voces y muy diestros en el canto, y como esto ha cesado, el sochantre hace el oficio del chantre, al cual le queda todavía obligación de tener cuidado, que el sochantre, como su lugarteniente, haga el oficio como conviene en la entonación de las Antífonas, Himnos y Psalmos y de los demás que es a su cargo. Es el oficio del chantre hacer la tabla repartiendo las semanas de misas, evangelio y epístola y de las demás cosas conforme a los estatutos, y hacerla leer y poner en su lugar, y mirar si los libros del coro están bien tratados, y tener cuidado que se reparen o hagan de nuevo los que fueren necesarios a costa de la fábrica, y por ausencia del Chantre, todo lo dicho será cargo del Sochantre.¹⁴⁵

Ninguna otra fuente de las localizadas en la Catedral de Córdoba vuelve a hacer referencia al cargo y obligaciones del sochantre de forma general, de manera que toda la información acerca del mismo ha tenido que ser extraída de los casos concretos que se recogen en las *Actas Capitulares* del Cabildo.

¹⁴⁵ Fresneda, *Estatutos*, p. 2.

El cargo de sochantre de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII estuvo anejo a una de las cinco Capellanías de San Acacio ocupadas por capellanes músicos. Por este motivo, aparte de las tareas específicas de sochantre, la persona nombrada en el cargo soportaba también la carga de misas y obligaciones propias de un capellán perpetuo de la Capilla de San Acacio, llamada de la Sangre. Ya que en la Catedral eran frecuentes los cargos y salarios dobles, además de los frutos de la capellanía de la Sangre, los sochantres podían recibir ingresos extra procedentes de la Mesa Capitular o de los excusados de la música por el desempeño de otras tareas, entre las que podía incluirse cantar con la capilla de música, normalmente en la cuerda de bajo o tenor. Por ejemplo, el sochantre de la Catedral entre 1706 y 1745, Pedro Corchado, fue simultáneamente maestro de canto llano de los mozos del coro.

A las tareas específicas de sochantre relativas al gobierno del coro durante los oficios, misa, procesiones, vocaciones, reparto de semanas entre los asistentes al mismo y mantenimiento de los libros que quedaron expuestas en los primeros *Estatutos* de la Catedral hay que añadir, al menos para el siglo XVIII, la de formar parte de tribunales de elección u oposición a capellanías de la veintena, capellanías de San Pedro y hopas de mozo de coro. Se trataba siempre de exámenes que incluían una prueba de aptitud para el canto llano.

Ante la abrumadora cantidad de trabajo que soportaba el cargo, no es de extrañar que el número de ayudantes de sochantre de la Catedral de Córdoba pasara de uno, en 1706, a ocho en 1774. Uno de estos ayudantes llegó a rechazar el cargo de primer sochantre de la Catedral cuando le fue ofrecido en 1746 declarando que “no estaba en su ánimo ser sochantre porque no estaba premiado por el Cabildo¹⁴⁶.”

1.2. Los sochantres de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Entre 1706 y 1782 sólo hubo dos sochantres primeros de la Catedral de Córdoba: Pedro Corchado, que también era bajo de la capilla desde antes de 1706 hasta su muerte en 1745, y su alumno Miguel Hinestrosa, tenor, a partir de 1746.

La Tabla II.1 recoge las fechas de actuación de los sochantres primeros de la Catedral de Córdoba, los cargos y obligaciones simultáneas que adquirieron durante su etapa y su trayectoria profesional dentro del contexto catedralicio.

¹⁴⁶ A.C.C. AA.CC. 10 de octubre de 1746, tomo 77, fol. 251v. El citado ayudante de sochantre fue Pedro León, quien mantuvo una relación bastante accidentada con el Cabildo, ya que en dos ocasiones se despidió de su puesto por estar acomodado en la Capilla Real, primero (A.C.C. AA.CC. 13 de junio de 1713 tomo 69, fol. 167v) y en la Catedral de Toledo, después (A.C.C. AA.CC. 1 de diciembre de 1717 tomo 71, fol.186). Las dos veces fue readmitido. Finalmente fue privado de su título de músico y ayudante de sochantre por faltas de asistencia (A.C.C. AA.CC. 21 de agosto de 1747, tomo 77, fols. 310r-v).

Tabla II.1: Sochantres primeros de la Catedral de Córdoba entre 1706 y 1782.

Nombre del sochantre	Fechas de actuación	Otros cargos simultáneos	Trayectoria profesional en la Catedral de Córdoba
Pedro Corchado	1706- †1745	-Capellán de San Acacio -Bajo de la capilla de música -Maestro de canto llano de los mozos del coro desde 1719 hasta su muerte	
Miguel Hinestrosa	1746-1782	-Capellán de San Acacio -Tenor de la capilla de música	-Mozo de coro (1718-1728) con salario/premio de tiple entre 1721-1725 -Medio capellán de la veintena (1728-1729) -Capellán entero de la veintena (1729-1746) -Nombrado sustituto del sochantre y su ayudante así como tenor de tercer coro en 1729 -Título de músico en 1735 -Nombrado capellán de San Acacio y sochantre por muerte de su maestro Pedro Corchado en 1746

1.3. Los ayudantes del sochantre

Paralelamente al cargo de sochantre existieron otros cargos que las *Actas Capitulares* denominan indistintamente ayudante de sochantre, subsochantre o vicesochantre. El número de ellos varió a lo largo de la centuria entre una persona, a principios del siglo, y ocho, en algunos años del último tercio del mismo. Los que ejercían la función de ayuda de sochantre, subsochantre o vicesochantre, normalmente eran también capellanes de la veintena o capellanes de la capilla de San Pedro, cuyo fundador hizo especial hincapié en la necesidad de nutrir al coro de voces apropiadas y dignas para el servicio de las horas divinas.¹⁴⁷

¹⁴⁷ *Constituciones de las siete capellanías que para el Maestro de Ceremonias y seis cantores fundó en la Sagrada Iglesia Cathedral de Córdoba el Señor Doctor Don Pedro Antonio de Salazar y Góngora, Cavallero del orden de Calatrava* (Córdoba: Diego Valverde y Leyva y Asciclo Cortés, 1706).

Tabla II.2: Ayudantes del sochantre de la Catedral de Córdoba entre 1706 y 1782.¹⁴⁸

[illegible][illegible][illegible]

¹⁴⁸ La información recogida en esta tabla se basa en la documentación catedralicia consultada, especialmente las Actas Capitulares. La cita exacta de cada documento aparece en las biografías de los músicos que he elaborado en el Volumen II de esta Tesis Doctoral

Establecer una configuración clara de los cargos de sochantre y sus ayudantes en la Catedral de Córdoba a lo largo del siglo XVIII se perfila como un trabajo complicado porque todos ellos cumplían múltiples funciones y recibían salarios diversos procedentes de distintas partidas. Todas las personas que aparecen en la tabla anterior como ayudantes de sochantre tenían además otras obligaciones y salarios adicionales, incluida la participación en las funciones con polifonía junto al resto de la capilla de música. Además era frecuente que fuesen escalando puestos dentro del ámbito de la misma, con lo que sus cargos y salarios iban siendo modificados con el tiempo. La siguiente tabla muestra las obligaciones de cada uno de ellos y las condiciones con las que fueron contratados o nombrados en sus puestos, así como la trayectoria profesional dentro de la Catedral:

Tabla II.3: Particularidades de los ayudantes del sochantre de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII.¹⁴⁹

Nombre	Vinculación con la sochantría	Trayectoria profesional en la Catedral de Córdoba	Otros cargos y obligaciones simultáneas	Salario anual por el cargo de ayudante de sochantre
Miguel López	-Ayudante del sochantre (antes de 1706- †1721)	-Capellán de la veintena (hasta 1716) -Capellán de Santo Tomás (1716-†1721)		-Salario específico por ayuda de sochantre en la Mesa Capitular: 4488 maravedíes y 12 fanegas de trigo
Pedro León	-Sustituto del sochantre y de su ayudante (1712-1721) -Sustituye a Miguel López como ayudante de sochantre (1721-†1780)	-Mozo de coro (1704-1708) -Acólito (1708-1712) -Medio capellán de la veintena (1716-1721) -Capellán de veintena (1721-1726) -Capellán de San Pedro (1726-†1780) -Rechaza el cargo de sochantre en 1746. -Se le retira el título de músico en 1747 por faltas de asistencia	-Obligación de servir el coro todos los días por la mañana y por la tarde/ cantar en el facistol de canto llano con los músicos/ salmear con la veintena -A veces canta en la cuerda de tenor	-50 ducados y 24 fanegas de trigo en Mesa Capitular por el cargo de “músico” /aumento de 200 reales y dos cahíces de trigo en 1714
Miguel Hinestrosa	-Sustituto del sochantre y del ayudante de sochantre (1729-1746) -Sochantre primero (1746 en adelante)	Ver Tabla II.1	Ver Tabla II.1	-Ninguno específico. En 1729 se le pone sirviente de maitines para que no se le estropee la voz y se le conserva íntegro el salario de capellán de la veintena.

¹⁴⁹ La cita exacta de los documentos consultados para la elaboración de esta tabla aparece en las biografías de los músicos que he elaborado en el Volumen II de esta Tesis Doctoral.

				-En 1735 se le consignan 50 ducados en arca de vacantes de Santa Inés por el cargo de “músico”/ aumento de 100 ducados en 1738.
Francisco de Castro	-Obligación de hacer el oficio de sochantre siempre que el presidente se lo ordene (1744-1746)	-Mozo de coro (1734-1742) -Capellán de la veintena (1742-1746)	-Se le da título de músico para que sirva lo que pueda y se vaya adelantando en el canto de órgano (1744)	-En la Mesa Capitular: 73 reales, 10 maravedíes y 4 fanegas de trigo. Salario de capellán de veintena más 20 ducados para que pague sirviente de maitines.
Bartolomé de Gálvez	-Ayudante de sochantre (1746-†1793)	-Medio capellán de veintena (1743-¿) -Recibido de nuevo como salmista y ayuda de sochantre por haberse “apartado de la iglesia”.	-Obligación de servir todas las horas por la mañana y por la tarde y asistir a los maitines de las tres octavas. -Salmista -Título de músico (1748-1771)	-1800 reales de vellón y 3 cahíces de trigo por todas sus obligaciones en los excusados (1746)/ 150 ducados en vacantes de Santa Inés como músico (1748) / 950 reales de aumento en excusados/ pierde el salario de músico en Santa Inés (1771)
Miguel Muñoz Cabrera	-Hace el oficio de sochantre (1738-†1773)	-Capellán de la veintena (1738-1761) -Título de músico de canto llano y canto de órgano (1755) -Capellán de San Pedro (1761-†1773)	-Sustituye al sochantre y al maestro de ceremonias, canta de tenor con la música sin salario ni título (hasta 1755)	-Hasta 1755 sin salario específico. -1000 reales por todas sus funciones con título de músico (1755-1761) -A partir de 1761 goza de los frutos de su capellanía.
José de Fibla	-Sochantre (¿) (1752-1753)	-Capellán de San Acacio (1752-1753)		-Ninguno específico, sólo la capellanía.
Antonio Serón	-Obligación de hacer el oficio de sochantre (1754-1763)	-Salmista y ayudante de sochantre (1754) -Capellán de San Pedro (1755-1763)	-Salmista -Obligación de asistir a primas y nonas todos los días, los maitines de las octavas y tinieblas.	-500 ducados por todas sus obligaciones.

			-Obligación de canto llano y canto de órgano.	
Pablo José de Navas	-Ayudante o de teniente de sochantre (1764-1775)	-Ayudante de sochantre y salmista (1764) -Capellán de San Pedro con obligación sólo de canto llano (1767-1775)	-Obligación de servir todas las horas por la mañana y por la tarde y asistir a los maitines de las tres octavas /salmista/obligación de canto de órgano/asistir a las procesiones y oficios (hasta 1767)	-400 ducados de salario para que haga el oficio de sochantre (1764-1767)
José Labarta	-Obligación de hacer el oficio de sochantre (1765-1770) -Sochantre (1770-†1774)	-Salmista (1752-1765) -Capellán de San Acacio (1765-1770) -Capellán de la capellanía de San Acacio aneja a la sochantría (1770-1772) -Capellán de San Pedro (1772- †1774)		-Como salmista: 300 ducados. -Como capellán de San Acacio: 300 ducados más los frutos de la capellanía
José Velasco	-Obligación de hacer el oficio de sochantre (1764-1765)	-Sirviente de una capellanía de San Pedro (1764-1765)	-Obligación de cantar en la “música” lo que el Maestro le ordene. -Asistir a todas las horas diurnas y las procesiones.	-300 ducados por todas sus obligaciones.
Pedro Turón	-Segundo sochantre (1771 en adelante)	-Salmista y segundo sochantre (1771-1772) -Capellán de San Acacio con obligaciones de salmista (1772 en adelante)		-300 ducados por salmista y 2º sochantre (1771-1772) -Frutos de la capellanía de San Acacio más 1000 reales (1772 en adelante)
Antonio Villalba	-Ayuda de sochantre (1773-)	-Ayudante de sochantre y salmista (1773-1774)	-Salmear en las horas diurnas con los capellanes de la veintena	-200 ducados y 1 cahíz de trigo por ayuda de sochantre y salmista (1773-1774)

		-Capellán de San Pedro con la condición de hacer el oficio de sochantre (1774 en adelante)		-Frutos de la capellanía de San Pedro sin salario adicional por sustituir al sochantre (1774 en adelante)
Alfonso Izquierdo	-Obligación de hacer el oficio de sochantre (1774-1779)	-Medio capellán de la veintena (1763-1773) -Capellán entero de la veintena (1773-1774) -Capellán de San Pedro con la condición de hacer el oficio de sochantre (1774-1779)		-Ninguno específico por sus funciones de sochantre.
Segundo Barranco	-Ayudante de sochantre	-Salmista y ayudante de sochantre (1774-†1785)		-300 ducados y dos cahíces de trigo en excusados de la música.

1.4. El sochantre de la librería del coro

Entre las funciones del sochantre que quedaron recogidas en los primeros *Estatutos* de la Catedral se incluyó la de “mirar si los libros del coro están bien tratados, y tener cuidado que se reparen o hagan de nuevo los que fueren necesarios”¹⁵⁰ El sochantre de la librería o librero tenía también obligación de colocar en el facistol y registrar previamente los libros apropiados para la celebración de los oficios y las procesiones. En el caso de las procesiones, tomando como referencia los libros registrados por el sochantre de la librería, los mozos del coro llamados musiqueros (ver mozos del coro) registraban los demás libros para los capellanes que tuviesen la obligación de asistir a la función. En el siglo XVIII, en la Catedral de Córdoba se diferenciaba entre el sochantre encargado de regir el coro y el sochantre de la librería del coro, que tenía la obligación de cuidar los libros y para el que se destinaba una partida específica de maravedíes y trigo en las cuentas de la fábrica. Los dos cargos eran desempeñados por personas distintas y, al igual que ocurría con el sochantre propiamente dicho, el sochantre de la librería del coro de la Catedral no se dedicaba en exclusiva a esta tarea, sino que era, además, capellán de la veintena o capellán perpetuo.

¹⁵⁰ Fresneda, *Estatutos*, p. 2.

La única fuente del Archivo de la Catedral que hace referencia a esta figura son las *Cuentas de Fábrica*. En ocasiones, se detalla en los libros el nombre exacto del sochantre librero al asignarle su salario aunque, en la mayoría de los casos, se hace referencia a él únicamente con la expresión “la persona que se encarga del cuidado de los libros del coro de esta Santa Iglesia”. La siguiente tabla contiene los datos localizados en las *Cuentas* sobre los sochantres de la librería del coro de la Catedral a lo largo del siglo XVIII:

Tabla II.4: Sochantres de la librería del coro de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII.

Nombre del librero	Fechas de actuación	Otros cargos y obligaciones	Salario en la Mesa Capitular
Francisco de Vargas	Hasta 1707	-Desconocido	12 fanegas de trigo y 4000 maravedíes
Desconocido ¹⁵¹	1708-1721		12 fanegas de trigo y 4000 maravedíes
Bartolomé Corchado	1722-1728	-Capellán de la veintena	12 fanegas de trigo y 4000 maravedíes
Juan de Torres	1729-1742	-Capellán de la veintena (1710-1733) -Capellán de San Pedro (1733-†1754)	12 fanegas de trigo y 4000 maravedíes
Bartolomé Corchado	1742-1751		12 fanegas de trigo y 4000 maravedíes
Juan de Torres	1752-1753		12 fanegas de trigo, 117 reales y 22 maravedíes
Gonzalo Rupinilla	1753-1767	-Mozo de coro-acólito (1740-1767) -Agente de hacienda del Cabildo (1767- †1768)	12 fanegas de trigo, 117 reales y 22 maravedíes
Desconocido	1768-1782		12 fanegas de trigo, 117 reales y 22 maravedíes

¹⁵¹ La única referencia a la figura del sochantre de la librería del coro ha sido localizada en las *Cuentas de Fábrica* de la Catedral. Cuando en esta tabla de libreros aparece “desconocido” en el apartado de los nombres es porque no se indica en esta fuente. Entre los años 1709 y 1721 se hace referencia al sochantre de la librería como “la persona que cuida de los libros de esta Santa Iglesia”. A.C.C. *Cuentas de Fábrica*, tomos 4011-4015, s/p.

1.5. Acceso al cargo de sochantre y al de ayuda de sochantre

Como se ha dicho más arriba, el cargo de sochantre de la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII estuvo anejo a una de las seis capellanías de la Capilla de San Acacio. No ha sido localizada en el Archivo de la Catedral ninguna convocatoria específica para el puesto de sochantre. Se trató siempre de edictos y exámenes comunes para la cobertura de la citada capellanía de San Acacio, cuyo nombramiento conllevaba la obligación de ejercer el oficio del sochantre. La mayor parte de las personas que ocuparon el cargo de sochantre o el de sus ayudantes fueron educadas musicalmente en el contexto de la Catedral, comenzando como mozos de coro o capellanes de la veintena y habituándose al modo de cantar de la iglesia. Por haber sido criados en la Catedral y ser sus voces suficientemente conocidas y probadas allí, no fueron examinados en la mayoría de los casos para la obtención de sus puestos vinculados a la sochantría. Solía ocurrir más bien que eran atendidas y aceptadas por el Cabildo las peticiones de ascenso de los propios músicos. Es el caso, por ejemplo, del sochantre primero Miguel Hinestrosa, que entró en la Catedral como mozo de coro y terminó sustituyendo en su puesto al anterior sochantre Pedro Corchado, su maestro, sin un examen previo a la obtención de la capellanía y el cargo. Otros de los cantores con obligaciones de sochantre fueron llevados a Córdoba desde otras catedrales y contratados como salmistas o capellanes perpetuos, consignando el Cabildo un salario extra a algún otro cantor experimentado en el oficio para que les enseñase y les fuese instruyendo en las particularidades de la sochantría de la Catedral. Por ejemplo, en 1754 llegó a Córdoba procedente de Zaragoza y de la mano del Maestro Juan Gaitán, Antonio Serón, quien hacía las veces de sochantre en la Iglesia del Pilar de Zaragoza. Tras ser recibido en Córdoba, se dio desde el Cabildo una indicación específica al entonces primer sochantre Miguel Hinestrosa “para que vaya instruyéndolo en el oficio de sochantre”.¹⁵²

La siguiente tabla muestra el modo de acceso al puesto de cada uno de los sochantres y sus ayudantes a lo largo del siglo:

¹⁵² 23 de septiembre de 1754 A.C.C. AA.CC.tomo 79, fol.136.

Tabla II.5: Procedencia y acceso al cargo de los sochantres y sus ayudantes en la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII.

Nombre	Vinculación con la sochantría	Procedencia	Acceso al cargo
Pedro Corchado	Sochantre 1º	Desconocida	En 1711 llevaba 20 años al servicio de la Catedral.
Miguel Hinestrosa	Sochantre 1º	Catedral de Córdoba	Entró en la Catedral como mozo de coro. Fue nombrado sochantre y capellán de la Sangre a petición propia mediante memorial, tras 28 años sirviendo de ayudante del sochantre (ver trayectoria profesional en Tabla II.1)
Miguel López	Ayudante de sochantre	Catedral de Córdoba	En 1706 ya era capellán de la veintena y ayudante de sochantre.
Pedro León	Ayudante de sochantre	Catedral de Córdoba	Entró en la Catedral como mozo de coro. Pidió salario y título de músico y le fue consignado salario por sustituto del sochantre. No se le hizo una prueba especial por ser su voz suficientemente conocida.
Francisco de Castro	Obligación de hacer el oficio de sochantre	Catedral de Córdoba	Entró en la Catedral como mozo de coro. Presenta un memorial al cabildo solicitando aumento. Se le concedió con la obligación de hacer el oficio de sochantre.
Bartolomé de Gálvez	Ayudante de sochantre	Catedral de Córdoba	Fue recibido por salmista a petición propia por medio de memorial y escuchado en el coro por los Diputados aunque ya había sido examinado de capellán de la veintena con anterioridad y era una voz conocida. Se le dio un plazo de prueba de 15 o 20 días.
Miguel Muñoz Cabrera	Hace el oficio de sochantre	Catedral de Córdoba	
José de Fibla	Sochantre	Catedral de Cuenca	Fue escuchado por Gaitán en Cuenca en un viaje para buscar voces. Cuando llegó a Córdoba ya tenía consignado salario y una capellanía de San Acacio.
Antonio Serón	Obligación de hacer el oficio de sochantre	Iglesia del Pilar de Zaragoza	Fue escuchado en Zaragoza por Antonio Hidalgo (bajonista) en un viaje para buscar voces. Fue llamado por el Cabildo y se le consignó salario. Quedó bajo la tutela de Miguel Hinestrosa.
Pablo José de Navas	Ayudante o teniente de sochantre	Iglesia de Baeza	Opositó a una capellanía de San Acacio y quedó nombrado salmista y ayudante de sochantre
José Labarta	Sochantre	Desconocida	Fue llevado a Córdoba por Gaitán tras un viaje para buscar voces.

José Velasco	Obligación de hacer el oficio de sochantre	La Granja	Presentó un memorial solicitando una sirventía de una Capilla de San Pedro. Fue admitido tras ser escuchado.
Pedro Turón	2º sochantre	Cádiz	Presentó su solicitud de admisión en la capilla y fue examinado en el coro cantando con todos los demás
Antonio Villalba	Ayudante o teniente de sochantre	Catedral de Córdoba	Solicitó salario de músico por medio de memorial y fue admitido tras ser escuchado en el coro. Quedó bajo la tutela de B. Gálvez.
Alfonso Izquierdo	Obligación de hacer el oficio de sochantre	Catedral de Córdoba	Ganó la oposición a una Capellanía de San Pedro con la condición de hacer el oficio de sochantre.
Segundo Barranco	Ayudante o teniente de sochantre	Catedral de Córdoba	Presenta un memorial solicitando puesto de salmista. Es examinado de canto llano y oído cantar en el coro.

1.6. Actividad del sochantre según el *Manual práctico para la instrucción de sochantres* del capellán Juan Ortiz Guerra

Las particularidades de la pesada labor de los sochantres de la Catedral de Córdoba quedaron recogidas y descritas minuciosamente en un breve tratado manuscrito sin fecha que se encuentra en el Archivo de la Catedral. Se trata del *Manual práctico para la instrucción de los sochantres de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba*, escrito por el Capellán de San Pedro, músico y posteriormente sochantre de la Catedral Juan Guerra Ortiz (1756-después de 1804) a principios del siglo XIX.¹⁵³ Las dos fuentes fundamentales con las que contamos para la reconstrucción de las prácticas ceremoniales y de funcionamiento del coro específicas de la Catedral de Córdoba son este *Manual de sochantres* y el único ceremonial que allí se conserva: *Ceremonial y manual de las preces, antífonas, himnos, salmos y oraciones que deben decirse en esta Santa Iglesia Catedral de Córdoba* realizado por Manuel Ximénez Hoyo, maestro de ceremonias en 1805, año en que fue impresa la obra.¹⁵⁴ A este respecto Juan Guerra Ortiz declara en la introducción de su *Manual*:

¹⁵³ *Manual práctico para la instrucción de los sochantres de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba* (A.C.C. Mesa Capitular caja 2487 /documento 24).

¹⁵⁴ Manuel Ximénez Hoyo, *Ceremonial y manual de de las preces, antífonas, himnos, salmos y oraciones que deben decirse en esta Santa Iglesia Catedral de Córdoba en las rogativas, procesiones y demás funciones que se celebran y pueden ocurrir, con arreglo al Ritual Romano y loables costumbres de esta Santa Iglesia* (Córdoba: Imprenta Real de Don Rafael García Rodríguez y Cuenca, 1805).

La silla Apostólica ha llegado a asegurar que en ciertas ocasiones, los decretos generales deben ceder a las costumbres antiguas de las Catedrales (...) El Ilustrísimo Cabildo de esta Catedral ha tratado mucho tiempo ha de arreglar de un modo estable y permanente su ceremonial, como ya en parte lo ha ejecutado. No es pequeña la porción que se confía en esta materia al oficio de sochantre (...) El respetable Cabildo de esta Santa Iglesia ha creído que mis cortas luces ayudadas del largo uso de más de cuarenta años y de mi continua aplicación podrían servirle para la empresa de reducir a un breve y exacto tratado las antiguas prácticas y loables costumbres que han dirigido y dirigen a su coro y a quien por especial oficio tenga el cargo de regirlo.¹⁵⁵

Juan Guerra Ortiz entró al servicio de la Catedral como medio capellán de la veintena en el año 1775 y en el corto periodo de tiempo de cuatro años ascendió, sucesivamente, a capellán entero de la veintena y capellán de la Capilla de San Pedro, según las Actas Capitulares por tener “una voz excelente”.¹⁵⁶ Teniendo en cuenta que cuando escribió el *Manual* llevaba cuarenta años “de uso”, debemos suponer que el dicho tratado fue escrito por orden del Cabildo hacia 1815, fecha bastante cercana a la confección e impresión del único *Ceremonial* que se conserva en la Catedral de Córdoba. Por este motivo parece aceptable que fuera éste el ceremonial al que se refiere Juan Guerra en la introducción de su *Manual*, un *Ceremonial* que el Cabildo había tratado “mucho tiempo ha de arreglar de un modo estable y permanente.” Podemos afirmar entonces que fue en torno al primer tercio del siglo XIX cuando el Cabildo de la Catedral decidió ordenar y recopilar sus prácticas ceremoniales de forma sistemática con estas dos obras. Aunque las dos fuentes son algo tardías para el periodo cronológico objeto de este trabajo, son las únicas con las que contamos y, por otra parte, al declarar las dos su pretensión de recopilar las más antiguas y loables costumbres de la Catedral, pueden considerarse aplicables también al siglo XVIII.

El *Manual práctico para la instrucción de sochantres* consta de 122 páginas manuscritas, numeradas de forma independiente el recto y el verso de cada folio excepto lo que el autor llama “prólogo”, sin numeración. El cuerpo del tratado está escrito sin subdivisión en capítulos. El autor señala únicamente una especie de títulos, unos con subrayado doble y otros, simple.

¹⁵⁵ Juan Guerra Ortiz, *Manual*, introducción s/p.

¹⁵⁶ 7 de septiembre de 1775, A.C.C. AA.CC. tomo 86, fols. 120v-121r y 23 de noviembre de 1779, A.C.C. tomo 87, fol. 343. La primera fecha y referencia corresponde al nombramiento de Guerra como medio capellán de la veintena, las segundas, a cuando le fue consignada la capellanía de San Pedro.

A partir de estos títulos, he dividido el tratado en seis partes o capítulos amplios (correspondientes a los subrayados dobles) en los que se describe de forma minuciosa (y con estilo algo farragoso también) los pasos que debía seguir el sochantre para lograr el correcto funcionamiento del coro: situación e intervenciones del sochantre, capellanes, mozos y resto de participantes de la liturgia, tonos de las antífonas y salmos, velocidad y solemnidad de los cantos, participación de la música, convites a los capitulares, recorrido de procesiones y repertorio. Estas secciones más amplias las he subdividido en varios apartados breves y más concretos (subrayados simples). La estructura general de la obra es como sigue:

Tabla II.6: Estructura del *Manual de sochantres* de Juan Ortiz Guerra (A.C.C. Mesa Capitular caja 2487 /documento 24), sin fecha pero ca. 1815.

ESTRUCTURA DEL MANUAL DE SOCHANTRES DE JUAN ORTIZ GUERRA		
SECCIONES	SUBSECCIONES	PÁGINA DEL TRATADO
Prólogo		s/p
Reglas comunes y generales	De la Prima	1
	Primas de hora	3
	Primas de media hora	5
	Segundas clases	5
	De la Tercia	6
	De la Misa	8
	Misas de dominica	12
	De la Sexta	13
	De la Nona	14
	Misas de vigilia	14
	Misas votivas	15
	De las Vísperas	15
	Vísperas con capas	20
	Vísperas con música	21
	Vísperas semidobles	25
	Dominicas a vísperas	25
	De las Completas	27
Del oficio ferial	A Prima	29
	A la Misa	30
	A Vísperas y Completas	31
	Del oficio parvo	32
De las procesiones	Advertencias	33
	Procesiones comunes	38
	Procesiones de capas	41
	Procesiones de andas	43
	De las vocaciones	46
Festividades del tiempo	Dominicas de Adviento	48
	Temporas de Adviento	49
	Fiestas de Navidad, vigilia	49
	Maitines de Navidad	50
	Misas de la octava de Navidad	57
	Día de San Juan Evangelista	58
	Día de los Santos Inocentes	58
	Sábado de septuagésima	58
	Miércoles de ceniza	59
	Dominica de Cuaresma	61
	Dominica de Pasión	61
	Viernes de Dolores	62

	Domingo de Ramos	62
	Miércoles Santo a Maitines	65
	Jueves Santo por la mañana	68
	Jueves Santo por la tarde	70
	Viernes Santo	70
	Sábado Santo	71
	Bendición de la Pila	72
	Pascua de Resurrección	74
	Letanía de San Marcos	76
	Letanías de la Ascensión	78
	Día de Ascensión	80
	Pentecostés	81
	Día de la Santísima Trinidad	82
	Octava del Corpus	83
Festividades de Santos	Octava de Concepción	87
	Día de Expectación	94
	Día del nombre de Jesús	94
	Día de la Purificación	95
	Día del Santo Ángel Custodio de Córdoba	97
	Día de la Anunciación	98
	Día de la aparición de San Rafael	99
	Día de San Juan Bautista	102
	Octava de la Asunción	102
	Natividad de Nuestra Señora	102
	Día de todos los Santos	103
	Día de los Santos patronos Acisclo y Victoria	104
Oficio difuntos	Día de la Conmemoración de los Difuntos	105
	Días de oficios	105
	Aniversarios comunes	108
	Aniversarios con capas	109
	Aniversarios con música	112
	Aniversarios solemnes	114
	Entierro de Señores Capitulares	116
	De las rogativas	120

A partir de la información aportada por el *Manual* en sus “reglas comunes y generales” se puede establecer la organización de los oficios y la misa en la Catedral de Córdoba y la actividad de los sochantres y el coro de canto llano en el desarrollo de los mismos.¹⁵⁷ Las siete tablas siguientes lo muestran:

¹⁵⁷ La organización de la Misa en Rito de entrada, Liturgia de la palabra, Ritos del Ofertorio, Plegarias eucarísticas y Ciclo de la Comunión, así como los elementos musicales de cada una de las horas canónicas han sido tomados de Richard Hoppin, *La música medieval* (Madrid: Akal, 2000), pp.107-137.

Tabla II.7: Actividad del sochantre durante la Prima según el *Manual* de Juan Ortiz Guerra.

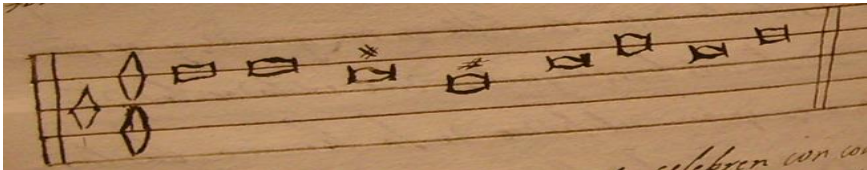
Prima
-El sochantre debe estar en el coro antes de que la campana termine de dar los 33 golpes para registrar en los libros lo que va a cantar, puestos con anticipación por el librero (sochantre de la librería del coro) -Una vez terminada la campana, el capitular correspondiente entona el <i>Deus in adjutorium</i> y le responde el coro de canto llano. Después, el himno con la cantoría y pausa correspondiente a la festividad. -El sochantre, que ha permanecido todo este tiempo en el centro del coro, se acerca a los capitulares a los que ha convidado la antífona para decirles cuál va a cantar. Vuelve al centro del coro de nuevo para entonar la antífona y el salmo hasta la mediación. Se retira a la silla hasta <i>Gloria Patri</i> y después vuelve al centro para entonar la antífona. -Al terminar la prima entona el sochantre un canto semicantado, <i>Memento mei Deus</i>, desde su silla y con voz grave. Esto se entona todos los días excepto el triduo de la Semana Santa. -La prima debe hacerse de una hora de duración en las siguientes festividades: primera dominica de adviento, primera dominica de la cuaresma, primera dominica de la pasión, primera dominica de ramos. Para adecuarse a la duración de una hora de reloj, el sochantre podrá acelerar o parar el aire del salmo según interese de forma disimulada. Las primas de dominica se entonan por la cuerda <i>G sol re ut</i>. Si la antífona es de 8º tono, se entona el salmo de 8º tono, pero si la antífona es de 1º tono, se entona el <i>seculorum</i> así:  -Todos los días que hay repique, durará la prima media hora, igual que el repique.

Tabla II.8: Actividad del sochantre durante la Tercia según el *Manual* de Juan Ortiz Guerra.

Tercia
-En los días clásicos se canta la tercia con música de bajones. -En la tercia se hace todo como en la prima con la diferencia de que acabada la antífona, espera el sochantre a que el bajón le de el tono por <i>a la mi re</i> grave y entona el salmo <i>Regem</i> de 8º tono. -Toma el puntero ofrecido por un niño de coro, como siempre que se hace uso de él, y empieza la antífona adecuándose a que termine siempre por <i>a la mi re grave</i>, a menos que sea de tercer tono, que entonces termina en <i>g sol re ut</i>. Este modo de cantar por el final se usa siempre que los bajones acompañan al canto llano, y en estas ocasiones deben tocar también los oboes y cantar los músicos de voz, llevando el sochantre el compás con el puntero. Al terminar recoge el puntero un niño de coro que lo pone al pie del facistol. Concluida la tercia, en ocasiones, hay procesión; véase procesiones.

Tabla II.9: Actividad del sochantre durante la Misa según el *Manual de Juan Ortiz Guerra*.

La Misa
-<u>Rito de entrada</u>: el verso y el Gloria (doxología) del INTROITO lo canta el sochantre solo con elegancia y limpieza, sin glosas ni afectación. Si hay música, sigue ésta a los KYRIES, si no, el coro de canto llano. Los Kyries son siempre del mismo tono que el Introito excepto las 8ª de la Virgen y los días entre vigilia de Navidad y día 8º de Epifanía. En estos casos serán de la cantoría de la Virgen, recogida en el “libro de los Kyries”. Al terminar el Kyrie y el GLORIA, se retira el sochantre a su silla. -<u>Liturgia de la palabra</u>: al comenzar la EPÍSTOLA, vuelve a salir el sochantre para hacer el convite para el ALELUYA o TRACTO a los racioneros que corresponda. Acabada la Epístola, toca el órgano. El sochantre entona el Aleluya hasta la mediación y sigue el coro hasta terminar el verso. Repite el sochantre el Aleluya dando tiempo al diácono para que llegue al púlpito a cantar el EVANGELIO. El CREDO lo inicia el sochantre y sigue todo el coro hasta su conclusión. -<u>Ritos del Ofertorio</u>: el Ofertorio sólo se canta cuando no hay órgano. -<u>Plegarias eucarísticas y ciclo de la Comunión</u>: los SANCTUS y el AGNUS en días comunes se cantan según el rito, anotados en el “Libro de los Kyries”. Consumido el <i>Sanguis</i> por el sacerdote, entona el sochantre el POSTCOMUNIO. Una vez que se responde <i>Dominus vobiscum</i>, entona el sochantre el <i>Deo gratias</i>, sin esperar al ITE, MISSA EST, pues éste sólo se canta en la 8ª de Pascua de Resurrección. -ADVERTENCIAS: -Días de Música: si la Misa es “de toda música”, acompañan los bajones al Introito y Aleluya, dando tono para empezarlos. Todo lo demás lo canta la Música. En los días de “media música” (aquellos en cuyas primeras Vísperas no ha habido música, que son Dominicas con órgano y días de Misas de precepto porque sólo en ellas hay música), canta ésta Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus y Deo Gratias del fin. Las respuestas las canta el coro de canto llano y no acompañan los bajones el Introito ni el Aleluya. En estos días canta también el coro el Postcomunio. -Misa de capas: si la Misa es de capas, sale el sochantre al centro del coro al inicio de la Misa y cogen los caperos los cetros, que tendrán en las manos hasta terminar el canto llano. Una vez despedida la ceremonia por el sochantre, los dejarán y volverán a sus asientos. -Misa de dominica: en las dominicas sin órgano sale el sochantre a entonar el CREDO con el canto dominical como está en el libro de los Kyries, para lo cual da el tono el bajón. El <i>incarnatus</i> lo canta la Música. Sigue el coro lo restante de él y todo lo demás de la Misa excepto el Benedictus, que lo canta también la Música. En todos los domingos del año que se rece de dominica con órgano, canta la Música el KYRIE, GLORIA, CREDO, SANCTUS, AGNUS y Deo Gratias del fin, respondiendo a las oraciones el coro de canto llano.

Tabla II.10: Actividad del sochantre en Sexta y Nona según el *Manual de Juan Ortiz Guerra*.

Sexta y Nona
-Hora sexta: inmediatamente terminada la Misa, sale el sochantre al medio del coro y hace la venia y convites a los racioneros y medios racioneros por orden de antigüedad. -Hora nona: si es por la mañana, terminado de rezar el <i>Pater noster</i>, sale al centro del coro y repite lo mismo que en la Sexta.

Tabla II.11: Actividad del sochantre en las Vísperas sin música según el *Manual* de Juan Ortiz Guerra.

Vísperas sin música
-Dicho el <i>Deus in adjutorium</i> va el sochantre inmediatamente a convidar la primera antífona a los señores racioneros del coro de esa semana. Vuelve al centro a entonar la antífona y el salmo hasta la mediación. Se retira a su silla hasta el <i>Gloria Patri</i>, momento en el que vuelve al centro para repetir la antífona. Hace el convite de la segunda antífona a los señores del otro coro y repite lo mismo que en la antífona primera. Así debe hacerlo con las cinco antífonas y cinco salmos. -El himno es interpretado <i>alternatim</i> por el órgano y el coro de canto llano. Mientras toca el órgano, el sochantre debe ir rezando a la vez. La primera estrofa corresponde al órgano y el sochantre y la segunda, al coro de canto llano. -La antífona del Magnificat la “pica” o empieza el Preste y sigue el sochantre con el coro. Después entona el Magnificat. Esto si se trata de fiesta doble. Si es semidoble, empieza el Preste la antífona, sigue el sochantre hasta la mediación y continúa el coro. El segundo verso lo toca el órgano y siguen alternándose hasta concluir. Los versos que toca el órgano, los canta el sochantre desde su silla al unísono. Mientras dice el <i>Sicut erat</i>, sale al medio y, una vez que ha terminado el órgano, entona el principio de la antífona. Todo lo demás lo dice rezado, tocando el órgano a la vez. -Si hay antífonas de conmemoración, las entona con todo el coro y después se retira a su silla. El <i>Benedicamus Domino</i> lo toca el órgano. Después entonará el sochantre el <i>Deo Gratias</i> como sigue:

Tabla II.12: Actividad del sochantre en las Vísperas con música según el *Manual* de Juan Ortiz Guerra.

Vísperas con música
<u>Primeras vísperas con música de papeles:</u> -<i>Deus in adjutorium</i>: sale el maestro de capilla al centro para la entonación. La respuesta la hace “la Música”. Durante este tiempo, el sochantre ha ido al facistol del lado de los salterios a hacer la venia a los caperos para que cojan los cetros y, antes de terminar la respuesta, vuelve al centro para entonar la primera antífona. -Primera antífona: la entona el sochantre desde el centro del coro, tomando el puntero y dando el tono el primer bajón. La antífona la siguen, acompañando, todos los bajones y los músicos de voz. El sochantre debe llevar “la pausa” de acuerdo con la solemnidad del día y la fiesta. Terminada la antífona, el sochantre se retira. -Primer salmo: lo canta “la Música”. Dicho <i>Gloria Patri</i>, al decir <i>sicut erat</i>, sale de nuevo el sochantre al medio para hacer el convite de la siguiente antífona. -Segunda antífona: se canta igual que la primera. -Segundo salmo: lo entona el sochantre por el final de la segunda antífona. Este salmo lo canta la Música a fabordón y siempre de octavo tono aunque la antífona sea de otro. Antes de decirse el <i>Gloria Patri</i>, sale el sochantre al centro a convidar la tercera antífona. -Tercera antífona, tercer salmo y cuarta antífona: se cantan igual que los primeros y segundos. -Cuarto salmo: lo canta la música a fabordón y lo entona el sochantre de cuarto tono siempre, sea música de papeles o de facistol. -Quinta antífona y quinto salmo: igual que los primeros. Dicho el último salmo, sale el sochantre al centro a repetir la última antífona sin canto, tocando mientras los bajones. Esta repetición de la última antífona sin canto se hace los días de música. -Antes de la capitula, se vuelve a los caperos a hacerles la venia para que recojan los cetros. -Himno: el sochantre se sitúa al lado izquierdo del facistol. El himno es interpretado mitad por la música, mitad leído por el sochantre. -Magnificat con antífona: la antífona es entonada por el sochantre desde el centro del coro. Señala con el puntero a los bajones para que den el tono y canta el Magnificat la música. Se retira a su silla hasta que termina el canto del Magnificat. Después vuelve al centro para repetir la antífona sin canto, leída. -<i>Deo gratias</i>: lo canta la música. <u>Segundas vísperas cuyas primeras vísperas fueron “de toda música”:</u> -<i>Deus in adjutorium</i>: responde la música. -Primera antífona: acompañan los bajones. -Primer salmo: lo canta la música de “facistolillo”. -Las demás antífonas y los tres salmos siguientes: los canta el coro de canto llano. -Quinto salmo: lo entona y lo canta la música, bien sola, bien alternándose con el coro de canto llano. -El himno y el magnificat lo canta la música como en las primeras vísperas. -Si hay conmemoración de festividad con música, esta antífona de conmemoración se canta también con música de bajones.

Tabla II.13: Actividad del sochantre en las Completas según el *Manual de Juan Ortiz Guerra*.

Completas
-Dicho el <i>Deus in adjutorium</i>, se acerca el sochantre a los señores inferiores del coro de la semana para hacer el convite de la antífona. Desde el centro del coro entona la antífona con el salmo y se retira. -Terminados los tres salmos vuelve al medio para cantar la antífona y entonar el himno. Vuelve a su sitio hasta que se canta el <i>Gloria Patri</i> de los versículos <i>In manus tuas</i>, cuando hace el convite a los racioneros más antiguos de la antífona <i>Salva nos</i>. Puesto en el centro del coro, entona la antífona con el cántico <i>Nunc dimitis</i>. Terminada la antífona, va al facistol, cierra el libro y vuelve a su silla por el centro del coro. Así se terminan las completas excepto los sábados y todo el tiempo pascual. -Los sábados y tiempo pascual: al terminar la antífona <i>Salva nos</i>, va el sochantre a registrar la antífona de Nuestra Señora correspondiente al tiempo, que se canta en vez de cerrar el libro. Para la antífona de Nuestra Señora, el sochantre da tono a un niño de coro para que haga la entonación y pueda ser terminada por el coro de canto llano. El sochantre despide la ceremonia.

2. Los capellanes de la veintena

2.1. Organización general de la veintena y sus obligaciones

La existencia de capellanes de la veintena para el servicio del coro de la Catedral quedó recogida en los *Estatutos* de Fresneda.¹⁵⁸ Aunque se llamaban de la veintena, las capellanías de este tipo en Córdoba eran doce en número y, a partir de 1609, se estableció mediante auto capitular la posibilidad de dividir las en medias capellanías, con lo que el número de personas al servicio del coro aumentaba notablemente:¹⁵⁹

Para cantar en el coro y servir la Iglesia de muchas particularidades necesarias al culto divino y autoridad del Cabildo, estatuimos y ordenamos que haya, para siempre jamás, doce capellanes que se llamen de la veintena, como siempre los ha habido, los cuales se paguen de los frutos de la mesa, señalándoles distribución competente para que sirvan todas las horas nocturnas y diurnas.¹⁶⁰

Las obligaciones de los capellanes de la veintena de la Catedral de Córdoba según establecieron los *Estatutos* del obispo Fresneda se recogen en la siguiente tabla:

¹⁵⁸ Fresneda, *Estatutos*, pp. 31-33.

¹⁵⁹ En el margen derecho de la p. 31 de los *Estatutos* de Fresneda, impresos, hay una anotación escrita con tinta marrón que dice: “En 16 de septiembre de 1609 se acordó dividir estas capellanías”.

¹⁶⁰ Fresneda, *Estatutos*, p. 31.

Tabla II.14: Obligaciones de los capellanes de la veintena de la Catedral de Córdoba.¹⁶¹

OBLIGACIONES DE LA VEINTENA DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA
-Servir todas las horas nocturnas y diurnas -En las fiestas de seis capas, seis capellanes han de acompañar al Preste desde el coro al vestuario. Los domingos y fiestas duplex, harán lo mismo 4 capellanes y, en las fiestas simples, 2 capellanes. -Seis, cuatro o dos capellanes aguardarán al Preste cuando vaya a incensar el altar, diciéndose el Magnificat. -Dos capellanes aguardarán al Beneficiado que eche agua bendita en el altar en las Completas. -Seis capellanes han de servir de librereros en todas las procesiones dominicales y generales y en las fiestas de todas las capas. Serán cuatro capellanes librereros en el resto de procesiones. -El día de todas capas, seis capellanes aderezarán las capas entre prima y tertia, poniéndoles los cordones. -El capellán más antiguo llevará el pendón negro en las procesiones del Domingo de Pasión y las del Jueves y Viernes Santo. Llevará también el pendón blanco en las procesiones dominicales y generales hasta El Corpus Christi incluido. -Cuatro capellanes deberán llevar las andas de las procesiones dentro y fuera de la iglesia. -Dos capellanes deberán asistir a los dos cantos del altar mayor los domingos y fiestas de guardar para ministrar lo necesario. -Dos capellanes llevarán los cetros de los dos caperos que vayan a cantar el <i>Gloria</i> al altar mayor en fiestas solemnes. -Dos capellanes acompañarán al predicador hasta el púlpito y después de dicho el sermón, adonde el capero quisiera ir de la iglesia. -Los dos capellanes más modernos de cada coro deberán estar de pie junto a los atriles durante los salmos de las horas para no errar los versos. -Cuando un Beneficiado o capero cante algo solo en el atril mayor, si es necesario, un capellán le volverá la hoja del libro y otro la alisará. -Los capellanes tendrán la obligación de decir las vigiliass fuera del coro si el puntador los convida para ello. -Un capellán será obligado a llevar la cruz en la procesión de los responsos que se hicieren después de las misas de aniversario. -Dos capellanes oficiarán las misas de réquiem que se dijieran en el Cabildo. -En los enterramientos de los beneficiados de la Catedral, todos los capellanes estarán obligados a portar en sus hombros los cuerpos desde la casa al coro y del coro a la sepultura. -Todos los capellanes por semanas estarán obligados decir la misa del alba.

¹⁶¹ Esta información ha sido extraída de Fresneda, *Estatutos*, pp. 31-33.

Las capellanías y medias capellanías de la veintena se proveían por medio de edictos públicos fijados en la Catedral y en todas las iglesias de la ciudad por el tiempo que el Cabildo considerase conveniente. El plazo de los edictos solía ser de entre treinta y sesenta días, aunque en alguna ocasión llegó a ser de 24 horas o incluso sin publicación de edictos, porque ya se tenía localizada a la persona apropiada para la capellanía.¹⁶² Todos los opositores eran examinados por el sochantre o alguno de sus ayudantes en canto llano, canto de una lección, lectura y, desde 1609, también en “latinidad”.¹⁶³ Antes de entrar al coro a servir su ministerio, los capellanes de la veintena tenían que superar las pruebas de limpieza de sangre impuestas por el Cabildo:

Las Capellanías de la Veintena el Cabildo las proveerá en personas limpias de toda mácula, conforme al estatuto de la limpieza de esta Iglesia, y de buena vida, persona y representación, y que tenga buena voz.¹⁶⁴

Para el control de la actividad de los capellanes de la veintena se estableció la existencia de dos visitadores nombrados por el Cabildo, quienes debían hacer una visita anual a los capellanes y dar cuenta al presidente del coro de posibles “relajaciones” de los mismos en el cumplimiento de sus obligaciones.

Según se desprende de la lectura de las *Actas Capitulares* de la Catedral, la obligación más difícil de cumplir por parte de los capellanes de la veintena era la asistencia puntual a la celebración de los maitines. La mayoría de los veinteneros pedía permiso al Cabildo para poner sirviente de maitines que hiciese por ellos el trabajo. La posibilidad de poner sirviente de maitines para los capellanes se estableció en 1649.¹⁶⁵ Estos sirvientes de maitines eran acólitos o mozos de coro de la Catedral a los que los propios capellanes pagaban un salario, que a lo largo del siglo XVIII estuvo estipulado en 20 ducados y un cahíz de trigo anuales.¹⁶⁶

¹⁶² Fue el caso de Juan Ortiz Guerra. A.C.C. AA.CC. 6 de septiembre de 1775 tomo 86, fol. 120.

¹⁶³ Fresneda, *Estatutos*, p. 33.

¹⁶⁴ Fresneda, *Estatutos*, p. 33.

¹⁶⁵ Fresneda, *Estatutos*, p. 33 En una anotación manuscrita con tinta marrón en el margen puede leerse “En 24 de enero y 1º de febrero de 1649 se acordó poderse poner al capellán de la veintena sustituto que sirva los maitines, dándole 12 ducados y 12 fanegas de trigo, y si fuese acólito, gana solamente esto, y no los 8 maravedíes que le correspondieran por serlo”.

¹⁶⁶ 17 de agosto de 1729 A.C.C. AA.CC. tomo 73, fol. 421r. El Cabildo decidió pagarle a Miguel Hinestrosa, capellán de la veintena en aquel momento, un sirviente de maitines para que no se le estropease la voz. En esa fecha, lo que un veintenero pagaba a su sirviente de maitines era 20 ducados y un cahíz de trigo anuales.

Sólo hay dos casos en toda la centuria en los que el propio Cabildo decidió pagar el sirviente de maitines a un capellán de la veintena para que no se le estropease la voz, pues se tenían grandes esperanzas puestas en ella. Fueron los casos de Miguel Hinestrosa, quien llegó a ser sochantre primero de la Catedral, y Francisco de Castro, ayudante de sochantre en Córdoba y sochantre de la Catedral de Jaén después.¹⁶⁷

Hasta 1763, los memoriales de diputados de la veintena quejándose de la falta de capellanes sacerdotes para la celebración de los maitines “con la decencia requerida” fueron constantes. En 1752 se llegó al extremo de no haber en el coro capellán de la veintena sacerdote que registrase los libros antes de los oficios, por lo que tuvo que hacerlo un capellán no ordenado que “por no saber, ni aún (sabía) el santo que se rezaba”.¹⁶⁸ En 1763 el Cabildo encontró la solución para el problema de la falta de sacerdotes veinteneros en los maitines: concedió una renta colativa de 100 ducados a los medios capellanes de la veintena para así poder ordenarse.¹⁶⁹ A partir de este momento, se sucedieron las solicitudes de los medios capellanes de la veintena para ordenarse sacerdotes, no volviendo a aparecer en *Actas* ningún memorial que incluyese quejas a este respecto.

2.2. Situación económica de los capellanes de la veintena

Los capellanes de la veintena de la Catedral de Córdoba, al igual que el resto de personal al servicio del Cabildo, recibían su salario dividido en tres pagas anuales, los llamados tercios, uno cada cuatro meses establecidos en las festividades de San Juan, Todos los Santos y Carnestolendas (Carnaval). Percibían parte del sueldo en dinero y parte en grano.¹⁷⁰ Tenían una asignación por su asistencia a Maitines y otra correspondiente a Prima, Tercia, Nona y Vísperas. Para el control de la asistencia, el puntador del coro “echaba un aspa” en el cuadrante al capellán que faltase a una determinada hora, de manera que se le rebajaba una parte proporcional del salario.¹⁷¹

¹⁶⁷ 4 de marzo de 1746 A.C.C. AA.CC. tomo 77, fol. 197r. Ese día se leyó en el Cabildo un memorial de Francisco de Castro en el que pedía licencia para marcharse a Jaén donde había sido nombrado sochantre de la Catedral.

¹⁶⁸ 5 de mayo de 1752, A.C.C. AA.CC. tomo 78, fol. 295v.

¹⁶⁹ 3 de agosto de 1763 A.C.C. AA.CC. tomo 82, fol. 86r.

¹⁷⁰ Los tomos de las *Cuentas de Fábrica* de la Catedral de Córdoba consultados (tomos 4011 a 4036) correspondientes al siglo XVIII reflejan un reparto de los salarios por tercios como se indica en el cuerpo del texto. Primero recogen una distribución del trigo entre los distintos asalariados y después otra en ducados, reales y maravedíes.

¹⁷¹ Fresneda, *Estatutos*, p. 31r.

Además de esta asignación por asistencia a las horas canónicas, los capellanes percibían otros emolumentos adicionales procedentes de varias fundaciones, obras pías o memorias particulares, distribuciones por asistencia a la octava del Corpus, Concepción, Ascensión, entierros de capitulares y por cantar misas fuera y dentro de la Catedral. También se les ofrecía la oportunidad de acrecentar el salario base por medio del reparto entre los capellanes asistentes a los oficios del dinero deducido a los que faltaban. Los salarios básicos de la veintena de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII antes de 1763 fueron los siguientes:

Tabla II.15: Salarios anuales de los capellanes de la veintena de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII antes de 1763.¹⁷²

Tipo de capellanía	Asistencia a Maitines	Asistencia a Prima, Tercia, Nona y Vísperas	Total de las ganancias sin faltas ni <i>patitur</i> (en ducados)
Capellanía entera	732 reales, 15 fanegas y 13 celemines de trigo (Total: 1020 reales=93 ducados)	247 reales y 1 maravedí, 39 fanegas y 9 celemines de trigo (Total: 715reales=65 ducados)	158 ducados
Media capellanía	501 reales y 17 maravedíes (=46 ducados)	397 reales y 32 maravedíes (=36 ducados)	82 ducados

Los capellanes y medios capellanes no percibían la asignación de maitines, que suponía el grueso del salario, si estaban gozando de *patitur* o permiso por enfermedad. Otros ingresos adicionales de los capellanes procedentes de fundaciones privadas o asistencia a ciertas funciones eran las siguientes:

¹⁷² La información sobre los salarios de los capellanes de la veintena en el siglo XVIII ha sido extraída de un informe que realizaron en 1763 los Diputados de la Veintena de la Catedral a petición del Cabildo para estudiar la posibilidad de establecer una renta colativa a las medias capellanías. Este informe se encuentra insertado en las *Actas Capitulares* del Archivo de la Catedral de Córdoba tomo 82, fols.35v-42v. En él, los Diputados afirmaban que en las congruas de la Catedral, la fanega de trigo se computaba a 18 reales cada una.

Tabla II.16: Ingresos adicionales de los capellanes de la veintena de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII.¹⁷³

-300 ducados de vellón repartidos entre los capellanes enteros con puntación en maitines y sin <i>patitur</i> por una Fundación en favor de la veintena que hizo Don Pedro de Salazar y Góngora en 1724.¹⁷⁴ La hora de la distribución era Prima. Tocaban a una media de 117 reales y 17 maravedíes si estaban todos. Si no estaban todos, el dinero correspondiente a los que faltaban se repartía entre los asistentes. -117 reales y 17 maravedíes en concepto de distribución en las funciones de 8ª del Corpus, Concepción y hora de la Ascensión. -33 reales y 25 maravedíes en entierros en las parroquias por un quinquenio. -30 reales por “otras cosas”. -Por razón de ciertas memorias fijas y perpetuas, algunas pagadas en obras pías, cada medio capellán cobraba en cada año por un quinquenio 121 reales y 31 maravedíes, también en <i>patitur</i> -Emolumentos recibidos de algunos fieles por memorias voluntarias que les eran encargadas y que podían llegar a 50 reales por año para un medio capellán de la veintena.¹⁷⁵ -Ingresos indeterminados por llevar capas en ciertas funciones y por cantar misas, evangelios o epístolas dentro o fuera de la iglesia los que eran sacerdotes diáconos o subdiáconos.

Aunque las partidas destinadas a salarios de la veintena y las vías que tenían los capellanes para recibir ingresos eran numerosas, no resultaban finalmente unos salarios espléndidos. Hay que tener en cuenta, por ejemplo, que en la década de los años 20 del siglo XVIII, el Cabildo alquiló casas de su propiedad a algunos medios capellanes de la veintena de la Catedral por una suma anual de 30 ducados.¹⁷⁶ Los propios Diputados de la Veintena explicaron en su memorial de 1763 dirigido al Cabildo para estudiar la situación económica de los capellanes que, después de sumar todos los ingresos citados en las tablas anteriores,

¹⁷³ Estos ingresos adicionales han sido extraídos igualmente del informe que los Diputados de la Veintena de la Catedral hicieron en 1763 a petición del Cabildo.

¹⁷⁴ A.C.C. AA.CC. 5 de abril de 1724 tomo 72, fols. 502v-503v. Don Pedro de Salazar y Góngora donó en esta fecha un cortijo pequeño en el término de Córdoba que llaman las Velazquitas o haza de Alcántara, mejorado con tres censos que había redimido y un pozo para su servidumbre, y cuatro mil pesos escudos de a ocho reales de plata vieja, todo para la dotación de las primas de los capellanes de la veintena. Quedaron como administradores de la fundación el deán de la Catedral y el Cabildo pleno.

¹⁷⁵ Entre estas memorias o fundaciones he podido documentar la que pagaba la Mesa Capitular “por vía de limosna” a la veintena por una memoria de misas que fundó Doña Isabel de Uceda. El monto de la limosna era de 4000 maravedíes anuales. *Cuentas de Fábrica* tomos 4011-4036.

¹⁷⁶ *Cuentas de Fábrica*, tomo 4018 s/n correspondiente a los años 1727-1728. En este libro se indica que en los tres años anteriores a 1727, el Cabildo había tenido alquilada unas casas de su propiedad en la calle del Caño Gordo al capellán de la veintena Francisco Pérez en un precio de 30 ducados anuales, que había que cargar al capellán.

“de toda esta renta no quedan a un capellán entero en una enfermedad cien ducados, pues sólo le quedan mil reales de vellón y no más”.¹⁷⁷ A raíz de este informe, quedó establecida la renta colativa de cien ducados anuales para los medios capellanes de la veintena que se ordenasen, solucionando así también la falta de capellanes sacerdotes asistentes a maitines. Según esta resolución, se le concedería a los capellanes que lo solicitasen el periodo de dos años y ocho meses para ascender, al menos, a subdiácono y poder recibir así la renta colativa de cien ducados aunque estuviesen en *patitur*. Para conseguir el orden de subdiácono, los capellanes tenían la obligación de adquirir conocimientos de Gramática y, según el memorial de los Diputados antes citado, eran sólo cuatro los medios capellanes de la Catedral que en ese momento estaban en disposición de adquirirlos con cierta rapidez.¹⁷⁸

Con respecto a las condiciones económicas y materiales de los capellanes de la veintena, han sido localizados en Actas Capitulares numerosos memoriales de solicitudes de ayudas de costa por parte de los dichos capellanes, principalmente correspondientes a la primera mitad del siglo, que describen situaciones realmente desoladoras y que indican la insuficiencia de los salarios a ellos asignados. Algunos de los testimonios encontrados en las diversas fuentes consultadas que pueden dar una idea de la situación económica y de vida de los capellanes de la veintena se recogen en el siguiente cuadro:

¹⁷⁷ A.C.C. AA.CC., tomo. 82, fols.35v-42v.

¹⁷⁸ A.C.C. AA.CC., tomo 82, fols.41v-42r: “Don Antonio León de Soldevilla es buen gramático y sabe medianamente Moral, de modo que puede ordenarse de todas órdenes en breve tiempo; Don José de Alba, Don Alfonso Alfaro y Don Bartolomé Navarro tienen algunos principios de Gramática y pueden conseguir el perfeccionarse en el tiempo de los dos años y ocho meses que van señalados par ascender a los sagrados órdenes, haciéndoles congrua de su media capellanía; Don Antonio Velasco, Don Diego Rodríguez, Don Mateo Castillo, Don Francisco Ruiz, Don Juan de Cárdenas y Don Pedro Guerrero no tienen principios o están enteramente olvidados de los que tuvieron, pero tienen buenos deseos de aplicarse y el no haberlo hecho hasta aquí ha provenido de no tener esperanza de ordenarse”.

Tabla II.17: Relación de algunos documentos que aportan información sobre las condiciones materiales de los capellanes de la veintena

Tipo de documento	Fecha	Texto
Memorial del capellán Bartolomé Chaparro solicitando una ayuda de costa ¹⁷⁹	1721	“En atención a su grande pobreza y 23 años de servicio de coro y ser los tiempos tan estériles, suplica al Cabildo se le hiciese una limosna pues se hallaba sin hábitos ni ropa interior para continuar sirviendo con alguna decencia”.
Memorial conjunto de los capellanes de la veintena al Cabildo ¹⁸⁰	1722	“Alegando el excesivo trabajo que tienen (...) y la cortedad de sus salarios, suplican al Cabildo se digne tomar alguna providencia a fin de que su trabajo tenga alguna mayor retribución”.
Donación de un cortijo y varios censos en favor de la veintena por parte de Don Pedro de Salazar y Góngora ¹⁸¹	1722	“Se leyó (...) una carta de donación (...) de Don Pedro de Salazar y Góngora a favor de los Capellanes de la Veintena (...) considerándolos los más pobres, los más trabajados, en entierros, funciones, residencia de día y de noche (...) y gozando tan cortos gastos y dotación que no corresponde a los tiempos presentes, y más cuando el trigo tiene corto precio (...)”
Memorial de un sobrino del fallecido capellán Andrés de Roxas solicitando una ayuda de costa ¹⁸²	1726	“Pide al Cabildo le socorra con alguna ayuda de costa por haber quedado su familia con grandísima necesidad”.
Concesión de una ayuda de costa al medio capellán Lorenzo de Lara ¹⁸³	1728	“Teniendo presente el Cabildo lo poco que gana un medio Capellán y la desnudez del suplicante (...) salió acordado concederle doscientos reales de vellón y que no se le dé trigo, y que esos los perciban los Diputados de Veintena y se los conviertan en ropa”.
Memorial de los capellanes de la veintena pidiendo una ayuda de costa para pagar el entierro del medio capellán Lorenzo de Lara ¹⁸⁴	1733	“Los capellanes de la veintena piden alguna ayuda de costa para el entierro y sufragios de Licenciado Lorenzo de Lara, quien ha muerto sumamente pobre y sin dejar con qué amortajar su cuerpo”.

Después del acuerdo capitular de 1763 que concedía renta colativa de cien ducados a la media capellanía de la veintena, no se volvieron a leer en el Cabildo memoriales tan duros como los citados en la tabla anterior. No obstante, los capellanes de la veintena siguieron siendo, con diferencia, los que más ayudas de costa y limosnas solicitaban de entre el personal relacionado con la capilla de música.

¹⁷⁹ A.C.C. AA.CC. 9 de diciembre de 1721, tomo 72, fol. 223v.

¹⁸⁰ A.C.C. AA.CC. 13 de febrero de 1722, tomo 72, fol. 241r.

¹⁸¹ A.C.C. AA.CC. 5 de abril de 1724, tomo 72, fols. 502v-503v.

¹⁸² A.C.C. AA.CC. 2 de septiembre de 1726, tomo 73, fol. 213r.

¹⁸³ A.C.C. AA.CC. 22 de diciembre de 1728, tomo 73, fol. 375v.

¹⁸⁴ A.C.C. AA.CC. 2 de diciembre de 1733, tomo 74, fol. 317v.

Una comparación entre la situación económica de los capellanes de la veintena de la Catedral de Córdoba con los de otras catedrales andaluzas como las de Sevilla o Cádiz es difícil de establecer. En el caso de la Catedral de Cádiz, ni siquiera parece que fuesen equiparables en cuanto a rango o estatus las capellanías de la veintena de una catedral y las de la otra. Como se ha visto más arriba, los capellanes de la veintena de la Catedral de Córdoba eran los ministros peor pagados y “más trabajados” de toda la iglesia, quienes mostraron a lo largo de toda la centuria una actitud servil y conformista con la situación que vivían, según se desprende de sus propios memoriales. Por otra parte, los que con el tiempo no llegaron a ascender a otro tipo de capellanía mejor pagada, normalmente ligada a la música, no mostraron tampoco un claro interés en adquirir la formación necesaria que les permitiera mejorar sus condiciones. Esto lo demuestra el hecho de que fueron muy pocos los capellanes de la Catedral que reunieron los conocimientos de gramática y latinidad necesarios para ser ordenados y recibir una renta colativa a raíz del acuerdo de 1763.¹⁸⁵ En la Catedral de Cádiz, sin embargo, las capellanías de este tipo estaban dotadas “de una renta competente para el sustento del capellán”.¹⁸⁶ Ya a finales del siglo XVII, cada una de las capellanías de la Catedral de Cádiz contaba con una renta anual de 200 ducados (42 ducados más que la asignación de un capellán de Córdoba un siglo más tarde) y, después de 1761, recibían una renta fija anual de 4000 reales (algo más de 360 ducados). En cuanto a la formación intelectual de los capellanes de la Catedral de Cádiz, hacia la mitad del siglo XVIII, momento en que empezaron a llamarse veinteneros, pasaron de ser “un grupo de servidores de la iglesia” a un “cuerpo de eclesiásticos bien formados”.¹⁸⁷ En el caso de la Catedral de Sevilla, los salarios de los veinteneros oscilaron entre 50 y 300 ducados.¹⁸⁸

¹⁸⁵ A.C.C. AA.CC., tomo 82, fols.35v-42v y A.C.C. AA.CC. 5 de abril de 1724, tomo 72, fols. 502v-503v. Véase la nota al pie 141 que recoge el Acta en la que se citan los capellanes aptos para recibir una renta colativa.

¹⁸⁶ Marcelino Díez Martínez, *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII* (Cádiz: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004), p. 114.

¹⁸⁷ Marcelino Díez Martínez, *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII* (Cádiz: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004), p. 115.

¹⁸⁸ Rosa Isusi Fagoaga, “La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España a Hispanoamérica”, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2002, vol. I, pp. 202-203.

2.3. Los capellanes de la veintena de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

La vía de acceso a una capellanía de la veintena de la Catedral de Córdoba era el examen de oposición previa publicación de edictos; véase epígrafe 1.6 a. Algunos de ellos entraban al servicio del Cabildo directamente como capellanes, pero otros muchos fueron criados y educados musicalmente en el contexto catedralicio, primero como mozos del coro y después como acólitos.

Aunque la veintena no pertenecía a la capilla de música directamente, la vinculación de los capellanes con la misma era una realidad. No sólo porque eran los responsables del canto llano en las distintas funciones litúrgicas, sino porque muchos de ellos simultaneaban su capellanía de la veintena con la interpretación vocal o instrumental de polifonía con la capilla, casi siempre de manera voluntaria y sin remuneración alguna. En los mejores casos, y una vez que el Cabildo comprobaba que estaban suficientemente experimentados, ascendían a miembros de derecho de la capilla de música como asalariados o capellanes de alguna de las capellanías anejas a la música, previa dimisión de su capellanía de la veintena.

La siguiente tabla recoge información acerca de la vinculación con la capilla de música, si la tuvieron, de todos los capellanes enteros y medios de la veintena de la Catedral de Córdoba entre los años 1706 y 1782, así como su trayectoria profesional dentro de la misma:

Tabla II.18: Capellanes de la veintena de la Catedral de Córdoba y su vinculación con la capilla de música entre 1706-1782.

Nombre del capellán	Tipo de capellanía de la veintena	Fechas de actuación como capellán	Otras funciones simultáneas	Trayectoria profesional en la Catedral
Martín Gallegos	-Medio capellán	¿-†1706		-Entró como mozo de coro de la Catedral en 1684
Francisco de la Cruz Valenzuela	-Medio capellán	1706-1707		
Diego Cuadrado	-Medio capellán hasta 1709 -Capellán entero desde 1709	Antes de 1706-1738	-Cantaba en la cuerda de tenor en la capilla de música sin salario	-Fue ascendido a una capellanía de Santo Tomás en 1738 ¹⁸⁹ (†1757)
José Antonio Moreno	Capellán entero	Hasta 1706		-Dejó su veintena porque fue nombrado capellán de San Pedro y Maestro de Ceremonias en 1706
Baltasar de Góngora	Medio capellán	Hasta 1707	-Sacristán de la Capilla de Santo Tomás	-Dejó su veintena en 1707 para ocupar la plaza de violón asalariado de la capilla de música
Francisco de Mora	Capellán entero	Hasta 1707		-Entró como mozo de coro de la Catedral en 1673 -Cesó en su veintena cuando fue nombrado cantor contralto asalariado de la capilla en 1707 -Nombrado capellán de San Antonio como cantor contralto en 1710

¹⁸⁹ A.C.C. AA.CC. 27 de abril de 1742, tomo 76, fol. 73r. Según consta en este Acta, en julio de 1706 Don Tomás Carrillo de Mendoza fundó una obra pía a favor de los dos capellanes de la veintena más antiguos, a los que se les concedían dos capellanías bajo la advocación de Santo Tomás dotadas con 200 ducados anuales. El nombramiento en una de estas dos capellanías suponía la renuncia a la capellanía de la veintena. Eran los propios capellanes los que solicitaban al Cabildo la capellanía de Santo Tomás si les correspondía por antigüedad cuando fallecía el que la ocupaba.

Andrés de Roxas	-Medio capellán hasta 1709 -Capellán entero desde 1709	Antes de 1706-†1726	-Cantaba en la cuerda de tenor en la capilla de música sin salario	
Bartolomé Chaparro	-Medio capellán hasta 1707 -Capellán entero desde 1707	Antes de 1706-†1735		
Miguel de Ávila	Capellán entero desde 1707	1707-		
Juan Solís	-Medio capellán hasta 1707 -Capellán entero desde 1707	Antes de 1706-1721		-Fue ascendido a Capellán de Santo Tomás en 1721-†1740
Alonso de Navas	-Medio capellán entre 1707-1709 -Capellán entero desde 1709	1707-1740		-Mozo de coro (¿-1707) -Acólito (1707) -Fue ascendido a Capellán de Santo Tomás en 1740-†1759
Bartolomé Corchado	-Medio capellán 1707-1709 -Capellán entero desde 1709	1707-	-Sochantre de la librería del coro en los periodos 1722-1728 y 1742-1751	
Diego Sedeño	-Medio capellán	1708-†1709		
Juan Molero Palomo	-Medio capellán	1708-		-En1706 fue admitido como salmista por sus conocimientos de canto llano y canto de órgano
Juan Torres	-Medio capellán 1707-1710 -Capellán entero desde 1710	1707-1733	-Sochantre de la librería del coro en los periodos 1729-1742 y 1752-1753	-Mozo de coro (¿-1707) -Acólito (1707) -Cesó en su veintena cuando fue nombrado Capellán de San Pedro (1733-†1754)

Domingo Antonio Carrasco	-Medio capellán (1707-1710) -Capellán entero desde 1710	1707-†1710		-Mozo de coro/acólito (1696-1707)
José Montilla	-Capellán entero	1709-†1724	-Fiel del Crismón del Cabildo en la Real Aduana de Córdoba	
Lorenzo de Lara	-Medio capellán	1709-†1733		-Salmista (1707-1709)
Miguel López	-Capellán entero	Antes de 1706-1716	-Ayudante de sochantre desde 1710	-Ascendió a capellán de Santo Tomás en 1716-†1721
Bartolomé Ricarte	-Medio capellán	1711-1721	-Canta en la cuerda de tenor sin salario	-Salmista (1708) -Acólito (1708-1711) -Cesó en su veintena cuando fue nombrado cantor tenor asalariado (1721-1730) -Cantor tenor capellán de San Antonio (1730-†1735)
José Gómez Caballero	-Medio capellán	1711-1738		-Ascendió a capellán del altar del Punto (1738-†1754)
Diego de Ajuda y del Rayo	-Medio capellán	1708-†1722		-Mozo de coro / acólito (¿-1708)
Juan Caballero	-Medio capellán (1716-1721) -Capellán entero desde 1721	1716-1743	-A veces entra al coro a cantar con la música o a tocar tonel violón	-En 1743 deja su capellanía porque es nombrado agente del Cabildo. -En 1743 se el consigna salario compatible con el de agente del Cabildo para que cante con la música o toque el “violón grande llamado contrabajo” según se le indique (†1767)

Pedro León	-Medio capellán 1716-1721 -Capellán entero desde 1721	1716-1726	-Ayudante del sochantre desde 1712 -Cantor tenor con salario	-Mozo de coro (1704-1708) -Acólito (1708-1712) -Capellán de San Pedro (1726-†1780)
Diego de Morales	-Capellán entero	¿-1729	-Capellán de Nuestra Señora de la salud y ermita -Comisario del Santo Oficio -Sustituye al Maestro de Ceremonias en 1725	-Ascendió a Capellán de Santo Tomás (1729-†1738)
Alejandro Jacinto Muñoz	-Medio capellán	1721-1725		-Se despidió de la capellanía porque fue nombrado sochantre de la villa de Espejo
Joaquín Pérez de Guevara	-Medio capellán	Septiembre- diciembre de 1721		-Dejó la capellanía por ascenso a otro puesto.
Tomás Moreno	-Medio capellán (1724-1735) -Capellán entero	1724-†1751	-Nombrado sustituto del Maestro de Ceremonias en 1746	-Mozo de coro/acólito (1710-1724)
Francisco de Luque	-Medio capellán (1724-1738) -Capellán entero	1724-1757		-Mozo de coro/acólito (1711-1724) -Dejó su capellanía de la veintena por ascenso a capellán de Santo Tomás (1757-†1775)
Francisco Pérez de Cárdenas	-Medio capellán	1725-†1728		-Mozo de coro (1713-1724) -Acólito (1724-1725)
Nicolás Hinestrosa	-Medio capellán (1722-1726) -Capellán entero desde 1726	1722-1759	-2º arpista sin salario (1720-1739) -Arpista 1º con salario (1739-†1775)	-Mozo de coro (1708-1715) -Acólito (1715-1722)

			-Maestro de canto llano de los mozos del coro (1738-1768)	-Dejó su capellanía de la veintena por ascenso a capellán de Santo Tomás en 1759-†1775)
Ventura Romero	-Medio capellán	1726-†1733	-Violón de la capilla sin salario ni plaza asignada	-Mozo de coro /acólito (1713-1726)
Juan Arrebola	-Medio capellán (1726-1735) -Capellán entero desde 1726	1726-		-Mozo de coro (1709-1721) -Estuvo fuera de la iglesia entre 1721-1726, cuando fue nombrado veintena.
Jerónimo de Ayala y Salas	-Medio capellán	1726-1743		-En 1743 quedó inhabilitado para su empleo por tráfico de tabaco y cacao
Miguel Hinestrosa	-Medio capellán (1728-1729) -Capellán entero desde 1729	1728-1746	-Ayudante del sochantre desde 1728 -Título de músico desde 1735	-Mozo de coro /acólito (1718-1728) -Dejó su capellanía de la veintena en 1746 porque ascendió a capellán de la Sangre y sochantre 1º de la Catedral
José Antonio González Gaitán	-Medio capellán	1729-1734		-En 1734 se despidió de su media capellanía porque fue nombrado en la vicaría de la villa de Guadalcazar
Jerónimo Hinestrosa	-Medio capellán	1733-1738	-Músico asalariado tenor de 2º coro y violinista	-En 1738 renunció a su media capellanía de la veintena y quedó en la plaza de 2º violinista de la capilla (†1739)
Diego de Aguilar	-Medio capellán	1733-†1737		
Pedro del Rosal y Hoyo	-Medio capellán (1733-1734) -Capellán entero desde 1734	1733-1738		-En 1738 hizo dejación de su capellanía -En 1774 era capellán de la Catedral de Granada

Francisco García	-Medio capellán	Febrero/abril de 1733		-Renunció a su plaza
Bartolomé de Agreda	-Medio capellán	Febrero/marzo de 1734		-Renunció a su plaza
Pedro Hinestrosa	-Medio capellán	1734-1735		-Mozo de coro (1722-1730) -Acólito (1730-1734) -En 1735 renunció a su media capellanía para tomar la sotana de la Compañía de Jesús
Pedro Holasco Berral	-Medio capellán	1735-†1753		
Francisco Cerezo Villarejo	-Medio capellán	1737-1738		-Acólito (1735-1737) -En 1738 se declaró vacante su capellanía por faltar al coro durante tres meses
Pedro Ortiz	-Capellán entero	1738-1746		-Renunció a su capellanía porque consiguió renta colativa en la Catedral de Jaén
Miguel Muñoz Cabrera	-Capellán entero	1738-1761	-Servía en la música, sustituyendo al sochantre y al maestro de ceremonias sin título ni salario (1746-1755) -Desde 1755, título y salario de músico	-En 1761 fue nombrado capellán de San Pedro, por lo que hizo dejación de su capellanía de la veintena y su salario de músico (†1773)
Pedro Guerrero	-Medio capellán	1738-		
Fco. Carlos Fernández Moreno	-Medio capellán (1738-1752) -Capellán entero desde 1752	1738- †1774	-Sacristán de Nuestra Señora de Villaviciosa desde 1742	-Mozo de coro (1721-1728) -Acólito (1728-1738)

			-Nombrado sustituto del maestro de ceremonias -En 1760 escribió una guía del vino para el consumo de la Capilla de Villaviciosa	
José Berral	-Medio capellán (1738-1746) -Capellán entero desde 1746	1738- 1754		-Mozo de coro (1725-1734) -Acólito (1734-1738) -En 1754 ascendió a capellán del altar del Punto y perdió su capellanía de la veintena (†1772)
Sancho de Lerena	-Medio capellán	1739-1753		-En 1753 dimitió de su capellanía por haber sido nombrado capellán de la Colegiata de San Hipólito
Manuel Montañés Cano	-Medio capellán	1739-		No hay más noticias sobre él después del nombramiento
Jerónimo Muñoz de Biedma	-Capellán entero	1740-1772		-Fue nombrado capellán de la veintena sin edictos por tener “una voz sobresaliente” -En 1772 dejó su capellanía porque fue nombrado sacristán del altar del Punto
Francisco de Castro	-Medio capellán	1742-1746	-En 1744 se le dio título de músico tenor y de ayudante del sochantre	-Mozo de coro (1734-1742) -Nombrado medio capellán de la veintena sin fijar edictos por su “voz sobresaliente.” -En 1746 dejó su puesto porque fue nombrado sochantre de la Catedral de Jaén
Bartolomé de Gálvez	-Medio capellán	1743-1744		-En 1746 volvió a ser admitido en la Catedral con los títulos de músico, ayudante de sochantre y salmista (†1793)

Mateo Blanco	-Medio capellán	1746-1751		-En 1751 se despidió de su media capellanía porque fue nombrado capellán de la Colegiata de San Hipólito -En 1762 volvió a la Catedral como capellán cantor de la Capilla de San Pedro -En 1768 fue nombrado maestro de canto llano de los mozos del coro
Dionisio de la Mata	-Medio capellán	1746-1755		-Mozo de coro (1736-1746) -En 1755 dejó su capellanía porque se le dio título de músico tenor por tener una voz “más apropiada para la música que para la veintena”. -Maestro de canto de órgano desde 1759 -Capellán de San Acacio desde 1771 -Rector del Colegio de Infantes y Maestro de Capilla interino desde 1779
José del Rayo	-Medio capellán	1746-†1750		-Mozo de coro (1736-1743) -Acólito (1743-1746)
Francisco Vergara	-Medio capellán	1746-1754		-En 1754 hace dejación de su capellanía por tener acomodo en la Catedral de Sevilla
José Ruiz Gálvez	-Medio capellán	1748-		-No hay más noticias después de su nombramiento
Mateo del Castillo	-Medio capellán (1748-1752) -Capellán entero desde 1752	1748-1782		

Antonio Velasco	-Medio capellán (1751-1753) -Capellán entero desde 1753	1751-1782		-Opositó en cinco ocasiones a varias capellanías de la música de la Catedral en la voz de bajo
Diego Rodríguez	-Medio capellán (1752-1758) -Capellán entero desde 1758	1740-1782		-Mozo de coro (1740-1752) -En 1762 opositó a una capellanía de San Pedro vacante con voz de bajo
Antonio Cárdenas	-Medio capellán (1752-1758) -Capellán entero desde 1758	1752-1782	-En 1775 sirvió interinamente el cargo de rector del Colegio de los infantes del coro	-Mozo de coro (1740-1747) -Acólito (1747-1752) -En 1779 opositó a una capellanía vacante de San Pedro con voz de bajo
Nicolás de la Mata	-Medio capellán	1752-1754		-Mozo de coro (1739-1749) -Acólito y título de músico (1749-1752) -En 1754 se despide por tener conveniencia en Málaga
José de Alba Núñez	-Medio capellán (1753-1762) -Capellán entero desde 1762	1753-†1775		-Mozo de coro (1739-1753)
Juan García Villoslada	-Medio capellán	1753-1754		-Fue despedido porque había “perdido el juicio”.
Fernando de los Ríos	-Capellán entero	1754-1782		
José Buiza	-Medio capellán	1755-1756		-Mozo de coro /acólito (1743-1755) -En 1756 fue expulsado por insultar en público en la iglesia. -En 1766 era músico de la Catedral de Toledo
Pedro de Torres	-Medio capellán	1755-1758		-Dimitió

Francisco Jiménez Galindo	-Medio capellán			-Dejó de asistir al coro
Juan de León Soldevilla	-Medio capellán	1756-1767		-Fue despedido porque se casó
Bartolomé Navarro	-Medio capellán (1758-1773) -Capellán entero desde 1773	1758-1782		-En 1762 opusió a una capellanía de San Pedro vacante con voz de bajo
Francisco Ruiz Cabezón	-Medio capellán	1758-1782		
Alfonso Raimundo de Alfaro	-Medio capellán	1758-1775		-En 1775 fue nombrado capellán de Santo Tomás e hizo dejación de su capellanía de la veintena
Fernando Armenteros	-Capellán entero	1759-1782		
José Domingo García Hidalgo	-Medio capellán (1763-1771) -Capellán entero desde 1771	1763-1782		
Diego Triguillos	-Medio capellán (1762-1774) -Capellán entero desde 1774	1762-1882		-Mozo de coro (1750-1761) -Acólito (1761-1762)
Alfonso Izquierdo	-Medio capellán (1763-1773) -Capellán entero desde 1773	1762-1774		-En 1774 dejó su capellanía de la veintena porque fue nombrado capellán de San Pedro con la obligación de hacer el oficio de sochantre
Manuel Álvarez	-Medio capellán	1771		-El mismo año de su nombramiento se marchó a Cádiz sin permiso del Cabildo. -En 1774 era sub sochantre de la Colegiata de Jerez

Antonio Fernández	-Medio capellán (1773-1775) -Capellán entero desde 1775	1773-1782		
Juan de Martos	-Medio capellán	1773-†1775		
Francisco Jiménez	-Medio capellán	1774-1776		-En 1776 se dio por vacante su capellanía porque ascendió a una capellanía de Santo Tomás
José Ortega	-Medio capellán (1775-1780) -Capellán entero desde 1780	1775-1782		-En 1779 opositó a una capellanía de San Pedro vacante con voz de bajo
Francisco Aguilera	-Medio capellán	1775-1782		-En 1779 opositó a una capellanía de San Pedro vacante con voz de bajo -En 1781 opositó a una capellanía de la música de San Dionisio
Miguel Vázquez	-Medio capellán	1775-1782		-Mozo de coro/ acólito (1762-1775)
Juan Ortiz Guerra	-Medio capellán (1775) -Capellán entero desde 1775	1775-1779		-En 1779 dejó su capellanía de la veintena porque nombrado en una capellanía de San Pedro -Llegó a ser sochantre 1º de la Catedral
Antonio de Lara	-Medio capellán	1778-1782		-Entre 1777 y 1778 estuvo contratado a modo de prueba para ejercitar la voz
Miguel Muñoz	-Medio capellán	1780-1782		

3. Las siete capellanías de la música de don Pedro de Salazar y Góngora

Una de las principales novedades musicales que vivió la Catedral al comenzar el nuevo siglo fue la fundación, en 1706, de las siete capellanías para maestro de ceremonias y seis cantores, cuyas constituciones fueron impresas ya en el siglo XVIII.¹⁹⁰ Supusieron un aumento importante (tres mil ducados anuales) de los fondos destinados a la música.

La fundación de las siete capellanías fue llevada a cabo por Don Pedro de Salazar y Góngora (1676- 1742), deán de la Catedral desde 1704 y obispo de Córdoba desde 1738 hasta su muerte. Según cuenta Gómez Bravo en su obra sobre los obispos cordobeses, Salazar y Góngora fue un hombre enormemente interesado por las artes, que conocía y practicaba la música y la poesía.¹⁹¹ Gómez Bravo le atribuye la composición de las Kalendas de varios años y otras cantadas de Sacramento y Concepción que se interpretaron en la Catedral.

En 1706 era obispo de Córdoba el Cardenal fray Pedro de Salazar (1630-1706), tío del deán y cuyas fundaciones fueron también notorias. El Cardenal Salazar concedió a su sobrino Don Pedro de Salazar y Góngora una prestamera de las siete villas de los Pedroches que ascendía a tres mil ducados anuales.¹⁹² En la sesión del Cabildo celebrada el día 8 de octubre de 1706 el deán ofreció esta cantidad para la fundación de siete capellanías para seis capellanes cantores y un maestro de ceremonias que sirvieran el coro.¹⁹³ El patronato de las capellanías recaería en el fundador hasta su muerte, momento en el que pasaría la responsabilidad al Cabildo de la Catedral. En esa misma sesión capitular fueron aceptadas todas las condiciones de fundación por la mayor parte de los canónigos allí reunidos.

Salazar y Góngora estableció que las capellanías por él fundadas debían ser servidas en la capilla de San Lorenzo, adosada al muro occidental de la antigua mezquita musulmana.

¹⁹⁰ *Constituciones de las siete capellanías que para el Maestro de Ceremonias y seis cantores fundó en la Sagrada Iglesia Cathedral de Córdoba el Señor Doctor Don Pedro Antonio de Salazar y Góngora, Cavallero del orden de Calatrava* (Córdoba: Diego Valverde y Leyva y Asciclo Cortés, 1706). Este documento se encuentra actualmente en el Archivo de la Catedral de Córdoba, en la Colección Vázquez Venegas. Para el funcionamiento de la capilla, el deán Pedro Antonio de Salazar mandó hacer un libro coral con repertorio para ser interpretado en ella que se conserva actualmente en el Archivo de la Catedral (Ms. 80/Libro Coral X-7).

¹⁹¹ Gómez Bravo, *Catálogo de los Obispos de Córdoba*, pp. 785-793.

¹⁹² Gómez Bravo, *Catálogo*, p. 786.

¹⁹³ A.C.C. AA.CC. tomo 66, fol. 393r.

3.1. Constituciones de las siete capellanías

La intención principal del fundador de las capellanías fue dotar a la Catedral de ministros suficientes que cantasen los Oficios Divinos “por hallarse el coro, con las diferentes ocupaciones y asistencias de los capellanes de la veintena, muchas veces desierto”.¹⁹⁴

La primera de las capellanías debía recaer en el maestro de ceremonias y las seis restantes en voces de bajos o tenores que supiesen canto llano y canto de órgano. El motivo de que las capellanías tuviesen que recaer exclusivamente en un maestro de ceremonias y voces de tenor o bajo quedó expuesto al comienzo de las *Constituciones*:

pues aunque el salmear en el choro y arrimarse al facistor es clara y la primera obligación de los capellanes perpetuos, (...) los unos, por ser cantores de voces delicadas de tiples y contraltos, y los demás, por ignorar absolutamente el canto llano, conociendo servirían más de agravamiento que de utilidad, se les ha ido disimulando dejen de cumplir esta principal obligación, y atendiendo juntamente a no haber en esta Santa Iglesia Catedral Congrua competente para mantener un diestro Maestro de Ceremonias, como la tienen las demás Santas Iglesias de España (...) siendo preciso encargar este principal ministerio al Sacristán Mayor o ya alguno de los capellanes del coro que mediante un corto situado que goza en la fábrica y en las dos Mesas Episcopal y Capitular, quisiese obligarse a este trabajo, de que resultaba en lo esencial del servicios del Culto Divino muchos defectos.¹⁹⁵

Quizá previendo la dificultad que entrañaba la localización de buenas voces, las constituciones establecieron algunas excepciones a las disposiciones anteriores. Así, aunque las voces preferentes eran las nombradas anteriormente, también podían ser aceptados contraltos de voz poderosa, “de tanto cuerpo y sustancia que no se puedan echar a perder salmeando (...) y que por los sutiles motivos de lastimarse sus voces, no se excusen de la primera obligación (...) que es cantar las horas canónicas”.¹⁹⁶ Se establecía la posibilidad de conceder una capellanía a una voz sobresaliente que únicamente supiese canto llano, aunque siempre sería preferible que también supiesen canto de órgano para dotar a la cuerda de tenor de la capilla de las voces necesarias y poder ocupar las otras capellanías afectas a la música con otro tipo de voz. También se prohibía expresamente la colocación de estas capellanías en ministriles u organistas.

¹⁹⁴ *Constituciones de las siete capellanías*, fol. 2r.

¹⁹⁵ *Constituciones de las siete capellanías*, fol. 2v.

¹⁹⁶ *Constituciones de las siete capellanías*, fol. 5r.

Todas las plazas debían concederse previa publicación de edictos y por oposición de los concursantes, aunque, si se encontraba una voz realmente interesante para una de las capellanías, los edictos podían ponerse por menos días de los establecidos y proveer la plaza en ese cantor sin hacer oposición. Esta excepción pretendía evitar que buenas voces renunciasen a viajar a Córdoba a hacer el examen por temor a perder sus plazas en otras catedrales. Si entre los opositores se encontraba algún capellán de la veintena de la Catedral con buena reputación, sería preferido entre los demás aspirantes, con la finalidad de proporcionarle al veintenero seleccionado “el descanso de alguna de estas capellanías”.¹⁹⁷

Las obligaciones de los capellanes, tras haber superado las pruebas de limpieza de sangre exigidas por el Cabildo, aparecen en la siguiente tabla:

Tabla II.19: Obligaciones de los siete capellanes de San Pedro.

- | |
|--|
| <p>-Asistir al coro desde prima, por la mañana, y desde nona hasta finalizar el coro, por la tarde.</p> <p>-Estar presentes en todas las funciones del Cabildo, procesiones, fiestas dentro y fuera de la iglesia, misas de réquiem, tinieblas, maitines de Navidad, las tres octavas del Corpus, de la Asunción y la Concepción de la Virgen.</p> <p>-Cantar los salmos y las demás partes del oficio a canto llano o en polifonía, “música en el facistol o en el papel”.¹⁹⁸</p> <p>-Carga de veintiséis misas con sus vigiliass que debían ser celebradas en el altar de San Pedro de la capilla de San Lorenzo, donde se servirían las siete capellanías.¹⁹⁹</p> |
|--|

La organización económica de las capellanías y las penas por ausencias era una cuestión que preocupaba al fundador. Su intención era que los capellanes de San Pedro fuesen modélicos en cuanto a puntual asistencia y participación en el coro. Por eso se preocupó por dotar suficientemente las capellanías y por regular las deducciones que se practicarían en los cobros en caso de faltas injustificadas.

¹⁹⁷ *Constituciones de las siete capellanías*, fol. 12r.

¹⁹⁸ A.C.C. AA.CC. tomo 66, fols. 397r-398v.

¹⁹⁹ Para que las capellanías comenzasen a servirse desde el primer día de 1707, como quedó establecido en el mencionado Cabildo de 14 de octubre de 1706, fue necesario realizar unas pequeñas reformas en la capilla de San Lorenzo. Puesto que se había situado en la capilla un retablo para colocar un lienzo que Don Pedro de Salazar y Góngora había traído de Italia, era necesario mover la reja que cerraba la capilla por la parte que miraba a la iglesia y abrir una nueva puerta con cancela a la nave colateral. De esta manera quedaba mayor espacio para la construcción de un altar a San Pedro, al que había dedicado la capilla Salazar y Góngora en su fundación. De estas cuestiones relacionadas con las obras llevadas a cabo en la Capilla de San Lorenzo y del lienzo donado por Salazar y Góngora, se da noticia en la sesión del Cabildo de 14 de octubre de 1706. A.C.C. AA.CC. tomo. 66, fols. 397r-398v.

Realmente las penas económicas que quedaron establecidas fueron mínimas (ver Tabla II.20), lo que explica que a lo largo del siglo tuvieran que ser llevadas al Cabildo las constituciones de las capellanías de San Pedro en varias ocasiones para tratar de solucionar el problema de las faltas reiteradas de asistencia de estos capellanes, que se convirtieron en modelo de justo lo contrario a la residencia puntual en el coro de la Catedral.²⁰⁰ La siguiente tabla muestra toda la información relacionada con la organización económica de las capellanías de San Pedro tal y como quedó fijado en las *Constituciones*:

Tabla II.20: Organización económica de las siete capellanías de San Pedro.

- El maestro de ceremonias quedó nombrado administrador de toda la renta de la fábrica de la fundación.
- De toda la renta de la prestamera de los Pedroches se habían de hacer siete partes iguales para siete capellanes.
- Si la voz y la calidad del trabajo de un capellán lo requería, el Cabildo tenía la obligación de pagarle un aumento de salario sobre los frutos de la capellanía procedente de los excusados de la música.
- El maestro de ceremonias seguía recibiendo el mismo salario que se le pagaba a los antecesores en las mesas Capitular y Episcopal, además de los frutos de la capellanía de San Pedro, para que pudiera servir su ministerio holgadamente.
- El capellán más antiguo recibía diez ducados y seis arrobas de aceite por hacer las funciones de sacristán si la dicha sacristía no quedaba cubierta.
- El maestro de ceremonias cobraba con integridad el producto de las aspas de los capellanes. Con el importe debía hacer dos partes: la cuarta parte para los puntadores y las otras tres para la fábrica de las capellanías.
- Los capellanes perdían un real y medio de vellón por faltar a prima, a tertia, nonas, vísperas o algunas de los maitines. Si tenían obligación de canto de órgano y se ausentaban en una función con música, perdían tres reales.
- Los capellanes con la obligación de cantar canto de órgano estaban bajo las normas y estatuto de los demás cantores de la Catedral en cuanto a las faltas al coro.
- Todas las horas se ganaban en *patitur* y recles. Los capellanes sólo salmistas no tenían derecho a recles.
- Los capellanes gozaban de cincuenta días de recles. El maestro de ceremonias de doce más.
- Cada tercio se le pagarían mil reales de vellón a cada capellán.

²⁰⁰ 21 de agosto de 1747 A.C.C. AA.CC. tomo 77, fols. 310r-v. En esta fecha fueron solicitadas por el Cabildo las constituciones de las capellanías de San Pedro para revisar si realmente los capellanes estaban cumpliendo con sus obligaciones. También ese día se acordó retirar el título de músico al capellán Pedro León “por no ser justo cante en funciones particulares quien no se halla en disposición de hacerlo en su iglesia”. Este capellán tuvo 363 faltas al coro entre julio de 1736 y julio de 1737 (A.C.C. *Cuentas de Fábrica*, tomo s/n correspondiente a los años 1736-38). También el 28 de junio de 1765 (A.C.C. AA.CC. tomo 82, fols. 366-367v) se revisaron las constituciones de San Pedro porque el capellán Antonio Serón se había marchado a la Capilla Real con plaza de tenor hacía tres años y no tenía la intención de renunciar a su congrua como capellán de la Catedral de Córdoba. El problema más grave de faltas de asistencia al coro tuvo lugar con el capellán de San Pedro Alfonso Izquierdo, a quien en 1779 se le habían contabilizado 718 faltas en tres años. Finalmente fue expulsado (22 de julio de 1779, A.C.C. AA.CC tomo 87, fols. 300r-302v).

3.2. Asignación de las capellanías

En el Cabildo celebrado el 22 de diciembre de 1706, el deán Salazar y Góngora informó a los canónigos sobre las personas que habían sido seleccionadas para cubrir las capellanías por él fundadas.²⁰¹ En esta ocasión sólo fueron asignadas las capellanías correspondientes al maestro de ceremonias y cuatro cantores, a la espera de que se hiciese efectiva la herencia de la pensión de la prestamera para nombrar a los otros dos capellanes.²⁰²

La primera asignación que se hizo de las capellanías de San Pedro en el año 1706 fue la siguiente:

Tabla II.21: Asignación de las Capellanías de Salazar y Góngora en 1706.

Capellán	Cargos anteriores al nombramiento	Obligaciones
José Antonio Moreno	Capellán entero de la veintena de la Catedral	Maestro de ceremonias con obligación de canto llano
Pedro Millán	Cantor tenor, capellán perpetuo de la capilla de San Antonio	Canto llano y canto de órgano
Juan del Olmo ²⁰³	Cantor, capellán del Real Convento de la Encarnación de Madrid	Canto llano y canto de órgano
José de la Parra	Cantor contralto	Canto llano y canto de órgano
Francisco Portichuelo	Cantor, capellán entero de la veintena y Maestro de Mozos de Coro de la Catedral	Canto llano

La mayoría de las personas que ocuparon una capellanía de San Pedro desempeñaron además otro cargo o función paralela dentro de la capilla de música. A continuación se exponen los nombres de los capellanes de San Pedro de la Catedral a lo largo del siglo XVIII con sus funciones y obligaciones:

²⁰¹ A.C.C. AA.CC. tomo 66, fol. 450r.

²⁰² *Constituciones*, fol. 22v.

²⁰³ Seguramente no llegó a ir a Córdoba porque su nombre no vuelve a aparecer en las *Actas Capitulares* del siglo XVIII.

Tabla II.22: Capellanes de San Pedro de la Catedral de Córdoba y sus obligaciones en el siglo XVIII.

Nombre del capellán	Fecha de actuación	Tipo de voz	Obligaciones y ministerios
Pedro Millán	1707-(†)1726	Tenor	-Obligaciones de canto de órgano con los demás cantores de la capilla -Maestro de canto de órgano de mozos del coro (1712-1726)
José Antonio Moreno	1707-(†)1718	Maestro de ceremonias	-Maestro de ceremonias (1706-1718)
Francisco Portichuelo	1707-1710	Canto llano	-Obligación sólo de canto llano. -Maestro de canto llano de los mozos del coro (1703-1710)
José de la Parra	1707-1718	Contralto	
Basilio Vallejo	1708-(†)1732	Maestro de ceremonias	-Maestro de canto llano de los colegiales de San Pelagio (1716-1732) -Maestro de ceremonias (1718-1732)
Andrés de la Parra	1708- (†)1738		-Maestro de ceremonias (1732-1738)
Juan Peñafiel	1719-(†)1761	Tenor	-Cantor de la capilla -Segundo Maestro de Capilla (1721-1752)
Pedro León	1726-(†)1780	Tenor	-Ayudante de sochantre (1712-1747) -Salmista -Cantor tenor (1712-1747)
Juan de Torres	1733- (†)1754	¿bajo?¿sólo canto llano?	-Sochantre de la librería del coro (1729-1742)

Francisco Tercero	1738- (†)1787	Maestro de ceremonias	-Maestro de ceremonias (1738) -Catedrático de Música del Colegio de San Pelagio
Francisco Antonio Aguilera	(‡)-(†)1762		-Exento de asistir al coro por residir en el hospital de pobres de su Eminencia -Catedrático de Música del Colegio de San Pelagio
Antonio Serón	1754-1763	-¿bajo-tenor?*	-Sochantre -Obligaciones de canto llano y canto de órgano
Manuel Antolínez	(†)1771		
Miguel Muñoz Cabrera	1761-(†)1773	-Tenor	-Canto llano y canto de órgano -Cantor de la capilla, tenor de 3º coro
Mateo Blanco	1762-		-Obligaciones de las Constituciones de la Capilla de San Pedro. -Asistir de sochantre si fuese necesario. -Cantar con la música de facistol y de papeles cuando se le requiera -Maestro de canto llano de los mozos del coro (1768-1770)
Pablo José de Navas	1764-1775	Canto llano	-Sochantre -Obligaciones sólo de canto llano
José Velasco (sirviente de capellanía)	1764-1765		-Obligación de cantar en la música lo que el Maestro le ordene. -Sustituto del sochantre -Cantar en todas las horas diurnas y las procesiones

José Labarta	1772-(†)1774	Músico de voz indiferente. A veces canta de tenor de 2º coro.	-Salmista (1752-1765) -Sochantre (1765-1774)
Antonio Villalba	1774-		-Obligaciones de canto llano y canto de órgano -Sustituto del sochantre cuando sea necesario
Alfonso Izquierdo	1774-1779		-Obligaciones de canto llano y canto de órgano -Sustituto del sochantre cuando sea necesario
Vicente Alberola	1775-		
Juan Ortiz Guerra	1779-		
Francisco Bono	1781-		

3.3. El maestro de ceremonias

Aunque en las Constituciones de las siete capellanías de San Pedro se afirmaba que no existía en la Catedral congrua suficiente para pagar a un maestro de ceremonias, lo cierto es que el cargo y su salario quedaron establecidos en los *Estatutos* del obispo Fresneda, del siglo XVI:

Ordenamos que haya un maestro de ceremonias (...) cuyo oficio será advertir y corregir con mucho cuidado lo que sea necesario para la observancia y buena orden de las dichas ceremonias (...) y el dicho maestro de ceremonias será elegido y nombrado por el obispo y por el cabildo por el orden que se proveen en el salario de los músicos al principio del mes de enero por cuatro años, en el cual dicho tiempo no podrá ser removido del oficio si no fuere por larga ausencia o conocida negligencia. (...) y en alguna satisfacción de su trabajo se le darán quince mil maravedíes de salario en cada un año.²⁰⁴

²⁰⁴ *Estatutos de Fresneda*, fols. 4v-5r. En el margen izquierdo del fol. 4v del libro hay una anotación manuscrita que dice “el maestro de ceremonias es un capellán de San Pedro por fundación del señor Salazar cuyas obligaciones se regularon en 22 de marzo de 1746”.

Las obligaciones específicas y condiciones de trabajo del maestro de ceremonias se fijaron en dos autos capitulares, uno de 1665 y otro de 1746.²⁰⁵ Son las siguientes:

Tabla II.23: Obligaciones y condiciones de trabajo del maestro de ceremonias.

-Ejecutar todos los oficios eclesiásticos y cumplir con el ceremonial de Clemente VIII.
-Asistir a todas las misas de réquiem (y por supuesto a las conventuales).
-Asistir junto al preste a donde más conveniente fuere a todas las procesiones.
-Asistir al preste en todas las vísperas en las que hubiese capas, no habiendo caperos.
-Instruir a los acólitos en el servicio del altar y dar cuenta del que faltase.
-Revisar las capillas con más culto para solucionar posibles problemas.
-Advertir al campanero cómo tocar la campana según la fiesta.
-En todas las funciones de la Iglesia, para cambiar alguna cosa tenía que informar antes al presidente o a los diputados de ceremonias que lo discutirían debidamente.
-Puesto que las obligaciones eran muchas, se le suponían faltas de asistencia frecuentes. El Presidente del coro era el encargado de nombrar a un capellán perpetuo o de la veintena para sustituirlo. Éste recibiría como estipendio lo que se le descontase al maestro de ceremonias por sus aspás. Se estableció la reducción de dos reales por falta, lo que sumaban 4 reales por día (si no estaba en <i>patitur</i> u otra licencia).
-Se le señalaron 40 días de recles, sin contar los días feriados por la tarde que, al no haber preste, no tenía la obligación de ir al coro. No podía tomar esos recles en los maitines de tiniebla, la octava del Corpus (no estaba fundada en 1665 la de la Concepción).
-Cuando el Cabildo determine la celebración de rogativas o funciones extraordinarias, el Maestro de Ceremonias tendrá la obligación de avisar al campanero, sacristán mayor, maestro de capilla, sochantre y capellanes para que cumplan con sus obligaciones. ²⁰⁶

Los maestros de ceremonias de la Catedral de Córdoba y sus fechas de actuación aparecen en la siguiente tabla:

Tabla II.24: Maestros de ceremonias de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII.

Maestro de Ceremonias	Fecha de actuación
José Antonio Moreno	1700-(†)1718
Basilio Vallejo	1718-(†)1732
Andrés de la Parra	1732-(†)1737
Diego Cuadrado ²⁰⁷	7/08/1737-10/05/1738
Francisco Tercero	1738-(†)1787

²⁰⁵ En el auto capitular de 22 de marzo de 1746 (A.C.C. AA.CC. tomo 77, fols. 203r-207r) se recogieron las obligaciones que para el maestro de ceremonias de la Catedral se fijaron en otro auto del 13 de noviembre de 1665, añadiendo dos nuevas en el XVIII.

²⁰⁶ Esta obligación queda recogida en la “Instrucción preliminar” del *Ceremonial* de la Catedral, p.1.

²⁰⁷ Diego Cuadrado era capellán de la veintena de la Catedral y actuó como maestro de ceremonias interino hasta que fue nombrado Francisco Tercero (A.C.C. *Cuentas de Fábrica*, tomo sin número y sin foliación correspondiente a los años 1736-38)

4. El canto llano en la Catedral de Córdoba

Según se desprende del *Ceremonial del Coro* de la Catedral de Córdoba y del *Manual de sochantres* de Juan Ortiz Guerra el canto llano fue un elemento de suma importancia en el desarrollo de la liturgia en la Catedral y muy valorado por las autoridades del Cabildo. En primer lugar, resulta significativo el elevado número de libros corales que se conservan en el Archivo catedralicio, 114, en relación a otras catedrales andaluzas: 52 libros de coro se conservan en la Catedral de Cádiz, 71 en la Catedral de Málaga y 42 en la Capilla Real de Granada.²⁰⁸

Por otra parte, los fundadores de las distintas capellanías de la Catedral pusieron especial empeño en el correcto y digno servicio de las horas canónicas en el coro, imponiendo a todos los capellanes perpetuos, cantores de la capilla o no, la obligación primera de asistir y cantar en ellas.²⁰⁹ Don Pedro de Salzar y Góngora lo consideró así en su fundación de siete capellanías de San Pedro “por no ser muchos los días de canto de órgano”.

4.1. El canto llano en la Catedral de Córdoba según el *Promptuario armónico y conferencias theoricar y practicas de canto llano* de Diego de Roxas y Montes (Córdoba, 1760)

Diego de Roxas y Montes, miembro asalariado de la capilla de música en la plaza titular de primer violón y escritor de los libros del coro de la Catedral de Córdoba, presentó en agosto de 1757 al Cabildo un tratado o prontuario armónico sobre teoría y práctica del canto llano para su publicación. El Cabildo, antes de aceptarlo, decidió someterlo al examen y criterio de los “músicos más prácticos que se hayan criado en esta Santa Iglesia como son el sochantre y el maestro de capilla”.²¹⁰ Aunque en principio los miembros del Cabildo no se mostraron muy favorables a la impresión del libro (rechazaron en una ocasión librar el dinero necesario para ello),

²⁰⁸ Esta información ha sido tomada de Manuel Nieto Cumplido, *La miniatura en la Catedral de Córdoba* (Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1973), pp. 51-96; José López-Calo, *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real de Granada* (Granada: CDMA, 1993) vol.I pp.15-18; Antonio Martín Moreno (dir.), *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga* (Granada: CDMA, 2003) pp. 3-54.

²⁰⁹ A.C.C. AA.CC. 2 de diciembre de 1643, citado en las *Constituciones* de las siete capellanías para maestro de ceremonias y seis cantores de Don Pedro de Salazar y Góngora, fol. 14v y con respecto a la misma intención de dotar de buenas voces el coro para los oficios de otros fundadores, fol. 6r.

²¹⁰ A.C.C. AA.CC. 8 de agosto de 1757, tomo 80, fol. 211. Los cargos de sochantre y maestro de capilla en 1757 estaban ocupados, respectivamente, por Miguel Hinestrosa y Juan Manuel Gaitán, ambos educados musicalmente en la Catedral de Córdoba como mozos de coro. También el autor del tratado había entrado en la Catedral de Córdoba como mozo de coro en el año 1713 (17 febrero de 1713, A.C.C. AA.CC. tomo 6, fol. 107v) y aprendido a tocar el violón en el seno de la capilla de música de la misma.

finalmente accedieron a la concesión de los 6000 reales que se calculaba costaría el trabajo.²¹¹ En septiembre de 1760 estuvieron listos los libros para su distribución y uso, de manera que decidieron repartir entre los capitulares de la Catedral que así lo desearan dos docenas de libros, uno para el maestro de los mozos del coro, otro para ser guardado en el Archivo y, el resto, para el autor.²¹²

El tratado de Roxas y Montes fue citado por José Subirá en la *Historia de la música española e hispanoamericana* entre las numerosas obras teórico-prácticas escritas y publicadas en España sobre canto llano y canto de órgano a lo largo del siglo XVIII.²¹³ También Menéndez Pelayo recogió la existencia del tratado en su *Historia de las ideas estéticas en España*.²¹⁴ El estudio más detallado sobre los planteamientos teóricos generales recogidos en el *Promptuario armónico* de Roxas y Montes fue el realizado por Francisco José León Tello en su obra sobre la teoría musical española en los siglos XVII y XVIII.²¹⁵ Entre los tratados sobre canto llano escritos en España en los siglos XV a XVIII que fueron estudiados en la obra de Ana Serrano Velasco, se encuentra también éste del músico cordobés.²¹⁶ La obra fue citada posteriormente por Antonio Martín Moreno, entre otras del mismo tipo, en su *Historia de la música española* correspondiente al siglo XVIII.²¹⁷ Las ideas fundamentales de este prontuario han sido resumidas más recientemente en la voz correspondiente a Roxas y Montes del *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, realizada por María Sanhuesa Fonseca.²¹⁸

²¹¹ La impresión del libro de Roxas y Montes fue rechazada por votos secretos en el Cabildo celebrado el 7 de septiembre de 1757 (A.C.C. tomo 80, fols.222v-223r). La libranza de los seis mil reales que se calcularon para la impresión fueron librados finalmente el 14 de octubre de 1757 (A.C.C. tomo 80, fol. 243).

²¹² Esta noticia fue dada por el diputado encargado de la impresión del tratado en el Cabildo de 27 de septiembre de 1760 (A.C.C. AA.CC. tomo 81, fols. 67v-68r). Actualmente han sido localizados cuatro ejemplares del libro: uno en el Archivo de la Catedral de Córdoba sin signatura; uno en la Biblioteca Pública de Córdoba (Fondo Antiguo 35-178) y dos en la Biblioteca Nacional en Madrid (M/1936 y M/3588, este último procedente de la Biblioteca Barbieri)

²¹³ José Subirá, *Historia de la música española e hispanoamericana* (Barcelona: Salvat, 1953), p. 582.

²¹⁴ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, (Madrid: CSIC, 1974).

²¹⁵ Francisco José León Tello, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII* (Madrid: CSIC, 1974), pp.-494-503.

²¹⁶ Ana Serrano Velasco y otros, *Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVIII* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1980).

²¹⁷ Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII* (Madrid: Alianza, 1985).

²¹⁸ María Sanhuesa Fonseca, “Diego de Roxas y Montes”, *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, 10 vols. Coord. por Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores, 1999), vol. 9, p. 443.

Diego de Roxas y Montes (1704-†1762) entró al servicio de la Catedral en 1713 como mozo de coro y alcanzó pronto un premio que el Cabildo concedía a los niños con voz de tiple más avanzados en el canto de órgano.²¹⁹ Cuando empezó a cambiar la voz, se le volvieron a conceder los 15 ducados de premio, esta vez por estar aprendiendo a tocar el violón.²²⁰ Tras un periodo de tiempo (1730-1743) durante el cual pasó a servir una capellanía en la Real Colegiata de San Hipólito de Córdoba, volvió a la Catedral como primer violón de su capilla de música.²²¹ Desde entonces, simultaneó su labor como músico instrumentista de la capilla con el trabajo de copista de los libros del coro de la Catedral, de las iglesias de Córdoba y su obispado.²²²

4.1.1. Características generales del tratado

El *Prontuario armónico* de Diego de Roxas y Montes consta de 490 páginas con numerosos ejemplos musicales y cinco láminas ilustrativas. La obra fue dedicada por el autor al Deán y al Cabildo de la Catedral y contó con la aprobación de fray Ambrosio de Santa Cruz, Examinador Sinodal del Obispado de Almería quien, como él mismo afirmó, no era facultativo en Música pero había leído el libro “con gran gusto”. El citado fray Ambrosio de Santa Cruz aceptó la bondad del tratado por haber sido sometido al juicio y aprobación de “diferentes sujetos de los más inteligentes y prácticos en la Música, de la Corte y de esta Ciudad”, así como por su interés para la juventud, haciendo referencia a la finalidad pedagógica del mismo. Termina su aprobación agradeciendo al autor su empeño en la publicación del tratado, pues incluso llegó a realizar él mismo los moldes de las notas y figuras de la música para poder realizar la impresión:

²¹⁹ 1 de junio de 1718, A.C.C. AA.CC. tomo 71, fols. 250v-251r. Desde el 15 de octubre 1711 (A.C.C. AA.CC. tomo 68, fols. 199r-v) el Cabildo concedía cuatro premios anuales de 15 ducados a los mozos del coro más aplicados en canto de órgano y contrapunto.

²²⁰ 30 de julio de 1721, A.C.C. AA.CC. tomo 72, fol. 188v. En esta época Roxas y Montes era ya acólito de la Catedral y, en ocasiones, entraba a cantar con los músicos en la cuerda de contralto.

²²¹ 20 de marzo de 1743, A.C.C. AA.CC. tomo 76, fol. 169v.

²²² Además de copista de los libros del coro, a partir de 1760 fue el encargado de realizar los cuadrantes de maitines de los músicos de la Catedral, para cuyos pergaminos se le libraban anualmente 250 reales en la Mesa Capitular (19 de julio de 1760, A.C.C. tomo 81, fol. 50) Entre las obras de música más llamativas que copió Roxas y Montes en la Catedral, cuya autoría es segura, se encuentran ocho libretes de mano del año 1755 con repertorio para procesiones y rogativas de distinta índole (A.C.C. caja 131 / carpeta 1284).

(...) y porque contemplo este libro tan útil y provechoso, me parece se le debe dar a su autor, no sólo la licencia que pide para darlo a la prensa, sino muchas gracias: pues tan a toda costa lo pretende sacar a la luz, no solamente por el trabajo de su composición, sino también (por no haberse hallado en las imprentas de la Corte ni en otra alguna del Reino las notas y puntos de la Música) por su sumo afán y desvelo en haberlas por su propia mano fundido, limado y burilado para que en la impresión de este libro puedan servir.²²³

En su prólogo sin paginación, Roxas y Montes afirma que la finalidad última de su tratado es enseñar a los niños, ya que la mayoría de los tratados de artes de canto llano están escritos para adultos que desean terminar de formarse y, aunque él siempre tuvo “poco lugar de enseñar” por la ocupación que le suponían sus empleos “especialmente por la continua tarea de la escritura de los libros del coro”, se vio obligado a hacer la obra por la gran cantidad de alumnos que tenía y no haber quien quisiera escribirla. Por ese motivo la desarrolló en forma de diálogo entre maestro y discípulo, “como los dogmas de la Santa Fe en los catecismos”. Junto con los diálogos aparecen esporádicamente a lo largo de la obra distintas combinaciones de versillos rimados que resumen todo lo explicado por el maestro para que el discípulo lo aprenda de memoria con mayor facilidad.

También al principio del prólogo cita a todos los autores de los que reconoce haberse valido para la confección de su tratado “pues si te he de decir la verdad, esto va de unos en otros, porque todo está dicho.” Y ciertamente, en la parte de las “conferencias” que el autor dedica a la teoría del canto llano (Conferencias I a VI), proporciona a su discípulo imaginario definiciones de cada uno de los asuntos que va abordando, incluyendo referencias concretas al autor y la obra de los que ha tomado su definición:

(...) porque para saber verídicamente la esencia de la cosa, es preciso sea por su definición, pues sin ella, no se puede saber de ninguna la verdad, ni sus principios llegarlos a entender.²²⁴

En algunos momentos del tratado son expuestas las diversas e incluso opuestas conclusiones a las que llegaron los distintos autores citados junto a la opinión de Roxas y Montes acerca de cuál de ellas le parece la más acertada.

²²³ Fray Ambrosio de Santa Cruz, aprobación del *Promptuario Armónico* de Diego de Roxas y Montes, sin paginación.

²²⁴ Diego de Roxas y Montes, *Promptuario armónico*, prólogo sin paginación.

Las seis últimas conferencias del tratado están dedicadas a la práctica del canto llano y en ellas son recogidas las distintas entonaciones del repertorio que se indica en el título de la conferencia tal y como se practicaban en la Catedral de Córdoba.

Aunque el autor explica que su obra no es original, pide que se reconozca en ella el gran esfuerzo que supone haber visto y leído todos los tratados en los que se ha basado, así como escoger los aspectos más interesantes de cada uno de ellos. Y si a pesar de todo esto el lector no queda muy convencido con la obra, concluye:

Amigo lector, hasta ver toda la obra no juzgues. Y si te pareciere que me he dilatado mucho, córtala por donde quisieres; y si te parece corta, más dilatados son todos los Autores que te he citado y otros muchos que hay. Y si de ningún modo te pareciere bien, toma la pluma y escribe otro libro, que es cosa muy fácil y yo tendré donde aprender y podrá servir para la común utilidad, que es el fin porque yo he hecho ésta.

4.1.2. Estructura y contenido del tratado

El *Promptuario* (1760) de Diego de Roxas se estructura en doce conferencias, las seis primeras dedicadas a la teoría del canto llano y las seis últimas a la práctica del mismo en la Catedral de Córdoba. La estructura de la obra se recoge en la siguiente tabla:

Tabla II.25: Estructura del *Promptuario armónico* (1760) de Diego de Roxas y Montes.²²⁵

Sección	Título de la Conferencia	Página del tratado
Prólogo del autor		s/p
Conferencia I	Que sea canto llano; de la mano y su explicación, y de las voces, Signos, Deducciones y Propiedades que componen el Canto Llano	3
Conferencia II	Que sea clave, su asiento propio y natural y demás señales que se hallan en Canto Llano	15
Conferencia III	Del compás, de los movimientos, que se hallan en Canto-llano, subiendo, baxando y de las mutanzas	21
Conferencia IV	Que sea tono, del Diapasón, y de sus más principales intervalos	35
Conferencia V	De los ocho tonos. En cuántas partes se dividen: cómo forma cada uno su diapasón; cuántas son las especies de diapasones; y cuántos modos hay de tonos y de las cláusulas	46
Conferencia VI	Cómo se junta la letra con el punto y modo de cantar en el coro: qué es neuma; regla para saber la cuerda de cada ton, para entrar los salmos y las entonaciones de Magnificats, <i>Benedictus</i> , Psalmos, y versos de los Introitos de las Misas	68
Conferencia VII	Modo de entonar las oraciones en la Misa, Vísperas y Laudes y en las demás horas; y las entonaciones de Capítulos, Bendiciones, Absoluciones, Lecciones, Prophecias, Epístolas y Evangelios; y todo lo demás que pertenece al Preste, Diácono, Subdiácono y al Coro.	90
Conferencia VIII	Modo de cantar los Versos y Responsorios Breves y las Letanías y el <i>O vere Deus</i>	130
Conferencia IX	Modo de hacer u oficiar unas Vísperas por la cuerda y por el final; y para su práctica se ponen las Vísperas de Nuestra Señora de los Dolores, las del Corpus, las del Arcángel San Rafael, Custodio de Córdoba día siete de mayo; las de San Pelagio Mártir de esta ciudad a veintiuno de junio; las de San Rafael a veinticuatro de octubre; las de San Martín obispo y confesor, a once de noviembre; y las de los Santos Patronos de Córdoba San Acisclo y Santa Victoria, a diez y siete de noviembre; y las Antífonas de Nuestra Señora, que se cantan después de Completas	162
Conferencia X	Del modo de cantar los Himnos, las Secuencias y algunas Glorias y Credos y la explicación de las figuras con que los modernos las puntan; y el compás que se debe echar en cada una según el tiempo con que estuviere puntado.	218

²²⁵ *Promptuario armonico y conferencias theoricas y practicas de canto llano con las entonaciones de Choro y Altar según las costumbres de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba, compuesto por Don Diego de Roxas y Montes músico instrumentista della, quien lo dedica a los Illmos. Señores Deán y Cabildo de dicha Santa Catedral Iglesia con privilegio.* Impreso en Córdoba en la calle de la Librería por Antonio Serrano y Diego Rodríguez, impresores del Santo Tribunal de la Inquisición y de dicha ciudad. Año de 1760.

Conferencia XI	En la que se ponen para la práctica las Misas que tienen Secuencias como la de Nuestra Señora de los Dolores, la del Domingo de Resurrección, la del Domingo de Pentecostés, la del día del Corpus y la de los Difuntos y algunas propias y otras de los comunes	280
Conferencia XII	Que contiene las antífonas, <i>Asperges me</i> y <i>Vidi aquam</i> ; todos los Kyries de los ocho tonos; los de Nuestra Señora; los de los Ángeles; los Ferales de Adviento y Cuaresma; los de las Ferias y Vigilias <i>per annum</i> ; los de difuntos solemnes y comunes	415

Los autores en los que Diego de Roxas y Montes afirmó haberse basado para escribir su tratado aparecen citados en el prólogo de su obra sin seguir, aparentemente, ningún criterio:

San Ambrosio, San Gregorio, San Agustín, San Isidoro, San Bernardo, el papa Juan XXII, el venerable Beda, el P. M. Fray Luis de Granada, el P. Atanasio Kirker [=Kircher], Aristóteles, Averroes, Pitágoras, Euclides, Severino Boecio, Guido Aretino, Francino Gáforo [=Gafurio], Nicolás Ubolico, Blas Roseto, Marcheto Paduano, Don Pedro Cerone, Francisco Montanos, Andrés de Monserrate, Fr. Juan Bermudo, el maestro Andrés Lorente, Don Antonio de la Cruz Brocarte, Fr. Pablo Nassarre, Fr. Martín Coll, P.M. Pedro de Ulloa, el P. Tosca y el Doctor Thorre. De todos estos autores me he valido para hacer esta obra.²²⁶

De todos ellos, sólo algunos son nombrados expresamente a lo largo del tratado a medida que se van exponiendo las diferentes definiciones y argumentaciones. En la mayor parte de los casos, Roxas y Montes cita el autor, la obra y los capítulos exactos de donde ha tomado su definición. En otros, simplemente dice “en su libro sobre música” al hacer referencia al libro de un autor, sin escribir el título exacto de la obra. La siguiente tabla recoge por orden cronológico los autores y las obras citadas como autoridades en el cuerpo del tratado:

²²⁶ Roxas y Montes, *Promptuario armónico*, prólogo sin paginación.

Tabla II.26: Autores y obras utilizadas por Roxas y Montes en las definiciones del *Promptuario armónico*, 1760 (Conferencias I a VI).

Autor	Obra	Definición en la que es citada como fuente	Página del prontuario donde lo cita
Pitágoras (ca.582 a.C.-507 a.C.)		Movimiento disjuntivo de la música (<i>disjuncta</i>)	28
Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.)	<i>De anima</i> , libro I	Propiedad	6
		Voz	7
Mario Servio Honorato (finales s.IV)	<i>Libro IV de filosofía</i> , cap.8	Voz	8
San Agustín (354-430)	“En su libro de Música” libro I, cap.2	Música	45
San Isidoro (ca.560-636)	<i>Etimologiae</i> , cap.20	Nota o figura	18
		Neuma	71
Venerable Beda (672-735)	“En su libro de Música”	Canto llano práctica	4
		Sobre la consonancia del intervalo de 8º	42
Guido d’Arezzo (ca.991-después de 1033)	<i>Libro de rudimentos músicos</i>	Tono	35
San Bernardo (1090-1153)	“En su libro de Música”, libro I	Canto llano	4
Averroes (1126-1198)	<i>De anima beatitud</i> , cap.5	Canto llano práctica	4
Papa Juan XXII (1249-1334)	“En su libro de Música”	Sobre los ocho tonos o modos	39
Marchetto de Padua (1274?-1326)		Propiedad	6
Franquino Gaffurius (1451-1522)		Sobre los modos mixtos	62
Bartolomé Anglico (Fin s.XV-XVI)	<i>Libro 5</i> , cap.20 <i>de voce</i> (?)	Voz	9
Fray Luis de Granada (1504-1588)	<i>Introducción del Símbolo de la Fe</i> , cap.26 (1583)	Voz	9
Juan Bermudo (ca. 1510-1565?)		Bemol natural y accidental	35
Francisco Montanos (1530?-1592?)	<i>Arte de canto llano con entonaciones de coro y altar</i> (Valladolid, 1592)	Deducción	5
		Signo en la música	7
		Clave	15
		Mutanza	28
Pietro Cerone (1566-1625)		Sobre los modos mixtos	61
Athanasius Kircher (1602-1680)	<i>Misurgia Universalis</i> (1650)	Sobre los movimientos del canto y los intervalos que canta la voz	23

Andrés de Monserrate (Siglo XVII)	<i>Tratado 2 Cap.7 (¿Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la música práctica del canto llano, Valencia, 1614?)</i>	Voces de la música	7
Adrés Lorente (1624-1703)	<i>El porqué de la Música</i> (Madrid, 1672)	Sobre los tonos mixtos	58
		Sobre los tonos irregulares	62
Pablo Nassarre (1650-1730)	<i>Escuela Musica según la práctica moderna</i> , libro I, cap. 11, 12 y 13 (Zaragoza, 1724)	Voz	11
	<i>Escuela Musica</i> , libro II (Zaragoza, 1724)	Movimientos de la música: deduccional, igual y disjuntivo	27
		Distinción de las especies en cada modo	53
		Sobre los modos mixtos	58
	<i>Fragmentos músicos</i>	División de los modos en diapente y diatésaron	48
Tomás Vicente Tosca (1651-1723)	<i>Tratado de la Música especulativa y práctica</i> (1710)	Defensa de la división del diapasón en 55 comas y el tono en 9 comas	46
Antonio de la Cruz Brocarte (s.XVIII)	<i>Medula de la Música Teórica</i> (Salamanca, 1707)	Movimientos de la música: deduccional, igual y disjuntivo	27
		División de los modos en diapente y diatésaron	48
		Tono irregular	62
Pedro de Ulloa (s.XVIII)	<i>Música Universal o Principios Universales de la Música</i> (Madrid, 1717)	Defensa de la división del diapasón en 55 comas y el tono en 9 comas	46
Guillermo Durante		Neuma	71
Nicolas Ubolico		Conjunta	29
Villegas	<i>Libro de canto llano</i> , cap.2	Movimientos de la música: deduccional, igual y disjuntivo	27
Doctor Torre	<i>Libro II de Medicina</i>	Voz	8

La Conferencia I se dedica a explicar aspectos teóricos básicos, desde la definición de canto llano hasta cuestiones relacionadas con las notas, signos y el sistema hexacordal. En la explicación de las notas o voces musicales utiliza el autor un dibujo de la mano de Guido y lo expresa así:

Mro.: ¿Y los signos de la mano, en cuántas letras se cifran?

Disc.: En siete: G.A.B.C.D.E.F.

Mro.: ¿Para qué son esas siete letras?

Disc.: Para dar principio a otros tantos signos.

Mro.: ¿Cuáles son?

Disc.: G. sol re ut, A. la mi re, B. fab. mi, C. sol, fa ut, D. la sol re, E. la mi, F. fa ut

Mro.: ¿Pues cuántos son los signos de la mano?

Disc.: Veintiuno

Mro.: Pues si los signos no son más que siete ¿Cómo decís que son veintiuno?

Disc.: Pues porque aunque los signos no son más que siete, éstos triplicados hacen veintiuno.

Mro.: Y esos siete signos triplicados ¿cómo se distinguen?

Disc.: Llamando a los siete primeros graves, a los otros siete agudos y a los siete últimos sobreagudos.”²²⁷

Antes del prólogo y del comienzo de la primera conferencia, aparece la ilustración de la mano guidoniana en la que el autor basa todas sus explicaciones.

²²⁷ *Diego de Roxas y Montes, Promptuario armónico, p. 5.*

Ilustración II.1: Mano musical del *Promptuario armónico* (1760) de Roxas y Montes.



Para explicar el sistema hexacordal utiliza el autor dos láminas didácticas: el *Círculo músico* y la *Escala musical*.²²⁸ En ellas se exponen visualmente los veintiun signos de la mano, las letras y las voces que a cada una pertenece, las deducciones (b cuadrado, natura y b moll) y propiedades, las tres claves y los ocho modos.

Ilustración II.2: Círculo músico del *Promptuario Armónico* (1760) de Roxas y Montes.



La Conferencia II está dedicada a las claves y sus usos en el canto llano y a otras cinco señales específicas en la escritura del mismo. Toda la explicación a cerca de las claves y su utilización en canto llano es resumida por el Maestro en unos de sus versillos rimados para mejor memorización del alumno:

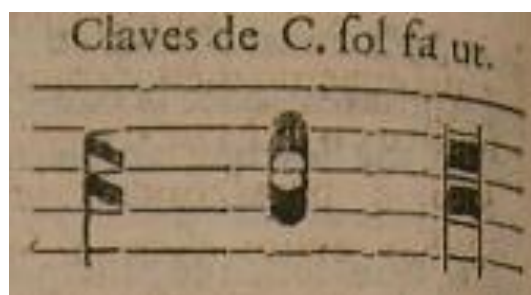
Es la Clave una señal
 Demostrativa del Canto
 Que donde está signo y punto
 Nos está manifestando
 Y aunque las Claves son tres
 Sólo hay dos en Canto Llano
 La de F. fa ut y la de C. sol fa ut
 Como se muestra la Mano.²²⁹

²²⁸ En el ejemplar manejado (B.P. de Córdoba 35/178) ha sido cortada la página donde se encontraba la lámina segunda *Escala musical*.

²²⁹ Roxas y Montes, *Promptuario*, 16.

Porque reconoce que en canto llano sólo son utilizadas las claves de Fa (en 3ª y en 4ª línea) y Do (en 3ª línea), pues la de Sol es para el canto de órgano, introduce en el tratado ejemplos gráficos de las dos primeras únicamente:

Ilustraciones II.3-4: Ejemplos gráficos de las claves de Fa y Do según el *Promptuario armónico* (1760) de Roxas y Montes.



Los demás signos que define y ejemplifica el autor aparecen a continuación:

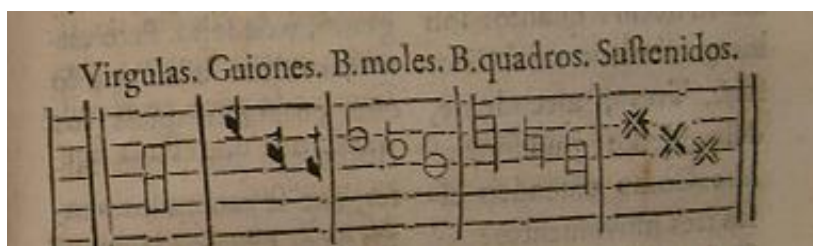
Tabla II.27: Signos del canto llano según el *Promptuario armónico* (1760) de Roxas y Montes.

Pentagrama²³⁰: “Cinco rayas o líneas donde se sientan los puntos para expresar los signos en las notas o figuras que en ellas se ponen”.

Vírgula: “Rayas que atraviesan las cinco líneas o alguna de ellas (...) sirven para dar solemnidad al canto y para advertirnos que allí se concluyen las partes de la letra con el punto. Sirven para tomar aliento y descansar”.

Guión: equivale al *custos*.

Las dos b, redonda y cuadrada: la b redonda sirve para “hacer el mi fa (...) pues su efecto es hacer lo duro blando y lo fuerte suave”; la b cuadrada sirve “para hacer fa mi (...) pues su efecto es hacer lo blando áspero y duro.”

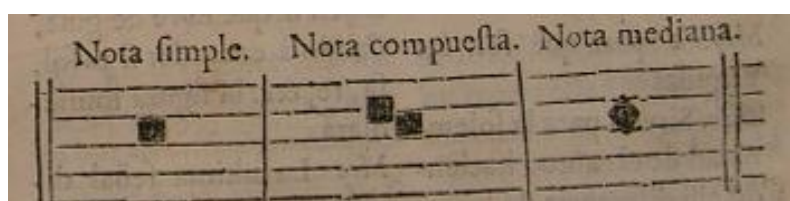


²³⁰ Roxas y Montes no utiliza el término pentagrama, pero lo define y en todos los ejemplos musicales de su obra es utilizado como pauta para escribir el canto llano, en ningún caso aparece un tetragrama.

Notas o figuras: “Es aquella que señalan en el canto y se pronuncia con la voz.” Señala nueve modos de figuras o notas:



Todas ellas se reducen en canto llano a tres:



En el “mero canto llano, el cual se canta siempre a compasillo”, cada una de estas figuras tiene un valor exacto en cuanto a número de compases. Así, el punto alfado dura dos compases; el punto cuadrado, un compás; el triángulo o semibreve, un compás.

En la **Conferencia III** trata el autor el asunto del compás en el canto llano que, como ya adelantó en el capítulo anterior, es siempre a compasillo y consiste en “un dar y alzar la mano sin alteración estando tanto arriba como abajo”.²³¹ En la **Conferencia X** vuelve a tratar el asunto del compás en canto llano distinguiendo entre simple canto llano “sin aumento ni disminución de figuras y el “canto llano mixturado con el canto de órgano”.²³² El primer tipo es el que se canta a compasillo y el segundo el que se interpreta aumentando y disminuyendo las figuras y variando los tiempos. A este segundo tipo pertenecen las secuencias, Glorias, Credos y la mayoría de los himnos.²³³ Este repertorio se canta a compás de proporción mayor. Advierte que los autores antiguos no señalaban el compás mayor, pero los modernos sí lo hacían con un 2 o con un 3:

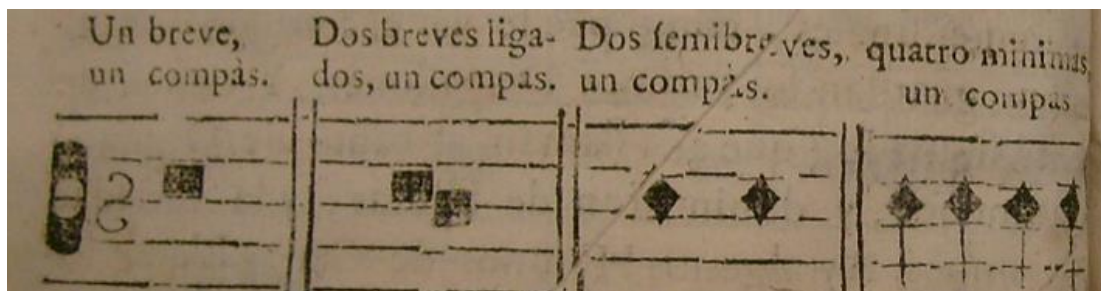
²³¹ Roxas y Montes, *Promptuario*, p. 21.

²³² Roxas y Montes, *Promptuario*, p. 219. Según Marcelino Díez Martínez, *La Música en Cádiz*, p. 152, esta distinción la hace también Nassarre (*Escuela Musica* I, Libro II, p.194) y el sochantre de la Catedral de Cádiz Jorge de Guzmán (*Curiosidades del canto llano*, Madrid, 1709).

²³³ Las dos excepciones que establece Roxas y Montes como himnos de simple canto llano, cantados a compasillo, son *Vexilla Regis*, de tiempo pascual y el *Ave Maris Stella*, cantado de forma recurrente en las procesiones comunes de la Catedral de Córdoba.

Los modernos, para mayor claridad, señalan el compás mayor así: 2, que es un dos; para avisar con esta señal que en dicho tiempo entran en un compás dos semibreves; uno a el dar y otro a el alzar, y por consiguiente, un breve es un compás, y cuando hubiere dos breves ligados, valen los dos un compás, porque tiene cada uno el valor de un semibreve, así en compás mayor como en proporción mayor. Y cuatro mínimas valen un compás, dos a el dar y dos a el alzar, como lo demuestra el ejemplo siguiente:

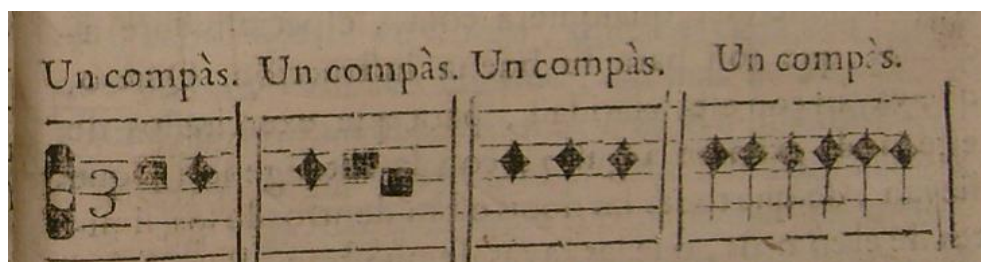
Ilustración II.5: compás de proporción mayor a dos según el *Promptuario armónico* (1760) de Roxas y Montes.



El compás de proporción mayor también podía ser ternario:

(...) se sigue explicaros el compás de proporción mayor. Éste debéis advertir que tiene tres partes el compás, dos al dar y una al alzar, esto es, que entran tres semibreves al compás, dos al dar y uno al alzar. Y así, un breve con un semibreve valen un compás, esté el semibreve antes que el breve o después. Y por consiguiente entran seis mínimas en un compás, y el modo de puntar este tiempo es con un tres, como lo veréis en el ejemplo siguiente:

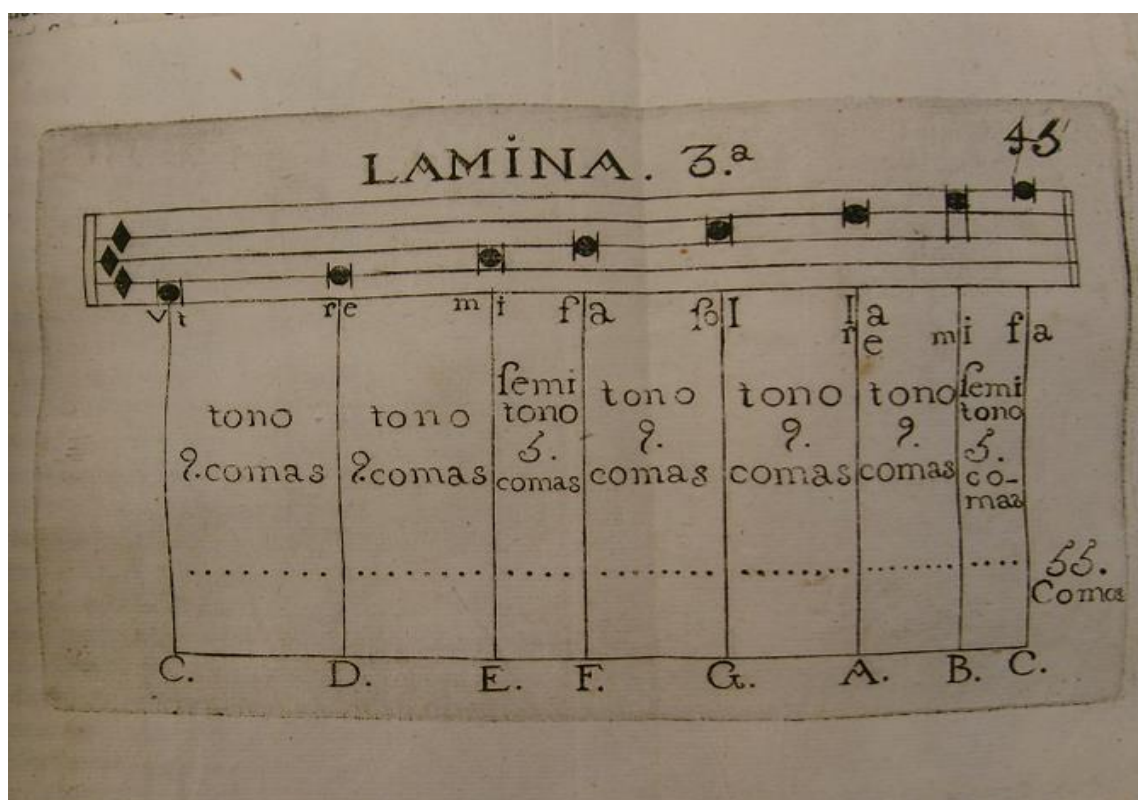
Ilustración II.6: Compás de proporción mayor a tres según el *Promptuario armónico* (1760) de Roxas y Montes



El resto de la Conferencia III se dedica a abordar los temas de los tres movimientos de la música deduccional, igual y disjuntivo, así como las mutanzas y las conjuntas o transposiciones. Todo ello está ejemplificado ampliamente.

Las **Conferencia IV y V** están dedicadas a los modos o tonos y su composición. El tratado se extiende bastante en la explicación de los ocho modos, cuatro maestros (los auténticos) y cuatro discípulos (los plagales), así como en el ámbito de cada uno de ellos formado por un diapasón (una octava) y, a su vez éste, por un diapente (quinta) y un diathesaron (cuarta). Expone también ejemplos de todos los intervalos posibles en canto llano, prohibiendo expresamente el tritono y el semidiapente (quinta menor o tritono) en la interpretación del mismo. Todo esto está intercalado en el tratado con letrillas rimadas y numerosos ejemplos musicales. En contra de las afirmaciones de “algunos Músicos prácticos sin ninguna especulativa que niegan (ignorantemente)”, defiende que el tono está compuesto por nueve comas y el diapasón, por tanto, por cincuenta y cinco de ellas.²³⁴ Para una más fácil comprensión de la división en comas de la octava, incluye el autor otra lámina instructiva; véase Ilustración II.7

Ilustración II.7: División en comas del diapasón según el *Promptuario armónico* (1760) de Roxas y Montes.



La primera parte de la **Conferencia VI** resulta interesante por las claves proporcionadas a cerca de las técnicas de interpretación vocal del canto llano.

²³⁴ Roxas y Montes, *Promptuario*, p 46.

El autor incide especialmente en los fallos que se deben evitar y que, al parecer, eran bastante habituales entre los cantores del momento. Todos los consejos van encaminados a conseguir una perfecta comprensión del texto. En primer lugar, exige al discípulo un profundo conocimiento de la lengua latina, pronunciando y acentuando correctamente:

(...) pues de lo contrario se sigue que lo que debe ser alabanza del Señor y para mover a los fieles a devoción y oración, los mueve a risa (...) como yo lo he visto y oído, a causa de tener oficios de Cantores los que desconocen la lengua latina (o a lo menos no saben leerla).²³⁵

Previene a su discípulo del peligro que supone lo que él llama “cantar a golpes”, “fingiendo la voz” y “abultándola”, haciendo referencia a la escasa conveniencia de utilizar una voz engolada para el canto llano:

Y para esto se ven precisados a cada punto que forman tomar aliento(...) y así cantan con un golpeadero intolerable (...) pues a pocos años de este trabajo se quedan sin poder cantar, ni en voz natural ni en fingida, y lo peor es que la letra de lo que cantan no se entiende porque mudan el sonido de algunas letras vocales que no son aparentes para fingir, porque en ellas no se puede llenar la voz, como sucede en la *i* y en la *u*, poniendo en su lugar la *a* o la *o*, y de esta suerte mudan el sentido de la letra.²³⁶

También aconseja a su discípulo huir del canto “arrastrado” (portamentos) y procurar cantar pausadamente, sin atropellos y sin omitir ni un solo punto en los melismas largos.

La segunda parte de la Conferencia VI contiene las reglas para entonar los salmos por lo ocho modos y sus diferencias, conociendo la final y la cuerda (tenor o dominante) de cada modo, las mediaciones correspondientes a cada uno de los modos y algunos comienzos especiales como el del canto del *Magnificat* y el *Benedictus*. Incluye muchos de ejemplos prácticos.

Las conferencias VII a XII contienen las entonaciones específicas que se practicaban en la Catedral de Córdoba de todo el repertorio que indican los títulos de citadas conferencias.

²³⁵Roxas y Montes, *Promptuario*, p 68.

²³⁶Roxas y Montes, *Promptuario*, p 69.

Al final del libro se incluyen dos láminas más que contienen las letras mayúsculas iniciales utilizadas en los libros de canto llano y un desarrollo de las principales abreviaturas.

Ilustración II.8: Letras mayúsculas iniciales utilizadas en los libros de canto llano según *Promptuario armónico* (1760) de Roxas y Montes.

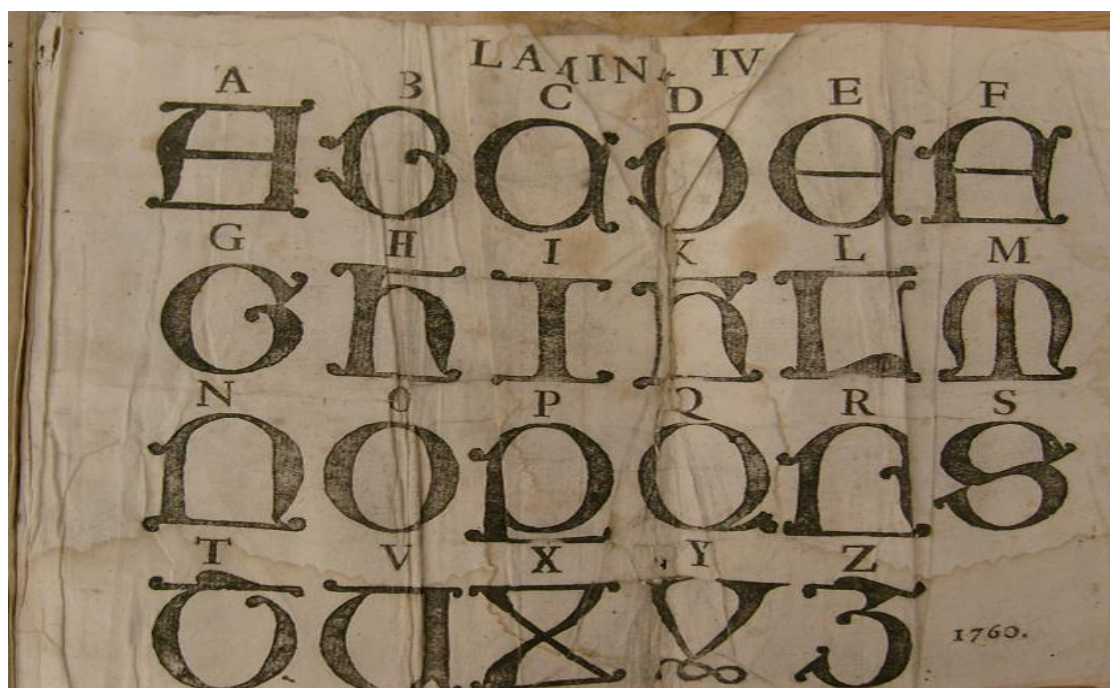


Ilustración II.9: Desarrollo de las principales abreviaturas utilizadas en los libros de canto llano según *Promptuario armónico* (1760) de Roxas y Montes.



4.1.3. Valor de la obra dentro del contexto de los tratados de canto llano de la época

El *Promptuario armónico* de Diego de Roxas y Montes se inscribe dentro de una tradición de tratados sobre canto llano de teóricos españoles que aparecieron a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Los aspectos teóricos sobre el canto llano que son expuestos por el autor en esta obra no son originales, como él mismo afirma en el prólogo del tratado, ni tampoco su afán pedagógico.²³⁷ León Tello reconoce en Roxas y Montes a “un artista sensible a pesar de la elementalidad de su obra”.²³⁸

La principal aportación del instrumentista y copista de los libros del coro de la Catedral de Córdoba es haber recopilado y fijado por escrito todas las entonaciones del repertorio de canto llano tal y como se practicaban en la Catedral cordobesa en el siglo XVIII. Por este motivo, el *Prontuario armónico* es una fuente indispensable para el estudio de este aspecto concreto.

4.2. Los libros de canto llano de la Catedral de Córdoba a través de los inventarios

En la Catedral de Córdoba se conservan 114 libros corales fechados entre los siglos XVI y XIX, algunos de ellos ricamente miniados. El único catálogo de los libros corales de la Catedral de Córdoba que ha sido publicado hasta el momento es el que realizó el Canónigo Archivero de la Catedral Manuel Nieto Cumplido en 1973.²³⁹ Según se desprende de este Catálogo, todos los libros corales de la Catedral, incluso los más antiguos fechados en 1502, siguieron siendo utilizados a lo largo de los siglos en el templo, pues incluyen numerosas inscripciones a cerca de renovaciones y añadidos realizados en ellos, fundamentalmente en el siglo XIX, así como nombres de acólitos y librereros de distintas épocas.

²³⁷ Marcelino Díez Martínez incluye en su libro sobre la música en Cádiz en el siglo XVIII (pp.147-148) un listado con todos los tratados sobre canto llano de los siglos XVII y XVIII vinculados a teóricos y tratadistas españoles, entre ellos está éste de Roxas y Montes. Se trata de 24 tratados sobre canto llano fechados entre 1614 y 1793, la mayoría de los cuales son citados también como fuente por Roxas y Montes en el *Prontuario* (véase Tabla II.25 de esta Tesis Doctoral).

²³⁸ Francisco José León Tello, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII* (Madrid: CSIC, 1974) p. 494.

²³⁹ Manuel Nieto Cumplido, *La miniatura en la Catedral de Córdoba* (Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1973) pp.51-96. Para un detallado estudio de los 35 cantorales con el repertorio gregoriano para la Misa, véase Francisco Javier Lara Lara, *El canto llano en la Catedral de Córdoba. Los libros corales de la Misa*. (Granada: Universidad de Granada, 2004).

Los libros corales fechados en el siglo XVIII son 21.²⁴⁰

El único inventario antiguo de libros corales de la Catedral de Córdoba que se conserva en su Archivo es de 1629 y fue realizado con motivo de la visita a la Sacristía Mayor del visitador de la ciudad.²⁴¹ Este inventario recoge la existencia de 82 libros corales en la fecha citada e incluye el *incipit* del texto en latín (la mayor parte de las veces incorrectamente escrito) con la expresión “libro que comienza” y el número de páginas de cada libro clasificados como muestra la siguiente tabla.²⁴²

²⁴⁰ Ms. 80 / Libro Coral X-7 a Ms.100 /Libro Coral OIM –61. Son especialmente interesantes dos de ellos por estar su escritura vinculada a acontecimientos concretos de la vida musical de la Catedral en el siglo XVIII. El primero (Ms. 80/libro coral X-7) fue mandado hacer por el Deán de la Catedral Don Pedro Antonio de Salazar y Góngora en 1706 para el servicio de las siete capellanías para maestro de ceremonias y seis cantores que fundó en la Capilla de San Lorenzo ese mismo año. El otro libro (Ms. 86/ libro coral OIM-50) fue escrito por Diego de Roxas y Montes en 1755. Contiene el repertorio del día de San Rafael, arcángel custodio de la ciudad de Córdoba, en cuyo honor se hicieron en la Catedral una serie de fundaciones y fiestas perpetuas tras el terremoto “de Lisboa”, ocurrido el 1 de noviembre de 1755.

²⁴¹ “Inventario de los libros de canto de órgano y canto llano que tiene esta Santa Iglesia Catedral de esta ciudad de Córdoba fecho en el año de mil y seiscientos y veinte y nueve años”. Archivo de la Catedral de Córdoba, Inventario del Tesoro, caja 143, pp.147-156. Actuó como testigo del inventario el entonces Maestro de Capilla de la Catedral Gabriel Díaz.

²⁴² Este inventario fue publicado íntegramente en el trabajo de Manuel Nieto Cumplido, *La miniatura en la Catedral de Córdoba*, pp. 99-104.

Tabla II.28: Inventario de los libros de canto llano de la Catedral de Córdoba de 1629 (A.C.C. Inventario del Tesoro, caja 143, fols. 147-156).

Tipo de libro	Lugar del inventario en que es citado	Contenido o <i>incipit</i> literario del libro (“un libro que comienza”)	Número de hojas del libro y otras anotaciones
LIBROS DE ADVIENTO PARA MISAS DOMINICALES	1	<i>A te levavi animam</i>	59
	2	<i>Hodie scietis quia venit Dominus</i>	65 con la de las Armas Reales iluminada
	3	<i>Invocavit me</i>	57
	4	<i>Circundederunt me</i>	49
	5	<i>Reminiscere miserationum tuarum</i>	55 contando las Armas Reales y de éstas le falta una iluminada
	6	<i>Oculi mei semper ad Dominum</i>	48 contada las Armas Reales
	7	<i>Laetare Jerusalem</i>	51
	8	<i>Judica me Deus</i>	44
	9	<i>Hosanna filii David</i>	51
	10	<i>Domine audivi auditum et timuit</i>	54 con la de las Armas Reales
	11	<i>Surrexit Dominus</i>	51 con la de las Armas Reales
	12	<i>Quasi modo geniti infantes</i>	54 con la de las Armas Reales
	13	<i>Viri Galilei</i>	66
	14	<i>Repleatur os meum</i>	65 con cuatro que sirven de guardapolvo
	15	<i>Da pacem domine</i>	49 En el margen izquierdo: “en casa del M ^o (maestro)”
	16	<i>Respice Domine in testamentum tuum</i>	60 En el margen izquierdo: “en el seminario”
	17	<i>Exaudivit de templum</i>	31 En el margen izquierdo: “falta, no se pone”
LIBROS DE MISAS SANTORALES QUE SIRVEN ENTRE AÑO	18	Tiene cinco introitos y comienza <i>Mihi autem y ego autem: Dominus secus mara: dilexit tristiciam y procedens Dominus</i>	56
	19	<i>Benedicte Dominum</i>	49
	20	<i>Sederunt principes</i> y tiene seis oficios: <i>In medio ecclesiae, Ex ore infantium, Gaudeamus omnes, Sacerdotis tui Domine</i> y <i>Statuit et Dominus</i>	51
	21	<i>Sapientiam sanctorum</i>	75
	22	<i>Provasti Domine</i>	60 En el margen izquierdo: “descuadernado”
	23	<i>Statuit et Dominus</i>	56
	24	<i>Intret in conspectu tuo</i>	67

	25	<i>In virtute tua</i>	70
	26	<i>Sacerdotis tuis Domine</i>	69 con la de las Armas Reales
	27	<i>Laudate Pueri Dominum</i>	79 y no tiene armas
	28	<i>De ventre matris me</i>	63
LIBROS DE VÍSPERAS DEL ADVIENTO	29	<i>Ecce nomen Domini</i>	76 con la de las Armas Reales
	30	<i>Ante me non est formatus</i>	54
	31	<i>Dicit Dominus penitentiam agente</i>	39 y no tiene armas
	32	<i>Rex pacificus</i>	84
	33	<i>Matri videntes stellam</i>	56
	34	<i>Sucepit Deus Israel puerum suum</i>	47 con la de las armas reales
	35	<i>Dixit Dominus ad Adam</i>	72
	36	<i>Cum jejunatis</i>	53 con las armas reales
	37	<i>Visionem quam vidistis</i>	46 con las armas reales
	38	<i>Dixit autem pater ad servos tuos</i>	47
	39	<i>Nemo te condenavit</i>	43 con la de las armas reales
	40	<i>Ego sum qui testimonium perhibeo</i>	43
DOMINICA IN RAMIS	41	<i>Pater juste mundus te non cognovit</i>	58 con la de las armas reales
	42	<i>Zelus Domus tuae comedit me</i>	63 en las cuales entran tres guardapolvo
	43	<i>In pace in idipsum</i>	55 con dos de guardapolvo
	44	<i>Astiterunt</i>	61 con dos de guardapolvo
	45	<i>Aleluya vespere autem</i>	62
	46	<i>Surrexit Dominus</i>	89 con dos hojas quitadas las cenefas
	47	<i>Pater magnifistavi nomen tum hominibus</i>	40
	48	<i>Non vos relinquam orphanos</i>	86
	49	<i>Sacerdos in eternum</i>	43
	50	<i>Cognoverum omnes</i>	62 En el margen izquierdo: “está desencuadernado”
LIBROS DE SANTIS AD VESPERAS QUE CAEN ENTRE AÑO	51	Un libro de la Asumption de Nuestra Señora que comienza <i>Virgo prudentissima</i>	45 con las armas reales
	52	Otro libro de la Degollación de Sant Joan que no tiene principio y tiene el Introito que dice <i>Misit Herodes Rex magnus</i>	22
	53	Otro de Nuestra Señora de las Nieves que comienza <i>Santa Maria succurre miseris</i>	76 En el margen izquierdo: “desencuadernado”
	54	Otro libro del Ángel de la Guarda que comienza <i>Super muros Jerusalem posuit custodes</i>	59
	55	Levita Laurentius	56

56	Otro libro de la Vincula de San Pedro que comienza <i>Angelus Domini</i>	45
57	Otro libro de Santa Inés que no tiene principio	45
58	Otro libro que comienza <i>Ingresus Angelus</i> que es de San Gabriel	72
59	Otro libro que comienza <i>Non turbetur cor vestrum</i> , que es de San Philippe y Santiago	50
60	Otro libro que comienza <i>Spiritus Sanctus in te descendet Maria</i> de la Anunciación	55
61	Otro libro que comienza <i>Agatta</i> , que contiene un oficio antiguo de San Pedro antiguo	49
62	Otro libro de San Pedro y San Pablo que comienza <i>Tu es pastor ovium</i>	83
63	Otro libro de San Esteban que comienza <i>Stefanus autem</i> : tiene también el oficio de los Inocentes	66
64	Otro libro que comienza <i>Tecum principium</i> de la Candelaria	48 hojas y le faltan dos letras iluminadas
65	Otro libro que comienza <i>O Crux splendidior</i> . Tiene otro oficio de Santiago	71
66	Otro libro de San Acisclo y Santa Victoria <i>Pressus dion</i>	68
67	Otro libro que comienza <i>Unnus ex duobus qui secuti sunt Dominum</i> de San Andrés	50
68	Otro libro de San Miguel y dedicación de la Iglesia que comienza <i>Dum sacrum misterium</i>	50
69	Gloriosae Virginis Mariae, es de la Natividad	38
70	Otro libro que comienza <i>Ministri potestate accepta</i> de San Pelagio	60 y no tiene armas
71	Otro libro de Todos Santos que comienza <i>Angeli Archangeli</i>	78
72	Otro libro de los Kyries que comienza <i>Asperges me Domine</i>	111
73	Otro libro de Misereres que comienza Alleluya	102 con una de guardapolvo
74	Otro libro dominical de himnos	62 y dos de guardapolvo
75	Otro libro común de Confesores	66 con dos de guardapolvo
76	Otro libro de Invitorios	70 hojas y le falta la 59
77	Otro libro de Nuestra señora que comienza <i>Beata Mater</i>	65 y no tiene armas de los Reyes

	78	Otro libro de Difuntos que comienza <i>Placebo</i>	64
	79	Otro libro Sanctoral de himnos	63
	80	Otro libro común de Mártires	84
	81	Otro libro común de Apóstoles	74 En el margen izquierdo: “descuadernado”
	82	Otro libro Común de Virgines	84

Resumen del capítulo

En resumen, el canto llano en la Catedral de Córdoba fue una práctica de enorme importancia litúrgica a juzgar por una serie de datos conocidos relacionados con las fuentes primarias y otras de tipo documental como fundaciones o la aparición de tratados teóricos. Por una parte, y avalando esta afirmación, se encuentra el elevado número de libros corales que en su archivo de conservan, 114 libros fechados entre los siglos XVI y XIX, algunos de ellos miniados. Se tiene constancia de que 21 de ellos fueron realizados en el siglo XVIII a raíz de situaciones concretas que tuvieron lugar en la vida catedralicia, aunque aquellos otros libros más antiguos siguieron siendo utilizados a lo largo de los siglos como demuestran las restauraciones sufridas y las anotaciones manuscritas en ellos. El sochantre, encargado de regir el coro de canto llano, llegó a tener a su cargo tal volumen de trabajo que le fueron asignados a lo largo de la centuria una serie de ayudantes, hasta llegar a ocho a partir de 1774. La mayor parte de los sochantres y sus ayudantes habían sido educados musicalmente en el contexto de la Catedral, aunque tampoco faltaron los ejemplos de músicos llegados a Córdoba desde iglesias alejadas para ejercer algún puesto relacionado con la sochantría. La labor de todos ellos en el contexto litúrgico de esta iglesia quedó recogida pormenorizadamente en un tratado manuscrito, seguramente a principios del XIX, por el sochantre Juan Ortiz Guerra, quien pensó la obra como instrucción para los futuros sochantres, basándose en las prácticas más antiguas del canto llano en la catedral cordobesa. Una de las fundaciones más destacadas que se llevaron a cabo en la Catedral en el siglo XVIII estuvo relacionada directamente con el canto llano: la fundación de siete capellanías para seis cantores y un maestro de ceremonias que realizó el entonces deán Pedro de Salazar y Góngora en 1706. Supuso un aumento de 3.000 ducados anuales de los fondos dedicados a la música y sus constituciones exigían expresamente que los tenores o bajos que fueran nombrados en las capellanías tuviesen habilidad en el canto llano, pues era el primer interés del fundador nutrir de buenas voces este coro.

Dentro de la tradición de los numerosos tratados sobre canto llano y canto de órgano que fueron publicados en la Península Ibérica en el XVIII, se encuentra el de Diego de Roxas y Montes, violón y escritor de los libros de coro de la Catedral de Córdoba, cuyo *Promptuario armónico y conferencias theoricar y practicas de canto llano* fue publicado en 1760. La originalidad de la primera parte del tratado es escasa, ya que el autor se propone recopilar las definiciones y opiniones dadas por distintos autores a lo largo de la historia sobre aspectos teóricos del canto llano. El afán pedagógico de la obra, que le llevó a escribirla en forma de diálogo entre maestro y alumno, tampoco es nuevo, aunque sí resulta interesante el carácter divertido de algunas de las letrillas y rimas utilizadas por el autor para resumir ciertos capítulos, así como las ilustraciones incluidas. La segunda parte del tratado reviste especial interés para el conocimiento de la práctica del canto llano en la Catedral de Córdoba, pues en ella se recogen las distintas entonaciones del repertorio de diversas festividades relevantes tal y como se practicaban en la iglesia cordobesa en el siglo XVIII.

CAPÍTULO III

LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA EN EL SIGLO XVIII

1. Planta general de la Capilla y su evolución a lo largo del siglo XVIII

La capilla de música de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII seguía estando organizada en torno a las trece capellanías anexionadas a la música que a lo largo de la centuria se distribuyeron como sigue: una recaía en el maestro de capilla, otra en el sochantre, una tercera estaba asignada a uno de los organistas y las diez restantes, a cantores.²⁴³ Al comenzar el siglo XVIII, el deán de la Catedral, Fray Pedro de Salazar y Góngora aumentó el caudal destinado al servicio del coro y relacionado con la capilla de música con la fundación de siete capellanías para seis cantores y un maestro de ceremonias (véase Capítulo II). Como era habitual en muchas catedrales españolas, además de los músicos capellanes existieron en la Catedral toda una serie de músicos asalariados, no sólo instrumentistas sino también cantores, dependientes de los fondos de la Fábrica, las arcas de vacantes de Santa Inés, arca de vacantes de la Sangre y excusados de la música.

En 1706, la capilla de música de la Catedral de Córdoba estaba compuesta por un maestro, dos organistas, quince cantores adultos, un arpista, dos bajonistas, dos sacabuches, una corneta y un violón. A este grupo había que añadirle la presencia de doce mozos del coro que fueron aumentando en número gracias a distintas fundaciones, hasta llegar a dieciocho en 1720.

El número de cantores adultos asignados a una cuerda concreta de la capilla de música de la Catedral a lo largo del siglo XVIII osciló entre trece y quince.²⁴⁴ En la década de los años 30 del siglo XVIII se hizo especialmente notoria la escasez de voces en la capilla, llegando a contabilizarse únicamente diez cantores en 1739. La siguiente tabla ofrece una visión general de la plantilla de la Capilla de Música de la Catedral de Córdoba y su evolución a lo largo del siglo XVIII:

²⁴³ Agustín Contreras ocupó una de las capellanías de Santa Inés como maestro de capilla de la Catedral, mientras que su sucesor, Juan Gaitán, estuvo en posesión de una de la Sangre (San Acacio). El sochantre tuvo anexionada una capilla de la Sangre durante el siglo XVIII y uno de los organistas, independientemente de que fuera 1º o 2º, la de San Dionisio o una de San Antonio.

²⁴⁴ Junto a estos cantores cuya tesitura y cuerda son especificadas por las fuentes, existieron también en la Catedral una serie de músicos cantores a los que se les llama “músicos de voz” o “cantores”, sin que podamos saber con seguridad a cuál de ellas se adscribían. La mayoría de estas voces de cuerda desconocida eran capellanes de alguna de las capellanías de San Pedro, que tenían obligaciones de canto llano y canto de órgano y que, además, servían otros ministerios del entorno musical de la Catedral.

Tabla III.1: Plantilla general de la Capilla de Música de la Catedral de Córdoba y su evolución a lo largo del siglo XVIII²⁴⁵

Año	Maestro	Organistas	Arpistas	Cantores adultos				Mozos del coro	Instr. de viento	Instr. de cuerda frotada	Total ²⁴⁶
				Ti	A	T	B				
1706	1	2	1	4	7	3	1	12	-2 sacabuches -1 corneta -2 bajones	-1 violón	25 (37)
1710	1	2	2	4	7	3	1	12	-1 ministril (bajón, bajoncillo, chirimía) -2 bajones	-2violines -1 violón	26 (38)
1715	1	3	1	3	6	4	1	18	-1 ministril (bajón, bajoncillo, chirimía) -2 bajones	-2violines -1 violón	25 (43)
1720	1	2	3	3	6	4	1	18	-1 ministril (bajón, bajoncillo, chirimía, oboe) -2 bajones	-2violines -2 violones	27 (45)
1725	1	2	3	4	5	5	1	12	-1 ministril (bajón, bajoncillo, chirimía, oboe) -2 bajones	-3 violines -2 violones	29 (41)

²⁴⁵ Esta tabla, así como las del resto del Capítulo, se han confeccionado a partir de la documentación de la Catedral de Córdoba que se especifica en la biografía de cada músico presentada en el Volumen II de esta Tesis Doctoral.

²⁴⁶ En el total de músicos pertenecientes a la Capilla de Música de la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII, presento la cifra que no incluye a los mozos del coro en primer lugar y la que los incluye, debajo, entre paréntesis.

1730	1	2	3	3	4	4	1	12	-1 ministril (bajón, bajoncillo, chirimía, oboe) -2 bajones	-3 violines -2 violones	26 (38)
1735	1	2	3	3	4	4	1	12	-1 ministril (bajón, bajoncillo, chirimía, oboe) -2 bajones	-3 violines -1 violón	25 (37)
1740	1	2	2	1	3	5	1	16	-1 ministril (bajón, bajoncillo, chirimía, oboe) -1 chirimía y 2 bajones	-2 violines -1 violón	22 (38)
1745	1	2	1	4	3	6	1	16	-1 ministril (bajón, chirimía, trompa) -1 (oboe, flauta, fagot, bajón fuerte) -2 bajones	-3 violines -1 violón -1 contrabajo	27 (43)
1750	1	2	1	4	3	6	1	10	-1 ministril (bajón, chirimía, trompa) -1 (oboe, flauta, fagot, bajón fuerte) -3 bajones	-3 violines -1 violón -1 contrabajo	28 (38)
1755	1	2	1	3	3	6	?	16	-1 ministril (bajón y trompa) -1 (oboe y bajón) -1 (trompa) -1 (bajón, oboe, flauta)	-4 violines -1 violón -1 contrabajo	30 (46)

									-1 (trompa, clarín, fagot) -3 bajones		
1760	1	2	1	2	2	7	?	12	-1 ministril (bajón y trompa) -1 (oboe y bajón) -3 trompa y clarín -4 bajones	-4 violines -1 violón -2 contrabajos	31 (43)
1765	1	2	1	2	2	7	?	17	-1 ministril (bajón y trompa) -1 (oboe y bajón) -3 trompa y clarín -3 bajones	-4 violines -1 violón -2 contrabajos	30 (47)
1770	1	2	1	4	4	7	?	15	-2 oboes -2 bajones -3 trompa y clarín	-5 violines -1 violón -2 contrabajos	34 (49)
1775	1	2	1	4	4	6	?	14	-2 oboe -2 bajones -3 trompa y clarín	-5 violines -1 violón -1 contrabajo	32 (46)
1780	1	2	1	4	3	6	?	14	-1 oboe -2 bajones -3 trompa y clarín	-5 violines -1 contrabajo -1 violonchelo	30 (44)

El sochantre, que hasta 1745 ejerció también como bajo vocal de la Capilla, contó además con un número variable de ayudantes o vicesochantres, entre uno y ocho dependiendo de lo avanzado del siglo; véase Capítulo II.

La época en la que la capilla contó con mayor número de músicos puede establecerse en la segunda mitad del siglo, cuando el número de sus integrantes estuvo en torno a 43 personas incluyendo a los mozos del coro. Si establecemos una comparativa con el número de componentes de las Capillas de Música de otras catedrales hacia los mismos años, podemos observar que la de Córdoba se encontraba entre las capillas mejor dotadas de la época. Como es normal, el personal al servicio de la capilla cordobesa era inferior a la de la Capilla Real de Madrid, pero equiparable e incluso superior si incluimos a los niños de coro, a la de otras de gran importancia como la Catedral de Sevilla:

Tabla III.2: Plantilla general de las Capillas de Música de distintas catedrales españolas en el siglo XVIII²⁴⁷

Catedral	Fecha	Integrantes de la Capilla
Capilla Real de Madrid	1701-1755	43-66
Sevilla	1700-1775	37 (incluidos los seises)
Pamplona	1700-1797	Entre 17 y 19 (incluidos los infantes y dos sochantre)
Cádiz	1700-1800	Entre 15 y 31 (incluidos los seises)
Málaga	1750	27 (incluidos 4 salmistas)
Capilla Real de Granada	1758	20
Santiago	1760	26 (sin incluir a los seises)

²⁴⁷ Los datos correspondientes a las plantas generales de las diferentes Capillas de Música de las catedrales españolas citadas en la Tabla III.2 han sido tomados de: Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española 4. Siglo XVIII* (Madrid: Alianza, 1985), p. 35; Rosa Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*. Tesis Doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2003, p. 77; María Gembero Ustárriz, *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*. (Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura), p. 47; Marcelino Díez Martínez, *La música en Cádiz*, p. 164; María Ángeles Martín Quiñones, *La música en la Catedral de Málaga durante la segunda mitad del siglo XVIII: la vida y la obra de Jaime Torrens*. Tesis Doctoral. Granada: Universidad de Granada, 1997, p. 33; Pilar Ramos López, “La música en la Capilla Real de Granada a través de las Constituciones de 1758”, *De Música hispana et aliis*, miscelánea en honor al profesor López-Caló, Vol.I (Santiago de Compostela, 1990), pp. 669-689; María Pilar Alén, *La música en la Catedral de Santiago de Compostela: renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)* (Sada: Edicions do Castro, 1995), p. 15.

2. Composición de la capilla de música

2.1. El maestro de capilla

La existencia del puesto de maestro de capilla quedó establecida en los primeros Estatutos de la Catedral y sus obligaciones reguladas por estos mismos Estatutos y las Constituciones de la música que allí se escribieron en 1601 más las ocho modificaciones de 1754.

La Bula de anexión de las trece capellanías a la música de 1585 asignaba de manera estricta cada capellanía a un tipo de voz y cargo concreto, de manera que la tercera de las capellanías de Santa Inés debía recaer en el maestro de capilla. Esta disposición se mantuvo en vigor poco tiempo porque la nueva bula de 1592 permitía la distribución de las capellanías entre las voces y los distintos cargos de la música de la manera que el Cabildo tuviese por más conveniente. Los dos maestros de capilla en activo en la Catedral de Córdoba hasta 1780, Contreras y Gaitán, tuvieron en posesión un capellanía de la Catedral, una de Santa Inés, el primero y una de San Acacio, el segundo.²⁴⁸ Ambos, por tanto, tenían la condición de capellanes y presbíteros.

Las obligaciones del maestro de capilla de la Catedral de Córdoba eran las mismas que las de los maestros de capilla de otras catedrales españolas y consistían básicamente en componer una serie de obras necesarias para las funciones dentro y fuera de la iglesia, ensayar con los músicos y dirigir las interpretaciones, así como educar y mantener a un número determinado de los mozos del coro. A esto había que añadir, además, las cargas específicas de misas y vigiliass propias de la capellanía que ocupaba y su obligada asistencia al coro con los demás capellanes de la Catedral.

Obedeciendo a circunstancias y situaciones concretas que tuvieron lugar a lo largo del siglo, los distintos maestros de capilla de la Catedral se vieron obligados a desempeñar otras tareas que no estaban incluidas en las Constituciones, como formar parte de tribunales de admisión de músicos o viajar por distintos lugares de la Península en busca de voces o instrumentistas apropiados para la capilla.

²⁴⁸ Se trata de las Bulas de Sixto V, de 1785 y de Clemente VIII, de 1592. Estos documentos se encuentran en A.C.C. *Obras Pías*, caja 1117. Esta información sobre la organización de las diferentes capellanías de las Capillas de Santa Inés y de San Acacio desde su fundación se recogen en un memorial que los diputados de ambas capellanías presentaron al Cabildo en 1764 (A.C.C. AA.CC. tomo 82, fols. 154r-165v).

2.1.1. Provisión del cargo de maestro de capilla

Las Constituciones de la música de la Catedral establecieron claramente la oposición previa publicación de edictos en las principales catedrales españolas como forma de acceso al cargo de maestro de capilla y, en general, a cualquier puesto de la misma.²⁴⁹ Sin embargo, con ninguno de los dos maestros de capilla que ocuparon el puesto de la Catedral en el siglo XVIII (hasta 1782) se empleó este sistema.

El sistema de edictos y oposición presentaba dos problemas: por una parte, el miedo a perder sus puestos de origen y además no ganar la oposición, disuadía a muchos músicos de firmar el examen y, por otra, la costumbre del Cabildo de proporcionar una ayuda de costa adecuada a todos los que comparecían suponía un importante desembolso que los responsables de las arcas de vacantes no estaban dispuestos a soportar en muchas ocasiones “pues sólo sirven (los edictos) para que haya un gran concierto de opositores que suele venir más por hacer mérito que por ser apropósito y por ser dignos del premio”.²⁵⁰

Nombramiento de Agustín Contreras (1706)

Puesto que ya existía el precedente de un nombramiento de maestro de capilla de la Catedral sin edictos ni oposición y se había comprobado que existían otras formas de provisión más convenientes, tras la muerte del maestro de capilla Juan Pacheco Montión (1684-1706), el Cabildo decidió expresamente no poner edictos para sustituirlo.²⁵¹ Fueron nombrados dos diputados encargados de encontrar a la persona adecuada para el cargo, de manera que recabaron información acerca de posibles candidatos, distribuidos por distintas catedrales y ciudades españolas:

²⁴⁹ *Estatutos*, pp. 33-42.

²⁵⁰ A.C.C. AA.CC. tomo 66, fol. 308r.

²⁵¹ El maestro de capilla Jacinto Antonio de Mesa (1656-1683) había sido nombrado en el cargo sin haberse hecho edictos públicos para cubrir la plaza. Esta decisión fue fijada en el Acuerdo Capitular de dos de septiembre de 1656, que se tomó como precedente válido para no convocar edictos ni oposición tras la muerte de Pacheco Montión. A.C.C. AA.CC. tomo 66, fol. 308r. En este Acta se describe todo el proceso de búsqueda y consulta a los posibles candidatos al puesto por parte de los diputados encargados de la cuestión.

(...) los sujetos que se han manifestado pretendientes del magisterio de capilla vacante por muerte de Juan Pacheco Montión son: D. Juan Monel de Paredes Maestro que ha sido de algunas catedrales, D. Tomás Micieses, Maestro que fue de Zaragoza y hoy lo es de Salamanca; D. José de Casseda, Maestro que es hoy de Zaragoza; D. Juan Zubieta, Maestro de Palencia; el Maestro Ochoa, que es de Coria. D. Pedro de Portillo, Maestro del Castellar; D. Chrisando, Maestro de Teruel; D. Miguel Conejos, organista de Málaga. El Maestro Medina que lo es de Xerez de la Frontera; Gaspar de Úbeda, Maestro de Cádiz; D. Mateo Muñoz, Maestro de Baeza; el Maestro San Tirso, que lo es de Cartagena y D. Agustín de Contreras. Y que de los referidos según las noticias que han adquirido y las diligencias han hecho parece que los de mayor crédito y conocida habilidad (como se ha reconocido por las obras que han enviado) son Paredes, Zubieta, Casseda, Micieses, S. Tirso y Contreras.²⁵²

Sobre las obras que enviaron a la Catedral los diferentes maestros pretendientes para que a través de ellas fuese juzgada su habilidad, no ha sido localizada información concreta en el Archivo.²⁵³

La intención del Cabildo no era proveer de inmediato la plaza de maestro de capilla vacante, sino mantener durante un tiempo de prueba remunerado a alguno de los maestros anteriores y asignarle el puesto y su capellanía correspondiente una vez demostrada su aptitud para ello. El único que se encontraba en disposición de aceptar estas condiciones era Contreras, ya que los demás maestros candidatos estaban ejerciendo sus respectivos magisterios en distintas catedrales o instituciones religiosas. Agustín Contreras aceptó la proposición del Cabildo de la Catedral de Córdoba y el 5 de octubre de 1706 se encontraba ya en la ciudad. El 2 de marzo de 1708, tras año y medio de prueba, le fueron consignados a Contreras el puesto de maestro de capilla titular de la Catedral de Córdoba y una capellanía de Santa Inés. En esta ocasión, para cumplir con los estatutos de la música, fueron puestos edictos públicos por dos días para la provisión de la plaza. El nombramiento formal de Contreras tuvo lugar el 6 de marzo de 1708, tras comprobar que no habían surgido otros opositores al puesto.²⁵⁴

²⁵² 25 de junio de 1706, A.C.C. AA.CC. tomo 66, fol. 313r.

²⁵³ Las únicas obras de Agustín Contreras en la Catedral de Córdoba fechadas en 1706 son un Miserere a cuatro coros con bajoncillos (Caja 42/ carpeta 278) y un Motete a la Ascensión a doce voces (Caja 83/ carpeta 660). Pudieron ser estas las obras enviadas por Contreras para su examen al puesto de maestro de capilla, pero lo cierto es que son escasas las partituras del maestro anteriores a 1715 que están fechadas.

²⁵⁴ A.C.C. AA.CC. tomo 66, fol. 725r. El nombramiento de Contreras como maestro de capilla de la Catedral se encuentra transcrito en el Apéndice II.

Nombramiento de Juan Manuel Gaitán (1751)

El nombramiento de Juan Manuel Gaitán se hizo de manera directa en un Cabildo, sin convocatoria de edictos ni envío de obras por parte de posibles pretendientes a la plaza.²⁵⁵ No existe constancia en la Catedral de contactos previos al nombramiento entre los diputados del Cabildo y el maestro. Puesto que Gaitán ya era conocido del Cabildo por haber sido mozo de coro de la Catedral (1725 -1734), no resulta extraña una adjudicación de la plaza sólo por referencias o suficiente reconocimiento de su capacidad como compositor.²⁵⁶ También es cierto que a finales de 1751, Contreras había enlazado prácticamente tres años de *patitur* por problemas graves de salud y, aunque había sido nombrado un sustituto, la organización de la capilla en esa fecha había llegado a un estado bastante desastroso por falta de maestro, según los propios diputados que pidieron una solución urgente al Cabildo.²⁵⁷

El nombramiento se produjo el 22 de diciembre de 1751, mismo día que se concedió la jubilación al maestro Agustín Contreras:

Atendiendo el Cabildo al mérito, mucha habilidad en la composición de la música de Don Juan Manuel González Gaitán, Maestro de Capilla y Racionero con capa de coro de la Santa Iglesia de Segovia, y a que se crió en esta Santa Iglesia en el número de sus niños, lo nombró por Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia con título de tal²⁵⁸

2.1.2. Actividad del maestro de capilla

2.1.2 a. Obligada asistencia al coro y a funciones de la iglesia

El maestro de capilla, al igual que los demás cantores capellanes, tenía doble puntación en los cuadrantes de asistencia al coro, por una parte podía ser aspado como músico en las funciones con música y, por otra, como capellán perpetuo de la capilla de Santa Inés, o de la Sangre en el caso de Juan Gaitán, con las obligaciones de cualquier capellán de la Catedral, además de la carga de misas y viglias de su capellanía propia.

²⁵⁵ 22 de diciembre de 1751, A.C.C. AA.CC. tomo 78, fol. 271v.

²⁵⁶ Otro caso de nombramiento directo de un músico en el Cabildo por referencias o suficiente conocimiento de la habilidad fue, por ejemplo, el de Francisco de Frías, que había sido organista de la Catedral de Córdoba hasta 1707, cuando se marchó a la Catedral de Cádiz. Tras la muerte del organista de Córdoba Diego Quesada (1671-1714), fue nombrado otra vez organista de Córdoba sin edictos ni oposición y aceptó el puesto (9 de mayo de 1714 (A.C.C. AA.CC. tomo 69, fols. 393-394).

²⁵⁷ El memorial en el que los diputados de arca de vacantes de la Capilla de Santa Inés pidieron una solución para la situación en la que se encontraba la capilla de música a causa de las enfermedades continuas del maestro de capilla fue leído el 17 de julio de 1751 (A.C.C. AA.CC. tomo 78, fol. 231r-v).

²⁵⁸ 22 de diciembre de 1751, A.C.C. AA.CC. tomo 78, fol. 271v.

Los sucesivos Estatutos y Constituciones de la música fueron estableciendo y añadiendo a los ya fijados, días de obligada asistencia al coro y a la iglesia por parte del maestro de capilla con sus correspondientes descuentos pecuniarios por ausencias. La siguiente tabla lo resume:

Tabla III.3: Días de obligada asistencia al coro del maestro de capilla de la Catedral de Córdoba según los distintos estatutos catedralicios

Según los Estatutos de Fresneda (1577)	Según las Constituciones de 1601	Según las modificaciones hechas a las Constituciones en 1754
-Domingos y fiestas de guardar -Fiestas con solemnidad de seis capas -Misas de sábados dedicadas a Nuestra Señora -Salve en sábados de cuaresma -Primeras vísperas de las fiestas de guardar -Octavas solemnes -Maitines de Navidad -Miércoles de ceniza -Tres días antes de Pascua -Tinieblas de Semana Santa -Procesiones generales en las que el cabildo estuviese presente -Sanciones económicas por cada falta: 2 reales por la mañana y dos por la tarde.	-Residencia en el coro diariamente diciendo y celebrando algunas misas, fiestas, oficios de difuntos diciendo cierto número de responso. -Obligaciones de residencia de las constituciones particulares de su capellanía. -Hará también su oficio cuando el Deán o Cabildo se lo ordenase de manera extraordinaria, asistiendo a las procesiones y vocaciones dentro y fuera de la iglesia. -Sanciones económicas por cada falta: 12 reales por cada una. Si la falta era considerada maliciosa, al arbitrio del Cabildo. Se contemplaba la posibilidad de privación de frutos, e incluso, de la Capellanía.	-No se añadió ninguna nueva obligación de asistencia al coro o funciones de la iglesia.

2.1.2 b. Composición de obras

La única obligación expresa que tenía el maestro de capilla de la Catedral de Córdoba en cuanto a la composición de obras nuevas, según se recoge en las sucesivas Constituciones, se refiere a las chanzonetas y villancicos necesarios para las fiestas de Navidad, Corpus Christi y otras fiestas “en que la iglesia acostumbra hacer semejantes solemnidades”, así como órdenes concretas por parte del Cabildo o Deán en circunstancias extraordinarias que exigiesen obras especiales.²⁵⁹

²⁵⁹ Así se recoge en los *Estatutos* de Fresneda (1577), fol. 50v. y en las *Constituciones* de 1601 (Obras Pías nº 816, expediente nº 9). Paradójicamente, son estas obras en castellano, villancicos y chanzonetas, de los maestros del siglo XVIII Contreras y Gaitán, las que no se han conservado en el Archivo catedralicio. Sí se conservan las letras impresas de los villancicos de Navidad para la Catedral de Córdoba de los años en activo de los dos maestros; véanse los Catálogos de obras de Contreras y Gaitán en el Volumen II de esta Tesis Doctoral.

No se desechó en ningún punto de las tres Constituciones la opción de interpretar obras de autores diferentes al maestro de capilla, siempre y cuando la obra en cuestión fuese aprobada por el criterio de este último.²⁶⁰ En el caso de los *Estautos* del siglo XVI, se pedía al maestro de capilla que diferenciase las fiestas “con obras de distintos autores y que las misas y vísperas sean largas o breves conforme a las festividades y ocasiones del tiempo”.²⁶¹ Esta petición de variedad y adecuación al tiempo litúrgico en cuanto a las obras que tenían que interpretarse se mantuvo tanto en las constituciones de 1601 como en las modificaciones de 1754.

A juzgar por las obras musicales del siglo XVIII (tanto en música de papeles como en libros de polifonía) que se han conservado en el Archivo de la Catedral de Córdoba, el grueso de las composiciones que se realizaron para la Catedral se debieron a la mano de los dos maestros de capilla en activo: Agustín Contreras y Juan Manuel Gaitán. Pero el repertorio a disposición de la capilla en el siglo XVIII fue más extenso que las obras compuestas por alguno de estos dos maestros, ya que también se conservan allí obras correspondientes a otros músicos del XVIII, miembros de la capilla unos y extraños a la misma otros. Hay que tener en cuenta, además, que a lo largo del siglo se llevaron a cabo algunas restauraciones de libros de polifonía que contenían obras de autores más antiguos, por lo que debemos suponer que los libros seguían en uso. Igualmente, se pusieron en limpio en papeles nuevas obras de maestros de capilla de la Catedral anteriores.²⁶² La siguiente tabla muestra una visión general del número de obras de música de papeles pertenecientes al siglo XVIII cuya composición correspondió a los maestros de capilla de la Catedral y las que se debieron a otros músicos, pertenecientes a la capilla o no:

²⁶⁰ Cuando Gaitán fue nombrado maestro de capilla se le indicó expresamente que si llegaba a la Catedral alguna obra de música de “alguno de los maestros conocidos por buenos”, se podría cantar, aunque no fuese del maestro de la Catedral (7 de febrero de 1752, A.C.C. tomo 78, fols. 279v-280v)

²⁶¹ Fresneda, fol. 51.

²⁶² Es el caso de Jacinto Antonio de Mesa, maestro de capilla de la Catedral entre 1656 y 1683. Durante el magisterio de Gaitán fueron copiadas de nuevo algunas obras cuyas según consta en los propios papeles, otras muchas no presentan fecha de copia aunque, siendo del maestro Mesa, corresponden claramente al copista del XVIII. Las obras de Jacinto Antonio de Mesa que se pusieron en limpio en la segunda mitad del siglo XVIII sin ninguna duda fueron: Motete a 8 a San Acisclo y Santa Victoria, caja 1/ carpeta 6, en el año 1775; Secuencia al Santísimo para el día del Corpus y de la Octava, caja 73/ carpeta 562, en 1757, Motete a 8 *Lumen ad revelationem*, caja 64/carpeta 451, en 1754; *Stabat Mater Dolorosa*, caja 64/ carpeta 458, en 1763; Motete a 6 para el Jueves Santo, caja 113/carpeta 1016, en 1775; y Prosa de Resurrección a 9, caja 127/carpeta 1222, en 1759.

Tabla III.4: Número de obras de música de papeles de compositores del siglo XVIII que se conservan en el Archivo de Música de la Catedral de Córdoba

Autor	Puesto en la capilla y fechas de actuación	Número de obras	Fecha de composición de las obras²⁶³
Bernardo de Medina	Maestro de canto de órgano de los mozos del coro, bajonista y maestro de capilla sustituto (aprox.1697-†1711)	6	Sólo una fechada, en 1705
Agustín Contreras	Maestro de capilla (1706-1751)	63 ²⁶⁴	
Andrés Enríquez	Mozo de coro-tiple ²⁶⁵ (1707-1718)	1	1725
José Picañol	No pertenecía a la capilla	1	1739
Juan Francés Iribarren	No pertenecía a la capilla	1	
Juan Manuel Gaitán	Maestro de capilla (1751-1780)	73	
Maestro Mir	No pertenecía a la capilla	1	1770
Francisco Ayala	Organista 1º (1751-†1787)	16	Fechadas entre 1776 y 1779
Manuel Mencía	No pertenecía a la capilla	3	1767 y 1775
Pablo Bárcenas	Ministril oboe (1767-†1803)	3	1775 y 1784
Arellano	No pertenecía a la capilla	1	1777
Luis Giner	No pertenecía a la capilla	1	1777
Juan Domingo Vidal	No pertenecía a la capilla	4	1750 y 1781 (Las dos obras de 1781 son ejercicios de oposición al magisterio de capilla)
Juan Barceló	No pertenecía a la capilla	2	La única fechada corresponde a 1781 y es un ejercicio de oposición al magisterio de capilla.
Manuel Álvarez	No pertenecía a la capilla	1	1781
Juan Bueno	Mozo de coro (1754-1764) Tiple capón de la capilla desde 1764 ²⁶⁶	3	Sólo una fechada, en 1781 (ejercicio de oposición al magisterio de capilla)
Francisco Queralt	No pertenecía a la capilla	1	

²⁶³ En los casos de los maestros Contreras y Gaitán no incluyo las fechas de las obras (ver Catálogos) Para el resto de autores con menor número de composiciones, anoto las fechas cuando aparecen en la partitura o particellas.

²⁶⁴ Tanto en el caso de Contreras como en el de Gaitán no incluyo las obras de atribución dudosa.

²⁶⁵ Hay constancia de la existencia en la Catedral de un Andrés Enríquez que fue mozo de coro entre 1707-1713 y acólito entre 1713-1718. Tuvo un premio que se daba a los mozos de coro con voz de tiple avanzados en canto de órgano. El 5 de marzo de 1718 se despidió para marcharse a Madrid a ejercitar la voz (5 de marzo de 1718, A.C.C. AA.CC. tomo 71, fols. 218v-219r) Desconozco si fue este Andrés Enríquez el autor de la obra que se conserva en el Archivo y que consiste en un Magnificat a 8 voces fechado en Roma en 1725 (caja 62/carpeta 430).

²⁶⁶ En 1781 un Juan Bueno era maestro de capilla de la Parroquial de San Pedro de Sevilla y presentó su solicitud y su ejercicio de oposición al Cabildo de la Catedral de Córdoba para optar al magisterio de capilla de la misma tras la jubilación de Gaitán. No tengo constancia de si se trató del mismo Juan Bueno que fue niño tiple capón en la Catedral; véase la biografía de Juan Bueno en el Apéndice II.

De las 180 obras en música de papeles del siglo XVIII de autor conocido con seguridad que se conservan en el Archivo de la Catedral, 63 de ellas pertenecen a Contreras, 73 a Juan Manuel Gaitán, 16 a Francisco Ayala (único músico con relevancia por el número de obras) y 28 a otros. La siguiente tabla lo resume:

Tabla III.5: Porcentajes del número de obras por autor en la música de papeles del siglo XVIII del Archivo de la Catedral de Córdoba

Autores de la música de papeles del siglo XVIII del Archivo de la Catedral de Córdoba									
Agustín Contreras		Juan Manuel Gaitán		Francisco Ayala		Otros		Total	
Nº de obras	%	Nº de obras	%	Nº de obras	%	Nº de obras	%	Nº de obras	%
63	35%	73	40,5%	16	9%	29	16%	181	100%

En cuanto a la autoría de las obras contenidas en los 17 libros de polifonía que se conservan en la Catedral, resulta algo más complicado y menos concluyente establecer porcentajes globales de los autores y obras correspondientes al siglo XVIII, ya que muchas de ellas no presentan nombre del autor ni fecha de copia o composición.²⁶⁷ De las obras que se encuentran fechadas y en las que consta el nombre del compositor pueden extraerse los siguientes datos²⁶⁸:

Tabla III.6: Autores de las obras correspondientes al siglo XVIII contenidas en los libros de polifonía del Archivo de la Catedral de Córdoba

Autor	Puesto en la capilla y fechas de actuación	Número de obras	Número de libro / fecha de composición
Matías Ruiz	No era miembro de la capilla	1	Nº 137, impreso / 1702
Juan Manuel Gaitán	Maestro de capilla (1751-1780)	6	Nº 140, ms. / 1755 Nº 137, ms. / 1763 Nº 134, ms. / 1774
José de Nebra	No era miembro de la capilla	1	Nº 141, ms. / 1759 ²⁶⁹
Antonio Hidalgo	Oboe y bajonista (1745-1787)	1	Nº 143, ms. / 1760

²⁶⁷ Se trata de 17 libros de polifonía con repertorio de distinta índole, autores y fechas, unos impresos y otros manuscritos, que están numerados en el Archivo de la Catedral de Córdoba con las signaturas nº 133 a 149.

²⁶⁸ En este apartado de autores de obras del XVIII presentes en los libros de polifonía, he incluido también cuatro libretes manuales (23,5x16,5 cm.) del año 1755 (A.C.C. caja131/ carpeta 1284) que contienen repertorio para procesiones de distinta índole. Estos libretes, copiados por Diego de Roxas y Montes, contienen 9 piezas para procesiones, cinco de ellas de autor anónimo y cuatro de Gaitán: *Vexilla* a 4, *Motete O vere Deus* para las rogativas, *Te Deum laudamus* Antífona a San Rafael. Aunque no son libros de polifonía propiamente, los he concluido entre ellos porque la Antífona a San Rafael se encuentra copiada también en uno de los libros (Ms. 140, de 1814).

²⁶⁹ El libro de polifonía manuscrito Nº 141 contiene un oficio de Vísperas al que le falta el Magnificat (las hojas inales del libro están cortadas) y que no presenta nombre de autor ni fecha de composición. El 8 de noviembre de 1759 (A.C.C. tomo 80, fol.461r) se leyó en el Cabildo una carta de José de Nebra en la que comunicaba que había enviado a la Catedral de Córdoba unas vísperas de facistol que había compuesto para la Real Capilla. El 13 de septiembre de 1762 (A.C.C. tomo 81, fol. 290v) se aprobó en el Cabildo que se hiciera un libro con las vísperas de facistol de José de Nebra “porque sería utilísimo al culto de la Catedral”, según informó el maestro de capilla. Las mismas Vísperas de José de Nebra se encuentran en el Palacio Real de Madrid (José Peris Lacasa, *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, (Madrid: Patrimonio Nacional, D.L., 1993), p.411, nº 1720 del *Catálogo*).

2.1.2 c. Dirección de la capilla

Además de echar el compás o gobernar la capilla, como se denomina a la dirección musical en las fuentes de la Catedral, el maestro de capilla era el encargado de la práctica organización de todo lo que concernía a un correcto funcionamiento del grupo. Su actividad como director de la capilla, aparte de la ya vista de componer y velar por la interpretación de un repertorio litúrgicamente apropiado, abarcaba todos los puntos siguientes:²⁷⁰

Ensayar y probar con los músicos las obras que se iban a interpretar

La obligación de “prevenir” las obras que debían ser interpretadas en el coro por parte de los músicos cada vez que el maestro de capilla lo considerase conveniente quedó recogida en las dos primeras Constituciones de manera general.²⁷¹ Una de las modificaciones a las Constituciones realizadas en 1754 concretó el día de ensayo, que quedó establecido los miércoles:

(...) que todos los miércoles de las semanas o más días si los tuviese por conveniente el Maestro, tengan pruebas, así de los conciertos que se han de tocar en el coro como también de algunas de las cantadas, a lo que asistirán todos los músicos (de voz o instrumento).²⁷²

Estos ensayos eran públicos y no queda constancia en ninguna de las fuentes que he consultado del lugar en el que se llevaban a cabo. Además de estos ensayos públicos, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, el maestro de capilla tuvo la obligación de hacer “juntas” en su casa para ensayar determinadas obras. Una de estas juntas debía ser llevada a cabo semanalmente con los músicos instrumentistas que tenían la obligación de tocar en los conciertos de los domingos y jueves en el coro y sobre cuyo repertorio no he localizado absolutamente nada en la Catedral.

²⁷⁰ Algunas de estas actividades se describen expresamente en los Estatutos o Constituciones, mientras que otras han sido establecidas a partir de las Actas Capitulares que describen situaciones recurrentes que se dieron a lo largo del siglo.

²⁷¹ Tanto los *Estatutos* de Fresneda como las *Constituciones* de 1601 establecieron que los ensayos se llevarían a cabo un día a la semana como mínimo, en horas en las que no se estuviese desarrollando procesión claustral por la Catedral ni se estuviese cantando alguna cosa en el coro.

²⁷² A.C.C. AA.CC. tomo 79, fol. 69r.

Las demás juntas se hacían para ensayar obras nuevas y la frecuencia de las mismas quedaba al arbitrio del maestro.²⁷³ La siguiente tabla muestra de forma resumida la organización de los ensayos de los músicos de la Catedral a lo largo del siglo XVIII:

Tabla III.7: Organización de los ensayos de la capilla de música de la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII

Primera mitad del siglo XVIII	Segunda mitad del siglo XVIII (hasta 1782)
-Al menos un ensayo a la semana para todos los músicos y cada vez que el maestro de capilla considerase conveniente “prevenir” alguna obra. -Los ensayos se llevarían a cabo en la Catedral a una hora en la que no hubiese procesión claustral y no se estuviese cantando alguna cosa en el coro.	-Un ensayo cada vez que el maestro de capilla lo considerase apropiado. -Ensayos públicos los miércoles para “probar” los conciertos y las cantatas. -Una junta semanal de los músicos instrumentistas en casa del maestro para ensayar los conciertos de los domingos y los jueves. -Juntas esporádicas en casa del maestro de todos los músicos para ensayar obras nuevas.

Distribuir entre los músicos los papeles adecuados a la cualidad de la voz y el tipo de obra

Los músicos cantores de la Catedral tenían la obligación de cantar en cualquier cuerda que el maestro les ordenase aunque poseyeran una plaza o capellanía adscrita a un tipo de voz concreta.²⁷⁴ El encargado de hacer el reparto de los papeles entre los músicos era el maestro de capilla, que no debía hacer la distribución de los cantores en Coro I, II, III, etc. atendiendo a la antigüedad o valía de los mismos, sino a las características de sus voces y a la buena sonoridad de los grupos según el tipo de obra, antigua o moderna:

²⁷³ El dato de que los ensayos semanales de los miércoles eran públicos aparece recogido en el Acta Capitular del nombramiento de Gaitán como nuevo maestro de capilla (7 de febrero de 1752, A.C.C. tomo 78, fols. 279v-280v). Ese día se le impusieron al maestro de capilla una serie de obligaciones nuevas que no habían sido recogidas en las constituciones y que hacían especial hincapié en el asunto de los ensayos o “juntas” en casa del maestro.

²⁷⁴ Este aspecto aparece recogido tanto en las Constituciones de 1601 (punto número 18) como en la reforma de 1754 (punto 3º) A.C.C. AA.CC. tomo 79, fols. 54r-69v.

Se determinó que respecto de haberse entendido alguna mala inteligencia que se está por el mérito, antigüedad y preeminencia con los de primero y segundo coro, que es perjudicial en la práctica, cuando una voz, por muy corpulenta, serviría mejor en un primer coro a un lleno cuando se canta a doce o a ocho que es lo más ordinario en las obras antiguas y que otra voz delicada es mucho más a propósito cuando hubiere que cantar en el primer coro a solo o a dúo.²⁷⁵

Este aspecto le fue recordado a Juan Gaitán el día de su nombramiento como maestro de capilla como una de sus principales obligaciones:

(...) ha de regirla y gobernarla (la capilla) destinando los papeles a los músicos que fueren a propósito para cada uno sin la precisión de guardar sus antigüedades, cuando de observarlas puede resultar disonancia en lo que se cante.²⁷⁶

Concertar y organizar con los demás músicos las fiestas que se ofrecieran fuera de la Iglesia

Los jabardos, como eran llamadas las escisiones más pequeñas de la capilla para actuar en funciones privadas remuneradas sin la autorización del Cabildo, no estaban permitidos en la Catedral de Córdoba. En el caso de que se ofreciera una función en otra iglesia u otra parte dentro o fuera de la ciudad, eran el maestro de capilla junto a dos capellanes elegidos anualmente los encargados de escoger a los músicos que debían acudir a la fiesta, por supuesto después de haber solicitado al Cabildo el permiso para hacerlo.²⁷⁷

²⁷⁵ Queda constancia de esta práctica de distribución de las voces en coros atendiendo a la búsqueda de una sonoridad determinada según el tipo de obra en dos Actas Capitulares: la primera, trascrita en el cuerpo del texto, recoge la elección en el Cabildo del tiple Jeronimo Bartolucci, procedente de la Capilla Real de Madrid (20 de diciembre de 1730, A.C.C. AA.CC. tomo 74, fols. 23r-25r) y la segunda el nombramiento de Gaitán como maestro de capilla (7 de febrero de 1752 (A.C.C. AA.CC. tomo 78, fols. 279v-280v). En la primera de estas Actas (1730) se hace referencia a las posibles buenas combinaciones de los cantores que estaban entonces en activo y su distribución en coros según se cantasen obras antiguas o modernas. Con respecto a las obras antiguas que necesitaban un primer coro sonoro y relleno, se nombran las de Jacinto Antonio de Mesa, maestro de la Catedral entre 1656 y 1683. Con “obras nuevas” debemos suponer que se referían a las de Agustín Contreras, que introdujeron en la Catedral secciones solistas más virtuosísticas y adornadas; véase Cantores para las características de cada uno de ellos.

²⁷⁶ 7 de febrero de 1752 (A.C.C. AA.CC. tomo 78, fols. 279v-280v)

²⁷⁷ Para más detalles acerca de las salidas de la capilla a funciones fuera de la Catedral ver Actuaciones de la Capilla fuera de la Catedral.

Poner en orden las composiciones de sus antecesores

La obligación de ordenar y guardar las obras del Archivo de Música no quedó recogida ni regulada por ninguna de las Constituciones que se redactaron en la Catedral. Fue sin embargo una de las primeras obligaciones que se le impusieron al maestro Gaitán el día de su nombramiento:

Ha de ir archivando estas obras suyas en la librería de la música para que se guarden allí como caudal de ella, habiendo antes reconocido y puesto en orden las que allí se guardan de sus antecesores para que se conserven con el mismo fin, y para que no puedan extraerse ni sacarse ni se canten en otras funciones que las de la capilla de esta Santa Iglesia, el dicho maestro conserve siempre la llave en su poder.²⁷⁸

El celo del Cabildo en proteger la exclusividad de las obras que se interpretaban en las funciones de la Catedral fue bastante marcado. Algunas piezas de la música de papeles que se conservan en el Archivo catedralicio presentan inscripciones del tipo “se canta,” “no se canta, lo tienen los jabardos”.²⁷⁹

Realizar gestiones para encontrar cantores o instrumentistas en otras ciudades y capillas musicales

La búsqueda de voces e instrumentistas (estos últimos en menor medida) apropiados para la capilla, debido a la escasez de los mismos, fue una constante a lo largo del siglo. Fueron numerosas las Actas Capitulares que se dedicaron a este asunto ya que era aprovechada cualquier visita al exterior por parte de alguien del entorno de la Catedral para hacerle el encargo de escuchar alguna buena voz. Aunque no se estableció como función y obligación expresa del maestro la localización de voces o ministriles, lo cierto es que tanto Agustín Contreras como Juan Gaitán jugaron un papel determinante, siempre por orden de sus superiores, en la solución de este problema recurrente en la capilla.

²⁷⁸ 7 de febrero de 1752 (A.C.C. AA.CC. tomo 78, fol. 280r). Durante el magisterio de Gaitán se llevó a cabo una amplia tarea de ordenación y puesta en limpio de obras de maestros anteriores como algunas de Agustín Contreras (todas las obras correspondientes al que he llamado copista 3) o las ya comentadas del maestro Mesa (siglo XVII). En 1752 (20 de diciembre de 1752 (A.C.C. tomo 78, p.391v.) pidió Gaitán una ayuda de costa para el copista, que en aquellos años era Diego de Roxas y Montes, copista de los libros del coro de la Catedral, violón de la capilla y autor del *Promptuario armónico* (1760) comentado en el Capítulo II.

²⁷⁹ Por ejemplo, del siglo XVIII presentan la inscripción “se canta” el Motete a los Dolores de María Santísima *Posuit me desolatam*, caja 6/carpeta 50, de 1721, el Motete para la Anunciación, caja 5/carpeta 42, de 1732, Motete a San Lorenzo, caja 84/carpeta 661, de 1739, todos de Agustín Contreras; tiene la inscripción “no se canta” el Himno a Santiago, caja 83/carpeta 659 de Juan Manuel Gaitán.

Las vías que siguieron para conseguir la localización de músicos en otras ciudades y capillas fueron dos: la correspondencia con contactos personales de los maestros en otras capillas y los viajes a las zonas en las que se tenía noticia de la presencia de buenos músicos con posibilidad de aceptar un puesto en Córdoba.²⁸⁰

Los contactos de Agustín Contreras para la localización de cantores se situaban en el ámbito de la Capilla Real de Madrid, con los que normalmente se comunicaba por correspondencia. Sólo en una ocasión se trasladó personalmente en busca de voces e instrumentos aunque no expresamente para ello, sino aprovechando un permiso que el Cabildo le concedió para ir a su tierra en 1742 y que le obligaba a parar en Madrid algunos días.²⁸¹ La siguiente tabla muestra en orden cronológico los músicos de los que se tiene constancia que fueron localizados por Contreras durante su magisterio y la forma de conseguirlo:

²⁸⁰ La determinación de que fuera el maestro de capilla el que se desplazase a escuchar en sus lugares de origen a determinados músicos se tomó en 1730, ante una situación de absoluta falta de voces en la capilla porque los cantantes estaban “viejos, cansados y debilitados, tanto que apenas se escuchan” (23 de junio de 1730, A.C.C. AA.CC. tomo 73, fols. 466v-467). A esto había que sumar la negativa de la mayoría de los posibles aspirantes a trasladarse hasta Córdoba para ser escuchados y poder juzgar así su habilidad.

²⁸¹ 30 de agosto de 1742, A.C.C. AA.CC. tomo 76, fols. 103v-104r.

Tabla III.8: Músicos localizados por Agustín Contreras en otras ciudades españolas durante su magisterio de capilla en Córdoba

Nombre del músico	Procedencia	Puesto y fechas de actuación en la Catedral de Córdoba	Forma de contacto con el músico
Dos violinistas anónimos	Capilla Real de Madrid	Violinistas / 1708-1709 ²⁸²	Correspondencia
José de Torres Martínez Bravo	Capilla Real de Madrid	Organista / marzo-agosto 1708	Correspondencia
Ignacio Pérez	Madrid	Organista y violón / 1708-1716	Correspondencia con José de Torres
Agustín Cuesta	Catedral de Sigüenza	Tiple / mayo-agosto de 1711 ²⁸³	Correspondencia
Tiple desconocido	Catedral de Jaén	No llegó a ir a Córdoba	Correspondencia. 1719.
Tomás Prieto	Colegio del Patriarca de Madrid	Tiple / 1722-1750	Correspondencia con José de Torres e Ignacio Pérez.
José Sanz	Descalzas Reales de Madrid	Tiple / No llegó a ir a Córdoba.	Correspondencia. 1723.
Baltasar Calvo	Madrid	Tiple capón / 1740-1755	Correspondencia
Manuel Mancebo	Madrid	Tiple / 1740-1752	Correspondencia
Ministril desconocido	Madrid	Trompa de caza y clarín. Localizado en 1742. No llegó a ir a Córdoba.	Viaje de Contreras a su tierra aprovechado para localizar ciertos músicos
Ministril desconocido	Madrid	Oboe y bajón. Localizado en 1742. No llegó a ir a Córdoba.	Viaje de Contreras a su tierra aprovechado para localizar ciertos músicos

Juan Manuel Gaitán llegó a realizar durante su magisterio de capilla en Córdoba hasta tres viajes por distintos territorios españoles para tratar de encontrar voces e instrumentistas. El del año 1752 lo llevó a cabo por orden del Cabildo con el propósito exclusivo de la localización de músicos para la capilla y fue recompensado económicamente por ello.²⁸⁴

²⁸² En 1708 se dio la orden a Contreras de buscar violinistas que suplieran la falta de voces tiple y localizó a estos dos violinistas de nombre desconocido que aceptaron el puesto en Córdoba (27 de noviembre de 1708, A.C.C. AA.CC. tomo 67, fol.69). Unos meses después dejaron su puesto porque les había sido aumentado el salario en la corte de Madrid (17 de abril de 1709 (A.C.C. AA.CC. tomo 67, fols.134v-135r).

²⁸³ Agustín Cuesta accedió a ir a Córdoba como tiple y capellán de la Sangre después de que Contreras le hiciese una propuesta por carta (19 de julio de 1710, A.C.C. AA.CC. tomo 67, fol. 393v). Finalmente llegó a Córdoba en mayo de 1711 para tomar posesión de su cargo. Sólo tres meses después, en agosto de 1711, escribió una carta al Cabildo de la Catedral de Sigüenza solicitando que se le admitiera de nuevo en su puesto porque era perjudicial para su salud el sumo calor que hacía en Córdoba. Fue readmitido en Sigüenza; véase Javier Suárez Pajares, *La música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*. (Madrid: ICCMU, 1998), vol. II, p. 279.

²⁸⁴ En 1752 el Cabildo dio a Gaitán amplia facultad para contratar y ofrecer remuneración competente a los músicos que él considerase a propósito para la capilla de la Catedral (21 de agosto de 1752, A.C.C. AA.CC. tomo 78, fol. 243).

El segundo, en 1766, consistió en un viaje personal que el maestro hizo a Segovia y que fue aprovechado para la misma finalidad.²⁸⁵ En 1773 viajó de nuevo a Madrid por orden del Cabildo para tratar de encontrar un buen tiple, pero resultó una visita infructuosa.²⁸⁶ Los músicos con los que, con seguridad, logró contactar en aquellas ocasiones se recogen en la siguiente tabla:

Tabla III.9: Músicos localizados por Juan Gaitán en otras ciudades españolas durante su magisterio de capilla en Córdoba

Nombre del músico	Procedencia	Puesto y fechas de actuación en la Catedral de Córdoba	Fecha del viaje
Isidro García López	Catedral de Toledo	Tiple / No llegó a ir a Córdoba	1752
Pascual Bendicho	Descalzas Reales de Madrid	Tiple / 1752-1764	1752
Tiple desconocido	Descalzas Reales de Madrid	Tiple / No llegó a ir a Córdoba	1752
José de Fibla	Cuenca	Voz de sochantre / 1752	1752
Mateo Bernia	Madrid	Tiple y rector del Colegio de Infantes / 1766-1782	1766
Juan Busquets	Madrid	Violín / 1766-1782	1766
Montalli	Madrid	Violín / No llegó a ir a Córdoba	1766

2.1.2 d. Cuidado y educación de los mozos del coro

Los primeros *Estatutos* de la Catedral establecieron la obligación por parte del maestro de capilla de educar y mantener a su cargo a dos muchachos de buenas voces; véase Capítulo I, a los que debía enseñar contrapunto y canto de órgano. Para esta tarea se le aumentaba el salario al maestro con respecto a sus ganancias básicas. Las nuevas *Constituciones* de 1601 obligaban al maestro de capilla a mantener y sustentar en su propia casa a los mozos del coro de la Catedral mantenidos con las rentas de las arcas de vacantes de la Capilla de Santa Inés, que eran seis niños, a cada uno de los cuales correspondía una renta anual de 50 ducados.²⁸⁷

²⁸⁵ 27 de septiembre de 1766, A.C.C. AA.CC. tomo 83, fols. 145v-146v.

²⁸⁶ El 30 de enero de 1773 (A.C.C. AA.CC. tomo 85, fols. 164v-165r) el Cabildo ordenó a Gaitán viajar a Madrid para contratar un tiple del que se tenía noticia, pues había muerto recientemente uno de los principales tiples de la Catedral de Córdoba. Se autorizó al maestro a ofrecer hasta doce mil reales de salario al cantor de Madrid, lo mismo que Mateo Bernia, el tiple mejor pagado de la capilla de Córdoba y que el mismo Gaitán había contratado en otro viaje. A cambio, se le concedían 120 reales diarios para sus gastos. El 13 de marzo de 1773 (A.C.C. AA.CC. tomo 85, fol. 177) se dice en el Cabildo que Gaitán no había conseguido ninguna voz en Madrid y que volvía a Córdoba.

²⁸⁷ Obras Pías nº 616, s/p (Constitución nº 16). La Bula de anexión de las trece capellanías a la música (1585) ya indicaron que de cada capellanía de Santa Inés debían sacarse anualmente 100 ducados para el mantenimiento de seis mozos del coro.

Parece ser que durante el magisterio de Contreras los 100 ducados correspondientes a su capellanía de Santa Inés no fueron pagados para el sustento de estos niños, por lo que el Cabildo, a la hora de la jubilación del maestro, se planteó si sería justo que abonase la cantidad correspondiente a sus cuarenta y seis años de servicio. Finalmente no se le obligó a hacerlo.²⁸⁸ De todas formas, no queda muy claro en las Actas Capitulares dedicadas a este asunto si, a pesar de no haber sacado los 100 ducados anuales de las rentas de su capellanía para el mantenimiento de los dos niños, Contreras se hizo cargo realmente de los dos muchachos en su casa o éstos se encontraban en un régimen distinto, como el resto de los mozos del coro de la Catedral (en este Capítulo, véase epígrafe 2.5. Los mozos del coro y sus maestros).

La reforma de las Constituciones de 1754, para tratar de zanjar definitivamente este asunto, obligó de nuevo al maestro de capilla a mantener en su casa únicamente a dos de los mozos y enseñarles a cantar para que pudieran servir en distintas tareas de la capilla. Estos niños serían sustentados con las rentas separadas de la capellanía de Santa Inés correspondiente al maestro de capilla (100 ducados anuales)

Además de mantener y educar a dos de los mozos del coro en su casa, el maestro tenía la obligación de dar clase de canto de órgano y contrapunto una hora por la mañana y otra por la tarde en las cámaras de la música.²⁸⁹ Ya desde 1752 se venían escuchando voces en el Cabildo que pedían una solución para el problema de la deficiente formación y educación de los mozos del coro por medio de la fundación de un colegio que los acogiese. La fundación y erección del Colegio del Santo Ángel para los Infantes del Coro de la Catedral se hizo efectiva en 1769.²⁹⁰

2.1.3. El segundo maestro de capilla

Tanto las constituciones de 1601 como las reformas de 1754 establecieron la manera de nombrar sustituto al maestro de capilla en sus ausencias y enfermedades. Las primeras decretaron que fuera el presidente del coro el encargado de nombrar sustituto por un día y, si la ausencia fuese más larga, Deán, Cabildo y Obispo nombrarían al músico más a propósito.

²⁸⁸ A.C.C. AA.CC. tomo 78, fols. 280r-281v.

²⁸⁹ *Constituciones* (1601), A.C.C. AA.CC. tomo 79, constitución nº 14.

²⁹⁰ 17 de abril de 1769, A.C.C. AA.CC. tomo 84, fols. 95v-103r.

En 1754 fue reformado este punto de las Constituciones, determinando éstas que fuese el músico más antiguo sacerdote el encargado de echar el compás y gobernar la capilla.

Realmente, esta última determinación nunca llegó a ponerse en práctica ya que todos los sustitutos conocidos del maestro de capilla de la Catedral en el siglo XVIII fueron elegidos tras alcanzar la mayor parte de los votos de los miembros del Cabildo.

Según las Actas Capitulares en la Catedral de Córdoba había existido siempre allí “la costumbre de tener segundo maestro de capilla para suplir en las ausencias al propietario”.²⁹¹ Sólo tengo constancia de la existencia en la Catedral de tres sustitutos del maestro de capilla a lo largo del siglo XVIII, que no se sucedieron en el tiempo de manera correlativa. La forma en que cada uno de ellos es denominado por las fuentes es diferente, así como las condiciones económicas y laborales con las que fueron nombrados. La tabla siguiente resume la información al respecto:

²⁹¹ 4 de septiembre de 1721, A.C.C. AA.CC. tomo 72, fol. 198r. A este cargo también se le llamaba teniente del maestro de capilla. El precedente más cercano para el siglo XVIII de este puesto había sido el músico de la Catedral Bartolomé García Guerrero, nombrado teniente de maestro de capilla el 13 de marzo de 1668 a petición del maestro titular Jacinto Antonio de Mesa, con un salario de dos mil maravedíes y 25 fanegas de trigo (23 de septiembre de 1721, A.C.C. AA.CC. tomo 72, fol. 203r).

Tabla III.10: Segundos maestros de capilla de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Nombre	Fechas de actuación como segundo maestro de capilla	Otros cargos simultáneos	Condiciones laborales y económicas como segundo maestro de capilla	Actividad conocida como segundo maestro de capilla
Bernardo de Medina	Aprox. 1700-(†1711)	-Bajonista -Maestro de canto de órgano de los mozos del coro	-No tenía asignado salario específico por el cargo de segundo maestro de capilla.	-Se conservan cinco obras suyas en el Archivo de la Catedral de Córdoba ²⁹²
Juan de Peñafiel	1721-1752	-Tenor de la capilla -Capellán de San Pedro	-Fue nombrado sin salario alguno, negándosele la posibilidad de solicitar remuneración por este empleo. -Recibió ayudas de costa puntuales por este trabajo. ²⁹³	-En 1750 hizo villancicos y “otras cosas que corresponden al maestro de capilla”. ²⁹⁴ -En 1751 fue el encargado de abastecer a la capilla de las obras necesarias y ensayar con los músicos durante el <i>patitur</i> de Contreras. ²⁹⁵

²⁹² *Missa ego enim acceperat Domino* Caja 34/ Carpeta 242; *Domine ad adjuvandum* a 8, caja 56/carpeta 368; *Domine ad adjuvandum Dixit Dominus* a 10, caja 59/carpeta 404; *Laetatus sum* a 8 y a 3 coros, caja 59/carpeta 405; *Motete* a 10 a la Anunciación de Nuestra Señora, caja 63/ carpeta 439; *Lauda Jerusalem* a 7 con violines, caja 124/ carpeta 1173.

²⁹³ Se le concedieron 800 reales por sus muchas obligaciones el 3 de agosto de 1723 (A.C.C. AA.CC. tomo 72, fols. 414v-415r), también le fueron concedidos 40 pesos por haber sustituido a Contreras en diversas funciones el 17 de mayo de 1743 (A.C.C. AA.CC. tomo 76, fols. 184v-185r). Finalmente se despidió de su puesto de segundo maestro de capilla de la Catedral entregando su título al Cabildo (18 de febrero de 1752, A.C.C. tomo 78, fol. 283r).

²⁹⁴ En diciembre de 1750 le fue renovado a Contreras un *patitur* por cuatro meses (16 de diciembre de 1750, A.C.C. tomo 78, fol. 162r) y Juan Peñafiel solicitó una ayuda de costa en enero de 1751 porque había hecho villancicos y otras cosas propias del maestro de capilla (22 de enero de 1751, A.C.C. tomo 78, fols. 168v-169r). Estos documentos pueden dar pie a pensar que los villancicos a los que se refería Peñafiel en su solicitud eran los de la Navidad de 1750. No obstante, en el Archivo de la Catedral no ha sido localizada ninguna de sus obras. Lo que sí se conservan son las letras impresas de los villancicos que se cantaron en la Catedral de Córdoba en la Navidad de 1750, y que, según aparece en la portada de los citados villancicos, fueron “puestos en música por Don Agustín de Contreras, Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia”; véase José María Valdenebro y Cisneros, *La imprenta en Córdoba* (Madrid, 1900), p.281.

²⁹⁵ 17 de julio de 1751, A.C.C. tomo 78, fol. 231r-v.

Dionisio de la Mata	1779-1783	-Tenor de la capilla -Capellán de San Acacio -Maestro de canto de órgano de los mozos del coro -Rector del Colegio de los Infantes del Coro	-Desde 1779 hacía las veces de maestro de capilla sin remuneración específica. Sólo recibió ayudas de costa puntuales por este trabajo. -En 1780 fue nombrado formalmente maestro de capilla interino con 250 ducados anuales de salario. ²⁹⁶	-Actuó como examinador de canto de órgano de opositores a diversas capellanías de la Catedral. ²⁹⁷ -Tras la jubilación de Gaitán, surtió a la capilla del repertorio necesario con obras llevadas de fuera. ²⁹⁸

2.1.4. Condiciones económicas del maestro de capilla

No resulta fácil ni concluyente establecer el salario exacto del maestro de capilla de la Catedral de Córdoba a lo largo del siglo XVIII por la dificultad que entraña el conocimiento de los frutos y rentas, variables, de la capellanía que poseyó cada uno de ellos durante su periodo de actuación.

Los ingresos de los maestros de capilla procedían prácticamente en su totalidad de estas capellanías y las arcas de vacantes de las mismas. Así, por una parte estaba la renta asignada a cada capellanía, unos 600 ducados anuales y, por otra, los beneficios que acarrea el desempeño de las labores de capellán y las consignaciones en arcas de vacantes,

²⁹⁶ En 1779 se le concedió a Gaitán un patitur abierto de cuatro meses de duración y fue Dionisio de la Mata el que lo sustituyó por orden del Cabildo (26 de octubre de 1779, A.C.C. tomo 87, fol.330v). Finalmente en octubre de 1780 fue nombrado formalmente maestro de capilla interino (7 de octubre de 1780, A.C.C. tomo 88, fols. 89-93r), cuando ya Gaitán estaba prácticamente jubilado.

²⁹⁷ 15 de noviembre de 1779 (A.C.C. tomo 87, fol.339); 24 de febrero de 1780 (A.C.C. tomo 88, fol.10); 13 de marzo de 1781 (A.C.C. tomo 88, fol.208r.); 6 de octubre de 1781 (A.C.C. tomo 88, fols. 306v-307r).

²⁹⁸ En octubre de 1781 Dionisio de la Mata solicitó al Cabildo que se le pagase el dinero que había gastado en “traer misas y villancicos para el coro” (1 de octubre de 1781, A.C.C. tomo 88, fol. 302r). Se le dieron 4.252 reales y 30 maravedís por el trabajo de haber estado llevando obras de música para la capilla desde el 8 de octubre de 1780 (13 de octubre de 1781, A.C.C. tomo 88, fols. 321-322r). De las obras que con seguridad llevó Dionisio de la Mata a la Catedral en el intervalo de tiempo que pasó entre la jubilación de Gaitán y el nombramiento de Jaime Balias y Vila, sólo se conoce una de ellas. Se trata de la “Misa a 8 con violines, oboes, trompas o clarines y viola obligada. De Don Manuel Álvarez. Año de 1781” (Caja 33/Carpeta 229) de la que se conservan una serie de papeles del Copista 3 (Diego de Roxas y Montes) en mal estado de conservación. Todos los papeles están abrazados a modo de carpeta por un papel más grande que en su frontal presenta la siguiente inscripción en tinta marrón: “Misa a 8 voces con violines, oboes, trompas, viola, contrabajo y órgano de Don Manuel Álvarez. Papel total 20. Por este año de 1781 estaba servido interinamente el cargo de Maestro de Capilla por Don Dionisio de la Mata, Capellán de San Acasio, puesto que desde septiembre del año anterior empezó el insidente, que duró varios años, de la jubilación del Maestro de Capilla Juan Gaitán. Hasta que fue nombrado Balias en 1785.= falta averiguar quien era este Álvarez.” Esto se encuentra escrito en el reverso de un papel con normativa de la iglesia impreso en 1908.

normalmente estas últimas constituían la parte colativa del salario. Sumando todo esto, prácticamente se doblaba la asignación base inicial correspondiente a la renta de la capellanía.

Contreras fue contratado en junio de 1706 con un salario de 600 ducados anuales en Arca de Vacantes de la Capilla de Santa Inés, que mantuvo durante todo el periodo de tiempo que estuvo a prueba en la Catedral (aproximadamente, un año y medio). Cuando fue nombrado finalmente Maestro de Capilla titular y capellán de Santa Inés en marzo de 1708, sus ingresos se vieron aumentados considerablemente, gracias a la capellanía. Este salario se mantuvo invariable a lo largo de sus cuarenta y dos años de servicio; la siguiente tabla lo resume.

Tabla III.11: Salario de Agustín Contreras como Maestro de Capilla de la Catedral de Córdoba (1706-1751)

Periodo	Procedencia de los fondos y concepto del salario	Cantidad
1706-1708	Músico asalariado en Arca de Vacantes de la Capilla de Santa Inés	600 ducados anuales
1708-1751	Capellán de una Capellanía de Santa Inés	1.200 ducados anuales (= 13.200 reales)

El salario de Juan Manuel Gaitán sufrió algunas modificaciones, de escasa relevancia, una vez que fue nombrado capellán de la Sangre:

Tabla III.12: Salario de Juan Manuel Gaitán como maestro de Capilla de la Catedral de Córdoba (1751-1780)

Periodo	Procedencia de los fondos y concepto del salario	Salario anual
1751-1752	Músico asalariado en Arca de Vacantes de la Capilla de Santa Inés	500 ducados anuales
1752-1760	Capellán de San Acacio ²⁹⁹	1.200 ducados (= 13.200 reales)
	Consignación extra para pagar al copista	(+ 100 ducados) (= 1.100 reales)
1760-1780	Capellán de San Acacio + aumento de 150 ducados en Arca de Vacantes de la dicha capilla ³⁰⁰	1.350 ducados (= 14.850 reales) (+ 100 ducados para pagar al copista)

²⁹⁹ El 16 de diciembre de 1752, un año después de ser nombrado en el cargo de Maestro de Capilla, Gaitán dirigió un memorial al Cabildo en el que afirmaba que no le era posible mantenerse ni hacer frente a los gastos que acarreaba su puesto con el salario que tenía asignado. Pedía al Cabildo que resolviese el problema como le pareciese más oportuno (16 de diciembre de 1752, A.C.C. AA.CC. tomo 78, fol.390r). Unos días más tarde fue nombrado capellán de la capilla de San Acacio, llamada de la Sangre, para que “tenga todos los honores correspondientes al maestro de capilla de esta Santa Iglesia” (20 de diciembre de 1752, A.C.C. AA.CC. tomo 78, fol.390v). En esos mismos días, tras una solicitud del propio Gaitán (20 de diciembre de 1752, A.C.C. AA.CC. tomo 78, fol.391v) le fueron consignados otros 100 ducados para pagar al copista (23 de diciembre de 1752, A.C.C. AA.CC. tomo 78, fol.393v).

Tras la jubilación de Gaitán como Maestro de Capilla fueron convocados edictos para cubrir el puesto con término de 40 días y 12.000 reales (1.100 ducados aproximadamente) de salario en Arcas de Vacantes de Santa Inés, una cantidad algo menor que la asignada al maestro en años anteriores.³⁰¹

Una comparación con los salarios de maestros de capilla de otras catedrales españolas en los mismos años puede establecerse sólo en ese sentido, es decir, en términos absolutos de dinero recibido, ya que el nivel de vida y las condiciones económicas y materiales de cada uno de ellos dependerían de una gran cantidad de variables relacionadas con el entorno que habitaban. El salario del maestro de capilla de la Catedral de Córdoba aparece normalmente citado en las fuentes en ducados, porque era uno de los más elevados del grupo. Para otras asignaciones más reducidas, se habla en reales, maravedíes y especie, tanto trigo como cebada; véase Tabla III.3.

³⁰⁰ En 1755 Gaitán volvió a presentar un memorial al Cabildo en el que solicitaba doce mil reales colativos más los cien ducados asignados para pagar al copista con honores de capellán perpetuo y él renunciaría a cambio a su capellanía de la Sangre. El memorial no fue admitido (25 de febrero de 1755, A.C.C. AA.CC. tomo 79, fol.183v). En 1760 y tras otra petición del maestro, se le aumentaron 150 ducados anuales en Arca de Vacantes de la Sangre (25 de febrero de 1755, A.C.C. AA.CC. tomo 79, fol.183v).

³⁰¹ 6 de octubre de 1781, A.C.C. AA.CC. tomo 88, fols. 306v-307v). Hacia los años 60 del siglo XVIII, comenzaron a aumentar mucho los frutos y rentas de las capellanías de San Acacio y Santa Inés, de manera que muchas de estas capellanías quedaban vacantes durante un largo periodo por no encontrarse músicos dignos de tan alto salario. El dinero acumulado de estas vacantes se había estado empleando en el pago de sacristanes, adornos de las capillas y músicos asalariados. El Cabildo de la Catedral de Córdoba solicitó a Roma que se asignase a cada una de estas capellanías un salario equivalente al que existía en el momento de la fundación de las mismas, para poder emplear el restante de los frutos en pagar otros músicos cantores e instrumentistas aunque fuesen seglares. La Bula papal que reguló la situación fue la de Clemente XIII, de 1762, por la que se consignaba a cada capellanía de la Sangre 4.000 reales anuales y 6.600 reales a cada una de las de Santa Inés. Esta normativa sería aplicada a las capellanías una vez que quedasen vacantes a partir de 1762. Por este motivo, la nueva situación no llegó a afectar a las condiciones económicas de Juan Manuel Gaitán. Las Bulas de Clemente VIII y Clemente XIII están en A.C.C. *Obras Pías*, caja 1117. Una visión de conjunto del sistema de anexión de capellanías a la música a lo largo del siglo XVIII aparece recogido en un memorial que los diputados de la Sangre y Santa Inés dirigieron al Cabildo el 13 de marzo de 1764 (A.C.C. AA.CC. tomo 82, fols.154r-165v).

Tabla III.13: Comparación entre los salarios de los maestros de diversas capillas de música españolas en el siglo XVIII³⁰²

Capilla	Fechas	Ingresos anuales	
		En ducados	En reales
Capilla Real de Madrid	1734-1743	2.500	27.500
Catedral de Córdoba	1706-1780	1.200-1.350	13.200-14.850
Catedral de Santiago	1765-1792	De 800 a 1.550	De 8.800 a 17.000
Catedral de Málaga	A partir de 1780	De 1.182 a 1.546	De 13.000 a 17.000
Catedral de Cádiz	1700-1792	655 a 1.042	De 7.200 a 11.460
Catedral de Segovia	1782	597 (+ 11 fanegas de trigo)	6.565 reales (+ 11 fanegas de trigo)
Catedral de Pamplona	1780	Unos 273	Más de 3.000

Puesto que los dos maestros de capilla de la Catedral de Córdoba percibieron entre 1.200, durante la primera mitad de siglo, y 1.350 ducados, en la segunda mitad, se puede decir que estuvieron, aproximadamente, en la línea salarial de los maestros de Santiago y Málaga, hasta 1780, año de la jubilación de Gaitán.

2.2. Los órganos y los organistas

2.2.1. Los órganos de la Catedral de Córdoba

La Catedral de Córdoba contó con dos órganos a lo largo del siglo XVIII, uno a cada lado del coro. El del lado del Evangelio fue construido a finales del siglo XVII y el de la Epístola, a principios del XVIII.³⁰³

Debió de existir también algún órgano portátil según se desprende de las sucesivas constituciones de la música de la Catedral, que obligaban a los dos organistas a turnarse

³⁰² La información sobre los salarios de los maestros de capilla de las diversas instituciones han sido tomadas de Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española. Siglo XVIII*, p.33; Marcelino Díez Martínez, *La música en Cádiz*, p. 176; María Pilar Alén, “Situación económica de la Capilla de Música de la Catedral de Santiago (1760-1820)”, *Revista de Musicología*, X, 1 (1987) p. 234; María Gembero Ustároz, *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, p.134; María Ángeles Martín Quiñones, *La música en la Catedral de Málaga durante la segunda mitad del siglo XVIII*, p. 288-290; José López Calo, *Documentario musical de la Catedral de Segovia*, vol. I, p. 274.

³⁰³ El más antiguo de los dos órganos databa de finales del siglo XVII. Se trataba del órgano situado en el altar mayor, en el lado del Evangelio, que fue contratado por el Obispo don Francisco de Alarcón (1658-1675) a los hermanos Miguel y Bernabé Llop, valencianos, en 1666; en 1671 estaba finalizada la obra. El del lado de la Epístola fue construido entre 1700 y 1702, durante el tiempo en que fue obispo de Córdoba el Cardenal fray Pedro de Salazar, para sustituir a otro de principios del XVII, obra de Martín Alonso de Aranda. La caja del nuevo órgano fue encargada a Juan del Río, maestro carpintero de la Catedral, y Francisco Asensio, maestro ensamblador. El órgano fue obra de José Martínez Colmenero, madrileño y maestro de órganos, trabajo por el que fue pagado con 45.000 reales. Esta información ha sido tomada de Manuel Nieto Cumplido, *La Catedral*, pp. 562-65.

con el órgano portátil en la procesión del día del Corpus y en todas las demás procesiones dentro y fuera de la iglesia a las que asistiera el Cabildo.

2.2.1 a Mantenimiento y puesta a punto de los órganos

El mantenimiento habitual de los órganos de la Catedral era llevado a cabo por el afinador, un ministro asalariado más del Cabildo que recibía una asignación económica anual procedente de la Fábrica. Como el resto de personal asalariado, cobraba su sueldo dividido en tres pagas anuales, parte en especie, parte en moneda. La única información acerca de este cargo se encuentra en las Cuentas de Fábrica de la Catedral, según las cuales, la afinación y mantenimiento de los órganos del templo estuvieron a cargo de varios miembros de una familia apellidada Furriel, prácticamente durante toda la primera mitad del siglo; con respecto a la segunda mitad, las fuentes no dan nombres concretos. La siguiente tabla resume esta información:

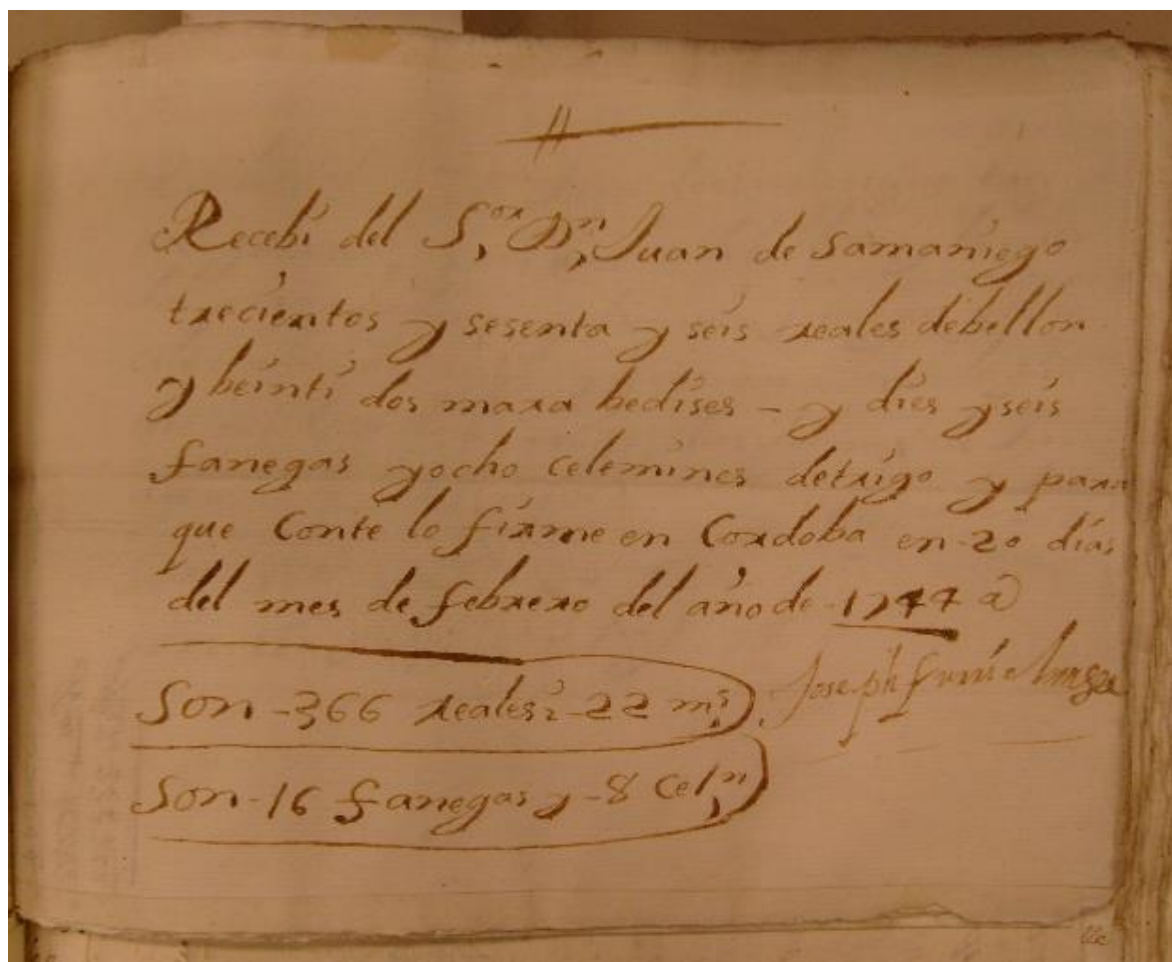
Tabla III.14: Afinadores de los órganos de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII y sus salarios

Nombre del afinador	Fecha de actuación	Salario en los caudales de la Fábrica
Juan Bautista Beduci	Hasta 1708 (†)	18 fanegas de trigo y 1.2000 maravedíes anuales (682 reales = 62 ducados anuales)
Gregorio Corchado	1708-1715	24 fanegas de trigo y 50 ducados anuales (982 reales = 90 ducados anuales)
Martín Furriel	1715-22	50 fanegas de trigo y 1100 reales anuales (2.000 reales anuales = 182 ducados anuales)
José Furriel	1722-1738	50 fanegas de trigo y 1100 reales (2.000 reales anuales = 182 ducados anuales)
José Martín Furriel	1738 – 55	50 fanegas de trigo y 100 ducados (2.000 reales anuales = 182 ducados anuales)
Desconocido	1755-1782	50 fanegas de trigo y 100 ducados (2.000 reales anuales = 182 ducados anuales)

No he localizado en las fuentes consultadas ningún otro tipo de información acerca del afinador de los órganos, ni de sus tareas y obligaciones. Los salarios de los afinadores permanentes no eran demasiado elevados en el contexto de la Catedral (percibían algo más que un capellán de la veintena, considerados éstos últimos por el propio Cabildo los individuos peor pagados de la iglesia), sin embargo, la remuneración asignada a las personas encargadas del mantenimiento y afinación de los órganos de otras catedrales españolas en el mismo periodo como la de Cádiz o Pamplona era mucho más

modesta: sobre 550 reales (50 ducados) y 12 ducados, respectivamente.³⁰⁴ En el caso del afinador y organero de la Catedral de Sevilla, se trataba de un salario bastante más elevado que el correspondiente al de la Catedral de Córdoba: 265 ducados a partir de 1750.³⁰⁵

Ilustración III.1 Recibí del afinador de la Catedral de Córdoba José Martín Furriel de una paga en febrero de 1744



³⁰⁴ Díez Martínez, *La Música en Cádiz*, pp. 184-185, y Gembero Ustároz, *La música en la Catedral de Pamplona*, p. 49.

³⁰⁵ Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII*, p.85.

Además de este trabajo de mantenimiento permanente, fueron necesarios, a lo largo del siglo, dos arreglos de gran envergadura sobre los órganos de la Catedral para su correcto funcionamiento. El primero de ellos, en 1714, consistió en una puesta a punto del órgano nuevo y una renovación importante del más antiguo pues, por las malas condiciones en las que se encontraban los instrumentos en aquellos años que no permitían ni siquiera el uso del órgano viejo, estaban desaprovechados los dos organistas. Fue el Arcediano de Pedroche el que propuso gastar el caudal abundante del arca de vacantes de la Capilla de la Sangre en la renovación de los espléndidos órganos de la Catedral, ya que había sido imposible localizar buenas voces para la capilla en las que emplear el dinero de dicha arca:

Don Francisco Medina, Arcediano de Pedroche, (...) había escrito a diferentes ciudades e iglesias y a la Capilla Real de Madrid a ver si en alguna había algún sujeto de voz como la necesitaba la Capilla de músicos de esta Santa Iglesia (...) y que ni en Madrid, Toledo, Zaragoza ni otras partes del reino donde ha hecho diversas diligencias por medio de personas de toda autoridad y habilidad de aquellos pueblos, se encuentra sujeto aparente digno del premio, en cuya suposición y hallarse esta Santa Iglesia con dos organistas de toda habilidad que están gozando una considerable porción (...) y al mismo tiempo hay en su coro dos órganos de toda excelencia (...) el más antiguo, aunque de admirables voces, no se usa de él de unos años a esta parte, por necesitarse de considerable porción para ponerlo usual (...) y el órgano más moderno, aunque se usa de él, no se puede usar como si estuviese totalmente compuesto y arreglado, de donde nace no estar empleados dichos dos organistas y carecer el coro en los días clásicos de las voces de los dos órganos (...) que se necesitan tanto al presente que no se encuentran voces de músicos aparentes; en cuya consideración proponía (...) habiendo caudal en dicha arca de vacantes de la Sangre, se podrá emplear todo o parte de lo que se necesita para poner usuales dichos dos órganos a costa de dicho caudal (...)³⁰⁶

Finalmente, el arca de vacantes de la Sangre hizo un préstamo a la Fábrica de la Catedral de 17.000 reales de vellón (1.545 ducados) para el arreglo de los órganos, previa escritura en la que el Obrero se comprometía a devolver el montante al arca de vacantes.³⁰⁷ El arreglo y dorado de los órganos fue encargado y pagado a Pedro Echevarría, “maestro de hacer órganos”.³⁰⁸

³⁰⁶ 14 de agosto de 1714, A.C.C. AA.CC. tomo 69, fols. 477r-478r.

³⁰⁷ 5 de septiembre de 1714, A.C.C. AA.CC. tomo 69, fols. 489r-490r.

En 1780 fue necesario desmontar y bajar el órgano del coro del lado del señor Deán para arreglarlo e impedir que se desafinase tanto y tan pronto. Para realizar el trabajo, fue necesario que “la música” pasara al lado opuesto del coro, en el otro órgano.³⁰⁹

2.2.1 b. El entonador de los órganos

La figura del entonador o persona que movía los fuelles del órgano sólo es recogida por las Cuentas de Fábrica de la Catedral, por lo que la información que se puede tener sobre ellos es escasa: salarios anuales, fechas de actuación y, en ocasiones, el nombre.

Tabla III.15: Entonadores de los órganos de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII y sus salarios

Nombre del entonador	Fecha de actuación	Salario en los caudales de la Fábrica
Bernabé Jerónimo de Cueto	Antes de 1706-1713(†)	12 fanegas de trigo y 11.220 maravedíes anuales (=50 ducados anuales)
Pedro Pérez	1714-1747	12 fanegas de trigo y 11.220 maravedíes (=50 ducados anuales)
Desconocido	1747-1751	12 fanegas de trigo y 11.220 maravedíes (=50 ducados anuales)
José Espinosa	1751-82	12 fanegas de trigo y 11.220 maravedíes (=50 ducados anuales)

Que los entonadores obtenían un salario bajo es algo evidente (casi la mitad de un medio capellán de la veintena, quines subsistían a duras penas gracias, en parte, a las ayuda de costa puntuales del Cabildo (véase Capítulo III, apartado 2.2). Lo que no podemos saber es si estas personas se dedicaban exclusivamente a este trabajo o desempeñaban otros simultáneos en el ámbito catedralicio, como sí ocurría, por ejemplo, en la Catedral de Cádiz en los mismos años, situación que sería bastante probable, por otra parte, si tenemos en cuenta la práctica habitual en la catedral cordobesa de la duplicidad de sueldos y cargos y la precariedad del salario de este empleado.³¹⁰

³⁰⁸ Los pagos al “maestro de hacer órganos”, Pedro Echevarría, se hicieron en 8 de mayo, 30 de julio y 12 de noviembre de 1715. Cuentas de Fábrica, tomo 4012 s/p.

³⁰⁹ 25 de agosto de 1780, A.C.C. AA.CC. tomo 88, fol.75r. Desconozco el tiempo que duró la obra del órgano y el caudal empleado en su realización.

³¹⁰ Marcelino Díez Martínez, *La música en Cádiz*, p. 186.

2.2.2. Los organistas de la Catedral: obligaciones y características del cargo

Los primeros *Estatutos* de la Catedral que legislaron sobre la composición y financiación de una capilla de música (1563) establecieron la existencia de uno o dos organistas para el servicio del coro.³¹¹ Según estos primeros estatutos, los dos organistas debían servir alternadamente por semanas, sustituyéndose el uno al otro en caso de enfermedad y negándoseles expresamente la posibilidad de poner sustituto “extraño” a la capilla bajo penas económicas. Los días de obligada asistencia al coro, así como ciertas funciones específicas quedaron establecidos tal como indica la Tabla III.16.

Tabla III.16: Días de asistencia al coro y obligaciones de los organistas de la Catedral de Córdoba según los *Estatutos* de 1563

- Misas y vísperas todos los domingos, salvo Adviento y Cuaresma
- Todas las fiestas de guardar y fiestas de cuatro capas y seis capas que tengan vocación y procesión o solo vocación o procesión
- Las misas de los sábados que se rezaren a la Virgen
- Las Salves que se dicen en el coro los sábados de la Cuaresma
- Maitines y octavarios solemnes
- Días de procesiones generales donde el Cabildo fuere
- Vísperas primeras de las dichas fiestas
- Todos los días que el Cabildo, Provisor u Obispo lo mandase
- Todos los días y fiestas contenidas en el libro Ceremonial
- Los días que tengan que tañer tendrán el órgano abierto antes de empezar las horas de la mañana y de la tarde
- Si hay dos organistas, irán tañendo alternadamente con el órgano pequeño en la procesión del día del Corpus
- El organista semanero estará obligado a tañer en cualquier sitio que el Cabildo celebre la Misa
- El organista semanero estará obligado a tañer o enviar sustituto que lo haga en los Maitines solemnes excepto en maitines de los octavarios de la Natividad y Corpus Christi y Asunción de Nuestra Señora, que será obligado a hacerlo él personalmente
- Cuando tengan que tocar algo alternadamente con los cantores, seguirán el orden que les dé el maestro de capilla

³¹¹ *Fresneda*, fols. 35v y 51r.

Las *Constituciones* de 1601 no añadieron ninguna obligación concreta más a los organistas de la Catedral, ni siquiera hicieron referencia al cargo. Las reformas introducidas a las *Constituciones* en 1754 tampoco nombraron de forma expresa el puesto de organista, sino que los puntos de las mismas que fueron reformados hicieron referencia a todos los músicos de la capilla, ya fueran cantores o instrumentistas, de manera generalizada. Por este motivo, según las *Constituciones* existentes en la Catedral, las obligaciones de los organistas fueron las mismas que las del resto de la capilla de música en cuanto a asistencia al coro, faltas, permisos o licencias y atuendo, entre otras cosas.

De la lectura de las *Actas Capitulares* de la Catedral correspondientes al siglo XVIII se pueden extraer algunas otras tareas que les fueron impuestas a diferentes organistas de la Catedral o prácticas habituales de los mismos que no aparecen recogidas en las *Constituciones* y *Estatutos*.

Tabla III.17: Otras tareas y prácticas de los organistas de la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII extraídas de las *Actas Capitulares* (tomos 66-88)

- | |
|--|
| <ul style="list-style-type: none"> -Enseñar a un mozo de coro a tocar el órgano -Actuar como examinador de los opositores a los órganos vacantes de las diferentes iglesias y otros patronatos del Cabildo en la ciudad y la provincia, así como examinar a los cantores pretendientes a la capilla de música de la Catedral junto al maestro de capilla. -Tañer con los ministriles en los conciertos de los jueves y los domingos en el coro -Componer algunas obras para la capilla |
|--|

La mayor parte de los organistas de la Catedral de Córdoba que estuvieron en activo en el siglo XVIII desempeñaron paralelamente otra labor dentro del marco de la capilla de música, normalmente relacionada con la educación de los mozos del coro o la interpretación de otro instrumento.

2.2.2 a. Acceso al puesto de organista

Aunque según los estatutos que regían el funcionamiento de la capilla de música de la Catedral todos los miembros de la misma debían acceder a su puesto previa publicación de edictos y oposición, lo cierto es que, en el caso de los organistas, al menos durante el XVIII, esta situación no era la más habitual. Sólo he localizado en las fuentes consultadas dos convocatorias de edictos públicos y oficiales para la provisión de la plaza de organista, una, en 1757 tras la muerte del Blas Gascón, cuando fue elegido organista Jaime Torrens,

y otra, tras la marcha de este último a la Catedral de Málaga en 1770. Sí son abundantes, por el contrario, las referencias a correspondencia escrita por parte del Cabildo a organistas de diferentes catedrales españolas, previamente conocidos, para tratar de localizar a la persona apropiada para el cargo.³¹² En otros casos, eran los propios organistas los que solicitaban la plaza después de haber tenido noticia de una vacante a través de contactos relacionados con la Catedral. Sólo en algunas ocasiones los organistas pretendientes eran formalmente examinados (véase Tabla III.22).

2.2.2 b. Organistas capellanes y asalariados

A pesar de que la Bula de Sixto V sobre la anexión de trece capellanías de la Catedral a la música no contemplaba la adjudicación de una de ellas a un instrumentista, durante el siglo XVIII y, al menos desde finales del XVII, una de estas capellanías estuvo ocupada por un organista.³¹³ Además de los organistas capellanes, existieron también en la Catedral organistas asalariados que recibían sus emolumentos de diversas arcas de vacantes o de la Mesa Capitular, y esto independientemente de su condición de primer o segundo organista. Sólo tengo constancia de un organista que fuera casado: Blas Gascón.³¹⁴

2.2.2 c. Organistas de la Catedral de Córdoba a lo largo del siglo XVIII

Durante el siglo XVIII la Catedral de Córdoba contó con dos organistas. Puntualmente existió un tercero, pero se trató más bien de un estudiante o aprendiz del instrumento que tenía alguna consignación económica por su trabajo. Las siguientes tablas recogen sus nombres y fechas de actuación:

³¹² Cuando Jaime Torrens dimitió de su puesto de segundo organista de la Catedral de Córdoba por haber sido nombrado maestro de capilla de la Catedral de Málaga en 1770, el Cabildo decidió expresamente buscar un nuevo organista sin poner edictos. En su lugar, se le encargó al maestro de capilla buscarlo mediante cartas “como lo ha hecho otras veces” (20 de julio de 1770, A.C.C. AA.CC. tomo 84, fol. 288r).

³¹³ La capellanía de la música adjudicada a un organista de la Catedral no era siempre la misma, pues existieron organistas capellanes de la capilla de San Antonio y de San Dionisio. Si había una capellanía anexa a la música vacante y un organista en el que concurriesen las cualidades requeridas para ocuparla, se le asignaba previa publicación de edictos, esto último por mera formalidad.

³¹⁴ En 1741, Blas Gascón solicitó una ayuda de costa para poder llevar a su mujer a Sevilla a cambiar de aires (20 de diciembre de 1741, A.C.C. AA.CC. tomo 76, fols. 38v-39r). Tras la muerte del músico, su viuda, Francisca Tolón, solicitó un ayuda de costa para poder salir adelante (26 de enero de 1757, A.C.C. tomo 80, fol.134v).

Tablas III.18-III.21: Organistas de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

	1 7 0 6	1 7 0 7	1 7 0 8	1 7 0 9	1 7 1 0	1 7 1 1	1 7 1 2	1 7 1 3	1 7 1 4	1 7 1 5	1 7 1 6	1 7 1 7	1 7 1 8	1 7 1 9	1 7 2 0	1 7 2 1	1 7 2 2	1 7 2 3	1 7 2 4	1 7 2 5	1 7 2 6	1 7 2 7	1 7 2 8
Francisco de Frías, organista 1º									†														
Diego Quesada									†														
José de Torres Martínez Bravo, 1º																							
Ignacio Pérez, 2º																							
Francisco Solano de Frías, 2º																							
Francisco Navarro, 1º																							
Manuel Cuadrado, 3º																							
Blas Gascón, 2º																							

	1 7 2 9	1 7 3 0	1 7 3 1	1 7 3 2	1 7 3 3	1 7 3 4	1 7 3 5	1 7 3 6	1 7 3 7	1 7 3 8	1 7 3 9	1 7 4 0	1 7 4 1	1 7 4 2	1 7 4 3	1 7 4 4	1 7 4 5	1 7 4 6	1 7 4 7	1 7 4 8	1 7 4 9	1 7 5 0	1 7 5 1	1 7 5 2
Francisco Navarro, 1º																							†	
Blas Gascón, 2º																								
Francisco Ayala, 1º																								

	1 7 5 3	1 7 5 4	1 7 5 5	1 7 5 6	1 7 5 7	1 7 5 8	1 7 5 9	1 7 6 0	1 7 6 1	1 7 6 2	1 7 6 3	1 7 6 4	1 7 6 5	1 7 6 6	1 7 6 7	1 7 6 8	1 7 6 9	1 7 7 0	1 7 7 1	1 7 7 2	1 7 7 3	1 7 7 4	1 7 7 5	1 7 7 6
Blas Gascón, 2º					†																			
Francisco Ayala, 1º																								
Jaime Torrens, 2º																								

	1 7 6 8	1 7 6 9	1 7 7 0	1 7 7 1	1 7 7 2	1 7 7 3	1 7 7 4	1 7 7 5	1 7 7 6	1 7 7 7	1 7 7 8	1 7 7 9	1 7 8 0	1 7 8 1	1 7 8 2	1 7 8 3	1 7 8 4	1 7 8 5	1 7 8 6	1 7 8 7	1 7 8 8	1 7 8 9	1 7 9 0	1 7 9 1
Francisco Ayala, 1º																								
Jaime Torrens, 2º																								
José Benito Bach, 2º																								

La actividad de cada uno de estos organistas en la Catedral reunió una serie de particularidades relacionadas con el modo de acceso al cargo, condición de capellán o asalariado, trabajos simultáneos, etc. que quedan recogidos en la Tabla III.22:

Tabla III.22: Particularidades de la actividad de los organistas de la Catedral del Córdoba en el siglo XVIII

Nombre	Fecha de actuación	Capellán/ asalariado	Otros cargos simultáneos	Forma de acceso al puesto	Procedencia	Destino posterior
Francisco de Frías	-Hasta 1707 -1714-1715	Capellán de San Dionisio	Arpista	En su 2ª estancia en la Catedral fue nombrado sin edictos y se le consignó una capellanía sin examen	En el periodo 1707-1714 fue organista de la Catedral de Cádiz	Murió al servicio de la Catedral de Córdoba
Diego Quesada	1671-1714	Capellán de San Dionisio	Ninguno	?	?	Murió al servicio de la Catedral
José de Torres Martínez Bravo	Julio-agosto de 1708	Asalariado	Maestro de canto de órgano de los mozos del coro	Se le ofreció por correspondencia el cargo y aceptó	Capilla Real de Madrid	Capilla Real de Madrid ³¹⁵
Ignacio Pérez	1708-1716	Capellán de San Antonio	Violón Maestro de canto de órgano de los mozos (sólo 15 días de noviembre de 1711)	Se le ofreció por correspondencia el puesto a través de José de Torres y lo aceptó	Madrid	Organista de la Capilla Real de Madrid
Francisco Solano de Frías	1715-1727	Capellán de San Dionisio	Ninguno	Solicitó el puesto de organista tras la muerte de su tío, el anterior organista de la Catedral Francisco de Frías	Catedral de Cádiz	Catedral de Cádiz

³¹⁵ Entre diciembre de 1706 y julio/agosto de 1708 una serie de músicos de la Capilla Real de Madrid fueron suspendidos de sus empleos acusados de traición al rey por haberse mostrado partidarios del Archiduque de Austria. Entre estos músicos se encontraba José de Torres, quien fue readmitido y volvió a ocupar su cargo de organista de la Real Capilla en agosto de 1708; véase Begoña Lolo, *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h.1670-1738)* (Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma, 1990), pp.79-82. En marzo de 1708, José de Torres aceptó el cargo de organista 1º de la Catedral de Córdoba y en agosto del mismo año, cuando no llevaba ni un mes ejerciendo su ministerio, recibió una carta del Patriarca pidiendo su regreso a la Capilla Real de Madrid (13 de agosto de 1708, A.C.C. AA.CC. tomo 66, fol. 820v). El 22 del mismo mes, José de Torres pidió permiso para volver a la Capilla Real de Madrid como le indicaba la carta del Rey a través del Patriarca.

Francisco Navarro	-Antes de 1706 -1717-1751	Capellán de San Antonio	Ninguno	Presentó un memorial solicitando la plaza vacante de organista de la Catedral	Catedral de Salamanca	Murió al servicio de la Catedral de Córdoba
Manuel Cuadrado ³¹⁶	1714-1719	Aprendiz de organista con salario.	Sochantre de la parroquia de San Pedro desde 1717	Siendo mozo de coro, se le concedieron 20 ducados anuales para aprender a tocar el órgano	Mozo de coro y acólito de la Catedral entre 1706-1717	Se le suspendió de empleo y sueldo por estimar el Cabildo que no podía compatibilizar el órgano con la sochantría.
Blas Gascón	1727-1756	Asalariado	Ninguno	Presentó un memorial al Cabildo solicitando la plaza de 2º organista por indicación de Ignacio Pérez (Capilla Real de Madrid)	?	Murió al servicio de la Catedral de Córdoba
Francisco Ayala	1751-1787	Capellán de San Antonio	Ninguno	Presentó un memorial al Cabildo solicitando la plaza de organista vacante. Se le concedió la plaza tras ser examinado. ³¹⁷	Catedral de Sigüenza	Murió al servicio de la Catedral de Córdoba

³¹⁶ En la particella correspondiente al violón del Coro II del *Miserere a 7 coros con violines y flautas* (caja 39/ carpeta 260) aparece la inscripción “Cuadrado”, por lo que debemos suponer que Manuel Cuadrado también tocaba o estaba aprendiendo a tocar el violón. No queda constancia de ningún otro instrumentista apellidado Cuadrado en la Capilla. En todas las particellas se indica también el nombre del tenor que debía hacer las partes solistas “audi tui Palomo solo acompañarle con instrumentos”.

³¹⁷ Cuando Francisco Ayala escribió a la Catedral solicitando la plaza, procedente de la Catedral de Sigüenza, ya era conocido en Córdoba como un organista de gran fama. Se estableció que, además del examen para obtener la plaza, tocase junto a los demás músicos en las Vísperas de la Natividad de la Virgen, acompañando el *Ave Maris Stella* y el *Magnificat* (7 de septiembre de 1751, A.C.C. tomo 78, fol. 250v).

Jaime Torrens	1757-1770	Asalariado	Enseñar contrapunto a los mozos del coro	Oposición ³¹⁸	Parroquial de San Juan de Málaga	Catedral de Málaga
José Benito Bach	1770-	Asalariado	Enseñó canto de órgano a los infantes del Colegio en 1774 ³¹⁹	Oposición	?	

2.2.2 d. Situación económica de los organistas

Las fuentes de ingresos básicos de los organistas asalariados de la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII fueron, por una parte, los excusados de la música, pagados por la Fábrica de la Catedral y, por otra, los fondos acumulados en las arcas de vacantes de la Capilla de Santa Inés. Los organistas que eran además capellanes sumaban a su salario una renta fija asociada a la capellanía que poseían, San Dionisio o San Antonio, calculada en unos 300 y 400 ducados anuales respectivamente. Por este motivo, había enormes diferencias de remuneración entre los organistas que eran sólo asalariados y los que eran capellanes. En cuanto a estos últimos, es probable que percibiesen además toda una serie de emolumentos adicionales derivados de su labor como capellanes (misas, vigiliass, aniversarios, etc.) y procedentes de los frutos de su capellanía, como sí tengo constancia de que ocurrían con las capellanías de Santa Inés y de la Sangre, cuyos capellanes doblaban sus sueldos con estos conceptos. Pero en el caso de las capellanías de San Dionisio y San Antonio (las ocupadas por organistas) no he encontrado documentación que sustente esta posibilidad.

Los salarios de los organistas aparecen citados por las fuentes en distintas monedas y también en especie. En la siguiente tabla, por comodidad, presento los ingresos básicos de los distintos organistas en ducados, sin incluir emolumentos por asistencia a celebraciones y ayudas de costa.

³¹⁸ Jaime Torrens fue examinado por Juan Gaitán y Francisco Ayala, quienes se manifestaron más favorables a conceder el puesto al organista Ferreiras, de la Colegiata del Salvador de Sevilla, que a Jaime Torrens. El Cabildo, por el contrario, votó en primer lugar a Torrens, quien, finalmente, fue nombrado segundo organista de la Catedral de Córdoba.

³¹⁹ José Benito Bach solicitó en 1774 una ayuda de costa por haber estado enseñando canto de órgano a los infantes del Colegio del Santo Ángel sin título ni salario. Se le dieron 300 reales de ayuda de costa como pago por su trabajo (20 de mayo de 1774, A.C.C. AA.CC. tomo 85, fols. 338v-339r).

Tabla III.23: Salarios de los organistas de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII³²⁰

Nombre / categoría como organista	Fechas	Distribución de salario (en ducados)	Total retribuciones en ducados anuales
Diego Quesada	1671-1714	-Excusados: 317 -Capellanía de San Dionisio:300	617 ducados
Francisco de Frías / 2º	1706-07/ 1714-15	-Excusados: 317 -Capellanía de San Dionisio:300	617 ducados
José de Torres / 1º	29 de marzo-22 de agosto 1708	-Excusados: 800	800 ducados
Ignacio Pérez / 2º ³²¹	1708-1716	-Excusados: 300 -Capellanía de San Antonio: 400	700 ducados
Francisco Solano Frías / 2º	1715-1727	-Excusados: 180 -Capellanía de San Dionisio:300	480 ducados
Francisco Navarro / 1º	1717-1751	-Excusados:120 -Vacantes de Santa Inés: 300 -Capellanía de San Antonio: 400	820 ducados
Manuel Cuadrado / 3º	1714-1719	-Vacantes de Santa Inés: 20	20 ducados
Blas Gascón / 2º	1727-1756	-Excusados: 120 -En los Cabildos: 300	420 ducados
Francisco Ayala / 1º	1751-1787	-Excusados: 120 -Vacantes de Santa Inés: 300 -Capellanía de San Antonio:400	820 ducados

³²⁰ La información acerca de los ingresos de los organistas de la Catedral así como los de otros músicos que se presentan en tablas sucesivas, ha sido extraída de las Actas Capitulares (tomos 66 a 88), Cuentas de Fábrica (tomos 4011-4035) y “Libro de los salarios de los excusados de la Música de la Santa Iglesia de Córdoba que se dan a los cantores y ministriles della”, Mesa Capitular, tomo 3119.

³²¹ En 1736, Ignacio Pérez percibía un salario de 1.000 ducados en la Capilla Real de Madrid como organista principal y José de Torres como Maestro de Capilla de la misma institución en la misma fecha, recibía 1.500 ducados; véase Begoña Lolo, *La música en la Capilla Real de Madrid José de Torres Martínez Bravo (h.1670.1738)*, p. 42.

Jaime Torrens / 2º	1757-1770	-Excusados: 120 -Vacantes de Santa Inés: 200	320 ducados
José Benito Bach / 2º	1768- después de 1882	-Excusados: 320	320 ducados

2.2.2 e. Organistas pretendientes que no llegaron a ser admitidos

A las dos únicas oposiciones que fueron convocadas en la Catedral de Córdoba para cubrir el puesto de organista en el siglo XVIII, acudieron algunos músicos procedentes de distintas catedrales y ciudades españolas. El examen convocado para suplir al segundo organista Blas Gascón en 1757 y del que salió elegido Jaime Torrens, fue realizado por cinco pretendientes. A todos ellos se les expidió un certificado de asistencia en el que se afirmaba que habían “cumplido muy bien en el examen público que se les ha practicado por los Maestros en diferentes días de órgano, clavicordio acompañado y tocando suelto y obligado, manifestando todos su notoria habilidad”.³²²

Tabla III.24: Pretendientes al puesto de 2º organista de la Catedral de Córdoba en 1757 que no obtuvieron la plaza

Nombre	Procedencia
José Moreno Polo, presbítero	Zaragoza
Antonio Ferreira	Colegiata del Salvador de Sevilla
Francisco Anaya	Organista de Algeciras
Manuel Bueno	Organista de la Colegiata de Alcalá la Real
Francisco Delgado	Organista de la Catedral de Ceuta
Pedro Borquez	Italiano y sin destino en su profesión

Tras la marcha de Jaime Torrens a la Catedral de Málaga fue convocado un nuevo examen público para tratar de proveer la plaza. En esta ocasión, se les dio a todos los pretendientes una gratificación de 1.200 reales por haber acudido al examen.

³²² 23 de marzo de 1757, A.C.C. tomo 80, fols.158v-159r. Este certificado de asistencia y habilidad fue solicitado por todos los pretendientes de forma conjunta al Cabildo.

Tabla III.25: Pretendientes al puesto de 2º organista de la Catedral de Córdoba en 1770 que no obtuvieron la plaza

Nombre	Procedencia
Esteban Redondo	Organista de la Capilla Real de Granada
Benito García	Organista de Antequera
Vicente Zabala ³²³	?
Antonio Bueno	?
Juan Gorriz	?

2.3. Instrumentos e instrumentistas de cuerda y viento de la Capilla

2.3.1. Instrumentos de cuerda

2.3.1 a. El arpa

En la Catedral de Córdoba, al igual que en la mayoría de las catedrales españolas en el mismo periodo, la utilización del arpa comenzó a decaer a lo largo del siglo XVIII. Está documentado su uso allí hasta 1775, fecha en que murió el último arpista conocido de la capilla y al que no se le llegó nombrar un sustituto.³²⁴ Ninguna de las obras de Juan Gaitán conservadas en el Archivo fechadas después de 1775 incluye una indicación expresa de utilización del arpa, algo que era habitual en las obras anteriores a esta fecha, en las que el instrumento era utilizado como acompañamiento de uno o varios coros y, normalmente, doblado por otros instrumentos como el violón y el contrabajo.

La Capilla contó al menos con una plaza fija de arpista entre 1706 y 1775. Al contrario de lo que ocurría en otras catedrales españolas, la plaza de primer arpista no estaba anexionada a la de organista, sino que era un cargo independiente.

³²³ Vicente Zabala no fue admitido como 2º organista de la Catedral, pero sí como maestro de canto de órgano de los mozos del coro (7 de diciembre de 1770, A.C.C. AA.CC. tomo 84, fols. 337v-338r).

³²⁴ No obstante, 1775 como fin del uso del arpa en la Catedral de Córdoba es una fecha bastante tardía si la comparamos con otras catedrales españolas. Así, en la Catedral de Badajoz, el arpa cayó en desuso en 1707; véase Macario Santiago Kastner, “La Música en la Catedral de Badajoz (1654-1764)”, *Anuario Musical*, XVIII, 1963, p.297. En la Catedral de Sevilla, a partir de la segunda década del siglo XVIII (Rosa Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, p.107); en Oviedo, en 1732 (Emilio Casares Rodicio, *La música en la Catedral de Oviedo*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1980, p.112); en Santiago de Compostela, entre 1723 y 1744 (María Pilar Alén, *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela*, Sada, A Coruña: Edición do Castro, 1995, p.35; en Cádiz, en la segunda mitad del siglo XVIII. En la Catedral de Pamplona, sin embargo, está documentado su uso a lo largo de todo el siglo XVIII (María Gembero Ustárrroz, *La música en la Catedral de Pamplona*, vol. I p. 60)

Llegaron a existir hasta tres arpistas simultáneos (dos de ellos sin salario) entre 1720 y 1737, que fueron nombrados para turnarse en los servicios de manera que nunca estuvieran los tres juntos tocando;³²⁵ véase Tabla III.25.

Tabla III.26: Arpistas de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

	1 7 0 6	1 7 0 7	1 7 0 8	1 7 0 9	1 7 1 0	1 7 1 1	1 7 1 2	1 7 1 3	1 7 1 4	1 7 1 5	1 7 1 6	1 7 1 7	1 7 1 8	1 7 1 9	1 7 2 0	1 7 2 1	1 7 2 2	1 7 2 3	1 7 2 4	1 7 2 5	1 7 2 6	1 7 2 7	1 7 2 8
Francisco de Frías																							
Juan Corchado																							
Juan de la Parra																							
Nicolás Hinestrosa																							
Francisco de la Cruz																							

	1 7 2 9	1 7 3 0	1 7 3 1	1 7 3 2	1 7 3 3	1 7 3 4	1 7 3 5	1 7 3 6	1 7 3 7	1 7 3 8	1 7 3 9	1 7 4 0	1 7 4 1	1 7 4 2	1 7 4 3	1 7 4 4	1 7 4 5	1 7 4 6	1 7 4 7	1 7 4 8	1 7 4 9	1 7 5 0	1 7 5 1	1 7 5 2
Juan de la Parra										†														
Nicolás Hinestrosa																								
Francisco de la Cruz										¿														
Juan Cabezón, 3º											¿													

■ = arpista

■ = arpista 2º

Entre 1753 y 1775 el único arpista en activo de la Capilla de Música fue Nicolás Hinestrosa. Sólo recibía salario fijo el primer arpista que, además, era uno de los más bajos asignados a instrumentistas en la Catedral. La mayoría de los arpistas aprendió la interpretación del instrumento siendo mozos de coro y no accedieron al cargo de arpista previa oposición, sino que iban “heredando” el puesto de su predecesor y normalmente maestro.

³²⁵ 20 de junio de 1720, A.C.C. AA.CC. tomo 72, fols. 80v-81r.

Tabla III.27: Arpistas de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII y sus particularidades

Nombre	Cargos y obligaciones simultáneas	Salario como arpista	Procedencia	Destino posterior
Francisco de Frías	Organista 1º	40 ducados y dos cahíces de trigo (=80 ducados)	Catedral de Cádiz	Catedral de Cádiz (1708-1713) Catedral de Córdoba, sólo como organista (1714- †1715)
Juan Corchado	Ninguno	40 ducados y dos cahíces de trigo (=80 ducados)	Mozo de coro de la Catedral de Córdoba	En 1710 fue nombrado arpista de la Catedral de Sevilla
Juan de la Parra	Ninguno	40 ducados y dos cahíces de trigo (=80 ducados)	Mozo de coro de la Catedral de Córdoba	Murió al servicio de la Catedral
Nicolás Hinestroza	Capellán de la veintena desde 1726 Maestro de canto llano de los mozos del coro desde 1738	40 ducados y 24 fanegas de trigo (=80 ducados)	Mozo de coro de la Catedral de Córdoba	Murió al servicio de la Catedral
Francisco de la Cruz	Ninguno	Segundo arpista sin salario	Fue mozo de coro y capellán de la veintena de la Catedral y se despidió de su puesto	No hay más noticias a partir de 1738
Juan Cabezón	Ninguno	Tercer arpista sin salario	Mozo de coro de la Catedral de Córdoba	No hay más noticias a partir de 1743

2.3.1 b.El clave y el clavicordio

Aunque el uso del clave en las catedrales e iglesias españolas fue algo común a lo largo del siglo XVIII para la realización del bajo continuo en funciones en las que no participaba el órgano, las referencias a la utilización de este instrumento en la Catedral de Córdoba son prácticamente inexistentes en las fuentes documentales consultadas.³²⁶ Únicamente podemos saber del empleo del clave en algunas obras escritas para la Catedral

³²⁶ En la Catedral de Pamplona, por ejemplo, “el clave se utilizó durante todo el siglo XVIII” (Gembero Ustárriz, *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, p. 58); por otra parte, “el clave siguió utilizándose en la Catedral hispalense hasta finales del siglo XVIII e incluso entrado el siglo XIX (Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII*, pp. 88-89); según Isusi Fagoaga, el clave no se utilizó en la Catedral de Málaga. En la Catedral de Cádiz “el uso del clave se mantuvo durante todo el siglo XVIII”, en cultos de la iglesia y para la enseñanza de los seises (Díez Martínez, *La música en Cádiz*, p. 188).

de Córdoba por indicaciones precisas en los papeles de música que allí se conservan. Se trata de cuatro obras pertenecientes al repertorio de Semana Santa (un miserere y tres lamentaciones para el Miércoles Santo) fechadas entre 1744 y 1762 y que presentan la inscripción “acompañamiento de clave” en la *particella* destinada a este instrumento.³²⁷

En cuanto a la presencia y uso del clavicordio en la Catedral de Córdoba, sólo contamos con el certificado que el Cabildo expidió a todos los participantes en una oposición al segundo órgano de la Catedral en 1757 en la que se afirmaba que todos ellos habían tocado “el clavicordio acompañado”³²⁸; véase apartado 2.2.2e sobre organistas opositores. Teniendo en cuenta la confusión que gira en torno al término clavicordio cuando es aplicado a la música española, bien podría haberse tratado en este caso de un clave y no de un clavicordio, pues no he localizado ni una sola referencia más a este instrumento de cuerda percutida.³²⁹

2.3.1c. Instrumentos de cuerda frotada

Los violines

El número de violinistas al servicio de la capilla de música de la Catedral de Córdoba fue aumentando, al igual que en el resto de catedrales españolas, a lo largo del siglo XVIII. Las primeras noticias sobre la presencia de violines en la Catedral de Córdoba son de 1708, cuando fueron contratados dos violinistas procedentes de Madrid para suplir la falta de voces agudas en la Capilla.³³⁰ A partir de la marcha de estos dos violinistas,

³²⁷ Las obras que incluyen la inscripción “acompañamiento de clave” son Miserere a 4 coros con violones para el Miércoles Santo de 1744 de Agustín de Contreras (caja 41/ carpeta 272) de Agustín Contreras y otras obras de Gaitán: Lamentación 1ª del Miércoles Santo (1752) con violines y trompas (caja 16 / carpeta 120), Lamentación 2 del Miércoles Santo (1756) a solo con violines (caja 13 / carpeta 101) y Lamentación 3ª del Miércoles Santo (1762) a solo con violines (caja 17 / carpeta 134-2).

³²⁸ 23 de marzo de 1757, A.C.C. tomo 80, fols.158v-159r.

³²⁹ Gembero Ustárriz (*La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, p. 59) afirma que “en general, clavicordio debe identificarse en España con clave y no con el instrumento de cuerdas percutidas que hoy denominamos clavicordio.

³³⁰ De las obras de Agustín Contreras fechadas antes de 1708 que se han conservado en el Archivo de la Catedral sólo dos incluyen en su plantilla dos violines. La primera es el Salmo de 1707 que está escrito a seis voces y dos bajonCILlos o dos violines (caja 15/carpeta 117). La misma música está escrita en clave de Do en 1ª línea para los primeros y en sol en 2ª para los violines, dependiendo del instrumento que fuera utilizado. La otra obra que incluye violines es el “Motete a la Ascensión a 12 con violines” de 1706. Si esta obra fue escrita para el día de la Ascensión de 1706, que suele celebrarse entre los meses de mayo y junio, dependiendo del Domingo de Resurrección, y Contreras llegó a Córdoba el 5 de octubre de ese mismo año, o bien llevó a Córdoba el motete consigo cuando llegó de Madrid, o bien fue ésta la obra que Contreras envió a

al año siguiente, se crearon dos plazas de violín a costa de la Fábrica. En 1722 se incorporó un tercer violín, y otros hasta llegar a seis en 1772. La Catedral de Córdoba se encuentra, por tanto, entre las pioneras que incorporaron los violinistas en la primera década del siglo.³³¹ La mayoría de ellos se dedicaba exclusivamente a la interpretación del violín, aunque, como era habitual en la época, muchos de los contratados tenían la facultad de tocar varios instrumentos, especialmente de viento.³³²

Los violinistas mejor valorados por el Cabildo, que normalmente ocupaban el puesto de violín primero, solían ser de fuera de la ciudad, algunos de ellos italianos, como Juan Pompeyo, milanés, Diego Gaetani y Manuel Trompessi o Trombessa, estos dos últimos de procedencia exacta desconocida³³³. Por otra parte estaban los violinistas que se habían criado en la Catedral como mozos del coro y que habían aprendido el instrumento allí, normalmente teniendo como maestros a aquellos otros. Estos violinistas locales ocuparon siempre los puestos de segundo o tercer violín, simultaneando sus empleos con otros y sin recibir nunca unos salarios tan elevados como los primeros.

la Catedral para que fuese juzgada su habilidad para el puesto de maestro de capilla. En ninguno de los dos casos, parece que la obra fuese escrita específicamente para la capilla de música de la Catedral de Córdoba.

³³¹ Las distintas cronologías en las que se fueron incorporando los puestos específicos de violines a las capillas de música de varias catedrales españolas a lo largo del siglo XVIII ya han sido recogidas por Marcelino Díez Martínez en su trabajo sobre la música en Cádiz: Capilla Real de Madrid, cinco violines en 1701; 1702 en la Catedral de Oviedo; en la de Plasencia, en 1715; en la Colegiata del Salvador de Granada, en 1716, en la Catedral de Pamplona, la fecha es 1720 para el siglo XVIII; y en Sevilla, seis violines en 1732. En la Catedral de Cádiz, afirma este mismo autor que las primeras noticias sobre violines son del año 1713 (Díez Martínez, *La música en Cádiz*, p. 208). La Catedral de Córdoba está, por tanto, entre las que incorporaron los violines a su plantilla en la primera década del siglo, aunque en número todavía reducido, dos violines. En la Catedral de Salamanca el violín fue introducido en 1712 (Mariano Pérez Prieto, “La capilla de música de la Catedral de Salamanca durante el periodo 1700-1750: historia y estructura (empleos, voces, instrumentos, plantillas, provisión de plazas y nómina”, *Revista de Musicología*, XVIII (1995), p. 158.

³³² En el caso de la Catedral de Córdoba, sirvieron como violinistas dos músicos con habilidad para tocar otros instrumentos: Manuel Moreno Trompessi, que tocaba clarín, trompa y violín, y Matías Redel, violín, oboe, flauta travesera y violón. Ambos fueron contratados con la condición de tocar todos los instrumentos que demostraron saber y no uno solo, aunque, en el caso de Trompessi, hay que decir que unos cinco años después de entrar en la capilla, en 1757, algún capitular afirmó en el Cabildo que se excusaba de tocar la trompa en las funciones de la música; a partir de 1760, las Actas Capitulares lo nombran únicamente como violinista. Matías Redel pasó a ser pronto primer violinista de la capilla para sustituir a Diego Gaetani, aunque no es posible determinar con seguridad si seguía tocando los demás instrumentos o se dedicaba por completo al violín.

³³³ Desconozco la procedencia exacta de Diego Gaetani aunque parece ser que su hijo, Manuel Gaetani, había nacido en Génova. Antes de entrar a formar parte de la capilla de la Catedral de Córdoba, Diego Gaetani había estado al servicio de la Catedral de Cádiz entre 1717 y 1720 (Marcelino Díez Martínez, *La música en Cádiz*, p. 209). Con respecto a Juan Pompeyo, aunque en las Actas Capitulares se dice que era milanés, Contreras y el organista Ignacio Pérez lo conocían por haberlo escuchado en Madrid. Cuando fue contratado por el Cabildo de la Catedral de Córdoba, Trompessi pidió una ayuda de costa para trasladar su familia y su casa desde Granada (7 de junio de 1751, A.C.C. tomo 78, fol. 212v) aunque había estado sirviendo cuatro años en la Seo de Zaragoza con plaza de primer violín y tocando además la trompa y el clarín.

El interés por incorporar violines a la plantilla de la capilla por parte del Cabildo procedía de la falta de voces agudas y la imposibilidad de localizarlas en otras ciudades e iglesias, por lo que se pensó en contratar violines para sustituirlas; véase en este Capítulo la sección 2.4.1, cantores tiples. Cuando el número de violines se amplió a cuatro en 1733, el Cabildo decidió dividir el salario de Juan Pompeyo, cuya plaza acababa de quedar vacante, entre dos violines más, ya que con “poca costa se podría hacer un coro de cuatro violines que, con los oboes, suplirían a las voces”.³³⁴

Desde el primer momento se les impuso a los violinistas la obligación de tocar en todas las festividades de la iglesia con dos órganos: vísperas solemnes de dos órganos y el día después de las misas de dos órganos. A partir de la década de los años 20 comienzan a ser nombrados en las Actas Capitulares los conciertos de los jueves y los domingos de todo el año en el órgano.³³⁵ En 1733, fecha en la que se redactó una especie de estatuto para ministriles, se les impuso a dos nuevos violinistas, entre otras, la obligación de “tocar al órgano tocatas y conciertos todos los jueves y domingos del año a el tiempo de Ofertorio”.³³⁶ Eran los violinistas los encargados de buscar repertorio variado y apropiado, al que las Actas llaman indistintamente sonatas, tocatas y conciertos, para estas funciones:

³³⁴ 27 de abril de 1733, A.C.C. AA.CC. tomo 74, fol. 269v. Ese mismo día se decidió repartir el salario de Juan Pompeyo entre Jerónimo Hinestrosa y Francisco del Rayo porque tanto uno como otro habían estado tocando el violín en los días clásicos cuando se les había necesitado “para suplir la falta de voces agudas”. Siempre estuvo claro quién ocupaba el cargo de primer violín de la Capilla y, según se desprende de la lectura de las Actas, también su preeminencia a la hora de tocar los primeros papeles y organizar los ensayos y fiestas de los ministriles. Por ejemplo, en 1738, se decidió que Francisco del Rayo, entonces 2º violín, fuese el encargado de tocar los papeles del 1º cuando éste faltase “para evitar las discordias que podían originarse” (22 de julio de 1738, A.C.C. AA.CC. tomo 75, fols. 148v-149r). Sólo en algunos casos se detalla si el violinista era 2º o 3º. En otros, sobre todo en los contratados a partir de la segunda mitad del siglo, si no se trataba del 1º, las fuentes no hablan del orden que ocupaban dentro de los violines de la Capilla y se les nombra simplemente como “violín”.

³³⁵ 23 de septiembre de 1722, A.C.C. AA.CC. tomo 72, fol. 322r. En esta fecha fue nombrado tercer violín Francisco del Rayo y se le impuso la obligación de tocar todos los jueves en la Renovación del Santísimo Sacramento y todos los domingos del año además de las funciones normales de la música. Ignoro si esta práctica de tocar los instrumentos en el órgano estos días se practicaba antes de esa fecha. Ésta es la primera noticia que he encontrado en las Actas Capitulares y otros documentos a partir del año 1706.

³³⁶ 27 de abril de 1733, A.C.C. AA.CC. tomo 74, fol. 269v.

Que las sonatas nuevas que ellos (los violinistas) por su obligación deben buscar e inquirir no sirvan para sus fiestas e intereses particulares, sino sólo para esta Iglesia en los días que se estila tocarlas al órgano como son todos los domingos y jueves de todo el año y en los demás días que es estilo y hay oportunidad de hacerlo (...) y que no se repitan con tedio como hasta aquí las mismas sonatas, teniendo muchas diferentes cada uno de los dichos violinistas³³⁷

El primer violín quedó encargado de organizar los ensayos de las “sonatas” con los demás ministriles, que estaban bajo la amenaza de los descuentos pecuniarios si no asistían a los ensayos o a las funciones.

Los violinistas de la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII aparecen en las siguientes tablas:

Tablas III. 28-31 Violinistas de la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII

	1 7 0 6	1 7 0 7	1 7 0 8	1 7 0 9	1 7 1 0	1 7 1 1	1 7 1 2	1 7 1 3	1 7 1 4	1 7 1 5	1 7 1 6	1 7 1 7	1 7 1 8	1 7 1 9	1 7 2 0	1 7 2 1	1 7 2 2	1 7 2 3	1 7 2 4	1 7 2 5	1 7 2 6	1 7 2 7	1 7 2 8
Violinista de Madrid 1																							
Violinista de Madrid 2																							
Juan Pompeyo, 1º																							
Antonio Blánquez, 2º																							
Francisco del Rayo, 3º																							

	1 7 2 9	1 7 3 0	1 7 3 1	1 7 3 2	1 7 3 3	1 7 3 4	1 7 3 5	1 7 3 6	1 7 3 7	1 7 3 8	1 7 3 9	1 7 4 0	1 7 4 1	1 7 4 2	1 7 4 3	1 7 4 4	1 7 4 5	1 7 4 6	1 7 4 7	1 7 4 8	1 7 4 9	1 7 5 0	1 7 5 1	1 7 5 2
Juan Pompeyo, 1º					†																			
Antonio Blánquez, 2º							†																	
Jerónimo Hinestrosa, 2º										†														
Francisco del Rayo, 3º-2º				2º																				
Diego Gaetani, 1º																								
Fernando Paniagua, 3º																								
Manuel Moreno Trompessa																								

³³⁷ 27 de abril de 1733, A.C.C. AA.CC. tomo 74, fols. 270r-272r. Nada de este repertorio ha sido localizado en el Archivo de la Catedral.

	1 7 5 3	1 7 5 4	1 7 5 5	1 7 5 6	1 7 5 7	1 7 5 8	1 7 5 9	1 7 6 0	1 7 6 1	1 7 6 2	1 7 6 3	1 7 6 4	1 7 6 5	1 7 6 6	1 7 6 7
Francisco del Rayo, 2º															
Diego Gaetani, 1º	†														
Fernando Paniagua, 3º															
Manuel Moreno Trompessa															
Matías Redel, 1º															
Juan Busquets															

	1 7 6 8	1 7 6 9	1 7 7 0	1 7 7 1	1 7 7 2	1 7 7 3	1 7 7 4	1 7 7 5	1 7 7 6	1 7 7 7	1 7 7 8	1 7 7 9	1 7 8 0	1 7 8 1	1 7 8 2
Francisco del Rayo, 2º							†								
Fernando Paniagua, 3º															
Manuel Moreno Trompessa															
Matías Redel, 1º															
Juan Busquets															
Juan José de la Peña															

 = violin 1º

La casi totalidad de estos violinistas tenían la condición de asalariados y no estaban ordenados.

Las particularidades de cada uno de ellos quedan recogidas en la siguiente tabla:

Tabla III. 32: Particularidades de la actividad de los violinistas de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Nombre	Otros cargos y obligaciones	Forma de acceso	Procedencia	Destino posterior
Dos violinistas de Madrid	Ninguno	Contreras ya los había escuchado en Madrid y aconsejó contratarlos	Madrid	Madrid
Juan Pompeyo ³³⁸	Enseñar a tocar el violín al aprendiz José Espinosa	Fue examinado por Contreras e Ignacio Pérez, organista, acompañándole este último con el violón.	Milán. Contreras ya lo había escuchado en la corte de Madrid.	Murió al servicio de la Catedral de Córdoba
Antonio Blánquez	Ninguno	Fue llamado directamente a Toledo por el Cabildo	Toledo	Murió al servicio de la Catedral de Córdoba
Jerónimo Hinestrosa	Entre 1733-1738 fue también medio capellán de la veintena y tenor de 2º o 3º coro	Era salmista de la Catedral y Capellán de la Colegiata de San Hipólito cuando fue llevado a la Capilla. Aprendió a tocar el violín en la Catedral.	Córdoba	Murió al servicio de la Catedral de Córdoba
Francisco del Rayo	Maestro de canto de órgano de los mozos entre 1728-1738	Entró en la Catedral como sirviente de maitines de su hermano Diego del Rayo, capellán de la veintena.	Córdoba	Murió al servicio de la Catedral.
Diego Gaetani	Ninguno	Solicitó el puesto vacante por muerte de Juan Pompeyo, con la condición de recibir el mismo salario que éste	Catedral de Cádiz (1717-1720)	Murió al servicio de la Catedral.
Fernando Paniagua	Ninguno	Había sido mozo de coro con premio de tiple. Después, acólito. Aprendió a tocar el violín en la Catedral	Catedral de Córdoba	En 1782 seguía al servicio de la Capilla
Manuel Moreno Trompessi	Obligación de tocar también el clarín y la trompa	Presentó un memorial al Cabildo solicitando algún puesto en la capilla y fue admitido	Catedral del Salvador de Zaragoza	En 1782 seguía al servicio de la Capilla
Matías Redel	Obligación de tocar flauta travesera, oboe y violón	Solicitó un puesto en la Capilla. Fue examinado por Contreras	?	En 1782 seguía al servicio de la Capilla
Juan Busquets	Ninguno	Se le escribió ofreciéndole un puesto de violinista en la Catedral y aceptó	Madrid	En 1782 seguía al servicio de la Capilla
Juan José de la Peña	Ninguno	Fue mozo de coro de la Catedral y aprendió a tocar el violín allí	Catedral de Córdoba	Murió al servicio de la Catedral en 1793

³³⁸ Se conservan en la Catedral algunos lienzos que fueron pintados por Juan Pompeyo, violinista. Se trata de una serie de pinturas de temática religiosa fechadas en 1713 y que se encuentran actualmente en la Capilla de Santa Teresa (María Teresa Dabrio González y María Ángeles Raya Raya, “Las obras del Setecientos”, en *Córdoba Capital* (Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1994), vol. 2, p.83.

Se tiene noticia también de músicos violinistas que solicitaron una plaza y no fueron admitidos o, aun habiendo sido aceptados y contratados, no llegaron a ocupar su puesto; véase Tabla III.32.

Tabla III 33: Violinistas que no fueron admitidos o no llegaron a ocupar su puesto

Nombre	Fecha de la noticia	Procedencia	Motivo por el que no ocupó su puesto
Juan y José Suffo ³³⁹	1743	Cádiz	Solicitaron un puesto tras haber tocado en la Octava del Corpus. Fueron admitidos con la obligación de tocar violín, flauta travesera, oboe y trompa con 150 ducados anuales de salario. Se les concedió una ayuda de costa una semana después de ser admitidos. No hay más noticias.
Ramón Balcells o Valls	1744	Barcelona	Fue admitido como profesor de oboe, flauta y violín. No hay más noticias.
José Ayala	1753	Catedral de Ávila	Solicitó una plaza para él y otra para su hijo en violín, violón y contrabajo. No hay más noticias.

El violón³⁴⁰

La Catedral de Córdoba en siglo XVIII contó con dos plazas de violón. En 1706 sólo había uno de ellos, Don Baltasar de Góngora “que toca el vigolón”, creándose la segunda en 1708 con la llegada del organista y discípulo de José de Torres en Madrid, Ignacio Pérez, quien también dominaba la técnica de este instrumento.

A excepción de dos de ellos, Ignacio Pérez y Matías Redel, los violones de la Capilla fueron mozos de coro de la Catedral, donde habían aprendido a tocar el instrumento. Normalmente los 15 ducados de premio que el Cabildo tenía reservados para los mozos más avanzados en canto de órgano eran entregados a uno de estos chicos para que aprendiese a tocar el violón una vez que entraban en muda.

A lo largo del siglo fueron comprados tres violones en la Catedral; el primero de ellos, un violón procedente de Roma para Ignacio Pérez en 1711:

³³⁹ Juan Suffo fue violinista de la Catedral de Cádiz entre 1752 y 1772 y José Suffo, entre 1764 y 1780 (Díez Martínez, *La música en Cádiz*, p. 209).

³⁴⁰ Xosé Crisanto Gándara (“El violón ibérico”, *Revista de Musicología*, XII/2 (1999), p.123-162), afirma que cree posible desarrollar la hipótesis de la existencia de un tipo instrumental cercano al contrabajo llamado violón, de procedencia franco flamenca y que fue desarrollado por los violeros españoles. Afirma también que este instrumento funcionó como un bajo de cuerda /arco en la música de la Península Ibérica durante dos siglos al menos, como bajo instrumental de la polifonía en las catedrales. Según este autor, el instrumento comenzó su declive con la llegada del contrabajo italiano de tres cuerdas y desapareció por completo con el auge del violonchelo.

(...) determinó este Cabildo se comprase dicho violón para el uso de dicho Don Ignacio en servicio de esta Santa Iglesia y que era esta ocasión muy oportuna de comprar con mucha conveniencia en Madrid uno hecho en Roma, cuya ocasión parecía a dichos señores se lograrse así por la notoria habilidad de dicho Ignacio en el ejercicio del referido instrumento, como por su aplicación a el divino culto. Y (...) se acordó que (...) se den los dichos mil reales para que se compre y se traiga de Madrid bien prevenido en su caxa el dicho violón, el cual aiga de ser de esta Santa Iglesia, y que dichos señores diputados se lo den al dicho Don Ignacio para que lo cuide y lo tenga a su disposición con tal que si faltare o se ausentare de esta ciudad, lo haiga de entregar a los señores diputados que fueren de dicha arca de vacantes”.³⁴¹

El segundo violón fue comprado en 1721 para el aprendiz Ventura Romero aunque en esta ocasión, la cantidad de dinero librada para la compra fue bastante menor que en el caso anterior: 15 pesos y medio.³⁴² El tercer violón se compró en 1754 para Matías Redel, que era también el primer violín de la Capilla.³⁴³ En los tres casos se determinó que los instrumentos fuesen de uso exclusivo de los músicos para los que se habían comprado aunque propiedad de la iglesia. En 1754, el Cabildo señaló que el violón comprado para Matías Redel fuese guardado en el archivo “junto a los demás instrumentos”.³⁴⁴

A partir de 1777 el violón entró en clara decadencia en la Catedral de Córdoba. Sólo quedó una persona capaz de tocar el violón en la capilla, Matías Redel, que era violín 1º y tenía ésta como su principal obligación. En 1779 se habla por primera vez de una plaza de violonchelo en la capilla, por lo que debemos suponer que el violón en la Catedral de Córdoba quedó definitivamente sustituido por este otro instrumento más moderno hacia esa fecha. Los instrumentistas que tocaron el violón en la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII se recogen en las Tablas III.33-36:

³⁴¹ 10 de febrero de 1711, A.C.C. AA.CC. tomo 68, fol. 74r.

³⁴² 10 de junio de 1721, A.C.C. AA.CC. tomo 72, fol. 170r.

³⁴³ 29 de julio de 1754, A.C.C. tomo 79, fol. 119r.

³⁴⁴ No sé si con la expresión “con los demás instrumentos” se estaban refiriendo a los demás violones o a otro tipo de instrumentos que se guardaban también en el archivo. Lo cierto es que sólo tengo noticias de la compra de estos tres violones, no de otro tipo de instrumentos musicales y en la Catedral no se ha conservado ninguno de ellos.

Tablas III. 34-37: Violones de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

	1 7 0 6	1 7 0 7	1 7 0 8	1 7 0 9	1 7 1 0	1 7 1 1	1 7 1 2	1 7 1 3	1 7 1 4	1 7 1 5	1 7 1 6	1 7 1 7	1 7 1 8	1 7 1 9	1 7 2 0	1 7 2 1	1 7 2 2	1 7 2 3	1 7 2 4	1 7 2 5	1 7 2 6	1 7 2 7	1 7 2 8
Baltasar de Góngora													†										
Ignacio Pérez																							
José Buiza																							
Ventura Romero, aprendiz																							

	1 7 2 9	1 7 3 0	1 7 3 1	1 7 3 2	1 7 3 3	1 7 3 4	1 7 3 5	1 7 3 6	1 7 3 7	1 7 3 8	1 7 3 9	1 7 4 0	1 7 4 1	1 7 4 2	1 7 4 3	1 7 4 4	1 7 4 5	1 7 4 6	1 7 4 7	1 7 4 8	1 7 4 9	1 7 5 0	1 7 5 1	1 7 5 2
José Buiza															†									
Diego de Roxas y Montes																								
Ventura Romero, aprendiz					†																			

	1 7 5 3	1 7 5 4	1 7 5 5	1 7 5 6	1 7 5 7	1 7 5 8	1 7 5 9	1 7 6 0	1 7 6 1	1 7 6 2	1 7 6 3	1 7 6 4	1 7 6 5	1 7 6 6	1 7 6 7	1 7 6 8	1 7 6 9	1 7 6 0	1 7 6 1	1 7 6 2	1 7 6 3	1 7 6 4	1 7 6 5	1 7 6 6	1 7 6 7
Diego de Roxas y Montes														†											
Matías Redel																									
Francisco Javier Merlo																									

	1 7 6 8	1 7 6 9	1 7 7 0	1 7 7 1	1 7 7 2	1 7 7 3	1 7 7 4	1 7 7 5	1 7 7 6	1 7 7 7	1 7 7 8	1 7 7 9	1 7 7 0	1 7 7 1	1 7 7 2	1 7 7 3	1 7 7 4	1 7 7 5	1 7 7 6	1 7 7 7	1 7 7 8	1 7 7 9	1 7 8 0	1 7 8 1	1 7 8 2
Matías Redel																									
Francisco Javier Merlo														†											

Como ocurría con otros miembros de la Capilla, los violones tenían en ocasiones salarios y cargos dobles relacionados con la actividad musical de la Catedral:

Tabla III. 38: Cargos simultáneos de los violones de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Nombre del violón	Otros cargos y funciones simultáneas
Baltasar de Góngora	-Medio capellán de la veintena -Sacristán de la Capilla de Santo Tomás
Ignacio Pérez	-2º organista -Maestro de canto de órgano de los niños del coro (sólo 15 días del mes de noviembre de 1711)
José Buiza	-Maestro de canto de órgano de los niños del coro (1738-1743)
Diego de Roxas y Montes	-Copista de los libros de coro y papeles de música de la Catedral y sus patronatos
Ventura Romero	-Medio capellán de la veintena
Matías Redel	-Violín 1º
Francisco Javier Merlo	-Ninguno

Sólo hubo un violón pretendiente que no llegó a servir su ministerio en la Catedral de Córdoba. Se trató de José Francisco de Ayala, violinista de la Catedral de Ávila que solicitó una plaza vacante de violón en la de Córdoba a cambio de un salario igual al que gozaba en su lugar de origen. Fue admitido con 300 ducados anuales pero no debió de ir a Córdoba finalmente porque no existen más noticias en las Actas ni Cuentas de Fábrica.³⁴⁵

El contrabajo

La primera noticia de la presencia de un contrabajo en la Catedral de Córdoba es de 1745. En esa fecha se le concedió una ayuda de costa de 500 reales a Fernando León, un músico extraño a la Capilla que había estado tocando el contrabajo todos los días de la música durante diez meses.³⁴⁶

³⁴⁵ 29 de mayo de 1778 (A.C.C. tomo 87, fols.141v-142r) y 13 de noviembre de 1778 (A.C.C. tomo 87, fol.212r) son las fechas de solicitud de la plaza y concesión del salario a José Francisco de Ayala, respectivamente.

³⁴⁶ 2 de diciembre de 1745, A.C.C. AA.CC. tomo 77, fol. 175r. El músico al que se le concedieron 500 reales por haber tocado el contrabajo durante diez meses era Fernando León, que no pertenecía a la capilla y al que le dieron otra ayuda de costa ese mismo año por haber tocado el serpentón en varias funciones (Cuentas de fábrica, t. 4026, nº 44).

El primer instrumentista contrabajo que formó parte de la plantilla permanente de la capilla apareció en 1748. Este músico ya tocaba el violón con el grupo desde 1743 pero, a partir de 1748, cambió de instrumento y las fuentes dicen de él que tocaba el “violón grande llamado contrabajo”.³⁴⁷ Es esta denominación, violón contrabajo, la que se utiliza en las Actas Capitulares para diferenciarlo del violón. Salvo excepciones, el contrabajo se fue incorporando a las diferentes capillas catedralicias españolas a lo largo del siglo XVIII, fundamentalmente a partir de los años 40 y segunda mitad del siglo, Córdoba no fue una excepción. La siguiente tabla lo recoge³⁴⁸:

Tabla III. 39: Incorporación del contrabajo a las capillas musicales de diferentes catedrales españolas a lo largo del siglo XVIII

Capilla	Primeras referencias sobre la incorporación del contrabajo en el siglo XVIII
Capilla Real de Madrid	1701
Catedral de Sevilla	1727
Catedral de Cádiz	1741
Catedral de Granada	1747
Catedral de Ávila	1755
Capilla Real de Granada	1773
Catedral de Málaga	1778
Catedral de Pamplona ³⁴⁹	1787

La siguiente tabla recoge información acerca de los contrabajistas de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII:

³⁴⁷ 8 de julio de 1747, A.C.C. AA.CC. tomo 77, fol. 298v.

³⁴⁸ La información acerca de la incorporación del contrabajo a las diferentes capillas de música de algunas catedrales españolas ha sido tomada de Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española. Siglo XVIII*, p.29; Rosa Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII*, p. 114; Marcelino Díez Martínez, *La música en la Cádiz*, p. 207; José López Calo, “Barroco-Estilo Galante-Clasicismo”, p. 5; María Ángeles Martín Quiñones, *La Música en al Catedral de Málaga durante la segunda mitad del siglo XVIII*, p. 251; María Gembero Ustárriz, *La música en al Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, p. 63.

³⁴⁹ María Gembero Ustárriz (*La música en la Catedral de Pamplona*, p. 63), citando a Goñi Gaztambide, dice que “el contrabajo fue utilizado en la catedral pamplonesa al menos desde 1601”.

Tabla III. 40: Contrabajistas de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Nombre	Fecha de actuación	Otros cargos y obligaciones	Procedencia	Destino posterior
Juan Caballero	1743-(†)1767	-Era agente del Cabildo, su primera obligación. Le fueron concedidos 50 ducados para que entrase a cantar en el coro con la música, con la veintena o tocando el contrabajo	Entró en la Catedral como capellán de la veintena en 1716, con 19 años	Murió al servicio de la Catedral de Córdoba
Fernando Pardo	1758-1771	Ninguno	Desconocida. Fue recibido en la capilla en una plaza de bajón con la obligación de tocar también la flauta, el oboe y el salterio. Por una enfermedad pulmonar tuvo que dejar de tocar instrumentos de viento. Aprendió a tocar el contrabajo entre junio y noviembre de 1758 y pasó a ocupar esta plaza	Se marchó a Toledo con una licencia y no regresó
Rafael García	1771- 1781	Ninguno	Fue recibido como mozo de coro en 1759	En 1781 fue nombrado en una capellanía de San Dionisio, afecta a músicos cantores.
Julián Gálvez	1782-?	Ninguno	Fue recibido como salmista de la Catedral en 1771	?

El violonchelo

La primera plaza de violonchelo de la capilla de música de la Catedral de Córdoba se creó en 1779 y fue ocupada por Vicente Marín, procedente de Orihuela, quien ganó la oposición convocada por el Cabildo para sustituir la antigua plaza de violón vacante desde 1777 por muerte de Francisco Javier Merlo. Desde 1769, las fuentes emplean indistintamente los términos violón y violonchelo para referirse a este tipo de instrumento, sin que podamos saber exactamente a cuál de ellos se estaban refiriendo.

2.3.2. Instrumentos de viento

La versatilidad de los instrumentistas a disposición de las capillas de música de las catedrales españolas de la época a la hora de abordar la interpretación de distintos instrumentos era algo habitual. En la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII existieron también algunos de estos músicos con habilidad en varios instrumentos, principalmente vinculados a los de viento.

La mayoría de estos músicos estaban en posesión de la plaza de un determinado instrumento, aunque con la obligación de tocar todos los que estuviesen en su conocimiento y disposición según las indicaciones del maestro de capilla. La siguiente tabla muestra los músicos instrumentistas que estuvieron al servicio de la Catedral de Córdoba con habilidad en varios instrumentos:

Tabla III. 41: Músicos de la Capilla de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII que tenían habilidad en varios instrumentos

Nombre	Fecha de actuación	Instrumentos que tocaba	Plaza en posesión
José de Espinosa	1709-1738	Chirimía, bajón, bajoncillo y oboe	Chirimía
Vicente Espinosa	1738-1782	Chirimía, bajón, trompa	Bajón a partir de 1762
Antonio Hidalgo	1745-1787	Oboe, flauta, fagote, bajón	Bajón a partir de 1767
Manuel Moreno Trombessa	1751-1782	Violín, clarín, trompa	2º violín
Fernando Pardo ³⁵⁰	1752-1771	Bajón, oboe, flauta y salterio	Violón contrabajo a partir de 1758
Esteban Redel	1753-1757	Trompa, clarín, fagote, violín, violón, contrabajo	Trompa y clarín 1º
José Antonio Cobos	1760-1782	Bajón, clarín, trompa	Ninguna
Manuel Valls	1778-1782	Oboe y flauta	Oboe

Junto a estos músicos, pertenecieron también a la capilla otros especializados en solo instrumento de viento. Unos y otros eran denominados indistintamente ministril, músico o por el nombre del instrumento que tocaban, también los de cuerda como el violín.

Ninguno de los músicos instrumentistas era capellán perpetuo de la Catedral, sino asalariados en las cuentas de la Fábrica o en arcas de vacantes de Santa Inés o de la Sangre, aunque algunos conseguían renta colativa para poder ordenarse. Muchos de estos instrumentistas de viento eran casados y, en ocasiones, sus hijos formaban también parte de la capilla o “heredaban” de alguna manera el puesto en ella “por lo mucho que habían servido” sus antecesores.³⁵¹

³⁵⁰ Fernando Pardo fue recibido por todos los instrumentos de viento arriba citados y no por uno solo. En 1758 (10 de junio de 1758, A.C.C. AA.CC. tomo 80, fol. 326r) presentó un certificado médico en el que se afirmaba que no podía tocar ningún instrumento “de boca” por los graves accidentes que tenía en el pecho. Pidió al Cabildo su licencia para pasar a Madrid a estudiar violón contrabajo y poder servir con este instrumento en la Capilla. Le fue concedida una ayuda de costa de 100 ducados para que comprase un violón y buscase maestro competente que le enseñara. Unos meses más tarde presentó un nuevo memorial al Cabildo en el que afirmaba que había aprendido a tocar el violón contrabajo “perfectamente” y fue admitido con ese instrumento (13 de noviembre de 1758, A.C.C. AA.CC. tomo 80, fol. 367v).

³⁵¹ El caso más llamativo es el de los Espinosa: Vicente, el abuelo; José, el padre y Vicente, el nieto del primero. Tres generaciones de músicos pertenecientes a esta familia formaron parte de la capilla, siempre vinculados a los instrumentos de viento.

2.3.2 a. El sacabuche y la corneta

La pervivencia del sacabuche y la corneta en la Catedral de Córdoba a lo largo del siglo XVIII fue corta. El cambio tímbrico de los instrumentos de viento propios del barroco a otros más dulces y suaves que se produjo en la mayoría de las capillas de las catedrales españolas, ocurrió en la de Córdoba relativamente temprano. Al morir los dos últimos sacabuches y el ministril corneta de la Capilla en 1707 y 1709, respectivamente, desaparecieron estos instrumentos de las interpretaciones de la Catedral y sus plazas no volvieron a ser cubiertas:³⁵²

Tabla III. 42: Cornetas y sacabuches de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

	1706	1707	1708	1709	1710	1711	1712	1713	1714	1715	1716	1717	1718	1719	1720	1721	1722	1723	1724	1725	1726	1727	1728	1729
Salvador García		†																						
Matías de Quero		†																						
Vicente Espinosa				†																				

= corneta

= sacabuche

El abandono de estos dos instrumentos fue paulatino a lo largo del siglo en las distintas instituciones y capillas musicales españolas aunque, normalmente, ocurrió dentro de la primera mitad de siglo. Así, por ejemplo, en la Capilla Real de Madrid las chirimías, sacabuches y cornetas dejaron de utilizarse pronto, en 1701.³⁵³ En la Catedral de Pamplona, la corneta contó con plaza fija hasta 1731, en la de Cádiz, el último ministril corneta fue despedido en 1737, y en Salamanca, en 1745 murió el último ministril que la tocaba.³⁵⁴ Sin embrago, en la Catedral de Sevilla, todavía en 1769 fue planteada la necesidad de contratar una corneta o chirimía más.³⁵⁵

³⁵² Se trató de Salvador García y Matías de Quero, sacabuches, y Vicente Espinosa, corneta. Las plazas no volvieron a ser cubiertas.

³⁵³ Begoña Lolo, *La música en la Capilla Real de Madrid: José de Torres Martínez Bravo (h.70-1738)*, p. 30.

³⁵⁴ Gembero Ustárroz, *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, p. 64; Díez Martínez, *La música en Cádiz*, p. 202; Pérez Prieto, “La capilla de música de la Catedral de Salamanca durante el periodo 1700-1750: historia y estructura (empleos, voces, instrumentos, plantillas, provisión de plazas y nómina”, *Revista de Musicología*, XVIII (1995), pp. 145-174.

³⁵⁵ Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII*, p. 102.

2.3.2 b. La chirimía

También la chirimía fue cayendo en desuso durante el siglo XVIII en las distintas iglesias españolas en convivencia con el oboe, hasta llegar a ser sustituida por él. La Catedral de Córdoba contaba con una plaza de chirimía en el siglo XVIII que estuvo ocupada, sucesivamente, por dos miembros de la familia Espinosa, José y Vicente, padre e hijo. Ninguno de los dos tocaba exclusivamente la chirimía, sino que tenían habilidad también con otros instrumentos. José Espinosa, en activo en la Catedral entre 1709 y (†) 1738, tocaba también el bajón y el bajoncillo. En 1729 le fue comprado un oboe porque se certificó que asistía a todas las fiestas de la capilla en las que era requerido con este instrumento.³⁵⁶ Tras su muerte, le sustituyó su hijo Vicente en la plaza de chirimía aunque, parece ser, que nunca mostró demasiado interés por este instrumento. A partir de 1751 y posiblemente diez años antes, abandonó con seguridad la interpretación de la chirimía para dedicarse al bajón y la trompa.³⁵⁷

La última obra fechada de Agustín Contreras que incluye en su plantilla chirimías es una misa de 1716.³⁵⁸ Por otra parte, el oboe está presente de manera continuada en la plantilla de las obras compuestas por Contreras a partir de 1722 (primera obra fechada de este compositor que incluye este instrumento) por lo que, seguramente, ya hacia esa fecha comenzó a excluirse la chirimía de las composiciones litúrgicas y a utilizarse el oboe en su lugar.³⁵⁹

Es posible que las chirimías siguieran utilizándose en las procesiones y celebraciones de júbilo dentro y fuera del templo, pues era costumbre en la Catedral de Córdoba iluminar la torre los tres días anteriores a alguna celebración importante con repiques y asistencia de la música de ministriles. La última vez que aparecen citadas las chirimías como participantes en una festividad de este tipo es en un acta de 1729, cuando se hicieron una serie de celebraciones para festejar la llegada de los jóvenes infantes a la ciudad.³⁶⁰

³⁵⁶ 1 de junio de 1729, A.C.C. AA.CC. tomo 73, fol. 404r.

³⁵⁷ Vicente Espinosa fue admitido como ministril de la Capilla en 1738 por el gran mérito de su abuelo y su padre, antiguos ministriles de la Catedral, con la condición de que fuera aprendiendo chirimía y bajón (8 de agosto de 1738, A.C.C. AA.CC. tomo 75, fols. 154v-155r). Las fuentes no vuelven a relacionar el nombre de ese ministril con la chirimía. En 1740 presentó un memorial al Cabildo en el que solicitaba la plaza de bajonista vacante por renuncia de su antiguo poseedor, Antonio de la Peña (5 de septiembre de 1740, A.C.C. AA.CC. tomo 75, fol. 283v). En 1751, se habla de él como “músico bajonista” (28 de julio de 1751, A.C.C. tomo 78, fol. 235v).

³⁵⁸ Agustín Contreras, “Missa a 4º choros; con violines y chirimías. 1716” (A.C.C. caja 20/ carpeta 157). Hay una partitura aparte con la música para dos trompas, seguramente añadidas posteriormente.

³⁵⁹ La primera obra fechada de Contreras que incluye el oboe es el Miserere a 5 coros con violines y oboe de 1722 (A.C.C. caja 39/carpeta 261).

³⁶⁰ 5 de mayo de 1729, A.C.C. AA.CC. tomo 73, fols. 393r-395r.

En la siguiente tabla se puede observar el paulatino abandono de la chirimía en varias catedrales españolas:

Tabla III. 43: Abandono del uso de la chirimía en distintas catedrales españolas durante el siglo XVIII³⁶¹

Capilla	Fecha aproximada de la exclusión de la chirimía
Capilla Real de Madrid	1701
Catedral de Cádiz	A partir de 1739
Catedral de Sevilla	En los años 60 del siglo XVIII todavía seguía en uso
Catedral de Pamplona	Continuó tocándose hasta finales del siglo XVIII y principios del XIX sobre todo en funciones fuera de la Catedral

2.3.2 c. El oboe

La aparición del oboe en la Catedral de Córdoba estuvo unida al abandono de la chirimía. Ya se ha visto en el apartado anterior que en 1729 el Cabildo compró un oboe a un músico con plaza de chirimía que certificaba haber tocado el primer instrumento en todas las funciones de la música y que la primera obra fechada de Contreras que lo incluye en su plantilla es de 1722. Y no fue ésta una composición aislada, sino que desde ese momento, el oboe aparece en la plantilla de las obras de Contreras para la Catedral de manera recurrente.

El primer músico con plaza de oboe fue contratado en 1745 y, durante la segunda mitad del siglo XVIII, la capilla contó con dos plazas del instrumento. Antes de esto hubo varios intentos fallidos de contratar de manera permanente a tres oboístas, aunque ninguno de ellos llegó a ocupar finalmente el puesto. Si tomamos la década de los años 20 del siglo XVIII como fecha de introducción del oboe en la capilla de música de la Catedral de Córdoba, observaremos que la catedral cordobesa no se encontró entre las pioneras en la utilización del instrumento, pero sí en la media de otras capillas contemporáneas:

³⁶¹ Información tomada de Lolo, *La música en la Capilla Real de Madrid*, p. 30; Díez Martínez, *La música en Cádiz*, p. 203; Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, p. 102; Gembero Ustároz, *La música en al Catedral de Pamplona*, p. 64.

Tabla III. 44: Incorporación del oboe a distintas capillas de música del siglo XVIII en España³⁶²

Capilla de música	Fecha de incorporación del oboe
Capilla Real de Madrid	1708
Catedral de Granada	1711
Catedral de Salamanca	1712
Capilla Real de Granada	1718
Catedral de Cádiz	1721
Catedral de Sevilla	1724-29
Catedral de Jaén	1724
Pamplona	1732

La siguiente tabla muestra los músicos oboístas de la Capilla durante el siglo XVIII. Algunos de ellos eran hábiles también con otros instrumentos:

Tabla III. 45: Oboes de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Nombre	Otros instrumentos que tocaba	Fechas de actuación como oboísta
José Espinosa	Tocaba también la chirimía y el bajón desde 1709	1729 (aprox.)- (†)1738
Antonio Hidalgo	Flauta, fagote, bajón fuerte	1745-1767, nombrado en una plaza de bajón aunque con la obligación de tocar también el oboe
Fernando Pardo	Bajón, flauta y salterio	1752-1758, ocupó una plaza de contrabajo porque estaba imposibilitado para tocar instrumentos de viento.
Blas Gómez	Bajón	1767-1778
Pablo Barcenás	Sólo oboe	1767- (†)1803
Manuel Valls	Flauta	1778- después de 1782

También se conocen los nombres de varios músicos oboes que fueron admitidos en la Capilla pero que por algún motivo que hoy se desconoce no llegaron a ocupar su puesto:

³⁶² Información tomada de Díez Martínez, *La música en Cádiz*, p. 204 (También da la fecha para la Capilla Real de Madrid citando a Berrocal Cebrián); Ruiz Jiménez, *La Colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada*, p. 292; Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla durante el siglo XVIII*, p. 103; Jiménez Cavallé, *La música en Jaén*, p. 107; Gembero Ustároz, *La música en la Catedral de Pamplona*, p. 64.; Pérez Prieto, “La capilla de música de la Catedral de Salamanca durante el periodo 1700-1750: historia y estructura (empleos, voces, instrumentos, plantillas, provisión de plazas y nómina)”, *Revista de Musicología*, 18 (1995), p. 159.

Tabla III.46: Oboes que no llegaron a ocupar su puesto en la Catedral de Córdoba

Nombre	Fecha y forma de acceso del músico	Procedencia	Motivo por el que no llegó a ocupar su puesto
Enrique Minchor	1735. Solicitó formar parte de la capilla con el oboe, instrumento de su profesión, aunque podía tocar también flautas travesera y dulce, bajón dulce y la trompa “de caja”	Nacionalidad alemana	Fue aceptado con 250 ducados anuales de salario pero fue a por su familia y no regresó
Ramón Balces (o Valls)	1744. Solicitó formar parte de la capilla con plaza de oboe aunque también tocaba flauta y violín	Barcelona	Fue admitido pero no vuelve a ser nombrado en las Actas ni otras fuentes
Ignacio Bofill	1769. Solicitó por escrito a través de Gaitán una plaza de oboe. Viajó a Córdoba para ser escuchado y fue admitido con 300 ducados de salario	Catedral de Lleida	Fue a recoger a su familia y no volvió.

2.3.2 d. El bajón

El bajón se mantuvo en uso en la Catedral de Córdoba a lo largo de todo el siglo XVIII. En 1706 existían dos plazas de bajón, aunque el número de ellas aumentó a tres avanzado el siglo. No obstante, la capilla llegó a contar simultáneamente con una media de cuatro o cinco personas capaces de tocar el bajón y con la obligación de hacerlo en la década de los años 50 del siglo XVIII. A partir de esta fecha descendió de nuevo la disponibilidad de bajonistas y volvió a situarse en tres o cuatro. Algunos de estos bajonistas tenían la obligación de tocar, además, otros instrumentos y sólo algunos de ellos poseían una plaza de bajón propiamente dicha.

El llamado maestro de ministriles era un bajón, lo que puede dar una idea del aprecio que el Cabildo tenía a estos instrumentistas. La forma de provisión de los puestos era la misma que se ha comentado para otros instrumentos aunque, en el caso del bajón, sí se tiene constancia de convocatoria de edictos públicos en 1740 a los que, por cierto, concurrieron numerosos opositores.

La utilidad del bajón en la Catedral de Córdoba era amplia. Por una parte, el bajón era el instrumento encargado de realizar la línea de bajo continuo junto a otros instrumentos, doblando normalmente al bajo del coro al que pertenecía y a otros instrumentos tipo violón, órgano, contrabajo. Por otra parte, está documentado el uso del bajón como acompañamiento del canto llano en la Catedral de Córdoba. La utilización del bajón en la interpretación del canto llano en los oficios y la Misa, se recoge en la siguiente tabla:

Tabla III.47: Uso del bajón en el acompañamiento del canto llano en los Oficios y la Misa en la Catedral de Córdoba³⁶³

<u>-En la Tercia:</u> -En los días clásicos se canta la tercia con música de bajones. -Acabada la antífona, el bajón da el tono al sochantre por <i>a la mi re grave</i> y entona el salmo <i>Regem</i> de 8º tono. -Siempre que acompañan los bajones, la antífona debe terminar por <i>a la mi re grave</i> a menos que sea de tercer tono, que entonces termina en <i>g sol re ut</i>. En estos casos, tocan también los oboes y cantan los músicos de voz. <u>-En la Misa:</u> -Si la Misa es “de toda música”, acompañan los bajones al Introito y Aleluya, dando tono para empezarlos. Todo lo demás lo canta la Música. Si la Misa es “de media música”, no acompañan los bajones el Introito y el Aleluya. -En las misas de dominica, el sochantre canta el Credo después de darle el tono el bajón. <u>-Primeras vísperas con música de papeles:</u> -El bajón da el tono al sochantre para que entone la primera antífona, que la siguen los demás músicos de voz acompañados por los bajones. -Después del quinto salmo, el sochantre repite la quinta antífona sin canto, tocando mientras los bajones -Los bajones dan el tono al sochantre para que entone el Magnificat. <u>-Segundas vísperas cuyas primeras vísperas fueron “de toda música”:</u> -La primera antífona la acompañan los bajones. -Si hay antífona de conmemoración, ésta se canta también con música de bajones.

Los bajonistas que pertenecieron a la capilla de música de la Catedral durante el siglo XVIII aparecen en la siguiente tabla:

³⁶³ La información de esta tabla ha sido extraída de Manuel Ximénez Hoyo, *Ceremonial y manual de las preces, antífonas, himnos, salmos y oraciones que deben decirse en esta Santa Iglesia Catedral de Córdoba en las rogativas, procesiones y demás funciones que se celebran y pueden ocurrir, con arreglo al Ritual Romano y loables costumbres de esta Santa Iglesia*. Córdoba: Imprenta Real de Don Rafael García Rodríguez y Cuenca, 1805; y *Manual práctico para la instrucción de los sochantres de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba, anotado por Don Juan Guerra Ortiz capellán de San Pedro y sochantre de la misma*. Esta obra manuscrita se encuentra en el Archivo de la Catedral de Córdoba, Mesa Capitular caja 2487 / documento 24.

Tablas III.48-51: Bajonistas de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

	1 7 0 6	1 7 0 7	1 7 0 8	1 7 0 9	1 7 1 0	1 7 1 1	1 7 1 2	1 7 1 3	1 7 1 4	1 7 1 5	1 7 1 6	1 7 1 7	1 7 1 8	1 7 1 9	1 7 2 0	1 7 2 1	1 7 2 2	1 7 2 3	1 7 2 4	1 7 2 5	1 7 2 6	1 7 2 7	1 7 2 8
Bernardo de Medina					†																		
Pedro Carrión																							
José Espinosa																							
Diego Sotelo								†															
Pedro de la Cruz																							
Antonio Glez. de la Peña																							

	1 7 2 9	1 7 3 0	1 7 3 1	1 7 3 2	1 7 3 3	1 7 3 4	1 7 3 5	1 7 3 6	1 7 3 7	1 7 3 8	1 7 3 9	1 7 4 0	1 7 4 1	1 7 4 2	1 7 4 3	1 7 4 4	1 7 4 5	1 7 4 6	1 7 4 7	1 7 4 8	1 7 4 9	1 7 5 0	1 7 5 1	1 7 5 2
Pedro Carrión				†																				
José Espinosa									†															
Pedro de la Cruz																								
Antonio Glez. de la Peña																								
Vicente Espinosa																								
Francisco Pardo																								
Fernando Pardo																								
Antonio Hidalgo																								

	1 7 5 3	1 7 5 4	1 7 5 5	1 7 5 6	1 7 5 7	1 7 5 8	1 7 5 9	1 7 6 0	1 7 6 1	1 7 6 2	1 7 6 3	1 7 6 4	1 7 6 5	1 7 6 6	1 7 6 7
Pedro de la Cruz										†					
Vicente Espinosa															
Francisco Pardo															†
Fernando Pardo															
José Antonio Cobos															
Antonio Hidalgo															

	1 7 6 8	1 7 6 9	1 7 7 0	1 7 7 1	1 7 7 2	1 7 7 3	1 7 7 4	1 7 7 5	1 7 7 6	1 7 7 7	1 7 7 8	1 7 7 9	1 7 8 0	1 7 8 1	1 7 8 2
Vicente Espinosa															
José Antonio Cobos															
Antonio Hidalgo															

La siguiente tabla muestra las particularidades de cada uno de estos ministriles:

Tabla III.52: Particularidades de los bajones de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Nombre	Fecha de actuación en la Catedral	Plaza de bajonista	Otras obligaciones	Procedencia	Destino posterior
Bernardo de Medina	aprox. 1664-(†)1711	No	-Maestro de canto de órgano de los mozos del coro (1708-1711) -Segundo maestro de capilla (aprox.1700-1711)		Murió al servicio de la Catedral de Córdoba
José Espinosa	1709-(†)1738	No	-Plaza de chirimía y obligación de tocar también el oboe	Córdoba, su padre había sido ministril de la Catedral	Murió al servicio de la Catedral de Córdoba
Pedro Carrión	1701-(†)1732	Sí	-Maestro de ministriles	Capilla Real de Madrid	Murió al servicio de la Catedral de Córdoba
Pedro de la Cruz	1712-(†)1762	Sí	Ninguna	Montilla	Murió al servicio de la Catedral de Córdoba
Diego Sotelo	1712-(†)1714	Sí	Ninguna	Catedral de Sevilla	Murió al servicio de la Catedral de Córdoba
Antonio González de Peña	1722-1724 1732-1740	Sí	Ninguna	-Fue mozo de coro y acólito de la Catedral (1711-1722) -Entre 1724 y 1740 fue bajonista en el Puerto de Santa María y en la Catedral de Sevilla	Catedral de Málaga
Vicente Espinosa	1738- después de 1782	Sí, a partir de 1762	Obligación de tocar también chirimía y trompa	-Aprendió música en la Catedral con su padre y su abuelo, ministriles	
Francisco Pardo	1741-(†)1766	Sí	Ninguna	Baena	Murió al servicio de la Catedral de Córdoba
Antonio Hidalgo	1745-(†)1787	Sí, a partir de 1767	Obligación de tocar también el oboe y el fagot	Zaragoza	Murió al servicio de la Catedral de Córdoba

Fernando Pardo	1752-1758 como ministril de viento	No	Obligación de tocar también flauta, oboe y salterio		
José Antonio Cobos	1750- después de 1782	No	Obligación de tocar también la trompa y el clarín	Fue mozo de coro de la Catedral, donde aprendió a tocar el bajón	

Sólo tengo constancia de la compra de un bajón a lo largo del siglo: en 1712 se le compró a José Espinosa el bajón de Bernardo de Medina por 3300 reales, “para que lo aproveche”.³⁶⁴

Hubo también una serie de ministriles que solicitaron una plaza de bajón en la Catedral de Córdoba, pero no fueron admitidos:

Tabla III.53: Bajones que solicitaron una plaza en la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII y no fueron admitidos

Nombre	Fecha/ procedencia
Luis de Donoso	1711
Gonzalo Muñoz	1711
Francisco de Lara	Oposición de 1741/ Arcos de la Frontera
Diego de Estremera	Oposición de 1741/ Alcalá la Real
José de la Peña	Oposición de 1741/ Córdoba
Marcos Martínez Pérez	Oposición de 1741/ Lucena
Bajonista desconocido	1766/ Iba camino de Sevilla

2.3.2 e. La trompa y el clarín

La primera noticia de la presencia de un músico que tocaba el clarín en la Catedral de Córdoba es de 1751, cuando fue contratado Manuel Moreno Trombessi en la plaza de segundo violín y con la obligación de tocar también la trompa y el clarín. A pesar de esto, se conservan en el Archivo obras de Agustín Contreras que incluyen en su plantilla el clarín en fechas anteriores. La primera de estas obras es una misa fechada en 1725, con violines, oboe y clarines.³⁶⁵ No obstante, las obras de Contreras que presentan clarines son escasas, mientras que las compuestas por Gaitán, los incluyen casi de forma recurrente en su plantilla.

³⁶⁴ 26 de enero de 1712, A.C.C. AA.CC. tomo 68, fols. 260v-261r.

³⁶⁵ Agustín Contreras, “Missa a 6 con violines, oboe y clarines. Año 1725”. A.C.C. caja 21/carpeta 160.

La primera plaza propiamente dicha de trompa y clarín, instrumentos que siempre fueron unidos en la Catedral a lo largo del siglo, se creó en 1751, y pasaron a ser dos a partir de 1757.

La historia de la presencia y aparición de la trompa en la Catedral de Córdoba es paralela a la del clarín en cuanto a instrumentistas contratados y plazas creadas. No obstante, la primera alusión a las trompas es anterior a la del clarín, ya que en 1743 fueron aceptados en la capilla dos músicos con la obligación, entre otras, de tocar la trompa en las funciones de la iglesia, aunque, seguramente, estos ministriles nunca llegaron a ocupar su puesto porque no vuelven a aparecer en documentos.³⁶⁶ El primer músico perteneciente a la capilla con la obligación de tocar la trompa, por tanto, fue contratado en 1751. Ese año se compraron también unas trompas a Vicente Espinosa para que las tocara en la iglesia cada vez que el maestro se lo ordenase.³⁶⁷ En 1759 se le concedió un permiso de un año con ayuda de costa al mozo de coro José Antonio Cobos para que se desplazase a Madrid a estudiar trompa y bajón.³⁶⁸

Sólo dos obras de Contreras incluyen la trompa en su plantilla, una misa de 1747 y otra de 1716 aunque, seguramente, las trompas de esta última fueron añadidas con posterioridad a su composición, durante el proceso de reorganización y puesta en limpio del Archivo en tiempos de Gaitán.³⁶⁹

Todo parece indicar que el interés por la trompa en la Catedral de Córdoba se suscitó entre los años 40 y 50 del siglo XVIII. La siguiente tabla resume la información acerca de los instrumentistas que tocaban la trompa y el clarín en la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII:

³⁶⁶ Juan y José Sufro, con obligaciones con el violín, flauta travesera, oboe, trompa y bajón dulce (26 de junio de 1743, A.C.C. AA.CC. tomo 76, fol. 193v).

³⁶⁷ 20 de octubre de 1751, A.C.C. tomo 78, fol. 260r.

³⁶⁸ 4 de septiembre de 1759, A.C.C. tomo 80, fols. 437v-438r.

³⁶⁹ “Misa a la Breve a 3 choros con vnes y oboes, Mro. Contreras. 1747” (caja 21/carpeta 159) y “Missa a 4 choro con violines y chirimías sobre el Motete *Te Gloriosus Apostolorum*. Año de 1746” (caja 20/ carpeta 157).

Tabla III.54: Ministriles que tocaban la trompa y el clarín en la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Nombre	Fecha de actuación en la Catedral	Plaza que ocupaba	Obligación con otros instrumentos
Manuel Trombessi	1751-después de 1782	Violín 2º	Trompa y clarín
Vicente Espinosa	1738-después de 1782	Chirimía (1738-62) Bajón (a partir de 1762)	Trompa (a partir de 1751)
Esteban Redel	1753- (†) 1757	1º papel de trompa y clarín	Fagot, violín, violón, contrabajo
Antonio García Sarriel	1757-después de 1782	1º papel de trompa y clarín	Ninguno
Federico Cudorie	1757- después de 1782	2º papel de trompa y clarín	Ninguno
José Antonio Cobos	1760- después de 1782	Ninguna	Bajón, trompa y clarín

La incorporación de las trompas a las distintas capillas de música españolas tuvo lugar, también, a lo largo del siglo XVIII, vinculadas con la estética del Clasicismo. Así, la Capilla Real de Madrid contaba con una trompa en su plantilla en 1743; en la Catedral de Cádiz existen alusiones a las trompas desde 1752, aunque con plaza a partir de 1764, y en la Catedral de Pamplona, la primera trompa se incorporó en 1762.³⁷⁰

2.3.2 f. Otros instrumentos de viento

Otros instrumentos de viento de cuya presencia se tiene constancia en la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII, aunque sin plaza adjudicada, son el bajoncillo, el serpentón, las flautas y el fagot.

El único ministril del que se tiene constancia que fuera capaz de tocar el bajoncillo en la Catedral a lo largo de la centuria fue José de Espinosa, activo entre 1709 y 1738, que tenía plaza de chirimía aunque obligación de tocar también el bajón y el bajoncillo. Músico versátil y adaptable a los tiempos, a partir de 1714, su nombre se relacionó sólo con el bajón y la chirimía y, desde 1729, con el oboe. Por otra parte, las composiciones policorales de Contreras que incluyen bajoncillos corresponden al copista más antiguo de sus obras, que debió de estar en activo hasta 1715, aproximadamente. Las dos únicas obras fechadas con bajoncillos de Contreras son de 1707 y 1709, aunque también se conservan otras que no presentan fecha.³⁷¹

³⁷⁰ Martín Moreno, *Historia de la Música Española. Siglo XVIII.*, p. 33; Díez Martínez, *La música en Cádiz*, p. 205; Gembero Ustároz, *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, p. 64.

³⁷¹ “Lamentación primera del Miércoles A 4 Choros con Vaxoncillos. Incipit Lamentatio. Mro. Contreras. 1707”, “Miserere mei Deus a 7 choros con instrumentos. 1708” (caja 38/carpeta 259) y “Miserere a 7 choros. 1709” (caja 114/carpeta 1031).

Por tanto, la desaparición de los bajoncillos en la Catedral de Córdoba seguramente fue paralela a la exclusión de otros instrumentos más antiguos como el sacabuche y la corneta (1709), aunque, con total seguridad, se puede fijar su abandono hacia 1714-15, como muy tarde.

La única noticia localizada acerca del serpentón en la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII es un memorial que dirigió al Cabildo en 1745 el músico temporal Fernando León solicitando salario por tener “manejo con el serpentón, instrumento preciso para la Capilla en la que ha servido con dicho instrumento muchos meses con aceptación del Maestro”.³⁷² Los diputados de excusados trasladaron por escrito al Cabildo que había fondos suficientes en las arcas para contratarlo con el salario que pareciese más conveniente aunque, finalmente, decidieron darle una ayuda de costa puntual por su trabajo y prescindir de sus servicios de forma permanente.

Antonio Hidalgo, primer músico con obligación de tocar la flauta y el fagot, fue contratado para la Capilla de la Catedral en 1745, y también tenía habilidad con el oboe y el bajón, plaza esta última que llegó a ocupar con el tiempo. Sin embargo, se conservan obras con flautas de Agustín Contreras en el Archivo de la Catedral compuestas mucho antes de esta fecha, que datan de 1712, 1715 y 1717. Con respecto al fagot, la primera obra fechada que lo incluye es de 1756, perteneciente al periodo de Juan Manuel Gaitán.

Los músicos de flauta y fagot, ya mencionados en las tablas anteriores, sin plaza en la Capilla son los siguientes:

Tabla III.55: Músicos vinculados a la interpretación de la flauta y el fagot en la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Nombre	Fechas en las que tocaron la flauta o el fagot	Otros instrumentos
Antonio Hidalgo	Flauta y fagot / 1745-después de 1782	Plaza de bajón desde 1767. Obligación con el oboe.
Fernando Pardo	Flauta / 1752-1758	Bajón, oboe, salterio y violón
Esteban Redel	Fagot / 1753-1757	Plaza de trompa y clarín y obligación con violín, violón, contrabajo
Manuel Valls	Flauta / 1778-después de 1782	Plaza de oboe

³⁷² A.C.C. Cuentas de Fábrica, tomo 4026, s/fol. Este documento corresponde al 1 de junio de 1745.

2.3.3. Adquisición y propiedad de los instrumentos

Las noticias acerca de la propiedad y adquisición de instrumentos musicales en la Catedral de Córdoba, como suele ocurrir en otras catedrales, son escasas, ya que ninguna de las Constituciones vigentes legisló sobre este aspecto y no se ha conservado vestigio material de ninguno de ellos. De la lectura de las fuentes del Archivo se puede deducir que en la mayor parte de los casos eran los músicos los encargados de adquirir, mantener y conservar sus propios instrumentos. Hay noticias de la compra puntual de algunos instrumentos musicales, casi siempre destinados al uso de un ministril que tenía adjudicada una plaza concreta en la capilla y que por haber desarrollado habilidad con un segundo o un tercer instrumento se le hacía la compra del mismo. Los instrumentos para los que el Cabildo proporcionaba ayuda económica pasaban a ser automáticamente propiedad de la Iglesia, aunque el usufructo correspondía al músico correspondiente mientras estuviese al servicio de la Catedral. Todos estos instrumentos se guardaban en el Archivo “como alhaja de la capilla”.

La siguiente tabla resume la información acerca de los instrumentos musicales que fueron comprados o para los que se suministró algún tipo de ayuda económica por parte del Cabildo de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII:

Tabla III.56: Instrumentos musicales comprados para la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Adquisición	Fecha	Músico al que iba destinado	Coste
Un violón con su caja procedente de Roma	1711	Ignacio Pérez, organista	1.000 reales
El bajón de Bernardo de Medina	1711	José Espinosa, ministril	3.300 reales
Un violón	1721	Ventura Romero, ministril aprendiz	15 pesos y medio
Un oboe	1729	José Espinosa, ministril	20 pesos escudos
Dos trompas compradas a Manuel Moreno Trompessi	1751	Vicente Espinosa, ministril	720 reales
Dos juegos de tortonetes o semitonos que se mandaron hacer en Cádiz para las trompas de Espinosa	1752	Vicente Espinosa, ministril	260 reales y 32 maravedíes
Un violón	1754	Matías Redel, violín 1º	Desconocido
Mantenimiento de las cuerdas de un violón contrabajo	1758	Juan Caballero, violón contrabajo	Asignación de 50 ducados anuales

2.4. Los cantores adultos

El número de cantores adultos asignados a una cuerda concreta de la capilla de música de la Catedral a lo largo del siglo XVIII osciló entre doce y quince, generalmente. En la década de los años 30 del siglo XVIII se hizo especialmente notoria la escasez de voces en la capilla, llegando a contabilizarse únicamente diez cantores en 1739.

Las siguientes tablas dan una idea de la planta general de los cantores adultos asignados a una cuerda concreta que estuvieron al servicio de la capilla de la Catedral entre 1706 y 1782:

Tabla III.57: Planta general de los cantores adultos de la capilla de música de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

<table><tr><th colspan="5">1706</th></tr><tr><th>Ti</th><th>A</th><th>T</th><th>B</th><th>Total</th></tr><tr><td>4</td><td>7</td><td>3</td><td>1</td><td>15</td></tr></table>	1706					Ti	A	T	B	Total	4	7	3	1	15	<table><tr><th colspan="5">1715</th></tr><tr><th>Ti</th><th>A</th><th>T</th><th>B</th><th>Total</th></tr><tr><td>3</td><td>6</td><td>4</td><td>1</td><td>14</td></tr></table>	1715					Ti	A	T	B	Total	3	6	4	1	14	<table><tr><th colspan="5">1725</th></tr><tr><th>Ti</th><th>A</th><th>T</th><th>B</th><th>Total</th></tr><tr><td>4</td><td>5</td><td>5</td><td>1</td><td>15</td></tr></table>	1725					Ti	A	T	B	Total	4	5	5	1	15
1706																																															
Ti	A	T	B	Total																																											
4	7	3	1	15																																											
1715																																															
Ti	A	T	B	Total																																											
3	6	4	1	14																																											
1725																																															
Ti	A	T	B	Total																																											
4	5	5	1	15																																											
<table><tr><th colspan="5">1730</th></tr><tr><th>Ti</th><th>A</th><th>T</th><th>B</th><th>Total</th></tr><tr><td>3</td><td>4</td><td>4</td><td>1</td><td>12</td></tr></table>	1730					Ti	A	T	B	Total	3	4	4	1	12	<table><tr><th colspan="5">1739</th></tr><tr><th>Ti</th><th>A</th><th>T</th><th>B</th><th>Total</th></tr><tr><td>1</td><td>3</td><td>5</td><td>1</td><td>10</td></tr></table>	1739					Ti	A	T	B	Total	1	3	5	1	10	<table><tr><th colspan="5">1745</th></tr><tr><th>Ti</th><th>A</th><th>T</th><th>B</th><th>Total</th></tr><tr><td>4</td><td>3</td><td>6</td><td>1</td><td>14</td></tr></table>	1745					Ti	A	T	B	Total	4	3	6	1	14
1730																																															
Ti	A	T	B	Total																																											
3	4	4	1	12																																											
1739																																															
Ti	A	T	B	Total																																											
1	3	5	1	10																																											
1745																																															
Ti	A	T	B	Total																																											
4	3	6	1	14																																											
<table><tr><th colspan="5">1752</th></tr><tr><th>Ti</th><th>A</th><th>T</th><th>B</th><th>Total</th></tr><tr><td>3</td><td>3</td><td>6</td><td>?</td><td>12</td></tr></table>	1752					Ti	A	T	B	Total	3	3	6	?	12	<table><tr><th colspan="5">1760</th></tr><tr><th>Ti</th><th>A</th><th>T</th><th>B</th><th>Total</th></tr><tr><td>2</td><td>2</td><td>7</td><td>?</td><td>11</td></tr></table>	1760					Ti	A	T	B	Total	2	2	7	?	11	<table><tr><th colspan="5">1768</th></tr><tr><th>Ti</th><th>A</th><th>T</th><th>B</th><th>Total</th></tr><tr><td>4</td><td>4</td><td>7</td><td>?</td><td>15</td></tr></table>	1768					Ti	A	T	B	Total	4	4	7	?	15
1752																																															
Ti	A	T	B	Total																																											
3	3	6	?	12																																											
1760																																															
Ti	A	T	B	Total																																											
2	2	7	?	11																																											
1768																																															
Ti	A	T	B	Total																																											
4	4	7	?	15																																											
<table><tr><th colspan="5">1775</th></tr><tr><th>Ti</th><th>A</th><th>T</th><th>B</th><th>Total</th></tr><tr><td>4</td><td>4</td><td>6</td><td>?</td><td>14</td></tr></table>	1775					Ti	A	T	B	Total	4	4	6	?	14	<table><tr><th colspan="5">1780</th></tr><tr><th>Ti</th><th>A</th><th>T</th><th>B</th><th>Total</th></tr><tr><td>4</td><td>3</td><td>6</td><td>?</td><td>13</td></tr></table>	1780					Ti	A	T	B	Total	4	3	6	?	13	<table><tr><th colspan="5">1782</th></tr><tr><th>Ti</th><th>A</th><th>T</th><th>B</th><th>Total</th></tr><tr><td>4</td><td>2</td><td>6</td><td>?</td><td>12</td></tr></table>	1782					Ti	A	T	B	Total	4	2	6	?	12
1775																																															
Ti	A	T	B	Total																																											
4	4	6	?	14																																											
1780																																															
Ti	A	T	B	Total																																											
4	3	6	?	13																																											
1782																																															
Ti	A	T	B	Total																																											
4	2	6	?	12																																											

Junto a estos cantores cuya tesitura y cuerda son especificadas por las fuentes, existieron también en la Catedral una serie de músicos cantores a los que se les llama “músicos de voz” o “cantores”, sin que podamos saber con seguridad a cuál de ellas se adscribían. La mayoría de estas voces de cuerda desconocida eran capellanes de alguna de las capellanías de San Pedro, que tenían obligaciones de canto llano y canto de órgano y que, además, servían otros ministerios del entorno musical de la Catedral.

2.4.1. Cantores tiples

El número de cantores adultos tiples en la Catedral de Córdoba osciló entre dos y cinco a lo largo de la centuria, estabilizándose en cuatro a partir de 1766. Sólo se ha documentado la presencia en la Catedral de tres capones a lo largo del siglo XVIII, todos ellos músicos asalariados.

La escasez de este tipo de voces fue una constante durante todo el siglo XVIII, por lo que el Cabildo no reparó en gastos ni esfuerzos para tratar de encontrar las voces más apropiadas y prestigiosas para la capilla, dentro de España y también en Italia.

Los tiples italianos permanecían generalmente poco tiempo al servicio de la capilla y eran ellos mismos los que se despedían tras haber encontrado ofertas de trabajo más apetecibles.³⁷³ Algunos de los que fueron localizados y aceptaron el puesto, ni siquiera llegaron a ser contratados formalmente por las elevadas sumas de dinero que pedían. La inestabilidad de este tipo de voces era algo asumido; aún así, el Cabildo reunía partidas considerables de dinero procedentes de varias fuentes para contratarlos, independientemente de “lo poco o mucho que suele durar este género de gentes en las iglesias.”³⁷⁴

Según se desprende de las Actas Capitulares, lo normal en la Catedral durante la primera mitad de siglo era suplir la falta de voces agudas con violines.³⁷⁵ Lo cierto es que las grandes obras policorales de Agustín Contreras exigían una plantilla de tiples muy superior a las voces de este tipo que se encontraban al servicio de la capilla en aquel momento.³⁷⁶

³⁷³ El caso más llamativo fue el de los capones italianos Justino Pirochi (tiple) y Sebastiano Nalduchi (contralto).

³⁷⁴ Esta afirmación se recoge en un Acta Capitular dedicada íntegramente a tratar el asunto de los tiples italianos finalmente localizados en la Capilla Real de Madrid tras una larga búsqueda en el contexto de la corte de Madrid y de Lisboa, por parte de los Diputados encargados. En esa ocasión se determinó contratar a Jerónimo Bartolucci, tiple italiano procedente de la Capilla Real de Madrid, por un salario anual de 15.000 reales (1.000 ducados, aproximadamente) más una ayuda de costa de 2.000 reales. El nombre de este tiple no vuelve a aparecer en Actas Capitulares ni otro tipo de documento como Cuentas de Fábrica, por lo que supongo que, finalmente, no llegó a ir a Córdoba. También se reconoce en este Acta la poca utilidad de estos cantantes en la iglesia por el hecho de no estar ordenados ni en disposición de hacerlo, y por ello no poder cantar Pasiones, Asperges ni Beatas. Para compensar esto, a Jerónimo Bartolucci se le impuso la obligación de subir al órgano los domingos con los violines (durante los conciertos) y cantar un motete durante el Ofertorio, en las octavas y lamentaciones de Semana Santa, del maestro de capilla o de los que él trajera consigo (20 de diciembre de 1730, A.C.C. AA.CC. tomo 74, fols. 23r-25r).

³⁷⁵ En 1708 el Cabildo andaba buscando violinistas por diferentes capillas musicales y ciudades para suplir a las voces que faltaban (27 de noviembre de 1708, A.C.C. AA.CC. tomo 67, fol.69); en 1733 el salario en excusados del difunto primer violinista Juan Pompeyo fue dividido entre dos segundos violines para suplir la falta de tiples, ya que con “poca costa se podría hacer un coro de cuatro violines que, con los oboes, suplirían a las voces” (27 de abril de 1733, A.C.C. AA.CC. tomo 74, fol. 269v).

³⁷⁶ El caso más significativo y evidente de esta situación son la mayoría de los Misereres policorales del maestro Contreras, a cinco, seis y siete coros. Son muchos los ejemplos, así en 1717 había en la Catedral de Córdoba

Con el magisterio de Juan Gaitán la gran policoralidad prácticamente desapareció y el número de voces tiples disponibles en la capilla se adaptaba y correspondía con el nuevo estilo y plantilla vocal exigida por las nuevas obras. Las siguientes tablas muestran los tiples que pertenecieron a la capilla de música de la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII:

Tablas III.58-61: Tiples de la Capilla de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

	1 7 0 6	1 7 0 7	1 7 0 8	1 7 0 9	1 7 1 0	1 7 1 1	1 7 1 2	1 7 1 3	1 7 1 4	1 7 1 5	1 7 1 6	1 7 1 7	1 7 1 8	1 7 1 9	1 7 2 0	1 7 2 1	1 7 2 2	1 7 2 3	1 7 2 4	1 7 2 5	1 7 2 6	1 7 2 7	1 7 2 8
Pedro Cortés	†																						
Francisco Paiba ³⁷⁷					†																		
Francisco Escribano																							
Martín Aznar																							
Agustín de Cuesta																							
Justino Pirochi, capón																							
Manuel Barberá																							
Tomás Prieto																							
Tomás Añorbe																							

	1 7 2 9	1 7 3 0	1 7 3 1	1 7 3 2	1 7 3 3	1 7 3 4	1 7 3 5	1 7 3 6	1 7 3 7	1 7 3 8	1 7 3 9	1 7 4 0	1 7 4 1	1 7 4 2	1 7 4 3	1 7 4 4	1 7 4 5	1 7 4 6	1 7 4 7	1 7 4 8	1 7 4 9	1 7 5 0	1 7 5 1	1 7 5 2
Francisco Escribano	†																							
Martín Aznar ³⁷⁸								†																
Tomás Prieto																						†		
Carlo Signoretti																								
Baltasar Calvo, capón																								
Manuel Mancebo																								
Manuel Ratta																								
Pedro Contreras																								
Pascual Bendicho																								

3 tiples adultos y Contreras compuso un Miserere a 6 coros (caja 39/carpeta 265) que requería la participación de cinco; igualmente en 1718, estaban al servicio de la Catedral dos tiples, mientras que el Miserere a cinco coros caja 81/carpeta 628 de Agustín Contreras, presentaba una plantilla para seis tiples.

³⁷⁷ En 1705, Francisco de Paiba llevaba dos años en *patitur* abierto (29 de mayo 1705, A.C.C. AA.CC. tomo 66, fol.141v), y entre los años 1706-1710 también enlazó varios permisos de *patitur* seguidos, por lo que el número de tiples disponible en la Catedral en esos años fue dos, no tres.

³⁷⁸ Martín Aznar era el encargado de cantar las partes solistas de las obras antiguas de Jacinto Antonio de Mesa “con la misma gracia de siempre aunque lleve tantos años al servicio de esta Santa Iglesia” (20 de diciembre de 1730, A.C.C. AA.CC. tomo 74, fols. 23r-25r). En 1711 llevaba 20 años al servicio de la Catedral (16 de mayo de 1711, A.C.C. AA.CC. tomo 68, fol.121v)

	1 7 5 3	1 7 5 4	1 7 5 5	1 7 5 6	1 7 5 7	1 7 5 8	1 7 5 9	1 7 6 0	1 7 6 1	1 7 6 2	1 7 6 3	1 7 6 4	1 7 6 5	1 7 6 6	1 7 6 7
Baltasar Calvo			?												
Pascual Bendicho												†			
Juan Antonio Cardiel ³⁷⁹															
Juan Bueno, capón															
Alfonso Martín															
Mateo Bernia ³⁸⁰															

	1 6 8	1 7 6 9	1 7 7 0	1 7 7 1	1 7 7 2	1 7 7 3	1 7 7 4	1 7 7 5	1 7 7 6	1 7 7 7	1 7 7 8	1 7 7 9	1 7 8 0	1 7 8 1	1 7 8 2
Juan Antonio Cardiel					†										
Juan Bueno, capón															
Alfonso Martín															
Mateo Bernia															
Gerlando Espeziali ³⁸¹															

Algunas de las tareas llevadas a cabo para la localización de músicos para la capilla resultaron infructuosas por completo. Se tiene constancia de una serie de tiples que no llegaron a ir a Córdoba aunque en principio aceptaran el puesto, unos porque no podían ser pagados por el Cabildo y otros porque habían encontrado una oferta mejor en otra ciudad. Algunos otros de estos músicos presentaron su solicitud para el puesto de tiple de la capilla de la Catedral, pero fueron rechazados por no ser sus voces apropiadas o suficientes; véase la tabla siguiente.

³⁷⁹ Cuando Juan Antonio Cardiel fue examinado para acceder a la capilla de Córdoba procedente del Pilar de Zaragoza con 23 años, se definió su voz y estilo como “voz natural, clara, diestra y sonora, muy diestro, que el movimiento no es el más rápido, que el que tiene es de buen estilo y agradable.” (6 de julio de 1754, A.C.C. tomo 79, fol. 112).

³⁸⁰ Se conserva en el Archivo de la Catedral de Córdoba una obra titulada “Aria a solo para el Señor Bernia. Del señor Barceló” (Caja 128/carpeta 1246) El texto del aria es el mismo que otra aria de Juan Domingo Vidal que también se conserva en el Archivo (caja 128/ carpeta 1245)

³⁸¹ Fue contratado porque “aunque su voz es poca, su inteligencia y saber es bastante” (13 de julio de 1773 A.C.C. AA.CC. tomo 85, fol. 216r).

Tabla III.62: Tiples que no llegaron a ir a Córdoba o que no fueron admitidos

Tiples que no llegaron a ir a Córdoba o que no fueron admitidos			
Nombre	Fecha de contacto	Procedencia	Motivo por el que no llegó a entrar en la capilla
Alexandro Fornius	1707	Descalzas Reales de Madrid	Durante tres meses se estuvieron haciendo investigaciones en secreto para tantear al músico. Se le ofreció formalmente una capellanía de la Sangre. No vuelve a aparecer en documentos.
Vicente Paje	1707	Descalzas Reales de Madrid	Se ofreció a trabajar en Córdoba a cambio de salario competente. Le fueron asignados 300 ducados y 3 cahíces de trigo. No vuelve a aparecer en documentos.
Tiple de Granada	1719	Catedral de Granada	Fue tanteado por contactos de canónigos de Córdoba en Granada. El tiple no quería viajar a Córdoba por temor a perder su “conveniencia” en la otra Catedral. No llegó a ser contratado.
Tiple de Jaén	1719	Jaén	El maestro de capilla le escribió para proponerle ser escuchado en Córdoba con ayuda de costa. No aparecen más noticias sobre él.
José Sanz	1723	Descalzas Reales de Madrid	Fue localizado por Contreras en un viaje a Madrid. José Sanz pedía ser nombrado capellán de la Sangre previamente a haber viajado a Córdoba para ser escuchado en la Catedral. El Cabildo no aceptó la pretensión.
Jerónimo Bartolucci	1730	Contratado en la Capilla Real de Madrid para la festividad de la Pascua	Fue escuchado por varios capitulares en Madrid y “en las serenatas de Sevilla y Granada”. Se ofreció a ir a Córdoba por un salario anual de 15 mil reales. Fue contratado pero no vuelve a aparecer en documentos.
Tomás Vignola	1735	Escribió al Cabildo desde Alicante	Fue localizado por un capitular en un viaje a Italia para buscar voces. Vignola ya se encontraba en España en 1735 y viajó a Córdoba para ser escuchado. No fue contratado por la elevada suma de dinero que pedía (30 escudos romanos al mes, igual que Carlo Signoretti)
Tiple de Valencia	1752	Catedral de Valencia	Después de varias gestiones para encontrar voces, había llegado a Córdoba uno procedente de Valencia. No fue admitido por no ser su voz de la calidad requerida.
Isidro García López	1752	Catedral de Toledo	Localizado por Gaitán en un viaje a diferentes ciudades españolas. Aceptó el puesto y una capellanía de la Sangre. Finalmente no acudió a Córdoba por no permitírsele su cabildo y estar en contra de la voluntad de sus padres.
Juan Núñez	1754	Coria	Pretendió una plaza de tiple en Córdoba pero no fue aceptado por no ser su voz apta para la capilla.
Albano García	1766	Catedral de Santiago de Compostela	Se ofreció a ir a Córdoba a ser probado para la plaza de primer tiple con ayuda de costa. Fue aceptado pero no vuelve a aparecer en documentos.

2.4.2. Cantores contraltos

El número de contraltos al servicio de la capilla de la Catedral varió desde la sorprendente cifra de siete en los primeros años del magisterio de Contreras, hasta dos, en los años en los que escaseaban especialmente estas voces. La falta de contraltos se hizo patente principalmente en la segunda mitad del siglo, cuando se hicieron llegar a la Catedral músicos contraltos procedentes de distintas ciudades españolas. Los contraltos que pertenecieron a la capilla en la primera mitad del siglo fueron, por el contrario, locales y la mayoría de ellos habían sido educados musicalmente en el contexto catedralicio como mozos de coro. Los medios empleados por el Cabildo para conseguir buenas voces de contraltos fueron mucho menores que los utilizados en la localización de tiples. Incluso fueron rechazados muchos contraltos pretendientes por no presentar la calidad requerida para ser miembro de la capilla de la Catedral.

Los contratos y salarios de los contraltos nunca llegaron a ser tan espectaculares como los de los tiples y, sobre todo a lo largo de la primera mitad de siglo, fueron muchos los memoriales dirigidos al Cabildo por parte de músicos contraltos solicitando ayudas de costa e incluso limosnas por la escasez de los sueldos y la dureza de los tiempos, algo que no ocurría con los tiples.

Las siguientes tablas recogen los nombres de todos los contraltos que pertenecieron a la capilla de la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII:

Tablas III.63-66 Contraltos de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

	1706	1707	1708	1709	1710	1711	1712	1713	1714	1715	1716	1717	1718	1719	1720	1721	1722	1723	1724	1725	1726	1727	1728
Blas de Palacios		†																					
Alonso de Soto				†																			
Diego de Figueroa ³⁸²																†							
Juan de Moraleda						†																	
Francisco de Mora																						†	
Sebastiano Nalduchi																							
José de la Parra																							
Pedro de la Parra																							
Diego Quiñónez																							
Juan Romero																							
Felipe Enciso																							

	1729	1730	1731	1732	1733	1734	1735	1736	1737	1738	1739	1740	1741	1742	1743	1744	1745	1746	1747	1748	1749	1750	1751	1752
José de la Parra									†															
Pedro de la Parra																			†					
Juan Romero																								
Felipe Enciso																								
José García																								

	1753	1754	1755	1756	1757	1758	1759	1760	1761	1762	1763	1764	1765	1766	1767	1768	1769	1770	1771	1772	1773	1774	1775	1776
Juan Romero		†																						
Felipe Enciso							†																	
José García																								
Juan Sayés																								
Juan Porta																								
Bernabé Ortiz																								
José Tormo																								
Juan Manuel Franco																								

	1776	1777	1778	1779	1780	1781	1782	1783	1784	1785	1786	1787	1788	1789	1790	1791	1792	1793	1794	1795	1796	1797	1798	1799
Juan Porta																						†		
José Tormo																								
Juan Manuel Franco ³⁸³																								
José de los Ríos																								
Antonio Gonzalo																								

³⁸² En 1712 llevaba 63 años de servicio en la Catedral (25 de junio de 1712, A.C.C. AA.CC. tomo 68, fol. 351r) y, por lo que puede extraerse de la lectura de las Actas, ya en esta fecha era bastante mayor y estaba achacoso, por lo que enlazó varios permisos de *patitur* desde 1706 hasta su muerte en 1721. Por este motivo, no podemos considerarlo un efectivo real de la plantilla.

³⁸³ Las Actas Capitulares hablan de Juan Manuel Franco como músico contralto y tiple indistintamente. Fue aceptado en la cuerda de contralto aunque son varias las ocasiones en las que es nombrado como músico tiple (5 de octubre de 1767, A.C.C. AA.CC. tomo 83, fol. 278r; 14 de mayo de 1771, A.C.C. AA.CC. tomo 84, fols. 384v-385r; y 4 de octubre de 1776 (A.C.C. AA.CC. tomo 86, fol. 368v).

Se conocen los nombres de algunos contraltos que fueron pretendientes a una capellanía o plaza de músico de la capilla, pero que no fueron contratados por no haber superado el examen al que fueron sometidos.

Tabla III.67: Contraltos pretendientes que no llegaron a ser contratados

Contraltos pretendientes que no llegaron a ser contratados			
Nombre	Fecha	Procedencia	Motivo por el que no fue contratado
Contralto de Alcalá	1707	Alcalá la Real	Se le ofrecieron 300 ducados de salario por ser considerada su voz de gran calidad. No vuelve a aparecer en documentos.
Francisco Capilla	1739		Solicitó una plaza al Cabildo. No vuelven a aparecer noticias sobre él.
Nicolás de Alcalá	1751		Presentó un memorial al Cabildo solicitando plaza. No vuelven a aparecer noticias sobre él.
Francisco Cantero	1754		Solicitó una plaza de contralto. Algunos capitulares que ya lo habían escuchado se negaron a que cantara en los órganos para ser probado.
Ignacio Ródena	1754	Catedral de Murcia	Tras una búsqueda de contraltos por distintas catedrales españolas, Ródena escribió desde Murcia ofreciéndose a ir a Córdoba con ayuda de costa. Fue examinado y no fue contratado por no ser su voz suficiente.
Joaquín Aguilar Guerrero	1756	Lucena	Solicitó plaza de contralto. No vuelve a aparecer en las fuentes.
Francisco Gregorio de Alfaro	1758		Firmó la oposición a una capellanía vacante de San Antonio. Se negó a hacer el examen “por su insuficiencia”.
Contralto de Constantina	1773	Constantina	Firmó la oposición a una capellanía vacante de San Antonio. No ganó la plaza.
Joaquín Serralta	1774	Xerta (Tortosa)	Firmó la oposición a una capellanía vacante de San Antonio. No ganó la plaza.
Antonio Bernet	1774	Murcia	Firmó la oposición a una capellanía vacante de San Antonio. No ganó la plaza.
José Higuera	1781	Catedral de Málaga	Presentó un memorial solicitando una capellanía vacante de San Dionisio.

2.4.3. Cantores tenores

La cuerda de los tenores de la capilla de la Catedral de Córdoba estuvo fuertemente ligada a la sochantría y el canto llano, ya que muchos de ellos fueron contratados con la condición de servir de ayuda de sochantre cuando fueran requeridos para ello. Según se desprende de la lectura de las Actas Capitulares había dos tipos de tenores en la Catedral. Por una parte estaban los vinculados a la sochantría con obligaciones de salmista y de ayudante de sochantre, que actuaban como tenores de segundo o tercer coro de relleno, o

en un primer coro nutrido de voces corpulentas como era normal en las obras antiguas.³⁸⁴ Estos tenores eran normalmente capellanes de las capellanías de San Pedro, cuyas fundaciones exigían capellanes con voces robustas de bajo, tenor o, excepcionalmente, un contralto “poderoso” pero, en ningún caso, voces delicadas que pudieran lastimarse con el servicio de los oficios divinos. Por otra parte, estaban los tenores más apropiados para los solos y primeros coros por ser sus voces dulces y delicadas.³⁸⁵ Este segundo tipo no tenía obligaciones relacionadas con las tareas del sochantre y servían, bien exclusivamente como tenores de la capilla de música, bien simultaneando este trabajo con otros como maestros de mozos de coro o segundo maestro de capilla.

A continuación se recogen los nombres y fechas de actuación de todos los cantores pertenecientes a la cuerda de tenor de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII:

Tablas III.68-71: Cantores tenores de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

	1706	1707	1708	1709	1710	1711	1712	1713	1714	1715	1716	1717	1718	1719	1720	1721	1722	1723	1724	1725	1726	1727	1728	1729
Antonio Murillo Palomo														†										
Andrés Ximénez de Gaona														†										
Pedro Millán																							†	
Bartolomé Ricarte																								
Francisco Jurado Muñoz																								
Juan de Peñafiel																								
Pedro León, funciones de sochantre																								

³⁸⁴ 20 de diciembre de 1730, A.C.C. AA.CC. tomo 74, fols. 23r-25r. En este Acta se detalló que Francisco Jurado, tenor, tenía una voz delicada para los solos y dúos de primer coro, igual que Juan de Peñafiel y Felipe Enciso. Por el contrario, José de la Parra “contralto de más cuerpo es preferible para llenos semejantes”. El Cabildo pensaba que un “coro muy igual” lo conformaban Juan Peñafiel (tenor), Felipe Enciso (tenor), Jerónimo Bartolucci (tiple) y Tomás Prieto (tiple)

³⁸⁵ Este era el caso de Antonio Murillo Palomo, solista de las grandes obras policorales de Agustín Contreras, en las que eran frecuentes inscripciones del tipo “*ecce enim*, solo al arpa Palomo” (Miserere a 7 coros con instrumentos, caja 114/carpeta 1031), “*Cor mundum* Don Antonio Palomo solo y se ha de acompañar (Miserere a 7 coros con violines y flautas caja 417/carpeta 274), “Palomo solo *ecce enim*” (Miserere con violines y flautas a seis coros caja 39/carpeta 265), y otras obras.

	1 7 2 9	1 7 3 0	1 7 3 1	1 7 3 2	1 7 3 3	1 7 3 4	1 7 3 5	1 7 3 6	1 7 3 7	1 7 3 8	1 7 3 9	1 7 4 0	1 7 4 1	1 7 4 2	1 7 4 3	1 7 4 4	1 7 4 5	1 7 4 6	1 7 4 7	1 7 4 8	1 7 4 9	1 7 5 0	1 7 5 1	1 7 5 2
Pedro León, funciones de sochantre																								
Bartolomé Ricarte							†																	
Francisco Jurado Muñoz																								
Juan Peñafiel																								
Jerónimo Hinestrosa, 2º o 3º coro y violinista										†														
Manuel Cano de la Vega																								
Miguel Hinestrosa, tenor 3º coro con funciones de sochantre																								
Francisco de Castro tenor 3º coro con funciones de sochantre																								
Miguel Muñoz Cabrera 3º coro, con título a partir de 1755.																								
José Labarta																								

	1 7 5 3	1 7 5 4	1 7 5 5	1 7 5 6	1 7 5 7	1 7 5 8	1 7 5 9	1 7 6 0	1 7 6 1	1 7 6 2	1 7 6 3	1 7 6 4	1 7 6 5	1 7 6 6	1 7 6 7
Francisco Jurado Muñoz															†
Juan Peñafiel										†					
Manuel Cano de la Vega													†		
Miguel Hinestrosa															
José Labarta (2º coro y sochantre)															
Miguel Muñoz Cabrera(sochantre)															
Dionisio de la Mata															
Manuel Campos Montessa															
José Antonio Cremades															
Joaquín Ambros															
Sebastián Cabezón															

	1 6 8	1 7 9	1 7 0	1 7 1	1 7 2	1 7 3	1 7 4	1 7 5	1 7 6	1 7 7	1 7 8	1 7 9	1 7 0	1 7 1	1 7 2
Miguel Hinestrosa															
José Labarta (2º coro y sochantre)							†								
Miguel Muñoz Cabrera						†									
Dionisio de la Mata															
Manuel Campos Montessa															
José Antonio Cremades															
Joaquín Ambros															
Ignacio Casado															
Sebastián Cabezón															
Pedro Marciaq															
Rafael García															

Al contrario de lo que ocurrió con los tiple y, en menor medida con los contraltos, las voces de tenor no escasearon en demasía en la Catedral a lo largo del siglo. No se realizaron gestiones de importancia para tratar de localizar buenas voces de tenor y cuando era convocada una plaza de capellán cantor en la cuerda de los tenores, algunas veces con obligaciones de sochantre, eran muchas las solicitudes que llegaban al Córdoba en forma de carta procedentes de diferentes puntos de la geografía española. Se hicieron diligencias para tratar de encontrar diversas voces, entre otras de tenor, en 1733, 1752, 1754, 1764, 1779.³⁸⁶ A continuación se exponen los pretendientes a una plaza de tenor que no fueron admitidos en la Catedral o que nunca llegaron a presentarse:

Tabla III.72: Tenores pretendientes a la Capilla de Música de la Catedral de Córdoba que no llegaron a ocupar un puesto

Nombre	Fecha en al que optó a una plaza	Procedencia	Forma de contacto con el músico	Motivo por el que no llegó a formar parte de la capilla
José Navarro	1740	Desconocida	Cantó en la Catedral en dos días clásicos con la intención de formar parte de su capilla	No hay más noticias
Fernando de Rivas	1740	Desconocida	Cantó en la Catedral en la octava del Corpus para ser probado	Fue contratado con 200 ducados un cahíz de trigo de salario anual. No hay más noticias.
Francisco Romero	1754	Madrid	Cantó en la Catedral en la Semana Santa de 1754 para ser probado	No fue aceptado por no ser su voz apropiada a “la grandeza de este coro”
Un muchacho que vino con un sochantre de Aragón	1754	Aragón	Viajaron hasta Córdoba para ser escuchados	No fue admitido por no ser su voz apropiada para la capilla
Manuel de Santiago	1763	San Cayetano de Madrid	Escribió una carta en la que se ofrecía a ser escuchado en la Catedral	No fue admitido porque se sabía que era casado y la única plaza de tenor

³⁸⁶ En febrero de 1733, una serie de capitulares habían escuchado a un tenor de la ciudad de Jaén que había perecido bueno a todos. Propusieron ofrecerle algún salario “dada la necesidad de la Iglesia” (26 de febrero de 1733, A.C.C. AA.CC. tomo 74, fol. 254v). En 1752, Gaitán localizó en uno de sus viajes para buscar voces para la capilla a un tenor en la Catedral de Toledo que se contentaba con 500 ducados. El Cabildo le respondió que no lo detuviera llevarlo a Córdoba el hecho de que el tenor tuviese la intención de casarse “por la escasez de voces que hay” (12 de octubre de 1752, A.C.C. tomo 78, fols. 360v-361v). También en ese viaje encontró Gaitán a otro tenor llamado Felipe Huans, sacerdote, que fue preferido por el Cabildo a aquel otro que quería casarse. Finalmente no viajó a Córdoba ninguno de los dos. También en 1754 se hicieron diversas diligencias para localizar a músicos en distintas ciudades y catedrales españolas debido a la falta generalizada de cantores en la Catedral. Gracias a estas diligencias, Juan Antonio Vidangos, tenor de Zaragoza, escribió al bajonista y oboe de la capilla, Antonio Hidalgo, ofreciéndose a formar parte de ella a cambio de una capellanía de la Sangre y 300 ducados de salario. Se dio licencia a Hidalgo para viajar a Zaragoza a escuchar al tenor (22 de abril de 1754, A.C.C. tomo 79, fol.93v). En 1764 se buscaba por diversas catedrales un tenor capaz de hacer el oficio de sochantre (13 de marzo de 1764, A.C.C. AA.CC. tomo 82, fol. 174v-175r).

				disponible era una capellanía de San Pedro
José Navarro, tenor bajete	1765	Ronda	Escribió una carta al Cabildo en la que pedía ser escuchado para formar parte de la capilla de música	No había plazas disponibles
Francisco Ceferino García	1766	Iglesia de San Leandro de Murcia	Firmó la oposición a una capellanía de la Sangre y otra de Santa Inés, ambas para voz de tenor	No fue admitido por no ser su voz suficiente. Recibió ayuda de costa por haber acudido.
Gabriel Soler	1766	Desconocida	Firmó la oposición a una capellanía de la Sangre y otra de Santa Inés, ambas para voz de tenor	No fue admitido por no ser su voz suficiente. Recibió ayuda de costa por haber acudido.
Miguel Mainoldi	1766	Ceuta	Firmó la oposición a una capellanía de San Inés	No fue aceptado por no ser su voz suficiente. Recibió ayuda de costa por haber acudido.
Antonio Cítora	1768	Zaragoza	Escribió una carta a Antonio Cardiel (tiple de la capilla) ofreciéndose a oponerse a las capellanías vacantes a cambio de ayuda de costa para el viaje	No fue admitido porque tenía sólo 21 años y no podía ser nombrado capellán, además de no tener “echada la voz.”
Jacinto Robles	1773	Catedral de Lugo	Escribió una carta al Cabildo en la que pedía ser examinado en Lugo para una capellanía de San Pedro o bien una ayuda de costa para el viaje.	Se le denegó su pretensión.
Ignacio Gutiérrez	1775	Granada	Escribió una carta en la que pedía oponerse a una capellanía de San Pedro.	No hay más noticias.
José Catalán	1779	Desconocida	Desconocido	Opositó a una capellanía de San Acacio. Pidió una ayuda de costa para restituirse a su tierra.
José Domingo	1779	Tarragona	Firmó una oposición para una capellanía vacante de la Sangre convocada bajo edictos públicos	No fue admitido y se le concedió una ayuda de costa por haber concurrido a la oposición.
Antonio Ballesteros	1779	Sevilla	Firmó una oposición para una capellanía vacante de la Sangre convocada bajo edictos públicos	No fue admitido y se le concedió una ayuda de costa por haber concurrido a la oposición.
Mariano Sanz	1779	Madrid	Localizado en Madrid por el Tesorero, que tenía una comisión para buscar voces de tenor.	Se le concedió una ayuda de costa para viajar a Córdoba para ser escuchado. No hay más noticias.

Vicente Durán	1779	Catedral de Segorbe	Solicitó por escrito oponerse a una capellanía vacante de San Pedro. Se le respondió que no habría ayuda de costa para los opositores.	No hay más noticias

2.4.4. Cantores bajos

Sólo se conoce la existencia de un bajo en la capilla al que las fuentes denominan músico contrabajo. Se trató de Pedro Corchado, capellán de San Acacio, que entró al servicio de la Catedral hacia 1691 y murió en 1745. Ejerció también la labor de maestro de canto llano de los mozos del coro desde 1724.

Quién cantaba o realizaba la voz de bajo junto con Pedro Corchado y después de su muerte no lo podemos saber con seguridad a la luz de las fuentes consultadas. Pudieron hacerlo instrumentos del tipo bajón o violón. Aunque estos instrumentos, junto a los acompañamientos de órgano, arpa, etc. solía doblar la línea vocal del bajo, especialmente en las obras de Contreras, también es cierto que en las particellas quedaba perfectamente claro el nombre de la voz o instrumento que debía realizar la interpretación, diferenciando sin lugar a dudas la que correspondía al bajo y la que correspondía al bajón, violón, órgano, arpa u otro tipo de acompañamiento.

Seguramente la voz de bajo era interpretada por los capellanes de la Capilla de San Pedro que fueron recibidos con obligación de canto llano y canto de órgano y a los que se les exigía una voz gruesa y potente de bajo o tenor que no se pudiese lastimar con el canto de los oficios (véase Capítulo II, apartado 3).³⁸⁷ Entre sus obligaciones estaba la de cantar los oficios a canto llano o de órgano, música de papeles o de facistol. La ausencia de bajos conocidos o denominados como tales por las fuentes puede explicar el elevado número de ayudantes de sochantre con obligaciones de canto de órgano (la mayoría de ellos capellanes de la Capilla de San Pedro) que existieron en la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII; véase Capítulo II).

³⁸⁷ En 1779, el bajo de la Catedral de Segorbe, Vicente Aznar, solicitó firmar la oposición a una capellanía de San Pedro de la Catedral de Córdoba (7 de septiembre de 1779, A.C.C. tomo 87, fol. 319).

2.4.5. Cantores de cuerda desconocida

La mayor parte de los músicos cantores a los que las fuentes no adjudican un tipo de voz o cuerda determinada eran capellanes de una de las siete capellanías de San Pedro, con obligaciones de canto llano y canto de órgano y voces robustas de bajos o tenores (ver Capítulo II). Otros de estos cantores participaron en la interpretación vocal de las obras de la capilla aunque no podemos saber exactamente cuál era su función; la siguiente tabla lo recoge.

Tabla III.73: Cantores de cuerda desconocida de la capilla de música de la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII

Nombre	Fechas de actuación	Cargos y obligaciones	Observaciones sobre su voz	Procedencia	Destino
Basilio Vallejo	1708-1718	-Capellán de San Pedro -Maestro de canto llano de los colegiales de San Pelagio	-Se dice de él que tiene buena voz.		-En 1718 fue nombrado maestro de ceremonias de la Catedral hasta su muerte en 1732
Andrés de la Parra	1708-1732	-Capellán de San Pedro			-En 1732 fue nombrado maestro de ceremonias de la Catedral hasta 1738
Juan de Torres	1733-1754	-Capellán de San Pedro -Sochantre de la librería del coro (1729-1742) -Con frecuencia examinaba de canto llano a opositores a capellanías de la veintena			
Bernardo Camacho	1711-1741	-Nombrado mozo de coro en 1711. -Servía en la música y estaba avanzado en canto de órgano.			-En 1741 presentó su renuncia (no se especifica de qué puesto) porque fue nombrado maestro de seises de la Catedral de Sevilla.
Antonio Serón	1754-1763	-Capellán de San Pedro -Obligaciones de canto llano y canto de órgano. -Tenía funciones de sochantre.	-Voz corpulenta, clara, sonora y nada diestra. -Cantollanista bien formado con voz poderosa.	-Procedente del Pilar de Zaragoza donde hacía funciones de sochantre	-Dimitió porque le fue asignada una capellanía de la Capilla Real de Madrid con plaza de tenor.

Mateo Blanco	1762-1782	-Capellán de San Pedro. -Asistir de sochantre si fuese necesario. -Cantar con la música de facistol y de papeles cuando se le requiera, canto llano y canto de órgano. -Maestro de canto llano de los mozos del coro (1768-1770)		-Entre 1746 y 1751 fue medio capellán de la veintena de la Catedral de Córdoba. -En 1762 regresó a Córdoba desde Baeza, donde actuaba como sochantre.	
José Cabrera	1762-1776 / 1780-	-Mozo de coro y acólito entre 1762-1776. Durante este periodo de tiempo cantó música de papeles y llegó a oponerse a una plaza de tenor en la Capilla Real de Granada. -Sirvió interinamente el cargo de maestro de música del Colegio de Infantes durante el año 1775. -En 1780 volvió a Córdoba como capellán de San Acacio.			-En 1776 consiguió un permiso para estudiar música en Madrid. Ese mismo año se despidió de su puesto porque había conseguido plaza de músico en la Catedral de Toledo.

2.5. Los mozos del coro y sus maestros

2.5.1. Los mozos del coro y sus maestros antes de la fundación del Colegio del Santo Ángel (1770)

2.5.1 a. Plazas y número de mozos de coro en el siglo XVIII

La existencia de doce mozos del coro en la Catedral de Córdoba quedó regulada por los primeros Estatutos catedralicios (1563).³⁸⁸ Cada una de estas plazas es denominada por las fuentes “hopa” de mozo de coro por extensión de la vestidura talar o hábito que llevaban puesto los niños de la Catedral.

³⁸⁸ Fresneda, *Estatuto*, p. 52.

La Bula de anexión de las trece capellanías a la música (1585) estableció, entre otras cosas, que de las rentas de las capellanías de Santa Inés fuesen sacados anualmente 300 ducados para mantener a seis de estos mozos.³⁸⁹

A lo largo del siglo XVIII se llevaron a cabo distintas fundaciones de obras pías y donaciones que aumentaron el número plazas de mozo de coro considerablemente. La primera de ellas fue la obra pía de la “Capilla de la Concepción”, fundada en 1708 por el Obispo Francisco Alonso Salizanes, consistente en:

[...] Missa de Señores Prebendados cada día, salario de Sacristán, dos plazas de Niños de Choro, cera para las festividades, dos Aniversarios, Aceite de la lámpara, cuentas, propinas, salario de Contador y Maiordomo, fábrica material de la Capilla, y también se costeaban los vestidos interiores de los Ocho Niños de Choro.³⁹⁰

Algunos años más tarde, en 1711, los diputados de arcas de Vacantes de la Capilla de Santa Inés propusieron gastar el remanente existente en esta arca derivado de las capellanías de la música no ocupadas, en la manutención y educación de otros seis mozos de coro. La propuesta fue aceptada.³⁹¹

La siguiente tabla resume las plazas de mozo de coro existentes en la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII hasta la fundación del Colegio del Santo Ángel en 1770:

Tabla III.74: Plazas de mozo de coro en la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII hasta la fundación del Colegio del Santo Ángel en 1770

Procedencia de los fondos y año de fundación	Número de plazas por fundación	Total de plazas existentes en la Catedral
Pagados por la Mesa Capitular desde 1563	12	12 plazas (hasta 1708)
Obra Pía de la Capilla de la Concepción. Desde el año 1708	2	14 plazas (1708-1711)
Arcas de Vacantes de la Capilla de Santa Inés. Desde el año 1711.	6	20 plazas (1711-1769)

³⁸⁹ Esta indicación de sacar anualmente 100 ducados de cada una de las tres capellanías de Santa Inés para el sustento de seis mozos de coro parece ser que no se había estado llevando a cabo, ya que en 1711 los diputados de dicha arca de vacantes hablan de esta práctica como algo que se hacía “antiguamente” (A.C.C. AA.CC. tomo 68, fols. 187v-188r). Cuando se concedió la jubilación a Contreras, el Cabildo planteó si sería justo que el maestro devolviese lo 100 ducados anuales, de 46 años de servicio, correspondientes a su capellanía para la manutención de los mozos del coro porque no los había estado aportando.

³⁹⁰ A.C.C. AA.CC. tomo 67, fols.44r-49r.

³⁹¹ 18 de septiembre de 1711, A.C.C. AA.CC. tomo 68, fols. 187v-188r.

Las plazas existentes no se correspondían con el número real de niños presentes en la Catedral porque las hopas no estaban cubiertas en su totalidad la mayor parte del tiempo. Por ejemplo, a pesar de que los Estatutos catedralicios establecieron el número de mozos de la Catedral en doce, lo habitual era que la Mesa Capitular, durante siglo XVIII, mantuviese únicamente entre ocho y diez niños, quedando las restantes hopas vacantes.³⁹² Y lo mismo se puede decir de las demás plazas dependientes de otros fondos. Las noticias sobre hopas vacantes de mozo de coro y la necesidad urgente de cubrirlas son abundantes en las Actas Capitulares. La siguiente tabla muestra algunos ejemplos:

Tabla III.75: Noticias sobre hopas de mozo de coro vacantes en la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII antes de la fundación del Colegio del Santo Ángel³⁹³

Fecha	Noticia
1708	2 hopas vacantes que necesitan ser cubiertas para el Corpus
1725	4 hopas vacantes de las que se proveen 2. Había 18 pretendientes.
1732	3 hopas vacantes
1734	4 hopas vacantes
Febrero de 1739	4 hopas vacantes
Marzo de 1739	4 hopas vacantes de las de Santa Inés
12 de noviembre de 1740	Se da noticia de la falta de niños de coro. Se nombran 3.
14 de noviembre de 1740	El Deán alerta de la falta que siguen haciendo los mozos de coro. Se nombran dos
1743	2 hopas vacantes
1745	Los diputados dan cuenta al Cabildo de la falta de triples que hay y piden que se provean las hopas vacantes
1747	Hay 4 hopas vacantes y es necesario cubrir al menos tres para la Octava del Corpus
1750	3 hopas vacantes
1762	4 hopas vacantes
1766	3 hopas vacantes
1768	3 hopas vacantes y faltan niños de los pequeños para la Octava del Corpus

³⁹² En 1708, cuando fue fundada la obra pía de la Capilla de Concepción, el número de mozos de coro que mantenía la Mesa Capitular era de ocho. En 1711 el Tesorero dijo en el Cabildo que ese año tocaba hacer vestidos para los diez niños que mantenía la Mesa Capitular (10 de noviembre 1711, A.C.C. AA.CC. tomo 68, fol.222r).

³⁹³ Todas las noticias sobre plazas vacantes de mozo de coro han sido extraídas de las Actas Capitulares de la Catedral de Córdoba, tomos 66-88.

El número real de niños que estuvo al servicio de la Catedral en el siglo XVIII hasta 1769 osciló entre diez y dieciocho. Un recuento general de los niños activos arroja las siguientes cifras clasificadas por años³⁹⁴:

Tabla III.76: Número real de niños de coro de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII (hasta 1770)

Fecha	Número de plazas ocupadas o mozos en activo
1706	12 mozos
1710	12 mozos
1715	18 mozos
1720	18 mozos
1725	12 mozos
1730	10-12 mozos
1735	10-12 mozos
1740	15-18 mozos
1745	15-17 mozos
1750	10 mozos
1755	15-18 mozos
1760	17 mozos
1765	15 mozos
1770	15 mozos

2.5.1 b. Ingreso en la Catedral de los mozos del coro

El encargado de buscar por la ciudad a los niños apropiados para el coro cuando vacaba alguna de las plazas era el maestro de los mozos. Así se recoge en los primeros Estatutos de la Catedral y así se describe en algunas actas correspondientes al siglo XVIII en las que se afirma “haber hecho el Maestro de ellos todas las diligencias por las escuelas y fuera de ellas para buscar niños con buenas voces”.³⁹⁵ No se ha conservado ningún tipo de convocatoria de edictos ni examen público para cubrir las plazas vacantes de mozo de coro de la Catedral a lo largo del siglo XVIII. Los requisitos exigidos a los niños eran poseer “buenas voces y edad y buenos gestos y bien acostumbrados” y, por supuesto, superar el expediente de limpieza de sangre impuesto por el Cabildo.³⁹⁶

³⁹⁴ Resulta complicado establecer la cifra exacta de niños que estaba en activo en algunos años porque muchos de ellos, cuando llegaban a ser el mozo más antiguo, pasaban a ser acólitos en fechas no determinadas concretamente por las fuentes.

³⁹⁵ Fresneda, pp. 53-54 y A.C.C. AA.CC. 13 de noviembre de 1762, tomo 81, fols. 309v-310r, respectivamente.

³⁹⁶ Fresneda, p. 53.

En 1725 quedó fijada la edad máxima de los niños que podían ser admitidos a examen en nueve años “y ni un días más”, pues se había demostrado que, al entrar en la Catedral algunos de ellos demasiados mayores, era corto el tiempo que podían servir como tiples.³⁹⁷

La prueba de acceso era realizada por los dos maestros, el de canto llano y el de órgano, o en su defecto el sochantre, en presencia de los diputados nombrados por el Cabildo que eran los que finalmente elegían tras escuchar el veredicto de los citados jueces. Los niños eran examinados en canto, lectura y escritura, aunque, parece ser, que estos dos últimos aspectos no eran sobresalientes en la mayoría de ellos.³⁹⁸

2.5.1c. Cuidado, régimen y educación de los mozos del coro hasta 1770

Los primeros Estatutos de la Catedral establecieron para los doce mozos del coro mantenidos por la Mesa Capitular un régimen en el que los niños pasaban la mayor parte del día en casa de su maestro, encargado de conducirlos de su casa al templo a las horas fijadas para ello, “seis a un lado y seis a otro”, además de darles clase de canto llano, canto de órgano y latín por la mañana y por la tarde los días entre semana. Según se desprende de la lectura de las Actas Capitulares, los niños pasaban la noche en sus casas familiares y acudían a casa del maestro por la mañana para vestirse y comenzar las tareas de estudio y trabajo en el coro de la Catedral, hasta la noche.³⁹⁹ Este régimen parece ser que no se mantuvo durante el siglo XVIII.

Las Constituciones de la Música de 1601 obligaron al maestro de capilla a educar y hacerse cargo en su propia casa de los niños pagados con las rentas de la Capilla de Santa Inés, que en principio eran seis niños, a cada uno de los cuales correspondía 50 ducados anuales.⁴⁰⁰ En las reformas realizadas a las Constituciones en 1754, el número de mozos mantenidos en casa del maestro de capilla a cargo de las rentas de la Capilla de Santa Inés pasó a ser dos, si el Cabildo no determinaba una forma mejor de educarlos, posiblemente a raíz de la controversia surgida en torno a la jubilación de Contreras.

³⁹⁷ 5 de mayo de 1725, A.C.C. AA.CC. tomo 73, fols. 100v-101r. Se contemplaban excepciones si el maestro apreciaba en un muchacho mayor de 9 años una voz realmente sobresaliente que pudiera ser aprovechada después en la Capilla.

³⁹⁸ Cuando en 1769 se estableció la plantilla de maestros al servicio del Colegio del Santo Ángel para los Infantes del Coro, se determinó que asistiese también un “maestro que les enseñe a leer y escribir, porque aunque son examinados antes de entrar, la mayoría de ellos no saben mucho.” A.C.C. Obras Pías nº 534 s.p.

³⁹⁹ Fresneda, pp. 52-53. A este respecto se le advierte al maestro que “enseñará buenas costumbres a dichos mozos y dará orden como en sus casas estarán corregidos y recogidos.” Además de estos mozos, al maestro de capilla se le imponía la obligación de buscar y educar a dos muchachos de buenas voces.

⁴⁰⁰ A.C.C. Obras Pías nº 616, s/p. (Constitución nº 16).

No obstante, ya se han planteado en el apartado 2.1.2d. las dudas acerca de que el maestro de capilla llegase a hacerse cargo realmente de los mozos de coro a costa de las rentas de Santa Inés en su propia casa en el siglo XVIII.

Seguramente, la totalidad de los mozos del coro estuvieron sirviendo sus plazas en la Catedral desde sus casas, durante todo el siglo XVIII hasta 1769, tal y como se les ordenó seguir haciendo a los niños que, siendo mozos del coro de la Catedral, no obtuvieron plaza de interno en el Colegio nuevamente fundado.

Se conoce una excepción, la de Juan Bueno, niño capón que fue llevado con ocho años desde Sigüenza hasta Córdoba por el oboe y bajonista de la capilla Antonio Hidalgo, después de un largo viaje para localizar voces e instrumentistas para la Catedral, con el fin de ser educado y mantenido allí con el consentimiento de su padre. Fue el propio Antonio Hidalgo el que se hizo cargo del muchacho en su casa entre 1754 y 1765 a cambio de una compensación económica de 100 ducados anuales.⁴⁰¹

2.5.1d. Los maestros de los mozos del coro

Durante el siglo XVIII los niños contaron con dos maestros, uno para el canto llano y otro para el de órgano. Sólo durante el periodo 1712-15 los cargos estuvieron unificados en una sola persona, Pedro Millán, para tratar de recuperar “la planta antigua de que los niños de choro estuviesen en casa de su maestro lo más del día, viniendo y volviendo al choro en comunidad con toda circunspección y modestia”.⁴⁰² Pero la idea no prosperó y fue el propio Cabildo el que determinó relevar a Pedro Millán de su tarea de maestro de canto llano de los mozos para dejarlo únicamente como maestro de canto de órgano, volviendo así a la práctica de los dos maestros diferenciados.

El periodo de actuación de estos maestros como tales no solía ser prolongado y la mayoría de ellos renunciaba al cargo por propia iniciativa. Normalmente no recibían como únicos ingresos su salario como maestro, sino que tenían consignaciones económicas por otros empleos y labores, dobles y triples a veces, en el marco de la Capilla de Música.

Las siguientes tablas recogen la información acerca de los maestros de los mozos del coro de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII.

⁴⁰¹ 10 de octubre de 1754, A.C.C. AA.CC. tomo 79, fol.144

⁴⁰² 26 de enero de 1712, A.C.C. AA.CC. tomo 68, fol.261r.

Tabla III.77: Maestros de canto llano de los mozos del coro de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Nombre	Fechas de actuación como maestro	Salario anual en concepto de maestro	Motivo del cese	Otros cargos
Francisco Portichuelo	1703-1710	No consta	Jubilación	-Capellán de la veintena hasta 1706 -Capellán de San Pedro con la obligación sólo de canto llano
Pedro Millán	1710-1715	60 ducados	Queda sólo como maestro de canto de órgano	-Capellán de la Capilla de San Antonio -Maestro de canto de órgano de los mozos del coro -Músico tenor de la capilla
Francisco Escribano	1715-1724	De 60 a 90 ducados ⁴⁰³	Renuncia	-Músico tiple
Pedro Corchado	1724-1738	90 ducados	Renuncia	-Capellán de la capilla de San Acacio -Sochantre -Músico cantor contrabajo
Nicolás de Hinestrosa Ortega	1738-1755 / 1759-1768	90 ducados	Al final de los dos periodos presenta su dimisión	-Arpista -Capellán de la capilla de Santo Tomás
Mateo Blanco	1768-1770	90 ducados	Renuncia	-Capellán de la capilla de San Pedro -Músico de canto llano y canto de órgano (¿bajo?)
Dionisio de la Mata	1770-1773	?	Renuncia	-Músico tenor -Maestro de canto de órgano de los mozos del coro (1759-1770) -Rector del Colegio del Santo Ángel para los infantes del coro (hasta 1773)

⁴⁰³ Francisco Escribano, al aceptar el puesto de maestro de canto llano, tenía el mismo salario que su antecesor Pedro Millán, 60 ducados por tener a su cargo 12 niños. Al incrementarse el número de mozos en seis por una nueva fundación, le fue aumentado el salario en 117 reales y 12 fanegas de trigo (= 30 ducados) más.

Tabla III.78: Maestros de canto de órgano de los mozos del coro de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Nombre	Fechas de actuación como maestro	Salario en concepto de maestro	Motivo del cese	Otros cargos
Bartolomé García Guerrero	Hasta (†)1707	?	Murió	
José de Torres Martínez Bravo	Marzo-agosto 1708	Ninguno específico	Volvió a la Capilla Real de Madrid	-Organista 1º
Bernardo de Medina	1709-(†)1711	65 ducados aprox.	Murió	-Maestro de canto de órgano sin salario desde 1697 -Segundo Maestro de Capilla (desde 1699 aprox.) -Bajonista
Ignacio Pérez	30/10-14/11 de 1711	90 ducados aprox.	Renunció por no encontrarse “con genio para enseñar”	-Capellán de la Capilla de San Antonio -Organista 2º -Violón
Pedro Millán	1712-(†)1726	117 ducados	Murió	-Capellán de la Capilla de San Antonio -Maestro de canto llano de los mozos del coro (1710-1715) -Músico tenor de la Capilla
Francisco del Rayo	1728-1738	40 ducados	Renunció por no poder servirlo con puntualidad	-Violinista de la Capilla
José Buiza	1738-(†)1743	40 ducados	Murió	-Violón
Antonio Bautista Murillo	1747-1758	40 ducados	Renunció por no encontrarse con fuerzas	

Dionisio de la Mata	1759-1770	?	Renunció y quedó sólo como maestro de canto llano y rector del Colegio	-Músico tenor -Maestro de canto de llano de los mozos del coro (1770-1773) -Rector del Colegio del Santo Ángel para los infantes del coro
Vicenta Zabala (o Savall)	1770-1772	40 ducados	Renunció por falta de salud	-Organista de la iglesia parroquial de San Nicolás de la Villa
Juan Ortega Beltrán	1772-1774	40 ducados	Renunció porque fue nombrado Maestro de Capilla en Úbeda	

En 1734, los mozos dirigieron un memorial al Cabildo en el que solicitaban que se llamase a un maestro de danza que se había localizado para que les enseñase alguna cosa para las octavas.⁴⁰⁴ Es la única referencia a un maestro de danza que ha sido localizada en todo el siglo.

2.5.1e. Indumentaria de los mozos del coro

Para andar por la iglesia los mozos estaban obligados a vestir las ya citadas hopas (especie de hábito talar o sotana) encarnadas y bonetes del mismo color y, encima de aquellas, sobrepellices de lienzo. El vestido de los mozos era renovado cada dos años.⁴⁰⁵ Sólo a ocho de ellos se les permitía vestir baqueros y sombreros para las danzas de la Octava del Corpus.⁴⁰⁶

2.5.1f. Remuneración de los niños, premios y licencias de estudios

Los niños eran remunerados por distintas actividades y con fondos procedentes de diversas partidas. La siguiente tabla recoge los ingresos conocidos y su procedencia.

⁴⁰⁴ 9 de junio de 1734, A.C.C. AA.CC. tomo 74, fol. 366v.

⁴⁰⁵ La Mesa Capitular solía gastar en la renovación de las hopas, sobrepellices y bonetes de los mozos de coro una media de 2.800 reales cada dos años, dependiendo del número de mozos que hubiera en ese momento (A.C.C. AA.CC. tomos 66-88).

⁴⁰⁶ Según el *Diccionario de la Lengua Española* de la R. A. E. (22ª Edición) “sayo baquero” se define como un “vestido exterior que cubre todo el cuerpo y se ataca por una abertura que tiene atrás. Se usó mucho para los niños.” Aunque el número de mozos establecido para vestirse en el Corpus era ocho, podía variar ligeramente dependiendo del año según se puede ver en las Cuentas de Fábrica. Por ejemplo, en 1732 fueron 7 los niños que salieron en la procesión, y 9 de ellos en 1733 (A.C.C. Cuentas de Fábrica tomos 4020 y 4022 s/p, respectivamente).

Tabla III.79: Remuneración de los mozos del coro de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Procedencia o concepto de los ingresos	Cantidad anual ⁴⁰⁷
A cada uno de los 12 mozos que mantenía la Mesa Capitular	364 reales a cada niño
A los seis niños mantenidos por las capellanías de Santa Inés	300 ducados (=550 reales a cada niño)
A los que asistían a maitines	182 reales
La Mesa Capitular pagaba a los niños por el canto de órgano	873 reales
Por la asistencia a la octava de la Concepción	200 reales
Por razón de los vestidos de la misma octava	440 reales
A los 8 que se visten, para zapatos	100 reales
A cada uno de los nombrados para la Capilla de la Concepción	240 reales
Por la asistencia de los dos aniversarios del Cardenal Salazar	40 reales
Por la asistencia a las misas y vigiliass de la Capilla de la Sangre les dan los diputados ciertas propinas	750 reales
Por la asistencia a misas y vigiliass de la Capilla de San Pedro se les dan unas propinas	60 reales
A los niños que acudían a la octava del Corpus	850 reales

A partir de 1711, el Cabildo convocó anualmente de 4 o 5 premios de 15 ducados anuales para los mozos del coro que, por examen u oposición, demostrasen haberse aplicado y ser los mejores en canto de órgano y contrapunto. En ocasiones, estos premios fueron empleados en niños que aprendían un instrumento.

En 1767 fue fundada otra obra pía para seis niños del coro por el Arcediano de Pedroches. La dotación iba dirigida a seis niños que en la fiesta de la Purísima Concepción saldría con seis hachas ardiendo desde el *Sanctus* hasta el *Benedictus qui venit*, colocados en el plano del presbiterio, tres del lado del evangelio y tres de la epístola, de rodillas.⁴⁰⁸ Se les daría de gratificación anual terminada la Octava una dote de seis pañuelos rizos.

Se conoce el caso de varios mozos del coro de la Catedral que gozaron de una especie de licencia por estudios con ayuda de costa para su manutención con la finalidad de aprender música fuera de Córdoba. Algunos de ellos conservaron su hoga en la Catedral y volvieron a ella formando parte de su Capilla de Música, otros, siguieron otros destinos. En la siguiente tabla presento los casos conocidos:

⁴⁰⁷ Si no se expresa lo contrario, la cantidad de reales presentada corresponde a la suma de lo que se pagaba en conjunto a la totalidad de los niños.

⁴⁰⁸ 3 de diciembre de 1767, A.C.C. AA.CC. tomo 83, fol. 292r.

Tabla III.80: Mozos del coro de la Catedral de Córdoba que tuvieron una licencia o ayuda para estudiar música fuera de Córdoba en el siglo XVIII

Nombre	Fecha del permiso	Destino
Andrés Enríquez	1718	Se marchó a Madrid a ejercitar la voz con ayuda de costa. No volvió.
Ventura Romero	1724	Se le dio una licencia de 3 meses para ir a Madrid a perfeccionarse en la música. Tocaba el violón. Regresó a la Capilla de Córdoba
Juan Manuel González Gaitán	1734	Le fue concedida una ayuda de costa para marcharse a Italia a estudiar música y composición en un colegio.
Antonio Caballero	1753	En 1753 se le concedió un año de licencia con salario para ir a Madrid a estudiar órgano. No volvió a Córdoba.
José Antonio Cobos	1759	En 1759 se le concedió un año en Madrid para estudiar trompa, bajón y clarín. En 1760 pasó a ocupar una plaza de trompa y clarín en la Capilla de la Catedral
Juan Ortega	1767-1772	Entre 1767 y 1772 tuvo una licencia para estudiar música y composición en Madrid conservando su puesto en Córdoba. Cuando volvió fue nombrado maestro del Colegio de los Infantes del Coro de la Catedral
José Cabrera	1776	En 1776 se le concedieron 6 meses para estudiar en Madrid. Meses más tarde se despidió de su puesto por haber conseguido plaza de músico en Toledo.

2.5.1g. La indisciplina de los mozos del coro

Uno de los motivos que llevó a la fundación del Colegio para los Infantes del Coro fue la indisciplina manifiesta de los mozos y la lamentable formación que el Cabildo consideraba que la mayoría de ellos conseguía adquirir tras numerosos años de permanencia en la Catedral.

En los llamados “Cabildos de reforma espiritual”, los distintos componentes del mismo iban exponiendo sus quejas o “celos” acerca de “relajaciones” que se habían ido introduciendo en el funcionamiento de la iglesia con respecto a los estatutos. Los celos referidos al comportamiento de los mozos del coro son, sin duda, los más numerosos dentro de los dirigidos a los miembros de la capilla de música; la siguiente tabla lo recoge.

Tabla III.81: “Celos” sobre el mal comportamiento de los mozos del coro de la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII⁴⁰⁹

Fecha	Celo o queja
12 de noviembre de 1714	Los niños están distraídos y tienen poco empeño en el estudio de la música, la latinidad y la gramática y se culpa de ello al poco cuidado de sus maestros, especialmente el de música y las cosas del coro. Se manda comprobar cuántos niños y acólitos hay y examinarlos de música, latinidad, urbanidad y todo lo que hay que enseñar.
15 de febrero de 1715	Se cela del escaso gobierno que tienen los niños de coro.
4 de septiembre de 1716	Se cela que los niños no asisten al coro.
6 de abril de 1718	Se cela que durante las misas que se celebran al Santo Ángel, los niños de coro andan pidiendo limosna y diciendo “chanzas” a las mujeres, para escándalo de éstas y de los demás fieles.
8 de octubre de 1718	Se cela de la poca crianza y educación de los niños de coro debido al poco cuidado que pone su Maestro.
10 de noviembre de 1718	Se cela que hay un mozo de coro de la Catedral preso en la Cárcel Real por haber sido encontrado en una “pendencia”. Se ordena que acuda alguien del Cabildo a la justicia secular para interesarse por el muchacho.
22 de enero de 1719	Se cela la poca educación de los niños de coro. Se buscan mecanismos para su mejor adoctrinamiento y crianza.
28 de marzo de 1721	Se cela que los niños de coro y acólitos hacen mucho ruido en la sacristía durante los oficios.
17 de marzo de 1722	Se cela que los mozos de coro no asisten puntualmente al coro.
22 de enero de 1724	Se cela los niños de coro no asisten a cumplir con su ministerio porque tiene un maestro blando.
26 de marzo de 1738	Se cela de lo mal criados que están los mozos de coro y de la falta de maestro que tienen.
16 de marzo de 1752	Los mozos de coro dejan las hachas de cera en las gradas de las sillas donde está el obispo.
3 de abril de 1753	Se cela que los mozos de coro no tiene disciplina.
17 de marzo de 1755	Se cela sobre la mala educación y crianza de los niños de coro. Ni siquiera acuden al coro a los cuatro golpes.
7 de abril de 1756	Se cela que los mozos de coro salen y cruzan la calle vestidos de coro una vez empezado éste para cobrar en la mesa capitular sus tercios.
29 de marzo de 1757	Se pide que se arregle la educación de los niños, “que están perdidos”.
26 de marzo de 1760	Se pide a los niños que asisten al Punto que no se sienten de tal manera que den la espalda la altar mayor.
10 de abril de 1764	Se pide que los niños de coro no pidan limosna más allá de los sitios y las horas establecidas.
13 de marzo de 1778	Que a los mozos de coro se les diga que den la paz con juicio.

⁴⁰⁹ Toda la información recogida en esta tabla ha sido extraída de las Actas Capitulares del Archivo de la Catedral de Córdoba, tomos 66-88.

La visión que los eclesiásticos tenían de la formación de los muchachos no resulta más alentadora. En este sentido es revelador el testimonio dado por el Deán de la Catedral en un Cabildo celebrado en 1751:

“(…) resulta que llegan los más a ser hombres sin habilidad en canto ni instrumento, ni aún con alguna noticia de una poca de latinidad, y hechos a una vida ociosa y libre, de forma que se han visto llegar a muchos de ellos al ministerio de acólito a las edades de 40 y 50 años sin hallar el Cabildo destinos que darles, y otros, más desgraciadamente, presos en las cárceles del Juez Eclesiástico”.⁴¹⁰

No obstante, tampoco debió de ser esta situación la más habitual, ya que del número de los mozos del coro de la Catedral de Córdoba salieron, en el siglo XVIII, numerosos músicos muy valorados no sólo en la propia Catedral, sino también en otras capillas de música andaluzas y españolas; véase más adelante las Tablas III.83-84.

2.5.2. Los infantes del coro tras la fundación del Colegio del Santo Ángel (1771-1810)

2.5.2a. Antecedentes

Ya había existido la tentativa de fundar un Colegio para el recogimiento y educación de los mozos del coro de la Catedral a principios del siglo XVIII. En 1701, el Obispo Cardenal Salazar “determinó fundar un Colegio para criar Niños de Coro, donde aprendiesen la Gramática, canto y los instrumentos conducentes al Culto Divino”. Finalmente, las casas compradas con este fin fueron transformadas en Hospital General, quedando la construcción del Colegio aplazada.⁴¹¹

Tras la intervención del Deán en 1751 citada más arriba, fue retomada seriamente la idea de fundar un colegio para la mejor educación de los mozos del coro. Se tiene constancia de las gestiones realizadas para tratar de encontrar fondos y casa donde establecer el citado Colegio entre 1751 y 1769.⁴¹²

⁴¹⁰ 17 de julio de 1751, A.C.C. AA.CC. tomo 78, fols. 231r-232r).

⁴¹¹ Según Gómez Bravo, *Catálogo*, p. 741, cuando ya la fábrica del Colegio estaba muy adelantada en las casas cerca del Convento de San Pedro de Alcántara, una delegación del Cabildo, Ciudad y el Padre Fray Francisco de Posadas convencieron al Cardenal Salazar de que sería mucho más útil a la ciudad la construcción de un hospital para la curación de hombres y mujeres, “mudó el ánimo y resolvió fundar el Hospital, agregando los demás Hospitales que había en la Ciudad, y hacer el Colegio en otra parte”.

⁴¹² 16 de marzo de 1752, A.C.C. AA.CC. tomo 78, fol. 289r y 17 de marzo de 1755, A.C.C. AA.CC. tomo 79, fol.190r.

El primer paso dado antes de la fundación final del Colegio fue establecer la residencia del maestro de canto llano en la Casa del Agua, frente a la Catedral, adonde acudirían los niños de coro al empezar la campana para que el maestro les diera lección y los condujese hasta la iglesia, “como se hacía antiguamente”.⁴¹³ En la casa fueron habilitadas dos habitaciones, una para servir de vestuario a los chicos y otra para impartir las lecciones de canto llano, latín, buenas costumbres y otras cosas del coro incluyendo canto de órgano.

El siguiente cuadro resume la información acerca de los antecedentes del Colegio del Santo Ángel para los Infantes del Coro.

Tabla III.82: Antecedentes de la fundación del Colegio de los Infantes del Coro de la Catedral de Córdoba

Fecha	Tipo de actuación
1701	El Cardenal Salazar comienza la fábrica de un Colegio para Niños del Coro. Se abandona la idea y en su lugar se construye un hospital.
1751	Es retomada la idea de la fundación de un Colegio tras exponer el Deán el desastroso estado en el que, a su juicio, se encuentran los niños
1751-1768	Se realizan gestiones para encontrar los fondos y la casa destinados al Colegio de los Niños de Coro.
1769	La residencia del maestro de canto llano se establece en la Casa del Agua, adonde acudirán los niños a recibir su lección y desde donde serán llevados y traídos a la iglesia por su maestro

2.5.2b. El Colegio del Santo Ángel para los Infantes del Coro (1771-1810)

La puesta en marcha del Colegio fue aprobada en abril de 1769, después de quedar dotado perpetuamente por los dos Cabildos y contar con distintas donaciones de dinero por parte de varios Capitulares para la fundación. Las Constituciones fueron redactadas y aprobadas en octubre de 1769 y la inauguración quedó fijada para el día 2 de octubre de 1771, coincidiendo con la celebración del día del titular, aunque los niños, que pasaban a llamarse infantes, ya se habían instalado allí un año antes.⁴¹⁴ Se creyó conveniente ubicar el Colegio en un punto cercano a la Catedral, para mejor manejo de los niños. Para ello fue comprado parte del solar que ocupaba el Hospital de San Francisco de Asís, incluyendo la capilla y las oficinas, hoy desaparecido, que lindaba por su lado oriental con el Hospital Mayor de San Sebastián, actual sede del Palacio de Exposiciones y Congresos de Córdoba. El Colegio quedó organizado y estructurado como aparece en la siguiente tabla.

⁴¹³ 7 de diciembre de 1768, A.C.C. AA.CC. tomo 84, fol. 51r. Esta planta debía comenzar a cumplirse a partir de San Juan de 1769. El maestro de canto de órgano se desplazaría también a la Casa del Agua para dar lección a los niños.

⁴¹⁴ La erección del Colegio fue aprobada el 17 de abril de 1769 (A.C.C. AA.CC. tomo 84, fols. 95v-103r), las Constituciones, el 23 de octubre de 1769 (A.C.C. AA.CC. tomo 84, fols. 201r-202v), el traslado de los niños al Colegio, el 21 de febrero de 1770 (A.C.C. AA.CC. tomo 84, fols. 241v-243r) y la inauguración para el día 2 de octubre de 1771, el 4 de septiembre de 1771 (A.C.C. AA.CC. tomo 84, fol. 466).

Tabla III.83: Organigrama del Colegio del Santo Ángel para los Infantes del Coro de la Catedral de Córdoba como quedó estructurado en las Constituciones de 1769

Titularidad y patronato	Titulado Santo Ángel de la Guarda. Patronato del Cabildo y Deán de la Catedral de Córdoba	
Integrantes del Colegio	Un rector sacerdote de aprobadas costumbre	
	12 infantes	
	Servicio con un estipendio diario de un pan de libra, ración de comer y cenar y algunos desayunos de frutas más 30 reales al mes	<u>Un portero</u> : obligación de impedir que los infantes salieran sin permiso, recoger a los niños asistentes a maitines en la Catedral y hacer el oficio de candela
		<u>Un mandadero</u> : obligación de hacer las camas, barrer y limpiar el Colegio
		<u>Un cocinero</u> : obligación de surtir la despensa, hacer la comida, repartirla, encender y limpiar los faroles
Maestros de los niños	Canto llano	Persona: el rector
		Sueldo anual: 60 ducados en la Mesa Capitular
		Obligaciones: dar lección de canto llano y demás canturías del coro
	Canto de órgano	Sueldo anual: 40 ducados en excusados
		Obligaciones: enseñar a los niños música y buen estilo de cantar. Si era compositor, les enseñaría también composición, si no, alguien de la Capilla
	Instrumento	Sería nombrado algún miembro de la Capilla para enseñar instrumento a los niños con salario competente
	Latinidad	Si el obispo lo permitía, el Catedrático de Latinidad se trasladaría a este Colegio donde habían sido habilitadas clases cómodas y con salida fácil al exterior para que pudieran entrar también estudiantes ajenos al Colegio.
	Lectura y escritura	Nombrado “con algún estipendio en el libro de gastos mensuales.”

En 1772 se aumentaron en dos las plazas de niños admitidos en el Colegio, con lo que pasaron a ser 14 infantes a partir de entonces.⁴¹⁵ El régimen de funcionamiento del Colegio quedó organizado como sigue:

⁴¹⁵ 26 de marzo de 1772, A.C.C. AA.CC. tomo 85, fol. 43.

Tabla III.84: Régimen de funcionamiento del Colegio de los Infantes del Coro de la Catedral de Córdoba

Normas generales	-Se le seguirá haciendo fiesta al Ángel de la Guarda el 2 de octubre con misa cantada, sermón y música -Seguirán teniendo las mismas obligaciones de asistir al sagrario y las funciones de las capillas. Queda suprimido el oficio de candela por aseo y mejor salud de los niños -Los niños no podrán salir del colegio sin permiso y el rector se lo dará en pocas ocasiones y sólo para ver a sus padres o parientes más cercanos -Saldrán de dos en dos uniendo a los más juiciosos con los más inquietos y tendrán un buen comportamiento por las calles -Si hay oportunidad de que vayan al campo a divertirse irán acompañados de alguno de sus maestros -Estarán de vacaciones las pascuas y días de fiesta -En todos sus momentos de recreación se les permitirá jugar a juegos propios de sus edades pero nunca a los naipes, dados u otros prohibidos -El rector será el encargado de castigar a los que delincan pero siempre dentro del colegio. Los castigos serán perder su antigüedad en el refectorio a la hora de comer, servir la mesa mientras los demás comen y trabajar mientras los demás se divierten -Si alguno de los infantes enferma y necesita medicarse se llamará al médico segundo del hospital general y al cirujano y sangrador segundo si hace falta. Sólo en estas ocasiones se permitirá a las madres de los infantes entrar al colegio. Si no es por motivo de enfermedad, ninguna mujer podrá entrar en el colegio
Horario diario	-Levantarse por la mañana hora y media antes de que toque la campana, avisados por el mandadero con una campanilla. Rezar, vestirse, lavarse y peinarse -Misa en la capilla del Colegio, que se debe escuchar de rodillas -Desayuno en el refectorio -Estudio de la kalenda del día, versículo y otras cosas -Al toque de la media de la campana de la Catedral, vestirse para ir al coro de dos en dos delante del rector -Rezo en el coro con las manos en el pecho cubiertas con el bonete. Después, el rector encomienda a cada uno su ministerio -Vuelta al Colegio a estudiar lo que el rector diga -A las 11.30, un cuarto de hora de recreación -A las 11.45, comida en el refectorio después de lavarse las manos. Mientras comen, uno leerá algún libro devoto, que una vez por semana serán las constituciones del Colegio -Después de comer, se lavan las manos otra vez y toman un rato de recreación y siesta, el tiempo que considere el rector -Al tocar la campana de la tarde se visten otra vez y van a la Catedral al coro

	-Terminado éste vuelven al colegio excepto dos que se quedan al rosario de Nuestra Señora de Villaviciosa. El resto de la tarde, seguirán con sus estudios -Cuando toca la campana de maitines dos de ellos se visten para asistirlos en la Catedral. Cuando vuelvan al colegio, por ser de noche, los acompañará el portero con un farol -Luego, estudio, hasta las ánimas, cuando se juntarán todos en la capilla a rezar el rosario y acabarán cantando el <i>Sub tuum praesidium</i>, la antífona del Santo Ángel <i>Sancti Angeli custodis nostris</i> y sus versículos -Cena en el refectorio -Tiempo de recreación hasta que toque la campana a silencio y se irán a dormir
Vestimenta	-Dentro del Colegio: un balandrán de paño oscuro que les sirva de decencia y abrigo -Para ir al coro: mantos y bonetes encarnados y sobre el manto, sobrepelliz, excepto en las octavas, que se vestirán los ocho que elija el rector de baqueros y sombreros, como hasta aquí -Para ir por la calle: sobre el manto encarnado, becas azules y los mismos bonetes encarnado
Jabardos	-Si existe el número de niños competente, se les autoriza a formar jabardo para que se vayan acostumbrando a cantar y tocar en público. El rector los enviará a las fiestas que él considere convenientes acompañados de un maestro y siempre dentro de la ciudad de Córdoba “por no pervertirlos con las diversiones del viaje”. El beneficio de la actuación, después de pagar al maestro acompañante, será empleado en comprar hábitos negros para los niños que componen el jabardo. A ellos se les premiará con ración extra de pasteles o empanadas para estímulo suyo y de los demás

El Colegio comenzó a acusar problemas económicos a partir de 1808 a causa del expolio de los fondos de las Obras Pías llevado a cabo por las tropas napoleónicas. Fue clausurado finalmente en enero de 1811, aunque los mozos siguieron asistiendo al coro desde sus casas. El Colegio de los Infantes vivió una segunda etapa de apertura entre 1825 y 1848, aunque en condiciones menos favorables que en el siglo anterior, ya que quedaron unificados el cuerpo de acólitos y niños de coro en uno solo y, al cierre del mismo, sólo contaba con cinco mozos entre sus moradores.⁴¹⁶

⁴¹⁶ La información a cerca de la última etapa del Colegio de los Infantes del Coro de la Catedral, a partir de 1808, ha sido tomada de Bedmar Estrada, *La Música en la Catedral de Córdoba a través del Magisterio de Jaime Balius y Vila (1785-1822)*, pp. 159-168. El autor aporta gran cantidad de datos extraídos de las Actas Capitulares y la Sección de Obras Pías del Archivo de la Catedral cordobesa sobre el cierre y supresión del Colegio.

2.5.3. Mozos del coro de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

A pesar de las quejas de los capitulares acerca de la poca disciplina y escasa formación de los mozos de coro de la Catedral, se tiene constancia de que muchos de ellos tuvieron con el tiempo una proyección profesional bastante fructífera en diferentes capillas musicales españolas, fundamentalmente andaluzas:

Tabla III.85: Mozos de coro de la Catedral de Córdoba con proyección profesional posterior en otras capillas de música en el siglo XVIII

Nombre del mozo	Proyección profesional conocida en otras capillas de música
Bernardo Cuadrado	Músico del Marqués de Priego en la Iglesia Mayor de Montilla
Juan Corchado	Arpista de la Catedral de Sevilla
Diego Portichuelo y Peña	Tenor de la Catedral de Cádiz
Felipe Enciso	Tenor en Antequera
Antonio González de la Peña	Bajonista en el Puerto de Santa María
Bernardo Camacho	Maestro de seises de la Catedral de Sevilla.
Nicolás González de Lara o Nicolás de la Peña	Organista de la Catedral de Cádiz
Juan Manuel González Gaitán	Maestro de Capilla de la Catedral de Segovia
Francisco de Castro	Sochantre de la Catedral de Jaén
Antonio Caballero	Maestro de Capilla de la Real Capilla de Granada
Juan Bueno?	Maestro de Capilla de San Pedro de Sevilla
Juan Pedro Góngora	Tenor de la Catedral de Granada
Juan José Ramírez	Contralto en Granada (?)
Joaquín Ambros	Tenor en la Capilla Real de Granada y en la Catedral de Sevilla
Miguel Pérez	Tenor de la Capilla Real de Granada
José Cabrera	Músico en la Catedral de Toledo
Andrés Yepes	Violón en la Colegiata de Granada

Otro grupo de estos mozos del coro siguieron una trayectoria profesional como músicos dentro de la Catedral de Córdoba, ocupando plazas de cierta relevancia dentro de la Capilla. Por último, el grupo más numeroso estuvo constituido por los niños que pasaron a ser acólitos y capellanes de la veintena de la Catedral, sucesivamente. La siguiente tabla recoge ésta y otras informaciones sobre los mozos de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII:

Tabla III.86: Mozos del coro de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Nombre	Procedencia	Fecha de actuación como mozo del coro	Actividad como mozo de coro	Destino posterior
Alonso de Navas		Hasta 1707		Acólito y medio capellán de la veintena de la Catedral de Córdoba
Juan Centellas		1703-1708		Acólito hasta 1708. Fue expulsado por maltratar a otro mozo.
Andrés de la Parra		1698-1706		Acólito. Maestro de Ceremonias de la Catedral (1732-(†)1737)
Bernardo Cuadrado		Hasta 1707	Cantaba de contralto sin salario.	Acólito. En 1712 pasó a servir una plaza de músico del Marqués de Priego en la Iglesia de Montilla.
Juan Corchado		Hasta 1707		Acólito. Arpista de la Catedral de Córdoba (1707-1710) En 1710 se despidió por haber sido nombrado arpista de la Catedral de Sevilla
Domingo Antonio Carrasco		Hasta 1707		Acólito Medio capellán de la veintena
Diego Barrionuevo		Hasta 1707		Acólito (1707-(†)1710)
Diego del Vaco		Hasta 1707		Acólito desde 1707
Gabriel Barrientos		1689-1708		Acólito en 1708 En 1712 era músico de la villa de Cabra
Francisco del Pino		Hasta 1708		Acólito. Fue expulsado en 1708 por maltratar a otro mozo.

Diego Portichuelo y Peña		1703-1710		Acólito 1710-1717 Cantaba como bajo de tercer coro sin salario En 1717 pasó a ocupar plaza de músico tenor en la Catedral de Cádiz
Pedro León		1704-1708		Acólito (1708-1712) Capellán de la veintena Capellán de San Pedro con obligaciones de canto de órgano y de sustituto del sochantre (1726-1747)
Manuel Cuadrado		1704-1712		Acólito (1712-1717) Sochantre de la iglesia de San Pedro de Córdoba desde 1717. Tercer organista de la Catedral (1714-1719)
Francisco José Camacho	Córdoba	1707-1720		Acólito Agente de la Mesa Capitular a partir de 1729
Rafael de Lara	Córdoba	1707-1712		Se hizo religioso de San Agustín, en Córdoba
Andrés Enríquez		1707-1718	Premio en contrapunto (1714-1717)	En 1718 se marchó a Madrid a ejercitar la voz
Juan Francisco de Almedina	Villa de Fernán Núñez (Córdoba)	1707-1713	Musiquero en 1712 ⁴¹⁷	Acólito hasta 1715. Dejó de asistir al coro y se dio por vacante su hoba.
Felipe Enciso	Antequera	1707-1712	Mozo supernumerario admitido por su voz sobresaliente	En 1712 se marchó a Antequera. Cantor contralto de la Catedral de Córdoba (1725- (†)1757)
Juan Alfonso Garrido		1707-1711		Hizo dejación de su hoba

⁴¹⁷ En el papel adherido a la pasta del final del libro de polifonía N° 139 de la Catedral de Córdoba aparece la inscripción; “Fue el licenciado Juan Francisco de Almedina musiquero en este año de 1712”.

Nicolás Hineztrosa y Ortega	Córdoba	1708-1715	Premio en contrapunto (1714-1715)	Acólito (1715-1722) Arpista (1720-1775) Maestro de canto llano de los mozos entre 1738-1755 y 1759-1768
Juan Cabezón	Córdoba	1710-1723		Acólito desde 1723 Tercer arpista sin salario desde 1739
Tomás Moreno	Córdoba	1710-1720?		Acólito Capellán de la veintena (1724-(†)1751)
Juan Arrebola	Córdoba	1709-1721		Se despide en 1721 Vuelve como salmista en 1726 Capellán de la veintena (1726-?)
Miguel Romero del Olmo	Córdoba	1711-1723?		
Juan José de Aguilar y Cañete	Córdoba	1711-1728?		
José Francisco de la Vega	Bujalance	1711-1724		Se marcha a Bujalance como sacristán de la iglesia mayor
Diego Carrasco	Córdoba	1711-?		
Francisco Luque	Córdoba	1711-1724		Capellán de la veintena desde 1724
Manuel Enríquez	Córdoba	1711-?		
Antonio González de la Peña	Córdoba	1711-1721		Acólito 1721-1724 Bajonista de la Catedral entre 1722-1724 y 1732-1740. En 1724 se marchó al Puerto de Santa María a servir una plaza de bajonista

Bernardo Camacho	Córdoba	1711-?	En 1715 pidió salario como cantor y no fue atendido	Hasta 1741 estuvo sirviendo algún ministerio no concretado en la Capilla de Música. Presentó su renuncia en 1741 porque había sido nombrado maestro de seises de la Catedral de Sevilla.
Francisco Pérez de Cárdenas	Córdoba	1711-1724		Acólito (1724-25) Medio capellán de la veintena (1725-(†)1728)
Juan Andrés de Góngora	Córdoba	1713-?		Cuando se dio la noticia de muerte, en 1725, era acólito.
Diego de Roxas y Montes		1713-?	Premio de contrapunto en 1718 por haber servido de tiple en todas las funciones. Entre 1719-1730 gozó de 15 ducados anuales para aprender a tocar el violón. En 1723 solicitó salario porque tenía voz de contralto. Le fue negado.	En 1730 era acólito y se despidió por haber sido nombrado capellán perpetuo de la Colegiata de san Hipólito. Violón de la Capilla (1743-(†)1762)
Ventura Romero	Córdoba	1713-1726	Premio de contrapunto en 1718 por haber servido de tiple en todas las funciones. El Cabildo le compró un violón en 1721. En 1724 se le dio una licencia de 3 meses para ir a Madrid a perfeccionarse en la música.	Medio capellán de la veintena (1726-(†)1733) Salario de violón entre 1721-(†)1733

Gabriel Martín de la Chica		1713-1724		Renuncia porque pasó a servir al sochantría de la iglesia de Bujalance.
Francisco García Capilla	Córdoba	1713-1725	En 1723 solicitó salario de músico porque tenía voz de contralto. Le fue negado.	Se despidió de su puesto.
Juan Crisóstomo López	Córdoba	1718-1721?	En 1721 le fueron concedidos los 15 ducados de premio porque estaba aprendiendo a tocar el órgano.	
Miguel Hineirosa	Córdoba	1718-1728	Premio de 15 ducados en contrapunto y canto de órgano (1721-1725)	Capellán de San Acacio y sochantre de la Catedral de Córdoba a partir de 1746.
Pedro Clemente Márquez p.22	Córdoba	1718-1729		Acólito (1729-1730) Renuncia porque fue nombrado capellán de la Real Colegiata de San Hipólito
Antonio Duque Álvarez	Astudillo (Palencia)	1720-1722		Se retira
Francisco Carlos Fernández Moreno	Córdoba	1721-1728		Acólito (1728-1738) Capellán de la veintena desde 1738.
Andrés de Alfaro Caballero	Córdoba	1721-¿		Acólito hasta (†)1746
Nicolás González de Lara o Nicolás de la Peña	Córdoba	1722-1728		Se marchó a la Catedral de Cádiz donde fue nombrado organista
Pedro Hineirosa	Córdoba	1722-1730	Premio en contrapunto y canto de órgano en 1727.	Acólito (1730-1734) Capellán de la veintena (1734-1735) Se despidió y tomó la sotana de la Compañía.

Fernando Gálvez	Córdoba	1723-1733	Premio en contrapunto y canto de órgano en 1727	Acólito (1733-(†)1734)
José Berral	Córdoba	1725-1734		Acólito (1734-1738) Capellán de la veintena desde 1738
José Muñoz	Córdoba	1725-1730		Acólito (1730-1741) En 1741 se casó
Juan Manuel González Gaitán	Córdoba	1725-1734	Premio en contrapunto y canto de órgano en 1728.	En 1734 le fue concedida una ayuda de costa para marcharse a Italia a estudiar música y composición en un colegio
Fernando Luis Núñez	Córdoba	1725-1732?		La última noticia sobre él es de 1732
Andrés Sánchez Buendía	Córdoba	1728-?		No existen más noticias desde su nombramiento.
Fernando Cortés Paniagua	Córdoba	1728-?	Premio en contrapunto y canto de órgano en 1732	En 1744 era acólito Violinista de la Catedral desde 1744
José Fausto Paniagua	Córdoba	1728-1734		Acólito (1734-1738) Dimitió
Nicolás Castro	Córdoba	1728-1745		En 1745 se retiró a su casa
Felipe Flores	Córdoba	1728-1741?		En 1741 era acólito Se despidió en 1743
Diego López del Rosal	Villa de Fernán Núñez (Córdoba)	1729-?		En 1752 era acólito y esta es la última referencia a él.
Francisco de Rojas	Córdoba	1732-1739		Última noticia en 1739
Francisco Sánchez Gálvez	Córdoba	1732-?		En 1748 era acólito y esta es la última referencia a él.

Jorge Cortés Paniagua	Córdoba	1732-1745		Acólito (1745-1747) En 1747 se casó.
Juan Vázquez	Córdoba	1734-1739?		Última noticia en 1739
José Rodríguez	Córdoba	1734-1745?	En 1745 solicitó el salario de 15 ducados para ir aprendiendo violín.	Última noticia en 1745
Francisco de Castro	Córdoba	1734-1742	Fue calificado como mozo de coro de voz sobresaliente	En 1742 fue nombrado capellán de la veintena con título de músico y tercer ayudante del sochantre. En 1746 dejó su puesto porque fue nombrado sochantre de la Catedral de Jaén
Francisco Molina	Estepa	1734-?		No hay más noticias desde su nombramiento
José de Agreda y Rayo		1736-1743		Acólito (1743-1746) Medio capellán de la veintena (1746-(†)1750)
Antonio Caballero	Córdoba	1736-1753		En 1753 se le concedió un año de licencia con salario para ir a Madrid a estudiar órgano. En 1757 seguía cobrando este salario por “descuido” del Cabildo. En 1757 fue nombrado maestro de capilla de la Capilla Real de Granada. ⁴¹⁸
Dionisio de la Mata	Córdoba	1736-1746		Medio capellán de la veintena (1746-1755) Título de tenor en 1755 Maestro de canto de órgano desde 1759 Rector del Colegio de Infantes y Maestro de Capilla interino desde 1779

⁴¹⁸ Antonio Caballero fue nombrado Maestro de la Capilla Real de Granada el 23 de septiembre de 1757 (Martín Moreno, *Historia de la música andaluza*, p. 261). En 1769, el Deán pidió permiso para cantar una misa puesta en música por el Maestro de Capilla de Granada, Antonio Caballero, mozo de coro que fue de la Catedral de Córdoba. Se le concedió la licencia para cantarla (8 de agosto de 1769, A.C.C. AA.CC. tomo 84, fol. 177).

Nicolás de la Mata		1739-1749		Título de músico en 1749 Medio capellán de la veintena (1752-1754) En 1754 se despidió por tener conveniencia en Málaga
Alonso de Agreda y Rayo		1739-?		No hay más noticias desde su nombramiento
José de Alba Núñez		1739-1753		Medio capellán de la veintena (1753-†1775)
Alonso Sánchez		1739-?		Última noticia en 1740
Antonio Cárdenas		1740-1747		Acólito (1747-1752) Capellán de la veintena desde 1752
Antonio Cabrera		1740-?		No hay más noticias desde su nombramiento
Blas de Castro		1740-1747		Acólito (1747-1751) Se despidió
Diego Rodríguez		1740-1752		Medio capellán de la veintena desde 1752
Gonzalo Rupinilla		1740-1767		Agente del Cabildo (1767-†1768)
José Buiza		1743-1755		Medio capellán de veintena desde 1755
José García		1743-1751		En 1751 fue nombrado músico aprendiz de la capilla con salario de 150 ducados y 240 reales para que pagase a un maestro. No hay más noticias.
Andrés Camacho		1754-1756		En 1756 se despidió.
Juan Ricarte Santos		1745-1754		En 1754 era acólito y se dio por vacante su puesto porque estaba preso.
Antonio Domínguez		1745-†1757		

Manuel Álvarez		1756-1756		Acólito (1756-1761) En 1761 se despidió
Juan Bueno	Sigüenza	1754-1768		Niño capón llevado a Córdoba desde Sigüenza. En 1768 le fue asignado salario de tiple de 250 ducados en Santa Inés. En 1781, un Juan Bueno se presentó al magisterio de capilla de la Catedral tras la jubilación de Gaitán
Juan de Soto		1747-1754		Acólito (1754-1758) Dimitió
Fernando Leoncio Ruiz		1747-1755		Acólito (1755-1758) Renunció
Juan de Feria		1747-1764?		En 1764 era acólito Sacristán de la capilla de Santo Tomás a partir de 1769
Andrés Cabezón		1750-?		No hay más noticias desde su nombramiento
José de Úbeda		1750-?		Última noticia en 1752
José Antonio Cobos		1750-1760	Licencia de estudios en Madrid (1759-1760)	Plaza de trompa y clarín en la Capilla de la Catedral de Córdoba a partir de 1760
Joaquín Buiza		1750-1762?		Última noticia en 1762
Diego Triguillos		1750-1761		Acólito (1761-1762) Capellán de la veintena a partir de 1762
Bernabé García		1753-?		Última noticia en 1754
Antonio León Morales		1753-1762?		Última noticia en 1762

Juan Pardo		1753-1762	En 1767 se presentó a una oposición de ministril en Córdoba	Acólito (1762-1776) Se despidió
Juan Pedro Góngora		1753-1765		Acólito (1765-1767) Dejó su puesto porque fue nombrado tenor en la Catedral de Granada
Juan José Ramírez		1753-1767?		En 1767 era acólito y dejó su puesto porque ganó una plaza de contralto en Granada
Francisco Javier Merlo		1753-1769	En 1765 le fue comprado un violón	Violón de la Capilla (1765-†1777)
Andrés Ortega		1753-1770		En 1770 era acólito y fue despedido por falta de consideración
Joaquín Ambros		1758-1763	Fue admitido por su voz sobresaliente a pesar de que tenía 11 años	Dejó su puesto porque fue nombrado tenor de la Real Capilla de Granada en 1763 En 1766 ganó una oposición como tenor de la Catedral de Córdoba, hasta 1768 En 1768 se marchó a la Catedral de Sevilla con plaza de tenor
Rafael García		1759-1767		Acólito (1767-1771) Ministril contrabajo de la capilla de la Catedral de Córdoba (1771-1781) Capellán de San Dionisio y cantor tenor de la Catedral desde 1781
Alfonso Yepes		1759-1776		Se despidió
Miguel Pérez		1759-1770	En 1770 siguió sirviendo su ministerio desde su casa después de la fundación del Colegio de Infantes	En 1770 se despidió porque fue nombrado tenor en la Capilla Real de Granada

Francisco Aguilar		1759-1771		Dejó su puesto porque fue nombrado bajonista de Palma del Río
Juan Ortega		1759-1767		Entre 1767 y 1772 tuvo una licencia para estudiar música y composición en Madrid conservando su puesto en Córdoba. En 1772 fue nombrado maestro del Colegio de los Infantes del Coro
Miguel Antonio Vázquez		1762-1775	En 1770 quedó dentro del Colegio del Santo Ángel	En 1775 era acólito y fue nombrado capellán de la veintena
Juan José de la Peña		1762-1772	En 1770 quedó dentro del Colegio del Santo Ángel	Violinista de la Capilla desde 1772
José Cabrera		1762-1776	En 1770 quedó dentro del Colegio del Santo Ángel. Cantaba en la música con voz de tenor.	En 1771 era acólito y se presentó a una capellanía de la Sangre. Sirvió como maestro de música del Colegio en 1775. En 1776 se le concedieron 6 meses para estudiar en Madrid. En 1776 se despidió de su puesto por haber conseguido plaza de músico en Toledo
Mariano Ortega		1762-1770	En 1770 quedó dentro del Colegio del Santo Ángel	Acólito (1770-?) En 1779 se opuso a una plaza de bajón en Guadix
Andrés Yepes		1762-1771	En 1770 quedó dentro del Colegio del Santo Ángel	Se marchó a la Colegiata de Granada con plaza de violón.
Diego Gómez de Lara		1762-1770?	Tras la fundación del colegio, siguió sirviendo su plaza desde su casa	En 1770 se ausentó de su puesto porque sabía que lo iban a despedir porque era muy travieso

José Montilla		1766-?	En 1770 quedó dentro del Colegio del Santo Ángel	En 1781 se presentó a una plaza de tenor en Cádiz y a una capellanía de san Dionisio de la Catedral de Córdoba
Manuel de Mora		1766-1776	En 1770 quedó dentro del Colegio del Santo Ángel	Acólito a partir de 1776
Pedro Serrano		1766-1772	En 1770 quedó dentro del Colegio del Santo Ángel	En 1772 se marchó con plaza de músico a Cabra.
Julián Sánchez		1768-1776	En 1770 quedó dentro del Colegio del Santo Ángel	Acólito a partir de 1776
José Ignacio Morales		1768-1773	En 1770 quedó dentro del Colegio del Santo Ángel	
Cristóbal Ximénez		1768-?	En 1770 quedó dentro del Colegio del Santo Ángel	Fue despedido por los procedimientos de su padre.
Francisco de Amor		1768-1781	En 1770 quedó dentro del Colegio del Santo Ángel	En 1780 se le concedieron tres licencias con ayuda de costa para oponerse a plazas de tenor en Guadix, la Colegial de Baza y en Cádiz. Acólito desde 1781
Domingo Ruiz Medina		1770-1781	Quedó dentro del Colegio del Santo Ángel	Se marchó a Madrid a estudiar dibujo y pintura
Juan Antonio González		1771-1781	Quedó dentro del Colegio del Santo Ángel	En 1781 se marchó a Madrid a estudiar facultad mayor.
Francisco Prieto		1771-?	Quedó dentro del Colegio del Santo Ángel	

Juan de Borja		1772-?	Quedó dentro del Colegio del Santo Ángel	
José Triguillos		1772-?	Quedó dentro del Colegio del Santo Ángel	
Rafael Melendo		1772-?	Quedó dentro del Colegio del Santo Ángel	
Andrés Quintana		1772-1777	Quedó dentro del Colegio del Santo Ángel	Acólito desde 1777
Simón Hidalgo	Córdoba	1775-?	Quedó dentro del Colegio del Santo Ángel	
Mariano Pariente	Córdoba	1776-?	Quedó dentro del Colegio del Santo Ángel	
José Rafael Gálvez	Córdoba	1776-?	Quedó dentro del Colegio del Santo Ángel	
Rafael del Río Cárdenas	Córdoba	1776-?	Quedó dentro del Colegio del Santo Ángel	
Miguel Herrera	Pegalajar (Jaén)	1780-?	Quedó dentro del Colegio del Santo Ángel	
Lope de Mora Prieto		1781-?	Quedó dentro del Colegio del Santo Ángel	
José López de Osuna		1781-?	Quedó dentro del Colegio del Santo Ángel	
Manuel Galiano		1781-?	Quedó dentro del Colegio del Santo Ángel	
Félix Vasallo		1781-?	Quedó dentro del Colegio del Santo Ángel	

La hasta ahora poco estudiada capilla de música de la Catedral de Córdoba vivió un momento de esplendor en el siglo XVIII. Su estructuración era similar a la de las capillas catedralicias españolas en los mismos años y estaba formada por un maestro de capilla, dos organistas y un número variable de cantores, instrumentistas y mozos de coro para el servicio de la liturgia y otras ceremonias. La capilla estaba organizada en torno a trece capellanías catedralicias anexionadas a la música desde el siglo XVI, ocupadas por el maestro de capilla, un sochantre, un organista y diez cantores, más otras siete fundadas a principios del XVIII para seis cantores más y un maestro de ceremonias. Existían además toda una serie de músicos asalariados dependientes de distintos fondos. La capilla estuvo integrada por entre 36 y 49 miembros entre 1706 y 1782, incluyendo a los mozos del coro, lo que significa una buena dotación de personal a su servicio, en la línea de la capilla de la Catedral de Sevilla en las mismas fechas, por establecer un referente andaluz.

Los dos maestros de capilla en activo en la Catedral en el siglo XVIII fueron Agustín Contreras, entre 1706 y 1751, y Juan Manuel Gaitán Arteaga, entre 1752 y 1780. Sus obligaciones como maestros consistían básicamente en componer obras para la Catedral, cuidar y mantener a su cargo a varios niños de coro y gobernar todos los aspectos relacionados con el correcto funcionamiento de la capilla. Atendiendo a situaciones concretas que tuvieron lugar a lo largo de sus periodos de actuación, los maestros de capilla se vieron obligados a desempeñar otras tareas que no les estaban atribuidas en las constituciones, como viajar por diferentes lugares de la Península en busca de voces o instrumentistas para la capilla o poner en limpio y reorganizar las obras de sus antecesores en el cargo. Aunque la mayor parte del repertorio que se interpretó en la Catedral a lo largo de la centuria corresponde a la autoría de alguno de estos dos maestros de capilla, se conservan también en el Archivo Catedralicio toda una serie de obras pertenecientes a diferentes compositores del siglo XVIII, miembros de la capilla unos y ajenos a la misma otros, que seguramente debieron de interpretarse, pues la práctica de obras de compositores distintos al maestro de la capilla no estaba prohibida por los estatutos. Algunos de estos compositores son Bernardo de Medina, Francisco Ayala y Pablo Bárcenas, de los que pertenecieron a la capilla, y Juan Francés Iribarren, Picanyol, Juan Domingo Vidal, Juan Barceló, Antonio Ripa o José de Nebra, de entre los no tuvieron ningún tipo de vinculación conocido con la capilla de Córdoba.

La sección instrumental de la capilla estaba integrada, en primer lugar, por dos órganos situados a ambos lados del altar mayor de la Catedral a cuyo cargo estaban dos o tres organistas entre los que se encontraron figuras de primera fila como José de Torres, organista de la Capilla Real de Madrid, presente en Córdoba por cuestiones políticas muy concretas, Francisco Ayala, organista de la Catedral de Sigüenza o Jaime Torrens, posteriormente nombrado maestro de capilla de la Catedral de Málaga, entre otros. Los instrumentos de cuerda utilizados en Córdoba en el siglo XVIII siguen el esquema tímbrico de otras capillas musicales contemporáneas. En este apartado destaca especialmente el temprano uso de los violines en la Catedral, ya que las primeras noticias de la presencia de este instrumento allí son de 1708, aunque el maestro Contreras escribió para la capilla varias obras que los incluían ya uno o dos años antes. La capilla de la Catedral de Córdoba se encuentra por tanto entre las pioneras que incorporaron los violines en la primera década del siglo. En cuanto al uso o abandono de otros instrumentos de cuerda frotada, la Catedral de Córdoba se encuentra en la media de la mayor parte de las capillas catedralicias españolas, así, el violón entró en clara decadencia hacia 1777, cuando fue sustituido por el violonchelo, más moderno y la utilización del contrabajo está documentada en la Catedral a partir de los años 40. En cuanto a los vientos hay que decir que el cambio tímbrico que supuso el paso de los instrumentos más propios del Barroco a otros más dulces y suaves, se produjo en Córdoba relativamente temprano, ya que en 1709 desaparecieron por completo de la plantilla de la capilla la corneta y el sacabuche. Otros como la chirimía cayeron en desuso paralelamente al auge de instrumentos como el oboe, hacia mediados de los años 20. La incorporación de la trompa a la plantilla y las obras interpretadas en la Catedral se produjo hacia mediados del siglo, en la media de otras capillas musicales españolas. Por otra parte, el número de cantores adultos asignados a una cuerda concreta de la capilla osciló entre 12 y 15 a lo largo de la centuria, escaseando especialmente los tiples, para cuya consecución se realizaron gestiones especiales desde el Cabildo. Precisamente tiples fueron la mayoría de los italianos al servicio de la capilla, voces éstas que solían ser poco estables aunque tremendamente bien remuneradas en comparación con los otros músicos locales. El conjunto vocal de la capilla era completado con los llamados mozos del coro, que variaron en número entre 12 y 18. El interés de los capitulares por la buena crianza y educación de los niños fue grande, ya que de ellos se esperaba que salieran en el futuro buenas voces e instrumentistas para la capilla. Con esta finalidad fueron fundadas varias obras piadosas dedicadas a ellos y un centro de enseñanza y recogimiento de los mismos, el Colegio del Santo Ángel para los Infantes del Coro, fundado finalmente en 1771.

Los resultados fueron desiguales, dándose el caso de niños que crecieron y envejecieron ejerciendo el cargo de acólito en aquella iglesia sin mayor oficio ni beneficio, junto a otros que desarrollaron una carrera musical con cierta proyección exterior como fue el caso, entre otros, de Antonio Caballero, maestro de la Real Capilla de Granada a partir de 1757, o el mismo Juan Manuel Gaitán, maestro de capilla en Segovia (1741-1751) y más tarde en Córdoba (1751-1780)

3. Economía de la Capilla de Música

3.1. Procedencia y distribución de los fondos catedralicios destinados a la música en el siglo XVIII

3.1.1. Las capellanías de la música y las arcas de vacantes

Como se ha podido entrever a través de las diferentes tablas expuestas anteriormente, la financiación de la música en la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII estaba basada fundamentalmente en las rentas de las trece capellanías anexionadas a la música desde el siglo XVI y las siete fundadas por el deán Salazar y Góngora en 1706.⁴¹⁹ Cada una de estas capellanías estaba dotada con una renta fija anual de un número determinado de ducados, dotación que sirvió, a lo largo del siglo, como grueso del pago de los músicos cantores u organistas que eran nombrados capellanes en alguna de ellas.⁴²⁰ La dotación que estaba asignada a cada capellanía o “lo que valía”, expresión utilizada con frecuencia en las Actas Capitulares, ha sido establecida a partir de fuentes de distinta índole y procedencia:

⁴¹⁹ “Bulla de Sixto V. Sobre la anexión de trece Capellanías”, Obras Pías caja 1.117.

⁴²⁰ A los músicos cantores u organistas nombrados en alguna de estas capellanías de la música se les exigía ser presbíteros o estar en edad de ordenarse, es decir, ser mayores de 23 años. Se conoce el caso de un contralto procedente de Madrid, Bernabé Ortiz, que ganó una capellanía de la Sangre por oposición y que no pudo ser nombrado en ella por tener sólo 21 años y no estar, por tanto, en edad de ordenarse *intra annum*. Sólo estaba permitido por las constituciones de las capellanías nombrar hasta con 15 años a los triples espadones.

Tabla III.87: Dotación fija anual de las capellanías anexionadas a la música en la Catedral de Córdoba⁴²¹

-Capilla de Santa Inés: 3 capellanías con una renta anual de 600 ducados cada una y una sacristía.
-Capilla de San Acacio llamada de la Sangre: 6 capellanías con una renta superior a 600 ducados anuales cada una y dos sacristías.
-Capilla de San Antonio: 3 capellanías con una renta anual de 400 ducados cada una y una sacristía.
-San Dionisio: una capellanía con una renta de 300 ducados anuales.
-San Pedro: siete capellanías para seis cantores y un maestro de ceremonias con una dotación anual de unos 500 o 600 ducados cada una.

Pero las rentas y frutos de las capellanías variaban y aumentaban o mermaban dependiendo del precio del trigo y la prosperidad o calamidad de los tiempos, por lo que las cifras dadas en la tabla anterior son sólo aproximativas de una parte de los ingresos de los músicos capellanes, cuyas rentas básicas se podían ver aumentadas considerablemente dependiendo de dichos factores. Por otra parte, los músicos que ocupaban una de estas capellanías obtenían toda una serie de emolumentos procedentes de su labor de capellanes como asistencia a misas, vigiliass, memorias, etc. y cuya cantidad exacta no he podido establecer aunque parece ser que era bastante. A este respecto, Vázquez Lesmes afirma que las rentas fijas anuales “se verán incrementadas con los gajes que lleva consigo el oficio de capellán y que elevan considerablemente los ingresos a percibir hasta casi doblarlos”.⁴²²

Los frutos acumulados de las capellanías que quedaban vacantes pasaban a disposición de la fábrica de la capilla en cuestión, que empleaba el montante, entre otras cosas, en pagar a otros músicos asalariados, cantores o instrumentistas, o en completar los salarios de aquellos otros que sí ocupaban capellanía y cuyos ingresos como tales capellanes eran considerados insuficientes por el Cabildo, o por ellos mismos, atendiendo a su calidad profesional.

En 1760, los frutos y rentas de las capellanías de Santa Inés y la Sangre se habían visto tan acrecentados que el Cabildo no había encontrado músico de una calidad proporcionada a tan altos ingresos, por lo que muchas de estas capellanías habían permanecido vacantes la mayor parte del tiempo.

⁴²¹ La cifra de ducados de la dotación de la capellanía de San Dionisio ha sido tomada de Vázquez Lesmes citando la obra “Floresta de España” (B.N. *Manuscrito* 5989); véase Juan Rafael Vázquez Lesmes, *Córdoba y su Cabildo catedralicio* (Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987), p. 22.

⁴²² Vázquez Lesmes, “La capilla de música de la catedral cordobesa”, p. 132.

Para evitar estos puestos vacantes que no estaban permitidos por las constituciones, el Cabildo solicitó a Roma una nueva bula que dotase de un salario anual de 4.000 reales de vellón (unos 365 ducados) a los capellanes de la Sangre y 6.600 (600 ducados) a los de Santa Inés, con la cual estuviesen obligados a cumplir todas las cargas y obligaciones impuestas por los fundadores de las capellanías, y lo restante, se emplearía en pagar salarios de músicos aunque fuesen seglares. La Bula que quedó establecida en estos términos fue la de Clemente XIII, de 1760.⁴²³

Como ejemplo del empleo de los fondos procedentes de las arcas de vacantes, presento a continuación los músicos de la Catedral que cobraban su salario o parte del mismo de las citadas arcas de Santa Inés y la Sangre en 1764.

Tabla III.88: Planta de los músicos de la capilla de la Catedral con salario consignado total o parcialmente en los fondos de las Arcas de Vacantes de la Capilla de San Inés en 1764

Nombre	Reales de vellón anuales	Trigo en fanegas
Maestro de capilla	1.100	
Maestro mozos de coro	117	12
1º organista	3.300	
Francisco Cano	2.200	12
Antonio Hidalgo	2.200 + 900 por Juan Bueno	
Manuel Trompessi	2.750	12
Fernando Paniagua	1.300	
Matías Redel	3.500	
Sacristán	103	20 de trigo y 10 de cebada
2º organista	2.200	
Manuel Campos	5.500	
Antonio García Sarriel	3.850	
Federico Cudorie	3.850	
Juan Porta	4.400	
Juan Caballero	550	
Dionisio de la Mata	1.100	
José Cobos	1.650	
Total	40.370	56 de trigo y 10 de cebada

⁴²³ La Bula de Clemente XIII está incluida en la fuente ya citada A.C.C Obras Pías, Documento 1.117. La información acerca del contenido y determinaciones de esta bula, así como los datos de las Tablas III. 86-87, las he extraído del informe que los diputados de las Arcas de Vacantes de las capillas de Santa Inés y la Sangre dirigieron al Cabildo en 1764 (13 de marzo de 1764, A.C.C. AA.CC. tomo 82, fols.154-165v). Esta asignación de 4.000 y 6.600 reales a los capellanes de las capillas de la Sangre y Santa Inés, respectivamente, entraría en vigor una vez que vacasen las que ya estaban ocupadas en el momento de ser promulgada. Por ejemplo, Juan Gaitán, capellán de la Sangre, no se vio afectado por esta circunstancia.

Tabla III.89: Planta de los músicos de la capilla de la Catedral con salario consignado total o parcialmente en los fondos de las Arcas de Vacantes de la Capilla de la Sangre en 1764

Nombre	Reales de vellón anuales	Trigo en fanegas
Maestro de capilla	1.650	
Francisco del Rayo	935	6
Bartolomé de Gálvez	3.700	12
José Labarta	3.300	
Francisco Cano	2.200	
Total	11.785	18

3.1.2. Los excusados de la música

La otra gran fuente suministradora de salarios para la capilla de la Catedral eran los excusados de la música procedentes del diezmo, impuesto que repercutía a favor de la Fábrica de la iglesia. Los músicos que tenían salario consignado en excusados recibían tres pagas anuales, los llamados tercios, establecidas en San Juan, Todos los Santos y Carnestolendas.⁴²⁴ Estas pagas eran asignadas a los músicos en forma de pan terciado, trigo, cebada y moneda de vellón (maravedíes, reales y ducados).⁴²⁵ Como ocurría con los fondos de las arcas de vacantes, éstos de los excusados eran dedicados a pagar salarios enteros de músicos o a completar aquellos que eran considerados insuficientes.

La Fábrica poseía una serie de casas en las inmediaciones de la iglesia que eran arrendadas con frecuencia a músicos de la Capilla y cuyas rentas eran cobradas cada dos años en los tercios arriba citados. Estos contratos de alquiler, que en ocasiones resultaban bastante interesantes para los inquilinos proporcionalmente a los salarios que percibían, responden perfectamente a la economía de subsistencia en la que se encontraban inmersos los músicos y el régimen de autoabastecimiento general de la Catedral; véase Tabla III.88.

⁴²⁴ Vázquez Lesmes (*Córdoba y su Cabildo catedralicio*, p. 102) afirma que el Cabildo catedralicio cordobés hacía concordar su año económico con los periodos clave del comienzo del año agrícola “puesto que toda su economía era básicamente agraria”.

⁴²⁵ Las dos fuentes fundamentales para el establecimiento de los salarios consignados en los excusados de la Fábrica han sido, por una parte, las *Cuentas de Fábrica* (tomos 4011-4036) y, por otra, el *Libro de los salarios de los excusados de la música de la Santa Iglesia de Córdoba que se dan a los cantores ministriles della* (A.C.C. Mesa Capitular, tomo 3119). Esta última fuente es especialmente interesante a este respecto porque aunque en principio sólo recogía los salarios en excusados que estaban vigentes en 1711, contiene también anotaciones hechas con posterioridad, de manera que hay información acerca de los salarios y fechas de actuación de músicos de la capilla de la Catedral hasta el siglo XIX.

Tabla III.90: Datos sobre los arrendamientos de casas propiedad del Cabildo a los músicos de la Capilla en el siglo XVIII⁴²⁶

Músico inquilino	Ubicación de la casa	Precio anual del arrendamiento / fecha	Parte del salario del músico descontado para vivienda
Diego Figueroa, contralto	Calle de las Comedias	50 ducados / 1707-1713	38 %
Francisco Escribano, tiple	A espaldas del Convento de Santa Clara	27 ducados / 1709-1728	7%
José Espinosa, ministril	Calle Pedregosa	300 reales / 1711	15%
Andrés Ximénez, tenor	Calleja Quero	300 reales / 1712	45%
Francisco de Frías, organista	Calle de las Comedias	40 ducados / 1727	7%
Blas Gascón, organista	Calle Judíos	50 ducados / 1732	12%
José Buiza, violón	A espaldas del Convento de Santa Clara	27 ducados / 1731-1735	27%
Felipe Enciso, contralto	Calle Judíos	50 ducados / 1735	9%

3.2. Situación económica de los músicos

La procedencia de los ingresos de los músicos de la Catedral de Córdoba no era muy diferente a la ya descrita y estudiada para otras capillas musicales catedralicias en los mismos años: los salarios como músicos de la Capilla, retribuciones por actuaciones fuera de la iglesia, ayudas de costa o limosnas, otras actividades dentro del marco de la Catedral, clases, etc.⁴²⁷ De la misma manera, ha sido también puesto de manifiesto en otros trabajos la práctica imposibilidad del conocimiento exacto del total de los ingresos de cada músico debido, precisamente, a la diversidad y multiplicidad de situaciones personales o retribuciones de las que no podemos tener constancia.⁴²⁸ En el caso de Córdoba contamos con una dificultad añadida que es el cálculo de los frutos, variables con los tiempos, de las capellanías que tenían en posesión algunos miembros de la capilla.

⁴²⁶ Los músicos tenían la obligación de firmar una escritura de arrendamiento de la casa si su pago no estaba asegurado con lo que tenían consignado en los excusados de la Fábrica (Cuentas de Fábrica, tomos 4011-4037).

⁴²⁷ En esta línea se encuentran los trabajos ya citados de Gembero Ustároz, *La música en al Catedral de Pamplona*, pp. 133-141; Suárez-Pajares, *La música en la Catedral de Sigüenza*, pp. 141-164; Isusi Faoaga, *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII*, pp. 203-224; y Díez Martínez, *La música en Cádiz*, pp. 255-271.

⁴²⁸ Es especialmente significativo el caso comentado por Díez Martínez, *La música en Cádiz*, p. 266-267, de un músico capellán de la Catedral de Cádiz que tenía una consignación salarial en la Fábrica de 2.000 reales anuales mientras que, con toda probabilidad, superaba los 8.000 reales anuales de ingresos según una declaración del propio músico.

3.2.1. Los salarios

Las plazas de cantores e instrumentistas de la capilla de Córdoba no tenían una consignación salarial concreta, sino que la remuneración de cada músico dependía de la calidad o valía profesional que el Cabildo otorgase al músico determinado. La consecuencia inmediata de esta situación era una desigualdad desproporcionada de salarios entre los miembros de la capilla. Seguramente resulte previsible decir que los músicos mejor pagados eran los de nacionalidad italiana y los procedentes de la Capilla Real de Madrid, y los peor remunerados, los locales, normalmente criados en la Catedral. La práctica habitual en el siglo XVIII de incrementar el salario a medida que aumentaba la formación y habilidad del músico se dio también en la Catedral de Córdoba, de manera que los mozos o principiantes que eran admitidos en la Capilla con el reducido salario de 40 o 50 ducados anuales con la esperanza de que “se habilitasen un poco mejor en la música” podían llegar a obtener, con el tiempo, unos ingresos que les permitiesen vivir con cierta dignidad aunque, por supuesto, siempre por debajo de aquellos otros foráneos.⁴²⁹

A continuación presento una planta general de los salarios de los miembros de la capilla de música de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII.

⁴²⁹ Esta práctica de la subida salarial a medida que aumentaba también la habilidad del músico es comentada por Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII*, p. 203, para el caso de la Catedral sevillana.

Tabla III.91: Planta general de los salarios en ducados anuales de los músicos de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII⁴³⁰

	Salario durante la 1ª mitad del siglo XVIII	Salario durante la 2ª mitad del siglo XVIII
Maestro de Capilla	1.200	De 1.200 a 1.350
Organista 1º	820	820
Organista 2º	Entre 420 y 520	320
Tiple 1º	Entre 600 y 1.000	1.100
Otros tiples	Entre 100 y 400	Entre 250 y 700
Tenor de 1º coro	600 ducados	Entre 600 y 900
Otros tenores	Entre 100 y 400	Entre 150 y 400
Contralto principal	Entre 600 y 1.000	Entre 600 y 900
Otros contraltos	Entre 130 y 400	Entre 250 y 450
Bajo o tenor sochantre	600	600
Maestro de canto llano	De 60 a 90	90
Maestro de canto de órgano	Entre 40 y 117	40
Arpista	80	80
Primer violín	320	De 350 a 500
Violín 2º, 3º, etc.	Entre 100 y 120	Entre 150 y 190
Violón	95	De 95 a 170
Violonchelo	-	300
Contrabajo	-	Entre 100 y 170
Corneta y sacabuche	65	-
Bajón 1º	265	340
Otros bajones	170	Entre 150 y 180
Oboe	290	300
Trompa y clarín 1º	-	375
Trompa y clarín 2º	-	210

En la siguiente Tabla III.92 se recoge una comparación entre los salarios de los músicos de distintas capillas musicales españolas en los mismos años.

⁴³⁰ Como he expuesto antes, los músicos recibían sus salarios en trigo, cebada y moneda de vellón. He reducido el total a ducados anuales por comodidad y porque, generalmente, es la moneda utilizada por las Actas Capitulares para referirse a los salarios más elevados. El trigo de las rentas colativas o congruas era calculado por el propio Cabildo de Córdoba en 18 reales la fanega aunque esta equivalencia, en ocasiones, no se correspondía con el precio real del trigo. He localizado dos memoriales del Receptor de la Fábrica de la Catedral de los años 1739 y 1751 en los que pedía permiso al Cabildo para vender una cantidad considerable de trigo porque había encontrado la ocasión de hacerlo a 28 y 30 reales la fanega de trigo, respectivamente (*Cuentas de Fábrica* tomos 2024 y 2029 s/p)

Tabla III.92: Salarios en ducados anuales de distintas Capillas de Música españolas en el siglo XVIII⁴³¹

Cargo	Capilla Real de Madrid	Catedral de Málaga	Catedral de Sevilla	Catedral de Santiago
	Año 1736	Último tercio del XVIII		Año 1785
Maestro de Capilla	1.500-2.000	1.182-1.550	800 (en 1724)	1.000
Organista 1º	1.363	900	600 ducados y media ración	800
Tiples	600-1.600	-	150-1.000	200-765
Contraltos	500-1.600	400-740	200-500	400-620
Tenores	300-1.000	350-640	200-400	273-500
Bajos	1.000 ⁴³²	-	150-1.000	-
Violines	200-1.263	350-640	-	332-550
Violones	500-1.000		-	200-400
Bajones	300-600		200-500	200-332

Cargo	Catedral de Cádiz		Catedral de Pamplona
	1ª mitad XVIII	2ª mitad XVIII	
Maestro de Capilla	De 300 a 250	382	273 (en 1780)
Organista 1º	250	De 250 a 350	220 (en 1777)
Tiples	200 (en 1700)	100 -200	200 (cantores en 1760)
Contraltos	200	200-365	-
Tenores	100-200	200 - 400	-
Bajos-sochantres	400	De 400 a 1.273	-
Violines	81	100	382 (en 1794)
Violones			-
Bajones	De 100 a 300	222-400	-

⁴³¹ Las cifras correspondientes a los salarios de los músicos de distintas Capillas de Música españolas en el siglo XVIII separadas por un guión se refieren a las cantidades más bajas y más elevadas percibidas por los diferentes músicos de una capilla en los mismos años. Cuando se trata de un ascenso o descenso de salario, se señala expresamente. Esta información ha sido extraída de Lolo Herranz, *La música en la Capilla Real de Madrid*, pp. 42-43; Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII*, pp. 203-22; Díez Martínez, *La música en Cádiz*, p. 256; Mª Pilar Alén, *Situación económica de la capilla de música de la Catedral de Santiago de Compostela (1760-1820)*, p. 234; Martín Quiñones, *La música en la catedral de Málaga durante la segunda mitad del siglo XVIII*, vol.I, pp. 134-136; Gembero Ustároz, *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, pp. 133-136.

⁴³² Lolo Herranz, *La música en la Capilla Real de Madrid*, p.43, presenta como vacantes las plazas de bajo de la Capilla Real de Madrid en 1736, aunque Martín Moreno, *Historia de la música española*, p. 33, citando a Subirá, nombra a Joseph Canobay como músico contrabajo de la Capilla Real con un salario anual de 1.000 ducados entre los años 1734 y 1743.

Por tanto, los salarios de los miembros de la capilla de música de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII se encontraban en la media de catedrales y capillas como la de Sevilla y Santiago. Pero estas asignaciones salariales no eran la única fuente de ingresos que los músicos tenían para conseguir mantenerse dignamente, sino que había otras muchas y variadas. Por otra parte, la situación de caos monetario que España vivía en la época objeto de este estudio y el escaso valor que, en general, la moneda de vellón poseía es un aspecto con el que hay que contar a la hora de valorar estos salarios.⁴³³ La dificultad para lograr un mantenimiento decente por parte de los músicos capellanes con las dotaciones monetarias que los fundadores de las capellanías hicieron en su momento (la mayoría de las capillas anexionadas a la música fueron fundadas y dotadas hacia el siglo XV) por la devaluación de la moneda en la España del siglo XVIII, fue puesto de manifiesto por los propios Diputados del Cabildo a raíz de una petición de aumento de salario por parte de los sacristanes y capellanes de la Capilla de la Sangre en 1777:

Cualquier género se estima o se desprecia según lo raro o lo común de él, infiriéndose de este principio tan natural que si en los tiempos del fundador los víveres estaban en abundancia y la moneda era cosa rara, se necesitaría poco dinero para una decente subsistencia. Cualquiera que conozca la historia de esta nación sabrá lo feliz que era entonces esta monarquía, lo rara que era la moneda en aquellos tiempos tan dichosos. Los españoles no conocían más que la espada, la industria y el arado, sus minas eran la agricultura y el comercio exterior (...) el descubrimiento de las Indias alteró la posesión y abundancia de tantos bienes (...) hicieron olvidar el cultivo de los campos (...) se escasearon los víveres y desestimada la moneda por su abundancia se levantaron los precios de tal suerte que lo que en tiempo del Chantre Aguayo se compraba con el importe de un real, pasados ochenta años se podían comprar por 50. La escasez de los mantenimientos fue en proporción de la abundancia del oro y de la plata (...) la España estaba pobre porque el nuevo descubrimiento y otras enfermedades políticas la privaban de los frutos de la tierra, que son la principal riqueza, principiando la variación y aumento en las tasas del trigo (...) en el siglo del señor chantre Aguayo se podían mantener los sacristanes con más decencia con los referidos maravedíes que en este con trescientos ducados (...).⁴³⁴

⁴³³ Éste y otros aspectos han sido tratados ampliamente por Javier Suárez-Pajares (*La música en la Catedral de Sigüenza (1600-1750)*, p. 143), en el capítulo “Economía y música” donde el autor habla del “valor intrínseco miserable” de la moneda de vellón con la que eran pagados los músicos y que “sólo podían usarse convencionalmente para pequeñas transacciones en objetos de consumo”.

⁴³⁴ 6 de febrero de 1777, A.C.C. AA.CC. tomo 86, fols.411r-413v. Las capellanías de la Capilla de la Sangre fueron fundadas por el Chantre Ruiz de Aguayo en 1467 con capellanes y sacristanes “plenamente dotados”. A estos últimos les prohibió el fundador simultanear sus labores en la capilla con otras distintas, por lo que los dotó con una renta anual de 30 fanegas de pan terciado y 2.300 maravedíes, suficientes “para mantenerse con decencia”. En 1777 solicitaron en un memorial desesperado un aumento de salario que les fue concedido.

Los aspectos antes comentados de la diferencia y desproporción entre salarios, así como el incremento de los mismos a medida que iba aumentando la competencia profesional del músico se puede comprobar en las siguientes tablas, en las que presento los salarios de los miembros de la capilla de música de la Catedral de Córdoba a lo largo del siglo XVIII clasificados por voces e instrumentos:

Tabla III.93: Salarios de los tiples de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Nombre	Fecha	Capellanía en posesión	Salario base anual en ducados
Francisco Escribano	ca. 1662-†1730	San Antonio	400
Martín Aznar	ca.1693-†1736	San Acacio	600
Justino Pirochi	1714-1717	San Acacio	1.000
Tomás Prieto	1722-†1750	San Acacio	800
Tomás Añorbe	1723-1728	San Acacio	600
Carlo Signoretti	1733-1735	Ninguna	650
Baltasar Calvo	1740-1755	Ninguna	300
Manuel Mancebo	1740-1752	Ninguna	250
Manuel Ratta	1744-1749	Ninguna	200
Pedro Contreras	1749-1751	Ninguna	100
Pascual Bendicho	1752-†1764	San Acacio	700
Juan Antonio Cardiel	1754-†1772	San Acacio	600
Juan Bueno	A partir de 1764	Ninguna	250
Alfonso Martín	A partir de 1766	San Acacio	430
Mateo Bernia	A partir de 1766	Ninguna	1.100
Mariano Gerlando Espeziali	A partir de 1773	Ninguna	1.100

En la redacción de la resolución del memorial de solicitud de aumento de salario, los Diputados de turno de la Capilla de la Sangre de la Catedral citaron como base de sus planteamientos al padre Juan de Mariana.

Tabla III.94: Salarios de los contraltos de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Nombre	Fecha	Capellanía en posesión	Salario base anual en ducados
Blas de Palacios	†enero 1707	San Acacio	600
Alonso de Soto	†24 de junio 1709	San Antonio	400
Diego Figueroa	1663-†1721	Sirviente de una capellanía de San Antonio	130
Juan de Moraleda	1707-†1711	Ninguna	360
Francisco de Mora	1673-†1727	San Antonio	400
Sebastiano Nalduchi	1714-1717	San Acacio	1.000
José de la Parra	1695-†1738	San Acacio	600
Pedro de la Parra	†1748	San Antonio (1707-1708) San Acacio (1708-1748)	De 400 a 600
Juan Romero	1713-†1754	Ninguna	130
Felipe Enciso	1725-†1757	San Antonio desde 1728	De 350 a 630
José García	1751-1758	Ninguna	De 150 a 250
Juan Sayés	1757-1764	San Antonio	Unos 750
Juan Porta	1757-†1781	San Dionisio a partir de 1764	Unos 400
Bernabé Ortiz	1764-1965	Ninguna	300
José Tormo	1764-1768	San Antonio	Unos 450
Juan Manuel Franco	Desde 1766	Santa Inés	900
José de los Ríos	Desde 1768	San Antonio (1768-1773) San Acacio (1773-1778) San Antonio desde 1778	Unos 400
Antonio Gonzalo	1774-1778	San Antonio	400

Tabla III.95: Salarios de los tenores de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Nombre	Fecha	Capellanía en posesión	Salario base anual en ducados
Antonio Murillo Palomo	1674-†1718	De la Sangre (hasta 1711) Santa Inés (1711-1718)	600
Andrés Ximénez de Gaona	1667-†1718	Ninguna	60
Pedro Millán	1707-†1726	San Antonio (hasta 1706) San Pedro (1706-1726)	650 +180 por maestro de mozos del coro
Bartolomé Ricarte	1718-†1735	San Antonio (1730-†1735)	De 200 a 400
Francisco Jurado Muñoz	1718-†1766	San Dionisio (1727-1753) San Antonio (1735-1766)	100 ducados de salario en 1718 200 ducados de salario en 1726 470 ducados en 1727 590 ducados de salario en 1735
Juan Peñafiel	1718-†1761	San Pedro	500
Jerónimo Hinestrosa	1733-†1739	Ninguna	150
Manuel Cano de la Vega	1733-†1764	San Dionisio a partir de 1735	220 ducados de salario en 1733 320 ducados de salario en 1734 400 ducados de salario en 1735 550 ducados de salario en 1738 600 ducados a partir de 1763
Miguel Hinestrosa	1735-después de 1782	La Sangre a partir de 1746	50 ducados de salario en 1735 150 ducados de salario en 1738 250 ducados de salario en 1751 600 ducados de salario a partir de 1746
Francisco de Castro	1744-1746	Ninguna	180 ducados (incluyendo una capellanía de la veintena)
José Labarta	1752-después de 1782	La Sangre a partir de 1768	De 300 a 900
Miguel Muñoz Cabrera	1753-†1773	San Pedro a partir de 1761	De 250 a 500
Dionisio de la Mata	1755-después de 1782	La Sangre a partir de 1771	De 150 a 360

Juan Antonio Vidangos	1754-después de 1782	La Sangre	360
Manuel Campos Montessa	1757-después de 1782	Ninguna	500
José Antonio Cremades	1765-1768	La Sangre 1º y Santa Inés después	De 415 a 600
Joaquín Ambros	1766-1768	Ninguna	220
Ignacio Casado	1768-después de 1782	Santa Inés	750
Sebastián Cabezón	Desde 1764	San Antonio a partir de 1768	De 200 a 400
Pedro Marciaq	Desde 1779	Ninguna	500

El único bajo conocido en la Catedral en el siglo XVIII, Pedro Corchado, recibía un salario de 727 ducados anuales por su labor de sochantre y cantor contrabajo de la capilla. Tuvo consignados 90 ducados anuales más desde 1724 en concepto de maestro de mozos del coro, con lo que su salario ascendía a 817 ducados anuales. Al ser capellán de la Sangre, recibiría también los ya citados emolumentos que conllevaban los gajes de capellán.

Los salarios consignados a los instrumentistas eran, por lo general, más bajos que los de los cantores; véanse las tablas siguientes.

Tabla III.96: Salarios de los arpistas de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Nombre	Fecha	Salario anual en ducados
Juan Corchado	1708-1710	80
Juan de la Parra	1710-1738	80
Nicolás Hinestrosa	1739-1775	80

Tabla III.97: Salarios de los violinistas de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Nombre	Categoría	Fecha	Salario anual en ducados
Dos violinistas de Madrid	1º y 2º	1708-1709	320
Juan Pompeyo	1º	1709-1733	320
Antonio Blánquez	No se precisa	1709-1735	320
Francisco del Rayo	3º y 2º	1722-1774	De 100 a 160
Jerónimo Hinestrosa	2º	1733-1739	130
Diego Gaetani	1º	1733-1753	320
Fernando Paniagua	3º	1744-después de 1782	De 100 a 220
Manuel Trompessi	2º	1751-después de 1782	De 220 a 270
Matías Redel	1º	1753-1782	De 300 a 500
Juan Busquets	No se precisa	1766-después de 1782	450
Juan José de Peña	No se precisa	1772-1793	De 120 a 190

Tabla III.98: Salarios de los violones de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Nombre	Fecha	Salario anual en ducados
Baltasar de Góngora	1706-1718	100
Ignacio Pérez	1708-1716	Ninguno específico por violón (recibía 700 ducados por sus cargos de organista 2º, violón y capellán de San Antonio)
José Buiza	1719-1743	100
Diego de Roxas y Montes	1743-1762	100
Ventura Romero	1721-1733	Ninguno en concepto de violón (era medio capellán de la veintena = 82 ducados)
Francisco Javier de Merlo	Desde 1767	De 100 a 170
Julián Gálvez	Desde 1782	170

Tabla III.99: Salarios de los instrumentistas de viento de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Nombre	Fecha	Instrumentos	Salario en ducados anuales
Salvador García	†1707	Sacabuche	Desconocido
Matías de Quero	†1707	Sacabuche	Desconocido
Vicente Espinosa	†1709	Corneta	65
Bernardo de Medina	† 1711	Bajón	110
José de Espinosa	1709-†1738	Chirimía, bajón bajoncillo y oboe	De 150 a 190
Pedro Carrión	1701-†1732	Bajón	De 245 a 265
Diego Sotelo	1712-†1714	Bajón	170
Pedro de la Cruz	1712-1762	Bajón	170
Antonio González de la Peña	1722-1724 / 1732-1740	Bajón	170
Vicente Espinosa	1738-después de 1782	Chirimía, bajón, trompa	De 150 a 270
Antonio Hidalgo	1745-†1787	Oboe, flauta, fagot, bajón fuerte	De 220 a 340
Fernando Pardo	1752-1758 (pasa a tocar el contrabajo)	Bajón, oboe, flauta y salterio	120
Francisco Pardo	1761-†1766	Bajón	180
Esteban Redel	1753-†1757	Plaza de trompa y clarín con obligación de tocar fagot, violín, violón y contrabajo	300
Antonio García Sarriel	1757-después de 1782	Trompa y clarín	De 350 a 375
Federico Cudorie	1757-después de 1782	Trompa y clarín	De 350 a 375
José Antonio Cobos	1760-después de 1782	Trompa y clarín	De 150 a 220
Blas Gómez	1767-1778	Oboe	300
Pablo Barcenás	1767-†1803	Oboe	300
Ignacio Bofill	1769-después de 1782	Oboe	300
Manuel Valls	1778-después de 1782	Oboe y flauta	No se detalla

A estos salarios hay que sumarlos, además, las distribuciones especiales que tenían algunas fiestas y celebraciones catedralicias a las que los músicos estaban obligados a asistir por los Estatutos como la Octava de la Concepción, Aniversarios solemnes, Octava del Corpus, y otras.

3.2.2. Las ayudas de costa

Los tintes dramáticos de los memoriales de solicitud de ayuda de costa que los músicos dirigían al Cabildo han sido ya comentados para el caso de los capellanes de la veintena de la Catedral y, como entonces, cabe preguntarse si este carácter responde a una forma de expresión deliberadamente exagerada para inspirar compasión o a una situación real desesperada por parte de los solicitantes. Lo cierto es que, mientras algunos músicos convirtieron las ayudas de costa, invariablemente, en una parte más de sus ingresos anuales, otros no llegaron a solicitar ninguna o no les fue concedida a lo largo de su periodo de permanencia en la Catedral. Esto nos devuelve a la ya comentada multiplicidad de situaciones personales que hace prácticamente imposible el establecimiento de pautas generales en el aspecto económico. No obstante, todos estos memoriales apuntan en la dirección de una economía de subsistencia.

Como en el caso de otras catedrales españolas hacia las mismas fechas, se daban situaciones establecidas de hecho para la concesión de ayudas de costa a los músicos: si venían de fuera, al ser recibidos, para el viaje y para poder poner casa en la ciudad; para pagar los gastos de las pruebas de limpieza de sangre exigidas por el Cabildo; para compensar la remuneración perdida por las faltas de los músicos al coro por enfermedad o realización de ejercicios espirituales. A esto hay que añadirle solicitudes por la carestía de los tiempos, por falta de ropa, para pagar atrasos, etc.

Las siguientes tablas recogen de manera personalizada las ayudas de costa concedidas a los miembros de la capilla de la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII y el motivo de la solicitud:

Tabla III.100: Ayudas de costa concedidas a los maestros de capilla de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII⁴³⁵

Maestro de capilla	Fecha /cuantía	Concepto de la ayuda
Agustín Contreras	-	-
Juan Manuel Gaitán	1751: cuantía indeterminada	Para el viaje, al ser recibido como maestro de capilla
	1752: 3.000 reales	Por su trabajo de haber salido de Córdoba a buscar voces para la capilla
	1766: 900 reales	Por haber parado en Madrid a buscar las mejores voces para la capilla
	Febrero-marzo de 1773: 120 reales diarios	Para viajar a Madrid a buscar una buena voz de tiple

⁴³⁵ Ya fuera por ser los miembros de la capilla mejor pagados o por la dignidad de sus cargos, ninguno de los dos maestros de capilla de Catedral en el siglo XVIII solicitó al Cabildo una ayuda de costa. Las ayudas concedidas a Gaitán para su viajes por distintos territorios españoles para tratar de localizar voces para la Capilla fueron una iniciativa del propio Cabildo, concebidas más bien como pago por un trabajo realizado que como un acto de misericordia y benignidad como se afirma en el caso de otras ayudas.

Tabla III.101: Ayudas de costa a los organistas y arpistas de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Nombre	Fecha y cuantía	Concepto de la ayuda
Francisco de Frías	-	-
Diego Quesada	-	-
José de Torres	1708: 50 ducados	Para trasladar a su familia
Ignacio Pérez	1708: 1.000 reales	Para el viaje desde Madrid
Francisco Solano Frías	-	-
Francisco Navarro	1717: 1.000 reales	Al ser nombrado organista
	1720: 1.500 reales	Por su corto salario
Manuel Cuadrado	-	-
Blas Gascón	1727: 1.000 reales	Al ser nombrado organista
	1741: 30 pesos escudos de plata	Para llevar a su mujer enferma a Sevilla
	1757: 300 reales	A su viuda
Francisco Ayala	1751: 1.500 reales	Para pagar el viaje desde Sigüenza a Córdoba al ser nombrado
	1753: 50 pesos	Para sus pruebas de naturaleza de sangre
	1754: 50 ducados	Por su muchas deudas
	1763: 1.500 reales	Por su mucha necesidad
	1764: 450 reales	Por riesgo de la vida
	1766: 1.500 reales	-
	1768: 1.000 reales	-
	1772: 1.000 reales	-
	1774: 1.000 reales	Por encontrarse muy atrasado
	1778: 1.100 reales	En lugar del aumento solicitado
Jaime Torrens	1757: 40 pesos	Para el viaje al ser nombrado organista
	1764: 600 reales	Por su trabajo de enseñarle contrapunto a los muchachos
	1766: 200 reales	Para ordenarse
José Benito Bach	1771: 1.000 reales	Para el viaje al ser nombrado organista
	1774: 300 reales	Por haber enseñado canto de órgano a los infantes durante 15 meses
Nicolás Hinestrosa (arpista)	1753: 605 reales	Por una grave enfermedad
	1754: 750 reales	

Tabla III.102: Ayudas de costa concedidas a los tiples de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Nombre	Fecha de la ayuda y cantidad	Concepto de la ayuda o limosna
Francisco Escribano	1707: 300 reales	Para poder asistir decentemente al coro
	1714: 100 ducados	No consta
Martín Aznar	Ninguna entre 1706-1736	
Justino Pirochi	1714: 100 pesos escudos de plata	Para poner casa y vestirse al modo eclesiástico
Tomás Prieto	1722: 1.525 reales	Al ser recibido
Tomás Añorbe	1723: 100 pesos	Para el viaje al ser recibido
Carlo Signoretti	1733: 100 doblones	Para el viaje al ser recibido
Baltasar Calvo	1740: 100 pesos	Al ser recibido
	1755: 50 pesos	Para ir a Fuencaliente a tomar los baños
Manuel Mancebo	1740: 100 pesos	Al ser recibido
Manuel Ratta	1744: 300 reales	Para “plantificar” su casa
Pedro Contreras	-	-
Pascual Bendicho	1752: 220 ducados	Para el viaje al ser recibido
	1763: 1.000 reales	Para ir a tomar las aguas
Juan Antonio Cardiel	1754: 2.000 reales	Para el viaje al ser recibido
	1764: 1.000 reales	No consta
Juan Bueno	1760: 300 reales	Para su curación
Alfonso Martín	1766: 1.500 reales	Al ser recibido
	1767: 1.500 reales	Para pagar las pruebas de limpieza de sangre
	1770: 1.000 reales	No consta
	1774: 400 reales	Por enfermedad
Mateo Bernia	1766: 1.500 reales	Al ser recibido
Mariano Gerlando Espeziali	1773: 1.000 reales	Para comprar ropa negra para entrar al coro

Tabla III.103: Ayudas de costa concedidas a los contraltos de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Nombre	Fecha de la ayuda y cantidad	Concepto de la ayuda
Diego Figueroa	1707	Se le denegó una ayuda de costa solicitada por su pobreza
	1710 y 1711	Se le denegaron dos ayudas de costa solicitadas por llevar muchos años trabajando y tener un corto salario
	1712: 50 ducados	Por su ancianidad y pobreza.
Juan de Moraleda	1707: 900 reales y 3 fanegas de trigo	Al ser recibido
Francisco de Mora	-	-
Sebastiano Nalduchi	1714: 100 pesos escudos de plata	Para poner casa y vestirse al modo eclesiástico
José de la Parra	-	-
Pedro de la Parra	-	-
Juan Romero	1727: 600 reales	Para curarse
	1744: 300 reales	Por encontrarse muy pobre
	1748: 300 reales	Porque es muy pobre y tiene mucha familia
	1752: 300 reales	Por su pobreza
	1753: 200 reales	Por su pobreza
	1754: 300 reales	Por enfermedad
	1754: 300 reales	A su viuda
Felipe Enciso	1726: 600 reales	Al ser recibido
	1734: solicitó ayuda de costa.	Por haber estado 4 meses en <i>patitur</i>
José García	1751: 240 reales	Al ser nombrado, para pagar a un maestro que le enseñe
	1760: 300 ducados	En concepto de despido por haber perdido la voz y no haber aprendido instrumento en su lugar
Juan Sayés	1758: 100 ducados	Al ser recibido, para el viaje
	1760 y 1763: se le denegaron dos ayudas de costa.	
Juan Porta	1774: 300 reales	Para reparar una casa de la Capilla de Santa Inés
	1776: 300 reales	Por enfermedad
Bernabé Ortiz	1764: 1.000 reales	Para pagar el viaje a Córdoba desde Madrid y las pruebas de limpieza de sangre al ser recibido
José Tormo	1764: 1.000 reales	Para pagar el viaje a Córdoba desde Madrid y las pruebas de limpieza de sangre al ser recibido
	1766: 300 reales	Por haber estado enfermo
	1767: 1.000 reales	Para recuperar el dinero de las aspas que tuvo durante un viaje a su país
Juan Manuel Franco	1767: importe indeterminado	Para recuperar las aspas que tuvo durante una licencia por enfermedad
	1770: 225 reales y 6 maravedíes	Para pagar las aspas producidas durante su enfermedad
	1781: 700 reales	Para pagar las aspas producidas durante su enfermedad
José de los Ríos	1772: 1.000 reales	Para hacer los ejercicio para ordenarse
	1774: 1.000 reales	Al ser nombrado capellán de la Sangre
	1775: 500 reales	Ayuda de costa en lugar del aumento que solicitó
Antonio Gonzalo	1774: 1.500 reales	Para el viaje hasta Córdoba y para apagar las pruebas de limpieza de sangre al ser recibido

Tabla III.104: Ayudas de costa concedidas a los tenores y bajos de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Nombre	Fecha de la ayuda y cantidad	Concepto de la ayuda o limosna
Antonio Murillo Palomo	-	-
Andrés Ximénez de Gaona	1718: 300 reales y un cahíz de trigo	En concepto de limosna por su mucha pobreza y cortedad de salario
Pedro Millán	-	-
Bartolomé Ricarte	-	-
Francisco Jurado Muñoz	1720: 1.000 reales	Por su corto salario y la “reforma” de su voz
	1723: 50 ducados	Por haber estado enfermo y por sus buenos servicios y corto salario
	1754: 200 reales	Por enfermedad
	1763: 300 reales	Por una larga y prolija enfermedad
	1763: 600 reales	Por enfermedad
	1764: 500 reales	Para ir a los baños
Juan Peñafiel	1723: 800 reales	Por su necesidad y muchas obligaciones
	1743: 200 reales	Por sustituir al maestro de capilla
	1751: 40 pesos	Por sustituir al maestro de capilla
Jerónimo Hinestrosa	-	-
Francisco Manuel Cano de la Vega	1733: 50 pesos escudos de a 8 reales	Para hacerse las pruebas de naturaleza de sangre y poder llevar a sus padres desde Jaén a Córdoba
	1764: Pascual Bendicho pide una ayuda de costa para pagar el entierro de Manuel Cano y algunas deudas que dejó.	
Miguel Hinestrosa	1738: 150 reales	Por enfermedad
	1758: 750 reales	Por los muchos “padeceres” que ha sufrido
Francisco de Castro	1744: 20 ducados	Para pagar a un ayudante de maitines
José Labarta	1752: 600 reales	Al ser recibido
	1756: 1.000 reales	Para sufragar los cuantiosos gastos de sus pruebas de naturaleza de sangre
Miguel Muñoz Cabrera	-	-
Dionisio de la Mata	1767: 450 reales	Para ordenarse
	1780: 2.000 reales	No se indica
Juan Antonio Vidangos	1754: cantidad indeterminada	Para el viaje hasta Córdoba al ser recibido

Manuel Campos Montessa	1758: 300 reales	
	1761: 750 reales	Por sus cortos medios
	1762: 60 pesos	
	1764: 1.000 reales	
	1765: 800 reales	
	1766: 1.000 reales	
	1768: 50 pesos	
	1770: 50 ducados	
	1772: 500 reales	
	1774: 500 reales	Por la carestía de los víveres
	1776: 550 reales	
	1778: 750 reales	
	1781: 500 reales	
José Antonio Cremades	1765: 1.000 reales	Para las pruebas de naturaleza de sangre
Joaquín Ambros	1766: 400 reales	Por haber acudido a una oposición que no ganó
Ignacio Casado	1781: 750 reales	Por la carestía de los tiempos
Sebastián Cabezón	1765: 300 reales	-
Pedro Marciaq	1779: 2.000 reales	Al ser recibido
	1779: 500 reales	Para pagar las aspas producidas por su viaje a Madrid para trasladar su casa
Pedro Corchado (bajo sochantre)	1727: 600 reales	Por encontrarse muy atrasado tras la muerte de su madre

Tabla III.105: Ayudas de costa concedidas a los violinistas de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Nombre	Año y cuantía de la ayuda	Concepto de la ayuda
Dos violinistas de Madrid	1709: 50 ducados a cada uno	Al ser admitidos, para el viaje.
Juan Pompeyo	1723: 100 reales	Por la calamidad de los tiempos y por su extensa familia
Antonio Blázquez	1709: 40 ducados	Al ser recibido
	1734: 500 reales	No en concepto de ayuda de costa sino por haber hospedado a dos triples que han ido a la Catedral
Francisco Agreda y Rayo	1752: 300 reales	Por sus cortos medios y porque le habían robado la ropa
	1769: 50 pesos	-
	1774: 750 reales tras su muerte	Para pagar su entierro y lo que debiese del alquiler de su casa
Diego Gaetani	1733: 50 pesos	Para hacerse el traje de abate para entrar en el coro
	1734: 500 reales	Por la carestía del año y por su habilidad
	1749: 200 reales	-
	1751: 300 reales	Por la carestía de los tiempos y por enfermedad
	1753: 200 reales a su viuda	-
Fernando Paniagua	1762: 500 reales	Por las necesidades que estaba pasando
	1773: 900 reales	-
	1778: 500 reales	Por la carestía de los tiempos
	1779: 500 reales más el importe de las aspas	Por enfermedad
Manuel Moreno Trompessi	1757: 400 reales	Por enfermedad
	1758: 300 reales	Para viajar a Madrid a cobrar una herencia
	1778: 1.500 reales	
Matías Redel	1753: 300 reales	Para hacer vestidos decentes para el coro
	1757: 50 pesos	Por la muerte de su padre
	1762: 800 reales	-
	1764: 750 reales	-
	1779: 1.000 reales	Por tener crecida familia
Juan Busquets	1766: cantidad no determinada	Al ser recibido
	1770: 225 reales	Para pagar las aspas de su viaje a Madrid
Juan José de la Peña	1772: 50 pesos	Al ser nombrado violinista
	1773: 450 reales	
	1781: 400 reales	

Tabla III.106: Ayudas de costa concedidas a los violones, violonchelos y contrabajos de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Nombre	Año y cuantía de la ayuda	Concepto de la ayuda
José Buiza	1731: 250 reales	Por su pobreza y habilidad
	1733: le fueron negadas dos ayudas de costa solicitadas por no poder pasar humanamente con su salario.	
	1734: 400 reales	Por su pobreza
	1734: le fueron denegadas ayuda de costa y limosna.	
	1742: 50 ducados	Por enfermedad
Diego de Roxas y Montes	1751: le fue denegada una ayuda de costa por enfermedad	
Ventura Romero	1721: 15 pesos y medio	Para pagar un violón
	1731: 100 reales y 4 fanegas de trigo	Por enfermedad y porque, al faltar al coro, había perdido su salario.
Juan Caballero	1749: 300 reales	Por enfermedad
	1762: 750 reales	Se ordena a los diputados que empleen el dinero en vestido para que asista al coro decentemente
	1766: 300 reales	
Fernando Pardo	1762: le fue negada una ayuda para arreglar el contrabajo, que se le había “descompuesto con los calores”	
Francisco Javier Merlo	1770: 450 reales	Por enfermedad y muerte de su padre
	1775: 400 reales	-
	1776: 550 reales	Por enfermedad
	1777: 50 ducados	Por sus muchos “padeceres” y su cortedad de renta
	1777: 500 reales	
Rafael García	1776: 500 reales	
Vicente Martín	1779: 3.000 reales	Al ser recibido

Tabla III.107: Ayudas de costa concedidas a los instrumentistas de viento de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Nombre	Año y cuantía de la ayuda	Concepto de la ayuda
Salvador García	-	-
Matías de Quero	1707: 500 reales	A su viuda, sin que sirva de ejemplar
Vicente Espinosa	-	-
Bernardo de Medina	-	-
José de Espinosa	1707: 12 fanegas de cebada	-
	1709: 600 maravedís	Por su habilidad con la chirimía y el bajoncillo
	1725: 50 ducados en ropa	Por su corto salario y evidente necesidad de vestido
	1727: 50 ducados	Porque no poder mantenerse con su sueldo
	1729: 20 pesos	Para comprar un oboe
Pedro Carrión	-	-
Diego Sotelo	1714: 250 reales por vía de limosna	Por grave peligro de la vida
Pedro de la Cruz	1721: 550 reales	Por enfermedad y por tener una dilatada familia
	1753: 300 reales	Por enfermedad
Antonio González de la Peña	-	-
Vicente Espinosa	1748: 30 ducados	Para subsistir con decencia
	1749: 100 reales	Para pagar los gastos de botica
	1751: 30 ducados	Para comprar vestido
	1752: 300 reales	-
	1760: 50 ducados	-
	1764: 200 reales	-
	1766: 300 reales	-
	1781: 600 reales	-
Antonio Hidalgo	1745: 500 reales	Para poner casa y el largo viaje
	1754: 50 pesos	Para hacer las gestiones de contratación de un tenor en Zaragoza
	1755: 55 pesos	-
	1758: 1.000 reales	Para suplir el dinero perdido por sus aspas cuando viajó a Zaragoza
	1763: 250 reales	Para los papeles de puntación del coro
	1764: 600 reales	-
	1766: 200 reales	-
	1767: el importe de un bajón (360 reales)	Para la manutención de Juan Bueno
	1770: 600 reales	Por enfermedad y muerte de su mujer
	1773: 400 reales	Por su mucho trabajo y crecida familia
	1776: 50 ducados	-
	1780: 750 reales	-

Fernando Pardo	1758: 100 ducados	Para comprar un violón contrabajo y buscar maestro al dejar los instrumentos de viento por problemas de salud
Francisco Pardo	1741: 50 pesos escudos de a 15 reales	Para poner casa
Esteban Redel	-	-
Antonio García Sarriel	1759: 300 reales	-
	1773: 550 reales	-
	1781: 500 reales	-
Federico Cudorie	1759: 300 reales	-
	1773: 550 reales	-
	1781: 500 reales	-
José Antonio Cobos	1760: 600 reales	Para sus necesidades de ropa
	1761: 300 reales	-
	1766: 400 reales	-
	1780: 200 reales	-
Blas Gómez	1767: 600 reales	Por los gastos de su oposición a la plaza de oboe
Pablo Barcenás	1767: 600 reales	Por los gastos de su oposición a la plaza de oboe
	1768: 600 reales	Para llevar a su familia a Córdoba
	1770: ayuda no concretada	Por haber suplido al organista 2º
	1771: 400 reales	Por encontrarse muy atrasado
	1781: 500 reales	-
Ignacio Bofill	1769: 200 ducados	Por el largo viaje hasta Córdoba
Manuel Valls	1778: 750 reales	-

3.2.3. Los ingresos por actuaciones fuera de la Catedral y otras actividades

Las salidas de la capilla de música al completo o parte de ella para funciones fuera de la Catedral estaban permitidas por los estatutos si eran concertadas por el maestro de capilla y aprobadas por el Cabildo previamente. Sólo se permitía la actuación en funciones ajenas a la iglesia a un grupo reducido de músicos cuando no eran requeridos en la capilla para una festividad importante. Los llamados “jabardos”, o ramas de músicos de la capilla que salían a funciones para su propio beneficio sin dar cuenta al Cabildo, estaban prohibidos. No obstante, los jabardos eran una realidad y con cierta frecuencia se recordaba a los músicos la vigencia de los estatutos y la prohibición de formar estos grupos después de que alguno de ellos, seguramente por no haber sido admitido como miembro del jabardo, los denunciaba ante sus superiores.⁴³⁶

⁴³⁶ En 1720, el tiple Francisco Escribano presentó un memorial al Cabildo en el que denunciaba que existían algunos problemas entre los músicos de la capilla por los jabardos que se habían formado (24 de abril de 1720, A.C.C. AA.CC. tomo 72, fol. 72r).

Los datos económicos acerca de estas actuaciones son escasos y están constituidos, básicamente, por la información que aportan los documentos inéditos que he localizado en el Archivo Municipal de Córdoba sobre la festividad del Corpus Christi.⁴³⁷ Se trata de recibís firmados por alguno de los violinistas de la Catedral en concepto de pago por la actuación de un número variable de músicos en los conciertos celebrados en las Casas Capitulares la víspera del Corpus. La cuantía de los ingresos no parece demasiado elevada si la comparamos con los salarios y ayudas de costa expuestas más arriba (tocaban a unos 8 reales y una libra de cubierto cada uno por concierto), así que todo indica que este tipo de ingresos, y otros que serán comentados más adelante, iban destinados a lo que hoy llamaríamos “resolver” o completar los salarios básicos para poder seguir llevando una vida y subsistencia dignas.

La siguiente tabla presenta la información sobre los pagos a músicos de la Catedral por su actuación en los conciertos de las Casas Capitulares la víspera del Corpus Christi.

Tabla III.108: Pago a los músicos de la Catedral por su participación en los conciertos de las Casas Capitulares la víspera del Corpus Christi

Fecha	Firma del recibí	Número de músicos participante en el concierto	Cuantía total de la remuneración
1746	Fernando Paniagua, violín 3º de la Catedral	10	80 reales de vellón y 10 libras de cubierto
1748	Francisco del Rayo, violín 2º de la Catedral	15	112 reales y 15 libras de cubierto
1749	Francisco del Rayo	14	104 reales y 14 libras de cubierto
1750	Francisco del Rayo	14	104 reales y 14 libras de cubierto
1751	Diego Gaetano, violín 1º de la Catedral	?	180 reales

Hay constancia de la salida de otras ramas de músicos integrantes de la capilla a actuaciones fuera de la Catedral con o sin autorización del Cabildo, aunque esta información no incluye ningún dato económico.⁴³⁸

⁴³⁷ Archivo Municipal de Córdoba, Sección III / caja 94.

⁴³⁸ En 1720 se les concedió la licencia a los capellanes de la veintena, niños de coro y acólitos de la Catedral para acudir a Espejo, donde tenían acordada una fiesta para el Corpus y su octava, después de que el Hermano Mayor de la Cofradía de este pueblo acudiese a Córdoba clamando que no tenían a nadie más a quien recurrir si el Cabildo negaba el permiso. Se les concedió la licencia para acudir a la fiesta como algo excepcional, ya que la festividad del Corpus y su Octava requerían la presencia de la capilla al completo de manera obligada (29 de mayo de 1720, A.C.C. AA.CC. tomo 72, fol.78r). Ese mismo año, los músicos asalariados pidieron al Cabildo la autorización para asistir a las fiestas con las que la capilla entera no podía cumplir (10 de julio de 1720, A.C.C. AA.CC. tomo 72, fols. 102v-103r). También el 12 de septiembre de 1761 la Hermandad del Rosario de Écija pidió al Cabildo que

Parece que la mayor parte de los músicos catedralicios encontraron, dentro o fuera del templo, como una situación completamente cotidiana, la forma de completar de alguna manera sus ingresos, no sólo con los ya comentados salarios dobles o triples en el contexto de la capilla de música, sino con otro tipo de actividad como clases particulares, copia de libros, realización de cuadrantes de faltas al coro, venta de sus propios instrumentos musicales e, incluso, labores que nada tenían que ver con la práctica musical, como actuar de agente del Cabildo o escribir una guía del vino para consumo de la iglesia.⁴³⁹

3.2.4. Valoración de la situación económica y condiciones de vida de los músicos

Todos los datos y memoriales citados y expuestos anteriormente, tanto los escritos por los propios músicos como los correspondientes a una parte de los pagadores, en este caso el Cabildo de la Catedral, reflejan una situación de subsistencia por parte de los músicos. Aunque algunos de estos memoriales describan situaciones rayanas en la miseria, una comparación entre los salarios de otras capillas de música españolas con la de Córdoba en los mismos años muestra que no eran los músicos con peores remuneraciones.

Establecer una comparación entre los salarios de los músicos de la Catedral y otros empleos en el contexto de la ciudad no resultaría apropiada, en primer lugar porque, como afirma Manuel Cuesta Martínez en su estudio sobre Córdoba en el siglo XVIII, la Iglesia, en el ámbito económico, era una institución que se autoabastecía y, segundo, porque cada uno de los grupos económicos poseía un régimen social y fiscal distinto.⁴⁴⁰

permitiese salir a una serie de músicos concretos para las fiestas de septiembre (12 de septiembre de 1761, A.C.C. AA.CC. tomo 81, fol. 173) También todos los días 4 de octubre, acudía la Capilla con una diputación del Cabildo al Convento de San Francisco de la ciudad de Córdoba para la celebración de la fiesta del Santo, aunque no haya sido localizada información económica al respecto.

⁴³⁹ Juan Caballero, violón contrabajo, era también agente del Cabildo. Francisco Carlos Fernández Moreno, capellán de la veintena y sustituto del maestro de ceremonias desde 1757, presentó en 1760 una guía del vino para consumo de la Capilla de Villaviciosa (27 de septiembre de 1760, A.C.C. AA.CC. tomo 81, fols.67v-68r). Como ejemplo de esta multiplicidad de actividades se puede citar el caso de Diego de Roxas y Montes (h.1704-1762), violón de la Catedral y autor del *Promptuario armónico* sobre canto llano. Roxas y Montes recibía un salario anual de 100 ducados de vellón en calidad de violón de la capilla, más 250 reales anuales por hacer los cuadrantes de asistencia y una asignación indeterminada por actuar como copista de los libros de coro de la Catedral de Córdoba y su obispado. Además, como él mismo declaraba en la introducción del *Promptuario*, tenía numerosos alumnos a los que daba clases. Con respecto a la motivación que lo llevó a escribirlo afirmaba “aunque yo siempre he tenido poco lugar de enseñar, por la ocupación de mis empleos, especialmente por la continua tarea de la escritura de los libros de choro, me vi precisado a hacerlo, con los muchos discípulos que tengo (...)”. Sobre el *Promptuario armónico*, véase el Capítulo II.4.

⁴⁴⁰ Manuel Cuesta Martínez, *La ciudad de Córdoba en el siglo XVIII* (Córdoba: Obra Cultural de la Caja de Provincial de Ahorros de Córdoba, 1985), pp. 39 y 65. Por ejemplo, si comparamos los salarios de los músicos catedralicios con los de los componentes del Ayuntamiento de la ciudad en los años centrales del siglo (escribano mayor del Cabildo, 2.860 reales anuales; mitad del salario anual fijo de un caballero veinticuatro, 2.000 reales) parecería que los primeros tenían unos ingresos realmente elevados.

Del testamento del maestro Agustín Contreras puede extraerse una visión general del tipo y nivel de vida de uno de los músicos mejor pagados de la capilla de la Catedral (unos 1.200 ducados anuales en concepto de salario).⁴⁴¹ Así, parece ser que Contreras mantuvo en su casa y a su costa a tres de sus sobrinos, a los que llevó consigo a Córdoba procedentes de Cuenca para educarlos y criarlos y en los que gastó cantidades considerables de dinero. El maestro Contreras declaraba igualmente haber regalado a una de estas sobrinas abalorios de perlas, esmeraldas y oro.⁴⁴² Tenía además a su servicio a una mujer que lo atendía y a la que pagaba un salario de 15 ducados anuales. Dejó una serie de donaciones, que debían salir de la venta de sus bienes, que ascendían a un total de 2.813 reales (unos 255 ducados) y estableció que del resto de su “herencia y caudal” se hicieran cuatro partes para distribuir las entre tres de sus sobrinos. Las donaciones y distribución de la herencia de Contreras según el citado testamento y un memorial adjunto se recogen en las siguientes tablas:

Tabla III.109: Donaciones de Agustín Contreras según su testamento

Cantidad del legado, donación o fundación	Fin o persona a la que iba dirigido
?	400 misas rezadas por su alma y las de sus familiares
20 reales de vellón	Para la cera del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral
8 reales de vellón	A la Obra y Fábrica de la Catedral
6 reales de vellón	A la Casa Santa de Jerusalén
6 reales de vellón	A la ermita de San Rafael
15 reales de vellón	A la ermita de Nuestra Señora de la Salud
8 reales	A 8 casas de Nuestra Señora para ganar las indulgencias
100 reales de limosna	A la Venerable Orden tercero de Penitencia sita en el Convento de San Pedro de Alcántara
100 reales de limosna	Al Convento de religiosas Capuchinas
Dotación de una fiesta perpetua cada año a la Virgen de los Dolores	En la congregación de la Buena Muerte sita en el Colegio de la Compañía de Jesús

Pero, como afirma este autor, el fin de los veinticuatro y otros miembros del Ayuntamiento no eran los salarios porque, entre otras cosas, sobra decir que “sólo personas poseedoras de una fuerte economía tenían acceso a estos cargos”, sin contar con las enormes exenciones fiscales de las que disfrutaban.

⁴⁴¹ Archivo Histórico Provincial de Córdoba. Oficio 4, legajo 802, fols. 220r-223r y Oficio 4, legajo 805, fols. 622r-623r, 626r-629v. En estos documentos se contiene tanto el testamento propiamente fechado en 30 de marzo de 1751 como un memorial adjunto firmado un día después.

⁴⁴² Según indica el propio maestro en el testamento, uno de sus sobrinos le había causado cuantiosos gastos “así en la entrada del Colegio de Assumpcion de esta ciudad, como la entrada, Pruebas y Profesión en dicha Religión, y después en los colegios que se pagaron de mi cuenta, de que tengo recibos.” Por otra parte, declaraba Contreras haber regalado a su sobrina Bernarda Abad de Contreras una serie de alhajas “como son unas pulseras de perlas, un aderezo de esmeraldas, una cadenita de oro”.

Tabla III.110: Donaciones de Agustín Contreras según el memorial adjunto a su testamento

Cantidad del legado, donación o fundación	Fin o persona a la que iba dirigido
150 reales de vellón	Para repartirlos entre dos sobrinos suyos residentes en Sevilla
300 reales de vellón	Para su sobrina María de Contreras, residente en Sigüenza
200 reales de vellón	Para repartirlos entre dos sobrinas suyas residentes en Pobeda (Cuenca)
100 reales	Para un sobrino residente en Murcia
100 reales de vellón	Para una sobrina suya residente en Pobeda (Cuenca)
200 reales de vellón	Para otros dos sobrinos suyos residentes en Pobeda (Cuenca)
200 reales de vellón	Para una sobrina suya residente en Priego (Cuenca)
200 reales de vellón	Para una sobrina suya residente en Salmerón (Cuenca)
Un colchón, dos sábanas, dos almohadas, y un paño de cama, y mas trescientos reales de vellón “y todos aquellos trastos que declarase ser suyos”	Para Francisca Morales, servicio “que al presente me asiste”
100 ducados	Para un sobrino suyo religioso en el Convento de San Francisco de Sigüenza

Todos estos datos parecen mostrarnos que la vida del maestro Contreras se mantuvo con suficiente decencia aunque, como he dicho anteriormente, era uno de los músicos con salario más elevado dentro de la capilla de la Catedral y, por ejemplo, no llegó a solicitar ninguna ayuda de costa a lo largo de su periodo de permanencia en Córdoba, por lo que su situación seguramente no podrá hacerse extensiva a otros casos.

En resumen, los músicos de la capilla de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII se encontraban inmersos en una economía de subsistencia que les permitía llevar una vida en unas ocasiones más digna que en otras. Podemos afirmar que el grueso de sus ingresos estaba constituido por los salarios recibidos en la Catedral, cuyo Cabildo cuadraba fondos procedentes de diferentes partidas para poder costear el mantenimiento de una liturgia esplendorosa. Con respecto a los salarios en sí mismos, puede afirmarse que los de los músicos catedralicios estaban entre los más aceptables de las capillas musicales de España en los mismos años, por supuesto muy por debajo de los recibidos por los músicos de la Capilla Real de Madrid, pero en la misma línea de los de las catedrales de Sevilla o Santiago. En la Catedral de Córdoba no existía un salario fijo asignado a cada plaza de música, sino que la cuantía de los mismos dependía de la valía profesional que el propio Cabildo atribuía a cada músico o a las exigencias retributivas de estos últimos que, por otra parte, podían ir ascendiendo dentro del contexto de la capilla.

El resultado era una desigualdad considerable entre asignaciones salariales. Además de los salarios dobles y triples que se daban con frecuencia entre los músicos dentro del ámbito de la Catedral, existían para ellos otras fuentes de ingresos de diversa procedencia: actuaciones fuera de la iglesia con o sin autorización del Cabildo, clases particulares, ayudas de costa, venta de sus instrumentos musicales o copia de libros. Prácticamente todas estas actividades se desarrollaban en el marco de la Iglesia o se derivaban de alguna manera de su trabajo allí, de manera que todo se encuadraba en un régimen económico de autoabastecimiento, el mismo que se daba en la propia Catedral. El testamento conservado del maestro de capilla Agustín Contreras nos da una idea del nivel de vida de uno de los músicos mejor pagados de la Catedral, que puede ser descrito, si no como holgado, al menos sí suficientemente digno.

4. Formas de ingreso en la capilla

El sistema establecido por el Cabildo en los Estatutos para la provisión de plazas de músicos de la capilla de la Catedral era el de los edictos públicos fijados en las principales iglesias españolas tras los que debía realizarse un examen de oposición.⁴⁴³ Pero como se ha visto para el caso de los maestros de capilla de la Catedral del siglo XVIII y para otros músicos a través de las diferentes tablas presentadas, este mecanismo no fue el único utilizado para la contratación o adquisición de voces o instrumentistas. La mayor parte de las veces los edictos eran convocados por mero formalismo durante un corto periodo de tiempo (de cuatro a ocho días) después de haber localizado por otras vías a la persona idónea, de manera que sólo concurría un opositor a la plaza. La experiencia había demostrado que los edictos eran caros, por las ayudas de costa que se acostumbraba a dar a todos los concursantes, e ineficaces, porque rara vez acudían opositores por temor a perder sus puestos en otras capillas.

⁴⁴³ Fresneda, *Estatutos*, pp. 33-42. Según este estatuto, el primer día que el Cabildo tuviese noticia de la vacante, debían ser nombrados dos diputados para que hiciesen edictos con la vacante, salario y calidad de la voz requerida. En el plazo de los diez días siguientes, dichos edictos debían ser colocados en las puertas de las catedrales de Sevilla, Granada, Toledo, Jaén y otras comarcas no especificadas. Pasados cuatro días de esta convocatoria, los firmantes del estatuto o sus sucesores en el puesto estaban obligados a asistir a exámenes de los opositores durante nueve días seguidos. Al décimo día, quince de los edictos, debían ser asignados los salarios. Pasados otros cinco días, todos los opositores serían llamados ante el Cabildo. El escribano debía plasmar el nombre de cada uno de los opositores en un papel, de manera que cada miembro del Cabildo introducía en un vaso el papel con el nombre de su elegido, “como se votan las cosas de gracia, por pelotas secretas”. En caso de producirse un empate entre opositores, era escogido para el puesto aquel que hubiese sido votado por el Obispo.

Por este motivo se fueron ideando otros mecanismos que resolvieran con mayor celeridad el recurrente problema de la falta de voces, principalmente, e instrumentistas de la capilla de música, tales como localizar músicos a través de correspondencia dirigida a personas influyentes de determinadas iglesias o de viajes de miembros de la Capilla por distintas ciudades españolas o italianas.

4.1. Los edictos y las oposiciones

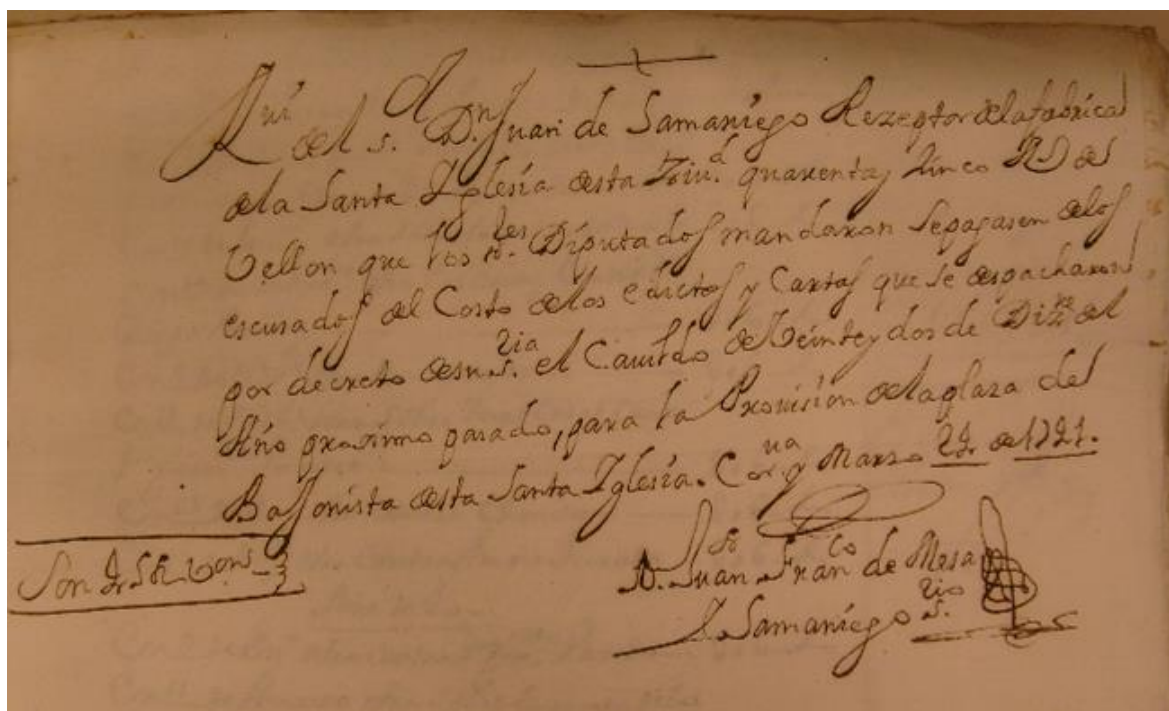
No ha sido localizado ningún ejemplar impreso de edicto destinado a cubrir una plaza de música en la Catedral de Córdoba a lo largo del siglo XVIII. Los edictos de los que tengo constancia que fueron convocados a través de las Actas Capitulares, normalmente vinculados a la cobertura de una capellanía, se recogen en la siguiente tabla.

Tabla III.111: Edictos convocados en la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII para cubrir plazas de la capilla de música

Fecha de los edictos	Condiciones de los edictos	Plazas convocadas	Músico que ganó la plaza
17-01-1707	?	Una capellanía de la Sangre	No hubo opositores
21-12-1718	Fijados por 8 días	Una capellanía de la Sangre	José de la Parra
10-5-1724	Fijados por 8 días	Una capellanía de la Sangre para voz de tiple	Tomás Añorbe
11-9-1727	Fijados por 4 días	Una capellanía de San Dionisio	Francisco Jurado Muñoz
24-2-1728	Fijados por seis días	Una capellanía de San Antonio	Felipe Enciso
16-10-1730	Fijados por 8 días	Una capellanía de San Antonio	Bartolomé Ricarte
28-6-1735	Fijados por 8 días	Una capellanía de San Antonio	-
28-7-1735	?	Una capellanía de San Dionisio	-
22-12-1740	Fijados en todas las Catedrales con término de 40 días y ayuda de costa de 50 pesos	Una de bajón	Francisco Pardo
4-8-1754	Fijados por 20 días	Una capellanía de la Sangre para voz de tiple	Pascual Bendicho
27-4-1756	Fijados por 70 días	Una capellanía de la sangre para voz de tiple	Juan Antonio Cardiel
30-7-1757	Fijados por 20 días	Una capellanía de San Antonio	Juan Sayés
27-2-1762	Fijados por 60 días	Una capellanía de San Pedro	No hubo opositores
Julio de 1764	?	Una capellanía de San Dionisio	Juan Porta
24-11- 1766	Fijados por 30 días. 300 ducados de renta fija con posibilidad de aumento proporcionalmente a la habilidad del músico	Una de bajón	Antonio Hidalgo
		Una de oboe	Pablo Bárcenas
1-10-1766	¿	Una capellanía de la Sangre para voz de tiple	Alfonso Martín
7-10-1767	300 ducados de renta fija con posibilidad de aumento proporcionalmente a la habilidad del músico	Una de oboe	Blas Gómez
5-9-1770	Fijados por 60 días. 300 ducados y 12 fanegas de trigo con posibilidad de aumento proporcionalmente a la habilidad del músico	Organista 2º	José Benito Bach
27-8-1773	Fijados por 20 días	Una capellanía de la Sangre para voz de contralto	José de los Ríos
20-12-1773	Fijados por 60 días	Una capellanía de San Antonio para voz de contralto	?

25-8-1778	Fijados por 8 días	Una capellanía de San Antonio para voz de cualquier calidad	José de los Ríos
26-9-1778	Fijados por 40 días	Una capellanía de la Sangre para voz de tenor	No hubo opositores
7-10-1778	Fijados por 40 días con salario de 300 ducados	Una plaza de oboe	Manuel Valls
2-12-1780	Fijados por 90 días	Una capellanía de san Pedro (plaza de tenor o bajo)	Quedó desierta la plaza
24-7-1781	Fijados por 60 días en las principales iglesias españolas detallando los granos y reales de la capellanía. Salario con posibilidad de aumento proporcionalmente a la calidad de la voz	Una capellanía de San Dionisio para cualquier tipo de voz	Rafael García

Ilustración III.2: Recibí por el costo de los edictos y cartas emitidas para cubrir una plaza de bajón en 1740⁴⁴⁴



4.2 Otras vías de acceso

4.2.1. La correspondencia

La búsqueda de voces e instrumentistas era considerado por el Cabildo un asunto de primer orden. Las actas capitulares dedicadas a esta cuestión son numerosas.

⁴⁴⁴ A.C.C. *Cuentas de Fábrica*, tomo 4024, s/p.

En muchas ocasiones se prescindía de los edictos y se optaba por entrar en contacto con músicos de otras capillas discretamente, tanteando las opciones existentes a través de personas conocidas por medio de correspondencia, lo que ellos denominaban “en secreto” o “extrajudicialmente”. No he localizado ningún ejemplo de esta correspondencia aunque las referencias a ella en Actas Capitulares son frecuentes. A continuación cito algunos de estos casos; para los músicos de la capilla localizados por medio de correspondencia, véase la Tabla III.111.

Por ejemplo, en 1722 Contreras recibió carta de Madrid informando de la presencia allí de un buen tiple, por lo que el Cabildo decidió pedir su opinión sobre el músico a personas conocidas en la Capilla Real:

Don Agustín Contreras (...) dice como se haya con carta de Madrid en la cual, por sujeto inteligente en la música se le informa de la voz, arte y modo de cantar de un tiple que hoy se haya en el Colegio del Rey, de edad 18 años (...) Acordó el Cabildo dar comisión a los Diputados del Arca de Santa Inés para que se informen extrajudicialmente de Don Ignacio Pérez y Don José de Torres y otras personas inteligentes para si concurren en el sujeto las calidades y habilidades de música.⁴⁴⁵

En 1745, tras la muerte del sochantre Pedro Corchado, el Cabildo ordenó a los diputados correspondientes buscar discretamente a la persona adecuada para el puesto vacante sin poner edictos, por considerarlos prácticamente la peor forma de proveer la plaza:

Deseoso el Cabildo de poner en esta Iglesia un sochantre correspondiente a su grandeza y conociendo por la experiencia que el modo de no lograr el fin que se desea era poner edictos para proveer la vacante capellanía, dio su comisión a los Señores Diputados para que con su gran discreción inquieran qué voces excelentes de la calidad que se busca hay en las iglesias de España y encontrando alguna correspondiente se le ofrezcan seiscientos ducados de renta anuales, advirtiéndole que si fuere tal que merezca mejor premio, se le dará y así mismo se le librá la ayuda de costa a proporción de la distancia de donde viniere.⁴⁴⁶

⁴⁴⁵ 1 de septiembre de 1722, A.C.C. AA.CC. tomo 72, fol. 308r.

⁴⁴⁶ 23 de agosto de 1745, A.C.C. AA.CC. tomo 77, fols. 136r-137r.

4.2.2. El nombramiento directo

En otras ocasiones, los músicos eran nombrados en algún puesto vacante directamente en el Cabildo, por referencias o conocimiento de la valía profesional de los mismos. La mayoría de las veces las plazas eran aceptadas aunque, en otras ocasiones, debemos suponer que no fue así, porque existiendo la constancia del nombramiento y la asignación de salario a algunos músicos, no hay referencias a su posterior permanencia en la Catedral; para los músicos que accedieron a sus puestos por nombramiento directo véase Tabla III.111.

4.2.3. Las solicitudes de los propios músicos

Otra posibilidad para acceder a la capilla por parte de los músicos era presentar un memorial solicitando una plaza en la misma aunque no se hubieran convocado edictos. Estos solicitantes conocían la necesidad de voces o instrumentistas a través de otros músicos o algunos miembros del Cabildo, de manera que, sin la necesidad de publicar la convocatoria, llegaban a la Catedral numerosas solicitudes. Otros, por parentesco con miembros de la capilla o algún otro motivo, solicitaban entrar a cantar sin salario con la perspectiva de ir ascendiendo poco a poco.

4.2.4. Los viajes para localizar músicos

Aunque la capilla estaba más o menos surtida de personal a través de los edictos públicos y posterior oposición con músicos procedentes de fuera o del propio entorno de la Catedral que iban ascendiendo y mejorando su estatus económico paralelamente a su calidad profesional, digamos que, por esta vía, no eran localizadas las figuras “de primera fila” que el Cabildo ansiaba adquirir. En más de una ocasión, se declara en las actas haberse hecho gestiones en ciudades distantes y diversas con el fin de contratar músicos de la calidad requerida que resultaron infructuosas por completo. Ya que los músicos no estaban en disposición de viajar a Córdoba para ser escuchados, eran los interesados, en este caso, los miembros de la Catedral, los que debían desplazarse, aprovechando cualquier salida de una persona del entorno de la Capilla para hacerle el encargo de buscar voces apropiadas:

Estando la capilla tan necesitada de voces, especialmente de tiple, que se han buscado con todo desvelo, haciendo las diligencias más exactas para lograr que viniese uno bueno, lo que se frustró, conociendo que no hay recurso dentro de España para buscarlos y que no se podía encontrar coyuntura mejor que la presente de pasar Don Diego Manrique a Italia, a los pueblos donde únicamente los hay de donde se proveen todas las cortes (...) se acordó se le dé comisión amplia para que en Roma o en Nápoles o donde los hallare busque un tiple excelente, a quien puede ofrecer de salario anual hasta quince mil reales de vellón. Y si no hubiese una voz tan singular (...) busque dos voces de tiple que tengan poca edad (habiendo mudado ya) a quien pueda ofrecer de seis a siete mil reales a cada uno.⁴⁴⁷

Ya han sido comentados los viajes realizados por los maestros Contreras y Gaitán con este fin y sus resultados, aunque no fueron los únicos. En la siguiente tabla presento todos los encargos realizados por el Cabildo a miembros de la Capilla o cercanos de localizar buenos músicos aprovechando un viaje por cualquier motivo:

Tabla III.112: Viajes realizados por personas del entorno de la Catedral que fueron aprovechados para localizar músicos en otras ciudades y capillas musicales en el siglo XVIII⁴⁴⁸

Persona que realizó el viaje	Fecha	Destino y motivo del viaje	Voz o instrumento que debía localizar	Músicos localizados	Puesto y fechas de actuación en la Catedral de Córdoba
Pedro de la Cuadra, racionero	1708	Madrid	Un tiple	Ninguno	-
Martín Aznar, tiple	1722	Zaragoza, a visitar a su familia	Tiples contraltos y	Ninguno	-
El Arcediano de Castro	1723	Madrid	Tiples	Tomás Añorbe	Tiple (1723-1728)
Don Diego Manrique, prebendado	1732	Italia	Un tiple	Carlo Signoretti	Tiple (1733-1735)
Antonio Hidalgo, oboe y bajón	1754	Zaragoza, a ver a sus padres	Un tenor y alguna otra voz sobresaliente	Antonio Vidangos	Tenor (fue contratado pero no llegó a ir a Córdoba)
				Juan Cardiel	Tiple (1754-1772)
				Antonio Serón	Sochantre (1754-1763)
				Juan Bueno	Niño capón (1754-después de 1782)

⁴⁴⁷ 23 de abril de 1732, A.C.C. AA.CC. tomo 74, fols. 195-196r.

⁴⁴⁸ No incluyo los viajes realizados por Agustín Contreras y Juan Manuel Gaitán porque ya están recogidos en las Tablas III.8-9.

En la siguiente tabla presento a los músicos de la capilla de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII que tuvieron acceso a sus puestos en la misma a través de un medio distinto al de los edictos, incluyendo información acerca del examen que les fue practicado cuando existen datos:

Tabla III.113: Músicos que accedieron a un puesto de la capilla de música de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII por un medio distinto al de los edictos públicos

Nombre del músico	Forma de acceso al cargo	Características del examen
Justino Pirochi y Sebastiano Nalduchi, tiple y contralto castrados	Iban de paso por Córdoba y se les ofreció quedarse con salario de 1.000 ducados cada uno. Fueron examinados ante el Cabildo por el maestro de capilla y el organista 2º	-
Tomás Prieto, tiple	Contreras pidió referencias extraoficialmente a Ignacio Pérez y José de Torres (Capilla Real de Madrid) sobre el tiple. Aceptó viajar a Córdoba para ser escuchado	Cantó en la Sala Capitular unas tonadas con algunos instrumentos en presencia del Cabildo y el maestro de capilla. Volvió a cantar en la iglesia ante todos en las vísperas de los Santos Patronos
Tomás Añorbe, tiple	Localizado por el Arcediano de Castro en un viaje a Madrid. Le fueron ofrecidos 400 ducados más ayuda de costa y aceptó	-
Carlo Signoretti, tiple	Localizado en Florencia por el prebendado Diego Manrique en un viaje que hizo a Italia	Fue admitido sin examen. Se otorgó un poder a un canónigo de Florencia para que tramitase el contrato “en origen”
Baltasar Calvo y Manuel Mancebo, tiples	Los contactos de Contreras en Madrid le escribieron informando de que dos buenos tiples estaban dispuestos a ir a Córdoba a ser escuchados con ayuda de costa para el viaje	Cantaron en la sala capitular con instrumentos y después fueron “experimentados” por el maestro de capilla
Manuel Ratta, tiple	Se detuvo varios días en Córdoba, donde estuvo cantando en la Catedral, cuando iba de camino a Sevilla para tomar posesión de una plaza allí. Volvió de Sevilla y solicitó ser admitido en Córdoba	-
Pedro Contreras, tiple	Estuvo un año sirviendo en la música sin salario y con licencia del Cabildo. Se le concedió un corto salario previa petición del músico	-
Pascual Bendicho	Localizado por Gaitán en un viaje a Madrid para buscar voces	-
Juan Antonio Cardiel, tiple	Localizado por Antonio Hidalgo, bajón de la capilla, en un viaje a Zaragoza. Aceptó viajar a Córdoba para ser escuchado	-

Juan Bueno, niño capón	Fue localizado por Antonio Hidalgo en un “lugarito” cerca de Sigüenza. Su padre aceptó que marchara a Córdoba si allí se hacían cargo de su educación y manutención	-
Mateo Bernia, tiple	Fue llamado a Madrid y aceptó a viajar a Córdoba para ser escuchado con la promesa de 1.200 ducados y ayuda de costa	Fue examinado por Gaitán quien dijo que “sería muy útil a la capilla”
Mariano Speziali, tiple	Solicitó una capellanía de la Sangre vacante.	Fue examinado por Gaitán
Felipe Enciso, contralto	Fue contratado a instancias de Contreras, que lo había escuchado cantar en la Catedral. Fue admitido porque todas las gestiones para localizar músicos en otras ciudades habían sido infructuosas	-
José García, contralto	Solicitó que se le admitiera en la capilla a cambio de salario	-
Juan Sayés, contralto	Fue llamado a Madrid. Aceptó viajar a Córdoba para ser escuchado	-
Juan Porta, contralto	Escribió una carta al Cabildo solicitando ser admitido en la capilla. Se le aseguró ayuda de costa para el viaje y renta colativa para que viajara a Córdoba a ser escuchado	-
Francisco Jurado Muñoz, tenor	Solicitó entrar a en la Capilla por medio de un memorial. Fue admitido	-
Manuel Cano de la Vega, tenor	El Arcediano de los Pedroches dijo que había escuchado a aun tenor bueno en Jaén que podría entrar en la capilla por la falta de voces. Fue admitido	-
Juan Antonio Vidangos, tenor	Escribió una carta al Cabildo ofreciéndose a formar parte de la capilla por una capellanía de la Sangre más 300 ducados. Aprovechando que Antonio Hidalgo, bajón, viajaría a Zaragoza, se le hace el encargo de escucharlo y examinarlo	-
Manuel Campos Montessa, tenor	Fue llamado a Madrid y aceptó el puesto	-
José Antonio Cremades, tenor	Escribió una carta la Cabildo solicitando ser escuchado. Viajó a Córdoba y fue admitido	-
Francisco de Frías, organista	Fue nombrado directamente, sin edictos. Aceptó el cargo.	-
José de Torres, organista	Se le ofreció el puesto por correspondencia a través de Contreras y aceptó. No queda constancia de que fuera examinado	-

Ignacio Pérez, organista	Se le escribió una carta a través de José de Torres ofreciéndole el puesto y aceptó. No queda constancia de que fuera examinado	-
Francisco Solano Frías, organista	Solicitó el puesto de su tío por medio de un memorial	Fue examinado por Contreras e Ignacio Pérez
Francisco Navarro, organista	Presentó un memorial solicitando la plaza vacante de organista de la Catedral	-
Blas Gascón, organista	Presentó un memorial al Cabildo solicitando la plaza de 2º organista por indicación de Ignacio Pérez (Capilla Real de Madrid)	Fue examinado por los maestros de capilla y de órgano
Francisco Ayala, organista	Presentó un memorial al Cabildo solicitando la plaza de organista vacante. Se le concedió la plaza tras ser examinado	Además del examen para obtener la plaza, tocó junto a los demás músicos en las Vísperas de la Natividad de la Virgen, acompañando el <i>Ave Maris Stella</i> y el <i>Magnificat</i>
Dos violinistas de Madrid	Contreras ya los había escuchado en Madrid y aconsejó contratarlos. Fueron llamados por el Cabildo	-
Juan Pompeyo, violinista	El Deán dio la noticia de que estaba en Córdoba un violinista milanés y propuso contratarlo	Fue examinado por Contreras e Ignacio Pérez, organista, acompañándole este último con el violón.
Antonio Blánquez, violinista	Fue llamado directamente a Toledo por el Cabildo	-
Jerónimo Hinestrosa, violinista	Entró en la Capilla como salmista y fue ascendiendo puestos	-
Francisco del Rayo, violinista	Entró en la Capilla como sirviente de su hermano, capellán de la veintena, y fue ascendiendo puestos	-
Diego Gaetani, violinista	Solicitó por memorial el puesto vacante por muerte de Juan Pompeyo, con la condición de recibir el mismo salario que éste	-
Fernando Paniagua, violinista	Entró en la Capilla como mozo de coro y fue ascendiendo puestos	-
Manuel Moreno Trompessi, violinista	Presentó un memorial al Cabildo solicitando algún puesto en la capilla y fue admitido	-
Matías Redel, violinista	Solicitó un puesto en la Capilla.	Fue examinado por Contreras
Juan Busquets, violinista	Se le escribió ofreciéndole un puesto de violinista en la Catedral y aceptó	-
Juan José de la Peña, violinista	Entró en la Capilla como mozo de coro y fue ascendiendo puestos	-
Juan Caballero, violón	Entró en la Capilla como capellán de la veintena y fue ascendiendo puestos	-
Vicente Espinsa, chirimía	Solicitó por memorial la plaza de su padre. Fue aceptado.	-

Antonio Hidalgo, oboe y bajón	Solicitó por memorial una plaza y fue admitido	
Fernando Pardo, bajón	Solicitó por memorial una plaza y fue admitido	
Esteban Redel, trompa y clarín	Solicitó por memorial una plaza y fue admitido	
Antonio García Sarriel, trompa y clarín	Fue llamado a Madrid para ser escuchado en Córdoba con ayuda de costa y aceptó	Fue examinado por Gaitán
Federico Cudorie, trompa y clarín	Fue llamado a Madrid para ser escuchado en Córdoba con ayuda de costa y aceptó	Fue examinado por Gaitán
José Antonio Cobos, bajón, trompa y clarín	Entró en la Catedral como mozo de coro y fue ascendiendo puestos	
Pedro de la Cruz, bajonista	Solicitó una plaza por medio de un memorial	
Diego Sotelo, bajonista	Solicitó una plaza por medio de un memorial	

La preocupación de los altos cargos de la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII por el mantenimiento de una capilla de música bien dotada para conseguir una liturgia magnificente con una proyección exterior adecuada a la institución fue bastante acentuada. Las actas capitulares dedicadas a la búsqueda de voces e instrumentistas por el territorio español y fuera de él son realmente numerosas y extensas. Un estricto sistema de edictos públicos y posterior oposición entre los concurrentes era el establecido por los estatutos catedralicios para acceder a la capilla por parte de los músicos. Parece ser que el sistema se fue relajando con el tiempo y la experiencia, y aunque se tiene constancia de la convocatoria de edictos en ese siglo, la mayoría de las veces se trataba de un mero formalismo cuando ya se había localizado al músico adecuado por otras vías más operativas. Estas otras vías son las mismas ya descritas para el caso de otras catedrales y capillas musicales españolas en los mismos años, tales como las solicitudes de los propios músicos, el llamamiento directo por parte del Cabildo y la correspondencia frecuente con músicos de otras capillas. En el caso de la Catedral de Córdoba es especialmente interesante la correspondencia mantenida por parte de los dos maestros de capilla en activo en la Catedral durante el siglo XVIII con el entorno de la Capilla Real de Madrid. Revisten cierta singularidad los viajes costeados por el Cabildo de Córdoba a diferentes personas de su entorno para tratar de encontrar voces e instrumentistas por diversos territorios, viajes aprovechados para esta finalidad o realizados exclusivamente para ello, como el caso de Juan Manuel Gaitán Artiaga en 1752 (véase apartado 2.1.2c)

Unos métodos y otros propiciaron el movimiento de músicos entre Córdoba y otras ciudades y capillas musicales, de manera que un porcentaje bastante elevado de los miembros de la capilla cordobesa a lo largo de la centuria procedían de lugares diversos y distantes.

5. Movilidad de los músicos de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII

Por la capilla de música de la Catedral de Córdoba circularon a lo largo del siglo XVIII (hasta 1782) 132 músicos sin incluir a los mozos de coro y sus maestros y los maestros de ceremonias. El ir y venir de músicos fue constante, como ya ha quedado expuesto para otras catedrales e instituciones musicales españolas en los mismos años y ha quedado de manifiesto a través de las distintas tablas presentadas a lo largo de esta Tesis Doctoral para la Catedral cordobesa.

A pesar de las quejas y críticas que el Cabildo dedicaba a la formación musical de los mozos del coro, acólitos y capellanes de veintena de la Catedral, parece ser que la nada desdeñable proporción del 35% de los músicos de su capilla procedía de este grupo. El resto de músicos de la capilla tenía una procedencia diversa, aunque todo apunta a que se contaba con una clara suministradora de voces e instrumentistas, fundamentalmente tiples, que era la Capilla Real de Madrid, a cuyo origen se adscribe el 18% de los músicos de la capilla durante todo el siglo.

Un sector de la plantilla, aproximadamente el 17%, fue exclusivamente local, esto es, desarrollaron toda su actividad profesional, y prácticamente vital, en la Catedral de Córdoba desde que entraron a su servicio como mozos de coro, salmistas, etc. hasta su muerte. En este sentido, Córdoba se perfila como destino profesional apetecible y estable si tenemos en cuenta que el 47% de los músicos que pasaron por la capilla a lo largo de la centuria tuvieron a la ciudad como último destino, en algunos casos después de una larga trayectoria.

A continuación trataré de establecer las líneas generales de circulación de los músicos, entrada y salida, de la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII.

5.1. Procedencia de los músicos

5.1.1. Líneas generales

Una parte importante de los músicos de la capilla, el 35%, procedía de Córdoba, un 46% venía de fuera y un 18% presenta una procedencia hasta ahora desconocida:

Tabla III.114: Procedencia de los componentes de la capilla de música de la Catedral de Córdoba entre 1706-1782

Procedencia	Maestros de capilla	Organistas	Sochantres	Cantores	Instrumentistas	Total	Porcentajes
De Córdoba	-	3	8	15	20	46	35%
De fuera	2 ⁴⁴⁹	7	7	30	16	62	47%
Desconocida	-	1	5	12	6	24	18%
Total	2	11	20	57	42	132	99%

Dentro de los lugares de origen de los músicos procedentes de fuera de Córdoba jugaron un papel fundamental las Capillas Reales de Madrid y varias ciudades pertenecientes a la misma provincia eclesiástica que Córdoba como Sigüenza o Toledo y, sorprendentemente, por alejada, también Zaragoza.⁴⁵⁰ Centros musicales andaluces relevantes del momento como Granada, Cádiz, Málaga o Sevilla, más próximos geográficamente, no se perfilan como los principales centros de origen de los músicos que pasaron por la Catedral, aunque los hubo. Los casos de músicos de procedencia extranjera son raros en Córdoba. Aunque por sus memoriales de genealogía se sabe que algunos de ellos tenían un origen italiano o francés, normalmente, salvo excepciones, no llegaban a la Catedral directamente de estos países, sino de una capilla o ciudad española intermedia que, habitualmente, era también Madrid.

A pesar de que los motivos por los que estos músicos llegaron a Córdoba son tan variados como situaciones existen, se pueden establecer unas líneas generales de movimiento o circulación de los mismos:

⁴⁴⁹ Aunque Juan Manuel Gaitán había nacido en Córdoba y se había formado en la Catedral como mozo de coro, llegó al cargo de maestro de capilla en la ciudad procedente de la Catedral de Segovia a la edad de 36 años después de una trayectoria profesional, si no larga, al menos prestigiosa.

⁴⁵⁰ Al iniciarse la Edad Moderna la Iglesia española estaba dividida territorialmente en ocho provincias eclesiásticas o sedes metropolitanas: Burgos, Compostela, Granada, Sevilla, Tarragona, Valencia, Zaragoza y Toledo, cada una con sus respectivas diócesis sufragáneas, además de las sedes episcopales exentas de León y Oviedo, que dependían directamente de la Santa Sede. En concreto, la provincia eclesiástica de Toledo tenía como diócesis sufragáneas a Cartagena, Córdoba, Cuenca, Jaén, Osma, Segovia, Sigüenza y Valladolid. Véase Ángel Fernández Collado, *Historia de la Iglesia en España Edad Moderna* (Toledo: Instituto Teológico San Ildefonso, 2007) p. 200.

Tabla III.115: Ciudades de procedencia de los componentes de la capilla de música de la Catedral de Córdoba entre 1706-1782

Lugar de procedencia	Maestros de capilla	Organistas	Sochantres ⁴⁵¹	Cantores	Instrumentistas	Total
Alcalá la Real	-	-	-	1	-	1
Antequera	-	-	-	2	-	2
Baena	-	-	-	-	1	1
Baeza	-	-	2	-	-	2
Barcelona	-	-	-	-	1	1
Cádiz	-	1	-	-	1	2
Córdoba	-	3	8	15	20	46
Cuenca	-	-	1	1	-	2
Florenia	-	-	-	1	-	1
Granada	-	-	-	2	-	2
Guadix	-	-	1	-	-	1
Jaén	-	-	-	1	-	1
Jerez	-	-	-	1	-	1
Madrid	1	3	1	13	6	24
Málaga	-	1	-	-	-	1
Milán	-	-	-	-	1	1
Orihuela	-	-	-	-	1	1
Salamanca	-	1	-	-	-	1
Segovia	1	-	-	-	-	1
Sevilla	-	-	-	-	2	2
Sicilia	-	-	-	1	-	1
Sigüenza	-	1	-	3	-	4
Toledo	-	-	1	1	1	3
Tortosa	-	-	-	1	-	1
Zaragoza	-	-	1	2	2	5
Desconocida	-	1	5	12	6	24
Total	2	11	20	57	42	132

En primer lugar presento una tabla con los músicos cuya procedencia es desconocida hasta ahora:

⁴⁵¹ En este apartado están incluidos los tenores / bajos capellanes de San Pedro con obligaciones de canto llano y canto de órgano que fueron nombrados con la condición de hacer el oficio de sochantre cuando fuesen requeridos.

Tabla III.116: Músicos de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII de procedencia desconocida

Nombre	Puesto y fechas de actuación en Córdoba	Destino posterior conocido
José Benito Bach	Organista 2º desde 1770	Seguía en la Catedral en 1782
Pedro Cortés	Tiple (†1706)	Murió en Córdoba en 1706
Francisco de Paiba	Tiple (†1710)	Murió en Córdoba en 1710
Justino Pirochi	Tiple (1714-1717)	Catedral de Sevilla (1717-1720) Portugal Capilla Real de Madrid (a partir de 1721)
Sebastiano Nalduchi	Contralto (1714-1717)	Catedral de Sevilla (1717-1720) Portugal ⁴⁵² Capilla Real de Madrid (a partir de 1721) ⁴⁵³
Alfonso Martín	Tiple (1766-1809)	
Blas de Palacios	Contralto (hasta 1707)	Murió en Córdoba en 1707
Alonso de Soto	Contralto (1654-1709)	Murió en Córdoba en 1709
Diego Figueroa	Contralto (1663-1721)	Murió en Córdoba en 1721
Andrés Ximénez de Gaona	Tenor (1667-1718)	Murió en Córdoba en 1718
Pedro Millán	Tenor (h.1670-1726)	Murió en Córdoba en 1726
José Labarta ⁴⁵⁴	Tenor con obligaciones de sochantre (1752-después de 1781)	En 1781 seguía en la Catedral de Córdoba
Ignacio Casado	Tenor (1768-1790)	
José Moyano	Salmista-tiple y contralto (1756-después de 1822)	En 1822 seguía al servicio de la Catedral de Córdoba ⁴⁵⁵
Pedro Turón ⁴⁵⁶	Sochantre (1771-después de 1782)	En 1782 seguía en la Catedral
Antonio Villalba	Tenor-bajo con funciones de sochantre (1773-después de 1782)	En 1782 seguía en la Catedral
Segundo Barranco	Funciones de sochantre (1774-1785)	Murió en Córdoba en 1785

⁴⁵² Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, p. 158, afirma que Sebastián Nalduchi y Justino Pirochi desistieron de sus puestos en la Catedral de Sevilla y se marcharon a Portugal.

⁴⁵³ Tanto Sebastián Nalduchi como Justino Pirochi aparecen vinculados a las Capillas Reales de Madrid a partir de 1721. Lolo Herranz, *La música en la Real Capilla de Madrid*, pp. 43-49.

⁴⁵⁴ Sus pruebas de naturaleza y limpieza de sangre fueron hechas en Francia y en la Catedral de Valencia, aunque no se sabe de dónde procedía cuando entró en la capilla de Córdoba en 1752.

⁴⁵⁵ Según Bedmar Estrada, *La música en la Catedral de Córdoba a través del magisterio de Jaime Balius y Vila*, p. 173.

⁴⁵⁶ Pedro Turón nació en Oloron, Francia, en 1725 (8 de agosto de 1771, A.C.C. AA.CC. tomo 84, fol. 440r) y al ser recibido le fue concedida una licencia para ir a Cádiz a recoger a su familia aunque no consta que él llegase de esa ciudad cuando fue admitido en Córdoba (19 de junio de 1771, A.C.C. AA.CC. tomo 84, fols. 392-393).

Juan Ortiz Guerra	Tenor sochantre (1775-después de 1782)	En 182 seguía en la Catedral
Francisco de la Cruz	Arpista 2º (1720-1738) ⁴⁵⁷	A partir de 1738 no hay más noticias
Salvador García	Sacabuche (hasta 1707)	Murió en Córdoba en 1707
Matías de Quero	Sacabuche (hasta 1707)	Murió en Córdoba en 1707
Matías Redel	Violín, oboe, flauta y violón (1753-después de 1782)	Seguía en la Catedral en 1782
Fernando Pardo	Bajón y violón contrabajo (1752-1771)	Se dio por vacante su puesto porque no regresó de Madrid
Blas Gómez	Oboe y bajón (1767-1778)	“Cesó este salario por haberse ido don Blas” ⁴⁵⁸

Los músicos de procedencia conocida se recogen en la siguiente tabla, clasificados por ciudades:

⁴⁵⁷ Francisco de la Cruz había sido mozo de coro de la Catedral con anterioridad aunque las fuentes no aclaran cuándo exactamente (10 de junio de 1720, A.C.C. AA.CC. tomo 72, fols. 78v-79r).

⁴⁵⁸ Esta es la única referencia a la salida de Blas Gómez de la Catedral de Córdoba (A.C.C. Mesa Capitular, tomo 3119, fol. 168).

Tabla III.117: Procedencia de los músicos al ingresar en la capilla de la Catedral de Córdoba

Lugar de procedencia	Cargo que ocupaba en su lugar de procedencia	Nombre	Puesto y fechas de actuación en Córdoba	Destino posterior conocido
Alcalá la Real	?	Juan de Moraleda	Contralto (1707-1711)	Murió en Córdoba en 1711
Antequera	?	Felipe Enciso	Contralto (1725-1757)	Murió en Córdoba en 1757
	?	Francisco Jurado Muñoz	Tenor (1718-1766)	Murió en Córdoba en 1766
Baena	?	Francisco Pardo	Bajonista (1741-1766)	Murió en Córdoba en 1766
Baeza	Sochantre de la Iglesia de Baeza	Mateo Blanco	Tenor-bajo con obligaciones de canto llano y canto de órgano y maestro de mozos de coro (1762-después de 1782)	En 1782 seguía al servicio de la Catedral
	Sochantre de la Iglesia de Baeza	Pablo José de Navas	Sochantre (1764-1775)	Sochantre de la Catedral de Cádiz
Barcelona	?	Manuel Valls	Oboe (1778-después de 1782)	Seguía al servicio de la Catedral en 1782
Cádiz	Organista de la Catedral de Cádiz (1710-1714)	Francisco Solano Frías	Organista 2º (1715-1727)	Organista 1º de la Catedral de Cádiz (1727-1728)
	Violinista de la Catedral de Cádiz	Diego Gaetani	Violín (1733-1753)	Murió en Córdoba en 1753
Cuenca	Sochantre de la Catedral de Cuenca	José de Fibla	Sochantre (1752-1753)	Renunció a su puesto porque el clima de la ciudad le era perjudicial para la salud
	Contralto de la Catedral de Cuenca	Antonio Gonzalo	Contralto (1774-1778)	Prebendado de la Catedral de Málaga
Florenia	?	Carlo Signoretti	Tiple (1733-1735?)	No hay más noticias a partir de 1735
Granada	?	José de los Ríos	Contralto (1768-1803)	
	Tenor de la Capilla Real de Granada	Joaquín Ambros	Tenor (1766-1768)	Tenor de la Catedral de Sevilla
Guadix	Sochantre de la Catedral de Guadix	Francisco Bono	Tenor-bajo con obligaciones de canto llano y canto de órgano (1781-después de 1782)	En 1782 seguía en la Catedral
Jaén	?	Manuel Cano de la Vega	Tenor (1733-1764)	Murió en Córdoba en 1764

Jerez	Maestro de capilla de la Colegial Jerez ⁴⁵⁹	Juan de Peñafiel	Tenor y segundo maestro de capilla (1718-1761)	Murió en Córdoba en 1761
Madrid	?	Agustín Contreras	Maestro de capilla (1706-1751)	Murió en Córdoba en 1754
	Capilla Real de Madrid	José de Torres Martínez Bravo	Organista 1º (julio-agosto 1708)	Capilla Real de Madrid
	Procedente de Madrid. Discípulo de José de Torres ⁴⁶⁰	Ignacio Pérez	Organista y violón (1708-1716)	Organista principal de la Real Capilla de Madrid
	?	Blas Gascón ⁴⁶¹	Organista 2º (1727-1756)	Murió en Córdoba en 1756
	?	Manuel Barberá	Tiple (1720)	Toledo
	Colegio del Patriarca de Madrid	Tomás Prieto	Tiple (1722-1750)	Murió en Córdoba en 1750
	?	Tomás Añorbe	Tiple (1723-1728)	Se marchó a Madrid
	?	Baltasar Calvo	Tiple (1740-1755?)	No hay más noticias a partir de 1755
	San Cayetano de Madrid (1738-1740) ⁴⁶²	Manuel Mancebo	Tiple (1740-1752)	Catedral de Zamora
	Descalzas Reales de Madrid	Pascual Bendicho	Tiple (1752-1764)	Murió en Córdoba en 1764
	?	Mateo Bernia	Tiple (1766-1807)	
	?	Juan Sayés	Contralto (1757-1764)	Se despidió por haber encontrado acomodo en Sevilla
	?	Bernabé Ortiz	Contralto (1764-1765)	Prebendado de la Catedral de Salamanca

⁴⁵⁹ El día de su nombramiento como segundo maestro de capilla de la Catedral de Córdoba se dijo en el Cabildo que Peñafiel había sido maestro “en otra parte” (4 de septiembre de 1721, A.C.C. AA.CC. tomo 72, fol. 198r). Martín Moreno (*Historia de la música española. Siglo XVIII*, p. 189) afirma que Juan de Peñafiel ocupó el magisterio de capilla de la Colegial de Jerez entre 1710 y 1717.

⁴⁶⁰ Para su contratación se escribió a José de Torres, de quien se dice que era su maestro (19 de septiembre de 1708, A.C.C. AA.CC. tomo 67, fol.10v). Cuando se despidió de su puesto en Córdoba por haber sido nombrado organista en Madrid afirmó que el rey lo había criado en su Real Capilla “por tiempo de once años” (13 de julio de 1716, A.C.C. AA.CC. tomo 70, fols. 268-269r).

⁴⁶¹ Blas Gascón solicitó el puesto de organista en Córdoba a instancias de Ignacio Pérez, en la Capilla Real de Madrid (18 de agosto de 1727, A.C.C. AA.CC. tomo 73, fol. 292v).

⁴⁶² Parece ser que hubo dos músicos contemporáneos, uno mayor que otro, con el mismo nombre. Seguramente el Manuel Mancebo que estuvo en Córdoba como tiple de la Capilla fuese el mismo que estaba en 1738 de niño de coro en la Catedral de Palencia, fecha en la que pasó a Madrid (José López-Calo, “Manuel Mancebo”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (coord.) vol.7, pp. 83-84.

	?	José Tormo	Contralto (1764-1768)	Racionero en la Catedral de Orihuela
	?	Manuel Campos Montessa	Tenor (1757-después de 1782)	En 1782 seguía en la Catedral de Córdoba
	Músico de la Soledad de Madrid	José Antonio Cremades	Tenor (1765-1768)	Tenor principal de la Catedral de Cartagena
	?	Pedro Marciaq	Tenor (1779-1797)	
	Sochantre de la Granja	José Velasco	Sochantre (1764-1765)	Sochantre de Baeza
	?	Violinista 1º de Madrid	Violín (1708-1709)	Volvió a la corte de Madrid porque le aumentaron el salario allí
	?	Violinista 1º de Madrid	Violín (1708-1709)	Volvió a la corte de Madrid porque le aumentaron el salario allí
	?	Juan Busquets	Violín (1766- después de 1782)	En 1782 seguía en la Catedral
	?	Pedro Carrión	Bajonista (1701-1732)	Murió en Córdoba en 1732
	?	Antonio García Sarrier	Trompa y clarín (1757-después de 1782)	Seguía al servicio de la Catedral en 1782
	?	Federico Cudorie	Trompa y clarín (1757-después de 1782)	Seguía al servicio de la Catedral en 1782
Málaga	Organista de la parroquia de San Juan de Málaga	Jaime Torrens	Organista 2º (1757-1770)	Maestro de capilla de la Catedral de Málaga
Milán	?	Juan Pompeyo	Violín (1709-1733)	Murió en Córdoba en 1733
Orihuela	?	Vicente Martín	Violonchelo (1779-después de 1782)	Seguía en Córdoba en 1782
Salamanca	Organista de la Catedral de Salamanca (1714-1717) ⁴⁶³	Francisco Navarro	Organista 1º antes de 1706 y 1717-1751	Murió en Córdoba en 1751
Segovia	Maestro de capilla de la Catedral de Segovia (1741-1752)	Juan Manuel Gaitán Artiaga ⁴⁶⁴	Maestro de capilla (1752-1780)	Murió en Córdoba en 1800

⁴⁶³ Pérez Prieto, “La capilla de música de la Catedral de Salamanca (1700-1750)”, p. 171.

⁴⁶⁴ Aunque Juan Manuel Gaitán llegó a Córdoba como maestro de capilla procedente de la Catedral de Segovia donde desempeñaba un cargo similar, era cordobés y se había educado musicalmente en la Catedral de Córdoba como mozo de coro.

Sevilla	Bajonista de la Catedral de Sevilla	Diego Sotelo	Bajonista (1712-1714)	Murió en Córdoba en 1714
	Colegio de San Isidoro de Sevilla ⁴⁶⁵	Pablo Barcenas	Oboe (1767-1803) y Maestro del Colegio de los Infantes del coro (1776-1778)	Murió en Córdoba en 1803
Sicilia	?	Gerlando Speziali	Tiple (1773-1815)	
Sigüenza	Organista de la Catedral de Sigüenza (1743-1751) ⁴⁶⁶	Francisco Ayala	Organista 2º (1727-1756)	Murió en Córdoba en 1756
	Tiple de la Catedral de Sigüenza	Agustín Cuesta	Tiple (mayo-agosto de 1711)	Volvió a la Catedral de Sigüenza
	2º tiple de la Catedral de Sigüenza	Manuel Ratta	Tiple (1744-1749)	Real Convento de la Encarnación de Madrid
	Niño capón que fue llevado por Antonio Hidalgo desde Sigüenza con autorización de su padre para ser educado en Córdoba	Juan Bueno	Tiple capón (1754-1808)	?
Toledo	Salmista en la Catedral de Toledo	Vicente Alberola	Tenor-bajo con obligaciones de canto llano y canto de órgano	En 1782 seguía en la Catedral
	Tenor de la Catedral de Toledo ⁴⁶⁷	José Cabrera	Tenor (1780-después de 1782)	En 1782 seguía en la Catedral
	?	Antonio Blánquez	Violín (1709-1735)	Murió en Córdoba en 1735
Tortosa	?	Juan Porta	Contralto (1757-1781)	Murió en Córdoba en 1781

⁴⁶⁵ Pablo Bárcenas había sido seise de la Catedral de Sevilla y colegial del Colegio de San Isidoro de la misma ciudad. Antes de ganar su plaza en Córdoba había optado a otra de ministril en la Catedral hispalense sin conseguirlo en los años 1757, 1763 y 1766; véase Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII*, pp. 177 y 181.

⁴⁶⁶ Francisco Ayala llegó a la Catedral de Sigüenza procedente de Madrid; véase Suárez Pajares, *La música en la Catedral de Sigüenza*, vol.II, p. 365.

⁴⁶⁷ José Cabrera había sido mozo de la Catedral de Córdoba entre 1762-1776, fecha en la que dejó su plaza de músico porque había conseguido plaza de tenor en la Catedral de Toledo; véase Tabla III.84. Cuando ganó la capellanía de la Sangre en 1780, llegaron a la Catedral cartas de recomendación procedentes de Toledo y el Escorial (7 de abril de 1780, A.C.C. AA.CC. tomo 88, fol. 32r).

Zaragoza		Martín Aznar	Tiple (1693-1736)	Murió en Córdoba en 1736
	Tiple de la Iglesia del Pilar de Zaragoza	Juan Antonio Cardiel	Tiple (1754-1772)	Murió en Córdoba en 1772
	Iglesia del Pilar de Zaragoza	Antonio Serón	Funciones de sochantre (1754-1763)	Capilla Real de Madrid
	Violín en la Seo de Zaragoza	Manuel Moreno Trombessi	Violín, trompa y clarín (1751-después de 1782)	Seguía en la Catedral en 1782
	Iglesia del Pilar de Zaragoza	Antonio Hidalgo	Oboe y Bajón (1745-1787)	Murió en Córdoba en 1787

5.1.2. La influencia de la Real Capilla de Madrid

El 38% de la totalidad de los músicos cuya procedencia forastera a Córdoba es conocida llegó vía Madrid, del ámbito de las Capillas Reales. Desconozco si antes de la llegada del maestro Contreras a Córdoba el tránsito de músicos entre Madrid y Córdoba fue tan frecuente y si la proporción de la procedencia de los músicos catedralicios del siglo anterior se sitúa en la misma línea que la presentada para el siglo XVIII.⁴⁶⁸ En todo caso, para el periodo que nos ocupa jugaron un papel importante las relaciones personales de Agustín Contreras en Madrid, como muestran las referencias a la correspondencia entre el maestro y algunas personas relevantes de la Corte para tratar de encontrar voces apropiadas para Córdoba.

El primero de los músicos que llegó de Madrid, en 1708, fue José de Torres Martínez Bravo, organista de la Real Capilla de Madrid y creador de la primera imprenta de música de España, quien pasó por la capilla de Córdoba en una especie de breve exilio político y profesional motivado por los acontecimientos vividos en la Real Capilla como consecuencia de la Guerra de Sucesión española. Entre los músicos de la Capilla Real que fueron suspendidos de sus empleos entre diciembre de 1706 y agosto de 1708 acusados de traición al rey Felipe V se encontraba José de Torres.⁴⁶⁹ Quizás conociendo la situación, el Cabildo de Córdoba, a través de Contreras, le ofreció a Torres el cargo de primer organista de la Catedral y maestro de canto de órgano de los mozos del coro a cambio de un salario anual de 800 ducados. Entre junio y julio de 1708 llegó José de Torres a Córdoba a servir su ministerio y el 23 de agosto de ese mismo año pidió permiso para volver a Madrid por haber sido readmitido por el Rey a través de una carta del Patriarca.⁴⁷⁰

⁴⁶⁸ Los documentos consultados en el Archivo de la Catedral de Córdoba para la realización de este trabajo se sitúan cronológicamente a partir de 1705. Es posible que parte de los músicos que presento como de procedencia desconocida, algunos de los cuales ya estaban en la Catedral en 1705, llegasen a la capilla también desde Madrid.

⁴⁶⁹ Lolo Herranz, *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo*, pp. 79-80.

⁴⁷⁰ 22 agosto 1708, A.C.C. AA.CC. tomo 66, fol. 823r.

Después de José de Torres llegaron otros organistas a la capilla de Córdoba procedentes de Madrid, como Ignacio Pérez, discípulo del primero, y Blas Gascón, por recomendación de Ignacio Pérez, ya de vuelta en la Capilla Real. La forma de contacto con los demás músicos que procedían del entorno de las Capillas Reales fueron diversos (Tabla III.111): edictos y oposición, correspondencia, viajes, solicitud de los propios músicos y otras.

Aparte del curioso caso de José de Torres, otros de los músicos que procedían de Madrid, utilizaron la Catedral de Córdoba como destino intermedio para conseguir puestos de mayor relevancia musical y económica, en la Real Capilla, como Ignacio Pérez que ascendió a organista principal de la misma, o marchando a otros lugares. Una parte importante de estos músicos tuvo Córdoba como último destino profesional.

5.1.3. Procedencia de los pretendientes que no lograron un puesto en la Capilla o no llegaron a ocuparlo

Se conoce el nombre y en ocasiones la procedencia de algunos pretendientes que no fueron admitidos en la capilla o que, habiendo sido contratados, no vuelven a aparecer en las fuentes, por lo que debemos suponer que no llegaron a viajar a Córdoba o desistieron de su puesto antes de ocuparlo. Debido a las constantes gestiones realizadas en la Catedral para localizar músicos apropiados para la capilla, con frecuencia eran recibidos memoriales de pretendientes que solicitaban un puesto en ella, otros eran localizados en los viajes con esta finalidad y no eran admitidos o no aceptaban. El tercer grupo está constituido por los que no ganaba la plaza convocada en los edictos tras la oposición. El origen dominante entre estos músicos era también Madrid, quienes normalmente se sitúan entre los que fueron nombrados o admitidos, pero no llegaron a ocupar un puesto. El resto de músicos pretendientes tenía una procedencia de lo más variado.

Tabla III.118: Procedencia de los pretendientes que no lograron un puesto en la Capilla o no llegaron a ocuparlo habiendo sido admitidos

Origen	Nombre	Plaza	Fecha	Motivo por el que no ocupó la plaza
Alcalá la Real	Diego Estremera de	Bajón	1741	No ganó la oposición
	Manuel Bueno	Organista	1757	No ganó la oposición
Alemania	Enrique Minchor	Oboe, flautas travesera y dulce, bajón dulce y la trompa “de caja”	1735	Fue aceptado con 250 ducados anuales de salario, pero fue a por su familia y no regresó
Algeciras	Francisco Anaya	Organista	1757	No ganó la oposición
Antequera	Benito García	Organista	1770	No ganó la oposición
Arcos de la Frontera (Cádiz)	Francisco de Lara	Bajón	1741	No ganó la oposición
Ávila	José Ayala	Violín, violón, contrabajo	1753 y 1778	Solicitó una plaza para él y otra para su hijo en violín, violón y contrabajo. No hay más noticias. En 1778 fue admitido aunque no hay más noticias
Barcelona	Ramón Valls	Violín	1744	Fue admitido como profesor de oboe, flauta y violín. No hay más noticias.
Cádiz	Juan Suffo ⁴⁷¹ y José	Violín	1743	Fueron admitidos pero no hay más noticias
Ceuta	Francisco Delgado (Catedral de Ceuta)	Organista	1757	No ganó la oposición
	Miguel Mainoldi	Tenor	1766	No ganó la oposición
Constantina (Sevilla)	Contralto de Constantina	Contralto	1773	No ganó la oposición
Córdoba	José de la Peña	Bajón	1741	No ganó la oposición
Coria (Cáceres)	Juan Núñez	Tiple	1754	Pretendió una plaza de tiple en Córdoba, pero no fue aceptado por no ser su voz apta para la capilla
Granada	Tiple de Granada	Tiple	1719	El tiple no quería viajar a Córdoba por temor a perder su “conveniencia” en la otra Catedral. No llegó a ser contratado.
	Esteban Redondo (Capilla Real)	Organista	1770	No ganó la oposición
	Ignacio Gutiérrez	Tenor	1775	Escribió una carta en la que pedía oponerse a una capellanía de San Pedro. No hay más noticias

⁴⁷¹ Juan Suffo fue violinista de la Catedral de Cádiz entre 1752 y 1772, José Suffo, entre 1764 y 1780; véase Díez Martínez, *La música en Cádiz*, p. 209.

Italia	Tomás Vignola	Tiple	1735	No fue contratado por la elevada suma de dinero que exigía
	Pedro Bórquez	Organista	1757	No ganó la oposición
Jaén	Tiple de Jaén	Tiple	1719	El maestro de capilla le escribió para proponerle ser escuchado en Córdoba con ayuda de costa. No aparecen más noticias sobre él
Lérida	Ignacio Bofill	Oboe	1769	Viajó a Córdoba para ser escuchado y fue admitido con 300 ducados de salario. Fue a recoger a su familia y no volvió
Lucena (Córdoba)	Marcos Martínez Pérez	Bajón	1741	No ganó la oposición
	Joaquín Aguilar Guerrero	Contralto	1756	Solicitó plaza de contralto. No vuelve a aparecer en las fuentes
Lugo	Jacinto Robles (Catedral de Lugo)	Tenor	1773	Pidió ser examinado en Lugo o recibir una ayuda de costa. Se le denegó la pretensión
Madrid	Alejandro Fornius (Descalzas Reales de Madrid)	Tiple	1707	Se le ofreció formalmente una capellanía de la Sangre. No vuelve a aparecer en documentos
	Vicente Paje (Descalzas Reales de Madrid)	Tiple	1707	Se ofreció a trabajar en Córdoba a cambio de salario competente. Le fueron asignados 300 ducados y 3 cahíces de trigo. No vuelve a aparecer en documentos
	José Sanz	Tiple	1723	Fue localizado por Contreras en un viaje a Madrid. José Sanz pedía ser nombrado capellán de la Sangre previamente a haber viajado a Córdoba para ser escuchado en la Catedral. El Cabildo no aceptó la pretensión
	Jerónimo Bartoluchi	Tiple	1730	Fue escuchado por varios capitulares en Madrid y “en las serenatas de Sevilla y Granada”. Se ofreció a ir a Córdoba por un salario anual de 15 mil reales. Fue contratado, pero no vuelve a aparecer en documentos
	Francisco Romero	Tenor	1754	Cantó en la Catedral en la Semana Santa de 1754 para ser probado. No fue aceptado por no ser su voz apropiada a “la grandeza de este coro”
	Manuel Santiago (San Cayetano de Madrid)	Tenor	1763	Solicitó una plaza. No fue admitido por ser casado
	Mariano Sanz	Tenor	1779	Localizado en Madrid por el Tesorero, que tenía una comisión para buscar voces de tenor. Se le concedió una ayuda de costa para viajar a Córdoba para ser escuchado. No hay más noticias
Málaga	José Higuera (Catedral de Málaga)	Contralto	1781	Presentó un memorial solicitando una capellanía vacante de San Dionisio.

Murcia	Ignacio Ródena	Contralto	1754	Escribió desde Murcia ofreciéndose a ir a Córdoba con ayuda de costa. Fue examinado y no fue contratado por no ser su voz suficiente
	Francisco Ceferino García (Iglesia de San Leandro de Murcia)	Tenor	1766	No ganó la oposición
	Antonio Bernet	Contralto	1774	Firmó la oposición a una capellanía vacante de San Antonio. No ganó la plaza
Ronda	José Navarro	Tenor bajete	1765	Solicitó ser admitido en la capilla por carta. No había plazas disponibles.
Santiago	Albano García (Catedral de Santiago)	Tiple	1766	Se ofreció a ir a Córdoba a ser probado para la plaza de primer tiple con ayuda de costa. Fue aceptado, pero no vuelve a aparecer en documentos
Segorbe	Vicente Durán (Catedral de Segorbe)	Tenor	1779	Solicitó por escrito oponerse a una capellanía vacante de San Pedro. Se le respondió que no habría ayuda de costa para los opositores.
Sevilla	Antonio Ferreira (Colegiata del Salvador)	Organista	1757	No ganó la oposición
	Antonio Ballesteros	Tenor	1779	No ganó la oposición
Tarragona	José Domingo	Tenor	1779	No ganó la oposición
Toledo	Isidro García López (Catedral de Toledo)	Tiple	1752	Localizado por Gaitán en un viaje a diferentes ciudades españolas. Aceptó el puesto y una capellanía de la Sangre. Finalmente no acudió a Córdoba por no permitírsele su cabildo y estar en contra de la voluntad de sus padres
Valencia	Tiple de la Catedral de Valencia	Tiple	1752	Después de varias gestiones para encontrar voces, había llegado a Córdoba uno procedente de Valencia. No fue admitido por no ser su voz de la calidad requerida
Xerta (Tortosa)	Joaquín Serralta	Contralto	1774	Firmó la oposición a una capellanía vacante de San Antonio. No ganó la plaza
Zaragoza	José Moreno Polo	Organista	1757	No ganó la oposición
	Un muchacho que vino con un sochantre	Cantor y sochantre	1754	Viajaron hasta Córdoba para ser escuchados. No fueron admitidos.
	Antonio Cítora	Tenor	1768	Solicitó una plaza por correspondencia. No fue admitido porque tenía sólo 21 años y no podía ser nombrado capellán, además de no tener “echada la voz”

Como razonablemente puede pensarse, existen también dentro de este grupo músicos cuya procedencia es desconocida hasta el momento.

Tabla III.119: Músicos que no fueron admitidos o no llegaron a ocupar su puesto cuya procedencia es desconocida

Nombre	Plaza	Fecha	Motivo por el que no ocupó la plaza
Luis de Donoso	Bajón	1711	Solicitó una plaza por memorial y no fue admitido
Gonzalo Muñoz	Bajón	1711	Solicitó una plaza por memorial y no fue admitido
Francisco Capilla	Contralto	1739	Solicitó una plaza al Cabildo. No vuelven a aparecer noticias sobre él.
José Navarro	Tenor	1740	Cantó en la Catedral en dos días clásicos con la intención de formar parte de su capilla. No hay más noticias.
Fernando de Rivas	Tenor	1740	Cantó en la Catedral en la octava del Corpus para ser probado. Fue admitido. No hay más noticias.
Nicolás de Alcalá	Contralto	1751	Presentó un memorial al Cabildo solicitando plaza. No vuelven a aparecer noticias sobre él.
Francisco Cantero	Contralto	1754	Solicitó una plaza de contralto. Algunos capitulares que ya lo habían escuchado se negaron a que cantara en los órganos para ser probado.
Francisco Gregorio de Alfaro	Contralto	1758	Firmó la oposición a una capellanía vacante de San Antonio. Se negó a hacer el examen “por su insuficiencia”.
Un bajonista	Bajón	1766	Iba camino de Sevilla y pidió ser escuchado. No fue admitido.
Gabriel Soler	Tenor	1766	No ganó la oposición
Vicente Zabala ⁴⁷²	Organista	1770	No ganó la oposición
Antonio Bueno	Organista	1770	No ganó la oposición
Juan Gorritz	Organista	1770	No ganó la oposición
José Catalán	Tenor	1779	No ganó la oposición

5.2. Salida de los músicos de la capilla de la Catedral de Córdoba hacia otros destinos o permanencia en la misma

El 47% de los músicos que pasaron por la Catedral entre 1706 y 1782 tuvo Córdoba como su último destino, y murieron al servicio de la Catedral. Es probable que la cifra sea mayor si avanzamos algo más en el siglo, ya que en 1782, fecha en la que finaliza el objeto de estudio de este trabajo, seguían trabajando muchos de los músicos que habían entrado antes.

Por el contrario, aproximadamente el 28% de los músicos que estuvieron al servicio de la Catedral en algún momento del siglo, optó por otras plazas en otras ciudades y capillas. En las líneas de salida de músicos desde la Catedral siguen jugando un papel importante Madrid y las Capillas Reales, aunque en este caso, la Catedral de Sevilla se presenta como un foco de atracción interesante para los músicos de la capilla cordobesa:

⁴⁷² Vicente Zabala no fue admitido como 2º organista de la Catedral pero sí como maestro de canto de órgano de los mozos del coro (7 de diciembre de 1770, A.C.C. AA.CC. tomo 84, fols. 337v-338r).

Tabla III.120: Líneas generales de salida de músicos de la Catedral de Córdoba hacia otros destinos en el siglo XVIII

Destino	Organistas	Sochantres	Cantores	Instrumentistas	Total
Baeza		1	1		2
Cádiz	1	1			2
Cartagena			1		1
Jaén		1	1		2
Madrid	2	1	2	3	8
Málaga	1		1	1	3
Orihuela			1		1
Salamanca			1		1
Sevilla			6		6
Sigüenza			1		1
Toledo			1		1
Zamora			1		1
Desconocido		2	3	3	8
Total	4	6	20	7	37

El mayor movimiento tuvo lugar entre los cantores, los más solicitados por las diferentes capillas del momento. La mayoría de los músicos que salieron de la Catedral procedía igualmente de fuera de ella, aunque hubo también algunos casos de locales que tuvieron su proyección exterior:

Tabla III.121: Músicos que salieron de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII con un destino profesional conocido

Destino profesional posterior a la Catedral de Córdoba	Puesto al que iba destinado	Nombre del músico	Puesto y fechas de actuación en Córdoba	Procedencia
Baeza	Sochantre de Baeza	José Velasco	Sochantre (1764-1765)	Madrid
	Maestro de capilla de Baeza	Juan Ortega Beltrán	Maestro de canto de órgano de los infantes del coro (1772-1774)	Córdoba
Cádiz	Organista 1º de la Catedral de Cádiz (1727-1728)	Francisco Solano Frías	Organista 2º (1715-1727)	Cádiz
	Sochantre de la Catedral de Cádiz	Pablo de Navas	Sochantre (1764-1775)	Baeza
Cartagena	Tenor principal de la Catedral de Cartagena	José Antonio Cremades	Tenor (1765-1768)	Madrid
Jaén	Catedral de Jaén	Pedro Contreras	Tiple (1749-1751)	Córdoba
	Sochantre de la Catedral de Jaén	Francisco de Castro	Tenor con obligaciones de sochantre (1744-1746)	Córdoba
Madrid	Capilla Real de Madrid	José de Torres Martínez Bravo	Organista 1º (julio-agosto 1708)	Capilla Real de Madrid
	Organista principal de la Real Capilla de Madrid	Ignacio Pérez	Organista y violón (1708-1716)	Madrid
Madrid	?	Tomás Añorbe	Tiple (1723-1728)	Madrid
	Real Convento de la Encarnación de Madrid	Manuel Ratta	Tiple (1744-1749)	Sigüenza
	Plaza en la Capilla Real de Madrid	Antonio Serón	Funciones de sochantre (1754-1763)	Iglesia del Pilar de Zaragoza
	Violín de la Real Capilla	Violinista 1º	Violín (1708-1709)	Madrid
	Violín de la Real Capilla	Violinista 2º	Violín (1708-1709)	Madrid
	Se fue a Madrid con un permiso y no volvió	Fernando Pardo	Bajón y violón contrabajo (1752-1771)	Desconocida

Málaga	Maestro de capilla de la Catedral de Málaga	Jaime Torrens	Organista 2º (1757-1770)	Málaga
	Prebenda de música en la Catedral de Málaga	Antonio Gonzalo	Contralto (1774-1778)	Cuenca
	Bajonista en la Catedral de Málaga (1740-†1765)	Antonio González de la Peña	Bajonista (1722-1724 / 1732-1740)	Mozo de coro de la Catedral de Córdoba (1711-1722) Bajonista de la Catedral de Córdoba (1722-1724) Bajonista del Puerto de Santa María (1724-1729) Catedral de Sevilla (1729-1730)
Orihuela	Ración de música en al Catedral de Orihuela	José Tormo	Contralto (1764-1768)	Madrid
Salamanca	Prebenda de música de la Catedral de Salamanca	Bernabé Ortiz	Contralto (1764-1765)	Madrid
Sevilla	Tiple 1º de la Catedral de Sevilla	Justino Pirochi	Tiple (1714-1717)	Desconocida
	Tiple 2º de la Catedral de Sevilla	Sebastiano Nalduchi	Contralto (1714-1717)	Desconocida
	?	Juan Sayés	Contralto (1757-1764)	Madrid
	Tenor de la Catedral de Sevilla	Joaquín Ambros	Tenor (1766-1768)	Mozo de coro de la Catedral de Córdoba (1758-1763) Tenor de la Capilla Real de Granada
	Maestro de seises de la Catedral de Sevilla	Bernardo Camacho	Cantor de cuerda y obligaciones desconocidas (hasta 1741)	Córdoba
	Tenor de la Catedral de Sevilla	Juan Corchado	Arpista (1708-1710)	Córdoba
Sigüenza	Tiple de la Catedral de Sigüenza	Agustín Cuesta	Tiple (mayo-agosto de 1711)	Sigüenza
Toledo	?	Manuel Barberá	Tiple (1720)	Madrid
Zamora	Tiple de la Catedral de Zamora (desde 1752)	Manuel Mancebo	Tiple (1740-1752)	Niño de coro de la Catedral de Palencia (hasta 1738) San Cayetano de Madrid (1738-1740)

Se tiene constancia de otros músicos que salieron de la Catedral de Córdoba con destinos no especificados por las fuentes. En algunos de estos casos, a partir de una fecha determinada dejan de aparecer noticias sobre el músico.

Tabla III.122: Músicos cuyo destino profesional posterior a la Catedral de Córdoba es desconocido

Nombre del músico	Puesto y fechas de actuación en la Catedral de Córdoba	Última noticia
Carlo Signoretti	Tiple (1733-1735)	En 1735 llevaba un año de prueba y se acordó tomar una resolución sobre su presencia en la capilla. No hay más noticias
Baltasar Calvo	Tiple (1740-1755?)	En 1755 se le concedieron 6 meses de <i>patitur</i> para ir a su tierra. No hay más noticias
José García	Contralto (1751-1758)	Fue despedido en 1760 porque dos años antes había perdido la voz y no aprendió a tocar ningún instrumento en ese tiempo
José de Fibla	Sochantre (1752-1753)	Renunció a su puesto porque el clima de la ciudad le era perjudicial para la salud
Alonso Izquierdo	Tenor-bajo con funciones de sochantre (1774-1779)	Fue privado de su capellanía de San Pedro por faltas al coro
Francisco de la Cruz	Arpista 2º (1720-1738)	Era arpista sin situado. En 1738 solicitó parte de un salario vacante de arpista. No hay más noticias
Juan Cabezón	Arpista 3º (1739-1743)	Era arpista 3º sin salario. En 1743 solicitó la plaza vacante de maestro de mozos. No hay más noticias
Blas Gómez	Oboe y bajón (1767-1778)	La única indicación al respecto es “cesó este salario por haberse ido don Blas” ⁴⁷³

Las motivaciones de los músicos para salir de la capilla de la Catedral fueron diversas en los casos que se conocen con seguridad, aunque la mayoría apunta a aspectos de tipo económico o de ascenso profesional mediante la adquisición de prebendas o raciones de música en otras catedrales.⁴⁷⁴

⁴⁷³ Esta es la única referencia a la salida de Blas Gómez de la Catedral de Córdoba (A.C.C. Mesa Capitular, tomo 3119, fol. 168r).

⁴⁷⁴ Además del ya mencionado caso de José de Torres, hay otros músicos cuya salida de la Catedral reviste cierta curiosidad. Por ejemplo, los dos violinistas de nombre desconocido procedentes de Madrid que sirvieron en la Catedral de Córdoba entre diciembre de 1708 y abril de 1709 volvieron a la Capilla Real porque habían conseguido un aumento de salario allí, esto, unido al corto periodo de tiempo que estuvieron en Córdoba nos puede hacer pensar que utilizaron esta capilla como modo de presión para lograr un aumento en su lugar de origen. Uno de los casos más especiales fue el de los capones italianos Justino Pirochi y Sebastiano Nalduchi, cuyas admisiones y salidas ocupan numerosas y extensas Actas Capitulares. Fueron contratados con un salario anual de 1.000 ducados para lo que el Cabildo tuvo que reunir diversas partidas, el Obispo llegó a ordenarles con unas pruebas de limpieza de sangre defectuosas y sin las dimisorias de “su obispo” para que les pudiesen ser consignadas dos capellanías de la Sangre y por ser “muy importantes para la música de esta Santa Iglesia” (1 de julio de 1716, A.C.C. AA.CC. tomo 70, fols. 257v-258r). Protagonizaron varios incidentes desagradables en la Catedral, incluyendo un abofeteo a otro capellán. Justino Pirochi llegó a estar prisionero en la cárcel episcopal. Después de todo, burlaron al Cabildo en varias ocasiones y finalmente se fugaron a Sevilla sin permiso,

Por otra parte, se encuentran los músicos que murieron al servicio de la Catedral de Córdoba, procedentes de otras capillas con larga y conocida trayectoria profesional unos, y criados en la Catedral donde desarrollaron toda su actividad profesional otros:

Tabla III.123: Músicos que tuvieron la Catedral de Córdoba como último destino profesional

Puestos en la capilla	Nombre	Edad con la que entró en la Catedral	Trayectoria profesional conocida ⁴⁷⁵	Motivo del cese en Córdoba
Maestros de capilla	Agustín Contreras	28	-Niño de coro de la Catedral de Sigüenza (1689-1695) -Estancia en Madrid (1695-1706) -Maestro de capilla de la Catedral de Córdoba (1706-1751)	Fue jubilado en 1751. Murió en Córdoba en 1754.
	Juan Manuel Gaitán	36	-Mozo de coro de la Catedral de Córdoba (1725-1734) -Estancia de estudios en Italia (1734-1739) -Permanencia en Madrid (1739-1741) -Maestro de capilla de la Catedral de Segovia (1741-1752) -Maestro de capilla de la Catedral de Córdoba (1752-1780)	Fue jubilado en 1780. Murió en Córdoba en 1800.
Organistas	Francisco de Frías	?	-Organista de la Catedral de Córdoba (antes de 1707) -Organista de la Catedral de Cádiz (1707-1714) -Organista de la Catedral de Córdoba (1714-1715)	Murió en Córdoba en 1715

en cuya catedral consiguieron plaza. Otro caso interesante es el de Jaime Torrens, organista 2º en la Catedral de Córdoba entre 1757 y 1770, que se presentó a la oposición al órgano principal de la Catedral de Toledo en 1765 (27 de abril de 1765, A.C.C. AA.CC. tomo 82, fol. 346r) y al magisterio de capilla de la Catedral de Málaga, plaza esta última la que ganó en 1770. Además de que el salario de Torrens era bastante reducido con respecto a otros organistas catedralicios, 320 ducados anuales, había contraído una deuda con un ciudadano de Córdoba que le obligaba a cederle la mitad de este salario, por lo que su situación económica no debía de ser demasiado buena cuando se marchó de Córdoba. No faltan tampoco los ejemplos de músicos que hicieron dejación de sus puestos en Córdoba tras un breve periodo de trabajo por resultarles perjudicial a la salud las elevadas temperaturas de la ciudad. Estos son los casos de Agustín Cuesta, tiple entre mayo y agosto de 1711 y José de Fibla, sochantre entre 1752 y 1753, procedentes de Sigüenza y Cuenca, respectivamente.

⁴⁷⁵ Si no se indica otra cosa, los puestos y plazas de música se refieren a la Catedral de Córdoba.

	Diego Quesada	?	-Organista de la Catedral de Córdoba (1671-1714)	Murió en Córdoba en 1714
	Francisco Navarro	?	-Organista de la Catedral de Córdoba y organista de la Catedral de Palencia (antes de 1714) ⁴⁷⁶ -Organista de la Catedral de Salamanca (1714-1717) ⁴⁷⁷ -Organista en Córdoba (1717-1751)	Murió en Córdoba en 1751
	Blas Gascón	?	-Organista 2º en Córdoba (1727-1756)	Murió en Córdoba en 1756
	Francisco Ayala	?	-Estancia en Madrid ⁴⁷⁸ -Organista de la Catedral de Sigüenza (1743-1751) -Organista 1º en Córdoba (1751-1787)	Murió en Córdoba en 1787
Cantores	Pedro Cortés	?	-Tiple (hasta 1706)	Murió en Córdoba
	Francisco de Paiba	?	-Tiple (†1710)	Murió en Córdoba en 1710
	Francisco Escribano		-Tiple (h.1662-1730)	Murió en Córdoba en 1730
	Martín Aznar	?	-Tiple (1693-1736)	Murió en Córdoba en 1736
	Tomás Prieto	21	-Colegio del Patriarca de Madrid (hasta 1722) -Tiple (1722-1750)	Murió en Córdoba en 1750
	Pascual Bendicho	?	-Tiple en las Descalzas Reales de Madrid (antes de 1752) -Tiple (1752-1764)	Murió en Córdoba en 1764.

⁴⁷⁶ En 1715 solicitó la plaza de organista de Córdoba vacante de Francisco de Frías, aunque no fue admitido. En ese acta se dice de Navarro que era “uno de los primeros de España, que ya lo fue de Córdoba antes de allí y Palencia” (21 de mayo de 1715, A.C.C. AA.CC. tomo 70, fol. 96v). Por haber estado antes en la Catedral de Córdoba no tuvo que presentar memorial de su genealogía en 1717.

⁴⁷⁷ Pérez Prieto, “La capilla de música de la Catedral de Salamanca (1700-1750), p. 171.

⁴⁷⁸ Francisco Ayala llegó a la Catedral de Sigüenza procedente de Madrid; véase Suárez Pajares, *La música en la Catedral de Sigüenza*, vol.II, p. 365.

	Juan Antonio Cardiel	?	-Tiple del Pilar de Zaragoza (antes de 1754) -Tiple (1754-1772)	Murió en Córdoba en 1772
	Blas de Palacios	?	-Contralto (hasta 1707)	Murió en Córdoba en 1707
	Alonso de Soto	?	-Contralto (1654-1709)	Murió en Córdoba en 1709
	Diego Figueroa	?	-Contralto (1663-1721)	Murió al servicio de la Catedral de Córdoba en 1721
	Juan de Moraleda		-Contralto (1707-1711)	Murió en Córdoba en 1711
	Francisco de Mora	10 (aprox.)	-Entró en la Catedral como mozo de coro y allí desarrolló toda su actividad. -Contralto (1673-1727)	Murió en Córdoba en 1727
	José de la Parra	10 (aprox.)	-Entró en la Catedral como mozo de coro y allí desarrolló toda su actividad. -Contralto (1695-1738)	Murió en Córdoba en 1738
	Pedro de la Parra		-Entró en la Catedral como mozo de coro y allí desarrolló toda su actividad. -Contralto (Antes de 1707-1748)	Murió en Córdoba en 1748
	Juan Romero	18	-Entró en la Catedral como salmista y allí desarrolló toda su actividad. -Contralto (1708-1754)	Murió en Córdoba en 1754
	Felipe Enciso	12	-Mozo de coro de la Catedral de Córdoba (1707-1712) -Estancia en Antequera (¿1712-1725) -Contralto (1725-1757)	Murió en Córdoba en 1757
	Juan Porta	?	-Contralto (1757-1781)	Murió en Córdoba en 1781

	Antonio Murillo Palomo	10 (aprox.)	-Entró en la Catedral como mozo de coro y allí desarrolló toda su actividad. -Tenor (1674-1718)	Murió en Córdoba en 1718
	Andrés Ximénez de Gaona	?	-Tenor (1667-1718)	Murió en Córdoba en 1718
	Pedro Millán	10 (aprox.)	-Entró en la Catedral como mozo de coro y allí desarrolló toda su actividad. -Tenor (h.1670-1726)	Murió en Córdoba en 1726
	Bartolomé Ricarte	?	-Entró en la Catedral como salmista y allí desarrolló toda su actividad. -Tenor (1708-1735)	Murió en Córdoba en 1735
	Francisco Jurado Muñoz	?	-Salmista Catedral de Córdoba (1713-1715) -Tenor en Antequera (1715-1718) -Tenor (1718-1766)	Murió en Córdoba en 1766
	Juan de Peñafiel	34	-Seise y tiple de la Colegial de Jerez (hasta 1699) -Maestro de capilla en el Puerto de Santa María (1708-1708) -Maestro de capilla de la Colegial de Jerez (1710-1717) -Tenor y 2º maestro de capilla en Córdoba (1718-1761)	Murió en Córdoba en 1761
	Jerónimo Hinestrosa	?	-Entró en la Catedral como capellán de la veintena y allí desarrolló toda su actividad. -Tenor de 3º coro y violinista (1733-1739)	Murió en Córdoba en 1739
	Manuel Cano de la Vega	31	-Tenor (1733-1764)	Murió en Córdoba en 1764

Sochantres	Pedro Corchado		-Sochantre y bajo (Antes de 1706-1745)	Murió en Córdoba en 1745
	Pedro León	10 (aprox.)	-Entró en la Catedral como mozo de coro en 1704 y allí desarrolló toda su actividad. -Tenor-sochantre (1726-1747)	Murió en Córdoba en 1780
	Miguel Muñoz Cabrera	?	-Entró en la Catedral en 1738 como medio capellán de la veintena y allí desarrolló toda su actividad. -Tenor con obligaciones de sochantre (1755-1773)	Murió en Córdoba en 1773
	Juan de Torres	10 (aprox.)	-Entró en la Catedral como mozo de coro antes de 1707 y allí desarrolló toda su actividad. -Tenor-bajo con obligaciones de canto llano y de órgano (1733-1754)	Murió en Córdoba en 1754
	Bartolomé de Gálvez	17 ⁴⁷⁹	-Entró en la Catedral en 1743 como medio capellán de la veintena y allí desarrolló toda su actividad. -Sochantre (1746-1793)	Murió en Córdoba en 1793
	Segundo Barranco	?	-Funciones de sochantre (1774-1785)	Murió en Córdoba en 1785
Instrumentistas	Juan de la Parra	10 (aprox.)	-Había entrado en la Catedral antes de 1706 como mozo de coro y allí desarrolló toda su actividad profesional. -Arpista (1710-1738)	Murió en Córdoba en 1738
	Nicolás Hinestrosa	10	-Había entrado en la Catedral en de 1708 como mozo de coro y allí desarrolló toda su actividad profesional. -Arpista y maestro de canto llano de los mozos del coro (1720-1775)	Murió en Córdoba en 1775

⁴⁷⁹ Bartolomé de Gálvez entró en la Catedral de Córdoba en 1743 como medio capellán de la veintena. No fue hasta 1746 cuando le fueron dadas funciones de vicesochantre (27 de septiembre de 1746, A.C.C. AA.CC. tomo 77, fol. 250). Era considerada una de las mejores voces de la Capilla (14 de agosto de 1751, A.C.C. tomo 78, fol. 240r).

	Salvador García	?	-Sacabuche (hasta 1707)	Murió en Córdoba en 1707
	Matías de Quero	?	-Sacabuche (hasta 1707)	Murió en Córdoba en 1707
	Vicente Espinosa	?	-Corneta (hasta 1709)	Murió en Córdoba en 1709
	Juan Pompeyo	Es llamado mozo en el acta de nombramiento	-Violín (1709-1733)	Murió en Córdoba en 1733
	Antonio Blánquez	?	-Violín (1709-1735)	Murió en Córdoba en 1735
	Francisco del Rayo	?	-Violín (1722-1774)	Murió en Córdoba en 1774
	Diego Gaetani	?	-Violinista de la Catedral de Cádiz -Violín (1733-1753)	Murió en Córdoba en 1753
	Juan José de la Peña	9	-Entró en la Catedral como mozo de coro en 1762 y allí desarrolló toda su actividad profesional. -Violín (1772-1793)	Murió en Córdoba en 1793
	Baltasar de Góngora	?	-Entró en la Catedral como capellán de la veintena y allí desarrolló toda su actividad profesional. -Violón (hasta 1718)	Murió en Córdoba en 1718
	José Buiza	?	Violón (1719-1743)	Murió en Córdoba en 1743
	Diego de Roxas y Montes	?	-Mozo de coro Catedral de Córdoba (1713-1730) -Capellán de la Real Colegiata de san Hipólito (1730-1743) -Violón (1743-1762)	Murió en Córdoba en 1762
	Ventura Romero	11	-Entró en la Catedral como mozo de coro en 1713 y allí desarrolló toda su actividad profesional. -Violón (1721-1733)	Murió en Córdoba en 1733

	Juan Caballero	19	-Entró en la Catedral como capellán de la veintena en 1716 y allí desarrolló toda su actividad profesional. -Violón contrabajo (1743-1767)	Murió en Córdoba en 1767
	Francisco Javier Merlo	9	-Entró en la Catedral como mozo de coro en 1753 y allí desarrolló toda su actividad profesional. -Violón (1765-1777)	Murió en Córdoba en 1777
	Bernardo de Medina	?	-Bajonista, maestro de canto llano y 2º maestro de capilla (aprox.1664-1711)	Murió en Córdoba en 1711
	José Espinosa	?	-Desarrolló toda su actividad musical en la Catedral de Córdoba -Chirimía (1709-1738)	Murió en Córdoba en 1738
	Pedro Carrión	?	-Bajonista de la Capilla Real de Madrid -Bajonista (1701-1732)	Murió en Córdoba en 1732
	Pedro de la Cruz	?	-Bajonista (1712-1762)	Murió en Córdoba en 1762
	Diego Sotelo	?	-Bajonista de la Catedral de Sevilla (1710-1712) ⁴⁸⁰ -Bajonista en Córdoba (1712-1714)	Murió en Córdoba en 1714
	Francisco Pardo	?	Bajonista (1741-1766)	Murió en Córdoba en 1766
	Antonio Hidalgo	?	-Niño de coro y bajón en la Catedral de Sigüenza (antes de 1733-1738) -Músico del Pilar de Zaragoza (1738-1745) -Oboe y Bajón (1745-1787)	Murió en Córdoba en 1787
	Pablo Barcenás	?	-Seise de la Catedral de Sevilla y colegial de San Isidoro -Oboe (1767-1803) y Maestro del Colegio de los Infantes del coro (1776-1778)	Murió en Córdoba en 1803

⁴⁸⁰ Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII*, p.158.

Resumen del capítulo

En resumen, entre 1706 y 1782 trabajaron para la capilla de música de la Catedral de Córdoba, de manera más o menos permanente, unos 132 músicos. El 35 % de ellos procedía de Córdoba, el 47%, de fuera de la ciudad y el 18% tenía una procedencia que hasta hoy nos es desconocida. De entre los músicos procedentes de fuera, los más numerosos fueron los que tenían su origen en Madrid, concretamente en el ámbito de las Capillas Reales, que abarcan el 38% de los músicos foráneos o, lo que es lo mismo, el 18% de la totalidad de los que pasaron por la capilla a lo largo de la centuria. De allí llegaron personalidades musicales de primer orden, el más destacado de todos ellos fue José de Torres, que ocupó el cargo de organista primero de la Catedral de Córdoba unos meses de 1708 debido a las especiales circunstancias que vivía la Real Capilla de Madrid en aquellos años. Otros lugares de procedencia de cierta relevancia por el número de músicos que llegaron de allí son Zaragoza y Sigüenza, a cuyo origen se adscribe el 8% y el 6% de los músicos de fuera, respectivamente. Ciudades o catedrales como las de Toledo, Sevilla, Cuenca, Cádiz, Antequera, Granada o Baeza se presentan como el origen de entre tres y cuatro músicos, cada una, de la totalidad de los que actuaron en la capilla. La procedencia extranjera en Córdoba fue rara, sólo tres de sus componentes llegaron desde Italia, aunque hubo otros músicos de origen extranjero en la Catedral que llegaron desde otras capillas españolas. Aproximadamente el 17% del total de los músicos de la capilla en el siglo XVIII desarrolló por completo su actividad musical y laboral en el ámbito de la Catedral de Córdoba, es decir, entraron a formar parte de ella como mozos de coro, salmistas o capellanes de la veintena y fallecieron a su servicio. El mayor movimiento de músicos se produjo entre los cantores, especialmente los tiples, muy solicitados.

El 28% de los integrantes de la capilla durante el siglo XVIII (37 de 132), salieron de ella con destino a otras catedrales o ciudades. De nuevo el destino más habitual fue Madrid, a donde volvieron muchos de los que de allí procedían con unas condiciones económicas y personales más ventajosas. La Catedral de Sevilla se perfila como el segundo destino más atractivo para los músicos de la catedral cordobesa en el siglo XVIII, quizá por una mayor proximidad geográfica y buenas perspectivas de proyección profesional.

Casi la mitad de la totalidad de los músicos que pasaron por la Catedral, un 47% y posiblemente más, tuvieron a Córdoba como último destino, esto es, se jubilaron o murieron trabajando como miembros de su capilla, algunos de ellos tras una trayectoria profesional intensa y variada.⁴⁸¹ Esto puede hacernos concebir la capilla de música de la Catedral de Córdoba como un destino apetecible para músicos de larga trayectoria.

Tras haber examinado detalladamente en este Capítulo los aspectos más importantes de la capilla de música de la Catedral de Córdoba, presentaré a continuación, en el Capítulo IV, la actividad musical que se desarrolló en la Catedral durante el siglo XVIII.

⁴⁸¹ El 25% restante que queda entre los músicos que tuvieron la Catedral como su último destino y los que salieron hacia otras ciudades comprende a los músicos que en 1782 seguían al servicio de la capilla y de los que desconozco si se marcharon con posterioridad a esta fecha o fallecieron en Córdoba.

CAPÍTULO IV

ACTIVIDAD DE LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA

La mayor parte de la actividad musical de la capilla giraba en torno al culto catedralicio, ordinario y extraordinario que incluía celebraciones dentro y fuera del templo. Además de estas actuaciones, como ya se ha expuesto en apartados anteriores, los músicos intervenían en otras actividades musicales con o sin autorización del Cabildo, los llamados jabardos, que les reportaban beneficios económicos más o menos importantes.

1. Actividad de la Capilla

1.1. Participación de la capilla en los cultos catedralicios ordinarios

La capilla de música no asistía a todas las misas y horas canónicas sino que únicamente participaba en las celebraciones correspondientes a una serie de fechas señaladas en el calendario litúrgico, del tiempo o de los santos, establecidas por el ceremonial catedralicio, además de todos los domingos del año y fundaciones particulares. Ninguna de las fuentes consultadas para la configuración de un calendario de actuaciones de la capilla en el siglo XVIII es demasiado concreta o específica a este respecto, por lo que la información que aporporto a continuación ha tenido que ser extraída de datos dispersos en todas ellas.⁴⁸² Los días de obligada asistencia y participación de los miembros de la capilla en los cultos de la Catedral quedan recogidos en la siguiente tabla:

⁴⁸² Las fuentes localizadas en el Archivo de la Catedral de Córdoba que aportan información sobre la actividad de la capilla de música de la Catedral ya han sido citadas a lo largo de este trabajo y son las siguientes en orden cronológico: Fray Bernardo de Fresneda, *Estatuto de la Sancta Yglesia Catedral de Cordova*, (Antequera, 1577); *Constituciones y arreglamento que deben obedecer el Maestro de Capilla, músicos y cantores de la santa Iglesia de Córdoba echo en 17 de febrero de 1601* y ocho modificaciones introducidas a sus disposiciones en 1754 (A.C.C. *Obras Pías* nº 816); Manuel Ximénez y Hoyo, *Ceremonial* (Córdoba, 1805); Juan Ortiz Guerra, *Manual práctico para la instrucción de los sochantres* (A.C.C. Mesa Capitular caja 2487 / documento 24), de principios del siglo XIX.

Tabla IV.1: Días de obligada asistencia y participación de los miembros de la capilla en los cultos catedralicios ordinarios

- Todos los domingos del año⁴⁸³
- Fiestas de guardar
- Fiestas con la solemnidad de seis capas⁴⁸⁴
- Misa de los sábados rezadas a Nuestra Señora
- Salve en los sábados de la Cuaresma que se dice en el coro
- Primeras Vísperas de las fiestas de guardar y de las de seis capas
- En las octavas solemnes y los dos días de la octava después de la fiesta
- Octavo día y maitines de la Natividad
- Miércoles de ceniza
- Tres días antes de la Pascua de resurrección
- Tinieblas de Semana Santa
- Procesiones generales en las que el Cabildo participara

La siguiente Tabla IV.2 recoge un calendario elaborado de las celebraciones fijas en las que participaban los músicos de la capilla de la Catedral en el siglo XVIII a lo largo de todo el año, incluyendo las fiestas con dignidad de seis capas y otras celebraciones propias de la iglesia cordobesa:

⁴⁸³ Los organistas no asistían ni tocaban en las misas y vísperas de los domingos de adviento y cuaresma.

⁴⁸⁴ Los organistas asistían también a las fiestas con solemnidad de cuatro capas que tuvieran procesión y vocación o solo una de las dos cosas.

Tabla IV.2: Calendario de celebraciones en las que intervenía la capilla de música de la Catedral de Córdoba a lo largo del año⁴⁸⁵

Mes	Día	Festividad	Participación de la capilla
Enero	1	Circuncisión	Procesión ordinaria alrededor de coro después de Tercia
		Dulce Nombre de Jesús	Procesión de la Bula con música de instrumentos
		Octava de Navidad	La Misa de este día se canta con música (el propio) y hay un villancico después del Aleluya
	6	Epifanía	Procesión ordinaria alrededor de coro después de Tercia
	20	San Sebastián (per annum)	
Febrero	2	Purificación (per annum)	En la Bendición de Candelas, para el cántico <i>Nunc dimittis</i> , canta la capilla la antífona <i>Lumen ad revelationem</i> Después se hace una procesión de andas en la que canta la capilla un villancico en el Arco de las Bendiciones y el <i>Sub tuum praesidium</i> en la nave del Sagrario
	24	San Matías apóstol	Procesión ordinaria alrededor de coro después de Tercia.
		Miércoles de ceniza (1º día de Cuaresma) ⁴⁸⁶	Canta la capilla <i>Kyries</i> , <i>Adjuva nos</i> (Gradual), <i>Sanctus</i> , <i>Benedictus</i> y <i>Agnus</i> de la Misa Canta la capilla las Vísperas de facistol ⁴⁸⁷
Marzo	7	Santo Tomás de Aquino (Cuaresma) ⁴⁸⁸	Fiesta con toda solemnidad y aparato a partir de 1710: -Las primeras Vísperas se cantan con música de a doce cuando se celebran por la tarde. Si se cantasen por la mañana, por caer en Cuaresma, se cantan de facistol -Segundas Vísperas, a fabordón -Misa con música de a doce -Procesión después de Tercia

⁴⁸⁵ Este calendario ha sido elaborado a partir de las fuentes citadas en la nota 1 de este Capítulo. Las festividades que presento en la tercera columna aparecen en los Estatutos y Constituciones catedralicias como de obligada asistencia y participación por parte de la capilla. La información sobre la intervención de los músicos en estas celebraciones y el repertorio que interpretaban en cada una de ellas ha sido extraída del *Ceremonial* de la Catedral y del *Manual de sochantres*, que no recogen ni describen todas las festividades con música, por lo que algunos apartados de la tabla no han podido ser completados. Por otra parte, la ubicación cronológica realizada de las festividades del Propio del Tiempo es aproximada.

⁴⁸⁶ El miércoles de ceniza sucede 40 días antes del Domingo de Ramos, por lo que, al ser un calendario aproximado, podría colocarse tanto a finales de febrero como a principios de abril.

⁴⁸⁷ El *Manual* de Juan Guerra Ortiz aclara expresamente que durante todo el tiempo de Cuaresma, aunque las Vísperas sean clásicas, deben llevarse a un compás vivo, por lo que la música no debe ser de papeles sino de facistol (*Manual*, p.59)

⁴⁸⁸ Santo Tomás de Aquino no tenía en la iglesia cordobesa especial culto hasta 1710, cuando entró en vigor una fundación del Obispo Mardones que consistía precisamente en la celebración de una fiesta con todo esplendor y aparato el día de Santo Tomás de Aquino (4 de diciembre de 1710, A.C.C. AA.CC. tomo 68, fols.48-49v).

	19	San José (Cuaresma)	
	25	Anunciación de Nuestra Señora	Cuando la festividad se celebra en Cuaresma, las primeras Vísperas no son de música de papeles. Canta entonces la capilla las Completas: los salmos son sin entonar, la antífona la canta el coro de canto llano con bajones y la capilla canta el himno <i>Te lucis ante terminum</i> , el <i>Nunc Dimitis</i> y la antífona <i>Ave Regina</i> .
		Dominica de Pasión ⁴⁸⁹	En las primeras y segundas Vísperas el himno es <i>Vexilla Regis</i> , que es interpretado <i>alternatim</i> por el sochantre y la capilla. El último verso lo canta el coro de canto llano.
		Viernes de Dolores	Canta la capilla la Misa con la secuencia. Vísperas con capas, música y todo aparato.
Abril		Semana Santa	<u>Domingo de Ramos</u> : en las primeas y segundas Vísperas el himno es <i>Vexilla Regis</i> que es interpretado <i>alternatim</i> por el sochantre y la capilla. El último verso lo canta el coro de canto llano. En la bendición de las Palmas, después de Tercia, canta la capilla <i>Hosanna filio David</i> , así como los <i>Sanctus</i> y <i>Benedictus</i> de esta bendición. Durante la distribución de las Palmas cantan <i>Pueri Haebreorum</i> alternando los niños con el coro. Se hace procesión por el patio, al entrar y al salir toca la música de instrumentos. <u>Miércoles, Jueves y Viernes Santo</u> : canta la capilla las Lamentaciones de Jeremías en los Maitines y un Miserere a Laudes. El Jueves Santo por la mañana canta la música la Misa. Después se hace la procesión, en la que canta la capilla la segunda estrofa del himno <i>Pange lingua</i> .
		Pascua de Resurrección	En los tres días de Pascua de Resurrección canta la música la Misa con la secuencia.
	25	San Marcos evangelista	Letanías de San Marcos que incluyen procesión por el patio (como las procesiones de andas) En el patio, canta la capilla <i>Regina caeli laetere</i> o <i>Sub tuum praesidium</i> . Al final de la procesión se celebra una misa en el altar de San Marcos, de la que la capilla canta el <i>Kyrie</i> , <i>Sanctus</i> y <i>Agnus</i> .
Mayo	3	Invención de la Santa Cruz (Pascua)	Procesión ordinaria alrededor de coro después de Tercia.
	7	San Rafael (Pascua)	Procesión a la ermita del Juramento de San Rafael con el canto por parte de la capilla del <i>Te Deum</i> y el salmo <i>Laudate Dominum Omnes Gentes</i> en el camino; el <i>Te Deum</i> y la antífona de San Rafael, en la ermita; la Antífona de la Virgen <i>Regina Caeli laetare</i> (si es tiempo pascual) o <i>Sub tuum praesidium</i> (el resto del año), de nuevo en la Catedral.

⁴⁸⁹ El domingo de Pasión es el domingo anterior al de Ramos.

		Ascensión del Señor (Pascua)	Celebración de tres letanías de Ascensión que incluyen tres procesiones: la primera a la iglesia de San Pedro, la segunda al convento de San Francisco y la tercera a la iglesia de San Sebastián. La tercera procesión va a la iglesia de San Sebastián, donde el sochantre y la capilla cantan la Antífona del santo, <i>Beatus es et bene tibi erit.</i> El día de la Ascensión se celebra una Nona solemne: el primer salmo lo canta la música de papeles; el primer verso del segundo salmo lo canta un músico al órgano, el segundo, el coro de canto llano con bajones y el tercero, la música de fabordón. El tercer salmo lo canta la música de papeles.
	30	San Fernando (Pascua)	Procesión ordinaria alrededor de coro después de Tercia.
Junio		Pentecostés	La mañana del sábado de vigilia de Pentecostés todo lo extraordinario se hace como el Sábado Santo. Domingo de Pentecostés: canta la capilla la Misa, que puede llevar música en la Secuencia. En los tres días de esta Pascua, el primer verso del himno de tertia, <i>Veni Creador</i>, lo canta la música.
		Santísima Trinidad (1º domingo después de Pentecostés)	Procesión ordinaria alrededor de coro después de Tercia.
		Corpus Christi	<u>Día del Corpus</u>: la capilla canta la Misa con la secuencia. Después de la Misa se hace procesión solemne por fuera de la Catedral y parada en la iglesia del Espíritu Santo, donde canta la capilla de música un villancico y <i>Tantum ergo sacramentum</i>. <u>Octava del Corpus</u>: en las primeras y segundas Vísperas canta el himno <i>Pange lingua</i> la música de facistol, no de papeles, y nunca mezclándose con el canto llano. Después de Vísperas hay Vocación con villancico. Después de Completas, procesión por fuera de la iglesia en la que la capilla canta un villancico y <i>Tantum ergo sacramentum</i>.
	24	San Juan Bautista (per annum)	Procesión a la iglesia del santo donde la capilla canta la antífona del santo <i>Apertus est os Zachariae et prophetavit</i> con música de papeles. La procesión es igual que la que se hace a San Rafael.
	29	San Pedro y San Pablo (per annum)	Procesión general después de Tercia.

Julio	2	Visitación de Nuestra Señora (per annum)	Procesión ordinaria alrededor de coro después de Tercia.
	22	Santa María Magdalena	Procesión ordinaria alrededor de coro después de Tercia.
	25	Santiago apóstol (per annum)	Procesión ordinaria alrededor de coro después de Tercia.
	26	Santa Ana (per annum)	
Agosto	5	Dedicación de las Nieves	
	6	Transfiguración (per annum)	
	10	San Lorenzo	Procesión ordinaria alrededor de coro después de Tercia.
	15	Asunción de Nuestra Señora	Procesión general alrededor de coro después de Tercia.
	22	Octava de la Asunción	En la Misa hay aria todos los días después del Aleluya. Celebración de Maitines solemnes que se cantan por la tarde.
	24	San Bartolomé apóstol	Procesión ordinaria alrededor de coro después de Tercia.
Septiembre	8	Natividad de Nuestra Señora (per annum)	La víspera, después de Nona, se va en procesión a la Capilla de Villaviciosa a recoger a la Virgen para llevar al Altar Mayor. Canta el sochantre con la capilla el himno <i>Ave Maris Stella</i> . Al día siguiente se devuelve la imagen a su sitio y se canta lo mismo.
	21	San Mateo apóstol	Procesión ordinaria alrededor de coro después de Tercia.
	29	San Miguel arcángel	Procesión ordinaria alrededor de coro después de Tercia.
Octubre	2	Santo Ángel de la Guarda	
	4	San Francisco de Asís	Una diputación del Cabildo y la música de la Catedral asisten a la fiesta que organiza el Convento de San Francisco.
	18	San Lucas evangelista	
	28	Santos Simón y Judas apóstoles (per annum)	

Noviembre	1	Todos los santos (per annum)	Después de la Misa, canta la capilla el <i>Te Deum</i> de acción de gracias.
	2	Conmemoración de los fieles difuntos (per annum)	
	17	Santos Patronos Acisclo y Victoria (per annum)	Procesión a los Santos Mártires del río donde canta la capilla al antífona <i>Ne victoria Praexes exultaret instabant Sancty Martires rogantes Dominum</i> . De vuelta en la Catedral canta la capilla <i>Sub tuum praesidium</i> .
	21	Presentación de la Virgen	Procesión ordinaria alrededor de coro después de Tercia.
	23	San Clemente	Se celebra con música, procesión y seis capas. ⁴⁹⁰
	26	Octava de los Santos Patronos Acisclo y Victoria	Procesión a la Iglesia de San Pedro, donde después de la Misa y las preces, canta la capilla la antífona <i>Vestri capilli capiti omnes numerati sunt</i> . De vuelta en la Catedral canta la capilla <i>Sub tuum presidium</i> .
	30	San Andrés (per annum)	
Diciembre	8	Concepción de Nuestra Señora (Adviento)	Procesión ordinaria alrededor de coro después de Tercia.
	15	Octava de la Concepción	En la Misa hay un aria después del Aleluya, en lugar de la Secuencia. Después de Vísperas hay vocación con villancico. Después de Completas, una procesión a la Capilla de la Concepción y otra por el patio. En la primera canta la capilla la segunda estrofa del himno <i>Ave Maris Stella</i> y el motete <i>Tota pulchra</i> . En la segunda, toca la música de instrumentos.
	18	Expectatio partus (Témporas de adviento)	Procesión ordinaria alrededor de coro después de Tercia.
	21	Santo Tomás apóstol	Procesión ordinaria alrededor de coro después de Tercia.
	24	Vigilia de Navidad	Canta la capilla la Kalenda
	25	Navidad	Maitines solemnes con villancicos y <i>Te Deum</i>
	27	San Juan Evangelista	Procesión por el interior de la Catedral
	28	Santos Inocentes	Un niño de coro hace el oficio de sochantre

⁴⁹⁰ La celebración con música del día de San Clemente no se recoge en el *Ceremonial* de la Catedral ni en los *Estatutos*. Este aspecto aparece recogido en 12 de noviembre de 1733, A.C.C. AA.CC. tomo 74, fols. 310v-311r.

Además, por norma general, todos los sábados del año después de Completas se hacía una procesión a la Capilla de Villaviciosa donde la música cantaba *Regina Coeli laetare* si era tiempo pascual o la antífona *Sub tuum praesidium*, el resto del año. Por otra parte, las llamadas procesiones claustrales, que tenían su recorrido por el interior del templo, eran celebradas todos los domingos del año además de otros días que el Cabildo consideraba conveniente. Las claustrales incluían la interpretación de un repertorio polifónico recurrente en el contexto de la Catedral de Córdoba: la antífona de San Sebastián *Beatus es et bene tibi erit* y la de San Rafael *Princeps Gloriosissime Raphaële Archangele*. Véase más abajo la sección 1.1.3. Procesiones.

El maestro de capilla y los capellanes cantores estaban obligados también a solemnizar con música las cuatro advocaciones de las cuatro capellanías en las que estaban nombrados: Santa Inés, San Acacio, San Dionisio y San Antonio.

1.1.1. Las misas con música

Según el Manual de Juan Ortiz Guerra, las misas con música que se cantaban en la Catedral podían ser “de toda música” o “de media música”. Este tipo de interpretación de la Misa podía aplicarse tanto a la Misa mayor como a las Misas votivas, que se celebraban después de Nona.

En los días “de toda música”, el Introito y Aleluya de la Misa mayor eran a canto llano acompañado por los bajones, el resto, con polifonía.

Los días de media música eran aquellos en los que las primeras Vísperas no habían tenido música y en ellos la capilla cantaba el *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus* y *Deo gratias*, la respuesta la hacía el coro de canto llano y no acompañaban los bajones el Introito ni el Aleluya.⁴⁹¹

1.1.2. Las Horas con música

Las horas canónicas que fueron puestas en música e interpretadas por la capilla en la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII fueron las horas mayores Vísperas, Completas y algunos Maitines solemnes como los de la Natividad del Señor. También se interpretaban con música algunos salmos de Nona. El *Manual* de sochantres describe únicamente algunas particularidades de la interpretación de las Vísperas con música:

⁴⁹¹ El *Manual* señala como ejemplo de días de media música las dominicas sin órgano y los días de Misa de precepto, que sólo tenían música en la Misa (Juan Ortiz Guerra, *Manual*, p.11-12.)

Tabla IV.3: Particularidades en la interpretación de las Vísperas con música de papeles en la Catedral de Córdoba según el *Manual de sochantres* de Juan Ortiz Guerra

Vísperas con música
<u>Primeras vísperas con música de papeles:</u> - <i>Deus in adjutorium</i>: sale el maestro de capilla al centro para la entonación. La respuesta la hace “la Música”. - Primera antífona: la entona el sochantre desde el centro del coro, tomando el puntero y dando el tono el primer bajón. La antífona la siguen, acompañando, todos los bajones y los músicos de voz. El sochantre debe llevar “la pausa” de acuerdo con la solemnidad del día y la fiesta. Terminada la antífona, el sochantre se retira. - Primer salmo: lo canta “la Música”. - Segunda antífona: se canta igual que la primera. - Segundo salmo: lo entona el sochantre por el final de la segunda antífona. Este salmo lo canta la Música a fabordón y siempre de octavo tono aunque la antífona sea de otro. - Tercera antífona, tercer salmo y cuarta antífona: se cantan igual que los primeros. - Cuarto salmo: lo canta la música a fabordón y lo entona el sochantre de cuarto tono siempre, sea música de papeles o de facistol. - Quinta antífona y quinto salmo: igual que los primeros. Dicho el último salmo, sale el sochantre al centro a repetir la última antífona sin canto, tocando mientras los bajones. Esta repetición de la última antífona sin canto se hace los días de música. - Himno: el sochantre se sitúa al lado izquierdo del facistol. El himno es interpretado mitad por la música, mitad leído por el sochantre. - <i>Magnificat</i> con antífona: la antífona es entonada por el sochantre desde el centro del coro. Señala con el puntero a los bajones para que den el tono y canta el <i>Magnificat</i> la música. Se retira a su silla hasta que termina el canto del <i>Magnificat</i>. Después vuelve al centro para repetir la antífona sin canto, leída. - <i>Deo gratias</i>: lo canta la música. <u>Segundas vísperas cuyas primeras vísperas fueron”de toda música”:</u> - <i>Deus in adjutorium</i>: responde la música. - Primera antífona: acompañan los bajones al canto llano. - Primer salmo: lo canta la música de “facistolillo”. - Las demás antífonas y los tres salmos siguientes: los canta el coro de canto llano. - Quinto salmo: lo entona y lo canta la música, bien sola, bien alternándose con el coro de canto llano. - El himno y el <i>Magnificat</i> lo canta la música como en las primeras vísperas. - Si hay conmemoración de festividad con música, esta antífona de conmemoración se canta también con música de bajones. <u>Dominicas a Vísperas</u> - En las segundas Vísperas de dominica, cuando las antífonas son del salterio, hay música y canta ésta el salmo <i>In exitu</i>. En las dominicas cuyas Vísperas tienen antífonas propias, como en Adviento, no hay música.

1.1.3. Procesiones y vocaciones

Los Estatutos catedralicios establecieron una serie de días al año que incluían la obligada celebración de una procesión. Existían dos tipos básicos de procesiones en la Catedral: el primero de ellos tenía su recorrido por el interior del templo, las llamadas procesiones comunes o claustrales, que podían ser con capas o sin ellas, y otras segundas, con salida al patio, que eran de andas. Unas y otras incluían la participación de la capilla, sólo cantores, sólo instrumentistas o ambos grupos. Para celebrar una especial fiesta del común de los Santos o del Tiempo podían realizarse también procesiones con música a otras iglesias o capillas de la ciudad. La siguiente tabla presenta los días de obligada celebración procesional en Córdoba según los Estatutos de la Catedral:

Tabla IV.4: Procesiones perpetuas de la Catedral de Córdoba según los *Estatutos de Fresneda* (Antequera, 1577)

Día o festividad	Tipo de procesión
- Todos los domingos del año	Procesión ordinaria alrededor del coro y por las naves más convenientes
- Natividad de Nuestra Señora - Purificación de Nuestra Señora - Asunción de Nuestra Señora - San Pedro y San Pablo - Nuestra Señora de la Concepción con villancico, ofrenda y procesión de la Virgen de Villaviciosa (a partir de 1663) - Santiago - San José	Procesión general por lo descubierta del claustro y por el interior de la iglesia, con capas de seda
- Letanías de San Marcos	- Letanía mayor: procesión general por lo descubierta del claustro al altar de San Cristóbal - Lunes de letanías: al convento de San Pablo - Martes de letanías: al convento de San Francisco - Miércoles de letanías: alrededor de la iglesia por fuera
- San Acisclo y Santa Victoria	Al monasterio de su vocación
Fiestas con la solemnidad de duplex según el rezado romano y en lo cordobés tenían solemnidad de cuatro capas: - 8º día de la Epifanía - San Antonio Abad - Fabián y Sebastián - Santa Inés - San Ildefonso - Conversión de San Pablo - San Gregorio papa - San José - Aparición de San Miguel - Zoilo mártir de Córdoba	Procesión ordinaria con capa de coro o sobrepelliz

- Triunfo de la Cruz - Santa Ana - San Laurencio - 8º día de la Asunción - San Agustín - Degollación de San Juan Bautista - 8º día de la Natividad de Nuestra Señora - San Jerónimo - San Francisco - San Martín - Santa Catalina - Santa Lucía	Procesión ordinaria con capa de coro o sobrepelliz
- Día del Corpus Christi	Procesión a la iglesia de San Salvador
- Día del San Juan Bautista	Procesión a la iglesia de su vocación
- Domingo de Ramos	Saliendo por la Puerta del Deán y volviendo por la Puerta del Perdón
- Primer día de Pascua de la Natividad - Primer día de Pascua de la Resurrección - Primer día de Pascua del Espíritu Santo - Circuncisión - Epifanía - Ascensión - Trinidad - Concepción de Nuestra señora - Anunciación - Todos los Santos	Procesiones por el andén ordinario alrededor del coro con capas de brocado y seda
- Transfiguración - Expetatio partus Mariae - Invención de la Cruz - Exaltación de la Cruz	Procesión por el andén ordinario con capas de seda

- Dedicación de la Iglesia de Córdoba - La fiesta de los Apóstoles - María Magdalena - San Lucas - Dedicación de San Miguel - En todas las festividades de Nuestra Señora, el día de san Lorenzo, el de San Fernando - San Rafael 7 de mayo en cuyo día se va a su ermita en donde se canta la Misa con Música y Sermón por acuerdo de 7 de noviembre de 1755	
- Jueves y Viernes Santo	Por las naves

Junto a estas procesiones de tipo permanente, se llevaban también a cabo las habituales celebraciones extraordinarias vinculadas a acontecimientos concretos y puntuales como acción de gracias, rogativas por el fin de fenómenos naturales adversos, nombramientos de obispos, visitas reales, entre otros.

1.1.3a) Recorrido y repertorio musical de las procesiones claustrales

Las procesiones claustrales tenían su recorrido por el interior del templo y quedaron organizadas en torno a cuatro estaciones o paradas en diferentes puntos de la Catedral y naves cercanas a partir de noviembre de 1755. Ésta fue una fecha clave en la configuración del recorrido de las procesiones claustrales catedralicias y del repertorio musical que en ellas debía interpretarse. El motivo es el siguiente: el sábado uno de noviembre de 1755 hacia las diez de la mañana, comenzó un tremendo terremoto que recorrió la Península Ibérica y que asoló la ciudad de Lisboa, con terribles consecuencias también en diversas ciudades españolas. En ese momento se estaba celebrando la Misa Mayor en el coro de la Catedral de Córdoba por lo que el templo estaba repleto. En 1755, el coro de la Catedral estaba instalado interinamente en la Capilla de Nuestra Señora de Villaviciosa, pues en la nave principal se estaba construyendo la sillería nueva del coro⁴⁹².

⁴⁹² Entre julio de 1754 y septiembre de 1757, el coro de la Catedral estuvo instalado interinamente en la Capilla de Villaviciosa, pues en la nave principal se estaba construyendo la sillería nueva del coro, obra de Pedro Duque Cornejo. Archivo de la Catedral de Córdoba (A.C.C.), *Actas Capitulares* (AA.CC.) tomo 79, fol. 116v y tomo 80, fols. 226r-227r.

Según un cronista contemporáneo las gentes huían despavoridas del coro, así como la mayoría de los Capitulares y Ministros del mismo, horrorizados por el crujir de retablos y bóvedas⁴⁹³. La Catedral sufrió daños considerables, especialmente en la torre y muchas calles e iglesias de la ciudad quedaron en ruinas⁴⁹⁴. Pese a la gravedad del fenómeno, nadie en la ciudad de Córdoba murió a causa del terremoto:

No se puede decir bastantemente la consternación en que se vio
todo este Pueblo, ni los estragos que causó, aunque por la misericordia
Divina no pereció viviente alguno⁴⁹⁵.

Esta ausencia de víctimas mortales en Córdoba a causa del terremoto fue atribuida por el Cabildo a la milagrosa protección de la Virgen de Villaviciosa y el arcángel custodio de la ciudad, San Rafael, en cuyo agradecimiento fueron decretadas varias fiestas particulares y perpetuas.

En acción de gracias a San Rafael, se determinó que en todas las procesiones claustrales de la Catedral que se celebrasen en adelante, fuesen interpretados con música la antífona, el versículo y la oración del santo, delante de una determinada pintura con su imagen situada en la Capilla de Villaviciosa:

Que en todos los días del año (por siempre jamás) en que
acostumbra a hacer sus procesiones por alrededor del coro antes de la
Misa Mayor, a la salida de él, en una nave en donde se venera una pintura
especial de dicho Ángel Custodio, que es en donde ahora está el interino
coro en la nave de Nuestra Señora de Villaviciosa (...) se ha de cantar
una antífona, versículo y oración de dicho Santo Ángel Custodio San
Rafael, en piadosa memoria de nuestro agradecimiento⁴⁹⁶.

⁴⁹³ Juan Gómez Bravo, *Catálogo de los obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su iglesia Catedral y Obispado* (Córdoba, 1778) tomo II, p. 808-810.

⁴⁹⁴ 1 de noviembre de 1755, A.C.C. AA.CC. tomo 79, fol. 267 y 12 de noviembre de 1755, A.C.C. AA.CC. tomo 79, fols. 275r-278r.

⁴⁹⁵ Juan Gómez Bravo, *Catálogo*, p. 808.

⁴⁹⁶ 7 de noviembre de 1755, A.C.C. AA.CC. tomo 79, fols. 273v-274r. La Capilla de Nuestra Señora de Villaviciosa albergó la Capilla Mayor desde 1236, cuando tras la conquista de Córdoba por Fernando III la antigua mezquita fue consagrada como iglesia mayor de Santa María, hasta 1607, fecha en que fue abandonada como tal por la finalización del crucero nuevo de la Catedral. La Capilla Mayor gótica que hoy vemos fue construida en 1489 durante el episcopado de Íñigo Manrique, utilizando como presbiterio el lucernario de Villaviciosa, que da la entrada a la ampliación de la mezquita de al-Hakam. Entre 1607 y 1879 quedó el espacio como Capilla de Nuestra Señora de Villaviciosa. El hueco del arco califal que da paso al lucernario de Villaviciosa por su lado norte quedó ocupado a partir del año 1733 por un lienzo de enormes dimensiones realizado por Antonio Fernández de Castro, racionero de la Catedral, en el que se representaba la aparición del Arcángel San Rafael al padre Roelas. Esta información ha sido tomada de Alberto Villar Movellán y otros autores *Guía artística de Córdoba y su provincia*.

A partir de ese momento las procesiones interiores quedaron organizadas en torno a cuatro estaciones o paradas en diferentes puntos de la Catedral y naves cercanas: el centro del coro, nave del evangelio hasta llegar al Altar Mayor, nave de la epístola (ala derecha del altar desde el punto de vista de los fieles) y Capilla de Villaviciosa (donde se encontraba el lienzo con la imagen de San Rafael ocupando el hueco de un arco califal).

La siguiente tabla muestra el recorrido de las procesiones comunes con las cuatro estaciones dentro del templo y el repertorio musical que quedó establecido a partir de 1755 con la inclusión de la antífona a San Rafael:

Tabla IV.5: Recorrido y repertorio musical de las procesiones comunes o claustrales en la Catedral de Córdoba a partir de 1755

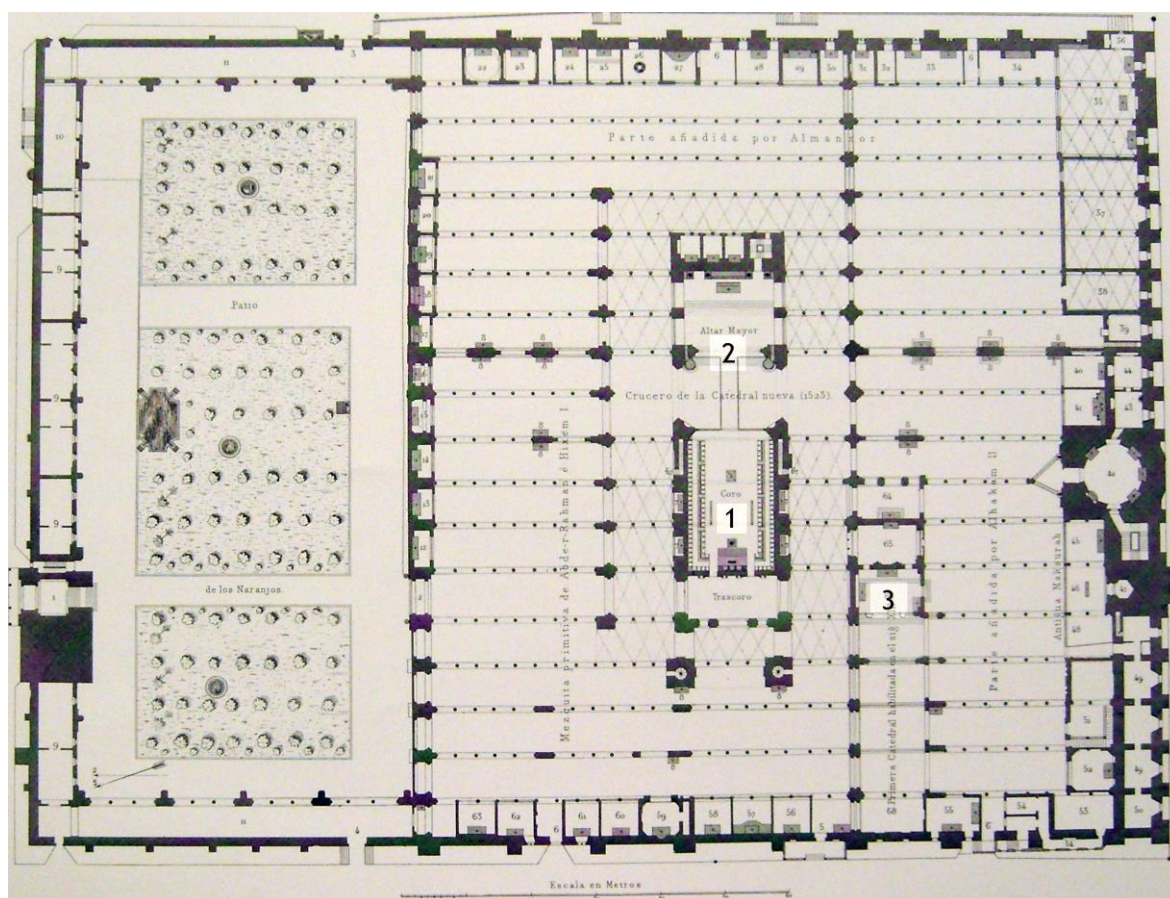
Recorrido de la procesión	Repertorio musical	Interpretación
1ª estación: centro del coro	-Responsorio o antífona si es domingo	-Entonado por el sochantre, seguido por la veintena
Avanza la procesión por la nave del evangelio hasta detrás del Altar Mayor	-Durante el recorrido de la nave: responsorio de Nuestra Señora <i>Felix namque</i>	-Cantado por los niños del coro, dando el tono el sochantre y puestos en ala delante de él. Responde el coro.
2ª estación: detrás del Altar Mayor	-Responsorio	-Cantan los niños el primer verso <i>Ergo ora pro nobis</i> , hasta <i>Virgo María</i> , sigue la capilla de música hasta el final.
Avanza la procesión hasta la nave de la epístola	-Responsorio de la 3ª estación <i>Memento mei Deus.</i>	-Entonado por el sochantre.
3ª estación: nave de la epístola	-Antífona de San Sebastián <i>Beatus es et bene tibi erit</i> -Versículo <i>Ora pro nobis beate Sebastiane</i> -Respuesta <i>Ut digni efficiamur promissionibus</i>	-Antífona: la capilla de música -Entonan dos niños de coro el versículo -Respuesta por el sochantre
Avanza la procesión por la nave de la epístola hasta la Capilla de Villaviciosa	-Responsorio de la 4ª estación <i>Qui Lazarum resuscitasti.</i>	-Entonado por el sochantre

(Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 2006). Por otra parte, también el poeta e historiador cordobés Enrique Redel (1872-1909) en su ensayo sobre San Rafael y Córdoba describe las determinaciones tomadas por el Cabildo a raíz del terremoto de 1755: “también se acordó, entre otras cosas, que en las procesiones que se hiciesen en lo interior de la Catedral, se cantase con música la antífona y versículos dispuestos para la festividad del Ángel, ante el cuadro del Racionero Castro (...) El gran lienzo de la aparición de San Rafael que ornamenta una de las capillas de nuestra Catedral y sucedió en este recinto al del Racionero Don Antonio de Castro, fue pintado en 1785 por el acreditado artista Don Antonio Álvarez Torrado.” (Enrique Redel, *San Rafael en Córdoba*. Córdoba, 1899, pp. 136 y 159). El cuadro del racionero Castro no se conserva actualmente. Ya en el año 1788, como muestra una inscripción en el propio lienzo, fue sustituido por una copia realizada por el pintor Antonio Álvarez Torrado porque el original se encontraba en mal estado de conservación. Este cuadro de Álvarez Torrado con la aparición de San Rafael, inspirado en aquél otro del racionero Castro, se encuentra actualmente en la Capilla de San Agustín de la Catedral de Córdoba; véase Ilustración IV.3.

Capilla de Villaviciosa, donde está la pintura de San Rafael	-Antífona de San Rafael -Versículo <i>Praecintus Raphaël</i> -Respuesta <i>Et cum gaudio salutavit eum</i>	-La capilla de música -Entonan dos niños de coro el versículo -Respuesta por el sochantre
Entra la procesión por el trascoro hasta que el Preste llega al presbiterio	Instrumental desconocido	Órgano de la Catedral

El recorrido de la procesión claustral tal y como ha quedado expuesto en la Tabla V.5 puede seguirse en el plano de la Mezquita que muestra la Ilustración IV.1. En ella se distinguen tres números con los que he señalado la situación del coro (1), el altar mayor (2) y la Capilla de Villaviciosa (3):

Ilustración IV.1: Plano de la mezquita catedral de Córdoba del año 1879 en el que se muestra la ubicación del Coro (1), Altar Mayor (2) y Capilla de Villaviciosa (3)⁴⁹⁷



⁴⁹⁷ El plano de la mezquita ha sido tomado de Manuel Nieto Cumplido y Carlos Luca de Tena y Alvear. *La mezquita de Córdoba: planos y dibujos* (Córdoba: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, 1992), p. 28.

En las siguientes ilustraciones se pueden ver parte del lucernario de la Capilla de Villaviciosa y del arco califal (Ilustración IV.2) en el que se insertaba la pintura de San Rafael (Ilustración IV.3) ante la que la capilla de música cantaba la Antífona del santo en todas las procesiones claustrales.

Ilustración IV.2: Lucernario de Villaviciosa y parte del arco en el que se insertaba la pintura de San Rafael del Racionero Castro



Ilustración IV.3: Lienzo que representa la aparición de San Rafael realizada por Antonio Álvarez Torrado inspirándose en la del Racionero Castro⁴⁹⁸



⁴⁹⁸ Este cuadro se encuentra actualmente en la Capilla de San Agustín de la Catedral de Córdoba.

1.1.3b) Recorrido y repertorio musical de las procesiones de andas

El segundo tipo de procesión practicado en la Catedral era el de andas, que incluía en su recorrido una salida al patio y la interpretación de un villancico por parte de la capilla de música. En la siguiente tabla se recoge el recorrido de este segundo tipo de procesión y la intervención de la música en las mismas:

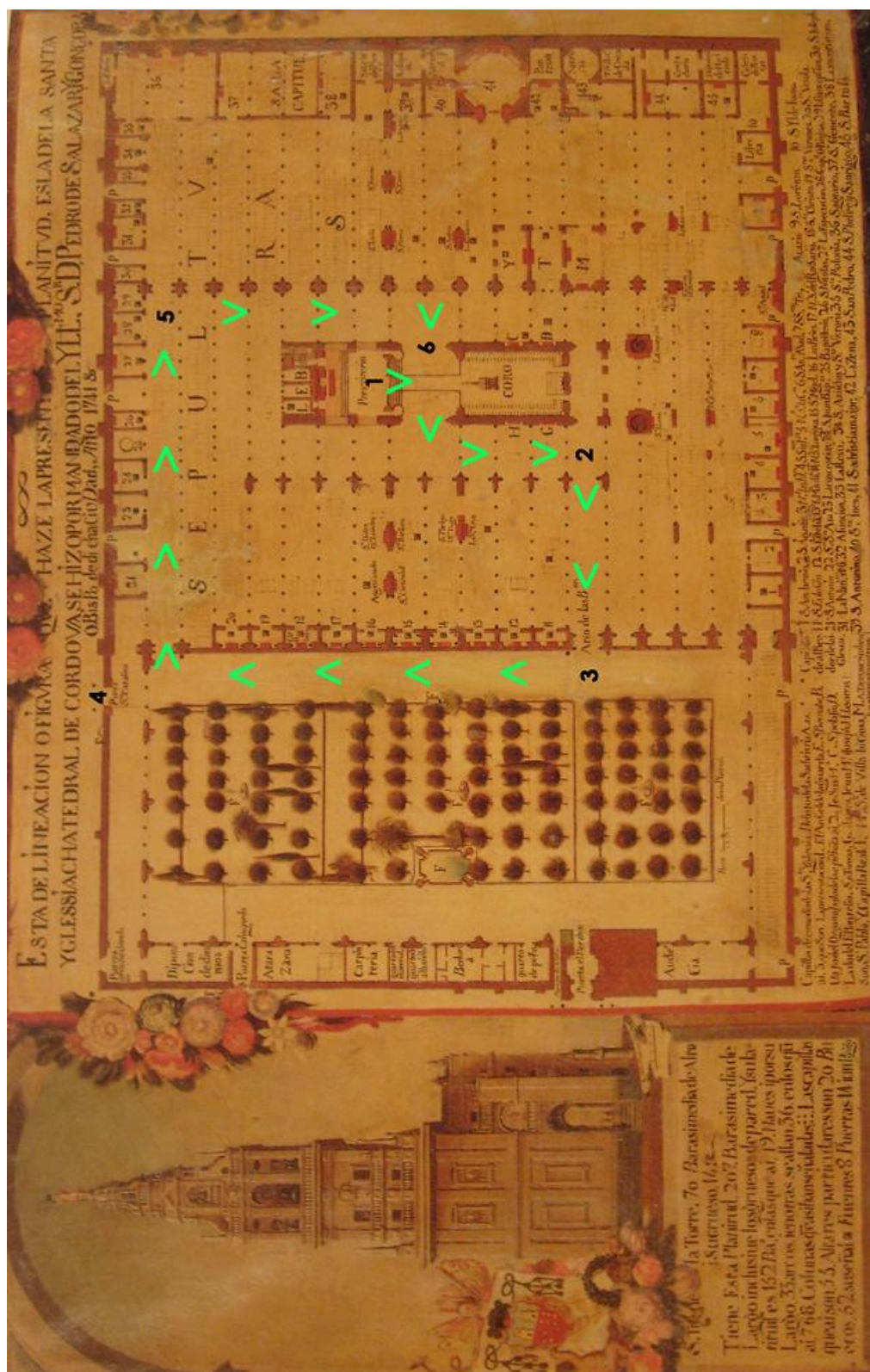
Tabla IV.6: Recorrido de las procesiones de andas e intervención de la capilla de música en las mismas

Recorrido de la procesión	Participación de la música
Salida desde la puerta principal del coro hacia las gradas del presbiterio. Por el lado del evangelio se dirige hacia la nave de las Bendiciones, enfrente de la Capilla Nueva de la Concepción, y sale al patio por la Puerta de las Palmas.	La música de bajones acompaña a los versos entonados por los canónigos y el sochantre.
1ª parada: en el patio, saliendo por la Puerta de las Palmas y quedando frente a la Puerta de Santa Catalina. ⁴⁹⁹	Canta la capilla un villancico. Terminado el villancico, cantan los niños de coro el responsorio de Nuestra Señora <i>Felix Namque</i> dando el tono el sochantre.
Sigue la procesión por el patio y entra de nuevo en la iglesia por la puerta que está frente al Sagrario.	
2ª parada: dentro del templo frente al Sagrario.	Tocan los bajones y canta la capilla <i>Sub tuum praesidium</i> .
Vuelve la procesión por la nave de la epístola hasta la reja del crucero. Fin de la procesión.	A la entrada de nuevo al Altar Mayor por la reja del crucero, toca el órgano hasta que empieza la Misa.

En la siguiente ilustración puede seguirse el itinerario de las procesiones de andas por el patio de los naranjos, marcado con flechas y una serie de números con los que he señalado los siguientes puntos: 1 presbiterio, 2 nave de las Bendiciones frente a la Capilla Nueva de la Concepción, 3 Puerta de las Palmas, 4 Puerta de Santa Catalina, 5 parada frente al Sagrario y 6 rejas del crucero:

⁴⁹⁹ Si el tiempo no era favorable, como solía ocurrir en el día de la Concepción, la primer parada se hacía en la nave de las Bendiciones, frente a la Capilla Nueva de la Concepción, sin llegar a salir al patio para cantar el villancico (Juan Ortiz Guerra, *Manual*, pp. 43-44).

Ilustración IV.4: Itinerario de las procesiones de andas con música señalado en la planta de la mezquita de Córdoba según un lienzo que el obispo Pedro de Salazar y Góngora mandó hacer en 1741⁵⁰⁰



⁵⁰⁰ El lienzo original se conserva actualmente en el Archivo de la Catedral de Córdoba. Esta ilustración ha sido tomada de Manuel Nieto Cumplido y Carlos Luca de Tena, *La mezquita de Córdoba: planos y dibujos*, p. 4. Para más información sobre el lienzo ver María Ángeles Raya Raya, *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba*, p. 92.

La ilustración IV.5 muestra la Puerta de las Palmas, donde la capilla de música cantaba un villancico en las procesiones de andas:

Ilustración IV.5: Puerta de las Palmas, donde la capilla interpretaba un villancico en las procesiones de andas.



1.1.3c) Recorrido y repertorio musical de las procesiones a otras iglesias o capillas de la ciudad

Algunas de las procesiones que los Estatutos catedralicios establecían como de obligada celebración en una determinada fecha del año para conmemorar festividades, fundamentalmente del común de los Santos, consistían en un recorrido desde la Catedral hasta otra iglesia o capilla de la ciudad y vuelta a la iglesia matriz (véase Tabla IV.4), la mayor parte de las veces trasladando imágenes religiosas de un sitio a otro.⁵⁰¹ También en este tipo de procesiones participaba la música: sochantre, niños de coro, cantores y algunos instrumentistas.

El recorrido de las procesiones en los distintos casos, así como el repertorio musical interpretado en ellas nos es conocido gracias a las fuentes ya citadas en el apartado anterior. La estructura de estas celebraciones, con pequeñas variantes, era siempre la misma: procesión a la iglesia del santo de la conmemoración en cuyo recorrido de ida se alternaban el sochantre, la veintena y los músicos cantores de la capilla en la interpretación de ciertos himnos, salmos, antífonas y responsorios; una misa votiva sin música al santo de la fiesta en su capilla o iglesia, a continuación de la cual solía cantarse un motete o antífona de dedicación; y vuelta a la Catedral.⁵⁰² En este camino de retorno era frecuente la intervención de la música de instrumentos del tipo bajones y oboes, cuyo repertorio es desconocido. Como norma general, a la llegada al coro de la Catedral de vuelta de la procesión, la capilla debía cantar la antífona *Regina coeli laetere o Sub tuum praesidium*.

A modo de ejemplo, y por seguir al hilo de las fiestas perpetuas que el Cabildo de la Catedral decretó en 1755 como agradecimiento a San Rafael por haber librado a la ciudad de la catástrofe del terremoto, describiré a continuación el recorrido y repertorio musical de la procesión a la ermita del arcángel, cuya celebración quedó establecida de manera perpetua para el 7 de mayo.⁵⁰³

⁵⁰¹ Las imágenes religiosas que más devoción inspiraban a los fieles cordobeses y que normalmente se convertían en el objeto de estas procesiones protagonizadas por el Cabildo catedralicio al que se sumaba habitualmente el Ayuntamiento de la ciudad eran el Arcángel San Rafael, declarado custodio de la ciudad en 1734; los Santos Mártires Acisclo y Victoria, patronos; Nuestra Señora de Villaviciosa, la Virgen de la Fuensanta y Nuestra Señora de Linares.

⁵⁰² Con respecto a los responsorios y antífonas que se cantaban en estas procesiones aclaraba Juan Ortiz Guerra en su *Manual* (p.36): “Para las procesiones y vocaciones hay tres juegos de libretes, siete de cada clase, en los cuales se contienen los Responsorios y Antífonas que en ellas se cantan en todo el discurso del año. Dichas tres clases de libretes se distinguen con los nombres de Dominicales, Comunes y los Chicos”. El sochantre se encargaba de registrar primero un librete apropiado a la procesión que se iba a hacer y los mozos de coro hacían lo propio con los demás. Ninguno de estos juegos de libretes ha sido localizado en el Archivo de la Catedral.

⁵⁰³ Esta fiesta perpetua fue decretada por el Cabildo el 7 de noviembre de 1755 (A.C.C., AA.CC., tomo 79, fols. 272r-278r). La actual iglesia del Juramento de San Rafael en Córdoba comenzó a construirse en 1796 y fue consagrada en 1806. La ermita de San Rafael que existía en 1755, ubicada en el mismo lugar que la actual,

El itinerario quedó recogido en un Acta del Cabildo:

(...) saldrá la procesión de la Catedral y tomará la calle del Baño, subiendo por ésta a la de Pedregosa, y por Santa Ana a la Compañía, calle de los Letrados, Arco Real, saliendo a la plaza de San Salvador, Calle de San Pablo, parroquia de San Andrés, Realejo, calle de Santa María de Gracia a la Plaza de Don Arias, en donde se venera la dicha ermita del señor San Rafael.⁵⁰⁴

Según el *Ceremonial del Coro* y el *Manual para la instrucción de sochantres* la procesión a San Rafael el día siete de mayo partía de la Catedral después del Asperges si era domingo, y si no, después de Tercia⁵⁰⁵. Quedó establecida como muestra el siguiente cuadro:

era la antigua casa del padre Roelas, a quien se apareció el santo en el siglo XVI y que se convirtió en iglesia bajo la advocación de San Rafael en 1652. Esta información ha sido tomada de José María Torres Pérez, “La iglesia del Juramento de San Rafael en Córdoba (1796-1806)”, *Noba-Arte*, VII, Cáceres, 1987.

⁵⁰⁴ 12 de noviembre de 1755 A.C.C. AA.CC., tomo 79, fols. 275r-278.

⁵⁰⁵ *Ceremonial*, capítulo XXXVII, pp. 379-388 y *Manual*, p. 99.

Tabla IV.7: Recorrido y repertorio musical de la procesión a la iglesia del Juramento de Córdoba a partir de 1755.⁵⁰⁶

Recorrido y paradas	Repertorio musical	Interpretación
Recorrido hacia la iglesia del Juramento de San Rafael	-1º Himno <i>Te Deum</i> -2º Salmo <i>Laudate Dominum omnes gentes</i> de cuarto tono -3º Los demás salmos anotados en los libretes	-<i>Te Deum</i>: dan el tono los bajones y lo canta el sochantre alternando con la capilla de música. -<i>Laudate Dominum</i>: lo entona el sochantre alternando con la capilla de música. -Los demás salmos anotados en los libretes: el sochantre <i>alternatim</i> con la “Música”.
En la iglesia del juramento de San Rafael	-1º Misa votiva de San Rafael (sin polifonía) -2º Himno <i>Te Deum</i> -3º Antífona a San Rafael	-1º Los niños del coro recogen los libretes y el sochantre con los capellanes de la veintena van al coro a entonar el Introito y el Aleluya con los bajones. -2º <i>Te Deum</i>: entonado por el preste. Sigue la capilla de música. -3º Antífona de San Rafael: la capilla de música. Dos mozos de coro dicen el versículo.
Procesión de vuelta entrando en la Catedral por el Arco de las Bendiciones o Puerta de las Palmas	-Responsorios anotados en los libretes. -Repertorio instrumental no conocido. -Responsorio de Nuestra señora <i>Felix namque</i>	-Desde la iglesia del Juramento hasta la Plaza de la Compañía se entonan los responsorios anotados en los libretes: los entona el sochantre alternando con la música de instrumentos. -Desde la plaza de la Compañía hasta la plaza de Benavente: tocan los instrumentos. -En la plaza de Benavente recogen los niños los libretes y entonan el <i>Felix Namque</i>
En el coro de la Catedral	-Antífona de la Virgen <i>Regina Coeli laetare</i> (si es tiempo pascual) o <i>Sub tuum praesidium</i> (el resto del año)	-Antífona de la Virgen: la capilla de música. Dos seises dicen el versículo.

En el siguiente plano de Córdoba del año 1811 puede verse el itinerario que siguió la procesión a la iglesia de San Rafael (marcado en color azul) el día 15 de noviembre de 1755:

⁵⁰⁶ En el *Ceremonial del Coro*, pp. 379-380 se describe de la siguiente forma: “luego que llegue la procesión a dicha Iglesia, entrarán los Ministros sagrados (...) a decir la Misa propia del Santo; la que, concluida, entonará el Preste el *Te Deum*, que continuará la Capilla de Música. En seguida cantará dicha Capilla la antífona del Santo Arcángel; y entretanto pondrá incienso sin bendición (...) dos Seises dirán el versículo y el Preste la oración que corresponde”.

Ilustración IV.6: Itinerario de la procesión desde la Catedral hasta la iglesia de San Rafael el día 15 de noviembre de 1755⁵⁰⁷



⁵⁰⁷ La ilustración IV.6 es una sección del primer plano que se levantó de la ciudad de Córdoba, en 1811, el llamado “plano de los franceses.” Conserva el trazado de las calles tal y como se describe en el Acta Capitular de la Catedral que fijó el itinerario de la procesión a San Rafael en 1755. Esta reproducción ha sido tomada de Cristina Martín López, *Córdoba en el siglo XIX: Modernización de una trama histórica*, (Córdoba: Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Córdoba, 1990), Plano I.

Todas estas celebraciones debieron de tener una importante repercusión en el desarrollo del fervor religioso de la población por la imagen del arcángel San Rafael. Tanto era así, que en 1767 era costumbre en toda la ciudad iluminar las casas la víspera del día del santo. Por este motivo, el Cabildo tomó la determinación de iluminar también la torre de la Catedral el día seis de mayo, víspera de la fiesta, a la hora de la oración, con la asistencia “de los ministriles de la Música, como lo ejecutan las demás noches que hay iluminación”.⁵⁰⁸

1.2. Participación de la capilla las celebraciones extraordinarias

Junto a las fiestas fijas y perpetuas, se llevaban también a cabo las habituales celebraciones vinculadas a acontecimientos concretos y puntuales como acción de gracias, rogativas por el fin de fenómenos naturales adversos, nombramientos de obispos y visitas reales, entre otras. Pueden ser establecidas para la Catedral de Córdoba cuatro tipos celebraciones recurrentes llevadas a cabo en distintas ocasiones o con motivo de diferentes acontecimientos: rogativas por 9 días, misas solemnes votivas, misas solemnes de acción de gracias y procesiones por el interior de la Catedral o a otras iglesias de la ciudad. La siguiente tabla lo resume:

⁵⁰⁸ 16 de mayo de 1767, A.C.C. AA.CC. tomo 83, fol. 233r.

Tabla IV.8: Celebraciones recurrentes que eran llevadas a cabo con motivo de acontecimientos extraordinarios.

Tipo de actividad	Descripción	Intervención de la capilla de música y repertorio
Rogativas por 9 días con procesión dentro de la iglesia	-Procesión que parte del Altar Mayor con el recorrido: - 1ª parada: Sagrario - 2ª parada: Capilla de Villaviciosa - 3º Vuelta al Altar Mayor	- En el camino del Altar Mayor al Sagrario cantaba la veintena el salmo <i>Miserere</i>. - En el Sagrario cantaba la capilla el motete <i>O vere Deus</i> con bajones y oboes o <i>Tantum ergo Sacramentum</i>. En el camino del Sagrario a la Capilla de Villaviciosa alternaba la capilla con la veintena <i>Domine in furore tuo</i>. - En la capilla de Villaviciosa cantaban los músicos <i>Sub tuum presidium</i> y dos seises decían el versículo de la Virgen. - Cantaba la veintena las antífonas de San Rafael, Santiago y Santos Patronos. Dos seises, los versículos.
Misa solemne votiva que se celebraba uno de los días de las rogativas	Se cantaba después de Nona con todo aparato. Si la misa era de la Virgen se cantaba con instrumentos y con canto del Gloria y Credo. Si la misa era para tiempo de rogativa se cantaba a dos coros sin instrumentos y no se cantaban Gloria ni Credo.	Después de la Misa cantaba la capilla de música <i>O vere Deus</i> y en seguida <i>Tantum ergo Sacramentum</i>.
Misas solemnes de acción de gracias		No se cantaba <i>O vere Deus</i>. Después de la misa la capilla cantaba el <i>Te Deum</i>.
Procesiones a otras iglesias de la ciudad	Como regla general, todas las procesiones que salían de la Catedral terminaban en el coro de la misma iglesia.	A la llegada al coro de vuelta de la procesión se cantaba siempre por la capilla la antífona <i>Regina caeli laetere</i> si era tiempo de pascua o el motete <i>Sub tuum praesidium</i>, en cualquier otro tiempo.

El *Ceremonial* de la Catedral establece posibles situaciones en las que, de ocurrir, debía llevarse a cabo alguno de estos cuatro tipos de celebraciones:

Tabla IV.9: Celebraciones extraordinarias establecidas por el *Ceremonial* de la Catedral de Córdoba para acontecimientos o situaciones específicas

Motivo de la celebración	Tipo de ceremonia	Repertorio polifónico e intervención de la capilla de música
Rogativa por la elección de un nuevo papa	9 días de rogativas con misa solemne votiva	Misa <i>Pro eligiendo summo Pontifice</i> con música de papeles y el Motete de la Santísima Trinidad en el ofertorio. En las rogativas: - <i>O vere Deus trinus et unus</i> o <i>Tantum ergo Sacramentum</i> . - <i>Sub tuum praesidium</i>
Acción de gracias por nuevo obispo	Repiques por tres noches y misa solemne votiva	Misa <i>Pro gratiarum actionem</i> . <i>Te Deum</i> (después de la misa)
Recibimiento de un nuevo obispo	Procesión por el patio y vuelta al Altar Mayor	<i>Te Deum</i> en el Altar Mayor a la vuelta de la procesión. Toca el órgano Antífona <i>Hodie Maria Virgo caelos</i> . Dos seises dicen el versículo.
Rogativas por la salud del papa o el obispo	9 días de rogativas por la mañana y por la tarde con misa solemne votiva.	Misa <i>Pro infirmis</i> En las rogativas: - <i>O vere Deus trinus et unus</i> o <i>Tantum ergo Sacramentum</i> . - <i>Sub tuum praesidium</i>
Rogativas por la muerte del rey y por la felicidad de su sucesor	Por la muerte del rey: oficios y doble de campanas por 24 horas. Por la felicidad del sucesor: 9 días de rogativas por la mañana y por la tarde con misa solemne votiva.	Misa <i>pro quacumque necessitate</i> . En las rogativas: - <i>O vere Deus trinus et unus</i> o <i>Tantum ergo Sacramentum</i> . - <i>Sub tuum praesidium</i>
Bendición del real estandarte en la proclamación de un nuevo rey	Repiques e iluminación de la torre el día de la víspera. Procesión por el patio. La ciudad y el cabildo se encontrarán en el Arco de las Bendiciones o Puerta de las Palmas, donde se hacía la bendición del estandarte. Vuelta al Altar Mayor.	<i>Te Deum</i> en el Arco de las Bendiciones

Rogativas por la salud del rey o el príncipe, de la reina o princesa	9 días de rogativas por la mañana y por la tarde con misa solemne votiva.	Misa <i>Pro infirmis</i> En las rogativas: - <i>O vere Deus trinus et unus o Tantum ergo Sacramentum.</i> - <i>Sub tuum praesidium</i>
Rogativas por el feliz parto de la princesa	9 días de rogativas por la mañana con misa solemne votiva.	Misa <i>pro quacumque necessitate.</i> En las rogativas: - <i>O vere Deus trinus et unus o Tantum ergo Sacramentum.</i> - <i>Sub tuum praesidium</i>
Acción de gracias cuando se verifica el parto de la princesa	Misa votiva solemne de la Virgen (con instrumentos)	Después de la misa canta la capilla el <i>Te Deum</i>
Rogativas por la prosperidad de los reyes cuando viajan o navegan	9 días de rogativas por la mañana con misa solemne votiva.	Misa <i>Pro peregrinantibus</i> En las rogativas: - <i>O vere Deus trinus et unus o Tantum ergo Sacramentum.</i> - <i>Sub tuum praesidium</i>
Recibimiento del rey u otra persona real si llegase a la ciudad	Procesión desde la Capilla del Cardenal hasta la Puerta del Perdón, donde se hace el recibimiento. Procesión de vuelta al coro y Misa	Al volver al coro de la Catedral canta capilla el <i>Te Deum</i> y después de la misa, “alguna pieza de gusto”
Rogativa por agua en tiempo de sequedad	9 días de rogativas por la mañana y por la tarde con misa solemne votiva.	Misa <i>pro quacumque necessitate</i> En las rogativas: - <i>O vere Deus trinus et unus o Tantum ergo Sacramentum.</i> - <i>Sub tuum praesidium</i>
Rogativa por la serenidad	9 días de rogativas por la mañana y por la tarde con misa solemne votiva.	Misa <i>pro quacumque necessitate</i> En las rogativas: - <i>O vere Deus trinus et unus o Tantum ergo Sacramentum.</i> - <i>Sub tuum praesidium</i>

Rogativa para repeler las tempestades	Si la tempestad ocurriese por la tarde, procesión al Sagrario después de completas cantando las letanías de los Santos. Si al día siguiente no hubiese remitido la tempestad, se cantará una misa votiva solemne. Si la tormenta está encima de la ciudad, no se toca la campana	En las procesión al Sagrario: -<i>O vere Deus trinus et unus o Tamtum ergo Sacramentum.</i> -<i>Sub tuum praesidium</i> -Si hay que cantar misa será <i>pro quacumque necessitate</i>
Rogativas para el tiempo de hambre y esterilidad	9 días de rogativas por la mañana y por la tarde con misa solemne votiva.	Misa <i>pro quacumque necessitate</i> En las rogativas: -<i>O vere Deus trinus et unus o Tamtum ergo Sacramentum.</i> -<i>Sub tuum praesidium</i>
Rogativa para el tiempo de peste y mortandad	9 días de rogativas por la mañana y por la tarde con misa solemne votiva.	Misa <i>pro vitanda mortalitate</i> En las rogativas: -<i>O vere Deus trinus et unus o Tamtum ergo Sacramentum.</i> -<i>Sub tuum praesidium</i>
Rogativa para conseguir la victoria en tiempo de guerra	9 días de rogativas por la mañana y por la tarde con misa solemne votiva.	Misa <i>pro tempore belli</i> En las rogativas: -<i>O vere Deus trinus et unus o Tamtum ergo Sacramentum.</i> -<i>Sub tuum praesidium</i>
Rogativa para conseguir la victoria en tiempo de guerra contra paganos, infieles o herejes	9 días de rogativas por la mañana y por la tarde con misa solemne votiva.	Misa <i>contra paganos</i> En las rogativas: -<i>O vere Deus trinus et unus o Tamtum ergo Sacramentum.</i> -<i>Sub tuum praesidium</i>
Rogativa para conseguir la paz	9 días de rogativas por la mañana y por la tarde con misa solemne votiva.	Misa <i>pro pace</i> En las rogativas: -<i>O vere Deus trinus et unus o Tamtum ergo Sacramentum.</i> -<i>Sub tuum praesidium</i>

Rogativa para eliminar la langosta y otros animales nocivos y para pedir los frutos de la tierra	9 días de rogativas por la mañana y por la tarde con misa solemne votiva.	Misa <i>pro quacumque necessitate</i> En las rogativas: -O vere Deus trinus et unus o Tamtum ergo Sacramentum. -Sub tuum praesidium
Rogativa en tiempo de grande terremoto	Si el terremoto es por la mañana se hace procesión al Sagrario cantando las letanías de los Santos. Si el terremoto es por la tarde, misa votiva solemne. Las rogativas se prolongarán el tiempo que durase la calamidad	Misa <i>pro quacumque necessitate</i> En la procesión: -O vere Deus trinus et unus o Tamtum ergo Sacramentum. -Sub tuum praesidium
Rogativa para el tiempo de cisma o herejía	9 días de rogativas por la mañana y por la tarde con misa solemne votiva.	Misa <i>ad tollendum schisma</i> En las rogativas: -O vere Deus trinus et unus o Tamtum ergo Sacramentum. -Sub tuum praesidium
Rogativa por las necesidades espirituales de la iglesia, el reino o la ciudad	9 días de rogativas por la mañana y por la tarde con misa solemne votiva.	Misa <i>pro remissione peccatorum</i> En las rogativas: -O vere Deus trinus et unus o Tamtum ergo Sacramentum. -Sub tuum praesidium
Rogativa por cualquier necesidad o tribulación general o particular del reino o de la ciudad	9 días de rogativas por la mañana y por la tarde con misa solemne votiva.	Misa <i>pro quacumque necessitate</i> En las rogativas: -O vere Deus trinus et unus o Tamtum ergo Sacramentum. -Sub tuum praesidium

Procesión general de rogativa	Procesión fuera de la iglesia con las cofradías y la ciudad: -Sale la procesión de la Catedral a la ermita de la Fuensanta, de donde se saca en andas la imagen. -De la Fuensanta va hacia la iglesia de San Pedro, desde donde se sacan en procesión también las Santas Reliquias. -Vuelta a la Catedral entrando por la Puerta de Santa Catalina	-En la ermita de la Fuensanta canta la capilla la antífona <i>Sub tuum praesidium</i> y dos seises dicen el versículo de la Virgen. -En el camino de la Fuensanta a San Pedro cantan en tono grave y pausado la veintena alternando con la capilla los salmos <i>Nisi Dominus</i> y <i>In convertendo</i>. -En la iglesia de San Pedro cantará la capilla delante del arca de los Santos Mártires la antífona <i>Vestri capilli capitis omnes numeraste sunt</i>. Dos niños de coro dicen el versículo <i>Exultabunt sancti in gloria</i>.
Después de la procesión general de rogativa	Las imágenes quedan expuestas por 9 días. Misa solemne votiva de la Virgen (con instrumentos) Oficio de Completas	-Terminadas las Completas subirá la capilla de música entera y cantarán en tono grave y sin violines los salmos <i>Miserere, Domine in furore tuo, Nisi Dominus</i> e <i>In convertendo</i>. -En los intermedio el órgano tocará algunas sonatas serias. -Para concluir el oficio de la rogativa cantará la capilla a fabordón las antífonas <i>Sancta Maria succurrere miseris, Princeps Gloriosissime Raphael archangele, O Beatum apostolum, Gaudent in caelis animae Sanctorum</i>. Dos seises dirán los versículos correspondientes.
Procesión de vuelta en las rogativas generales	Procesión de vuelta a San Pedro y a la Fuensanta	En la Iglesia de San Pedro canta la capilla <i>Gaudent in caelis animae sanctorum</i>. En la ermita de la Fuensanta canta la capilla <i>Sub tuum praesidium</i>.
Sobre el fin de las procesiones generales de rogativa en caso de terminar la calamidad antes que las rogativas	-Se hace misa votiva a la Virgen -Oficio de Completas -Procesión de vuelta a San Pedro y la Fuensanta para dejar a las imágenes y vuelta a la Catedral	-Terminada la misa canta la capilla con violines <i>Te Deum</i> y demás himnos tocando en los intermedios algunas sonatas los instrumentos solos. -Al comenzar la procesión de salida canta la capilla el himno <i>Ave Maris Stella</i>.

		-Durante la procesión alternan la veintena y la capilla los himnos y cánticos <i>Sanctorum meritis inclita yandia, O gloriosa Virginum, Laudate Dominum omnes gentes, Benedictus, Laudate Dominum de coelis.</i> -En la iglesia de San Pedro canta la capilla <i>Gaudent in caelis animae sanctorum.</i> -En la ermita de la Fuensanta canta la capilla <i>Sub tuum praesidium</i> y el <i>Te Deum.</i> -De vuelta en la Catedral, <i>Regina coeli laetere</i> si fuera tiempo de pascua o el motete <i>Sub tuum praesidium</i> si fuese cualquier otro tiempo. -Si la procesión es a San Rafael en lugar de a la Fuensanta, en la ermita del santo cantará la capilla la antífona <i>Princeps Gloriosissime Raphael archangele.</i>
Acción de gracias por cualquier beneficio público	Repiques por tres noches Misa solemne votiva de acción de gracias	Después de la misa canta la capilla el <i>Te Deum</i>
Procesión general de acción de gracias	Repiques por 3 noches Procesión a la iglesia de San Pedro con las imágenes de la Virgen de Villaviciosa y la de San Rafael. Misa votiva en San Pedro y vuelta a la Catedral	En el coro, antes de la salida de la procesión canta la capilla el 1º verso del himno <i>Ave Maris Stella.</i> Sigue el recorrido alternando la capilla con la veintena el canto de este himno y otros. Terminada la misa canta la capilla <i>O ver Deus o Tantum ergo Sacramentum.</i> A la vuelta, en la Catedral, canta la capilla <i>Regina caeli laetere</i> o <i>Sub tuum praesidium</i>
Todos los sábados del año	Procesión	Después de las Completas, en la capilla de Villaviciosa, canta la capilla <i>Regina coeli</i> o <i>Sub tuum praesidium</i>
Procesiones para trasladar reliquias	Procesión por la mañana o por la tarde desde la Catedral hasta la iglesia en las que estuvieren las reliquias y de allí, a la iglesia que hubiere que trasladarlas.	En la iglesia en la que están las reliquias se canta una misa solemne votiva si es por la mañana y unas vísperas si es por la tarde. En el camino de una iglesia a otra canta la capilla alternando con la veintena <i>Te Deum</i> y <i>Laudate Dominum de coelis</i>

Este tipo de celebraciones eran muy frecuentes a juzgar por los numerosos ejemplos localizados en Actas Capitulares del siglo XVIII y en la mayor parte de ellas participaba también una diputación del Ayuntamiento. Dependiendo de las circunstancias, podían llevarse a cabo otras celebraciones especiales distintas de las cuatro básicas expuestas en la Tabla IV.8.

Las celebraciones extraordinarias que he podido documentar que tuvieron lugar en Córdoba en el siglo XVIII se recogen en la siguiente tabla:

Tabla IV.10: Celebraciones extraordinarias en Córdoba en las que intervino la capilla de la Catedral a lo largo del siglo XVIII

Fecha	Motivo de la celebración	Tipo de celebración
22 y 23-marzo-1706	Rogativas por los felices sucesos de las armas del rey en la defensa de sus territorios	Dos procesiones a la iglesia de San Pedro con las imágenes de la Virgen de Villaviciosa y San Rafael. En la iglesia se cantó el motete a los Santos Mártires y misa votiva. Se volvió en procesión a la Catedral, donde se cantó el motete de la Virgen.
11-agosto-1706	Enfermedad del Cardenal Salazar	Rogativas
8 y 9-febrero-1707	Fiestas por el feliz embarazo de la reina	Luminarias en la ciudad y repiques e iluminación de la torre por dos noches. Al día siguiente, fiesta al Santísimo y a la Virgen de Villaviciosa iluminado el altar.
15 y 16-junio-1707	Celebraciones por la victoria del rey Felipe V en la Batalla de Almansa	Repiques e iluminación de la torre la noche del 15. Al día siguiente, canto del <i>Te Deum</i> por la música y procesión por fuera de la Catedral.
29-agosto-1707	Feliz nacimiento del nuevo príncipe	<i>Te Deum</i> Luminarias y repiques de la torre durante tres días.
19-septiembre-1707	Nacimiento del nuevo príncipe	Se cantó el <i>Te Deum</i> en el santuario de la Fuensanta
23-octubre-1707	Nombramiento de nuevo Obispo	Ver tabla IV.9
27-febrero-1708	Rogativas por el fin de las tempestades	Ver tabla IV.9

18-abril-1708	Victoria de las armas del rey	Procesión a San Francisco Misa de San Marcos con música de papeles
19-septiembre-1708	Victoria de las armas del rey	9 días de rogativas por tiempo de guerra (Ver tabla IV.9)
30-abril-1709	Nacimiento de nuevo príncipe	Rogativas por el futuro nacimineto (Ver tabla IV.9)
6-julio-1709	Nacimiento del nuevo príncipe	<i>Te Deum</i>
28-noviembre-1710	Retirada del Archiduque Carlos y restitución de Felipe V	
10-diciembre-1710	Feliz llegada del rey Felipe V a su corte	<i>Te Deum</i>
27-marzo-1713	Toma de posesión del nuevo obispo	Ver tabla IV.9
13-junio-1714	Recibimiento y entrada en la Catedral del nuevo obispo	Ver tabla IV.9
6-enero-1715	Llegada de la reina Isabel de Farnesio a su corte	<i>Te Deum</i>
18-marzo-1715	Acción de gracias por lluvias	Ver tabla IV.9
5-abril-1715	Rogativas por falta de lluvia	Ver tabla IV.9
2-abril-1717	Feliz parto de la reina	<i>Te Deum</i>
10-diciembre-1717	Nombramiento de nuevo obispo	Ver tabla IV.9
19-diciembre-1717	Recibimiento y entrada en la Catedral del nuevo obispo	Ver tabla IV.9
7-agosto-1718	Victoria de las armas españolas en Palermo	<i>Te Deum</i>
29-julio-1719	Feliz suceso de las armas católicas en el sitio de Melazo	<i>Te Deum</i> y repique de campanas las tres noches siguientes
18-julio-1720	Victoria de las armas del rey en África	<i>Te Deum</i>
17-diciembre-1720	Victoria de las armas del rey en África	<i>Te Deum</i>
15-enero-1721	Victoria de las armas españolas contra los infieles	<i>Te Deum</i>
29-abril-1722	Rogativas por falta de lluvia	Ver tabla IV.9
23-abril-1723	Acción de gracias por la lluvia	Misa solemne con música
20-febrero-1724	Aclamación y levantamiento del estandarte real por la renuncia al trono de Felipe V en su hijo Luis I	Repique de campanas e iluminación de la torre la víspera por la noche y el día de la fiesta. Toca el órgano a la entrada del obispo en la Catedral. <i>Te Deum</i>

28-abril-1724	Rogativas por falta de lluvia	Ver tabla IV.9
27-mayo-1725	“Paces ajustadas con el Señor Emperador” (Firma del Tratado de Viena)	Luminarias en la ciudad y repiques en la torre de la Catedral y en las parroquias por tres días. <i>Te Deum</i> .
3-diciembre-1726	Acción de gracias por las lluvias	<i>Te Deum</i> y misa solemne con música
31-octubre-1727	Necesidad de lluvia	9 días de rogativas
4 y 5-mayo-1729	Visita de los Infantes	Se dispuso una ceremonia con música pero no se celebró.
28-abril-1730	Falta de lluvia	Procesión a San Pedro y 3 días de rogativas
Febrero de 1732	Nombramiento de nuevo obispo	
9-abril-1734	Falta de lluvia	Procesión general de rogativa (Ver tabla IV.9)
29-noviembre-1734	Acción de gracias por lluvias	Misa con música y procesión claustral
15-febrero-1737	Rogativas por falta de agua	Procesión alrededor de la iglesia con la imagen de la Virgen de Villaviciosa. Procesión de rogativas al Sagrario hasta que llueva.
26-febrero-1737	Rogativas por falta de agua	Procesión a San Pedro donde cantaba la capilla un motete a los Santos Mártires.
11-marzo-1737	Falta de lluvia, enfermedades y carestía del campo.	Sufragio a las Benditas Ánimas. Canto de un nocturno de difuntos con su invitatorio al que debía acudir toda la música.
24-abril-1737	Falta de lluvia	Procesión al santuario de la Virgen de la Fuensanta con todo aparato. Al día siguiente, fiesta después de maitines en la que la música canta varios motetes hasta la oración.
8-marzo-1738	Nombramiento como Obispo de Córdoba de Don Pedro de Salazar y Góngora y acción de gracias por las lluvias.	Misa de acción de gracias y <i>Te Deum</i> con música. Iluminaciones y fuegos por tres noches.
2-mayo-1738	Celebraciones por el nombramiento del nuevo Obispo.	Traslado de las Santas Reliquias a la Catedral para pedir su patrocinio, con todo el aparato de música.
Julio-1738	Juramento del Obispo Salazar y Góngora	Ver Tabla IV.9
22-febrero-1742	Muerte de Don Pedro de Salazar y Góngora	

Julio-1742	Muerte de la reina Luisa Isabel de Orleans	Toque de campana por 24 horas
30-octubre-1742	Toma de posesión del nuevo Obispo, Miguel Vicente Cebrián y Agustín	Ver Tabla IV.9
16-diciembre-1742	Juramento del nuevo Obispo	Ver Tabla IV.9
16-agosto-1746	Muerte de Felipe V	Doblan las campanas de todas las parroquias y la Catedral.
Septiembre-1746	Rogativas por el exitoso gobierno de Fernando VI	Rogativas (Ver Tabla IV.9) Misa cantada con toda solemnidad.
6-noviembre-1746	Real aclamación de Fernando VI	Repique de campanas e iluminación de la torre el día de la fiesta al mediodía y la víspera. Toca el órgano a la entrada del Obispo en la Catedral. <i>Te Deum.</i>
11-octubre-1748	Rogativas por terremoto	Ver Tabla IV.9
12-marzo-1750	Rogativas por falta de lluvia	Ver Tabla IV.9
8-noviembre-1752	Provisión de nuevo obispo	Ver Tabla IV.9
16-febrero-1753	Falta de agua	Misa votiva con música a la Virgen de Villaviciosa.
4-mayo-1753	Falta de lluvia	9 días de rogativas
Abril-1755	Plaga de langosta	Rogativas
Octubre-1755	Terremoto	Misa cantada con solemnidad
Noviembre-1755	Acción de gracias por no haber muerto nadie en la ciudad a causa del terremoto de Lisboa	9 días de rogativas de acción de gracias. Procesión a la ermita de San Rafael el 15 de noviembre.
16-marzo-1756	Nombramiento del nuevo obispo	Ver Tabla IV.9
14-junio-1756	Juramento del nuevo obispo	Ver Tabla IV.9
24-enero-1757	Presencia en Córdoba de la cabeza de San Gregorio	Vísperas solemnes con música
Abril-1757	Plaga de langosta	Rogativas
17-septiembre-1757	Paso del coro interino de la Capilla de Villaviciosa al coro nuevo del crucero.	Fiesta y procesión solemne con música
5-junio-1758	Muerte del Papa Benedicto XIV	
Noviembre-1759	Proclamación de Carlos III	<i>Te Deum</i>
Octubre-1765	Boda del hijo del rey Carlos V	<i>Te Deum</i>
18-marzo-1769	Muerte del Papa y elección del nuevo	Ver Tabla IV.9

1-julio-1769	Acción de gracias por la elección del papa Clemente XIV	Ver Tabla IV.9
19-junio-1771	Rogativas por el feliz parto de la princesa	Ver Tabla IV.9
8-octubre-1771	Acción de gracias por el feliz parto de la princesa	Ver Tabla IV.9
9-octubre-1711	Celebraciones de acción de gracias por el feliz parto de la princesa	Iluminación por tres noches de la torre de la Catedral con música de instrumentos.
Abril-1773	Falta de agua	Rogativas Misa solemne con música a la Virgen de Villaviciosa
10-enero-1775	Nombramiento del canónigo Antonio Caballero como obispo de Chiapas	Iluminación de la torre con repiques y música de ministriles pero sin fuegos artificiales por haber sido prohibidos por el rey.
Marzo-1775	Nombramiento del papa Pío VI	Misa votiva y repiques
12-abril-1775	Rogativas por el feliz parto de la Princesa de Asturias	Misa votiva y <i>Te deum</i> , sin rogativas por coincidir con la Semana Santa
10-mayo-1775	Acción de gracias por el feliz parto de la princesa	Misa votiva, <i>Te Deum</i> y repiques
Enero-1776	Rogativas por la salud del Obispo	Ver Tabla IV.9
Enero-1776	Muerte del Obispo	Ver Tabla IV.9
Abril-1777	Nombramiento del nuevo obispo, Baltasar Yusta Navarro	Ver Tabla IV.9
6-agosto-1777	Rogativas por el embarazo de la Princesa de Asturias	Repiques, iluminación, misa votiva y <i>Te Deum</i> . Si hay procesión claustral, se hará la 2ª parada en el Sagrario, cantando la capilla algún motete.
30-septiembre-1777	Acción de gracias por el feliz parto de la Princesa	Misa votiva y <i>Te Deum</i> con música
26-junio-1778	Nombramiento de un miembro del Cabildo en el cuerpo de cardenales	Iluminación y repiques con asistencia de música de instrumentos. Al día siguiente, canto del <i>Te deum</i> con música.
Noviembre-1778	Acción de gracias por el preñado de la princesa	Repiques, iluminación, misa votiva y <i>Te Deum</i> . Si hay procesión claustral, se hará la 2ª parada en el Sagrario, cantando la capilla algún motete.
22-enero-1779	Acción de gracias por el feliz parto de la princesa	Iluminación y repiques, misa solemne y <i>Te Deum</i> con música.
26-abril-1779	Rogativas por falta de lluvia	Ver Tabla IV.9
Noviembre-1779	Rogativas por falta de lluvia a petición de la ciudad	Ver Tabla IV.9

18-marzo-1780	Acción de gracias por el feliz parto de la princesa	Repiques con iluminación y tocatas de música de instrumentos, misa votiva y <i>Te Deum</i> . Si hay procesión claustral, se hará la 2ª parada en el Sagrario, cantando la capilla algún motete.
28-abril-1780	Falta de lluvia	Rogativas
30-mayo-1780	Falta de lluvia	Rogativas y procesión a San Rafael
15-julio-1780	Acción de gracias por la buena cosecha	
30-diciembre-1781	Acción de gracias por los favores concedidos a la corona	Misa votiva con <i>Te Deum</i>

1.3. Actuaciones de la capilla en las celebraciones no dependientes de la Catedral

La capilla de música estaba obligada a asistir a todas las fiestas y celebraciones a las que el Obispo o Cabildo acudiesen. Pero parece ser que también el Cabildo tenía dispuesto, aunque no recogido en Estatutos, que no asistiría éste a ninguna fiesta con música fuera de la Catedral a la que fuera invitado, si esta música no era interpretada por la capilla catedralicia.⁵⁰⁹ Por este motivo, cuando el Cabildo o una diputación del mismo eran invitados a una fiesta o celebración por parte de la ciudad u otra congregación religiosa, era la capilla de la Catedral, o parte de ella, la que interpretaba el repertorio musical correspondiente si la fiesta incluía música. La única capilla de música de cuya existencia tengo constancia en estos años y que, por tanto, pudo ejercer algún tipo de competencia o rivalidad con la capilla catedralicia fue la del Real Convento de San Agustín de la misma ciudad.⁵¹⁰

Realmente son muy pocos los ejemplos que he localizado de este tipo de actuaciones de la capilla en el siglo XVIII, la mayor parte de ellos relacionados con el Convento de San Francisco en Córdoba, a donde acudía invitado el Cabildo de la Catedral con su capilla todos los días 4 de octubre para la celebración de la fiesta del santo. La siguiente tabla lo resume:

⁵⁰⁹ Así ocurrió en mayo de 1706, cuando el Ayuntamiento de Córdoba organizó una fiesta para celebrar el día de San Rafael (6 de mayo) invitando a que interviniese en ella a la capilla de música, no de la Catedral, sino del real convento de San Agustín. El Cabildo decidió que a la fiesta organizada por la ciudad no acudiese comisión alguna de la Catedral porque el Cabildo no asistía a ninguna fiesta en la que la música no fuese la de la capilla catedralicia (6 de mayo de 1708, A.C.C. AA.CC. tomo 66, fol.759r).

⁵¹⁰ Valdenebro y Cisneros, *La imprenta en Córdoba*, pp.270, 274 y 280, recoge la referencia de varias obras impresas en Córdoba en el XVIII que fueron interpretadas por la capilla de música de San Agustín.

Tabla IV.11: Participación de la capilla de música de la Catedral de Córdoba en fiestas o celebraciones fuera de la Catedral

Fecha	Lugar y motivo de la fiesta
4 de octubre de cada año	Asistencia al Convento de San Francisco para la celebración del día del santo.
Junio-1720	Asistencia de los capellanes de la veintena, mozo de coro y acólitos a la festividad del Corpus y su Octava en Espejo.
24-enero-1727	Asistencia al Convento de San Francisco para una fiesta en acción de gracias por haber terminado bien las obras en el coro, órgano y altar.
13-septiembre-1727	Asistencia al Convento de San Francisco para celebrar dos nuevas canonizaciones de santos.
Víspera de la festividad del Corpus de 1746, 1748, 1749, 1750 y 1751	Asistencia la noche antes del día del Corpus de un grupo de entre 10 y 15 instrumentistas a las Casas Capitulares a los conciertos organizados por el Ayuntamiento.
Septiembre-1761	Un grupo de once músicos, cantores e instrumentistas, de la capilla acudieron a una fiesta en Écija previa solicitud de la Hermandad del Rosario de dicha ciudad.

Parece ser que nunca existió un buen entendimiento entre los propios músicos en torno a estas actuaciones fuera de la Catedral. Así en 1760, los ministriles firmaron un acuerdo interno por el que se negaban a salir fuera si no era con las condiciones económicas dispuestas por ellos. Cuando el asunto llegó a oídos del Cabildo decretó la nulidad del escrito.⁵¹¹ Igualmente, en 1776, los ministriles y varios cantores presentaron un memorial al Cabildo solicitando que se continuase con la práctica por parte de la capilla de asistir a fiestas fuera de la Catedral, ya que había sido interrumpida desde hacía algún tiempo por los músicos cantores sin conocimiento del Cabildo.⁵¹² Éste último decidió que se recuperase la costumbre. Es la última noticia localizada sobre este tipo de actuaciones en el siglo XVIII, al menos hasta 1782.

2. Repertorio de la Capilla

El repertorio musical a disposición de la capilla de la Catedral de Córdoba, tanto en música de papeles como en libros de polifonía, se corresponde con las necesidades litúrgicas y musicales de las celebraciones en las que participaba y que han sido descritas en el apartado anterior. Atendiendo a las obras que actualmente se conservan en la Catedral, este repertorio consistía en lo siguiente:

⁵¹¹ 27 de septiembre de 1760, A.C.C. tomo 81, fol. 68v.

⁵¹² 22 de octubre de 1776, A.C.C. AA.CC. tomo 86, fol. 374r.

- Oficios completos de Vísperas o de Completas
- Salmos varios: de Vísperas, Completas y Nona.
- Himnos: *Te Deum*, himnos de santos.
- Misas
- Cánticos: *Magnificat*, *Nunc dimittis*
- Motetes
- Lamentaciones
- Lecciones de difuntos
- Invitorios de Nochebuena
- Prosas y secuencias
- Villancicos
- Pasiones
- Oficios de difuntos
- Repertorio para procesiones: antífonas *Regina caeli laetare* y *Sub tuum praesidium*, himno *Ave Maris Stella*, antífonas de San Rafael y San Sebastián, específicas de las procesiones de la catedral cordobesa.

La terminología empleada por las fuentes consultadas en el Archivo de la Catedral para referirse al tipo de interpretación o de obra polifónica que debía llevarse a cabo en cada ocasión es bastante clara, diferenciando entre música de facistol y música de papeles. Dentro de la música de papeles se hacía la distinción entre “obras antiguas a ocho o a doce” y “obras modernas” con un solo o un dúo en el primer coro.⁵¹³ La única fuentes que nombra, y en una sola ocasión, la llamada “música de facistolillo” es el *Manual* para sochantres de Juan Ortiz Guerra.⁵¹⁴

Se daban también en la Catedral de Córdoba formas de interpretación improvisadas sobre el canto llano. La única de estas formas que recibía nombre en la Catedral, aunque no definición exacta, era el fabordón, que solía utilizarse en algunos versos alternados de los salmos de Vísperas y Tercia de ciertos días solemnes.

⁵¹³ Para las fiestas del día de Santo Tomás de Aquino, determinó el Cabildo que si las Vísperas se celebraban por la tarde, se cantarían de a doce y si la celebración se hacía por la tarde, de facistol (4 de diciembre de 1710, A.C.C. AA.CC. tomo 68, fols. 48-49v). Por otra parte, tratando el asunto de la distribución de los cantores entre los diferentes coros atendiendo al tipo de obra y no a la calidad de la voz, se distinguió en una reunión del Cabildo entre “obras con un primer coro nutrido y a 8 o 12, como es normal en las obras antiguas” y otras obras modernas que se componen de un primer coro con un solo o un dúo (20 de diciembre de 1730, A.C.C. AA.CC. tomo 74, fols. 23r-25r).

⁵¹⁴ Juan Ortiz Guerra, *Manual práctico para la instrucción de los sochantres*, Mesa Capitular, caja 2487, documento 24.

Debió existir también un repertorio exclusivamente instrumental, ya que los ministriles estaban obligados a tocar en el órgano todos los jueves y domingos del año una serie de obras aportadas por ellos mismos, aunque nada se haya conservado de esta música en el Archivo. Por otra parte, cada vez que era decretada la iluminación de la torre con repiques, los músicos de instrumento debían asistir al acto. Para estas ocasiones, ignoro si se trataba de un repertorio improvisado o también eran composiciones localizadas por los propios músicos las que se interpretaban.

2.1. La improvisación sobre el canto llano

Las referencias a este tipo de interpretación en Córdoba son escasas y poco claras. La primera de ellas se recoge en las *Constituciones* de la música de 1601 y hace referencia a la práctica de echar contrapunto sobre el canto llano:

En los días de música, particularmente las fiestas de Cristo Nuestro Señor y de su bendita madre Nuestra Señora y de los Santos Apóstoles y de los demás santos que sean de guardar y son solemnes, los dichos Maestro y cantores capellanes han de ser obligados y los obligamos en que en ambas Vísperas y Tercia, ayuden al coro con contrapunto en los salmos y en las antífonas solemnes, todos al facistol grande para echar contrapunto sobre el canto llano (...)⁵¹⁵

En ninguna otra fuente se especifica en qué consistía este tipo de improvisación que se hacía sobre los salmos y antífonas pero el *Ceremonial* recoge dos celebraciones específicas en las que estaba indicado el uso del fabordón: las segundas Vísperas del día de Santo Tomás de Aquino y el tercer verso del segundo salmo de la Nona del día de la Ascensión.⁵¹⁶

Según las propias obras musicales conservadas en el Archivo catedralicio, también era práctica común la interpretación a fabordón de algunos versos del Miserere que la capilla tenía que cantar en los Oficios del Miércoles, Jueves y Viernes Santo. Así ocurre, por ejemplo, en algunos de los Misereres correspondientes al copista más antiguo de las obras de Agustín Contreras, bastante minucioso en sus indicaciones, que presentan inscripciones del tipo “*Audi tui fabordón*”; o en el único *Miserere* de Juan Manuel Gaitán

⁵¹⁵ *Constituciones y arreglo que deben observar el Maestro de Capilla y Músicaos y Cantores de la Santa Iglesia de Córdoba. Echo en 17 de febrero de 1601. n° 23 (A.C.C. Obras Pías n° 816)*

⁵¹⁶ Sobre la enseñanza y prácticas extempore de la improvisación polifónica, véase Giuseppe Fiorentino, “Contrapunto y fabordón. Practices of extempore polyphony in Renaissance Spain. *Studies in Historical Improvisation: From 'Cantare super Librum' to Partimenti*”, ed. Massimiliano Guido. (Farnham: Ashgate, 2016), pp. 72-89.

conservado en la Catedral, en cuyas particellas aparecen indicaciones como “*Ecce enim veritatem fabordón*”, “*Rede mihi letitiam fabordón*”, “*Quoniam si voluises fabordón*”.⁵¹⁷

2.2. El repertorio instrumental

No se conserva música instrumental en el Archivo de la Catedral, aunque sabemos que existió una práctica exclusivamente instrumental a través de fuentes indirectas. La participación de los instrumentos en funciones independientemente de las voces es segura en las siguientes ocasiones:

- Conciertos de los jueves y domingos de todo el año en el órgano
- Funciones con iluminación de la torre y repiques.
- Procesiones dentro y fuera de la iglesia.
- Funciones extraordinarias con motivo de acontecimientos concretos

La información acerca de los llamados “conciertos” de los jueves y domingos en el órgano no es extensa (ver capítulo IV apartado 2.3. c. De los años 20 del siglo XVIII son las primeras noticias acerca de la obligación de los instrumentistas, especialmente los violinistas, de tocar “sonatas”, conciertos” o “tocatas” en la tribuna del órgano a la hora del Ofertorio y en las Misas de Renovación del Santísimo Sacramento de los jueves.⁵¹⁸ Parece ser que la composición de este repertorio estaba al margen del maestro de capilla y que eran los violinistas los encargados de buscar las obras y organizar los ensayos con los demás músicos instrumentistas. Nada de esta música se ha conservado en el Archivo.

Aunque la práctica no quedó establecida en estatutos, constituciones ni otras fuentes, son abundantes los ejemplos localizados de funciones que incluían la iluminación de la torre de la Catedral con repiques de campanas como muestra de júbilo por algún acontecimiento que invariablemente incluía “la música de ministriles” (véase Tabla IV.10).⁵¹⁹

Se conocen ejemplos de fiestas extraordinarias que contemplaban la participación de la música instrumental. Así, con motivo de la llegada de los

⁵¹⁷ Las obras comentadas y que contenían indicaciones de interpretación a fabordón son: Agustín Contreras, *Miserere con bajoncillos y violines. 1706*. (A.C.C. caja 42 /carpeta 278) y Juan Manuel González Gaitán, *Miserere a 6 y ripieno con violines y oboes y clarines para jueves y viernes santo. Se renovó. Año de 1767* (A.C.C. caja 43/carpeta 290).

⁵¹⁸ 23 de septiembre de 1722, A.C.C. AA.CC. tomo 72, fol. 322 y 27 de abril de 1733, A.C.C. AA.CC. tomo 74, fols. 270r-272r.

⁵¹⁹ Por ejemplo, cuando el Cabildo tomó la determinación de iluminar la torre la víspera del día de San Rafael, decretó la asistencia “de los ministriles de la Música, como lo ejecutan las demás noches que hay iluminación” (16 de mayo de 1767, A.C.C. AA.CC. tomo 83, fol. 233r).

infantes a la ciudad de Córdoba en 1729, el Cabildo organizó de manera muy detallada toda una serie de fiestas y celebraciones que incluían adornos por las calles, arquitecturas efímeras, luminarias, fuegos artificiales y música, que finalmente no se llevaron a cabo porque los niños se encontraron cansados tras el largo viaje. No obstante, entre las cosas que quedaron programadas estaban dos serenatas con clarines, violines y oboes que serían interpretadas mientras durase la adoración de las reliquias por los niños.⁵²⁰

Por otra parte, también algunas de las procesiones que se realizaban por fuera de la Catedral y a otras iglesias o capillas de la ciudad, incluían música instrumental en partes del recorrido, bien sola o alternando con el sochantre o la veintena (véase Procesión a la ermita de San Rafael en la Tabla IV.7) Con respecto a esta música que se tocaba a la vuelta de las procesiones y rogativas a la hora de entrar en el coro de nuevo, se dio en 1765 una indicación al maestro de capilla:

(...) que no se toquen marchas cuando el Cabildo entra en el Coro y cuando viene en las rogativas, y que se le diga al Maestro de Capilla componga alguna cosa decente para dichas ocasiones, por ser las que hasta ahora se han ejecutado no decentes a la seriedad del Cabildo.⁵²¹

Parece ser que en estos casos sí era el maestro de capilla el encargado de la composición de las obras. Pero esta práctica instrumental debió de ser anterior al siglo XVIII en la Catedral de Córdoba, ya que, a través de un inventario antiguo que se conserva en el Archivo, podemos saber que en 1663 fue comprado allí “un libro para ministriles intitulado Canciones de diferentes Autores para copia de Ministriles”, que no ha sido localizado en la Catedral.⁵²²

De las obras instrumentales que se tocaban en las funciones con iluminación, en las procesiones o en otros actos extraordinarios no tenemos ningún otro tipo de información, ni siquiera si la totalidad de esta música era ensayada previamente por los ministriles atendiendo a obras escritas o si se trataba más bien de algún tipo de

⁵²⁰ 30 de abril de 1729, A.C.C. AA.CC. tomo 73, fols. 392 y 5 de mayo de 1729, A.C.C. AA.CC. tomo 73, fols. 393r-395r.

⁵²¹ 26 de marzo de 1765, A.C.C. AA.CC. tomo 82, fol. 336r.

⁵²² La cita del libro es “Un libro para ministriles intitulado Canciones de diferentes Autores para copia de Ministriles, que se compró de Don Acisclo de Salazar en 17 de diciembre de 1663” (Ver Tabla IV.12) (“Inventario de los libros de canto de órgano y canto llano que tiene esta Santa Iglesia Catedral de esta ciudad de Córdoba fecho en el año de mil y seiscientos y veinte y nueve años.” A.C.C. Inventario del Tesoro, caja 143, fols.151-156).

improvisación, debido a la falta absoluta de fuentes directas. De todas formas, no parece que el Cabildo mostrara demasiado interés en conservar un repertorio de este tipo, quizás porque los músicos lo utilizaban en sus funciones particulares (aunque lo tuvieran prohibido expresamente) y las obras circulaban por los jabardos, o quizás porque era contemplado como música “menor” y completamente efímera.⁵²³

2.3. La música de facistol: los libros de polifonía

En funciones determinadas, la polifonía interpretada por la capilla debía ser de facistol y no de papeles. Sólo se ha conservado en el Archivo catedralicio un inventario antiguo de libros de polifonía de 1629, cuando estaban a cargo del entonces maestro de capilla de la Catedral Gabriel Díaz. Este mismo inventario fue utilizado por el Visitador de la ciudad para pedir cuenta de los libros que debían estar en el Archivo en 1638, custodiados entonces por el maestro de capilla Juan de Montiel, para hacerle entrega de los mismos al maestro Humanes Aldana. Debió de ser utilizado con una finalidad parecida, al menos en otra ocasión, como muy temprano en 1664, pues en él se recogen libros que fueron comprados para el Archivo en esa fecha. Por tanto, este inventario tiene una serie de anotaciones añadidas acerca de la conservación de los volúmenes ya existentes o de la adquisición de otros nuevos a lo largo del periodo de tiempo 1629-1664.⁵²⁴ Un recuento general de los libros anotados en este inventario arroja la cifra de 49 libros, dos pasionarios, un misal, 10 juegos de libretes de motetes y 34 de estos mismos libretes sueltos existentes en el Archivo entre las fechas antes citadas.

⁵²³ Ya ha sido comentado el celo del Cabildo en tener la exclusividad del repertorio que se interpretaba en la Catedral, como muestran las inscripciones de algunos motetes en las que se puede leer “no se canta” “lo tienen los jabardos”; ver nota al pie 34 del Capítulo III.

⁵²⁴ Según se desprende del propio inventario, al hacer el recuento de los libros en 1738 utilizando el inventario de 1629, el visitador observó que faltaban un cantidad considerable de ellos y le fueron exigidos al maestro Juan de Montiel. Éste se desentendió anotando en las escrituras del inventario que el responsable del cuidado de los libros había sido el maestro Gabriel Díaz y que él no recibió de este maestro todos los volúmenes contenidos en el memorial. El Obrero Mayor no admitió las argumentaciones de Juan de Montiel y le obligó a hacerse responsable de los libros que no estaban. El memorial e inventario termina con la frase “todo es culpa suya” (de Juan de Montiel) (“Inventario de los libros de canto de órgano y canto llano que tiene esta Santa Iglesia Catedral de esta ciudad de Córdoba fecho en el año de mil y seiscientos y veinte y nueve años.” Archivo de la Catedral de Córdoba, Inventario del Tesoro, caja 143, fols. 151-156). El Inventario se encuentra transcrito íntegramente en el Apéndice IV.

El inventario se estructura como aparece en la siguiente tabla:

Tabla IV.12: Libros de canto de órgano de la Catedral de Córdoba según el inventario de 1629-1664.⁵²⁵

Libros citados en el inventario ⁵²⁶		Autor	Observaciones
Para Misas	El libro de Joan Jusquin	Joan Jusquin (?)	
	Primera y segunda parte de Morales	Cristóbal de Morales	
	Primera y segunda parte de Victoria	Tomás Luis de Victoria	
	Primera parte de Alonso Lobo	Alonso Lobo	
	Un libro de mano de dos misas y lamentaciones de Cevallos	Francisco/Rodrigo de Ceballos	En el margen izquierdo aparece tachada la inscripción “falta” y a continuación, “pareció”
	Un libro de ocho Misas, Asperges y Motetes de Duarte Lobo, que se trajo de Almagro en septiembre de 1663 años, impreso en Lisboa.	Duarte Lobo	Este libro está recogido con distinta grafía y tinta
	Un libro grande de mano encuadernado en pergamino con dos misas extranjeras.		
	Un libro donde está la Misa domifalafa sol. la. De mano		
	Un libro de mano grande con tablas negras con lamentaciones y algunas misas.		
	Otro libro de Misas de Lobo portugués.	Duarte Lobo	
	Otro libro de Misas de Briceño	Briceño	
	Dos juegos de libretes, uno de a ocho libretes, y el otro, de a nueve, de los unos es autor Luis de Victoria, y de los otros, un autor italiano que fue organista en la santa Iglesia de Milán, en los cuales hay Misas, Motetes, Magnificat y salmos a ocho y a doce voces. Se compraron en marzo de 1664.	Tomás Luis de Victoria	Este libro está anotado con diferente tinta y grafía
Libros para las Vísperas	Un libro de Cevallos con psalmos y himnos y magnificat	Francisco/Rodrigo de Ceballos	
	Un libro de Navarro con psalmos y himnos y magnificat	Juan Navarro	

⁵²⁵ La división de la tabla en libros “para Misas”, “para las Vísperas” y “libros pequeños de motetes”, así como los títulos de los libros que se incluyen en cada apartado, es la presentada por el propio inventario. Hay que tener en cuenta que el inventario tal y como hoy se conserva recibió anotaciones al menos en tres ocasiones a lo largo de 34 años, por lo que la correspondencia entre las obras inscritas y los géneros a los que se adscriben (Misas, Vísperas y motetes) no es en ocasiones demasiado exacta.

⁵²⁶ El título de los libros se recoge en esta tabla tal y como aparecen en el inventario.

Libros para las Vísperas	Un libro de himnos de Penestrina	Palestrina	
	Un libro grande de mano de los himnos de todo el año		
	Un libro de Misas de Philipe Rogier	Felipe Rogier	
	Un libro grande de vitelas de himnos de canto de órgano del Maestro Jerónimo Durán de la Cueva	Jerónimo Durán de la Cueva	Este libro está recogido en el inventario con tinta y grafía diferente al resto.
	Un libro grande de Magnificas, de Vivanco	Sebastián Vivanco	
	Un libro de Magnificas breves de Duarte Lobo.	Duarte Lobo	
	Un libro de mano de Magnificas de diversos autores.		
	Un libro grande de tablas donde está la primera misa de ut re mi fa sol la.		
	Un libro de mano donde están las pasiones y lamentaciones.		
	Un libro de mano donde están el Asperges y Beatus.		
	Un libro grande de motetes de todo de Victoria.	Tomás Luis de Victoria	
	Un libro grande de mano con motetes y algunas misas.		
	Dos libros de pocas hojas viejos donde está la misa de feria.		
	Un libro de Missas de Penestrina donde está Sicut Cilium	Palestrina	En el margen izquierdo aparece la inscripción “falta”
	Un libro de magnificas de Navarro el moderno.	Navarro el moderno	
	Un libro de magnificas de Fr. Manuel Cardoso, impreso en Lisboa, que se trajo de Valencia en 12 de julio de 1663 años.	Manuel Cardoso	Este libro está recogido en el inventario con tinta y grafía diferente al resto.
	Un libro con asperges y un salmo del Maestro Durán de la Cueva		En el margen izquierdo aparece la inscripción “Pº del Cerro lo tiene”
	Otro libro de Magnificas de Sebastián de Velasco		En el margen izquierdo aparece la inscripción “falta”
	Dos pasionarios de molde y un Misal viejo.		
	Otro libro de Magnificas de Morales.	Cristóbal de Morales	Este libro está recogido en el inventario con tinta y grafía diferente al resto.

Libros pequeños de motetes	Dos juegos de libros de motetes de Guerrero.	Francisco Guerrero	A continuación del título de libro se escribe “fáltale la quinta parte”. Debajo, con distinta grafía y tinta, “un juego está bueno, está cabal todo.”
	Dos juegos de libros de a seis de Penestrina	Palestrina	Debajo, con distinta grafía aparece la inscripción “falta un juego”
	Un juego de libros de Orlando	Orlando di Lasso	Debajo aparece “falta”
	Un juego de libros a cinco para las procesiones que dice Hosanna		
	Medio cuaderno de Victoria con oficio de difuntos	Tomás Luis de Victoria	
	Nueve libros de Victoria de misas	Tomás Luis de Victoria	
	Seis libros de motetes de Don Fernando de las Infantas	Fernando de las Infantas	En el margen izquierdo, con distinta grafía y tinta aparece “faltan cuatro”
	Cinco libretes de motetes de Penestrina	Palestrina	En el margen izquierdo, con distinta grafía y tinta aparece “faltan”
	Un libro para ministriles intitulado Canciones de diferentes Autores para copia de Ministriles, que se compró de Don Acisclo de Salazar en 17 de diciembre de 1663.		Este libro está recogido en el inventario con tinta y grafía diferente al resto.
	Cinco libretes de Rogier extranjero	Felipe Rogier	A continuación del título del libro aparece “A este juego le falta un libro”. En el margen izquierdo, con distinta grafía y tinta, se recoge “faltan todos”
	Ocho libretes de motetes de Victoria	Tomás Luis de Victoria	
	Otros cinco libretes de motetes de Rogier extranjero	Felipe Rogier	A continuación del título del libro aparece “y le falta un libro”. En el margen izquierdo, con distinta grafía y tinta, se recoge “faltan todos”
	Un juego de nueve libretes de cuartillas grande del Maestro Baltasar López de Velasco	Baltasar López de Velasco	Este libro está recogido en el inventario con tinta y grafía diferente al resto.
	Y más hay once libretes de diferentes Autores que no tienen hermanos		

El número de libros que actualmente se conserva en el Archivo de la Catedral de Córdoba es ostensiblemente más reducido: 17 libros de polifonía, manuscritos unos e impresos otros, fechados entre la segunda mitad del siglo XVI y el siglo XIX.

Muy pocos de ellos pueden ser identificados con algunos de los que se contenían en el antiguo inventario del siglo XVII.⁵²⁷

La siguiente tabla presenta la información básica acerca de los libros de polifonía conservados actualmente en el Archivo de la Catedral:

Tabla IV.13: Libros de polifonía de la Catedral de Córdoba

Tipo de libro y signatura	Fecha de copia, impresión o recopilación del libro	Contenido	Fecha de composición y autor de la obra	Observaciones
Impreso N° 133	Madrid, 1602	6 Misas a 4, 5 o 6 voces	Alfonso Lobo de Borja	Faltan 7 motetes que se incluyen en el índice del libro Firmas del músico de 1710 y 1718. En 1710 se aderezó el libro, siendo maestro de capilla Agustín Contreras.
Manuscrito N° 134	Libro hecho y copiado en la segunda mitad del siglo XVIII (¿) ⁵²⁸	<i>Magnificat</i> por los ocho tonos a 4 voces	Jacinto Antonio de Mesa (Maestro de capilla de Córdoba entre 1656-1683)	Todas las obras están copiadas por una misma mano.
		<i>Ave Maris Stella</i> a 4 voces	1774. Juan Manuel Gaitán.	
Impreso N° 135	Lisboa, 1621	Dos motetes a 4 voces 5 misas a 4, 5, 6 o 8 voces	Duarte Lobo	Faltan 3 misas y 2 motetes, atendiendo al índice del libro.
Impreso N° 136	Lisboa, 1605	8 <i>Magnificat</i> a 4 voces	Duarte Lobo	

⁵²⁷ De los libros de polifonía que actualmente se conservan en el A.C.C. únicamente pueden ser identificados, con seguridad, con algunos de los que aparecían contenidos en el antiguo inventario del siglo XVII los siguientes: Impreso N° 133 que contiene 6 misas de Alonso Lobo de Borja; el libro impreso N° 135, con Misas y motetes de Duarte Lobo; el impreso N° 136 que contiene 8 *Magnificat* de Duarte Lobo; el manuscrito N° 138 con los 52 himnos de Jerónimo Durán de la Cueva; el impreso N° 148, con varias misas de Felipe Rogier.

⁵²⁸ Todas las piezas están copiadas por una misma mano. La grafía es del tipo de la de Diego de Roxas y Montes, violón de la capilla y copista de los libros del coro de la Catedral entre 1743 y 1762, fecha de su muerte. No pudo ser el copista porque en 1774, fecha de composición de la obra de Gaitán, Roxas y Montes ya había muerto, pero pudo ser algún discípulo suyo, ya que la escritura es similar a la suya.

Nº 137 (Parte manuscrito y parte impreso)	Libro hecho en el siglo XVIII?	Antífona <i>Hosanna filio David</i> a 4 voces para la Bendición de las Palmas (ms.)	Sin fecha. Anónimo.	En la portada del libro aparece impreso con letras doradas “De la Pasión y bendición de las Palmas”.
		Turba de la Pasión del Domingo de Ramos a 4 voces (impreso en Madrid en 1702)	1702. Matías Ruíz, maestro de capilla de la Encarnación de Madrid.	
		Turba del Viernes Santo a 4 voces (ms.)	1763. Juan Manuel Gaitán	
Manuscrito Nº 138	Siglo XVI?	54 himnos para distintas festividades, entre 4 y 6 voces	Jerónimo Durán de la Cueva	
Impreso Nº 139	Roma, 1582	9 misas a 4, 5 o 6 voces	Francisco Guerrero	En 1710 se aderezó el libro, siendo maestro de capilla Agustín Contreras
Manuscrito Nº 140	Libro compuesto en 1814	<i>Salve Regina</i> a 4 voces	Anónimo	
		Antífona de San Sebastián a 4 voces	Anónimo	
		<i>Asperges</i> (antífona <i>per annum</i>) a 4 voces	Tomás Luis de Victoria	
		<i>Vidi aquam</i> (antífona para tiempo pascual)	Anónimo	
		Antífona <i>Hosanna filio David</i> a 5 voces para la Bendición de las Palmas ⁵²⁹	Anónimo	
		<i>Et incarnatus</i> a 6 voces	Jacinto Antonio de Mesa	
		Antífona de San Rafael	1755. Juan Manuel Gaitán ⁵³⁰	

⁵²⁹ Se trata de una reelaboración de la Antífona para la Bendición de las Palmas contenida en el libro manuscrito Nº 137. La antífona aparece aquí transportada y con una voz de *altus* añadida.

⁵³⁰ Esta misma antífona, que Gaitán compuso por orden del Cabildo tras el terremoto de 1755 para ser cantada en todas las procesiones claustrales de la Catedral delante del cuadro de San Rafael de Racionero Castro, se encuentra también copiada en los libretes manuales caja 131 / carpeta 1284 del A.C.C.

Manuscrito N° 141 ⁵³¹	Libro copiado en 1762	Oficio de Vísperas a 4 voces	1759. José de Nebra	Falta el <i>Magnificat</i> porque las hojas han sido cortadas.
Manuscrito N° 142	Sin fecha de copia o composición.	36 himnos para diferentes festividades	Anónimo	
Manuscrito N° 143	Copiado en 1760	Oficio y Misa de difuntos	1760. Antonio Hidalgo	Firma e inscripciones del músico de 1833
Manuscrito N° 144		Diez salmos de Vísperas	Anónimo	Firmas e inscripciones de los músicos de 1828, 1830 y 1832
Manuscrito N° 145	Contiene obras copiadas en la primera mitad del siglo XVIII ⁵³²	<i>Asperges</i> (antífona <i>per annum</i>) a 4 voces ⁵³³	Tomás Luis de Victoria	
		<i>Vidi aquam</i> (antífona para tiempo pascual) ⁵³⁴	Anónimo	
		Antífona de San Sebastián a 4 voces ⁵³⁵	Anónimo	
		<i>In conspectu angelorum</i> ⁵³⁶	Anónimo	

⁵³¹ El libro de polifonía manuscrito N° 141 contiene un oficio de Vísperas a las que les falta el Magnificat (las hojas finales del libro están cortadas) y que no presenta nombre de autor ni fecha de composición. El 8 de noviembre de 1759 (A.C.C. tomo 80, fol.461r). se leyó en el Cabildo una carta de José de Nebra en la que comunicaba que había enviado a la Catedral de Córdoba unas vísperas de facistol que había compuesto para la Real Capilla. El 13 de septiembre de 1762 (A.C.C. tomo 81, fol. 290v) se aprobó en el Cabildo que se hiciera un libro con las vísperas de facistol de José de Nebra “porque sería utilísimo al culto de la Catedral”, según informó el maestro de capilla. Las mismas Vísperas de José de Nebra se encuentran en el Palacio Real de Madrid (José Peris Lacasa (dir.), *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, Madrid: Patrimonio Nacional, D.L., 1993, p. 411, n° 1720 del *Catálogo*.)

⁵³² No consta la fecha de copia ni composición de las obras de este libro, ni tampoco aparecen firmas de músicos. Las distintas piezas corresponden a copistas diferentes, dos de los cuales pueden ser identificados, por comparación con la grafía de la música de papeles del siglo XVIII localizada en el Archivo, con los copistas N° 1 y 2 de las obras de Agustín Contreras (fechadas todas entre 1706 y 1744) Así, se corresponde con el Copista n° 1 de la música de papeles de Agustín Contreras la escritura de las siguientes piezas: *Vidi aquam*, Antífona de San Sebastián, Himno de San José de Juan Pacheco Montión; y con la escritura del Copista n° 2 de Agustín Contreras, *In conspectu Angelorum*, Cántico de Zacarías y la Antífona para la Bendición de las Palmas. Las demás obras corresponden a un copista desconocido. No se trata de un libro lujoso ni con una escritura siquiera cuidada, y cuatro de las obras que se contienen en este libro fueron copiadas también en el libro manuscrito N° 140 en 1814, más cuidado en su escritura y con algunas letras decoradas.

⁵³³ Es el mismo *Asperges* copiado en el libro manuscrito N° 140

⁵³⁴ Es la misma antífona *Vidi aquam* copiada en el manuscrito N° 140

⁵³⁵ Es la misma Antífona a San Sebastián copiada en el libro manuscrito N° 140

⁵³⁶ Se trata del segundo versículo del salmo 137, *Confitebor*, del Oficio de Vísperas.

		Verso para empezar la Pasión del Viernes Santo, <i>Passio Domini nostri in illo tempore</i> a 5 voces	Anónimo	
		Verso para terminar la Pasión del Viernes Santo, <i>Videbunt in quem transfixerunt</i> a 5 voces ⁵³⁷	Anónimo	
		Final del Prefacio de la Misa del Domingo de Ramos, <i>Sanctus Dominus Deus Sabaoth</i> a 5 voces	Anónimo	
		Cántico de Zacarías, <i>Benedictus Dominus Deus Israel</i> ⁵³⁸	Anónimo	
		Antífona para la Bendición de las Palmas <i>Hosanna Filio David</i> a 5 voces ⁵³⁹	Anónimo	
		Himno a San José a 4 voces	Juan Pacheco Montión	
		Salmo <i>In exitu</i> a 4 voces ⁵⁴⁰	Anónimo	
Impreso N° 146	Roma, 1585	Colección de 37 motetes para las fiestas de todo el año a 4, 5 o 6 voces.	Tomás Luis de Victoria Francisco Guerrero Francisco Soriano	

⁵³⁷ Se trata de las últimas palabras de la Secuencia del Santo Evangelio según San Juan.

⁵³⁸ La obra debe de estar escrita para alternar la interpretación de los versos del cántico por una voz sola acompañada por 4 instrumentos que hacen las voces de *superius*, *altus*, *tenor* y *bassus*, y la capilla sin instrumentos a cuatro voces. En los pentagramas correspondientes a los instrumentos que acompañan a la voz sola se indica “*Instrumento Superius*”, “*Instrumento Cantus*”, “*Instrumento Tenor*”, “*Instrumento Bassus*”. La única parte que tiene el texto aplicado es la indicada como “Voz sola con instrumentos”. Este Cántico de Zacarías se canta a hora de Laudes el Jueves Santo.

⁵³⁹ Se trata de la misma Antífona para la Bendición de las Palmas que aparece recogida en el Libro manuscrito N° 140.

⁵⁴⁰ Sólo aparece en polifonía *Sed nos qui vivimos*, versículo 27 del Salmo 113, *In exitu*, que se canta en Vísperas.

Manuscrito N° 147	Sin fecha de copia ni composición	Misa de feria a 4 y 5 voces	Anónimo	
Impreso N° 148	Impreso en 1598	5 Misas a 4, 5 o 6 voces	Felipe Rogier	
		Misa a 7 voces	Gaugerico de Ghersem	
Manuscrito N° 149	Sin fecha de copia ni composición	Himno a San José a 4 voces	Anónimo	Firma del musiquero de 1826
		Himno a San Rafael a 4 y 5 voces	Jacinto Antonio de Mesa	
		Himno al Santo Ángel de la Guarda a 4 voces	Anónimo	
		<i>Et incarnatus</i> a 5 voces ⁵⁴¹	Jacinto Antonio de Mesa	

El momento y el modo, entre 1664 y la actualidad, en el que fueron desapareciendo los libros de polifonía presentes en aquel antiguo inventario no podemos conocerlo, por lo que resulta imposible saber qué obras integraban el repertorio de música de facistol a disposición de la capilla de música de la Catedral en el siglo XVIII.

Atendiendo a las obras que actualmente se conservan en el Archivo, se puede establecer un mínimo de composiciones en libros de polifonía que ya existían en el siglo XVIII, aunque seguramente fueron bastantes más.⁵⁴²

⁵⁴¹ Se trata del mismo *Et incarnatus* de Jacinto Antonio de Mesa copiado en el libro manuscrito N° 140, en 1814.

⁵⁴² No incluyo los libros que no presentan una fecha de composición o copia y que no pueden ser situados aproximadamente por el tipo de escritura. Tampoco incluyo el manuscrito N° 140 porque fue copiado en 1814, aunque, como puede observarse, se trata de una puesta en limpio de obras más antiguas ya presentes en la Catedral. Los libros cuyo contenido no ha sido incluido en esta tabla son los N° 140, 142, 144 y 147.

Tabla IV.14: Tipo de obras que integraron el repertorio a disposición de la capilla de música de la Catedral de Córdoba en libros de polifonía a lo largo del siglo XVIII atendiendo a los que actualmente se conservan

Tipo de obra	Número de obras
Antífonas	5
Cánticos	10
Cantos para la Pasión	4
Cantos de la Vísperas	1 oficio completo + dos salmos
Himnos	58
Misas	27
Motetes	39
Oficios de difuntos	1

2.4. La música para las procesiones: libretes manuales

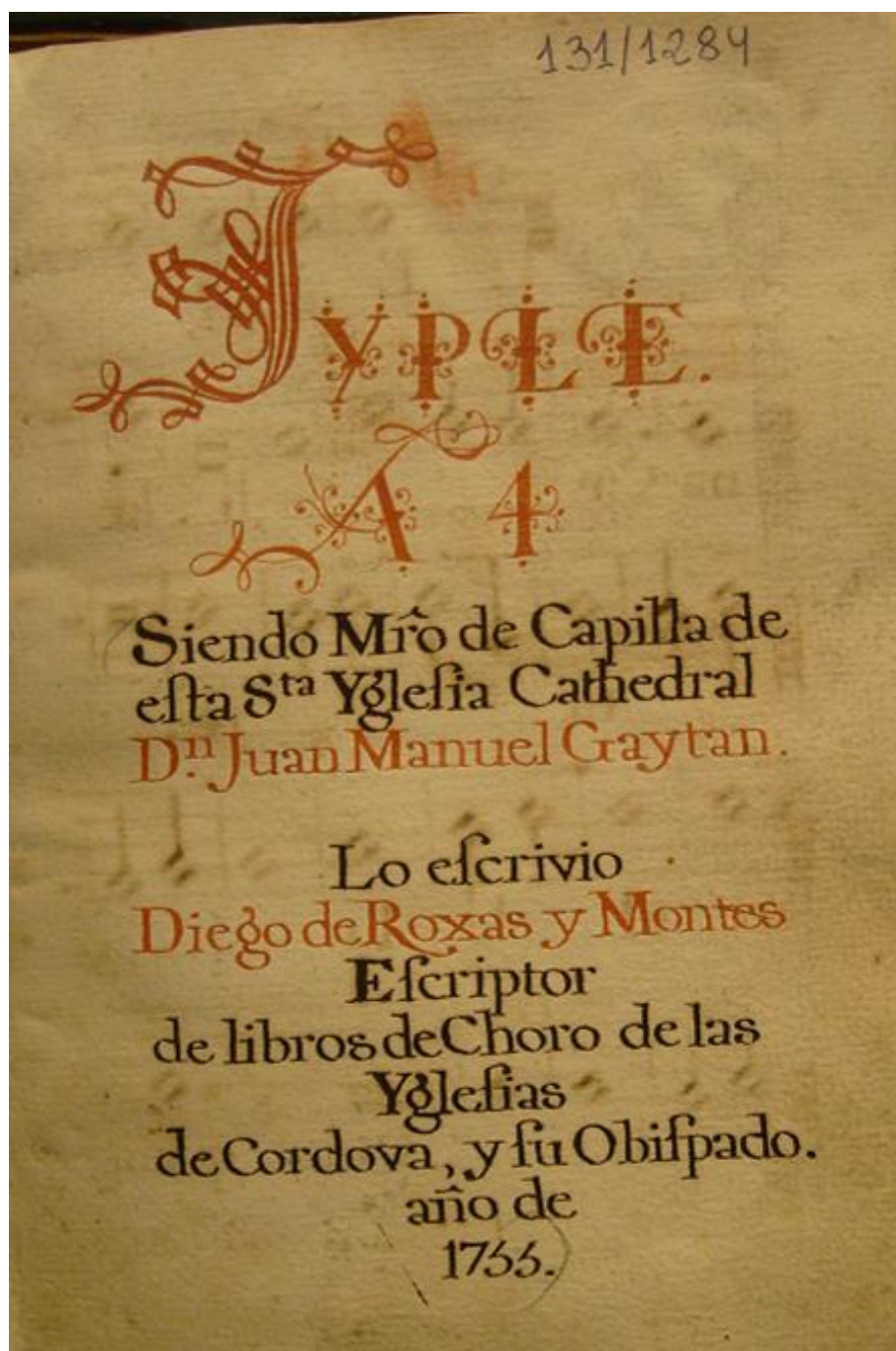
Las procesiones y vocaciones celebradas en la Catedral, tanto ordinarias como extraordinarias, según el *Ceremonial* del coro y otras fuentes que aportan información al respecto, requerían de un repertorio musical concreto y en cierto modo recurrente para ser interpretado en el transcurso de las mismas (véase apartado 1.1c y 1.2 de este Capítulo)

Los ejemplos de este tipo de repertorio conservados en el Archivo son realmente escasos. A raíz del ya mencionado terremoto del 1 de noviembre de 1755 y en el contexto de procesiones de rogativa, acción de gracias, celebraciones particulares y fundaciones perpetuas a las que dio lugar el fenómeno, fueron copiados en la Catedral unos libretes con música para procesiones de diversa índole. Se trata de piezas a cuatro voces *a capella* recogidas en ocho libretes manuales (todos ellos están duplicados), uno para cada voz, en cuyas portadas se puede leer la inscripción:

Tiple (A, T o B) a 4 siendo Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia Catedral Dn. Juan Manuel Gaytán. Lo escribió Diego de Roxas y Montes escriptor de libros de Choro de las Iglesias de Cordova, y su Obispado. Año de 1755⁵⁴³

⁵⁴³ Archivo de la Catedral de Córdoba, caja 131/ nº 1284

Ilustración IV.7: Portada del librete manual con repertorio procesional correspondiente a la voz de tiple
(A.C.C. caja 131 /carpeta 1284)



El contenido de cada uno de los libretes es el siguiente:

Tabla IV.15: Repertorio para procesiones contenido en los libretes de música caja 131/ nº 1284

Obra	Autor	Procesiones en las que se interpretaba según el Ceremonial del coro
Antífona para tiempo pascual <i>Regina caeli laetare</i>	Anónimo	Al entrar en el coro a la vuelta de las procesiones a otras iglesias o capillas de la ciudad. Todos los sábados del año, en la Capilla de Villaviciosa.
Antífona per annum <i>Sub tuum praesidium</i>	Anónimo	Al entrar en el coro a la vuelta de las procesiones a otras iglesias o capillas de la ciudad. En todas las procesiones de andas, delante de la Capilla del Sagrario. En la ermita de la Fuensanta, cuando las procesiones de rogativa se hacen a esta iglesia. En las rogativas, en la Capilla de Villaviciosa. Todos los sábados del año, en la Capilla de Villaviciosa.
Himno a 4 <i>Ave Maris Stella</i>	Anónimo	Antes de la salida de las procesiones a San Pedro y a ermita de la Fuensanta. El Día de la Natividad de nuestra Señora, en la Capilla de Villaviciosa En la Capilla de la Concepción, en la Octava de esta fiesta.
Cántico de Zacarías. Feria V, Vº y Sabb. Sanc. ad Benedictus	Anónimo	En Laudes, el Jueves Santo.
Antífona para llevar los óleos	Anónimo	En la Bendición de los Sagrados Óleos, el Jueves Santo.
Vexilla a 4	Maestro Gaitán	En las primeras y segundas Vísperas del Domingo de Pasión y Domingo de Ramos.
Para las rogativas a 4 <i>O vere Deus</i> -por falta de agua -por mucha agua -por la salud del rey -por peste -por langosta -por terremoto -en tiempo de guerras		En las rogativas (ver tabla IV.9)

<i>Te Deum laudamus</i> a 4 para la Procesión de la Bulla	Maestro Gaitán	
<i>Commemoratio San Raphaelis Archangelis</i> Antífona a 4 ⁵⁴⁴	Maestro Gaitán	En todas las procesiones claustrales, en la Capilla de Villaviciosa. En la ermita de San Rafael, si la procesión de rogativa se hace a esta iglesia y el día 6 de mayo.

2.5. La música de papeles

Las obras de música de papeles son las más abundantes en el Archivo. Prácticamente todos los géneros religiosos de la época están representados en la correspondiente al siglo XVIII:

- Antífonas
- Misas
- Salmos
- Motetes
- Cánticos
- Lamentaciones
- Villancicos
- Recitados y arias
- Secuencias
- Himnos
- Invitorios
- Letanías
- Lecciones de difuntos
- Oficios de Vísperas y Completas

⁵⁴⁴ Esta obra se encuentra también copiada en el libro de polifonía manuscrito N° 140 (fols. 62-69) de 1814. En la portada de la antífona puede leerse la inscripción siguiente: “Antífona a San Rafael para las procesiones claustrales por voto que hizo este Ilustrísimo Cabildo por el Terremoto que hubo el día primero de Noviembre. Año de 1755 estando en la Misa Mayor. De Don Juan Manuel Gaitán, Maestro de Capilla y Capellán perpetuo de la Sangre”.

2.5.1. Las obras antiguas a 8 y a 12

Las fuentes localizadas en la Catedral que aportan información acerca de la interpretación de la música de papeles son de la primera mitad del siglo XVIII y distinguen entre “obras antiguas a ocho o a doce”, que necesitaban de un primer coro nutrido, y obras modernas, que incluían un solo o un dúo en el primer coro.⁵⁴⁵ Debemos suponer que con “obras modernas”, se estaban refiriendo a las contemporáneas, las composiciones que Agustín Contreras hacía para la capilla, y con “obras antiguas a ocho o a doce”, a las correspondientes a maestros anteriores de la capilla. Parece ser que unas composiciones muy valoradas en la Catedral durante el siglo XVIII fueron las de Jacinto Antonio de Mesa, maestro de capilla entre 1656 y 1683, ya que muchas de ellas fueron copiadas de nuevo, e incluso reelaboradas, en la segunda mitad del siglo, durante el magisterio de Gaitán.⁵⁴⁶ Las particellas de algunas de las obras de Mesa en la Catedral presentan inscripciones que indican que las obras fueron puestas en limpio en el XVIII, otras, claramente corresponden al copista de música de este periodo. La interpretación de obras de Jacinto Antonio de Mesa en esta iglesia continuó, al menos, hasta el siglo XIX, como muestran los libros de polifonía recopilados o copiados en estas fechas más tardías o con inscripciones de musiqueros de esa época, que contienen obras del maestro; ver Tabla IV.13.

Ya ha sido comentada en el Capítulo III la labor de recopilación y puesta en limpio del Archivo de Música que se llevó a cabo en tiempos de Gaitán, a cuyo trabajo se debe la copia de nuevo de la mayor parte del repertorio de misas de Contreras. Las obras antiguas de música de papeles que con seguridad fueron copiadas de nuevo o arregladas para su interpretación en la Catedral en el XVIII son todas de Jacinto Antonio de Mesa y se recogen en la siguiente tabla:

⁵⁴⁵ Con motivo de la elección del tiple Jerónimo Bartolucci, se hizo la distinción entre las obras antiguas a 8 o a 12, que necesitaban un primer coro nutrido, y las modernas, con un solo o un dúo en el primer coro, para lo que eran necesarias voces delicadas. (20 de diciembre de 1730, A.C.C. AA.CC. tomo 74, fols. 23r-25r). Según Actas Capitulares, las Vísperas del día de santo Tomás de Aquino debían ser cantadas con música de a doce, así como la Misa (4 de diciembre de 1710, A.C.C. AA.CC. tomo 68, fols.48-49v).

⁵⁴⁶ Véase el punto 2.1.2 c) del Capítulo III en el que se trata la obligación que se le impuso a Juan Manuel Gaitán el día de su nombramiento de poner en orden las obras de sus antecesores. Le fueron consignados 100 ducados extra para pagar copiante que le ayudase con el trabajo. A este periodo corresponde la puesta en limpio, entre otras cosas, de la mayor parte de las misas del maestro Contreras.

Tabla IV.16: Obras de Jacinto Antonio de Mesa (1656-1683) que fueron copiadas de nuevo durante el magisterio de capilla de Juan Gaitán

Obra	Año de la nueva copia
Motete a 8 <i>Lumen ad revelationem</i>	1754
Secuencia al Santísimo para el día de Corpus y de la octava	1757
Prosa de resurrección a 9 con violines <i>Victimae Paschali Laudes</i>	1759
<i>Stabat Mater</i> dolorosa a 6	1763
Motete a 8 a San Acisclo y Santa Victoria	1775
Motete a 6 para el Jueves Santo en el Monumento	1775
Algunas particellas duplicadas del Motete a 12 <i>Dum complerentur</i> para la Pascua del Espíritu Santo	Después de 1752

Que estas obras antiguas seguían siendo interpretadas lo muestra el hecho de que Juan Gaitán arregló en 1768 una misa de Jacinto Antonio de Mesa, componiendo para ella, además, el *Sanctus* y el *Agnus Dei*.⁵⁴⁷

2.5.2. Obras del siglo XVIII que integraban el repertorio de música de papeles de compositores distintos a los maestros de capilla: el caso de los villancicos de Francisco Ayala

La mayor parte de las obras del siglo XVIII conservadas en el Archivo de la Catedral tienen como autor a uno de los dos maestros de capilla en activo a lo largo de la centuria (hasta 1780), Agustín Contreras y Juan Manuel Gaitán Arteaga, aunque también otros compositores de este periodo están representados allí, vinculados algunos de ellos a la capilla de música catedralicia; véase el apartado 2.1.2 b y las Tablas III.4-5 del Capítulo III.

Hay que tener en cuenta que no todas estas obras de autores diferentes al maestro de capilla que se han conservado en el Archivo integraban realmente el repertorio que se interpretaba, ya que, al menos en tres casos, se trata de ejercicios de oposición para acceder, precisamente, al magisterio de capilla de la Catedral tras la jubilación de Gaitán. La siguiente tabla recoge una visión global de los autores y obras del XVIII que se conservan en la Catedral⁵⁴⁸:

⁵⁴⁷ “Misa a 8 voces del Maestro Mesa, arreglada por el Maestro Gaitán”, “Credo a 8 del Maestro Mesa. Sanctus y Agnus del Maestro Gaitán. 1768” (Córdoba, Archivo de la Catedral caja 35 / carpeta 246).

⁵⁴⁸ Actualmente, José Luis Ruiz Vera está trabajando en la realización del Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Córdoba, que aportará datos más concretos acerca de estas obras del siglo XVIII y de todas las conservadas en el Archivo catedralicio.

Tabla IV.17: Obras de música de papeles correspondientes a autores del siglo XVIII conservadas en el Archivo de la Catedral de Córdoba

Autor	Nº de obras	Tipo de obras
Bernardo de Medina	6	1 Misa 4 Salmos 1 Motete
Andrés Enríquez	1	1 Magnificat
José Picanyol	1	1 Lamentación
Juan Francés Iribarren	1	1 Misa
Maestro Mir	1	1 Salmo
Francisco Ayala	15	6 Salmos 1 Magnificat 1 Recitado y aria al Nacimiento 7 Villancicos
Manuel Mencía	3	1 Lamentación 2 Salmos
Pablo Bárcenas	3	1 Secuencia 1 Recitado y aria 1 Antífona
Señor Arellano	1	Misa
Luis Giner	1	Antífona
Juan Domingo Vidal	4	1 Salmo (de oposición) 1 Recitado y aria (de oposición)
Juan Barceló	2	1 Aria 1 Recitado y aria (de oposición)
Manuel Álvarez	1	Misa
Juan Bueno	3	1 Salmo 1 Recitado y aria (de oposición) 1 Villancico
Francisco Queralt	1	
Antonio Ripa	1	1 Motete
Total	45	

El único autor con un número de obras representativo es Francisco Ayala, organista 1º de la Catedral entre 1751 y 1787. Resulta un caso interesante porque constituye el único ejemplo de músico vinculado a la capilla durante el periodo de tiempo objeto de este estudio, del que se ha conservado en el Archivo un grupo de obras más o menos extenso en castellano: siete villancicos y un recitado y aria al Nacimiento. Dado que los villancicos que Contreras y Gaitán compusieron para la Catedral se encuentran actualmente desaparecidos (de ellos sólo se conservan las letras impresas, sin música) éstos otros de Ayala pueden darnos una idea parcial de la práctica de este tipo de género en Córdoba.

Según el *Ceremonial* del coro, eran interpretados villancicos en la Catedral en los Maitines de Navidad (una kalenda y nueve villancicos) y en la octava de este día, en la festividad de la Purificación, en el día del Corpus y su octava, en la octava de la Concepción y en todas las procesiones de andas, delante de la Puerta de las Palmas. Los siete villancicos de Francisco Ayala fueron escritos para la festividad del Corpus de los años 1776 a 1778. Se trata en todos los casos de obras breves, estructuradas en estribillo a cuatro voces y tres coplas a solo, a dúo o también a cuatro, todo ello precedido por una breve introducción de los violines. Ninguno de estos villancicos presenta secciones de tipo italianizante como arias, recitados, ariosos. La plantilla vocal e instrumental es similar en los siete casos. En la siguiente tabla se recogen aspectos generales de las obras de Francisco Ayala conservadas en el Archivo de la Catedral:

Tabla IV.18: Obras de Francisco Ayala conservadas en el Archivo de la Catedral de Córdoba

Tipo de obra		Fecha de composición	Plantilla vocal	Plantilla instrumental
Salmos	<i>Beatus vir</i>	1776	Coro I (Ti, A, T) Coro II (Ti, A, T, B)	2 tr. 2vnes. Ac. Bj. Org.
	<i>Credidi</i>	1776	Coro I (Ti, A, T) Coro II (Ti, A, T, B)	2 vnes. Ac. Bj.
	<i>Dixit Dominus</i>	1776	Coro I (Ti, A, T) Coro II (Ti, A, T, B)	2tr. 2vnes. Ac. Bj. Org.
	<i>Laetatus sum</i>		Coro I (Ti, A, T) Coro II (Ti, A, T, B)	2tr. 2vnes. Ac. Bj.
	<i>Lauda Jerusalem</i>	1776	Coro I (Ti, A, T) Coro II (Ti, A, T, B)	1 tr. 2vnes. Ac. Bj. Org.
	<i>Laudate Dominum Omnes Gentes</i>	1776	Coro I (Ti, A, T) Coro II (Ti, A, T, B)	2 vnes. org. bj. cb. ac
Cánticos	<i>Magnificat</i>	1776	Coro I (Ti, A, T) Coro II (Ti, A, T, B)	2tr. 2vnes. ac.
Villancicos al Santísimo	<i>Venid comer, venid gustar</i>	1777	2 Ti, A, T	2 vnes. cb. ac.
	<i>Ay, ay que amor, que das un tesoro</i>			
	<i>El día, la noche</i>	1778	2 Ti, A, T	2 vnes. cb. ac.
	<i>Enigma prodigioso</i>			
	<i>Maná misterioso</i>			
	<i>Al convite venid</i>			
	<i>Almas a la lid</i>	1779	2Ti, T	2 vnes. vln. Cb.
Recitado y aria al Nacimiento	<i>De qué lloras, mi Dios</i>		Ti solo	Ac.

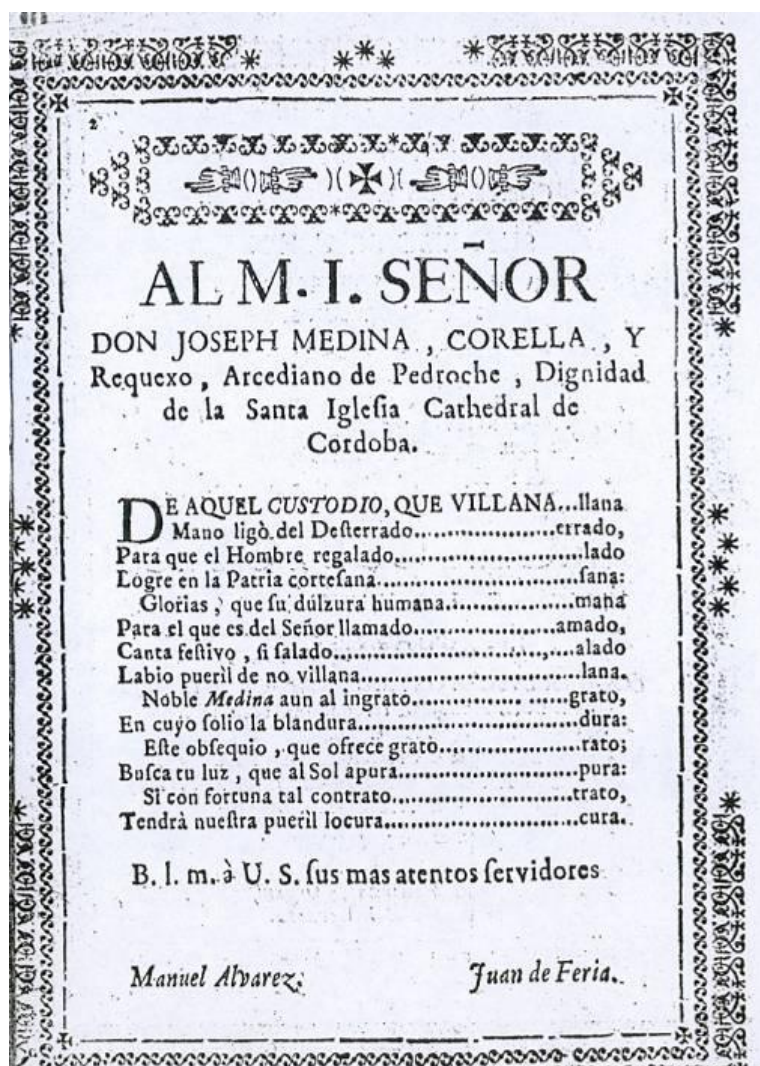
Ayala también escribió para la Catedral dos obras más en castellano, cuya música está desaparecida actualmente y que los niños del coro interpretaron en honor de su titular, el Ángel Custodio. La primera de ellas, denominada por la propia fuente que recoge la letra impresa “Cantada para las Vísperas”, fue interpretada el dos de octubre de 1755 y la segunda, que no he localizado, un oratorio sacro en verso, en 1767. Ambos textos fueron impresos en Córdoba los años de su interpretación. El primero de ellos llevó por título:

El angélico David, contra el fiero Goliath. Supremo triumpho. Sagrada Palma, soberana Victoria, Laurel frondoso, que el solícito ansioso desvelo de los Niños de Choro de la Santa Iglesia Cathedral de Córdoba, celebra con Festiva Armónica Dulzura, con culto obsequiosamente religioso, con veneración a todas luces rendida, en las excelsas Angélicas aras de su amado venerado Tutelar el Santísimo Ángel Custodio.⁵⁴⁹

Los personajes que intervienen en la obra son cuatro: David, Israel, La Piedra y Goliath, alegorías del Santo Ángel, El Hombre, La Gracia y El Demonio, respectivamente. Consta de dos actos y está integrada por una introducción seguida por la sucesión de una serie de recitados y arias, intercalados con coros y coros de ecos además de dos interludios instrumentales. El texto impreso de esta cantada fue vendido en Sevilla unos años después, en 1773, a un clérigo de menores.

⁵⁴⁹ Las obras son citadas por Valdenebro y Cisneros, *La imprenta en Córdoba*, p.288 y 316. Únicamente he localizado el texto impreso de la Cantada de 1755 que se encuentra en la Biblioteca Colombina de Sevilla, signatura 28-8-15 (6). Se trata de 8 páginas numeradas que en la Biblioteca Colombina se localizan junto a una serie de documentos impresos con la siguiente anotación manuscrita en su portada: “Este libro de papeles varios se compró en el mes de diciembre del año 1773 en precio de 7 reales por D. Francisco García de la Barreda y Diéguez, clérigo de menores de esta ciudad de Sevilla y Br. en la Facultad de Sagrados Cánones en su Real Universidad”. La segunda obra, sólo me es conocida por la referencia de Valdenebro y Cisneros.

Ilustración IV.8: Versos recogidos en la primera página de la tonada de Francisco Ayala “El angélico David” dedicados por los mozos de coro Manuel Álvarez (1755-1761) y Juan de Feria (1747-1764) al Arcediano de José Medina y Corella, patrociandor de la fiesta al Santo Ángel en 1755



Una obra con la misma finalidad, se tiene constancia de que fue puesta en música por otro miembro instrumentista de la capilla en 1744: Francisco del Rayo, violinista entre 1722 y (†)1774.⁵⁵⁰

2.5.3. Obras del repertorio de la música de papeles compuestas por los maestro de capilla de la Catedral Agustín Contreras y Juan Manuel Gaitán

Todas las obras de los maestros de capilla de la Catedral de Córdoba del siglo XVIII (hasta 1782) que han sido conservadas en el Archivo son religiosas y en latín.

⁵⁵⁰ *Laberinto sacro, angélico triumpho, rítmico obsequio que el fervoroso esmero de los Acolytos y Niños del Choro de esta Santa Iglesia Gathedral (sic) Iglesia de Córdoba ansioso dedica, rendido ofrece y reverente consagra en las Aras de su venerado Tutelar, el S. Ángel Custodio.* La noticia aparece recogida en José María Valdenebro y Cisneros, *La imprenta en Córdoba*, p. 278.

Los géneros religiosos que cultivaron fueron la mayoría de los existentes en su época y adecuados a las necesidades litúrgicas del centro para el que trabajaban. Un estudio más detallado de la obra de los dos maestros de capilla en activo en la Catedral en el siglo XVIII se realiza en el Capítulo V de este trabajo, así como en el Apéndice I, que presenta un Catálogo completo de las obras de los dos compositores. Una visión general de sus composiciones en Córdoba aparece en la siguiente tabla:

Tabla IV.19: Obras de música de papeles de los maestros de capilla de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII conservadas en el Archivo

Tipo de obra	Número de obras	
	De Agustín Contreras	De Juan Manuel Gaitán
Cánticos	6	3
Completas	1	1
Himnos	-	3
Invitorios		2
Lamentaciones	4	9
Lecciones de difuntos	1	2
Letanías	1	-
Misas	7	12
Motetes	5	6
Prosas	-	2
Salmos	37	27
Secuencias	-	3
Tractos	1	2
Vísperas		1
Total	63	73

2.5.4. El repertorio desaparecido de los maestros de capilla del siglo XVIII: los villancicos

De la música de los villancicos que según el *Ceremonial* del coro debían cantarse en la Catedral en las festividades de la Purificación, Corpus y su octava, octava de la Concepción, Maitines de Navidad y octava, además de en todas las procesiones de andas que se celebraban en el templo, y cuya composición era responsabilidad directa del maestro de capilla, no se ha conservado nada en el archivo catedralicio para el siglo XVIII.

No hay constancia de que los villancicos fueran prohibidos en la Catedral de Córdoba como sí ocurrió en otras catedrales españolas en los mismos años.⁵⁵¹ El hecho es que no existe en el Archivo ninguna obra en castellano de los dos maestros de capilla del XVIII. Este panorama cambia por completo con el sucesor de Gaitán, Jaime Balias y Vila, del que se conservan en Córdoba 405 villancicos y 31 kalendas.⁵⁵²

Sin embargo, no parece que el Cabildo mostrase demasiado interés en guardar este tipo de repertorio a lo largo del siglo XVIII, como sí lo mostró por la música en latín, bien porque lo consideraba completamente efímero y menor, o porque eran obras que circulaban con mayor facilidad por los jabardos de la ciudad, y ya es conocido el celo por conservar la exclusividad de la música cantada en la Catedral. Ni siquiera el propio Agustín Contreras concibió la opción de donar su obra en castellano al Cabildo para que la custodiara en su archivo de música, valorándola únicamente en lo que se pudiese sacar de ella por su venta:

Y en cuanto a los Papeles de Música que se hallasen así en mí como en el Archivo, que fueren obras mías de latín, así Missas, como Motetes, Lamentaciones, psalmos, etc., es mi voluntad, que precediendo un Memorial a el Cabildo, por si gustase recibirlos, y que se punten con los demás que hay en el Archivo de la Librería, se execute así, por si acaso pudiesen servir a el culto de Dios Nuestro Señor, a cuyo fin los he trabajado, tal cual los talentos que su Majestad me ha comunicado. Y por lo que toca a las obras de Romanze todas quedan a la disposición de mi Sobrino Don Juan Abad de Contreras, para que de ellas disponga lo que le pareciere, y si acaso se pudiese sacar algo de ellas, que se agregue a todo el residuo de mi caudal y se parta entre los acreedores.⁵⁵³

⁵⁵¹ Entre finales del siglo XVIII y finales del XIX, los villancicos fueron prohibidos en numerosas catedrales españolas. Marcelino Díez, *La música en Cádiz*, p. 321, citando a otros autores, hace un recorrido por las distintas catedrales que llevaron a efecto la citada prohibición: 1780 en la Catedral de Sevilla y Colegiata del Salvador de la misma ciudad; 1782 en Logroño; en Burgo de Osma, en 1793; en la Colegiata del Salvador de Granada se suprimieron en 1788; en la Catedral de Santiago, en 1796; en Málaga, en 1798. Para esta cuestión de la prohibición de los villancicos en diferentes catedrales españolas ver M^a Pilar Alén, “La crisis del villancico en las catedrales españolas (ss.XVIII-XIX), *De música hispánica et aliis*, II, Santiago, 1990, pp. 7-25.

⁵⁵² Luis Pedro Bedmar Estrada, “La Música en la Catedral de Córdoba”, p. 538, afirma que “los 405 Villancicos y las 31 Kalendas que encontramos en el catálogo de Balias constituyen una inestimable fuente para el conocimiento de su música, ya que en ellos emplea gran variedad de recursos técnicos, una temática muy variada, y lógicamente unas combinaciones instrumentales y vocales muy diversas.”

⁵⁵³ El 30 de marzo de 1751, Agustín Contreras redactó un testamento y, un día después, un memorial adjunto en los que hacía una serie de donaciones y dejaba como albacea y legítimo heredero de todos sus bienes y pertenencias a su sobrino Juan Abad de Contreras. Este testamento y el memorial adjunto se conservan en el Archivo Histórico Provincial de Córdoba. Escribano Diego Juan de Pineda Oficio 4, legajo 802, pp. 220r-223r.

Desconocemos por completo el camino que siguieron las obras en castellano de Contreras tras haberlas donado a su sobrino para que las vendiera, pero lo cierto es que actualmente existen distintos tipos de villancicos, tanto de Contreras como de Gaitán, para las festividades del Corpus, Navidad y Purísima Concepción dispersos por diferentes archivos españoles y americanos, fechados algunos de ellos en los años de sus respectivos magisterios en Córdoba; ver tablas V.5-6 y V.12-13.

Lo que sí se han conservado en Córdoba han sido las letras de los villancicos que los dos maestros compusieron para los maitines de Navidad de varios años. En el caso de Agustín Contreras, se conservan las letras impresas de los villancicos correspondientes a 1706, 1709 a 1711, 1715, 1717 a 1726 y 1727 a 1751. Se trata de un total de 410 obras, una kalenda y nueve villancicos para cada uno de estos años. La situación se repite con Gaitán, al que corresponden las letras de un total de 170 obras (17 kalendas y 153 villancicos) correspondientes a los maitines de Navidad de los años 1752-1758, 1763, 1765-66, 1770-72, 1774 y 1777-79.⁵⁵⁴

De estas letras se desprende que en los villancicos de Navidad que fueron interpretados en Córdoba, ya desde el periodo 1706-1710, eran conjugadas las secciones de estribillo-coplas con otras de tipo italianizante como recitativos, arietas y graves, vinculados a veces a personajes italianos y con texto en este idioma, o también en castellano, los más.⁵⁵⁵ En los villancicos correspondientes a los primeros años del siglo se encuentran también villancicos “de negro”, algo que no es frecuente con posterioridad. Las secciones de tipo italianizante fueron escasas al principio y más frecuentes conforme avanzaba el tiempo, principalmente a partir de los años 20 del siglo XVIII. Junto a este tipo de secciones aparecen otras con carácter popular como tonadillas, canciones, minués o bailes, cuya interpretación corría a cargo de varios coros, un solista, dúos, tríos o cuatros alternados. Todas estas secciones podían encontrarse alternadas en una misma obra, aunque también existen los villancicos integrados únicamente por introducción-estribillo-coplas, o bien recitados-arias exclusivamente.

⁵⁵⁴ En el Apéndice I de este trabajo se recoge un *incipit* textual de todos estos villancicos de ambos maestros, cuyas letras se conservan encuadradas en un solo volumen en el Archivo de la Catedral de Córdoba con signatura nº 2168, así como los que se conservan en la Biblioteca Nacional.

⁵⁵⁵ A este respecto afirma Álvaro Torrente, “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740”, *La música en España en el siglo XVIII*, Malcolm Boyd y Juan José Carreras, eds., (Cambridge University Press, 2000, pp. 87-94), que la introducción de estas secciones más modernas que llama italianizantes en los villancicos interpretados en la Capilla Real se llevó a cabo gradualmente durante los años 1701-1709, vinculadas a las preferencias de los monarcas. Establece un segundo periodo entre 1709-1720, en el que “la alternancia entre recitativos y arias se convirtió en norma. Al mismo tiempo fue decreciendo el uso de la introducción, estribillo y coplas.” El autor vincula la introducción de las convenciones de la ópera italiana en los villancicos de la Capilla Real a compositores españoles.

Ilustración IV.9: Portada de las letras impresas de los villancicos compuestos por Gaitán para los maitines de la Navidad de 1765



3. Las interpretaciones musicales

3.1. La situación de los músicos en la iglesia

Los primeros estatutos de la Catedral del siglo XVI establecieron que, por norma general, los cantores, fueran capellanes o no, mozos de coro y acólitos y capellanes de la veintena debían tener su sitio en las gradas del coro bajo, lugar en el que estaban instalados los facistoles a los que debían “arrimarse” si no conocían de memoria lo que tenían que cantar. Los ministriles, sin embargo, tenían situado su facistol en la tribuna del órgano “que para esto se hizo”, y únicamente se les permitía bajar al coro en el caso de que tuvieran que tocar algo en el facistol, con los cantores. Atendiendo a las necesidades de la liturgia, un cantor podía subir al coro a cantar alguna cosa, previa autorización del presidente del coro.⁵⁵⁶

Esta distribución debió de continuar así los días sólo de facistol al menos hasta la construcción del coro nuevo del crucero de la Catedral, cuya ceremonia de inauguración se llevó a cabo el 17 de septiembre de 1757 y en torno a la cual se suscitó alguna que otra polémica sobre la ubicación de los músicos en el mismo.⁵⁵⁷ Para los días que incluían música de papeles, parece ser que, al menos durante la primera mitad de siglo, no se llevó a cabo esta separación entre cantores en el coro bajo-instrumentistas en la tribuna del órgano, a juzgar por las inscripciones de las propias obras musicales.

En 1753, durante el periodo de tiempo que duró la realización de la nueva sillería del coro, fue encargado también un “facistol hermoso y fuerte”, así como la construcción de unas tribunas con sus barandas en los arcos para la música, con la finalidad de terminar con lo que el Cabildo consideraba una práctica indecorosa: que los músicos presidieran a los Prebendados al estar sentados delante de ellos en los días clásicos.⁵⁵⁸

⁵⁵⁶ Fresneda, *Estatutos*, fols. 50v y 51v.

⁵⁵⁷ La determinación de pasar el coro interino colocado en la Capilla de Villaviciosa al coro nuevo del crucero se tomó en el cabildo celebrado el 12 de septiembre de 1757 (A.C.C. AA.CC.tomo 80, fols. 226-227r). Por otra parte, existen noticias acerca de la ubicación de los cantores en el coro bajo correspondientes a 1711 y 1749. Así, en 1711 hubo algunas protestas en el Cabildo porque los días de Aniversario, en que los Prebendados acostumbraban a sentarse en las sillas bajas, encontraban que estas sillas estaban ya ocupadas y además, se encontraban presididos por los músicos. El Cabildo ordenó que los Prebendados se subieran a las sillas altas y los cantores, mozos, acólitos y capellanes de la veintena, se arrimasen a los facistoles en el hueco que quedaba entre las gradas del coro y las rejas del mismo (31 de octubre de 1711, A.C.C. AA.CC. tomo 68, fols. 217v-218r). En 1749, se dictaron una serie de “disposiciones sobre las cosas del coro bajo” entre los que estaban incluidos los músicos (16 de septiembre de 1749, A.C.C. AA.CC.tomo 78, fols. 74v-75r).

⁵⁵⁸ 4 de septiembre de 1753 (A.C.C. AA.CC.tomo 78, fol. 477r).

Desconozco si a partir de entonces los músicos cantores pasaron a las tribunas o siguieron situándose en el coro bajo, ya que esta es la última referencia localizada con respecto a este asunto.

No obstante, en lo que respecta a la primera mitad de siglo, contamos con una información de singular valor a cerca de la colocación de los cantores e instrumentistas en la iglesia los días de música de papeles, aportada por las propias partituras. Me refiero a las particellas de las obras policorales de Agustín Contreras que fueron copiadas entre 1706 y 1744 y que presentan indicaciones muy precisas acerca de la situación que los músicos de los distintos coros debían ocupar en el templo. En ocasiones, queda detallado también el nombre del músico encargado de interpretar una parte. En la siguiente tabla presento las principales inscripciones de interés que aparecen en las particellas de las obras de Contreras conservadas en el Archivo que aportan información interesante sobre la situación de los músicos.

Tabla IV.20: Indicaciones acerca de la ubicación de los músicos en la iglesia en las obras de Agustín Contreras conservadas en el Archivo de la Catedral de Córdoba

Obra	Fecha de composición	Inscripciones de interés en las particellas
Miserere a 7 choros con instrumentos	1708	Coros I y II: “pulpito” Coro III, “Capilla Mayor” Coro IV, “Altar Mayor” Coro V y VI, “en las sillas” Coro VII, “al facistor”
Miserere a 7 choros	1709	Coros I y II, “pulpito” Coro III, “Capilla Mayor” Coro IV, “Altar” Coros V y VI, “en las sillas” Coro VII, “al facistor” Ac., “ecce enim, solo al arpa Palomo”
Miserere a 7 choros	1712	Coros I y II, “pulpito” ac de 1º, 2º, 5º y 6º coros, “Capilla Mayor” Coros III y IV, “en las sillas” Coro V, “Capilla Mayor” Coro VI, “Altar Mayor” Coro VII, “facistor”
Miserere a 7 choros con violines y flautas	1715	Coros I y II, “pulpito” Coro III, “en las sillas” Coro V, “Capilla Mayor” Coro VII, “al facistor” ac., “cormundum, Dn. Antonio Palomo solo y se ha de acompañar”
Missa a 4 choros con violines y chirimías	1716	Coro I, “en el órgano segundo” Coro II, “en el arpa”
Miserere para el Miércoles Santo con violines y flautas a 6 choros	1717	Ti de Coro I, “en el pulpito de la epístola” T de coro I, “en el pulpito del evangelio” Coro III, “en la Capilla Maior” Coro IV, “en las sillas coro del evangelio” Coro V, “en las sillas coro de la epístola” vln de Coros I, II y III: “Palomo solo ecce enim”
Miserere a 5 choros con violines	1718	Coro I, “en las sillas al lado de la epístola” Coro II, “en las sillas del evangelio”.

Miserere a 5 choros con violines y oboe	1722	Coro I, “en las sillas del evangelio” Coro II, “en las sillas de la epístola” Coros III y IV, “en la altar mayor” Coro V, “en el coro”
Miserere a 4 choros con violines para el Miércoles Santo	1744	Coro II, púlpito
Misa a 8 con violines y oboe	-	Segundo coro sentado (en la partitura)
Dixit Dominus a 5 choros con violines y baxonzillos	-	Coro III y IV, “órgano”
Miserere a 7 coros con violines y flautas	-	En todas las particellas, “audi tui Palomo solo acompañarle con los instrumentos”

Ilustraciones IV.10-12: Detalle de tres particellas del *Miserere a siete choros con instrumentos* (1708) de Agustín Contreras (A.C.C. caja 39 / carpeta 259), indicando dónde debe situarse cada coro.



El efecto estereofónico conseguido por esta distribución de coros contrapuestos en sillas del evangelio/sillas de la epístola/púlpito del evangelio/púlpito de la epístola/coro/altar mayor/rejas debió de ser espectacular, aunque desgraciadamente no contamos con testimonios de la época que hagan referencia a estas interpretaciones policorales. Sin embargo, las particellas de esas obras nos ofrecen un testimonio único que permitirá la recuperación de este patrimonio musical interpretándolo de la misma forma en que se hizo durante el siglo XVIII.

Resumen del Capítulo

Aunque el canto llano siguió teniendo una importante presencia en la liturgia de la catedral cordobesa durante todo el sigloXVIII, las fuentes estudiadas y la música que allí se conserva revelan que la actividad de la capilla de música del templo fue realmente desbordante en ese periodo de tiempo. Los cultos catedralicios ordinarios incluían una serie de celebraciones de fiestas del propio del tiempo litúrgico, de los santos, todos los domingos del año y fundaciones particulares, entre otros. En muchas de estas celebraciones tenían cabida procesiones y vocaciones, realmente interesantes en el caso cordobés porque nos es conocido el recorrido y repertorio musical interpretado en la gran mayoría de ellas gracias al *Ceremonial del coro* y a un manual para la instrucción sochantres de aquella iglesia, ambas fuentes de principios del siglo XIX. Tanto las procesiones que se desarrollaban por el interior de la iglesia, como las que tenían su recorrido por el Patio de los Naranjos o a través de las calles de la ciudad hacia otras iglesias, conllevaban la interpretación de un repertorio musical recurrente, como las antífonas para San Sebastián y San Rafael, *Sub tuum praesidium* o *Ave Maris Stella*. Se conservan actualmente en el Archivo ejemplos de estas piezas escritas en el siglo XVIII. Fueron muy numerosas las celebraciones extraordinarias para conmemorar, conjuntamente con la ciudad, acontecimientos nacionales, relacionados con la familia real o con las guerras que mantuvo la corona española. Igualmente, la tradición de sacar en procesión a las imágenes sagradas para pedir la clemencia divina en caso de catástrofe natural, sequía o esterilidad, así como el necesario acto posterior de acción de gracias cuando la situación mejoraba tuvo un momento de esplendor durante la centuria. Unas y otras celebraciones incluían cantos, recorridos y actuaciones repetidos y que también nos son conocidos gracias a las fuentes citadas más arriba y entre los que se encuentran los *Te Deum*. Existieron también actuaciones de los músicos de la capilla en fiestas externas a la Catedral, con el conocimiento del Cabildo y sin él, aunque no son muchos los ejemplos de este tipo de los que se tiene constancia. La mayor parte de las obras que la capilla interpretaba en todos estos actos estaban en latín e incluían casi todos los géneros religiosos existentes en la época. Sólo una pequeña parte estaba escrita en castellano y se trataba de villancicos, oratorios sacros, tonadas, arias y recitados, aunque muy poca de esta música se ha conservado en Córdoba, y de los maestros de capilla en activo allí, ninguna. En cuanto al tipo de interpretación o de obra polifónica que debía llevarse a cabo en cada ocasión, se puede decir, básicamente, lo mismo que para otras catedrales en los mismos años: música de papeles, música de facistol (libros de polifonía), improvisación sobre el canto llano y música instrumental.

De esta última sólo sabemos que existió y que era intepretada, a partir de los años 20, en sesiones que las fuentes denominan “conciertos”, “sonatas” o “tocatas” indistintamente. Realmente se trató de obras escritas y no improvisadas que se tocaban en el órgano de la Catedral durante el Ofertorio de la Misa, donde los violines eran los absolutos protagonistas. Otras funciones en las que participaba una sección exclusivamente instrumental de la capilla eran las procesiones comentadas y las funciones que incluían iluminación de la torre, donde parece ser que eran los instrumentos de vientos los de mayor relevancia. El uso de la improvisación sobre el canto llano en la Catedral se conoce a través de las inscripciones encontradas en las propias particellas, que hablan de fabordón (seguramente falsobordón) aplicado a versos alternos de algunos salmos como los misereres, en combinación con el canto llano y la polifonía escrita.

El repertorio de música de facistol que estaba a disposición de la capilla en el siglo XVIII no nos puede ser conocido con exactitud, ya que de los 49 libros de polifonía que se conservaban en la catedral en 1629-1664, sólo han llegado a la actualidad 17 de ellos, impresos unos y manuscritos otros, fechados entre la segunda mitad del siglo XVI y el XIX. No obstante, es posible saber que en el siglo que nos ocupa, la capilla contaba con libros impresos que contenían misas, motetes y magnificat del XVI, obra de Alfonso Lobo de Borja, Duarte Lobo, Francisco Guerrero y Tomás Luis de Victoria. Otros músicos locales están también recogidos en algunos de estos libros, manuscritos en estas ocasiones; es el caso de los maestros de capilla Jerónimo Durán de la Cueva (siglo XVI), Jacinto Antonio de Mesa (1656-1683) y Juan Gaitán (1751-1780), o el bajonista y oboe Antonio Hidalgo (1745-1787). También al siglo XVIII corresponden unas *Vísperas para el común de los Santos* que José de Nebra compuso para la Capilla Real de Madrid y que envió a Córdoba en 1759.

La autoría de la música de papeles que era utilizada en la capilla en el siglo XVIII correspondió en su mayoría a alguno de los maestros de capilla de ese siglo, esto es, Agustín Contreras o Juan Manuel Gaitán. Pero también fueron interpretadas allí obras de compositores más antiguos como el maestro Jacinto Antonio de Mesa, muy valorado en la Catedral, u otros músicos miembros de la capilla o extraños a la misma. Es el caso de Francisco Ayala y Pablo Bárcenas, entre los del primer grupo, y Juan Domingo Vidal, Juan Francés Iribarren y Manuel Mencía, entre los del segundo.

CAPÍTULO V

LOS MAESTROS DE CAPILLA DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA DURANTE EL SIGLO XVIII

1. Agustín Contreras (1678-†1754)

1.1. Datos biográficos

Agustín Contreras nació en Pobeda (Cuenca), donde fue bautizado en febrero de 1678. El 13 de mayo de 1689 entró como niño de coro en la Catedral de Sigüenza y allí estudió con Pedro Ventura Enciso (†1698). En julio de 1695 pidió al Cabildo de la Catedral de Sigüenza una limosna para trasladarse a Madrid, donde permaneció hasta su llegada a Córdoba en 1706.⁵⁵⁹

No he localizado datos que permitan establecer con claridad la labor que Contreras desempeñó durante su estancia en Madrid, pero parece claro que sus contactos con los músicos de la Corte fueron fluidos y sus relaciones allí, realmente buenas. Hasta la Catedral de Córdoba llegaron numerosos músicos procedentes de la Capilla Real de Madrid por la mediación de Contreras y, según se desprende de la lectura de las Actas Capitulares de la Catedral, la correspondencia del maestro con algunas personas relevantes del contexto musical de la Capilla Real fue habitual para tratar de localizar músicos apropiados para la de Córdoba (véase Tabla III.8). Cuando en junio de 1706 se le propuso viajar a Córdoba como maestro de capilla a prueba de la Catedral, no ocupaba ningún puesto fijo en Madrid y estaba en disposición de trasladarse de inmediato.⁵⁶⁰ No obstante, su llegada real a la ciudad no se produjo hasta tres meses y medio después debido a que el músico estuvo retenido en Madrid por los combates que se estaban librando en aquel momento en la corte.⁵⁶¹

⁵⁵⁹ Javier Suárez Pajares, *La música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*, 2 vols (Madrid: ICMU, 1998), vol.II, pp. 224, 239.

⁵⁶⁰ 25 de junio de 1706, A.C.C. AA.CC. tomo 66, p.313r. Para la provisión y nombramiento de Agustín Contreras en el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Córdoba, véase el apartado 2.1.1 del Capítulo III.

⁵⁶¹ El 5 de octubre de 1706 se dio en el Cabildo la noticia de la llegada de Contreras a Córdoba y allí mismo fue propuesta la concesión de una ayuda de costa para el músico o el pago de su salario desde el día en que fue llamado para el puesto, en junio, y no desde octubre. Finalmente se optó por esta última solución, ya que el maestro no había podido llegar antes a Córdoba debido a los combates que se estaban librando en Madrid (5 de octubre de 1706, A.C.C. AA.CC. tomo 66, fol. 392v y 27 de octubre de 1706, A.C.C. AA.CC. tomo 66, fol. 409r).

A partir de marzo de 1708, tras año y medio de prueba, Contreras se convirtió formalmente en maestro de capilla titular de la Catedral de Córdoba y capellán de la Capilla de Santa Inés de la misma; para su nombramiento como maestro de capilla de la Catedral de Córdoba véase apartado 2.1.1 del Capítulo III.⁵⁶²

Primeramente habiendo precedido llamamiento para determinar el modo y día de proveer la Capellanía asignada al Maestro de Capilla: oído el llamamiento se discurrió sobre él ponderándose en el discurso la habilidad de Don Agustín de Contreras: por el tiempo de cerca de año y medio que había que el Cabildo le tenía a prueba de su habilidad con 600 ducados de salario y que en dicho tiempo había hecho buenas composiciones y dado muestras de tener ánimo quieto y afable por cuyos motivos el Cabildo acordó se diese la capellanía de Santa Inés afecta al magisterio de capilla (...) ⁵⁶³

En 1711 fue reclamado por el Cabildo de la Catedral de Jaén para actuar como juez en un tribunal de oposición a dos razones, una de maestro de capilla y otra de sochantre en aquella iglesia.⁵⁶⁴ En 44 años al frente de la capilla de Córdoba realizó únicamente tres viajes a su tierra, que fueron aprovechados por el Cabildo para encargarle la localización de buenos músicos; véase tabla III.108.⁵⁶⁵ Desde Cuenca llevó consigo a Córdoba a tres de sus sobrinos para educarlos convenientemente y a su costa.⁵⁶⁶

A partir de 1749 Contreras enlazó toda una serie de permisos de *patitur* por graves problemas de salud, hasta que el 17 de julio de 1751, los diputados del arca de vacantes de la Capilla de Santa Inés de la Catedral presentaron un memorial al Cabildo en el que pedían alguna solución para subsanar el estado en el que se encontraba la capellanía anexa al magisterio de capilla. Parece ser que con 73 años y tras 45 de servicio en Córdoba, Contreras padecía una grave perlesía que le impedía seguir con el desempeño de sus funciones:

⁵⁶² Contreras había tenido que presentar antes su memorial de genealogía al Cabildo (30 de diciembre de 1706, A.C.C. AA.CC. tomo 66, fols. 454r-v) para obtener la aprobación de las informaciones sobre su limpieza de sangre (6 junio de 1707, A.C.C. AA.CC. tomo 66, fol. 575v). El 2 de marzo de 1708 se le concedió la capellanía de Santa Inés aunque fijando edictos públicos, por si acudía algún pretendiente que la mereciese más (2 de marzo de 1708, A.C.C. AA.CC. tomo 66, fols. 722v-723r). Cuatro días después se le hizo la provisión formal de la capellanía aneja al magisterio de capilla, con la promesa por parte de Contreras de ordenarse de presbítero *intra annus* (6 de marzo de 1708, A.C.C. AA.CC. tomo 66, fol. 725r).

⁵⁶³ A.C.C. AA.CC. tomo 66, fols. 722v-723r.

⁵⁶⁴ 11 de septiembre de 1711, A.C.C. AA.CC. tomo 68, fol. 186r.

⁵⁶⁵ La concesión de los permisos para viajar a Cuenca por parte del Cabildo de la Catedral fueron emitidos en las siguientes fechas: 29 de julio de 1718 (A.C.C. AA.CC. tomo 71, fols. 285v-286), 30 de agosto de 1742 (A.C.C. AA.CC. tomo 76, fols. 103v-104r), 29 de mayo de 1747 (A.C.C. AA.CC. tomo 77, fol. 291r).

⁵⁶⁶ Testamento de Agustín Contreras (Archivo Histórico Provincial de Córdoba. Oficio 4, legajo 802, fols. 220r-223r y Oficio 4, legajo 805, fols. 622r-623r, 626r-629v).

(...) los Señores Diputados del Arca de Vacantes de la Capilla de Santa Inés suplican algún arreglamento para la mexor dirección de la Música en las funciones del choro, y habiendo maduramente considerado que los accidentes graves que ha padecido el Maestro de Capilla además de su avanzada edad, lo tienen de forma que ni está capaz de la residencia de su capellanía ni de hacer las composiciones de la Iglesia, ni de entrar en el choro a dirigir con su compás otras que pueda adquirir.⁵⁶⁷

Contreras se vio obligado a mantener a su costa un teniente de maestro de capilla, que fue el tenor y segundo maestro Juan de Peñafiel, al que debía entregar las obras necesarias para las funciones de la capilla. Peñafiel quedó así al cargo de la dirección de la capilla catedralicia con todas las obligaciones excepto la de componer. Pero poco después quedó de manifiesto que el estado físico de Contreras ni siquiera le permitía componer obras en su casa, ni aún conseguirlas por otros medios, de manera que la capilla había entrado en clara decadencia y urgía buscar un sustituto:

(...) conociendo el Cabildo que por estos accidentes graves de dicho Maestro que lo tienen imposibilitado de hasta de regir la Capilla de Música, está en tanta decadencia y que se necesita con precisión de ponerle cobro trayendo algún sujeto de todas aquellas circunstancias que corresponden a esta Iglesia para que componga las cosas de Música que se ofrezcan llevando el régimen y gobierno de la Capilla.⁵⁶⁸

Fue el propio maestro el que solicitó la jubilación de su cargo, que le fue concedida el 22 de diciembre de 1751 “en atención a su ancianidad, graves accidentes y muchos años de servicio en ese empleo”, aunque se le reservaba la capellanía de Santa Inés que tenía asignada.

A raíz de la concesión de esta jubilación surgió una polémica relacionada con los fondos de la capellanía de Santa Inés que ocupaba Contreras. Según la Bula de Sixto V que concedía la anexión de trece capellanías a la música, de los fondos de cada una de las tres de Santa Inés debían extraerse todos los años 100 ducados para el mantenimiento de seis niños de coro. Durante el tiempo que Contreras ocupó la capellanía, estos cien ducados no habían sido pagados. El Cabildo se planteó si sería justo que el maestro abonase la cantidad correspondiente a sus cuarenta y seis años de servicio. La cuestión acaparó los cabildos de 22 de diciembre y de 7 de febrero de 1752, sin llegar a una determinación.⁵⁶⁹

⁵⁶⁷ 17 de julio de 1751 (A.C.C. AA.CC. tomo 78, fols. 231r-v).

⁵⁶⁸ 16 de diciembre de 1751 (A.C.C. AA.CC. tomo 78, fol. 269v).

⁵⁶⁹ A.C.C. AA.CC. tomo 78, fols. 280r-281v.

Tras la concesión de varios permisos de *patitur* abiertos para ausentarse del servicio de la capellanía que mantenía, se recibió en el Cabildo la noticia de la muerte del maestro de capilla Agustín Contreras, ocurrida el 5 de octubre de 1754.⁵⁷⁰ El 19 de diciembre de 1754 los sobrinos y herederos de Contreras presentaron al Cabildo un memorial en el que el maestro expresaba su última voluntad: que el archivo de la música de la Catedral guardase todas las obras suyas en latín que se fuesen encontrando.⁵⁷¹ El Cabildo admitió la petición y trasladó el deber de recopilación y archivo de todas estas obras a Juan Manuel Gaitán, que había sido nombrado nuevo maestro de capilla de la Catedral el 22 de diciembre de 1751.

1.2. La capilla de música de la Catedral de Córdoba durante el magisterio de Agustín Contreras

La capilla de música de la Catedral de Córdoba contó durante el magisterio de Contreras con una media de 40 músicos, entre cantores, instrumentistas y niños de coro, una cifra algo más reducida que la correspondiente a la segunda mitad de siglo:

Tabla V.1: Número de integrantes de la capilla de música de la Catedral de Córdoba durante el magisterio de Agustín Contreras

Año	Número de integrantes
1706	36
1710	36
1715	40
1720	45
1725	47
1730	38
1735	37
1740	34
1745	39
1750	40

⁵⁷⁰ Archivo Parroquial del Sagrario, *Libro de Difuntos (1743-1758)*, tomo 3, fol. 308v.

⁵⁷¹ A.C.C. AA.CC. tomo 79, fol. 163r.

Desde el punto de vista de los componentes de la capilla, una de las principales tareas que se llevaron a cabo con la llegada del nuevo maestro consistió en la renovación de la plantilla instrumental de la misma. Así, las noticias sobre la presencia de violines en el grupo son tempranas, 1708, los cuales fueron requeridos, en principio, para suplir a las muy escasas voces agudas. En los mismos años se sitúa la desaparición de instrumentos como la corneta y el sacabuche en la capilla cordobesa. Igualmente, el bajoncillo y la chirimía dejaron de utilizarse en las interpretaciones dentro del templo hacia 1715-16; la chirimía fue sustituida por el oboe hacia los años 20.

Al inicio de la época de Contreras, los fondos dedicados a la música se vieron considerablemente aumentados por la fundación de siete nuevas capellanías para seis cantores y un maestro de ceremonias en 1706 gracias al deán Don Pedro de Salazar y Góngora; véase el apartado 3 del Capítulo III.⁵⁷²

No obstante, la principal novedad que se introdujo con la aparición de Agustín Contreras en Córdoba fue un nuevo estilo musical y de composición en las obras interpretadas en la Catedral que obligó a una diferente distribución de los papeles entre las voces, ya que la sonoridad requerida por sus obras era distinta a la que se había venido practicando antes de la llegada del maestro. Las fuentes distinguen así entre obras antiguas a doce y a ocho que demandaban primeros coros llenos, frente a las nuevas, necesitadas de voces delicadas en los primeros coros para los solos y dúos.⁵⁷³ En el apartado siguiente examinaré en qué consistió este nuevo estilo musical introducido por Contreras en la Catedral de Córdoba en 1706.

1.3. La obra de Agustín Contreras

1.3.1. Las obras de Contreras en el Archivo de la Catedral de Córdoba

En el Archivo de la Catedral se conservan un total de 63 obras religiosas en música de papeles atribuidas con seguridad a Contreras (ver tabla V.2) más otras 15 que he considerado de atribución dudosa por no presentar fecha ni autor, aunque el tipo de composición, además de otros aspectos relacionados con las características del papel, la tinta y la grafía corresponden a las obras del maestro en este Archivo.

⁵⁷² *Constituciones de las siete capellanías que para el Maestro de Ceremonias y seis cantores fundó en la Sagrada Iglesia Cathedral de Córdoba el Señor Doctor Don Pedro Antonio de Salazar y Góngora, Cavallero del orden de Calatrava* (Córdoba: Diego Valverde y Leyva y Asciclo Cortés, 1706). Este documento se encuentra actualmente en el Archivo de la Catedral de Córdoba, en la Colección Vázquez Venegas. Para el funcionamiento de la capilla, el deán Pedro Antonio de Salazar mandó hacer un libro coral con repertorio para ser interpretado en ella que se conserva actualmente en el Archivo de la Catedral (Ms. 80/Libro Coral X-7).

⁵⁷³ 20 de diciembre de 1730, A.C.C. AA.CC. tomo 74, fols. 23r-25r.

El rasgo más sobresaliente de estas obras de Agustín Contreras está constituido por el empleo de la policoralidad en la práctica totalidad de las composiciones. Se trata de obras de entre uno y siete coros, cada uno de los cuales está integrado por un número variable de músicos que oscila de uno a seis, cantores o instrumentistas. La siguiente Tabla V.2 muestra el número de obras de Agustín Contreras conservadas en el Archivo de la Catedral de Córdoba clasificadas por el número de coros para el que están escritas:

Tabla V.2: Obras de Agustín Contreras conservadas en el Archivo de la Catedral de Córdoba clasificadas por géneros y número de coros

Género	Número de obras						Total
	a 1 coro	a 2 coros	a 3 coros	a 4 coros	a 5 coros	a 6 coros	
Cánticos			4	1	1		6
Lamentaciones			1	1	2		4
Lecciones de difuntos		1					1
Letanías		1					1
Misas		2	2	3			7
Motetes	1	1	3				5
Oficio de Completas		1					1
Salms diversos		8	6	8	8	1	6 (misereres) 38
Tractos	1						1
Total	2	14	16	13	11	1	6 63

El empleo de la policoralidad fue constante en las obras de Contreras a lo largo de su estancia en al Catedral, aunque a medida que avanzaba el siglo, se abandonó progresivamente la composición de grandes obras con un elevado número de coros. Así, la última obra fechada de Contreras a siete coros es de 1715, la última a 6 coros, de 1717, y de 1737, la última obra fechada a 5 coros. Sin embargo, la composición de obras con una plantilla de dos, tres o cuatro coros se mantuvo invariable a lo largo de todo el periodo de actuación del maestro; la siguiente Tabla V.3 lo resume:

Tabla V.3: Fecha de composición de las obras de Agustín Contreras en el Archivo de la Catedral de Córdoba clasificadas por número de coros

Fechas de composición de las obras policorales de Agustín Contreras						
Obras a 1 coro	Obras a 2 coros	Obras a 3 coros	Obras a 4 coros	Obras a 5 coros	Obras a 6 coros	Obras a 7 coros
Fechadas en 1707 y 1721	Fechadas entre 1707-1749	Fechadas entre 1707-1747	Fechadas entre 1707-1750	Fechadas entre 1712-1737	Fechadas en 1717	Fechadas entre 1708-1715

La plantilla instrumental de las obras de Contreras en Córdoba está constituida invariablemente por un bajo sólido, doblado por los acompañamientos de los demás coros, que puede ser interpretado por arpa, órgano, bajón, violón, clave, contrabajo y, en las más modernas, un fagot. Los violines están presentes en gran parte de las obras con instrumentación. Una visión general de la plantilla instrumental de las obras de Contreras en el archivo de la Catedral se recoge en la siguiente Tabla V.4:

Tabla V.4: Plantilla instrumental de las obras de música de papeles de Agustín Contreras conservadas en el Archivo de la Catedral de Córdoba

B. continuo /ac. de arp., cb., bn., vln, org., clv., fgt.	Violines	Bajoncillos	Flautas	Chirimías	Oboes	Trompas	Clarines	Total ⁵⁷⁴
X								17
X	X							16
X		X						1
X	X	X						4
X			X					2
X	X		X					3
X	X		X		X			1
X				X				1
X	X			X				3
X	X				X		X	1
X	X				X			9
X	X				X	X		1
X	X						X	1
Total								60

⁵⁷⁴ Las tres obras que faltan para completar el total de 63 que se conservan de Agustín Contreras en el Archivo de la Catedral de Córdoba son dos obras *a cappella* (Motete caja 6/ carpeta 50 y Salmo caja 12/ carpeta 92) y la Misa a 8 (caja 28/ carpeta 201) que está incompleta.

Como puede observarse, las composiciones más numerosas son aquellas que incluyen a los violines en la instrumentación. La obra más antigua con violines que Contreras compuso con seguridad para la capilla de Córdoba es de 1707, fecha bastante temprana, en el contexto de las capillas españolas, para la inclusión de este instrumento en la plantilla; véase el apartado 2.3.1c del Capítulo III. Le siguen en número las escritas para voces solas con un bajo continuo, plantilla que siguió utilizando a lo largo de todo su periodo de actividad en la Catedral. Los instrumentos más antiguos como los bajoncillos y las chirimías fueron dejando paso a otros más modernos. Por ejemplo, las tres únicas obras con bajoncillos de Contreras que presentan fecha de composición son de 1707 y 1709, y la última que incluye en su plantilla las chirimías es una misa de 1716.⁵⁷⁵ Únicamente una composición presenta unas trompas entre la plantilla orquestal y está fechada en 1747.

1.3.2. Las obras de Agustín Contreras en otros archivos diferentes al de la Catedral de Córdoba

Un total de 26 obras de Agustín Contreras se encuentran actualmente conservadas en archivos distintos al de la Catedral de Córdoba. La mayor de parte de ellas está en castellano, y las que presentan fecha de composición, corresponden en su mayoría a sus años de actuación en Córdoba como maestro de capilla. Contreras no ejerció formalmente otro magisterio de capilla conocido antes de su llegada a Córdoba, por lo que estas obras fechadas entre 1706 y 1751 tuvieron que llegar a sus paraderos actuales posteriormente a su interpretación allí. El hecho de que existan obras de Contreras dispersas por lugares tan distantes como la Capilla Real de Granada, Biblioteca Nacional en Madrid, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Catedral de Málaga, Catedral de Jaca y Catedral de Valladolid, prueba que debió ser un compositor muy apreciado en su época.⁵⁷⁶ Un reducido grupo de seis obras en castellano del autor se conservan también en varios archivos americanos. Las siguientes tablas lo resumen:

⁵⁷⁵ Agustín Contreras, “Missa a 4º choros; con violines y chirimías. 1716” (A.C.C. caja 20/ carpeta 157). Hay una partitura aparte con la música para dos trompas, seguramente añadidas posteriormente.

⁵⁷⁶ Por ejemplo, cuando en 1751 Fernando VI encargó al entonces maestro de la Real Capilla Francisco Courcelle la reconstrucción del archivo de música, después del desastre del incendio del Real Alcázar en 1734, Courcelle citó a Contreras entre una serie de compositores que podían aportar obras útiles para este fin: “las obras para días festivos con todos instrumentos se podrán encontrar de los Maestros y en los parajes siguientes”. Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española*, p. 49.

Tabla V.5: Obras de Agustín Contreras en archivos de música españoles diferentes al de la Catedral de Córdoba⁵⁷⁷

Archivo en el que se encuentra	Obra	Fecha de composición	Signatura en el Archivo
Catedral de Astorga	“Al verte Madre tan sola”, villancico a 4 con violines		1-9
Catedral de Málaga	<i>O Doctor optime</i> , motete a 8 llano ⁵⁷⁸		218-1,4
	<i>Ego enim</i> , motete a 6 con violines y flautas		36-3
	Vísperas a 8		36-4
San Lorenzo el Real de El Escorial	“Aprended, oh, flores”, responsión general a 8		24-12
Capilla Real de Granada	“Villancico al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo a quatro Venid Serafines”	1764	Nº 1075
	“Al Santísimo Sacramento, a 4, con violines y oboe, Al mar, navegantes”	1747	Nº 1076
	“Al Santísimo Sacramento a 4 con violines y oboe Anhelad, Mariposa”	1747	Nº 1077
	“Al Santísimo Sacramento a 4 con violines y oboe Ay, como saltan”	1747	Nº 1078
	“Al Santísimo Sacramento a 4 con violines y oboe Luces que coronan”	1747	Nº 1080
	“Al Santísimo a 4 con violines y oboe Míseras ovejuelas”	1750	Nº 1081
	“Al Santísimo Sacramento a 4 con violines y oboe Siempre has sido Dios mío”	1734	Nº 1082
	“Al Santísimo Sacramento a 4 con violines y oboe Un Galán de Punta en blanco ”	1749	Nº 1083
	“Villancico a 4 con violines a la Concepción de Nuestra Señora Angélicas Escuadras”		Nº 1084
	“A la Purísima Concepción a 4 con violines y oboe Entre esplendores de luces”	1748	Nº 1085
	A la Purísima Concepción con violines y oboe Pajarillo, que Alegre”	1747	Nº 1086
	A la Purísima Concepción a 4 con violines y oboe Qué flor es aquella”	1749	Nº 1087

⁵⁷⁷ Estas obras han sido localizadas en los siguientes estudios y catálogos: José María Álvarez Pérez, *Catálogo y estudio del Archivo musical de la Catedral de Astorga* (Cuenca: Instituto Musical de la Diputación Provincial de Cuenca, 1985), p.40; Antonio Martín Moreno (Coord.), *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003), p. 207-208; Samuel Rubio, *Catálogo del Archivo de música de San Lorenzo el Real de El Escorial* (Cuenca: Diputación de Cuenca, 1976), p.75; José López-Calo, *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real de Granada* (Granada: CDMA, 1993), p. 295-298; Higinio Anglés y José Subirá, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid* (Madrid: CSIC, Instituto Español de Musicología, 1946-51), p. 274; José López- Calo, *La Música en la Catedral de Palencia* (Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1980), p. 114.

⁵⁷⁸ Este mismo motete se encuentra en el Archivo de la Catedral de Córdoba, caja 84/carpeta 662.

Biblioteca Nacional (Madrid)	“Ay qué cosa”		Nº137-1 del Catálogo de la Biblioteca Nacional (Madrid)
Catedral de Jaca	“A copiar la pureza”, cuatro al Santísimo Sacramento. ⁵⁷⁹		nº 3/sigla 652
Catedral de Palencia	“A dónde vas, infausto peregrino”. “Cantada mística” ⁵⁸⁰		Nº 943

Tabla V.6: Obras de Agustín Contreras conservadas en archivos americanos

Archivo en el que se conserva	Obra	Plantilla vocal/instrumental
Catedral de Guatemala	“Cambiad el trizte, quatro a la Ascensión” ⁵⁸¹	T principal, Ti, A, T, 2 vnes., ac
	“Volad mariposa. Corpus. Villancico a 4” ⁵⁸²	
Catedral de Sucre	“En la funesta sombra” ⁵⁸³	Ti y continuo
Biblioteca Nacional de Bolivia en Sucre	“Usando de sus favores el niño Dios eterno se arma de aljaba y flechas y del pesebre va hiriendo y alegre le cantan oyendo su acento. Copla: Llegad a mis amores que son muy perfectos”	4vnes. (Ti, Ti, A, T) + Ac.
Biblioteca del Seminario de San Antonio Abad de Cuzco	“Pues María es la Estrella divina. Villancico a 4 para Nuestra Señora.” ⁵⁸⁴	2Ti, A, T, ac
Catedral de México (Fondo Estrada)	Si es tan precioso el llanto bien de mi vida. Villancico de Navidad.” ⁵⁸⁵	SAT ac.

⁵⁷⁹ Citado así por Miguel Ángel Marín, “A copiar la pureza: música procedente de Madrid en la Catedral de Jaca”, *Artigrama*, XII (1996-7), p. 257-76.

⁵⁸⁰ En el Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Palencia, nº 943 se atribuye a “Contreras” pero podría ser tanto de Agustín como de Miguel Contreras.

⁵⁸¹ Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington D.C: O.E.A.), 1970, p.79. Según Stevenson, la obra consta de un Aria con marca Grave precedida por un recitativo con acompañamiento de violín.

⁵⁸² Según Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources*, p. 79, hay cuatro villancicos más en Guatemala, dos de ellos interpretados en 1760 y 1783, los otros dos, sin fecha.

⁵⁸³ Citando a Bernardo Illari, esta obra aparece en Javier Marín López, “Una desconocida colección de Villancicos sacros novohispanos (1689-1812): el Fondo Estrada de la Catedral de México”, *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, ed. por María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas (Granada: Universidad de Granada, 2007), pp. 311-357. Esta obra es anónima en Bolivia pero, según Illari, coincide con la obra de Contreras en el manuscrito Mackworth. En la Universidad de Gales, Cardiff (Manuscrito M.C.1.14 de la Biblioteca Pública de Cardiff) se conserva una cantata profana atribuida a Contreras en el índice de la fuente, compuesta para S y bc y que consta de las secciones Despacio-Arieta Presto-Recitado- Fuga Presto-Grave; véase Juan José Carreras, “Las cantatas españolas de la colección Macworth de Cardiff”, p.133.

⁵⁸⁴ Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources*, p. 41.

⁵⁸⁵ Javier Marín, “Una desconocida colección de Villancicos”, p. 347. El *incipit* del texto de este villancico de Contreras en la Catedral de México coincide con el del villancico cuarto para la Navidad de 1711 que compuso el mismo maestro para la Catedral de Córdoba y cuya música está hoy desaparecida; véase *Letras de los villancicos que se han de cantar en la Iglesia Cathedral de Córdoba en los Maytines del S. Nacimiento de Nuestro Redemptor este año de 1711. Puestos en música por D. Agustín de Contreras, Presbítero, Maestro de Capilla de dicha S. Iglesia, y Capellán Perpetuo de S. Inés. Impreso en Córdoba en la Imprenta de la Dignidad Episcopal por Acisclo Cortés de Ribera Prieto*. Archivo Catedral de Córdoba, s/s.

1.3.3. Estilo musical de Contreras a través de las obras seleccionadas para la transcripción y análisis

El aspecto más característico de las obras religiosas en latín de Agustín Contreras es el uso de la policoralidad, en la que se conciben los diferentes coros como grandes masas sonoras contrapuestas que contrastan, a su vez, con secciones a solo más o menos desarrolladas. Existe en estas obras un predominio de la textura homofónica, fundamentalmente entre los integrantes de un mismo coro, de manera que el contrapunto aparece generalmente cuando los bloques se imitan entre sí. Estas secciones contrapuntísticas suelen ser de corta duración y consisten en la imitación de breves motivos. El interés del compositor en la oposición tímbrica de los grandes bloques corales está reforzado por las inscripciones en las particellas de algunas de sus obras conservadas en Córdoba y que precisan con exactitud el lugar que debía ocupar cada coro en la iglesia.

Como ejemplo de textura homofónica en las voces de un mismo coro trabajando de manera contrapuntística entre bloques, véase el siguiente Ejemplo musical 1 de un Magnificat a tres coros de Agustín Contreras:

Ejemplo musical 1: Magnificat a 3 coros (1708) de Agustín Contreras, cc. 56-58 (A.C.C. caja 3/ carpeta 23)

The image displays a musical score for a Magnificat in three parts, composed by Agustín Contreras in 1708. The score is written for eight vocal parts, organized into four systems of two staves each. The parts are labeled on the left: A. (Soprano), T. (Tenor), Ac. (Alto), Ti. (Treble), A. (Alto), T. (Tenor), B. (Bass), and Ac. (Alto). The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The lyrics are written below the staves, with some parts having multiple lines of text. The score shows a homophonic texture with some contrapuntistic elements between blocks. The lyrics are: 'ten - tes de se - de et ex - sal - ta - vit hu - . . . mi - les'.

Este recurso es utilizado por el compositor también en obras para cuatro u ocho voces en las que éstas trabajan normalmente por parejas, siguiendo un esquema tiple paralelo al bajo y contrapuestos a su vez al grupo formado por alto-tenor. En este contexto musical, el juego de contrastes entre texturas y timbres se convierte en el elemento fundamental y de mayor riqueza; véase Ejemplo musical 2.

Ejemplo musical 2: Motete a los Dolores para el Jueves Santo a cuatro voces (1721) de Agustín Contreras, cc.12-17 (A.C.C. caja 6/carpeta 50)

The musical score is written for four voices (Ti I, Ti II, A, T) and an acoustic guitar (Ac.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The score is divided into two systems, each starting with a measure number 12. The lyrics are: 'de-so-la - - - tam de-so-la - tam po-su-it me de-so-la - - - tam de-so-la - de-so-la - - - tam de-so-la - - - tam de-so-la - - - tam'. The guitar part is written in a single system, with a capo indicated by a 'C' on the first staff. The guitar part includes a series of chords: b3, 7, 6, b3, 6, 7, 6.

Este sistema de imitación de cortos motivos trabajados por parejas de bloques sonoros puede observarse en el siguiente Ejemplo musical 3, que presenta una sección de uno de los misereres a siete coros compuestos por Contreras durante su estancia en Córdoba. Las particellas de esta obra tienen una serie de inscripciones relativas a la posición de los músicos en el templo: Coros I y II, en el púlpito; Coros III y IV, en las sillas; Coro V, en la capilla mayor; Coro VI, en el altar mayor y Coro VII, en el facistol.

Ejemplo musical 3: Sección del *Miserere mei Deus* del Miserere a siete coros (1712) de Agustín Contreras cc. 27-30 (A.C.C. caja 114/1037)

The image displays a musical score for a section of the 'Miserere mei Deus' by Agustín Contreras. The score is written for seven vocal parts and a basso continuo. The parts are labeled on the left as T1, T2, A1, A2, T3, B1, and B2. The music is in a single system, with each part having its own staff. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes. The lyrics are written below the staves, corresponding to the vocal parts. The score is presented in a clear, professional layout, typical of a musical manuscript.

En esta concepción sonora, las melodías vocales corales tienen un recorrido y ámbito melódicos cortos y no se desarrollan como melodías propiamente dichas, sino como pequeños motivos yuxtapuestos, que enfatizan la articulación del texto; véase Ejemplos 4y 5.

**Ejemplo musical 4: *Gloria Laus* a ocho voces para el Domingo de Ramos de Agustín Contreras, cc.1-5
(A.C.C. caja 13/carpeta 104)**

En el balcón

Tiple I
Glo - ri - a, laus et ho - nor ti - bi

Alto I
Glo - ri - a, laus et ho - nor ti - bi

Tenor I
Glo - ri - a, laus et ho - nor ti - bi

Bajo I
Glo - ri - a, laus et ho - nor ti - bi

Tiple II
Glo - ri - a, laus

Alto II
Glo - ri - a, laus

Tenor II
Glo - ri - a, laus

Bajo II
Glo - ri - a, laus

**Ejemplo musical 5: Motete a los Dolores para el Jueves Santo (1721) de Agustín Contreras, cc.1-5
(A.C.C. caja 6/carpeta 50)**

Tiple I
Po - su - it me po - su - it me de - so - la -

Tiple II
Po - su - it me po - su - it me

Alto
Po - su - it me po - su - it me

Tenor
Po - su - it me po - su - it me

Ac.
6

El aspecto contrastante a este tipo de textura y tratamiento melódico está constituido por secciones vocales solistas o a dúo más desarrolladas, casi siempre por medio de secuencias, con cierto carácter colorista y virtuoso, que, no obstante, suelen ser de corta duración: véase Ejemplo musical 6.

Ejemplo musical 6: Sección a solo del alto de primer coro del Magnificat a tres coros e incorporación posterior del segundo coro (1708) de Agustín Contreras, cc. 62-66 (A.C.C. caja 3 /carpeta 23)

62

A. en . tes im . ple . vit bo . . . nis . m . ple . vit bo . . .

T.

Ac.

64

A. nis: et di . vi-tes di-mi-sit i . na . nes et di . vi-tes di . mi-sit i . na . mus . . . Su . sce . pit

T.

Ac.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

Su . sce . pit Is . ra-el

Su . sce . pit Is . ra-el

Su . sce . pit Is . ra-el

Su . sce . pit Is . ra-el

Su . sce . pit Is . ra-el

La separación de secciones o simplemente de motivos melódico-rítmicos por medio de silencios expresivos que afectan a la totalidad de las partes vocales e instrumentales de la obra es un recurso muy utilizado por Contreras. Resulta realmente efectista la introducción de un silencio total e inesperado tras una masa sonora de la rotundidad de las vistas por ejemplo en el Miserere a 7 coros de 1712; véase el Ejemplo musical 7.

Ejemplo musical 7: Motete a los Dolores para el Jueves Santo (1721) de Agustín Contreras, cc.57-61 (A.C.C. caja 6/carpeta 50)

57

Ti I et pal - pe - brae me - ae ca - li - ga - ve - runt ca - li - ga -

Ti II et pal - pe - brae me - ae ca - li - ga - ve - runt ca - li - ga -

A et pal - pe - brae me - ae ca - li - ga - ve - runt

T et pal - pe - brae me - ae ca - li - ga - ve - runt ca - li - ga -

57

Ac. 3

Armónicamente, las composiciones de Contreras son tonales y, en general, presentan un ritmo armónico lento, ya que las secciones en las regiones de la tónica o la dominante suelen ser extensas. El movimiento armónico está firmemente sustentado por la línea de bajo, que normalmente es doblada por los bajos de todos los coros. Las modulaciones a tonos cercanos como el relativo (mayor o menor) o la tonalidad de la dominante son las más comunes y se distancian más en el tiempo cuanto más extensa es la obra. El carácter de robustez que proporciona la armonía junto a las grandes masas corales

homofónicas se hace más liviano en obras de menores dimensiones, en el sentido de ser más cortas pero también escritas para una plantilla más reducida. Como ejemplo de esto último presentaré el caso de una obra en castellano de Contreras, un villancico a cuatro voces conservado en la Capilla Real de Granada que fue compuesto por el maestro en 1747.⁵⁸⁶ La textura de la obra es homofónica sencilla y las melodías vocales de escaso ámbito melódico y por completo silábicas. El recurso de la introducción del silencio sorpresivo es utilizado también aquí aunque con un sentido claramente descriptivo y alusivo al texto; véase Ejemplo musical 8.

Ejemplo musical 8: Sección vocal del villancico a la Purísima Concepción *Paxarillo que alegre* (1747) de Agustín Contreras, cc. 16-21 (Granada, Capilla Real 1086- 18/30)

The musical score is for four voices: Tenor I (Ti I), Tenor II (Ti II), Alto (A), and Tenor (T). It is written in G minor (one flat) and 4/4 time. The score consists of six measures. The first measure has a repeat sign (§) and a first ending bracket (16). The lyrics are: 'pa - ra, pa - ra el or - gu - llo, sus pen - de la voz,'. A dynamic marking 'p' (piano) is present under the 'sus' in the third measure of each voice part. The texture is homophonic, with all voices moving together in a simple, syllabic manner.

El movimiento armónico de esta obra de 45 compases es más rápido que el practicado en sus grandes obras policorales. Así, aunque las tonalidades utilizadas en ella se reducen a la principal y su relativo menor (Sib Mayor/sol menor) y la tonalidad de la dominante y su relativo (Fa Mayor /re menor), los pasajes mantenidos en un mismo tono son breves y los cambios de uno a otro, frecuentes.

En este villancico, y en la mayoría de las obras en latín de Contreras que incluyen instrumentación, ésta hace una introducción presentando el motivo que más adelante se tocará paralelamente a las normalmente planas melodías vocales. En este caso son los

⁵⁸⁶ *Paxarillo que alegre*, villancico a la Purísima Concepción (Archivo de la Capilla Real de Granada 1086-18/30).

violines al unísono y el oboe los que realizan la introducción de la obra, incluyendo los característicos silencios inesperados de toda la plantilla que aparecerán también cuando se incorporen las voces; véase Ejemplo musical 9.

Ejemplo musical 9: Violines y acompañamiento del Villancico *Paxarillo que alegre*, cc. 1-10 (Granada, Capilla Real 1086-18/30)

The image displays a musical score for the Villancico "Paxarillo que alegre" (measures 1-10). The score is written for Violín I, Violín II, Violón, and Ac. (Acompañamiento). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The Violín I and II parts play a melodic line with eighth-note patterns, while the Violón and Ac. parts provide a harmonic accompaniment. The score is divided into two systems. The first system shows measures 1-4, and the second system shows measures 5-8. Dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte) are indicated in the second system.

Las formas musicales de las obras religiosas de Contreras, como ocurre en la mayor parte de la polifonía religiosa española del siglo XVIII, está vinculada al texto en latín, coincidiendo las distintas secciones musicales con la estructura del texto.

El caso de los villancicos encontramos varias posibilidades. Siguiendo con los villancicos conservados en la Capilla Real de Granada, de los que sólo uno es de Navidad

(ver tabla V.5), presentan una estructura sencilla en dos secciones: estribillo-coplas. Sin embargo, según se desprende de las letras de los villancicos que fueron compuestos para los maitines de Navidad de la Catedral de Córdoba y cuya música se encuentra hoy desaparecida, el maestro de capilla incorporó a estas obras, ya desde la temprana fecha de 1706, estructuras procedentes de la ópera italiana como arias y recitados, además de otras como tonadillas, pastorelas y minué, dependiendo en parte del carácter del texto.

Por otra parte, las indicaciones de tempo, intensidad y articulación no son demasiado abundantes en las obras religiosas de Contreras y cuando aparecen suelen hacerlo en castellano, con inscripciones del tipo “quedo” o “despacio”. Esto ocurre, principalmente, en las obras correspondientes al copista más antiguo del maestro en la Catedral.

1.4. Posición estética de Contreras: participación en la “polémica de Zamora”

Está publicada la correspondencia que Contreras mantuvo con Francisco Valls, maestro de capilla de la Catedral de Barcelona, sobre la consonancia o no de las cuartas, en la llamada *polémica de Zamora*.⁵⁸⁷ Valls contestó a una duda del maestro Contreras sobre la consonancia del citado intervalo el 5 de septiembre de 1735. En esta carta, Valls defiende la consonancia de las cuartas con cuatro argumentos basados en la aceptación que de las mismas hicieron autores especulativos antiguos y modernos y en ejemplos musicales concretos de compositores como Patiño, Hinojosa, Selma, Ortells, Galán y Cabanilles. El maestro catalán pensaba que la utilización de este tipo de intervalo correspondía a sutilezas valoradas por los verdaderos maestros en el arte, que podrían resultar ofensivas únicamente a principiantes. La contestación a la carta se produjo el 4 de octubre de 1735 y, en ella, Contreras basaba sus ataques a la consonancia de la cuarta en el uso de la misma al “alzar” o al “dar”, admitiéndola únicamente en el primer caso; finalmente, Contreras, escasamente convencido por las razones aportadas por Valls, afirmaba que “se queda la cuarta en la misma duda, de si es o no consonante”.⁵⁸⁸ Pedrell, que también cita esta correspondencia entre los dos maestros, afirmó que Valls llevó la mejor parte en esta polémica al poseer un concepto más elevado del arte que el que demostró Contreras.⁵⁸⁹

⁵⁸⁷ Mariano Soriano Fuertes, *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850* (Madrid: Martín Salazar, 1855-1859), pp. 113-140.

⁵⁸⁸ Soriano Fuertes, *Historia de la música española*, p. 128.

⁵⁸⁹ Felipe Pedrell, *Diccionario Biográfico Bibliográfico de Músicos y Escritores de Música españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos* (Barcelona: Víctor Berdós, 1897), tomo I, p. 404.

En resumen, la obra religiosa de Agustín Contreras se enmarca en un estilo barroco tardío y está caracterizada por el empleo de una gran policoralidad en la que se conciben los diferentes coros como grandes masas sonoras contrapuestas que contrastan con secciones solistas o a dúo breves. La textura predominante en las secciones corales es la homofónica, alternada con pasajes de tipo contrapuntístico no muy extendidos en los que los bloques sonoros se imitan con motivos cortos. Unas y otras cuentan invariablemente con un bajo sólido doblado por los bajos de los otros coros. Las melodías vocales de los grupos corales están compuestas por pequeños motivos yuxtapuestos con escaso desarrollo melódico, ya que se trata de líneas sonoras con un corto recorrido. El mayor interés de estas secciones corales lo constituye la experimentación con las texturas y la oposición tímbrica. Un recurso utilizado de manera recurrente en las obras religiosas del maestro es la aparición de silencios expresivos que afectan a la totalidad de las partes vocales e instrumentales de la composición. Contrapuestas a los grandes bloques corales, aparecen secciones solistas o a dúo que desarrollan melodías de ámbito más amplio y con una mayor complejidad vocal. Las melodías de las partes solistas están compuestas por breves motivos yuxtapuestos y generalmente trabajados en progresiones. Estas partes solistas, más coloristas, pueden darnos una idea de lo que pudieron ser las secciones de tipo italianizante (arias, ariosos y recitados) que Contreras introdujo en los villancicos que compuso para los maitines de Navidad de la Catedral desde 1706, pero que sólo conocemos por las letras impresas. Armónicamente, las obras son tonales y, en cierto modo, estáticas, sensación ésta que viene provocada por las largas secciones en la tónica o la dominante. El movimiento armónico se hace más rápido en las piezas más cortas y para una plantilla más reducida. La instrumentación más habitual en Contreras incluye violines, utilizados en sus obras cordobesas desde 1707 (fecha relativamente temprana en el contexto catedralicio), que, solos o con otros instrumentos, realizan la introducción que presenta el material motivico que más tarde se desarrollará paralelamente a las secciones vocales. Los instrumentos más antiguos del tipo de los bajoncillos y las chirimías fueron sustituidos progresivamente por otros más modernos como el oboe o la trompa, esta última de escaso uso en su obra y siempre a partir de 1747.

2. Juan Manuel Gaitán Arteaga (1716-†1804)

2.1. Datos biográficos

Juan Manuel Gaitán nació en Córdoba, donde fue bautizado en la iglesia de *Omnium Sanctorum* el 24 de junio de 1716.⁵⁹⁰ A la edad de nueve años, en 1725, fue nombrado mozo del coro de la Catedral de su ciudad natal, donde tuvo como maestros al sochantre y bajo de la capilla Pedro Corchado, para el canto llano, y a Francisco del Rayo, violinista de la Catedral, para el canto de órgano.⁵⁹¹ En 1728 solicitó al Cabildo el premio de 15 ducados que tenía reservado para los niños más avanzados en el canto de órgano porque estaba bastante adelantado y servía en la capilla. Unos años más tarde, en 1734, pidió una ayuda de costa para “pasar a Italia con el fin de dedicarse mejor a la música y composición”.⁵⁹² Finalmente le fueron concedidos 400 reales como materia de gracia para que hiciese su viaje y pudiese estudiar “en un colegio de Italia”.⁵⁹³ De esta estancia en Italia sólo nos es conocido que estuvo en Nápoles. Al menos esto es lo que se afirma en un acuerdo capitular de la Real Capilla de Granada fechado en julio de 1800 en el que se propuso el contrato y admisión del cantor Juan Guerra en aquella capilla, procedente de la de Córdoba, “por concurrir en él las circunstancias de solfista y excelente cantor, pues ha estudiado por los cuadernos que trajo el maestro de Córdoba don Juan Gaitán del Conservatorio de Nápoles”.⁵⁹⁴

Al menos en 1739 se encontraba Gaitán en Madrid, ya que en el Archivo de la Catedral de Córdoba se conserva una obra suya fechada y compuesta en ese año y en esa ciudad.⁵⁹⁵

En 1741 opositó sin éxito al magisterio de capilla de la Catedral de Valladolid.⁵⁹⁶ Poco tiempo después, el 12 de junio de ese mismo año, fue recibido como maestro de

⁵⁹⁰ El memorial de genealogía de Juan Manuel Gaitán quedó recogido en el acta Capitular de 14 de mayo de 1725 (A.C.C. AA.CC. tomo 73, fols. 104v-105).

⁵⁹¹ 11 de mayo de 1725, A.C.C. AA.CC. tomo 73, fol. 103v.

⁵⁹² 30 de enero de 1734, A.C.C. AA.CC. tomo 74, fol. 327r.

⁵⁹³ 11 de febrero de 1734, A.C.C. AA.CC. tomo 74, fols. 327v-328r.

⁵⁹⁴ José López-Calo, *Documentario musical de la Capilla Real de Granada* (Granada: CDMA, 2005), p.439. Por otra parte, Mariano Soriano Fuertes afirmó que Gaitán había estado en Italia “por los años de 1748”, fecha que no cuadra demasiado bien con los datos de los que se dispone actualmente y con las fechas aportadas por las Actas Capitulares de la Catedral de Córdoba. Mariano Soriano Fuertes, *Historia de la música española desde la venida de los Fenicios hasta el año 1850*, capítulo XVII, p. 175.

⁵⁹⁵ Se trata de la “Missa a 8 con violines sobre el canto IIº. del *Pange Lingua* hecha en Madrid, año de 1739 de Dn. Juan Manuel Gonzalez Gaitan” (Córdoba, Archivo de la Catedral caja 8 / sin carpeta).

capilla en la Catedral de Segovia sin previa convocatoria de edictos por parte del Cabildo de esta Iglesia, sino por los buenos informes de la habilidad y costumbres que allí se habían recibido del músico.⁵⁹⁷ En enero de 1743 contó con 20 días de licencia para opositar al magisterio de la Encarnación de Madrid, aunque no ganó la plaza y volvió a Segovia. En 1744 se ordenó sacerdote. Más tarde, en 1749 se le concedieron 60 días para ir a tomar los aires nativos para restablecerse de su salud y otros 60 después de los primeros porque, estando en Córdoba, le repitieron los accidentes. De vuelta en Segovia, se despedía de su puesto allí el 7 de enero de 1752 tras haber sido nombrado maestro de capilla en Córdoba.⁵⁹⁸

Tampoco el nombramiento de Gaitán en Córdoba fue a través de edictos públicos, sino que la adjudicación del cargo de maestro de capilla se llevó a cabo directamente en un Cabildo, el 22 de diciembre de 1751, con un salario de 500 ducados anuales y sin capellanía adscrita al puesto; para el nombramiento de Gaitán como maestro de capilla de Córdoba véase apartado 2.1.1 del Capítulo III.⁵⁹⁹ Antes incluso de su llegada a la ciudad le fueron impuestas una serie de obligaciones específicas de su cargo que no estaban recogidas en las Constituciones de la música; véase Tabla V.7.

Tabla V.7: Obligaciones y condiciones especiales que le fueron impuestas a Gaitán al ser nombrado maestro de capilla de la Catedral de Córdoba⁶⁰⁰

-Hacer todas las composiciones de música que fuesen necesarias y guardarlas en la librería de la música.
-Reconocer y poner en orden todas las composiciones de sus antecesores y guardar la llave de la librería consigo para que no se cantasen las obras fuera de la capilla de la catedral.
-Estar en el coro todos los días de la música, acudiendo con el tiempo suficiente de prevenirlo todo.

⁵⁹⁶ Afirma José López Calo, *La música en la Catedral de Segovia*, p.255, que Juan Manuel Gaitán “opositó pues en 1741, siendo maestro de capilla de la catedral de Córdoba, a igual plaza en Valladolid, pero no fue el agraciado, que lo fue Juan Francés de Iribarren (...) Es posible que en 1741 Gaitán se encontrara en Córdoba, aunque no ejerciendo el cargo de maestro de capilla de la Catedral de esta ciudad. Por la documentación manejada en el archivo catedralicio, el Cabildo de Córdoba no volvió a contactar con Gaitán hasta la fecha de su nombramiento como maestro de capilla allí en 1751.

⁵⁹⁷ Según informa López Calo, el Nuncio se interesó especialmente por el caso de Gaitán y agradeció en una carta al Cabildo de Segovia la elección del mismo como maestro de capilla de la Catedral segoviana. José López Calo, *Documentario Musical de la Catedral de Segovia* (Santiago de Compostela: Universidad 1990), vol.I Actas Capitulares, p. 241-242.

⁵⁹⁸ José López Calo, *La música en la Catedral de Segovia*, p. 255-256.

⁵⁹⁹ Gaitán tardó en llegar a la ciudad todavía un tiempo, pues el 10 de enero de 1752 escribió desde Segovia una carta al Cabildo de la Catedral de Córdoba agradeciéndole el hecho de haberle nombrado maestro de capilla (10 de enero de 1752, A.C.C. AA.CC. tomo 78, fol. 274v).

⁶⁰⁰ Las obligaciones como maestro de capilla le fueron impuestas en una sesión capitular celebrada el 7 de febrero de 1752 (A.C.C. tomo 78, fols. 279v-280v).

- Distribuir los papeles entre los músicos sin guardar la antigüedad de los mismos, sino atendiendo a la buena sonoridad de la distribución de las voces según el tipo de obra.
- Hacer todas las pruebas necesarias para la correcta interpretación del repertorio.
- Hacer todas las semanas una junta en su casa con los instrumentistas que tienen que tocar en los conciertos de los domingos y jueves.
- Cuando hubiere que cantar algo nuevo o alguna obra que pareciese al maestro que necesita ensayo, hacer una junta en su casa para ello, dando cuenta al deán de los que faltasen. Se les multará en lo que se considere necesario especialmente cuando hubiese alguna equivocación al cantar las piezas.
- Además de estas juntas para ensayar, debía seguir practicando los ensayos públicos como hasta aquí.
- Por cada día que falte a la música, se le impondría una multa de 12 reales de vellón, los mismos que los demás capellanes de Santa Inés. Las multas le serían rebajadas de los 100 ducados colativos.
- Si llegase a la iglesia una obra de fuera de alguno de los maestros conocidos por buenos, se podría cantar aunque no fuese del maestro de la Catedral.

El 17 de febrero de 1752 Gaitán comenzó finalmente a ejercer sus funciones en la Catedral.⁶⁰¹ Unos meses después, en agosto del mismo año, recibió el primer encargo del Cabildo para buscar voces por las distintas capillas de la Península, por cuyo trabajo sería posteriormente pagado con 3.000 reales. El viaje se desarrolló durante todo el mes de octubre de 1752 y en él Gaitán recorrió tierras de Madrid, Toledo y Cuenca en busca de las ansiadas voces con buenos resultados; véase Tabla III.9.⁶⁰²

A partir de diciembre de 1752, su situación económica y estabilidad laboral mejoraron considerablemente, pues parece ser que hasta entonces no había podido hacer frente a todos los gastos de su puesto con el salario de 500 ducados anuales que le fue asignado inicialmente. Para solucionar la situación fue nombrado capellán de la Sangre, tras renunciar a aquel salario, con lo que sus ingresos prácticamente se doblaron (véase Tablas III.12 y III.89). Aproximadamente por estas fechas, debió de comenzar la labor de recopilación y puesta en limpio de las obras del archivo de música de la Catedral por parte del maestro de capilla, para lo que contrató a un copista.⁶⁰³

⁶⁰¹ El 17 de febrero de 1752 se leyó en el Cabildo un memorial de Gaitán en el que decía que ya había llegado a Córdoba y que esperaba la autorización para entrar en el coro a cumplir con su cometido. (A.C.C. AA.CC. tomo 78, fol. 282v).

⁶⁰² Según las Actas Capitulares, Gaitán escribió al Cabildo de Córdoba al menos tres cartas diferentes durante octubre de 1752 informando a cerca de las voces que había podido localizar en las Descalzas Reales de Madrid, Catedral de Toledo y Cuenca (12 de octubre de 1752, A.C.C. AA.CC. tomo 78, fols. 360v-361v y 30 de octubre de 1752, A.C.C. AA.CC. tomo 78, fols. 368v-369r).

⁶⁰³ Gaitán comenzó a percibir un ingreso extra de 100 ducados anuales para pagar al copista (23 de diciembre de 1752, A.C.C. AA.CC. tomo 78, fol. 393v).

En 1757 actuó como único juez en la oposición al magisterio de capilla de la Catedral de Granada.⁶⁰⁴

Aprovechando un permiso para ir a la Virgen de Nieva, en septiembre de 1766, le fue encargado de nuevo la tarea de localizar voces e instrumentistas para la capilla de Córdoba. Este viaje tuvo como resultado el fichaje, entre otros, de uno de los más valorados (y mejor remunerados) músicos de la capilla de Córdoba durante el siglo XVIII, el tiple madrileño Mateo Bernia. El tercer viaje de Gaitán con el fin de buscar músicos tuvo lugar en 1773, aunque los resultados no fueron en absoluto satisfactorios.

En octubre de 1779 le fue concedido un permiso de *patitur* abierto de cinco meses de duración “encargándole la conciencia para que no use de él siempre que se restablezca de sus accidentes”.⁶⁰⁵ Durante esta ausencia de Gaitán, y también en las sucesivas, realizó las veces de maestro de capilla de la Catedral Dionisio de la Mata, capellán de San Acacio, tenor de la capilla y Rector del Colegio de los Infantes del Coro.⁶⁰⁶

Pero Gaitán no se restableció de sus accidentes y el 1 de septiembre de 1780 solicitó su jubilación “al agrado del Cabildo”.⁶⁰⁷ A partir de este momento comenzó una tremenda diatriba entre el Cabildo pleno y el de Dignidades y Canónigos acerca de a cuál de los dos Cabildos correspondía conceder o no la jubilación al maestro de capilla.⁶⁰⁸ El 7 de octubre de 1780, y sin haber llegado a un acuerdo entre los dos Cabildos, se le concedió la jubilación a Gaitán por ser considerado un asunto urgente, aunque conservando las obligaciones de misas y residencias de su

⁶⁰⁴ El Cabildo de Granada solicitó la presencia de Gaitán el 19 de abril de 1757 (A.C.C. AA.CC.tomo 80, fol. 165r) y agradeció por carta al Cabildo de Córdoba la asistencia del músico el 14 de mayo de 1757 (A.C.C. AA.CC.tomo 80, fol. 176v).

⁶⁰⁵ 26 de octubre de 1779 (A.C.C. AA.CC. tomo 87, fol. 330v).

⁶⁰⁶ 15 de noviembre de 1779 (A.C.C. AA.CC.tomo 87, fol. 339).

⁶⁰⁷ 1 de septiembre de 1780 (A.C.C. AA.CC. tomo 88, p.77r.)

⁶⁰⁸ La controversia entre los dos Cabildos a raíz de la jubilación de Gaitán se prolongó, al menos, durante un año y las actas capitulares dedicadas a este asunto son realmente numerosas: 9 de octubre de 1780 (A.C.C. tomo 88, fols. 94r-102v); 13 de octubre de 1780 (A.C.C. tomo 88, fols.107r-109r); 14 de octubre de 1780 (A.C.C. tomo 88, fols. 112r-114v); 19 de octubre de 1780 (A.C.C. tomo 88, fols. 120v-121r); 30 de agosto de 1781 (A.C.C. tomo 88, fols. 275r-280r); 13 de septiembre de 1781 (A.C.C. tomo 88, fols. 28v-293r); 6 de octubre de 1781 (A.C.C. tomo 88, fols. 308r-312r). Manuel Nieto Cumplido, “Los maestros de capilla de la Catedral de Córdoba”, p. 11, afirma que las divergencias entre ambos Cabildos incidieron incluso en el nombramiento de un nuevo maestro de capilla para sustituir a Gaitán, que quedó aplazado varios años, y que la resolución final al conflicto no llegó hasta una Real Cédula de 20 de enero de 1785, cuando se legitimó la jubilación concedida a Gaitán.

capellanía. Dionisio de la Mata fue nombrado oficialmente maestro de capilla interino.⁶⁰⁹

Con muchos achaques y cortedad de vista, Juan Manuel Gaitán ejerció de examinador, junto al organista 1º Francisco Ayala, en el examen de oposición para cubrir el magisterio de capilla que él mismo había dejado vacante en la Catedral y al que concurrieron los músicos José Teixidor Barceló, maestro de la Real Capilla, Juan Domingo Vidal, maestro de capilla de la Colegiata del Salvador de Sevilla y Don Juan Bueno, maestro de capilla de la Parroquial de San Pedro de Sevilla, aunque finalmente se suspendió el nombramiento. Dionisio de la Mata continuó ejerciendo las funciones de maestro de capilla interino hasta el nombramiento de Jaime Balius y Vila, el 3 de junio de 1785.⁶¹⁰ Juan Manuel Gaitán murió en Córdoba, en el julio de 1804.⁶¹¹

2.2. La capilla de música de la Catedral de Córdoba durante el magisterio de Juan Manuel Gaitán

La capilla de música durante el magisterio de Gaitán vivió un momento de esplendor. El número medio de sus integrantes rondó los 45 miembros.

Tabla V.8: Número de integrantes de la capilla de música de la Catedral de Córdoba durante el magisterio de Juan Manuel Gaitán

Año	Número de integrantes de la capilla
1750	38
1755	45
1760	48
1765	45
1770	49
1775	43
1780	42

⁶⁰⁹ 7 de octubre de 1780, A.C.C. AA.CC. tomo 88, fols. 89-93r). Para la actividad de Dionisio de la Mata como maestro de capilla interino, véase el apartado 2.1.3 del Capítulo III.

⁶¹⁰ Luis Pedro Bedmar Estrada, “La música en la Catedral de Córdoba a través del magisterio de Jaime Balius y Vila (1785-1822)”, p. 172.

⁶¹¹ La noticia de la muerte de Gaitán se dio en el cabildo de la Catedral, en la reunión celebrada el jueves 12 de Julio de 1804 (A.C.C. AA.CC.t.97, fol. 93), en Luis Pedro Bedmar Estrada, “La música en la Catedral de Córdoba”, p. 287.

Entre los hechos remarcables que tuvieron lugar durante la segunda mitad del siglo en relación con la capilla hay que destacar la fundación de un colegio para los infantes del coro en 1770, que tenía como finalidad solucionar la deficiente educación, que a juicio del Cabildo, recibían los niños bajo el régimen externo en el que habían vivido hasta entonces. Durante este periodo de tiempo fue llevada a cabo una importante tarea de recopilación y puesta en limpio del archivo de música de la Catedral. El encargado del trabajo fue Gaitán con la ayuda de un copista; ambos ordenaron y copiaron de nuevo, entre otras cosas, el repertorio de misas de Contreras prácticamente completo y una parte importante de las composiciones de Jacinto Antonio de Mesa, antiguo maestro de capilla en aquella iglesia entre 1656 y 1683. También en la época de Gaitán, concretamente en 1760, fue publicado un tratado didáctico sobre canto llano, obra del violón de la capilla y copista Diego de Roxas y Montes, que aporta información valiosa acerca de la interpretación del canto llano en la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII. Pero, al igual que ocurrió con la obra de Contreras con respecto a lo que era interpretado en la Catedral antes de su llegada, la música de Gaitán, como veremos a continuación, supuso un cambio bastante marcado en el estilo musical de las composiciones que allí se interpretaban.

2.3. La obra de Juan Manuel Gaitán

2.2.1. Las obras de Gaitán en el Archivo de la Catedral de Córdoba

La labor compositiva de Gaitán al frente de la capilla de música de la Catedral cordobesa fue incesante. Se han conservado allí un total de 77 obras, en música de papeles, libros de polifonía y libretos manuales, correspondientes, la práctica totalidad de ellas, a su periodo de maestro de capilla en Córdoba. Al menos siete de estas obras fueron compuestas por Gaitán antes de su llegada a la ciudad, una en Madrid y las seis restantes en Segovia, por lo que el maestro debió llevarlas consigo a su nuevo destino para poder reutilizarlas allí. Algunas de ellas están fechadas antes de 1751 y otras, que no presentan fecha de composición o una posterior, coinciden con otras conservadas en Segovia; véase Tabla V.9.

Tabla V.9: Obras conservadas en el Archivo de la Catedral de Córdoba que fueron compuestas por Gaitán antes de su llegada a la ciudad⁶¹²

Obra	Fecha	Observaciones
“Missa a 8 con violines sobre el canto IIº. del <i>Pange Lingua</i> hecha en Madrid, año de 1739 de Dn. Juan Manuel Gonzalez Gaitan”	1739	
“Misa a 4 y a 8 con violines y trompas. Año de 1742”	1742	Una Misa de Gaitán con los mismos <i>incipit</i> de todos los números del ordinario e idéntica plantilla se conserva en el Archivo de la Catedral de Segovia. ⁶¹³
		Al final de la partitura se puede leer: “A mayor onra y Gloria de Maria Sma. de la Piedad y Sr. Sn. Jph. y Sr Sn Joachin para cuya fiesta, se hizo, la que costeó el Excllmo. Sr. Duque de Santisteban en el Real Sitio de Sn Yldephonso hallándose allí la Corte. Año de 1742”.
“Lección 2º del Primer Nocturno de Difuntos; a voz sola con violines Para las onras de nro. Rey Dn. Phelipe Quinto (q. Dios haya) Mro. Gaytan”	1746?	
“Laudate Dominum omnes gentes a 6 con violines y trompas. Para las vísperas del Señor San Juan. Año de 1746. Mro. Gaytán”	1746	
“Missa a 8 con violines y clarines de 5º punto alto. Mro. Gaytán”		Una Misa similar se conserva en el Archivo de la Catedral de Segovia ⁶¹⁴
“Missa de Réquiem a 8. Mro: Gaytán”		Una Misa similar se conserva en el Archivo de la Catedral de Segovia ⁶¹⁵
“Magnificat a 8 con violines sexto tono Año de 1753 Gaytan”	1753	Un <i>Magnificat</i> de Gaitán sin el Coro III con idéntico <i>incipit</i> y plantilla se encuentra en el Archivo de Música de la Catedral de Segovia ⁶¹⁶

⁶¹² Para la signatura de estas obras en el Archivo de la Catedral de Córdoba me remito al Apéndice I de este trabajo, donde presento un Catálogo de las obras de Juan Manuel Gaitán.

⁶¹³ Archivo de la Catedral de Segovia, Signatura 90/4. José López- Calo, *Catálogo*, nº de Catálogo 3648, p. 248.

⁶¹⁴ Archivo de la Catedral de Segovia, signatura 88/7. José López- Calo, *Catálogo*, nº 3649, p. 20-21.

⁶¹⁵ Archivo de Música de la Catedral de Segovia, signatura 136/5. José López- Calo, *Catálogo*, p. 250-251, nº de Catálogo 3652.

⁶¹⁶ Archivo de Música de la Catedral de Segovia, signatura 49/21. José López- Calo, *Catálogo*, p. 254, nº 3665.

La llegada de Gaitán supuso un cambio acusado en el estilo de las obras musicales interpretadas en las funciones litúrgicas. La gran policoralidad concebida como grandes bloques corales contrapuestos que practicaba Contreras desapareció prácticamente de la Catedral. El nuevo maestro introdujo con su obra un estilo novedoso allí, enormemente expresivo por sus armonías y dinámicas contrastantes, sobre todo en salmos y lamentaciones, que presentan también largas secciones solistas o a dúo, especialmente virtuosísticas en algunos momentos. La plantilla más repetida es la formada por seis u ocho voces repartidas entre dos o tres coros desiguales, uno de los cuales actúa como *ripieno* para reforzar a las otras voces. El primer coro suele estar formado por uno o dos tiples o un tiple y un alto que desarrollan las secciones solistas y, en ocasiones, un tenor.

Tabla V.10: Número de voces en las obras de Juan Manuel Gaitán en el Archivo de la Catedral de Córdoba

Género	Número de obras								Total
	a solo	a dúo	a 4 voces	a 6 voces	a 7 voces	a 8 voces	a 9 voces	a 10 voces	
Antífonas			1						1
Cánticos		1				3			4
Completras						1			1
Himnos			5			1			6
Invitorios					1	1			2
Lamentaciones	4	1		1	1	1		1	9
Lecciones de difuntos	2								2
Misas						11			11
Motetes				1	3	2			6
Prosas					1	1			2
Salmos	1	1		13	3	7	1		26
Secuencias			1		1	1			3
Tractos	1	1							2
Turba de la Pasión			1						1
Vísperas						1			1
Total	8	3	6	16	10	31	1	1	77

La instrumentación de las obras religiosas de Gaitán presenta en su totalidad un bajo continuo que generalmente aparece doblado, siguiendo, por otra parte, el estilo característico y común a la música practicada en las catedrales españolas de la segunda mitad del XVIII.⁶¹⁷ Una plantilla recurrente en estas obras es la integrada por dos violines homófonos y una o dos trompas, instrumentos estos últimos prácticamente inexistentes en las obras de Contreras, a los que se suelen añadir uno o dos oboes que doblan a alguna de las voces.

Tabla V.11: Instrumentación de las obras de Juan Manuel Gaitán en el Archivo de la Catedral de Córdoba

B. continuo /ac. de arp., cb., bn., vln, org., clv., fgt.	Violines	Flautas	Oboes	Trompas	Clarines	Total
X						13
X	X					8
X					X	1
X	X			X		23
X	X	X				1
X	X		X			1
X	X				X	2
X	X			X	X	2
X	X		X	X		11
X	X		X	X	X	2
X	X	X		X		3
X	X		X		X	4
Total						71

Las obras más numerosas son las que utilizan los violines como instrumentación, seguidas de las que incluyen trompas o violines y trompas.

⁶¹⁷ José V. González Valle, “Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800”, *La música en España en el siglo XVIII*, Malcolm Boyd y Juan José Carreras (Eds.) Madrid: Cambridge University Press, 2000, p. 77, afirma que “por lo que se refiere al estilo musical generalizado en esta época en España (segunda mitad del siglo XVIII), todos los musicólogos señalan la enorme influencia del estilo italiano y más exactamente del napolitano, que se había impuesto, por otra parte, en toda Europa”.

2.3.2. Las obras de Juan Manuel Gaitán en otros archivos diferentes al de la Catedral de Córdoba

Un corpus de 63 obras de Juan Gaitán se conserva actualmente en archivos musicales distintos al de la Catedral de Córdoba; 41 de estas piezas se encuentran en archivos de la Península y 22 en América. Éstas últimas, fechadas casi todas entre 1756 y 1760-63, periodo de su magisterio de capilla de Córdoba, son un conjunto de piezas en castellano, 21 de las cuales están actualmente en Lima.⁶¹⁸ Si, como afirma Javier Marín, la presencia de tan elevado número de composiciones de Gaitán en Lima se debe probablemente a una petición realizada desde el otro lado del Atlántico, debió ser un compositor realmente valorado por sus contemporáneos.⁶¹⁹

Con respecto a la Península Ibérica, la mayor parte de las obras de Gaitán fuera de Córdoba se localiza en el Archivo de Música de la Catedral de Segovia, iglesia en la que el compositor fue maestro de capilla entre 1741 y 1751; son 24 piezas religiosas y en latín, algunas de las cuales coinciden con las conservadas en Córdoba. Otro centro importante de conservación de obras de Gaitán es San Lorenzo del Escorial, aunque estas obras no presentan una fecha de composición tan homogénea como las anteriores: las 13 obras están fechadas entre 1748-56 y en 1799. Véase la Tabla V.12.

⁶¹⁸ Para un estudio más amplio de las obras profanas de Gaitán, todas ellas en Lima, véase M. Asunción Onieva Espejo, “La música de Juan Manuel González Gaitán y Arteaga: un cordobés entre épocas (1716-1804): “villancicos y cantadas”. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2012.

⁶¹⁹ Javier Marín López, “Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, Tesis Doctoral, Granada, 2007, pp. 485-486, 509 y 514, afirma que “las peticiones de papeles de música permitieron la distribución en el Nuevo Mundo de corpus homogéneos de obras de determinados compositores, mostrando la fluida relación entre instituciones a ambos lados del Atlántico.” Igualmente dice que las obras llegadas de fuera a la Catedral de México entre los siglos XVI y XVIII eran, fundamentalmente, de procedencia madrileña o andaluza, especialmente de la parte occidental, por lo que las obras de un compositor adscrito a una institución de alguna de estas zonas geográficas tenían muchas más posibilidades de ser conocidas en Hispanoamérica que las de otras como Galicia o Cataluña. Con respecto a las obras de Gaitán en América, afirma que, como ocurrió con otros compositores contemporáneos, la presencia de tan elevado número de composiciones de Gaitán en Lima probablemente se deba a peticiones recibidas desde el Nuevo Mundo.

Tabla V.12: Obras de Juan Manuel Gaitán en archivos de música españoles diferentes al de la Catedral de Córdoba

Obra	Fecha de composición	Archivo en el que se encuentra	Signatura en el Archivo
Aria con violines y oboe		Catedral de Astorga	3-34
Aria al Santísimo con violines a solo “Sol escondido”	1770	Catedral de Salamanca	E-SAC, 25,17
<i>Salve Regina</i> con violines a 8	1742	Catedral de Salamanca	E-SAC, 25,18
<i>Misa a 4 y a 8 con vnes. y trombas</i>	1742	Catedral de Segovia	90/4
<i>Misa a 4 y a 8 con vnes. y trombas</i>		Catedral de Segovia	88/7
“Misa a 8 voces, 2 violines y 2 trompas		Catedral de Segovia	49/18
<i>Misa a 8 con violines y oboe</i>		Catedral de Segovia	50/32
“Misa de réquiem a 8”		Catedral de Segovia	136/5
Dos lecciones de difuntos a 8	1749	Catedral de Segovia	88/16
<i>Dixit Dominus</i> a 8		Catedral de Segovia	50/25
<i>Dixit Dominus</i> a 8		Catedral de Segovia	136/7
<i>Dixit Dominus</i> a 8		Catedral de Segovia	49/19
<i>Ecce quam bonum</i> a 8 con violines y trompas	1748	Catedral de Segovia	41/30
<i>Laetatus sum</i> a 8 con violines y oboe		Catedral de Segovia	50/30
<i>Lauda Jerusalem</i> a 6		Catedral de Segovia	50/27
<i>Lauda Jerusalem</i>		Catedral de Segovia	136/8
<i>Laudate dominum Omnes Gentes</i> a 5 voces		Catedral de Segovia	50/3
<i>Mirabilia</i> a 8 con violines y órganos	1745	Catedral de Segovia	50/24
<i>Miserere</i> a 8 con violines y oboes	1742	Catedral de Segovia	50/26
<i>Miserere</i> a 8 con violines	1747	Catedral de Segovia	141/13
<i>Magnificat</i> a 8 con violines y trompas		Catedral de Segovia	49/21
<i>Magnificat</i> a 8 con violines y dos órganos obligados		Catedral de Segovia	50/6
Lamentación 1ª del miércoles a 6 con violines		Catedral de Segovia	49/17
Lamentación 1ª del viernes a 6 con violines		Catedral de Segovia	50/28

Lamentación 1ª del sábado a 6 con violines		Catedral de Segovia	50/29
Motete para el Viernes Santo a 6 con violines	1746	Catedral de Segovia	41/31
Secuencia para la Pascua de Spiritu Sancto	1748	Catedral de Segovia	136/6
<i>Dilatando armonías</i> , villancico a 8		Catedral de Santiago	[4]
<i>Ah, de la tierra humilde</i> villancico a 8	1756	San Lorenzo el Real del Escorial	45-4
<i>Magnificat</i> a 8 con violines, trompas, oboes y dos órganos	1749	San Lorenzo el Real del Escorial	45-8
<i>Admirad las finezas</i> , villancico a 7 con violines y trompas	1756	San Lorenzo el Real del Escorial	45-9
<i>El señor una mesa</i> , villancico a 4 con violines y clarín	1756	San Lorenzo el Real del Escorial	46-3
<i>Laudate Dominum Omnes Gentes</i> a 6 con trompas y violines	1749	San Lorenzo el Real del Escorial	46-4
<i>Hoy amor a los hombres</i> , villancico a 4 con violines		San Lorenzo el Real del Escorial	46-5
<i>Suene cajas y trompas</i> , villancico a 8 con violines y trompas		San Lorenzo el Real del Escorial	46-6
<i>A prisa señor, venid</i> , villancico de calenda a 8 con trompas, violines y clarín		San Lorenzo el Real del Escorial	46-7
<i>Dixit Dominus</i> a 8 con violines, trompas y órgano obligado	1748	San Lorenzo el Real del Escorial	46-8
Misa a 8 con violines, trompas y órgano obligado		San Lorenzo el Real del Escorial	46-9
<i>Marineros, parad</i> , villancico a 4 con violines y trompas	1756	San Lorenzo el Real del Escorial	46-10
<i>O Magnum mysterium</i> , responsorio a 8 con violines y trompas	1799	San Lorenzo el Real del Escorial	66-2
<i>Beata Dei Genetrix</i> , responsorio a 8 con violines y trompas	1799	San Lorenzo el Real del Escorial	66-3
<i>Dixit Dominus</i> a 4 y a 8		Capilla Real de Granada	23/7
<i>Aguarda, atrevido</i> , villancico al Santísimo a 4 con violines y trompas		Capilla Real de Granada	23/8
<i>Al verdadero Dios</i> , villancico al Santísimo a 3 voces con violines		Capilla Real de Granada	23/9
<i>Aplauda la tierra</i> , villancico al Santísimo a 3 con violines y clarines		Capilla Real de Granada	23/10

<i>Ay, qué armonía tan celestial</i> , villancico al Santísimo a 4 con violines	1764	Capilla Real de Granada	23/11
<i>En los altos misterios</i> , villancico al Santísimo a 3 con violines y clarines		Capilla Real de Granada	23/12
<i>Miren qué amor poderoso</i> , villancico al Santísimo a 4 con violines y trompas		Capilla Real de Granada	23/13
<i>No llores, no gimás</i> , villancico al Santísimo a 4 con violines y trompas	1764	Capilla Real de Granada	23/14
<i>Qué es esto, Dios mío</i> , villancico al Santísimo a 3 con violines	1773	Capilla Real de Granada	23/15
<i>A le de María pura Concepción</i> , villancico a 4 de Concepción con violines	1770	Capilla Real de Granada	23/17
<i>A la flor inmaculada</i> , villancico a 3 de Concepción con violines	1770	Capilla Real de Granada	23/16
<i>Lóbrego seno</i> , villancico a 4 de Concepción con violines y trompas	1771	Capilla Real de Granada	23/18
<i>Soberbios querubés</i> , villancico a 4 de la Concepción de Nuestra Señora con violines, trompas y clarines	1771	Capilla Real de Granada	23/19
<i>Qué es esto, Dios mío</i> , villancico a 4 de Concepción con violines y bajo	1773	Capilla Real de Granada	23/20
<i>Ay, qué congoja</i> , villancico a 4 de Concepción con violines y trompas	1775	Capilla Real de Granada	23/21
<i>Quién es ésta que sube</i> , villancico a 4 con violines, trompas y bajo de Concepción	1778	Capilla Real de Granada	23/22
<i>Confusos huid</i> , villancico a 4 a Nuestra Señora con violines		Capilla Real de Granada	23/23

Tabla V.13: Obras de Juan Manuel Gaitán conservadas en archivos americanos⁶²⁰

Obra	Plantilla vocal/instrumental	Archivo en el que se conserva
“Qué es esto dulce dueño de mi vida. Cantada al Santísimo con Violines. 1764”		Catedral de Guatemala
“A la Lid, al arma tocan. Villancico a 4 con violines y clarines al Santísimo Sacramento. Año de 1762”	Ti, Ti, A, T. Violón, contrabajo y arpa	Archivo Arzobispal de Lima
“Angélicas milicias. Villancico a la Purísima Concepción. Año de 1760”	Cuatro voces y acompañamiento orquestal	Archivo Arzobispal de Lima
“Ay llorosos clamamos. Villancico a la Purísima Concepción. Año de 1762”		Archivo Arzobispal de Lima
“De amor es encanto. Cantada al Santísimo Sacramento. Año de 1762”	Ti solo y ac. orquestal	Archivo Arzobispal de Lima
“Eternamente triste. Cantada a la Purísima Concepción. Año de 1762”	Ti solo y ac. orquestal	Archivo Arzobispal de Lima
“Jardinerito del huerto cerrado. Cantada a la Purísima Concepción. Año de 1762”	Doble coro con ac. orquestal	Archivo Arzobispal de Lima
“La noche se va pasando. Pastorela a 7 con violines y trompas Al Nacimiento. Año de 1763”	Ti A T, Ti A T B, 2 violines, 2 trompas, arpa, bajón	Archivo Arzobispal de Lima
“Los Niños de Choro a rato que afinan sus gargantillas. Año de 1762. Villancico a 4 con ripienos”	4 Ti + Ti, A, T, B (los ripienos) Violines 1 y 2, clarines 1 y 2, violón, contrabajo	Archivo Arzobispal de Lima
“La noche va pasando. Pastorela al nacimiento”	Doble coro con acompañamiento orquestal	Archivo Arzobispal de Lima
“Marineros tened parad. Villancico a 4 con violines y trompas al Santísimo. Año de 1761”	Ti, Ti, A, T, 2 vnes, violón, contrabajo	Archivo Arzobispal de Lima
“Mi sol, favor te pido. Villancico al Nacimiento. Año de 1762”	Tres partes vocales con acompañamiento orquestal	Archivo Arzobispal de Lima
“Niño mío, ya se ve. Cantada de Navidad a Solo (Tenor) con violines y trompas. Córdoba. Año de 1762”		Archivo Arzobispal de Lima
“Pálida densa nube. Cantada a Solo con violines y trompas al Santísimo”		Archivo Arzobispal de Lima
“Pasqual está aquí señores a 9 con violines y trompas. Año de 1762”	Ti solo, Ti A T B, Ti A T B	Archivo Arzobispal de Lima

⁶²⁰ Todas las referencias a la obras de Juan Gaitán en archivos americanos han sido tomadas de Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources*, p. 84 (obra en Guatemala) y pp. 84,120-122 (obras en Lima). Originalmente las obras de Gaitán estaban en la Catedral de Lima, pero actualmente se encuentran en el Archivo Histórico Arzobispal de Lima.

“Pues el cielo previene. Villancico a la Purísima Concepción. Año de 1762”	Doble coro con ac. orquestal	Archivo Arzobispal de Lima
“Que salta de gozo. Cantada de Tiple Con Violines. Al Santísimo. Año de 1760”		Archivo Arzobispal de Lima
“Qué lástima qué dolor. Villancico a la Purísima Concepción. Año de 1762”	Doble coro con ac. orquestal.	Archivo Arzobispal de Lima
“Rabia enemigo. Cantada a la Concepción”	Tiple solo con ac. orquestal	Archivo Arzobispal de Lima
“Si no me engano. Villancico al Nacimiento. Año de 1761”	Coro de tiple con ac. orquestal	Archivo Arzobispal de Lima
“Sagrado Dueño mío. Villancico al Santísimo Sacramento. Año de 1756”	4 voces con ac. orquestal	Archivo Arzobispal de Lima
“Venga el Bárbaro Othomano. Cantada A 6 con Violines Clarines y Trompas. A la Purísima Concepción. Año de 1763”	(Ti B) (Ti A T B) 2 vnes, 2 clarines y 2 trompas francesas, bajón, contrabajo, arpa	Archivo Arzobispal de Lima

2.3.3. Estilo musical de Gaitán a través de las obras seleccionadas para su transcripción y análisis

En esta apartado me propongo presentar los rasgos estilísticos y musicales más destacados de la obra de Juan Gaitán a través de las composiciones escogidas para su transcripción y análisis de entre las conservadas en el Archivo de la Catedral de Córdoba. Teniendo en cuenta que allí únicamente se conservan obras suyas en latín, las conclusiones que se pueden sacar a partir de este análisis son parciales, pues no abarca un repertorio del maestro que se perfila prometedor, el de sus obras en castellano. No obstante, he tratado de seleccionar obras de distinto carácter, instrumentación, función litúrgica y plantilla, en las que poder encontrar rasgos estilísticos y compositivos comunes.⁶²¹

2.3.3a) La melodía

La base de las melodías de Gaitán es la progresión motivica. No se encuentran en sus composiciones frases breves, articuladas y divididas por cadencias que corresponden con más propiedad a un estilo clásico pleno.⁶²² Se trata más bien de motivos, a veces integrados por tres o cuatro compases y a veces por cortas

⁶²¹ Estas obras son *Motete Ego enim para el Jueves Santo* de 1754 (A.C.C. caja 6/ carpeta 50-2); “Lamentación 3ª del Miércoles Santo” (1757) para tiple solo con violines (A.C.C. caja 17/carpeta 134-1); *Antífona a San Rafael* (1755) (A.C.C. caja 131/carpeta 1284); y *Beatus vir* a 6 (1757) (A.C.C. caja 15/ carpeta 116).

⁶²² Charles Rosen, *El estilo clásico, Haydn, Mozart y Beethoven*. (Madrid: Alianza, 1986), p. 68, afirma que la frase breve, periódica y articulada es el elemento que más claramente incide en la formación del estilo clásico.

células de un compás, enlazados en progresiones ascendentes o descendentes. Estas progresiones se yuxtaponen a lo largo de la obra y siempre son contrastantes entre sí. La complejidad de las melodías vocales varía según qué obras y la finalidad litúrgica de las mismas, pero, en general, presentan un carácter virtuoso marcado con la inclusión de grandes saltos, adornos y figuraciones complejas. En los siguientes dos ejemplos musicales pueden verse secciones conformadas por progresiones descendentes de una célula motívica de un compás:

Ejemplo musical 10: *Caph*, tiple de la “Lamentación 3ª del Miércoles Santo” (1757) de Juan Manuel Gaitán, cc. 1-7 (A.C.C. caja 17/carpeta 134-1)



Ejemplo musical 11: tiple de Coro I del Motete *Ego enim* para el Jueves Santo (1754) de Juan Manuel Gaitán cc. 35-43 (A.C.C. caja 6/ carpeta 50-2)



En el número primero, *Jod*, de la lamentación anterior encontramos una serie de motivos cortos enlazados entre sí que forman una sección más extensa:

Ejemplo musical 12: Violines 1 y 2 del *Jod* de la “Lamentación 3ª del Miércoles Santo” (1757) de Juan Manuel Gaitán, cc. 1-12 (A.C.C. caja 17/carpeta 134-1)

The musical score for Violins I and II consists of two systems. The first system shows measures 1-4, and the second system shows measures 5-8. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings include 'dolce' and 'f' (forte). The notation includes various accidentals and rests.

Esta construcción motívica a pequeño formato resulta ser, en la mayoría de los casos, muy adornada y rítmicamente compleja. En el caso que presento a continuación, el cromatismo melódico introducido por las notas de adorno es un tanto singular:

Ejemplo musical 13: Tiple del *Lamed*, de la “Lamentación 3ª del Miércoles Santo” (1757) de Juan Manuel Gaitán, cc. 9-18 (A.C.C. caja 17/carpeta 134-1)

The musical score for Tiple consists of a single staff for measures 9-18. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings include 'dolce' and 'f' (forte). The notation includes various accidentals and rests. The lyrics 'La - - - med La - - -' are written below the staff.



La complejidad en las melodías vocales que se aprecia en el ejemplo anterior puede también venir dada por la construcción de motivos con grandes saltos melódicos, como en los dos ejemplos siguientes:

Ejemplo musical 14: Tiple solo del *Mem*, de la “Lamentación 3ª del Miércoles Santo” (1757) de Juan Manuel Gaitán, cc. 3-8 (A.C.C. caja 17/carpeta 134-1)



Ejemplo musical 15: Tiple del *Jod*, de la “Lamentación 3ª del Miércoles Santo” (1757) de Juan Manuel Gaitán, cc. 72-76 (A.C.C. caja 17/carpeta 134-1)



En estas obras de Gaitán aparecen una serie de “clichés” motivico-rítmicos que se repiten con frecuencia, como el siguiente, utilizado para enlazar secciones y que presenta, invariablemente, un arpeggio del acorde de tónica de la tonalidad en la que termina la sección:

Ejemplo musical 16: violines 1 y 2 del Motete *Ego enim* para el Jueves Santo de Juan Manuel Gaitán cc. 12-15 (A.C.C. caja 6/ carpeta 50-2) Motivo de enlace en do menor (c. 15):



Ejemplo musical 17: violines 1 y 2 de *Jod de la Lamentación 3ª del Miércoles Santo* (1757) de Juan Manuel Gaitán, cc. 9-11 (A.C.C. caja 17/carpeta 134-1) Motivo de enlace en sol menor (c. 11):



2.3.3b) El ritmo

En el aspecto rítmico aparecen como rasgos repetidos en las obras de Gaitán el contraste acusado y la complejidad en las figuraciones de breves motivos rítmicos. Son abundantes los contratiempos, síncopas y grupos de valoración especial ternarios en obras con ritmo binario.

Ejemplo musical 18: *Jod*, tiple de la “Lamentación 3ª del Miércoles Santo” (1757) de Juan Manuel Gaitán, cc. 32-42 (A.C.C. caja 17/carpeta 134-1)

32

Ti

- - si - de-ra - bi - li-a e-ius ad o-mnia ad o-mnia de - si -

38

Ti

de - ra - bi - li-a e - ius de - si - de - ra -

38

Detailed description: This block contains two staves of music for a Tiple (Ti). The first staff starts at measure 32 and ends at measure 37. The second staff starts at measure 38 and ends at measure 42. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics are written below the notes.

Ejemplo musical 19: *Jod*, tiple y violines 1y 2 de la “Lamentación 3ª del Miércoles Santo” (1757) de Juan Manuel Gaitán, cc. 55-60 (A.C.C. caja 17/carpeta 134-1)

55

Ti

gres - sas san - ctu - a - ri - um su-um in gres - sas san - ctu-

55

Vn. I

Vn. II

f

Detailed description: This block contains three staves of music. The top staff is for Tiple (Ti), the middle for Violin I (Vn. I), and the bottom for Violin II (Vn. II). The music starts at measure 55. The key signature has two flats, and the time signature is common time. The lyrics are written below the Tiple staff. A forte (f) dynamic marking is present at the beginning of the Violin II staff.

Ejemplo musical 20: *Caph*, tiple y violines 1 y 2 de la “Lamentación 3ª del Miércoles Santo” (1757) de Juan Manuel Gaitán, cc. 25-34 (A.C.C. caja 17/carpeta 134-1)

25

Ti

- o - sa de - de runt pre-ti - o - sa quae - que pro - ci - bo ad re-fo-cil-

25

Vn. I

Vn. II

30

Ti

- lan-dam a - ni - mam Vi - de Do - mi - ne

30

Vn. I

f *6* *dolce* *f*

Vn. II

f *6* *dolce* *f*

Ejemplo musical 21: *Lamed*, violines 1 y 2 de la “Lamentación 3ª del Miércoles Santo” (1757) de Juan Manuel Gaitán, cc. 1-8 (A.C.C. caja 17/carpeta 134-1)

Violín I

6

con sordina

Violín II

6

con sordina

6



El *ostinato* rítmico en las cuerdas mientras la sección vocal desarrolla una melodía plana, sin grandes complejidades, es un recurso repetido también con frecuencia en estas obras de Gaitán.

Ejemplo musical 22: Sección correspondientes a las partes de tiple solo, vnes. 1 y 2, vln. y cb. *num*, de la “Lamentación 3ª del Miércoles Santo” (1757) de Juan Manuel Gaitán, cc. 80-84 (A.C.C. caja 17/carpeta 134-1)

Este *ostinato* se prolonga durante 21 compases, hasta el final de la obra.

Otros ejemplos de *ostinatos* menos extensos son los siguientes:

Ejemplo musical 23: Oboe 1 y 2, violines 1y 2 y Coro I del Motete *Ego enim* para el Jueves Santo (1754) de Juan Manuel Gaitán cc. 67-75 (A.C.C. caja 6/ carpeta 50-2)

The image displays a musical score for a motet. It includes staves for Oboe 1, Oboe 2, Violin I, Violin II, Tenor I, Tenor II, and Violoncello. The music is written in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures marked 'dolce'. The lyrics 'tra - de - ba - tur' are visible under the Tenor I and Tenor II staves.

Esta riqueza y variedad rítmica (y también melódica) es prácticamente inexistente en otras obras de Gaitán como la “Antífona a San Rafael” a cuatro voces *a capella* de 1755 constituida, básicamente, por la alternancia de notas largas y breves (semibreves y mínimas), más sencilla en este sentido quizás porque estaba pensada para ser cantada mientras se hacía procesión por el interior del templo.

2.3.3c) Textura y armonía

La mayoría de las obras de Gaitán conservadas en el Archivo de la Catedral de Córdoba constan de un bajo sólido, doblado por varios instrumentos y que marca el movimiento armónico de toda la obra. No existe en su obra una policoralidad real al estilo del maestro anterior Contreras, sino que las voces e instrumentos aparecen distribuidos en dos o tres coros, uno de los cuales es de relleno. Por encima de la línea de bajo se mueven el resto de las voces alternando distintos tipos de textura aunque, en general, existe en todas estas composiciones una tendencia al contrapunto de tipo imitativo. En el intercambio de motivos y juegos de pregunta respuesta pueden intervenir las voces solistas, por parejas de voces o instrumentos, que suelen ser violines u oboes. El siguiente Ejemplo 24 muestra el contrapunto imitativo de Gaitán y que incluye también, en el tiple, una progresión del motivo imitado.

**Ejemplo musical 24: Antífona a San Rafael (1755) de Juan Manuel Gaitán cc. 14-20
(A.C.C. caja 131/carpeta 1284)**

14

Ti - - - to - - - me - - -

A - - - es - to - me - - -

T - - - es - to - me - - - me - - -

B - - - es - to -

Un contrapunto más elaborado se encuentra en la primera sección del Motete para el Jueves Santo *Ego enim*, que presenta una sección fugada a dos voces con una respuesta a la 5ª ascendente. Pregunta y respuesta van siendo presentados primero por los instrumentos en una breve introducción y después por los Coros I y II sucesivamente; véase ejemplo 24.

Ejemplo musical 25: Motete para el Jueves Santo *Ego enim* (1754) de Juan Manuel Gaitán cc. 1-9 (A.C.C. caja 6/carpeta 50-2) Partes correspondientes a Coros I y II. Presentación de la pregunta-respuesta por oboes y violines.

Oboe 1 - - - to - - - me - - -

Oboe 2 - - - es - to - me - - -

Violin 1 - - - es - to - me - - - me - - -

Violin 2 - - - es - to - me - - - me - - -

Coro I - - - es - to - me - - - me - - -

Ac. de violón - - - es - to - me - - - me - - -

cc. 12-23 Presentación de la pregunta respuesta por el Coro I

Ob. 1
Ob. 2
Vn. I
Vn. II
Ti
T
vln.

Measures 12-23 show the presentation of the question-response by the Coro I. The woodwinds (Ob. 1, Ob. 2) and strings (Vn. I, Vn. II, vln.) play a rhythmic pattern. The vocal soloists (Ti, T) enter with the text: "E - go e - nim ac - ce - pi a Do - mi - no ac - ce - pi a Do - mi - no".

cc. 24-34 Presentación por el Coro II (Partes correspondientes a los Coros I y II)

Ti
T
vln.
Org.
Ti
A
T
B

Measures 24-34 show the presentation by the Coro II. The vocal soloists (Ti, T) and the Coro II (A, B) enter with the text: "a Do - mi - no ac - ce - pi a Do - mi - no ac - ce - pi a Do - mi - no". The organ (Org.) plays a rhythmic pattern. The woodwinds (Ob. 1, Ob. 2) and strings (Vn. I, Vn. II, vln.) play a rhythmic pattern. The vocal soloists (Ti, T) enter with the text: "E - go e - nim ac - ce - pi a Do - mi - no ac - ce - pi a Do - mi - no".

El recurso a un juego contrapuntístico entre voces e instrumentos desarrollando una progresión motivica del tipo señalado con anterioridad es frecuente en estas obras de Gaitán:

Ejemplo musical 26: *Caph*, de la “Lamentación 3ª del Miércoles Santo” (1757) de Juan Manuel Gaitán, cc. 35-40 (A.C.C. caja 17/carpeta 134-1)

35

Ti

vi-de Do - mi - ne et con - si - de - ra

Vn. I

dolce *f*

Vn. II

dolce *f*

Vln.

Cb.

Existen también secciones de tipo homofónico, aunque no con el carácter de un bloque coral completamente homorrítmico que se contrapone a otro bloque semejante, como habíamos visto en el caso de Agustín Contreras:

Ejemplo musical 27: *Num*, de la “Lamentación 3ª del Miércoles Santo” (1757) de Juan Manuel Gaitán, cc. 44-48 (A.C.C. caja 17/carpeta 134-1)

44

Ti

po - si-tae col - lo me - o et im - po - si-tae col - lo

Vn. I

Vn. II

Vln.

Cb.

Ejemplo musical 28: Antífona a San Rafael (1755) de Juan Manuel Gaitán
cc. 1-6 (A.C.C. caja 131/carpeta 1284)

The musical score is for a four-part vocal setting. The parts are Tiple (Soprano), Alto, Tenor, and Bajo (Bass). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics are distributed across the parts as follows:

- Tiple:** Ra - pha - ěl
- Alto:** Ra - pha - ěl Ar - chan - ge - le Ra -
- Tenor:** Ra - pha - ěl Ar - chan - ge - le Ar -
- Bajo:** Ra - pha - ěl Ar - chan - ge - le Ar -

Las composiciones de Juan Manuel Gaitán se mueven en una tonalidad plenamente establecida. El ritmo armónico de estas obras es, en la mayoría de los casos, rápido, ya que las progresiones motivicas utilizadas con frecuencia llevan consigo el paso por distintas tonalidades que no quedan definitivamente establecidas. Aunque las modulaciones a tonalidades que se mantienen durante secciones más largas no se realizan a tonos muy alejados del principal (es decir, tonalidad de la dominante, relativo mayor o menor, dominante de la dominante, etc.) resultan realmente sorprendentes, por contrastantes e inesperadas, en algunas ocasiones.

2.3.3d) Las formas musicales

Como ocurre en la mayor parte de la música española religiosa del XVIII, las formas musicales dependen de la estructura del texto, así, las distintas secciones musicales coinciden con las diferentes frases del texto que se canta. Las obras de Gaitán con instrumentación, presentan una breve introducción instrumental que anuncia el primer material motivico que será expuesto después por la sección vocal.

2.3.3e) Intensidad, tempo y articulación

Las indicaciones de tempo, intensidad y articulación son numerosas y realmente detalladas. La práctica totalidad de las obras de Gaitán en el archivo de Córdoba presentan este tipo de anotaciones, lo que puede darnos una idea de la importancia que se les daba en la interpretación. En las obras analizadas es frecuente la asociación de parejas contrastantes de indicaciones de intensidad y articulación, del tipo *dolce-forte* y *stacatto-legato*.

Ilustración V.1: Sección de la particella correspondiente al violín I de la “Lamentación 1ª del Jueves” de Juan Manuel Gaitán (A.C.C. caja 9/ carpeta 72) en la que se ven indicaciones de *dolce-forte* alternadas en un corto espacio y seisillos *stacatto*.



Ilustración V.2: Sección de la particella correspondiente al violín I de la “Lamentación 1ª del Miércoles” de Juan Manuel Gaitán (A.C.C. caja 17/ carpeta 134-1) en la que se ven indicaciones de *stacatto* y *legato*.



2.3.3f) Valoración del estilo musical de Juan Manuel Gaitán

Teniendo en cuenta las reservas expuestas al comienzo de este apartado, referentes al carácter exclusivamente religioso de todas las obras de Gaitán conservadas en Córdoba, se puede llegar a la conclusión de que su obra se encuadra dentro de un estilo de transición entre el barroco tardío y el preclasicismo.⁶²³ La fragmentación de la melodía, basada casi exclusivamente en la progresión, el carácter decorativo y a pequeño formato de las mismas conducen a ello. No obstante el carácter es claramente distinto entre obras. Así, si partimos de dos composiciones hechas para el mismo tiempo litúrgico como son el “Motete para el Jueves Santo” de 1754 y la “Lamentación 3ª del Miércoles” de 1757 presentadas en los anteriores ejemplos musicales, podemos observar que la primera sigue un tipo compositivo conservador, con una utilización de un contrapunto imitativo muy estricto y la organización de la plantilla en tres coros, uno de los cuales actúa de relleno; sin embargo, en la lamentación escrita para tiple solo y violines u oboes, el autor introduce gran cantidad recursos audaces y complicaciones rítmicas, melódicas y armónicas que lo sitúan en el contexto de los estilos preclásicos.⁶²⁴

⁶²³ Charles Rosen, *El estilo clásico*, pp.52 y 57, afirma que en el periodo comprendido entre 1755 y 1775 predominó la ausencia de un estilo integrado, lo que le conduce a calificarlo, con reservas, de “manierista”. No obstante, también dice que, en ese periodo, casi toda la música sacra estuvo dominada por una forma atenuada del Alto Barroco.

⁶²⁴ Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources*, p. 84, refiriéndose a una cantata de Gaitán conservada en la Catedral de Guatemala, afirma “reestrenada en 1788, esta animada cantata insinúa un conocimiento de C.Ph.E. Bach”.

CONCLUSIONES GENERALES

Estas Conclusiones generales presentan los principales resultados de la investigación, cuyos aspectos más concretos se han resumido ya previamente al final de cada capítulo.

La música religiosa tuvo un papel especialmente destacado en la Córdoba del siglo XVIII, en contraste con otros géneros como el teatral, y la Capilla de la Catedral cordobesa fue protagonista de una época de particular esplendor. Sin embargo, la ciudad se encontraba en clara decadencia económica e institucional a diferencia de otros centros urbanos como Cádiz o Sevilla, que vivieron en el siglo XVIII un momento de esplendor cultural y artístico directamente relacionado con una importante actividad comercial y mercantil. Esta situación, unida a ciertas actuaciones por parte de los poderes político y eclesiástico —como las reiteradas proscripciones que sufrió el teatro en la ciudad— debió de incidir necesariamente en la actividad musical fuera del ámbito religioso. Por el momento, solo se ha documentado una compañía de ópera italiana en Córdoba en todo el siglo, concretamente en 1769, cuando fue solicitada la participación de los músicos catedralicios en la orquesta de una representación operística. Hay más información sobre música en celebraciones de religiosidad popular, como la festividad del Corpus, o en acontecimientos cívicos que implicaban la participación de la Iglesia, pero, aun en estos casos, se observa una situación de crisis frente a la magnificencia desplegada en las mismas celebraciones cívicas en siglos anteriores.

La Catedral de Córdoba, ubicada en el excepcional recinto arquitectónico de la anterior mezquita musulmana, se alzaba en el contexto urbano como una institución económicamente saneada y poderosa. Se proyectaba al exterior a través de una cuidada y grandiosa liturgia que implicaba la participación de una Capilla musical que, aunque ya existía desde la primera mitad del siglo XVI, vivió un momento de esplendor durante el XVIII. La composición, estructura y funcionamiento de la Capilla de Córdoba eran semejantes a los de otras catedrales en los mismos años, aunque con algunos aspectos peculiares. La Capilla cordobesa tuvo una media de treinta y cinco músicos durante la primera mitad del siglo XVIII, y cuarenta y tres en la segunda, incluyendo los mozos de coro, muy numerosos con respecto a otras catedrales. Estas cifras la sitúan en la línea de grandes catedrales como la de Sevilla, uno de los principales templos de referencia en el mundo andaluz e hispánico.

Los maestros de capilla de la Catedral de Córdoba entre 1706 y 1780 fueron Agustín Contreras (1706-1751) y Juan Manuel Gaitán Arteaga (1751-1780), que desempeñaban las labores propias del cargo: componer las obras necesarias para las funciones, ensayarlas y educar a algunos mozos. Además, los maestros desarrollaron una importante labor de búsqueda y localización de voces e instrumentistas para la Capilla, bien a través de viajes por encargo del Cabildo por distintas zonas de la península ibérica, bien por medio de correspondencia con personas de relevancia musical en otras catedrales o instituciones. Los contactos de ambos maestros estuvieron fundamentalmente, aunque no de manera exclusiva, en Madrid, desde donde llegaron numerosos músicos hasta Córdoba por mediación de Contreras, primero, y de Gaitán después.

Los dos o tres organistas que existieron en la Catedral de manera simultánea no fueron músicos de segundo rango encargados de sustituir al maestro en sus ausencias (como sí ocurrió en otras catedrales), ya que estas funciones sustitutorias fueron desempeñadas en Córdoba por cantores o ministriles escogidos para el caso. Del organista Francisco Ayala (1751-†1787) se conservan en Córdoba dieciséis obras (en latín y en castellano). Es posible que también otros organistas que trabajaron en la Catedral a lo largo del siglo compusieran obras para la Capilla, ya que, en algunos casos, eran músicos de prestigio reconocido, como José de Torres, quien pasó fugazmente por allí en 1709, en una especie de exilio político de la Capilla Real de Madrid, o Jaime Torrens (1757-1779), posteriormente maestro de capilla en Málaga.

Uno de los aspectos más llamativos de la plantilla instrumental de la Capilla cordobesa fue el temprano cambio tímbrico que llevó a sustituir los instrumentos característicos del Barroco por otros más dulces y suaves, propios de la sonoridad clásica. La corneta y el sacabuche desaparecieron de las actuaciones hacia 1707-1709. En 1708 se contrataron los primeros violinistas para la Capilla, aunque Contreras ya había incluido violines en sus obras para la Catedral uno o dos años antes. Esto supone una muy temprana incorporación de estos instrumentos a las interpretaciones musicales de la Capilla, poco después de su llegada a la Real Capilla de Madrid (donde fueron introducidos en 1701) y a la Catedral de Oviedo (en 1702). La incorporación de otros instrumentos a la plantilla cordobesa fue paralela a lo que ocurría en otras catedrales españolas: la chirimía fue sustituida por el oboe entre 1722 y 1729; el contrabajo comenzó a utilizarse hacia 1748 y la trompa en 1751; el violón se sustituyó por el violonchelo hacia 1779 y el bajón siguió usándose a lo largo de todo el siglo.

Una de las mayores preocupaciones del Cabildo catedralicio con respecto a la Capilla era la escasez de voces, problema no exclusivo de Córdoba. No obstante, el número de cantores fue importante, entre doce y quince, adscritos a una cuerda determinada. La voz de tiple no era interpretada solo por los niños, sino que fueron contratados triples adultos, tres de ellos castrados. Los mejor pagados y menos estables fueron los italianos, aunque esta inestabilidad no pareció importar en exceso al Cabildo, a juzgar por las ingentes cantidades de ducados que gastó en su mantenimiento. La cuerda mejor dotada en la Capilla fue la de tenor, vinculada estrechamente a la sochantría. Muchos tenores fueron admitidos con la condición de servir también el oficio de sochantre cuando fueran requeridos para ello, y se les escogía expresamente con voces fuertes y robustas. En otros casos, los tenores no tenían obligación de cantar canto llano ni ejercer la sochantría y sus voces eran finas y delicadas, apropiadas para los solos o dúos. Quizás esta distinción entre dos tipos de voces de “tenor” explica la ausencia de cantores en cuerda de bajo, que no han podido ser documentados en la catedral cordobesa después de 1745.

Dada la dificultad para localizar voces y, en menor medida, instrumentistas para la Capilla de Córdoba, el Cabildo catedralicio puso especial interés en el mantenimiento y educación de un nutrido grupo de mozos de coro concebido como futura cantera de músicos. Numerosas fueron las fundaciones y dotaciones piadosas realizadas por capitulares a favor de estos niños, que llegaron a ser dieciocho en algunos años, y eso teniendo en cuenta que nunca llegaron a cubrirse íntegramente las veinte plazas existentes. El régimen de los mozos era en parte semejante al que se dio en otras catedrales. Hasta 1769, una parte reducida de los niños vivió en la casa del maestro de capilla y otra pernoctaba con sus familias, aunque pasando la mayor parte del día con los maestros de canto llano y canto de órgano y los demás chicos. En 1771 se inauguró un colegio con internado para los niños de coro, el de El Santo Ángel, clausurado por falta de fondos en 1811. Algunos de los mozos gozaron de licencias de estudios remuneradas que les permitieron formarse musicalmente lejos de la Catedral, fundamentalmente en Madrid, aunque otros como Juan Manuel Gaitán lo hicieron en Italia. Muchos infantes de coro terminaron ocupando un puesto como cantores o instrumentistas en la Capilla que los había criado, aunque tampoco faltaron ejemplos de niños convertidos en músicos con proyección exterior, como es el caso de Antonio Caballero, que llegó a ser maestro de capilla en la Capilla Real de Granada.

La financiación de la música en la Catedral de Córdoba dependía de varios fondos, el principal de ellos constituido por las rentas de trece capellanías adscritas a músicos

desde el siglo XVI, más otras siete para seis cantores y un maestro de ceremonias que fueron fundadas en 1706. Por tanto, solo diecinueve de los músicos de la Capilla —en el caso de estar todas las capellanías ocupadas— eran capellanes; el resto eran asalariados. Únicamente los cantores, el sochantre y algún organista podían aspirar a una capellanía, pero los ministriles no lo tenían permitido. Lo que sobraba de las rentas de las capellanías no ocupadas, más los llamados “excusados” (cantidades económicas procedentes del diezmo) servían para pagar a los asalariados o completar las asignaciones de los capellanes músicos mejor remunerados. Los salarios asignados a los músicos de la Capilla cordobesa eran relativamente altos en su época, ya que, por ejemplo, son equiparables a los de la Catedral de Sevilla o a los de Santiago de Compostela. No obstante, estos salarios eran completados por los propios músicos con remuneraciones procedentes de otras actividades, como clases particulares, copia de libros, conciertos autorizados fuera de la Catedral y los llamados “jabardos”, actuaciones de una parte de la Capilla sin conocimiento del Cabildo y para propio beneficio que, aunque estaban completamente prohibidos, fueron una realidad. De todos los documentos manejados se desprende que los músicos vivían inmersos en una economía de subsistencia perfectamente imbricada en el régimen de autoabastecimiento de la propia Catedral, aunque con enormes diferencias entre ellos. No faltaron en Córdoba los memoriales de solicitud de limosna por parte de músicos que describen situaciones de miseria, en contraste con vidas más o menos desahogadas económicamente, como la del maestro Contreras, quien pudo hacerse cargo de la educación de varios sobrinos suyos llegados a Córdoba desde Cuenca.

El interés del Cabildo de la Catedral de Córdoba por contar con los mejores músicos llevó a idear formas de localización y contratación que suponían el incumplimiento de las ordenanzas recogidas en las constituciones de la Capilla, que establecían un estricto sistema de oposiciones mediante edictos públicos como la única opción para acceder a un puesto musical. Las numerosas y extensas actas dedicadas a la búsqueda de músicos por territorio español e italiano así lo demuestran. Los maestros de capilla no fueron los únicos que realizaron viajes con esta finalidad, sino que a lo largo del siglo se aprovechó cualquier salida de alguien cercano a la Catedral para hacerle el encargo de buscar voces e instrumentistas adecuados, compensando la tarea económicamente. Otra de las vías de localización de músicos fue a través de correspondencia. En el caso de Córdoba son especialmente interesantes los casos de músicos localizados por los dos maestros de capilla en activo a través de correspondencia con personas relevantes relacionadas con la Capilla Real de Madrid.

De los ciento treinta y dos músicos que trabajaron para la Capilla cordobesa a lo largo del siglo XVIII, la nada desdeñable cifra del 35% del total fueron educados musicalmente en la propia Catedral, con lo que puede considerarse que las inversiones realizadas por el Cabildo en la educación de los mozos del coro resultaron muy provechosas. El resto de músicos procedía de diversos lugares, aunque destacaron los triples procedentes de la Capilla Real de Madrid (18% del total). Puntos de procedencia también relevantes fueron iglesias situadas en la misma provincia eclesiástica de Córdoba, como Sigüenza y Toledo. Un 28% del total de músicos activos en Córdoba optó por salir a otros lugares, siendo Madrid y Sevilla los destinos más deseados. Sin embargo, casi la mitad de los músicos que pasaron por Córdoba (el 47%) tuvo la Catedral de la ciudad como último destino profesional, lo que muestra que era una institución de prestigio para músicos con una trayectoria en ocasiones larga e intensa.

En el desarrollo de la liturgia en la Catedral de Córdoba tuvo mucho peso el canto llano pero además, en el siglo XVIII, la actividad de la Capilla de música fue desbordante: actuaba en oficios de las horas y misas con música, procesiones, “vocaciones” y fiestas extraordinarias con música instrumental, vocal o ambas, que son descritas con todo lujo de detalles en el *Ceremonial del coro* y en el *Manual para la instrucción de sochantres* de la Catedral. Del repertorio interpretado por la Capilla han quedado sobre todo obras en latín, y, en menor medida, en castellano; la mayoría de estas últimas han desaparecido del archivo. Los autores de las obras, tanto en música a papeles como en libros de polifonía o libretes manuales para procesiones, fueron principalmente Contreras o Gaitán, maestros de capilla en aquellos momentos. El grupo musical también tuvo a su disposición obras de otros autores contemporáneos, como Bernardo de Medina, Francisco Ayala, Antonio Hidalgo, Pablo Barcenas (miembros todos ellos de la Capilla) o Juan Francés de Iribarren, Juan Domingo Vidal y José de Nebra, entre los que no tuvieron una relación profesional conocida con Córdoba. Pero no solo se interpretaba música contemporánea, sino que además fueron restaurados en esos años para uso de la Capilla cordobesa una serie de libros con obras fechadas en el siglo XVI y pertenecientes a autores como Alfonso Lobo de Borja y Francisco Guerrero. La importante labor de recopilación y puesta en limpio de obras de maestros anteriores llevada a cabo por Gaitán muestra el interés por mantener el repertorio antiguo.

De Agustín Contreras (1678-1754) se han conservado en el archivo de la Catedral de Córdoba sesenta y tres obras atribuidas a él con seguridad, y existen además composiciones suyas diseminadas por diferentes archivos españoles y americanos (Capilla

Real de Granada, Biblioteca Nacional de Madrid, San Lorenzo del Escorial, Catedral de Málaga, Catedral de Jaca, Catedral de Valladolid, Catedral de Guatemala, Sucre, Cuzco y Catedral de México). Tras realizar el catálogo de esta producción (incluido en el segundo volumen de esta Tesis) y editar por primera vez cuatro de sus obras, se puede apreciar que el rasgo más sobresaliente de su música conservada en Córdoba (toda religiosa y en latín) es el uso de la policoralidad con obras de entre uno y siete coros, cada uno integrado por un número variable de músicos que oscila de uno a seis cantores o instrumentistas. Una línea de bajo sólida doblada por los bajos de todos los coros constituye un elemento recurrente en su obra. Los violines están presentes en gran parte de las obras con instrumentación. Los diferentes coros son concebidos como grandes masas sonoras contrapuestas en las que predomina la textura homofónica, alternada con pasajes contrapuntísticos no muy extensos. Los bloques sonoros contrastan con secciones a solo o a dúo más livianas, adornadas y virtuosísticas. El juego de texturas y timbres aparece reforzado en las obras cordobesas de Contreras por anotaciones en las particellas manuscritas que indican con total precisión el lugar que debían ocupar los diferentes coros en el templo, tales como “en las rejas”, “en el altar mayor” y “en el púlpito”. El estilo de estas obras policorales en Córdoba se encuadra en la estética del barroco tardío. No obstante, ya desde 1706 Contreras introdujo en los villancicos para los maitines de Navidad de la Catedral —de los que solo se conservan las letras impresas— secciones procedentes de la ópera italiana, como arias y recitados, lo que sugiere que conocía también estilos más modernos.

Juan Manuel Gaitán (1718-1804), tras ser educado musicalmente en la Catedral de Córdoba, continuó su formación en Italia con una ayuda del Cabildo cordobés. Más tarde pasó por Madrid y fue maestro de capilla de la Catedral de Segovia (1741-1752), antes de regresar a Córdoba con el mismo cargo (1752-1780). La sustitución del maestro de capilla Agustín de Contreras tras su jubilación por Juan Manuel Gaitán supuso en la Catedral de Córdoba un cambio de estilo musical, pero también la reorganización, copia y puesta en limpio del repertorio musical de la Capilla, no solo en composiciones de maestros de capilla antiguos de la propia institución, sino también en obras de músicos de diferentes épocas. De Gaitán se han conservado sesenta y tres obras distribuidas por diversos archivos españoles y americanos en Astorga, Granada, Salamanca, San Lorenzo del Escorial, Segovia, Ciudad de Guatemala y Lima, además de las setenta y siete composiciones suyas conservadas en el archivo de Córdoba, todas religiosas y en latín; en el segundo volumen de la Tesis incluyo el catálogo de sus obras y la edición de tres de ellas. En algunas obras

de Gaitán, un nuevo estilo, expresivo por sus ricas armonías y contrastantes dinámicas, se percibe en largas secciones a solo o a dúo marcadamente virtuosísticas en determinados momentos. El compositor no abandonó, sin embargo, las obras a seis u ocho voces repartidas en dos o tres coros desiguales, uno de los cuales actuaba como *ripieno* para reforzar a las otras voces. Además del bajo continuo, una plantilla recurrente en estas obras fue la integrada por dos violines y una o dos trompas. La fragmentación de la melodía, las complejidades rítmicas, las modulaciones sorprendidas y la profusión de indicaciones de intensidad, tempo y articulación agrupadas por parejas contrastantes adentran su obra en la estética galante y preclásica.

La investigación realizada en esta Tesis Doctoral permite situar a la Catedral de Córdoba en un lugar destacado dentro de la rica red de centros musicales eclesiásticos hispánicos de la época moderna, e invita a seguir profundizando en las muchas conexiones que los músicos y repertorios presentes en Córdoba tuvieron con el resto de la península ibérica y con el Nuevo Mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Córdoba Capital*, 4 vols. coord. por Alberto Villar Movellán. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1994.
- AA.VV. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols. (Emilio Casares Rodicio, coordinador y director). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2003.
- AA.VV. *Edición digital de las obras de Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764)*. Versión electrónica <http://www.filosofia.org/bjf/>.
- AA.VV. *Historia de España siglo XVIII. La España de los Borbones*, coord. por Ricardo García Cárcel. Madrid: Cátedra, 2002.
- AA.VV. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. por Stanley Sadie. London: MacMillan, 2001.
- AA.VV. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, recopilación, traducción y notas por J. García Mercadal. Madrid: Aguilar, 1962.
- Alcalá, fray Pedro de. *Destierro de las comedias de la ciudad de Córdoba en 1694 por acuerdo de su ilustre Ayuntamiento a instancia del V.P. presentado Fr. Francisco de Posadas*. Córdoba: en la imprenta de Don Luis Ramos de Coris, plazuela de las Cañas, 1814.
- Alén, María Pilar. "Situación económica de la capilla de música de la Catedral de Santiago de Compostela (1760-1820), *Revista de Musicología*, X/ 1 (1987) pp. 221-239.
- _____. "Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII", *España en la música de Occidente*, 2 vols., ed. por Emilio Casares *et alii*. Madrid: Ministerio de Cultura, INEM, 1987, II, pp. 39-49.
- _____. "La crisis del villancico en las catedrales españolas en la transición del s. XVIII al s. XIX, *De musica hispana et aliis. Homenaje al Prof. Dr. José López-Calo*. Santiago de Compostela: Universidad, 1990. vol.II, pp. 7-25.

- _____. *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)*. Coruña: Edicios do Castro, 1995.
- Álvarez, Rosario. “La música en las imágenes procesionales del arte barroco hispano”. *Anuario Musical*, L (1995) pp. 87-148.
- Álvarez Pérez, José María. *Catálogo y estudio del Archivo Musical de la Catedral de Astorga*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1985.
- Anglés, Higinio (aut.) y Subirá, José (coaut.). *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología, 1946-51.
- Anglés, Higinio y Pena, Joaquín. *Diccionario de la Música Labor*, 2 vols. Barcelona: Labor, 1954.
- Anónimo. *Constituciones de las siete capellanías que para el Maestro de Ceremonias y seis cantores fundó en la Sagrada Iglesia Cathedral de Córdoba el Señor Doctor Don Pedro Antonio de Salazar y Góngora, Cavallero del orden de Calatrava*. Córdoba: Diego Valverde y Leyva y Asciclo Cortés, 1706.
- Ansorena y Miranda, José Luis y Colectivo Eresbil. “La música en el País Vasco en los siglos XVIII y XIX, *Actas del IX Congreso de Estudios Vascos* (1984), San Sebastián, Sociedad de Estudios Vascos, pp. 293-310.
- Apel, Willi. *The notation of Poliphonic Music 900-1600*. Cambridge, Massachusetts: The Medieval Academy of America, 1953.
- Aranda Doncel, Juan. *Historia de Córdoba III. La época moderna (1517-1808)*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1984.
- _____. “Las danzas de las Fiestas del Corpus en Córdoba durante los siglos XVI y XVII. Aspectos folklóricos, económicos y sociales”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Nobles Letras de Córdoba* (1978), p. 173-94.
- Barbieri, Francisco Asenjo. *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*. (Legado Barbieri vol.I), edición a cargo de Emilio Casares Rodicio. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986.

- _____. *Documentos sobre música española y epistolario*. (Legado Barbieri vol.II), edición a cargo de Emilio Casares Rodicio. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986.
- Barrios Manzano, Pilar. *Historia de la música en Cáceres (1590-1750)*. Cáceres: Institución Cultural “El Brocense” de la exma. Diputación Provincial, 1980.
- _____. “La música en Cáceres: Datos para su historia (1590-1750). *Revista de Musicología*, VIII/1 (1985), pp. 139-144.
- _____. “La música en la Catedral de Coria (Cáceres) de 1590 a 1755”, 3 vols., Tesis Doctoral, Universidad de Extremadura, 1993.
- _____. “El Archivo Musical de la Catedral de Coria”, *El patrimonio musical de Extremadura*, M. García Alonso (Ed.) Trujillo: Fundación Xavier de Salas, 1993, 103-108.
- _____. “La transición del siglo XVIII al XIX en la Catedral de Coria (Cáceres). Magisterio de Juan José Bueno”, *Nassarre*, IX/2 (1993), 193-195.
- Bedmar Estrada, Luis Pedro. *La Música en la Catedral de Córdoba a través del Magisterio de Jaime Balius y Vila (1785-1822)*. Sevilla: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2009.
- Berrocal Cebrián, Joseba-Endika. “Y que toque el Abué”. Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII”, *Artigrama*, 12 (1996-97), 293-312.
- Biblioteca Nacional. *Catálogo de Impresos Musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.
- Biblioteca Nacional. *Catálogo de Villancicos y Oratorios en la Biblioteca Nacional: siglos XVIII y XIX*, eds. M.C. Guillén Bermejo e I. Ruiz de Elvira. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección Nacional del Libro y Bibliotecas, 1990.
- Blume, Friedrich. *Classic and Romantic Music. A comprehensive survey*. New York-London: Norton, 1967.

- Bombi, Andrea. "La música en las festividades del Palacio Real de Valencia en el siglo XVIII". *Revista de Musicología*, XVIII / 1-2 (1995) pp. 175-228.
- Bombi, Andrea, Carreras, Juan José y Marín, Miguel Ángel. *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. València: Universitat de València, 2005.
- Bonet Correa, Antonio (ed.) *El órgano español*. Madrid: Instituto Español de las Artes Escénicas y de la Música, 1987.
- Bonilla Cerezo, Rafael y García Aguilar, Ignacio. *Villancicos de la Catedral de Córdoba (1682-1767): métricas cadencias clarines sean*. Córdoba: La Posada, 2002.
- Bourlignieux, Guy. "Quelques aspects de la vie musicale à Avila. Notes et documents (XVIIIe siècle)", *Anuario Musical*, XXV (1970), 169-209.
- Buelow, George J. "Rethoric and music". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, ed. Por Stanley Sadie, 1980, vol.15, pp. 793-803.
- Bukofzer, Manfred. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Música, 1986.
- Cabañas Alamán, Fernando. *Los Infantes de Coro del Colegio de San José de la Catedral de Cuenca* (2 vols.) Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial, 2003.
- Cal Pardo, Enrique y Bourlignieux, Guy. *La música en la Catedral de Mondoñedo*. Lugo: Ed. Alvarelos, 1996.
- Calahorra Martínez, Pedro. *Polifonía Aragonesa II: Obras de los Maestros de la Capilla de Música de la Colegiata de Daroca (Zaragoza) en los siglos XVII y XVIII*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 1985.
- _____. Música del siglo XVIII para una loa a Carlos III en su exaltación al trono de los españoles, *Revista de Musicología*, XI/3 (1988), 895-912.
- Calle González, Benjamín. *Catálogo de música y documentos del Archivo de la Catedral de Lérida*. Lérida: Dilagro, 1984.
- Calvo-Manzano, María Rosa. *El arpa en el Barroco Español*. Madrid: Alpuerto, 1992.

- Capdepón Verdú, Paulino. "El villancico escurialense del siglo XVIII", *Actas del Simposium "La Música en el Monasterio del Escorial"*, San Lorenzo del Escorial, Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas (1992), pp. 237-265.
- _____. "La Capilla de Música del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXVII, (1997), pp. 215-226.
- _____. "La capilla de música de la Catedral de Segorbe en el siglo XVIII". *Anuario Musical*. LIII (1998), pp. 191-224.
- _____. *La música en el monasterio de la Encarnación en el siglo XVIII*. Madrid: Fundación Caja Madrid y Editorial Alpuerto, 1997.
- Capdepón Verdú, Paulino, José María García Laborda y otros. *La Música en la Catedral de Segorbe (siglo XVIII)*. Castellón: Fundación Dávalos-Fletcher, 1994.
- _____. *La música en la Real Capilla de Madrid (siglo XVIII)* (Revisión y transcripción). Madrid: Fundación de Amigos de Madrid, 1992.
- Carreras López, Juan José. *La música en las Catedrales durante el siglo XVIII: Francisco J. García "el españoleta" (1730-1809)*, Temas aragoneses, 46, Zaragoza, Diputación Provincial, 1983.
- _____. "Repertorios catedralicios en el siglo XVIII: Tradición y cambio en Hispanoamérica y España." *Revista de Musicología*, XVI, 3 (1993), pp. 1196-1204.
- _____. "Las cantatas españolas de la colección Mackworth de Cardiff", *La música en España en el siglo XVIII*. Ed. Por M. Boyd y J.J. Carreras (edición española de José Máximo Leza). Cambridge University Press, 2000, pp. 127-141.
- _____. "La capilla en la corte. Perfil musical y contexto historiográfico", *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 23-39.
- Casares Rodicio, Emilio (coautor). *La música en el barroco*. Oviedo: Universidad, 1977.
- Casares Rodicio, Emilio. "Catálogo del archivo de música de la Catedral de Oviedo". *Anuario Musical*, XXX (1975), pp. 181-208.

- _____. *La música en la Catedral de Oviedo*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1980.
- _____. “La música en la Catedral de León; maestros del siglo XVIII y catálogo musical”. *Archivos Leoneses*, nº 67 (1980), pp. 7-88.
- Cascudo, Teresa. “La formación de la orquesta de la Real Cámara en la Corte madrileña de Carlos IV”. *Artigrama*, 12 (1996-1997), pp. 79-98.
- Castillo Ferreira, Mercedes. “El Ceremonial de la Salve de Nuestra Señora en los Sábados y en sus fiestas (1632) en la abadía del Sacromonte de Granada”, *Revista de Musicología*, vol. 28, nº 1 (2005), pp. 102-117.
- _____. “Música y ceremonia en la Abadía del Sacromonte de Granada (siglos XVII-XIX), 2 vols., Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2009.
- Civil Castellví, Francesc. “La Capilla de Música de la Catedral de Gerona (siglo XVIII)”, *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses* (1968-1969), 19, pp. 131-188.
- Climent, José. “La música en Valencia durante el siglo XVII”. *Anuario Musical*, XXI (1966), pp. 211-245.
- _____. *Fondos musicales de la región valenciana I: catedral metropolitana de Valencia*. Valencia: Diputación Provincial, Instituto de Musicología “Alfonso el Magnánimo”, 1979.
- _____. “La capilla de música de la catedral de Valencia”. *Anuario Musical*, XXXVII (1982), pp. 55-69.
- _____. “La música española para tecla en el siglo XVIII”. *Revista de Musicología*, VIII, nº 1 (1985), pp. 15-22.
- _____. *Villancico barroco valenciano*. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1997.
- Corral Báez, Francisco Javier. *La Capilla de Música de la Catedral de Guadix en el siglo XVIII*. 3 vols. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2000.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid: Baillo-Bailliere, 1911.

- _____. *Bibliografía de las Controversias sobre la licitud del teatro en España*. Granada: Universidad, 1997.
- _____. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, D.L.2004.
- _____. *Iriarte y su época*. La Laguna (Santa Cruz de Tenerife): Artemisa, 2006.
- Cuenca Toribio, José Manuel. *Estudios sobre la Iglesia Andaluza Moderna y Contemporánea*. Córdoba: Instituto de Estudios de Andalucía. 1980.
- _____. *Historia de Córdoba*. Córdoba: Luque: 1993.
- Cuesta Martínez, Manuel. *La ciudad de Córdoba en el siglo XVIII*. Córdoba: Obra Cultural de la Caja de Provincial de Ahorros de Córdoba, 1985.
- Dahlhaus, Carl. *Estética de la música*. Zaragoza: INO Reproducciones S.A., 1996.
- _____. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1997.
- Díaz Mohedo, M^a Teresa. *La capilla de música de la Iglesia Colegial de Antequera en la segunda mitad del siglo XVIII: el magisterio de José Zameza y Elejalde*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía; Antequera: Ayuntamiento de Antequera, 2004.
- _____. *Catálogo musical de la Iglesia Colegial de Antequera*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2007.
- Díaz Rodríguez, Antonio J. *El clero catedralicio en la España moderna: los miembros del Cabildo de la Catedral de Córdoba (1475-1808)*. Murcia: Universidad de Murcia, 2012.
- Díez Borque, José María (coord.) *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*. Barcelona: Serbal, 1986.
- Díez Martínez, Marcelino. “Los seises de la Catedral de Cádiz: su restauración y funcionamiento en el siglo XVIII.” *Tavira*, 14 (1997), pp. 113-130.
- _____. “Maestros de Capilla de la Catedral de Cádiz.” *Boletín de la Confederación Andaluza de Coros* (1999), pp. 3-41.

- _____. *La música en Cádiz*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz y de la Diputación de Cádiz, 2004.
- _____. “Algunas conexiones musicales entre Cádiz y el Nuevo Mundo en los siglos XVII y XVIII”. *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. María Gembero Ustárriz y Emilio Ros-Fábregas (Eds.) Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 2007, pp. 89-104.
- Domínguez Ortiz, Antonio. *Sociedad y estado en el siglo XVIII español*. Barcelona: Ariel, 1976.
- _____. “Aspectos sociales de la vida eclesiástica en los siglos XVII y XVIII”. *Historia de la Iglesia en España* (Antonio García Villoslada, dir.) Madrid: La Editorial Católica, 1979, vol. IV, pp. 5-72.
- _____. *España, tres milenios de historia*. Madrid: Marcial Pons, 2000.
- _____. *Carlos III y la España de la Ilustración*. Madrid: Alianza, D.L. 2005.
- Donington, Robert. *Baroque Music. Style and Performance*. London: Faber Music, 1982.
- Downs, Philip. *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Akal, 1998.
- Eslava, Hilarión. *Lyra sacro-hispana. Gran colección de obras de Música religiosa compuesta por los más acreditados Maestros Españoles, tanto antiguos como modernos*. Madrid: Mariano Martín Salazar, s.f. (1852-1860), 10 vols.
- _____. *Museo orgánico español. Breve memoria histórica de los organistas españoles*. Madrid: s.f. (1853)
- _____. *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*. Madrid: Imprenta de Luis Beltrán, 1860.
- Feijoo, Benito Jerónimo. “Música de los Templos”. *Teatro Crítico Universal*, Vol. I, Discurso XIV (1726). Madrid: D. Joaquín Ibarra, a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros, 1778, pp. 285-309.
- Fernández Collado, Ángel. *Historia de la Iglesia en España Edad Moderna*. Toledo: Instituto Teológico San Ildefonso, 2007.

- Fernández Reyes, Beatriz. “El maestro de capilla Agustín de Contreras en la Catedral de Córdoba (1706-1751)”, Trabajo de Investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA), Universidad de Granada, 2002.
- _____. “Los maestros de capilla de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII y su presencia en los archivos americanos”, Antonio García-Abásolo, ed., *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*. Córdoba: Universidad de Córdoba y Obra Social y Cultural de Cajasur, 2010, pp. 229-258.
- Ferrer Ballester, M^a Teresa. “El Oratorio Barroco Hispánico: localización de fuentes musicales anteriores a 1730”. *Revista de Musicología*, XIV, nº1 (1992), pp. 209-220.
- Fetis, François Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie generale de la musique*. París : Librairie de Firmin Didot Frères, fils et Cie., 1868, 8 vols.
- Fiorentino, Giuseppe. " 'Con ayuda de nuestro Señor': Teaching Improvised Counterpoint in Sixteenth-Century Spain". *New Perspectives on Early Music in Spain*, eds. Tess Knighton y Emilio Ros-Fábregas. Kassel: Reichenberger, pp. 356-379.
- _____. "Contrapunto and fabordón. Practices of extempore polyphony in Renaissance Spain". *Studies in Historical Improvisation: From 'Cantare super Librum' to Partimenti*, ed. Massimiliano Guido. Farnham: Ashgate, 2016, pp. 72-89.
- Fresneda, Fray Bernardo de. *Estatuto de la Sancta Yglesia Cathedral de Córdoba, recopilados por el ilustrísimo y Reverendísimo Señor fray Bernardo de Frexneda Obispo de Córdoba del Consejo de estado de su Majestad y su confesor, juntamente con dos diputados por el Cabildo, y por él, conforme al Concilio*. Antequera, 1577.
- Fubini, Enrico. *Estética de la música desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- Gallego, Antonio. *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- Gándara, Xosé Crisanto. “El violón ibérico”. *Revista de Musicología*, XXII, nº2 (1999) pp. 123-163.

- Garbayo, Javier. “Bueno, Juan”, *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, 10 vols., coord. por Emilio Casares. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999; vol. II, pp. 749.
- _____. “Pérez de Guadalajara, Ignacio”, *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, 10 vols., coord. por Emilio Casares. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999; vol. VIII, pp. 640.
- García-Abásolo, Antonio. Ed., *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*. Córdoba: Universidad de Córdoba y Obra Social y Cultural de Cajasur, 2010.
- García Fraile, Dámaso. *Catálogo Archivo de Música de la Catedral de Salamanca*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación de Cuenca, 1981.
- García García, Antonio (aut.), Cantelar Rodríguez, Francisco (coaut.) y Nieto Cumplido, Manuel (coaut.). *Catálogo de los manuscritos e incunables de la Catedral de Córdoba*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1976.
- García Gómez, Ángel María. “El Corpus de 1636 en Córdoba: estructuras y sentidos”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXX, nº1, 1993, pp. 65-78.
- _____. *Actividad teatral en Córdoba y arrendamientos de la casa de las comedias: 1602-1737. Estudio y documentos*. London: Tamesis, 1999.
- García Redondo, Francisca. *La música en Extremadura*. Cáceres: Diputación Provincial, 1983.
- Garrigosa i Massana, Joaquín. *Catálogo de manuscritos e impresos musicales del Archivo Histórico Nacional y del Archivo de la Corona de Aragón*. Madrid: Dirección de Archivos Estatales, 1994.
- Gembero Ustárriz, María. “La música en los espectáculos públicos pamploneses del siglo XVIII.” *De musica hispana et aliis. Homenaje al Profesor Dr. José López-Caló*. Santiago de Compostela: Universidad, 1990, vol.I, pp. 605-646.
- _____. *La Música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, 2 vols. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1995.

- _____. “El Preclasicismo musical español a través de un concierto para clave y orquesta (1767) de Manuel Narro”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995) pp. 133-149.
- _____. “El patronazgo ciudadano en la gestión de la música eclesiástica: la Parroquia de San Nicolás de Pamplona (1700-1800)”, *Nassarre*, XIV/1 (1998), pp. 269-361.
- _____. “Documentación de interés musical en el Archivo General de Indias de Sevilla”. *Revista de Musicología*, XXIV, 1-2 (2001), pp. 11-38.
- _____. “Repertorio italiano en la Catedral de Pamplona: las obras de Francesco Grassi y su recepción en los siglos XVIII y XIX”. *Príncipe de Viana*. Año LXVII, Núm. 238 (2006), pp. 459-488.
- Gembero Ustárriz, María y Ros-Fábregas, Emilio eds., *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada: Universidad de Granada, 2007.
- Gómez Bravo, Juan. *Catálogo de los Obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su iglesia Catedral y Obispado*. Córdoba, 1778.
- González Uriel, José Luis. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Albarracín*. Teruel: Diputación Provincial, 1984.
- González Valle, José Vicente. *La Tradición del Canto Litúrgico de la Pasión en España. Estudio sobre las composiciones monódicas y polifónicas del “cantus passionis” en las Catedrales de Aragón y Castilla*, Monumentos de la Música Española, XIX. Barcelona: CSIC, 1992.
- _____. “Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800”. *La música en España en el siglo XVIII*. Malcolm Boyd y Juan José Carreras (Eds.) Madrid: Cambridge University Press, 2000, pp. 67-85.
- González Barrionuevo, Herminio. *Los seises en Sevilla*. Sevilla: Castillejo, 1992.
- González Barrionuevo, Herminio (director) y otros. *Catálogo de libros de polifonía de la Catedral de Sevilla [y Catálogo del Archivo de Música]*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.

- Gutiérrez Cordero, Rosario. “La música en la Colegial de San Salvador de Sevilla”, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, Facultad de Ciencias de la Educación, 2001.
- Guzmán Reina, Antonio. “Córdoba en el viaje de Cosme de Medici. 1668”, *Boletín de la real Academia de Bellas Artes y Nobles Letras de Córdoba*, 64 (1951), p. 5-35.
- Hamilton, Earl J. *Guerra y precios en España, 1650-1800*. Madrid: Alianza Editorial, D.L. 1988.
- Heartz, Daniel y Brown, Bruce A. “Galant”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. por Stanley Sadie. London: MacMillan, 2001; vol. 9, p. 430-432.
- Hernández, Luis. *Música y culto divino en el Real Monasterio del Escorial (1563-1837)*, 2 vols., Biblioteca la Ciudad de Dios, vol. 55, El Escorial, Ediciones Escorialenses, 1993.
- Hoppin, Richard. *La música medieval*, Madrid: Akal, 1991.
- Isusi Fagoaga, Rosa. “La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica”, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2003.
- _____. “La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII y América”, *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*. Antonio García-Abásolo, ed., Córdoba: Universidad de Córdoba y Obra Social y Cultural de Cajasur, 2010, pp. 133-158.
- Jambou, Louis. *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII*. 2vols, Colección Ethos Música, 2. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1988.
- Jiménez Cavallé, Pedro. *La música en Jaén*. Jaén: Diputación Provincial, 1991.
- Kastner, Macario Santiago. “La Música en la Catedral de Badajoz (1654-1764)”, *Anuario Musical*, XVIII, 1963, p. 223-238.
- Kenyon de Pascual, Beryl. “Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Real Capilla desde 1701 hasta 1749”, *Actas del Congreso Internacional “España en la Música de Occidente”*, 2 vols., ed. E. Casares et al., Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, II, 93-98.

- La Fuente Charfolé, José Luis de. « Entre el Modo y el Tono: estudio armónico-descriptivo de motetes de Juan de Castro y Mallagaray y de Juan Antonio García (siglos XVII-XVIII), *Nassarre*, II/2 (1986), 57-107.
- _____. “*Inventarium Librorum Musicae*: nueva aportación documental sobre el archivo musical de la Catedral de Cuenca (siglos XVII-XVIII). *Anuario Musical*, 62 (2007), 171-204.
- Laird, Paul R. *Towards a History of the Spanish Villancico*. Michigan: Harmony Park, 1997.
- Lama, Jesús Ángel de la. *El órgano barroco español*, 2 vols. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995.
- Lambea, Mariano. *Incipit de Poesía Española Musicada ca.1465-ca.1710*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000.
- Lara Lara, Javier. *El canto llano en la catedral de Córdoba: los libros corales de la misa*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2004.
- León Tello, Francisco José. *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología, 1974.
- Lolo Herranz, Begoña. *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h.1670-1738)* Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma, 1990.
- _____. “Aproximación a la capilla de música del Monasterio del Escorial”, *Actas del Simposium “La Música en el Monasterio del Escorial”*, San Lorenzo del Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas (1992), pp. 345-390.
- _____. “Fiestas para la celebración del natalicio de los gemelos de Carlos IV (1784) “Los Menestrales” de Cándido María Trigueros con música de Blas de Laserna”, *Revista de Musicología*, vol. 28, nº2 (2005), pp. 1265-1280.
- López-Caló, José. *La música en la Catedral de Granada*, 2 vols., Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963.

- _____. *Catálogo musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*, Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Exma. Diputación, 1972.
- _____. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ávila*. Santiago de Compostela: Sociedad Española de Musicología, 1978.
- _____. *La música en la Catedral de Palencia*. Palencia: Institución Tello Téllez de Meneses. Exma. Diputación Provincial de Palencia, 1980.
- _____. *La música en la Catedral de Zamora*. Zamora: Diputación Provincial. Instituto de Estudios Zamoranos Florian de Ocampo, 1985.
- _____. “Barroco: estilo galante-clasicismo”. *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente* (1987), vol.2 pp. 3-30.
- _____. *La música en la Catedral de Segovia*, Segovia: Diputación Provincial de Segovia, 1989.
- _____. *Documentario Musical de la Catedral de Segovia*, 2 vols. Santiago de Compostela: Universidad, 1990.
- _____. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*, 3 vols. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991.
- _____. *La música en la Catedral de Calahorra*. Logroño: Consejería de Cultura, Deportes y Juventud, 1992.
- _____. *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real de Granada*, 2 vols. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993.
- _____. *La música en la Catedral de Burgos. Catálogo del Archivo de Música*. 2vols. Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1995.
- _____. “González Gaitán Arteaga, Juan Manuel”, *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, 10 vols. coord. por Emilio Casares (Madrid: Sociedad General de Autores, 1999), vol.V, p. 764-765.
- _____. “Mancebo, Manuel”, *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, 10 vols. coord. por Emilio Casares. Madrid: Sociedad General de Autores, 1999, vol. VII, pp. 83-84.

- _____. *Documentario musical de la Real Capilla de Granada*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005.
- _____. *La música en las catedrales españolas*. Madrid: ICCMU, 2012.
- López Martín, Juan *et al.* *Noticias y Catálogo de Música en el Archivo de la Catedral de Almería*. Sevilla: Consejería de Cultura, 1996.
- López Mora, Fernando. *Pobreza y sociedad en Córdoba (1750-1900): de la caridad a la beneficencia pública*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1992.
- Llordén, Ángel. “Inventario musical de 1770 en la Catedral de Málaga”, *Anuario Musical* (1969), pp. 237-46.
- _____. “Notas históricas de los maestros de capilla de la Colegiata de Antequera”, *Anuario Musical*, XXI-XXII (1976-1977), 115-116.
- Madurell, José María. “Documentos para la Historia de los Maestros de Capilla, Cantores, Organistas, Órganos, Organeros, Músicos e Instrumentos (siglos XIV-XVIII)”, *Anuario Musical*, IV (1949), pp. 193-220.
- _____. “Documentos para la Historia de Músicos, Maestros de Danza, Instrumentos y Libros de Música (siglos XIV-XVIII), *Anuario Musical*, V (1950), pp. 199-212.
- _____. “Documentos para la Historia de los Maestros de Capilla, Cantores, Organistas, órganos y Organeros (siglos XIV-XVIII), *Anuario Musical*, VI (1951), pp.205-225.
- Marín López, Javier. “Una desconocida colección de Villancicos sacros novohispanos (1689-1812): el Fondo Estrada de la Catedral de México”, *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. María Gembero Ustárriz y Emilio Ros-Fábregas (Eds.) Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 2007, p. 311-357.
- _____. “Patrones de diseminación de la música catedralicia andaluza en el Nuevo Mundo (siglos XVI-XVIII)”, *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*. Antonio García-Abásolo, ed. Córdoba: Universidad de Córdoba y Obra Social y Cultural de Cajasur, 2010, pp. 95-132.

Marín López, Miguel Ángel. “A copiar la pureza: música procedente de Madrid en la Catedral de Jaca”, *Artigrama*, XII (1996-97), p. 257-76.

_____. “A propósito de la reutilización de textos de villancicos: dos colecciones desconocidas de pliegos impresos en la British Library (ss.XVII-XVIII), *Revista de Musicología*, XXIII /1 (2000), 103-130.

_____. “Contreras, Agustín de”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. por Stanley Sadie. London: MacMillan, 2001; vol.6, p. 376.

_____. *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*. Kassel: Reichenberger, 2002.

_____. *Antología musical de la Catedral de Jaca en el siglo XVIII*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002.

Martín Galán, Jesús. “Ayala, Francisco”, *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, 10 vols., coord. por Emilio Casares. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999; vol. I, pp. 900.

_____. “Bárceñas, Pablo”, *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, 10 vols., coord. por Emilio Casares. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999; vol. II, pp. 234-235.

Martín López, Cristina. *Córdoba en el siglo XIX: Modernización de una trama histórica*. Córdoba: Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Córdoba, 1990.

Martín Moreno, Antonio. *Historia de la Música Andaluza*. Biblioteca de Cultura Andaluza, nº 30. Granada: Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.

_____. *Historia de la Música 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Música, 1985.

Martín Moreno, Antonio (director y coautor) y otros. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003.

Martín Quiñones, María Ángeles. “La música en la Catedral de Málaga durante la segunda mitad del siglo XVIII: la vida y la obra de Jaime Torrens”, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 1997.

- Martínez Millán, Miguel. *Historia musical de la Catedral de Cuenca* (prólogo, revisión y notas críticas de J. M^a Muneta). Cuenca: Diputación Provincial, 1988.
- Máximo Leza, José, ed. *La música en el siglo XVIII*. Historia de la Música en España e Hispanoamérica, 8 vols. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2014.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: CSIC, 1974.
- Mitjana y Gordón, Rafael. *Don Fernando de las Infantas, teólogo y músico*. Madrid: Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricas, 1918.
- _____. *Historie de la Musique: Espagne*, en *Encyclopédie de la Musique* de A. Lavignac, vol. IV. París: Delagrave, 1920. Trad. española de Lourdes Pérez González, con prólogo de Antonio Martín Moreno y ed. de Antonio Álvarez Cañibano como *La música en España (arte religioso y arte profano)*. Madrid: Centro de Documentación Musical del INAEM, 1993.
- Morales, Nicolás. “Real Capilla y Festería en el siglo XVIII: nuevas aportaciones para la historia de la institución palatina”, *Revista de Musicología*, XXII/1 (1999), pp. 175-208.
- _____. “La Capilla Real y las “redes musicales”: cestería, hermandad y montepío de músicos en el Madrid del siglo XVIII”, *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*. Edición a cargo de Juan José Carrereas y Bernardo J. García García. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 449-478.
- _____. *Las voces de Palacio: el Colegio de los Niños Cantores de Madrid (siglos XVII-XVIII)*. Madrid: Centro Cultural del Conde Duque , 2006.
- Muñoz Tuñón, Adelaida y Nieto Cumplido, Manuel. “Córdoba”, *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, 10 vols., coord. por Emilio Casares. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999; vol. III, p. 953-966.
- Navarro Gonzalo, Restituto. *Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca*. 2^a ed. Cuenca: Diputación Provincial, 1973.

- _____. *Los Maestros de Capilla de la Catedral de Cuenca desde el siglo XVI hasta hoy*. Cuenca: Ediciones del Instituto de Música Religiosa, 1974.
- Nieto Cumplido, Manuel. *La miniatura en la Catedral de Córdoba*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1973.
- _____. *La Catedral de Córdoba*. Córdoba: Publicaciones de la Obra Social y Cultural de Cajasur, 1998.
- _____. “Maestros de Capilla de la catedral de Córdoba”, *Boletín de la Confederación Andaluza de Coros*, II (1995), p. 4-14.
- Nieto Cumplido, Manuel y Luca de Tena y Alvear, Carlos. *La mezquita de Córdoba: planos y dibujos*. Córdoba: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, 1992.
- Onieva Espejo, María Asunción. “Juan Manuel González Gaitán y Arteaga: aspectos biográficos de un Maestro de Capilla cordobés”, *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 25 (2011), pp. 97-104.
- _____. “La música de Juan Manuel González Gaitán y Arteaga: un cordobés entre épocas (1716-1804): villancicos y cantadas”, Tesis Doctoral, Universidad de Córdoba, 2012.
- Ortega, Judith. “La Real Capilla de Carlos III: los músicos instrumentistas y la provisión de sus plaza”, *Revista de Musicología*, 23/2 (2000), 395-442.
- Pajares Barón, Máximo. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Cádiz*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993.
- Palencia Soliveres, Andrés. “La capilla de Música de la Colegial de San Nicolás de Alicante durante el siglo XVIII”, *Revista de Historia Moderna*, nº 15 (1996), 403-416.
- _____. *Música sacra y profana en Alicante: la capilla de música de San Nicolás (ss. XVI-XVIII)* Alicante: Generalitat Valenciana-Instituto de Cultura “Juan Gil Albert”, 1996.
- Palacios Sanz, José Ignacio. *Tres siglos de música en la Catedral de El Burgo de Osma (1780-1924)*. Soria: Centro de Estudios Sorianos (CSIC), 1991.

- _____. “Relación de maestros de capilla y organistas de la catedral de El Burgo de Osma (Soria) (1562-1996), *Revista de Musicología*, XIX, 1-2 (1996), pp. 47-83.
- Pavía y Simó, Josep. “La capella de música de la Catedral de Barcelona desde l’inici del s. XVIII fins a la jubilació del mestre Francesc Valls (14-3-1726), *Anuario Musical*, XLV (1990), 17-66.
- _____. *La música en Catalunya en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671-1747)*, Barcelona, CSIC, 1997.
- Pedrell, Felipe. *Diccionario Biográfico Bibliográfico de Músicos y Escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos*. Madrid: Víctor Berdós, 1897.
- Pedrero Encabo, Águeda. “Contreras, Agustín de”, *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, 10 vols., coord. por Emilio Casares. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999; vol.II, p. 925-26.
- Pérez Berná, Juan. “La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela, las composiciones en romance de Mathías Navarro (ca. 1666-1727)”, Tesis Doctoral, 3 vols., Universidad de Santiago de Compostela, 2007.
- Pérez de Veas, fray Bartolomé. *Espirituales fiestas que la nobilísima ciudad de Córdoba hizo en desagravio de la Suprema Majestad Sacramentada*. Córdoba, 1636.
- Pérez Prieto, Mariano. “La capilla de música de la Catedral de Salamanca durante el periodo 1700-1750: historia y estructura (empleos, voces, instrumentos, plantillas, provisión de plazas y nómina”, *Revista de Musicología*, XVIII (1995), p.145-174.
- Peris Lacasa, José (dir.) *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, Madrid: Patrimonio Nacional, D.L., 1993.
- Pina Caballero, Cristina. “La música civil en Murcia en el siglo XVIII: de Felipe V a Carlos III”, *Revista de Musicología*, vol. 28, nº2 (2005), pp. 1579-1596.
- _____. “La Capilla de Música de Santa Cecilia: un ejemplo de asociacionismo en la Murcia del siglo XVIII”, *Revista de Musicología*, XXXII/1 (2008), pp. 379-393.

- Quintanal, Inmaculada. *La música en la Catedral de Oviedo en el siglo XVIII*. Oviedo: Centro de Estudios del siglo XVIII, Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias, (Cátedral Feijoo, serie “Textos y estudios del siglo XVIII”, nº11), 1983.
- Ramírez de Arellano, Rafael. *El teatro en Córdoba*. Ciudad Real, 1912.
- Ramírez de Arellano y Gutiérrez, Teodomiro. *Paseos por Córdoba*. Córdoba: Librería Luque; León: Everest, 1998 [1ª edición. Córdoba, 1873].
- Ramírez de las Casas Deza, Luis María. “Anales de la ciudad de Córdoba (1236-1850)”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Nobles Letras de Córdoba*, 65 (1951), p. 7-310 [ed. original, Córdoba, 1948].
- Ramos López, Pilar. “La música en la Capilla Real de Granada a través de las Constituciones de 1758”, *De Música hispana et aliis: Miscelánea en honor al Prof. Dr. López-Caló, en su 65 cumpleaños*, 2 vols., Eds. E. Casares y C. Villanueva, Santiago de Compostela: Universidad, 1990, I, pp. 669-689.
- _____. *La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*, 2 vols., Granada: Diputación Provincial, 1994.
- Redel, Enrique. *San Rafael en Córdoba*. Córdoba, 1899.
- Repetto Betes, José Luis. *La Capilla de Música de la Colegial de Jerez (1550-1825)*. Jerez de La Frontera: Centro de Estudios Jerezanos-C.S.I.C., Editorial Sexta, S.A., 1980.
- Rifé y Santaló, Jordi. “Les ordinacions de la capella de la capella de música de la Catedral de Girona. Any 1735”, *Recerca Musicològica*, VI-VII, (1986-87), pp. 149-171.
- Robledo Estaire, Luis. “Inventario de las obras del siglo XVIII conservadas en la Catedral de Granada en año 1800”, *Revista de Musicología* (1980), III/1-2, pp. 285-292.
- Rodríguez, Pablo L. “...en virtud de las bulas y privilegios apostólicos: Expedientes de oposición a la ración de maestro de capilla y a la de organista en la Catedral de Zamora”. *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, (1994), 409-479.

- _____. "The villancico as music of state in seventeenth-century Spain" en Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.), *Devotional music in the Iberian World (1450-1800): the villancico and related genres*. Aldershot: Ashgate, 2007, 189-198.
- _____. "Musica e musicisti italiani nella Cappella Reale spagnola durante il regno di Carlos II (1665-1700)" en D. Daolmi (ed.), *Carlo Donato Cossoni nella Milano spagnola. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Como, 11-13 giugno 2004)* Como, 2007, 367-373.
- Roig i Capdevila, Jordi. "Presencia musical en la Catedral de La Seu d'Urgell en la primera mitad del siglo XVIII a través de sus actas capitulares", *Anuario Musical*, 58 (2003), pp. 139-196.
- Romero Lagares, Joaquín. "Juan Pascual Valdivia. Maestro de capilla de la Colegial de Olivares (1760-1811)", Tesis Doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004.
- Ros Fábregas, Emilio. "The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M.454: Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Traditions", 2 vols., Tesis Doctoral, Ph.D., The City University of New York, 1992.
- _____. "Music and Ceremony during Charles V's 1519 visit to Barcelona", *Early Music*, XXIII/3 (1995), 374-391.
- _____. "Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica", *CODEXII, Revista de la Comunicación Musical*, 1 (1998), p. 68-135.
- _____. "Música y músicos "extranjeros" en la España del siglo XVI", *Música y ritual de corte en la Europa moderna*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 101-126.
- _____. "Libros de polifonía en la Catedral de Pamplona". *Príncipe de Viana*, año LXVII (mayo-agosto 2006), núm. 238.
- Rosa Montagut, Marian. "Una aproximación a la capilla de música de la Catedral de Tortosa (Tarragona): 1700-1750", *Anuario Musical*, 61 (2006), pp. 155-166.

- Roxas y Montes, Diego. *Promptuario armónico y conferencias theoricas y prácticas de canto llano, con las entonaciones de choro y altar según la costumbre de la Santa Iglesia Cathedral de Córdoba*. Córdoba: Antonio Serrano y Diego Rodríguez, 1760.
- Rubio, Samuel. *Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo el Real del Escorial*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Exma. Diputación Provincial de Cuenca, 1976.
- _____. *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1979.
- Ruiz Jiménez, Juan. “La Colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada”, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 1995, 2 vols.
- _____. “Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): funcionamiento “extravagante” y tipología de plazas no asalariadas en las capillas eclesiásticas de la ciudad”, *Anuario Musical*, 52, 39-45.
- Ruiz Martínez, Juan. “La Colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada”, 2 vols., Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 1995.
- Ruiz Vera, José Luis. “El ambiente musical y el entorno americano cordobés de Fernando de las Infantas (ca. 1534-1609...?)”, *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*. Antonio García-Abásolo, ed. Córdoba: Universidad de Córdoba y Obra Social y Cultural de Cajasur, 2010, pp. 189-227.
- Sánchez Siscart, Monserrat. “El villancico en la teoría musical y literaria del siglo XVIII”, *Nassarre*, VI/2, pp. 165-188.
- Sanhuesa Fonseca, María. “Diego de Roxas y Montes”, *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, 10 vols. Coord. por Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores, 1999), vol. 9 p. 443.
- Serrano Velasco, Ana y otros. *Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVIII*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1980.
- Sommer-Mathis Andrea. “Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII”, *Artigrama*, 12 (1996-97), 45-77.

- Soriano Fuertes, Mariano. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*. 4 vols. Madrid: Martín Salazar, 1855-59.
- Stein, Louise. "Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music", *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*, 2 vols., ed. E. Casares et al. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 357-370.
- Stevenson, Robert. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington D.C.: O.E.A., 1970.
- _____. "González Gaytán y Arteaga, (Juan) Manuel", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. por Stanley Sadie (London: MacMillan, 2001), vol. 10, p. 143.
- Suárez Pajares, J. *La música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*, 2 vols. Madrid: ICMU, 1998.
- Subirá, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona: Salvat, 1953.
- Teixidor y Barceló, Joseph. *Historia de la Música "Española" y sobre el verdadero origen de la Música. D. Joseph de Teixidor y Barceló, organista y vicemaestro que fue de la Real Capilla de Madrid*, ed. por Begoña Lolo Herranz. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdens, 1997.
- Tejerizo Robles, Germán. *Villancicos Barrocos en la Capilla Real de Granada: 500 letrillas cantadas la noche de Navidad (1673-1830)*, 2vols., Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1989.
- Torre Molina, M^a José de la. "Tradición e innovación en las capillas catedralicias españolas: las "Constituciones" de 1766 de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga y su vigencia en el primer tercio del siglo XIX", *Revista de Musicología*, XXVIII/ 1 (2005), pp. 295-309.
- _____. "La Catedral de Málaga como modelo de estudio de la música en el ámbito catedralicio español e hispanoamericano: logros, perspectivas y retos", *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*. Antonio García-Abásolo, ed. Córdoba: Universidad de Córdoba y Obra Social y Cultural de Cajasur, 2010, pp. 299-341.

- Torrente, Álvaro. “Cuestiones en torno a la circulación de músicos catedralicios en la España Moderna”, *Artigrama*, 12 (1996-97), 217-236.
- _____. “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740”, *La música en España en el siglo XVIII*. Ed. Por M. Boyd y J.J. Carreras (edición española de José Máximo Leza). Madrid: Cambridge University Press, 2000, pp. 87-94.
- Torres Pérez, José María. “La iglesia del Juramento de San Rafael en Córdoba (1796-1806)”, *Noba-Arte*, VII, Cáceres, 1987, pp. 195-222.
- Valdenebro y Cisneros, José María. *La imprenta en Córdoba*. Madrid, 1900.
- Vázquez Lesmes, Juan Rafael. “La Capilla de Música de la Catedral cordobesa”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Nobles Letras de Córdoba*, 110 (1986), pp. 112-141.
- _____. *Córdoba y su Cabildo catedralicio*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987.
- Virgili Blaquet, María Antonia. “Voces e Instrumentos en la Música Religiosa Española del siglo XVIII”, *Nassarre*, III/2, 95-105.
- Vilar, Josep María. “Els mestres de capella i els organistes de la Seu de Manresa durant el segle XVIII”, *Anuario Musical*, XLII (1987), pp. 111-129.
- _____. *La Música a la Seu de Manresa en el segle XVIII*. Manresa: Centre D’Estudis del Bages, 1990.
- Villar Movellán, Alberto (director y coautor) y otros. *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 2006.
- Ximénez Hoyo, Manuel. *Ceremonial y manual de de las preces, antífonas, himnos, salmos y oraciones que deben decirse en esta Santa Iglesia Catedral de Córdoba en las rogativas, procesiones y demás funciones que se celebran y pueden ocurrir, con arreglo al Ritual Romano y loables costumbres de esta Santa Iglesia*. Córdoba: Imprenta Real de Don Rafael García Rodríguez y Cuenca, 1805.

